

КНИГА ПЕРВАЯ

М. И. ГЛИНКА, ЕГО ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ И ЕГО МЫСЛИ О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ



ВВЕДЕНИЕ

Эта более чем скромная работа о гении русской музыки сложилась у меня давно. Я долго не решался ее записать, так как о Глинке очень трудно писать: он по-великому прост, по-человечески прост и скромен, а потому и сложен, когда в него вдумываешься. Кроме того, в жизни его многое, очень многое неясно, в биографии всюду пробелы. А о творчестве его больше сказано слов, чем сделано дела. Советское теоретическое и историческое музыкознание мало Глинкой интересуется. Академического издания его произведений нет. Рукописи не изучены и лишь наивно описаны. Традиция исполнения вовсе теряется.

Мне захотелось только напомнить о Глинке, и я избрал такой путь: построить его *творческую* биографию на основе его собственных высказываний о своей и не своей музыке и музыкантах, попутно кое-где останавливаясь и комментируя эти высказывания. Страстные и умные почитатели Глинки и знатоки его дела — Владимир Васильевич Стасов и Анатолий Константинович Лядов — внушили мне глубокое уважение к его памяти, любовь же к его музыке владела мной с первых лет пробуждения моего музыкального сознания. У меня много накопилось и знаний и мыслей о Глинке, но их все же мало для обстоятельного о нем исследования. В своих комментариях я лишь намечаю, указываю и вкратце раскрываю те или иные стороны явления, обобщенного именем Глинки, и вопросы, около него возникшие, но не претендую на музыковедческое широкое и исчерпывающее их познание. Повторяю, я всего-навсего желал бы усилить исследовательский интерес к Глинке, «раздразнить» им как явлением, далеко уж не так глубоко известным, «освоенным» и исчерпанным. Наоборот, многое надо начинать, а не сдавать в архив.

Стержнем мне служили «Записки» М. И. Глинки (я их всюду цитирую по изд. «Academia», М.—Л., 1930) и письма М. И. Глинки (их я цитирую по изд. Ник. Финдейзена «Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки». СПб., 1907).

I. ДО ЭПОХИ «РУСЛАНА»

«...Однажды (помнится, что это было в 1814 или 1815 году, одним словом, когда я был по 10 или 11-му 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 неизъяснимое, томительно-сладкое состояние 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, однакож, 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!*» («Записки», с. 34).

Здесь нет еще мысли о музыке, это всего лишь детски экзальтированное высказывание впечатления — стихийно эмоционального — от глубокого воздействия музыки на восприятие мальчика с чутким художественным складом формировавшегося сознания. Тонко подмеченное 50-летним Глинкой яркое воспоминание является указанием на начало музыкальной биографии великого музыканта. Но дальше следующий же абзац раскрывает перед нами раннюю лабораторию, опыт, практику развивающегося слуха. Тут не только восприятие чуткого слушателя, но непереносимое желание участвовать самому в воспроизведении музыки и отбор сознанием необходимой для его роста музыки, через что уже намечается — пока наивно, чутьем — будущий путь Глинки:

«...И действительно, с той поры я страстно любил 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 поддывался под оркестр, разумеется, посредством тоники и доминанты. Отец часто гневался на меня, что я не танцую и оставляю гостей; но при первой возможности я снова возвращался к оркестру. Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложённые на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота, — эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки

мне чрезвычайно нравились (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 первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку» («Записки», с. 34, 35).

В этом замечательном жанровом повествовании, так наглядно переносящем нас в музыкальный помещико-усадный быт, Глинка сжато, просто и скромно рассказал про исторически и психологически (с точки зрения раскрытия творческого сознания и художественного вкуса) ценные явления. Русский музыкальный XVIII век был процессом исторически-закономерного освоения западноевропейской культуры, вокальной и инструментальной. Но происходило это освоение далеко не примитивно и подражательно-наивно или механично. С одной стороны, дело было в сложном перемещении творчества с привычных закономерных и традиционных навыков музыки устной, с ее логикой развития подголоска и с ее техникой «распевания», на совсем иной склад мастерства. И к тому же это была культура преимущественно песенная.

С другой стороны, с развитием художественных потребностей в развивающихся русских городах-центрах западноевропейский инструментализм далеко не так импортно-насиленно извращал бытовую песенную культуру. Уродства, конечно, бывали. Но в основном страна уже была подготовлена к органически-закономерному принятию передовой музыкальной культуры, а не отдавалась на милость завоевателям-варягам. Поэтому и в городских культурных центрах и в помещико-усадном музицировании внедрение инструментализма было вместе с тем и созданием творчески-исполнительских лабораторий, очагов опытных культур по раскрытию и эволюции богатого распевно-песенного наследия феодальной эпохи (когда — если не брать культовой музыки — крестьянская песенность диктовала, пожалуй, городам свой стиль и закономерность техники устного музицирования).

Это раскрытие и эта эволюция шли уже в условиях развивавшегося светского городского музицирования. Наряду с инструментализмом, подчинявшим себе и, в свою очередь, подчинявшимся русской «распевочности», шло освоение западноевропейской вокальной культуры, особенно же утонченно итальянского хорового — мотетного (отсюда выросли Березовский, Бортнянский и др.) и сольного оперного мастерства. Это внедрение «итальянщины» было, по-видимому, гораздо более насильственным процессом, и недаром в дальнейшем этот презрительный термин возник в среде приверженцев русской национальной музыки в их борьбе за право самобытного музыкального развития страны на основе традиций народного песнетворчества,

а далее на основе и на базе (возрождение народного инструментария) крестьянского инструментализма.

Необходимо серьезно вдуматься в данные соображения, потому что вне понимания исторического содержания музыкальных явлений русского XVIII века трудно осознать не только отдельные высказывания Глинки о музыке и музыкантах, но и все развитие глинкинского творчества, да и сущность *народного* в глинкинской музыке. Его творчество родилось среди народной песни и шло с ней, в ней и к ней.

Еще нужно отметить в выше данном содержательном фрагменте глинкинских «Записок» два момента: раннее усвоение Глинкой инструментально-танцевальных ритмоформул, а значит, и прочно организованной *ритмом* музыкальной формы. Это очень помогло ему в дальнейшем. Интересно, что даже самый способ «подголосного» прилаживания мальчика Глинки к оркестру с помощью скрипки или маленькой флейты отразился на фактуре и структуре его собственной танцевальной музыки.

В этом же фрагменте Глинка, в сущности, раскрывает основное ценнейшее свойство своей инструментовки: мастерское владение нормальными, здоровыми центральными регистрами инструментов, теперь композиторами почти утраченное. Из детской нелюбви к резким звукам впоследствии, в силу воздействия ряда объективных причин, выросли метод и лозунг большой художественно-выразительной ценности.

Еще и, пожалуй, главное из главных: Глинка уже в ребяческом возрасте привык слышать русские песни в оркестровом звучании. Несомненно, он слышал их и в бытовом деревенском их облике, обрядово-прикладном и игровом. Но здесь налицо уже новый прогрессивный этап: концертирования песенного. Пусть это концертирование наивно, пусть оно происходит в усадебно-бытовой обстановке, но все-таки это уже начало симфонизации песни (процесс весьма коренной в XVIII и в начале XIX века) в условиях, правда, крепостной культуры. Но нельзя забывать, что крепостные оркестры, воспитавшие замечательных музыкантов, не могли не вносить *народного содержания* и в характер исполнительства и в склад исполняемого. С этим непременно надо считаться. Итак, Глинка очень рано на практике осваивает оркестр и столь же рано «слышит» процесс преобразования устной песенности в музыку инструментальную, перенесение на высший прогрессивный этап музыкальной эволюции: концертирование на основе народных напевов. И рядом с этим, как он сам говорит, впитывание в себя элементов музыки повсеместно (детские подражания трезвону) из окружающей среды.

«..Хотя я любил музыку почти бессознательно, однако ж очень хорошо помню, что предпочитал пьесы, кои были доступнее моим тогдашним музыкальным по-

нятиям. Оркестр вообще я любил более всего, а из оркестровых пьес, после русских песен, предпочитал увертюры: *Ma tante Aurore* Буальдьё, *Lodoiska* Крейцера, *Deux aveugles* Мегюля. Эти две последние охотно я играл на фортепиано, равно как некоторые сонаты *Штейбельта*, в особенности *Rondo l'orage*, которое исполнял довольно опрятно. *Gyrovetz* (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 мне доставалось карандашом по пальцам» (Записки», с. 37).

Музыкальное развитие Глинки, несмотря на некоторые педагогические причуды и чудачества его домашних учителей, шло на редкость складно, последовательно и полноценно: всестороннее народно-песенное окружение, раннее освоение инструментальной культуры, практика в оркестре и умение играть на нескольких инструментах, понимание фортепиано, знакомство с различного рода музыкой и музыкальными формами.

Нельзя сравнить по оригинальности и естественности развитие мальчика Глинки в условиях домашнего усадебного быта среднезажиточной дворянской семьи начала XIX века (Глинка родился в 1804 году) с чувствительно-сентиментальным, типично мелкодворянско-буржуазным воспитанием другого нервного и чуткого мальчика — Чайковского в середине того же века. В этом отрывке из «Записок» ценно указание Глинки на раннее знание им французских увертюр современной его детству эпохи. Влияние их, наряду с последующим вниканием в рационалистически-стройное, суровое и «экономное» в пользовании выразительными средствами мастерство строгого Керубини, было крайне полезным. Глинка тут познал прелесть ясности, четкости и сжатости форм французской музыки и их ритмическую упругость. Недаром он и сам стал исключительным мастером увертюры, о чем мне в одном из очерков о Глинке удалось изложить подробно¹. Но любопытно, что дальнейший, вполне справедливый, хотя и с чудачеством сцеплений отзыв Глинки о сонатах Гировеца указывает на факт освоения Глинкой *сонатности* из малоценных источников. И не тут ли кроется причина того (ведь детское восприятие и «вкусовые отборы» у музыкантов очень цепкие, часто на всю жизнь), что сонатность Глинки в рамках упругой формы увертюр проявлялась с исключительным мастерством и архитектурной сопряженностью; в его же опытах — «поисках симфоний» нигде не чувствуется подлинно органичного чутья и чувства симфонического развития. Балакирев,

¹ См.: Г л е б о в И. Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки. — «Музыкальная летопись», сб. 2. Пг., 1923.

строивший свои симфонии на основе «увертюрной сонатности» Глинки, конечно, не мог преодолеть через это своих статических построений. Кроме того, Глинка очень хорошо понимал, где к месту и где не к месту применение узорности, звуковой орнаментации, Балакирев же и Римский-Корсаков применяли метод орнаментальной обработки часто, кстати и некстати, лишь из любви к узору музыкальных ковров. Понятно, что у них не могло получиться ничего подобного русской симфонии по заветам Глинки и из глинкинского мастерства.

Моцарт, а у французов Керубини в увертюрах выработали исключительно любопытный стиль драматизированной «театрализованной» сонатности. Этот стиль (вспомним, например, упруго-стремительный ритм, *лаконизм* и вместе с тем образность моцартовской увертюры «Свадьба Фигаро» и сравним лёт за Людмилой глинкинского Руслана) гениально освоил Глинка.

«...По приезде в Петербург я учился играть на фортепиано у знаменитого Фильда и, к сожалению, взял у него только три урока, ибо он уехал в Москву. Хотя я слышал его не много 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 обезображивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами *котлет*, подобно большей части новейших модных пианистов» («Записки», с. 44).

Вот чрезвычайно интересный и по своему меткому полемическому выпадку и по всей своей направленности словесный «пассаж»; вместе с тем здесь один из трудных пунктов глинкинской эстетики, в которой теперь, на расстоянии почти в сто лет от отзывов Глинки (свои «Записки» он писал в 1854—1855 гг.), необходимо объективно разобраться.

Дело тут не в том, что Глинка не понял прогрессивного пианизма Листа и его таланта. Есть основание полагать, что самого Листа он оценил. К тому же В. В. Стасов говаривал, что концертировавший в Петербурге Лист действительно позволяет себе баловство увлекать «шикарную публику» своих концертов внешним «ненстовым пафосом», фейерверком рулад и вообще фортепианной «итальянщиной». Сюда, по-видимому, и направлен выпад Глинки. Кроме того, ведь в самом деле пианизм Листа, будучи в свое время явлением прогрессивным, на расстоянии, в своей вековой эволюции, приходил-таки к «котлетному» стилю игры, над которым издевается Глинка. Добавлю еще: мне удалось в юности слышать, как Балакирев в задоре,

«в ударе», играл мазурки Шопена, показывая, как надо их играть в противовес всяким «дамским угодникам». Удивительно, что я мог бы сказать об этом исполнении словами Глинки о Фильде: «Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор хорошо помню...» и т. д. и т. д. Только старик Балакирев иногда впадал в жестковатость, думаю, иронически-нарочитую, чтобы не заподозрили в «женскости». Но смысл и стиль его игры очень приближались к тому, как Глинка описывает исполнение Фильда.

Напомним себе, что Глинка очень любил эпитет-нарекание *отчетливо*. Говоря о роялях петербургского фортепианного мастера Тишнера, Глинка подчеркивает, что «механизм его роялей допускал возможность играть чрезвычайно отчетливо». Характеризуя своего учителя на скрипке, «первого концертиста» Бёма, Глинка сообщает, что он «играл верно и отчетливо». О композиторе и пианисте Гуммеле он записывает:

«...он благосклонно выслушал, как я сыграл ему первое соло его *a-moll'*ного концерта. Потом нам импровизировал: он играл мягко, отчетливо и как бы уже прежде им сочиненную и хорошо затверженную пьесу» («Записки», с. 51).

Позднее, вспоминая о своем первом — в начале 30-х годов — заграничном путешествии по Италии, Глинка так характеризует знаменитого учителя пения:

«...*Nozzari* оставил сцену, но владел еще голосом, и его скала от нижнего *si-бемоль* до самого верхнего, а именно (приводится нотный пример двухоктавного диапазона от нижнего *si-бемоль* большой октавы до *si-бемоль* первой октавы.— Б. А.), была удивительно ровна и отчетлива, то есть в своем роде была столько же превосходна, как гамма Фильда на фортепиано» («Записки», с. 118).

Итак, тут встречаются две противоположные эстетики. И если бы Глинка выступал лишь в роли защитника уходящего стиля придворной и дворянско-усадебной камерной клавирной игры, «тихой», «бесшумной» игры, то в упомянутом отзыве и вкусе к «отчетливости» сказывалась бы его тяга к прошлому. Но не так просто обстоит дело: и Фильд, по всем данным, музыкант незаурядный, с тенденциями английского романтизма, и Глинка не защищала бы жеманности игры-рококо. Кроме того, в истории русского пианизма преломление традиции Фильда, по-видимому, долго и хорошо влияло, а характерность петербургского балакиревского пианизма вовсе не определяется листианством. К сожалению, своеобразие истории пианизма в России и скрещивающиеся в нем влияния и стили мало исследованы. Но, скажем, например, исключительное, своеобразное явление — и притом очень московское — пианист Скрябин — разве не заставляет вспомнить в некоторых своих чертах глинкинской эстетики пианизма и его отзыв о Фильде? Право, это

не парадокс. Отталкиваясь от интонационно-рационалистической эстетики исполнения, докатившейся до России, но сложившейся, по-видимому, во Франции в эпоху энциклопедистов и параллельно и с несколько бóльшим нюансом чувствительности («зори романтики») в Англии,— отсюда и отсюда ее чутко воспринял и трансформировал Моцарт,— Глинка чутко ощутил ее в стиле игры Фильда и противопоставил не уходящее, а упорное, жизненное в ней — романтическому «беспорядку» и эффектности «звуковых шумов» листианства, в чем отчасти был повинен сам глава направления — Лист. Но на его стороне было преимущество: динамизм и завоевание пианизмом симфонической мысли. На стороне Фильда — Глинка высокое право суровой классической разумности, требовавшей смыслового художественного *оправдания* каждого интонационного мига, отчета и учета каждой капли звука в дпящемся потоке.

В сущности, сюда клонит и эстетика шопеновского пианизма с ее культом сугубо фортепианно-рационального голосоведения, исходящего не от показной пышности салона и не от фейерверков педально-комплексной игры, а от эмоционально чуткой и внутренне содержательной интонационной сферы, но, конечно, далеко уже отстоящей от фильдовско-простодушной мечтательности. В пианизме самого Глинка, очень, правда, робком, есть, однако, элементы, позволяющие догадываться, что его лозунг «отчетливости» был лозунгом не формальным, а «стилем высказывания». И если листовский пианизм по преимуществу риторический и ораторский, пафосный, то в скромном пианизме Глинка уже таятся зерна, из которых потом — во «Временах года» у Чайковского, «швырками, мазками и мигами» у Рубинштейна, очень глубоко в «прелюдности» Скрябина — обнаруживается, при всей скромности формы высказывания, *раскрытие* большой внутренней силы огромного воздействия. Это так же, как и в непоказном, умном и тоже отчетливом мастерстве Чехова! Впрочем, и оркестр Глинка, при всем своем блеске, никогда не звучит, как «инструментальная риторика», а также всегда обнаруживает большую силу воздействия средствами мудрого и спокойного, «отчетливого» мастерства.

С зимы 1817 года Глинка учится в петербургском Благородном пансионе при Главном педагогическом институте, параллельно занимаясь музыкой (игра на фортепиано, на скрипке), но во время вакаций, дома, в усадьбе, он опять работает в крепостном оркестре дяди. Вспоминая об этом времени и о развитии своих музыкальных вкусов, Глинка говорит:

«...сознаюсь в моем тогдашнем невежестве, будучи уже несколько знаком с увертюрами Керубини и Мегюля, с большим удовольствием слушал я увертюры Россини. Из них *Cenerentola* («Золушка». — Б. А.) так даже мне понравилась, что мы с Гемпелем переложили ее на фортепиано в 4 руки и нередко потешались, играя ее.

Около этого времени или прежде также жил у нас итальянец *Тоди*, обучавший пению, и столь же плохой музыкант, как и все подобные ему *птицы певчие*» («Записки», с. 46).

Так начинается знакомство Глинки с итальянской современной музыкой и итальянским вокальным искусством. Меткое ироническое замечание о Тоди свидетельствует, что Глинка хорошо различал самое ремесло пения от музыки в пении и музыкальности исполнителей. Его ирония по адресу итальянских певцов («корсары столиц Европы») не означает нелюбви к итальянской музыке, открывшей перед ним новые художественные горизонты:

«...оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг... Я видел оперы: *Водовоз* Керубини, *Иосиф* Мегюля, *Жоконд* Николо Изуар, *Красная Шапочка* Буальдьё» («Записки», с. 49).

Все это образцы лирико-комедийной французской оперы первой четверти XIX века. Глинка не мог тут почерпнуть ни знания величавого и пышного вокального стиля и больших развернутых форм, ни образцов оперной драматургии, связанной с французской классической трагедией:

«...Тогда я худо понимал серьезное пение, и солисты на инструментах и оркестр нравились мне более всего» («Записки», с. 49).

К 1822 году относятся первые попытки Глинки сочинения музыки под влиянием романтического чувства к знакомой молодой барыне, игравшей на арфе и обладавшей прекрасным сопрано:

«...я тогда в первый раз познакомился с арфою — прелестным инструментом, если его употреблять вовремя» («Записки», с. 52).

Отметим это характерное для эстетики Глинки «вовремя», наряду с «отчетливостью»: здесь опять провозглашение принципа *интонационного* оправданного проявления свойства инструмента, его эмоционально-смысловой выразительности в противовес внешним эффектам и формально-техническому «шику». Глинка не против инструментального блеска, но он требует разумности в пользовании им. К тому же он будет стремиться и в вокальном стиле.

Свои любимые занятия с крепостным оркестром в усадьбе Глинка не покидает и после своей поездки на Кавказ (уже по окончании пансиона) весной и летом 1823 года:

«...В начале сентября я возвратился в Новоспасское и, отдохнув, с новым рвением принялся за музыку... Чтобы добиться более отчетливого исполнения... 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... 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 состоял по большей части из увертюр, симфоний, а иногда игрались и концерты...»

Следует перечисление исключительно интересного репертуара классических увертюр Керубини, Мегюля, Моцарта, Бетховена («Фиделно») и симфоний: Гайдна, B-dur, Моцарта, g-moll и Бетховена (Вторая, D-dur), с отметкой: «Эту последнюю я любил в особенности. *Россини* увертюр уже не играли» («Записки», с. 61, 62).

Здесь Глинка продолжает свое погружение в область театральной увертюрной сонатности, и прилагаемый список изучаемых им классических увертюр указывает на солидность его отбора, на эволюцию вкуса. По-видимому, особенно техника увертюр Керубини и Моцарта, с их разумнейшим голосоведением и импульсивной ритмикой, логикой формы и пластичностью звучания, всасывается сознанием Глинки. В его списке помечены *Medea, Hôtellerie portugaise, Faniska, Lodoiska, Les deux journées* из увертюр Керубини; *Joseph, Le trésor supposé, L'irato* Мегюля и *Don Juan, Zauberflöte, Clemenza di Tito, Nozze di Figaro* Моцарта. Как показывают дальнейшие произведения самого Глинки, он именно здесь свежим юношеским сознанием мог установить на всю жизнь основное в музыке — форму как явление, развернутое в звукодвижении, как «ваяние образов на слуху».

Упуская за бытовыми повествованиями и чудачеством многое существенное в «Записках» Глинки, проходят мимо скупых и лаконических его драгоценных высказываний о самой сути его творческого процесса и высокого качества самообразования. Удивительны упорство и труд, с каким Глинка стремится постичь, как строится оркестровая музыка. Он рассказывает тут же, что в увертюре Маурера Es-dur, «к которой недоставало альтовой партии», он, «разложив остальные партии по стульям и сравнивая их, написал альт и, полагаю, совершенно безошибочно...».

Дело здесь вовсе не в школьно-формальном изучении инструментовки и барской забаве дирижирования. Это редчайший пример показа работы великого музыканта над развитием своего внутреннего слуха. Глинка постоянно вызывает в себе и тут же проверяет *активность* своего композиторского слуха через живое, конкретное, в звучании инструментов постигаемое голосоведение и ритмическое становление. Не механически-обезьянье сольфеджирование и чисто исполнительское заучива-

ние памятью, а всячески стимулируемое развитие внутреннего слуха, как бы вновь каждый раз при слушании воссоздающего форму произведения, сперва в деталях, потом в целом, в единстве — вот где начальная лаборатория будущей изумительной, здоровой, мудрой, чуткой, гибкой и разносторонней техники Глинки.

Глинка всегда, всю жизнь в опыте. Его скромность великого художника и тогдашняя необходимость для русского сослаться на «ученого-немца», дабы в окружавшем его недоверчивом кругу не прослыть дилетантом, достаточно, полагаю, оправдывают его упорные ссылки на учебу у Дена. А за ним, поверив целиком, биографы повторяют это уже привычно, без проверки. Ден на важном переломном этапе в жизни Глинки сумел, по-видимому, очень здраво организовать и углубить накопленный богатый слуховой опыт Глинки и «подставить» под него солидное, прочное технологическое умение. Но и самый опыт, и — что главное — основные нормы и качества глинкинского интонационного, а не схематически-абстрактного голосоведения и всей его композиторской техники, несомненно, сложились здесь, в умной работе с оркестром.

Обратим внимание, что в данном периоде работы (осень 1923 г.) к увертюрам присоединились симфонии. Трудно с уверенностью проследить влияние В-dur'ной гайдновской симфонии в дальнейшем развитии Глинки, но элегические, «лебединые» интонации g-moll'ной симфонии Моцарта и особенно один из любимых моцартовских приемов — проведение напевного подголоска, гармоничного основной мелодии, — впоследствии стойко и со вкусом усваиваются Глинкой. Напомню хотя бы каватину Гориславы в «Руслане» или сопровождение напева Вани в «Сусанине» плавной нисходящей мелодической линией. Таких примеров много, и приводить их нет надобности. Надо только напомнить, что преобразованный Глинкой «моцартовский полифонизм»¹ в сочетании с напевно-подголосочной культурой русской крестьянской песни, разработанной Глинкой же в гениальной «Камаринской» и потом в течение всего XIX века культивируемой в различных аспектах и с разного рода результатами всеми русскими композиторами, стал одним из характерных признаков и замечательных завоеваний русского композиторского мастерства. Эта освеженная живым жизненным чувством народности

¹ Поскольку меня не обманывает наблюдение, этот вид полифонии сложился из длительного процесса мажоро-минорной ладовой мелодизации («эмоционализации») старинной полифонии и из расцветавшего в подголосках гомофонного мелоса (мелодизация системы так называемого генералбаса) динамического голосоведения современной гармонии. В лабораториях рационалистической болонской школы, где вводили в закономерные русла тональных отношений былую лаву полифонии, этот стиль начинал — и чуть ли даже не под эгидой «палестринизма» — фиксироваться все яснее и, наконец, в творчестве «болонцев», падре Мартини, Сартти, Моцарта и Керубини достиг полного признания в Европе.

полифоническая культура оказала влияние и на соседние русской восточные культуры, особенно Кавказа, да и Армении (например, творчество Спендиарова). Миновало время, когда можно было игнорировать содержательность и прекрасные выразительные ресурсы этого полифонизма, свойственного не только классическому периоду русской музыки, цепляясь либо за абстракции уже изжившей себя школьной немецкой полифонии, либо за мираж самодовлеющей гармонии.

Что касается Второй, D-dur'ной симфонии Бетховена и особенной любви к ней Глинки, то факт это значительный, показательный и довольно легко и понятно объяснимый. В творчестве каждого композитора, нередко сквозь всю жизнь, «бытуют» несколько — обычно немного — излюбленных интонационных комплексов, вокруг которых и посредством которых сплетается сеть ассоциаций и возникают привычные образы.

У Чайковского, например, одним из таких частых возвращающихся «романтических» комплексов является фрагмент начала знаменитого романса в «Вильгельме Телле» Россини «Sombre forêt, désert, triste et sauvage», очевидно, раз навсегда покоривший его воображение. У Глинки среди несомненно «ведущих» ритмоинтонаций является вариантный комплекс из моцартовской увертюры «Свадьба Фигаро». Начало этой увертюры, ее упругий стремительный ритм, рождающий крепкую форму, ее интонационно цельное развитие и вместе с тем единство — все это не могло не поражать композиторов, чей слух активно соприкасался с этим уникальным произведением. Оно не могло не заражать и не вызывать желания преодолеть его, пользуясь, сознательно или инстинктивно, его же элементами.

Кажется, еще не обращали внимания на то, что бетховенская D-dur'ная симфония в основных своих тематических посланках носит явный отпечаток интонаций моцартовской увертюры «Фигаро» в развернутом (менее концентрированном) облике, но с достаточной стремительностью, оттуда же почерпнутой. Понятны тяготение именно к ней и симпатии к ней со стороны Глинки. Получается, единообразная эволюция единого интонационного комплекса (от увертюры «Фигаро» Моцарта, через вторую симфонию Бетховена, к «Руслану» Глинки. Наконец, укажем мимоходом и на психологическую ассоциацию: и «Фигаро» и «Руслан» — борьба за ускользающее счастье.

«...В последнее время пребывания моего в Петербурге Мейер¹ значительно развил мой музыкальный вкус; он не ограничился тем только, что, требуя от меня отчетливого и *непринужденного* исполнения, восставал решительно против *изысканного* и *утонченного выражения* (курсив мой.— Б. А.) в игре,— но также, по возможности соображаясь с тогдашними моими понятиями,

¹ Карл Майер [Шарль Мейер], 1799—1862.— Б. А.

объяснял мне естественно и без педантства достоинство 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*, потом *Adagio* и *Rondo* для оркестра» («Записки», с. 62, 63).

Эти замечания Глинки, относящиеся, по-видимому, к периоду до плодотворных занятий осенью и зимой 1823 года в Новоспасском, ценны связью с вышеуказанными мыслями о стиле исполнения (см. о Фильде), а также о явно наступившей поре творческих исканий. Слух был развит и подготовлен, но в руках не было ремесла сочинительского, да и характер изучаемых с оркестром пьес и технология в них были иными, чем требовали наступившие теперь стремления к концертирующему камерному стилю сочинений. Отсюда естественный разлад.

Борьба за овладение камерностью проходит упорно через всю почти творческую жизнь Глинки. Дав прекрасные результаты в области вокальной — романсы и песни, — эта борьба не достигла равноценного им наследия в области инструментального ансамбля, несмотря на великолепное знание инструментов. Не вдаваясь в причину внутреннего психологического порядка, настаиваю все-таки на усвоении юным, свежим восприятием Глинки преимущественно оркестровой, да вдобавок еще увертюрной техники. Конкретно-интонационный характер творчества Глинки требовал от него четко *слышать в себе то*, что создавалось. А так слышал Глинка с полной уверенностью человеческий голос, которым владел в совершенстве, и оркестр, а не камерный ансамбль. Поэтому и сочинения и эскизы его в этой области производят впечатление либо неуверенных поисков, либо упражнений, либо, говоря описательно, найденная блеснувшая мысль — разбег и тупик...

Сказать, что Глинка вообще не владел не только ресурсами, но и самой сущностью музыкального мышления — симфоническим развитием, было бы неправдой. Но действительно, он искал, и ему чудились несколько иные, чем у немцев, принципы сонатного аллегро, конкретизировать которые в симфонии ему так и не суждено было. Театрализованной же увертюрной сонатностью и сюжетно-драматическим симфонизмом он овладел, и возможно, что на этой почве и чувствовал симпатии к Берлиозу, чураясь, однако, «литературности» и «иллюстративности» в программной музыке, когда эти стимулы диктовали музыкальному произведению форму и подменяли собой самостоятельно-музыкальную логику симфонического развития.

«...Был в то время в Петербурге знаменитый контрапунктист *Миллер*, но мне как-то не удавалось познакомиться с ним. Как знать? Может быть, оно и лучше.

Строгий немецкий контрапункт не всегда соглашается с пылкой фантазией» («Записки», с. 64).

Естественно меткое замечание. Познакомившись с сущностью моцартовской романтической мелодической полифонии, Глинка, как человек нового времени, не мог переместить своего сознания на «рельсы» музыкального мышления эпохи абсолютизма, когда предустановленное взаимоотношение вождя и спутника определяло форму, характер и направление музыки. Впоследствии, усвоив форму хоровой фуги, он дал ей блестящее выразительное применение, но уже в рамках иного стиля. Наоборот, идя по другой линии монотематизма — вариационности, — Глинка быстро в ней ориентировался и сделал ее исключительно гибкой и драматургически чуткой. Достаточно только напомнить о балладе Финна в «Руслане»...

«...Когда же сочинен мною первый удачный романс *Не искушай меня без нужды* (слова Баратынского) — не помню; по соображению полагаю, что я написал его около этого времени, то есть в течение 1825 года» («Записки», с. 71).

В эти годы Глинка продолжал изучать скрипку и фортепиано, начал заниматься и пением, достигнув вскоре значительных успехов. Он очень много музицирует в петербургских светских салонах. А в творчестве упорно старается овладеть камерным инструментальным ансамблем. На этом рассеянном фоне сочинение элегического романса, чья судьба оказалась столь счастливой (до наших дней он не теряет популярности), было едва ли не преходящим, мимолетным капризом настроения. Между тем Глинка запечатлел в нем правдиво и метко, с исключительным чутьем эмоционально-интонационную природу любопытного и своеобразного для истории русской музыки художественного направления: это лирический романс, вернее, песня-романс, порожденный русским городом и сложившийся в столкновении-сочетании постоянно повсюду еще звучавшей в быту народной песни с западной лирикой, со строем новых чувствований русского человека «послепетровской встряски».

Характерно, что русский городской песня-романс, культивируемый музыкантами разных дарований, никогда не воспринимался как индивидуалистическое искусство. Даже такой великий композитор, как Глинка, должен был получить признание и популярность в этой области «музыкального общения» не потому, что он, Глинка, снизошел до некоей простодушной лирики, а потому, что он смог почувствовать суть, главное в ней и через свое мастерство обобщить основные выразительные ее свойства в некую почти формулу.

Глинка по-глинкински индивидуально запечатлевает почувствованные им повсеместно выразительные, множество людей волнующие интонации, связывает, скрепляет их, но, в сущности, не он их изобретатель. Мелодия, ритм, сопровождение «Не иску-

шай меня» и подобной этому лирики — глинкинские, но в основе их лежат интонации общезначимые. Так потом Бизе, после ряда неудач и «непопаданий», сочиняет оперу «Кармен», чье основное интонационное содержание вскоре встречает сочувственный отклик во всех концах Европы. В романсе «Не искушай» проявилось впервые и неуловимое словами глинкинское обаяние, так сказать, творческий почерк Глинки, его *стилевое* «я», запечатленное в обобщении общезначимого. И не зря сам композитор почувствовал здесь свою удачу. Простота, естественность, душевное целомудрие и сердечность элегического раздумья-высказывания становятся в русской лирике основой ее психологии; и отсюда, от глинкинского «Не искушай», тянутся нити и к «Онегину» Чайковского, и к чеховским пейзажам и жанрам, и к лучшему в Станиславском. Но Глинка сам отлично понимал различие в интонационном содержании «обобщений общезначимого» и эмоциональных формулировок типа «Не искушай», «Сомнения» от искусственно субъективной лирики, — хотя бы и вполне — лично искренней. Он сам иронизирует над своей чувствительностью, рассказывая, как

«...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 тоскливых моих романса — *Светит месяц на кладбище* и *Бедный певец* (слова Жуковского) — были написаны в это время (весною 1826 года)» («Записки», с. 76).

И действительно, эти романсы не завоевали популярности, равной «Не искушай»...

Вся вторая половина 20-х годов проходит у Глинки в постоянных, упорных поисках сочинения музыки в различных жанрах и стилях, в изучении итальянского языка и светском рассеянном времяпрепровождении.

В апреле 1830 года Глинка выехал за границу. Заграничное путешествие Глинки (1830—1834) и особенно его пребывание в Италии было, в сущности, продолжением его петербургской жизни, но в более широком масштабе: тот же светский образ жизни, частью для рассеяния от постоянного наплыва музыкальных замыслов, частью из необходимого постоянного общения — жизни на людях. Глинка ни в какой мере не был кабинетным человеком, замкнутым в своем внутреннем мире художником. В сущности, он свои юные годы и даже часть зрелых лет прожил в непрерывном, напряженном накоплении художественных впечатлений и их творческом «просеивании» сквозь свое сознание, тут же и непрерывно делая свои композиторские «выводы» из накопленного в общении с окружающими людьми.

Общительность — это безусловно органическое, природное свойство Глинки. Даже впитывать в себя музыку он любил совместно.

«...*Фиделио* в первый раз мы с Ивановым (русский тенор, спутник Глинки.— Б. А.) не поняли. Второе же представление довело нас до слез» («Записки», с. 101, об Ахенском театре).

«...В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого *maestro*, пели с живейшим восторгом: во 2-м 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 Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга» («Записки», с. 108, 109, о представлении оперы Беллини «*Sopranbula*» в Милане).

Из-за этой же творческой жажды быстрого обмена жизненными впечатлениями Глинка стремится возможно теснее, ближе сделать расстояние между своей композиторской работой и ее исполнением, показом людям. Возможно, что его упорно продолжавшаяся работа над камерным ансамблем концертного стиля (в Италии она связана со страстным изучением вокальности и потому с непременно включением в ансамбль человеческого голоса) во многом объясняется этим стремлением к концертированию, наряду с характерной для Глинки системой учебы через практику: вслед за написанием музыки сейчас же проверить себя, услышать, испытать впечатление от звучания собственной музыки как на себе, так и на окружающих.

Итак, не должны нас сбивать при чтении «Записок» Глинки ни пестрота его записи, ни мелькание имен, жанровых описаний, ни постоянные «инкрустации» о болезненных явлениях (организм Глинки, несомненно, был крайне нервно-раздражительный, и те дикие методы лечения, которые применялись к излечиванию следов чувствительности, несомненно, вызвали жестокие страдания), ни постоянные обольщения барынями и девушками «приятной наружности», ни отчеты о пикниках, серенадах и т. д. За всем этим скрывается постоянная, упорная работа чуткого художественного сознания композитора, постоянное творчество, усвоение музыкального ремесла, утончение вкуса, изучение слышимых произведений, то есть всегда дело, всегда труд, но и всегда на людях, в общении, в быстром обмене.

Глинка — тонкий, чуткий и очень обязательный, «доскональный», строгий к себе слушатель! Он не гоняется за количеством знаний о музыке, но то, что попадает в орбиту его наблюдений, он охватывает всеми душевными щупальцами и интеллектом.

Он скромнен и не стесняется прямо сказать: я не понял¹. Но его определения прочно им усвоенного, при всей их, большей частью, афористичности, крайне ценны: чем больше в них вдумываешься, тем больше обнаруживаешь в них работы чуткой и пронизывающей наблюдаемое явление, как бурав, мысли. А за скромной сжатостью прячется и количественно и качественно большой объем понимания, и вкусовой отбор, и мастерство суждения².

И в Италии, как всегда и везде, Глинка — строгий и взыскательный к своему слуху музыкант-аналитик: для него не безразлично качество интонации слышимого, ибо от качества интонируемого зависит степень доходчивости смысла, и не безразлично, как он сам слышит и что и насколько усваивает. *Воспитание слуха* — вот основная и главная линия поведения Глинки, вот глубоко врезающаяся черта его творческой биографии. Оттого и сам, как певец, он был певец образцовый, певец содержания и смысла, несмотря на свой недостаточный голос, обративший все, что он мудро усвоил в блестящем вокальном искусстве Италии, на потребу — можно сказать — им созданной русской психо-реалистической школе правдивого пения. Традиции этой школы, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Шаляпина в мировое явление.

Данное самим Глинкой описание пребывания его в Италии, понятное сквозь призму воспитания слуха, свидетельствует о постоянной работе превращения усвоенного в дело, в опыт, и о стремлении тотчас проверить сделанное на живом исполнении. Здесь сказывается и основательность Глинки-слушателя и Глинки — ремесленника-художника. Ему мало впечатления и закрепления в памяти: полезное и ценное для него ему хочется усвоить так, чтобы оно стало — преобразованное его сознанием — его созданием. И Глинка работает очень много, слушает и знакомится с целым рядом исполнителей и испытует учителей:

«...Мне же отрекомендовали учителем композиции директора Миланского консерватория Basili. Он меня заставил работать над гаммой в 4 голоса следующим образом: один голос вел гамму целыми нотами, другой должен был быть веден полтактными, третий — четвертями, а четвертый — осьмыми. Это головоломное упражнение клонилось, по мнению Basili, к тому, чтобы уточнить музыкальные мои способности, *sottilizzar l'ingegno*,

¹ «...слышали в театре (во Франкфурте.— Б. А.) оперу: *Медея* Керубини. Признаюсь, что я понял только увертюру, которая была превосходно исполнена; остального решительно не уразумел и вовсе не помню» («Записки», с. 102).

² В этом отношении Глинку очень напоминал Анатолий Константинович Лядов: и тонкое наблюдение, и умная ирония, и лаконизм, и меткость определений в форме почти загадок и прибауток «с перцем».

как он говорил; но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам; я недолго занимался с *Basili* и вскоре отказался от его уроков» («Записки», с. 106).

Можно сказать, что до Дена не везло Глинке с учеными контрапунктистами. Впрочем, вернее, в те годы не везло «самому сухому теоретику» — *Базили* (1766—1850). Ведь около того же времени он не разгадал таланта юного Верди и не допустил его в Миланскую консерваторию!

А вот характерный отзыв Глинки об одном из итальянских учителей пения:

«...Он был пожилой человек, важной наружности с нарочито обдуманном шарлатанством. Он был *tenor serio*, пел даже и в Лондоне. Так как до *Rossini* итальянские *maestri* не писали руляд и украшений, а просто пошлые музыкальные бесхарактерные фразы, которые певец сам должен был украшать и разнообразить по своему усмотрению, то *Bianchi* выставлял при каждом удобном случае свою ловкость в том, что он называл *vestir il canto*» («Записки», с. 106).

Метко подмеченная Глинкой реформа Россини была попыткой положить предел злоупотреблениям показной виртуозностью со стороны большинства вокалистов, уже терявших в то время высокую художественную и общую культурность и становившихся жадными ремесленниками. Вместе с тем это было и борьбой композитора за право творчества, то есть показателем повышения значения музыки как искусства, как идеологии над музыкальным «ушеугодничеством», а одновременно и стремлением сохранить блестящие выразительные традиции *bel canto* от их обесценивания «рулядностью». Но время, в которое попал Глинка в Италию, было временем весьма бурным. Если Россини, в сущности, уже оторвался от родины и вступил на путь пышной романтико-героической оперы написанным для Парижа «Вильгельмом Теллем» (1829), создав произведение мирового значения, то в самой Италии только-только начинали разбираться в масштабе творческого пути Россини.

А тут возник уже нежнейший талант Беллини и, среди роскоши «семирамидиных садов» искусства Россини, запел сладостные песни на тему о ценности наивной и чувствительной любви и ее страданиях под игом всяческих насилий. Весенняя нежность мелодий Беллини противоречиво таила в себе осенний аромат тления: таково уж было его хрупкое искусство. Но оно сумело вызвать к жизни и «смертническую» страстность вагнеровского «Тристана» и личность — на место господства условной маски в опере, указав путь к реалистической психологической драматургии вердиевской «Травиаты». А рядом с Беллини расцветало уже романтически-знойное, страстное искусство его конкурента Доницетти. Глинка и попал в Милан как раз в раз-

гар борьбы — к тому времени, когда в конце 1830 года оба соперничающих композитора выступили с выдающимися лирическими мелодрамами; оба через романтику опозитизированной любви, прорубя просеки к здоровому реализму чувствований у Верди:

«...Для открытия театра дали первое представление оперы Доницетти *Анна Болена*. Исполнение мне показалось чем-то волшебным; участвовали *Рубини*, *Паста* (которая действительно отлично выполняла всю роль Анны Болены, в особенности последнюю сцену), *Галли*, *Орланди* etc. И так как из нашей *loge d'avant-scène* не ускользали самые нежные *sotto voce*, которые, впрочем, *Rubini* не доводил еще тогда до такой нелепой степени, как впоследствии, то я утопал в восторге, и тем более, что в то время я еще не был равнодушен к *virtuosité*, как теперь. Из других опер я помню: *La Semiramide* *Rossini*, *Romeo e Giulietta* *Zingarelli*, *Gianni di Calais* *Donizetti*¹. В конце карнавала, наконец, явилась всеми ожидаемая *Sonnambula* *Беллини*. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект» («Записки», с. 108).

О впечатлении, произведенном «Сомнамбулой» на Глинку, рассказывает выше помещенная цитата из «Записок» (с. 109).

«...После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места...»

Опять характерное замечание: запечатлеть полученное впечатление. Только весной 1831 года Глинка, несколько уже перегруженный всем слышанным, начинает вновь сочинять, но скорее как подмастерье, чем как мастер, и скромно в этом признаваясь:

«...Желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепиано; для пения еще не осмелился начать, потому что по справедливости не мог еще считать себя вполне знакомым со всеми тонкостями искусства (*malizie dell'arte*). Начал с Вариаций на тему *Анны Болены Доницетти*, которые посвятил Штеричу. Написал потом Вариации на две темы из балета *Chao-Kang* (Киа-Кинг)... Тою же весной написал *Rondo* на тему из *Montecchi e Capuletti*...

¹ В парижском словаре *Félix Clément et Pierre Larousse «Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)»* находим следующую характеристику: опера-буфф, либретто *Джиллардони*, музыка *Доницетти*, представлена в Неаполе в 1828 и Итальянском театре в Париже 17 декабря 1833. Произведение — лаконичное, но включает прелестные эпизоды, среди них дуэт, петый *Рубини* и *Тамбурини*, очаровательную баркаролу: *una barchetta* и петую тоже *Рубини* грациознейшую каватину: *Festii! Rompre!*— словом, Глинка не случайно упомянул об этой вещи.

Кстати о фортепианной музыке, еще в начале весны 1831 года познакомился я с сочинениями Pollini¹, а вскоре потом и с самим Pollini. 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 об этом предмете он написал статью в каком-то журнале. Мог ли воображать Pollini, что из его изобретения возникнет со временем отвратительная котлетная музыка на фортепиано?.. Несмотря на годы свои (в это время Поллини было 68 лет, а дожил он до 83! — Б. А.), играл еще даже самые многосложные пассажи своей музыки, и до его времени никем неисполнимые, очень *отчетливо* и *мягко* (курсив мой, — напоминаю вышеприведенный отзыв о Фильде. — Б. А.), в противоположность почти всем другим *maestri* в Милане, которые нещадно били руками по клавишам. Pollini любил свое искусство искренне; сперва он писал оперы, которые мне показывал, но, заметив, что в этом роде не произвел ничего особенного, решился испытать свои силы иначе, и успех вполне увенчал его труды. В Милане он пользовался заслуженною им славою, был уважен всеми и дружен с первоклассными художниками всех отраслей искусства. Россини был с ним очень дружен и однажды пропел у него всю оперу свою *Отелло* без руляд. Несмотря на это, искусство не было для него средством для приобретения денег или выгод» («Записки», с. 111, 112).

По-видимому, Поллини принадлежал к числу тех «неудачников» в истории каждого искусства, которым в кризисные эпохи удается и предчувствовать новые пути, и изобрести новые выразительные средства и технические ресурсы, но не хватает интеллекта или творческой силы, чтобы *формальное* превратить в художественное единство, убеждающее и новым раскрытием и познанием действительности. Тальберг талантливо «использовал» находки Поллини, но «новую жизнь» в искусство фортепианной игры вдохнули тогда все-таки Лист, Шопен и Шуман.

Глинка, цепляясь за Фильда и смущенный новым качеством игры Листа, еще не выявившегося как полноценный композитор, проглядел в зорях нарождающегося пианизма XIX века и в пышном ораторском пафосе листианства историческую неизбежность этого явления, проистекающую из запросов нового содержания и исполнительства. Он пытался все свести к разнице *манер*, тогда как требуемые его — глинкинской — эстети-

¹ Поллини (1763—1846) был учеником Моцарта (Вена), потом Цингарелли (Милан).

кой и вкусом рассудительная *отчетливость* и *ровность* исполнения уже не выдерживали в области пианизма натиска идей-эмоций нового времени. Пианизм Листа в эту пору был, по-видимому, тем же, чем романтический манифестирующий театр Гюго. В оркестре Берлиоза позднее Глинка принял неистовство блеска, но, пожалуй, не самую суть берлиозовской музыкальной реформации. Но это — оркестр, родная стихия Глинки, а в области пианизма он надеялся на полную достаточность разумной «ровности и отчетливости» классицизма.

Могла быть тут и другая причина: в Италии Глинка еще не живет творческим становлением. Эта его эпоха еще перед ним, впереди. Французская классическая эстетика, на которой он воспитался, правда, всю жизнь его будет держать — как и Пушкина — в своих нормах: «чувство меры и строгая точность высказывания», но тут-то, в Италии, он изучает исполнение, сам очарован исполнением и сам исполняет. Глинке просто в голову не приходило, что воспитанный вкус и эстетические нормы, унаследованные им, придется испытать новым содержанием и что в такую творческую пору власть содержания может и разрушить нормы.

С Гюго и Листом как раз это и происходило, а Шопен боролся в своем творческом сознании за то, чтобы совместить точность и элегантность классицизма с бурлящим эмоционализмом и сложными контрастами чувствований юности «послереволюционного века». Шуман начинал смело и стихийно создавать свой пианизм. Мендельсон, встретившийся с Глинкой в Италии в 1830 году¹, уже примирил свой мечтательный романтизм и тонкое чутье колорита с хладнокровием норм «школьного голосоведения» и был на грани величайшего сделанного им открытия: эстетического культа семейственности и уютной «домашности» в музыке (в 1832 г. вышла первая тетрадь знаменитых «Песен без слов» для фортепиано), — культа покорной и покоренной семьей романтики.

Такое происходило вокруг или готовилось, но Глинка, как рыцарь Ринальдо в плену в садах Армиды, пока тешился исполнительской итальянской культурой и жадно ее поглощал. Часто влюбляясь, культивируя дружбу и дружескую общительность, плача от восторга при слушании беллиниевской «Сомнамбулы», страшась подчинить свою пылкую фантазию школьной дисциплине какого-либо сухаря-контрапунктиста, то есть боясь абстрактного метода обучения, Глинка является нам в типичном облике восторженного романтика. Но как только дело коснется

¹ «Однажды Соболевский привел ко мне *Мендельсона-Бартольди*; я был болен, а он, полагаю, от приобретенной мною и не вполне заслуженной репутации превосходного пианиста принял со мною несколько насмешливый тон. Я не играл, и он после нескольких убеждений сыграл Rondo в легком роде, по которому мне нельзя было судить о размерах его таланта» («Записки», с. 115).

творческого метода или норм исполнительства, привычная эстетика меры и ясности, с ее требованиями художественно-артистического самообладания и спокойствия «в трудностях», выступает на первый план. (Романтика — в воздействии, во впечатлениях слушателей; сам же композитор или артист — мастер своего ремесла, вполне управляющий своими романтическими эмоциями, своей пылкой фантазией. Так можно сформулировать эстетический канон Глинки в этот период жизни, и о нем надо помнить и дальше, ибо глинкинское искусство зрелой поры этой опоры не покидает никогда.)

О певице *Фодор-Менвиель*, оставившей уже сцену, Глинка вспоминает так:

«...Она еще превосходно пела и выделявала трудные пассажи так ловко и свободно, как в Берлине немки вяжут чулки во время разных представлений, не проронив ни одной петли. Она очень часто пела с Ивановым и, поправляя его, придерживалась той же методы, как и *Nozzari* (знаменитый учитель пения.— *Б. А.*), который заставил Иванова петь речитативы *Porpora*, требуя от него непринужденного, мягкого (не надо понимать, как расслабленное, изнеженное.— *Б. А.*) 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 *Nozzari* и *Fodor* обязан более всех других *maestro* моими познаниями в пении» («Записки», с. 119, 120).

В 1832 году Глинка довольно много сочинял, все в пределах камерного ансамбля. Это — серенада на темы *Sonnambula* для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса; серенада на мотивы из *Анны Болены* для фортепиано, арфы, альты, виолончели, фагота и валторны, *Sestetto original* для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса; трио для фортепиано, кларнета и фагота; ряд вокальных произведений по различным поводам, в том числе романсы: *Победитель Жуковского* и *Венецианская ночь* — Козлова. С голосом же Глинки — как он полагает, в итоге невыносимых страданий от нервных раздражений желудка и всего тела — произошла в 1833 году неожиданная метаморфоза:

«...В промежутках между припадками страдания становились тусклее; я садился 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 слишком 15 лет...» («Записки», с. 135).

Свое почти трехлетнее пребывание в Италии Глинка мудро, скромно и точно подытоживает:

«...Страдал я много, но много было отрадных и истинно поэтических минут. Частое обращение [общение?] с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него. *Nozzari* и *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 (fini)* с непринужденною естественностью (*grâce naturelle*), которые после них едва ли мне удастся когда-либо встретить. Не говорю о Рубини, даже в пении Пасты было не без некоторого рода *претензии* на эффект.

Мои занятия в композиции считаю менее успешными. 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 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» («Записки», с. 136, 137).

Во всем этом резюме старика Глинки, вспоминающего об Италии и уже побывшего в Испании, слышится здравое исповедование реалистического художественного мышления, ставящего овладение высотами мастерства в искусстве условием правды и естественности выражения, с упором на художественное творчество родного народа. И дальше:

«...Весною и первую половину лета 1833 года страдания не допускали меня работать. 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 *искренне* не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» («Записки», с. 137, 138).

Годы ученичества и подражания сменились в развитии Глинки годами зрелого творчества. Созревало национальное сознание. Но предстояло еще завершить изучение музыкальных культур — частичное, в ранней юности, французской, а теперь —

полноценное — итальянской, завершить познанием культуры, а вернее, композиторского ремесла немцев. Вместе с тем это было подведением итогов всему периоду и накопленному громадному опыту и практике ученических лет. Таким интермеццо в жизни Глинки оказалось пребывание в Берлине с конца 1833 по весну 1834 года и занятия композицией у Дена. Но в Берлин Глинка попал не сразу. Выехав в июне 1833 года из Италии, он сперва, проехав через Тироль, посетил Вену. Это была уже «старушка Вена», пережившая Моцарта, Гайдна и Бетховена и забавлявшаяся Ланнером и Штраусом. А Глинка, полный еще итальянскими впечатлениями и мечтами о своем национальном произведении, глядя в свое «вперед» и тоскуя по родине, тоже даже и не вспоминает о великом прошлом венской музыки:

«...Вена после Италии показалась мне мрачною, в особенности по причине дурной погоды. Я часто и с удовольствием слышал оркестры *Ланнера и Штрауса*»¹ («Записки», с. 138).

«...Наслушавшись Ланнера и Штрауса, не раз пытался сочинять и помню, что тогда изобрел тему, послужившую мне для *краковяка* в „Жизни за царя“» («Записки», с. 141), — тут Глинка приводит *V-dur*'ную тему *краковяка*.

По приезде в Берлин Глинка встретился со знакомым по Милану учителем пения профессором Тешнером и через него познакомился с Зигфридом Деном (1799—1858), педагогом-музыковедом, ставшим для Глинки руководителем и другом.

«...Ему же, то есть *Тешнеру*, обязан я знакомством с Зигфридом *Деном* (Dehn); он теперь *custos* (хранитель.— *Б. А.*) музыкального отделения Королевской библиотеки в Берлине, и я у него учился около 5 месяцев. В самое короткое время он узнал степень сведений моих и способностей и распорядился так: давал мне писать трех-, а потом четырехголосные фуги или, лучше сказать, скелеты, экстракты фуг без текста на темы известных композиторов, требуя при этом соблюдения принятых в этом роде композиции правил, то есть соблюдения *экспозиции, стретт и педали*. Он привел в порядок мои теперешние сведения и собственноручно написал мне *науку гармонии* или *генерал-бас, науку мелодии* или *контрапункт*, и *инструментовку*, — все это в четырех маленьких тетрадках. Я хотел отдать их напечатать, но *Ден* не изъявил на то согласия.

Нет сомнения, что *Дену* обязан я более всех других моих *maestro*; он, будучи *рецензентом* музыкальной

¹ Иоганна Штрауса старшего (1804—1849), отца знаменитого Иоганна Штрауса младшего (1825—1899), который только в 1844 году основал свой оркестр.

лейпцигской газеты, не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ошупью, а с сознанием. Притом же он не мучил меня школьным и систематическим образом, напротив, всякий почти урок открывал мне что-нибудь новое, интересное. Однажды дал мне тему, состоявшую из 8 тактов, с тем чтобы я написал на нее скелет фуги к следующей лекции. Тема эта походила более на речитатив, нежели удобную для фуги мелодию, и я тщетно хлопотал над ней. На следующей лекции он еще раз попросил меня заняться этой темой, и также я бился с ней понапрасну. На третью лекцию Ден явился с огромной книгой, содержащей фугу Генделя на ту тему, с которой я не мог совладать. По рассмотрении ее оказалось, что вся разработка великого композитора была основана на восьмом такте, первые же 7 тактов проявлялись только изредка. Одним этим соображением я постиг, что такое фуга» («Записки», с. 143, 144).

Необходимо с большим вниманием детально остановиться на этом примечательном отрывке воспоминаний Глинки и попытаться его обстоятельнее уяснить, хотя здесь именно Глинка многословнее, чем обычно, говорит о сути своих занятий. Но эта многословность относительна: не от нескромного желания большего повествования, а от значительности происшедшего в его жизни явления. И вот, рассматривая данный фрагмент с точки зрения его значительности, нельзя не почувствовать, что и тут Глинка сказал все-таки *немного о многом*, а главное, пожалуй, центр интереса переместил с себя на Дена. Поэтому, как ни бесспорна заслуга Дена,— и об этом с полным уважением и в точном описании метода занятий сообщает сам Глинка,— но пора уже «деновскую проблему» в творческой биографии великого русского композитора тщательно проанализировать. Принято, основываясь на характеристике самого Глинки, что Ден — «бесспорно первый музыкальный *знахарь* в Европе», традиционно принимать раз навсегда сложившиеся установки во взаимоотношении Глинки — Дена, не взвешивая всех обстоятельств. Выходит даже, что Ден как будто действительно сделал из заблудившегося дилетанта мастера и, благодаря ему, Глинка смог, наконец, овладеть большой театральной формой (опера «Иван Сусанин»).

Взвесим, по возможности, создавшуюся обстановку. В Италии через доскональное проникновение в глубь ее музыкальной культуры Глинка понял, что за «рассчитанным шарлатанством» и многих исполнителей и особенно учителей пения, за блестящей «универсальной» внешностью пышного итальянского искусства есть главное: народно-национальная основа, содержание, сущность, природа этого искусства, что питает великое в нем и чем, в свою очередь, питается мишура. Глинка понял, что ремесло

усвоить должно, но что итальянцем в музыке стать нельзя и что, изучив европейское мастерство, сочинять-то надо научиться по-русски. Осознал ли он еще в Италии с гордой самоуверенностью лично свое национальное призвание — сомневаюсь; но призвание это, как долг каждого художника перед родиной, не притворяться «итальянцем», и только что указанное убеждение — надо писать музыку по-русски — он, безусловно, всецело осознал и держался этого всю жизнь, упорно, без раболепства перед тогдашней русской знатью и низкопоклонничества перед критикой.

Совершенно ясно, что при таком основном *качестве* своего музыкального *сredo* и таком содержании своего сознания Глинка не мог превратиться в робкого ученика самого сверхгениального теоретика-иностранца, ибо он-то, сам Глинка, уже предчувствовал (а я полагаю, что во многом и осознавал), «как писать по-русски», и помочь ему в этом вряд ли кто мог. Ему, во-первых, оставалось усвоить иноземную солидную культуру музыкального мастерства и теоретизирования и, во-вторых, найти умного организатора его собственных познаний, который бы не искалечил уже приобретенных навыков, а главное, не помешал бы ему в деле освоения и развития сочинительства на народно-национальной русской основе. Ден, если и не понял, то ощутил это в Глинке и стал в положение организатора.

Напомним, что и Антон Григорьевич Рубинштейн — ученик Дена, как и Глинка, и научился у Дена, вероятно, строить музыку с подлинно школьно-техническим размахом, распространяя любую пришедшую в голову мысль во все стороны и с большим конструкторским опытом (см. его симфонии и концерты, да также и оперы, как «Маккавей» и «Демон»). Но стилевой, интонационно-конкретный строгий отбор технических средств как средств выражения — основное качество мастерства Глинки — Рубинштейну обычно не свойствен, кроме нечастых случаев, когда прирожденное ему богатое мелодическое дарование подскажет верное окружение и развитие напева.

Вероятно, абстрактному схоластическому техницизму, как это наблюдается у Рубинштейна, можно было легко научиться у Дена; но если сравнить партитуру первой крупной «последеновской» работы Глинки — партитуру «Ивана Сусанина» — с технической рецептурой деновских записок и особенно его учебника гармонии, то богатейшие «новые качества» этой первой русской народно-национальной партитуры «из Дена» не выводятся, а выводятся из созерцания глинкинского творческого сознания и его разностороннего опыта и осознания культур.

В «Иване Сусанине» поразительно, например, органическое скрещивание моцартовско-керубиниевского мелодического полифонизма с русско-национальной культурой попевочно-подголосного (ствол, ветви, листья) многоголосия. Эта партитура остается до сих пор монументальным памятником первого в былой

России творческого синтеза мастерства безыменных создателей народной музыки, устной традиции с высшими достижениями европейской музыкальной техники, приспособленной уже к масштабно-крупным конструкциям нотопечатной музыки городов. Моцартовско-керубиниевские принципы у Глинки свежеют от преломления их сквозь русско-народную призму, а народные элементы «Ивана Сусанина» прогрессивно организуются на основе европейского интеллектуализма, и перед ними открылся путь с далекой-далекой перспективой, что и доказано — теперь уже бесспорно — быстрым содержательным развитием русской послеглинкинской музыки.

Я не занимаюсь здесь анализом партитуры первой оперы Глинки и не могу перечислять всех ее ценных качеств. Укажу на богатство вокальной техники, вряд ли почерпнутой у Дена, на умное по отбору средств и интонационно-колористической свежести оркестровое голосоведение, а отсюда и на моцартовское и французско-классическое мастерство инструментовки, на чувство стиля в трактовке основных тогдашних элементов русской музыкальной культуры: народной крестьянской песни и песни русского посада, бытовой городской песни-романса, затем *канта*, куплета, танцевальной инструментальной ритмики и т. д. и т. д. Финал «Сусанина» — «Славься» — не мог родиться от того, что судьба свела Глинку с Деном! Ведь в Берлине Глинка был уже в той стадии зрелости, когда его творческое сознание высекало такие искры его мелоса, как напев еврейской песни, вошедшей со временем в музыку «Князя Холмского» (см. «Записки», с. 143).

Вовсе не преуменьшая заслуг Дена, надо учесть и опыт, и музыкальный интеллектуализм, и художественный вкус, и всю интенсивную и, как мы видели, весьма последовательную работу Глинки над своим развитием. Кроме того, Глинке, чтобы в него поверили, нужен был до возвращения в скептическую петербургскую атмосферу спесивых бар ученый немец-знахарь. Он не мог не сознавать этого. Правда, что в него поверили единицы и его мастерство оценили — даже при наличии учебы у Дена — очень немногие. Легенду о дилетантизме Глинки поддерживали упорно, и даже такой умный человек, как Чайковский, задавал себе нелепые вопросы о Глинке и нелепости о нем писал в письмах, всей душой любя Глинку как музыканта и высоко оценивая его значение. А что бы было, если бы Глинка и на Дена не смог сослаться? Что бы сказали Виельгорские, Львовы и им подобные?..

Вернемся к повествованию Глинки. Понятно, почему Ден не разрешил ему напечатать свои записки: он готовил свою книгу о гармонии, но в год приезда Глинки в Берлин, по-видимому, взгляды его на этот предмет не совсем сформировались, как об этом можно судить по собственным словам Дена в его предисловии к учебнику — предисловии, носящем дату: Берлин,

апрель, 1840. Ден был одним из учеников интересного композитора и мыслящего педагога Бернгарда Клейна, в свою очередь, работавшего некоторое время в Париже у Керубини. Смерть в 1832 году оборвала работу Клейна над систематизацией его взглядов и работу над учением о гармонии, переходившую уже в некий вид энциклопедии теоретического музыкознания, ибо Ден пишет в том же предисловии, что научно обоснованные взгляды Клейна на сущность музыкального искусства бросали ясный свет на все области музыкальной теории.

Кому хорошо известен Керубини, тот, собрав имеющиеся в «Theoretisch-praktische Harmonielehre» (1840) Дена намеки на учение Клейна, сопоставит книжку Дена с творческой практикой и теоретическими воззрениями Керубини и Клейна и обнаружит в ней законсервированными в латах нелегко осваиваемой классификации и систематизации глубокие, верные, далеко вперед — от того времени — ведущие идеи о связи, конструкции и месте аккордов в мажоре и миноре, о голосоведении, модуляции и т. д. и т. д. У меня создается такое впечатление, что Ден как типичный педагог-классификатор, ученый с солидной музыковедческой эрудицией соответственно и обработал идеи Клейна, не справившись с их творческой консистенцией или боясь делать из них выводы, или просто не слыша музыки так, как слышал Клейн, будучи сам композитором, то есть, исходя из ощущения и знания творческого процесса. Но Клейн умер в 1832 году, а Глинка приехал в Берлин в 1833 году, в самом конце.

Ден был на пять лет старше Глинки, поэтому не следует представлять себе его очень уж зрелым мэтром по сравнению с юным Глинкой. Одному из них 30, другому 35 лет — вполне поэтому возможно, что это была встреча почти «совозрастов» и что Ден, увлеченный взглядами недавно умершего Клейна и искавший путей к их фиксации и классификации, не столько вел Глинку по параграфам сложившихся определений, схем и таблиц, сколько сам вместе с Глинкой формировался, освещая ему в устном общении глубже и свежее домыслы и замыслы своего покойного учителя. Глинка же мог плениться еще живой связью традиций, опыта и воззрений: Керубини—Клейн—Ден и постарался сам использовать Дена в нужном ему направлении.

О деновской «Harmonielehre» и лежавшей в основе этой книги любопытной классификации аккордов по интонационно-интервально-мелодическому их отношению к тонике лада, а не по формально-интервальным «количественным» признакам, здесь не совсем уместно и долго было бы говорить. Они исключительно интересны и по тому значению, какое Клейн — Ден придают составу интервалов каждого аккорда по их консонантной или диссонантной «сцепке» с тоникой и, вполне последовательно, *качественности* вводного тона; это учение дает объяснение ощутимой для каждого обладающего слухом композитора *качественной* — интонационной разнице между трезвучиями, по

схеме своей односоставными, например, трезвучиями второй и шестой ступеней мажора или второй и седьмой ступеней минора и т. п. В первом случае налицо два односоставных — согласно традиционным схоластическим схемам — минорных трезвучия (малая и большая терции в «обруче» чистой квинты), а во втором — два уменьшенных трезвучия из малой терции в «обруче» уменьшенной квинты. Но и в первом и втором случае, какая интонационная разница между двумя «одинаковыми» минорными, а во втором — двумя уменьшенными трезвучиями!

Это один образец — а их много (чего стоит, например, «сниженное» значение доминантового трезвучия пятой степени!) — простого и естественного объяснения явлений, необъяснимых чисто схематической конструкцией, и оно дается основной посылкой Клейна о взаимоотношении двух *главных* аккордов в тональности: тонического трезвучия и трезвучия на вводном тоне. Совокупность аккордов в пределах лада образует сложную, но ясную интонационную «арочную» связь всех тонов в их качественной соотносительности к основному тону, без всякой необходимости в произнесении терминов вроде «тяготение», «функция» и т. д. и без всякой «гиперболизации» самого понятия гармония, ибо в основе лежит исторически естественный процесс развития слуха и различения им расстояний от данной интонируемой точки, принятой за основную.

Давно уже познакомясь с клейно-деновской системой (интересны в ней определение и практика модуляций, интересно все учение о голосоведении, которому отводится особое место) и сделав из нее выводы для себя, я долго не отдавал себе отчета, почему все это никак, по-видимому, не отразилось на партитуре и вообще композиции «Ивана Сусанина»? Только при внимательнейшем интонационном анализе «Руслана» там можно найти интереснейшие явления, объяснимые как будто бы с позиций учения Клейна, но, вернее, органически вытекающие из всего развития слуха и композиционной практики Глинки.

Теперь я позволю себе изложить всю гипотезу. Ден, даже если он и не ограничился только «администрированием» над познаниями Глинки и толковал с ним о клейновских прозрениях, способа классификации которых он искал, все-таки мало что понял в Глинке и вылепить из него последователя не мог. Если напомнить, *как* принял и оценил Ден партитуры «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы», привезенные в Берлин и показанные ему Глинкой в 1844 году¹, — никаких сомнений в степени понимания им глинкинского творчества не остается.

¹ В 1844 году летом Глинка из Новоспасского, через Смоленск, Варшаву и Познань, выехал в Берлин: «Там я провел несколько дней с З. Деном (бывшим моим учителем контрапункта). Со мною были партитуры моих опер. Он оказался чрезвычайно доволен моим терцетом из *Жизни за царя* „Не томи, родимый!“ («Записки», с. 295). Ирония Глинки более чем ясна, ибо тут, сей-

А Глинка, взяв от Дена то, чего ему до сих пор не хватало (понимание теории контрапункта и фуги), тоже не пожертвовал ничем своим, уже твердо завоеванным. Тогда данное позднее глинкинское определение Дена: «бесспорно первый музыкальный *знахарь* в Европе» — звучит вполне точно. *Знахарь* — потому что, вероятно, в устных беседах с Глинкой о Клейне, его прогнозах и собственном учении о гармонии, которое Ден, конечно, под свежим впечатлением от недавней смерти учителя, уже в 1834 году, проектировал на основе взглядов последнего, — Ден, сам находясь в расцвете сил, мог развивать и перед юным еще Глинкой интереснейшие теоретические перспективы, звучащие для того «знахарством».

Но контрапункту он Глинку выучил и догадался выучить не по-школьному, а по существу. Описанный Глинкой меткий пример из Генделя это доказывает. Если, действительно, сам Ден надумал посвятить Глинку в «мистерии фуги», главным образом на основе хоровых, своеобразно «театрализованных» ораториальных и, в сущности своей, ораторских фуг Генделя, то он, действительно, чуткий педагог. На удочку мертвой архитектоники фуги он бы глинкинского воображения не поймал, а блестящим результатом усвоения Глинкой генделевской жизненной полифонии можно вполне считать хоровую интродукцию «Ивана Сусанина». Впрочем, и на примере Рубинштейна — по его хоровым массивам и вообще умелой трактовке театральных и ораториальных хоров — можно догадаться, что Ден и с ним применил испытанный на Глинке прием.

Кроме уроков Дена, Глинка занимался в Берлине и сочинением своей музыки, написав:

«...два романса: *Дубрава шумит* (Жуковского) и *Не говори, любовь пройдет* (Дельвига), вариации на тему *Соловей* Алябьева, для фортепиано также *rot-rouggi* на несколько русских тем в 4 руки; в этой последней видно *поползновение* на контрапункт. Также этюд 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* (песнь сироты из «Жизни за царя») и первую тему *Allegro* увертюры. Должно заметить, что я в молодости, то есть вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы» («Записки», с. 144, 145).

С этих слов Глинки о набросках тем для оперы начинается неясность, путаные недосказанности, связанные с какими-то не дошедшими до нас подробностями по поводу возникновения «Ивана Сусанина» и ближайших лет жизни Глинки после воз-

час же, он, как ни в чем не бывало, продолжает эпически: «Из Берлина на почтовых же отправились мы в Кельн...» и т. д.

вращения на родину. У Глинки память хорошая, и в своих воспоминаниях о себе и окружающей среде он всегда точен, и вся его творческая жизнь и эволюция до этого момента прослеживаются обстоятельно. Но вокруг создания первой своей оперы он словно бы замечает какие-то следы. Возможно, что даже еще в 1854—1855 годах, когда создавались «Записки», Глинка как русский человек «николаевской выучки» хорошо и твердо знал, чего можно и чего нельзя касаться. Почему в одном и том же абзаце Глинка сперва оговаривает свою мысль («не говорю еще оперной»), а дальше сообщает о темах для оперы, и очень существенных? А если он еще не думал, что они войдут в оперу, почему не сказать, что это две темы, допустим, для предполагавшейся увертюры?

К этому периоду жизни Глинки в Берлине относится любопытное письмо его к неизвестному лицу, напечатанное в книге Octave Fouqué «Michel Iwanowitch Glinka», в котором четко говорится именно об оперном замысле. Неведомому для нас другу S***T*** Глинка сообщает, что оставил милую страну — Италию без особого сожаления.

«...Что будешь делать! Эта веселая, оживленная, шумная жизнь возбудила во мне, в конце концов, отвращение. Вина во мне самом, я неподатлив на счастье: сказать тебе правду, отбросив в сторону скромность, я встретил там людей, которых очень полюбил, а там мною получены самые лестные знаки симпатии, какими только честолюбие артиста может себя тешить. Я вспомнил о *Норме*, но на сей час я с охотой посещаю Королевскую Оперу и угощаюсь *Фрейшюцем*. А кроме того, я ежедневно занимаюсь с Деном: большую часть своего времени я трачу на то, чтобы пользоваться его советами...

Я не останусь здесь долго и с нетерпением жду, когда наступит момент и мы обнимемся. У меня проект в голове, идея... быть может, еще не наступила пора полного признания; быть может, если бы я тебе все сказал, то сам бы испугался, найдя на лице твоём явные знаки недоверия...

И все же сначала я обязан сказать тебе, что ты сам найдешь во мне перемену: без сомнения, ты удивишься, когда откроешь во мне больше того, о чем мог бы подумать во время моего петербургского житья.

Сказать ли тебе все?.. Я полагаю, что я тоже мог бы дать нашему театру произведение больших масштабов. Сам первый готов допустить, что это не будет шедевр, но, конечно же, это будет и не так уж плохо!..

Что ты на это скажешь?

Самое важное — это удачно выбрать сюжет, во всяком случае, он безусловно будет национален. И не только сюжет, но и музыка: я хочу, чтобы мои дорогие

соотечественники почувствовали бы себя тут, как дома, и чтобы за границей не принимали меня за самонадеянную знаменитость, на манер сойки, что рядится в чужие перья.

Примечаю, что мог бы и наскучить тебе, удлиняя сверх меры описание того, что пока еще покрыто мраком будущего.

И кто знает, найду ли я в себе самом силу и талант, необходимые для выполнения обещания, которые я сам себе дал!..

...Прощай.

Твой Мишель»¹.

Письмо это вполне согласуется со всем предшествовавшим ростом сознания Глинки и его поисками русского «музыкального письма». Веберовский «Фрейшюц» как волновавший тогда немцев образец народной оперы, естественно, вызвал пристальное внимание Глинки. Но замыслы его, по-видимому, шли дальше и глубже, чем давали ему в этом произведении и содержание, и форма, шедшая от преодолевания зингшпиля, но далеко не сравнимая с завоеваниями музыкальной драматургии Россини в «Вильгельме Телле» (1829).

В конце апреля 1834 года Глинка вернулся домой в Новоспасское, в июне поехал в Москву, возможно, что в поисках либреттиста и либретто и, по-видимому, не без желания покресоваться перед знакомыми:

«...Павлов (автор впоследствии известных повестей); он дал мне свой романс *Не называй ее небесной*, незадолго 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 *Марьина роща* (повесть В. А. Жуковского.— Б. А.), и я играл на фортепиано несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили мне для *Жизни за царя*.

Притом же я хотел показать и публике, что недаром странствовал по Италии... Я пел и играл свои сочинения и эти последние, кажется, с аккомпанементом струнных инструментов» («Записки», с. 147).

Осенью 1834 года Глинка вместо задуманной новой поездки за границу, в Берлин, появился в Петербурге и закрепился здесь надолго.

«...Я жил тогда домоседно и тем более, что склонность к Марье Петровне (Ивановой — будущей жене Глинки.— Б. А.) нечувствительно усиливалась; несмотря на это, однако же, постоянно посещал вечера В. А. Жуков-

¹ Французский подлинник письма см. в собрании писем М. И. Глинки. Изд. Н. Финдейзена, 1907. Письмо 4 (1834 г.).

ского. Он жил в Зимнем дворце, и у него еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов, литераторов и вообще людей, доступных изящному...

...Когда я изъявил свое желание приняться за русскую оперу, Жуковский искренне одобрил мое намерение и предложил мне сюжет: *Ивана Сусанина*. Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в ней много оригинального, характерно русского» («Записки», с. 153, 154).

Теперь начинается эпоха, увы, короткого — лет на двадцать — расцвета творчества Глинки. С начала же работы над «Иваном Сусаниным» Глинка почувствовал громадный прилив творческих сил:

«...Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую: наконец, многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей» («Записки», с. 154).

Из ярких музыкальных впечатлений в течение зимы 1834/35 года Глинка отмечает исполнение 7-й симфонии Бетховена: «непостижимо прекрасной», как он ее называет.

25 апреля 1835 года Глинка женился и в половине мая отправился с женою и тещею в Новоспасское.

«...Со мной были слова для двух актов, и я помню, что где-то за Новгородом, в карете я вдруг сочинил в $\frac{5}{4}$ хор *Разлеялась*.

Подробности деревенской жизни исчезли из моей памяти; знаю только, что я прилежно работал, то есть *уписывал* в 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» («Записки», с. 159, 160).

В этом описании есть нечто моцартовское. И, действительно, это был моцартовски-творческий момент в жизни Глинки.

Ритмо-конструкция играет всегда большую роль в форме Глинки, рассчитывается в деталях и развертывается в звуковую перспективу. Вот изъяснение самого Глинки по одному из случаев, касающихся этого:

«...*Не томи родимый* сначала я было написал в $\frac{2}{4}$ и в тоне a-moll, но расчел, что в первом акте у меня было много парного деления такта, а именно: *Интродукция, ария Антониды и речитатив Сусанина с хором*. Вспомнил также слова *Дена*, который однажды привел Шпора в замешательство, спросив у него, „по какой причине

у него вся *Ессонда* идет в $\frac{3}{4}$ деления такта?“ Не желая, чтобы и ко мне могли придаться за единообразие [метра], я написал ту же мелодию в $\frac{6}{8}$ и в *b-moll*, что бесспорно лучше выражает нежное томление любви» («Записки», с. 160).

Хорошо шло дело с сочинением оперы и в августе в Петербурге:

«...Всякое утро я сидел за столом и писал по 6 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 [достаточно] 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 часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже» («Записки», с. 164).

Опять ценное описание творческого процесса: и запись готового в партитуру, и соображения целого, и вызывание в себе через речевую интонацию эмоциональных состояний, соответствующих переживаниям действующего лица,— словом, сталкивались друг с другом различные этапы и методы сочинения, так как весь организм Глинки был охвачен давно подготовленной неодолимою потребностью — создать русскую оперу, по-русски написанную. Тут же осуществлялись и пробы написанного — исполнение фрагментов оперы, а по ее окончании, в ту же зиму 1835/36 года началось ее разучивание русскими оперными артистами.

Тут-то во всем объеме развернулись исполнительское дарование Глинки и его владение вокальным искусством. Все отзывы современников о мастерстве, стиле и глубокой художественной выразительности его пения говорят, в сущности, об одном: что, как и в своем «Сусанине», Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму и закрепил этот путь, вызвав и встретив среди выдающихся артистов, своих современников, зачинателей и продолжателей его, глинкинского, дела. По-видимому, вокруг репетиций оперы Глинки росло и зрело серьезное художественное реформаторское движение. Лучшие исполнители чувствовали, что тут дело не в одном совершенстве пения и зарождении русского пения, но в глубоко новом содержании и стиле и, как мы сказали бы теперь, новом сценическом образе.

Но вместе со всей сутолокой первых проб, репетиций, хлопот о принятии русской оперы на русскую же сцену — хлопот

весьма унижительных, попыток найти служебное положение, среди бюрократической волокиты и бестолковой суеты окружающего светского общества, плюс среди начавшихся ощущений неразумности поспешной женитьбы на вовсе чуждой женщине — теряется след творческой жизни и саморазвития Глинки, за чем можно было с вниманием следить до этой поры.

Начинается странная и тягостная полоса в биографии великого музыканта: несомненна линия могучего восхождения творчества и дальнейшего роста накопленных творческих сил, не исчерпанных первой оперой, но одновременно беспорядочная, хаотическая бытовщина и внутреннее духовное одиночество. Вся последующая — после начала дела о разводе — жизнь Глинки в «кукольниковской богеме» лишь самоодурманивание общительного человека пребыванием будто бы в артистической атмосфере. Это был «дрянной опиум», и надо удивляться только стойкости и выдержке творческого сознания Глинки и борьбе его за право на творчество, ибо только благодаря этим качествам создавалась гениальная партитура «Руслана и Людмилы». Впечатление такое: чем больше в дальнейшем беспорядка и бестолковщины в быту вокруг Глинки и чем гнуснее усилия недоброжелателей снизить его значение, тем оптимистичнее и яснее его творчество, тем глубже и выше его художественный интеллект, тем прочнее его художественные убеждения и отточеннее в своей безупречной логике его мастерство.

Шум вокруг премьеры «Ивана Сусанина» (27 ноября 1836 г., по ст. стилю) и официальные милости, по-видимому, самого Глинку не обманывали, несмотря на его восторженные — отчетные об успехе — письма к матери. Если учитывать всегда бодрствующую, умную иронию Глинки, то лучше надлежит верить фрагменту из его «Записок» по поводу болгарских статей в «Северной пчеле»¹. Как тонкая ищейка, Булгарин понимал, что «Ивана Сусанина» царь и двор принимают, ибо неудобно, нельзя по ситуации не принять, но что, по существу, глубокой оценки тут не было и быть не могло.

Очень немногие интеллектуально чуткие люди из высшего и среднего круга общества (Одоевский, потом Гоголь) угадали смысл события; большинство или не разбиралось в этом, или не удосужилось, *или просто не ощущало в музыке как искусстве той значимости*, которая всеми признавалась в литературе

¹ «Эти статьи любопытны и ясно определяют степень невежества в музыке их автора. Некоторые из аристократов, говоря о моей опере, выражались с презрением: „C'est la musique des cochers”» («Это музыка кучеров». — Б. А.). И к этому абзацу Глинка сделал на полях приписку: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ» («Записки», с. 180). Столь меткая саркастическая фраза показывает, что никогда Глинка не обольщался успехом оперы и оценивал верно свое положение в «свете». Очень характерна и его оценка (в письме к матери 2/14 января 1837 г.) наконец полученной должности: *блага-то блага, но служить придется под начальством А. Ф. Львова, «с которым мы не совсем в ладу»* (см. письмо 15).

и живописи. Поэтому Пушкин проглядел значение первой оперы Глинки, как потом Белинский — ценность «Руслана». Смущала и серьезность всей концепции «Ивана Сусанина». Чувствовали, что тут дело вовсе не в низкопоклонническом патриотизме, вроде патриотизма пьес Кукольника, а в чем-то ином, существенном. Но, увы, более широкие демократические слои интеллигенции, среди которых все более и более росла известность оперы и ее автора, были пока «слушателями без голоса» и своего мнения громко высказать не могли.

В Большой театр Глинку не пустили: «сверху», вероятно, по бюрократическому тупоумию, а «изнутри» по соображениям более «веским», шкурным. Позволяю себе усомниться в легенде, пущенной в оборот самим Глинкой, о благожелательности — альтруистической — дирижера и композитора итальянца Кавоса к «Сусанину». Так в театре дела не делаются. Вернее всего, Кавос понял, что перед сильным тогда в придворных кругах Жуковским надо сдать, а как музыкант, хотя и ощутил превосходство глинкинского «Сусанина» над одноименной собственной оперой, но понять произведения Глинки не смог. Достаточно напомнить меткий критический отзыв композитора о Кавосе-дирижере:

«...Кавос вел репетицию со свойственной ему деятельностью, только по привычке не соблюдал оттенков, в особенности *pp* никогда почти не выходило, а было что-то вроде *mf*. Равным образом он как-то не мог уловить настоящего темпа, а всегда брал его несколько медленнее или живее» («Записки», с. 173).

Тут что ни слово, то меткая критическая стрела! Вряд ли Глинка во время репетиций «Сусанина» воздерживался в своем кругу от такого рода суждений, и в «Записках» они не звучат отболевшим воспоминанием. Поэтому в театре не могли не учитывать ни превосходства всей музыкальной культуры Глинки, ни обаяния для артистов его творческой личности, ни его тонкого исполнительского чутья и мастерства его собственного исполнения.

В ремесленниках искусства не могло не проснуться чувство самообороны, и, в конце концов, в итоге борьбы Глинки за служебное положение его назначили 1 января 1837 года под начало его недоброжелателя А. Ф. Львова капельмейстером Придворной певческой капеллы, где ему невозможно было развернуться: вместо театра, артистов, оркестра — родной стихии Глинки — певчие, церковное пение, да еще в рамках придворной службы, и роль регента, педагога по «сольфеджио», а дальше командировка на Украину: набирать для капеллы голосистых мальчиков. Право, эта «милость» для Глинки была придумана не менее ловко, чем камер-юнкерское звание для Пушкина! Но это была служба, а не звание, и службы можно было избежать: 18 декабря 1839 года Глинка был по собственному желанию уволен.

Не легче было и в быту. Не в том дело, виновата ли была жена Глинки, ибо и сам он аскетизмом не кичился и к женской красоте равнодушия не проявлял. Но «содержание быта», с неисчислимыми дрязгами и дорогостоящего, стало, по-видимому, невыносимым. Началась длительная эпопея развода. Петербургское общество не грызло Глинку с таким ожесточением, как Пушкина; и когда Пушкин был уже на вершине отчаянного одиночества и вскоре погиб, Глинка еще иронически подшучивал над своей судьбой и положением, но общество инстинктивно «выдавливало» его из своего круга. Передышка — поездка на Украину за певчими (весна и лето 1838 г.) — не исправила хода событий, и уже летом 1839 года его пристанищем стала квартира братьев Кукольников¹, куда он затем вскоре и совсем переехал. Началась жизнь «братии»!

II. ЭПОХА «РУСЛАНА»

Как среди всего этого мог возникать «Руслан» — партитура, указывающая не только на богатство и неистощимость музыки, но и на упорную громадную работу, на высокий интеллектуальный труд и стойкость художественных идеалов, — это все же удивительно.

Но сперва проследим — хоть и беспорядочную — жизнь Глинки в музыке за период от поступления на службу или, вернее, от премьеры первой оперы до премьеры — число в число — второй: 27 ноября 1842 года (по ст. стилю).

Вот занятия Глинки в капелле по его ценным наблюдениям: «...Я взялся учить их (плохо успевающих певчих.— Б. А.) музыке, то есть чтению нот, и исправить интонацию, по-русски — выверить голоса. Мой способ преподавания состоял в разборе скалы, значения полутонов, следственно, изыскания причины употребления знаков повышения и понижения; впоследствии писал я на доске двухголосные короткие задачи (Sätze), заставлял сперва сделать разбор, потом спеть одну, потом разобрать и спеть другую партию, потом всех вместе, стараясь образовать слух учеников моих и выверить голоса их².

Когда в первый раз явился я для преподавания с мелом в руке, мало нашлось охотников; большая часть

¹ Бывшая петербургская квартира Глинки (ныне дом 3 в Фонарном переулке) до переезда его на казенную квартиру в Певческой капелле.

² Здесь, как и всегда, во всем своем художественном становлении, Глинка прежде всего стремится вызвать активность слуха, «самопознание слуха», природный дар обратить в осознанное явление и не допускать его механизации, чтобы неизбежно возникающая в итоге выучки слуховая инерция была бы завоевана сознательным усилием!

больших певчих стояла поодаль с видом недоверчивым, и даже некоторые из них усмехались. Я, не обращая на то внимания, принялся за дело так усердно и, скажу, даже ловко, что после нескольких уроков все почти большие певчие, даже и такие, у которых были частные и казенные уроки, приходили ко мне на лекции» («Записки», с. 183, 184).

«...Мои занятия с певчими шли весьма успешно, и я [часто бывал в певческой] видел быстрые успехи учеников моих, которые начали уже разбирать ноты довольно свободно. Я этим не ограничился и желал испытать силы свои в церковной музыке; написал *Херувимскую* C-dur и принялся за фугу с текстом, но без успеха. Сблизился я также с профессором Театрального училища *Солива*¹; для него приказал разучить двуххорную фугу *Сарти*, которую произвели успешно» («Записки», с. 188).

«...Я иногда заходил к *Солива* и намерен был упражняться с ним в *строгом штиле*, но эти занятия остались безуспешны...» («Записки», с. 192).

Артистическое самолюбие Глинки всю жизнь заставляло его ставить перед собой проблему *строгого стиля*, решение которой ему не давалось. Значит, занятия у Дена не совсем успокоили его художественную придирчивую совесть! Но была еще одна причина: Глинка, по-видимому, плохо разбирался в русском культовом пении. Религия, церковь, культ, да еще в обстановке придворного раболепства — все это ему, гедонистически настроенному «язычнику» по природе, было чуждо. Служба же в Придворной капелле и чувство долга, в свою очередь, требовали этих познаний (потом, во время поездки по Украине летом 1838 года, Глинка не раз сообщает в письмах к Н. В. Кукольнику о своих работах по изучению круга церковного пения).

Занятия с Соливой, вероятно, шли по линии изыскания новых возможностей реформаторства в этой области, ибо дело, выполненное Бортнянским, Глинке, вкусившему более серьезной и высокой культуры хоровой полифонии, казалось уступкой российскому провинциализму (не отсюда ли идет позднее все же несправедливый отзыв Глинки о Бортнянском в письме к К. А. Булгакову 8 ноября 1855 года: «Что такое Бортнянский? — *Сахар Медович Патокин* — довольно!!» — отзыв, может быть, и правильный о характере стиля, но не о качестве мастерства!).

Приучив себя в художественном своем «ремесле» делать все основательно, Глинка, видимо, решил, что раз судьба привела его к капелле — зацепиться за это дело, дать пищу своему му-

¹ Солива Карл Эвазио (1792—1863), итальянский оперный композитор. С 1832 по 1841 год работал в Петербурге.

зыкальному интеллектуализму и поднять русскую хоровую музыку и культуру.

Почувствовав миражность своей затее, он стал — по возвращении из поездки — постепенно «сдавать» по службе, несмотря на данное себе обещание стать исправным чиновником. Но служба-то минула, а проблема усвоения строгого стиля с какими-то утопическими мечтами о его российском «приложении» навсегда приковала мысль Глинки. Этот мираж если и не породила в нем, то вновь стимулировала краткая деятельность на посту придворного капельмейстера.

Наряду со службой продолжалось постоянное впитывание Глинкой музыки и увлечение непрерывным музицированием в быту, причем тут подлинно художественное смешивалось с расточительно-рассеянной «компанейской» жизнью, в которой музыка, уже сама становясь «пиршеством», вступала в соревнование с питием и довольно-таки уродским балагурством. Развлекательная сторона поездки по Украине, да и житие с «братией» обнаруживают не то что вкус Глинки к жалкой бытовщине, порожденной нравами крепостничества,— для него это все могло быть своего рода «курением скверного табака, до одури», но расточительность и известного рода легковерие его общительного характера.

Творчество между тем шло по двум линиям: по затаенной, глубоко сосредоточенной работе над «Русланом» (жалобы на помехи извне этой работе нет-нет да и прорываются скорбно в письмах Глинки) и по бросаемым на поверхность время от времени камерным «малым художественным ювелирным работам». При все возрастающей их качественной значимости, некоторые из них достигали и порядочного объема в виде ли цикла или в виде самостоятельно развитого произведения (как, например, романтическая баллада «Ночной смотр»). Вокальная сфера господствует тут всецело.

«...Я также часто видался с Жуковским и Пушкиным. Жуковский в конце зимы с 1836 на 1837 год дал мне однажды фантазию *Ночной смотр*, только что им написанную. К вечеру она уже была готова, и я пел ее у себя в присутствии Жуковского и Пушкина» («Записки», с. 184).

В августе 1837 года Глинка по просьбе выдающегося артиста русской оперы, лучшего тогда исполнителя роли Сусанина — Петрова, для жены его Петровой-Воробьевой сочинил добавочную сцену (сцена Вани у монастыря) в опере «Иван Сусанин», прочно вошедшую в основной контекст.

«...Кроме прибавочной сцены, в течение 1837 года написал я два романса: *Где наша роза* и *Ночной зефир*, слова Пушкина» («Записки», с. 193).

«...В 1838 году, на масленой неделе, по недоразумению я поссорился с Гедеоновым (А. М.— директор импе-

раторских театров.— Б. А.) и прекратил уроки в школе (театральной.— Б. А.). Тогда же для милой ученицы моей написал романс *Сомнение* для контральто, арфы и скрипки, слова Н. Кукольника» (Записки», с. 196).

Влюбчивость Глинки, не раз быстро вспыхивавшая, породила и быстрый художественный отклик, чаще всего не мимолетный, а в прочно скованном, обобщенном лирическом образовании. Ряд его романсов, возникших как искры от переходящего любовного пламени, становился своего рода «неистощим запасом» эмоций при каждом и даже любом исполнении, волнуя слушателей. Как раньше в молодости сочиненное «Не искушай», так теперь произведение зрелой поры Глинки «Сомнение» стали своего рода «интонационными формулами», вызвав к жизни множество «производной» из них музыки.

В мае, 20-го или 21-го, в том же 1838 году, сочинен в Новгороде-Северском для сообщения «милой ученице», что «я все тот же», романс:

Всегда везде со мною ты,
Спутницей моей незримой. . .

впоследствии ставший известным в своем новом облике — на пушкинские слова:

В крови горит огонь желанья.

Опять одна из характерных для Глинки метаморфоз: страстное волнение перерастает в строгий и стройный художественный организм. Не степень и не качество любовного восторга играли здесь существенную роль — ведь Глинка всегда влюблялся, — но та зрелая художественная эпоха, в которую он вступил, познание жизни, интенсивный рост его личности, интеллектуальная артистическая культура, словом, все содержание его сознания. Любой объект его чувства, лишь бы в данный момент оно, чувство, было искренним, волновал и стимулировал его творчество; но интеллектуализм как основа его художественной культуры и его умное мастерство «переплавляли» его эмоциональное возбуждение в ценные художественно-полнокровные, насыщенные радостью жизни — вопреки всем бытовым несуразностям и гнусности — музыкальные образы (даже часто вовсе независимо от качества стихов).

В 1839 году Глинка, по его словам, написал Вальс (G-dur) и Польский (E-dur) для оркестра, романс на слова Кольцова *Если встречу с тобой* и *Valse-fantaisie* — обе эти вещи для своей новой симпатии Е. Е. Керн. Затем для сестры — ноктюрн *La séparation* (f-moll) для фортепиано.

«...Принялся также за другой ноктюрн *Le regret*, но его не кончил, а тему употребил в 1840 году для романса *Не требуй песен от певца*» («Записки», с. 236).

«...Зимою (1840.— Б. А.)... Е. К[ерн] выздоровела, и я написал для нее вальс на оркестр B-dur. Потом, не

знаю по какому поводу, романс Пушкина *Я помню чудное мгновенье* («Записки», с. 243).

Таково краткое замечание о замечательном романсе, где мелодия Глинки достигает исключительной пластичности и выразительной гибкости и плавности: именно она плывет над и вместе с пушкинским стихом, создавая в целом впечатление интонационного единства и слияния напевности звуков, слов и музыки! В этом сообщении — мимоходом — опять чувствуется беспечно моцартовский артистизм Глинки, о чем всегда всякие Сальери всех веков и народов будут говорить так, как у Пушкина:

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя...

И Моцарт-Глинка наивно спросил бы:

Что ж, хорошо?

«...В день моих именин, то есть 21 мая (1840.—Б. А.), когда я шел из Ревельского подворья к Степанову (художник.—Б. А.), где провел большую часть того дня, мне пришла мелодия *болеро* «О, дева чудная моя».

Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии¹, он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов. По этому, кажется, поводу пришла Платону (брат Нестора Кукольника.—Б. А.) мысль о двенадцати романсах, изданных потом П. И. Гурскалинным под именем *Прощания с Петербургом*. У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно» («Записки», с. 244—247).

По просьбе Ширкова (одного из либреттистов «Руслана». — Б. А.) Глинка

«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» («Записки», с. 247).

Конец лета и начало осени 1840 года Глинка провел в интенсивной работе над «Русланом», а между 19 сентября и 15 октября (он сочинил музыку к трагедии Кукольника «Князь Холмский», где опять, в новом аспекте и не без влияния «Эгмонта» Бетховена, возродилась яркая эпико-драматическая область дарований Глинки.

Не повезло этой изумительной музыке. Прицепленная к пьесе, все-таки ходульной и весьма посредственной (несмотря на некоторую ее эффектность и изобретательность драматур-

¹ Глинка нередко употреблял этот метод: применение стихов к готовой музыке. Так было и при сочинении «Ивана Сусанина», так и при сочинении «Руслана». Его мелодическая изобретательность шла впереди

гии Кукольника), музыка Глинки при жизни автора исполнялась скверно, внимания к себе не привлекла, а потом долгие годы пролежала в забвении. А между тем драматизм ее симфонических антрактов, юмор песни Ильинишны, высокое содержание лирики Рахили, своеобразная концепция увертюры из цепи образных и жанровых сопоставлений — все вместе образует художественное явление большой силы выражения и убедительности.

В сущности, тут продолжается путь, развернувшийся в «Иване Сусанине», но в инструментально-симфоническом ракурсе. Вокальные номера крайне интересны и сочно образны, но суть дела не в них, а в оркестровом раскрытии идей. Глинка очень надеялся на успех этой своей музыки (письмо к матери от 29 сентября 1840 года), но успеха не было. Еще в 1841 году, в марте, он с болью сообщает В. Ф. и А. Г. Ширковым:

«... Немало пострадали уши нынешним великим постом. Играли мои антракты *Холмского* — и так терзали моих бедных чад, что я, несмотря на мое долготерпение, не мог удержать своего негодования».

А между тем «Холмский» — это важное перепутье между операми Глинки. Можно даже говорить о «бетховенизации» его стиля при всей его оригинальности. Воздействие бетховенской музыки на Глинку и оценка ее им наблюдались мало. Но, например, в «Князе Холмском» следы этого воздействия несомненны. Характерно признание Глинки:

«... Играли и очень недурно, антракты *Эгмонта* Бетховена, — № *Clärchens Tod* произвел на меня глубокое впечатление, в конце пьесы я схватил себя за руку, мне показалось от перемежки движения валторн, что и у меня остановились пульсы» («Записки», с. 202).

Это было в 1838 году в Качановке на Украине. Ранее того отмечались им яркие впечатления от Второй и Седьмой симфоний и от оперы «Фиделио». Далее, по поводу приезда в 1838 году в Петербург знаменитого скрипача Липинского, Глинка вспоминает в «Записках», что он привел его в восторг сильной игрой в квартетах Бетховена, особенно последних.

В конце декабря 1840 и начале января 1841 года Глинка сочинил «Тарантеллу» для хора с оркестром на стихи поэта И. П. Мятлева и «Прощальную песнь» (хор) воспитанниц Екатерининского института (текст П. Г. Ободовского); близко к этому времени — романс «Как сладко с тобою мне быть» на слова П. П. Рындина.

За исключением нескольких мелочей, обзор лирических экс-промов и более крупных произведений Глинки эпохи создания «Руслана» показывает, что все эти высекаемые воображением композитора сверкающие искры вполне бы оправдали его «жизнеповедение»; пять лет, в которые входит цикл содержательных по развитию и углублению глинкинского лиризма романсов —

«Прощание с Петербургом», сцена у монастыря в «Сусанине» и музыка к трагедии «Князь Холмский», — можно вполне считать творчески оправданными. При той сутолошной и отравленной непризнанием, сплетнями, сознанием одиночества¹, крахом его пламенного увлечения Екатериной Ермолаевной Керн и бесконечно тянущейся бракоразводной канителью жизни удивителен не вопль — отчаянный — Глинки в одном из своих писем:

«...Увезите меня далеко отсюда, я достаточно терпел эту гнусную страну — довольно с меня! У меня сумели отнять все, даже энтузиазм к моему искусству — мое последнее прибежище» (28 марта 1841 г., к сестре — Е. И. Флери), —

но удивительно, что он не потерял этого энтузиазма и упорно писал «Руслана», лишь фоном для которого были только что перечисленные *малые* его произведения.

«Руслан» требовал гигантской работы, настойчивого труда и умственной дисциплины, а между тем достаточно прочесть со вниманием письма Глинки к матери и Ширковым о том, как изводила его духовная консистория, и о гнусностях всяких дельцов возле бракоразводных процессов, чтобы оценить душевную стойкость Глинки и его творческую работоспособность.

И еще: «Руслан» требовал общественного внимания к автору и поощрения со стороны хотя бы исполнительской — бережного отношения к уже написанному Глинкой, а между тем только что цитированное письмо к сестре кончается вопросом: «Терзали ли мою бедную музыку этим великим постом?»

Легенда о творческой распушенности Глинки и о слишком длительной работе над второй оперой поэтому распадается. Не говоря о ценном творческом фоне, за которым сочинялся или обдумывался «Руслан», — сочинения всего этого периода (1837—1842), самый труд над столь обширным созданием внушают глубокое уважение. Даже отрицатели «Руслана» и скептики всегда должны были, подобно Сальери у Пушкина, признавать:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!

Смелость, но не зубоскалящая скороспелая дерзость, и именно стройность, но не стройность обыденной оперной драматургической банальщины и театральщины.

История создания «Руслана» запутана донельзя самим Глинкой в его же «Записках» и излишней доверчивостью, с которой относились к его собственным «чуждаческим разоблаче-

¹ В марте 1841 г. в письме Глинки к друзьям — Валерьяну Федоровичу и Александре Григорьевне Ширковым, которым он, пожалуй, больше чем кому-либо душевно раскрывался, встречаются такие строки: «Мне крайне грустно и не с кем разделить горя — приятелей много, но они склоннее издеваться над моими страданиями, нежели понимать или утешать меня — ты один вполне постигал меня; но тебя нет здесь, и огромная наша столица теперь пустыня для меня, как беспредельная украинская степь».

ниям» планов и либретто оперы. То ли он это делал с досады на недалеких и беспомощных друзей, то ли упускал многое (только не из-за забвения: «Записки» показывают, что Глинка, ох, как хорошо помнил все, что ему было важно!), то ли иронизировал над Н. Кукольниковым, мнившим, что он много помогал Глинке.

Действительно, если недооценивать трудности и сложности сочинения «Руслана» и времени, потребного на творческий процесс в целом, то высказывания Глинки могут смутить исследователя. Но перед нами конкретное, гениальное по свежести и ясности музыки колоссальное произведение, реализованное в самую зрелую пору композиторства Глинки. Разве это не убеждает в ином — в том, что не от легкомыслия Глинки, а от недооценки, непонимания его стремлений происходили и кажущаяся медлительность в осуществлении гигантского замысла и прерывчатость работы? Почему бы не попробовать, учитывая в совокупности тягостное положение Глинки среди окружения и вместе с тем его глубокую, пламенную любовь к родине, поставить такой «тезис»?

Глинка — умен и артистичен, а приятели — мелковаты, и его концепции освоить не смогли. Он пробился собственными силами.

В самом деле, если вспомнить нелепость всех споров о «Руслане» после создания его, при реальном существовании прекрасной музыки, то как же было окружающему «свету» проверить и понять Глинку до и в течение работы над второй оперой? Не зря же он в 1838 году иронизирует: «Я теперь буду другой человек — не сумасшедший автор музыки...».

Но если не по «Запискам» всецело, то по письмам Глинки, в особенности к В. Ф. Ширкову, действительно много ему помогавшему, и сопоставляя их с «Записками», можно более или менее распутать историю создания «Руслана». Только надо решительно покончить с поисками мнимого первоначального плана и вообще с планами как истоком всего дела. Как и при создании «Ивана Сусанина», у Глинки до «планов» было осознание своего призвания, творческая мысль, концепция некоей русской оперы, даже музыкальные образы, а подсказанный потом сюжет решил дело. Но надо твердо запомнить, что сюжет был *следствием* исканий, обдумывания, наконец, наличия идеи, даже содержания музыки, но не *причиной*.

Глинка с детских лет очень увлекался странствованиями и путешествиями, сказаниями и книгами о далеких странах, и всю жизнь он любил читать великие эпические поэмы, а главное, любил народ и народное. Подсказанная Шаховским мысль об опере на сюжет пушкинской поэмы поэтому, естественно, была по душе Глинке. Только и тут не надо путать хода явлений: не пушкинскую пронизирующую поэму, как таковую, брал Глинка сюжетом для своего «Руслана», не она была первопри-

чиной, а обосновавшее ее эпическое содержание, то есть выбор пушкинского «Руслана» вытекал из всей благорасположенности Глинки к эпосу и поэмам о странствиях. Пушкинская поэма, значит, была для Глинки *опорой* постоянной привязанности его к эпическому, а не *причиной*.

Что такое сюжет для музыканта? Это либо стимул к неизведанному новому опыту, либо совпадение с уже познаваемым или обогащение познанного. Творческий процесс в каждом таком случае бывает иной.

Спор по поводу «Руслана» был спором почти без учета реальности Глинки — человека, творца, артиста во всей его конкретности; спор выродился в словесную *«прю»* о жанре. Опера не удалась, ибо это и не опера, и не театр! Ну, не опера, не театр, так что же? Симфония? Симфоническая поэма? Нет и нет! Просто неудавшийся, бесформенный замысел? Тоже как будто не так. И вот решение критики как будто получилось компромиссное: ну, пусть «Руслан» как хорошая музыка живет себе на сцене. Но это хоть и опера, однако же, не совсем: Глинка-де спешил и «недовыполнил плана», спешно, кое-как, «смотав» различные куски. Не потому ли тогда вся сценическая история «Руслана» есть, прежде всего, история *урезок*, сокращений партитуры, то есть, выходит, «перевыполненного» Глинкой плана?

Словом, парадокс на парадоксе! А между тем русские люди, публика, массы вот уже скоро сто лет упорно наслаждаются глинкинской второй оперой и ни в какие доказательства «недомыслия или непродуманности», а тем более барской лени Глинки не верят. «Руслан и Людмила» живет как опера и жить еще будет долго.

Не форма, не литературное произведение, а то, что давало стимул Глинке в поэме Пушкина «Руслан и Людмила», что давало размах, развитие его творчеству, его воображению и что было материалом для его собственного создания, — это и являлось объектом исканий композитора. Не так ли было потом со сказкой Перро, которая у Чайковского стала изумительной волшебной-музыкальной сказкой-симфонией («Спящая красавица»)? И разве Чайковский не ценил «Пиковую даму» Пушкина как литературное произведение только потому, что написал свою оперу на основе этой новеллы, как содержательного, ценного повода, сочетав в своем произведении и пушкинское и не пушкинское?

Как композитор, как мастер, то есть как человек, художественно-звуково познающий и отражающий действительность, Глинка мог чувствовать в себе творческие силы для создания национального эпоса через музыку. Уже «Иван Сусанин» — не драматическая опера в обычном жанровом смысле. Ее интродукция и ее финал в особенности явно указывают, что Глинка перешагнул жанр. Это эпический сказ о героическом народном сознании, о крестьянстве и родине. Эпос нельзя замыкать

в понятие литературного жанра. Вернее, эпос становится литературным жанром и существует, как таковой, только как следствие эпического содержания, то есть народного мышления о действительности, о земле, мире, о родине, о смелых людях...

Симфонизм — величайшее завоевание творческого сознания — открывал перед музыкой перспективы освоения-познавания действительности. В борьбе за симфонизацию опер различного *художественного* ранга различными композиторами проходил музыкальный XIX век. Так же, как в области симфонической поэмы. Ни «Ода к радости» Бетховена, ни «Ромео и Юлия» Берлиоза, ни «Франческа» Чайковского не являются музыкальной иллюстрацией данных произведений поэзии и драмы, но симфоническим их преломлением. Это движение вовсе не было завоеванием «жанров» чужих искусств, потому что не жанр, а темы, содержание, идеи симфонизовались.

Не драму Шекспира как произведение «соседнего» или родственного искусства брали Берлиоз, Чайковский, Верди, а *шекспировское*, потому что в Шекспире закрепилось великое содержание, великие конфликты. То же со скромным «Евгением Онегиным» Чайковского: дело не в «романе в стихах» как в жанре, а в том, что основное *пушкинское* сплело здесь комплекс эволюционно-глубоких столкновений идей и чувствований большого периода русской жизни и культуры.

Итак, Глинка симфонизировал эпос народов великой своей родины. Неопределенному пушкинскому сказочному Востоку он, опираясь на фольклор, дал черты конкретные: славянско-русские элементы он преломил сквозь освоенный русской культурой и им самим, Глинкою, европейский музыкальный интеллектуализм.

Симфонизм — великий переворот в сознании и технике композиторов, это эпоха самостоятельного осваивания музыкой идей и заветных дум человечества, идеалов народно-героического, людской любви, становления жизни и трагедии смерти как античного рока. Симфония как музыкальный жанр есть лишь следствие этого явления. «Пляска смерти» Листа — не симфония, и, однако, это глубочайшее симфоническое произведение, музыкально-пластически вновь вызвавшее в искусстве давнюю-давнюю традицию народных и ремесленно-горожанских «плясок смерти». Вокруг этой темы в XIX веке «крутилось», кроме Листа, и сознание Берлиоза, и Чайковского, и других.

Своим «Реквиемом» Моцарт начал *симфонизацию* культовой музыки, ибо это не исповедание церковника, а уже индивидуалиста, задумавшегося, правда, о старых, но еще беспокоивших человека вещах — смерти и возмездии. Гайдн в знаменитых поэмах-кантатах «Времена года» и «Сотворение мира» остался симфонистом, как был в инструментальных своих симфониях, но симфонизирует он не сферу библии — канонически, а другую — ту, что лежит за суровыми библейскими речениями —

светлую, ясную, — мысль о космосе, о земле, о солнце, о природе. Бетховен уже создает из симфоний комплексы идей и идеалов. Глинка симфонизирует народный эпос, сказ о крестьянине-герое, и в этом, в симфоничности, глубокое отличие его «Сусанина» от великого завоевания оперной театральности — героики rossinievского «Вильгельма Телля» (1829), как данного в пределах жанра.

Сопоставьте «Сусанина» и «Телля», сравните жанрово-иллюстративную интродукцию «Телля» и интродукцию «Сусанина». А финалы? А гениальное введение симфонизированного танца в драматический комплекс и преодоление придворного наследия в лирической драме: танца как дивертисмента, как развлекательного жанра.

Но почему тогда Глинка не сделал из «Руслана» симфонии, симфонической поэмы, симфонической кантаты? Да потому же, почему Вагнер не сделал симфонии из «Тристана» или «Гибели богов», потому, что, как еще Моцарт в «Дон-Жуане», так и он в «Мейстерзингерах», попытался симфонизировать сферу «веселой драмы» — оперы-комедии.

Шла борьба за *симфонизацию* оперы, за превращение ее из придворно-развлекательного (пусть даже самого серьезного, как у Глюка) зрелища, *спектакля*, где, как в салоне, встречались хорошо знавшие друг друга люди, где комбинировались интриги, предвосхищались назначения и т. д., — в эмоционально-идейное, музыкально-выразительное, лишь с помощью средств театра осуществляемое конкретно-развернутое симфоническое становление. Потому-то Вагнер добивался темноты в зрительном зале, чтобы окончательно «добить» оперу — расширенный салон!

Вернуть театр к этическим идеалам античности и страстности драм Шекспира через музыку, ставшую симфонической, то есть тоже выросшую до самостоятельного «обсуждения» вечных мыслей человечества, — вот в чем был смысл борьбы за симфонизацию оперы в Европе.

И этот театр был конкретно осуществлен и на Западе и у нас. И режиссеры не смели кричать, что композитор и музыка мешают им создавать подлинное театральное зрелище! Знаменитые вагнеровские циклы в б. Мариинском театре и там же интеллектуально высокий уровень спектаклей «Руслана», «Фиделио», «Тристана» под управлением Э. Ф. Направника — это и было симфоническим театром во всей его этической содержательности.

Глинка, как мы уже наблюдали, вырос на освоении сонатности увертюры и театрализованной симфоничности. По всему складу его дарования и ума, по своеобразию «языческой», с гедонистическим уклоном, «хватки» за конкретное пластическое в жизни ему не задалась *симфония*, имеющая в основе абстрактное становление музыкальных образов без твердой опоры на реально осязаемое становление явлений. Как потом показало

все развитие русского симфонизма, и особенно судьба Глазунова, реалистическому насквозь складу мышления не удается симфония как своего рода музыкально-логико-философский мир образов вне конкретного развития идей. Борьба за Берлиоза и Листа — весьма характерное явление в истории русской музыки... Только С. И. Танееву в с-moll'ной, наиболее известной его симфонии, удалось на пути чисто интеллектуального симфонизма раз создать произведение, если и не великое, то все же достойное глубокого почитания. Но и у него действительно мощным, величавым произведением оказалась симфонизированная кантата «По прочтении псалма».

Характерный для русского симфонизма¹ путь все-таки от увертюры «Руслана» к «Экстазу» и «Прометею» Скрябина, и точки приложения его — эпос, поэма, лирически взволнованная ода; беру эти понятия не как литературные жанры, а как сферы эмоций-идей, и к тому же омузыкаленные, а не логически-отвлеченный трактат, не «математически-музыкальное размышление». Понятна поэтому цепляемость русских композиторов за театр музыкальных образов, наряду с театром бытово-историческим, романтико-лирической драмой и т. д.² Оттого-то «Сусанин», «Руслан», «Игорь», «Китеж» являются вершинами русской оперности и оттого даже такие исторически конкретные «сюжеты» — «Иван Сусанин», «Князь Игорь» — выковываются в величавом эпико-симфоническом становлении, а не расплавляются в мелодраматическом пафосе «Гугенотов» и т. д.

Таким образом, «Руслан» Глинки — это гениальный опыт музыкального воссоздания народного эпоса о героических страствованиях в облике симфонического театра, театра конкретно-зримой симфонии или симфонического отражения действительности.

Вернемся к процессу создания «Руслана».

Глинка, воспитанный в строгих заветах ремесленно-точного искусства, да и по всему складу своего мышления был очень чуток к конструктивно-формальным элементам музыки и к форме произведения. Нет никакого основания предполагать, что он в отношении своего любимого детища — «Руслана» — отказался бы от своей собственной природы. Сохранившиеся планы оперы поэтому не что иное, как отпечатки на бумаге «следов упорной работы над незадавшейся формой». Письма к В. Ф. Ширкову обнаруживают то же. Но Глинка любил решать все конкретно-художественно, мысля, как музыкант, своим ремеслом в работе, не философствуя о своем сочинении, даже стесняясь раскрывать свою «кухню», видимо, и беседовать на окололежащие темы.

¹ Можно сказать, *иллюзорного симфонизма*, в противовес *интеллектуальному*.

² Предисловия Римского-Корсакова ко многим из его опер, при некоторой их наивной категоричности, являются все же тем же проявлением идей симфонического (вернее, *симфонизированного*) театра.

Думается, что попытаться хоть вкратце наметить ход его творческих поисков можно через наблюдение над «отталкиванием» его от пушкинской поэмы и над тем, как он ее расширял.

Глинка откинул пушкинскую юношески задорную иронию над эпосом и эпическими поэмами. Он все события «взял всерьез» и трактовал их убедительно-реально. Достаточно указать на симфоническую интродукцию к монологу «О поле, поле» и самый монолог как характерный пример музыкально-симфонического углубления темы, ситуации и содержания. Глинка совершил полную метаморфозу в отношении «эротически шаловливых» отголосков лицейского периода поэзии Пушкина с ее мальчишеским «любопытством». Он перевел эротiku поэмы в план глубокого чувства (Горислава), размышления (Финн), ревнивой зависти (Наина, Фарлаф), девичьей капризности и тоски по милom (Людмила), культа наслаждения (Ратмир) — словом, всюду-всюду раскрыл человеческую любовь как богатый творческий одушевленный комплекс ощущений и мыслей.

Отсюда его упорное стремление развернуть театрально-симфонически важный финал III акта оперы, идею: любовь — западня для сознания, когда она — сад утех. Он сам переживал в это время тягостный кризис, поняв, что из одного наслаждения не вырастает этическое человеческое взаимоотношение мужчины и женщины. Вероятно, он осознал неудачу своей женитьбы не в покинутой только жене, но и в себе, своем поведении, понял неустойчивость отношений к Е. Е. Керн. Для него вырос тогда образ и значение в его жизни родной матери. Вникая в письма Глинки в период «Руслана», в них можно найти эмоциональные токи, связывающие жизнь композитора с творческим процессом.

Но одно, главное, существенно пушкинское — глубокую иронию над судьбами человеческой любви — линию Финна Глинка не только сохранил. Он подхватил и оценил, развил и сделал из этого мотива поэмы центральный узел всего развития идей в опере: оттого-то гениальна *баллада Финна*, в которой Глинка по-бетховенски из вариаций, «как формальной формы» и жанра, образует философско-симфонический комплекс. Если мощная интродукция к опере — это главный портал всей изумительной по стройности мысли композиции глинкинского «Руслана», то баллада Финна — центр-круг векового парка, куда сходятся, как лучи, аллеи всех остальных «действий» и эпизодов. «Не бойся ни людской зависти, ни поля мертвых — смерти; но беги западни наслаждений и спеши к настоящей человеческой любви, иначе старость поглотит твою жизнь», — так можно изложить помыслы и наставления глинкинского Финна. И разве это не античность, разве это не своеобразное претворение «Одиссеи» — одной из любимых книг Глинки, как мне говорили о том люди, его знавшие!

Теперь можно вкратце, по письмам и «Запискам» композитора, наметить, как шло обрастание основных предпосылок, имевшихся в сознании Глинки, музыкой, то есть проследить историю сочинения «Руслана», цитируя лишь необходимое, ввиду большого количества материала, где жизнь, быт, размышления, жалобы, указания на непрерывную почти работу и сожаления о помехах сплетены в столь сложный узел, что не знаешь, как извлекать из всего этого наиболее необходимое для уяснения творческой «биографии» глинкинской оперы.

«...Первую мысль о *Руслане и Людмиле* подал мне наш известный комик князь Шаховской... На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей *Руслан и Людмила*, сказал, что он бы многое переделал [если бы теперь]; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения¹.

Гайвазовский (художник Иван Константинович Айвазовский.—Б. А.), посещавший весьма часто Кукольника, сообщил мне три татарских напева; впоследствии два из них я употребил для лезгинки, а третий для *andante* сцены Ратмира в III акте оперы *Руслан и Людмила* («Записки», с. 194).

Это сообщение вообще можно отнести ко времени не позже января 1837 года, но, конечно, Пушкин мог говорить о своей поэме у Жуковского и не сейчас. Интересно, что 1 мая 1837 года Глинка в письме к матери уже сообщает:

«...Еще при вас² сделано мною условие с директором театров о доставлении ему оперы поактно, вследствие чего I акт ему уже и доставлен и переписывается; второй же — за болезнь подвигается вперед очень медленно.

...Все эти проделки (неприятности с директором театров Гедеоновым.—Б. А.) меня довели до того, что мне музыка и опера опостытели, и я только желаю сбыть ее скорее с рук долой да убраться из Петербурга...»

И в конце того же письма:

«...Если бы не опера и не наша (Глинки и жены его.—Б. А.) болезнь, то мы бы непременно отправились ны-

¹ Из данного сообщения Глинки никак нельзя сделать решительного вывода, какой делают обычно биографы, что именно для Глинки, да еще в качестве либретто для оперы Пушкин хотел переделать свою поэму. Глинка посещал вечера Жуковского с появления своего в Петербурге в 1834 году. Пушкин мог говорить о своей юношеской поэме не раз, затем, в связи с серьезным, углубленным настроением своего творчества предсмертных лет, он мог бы даже на запрос Глинки о «Руслане» как материале для оперы заметить, что он теперь бы сам написал свою поэму иначе. Не надо забывать, что к этому времени Пушкин ценил и знал народное творчество и к эпосу относился без «резвости» юного пера.

² Мать Глинки была в Петербурге, по-видимому, с января по март.

нешним же летом в деревню, но теперь уже мне отказаться нельзя...»

Все очень нервно и неопределенно¹. Впечатление такое, что, несмотря на смерть Пушкина, работа над «Русланом» вдруг закипела и некая первая концепция была. Что за первый акт был послан в дирекцию — непонятно.

Зимой 1837 года Глинка вновь поглощен «Русланом» и в декабре пишет матери, что свойственная ему рассеянность «увеличилась оттого, что все мои мысли устремлены на новую сочиняемую оперу» (письмо от 14 декабря 1837 г.)

Убежден, что 1837 год был годом упорной работы над «Русланом», работы, очень волновавшей Глинку; в особенности же злили его перерывы в ней, вызываемые различного рода бытовыми ситуациями. Эти ситуации в течение первой половины 1838 года вызвали новый большой перерыв и так «забили» творческую настроенность композитора, что он впоследствии, когда писал «Записки», восстановить линии творческой работы не мог, а помнил только о ссорах и дразгах. Но чуть только прояснилось в душе и является друг, как внутри непрерывающаяся деятельность сознания тотчас восстанавливала прорыв и возникали такие составные части оперы, как баллада Финна.

По истечении сезона 1837/38 года, находясь в командировке на Украине, Глинка пишет 26 мая 1838 года Н. В. Кукольнику из Чернигова:

«...В свободное от хлопот по поручению время изучаю круг церковного пения, и если мое здоровье совсем не расстроится (а идет дело плохо), то по приезде в столицу надеюсь быть *докой* и по этой части. Что же касается до музыки вообще и в особенности до *Руслана*, то знай, что голова моя заросла и заглохла, и я про музыку и знать не хочу, так допросил меня Гедеонов и великий пост»².

Летом на Украине в имении Качановка исполнялись из «Руслана»: персидский хор «Ложится в поле мрак ночной», марш Черномора и сочиненная в Качановке *баллада Финна*; на черновой рукописи дата — 25 июня (1838 года).

Как видим, это очень солидные элементы «Руслана», и не только «Руслана», а всей эволюции глинкинского сознания и мастерства³.

¹ В письме к матери от 14 декабря 1837 г. Глинка упоминает, что царь расспрашивает его о вновь начатой опере.

² По «Запискам» ссора с Гедеоновым-отцом, то есть именно директором театров, относится к 1838 году («на масленой неделе по недоразумению я поссорился с Гедеоновым»), и это согласуется с последним письмом Кукольнику с Украины.

³ «Когда баллада была кончена, неоднократно я ее пел с оркестром» («Записки», с. 205). И что же: 25 июня кончено сочинение баллады, а еще 19 июня из той же Качановки Глинка писал Кукольнику: «А опера, ты спросишь! Опера... и ты воображаешь, я стану продолжать ее — не потому ли

Но 20 сентября 1838 года Глинка пишет приятелю своему этнографу-историку Николаю Александровичу Маркевичу уже из Петербурга так:

«...Между прочим, один из вновь сочиненных романсов, кажется, удался мне; этот новый романс также несколько в испанском роде, на слова Пушкина: *Ночной зефир струит эфир*. Если не приедешь к нам, то получишь его в Малороссии. Эти мелкие, по-видимому, безвредные произведения, однако ж, мешают мне продолжать *Руслана*, и, не скрою от тебя, нередко грущу и задумываюсь, помышляя, что принужден употреблять бедную музу средством к существованию».

В приписке же: «Р. S. 2) Мой поэт (В. Ф. Ширков. — Б. А.) окончил I акт и начал II вельми удачно. А декоратор сделал модели декорации, и некоторые превосходны».

Тут уже совсем ясно, что концепция была и план оперы был. Возможно, что упоминаемая в весеннем — 1837 года — письме матери отправка в дирекцию театров по договору «первой посылки» «Руслана» — факт; что до поста 1838 года — момента ссоры с Геденовым — работа над оперой, хоть с урывками, но шла, затем вновь ярко вспыхнула летом — в Качановке написана баллада Финна, а осенью и зимой 1838 года опять застопорилась. Одно то уже, что служба требовала от Глинки частого бывания «затянутым в мундир» на дворцовых богослужениях, где пела капелла, не располагало к сосредоточению — к творческим занятиям. А балы, обеды, ужины, концерты, рауты!? Таким-то образом, в декабрьском (8 декабря 1838 года) письме к матери Глинка не видит срока окончания новой оперы «прежде года или более».

В «Записках» же резюмирует следующим образом:

«...Не столь ясны воспоминания мои о том, как писал оперу *Руслан и Людмила*. Кроме пьес, произведенных (на языке Глинки это означает исполненных. — Б. А.) в *Качановке*, а именно: персидского хора, марша Черномора и баллады Финна, 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...» (Записки», с. 221, 222).

«...Не помню также, когда и где написана мною каватина Людмилы I акта *Грустно мне, родитель дорогой* (G-dur). Ее исполнила Бартенева с хором и оркест-

разве, что ты обещал публике за меня?— разуверься или лучше публика сама знает, как верить твоим обещаниям. Я тебе скажу прямо — покамест Геденов директор, я не буду в самомалейшем сношении с театром. Муза моя не докучлива, молчит — и слава богу». Глинка переходил от одной нервной стадии к другой. Очевидно, где-то «Руслану» очень мешали!

ром в патриотическом концерте весною 1839 года. Я ожидал большого успеха, аплодировали, но не так дружно, как я привык. . .»

«. . . Кроме этих 5 пьес, в то же время были записаны темы с соображениями контрапунктическими в тетрадку, данную мне для того Н. Кукольников. . .» («Записки», с. 222).

«. . . Я писал оперу по кусочкам и урывками. Мысль об этом сюжете, как сказано прежде, подал мне к. Шаховской; я надеялся составить план по указанию Пушкина, преждевременная кончина его предупредила исполнение моего намерения¹.

В 1837 или 1838 году, зимою, я однажды играл с жаром некоторые отрывки из оперы *Руслан*. Н. Кукольник, всегда принимавший участие в моих произведениях, подстрекал меня более и более. Тогда был там между посетителями Константин Бахтурин (весьма посредственный драматург.—Б. А.); он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану!

Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? Сам не понимаю» («Записки», с. 222, 223).

Действительно, понять этот «сверхупрощенный» рассказ иначе, как очередное чудачество Глинки (что ж, мол, вы и поверите!) или вызов Кукольнику — нельзя. И прав В. В. Стасов, когда в своей заметке к изданию упомянутой любопытной тетради, подаренной Глинке Кукольниковом, высказывает мысль, что «необходимо защитить Глинку против его же самого»², но, к счастью, Глинку защищают его же письма и проскальзывающие в них сообщения о работе и далеко не легкомысленные нервные колебания и беспокойства по поводу «Руслана». И неправ В. В. Стасов, сделавший много дельных замечаний в упомянутой заметке, когда в конце ее вдруг высказывает категорическое суждение, что «это по коренному основанию действительно тот самый план», который в четверть часа написал Бахтурин, «но уже вполне пройденный и обдуманый Глинкой». В своем «Дневнике» Кукольник относит это «событие» (Бахтурин спяна составил план «Руслана и Людмилы») к 6 ноября 1838 года. Но перед этим, 4 ноября, говоря о раутах у Глинки, в том же «Дневнике» сообщает любопытные свои наблюдения:

«. . . Сегодня Петрова знатно отколола новую арию для *Руслана* „Любви роскошная звезда“ — чудо в своем

¹ И из этого отрывка воспоминания не вытекает, что Пушкин хотел для Глинки, и т. д., и т. д. Глинка *надеялся*, только и всего.—Б. А.

² Стасов издал эту тетрадь с первоначальным планом «Руслана» дважды: сокращенно — «Русская старина», 1871 г., и полностью — в приложении к изд. «Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями» (СПб., 1887).

роде (это текст В. Ф. Ширкова. В якобы, по Стасову, бахтуринском плане от 6 ноября вместо имени Гориславы фигурирует Милолика: тут же в спетой 4 ноября в доме самого Глинки каватине она не Милолика, а Горислава!—Б. А.). Я знал, что Миша врет, будто бы не будет писать оперу; но Муза требует, и он пишет, но как-то странно — без либретто и без плана, который у него в голове только, — урывками. Ноет, жметя... смотришь — является неожиданно новый №. И в каждом новом номере искусство сказывается сильнее, торжественнее, гений блещет ярче, полет неистощимой фантазии — шире. *И в основе всего лежит глубокая, верная мысль...*» (курсив мой.—Б. А.)¹.

Кукольник чутко угадал и был близок к истине: и мысль, и концепция «Руслана» давно существовали, и Глинка присматривался к знакомым и приятелям, испытывая их. Очевидно, что в приятельской компании по подсказкам ли композитора или по пушкинской поэме, которая была у всех на памяти, почему было бы и Бахтуруину не составить плана: все же ведь желали скорейшего появления оперы! Но до этого еще случая у Глинки завязалось знакомство с Валерианом Федоровичем Ширковым, помещиком Харьковской губернии, перешедшее вскоре в дружбу: с Ширковым и началась у Глинки обстоятельная и, нельзя сказать, чтобы не планомерная работа над «Русланом», зафиксированная в переписке.

Стасов очень обстоятельно — в статье, предваряющей письма Глинки к Ширкову², — описал этот ход работы и диктаторское участие в ней Глинки. Либреттистом для него трудно было быть: Глинка не только замыслами, но и музыкой — часто готовой — предварял и либреттные планы и стихи, которые приходилось приноравливать. Большой поэт никогда бы не согласился на такой союз, и не тут ли причина, что Жуковский, так отстаивавший первую оперу Глинки и, по-видимому, много сделавший для ее возникновения и проведения на сцену, сам отгородился от сочинения либретто и подставил вместо себя Розена.

Итак, трудно было Глинке и со второй оперой в отношении «мастеров либретто», и, возможно, он жался, стонал и что-то от Кукольника скрывал. Может быть, до встречи с Ширковым сам, обдумав концепцию, как-нибудь приноравливал пушкинские стихи. Но возможен еще один случай. Ведь только, напри-

¹ Цитирую по отрывку из «Дневника» Н. В. Кукольника в изд. «Записок» Глинки («Academia», с. 471, 472).

² По словам Стасова («Русская старина», 1872, т. 5, «Письма М. И. Глинки к В. Ф. Ширкову»), «немножко поэт, Ширков охотно набрасывал стихи, но был настолько скромн, что никогда их не печатал; большой любитель литературы, науки и музыки, он занимался также живописью и весьма недурно рисовал акварели». Жена Ширкова, Александра Григорьевна, была хорошая музыкантша.

мер, от В. Ф. Одоевского нам по поводу первоначальной концепции «Сусанина» известно, что она была симфонически-кантатной (напомню выше высказанные мысли мои о значении симфонического начала в творчестве Глинки) и что Глинка шел как бы по стопам Гайдна, планируя развитую инструментально-вокальную композицию из трех существенных стадий.

Вот сообщения Одоевского по этому поводу:

«...Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?) — то был зародыш „Ивана Сусанина“, или „Жизни за царя“. Бóльшая часть оперы была написана *прежде слов*; я думаю, такой курьезной истории не случилось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, — но нечто вроде *картины*, как говорил он, — или сценической оратории. (Вот где истоки иллюзорного симфонизма на вокальной и театральной основе, пронизавшего и русскую оперу, и инструментальную симфонию, не одну только программную! — Б. А.) Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего недоставало на листках». ¹

Дальше письмо — совершенно уникальное по его значению для познания творческого метода Глинки — переходит в подробный рассказ о «пересоздании» этой изумительной концепции в оперу, которая была бы мыслимой на сцене театра, да еще придворного.

Не то же ли было с «Русланом», и тогда вся «история» с планами не есть ли просто попытка сценически конкретизировать иллюзорно-симфоническую первоначальную концепцию, вроде как это было с «Сусаниным»? Да, вероятно, было так. Вот опять сообщение Одоевского, точнейшего и скромнейшего русского музыковеда, как никто, познавшего, понявшего и оценившего Глинку:

«...Относительно „Руслана“ я знал только некоторые, первоначальные мелодии, которые плодились у Глинки не по дням, а по часам, несколько оркестровых очерков — и только; по обычаю Михаила Ивановича, музыка у него была готова *прежде слов*; подавляемый, так сказать, богатством своих музыкальных идей, он роскошной рукою сыпал их на бумагу, где они, кажется, сами собою развивались, цвели и плодились.

¹ Так как эта книга имеет целью выявить творческую историю Глинки по его собственным представлениям и мыслям о музыке, я не могу привести здесь этого прекрасного и обстоятельного письма целиком.

В эту минуту, за исключением главной мысли и нескольких стихов Пушкина, — либретто еще не существовало, и об нем у Михаила Ивановича всего менее было заботы»¹.

Далее Одоевский переходит к воспоминаниям о премьеры «Руслана» и к критике неловкостей сценария.

Такова первоначальная стадия создания «Руслана». Начался период работы с Ширковым, то есть непрерывного «приноравливания» основной концепции «Руслана» к сценическим условиям (что продолжается с этой «оперой» до сих пор!) и сочинения остающихся крупных отделов.

«...Около того же времени (но до 6 ноября 1838 года.— Б. А.) познакомили меня с капитаном свитским Валерьяном Федоровичем Ширковым как с человеком, вполне способным написать либретто для новой моей оперы. Действительно, он был весьма образованный и талантливый человек: прекрасно рисовал и писал стихи очень свободно. По моей просьбе он написал для пробы каватину Гориславы *Любви роскошная звезда* и часть первого акта (см. вышеупомянутое письмо к Н. А. Маркевичу.— Б. А.). Опыт оказался очень удовлетворительным, но вместо того, чтобы 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» («Записки», с. 223).

В этом фрагменте самокритическая речь Глинки звучит в унисон с критиками «Руслана». Однако в эпоху писания «Записок», в 1854—1855 годах, Глинка, в своем глубоком огорчении, переживая в воспоминании период издания второй своей оперы, лучше помнил «уроки противников», чем свой творческий процесс. Ему не приходит в голову мысль, как же такие «звенья» оперы, как два центральных женских образа, возникли не из целого, а как-то сами по себе!? Да и письма свои он, по-видимому, забыл. Не лгал же он матери весной 1837 года, тогда обуянный «Русланом».

В феврале 1839 года Глинка сообщает матери, что рассеянная жизнь и служба отняли у него возможность продолжать оперу, но что теперь, с наступлением великого поста, он снова принимается за оперу. Но, очевидно, этот страдный для Глинки год был самым бесплодным и в отношении «Руслана»: назрел и совершился окончательный разрыв с женой; 8 ноября Глинка

¹ Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя Одоевского. С примечаниями В. В. Стасова.— «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г. СПб. Жаль, что так и нет не только исчерпывающей монографии Одоевского-музыковеда и композитора, но нет даже обстоятельного исследования: Глинка и Одоевский.

уведомил ее о своем окончательном решении ее покинуть, а через месяц — 8 декабря — было отправлено Глинкою письмо А. Ф. Львову с просьбой об увольнении со службы.

В таких ситуациях начинался яркий в истории создания второй оперы 1840 год. Стряхнув с себя оба ярма и распутавшись с чуть-чуть не надетым на себя третьим (роман с Е. Е. Керн), Глинка (осенью в Новоспасском) «от совокупного действия размышлений и воспоминания» начал мало-помалу успокаиваться:

«...Я принялся за работу и в три недели написал интродукцию *Руслана*».

В ту же пору была создана ария Руслана «О поле, поле». Судя по письму Ширкова от 9 августа, еще из Петербурга, Глинка действительно воспрянул:

«...Завтра еду в деревню, судьба моя во многом изменилась, но я не сетую и не ропщу — муза подкрепляет: никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения. Умоляю тебя, пиши IV акт по присланной программе; по прибытии в деревню сообщу полную и еще подробнейшую»¹.

Для примера требований Глинки к либреттисту приведем № 4. Ария Ратмира:

а) *andante* — лениво-беспечное, пятистопный ямб — восемь стихов и два — для окончания.

б) Речитатив, выражающий необыкновенную тревогу чувств.

в) *Vivace* или *allegro* в форме *рондо*; стихи весьма краткие, дактилические; — содержание *volupté*, — но перемешанные с другими».

Далее намечены № 5 — танцы (без слов) и № 6 — финал, квартет. Содержание финала подробно описано.

22 августа из Новоспасского он опять пишет Ширкову о воспрянувшей от долговременного сна музе своей, о решении отправиться в Петербург, с твердым намерением

«как можно скорее окончить нашего *Руслана*. Никогда обстоятельства не были благоприятнее — театр весь к моим услугам, и я могу разучивать и пробовать написанное по желанию... Препровождаю при сем программу и прошу тебя, займись прежде всего V актом, в особенности *дуэтом* и *финалом*. По моему расчету, мне еще осталось для написания сочиненного уже (курсив мой. — Б. А.) — работы на два месяца; если к тому времени пришьешь V акт, то дело закипит».

Из приложенной к письму программы опять отметим все характерное для работы Глинки-композитора с либреттистом:

¹ В «Русской старине», 1872, т. 5 напечатана программа III акта.

«В дополнение к написанному о IV акте прибавлю:

1. Что музыка еще на него, за исключением марша и танцев, не готова, следовательно, для поэта *carte blanche*.

2. Финал сего акта должен быть *терцет* между Русланом, Ратмиром и Гориславой с сопровождением хора. Желал бы, чтоб не токмо содержанием слов, но и метром страсть Руслана (ревность) сильно отличалась от сладко-утешительных звуков Ратмира и Гориславы и чтобы весь номер был довольно пространен, чтоб дать возможность составить музыкальную пьесу *финальной важности и объема*».

Очень любопытно читать здесь о настойчивом требовании в тексте «эмоциональных нюансов», которые не расходились бы с музыкой, тогда как в книге о гармонии якобы авторитетнейшего «учителя» Глинки Дена, вышедшей в том же 1840 году¹, обнаруживается совсем другое эстетическое убеждение, что музыка лишь вызывает чувства, — «zu seinem Zwecke: Empfindungen durch Musik anzuregen», — то есть сама же ничего выразить не способна. Композитор «empfängt es [sein Material] als ein fertig zubereitetes und verbraucht es nach bestimmten Vorschriften und Regeln» — лишь располагает готовый, имеющийся в его распоряжении материал по определенным предписаниям и правилам, ради цели — возбуждать музыкой ощущения. Тут же в сноске Ден добавляет: «Ueber die irrige Meinung, dass die Musik Gefühle ausdrücken soll, und über die daher entstandene schiefe Richtung mancher ästhetischer Theoretiker, die gar Mancherlei in ein musikalisches Kunstwerk hineindeuten, — vergl. Herbert's kurze Encyclopädie der Philosophie, Halle, 1831 (vorzugsweise Cap. 7—10). Итак, «что касается ошибочного мнения, будто музыка должна *выразить чувства*», и о возникшем отсюда у многих эстетизирующих теоретиков кособоком направлении, то Ден советует заглянуть в краткую энциклопедию философии Герберта. Так, значит, деновское высказывание, проявляющееся здесь, о качественном безразличии — нейтральности — материала искусства, по-видимому, можно почерпнуть в воззрении Герберта, что в музыке найдены ясные, точные отношения, и они-то и доставляют художественное наслаждение. Нравится не то, что обособлено, а то, что соотнесено — *отношения*, то есть форма, а не содержание. Но Глинки это никак не коснулось.

Дальше в плане своем Глинка развивает V акт и особенно подробно финал оперы, требуя от либреттиста большой технической гибкости, сноровки и музыкальной чуткости и опять на-

¹ Упомянутое выше «Harmonielehre» Dehn'a (см. с. 2 первого — 1840 г. — и второго — 1860 г. — издания, контекст и сноску).

стойчиво указывая на необходимость эмоциональной нюансировки и — я бы сказал — фразировки в стихах. Например:

«е) торжественный хор: характер его — сила и блеск, метр краткий. Желание:

здравия *f* — хор,

счастья *p* — действующие лица,

могущества *f* — хор,

блаженства любви *p* — действующие лица.

Кончи чем хочешь, но как можно торжественнее и громогласнее»¹.

Это — либреттисту, а в «Записках» (с. 294) Глинка вспоминает:

«...На обратном пути в Петербург, ночью с 14 на 15 сентября, меня прохватило морозом. Приехав на станцию (Городец, если не ошибаюсь), я потребовал чаю и, согревшись, отправился в путь. Всю ночь я был в лихорадочном состоянии, воображение зашевелилось, и я в ту ночь изобрел и сообразил финал оперы *Руслан и Людмила*...» (см. дальше февральское 1841 г. письмо В. Ф. Ширкову.— *Б. А.*).

В Петербурге:

«Несмотря на недуг, я снова принялся за работу, начал сцену *Людмилы IV* акта. Вскоре потом по просьбе Кукольников написал увертюру (начата 19 сентября и кончена 26 сентября.—*Б. А.*), антракты (ко II действию написаны в течение 1 и 2 октября, к III действию в течение 2—4 октября, к IV действию 7—11 октября, к V действию 12—15 октября.—*Б. А.*), песню *Ходит ветер у ворот* и романс *Сон Рахили* (начат 28 и кончен 29 сентября.—*Б. А.*) для вновь написанной Нестором (Кукольником.—*Б. А.*) драмы *Князь Холмский*» («Записки», с. 250).

Привожу даты сочинения этой мужественной музыки (19 сентября—15 октября) как пример интенсивного творческого подъема и блестящего зрелого периода в развитии глинкинского композиторского слуха, ибо здесь перед нами не механическая техника записи, а полное смысла свободное и уверенное владение техникой как средством «высказывания» того, что создано и услышано внутренним слухом. 1840—1841 год — считая 1840, вторую и первую половину 1841 года, год музыки «Холмского» и снятия с мертвой точки «Руслана» — ярчайший в жизни Глинки период раскрепощения слуха, то есть раскрытия самостоятельности музыкального мышления и выражения. Недаром и сочинение интродукции и изобретение хора финала «Руслана и Людмилы» совершается в этом году или сезоне.

¹ См. письма М. И. Глинки к В. Ф. Ширкову с ценным вступительным словом В. В. Стасова.— «Русская старина», 1872, т. 4, с. 305, 306.

Сам Глинка сообщал 8 октября 1840 года: «Хотя в сердце несколько и пусто, зато музыка несказанно меня утешает; почти все утро я работаю, вечером беседа добрых друзей меня услаждает. Если пойдет так и на будущее время, опера к весне будет почти кончена. . .»

Работа над IV действием, видимо, прервалась сочинением музыки к «Князю Холмскому» (письмо к матери от 29 октября 1840 года). А в рукописной партитуре сцены Людмилы в черноморовом замке стоят даты: «Начато 18 декабря 1841 года»; «Кончено 28 декабря 1841 года»¹. Но не исключено, что Глинка записал в эти числа то, что сочинено было раньше, даже до «Холмского». В январе 1841 года сочинение «Руслана» продолжалось. Но еще одно из декабрьских писем к Ширкову (18 декабря) требует к себе пристального внимания².

Глинка пишет, что созвал совещание — Кукольник, Карл Брюллов и Роллер (знаменитый декоратор) — для сценических и музыкальных соображений по выполненному Ширковым IV действию «Руслана».

К словам Глинки в предыдущем письме (от 22 августа) — «театр весь к моим услугам», — очевидно, мы имеем теперь иллюстрацию — попытку начать «примерку» оперы к театральным «регалиям». Например, приложенная к письму программа IV акта начинается с примечательного замечания:

«Не имея на здешнем театре актрисы, которая бы в состоянии была выполнить роль Людмилы по приложенной программе, необходимо сделать в сцене Людмилы следующие перемены:

1. Сцену сна должно совершенно отменить, а начать действие словами Пушкина:

Вдали от милого, в неволе,
Зачем мне жить на свете боле? . . .»

После первого хора нимф («Покорись судьбы веленьям») Глинка просит Ширкова написать стихи все в том же размере, $\cup - \cup - \cup - \cup -$, которые «должны выражать задумчивую грусть и кончиться молчанием, которое прервет хор духов (переделанный по совещанию Роллера с Брюolloвым в хор цветов; каждый цветок в клумбах обратится в нимфу характера цветка, а хор будет петь за кулисами. Я не могу хорошенько объяснить этого, скажу только, что Роллер весьма доволен сею мыслию Брюллова)».

Далее опять следуют интересные разъяснения Глинки о слово-эмоциональном соответствии слова-музыка-метрики, то есть, в сущности, о ритмоинтонационном единстве. И тут Глинка опять на высоте своих стремлений.

¹ См.: Финдейзен Н. Каталог нотных рукописей, писем и портретов Глинки. СПб., 1898.

² См.: «Русская старина», 1872, т. 5, с. 307, 308.

Однако главная причина «расщеплений» сценической композиции «Руслана» и долгая возня со всякого рода «прилаживаниями» кроется вовсе не в бахтуринском плане, «спяну в четверть часа набросанном». Бахтурин, право, мог это сделать с доброго приятельского желания ускорить сочинение оперы. Причина в самом Глинке. За гениальным творческим размахом великого композитора видится измученный неудачами и «неустроенностью своей» в жизни человек, которому во что бы то ни стало нужен был серьезный и обширный успех «Руслана»; это «оправдало бы» его место в окружающей среде, в особенности в петербургском обществе, недавно избавившемся от Пушкина.

В своем художественно-ценном прозрении симфонизированного театра — театра образов, обусловленного музыкой, театра очень вокального, но конкретизирующего «иллюзорный симфонизм», Глинка был глубоко прав, ибо тут был выход из «ушеугодия» и прочих абсурдов блестящей «итальянщины». И как только он был предоставлен себе, он сочинял выдающиеся страницы «Руслана».

То же доказывает «Холмский», ибо музыка Глинки — убеждающий и убедительный по силе драматической выразительности и образной правдивости комплекс, а самая трагедия — «папочный пафос» в сравнении с сочностью и свежестью музыкальных идей. Но тут была музыка, вынесенная за скобки «театральности»: она сразу же и отлилась в точную форму. А для предчувствуемого Глинкой «Руслана» театра еще не было. Даже артистки для Людмилы не имелось.

И вот на вершине творческого подъема, не завершив *своего* «Руслана», пусть утопического (разве не утопией был вагнеровский «Тристан» в период создания?), Глинка начинает совещаться «о примерках». Вагнер, создав «Тристана», ведет борьбу за его постановку и убеждает всех, что его произведение — театр, а Глинка поддается на свою собственную иллюзию: «театр весь к моим услугам» и слушает «сказки» о «детских» эпизодических театральных эффектах, увы, весьма статичных и мешающих симфонически-образному развитию действия. А сам при этом же сообщает Ширкову: «Я не могу хорошенько объяснить этого. . .»

И вот для Людмилы артистки нет, и замысел композитора отменяется, а нимфа, превращенная в цветок — к услугам театрального художника, пожалуйста. . . Увы, сколько и теперь «подобного» испытывает всем мешающий в музыкальном театре композитор! Но Глинка все-таки мог сказать тогда: «Дайте, черт возьми, кончить оперу как мое создание, а потом будем совещаться». Вместо этого он стал сбивать сам себя!

1841 год начинается неблагоприятно для «Руслана»:

«. . . Опера моя подвигается весьма медленно, непрерывные заказные работы похитили у меня лучшее время,

и я не вижу возможности отделяться от них» (из письма к матери от 4 января).

Ей же — 15 февраля:

«...искусство — эта данная мне небом отрада — гибнет здесь от убийственного ко всему прекрасному равнодушия (вот во что обратилась осенняя утопия: «Театр весь к моим услугам!»—Б. А.). Если бы я не провел нескольких лет за границей, я не написал бы *Жизни за царя*, — теперь вполне убежден, что *Руслан* может быть окончен токмо в Германии или Франции».

Не совсем то же в письме к Ширкову от 18 февраля:

«...Я стал другим человеком, сам не знаю, что делаю, — везде скучно, везде не отрадно, и нет уголка, чтобы отвести душу, облегчить сердце... Я еду в Париж, и, веришь ли, более по принуждению, нежели по собственному желанию. Несмотря на трудный год, деньги для путешествия нашлись, значит матушка *желает*, чтобы я ехал, и она права: не будь это, ничто бы не удержало меня от поездки в Малороссию (к Е. Е. Керн. — Б. А.); там все, чем привыкло жить растерзанное сердце мое».

Право, трудно сказать, мучительные ли это вспышки «романа с Е. Е. Керн» или уже музыка «ревности» финала IV акта: «Людмила, дай сердцу ответ» — Руслан перед спящей волшебным сном супругой!. По-видимому, Глинка вскоре и сочинил этот финал.

Но, несмотря на все раздумья и колебания, мысли Глинки заняты оперой. В том же письме он препровождает Ширкову «программу V акта и замечания ко II. Составление этой программы и было главною причиною молчания... Рассеянность, как и тоска сердца, отвлекали меня от оперы, и в V акте многое еще не объяснилось в душе. Сделай, что можешь и сколько можешь...»

В приложенной программе есть интересные пояснения по поводу дуэта Ратмира и Гориславы:

«...Музыкальное требование состоит в том, чтобы движение последнее было скорее *animato*, размер — короткий, *хореический*. Вся пьеса вообще должна быть довольно обширна, чтобы составить полный и определенный дуэт».

Но с финалом оперы — колебания:

«...«Финал также доселе не совсем прояснился. Когда созреет, доставлю метры. На обратном пути из деревни в Петербург я сочинил последний хор, но еще метры не подобраны. Кукольник взял на себя *подкинуть* для твоего соображения (метра ради) кое-какие стихи, кои ты заменишь своими... Твое авторское самолюбие за эту услугу Кукольника не оскорбится, я у него прошу не стихов, а метров в словах».

Итак, Глинка сочинял музыку *симфонически-образно*, без слов и до слов. А потому положение действительно было критическое. С одной стороны, по обширности, гибкости и глубине требований к либреттисту Глинке нужен был в деле этом настоящий большой поэт, а с другой — какой большой поэт пошел бы на такую услугу, где в его представлении грань между «подкидыванием» для капризного музыканта «метров в словах» и поэтическим творчеством могла совсем порой стираться¹.

Как видим, трудности по созданию «Руслана» — при работе и над либретто, все время далекой от рассеяния, легкомыслия и небрежности, — лежали отнюдь не в безразличном отношении к тому, кто пишет стихи. Трудности были в самом творческом методе Глинки, но они не уничтожают интересности метода и его законности. Почему нельзя идти от музыки к поэзии? Разве в ритмах и метрике музыки меньше организованности и стимулов для слов, для поэзии?

Ввиду интересности примечаний Глинки ко II действию необходимо процитировать их целиком:

«1) После баллады *Финна* невозможно оставить дуэта Финна с Русланом — не найдется тенора, который после столь трудной и утомительной пьесы был бы в силах пропеть дуэт приличным образом; заставить петь более Руслана — повредить эффекту его арии на поле битвы. В драматическом смысле этот дуэт лишний, ибо ревность Руслана *кстати* высказывается в конце IV акта. Вместо этого дуэта из него я заимствую несколько стихов для объяснения, кои поставлю перед речитативом баллады.

2) Между балладой и сценою Руслана на поле битвы должна быть сцена Наины с Фарлафом. *Наина* — роль ничтожная, ей несколько стихов речитативу; Фарлаф же может пропеть ариетку скороговоркой (буффо). Содержание и всю сцену вообще предоставляю тебе; что можешь хорошо сделать, за то ручается финал IV действия.

3) Окончив арию Руслана *Дай, Перун, булатный меч мне по руке*, я приступил к сцене с Головою, но встретил непредвидимое затруднение, а именно: продолжительный разговор между героем нашей драмы и Головою в музыкальном смысле не представляет возможности удовлетворить требованиям искусства. Ария Руслана кончается чрезвычайно сильно. Рассказ Головы должен поразить фантастическим эффектом. Эта ария и рассказ суть 2 главных пункта *акта* — разговор же с Головой, не заключая новых музыкальных начал, или должен быть слабее (что естественнее), или сильнее. Если слабее,

¹ По-видимому, так и случилось с Жуковским, когда он сперва попробовал было взяться за стихи для «Ивана Сусанина» Глинки при значительно подвинутой композитором музыке.

будет вяло или, что хуже, смешно; если сильнее, повредит как арии, так и рассказу. По соображении, я решился после слов Головы: *Прочь, я развею пришельца, как прах* заставить оркестр играть бурю, и когда во время оной Руслан, подошед к Голове, поразит ее мечом, она простонет: *Погиб я!* Руслан коротким речитативом выразит *недоумение* или, лучше, изумление. Это будет хорошо, не токмо в музыкальном, но и в драматическом смысле. Руслан до рассказа еще не знает, что этот меч тот самый, которым он может поразить Черномора» (письмо к В. Ф. Ширкову от 18 февраля 1841 г.).

Глинка не напрасно бился над финалом II акта. Создав мужественную, яркую концовку монолога арии Руслана и эффектную сцену овладения мечом, он не мог не чувствовать, что всякое *объяснение* на музыке, всякое эпическое повествование финала не даст. Но он промахнулся еще в расчете на фантастичность эффекта (хор, как голос Головы!), ибо *слова* рассказа, увы, не могли быть слышны.

В том же письме Глинка дает Ширкову отчет во всем, что сделано им по «Руслану»:

- | | |
|--------------|---|
| «I действие | 1) Интродукция. |
| | 2) Ария Людмилы. |
| II действие | 3) Баллада Финна. |
| | 4) Ария Руслана. |
| III действие | 5) Персидский хор. |
| | 6) Каватина Гориславы. |
| IV действие | 7) Отрывки из сцены Людмилы, именно: хор цветов: <i>Не сетуй</i> , Andante: <i>Ах ты, доля, долюшка</i> . |
| | 8) Марш Черномора. |
| V действие | 9) Романс Ратмира: <i>Она мне жизнь</i> . |

Заготавливаются:

- а) Финал I действия.
- в) Сцена Головы (II действия).
- с) Танцы (III действия).
- д) Сцена Людмилы и танцы (IV действия).
- е) Финальный хор V действия.

Не приступлено:

- 1) к сцене Фарлафа с Наиной (II действия).
 - 2) к арии Ратмира
 - 3) к финалу
 - 4) к сражению и финалу
 - 5) к сцене сна
- } III действия.
} IV действия.

- | | |
|---------------------|---------------|
| 6) к сцене убийства | } V действия. |
| 7) к дуэту | |
| 8) к началу финала | |

Вот подробный отчет. Из него видно, что готово 9 номеров, заготовлено 5 и не начато 8. Увертюра и антракты — последнее дело.

Вот уже месяц, как не пишу; муза печальна и не повинуется. Принуждать ее нельзя, к тому же непрерывные репетиции¹ не допустили бы работать, если бы и мог...» («Письма», с. 73, 74, или «Русская старина», 1872, т. 5, с. 311).

Любопытно, что в письмах к Ширкову, передавая привет его супруге Александре Григорьевне, Глинка не однажды упоминает о музыке Шопена (мазурки): в их волнующей лирике находило и отдых и дразнящую мечту воображение Глинки, все еще скованное глубоким чувством! И вновь хочется ему «ласковых цепей» и за границу не тянет:

«... 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 услаждали 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, чтобы этим сердцем овладела какая-нибудь иностранка» (письмо к матери от 25 февраля 1841 г.).

По-детски наивно это слияние «карамзинской» лирики с осторожным «запугиванием» матери «иностранкой». Но в музыке томлений Людмилы и Руслана чувство Глинки перелагалось в страницы глубокого, человечнейшего, но прекрасного своей сдержанностью страдания.

А об опере (в том же письме):

«... Она немного продвинулась вперед, и я могу сказать, что в голове почти вся готова, 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».

Кроме скрытого за этими словами лейтмотива — «отпустите на Украину к Е. Е. Керн», — здесь и в других письмах, в переходах от настроения к настроению, от колебаний к надеждам, от сомнения к уверенности и от уверенности к сомнению, звучит, несомненно, и творческое беспокойство: как длящееся и томя-

¹ Прощального хора для девиц Екатерининского института — Б А

щееся чувство Глинки «вдали от милой», не выкристаллизовывается и музыка оперы в окончательную четкую, освоенную сознанием форму. Вот характерные для этой «переходной душевной погоды» строки из письма Ширковым от 29 марта из Петербурга:

«...Надежда свидания подарила меня еще недавно новым и, могу сказать, счастливым вдохновением, я написал финал IV акта (сцену ревности) — пение Руслана весьма просто, но выразительно — пьеса оканчивается *маршем* (под который поют все действующие лица)...

После того принялся за сцену Головы и написал половину ее...»

А дальше — опять о сборах в Париж, чтобы там закончить оперу:

«...Не кончив оперы, не хочу возвращаться, и потому прошу убедительно выслать мне слова недостающие в Париж. Верь мне, милый друг мой, что я вполне ценю труд твой и бескорыстное твое содействие и постараюсь, чтобы, кроме тебя, никто мне не помогал в предпринятой нами опере» («Письма», с. 88, 89).

Но поездка за границу не состоялась, потому что с апреля, приблизительно, бракоразводное дело Глинки получило новый, как ему казалось, благоприятный для него оборот (жена его вторично вышла замуж). В мае Глинка писал Ширкову:

«...Со времени всех этих проделок я забыл про музыку, но если ты имеешь время и расположение, заготовляй исподволь» («Письма», с. 102).

Хождения Глинки почти в течение всего лета в духовную консисторию прекратили творческую работу. Сам он в «Записках» пишет, что в конце лета снова за нее принялся и почувствовал «необыкновенное расположение к сочинению музыки, и это расположение не изменялось. Сверх того, я начал учиться рисованию, и именно *пейзажей*, у ученика Академии Солнцева и начал рисовать порядочно...» («Записки», с. 260).

«...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, однако же, я нашел, что общей связи между частями новой моей оперы не было. Чтобы помочь этому, я пригласил к себе на обед (по данным «Дневника» Н. В. Кукольника это было 9 сентября 1841 г.— Б. А.) Нестора и Мишу Гедеонова, с которым, равно как с братом его Степаном Александровичем, я не только помирился, но и очень сблизился...»

«...По причине отъезда Ширкова в Украину Кукольник и Гедеонов взялись помогать в трудном деле свести целое из *разнородных* (? — курсив мой.— Б. А.), отдель-

ных частей моей оперы. Кукольник написал стихи для финала оперы и сцену Ратмира III 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 III акте *Витязи! Коварная Наина* etc. и молитву в 4 голоса, которою оканчивается третье действие. И я сам написал сцену Фарлафа с Наиной и Рондо Фарлафа, а также начало финала III действия. Таким образом, стихи для либретто, кроме взятых из поэмы Пушкина, писали Мэркевич, В. Ф. Ширков, Кукольник, Миша Гедеонов и я» («Записки», с. 261, 262).

Этот эпизод вызывает очень неприятное впечатление. Как будто бы Глинка забыл о всей своей работе с Ширковым в течение двух лет и свою же тщательную разработку программ и планов отдельных актов, точно этого ничего не было: и как в ноябре 1838 года спасителем выплыл на одном из компанейских собраний Бахтурин, так теперь Миша Гедеонов и Кукольник! И это заключительное выравнивание тщательной и дружески-бескорыстной работы Ширкова с прочими! И это странное объяснение: «По причине отъезда Ширкова в Украину», точно Ширков все время был в Петербурге, а теперь вот взял и уехал, оставив композитора и вызвав тем самым необходимость шикарного «литераторского» обеда, для которого еще у одного персонажа — издателя литературных альманахов «Утренняя звезда» В. А. Владиславлева — пришлось занимать серебро и столовое белье.

Кукольник в своем «Дневнике» повествует об этом эпизоде уже прямо в шутовском — на грани цинизма — тоне и здесь особенно ставит под сомнение весь свой «пафос дружбы» к Глинке, всегда звучащий фанфарно, но фальшиво и уж очень в дурном тоне¹. При этом он пишет, что и Ширков тут присутствовал, тогда как следующее ноябрьское письмо Глинки к Ширкову с рассказом о неудаче, постигшей его проект летней поездки в Украину, решительно обличает Кукольника.

Зачем Глинке в «Записках» утверждать, что вся затея с обедом и очередным налаживанием «Руслана» объясняется отъездом Ширкова, и долго последнему вовсе не писать, а потом в ноябрьском письме объяснять свое длительное молчание «доосенними», то есть «дообеденными» делами и событиями в его, Глинки, жизни, если Ширков на этом «превеселом», как сообщает Кукольник, обеде сам присутствовал?

Подсчитывая затем участников в работе над «Русланом», Кукольник в том же развязно-чудаческом тоне заявляет: «Выходит, что у оперы „Руслан и Людмила“ в стиховном отношении

¹ «Вчера был превеселый обед у Глинки с прекуръезным финалом...» и т. д. (запись от 10 сентября).

будет 6 отцов: Пушкин, Маркевич, Ширков, М. Геденов, я и Миша, а с Бахтурным, иже содеял план оперы, и всех 7 наберется»¹.

Далее идет уж просто циничное признание о подсовывании Глинке дрянных стихов и удивленное восклицание:

«Вот те раз! Миша сразу одобрил все мои стихи и написал на них музыку. Никакой переделки и поправки не хочет, да оно и невозможно теперь, когда музыка готова. Повремени я дня два отсылкою их Глинке, я бы их вычистил, и этого бы не случилось. Сам виноват — зачем поторопился, — другие едва только теперь отдали свои стихи» (запись в «Дневнике» от 3 октября).

Запоздалое оправдание, ибо кто это «другие»? Миша Геденов и сам Глинка? Владиславлев, бывший на обеде, стихов в «Руслана» не писал, а Маркевича, Бахтурина и не было, и участие их вообще нельзя принимать во внимание. Ширков же находился дома в своем имении в Харьковской губернии и, вероятно, недоумевал, почему это Глинка ему не пишет. Словом, ясно, что Глинка почему-то заспешил и решил обойтись без Ширкова, и Кукольник неладно самооправдывается: стихи-то свои он, конечно, мог бы при желании выправить! — и делает завесу из многих «других», которых просто не было. Ясно и то, что участие в работе Ширкова приглушалось в пользу нового участника — Миши Геденова. Что касается Кукольника и его включения в «союз», то Глинка уже до того не очень ловко извинялся перед Ширковым за его привлечение и — как увидим — еще раз будет оправдываться, даже критикуя Кукольника-поэта в письме от 20 декабря 1841 года.

И все-таки этот «дружеский обед» в истории создания «Руслана» — эпизод существенный, и миновать его, без попытки распутать, нельзя. Кроме того, надо опять защитить Глинку против него самого!

Прежде всего, необходимо строго различать творческую историю оперы от истории приноравливания ее к театру, и тут нельзя не отметить основной ошибки Глинки, объясняемой, правда, его беспочвенным положением в петербургском обществе. Что если бы Вагнер, вместо того, чтобы сперва кончить «Тристана» и «Мейстерзингеров», а потом за них бороться, выдвигая принципиальные основания, еще в процессе сочинения вызывал бы к себе литераторов, любителей театра, чиновников театральных или сыновей директоров театров и с ними советовался бы, возможно ли приноровить его замысел к сцене? Что получилось бы? . . .

Но Глинка растерялся. То ли вся история отношений с женой (где еще вопрос, кто виноват?), то ли неудача со службой (метил чуть ли не создать русское исполнение в русском театре,

¹ «Баян», 1888, № 15.

а попал в чиновники — нечто вроде преподавателя сольфеджио — в Придворную капеллу, да еще под начало завистника А. Ф. Львова), то ли нелепое бытовое окружение и друзья — «братия», а вернее, все это вместе делало из второй его оперы некий якорь спасения (напишу, будет успех, и жизнь пойдет на лад!) и безусловно единственное творческое прибежище среди неудач и душевного одиночества.

А тут еще несомненно большое чувство к девушке, от него ускользнувшей! И пока не понять по сохранившимся материалам: «Людмилой» ли была эта девушка и ее отводили от Глинки родные или своенравной «Наинной»? Но если несомненно, что при наличии «неразведенной жены» Глинка не мог на ней жениться, то возможно все-таки, что длившийся роман нашел отражение в ряде прекраснейших лирических страниц оперы.

Творческая история «Руслана» развивалась нормально. Я считаю, что мечты Глинки о национально-русском своем призвании, зародившиеся в первой заграничной поездке, не исчерпались в «Сусанине» и что успех первой оперы вполне окрылил его продолжать это дело. Подсказ сюжета Шаховским дал очертание замыслам. Вполне естественно, что Глинка схватился за «Руслана» и что у него явилась — как то было и в истории создания «Сусанина» — некая образно-театрально-симфоническая концепция.

Прошло два года — «Руслана» как оперы нет, приятели недоумевают и поторапливают, недруги, вероятно, подсмеиваются и сплетничают. Вот и появляется «бахтуринский» план — первый «ход» в истории приноравливания творческой концепции «Руслана» к театру как некоей реальности¹. Но уже до этого завязываются творчески-плодотворные взаимоотношения Глинки с Ширковым, вклиняются в этот эпизод и сводят его на нет. План «Руслана» воссоздается снова, постепенно, по актам, и совместно с творческими решениями; отражение этого — в ценной переписке с Ширковым.

1840—1841 годы — это второй период и самый высший подъем в работе композитора над оперой. Но в 1840 году была Глинкою сделана вторая попытка («заседание» с Кукольником, Брюлловым и Роллером) пересмотра созданного, с точки зрения театральных позиций. Появились нимфы — незабудки, розы,

¹ Глинка фанфарно-развязно возвещает об этом эпизоде в «Записках» потому, что, во-первых, «Записки» свои он, по-видимому, считает воспоминаниями о бытовой своей истории: жизни дома и в обществе, встречах, окружении, странствованиях, амурных делах, и творческая жизнь отмечается большей частью только вехами, а во-вторых, даже то немногое, что в «Записках» открывается из сферы музыкально-творческой, в отношении «Руслана» делается сугубо скупое. Если бы не сохранилось писем — и особенно Ширкову — не было бы никакой возможности что-либо распутать в создании этой оперы! Почему это? Моя гипотеза: творческая сторона «Руслана» связана с чем-то очень интимным, дорогим в жизни Глинки

лилии, фиалки! Ширков выполнит текст заказа, но сам же Глинка в 1841 году отвергнет затею.

Но вот с осени 1841 года опера в своей творческой истории почти закончена. Теперь срочно необходимо было конкретно решить с Большим театром. Ведь с 1836 года, с премьеры «Ивана Сусанина», прошло пять лет! Возможно, что оперу и ждать перестали. Ясно, что подвернувшаяся дружба с сынком, влиявшим на папашу¹, помогла Глинке в устройстве «Руслана» и в возрождении интереса к опере в театральных кругах. Вот откуда и начинается третья спешная попытка в приятельской компании приноровить все «сделанное» к требованиям и возможностям тогдашней сцены, то есть петербургского Большого театра, и, заинтересовав дирекцию, вызвать внимание к опере у исполнителей, художника-декоратора, балетмейстера и т. д. Но, вероятно, прежде всего необходимо было создать участие Миши Гедеонова в пьесе, в либретто, в стихах... Не в этом ли «веселость» обеда, согласно определению Кукольника!

Смешно, правда, но при нелепостях тогдашней русской действительности с этого обеда доводится начинать сценическую историю «Руслана и Людмилы», ибо тут-то опера и получила облик, на который стали потом нападать. А творческая история «Руслана» вступила в новый, третий, период — в период тесного взаимосотрудничества композитора с театром. Ширкову же была предоставлена роль барона Розена (либреттиста «Сусанина», которого своевременно «подсунул» Глинке Жуковский, когда убедился, что с Глинкой будет трудно — при его манере сочинять музыку до слов, согласно собственной творческой концепции), то есть роль некоего трудолюбивого животного!

Но Глинка как умный человек понимал, что устройство устройством, но что в созданной им музыке «Руслана» есть единство содержания и стиля, метода и смысла и что опасность разнородности была не в музыкальном, а стихотворно-сценарном оформлении. Метнувшись под влиянием обстоятельств к М. А. Гедеонову и Нестору Кукольнику, он 7 ноября снова пишет Ширкову. Письмо это уклончивое, нащупывавшее почву, сообщающее о доосенних происшествиях. А об опере один абзац — такой:

«...Никогда я не ценил искусства более, как теперь, и хотя изнуренное долговременными страданиями сердце уже не верит в земное счастье, но еще возможно существовать для искусства. В препровождаемой при сем

¹ Миша Гедеонов — Михаил Александрович, старший сын тогдашнего директора императорских театров Александра Михайловича Гедеонова (1790—1867). Другой сын Гедеонова — Степан Александрович, впоследствии также директор императорских театров, известен как историк («Варяги и Русь» СПб., 1876) и драматург (трагедия «Смерть Ляпунова», 1845, программа оперы-балета «Млада»).

арии III действия найдешь подробный отчет моим занятиям с нужными сведениями для продолжения труда» («Письма», с. 125)¹.

И дальше о «Руслане» ни слова! Жаль, что неизвестно, какая это ария III действия шла на отчет к Ширкову? Думаю, что ария Ратмира «И жар и зной», стихи которой, по мнению их автора, Кукольника, Глинка принял без возражения.

Но есть еще письмо Ширкову от 20 декабря 1841 года, письмо очень примечательное как последняя попытка Глинки продолжать с другом творческую руслановскую работу в то время, когда уже началась примерка на его детище казенного театрального обмундирования...

Письмо это очень большое («Письма», с. 127—131) и одно из ценнейших, оставшихся от Глинки. Если бы в «Записках» он осветил историю театрального приноравливания «Руслана» так, как здесь, многое стало бы ясным. Но почему-то даже в 1854—1855 годах Глинка не хотел в данном деле что-либо разъяснить и шел по «кукольниковской» линии.

Вот основные цитаты из последнего декабрьского письма Ширкову, вполне понятные после всего сказанного:

«...Спешу изъяснить тебе глубочайшую признательность за присылку IV акта, добрый друг мой. Твой труд мне тем драгоценнее, что и твои душевные страдания не были препятствием исполнить мое желание. Слова сцены Людмилы переделаны совершенно так, как того требовала моя музыка, и явились очень-очень кстати, ибо перед присылкою их я был несколько дней уже без возможности продолжать писать. Сейчас же принялся за работу, и сцена Людмилы уже в половине; многое было заготовлено, как то: Хор цветов и *Adagio Ah ты, доля, долюшка*. Хор цветов на слова *Не сетуй, милая княжна, развесели твой взор унылый etc.* Слова: Лилей, розы, фиалки и незабудки я не могу поместить, потому что не могу в этом отношении ручаться за приличное исполнение — лучшие танцорки должны быть употреблены в танцах; равным образом туалет Людмилы мог бы произвести эффект только тогда, когда бы мы имели благообразных примадонн, а мои Людмилы очень плохи.

Понимаю очень, что содействие Кукольника тебе неприятно, но своенравие моей музы при твоём отдалении заставляет меня прибегать к нему, и мои извинения весьма естественны. Впрочем, все делается согласно твоему разрешению. Кукольник подкидывает слова наскоро,

¹ Подобного рода сочетание в стиле приведенного абзаца: «карамзинского сантимента», звучавшего в 40-х гг. уже елейной риторикой, с сенатской казенщиной («отчет», «нужные сведения для продолжения труда»), свидетельствует о душевной неловкости. Искренний Глинка умел писать по-пушкински точно и ясно!

не обращая внимания на красоту стиха, и все, что он доселе написал для Руслана, так *неопрятно* (курсив мой. — Б. А.), что непременно требует переделки. Прибавлю еще, что, как я ни ценю дарования Кукольника, но остаюсь при прежнем о нем мнении: он литератор, а не поэт, стих его вообще слишком тяжел и неграциозен после Пушкина, Батюшкова и других. Нет сомнения, что метры несколько затрудняют тебя, а песни Баяна, ария Гориславы и другие места твоего либретто ручаются за талант твой.

Не спеши переделкой, это еще успеется, а главное — пришли сцену Наины с Фарлафом в V действии, то есть когда Наина склоняет Фарлафа убить Руслана. Театр представляет шатры и ландшафт, освещенный нежною луною. Все спит — палатка Руслана полуоткрыта, и он видим зрителям — Наина входит, ведя Фарлафа, склоняет его к убиению Руслана. Фарлаф сначала колеблется; наконец решается (Наина в это время исчезает). Входя в палатку, от предосторожности закрывает ее, и, вышед уже оттуда, объясняет публике, что дело сделано. Эта сцена — *речитатив* — должна быть кратка, но чрезвычайно ясна; зрители должны знать, что действуют именно Фарлаф и Наина и что цель их убить соперника, и что все совершилось. Следующий дуэт Ратмира с Финном (вместо Гориславы) заочно писать невозможно.

Подробную программу — финал V действия, с помощью Кукольника написанный, пришлю в непродолжительном времени. Теперь скажу только, что опера так близка к концу, что на днях я вынужден войти в сношение с директором театров. Вот мои распоряжения по сему предмету.

Вот с лишком два года, как я коротко сошелся со старшим сыном Гедеонова, состоящим в должности театрального цензора и имеющим великое влияние на отца. Тебе известно, что опера моя вперед не подвигалась, и, следовательно, мои отношения к Гедеонову (сыну) были просто дружественные, без всяких видов. По окончании финала V действия, осмотрев написанное, я удивился сам количеству изготовленного и, чтобы заинтересовать директора, познакомил сына его с главными местами моего труда. Звуки мои нашли отголосок в его душе, и он взялся все устроить по моему желанию. Между тем, по совету его, я изложил подробную программу всей оперы, чтобы заблаговременно расположить директора в мою пользу. По программе оказалось, что по множеству сценических требований придется сделать во многом уступки (как это все иначе выглядит, чем описано в «За-

писках» самого Глинки и в «Дневнике» Кукольника по поводу сентябрьского «превсеселого обеда»! — Б. А.) и что, следственно, необходимо по сему предмету совещание с директором прежде, нежели труд совершенно окончен, ибо нет никакого сомнения, что будут изменения. Между тем в последнее мое свидание с сыном директора он взялся переделать мою программу для отца своего, сообразуясь с его вкусом, и изготавить к директору письмо такого содержания, чтобы он с восторгом принял труд мой (дело известное, что *искусство* для Гедеонова-старика не существует). В минуту откровенности он (сын) изъявил желание, чтобы я посвятил ему труд мой; я, натурально, на это согласился, тем более, что он на опыте доказал Кукольнику свое усердие при постановке его трагедии *Князь Холмский*. Следственно, эта дипломатическая мера согласна с чувствами (? — Б. А.), а сверх того, Тальони на будущий год не будет, и, вероятно, мне дадут все возможное».

Вот как случилось, что имя «Миши Гедеонова» оказалось связанным с гениальной оперой Глинки и чьим оказался план и сценический облик «Руслана» при постановке. Понятно, почему «превеселый обед» был с *Кукольником*, а кстати, и с дежурным штаб-офицером корпуса жандармов Владиславлевым. Оттого же Кукольник старается припутать сюда лиц, которые быть не могли: Маркевича, Ширкова и о присутствии которых Глинка, естественно, не мог бы не упомянуть в «Записках».

Связав имя и театральную судьбу «Руслана» с дельцом «Мишей», который для отца составил программу и пояснения оперы, очевидно, соответствующие «уровню отношения» А. М. Гедеонова к искусству, Глинка попал в тяжелую моральную зависимость. Совершенно ясно, что в 1854 году он еще не успел решиться в «Записках» разоблачить то, что уже разъяснил в частном письме к Ширкову в 1841 году (А. М. Гедеонов оставался директором императорских театров с 1837 по 1858 г.).

Немудрено, что, продолжая в том же письме описывать Ширкову свои невзгоды (бракоразводное дело тянется, консистория подкуплена, с Украиной, то есть с живущими там Е. Е. и А. П. Керн, ссора из-за матери — «большая часть моих друзей оказалась опаснейшими врагами»), Глинка приходит к такому выводу: «Поставлю оперу, и потом на Запад без цели, без предмета, кроме природы и искусства».

Не в этом ли решении тоже одна из причин, почему Глинка стал очень напряженно спешить с проведением «Руслана» на сцену. В «Руслана» своего он верил и значение его понимал, но, почувствовав свой жизненный крах, он торопился развязаться с окружающим бытом, самолюбие же артиста не позволяло ему отступать, не сдав обществу своей оперы, начатой еще в 1836—1837 годах.

«...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 г., если не ошибаюсь), я явился к директору 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, чтобы я получал *разовые*, то есть десятый процент с двух третей полного сбора за каждое представление» («Записки», с. 262).

Далее следует примечательный рассказ о том, как «надлежало поладить с балетмейстером Титюсом, человеком весьма ограниченных способностей», но который любил покушать. «...Для этого я затеял дать ему обед...» («Записки», с. 263).

Творческая история «Руслана» закончилась.

В феврале 1842 года в Петербург приехал Лист:

«...Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, я могу теперь еще дать полный отчет в впечатлении, произведенном на меня *игрою Листа*. Мазурки Chopin, его Nocturnes и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками (*à la française, c'est avec exagérations de tout genre*). Менее удовлетворительно, однако же (по моему мнению), играл он *Баха* (которого *Clavecin bien tempéré* знал почти наизусть), симфонию Бетховена, переписанную (*transcrite*) 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* исполнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером и даже Тальбергом, в особенности в скалах¹» («Записки», с. 264—267).

Отзывы Глинки о Листе перекликаются с его рассуждениями о стиле исполнения Фильда, о чем говорилось уже выше. Противопоставляя достоинство, простоту и законченность романтической риторике — «ораторству», Глинка, очевидно, стремился к ясной рассудительности классицизма. И в обращении Листа с людьми Глинке не нравились переходы от жеманства (*mignardise*) к надменной самоуверенности (*arrogance*), но он, видимо, с удовольствием, тут же сообщает, что, впрочем, Лист «был любезен, охотно принимал искреннее участие в общем веселии

¹ Гаммах (примеч М. И. Глинки).

и не прочь был покутить с нами», — значит, за позой всегда раскрывался человек-художник.

Портрет Листа, вероятно, точен. Манерность ему была нужна и как самозащита в обществе, все-таки презиравшем «артистов», и Лист умел внушить к себе и своему артистизму уважение, то, чего как раз не хватало Глинке, который очень плохо за себя и себя «представлял».

«...Когда мы встречались в обществах, 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 Chopin или модного Бетховена» («Записки», с. 267, 268).

Тогда же Глинка познакомился с А. Н. Серовым («Очень хороший музыкант; он играл на фортепиано, несколько на виолончели, в особенности же бойко играл с листа»).

Осенью начались усидчивые репетиции «Руслана» и приспособление музыки к возможностям театра. Тогда же осенью была сочинена и гениальная увертюра:

«...Увертюру прямо на оркестр я писал нередко во время репетиций, в комнате режиссера» («Записки», с. 273).

История постановки и первых представлений «Руслана» общеизвестна. Особенно ценные материалы об этом тягостном периоде в жизни Глинки обнародованы А. Н. Римским-Корсаковым из дневника Карла Францевича Альбрехта — первого дирижера «Руслана»¹.

Из этих добросовестных записей солидного музыканта-ремесленника четко следует, что тогдашний петербургский Большой театр с оперой Глинки никак не справился. Основное — глубокий интеллектуализм партитуры и «философия артистизма», присущая этой музыке, просто никем не были замечены, исключая двух-трех умных отзывов. «Руслан» — как симфонизация эпоса — еще как-то ощущался, и то в рассмотрении скорее по линии жанра (волшебная — фантастическая опера), чем по существу. А между тем «Руслан» уж никак не «Оберон», например, ибо там эпос надуманный, «литературный», а в опере Глинки эпос ощутим как реальное, конкретное, в музыке осуществленное «сказывание» и размышление о делах давно минувших лет, а в сущности о *человечески-постоянном*, всегда каждым творческим народом художественно-образно повествуемом содержании. Оттого все попытки изложить только в словах музыку «Руслана» являются тщетными.

Даже Серов, далеко не провинциальный ум и чуткий музыкант, навеки сохранивший в своих известных «Воспоминаниях» пение Глинки, не понял «Руслана». Потому что и он считал

¹ «Музыкальная летопись». Пг., 1923.

пение Глинки только *исполнением*, а музыку — как что-то чуть ли не само по себе; и он «смотрел» музыку, слушал же исполнение. А Глинка всю свою исполнительскую интонацию давно уже в ранних романсах сделал музыкой, и «Руслан» и есть синтез: эпос — песня — пение, симфоническое песнопение, первая музыкальная «Одиссея».

В сутолоке репетиций, премьеры (27 ноября 1842), споров, сплетен и прочих «приятностей» творческий Глинка исчезает, остается растерянный, измученный человек. Главная эпоха его жизни — создание «Руслана» — закончилась...

III. ПОСЛЕ «РУСЛАНА»

Лист приехал вторично в Петербург. Глинка сообщает, что Лист слышал его оперу и 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 только в течение одной 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 во *Фрейшюце*) от излишнего употребления доминант-септим аккорда в первой его позиции. На это Лист сказал мне: „*Vous êtes avec Weber comme deux rivaux, qui courtisez la même femme*“ [Вы с Вебером словно два соперника, ухаживающие за одной женщиной]. («Записки», с. 283, 284).

Лист ловким словесным ходом ускользнул от прямого ответа. А между тем в мнении Глинки куда больше иронии, тонкой наблюдательности и меткого афористического обобщения, чем в «куртизанской» остроте Листа.

В оценке Вебера Глинкой проявляется все его исключительно богатое интонационное чутье и чувство меры. Можно сколько угодно разглядывать музыку Вебера и теоретически оправдывать конструктивную уместность его доминантсептаккордовой «сферы». Но как только, поняв сущность афоризма Глинки, начинаешь *слушать и слышать* веберовскую музыку, уже невозможно забыть это суждение. С точки зрения музыкальной формы, постигаемой *слышанием*, Вебер так злоупотребляет данным аккордом, что в нем слух даже перестает ощущать «вводный тон», то есть полутон, как то, что французы называют *note sensible*. Это свойство заглушено тупым басом V ступени и дли-

тельной беготней над ним. С точки зрения ритмической, перегрузка такого рода при неучете смыслово-акцентной своевременности размещения того или иного аккорда ведет не только к интонационной монотонности, но и к конструктивной «стоячести», что для театрального композитора, каким был Вебер, просто беда.

Глинка метко кидает: «даже во *Фрейшюце*». Да, и там. Правда, основной недостаток Вебера во «Фрейшюце» чувствуется меньше, но это происходит, во-первых, от обаятельности его зингшпильных «мелких» форм, во-вторых, от обаятельности народно-песенных элементов, в-третьих, от обаятельности его романтической оркестровой красочности. В остальных произведениях этот недостаток губителен, и «застой формы» отравляет восприятие даже красивых и свежих мыслей Вебера.

Я считаю афоризм Глинки о Вебере жемчужиной глинкинского критицизма и вообще чуть ли не первым зафиксированным лучом музыкально-живого — «от слышания» — постижения музыкальной формы. Если нечто в этом роде попадает в книгу Стендаля о Россини (а Стендаль был одним из чутких слушателей, ибо его слушание музыки уже своего рода *философия слышания*), то там все-таки преобладает вкус острого ценителя, тут же мы имеем критическое высказывание композитора с позиций строительства формы и от восприятия недостатков творческого процесса.

У Глинки очень тонкое чувство меры в отношении доминантности, особенно в «Руслане». Из такого чувства меры вытекает инстинктивно потребность в плагальности. Мне кажется парадоксом выводить «кадансовую плагализацию» у Глинки из свойств русского народного *мелоса*, что так упорно утверждали, потому что в мелосе одноголосной песни просто нет гармонических кадансов, а в многоголосии народном логика концовок обусловлена иными принципами, чем глинкинские плагальные кадансы, в большинстве фигурирующие в обычном гомофоническом стиле...

Вслед за этим «пустяком» — афоризмом о Вебере — Глинка в «Записках» помещает интересный пример критики вокального исполнения (объект — приехавший в Петербург в марте прошлого, 1843 года тенор Рубини):

«...Голос его еще в Италии в 1830 году не удовлетворял меня, в первые разы в особенности, он мне отдавался в ушах болсе стекляннм, нежели металлическим. Образ его пения еще в Италии я находил изысканным, 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 *ppp*, что естественно льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали» («Записки», с. 285).

Чудесное наблюдение: что публика сама «дослушивает» у своих фаворитов то, чего в их пении или игре уже больше нет!..

«...В 1843 году Улыбышев прислал мне свое сочинение о Моцарте. Я прочел часть этого сочинения и изучил вновь все оперы Моцарта в оркестровых партитурах...» («Записки», с. 287).

Глинка отмечает, что эти упражнения возбудили в нем критический дух, который еще более развился впоследствии. Окруженный честолюбивыми знатоками музыки, вроде гр. Михаила Юрьевича Виельгорского (с его вечным, изводившим Глинку, припевом по поводу «Руслана»: «с'est un opéra manqué» — «это же неудачная опера»), и всеобщей итальяноманией, Глинка заново проверял в себе свое понимание музыки и происходящего в ней. Это, действительно, период роста в нем зрелого критизма.

Осколки сложной внутренней работы мысли мы и имеем в сжатых высказываниях (своего рода искрах!) в «Записках» и в «Воспоминаниях о Глинке» и письмах А. Н. Серова, как раз в это время — «около» и «после» премьеры «Руслана» — несколько приблизившегося к Глинке. И Серов зафиксировал несколько искр впыхнувшего в Глинке критического сознания, записи которых можно довериться, сравнивая их со всем строем высказываний его в этот период.

Пересмотр, производимый Глинкой, коснулся не только творчества Моцарта, но и исполнения итальянцами его «Дон-Жуана» — исполнения не очень удачного¹.

«...Публика и даже журналы вооружились противу гениального *maestro* (то есть Моцарта.— Б. А.), ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов, приписывали они неудачу представления Don Juan. Я плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певунов и модную итальянскую музыку» («Записки», с. 290).

Мне думается, не зря Глинка поместил здесь такого рода *lamento*. За упреком к итальянцам — куда же вы годитесь, если искажаете гениального Моцарта, — не слышится ли отчаяние самого Глинки? Ведь дирижеру Альбрехту, оркестру и певцам петербургского Большого театра также не хватало ни культуры, ни артистизма, ни исполнительской техники, чтобы поднять «Руслана», а обвинения сыпались на Глинку. Разве, соответственно ситуации, отзыв Глинки об исполнении «Дон-Жуана» не звучал, в сущности, так:

«Ромберг [Альбрехт], казалось, был в заговоре противу Моцарта [Глинки], которого мастерское (хотя не образ-

¹ Кукольник очень возмущился, что Глинка посмел написать в «Записках» о «Дон-Жуане»: «мастерское (хотя не образцовое) произведение».

цовое)¹ произведение заставил оркестр играть вычурно и без энергии» («Записки», с. 288).

А дальше сейчас же, как мы видели, Глинка вступается за Моцарта, указывая, что надо отделять исполнительское непонимание от произведения и его автора.

Отсюда его досада, слезы и ненависть к итальянцам, но никак нельзя сделать отсюда вывода, что Глинка стал отрицать итальянскую вокальную культуру и совсем разлюбил итальянскую музыку. Он просто ставил ее содержание на определенное соответствующее место в развитии музыкальной культуры, сам став уже зрелым мастером, и, кроме того, не мог не замечать срыва в эволюции музыкальной Италии (ведь Верди еще только выдвигался!) после «Телля». Одновременно он твердо усвоил и то, что «итальяномания» петербургского высшего общества, безусловно, грозит первичным росткам русской национальной музыки и мешает вниканию публики в это родное ему дело. С этих точек зрения и надо оценивать антиитальянскую позицию Глинки.

«...Михаил Иванович охотно позволял мне расспрашивать его касательно мнений о том или о другом композиторе. Первый для меня интерес был узнать, как Глинка думал о тогдашних моих любимцах „Фрейшюце“ и „Роберте“. Ответы Глинки были для меня неожиданны.

О „Фрейшюце“ он отозвался лаконически: „Хорошая опера; есть отличные вещи, особенно трио в первом акте“.

Восторгаясь во „Фрейшюце“ каждую нотой, я был поражен этой довольно холодной и экономической похвалой.

О Мейербере вообще отзыв Глинки был еще более сжат: „Не уважаю шарлатанов“.

Тут уже я и не знал, как помирить приговор Глинки с бездною красот, которые созданы Мейербером. Мнение такого артиста, как Глинка, должно же иметь свое основание; спорить нельзя,— а согласиться вполне все-таки, думал я, невозможно. Дело было все во времени, в эпохе развития. *Теперь*² для меня приговор Глинки о Мейербере вполне справедлив, а мнение о „Фрейшюце“ стало понятным, когда я больше узнал, чего именно требовали идеалы Глинки касательно фактуры оперной. В дальнейших беседах, многими годами позже (о чем — в своем

¹ Кукольник на полях рукописи Глинки предлагал выкинуть эти три слова, как «бездоказательный атеизм».

Глинка, ценя своего «Руслана», негодовал на *непонимание*, вовсе тем самым не выдвигая свою оперу как нечто непогрешимое. Не оттого ли он назвал Кукольнику, не понимавшему, в чем тут дело, не выкинул слов «хотя не образцовое»! — Б. А.

² 1860 год. — Б. А.

месте), взгляд Глинки и на Вебера совершенно для меня разъяснился.

Над Россини, Беллини и Доницетти Глинка часто посмеивался, называя их музыку „цветочною“, хотя в то время (в 1841 и 1842 годах) еще не высказывал мне вполне своего глубокого презрения к итальянским оперных дел мастерам. Когда разговор касался Моцарта, Глинка всегда прибавлял: „Хорош, только куда ж ему до Бетховена!“ В недоумении, я спросил один раз: „И в опере?“

„Да,— отвечал Глинка,— и в опере. «Фиделио» я не променяю на все оперы Моцарта вместе“.

Читатели пусть не забывают, что все эти беседы нимало не имели характера каких-нибудь ученых диспутов или чего-нибудь вообще методического. Это были мимолетные заметки, на лету мною ловимые среди живого разговора о том, о сем, потому что каждое слово Глинки, касательно музыки, для меня было неоцененно...

...Много было толков о Листе. Отдавая справедливость силе и беглости его пальцев (!), Глинка не одобрял его идеи играть на фортепиано „оркестровые“ сочинения, как, например, увертюра „Вильгельма Телля“ и симфонии Бетховена... Я спросил мнение Глинки о самой увертюре к „Вильгельму Теллю“.

„Это одна из неважных фабрикаций Россини. Переслащенная копия пасторальной симфонии Бетховена. Не люблю и всей оперы. Слишком заметно, что для Парижа написано“¹.

Но сам Глинка еще в Париже не был!..

В письмах Серова к В. В. Стасову есть еще много подхваченных у Глинки и зафиксированных мнений его, например, развитие высказанной выше мысли о фортепианных транскрипциях оркестровой музыки или любопытное рассуждение о форме дуэта:

«Прослушав дуэт из „Belisario“ Доницетти... Глинка отозвался с сожалением об охоте итальянских композиторов оставаться неизменно в обычной, избитой колее, тогда как те же мелодии получили бы совершенно новую прелесть при иной, иначе обдуманной отделке (такова именно техника вариаций в «Руслане», кроме баллады Финна, где принцип вариационности становится драматическим стимулом.— Б. А.). Рассчитывая на опошленный вкус своих слушателей, они без зазрения совести кладут в 10 опер то, что могло быть у места только в одной, и непрерывно себя повторяют...»

¹ Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке.— Критические статьи, т. 3. СПб., 1895, с. 1329, 1330, 1338.

«„По моим понятиям,— продолжал Глинка,— всякий дуэт должен состоять из того, что поет одно лицо: из мелодии или мысли А, потом из мысли В и, наконец, из количества: А+В, что должно быть опять другое, нежели А или В“, и все основано должно быть на контрастах (а в обыкновенных итальянских операх один поет А, другой — А, и потом вместе то же самое А, терциями или секстами)», — развивает далее Серов мысль Глинки¹.

«Говоря о голосе и об инструментах, Глинка выразился, что новейшие сочинения для отдельных инструментов, так называемые „*pièces de concert*“ или „*de salon*“, для него нестерпимы; всякий инструмент может подражать голосу человеческому только в карикатуре, и оттого отнюдь не должно заставлять инструмент петь то же самое, что поет голос (например, романсы, мелодии оперные, последние тем менее, что они хороши должны быть только на своем месте, в связи целого создания), и вообще продолжительная пьеса для одного инструмента есть нелепость, говор без значения, слова, фразы без мысли...»

«...Каждый инструмент заключает в себе неизъяснимую прелесть, но — употребленный к делу, иногда в одной фразе, в двух, трех тактах, иногда в одной белой ноте (особенно духовые)...»²

Нельзя не услышать в этих приводимых Серовым воззрениях основные принципы инструментовки Глинки, каковая была для него абсолютно неотрывна от создающего музыку воображения. Мало этого: здесь Глинка словно уже говорит об оркестровке Берлиоза...

Так вырабатывалась критическая мысль самого Глинки, вокруг шли и шли споры о «Руслане», и, в сущности, можно считать, что только два печатных отзыва (по мнению Серова, внушенные Глинкой, его идеями; а мне кажется, и сами авторы этих отзывов — Одоевский и Сенковский — соответствовали Глинке, понимая и сочувствуя ему) ощутили в опере Глинки его мудрую пронизательность³. Глинка же не мог не чувствовать, что достойного положения, на которое он имел право, завоевать «Русланом» ему не удалось: «знатоки» знали больше его и — по их собственному мнению — стояли выше его в искусстве. Оставалось одно — уезжать.

В июне 1844 года Глинка выехал в свое второе заграничное путешествие; цель его — главная — был Париж, куда он и при-

¹ «Русская старина», 1876, т. 17, с. 792.

² Там же, с. 791, 792.

³ См. журналы «Библиотека для чтения», 1842, декабрь и «Отечественные записки», 1842, февраль.

был во второй половине июля. До осени время ушло на отдых и ознакомление с Парижем¹.

«...Около того же времени (в сентябре) узнал я, что Лист отправился в Испанию. Это обстоятельство возбудило мое давнишнее желание побывать в Испании так сильно, что, не откладывая, я написал об этом матушке» («Записки», с. 297).

Начинается изучение испанского языка:

«...В самую первую лекцию он (учитель испанского языка *Viesma Guergero*.— *Б. А.*) объяснил мне характеристические черты испанского языка; сейчас после того я переводил *Хилблаза* с французского на испанский язык, к следующей лекции я записывал перевод, он исправлял его, я его переписывал начисто, прочитывал несколько раз вслух и таким образом упражнялся в произношении, привыкал к испанским оборотам и почти помнил все переведенное мною наизусть. В то же время читал испанскую комедию *El sí de las niñas*, разные литературные отрывки из хрестоматии, в том числе отрывки из *Дон Кихота* Сервантеса. Следуя этой превосходной системе, я в короткое время начал понимать испанский язык и даже несколько говорить на нем» («Записки», с. 297, 298).

По письмам же к матери можно проследить, как тем временем Глинка «всасывал» в себя жизнь Парижа, как после безалаберной петербургской жизни он удивлялся здешней скромности жизни, порядку и умеренности. Ярких музыкальных впечатлений пока не было, но Глинка и не спешит погружаться в музыку:

«22/10 августа. Вчера мне помешали продолжать письмо. Зашел ко мне знакомый итальянец, чтобы вместе со мною идти к другому нашему общему знакомому, которого я коротко знал в Италии 12 лет тому назад — чрез него я познакомлюсь мало-помалу и с остальными музыкантами; одним словом, стоит явиться — меня уже здесь знают по имени, а вежливость французов, в особенности образованных, превосходит всякое описание».

И дальше в письме от 28/16 сентября:

«...Собственно парижская жизнь начнется для меня с ноября месяца, когда все съедутся. Нынешнюю зиму музыкальные мои предположения ограничиваются изданием нескольких романсов в французском переводе и, сверх того, исполнением нескольких отрывков из моих опер в лучших концертах... Меня здесь уже знают по имени все лучшие музыканты, остается только познакомиться публику с моими сочинениями».

¹ «В Париже мое любимое место *Jardin des plantes*: там зверинец, множество птиц и чрезвычайных растений...» (письмо к матери от 21/9 августа 1844 г.).

Все это пока радужные, хотя и робкие, надежды на дальнейшую длительную оседлость в Париже. В этом свете расцениваются и музыкально-театральные впечатления: Глинка донельзя наивен, как школьник после суровой экзаменационной поры:

«10 октября/28 сентября... Здешний итальянский театр — прелесть. Не только певцы и оркестр, но и зала так великолепна и мила, публика разряжена, как на балу. Ежели мне суждено еще писать для театра (нынешнюю зиму я намерен изучить город и вкус здешней публики, которая вообще очень [мало] музыкальна), то не желаю писать для другого, кроме здешнего Итальянского [театра]».

Петербургские выпады против итальянских певцов, как видно, забыты, так как сестре своей Е. И. Флери Глинка сообщает в письме от 11 октября/29 сентября, что

«...здешний Итальянский театр, по моему мнению, есть лучший оперный театр в свете. Ensemble удивительный, оркестр, хоры, не говоря уже о первых талантах, превосходны, а зала уже сама по себе — загляденье. Не стану сравнивать здешних талантов с петербургскими — сравнения, по моему мнению, ничего не доказывают, потому что каждый большой талант имеет свою особенность. Гризи я еще не слышал, а слышал *Персиани*. Она поет *отчетливо* (курсив мой.— Б. А.), с чувством и необыкновенной грацией, напоминает Росси, но, по моему мнению, превосходит ее силой голоса и страстию. Не стану сравнивать ее с Виардо. Ты знаешь, что я ее ревностный почитатель, что не мешает мне, однако ж, отдавать должную справедливость Персиани. *Brambilla* контральто — или, лучше, альт — извлекла слезы из глаз моих необыкновенною нежностью и прелестью голоса и также поет очень хорошо. *Mario* — тенор, по-моему, просто дурен и крайне неблагороден; несмотря на это, ensemble так хорош, что я решительно здешнюю оперу предпочитаю нашей...»¹.

Не пример ли это конкретной чуткой критики? Право, это вполне ясный отчет об итальянском парижском театре осени 1844 года. Но главное здесь — все те же прежние три узора глинкинской эстетики исполнения: отчетливость (осмысленная пластическая артикуляция!), чувство, то есть эмоциональное тепло, человечность, правдивость выражения; грация — естественность, легкость, вкус. Так, освобожденная от гнета петербургского скепсиса и равнодушия, мысль Глинки вновь стремится

¹ В феврале 1845 года в письме к д-ру Гейденрейху Глинка уже скажет: «В Итальянском театре был только два раза (я не охотник до конфет), слышал *Гризи* и *Персиани*; по-моему, наша голубушка *Виардо* лучше. Другие — так себе» («Письма», с. 183).

насытиться высокой исполнительской культурой и ею пока живет. В том же письме к Е. И. Флери Глинка сообщает:

«...На будущей неделе меня представят *Оберу*, директору музыкальной консерватории, и также познакомлюсь с первым профессором пения *Banderalli*. Я намерен посещать классы в этом заведении, чтобы в подробности изучить его, хотя, сколько могу судить, вокальная часть здесь [в] небольшом порядке от ложного направления вкуса...»

Характерные для Глинки свойства — вникание в детали музыкального ремесла, пытливость, тщательность и основательность в ознакомлении с музыкальной практикой — налицо и теперь. И все-таки в письме к матери от 16/4 ноября уже вновь зазвучали признаки душевной непоседливости и ощущения странничества и изгнанничества — постоянный русский, тютчевский, романтический мотив:

Из края в край, из града в град...

«...Тоска с *горькими воспоминаниями*, несмотря на средства к развлечению, нередко овладевает мною. Как артист, я изучил город, театры, начинаются общества, буду посещать их, сколько силы позволят. Ожидаю Листа из Испании, надеюсь, что посредством его сблизусь с первыми артистами Парижа. Не желал бы уехать отсюда, не сделавшись известным (не столько для себя, сколько для моих недоброжелателей). А на это нужно время...»

Дальше Глинка излагает матери своей «испанский проект». Между тем оказывается, что в Париже «не дешевле Петербурга» и что

«Париж — город расчета и эгоизма. Деньги здесь все. Вас осыпают ласковыми речами даром сколько угодно, а без расчета никто не сделает ни шагу» («Письма», с. 155).

Попытка стать «иностранный известностью» не удается:

«...моя музыка теряет на французском языке, и теперь я хлопочу о переводе некоторых романсов на итальянский и испанский языки, с тем, чтобы потом издать их в Париже.

Познакомить здешнюю публику с моими операми не вижу возможности.хлопоты и издержки, требующиеся на это, так огромны, что и помышлять об этом я более не намерен...» («Письма», с. 157).

Оказывается, что недавно еще признанная Глинкой музыкальной французская публика не в состоянии в концертах с одного раза уразуметь дело и т. д. и т. д., — словом, выход только в поездке в Испанию: «...мое воображение не перестанет тревожить меня, пока не побываю в этом любопытном для меня крае...»

Испания и тщетность надежд на внимание в Париже — вот мотивы, которые варьируются в письмах Глинки домой до начала 1845 года, когда 27/15 февраля в письме к зятю своему В. И. Флерн, 28/16 февраля — д-ру Гейденрейху, а потом от 2 марта/18 февраля — матери он сообщает о предстоящем исполнении своей музыки в одном из концертов *Fêtes musicales* под управлением Берлиоза и о хлопотах, связанных с этой возможностью. Ясно, что в этих письмах Глинка в расчете на эффект в Петербурге несколько «пафосничает» в изложении. После в своих «Записках» он изложил все эти события не без иронии по своему собственному адресу¹.

Испанец Souza — а по письмам кн. Григорий Волконский — познакомил Глинку с Гектором Берлиозом,

«который в то время помышлял о путешествии в Россию, надеясь на обильную жатву не одних рукоплесканий, но и денег. Он обошелся со мной чрезвычайно ласково (чего не добьешься от большей части парижских артистов, которые невыносимо надменны), — я посещал его раза по три в неделю, откровенно беседуя с ним о музыке и особенно о его сочинениях, кои мне нравились, в особенности в фантастическом роде, как то: *Scherzo la reine Mab* из Ромео и Юлии, *La marche des Pèlerins* из Harold, *Dies irae* и *Tuba mirum spargens sonum* из его Requiem» («Записки», с. 302).

В письме к зятю Глинка откровеннее:

«...Вам я, однако же, скажу, что Берлиоз принял меня сначала, на мой взгляд, очень холодно и что он не стал бы хлопотать оказать мне услугу, если бы в это же время не имел проектов на Россию...»

Так, вероятно, и было. Но все же исполнение музыки Глинки в Париже состоялось, и даже трижды: 16 марта и 22 марта в берлиозовских концертах (Глинка подробно сообщает о первом концерте в письме к матери от 18/6 марта), а потом 10 апреля в зале Герца — в благотворительном концерте, устроенном самим Глинкой «в пользу какого-то, — как он говорил, — общества».

«...Пьесы мои (краковяк из „Ивана Сусанина“, марш Черномора и „Вальс-фантазия“.— Б. А.) разыграны были оркестром Итальянского театра превосходно, и сотрудники мои играли и пели как нельзя лучше» (письмо к матери 12 апреля 1845 года). «...Я сблизился со многими примечательными людьми, между прочими с Берлиозом, который, по моему мнению, самый примечательный композитор нашего времени, он же и первый критик в Париже и готовит теперь огромную статью обо

¹ «...Приятели и русские барыни уговорили меня познакомить Париж с моей музыкой, и я, по глупости, согласился на то» («Записки», с. 302).

мне, которая будет напечатана в *Journal des débats*, самом важном здешнем журнале, который читают и в России и 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. По крайней мере, не скажут теперь, как говорили мне при отъезде из Петербурга: „ты не осмелшься с твоею музыкою вступить в Париж на поприще артиста, потому что там тебя охают, и ты возвратишься искать утешения в кругу своих друзей“» («Письма», с. 189).

«...Я часто навещал Берлиоза, его беседа была весьма занимательна, он говорил остро и даже зло (*mordant*); по возможности, я содействовал успешному его путешествию в Россию» («Записки», с. 308).

«...Самая примечательная для меня встреча, это, без сомнения, с Берлиозом — изучить его произведения, столь порицаемые одними и столь превозносимые другими, — было одним из моих музыкальных предположений в Париже — случай мне вполне благоприятствовал. Я не только слышал музыку Берлиоза в концертах и на репетициях, но сблизился с этим первым, по моему мнению, композитором нашего века (разумеется, в его специальности), сколько можно сблизиться с человеком, до крайности эксцентрическим. И вот мое мнение: в фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и вместе всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец, оркестр, могучий и всегда новый — вот характер музыки Берлиоза. В драме, увлекаясь фантастической стороною положения, он неестественен и, следовательно, неверен. Из слышанных мною пьес *L'Ouverture du Francs-juges*, *la Marche des Pèlerins de la symphonie Harold* и *le Scherzo la reine Mab ou la Fée des songes*, также *Dies irae* и *Tuba mirum* из *Requiem* произвели на меня неописанное впечатление. У меня теперь несколько неизданных манускриптов Берлиоза, кои изучаю с невыразимым наслаждением» (из письма к Н. В. Кукольнику от 18/6 апреля 1845 г.).

Сто лет прошло, а как свежо и убедительно звучит и теперь этот чуткий отзыв. Ведь Берлиоз был и остается философичным, далеко вперед устремленным, мыслящим музыкантом второй трети XIX века, заставившим свое искусство стать выражением идейного, диктующего данную художественную форму. У Берлиоза и форма, и гармония, и инструментальная звукопись, и ритм — все это образует всегда развитие: перспективу во времени, а не пространственные схемы на бумаге, перспективу слу-

ховую, а не зримое схематическое расположение звуков, навязанное успехами живописи, и не узоры по литературной канве и не вокализацию. Это музыка — в полном цветении своих средств. И, свободная от пут, вся — выражение мысли, идеи, музыка Берлиоза дышит, как живой организм.

Берлиоз остался недооцененным. Он — из людей, брошенных спешащим человечеством, не услышанный всецело, а потому не исчерпанный. Как Глинка и как Вагнер, но глубоко по-своему, он шел к симфонизации эпоса через театр, к своему гениальному театрально-симфоническому сказу о Трое и троянцах. Ни Глинка, ни Вагнер не поняли берлиозовского театра (впрочем, Глинка мог знать только оперу «Бенвенуто Челлини», 1838), потому что все думали об одном, но каждый по-иному.

Но заслуга Глинки в том, что он понял гений Берлиоза и через него — душу нового времени. Это — бесспорно. Познав Берлиоза, Глинка ощутил заново и свой век, он стал не наблюдателем только, а вполне современным музыкантом. Он не вступил на путь слепого увлечения берлиозовским искусством. Все родные ему музыкальные средства выражения эволюционируют присущим им путем. Оркестр «Арагонской хоты», «Ночи в Мадриде», особенно же «Камаринской» — оркестр Глинки, а не Берлиоза. Немногое создал Глинка в послеруслановский период, но это вещи исключительной художественно-интеллектуальной проницательности.

Необходимо вникнуть в дальнейшие строки письма Глинки Кукольнику:

«...Я слышал оркестр консерватории — играли *La symphonie pastorale* — превосходно, но слишком. Подробности исполняют с таким утончением, так нарядно, что вредит целому»¹ («Письма», с. 191).

Но все же оркестрами парижскими и особенно в отношении исполнения своих вещей Глинка остался доволен, и даже французская публика опять стала в его мнении и «просвещенной, и благосклонной».

«...В итоге я чрезвычайно доволен своим путешествием. Париж город чудесный — разнообразие умственных наслаждений неистощимое, жить можно, как хочешь, и я не помню эпохи в своем существовании приятнее этих последних месяцев. В художественном отношении изучение музыки Берлиоза и здешней публики привело меня к чрезвычайно важным результатам. Я решил обогатить

¹ В «Записках» Глинка, вспоминая, говорит об этом исполнении резко: «Играли 6-ю симфонию Бетховена (*Symphonie Pastorale*), исполнение было *превычурное*, так что я симфонию Бетховена не узнал и тогда же сказал: *on m'a escamoté la symphonie* [у меня украли симфонию]. Кроме того, духовые иногда срывались, в особенности валторны и кларнеты» («Записки», с. 305).

тить свой репертуар несколькими (и, если силы позволят, многими) концертными пьесами для оркестра, под именем *fantaisies pittoresques*. Доселе инструментальная музыка делилась на два противоположных отдела: квартеты и симфонии, ценимые немногими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями; а собственно так называемые концерты, вариации и пр. утомляют ухо несвязностью и трудностями. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные знатокам и простой публике. Я уже принялся за дело — соображаю *coda* для марша Черномора — он очень здесь понравился, но без *coda* не может удовлетворить слушателей. В Испании примусь за предположенные *fantaisies* — оригинальность тамошних мелодий будет мне значительною помощью, тем более, что доселе это поприще еще никем не было проходимо, и, кроме оригинальности, для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные (курсив мой. — Б. А.). Увижу на месте — можно ли затеять оперу в испанском роде, во всяком случае, постараюсь передать в звуках свои впечатления» («Письма», с. 193, 194).

Это — одно из редких подробных обнаружений Глинкой своих творческих преднамерений с указанием причин, цели и средств осуществления. Кроме того, здесь, в этом отрывке письма, ясно видит он и границы своих способностей — симфонистом в смысле симфонизма чисто интеллектуального он быть не может. Его влечет, как теперь можно определить, симфонизм конкретно-образный, «иллюзорный симфонизм».

Тем самым влечет Глинку и опера, но не опера в смысле места приложения вокального искусства и не опера в смысле музыкального пересказа литературного или драматического произведения (вот чего Серов никогда не мог понять в Глинке, крича о том, как же без драмы? — останутся одни музыкальные красоты? — словно музыка не обладает чем-то существенным, кроме звуковых красот, и не передает ни драму, ни лирику!).

Опера для него — музыка в самостоятельном выражении мысли, идеи, содержания, которую «гранит» текст, но не управляет ею. Опера в зрелом периоде развития музыки не может не быть симфонической; но через сценические образы и текст музыка в ней становится образно- или иллюзорно-симфонической, не теряя своей симфонической сущности и природы. Оттого так и мучился Глинка с либретто, что, делая логические выводы из расцветавших в его сознании идей, он последовательно требовал, чтобы слова ему писали по музыке и после музыки, лишь изредка оставляя своим либреттистам — как он говорил — *carte blanche*.

Только в этом свете — и теперь еще в освещении собственных мыслей Глинки, которые я сознательно не вплелал ранее, — можно понять весь процесс создания «Руслана». Требование Глинки было утопней при нем, осталось утопией и сейчас. Но разве не потому Вагнер сам стал писать свои тексты для своих иллюзорных симфоний-опер, и сочинение им стихов разве уже не было средством фиксации музыкальных образов, носившихся в его воображении? А Чайковский и пушкинский «Онегин», который для него, при всем сознании ценности Пушкина, во время сочинения оперы не был *литературным произведением*, а словесным отражением лирического содержания, которое он передавал средствами музыки и в ее формах? И, наконец, Берлиоз и его великая эпопея о Трое: ведь это точно так же не опера-вокализация, не опера-концерт, не опера — иллюстрация драмы или поэмы, а симфония-опера. А вагнеровские «Золото Рейна», одна из вершин на этом пути, или первый акт «Тристана» — глубоко эпическое по форме, симфонически раскрытое «морское плавание», — разве не родственны они принципам «Руслана»?

Половинчатость Глинки сказалась в том, что он не рискнул отступить от форм итальянской и моцартовской оперы арий, но он все-таки создал и монументальные прологи-интродукции в обеих операх и симфонически развитые монологи (сцена Сусанина в лесу и баллада Финна, вступление и первая часть арии Руслана).

Почти этим путем шел и Берлиоз, а намечал его Бетховен в своем «Fidelio», более этическом «трактате на материале мещанской мелодрамы», чем опере. И еще спорно, чей путь победил, ибо до Глинки, Берлиоза, Вагнера Моцарт доказал, что мыслима опера как органически-вокальное целое, которое в своей человечности, не будучи ни пьесой театральной, ни литературной драмой или мелодрамой, ни поэмой, ни романом, есть область музыки, есть опера! Когда же музыканты это поймут и начнут создавать подлинные *театры музыки*, а не музыку «под словесный театр», а вернее, «под скипетр» отрицающих музыкальный театр режиссеров и многих дирижеров!

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИСПАНИИ

Выехав 13 мая вечером из Парижа, Глинка «вступил», как он пишет в «Записках», в Испанию 20 мая 1845 года, в самый день своего рождения, «и был в совершенном восторге». Ведь осуществилась давняя его мечта, и его еще детская страсть — путешествие — из игры воображения и чтения книг о далеких странах стала реальностью. Поэтому не удивительно, что и в «Записках», и в письмах Глинки увлечение осуществленной мечтой сказывается на каждом шагу. Много метких описаний

природы, быта, зданий, садов — всего, что привлекло его жадный ум и жадное до впечатлений и людей сердце¹. Конечно, народные танцы и музыка отмечаются Глинкой постоянно:

«...В Памплоне я видел в первый раз испанскую пляску, второстепенными артистами исполненную...» («Записки», с. 310).

В письме к матери (4 июня/23 мая 1845 г.) Глинка подробнее описывает первое хореографическое впечатление:

«...После драмы (Глинка посетил в первый же вечер в Памплоне драматический театр.— Б. А.) танцевали национальный танец Jota (хота). 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 французских балетмейстеров. Несмотря на это, в общем, эта пляска жива и занимательна».

В Вальядолиде: «По вечерам собирались у нас соседи, соседки и знакомые, пели, плясали и беседовали. Между знакомыми сын одного тамошнего негодяя по имени Felix Castilla бойко играл на гитаре, в особенности арагонскую хоту, которую с его вариациями я удержал в памяти и потом в Мадриде, в сентябре или декабре того же года, сделал из них пьесу под именем *Capriccio brillante*, которое впоследствии, по совету князя Одоевского, назвал Испанской увертюрой...» («Записки», с. 311).

Вот описание одного из вечеров в Вальядолиде по письму Глинки:

«...Наш приезд воодушевил всех. Достали плохой фортепьян, и вчера, в день именин хозяина, вечером собралось человек тридцать гостей. Я не был расположен танцевать, засел за фортепиано, два студента на двух гитарах аккомпанировали мне очень ловко. Танцы с неумолимой деятельностью продолжались до 11 часов вечера. Вальс и кадрили, называемый здесь *ригодон*, составляют главные танцы. Пляшут также парижскую *польку* и национальный танец *хота*» («Письма», с. 208).

«...Вечер большею частью посещаю знакомых, играю на фортепиано с гитарами и скрипками, а когда остаюсь дома, собираются у нас, и мы поем национальные испанские песни хором и танцуем, как давно со мною не случалось» («Письма», с. 211).

«... Вообще, немногие путешественники в Испании путешествовали так удачно, как я до сих пор. Живя в се-

¹ В русской литературе прекрасным дополнением и пышной иллюстрацией к испанскому путешествию Глинки служат знаменитые «Письма об Испании» Василия Петровича Боткина (отд. изд. 1857, а до того в «Современнике»; также в Собрании сочинений, в 3-х т., 1890—1893).

мействе, я знаю домашний быт, изучаю нравы и начинаю порядочно говорить на языке, который совсем не легок. Верховая езда здесь необходима — я начал свое путешествие, совершив 60 верст верхом через горы, здесь езжу почти каждый вечер по 2 и по 3 часа. Конь надежный, и езжу осторожно. Чувствую, что жилки оживают и я становлюсь веселее...» («Письма», с. 212).

«...Я не ожидал такого радушия, гостеприимства и *благородства* — здесь *деньгами* дружбы и благосклонности не приобретешь, а ласкою — все на свете» («Письма», с. 213).

«...В музыкальном отношении представляется множество 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» («Письма», с. 214).

«...Для моего предположения написать что-либо дельное в испанском роде слишком недостаточно 10 месяцев в Испании...» («Письма», с. 215).

«...Литература и театр здесь в лучшем состоянии, нежели я мог предполагать, и поэтому, осмотревшись, думаю предпринять что-либо для Испании...» («Письма», с. 218).

Первые письма Глинки из Мадрида — 20/8 и 22/10 сентября 1845 года — полны любопытных описаний и наблюдений. Цитаты мои, касающиеся, главным образом, его музыкальных впечатлений, — только слабые вехи: лишь читая внимательно его письма, можно уяснить себе, как *степенно* вникал Глинка в быт и искусство пленившей его страны, и все *музыкальное* было для него неотделимо от окружения и цепко спаяно с жизнью.

«...Оркестр главного мадридского театра превосходен. Я предполагаю кое-что сделать в испанском роде, который я еще не изучил основательно; полагаю, что моя любовь к этой стране окажется благотворной для моего вдохновения, и радушие, которое мне постоянно оказывают здесь, не ослабнет при моем дебюте. Если я действительно успею в этом, моя работа не остановится и будет продолжаться в стиле, отличном от моих прежних сочинений, но для меня столь же симпатичном, как страна, в которой я счастлив жить в настоящее время. Теперь я начинаю говорить по-испански с такой свободой, что испанцы удивляются тем более, что им казалось, что мне, как русскому по происхождению, изучение их языка, может, будет гораздо более трудно. Я сделал достаточные успехи в этом языке и в настоящее время хочу предпринять большой труд — изучение их

национальной музыки представит мне не меньше трудностей. Современная цивилизация нанесла удар здесь, как и в остальной Европе, старинным народным обычаям. Потребуется много времени и терпения, чтобы добраться и узнать народные напевы, ибо современные песни, сочиненные более в итальянском, нежели испанском стиле, вполне натурализовались...» («Письма», с. 222, 223).

Гликке в Испании хорошо. Он даже баюкает себя мечтой, что «*мне, вероятно, придется возвратиться* другой раз в Испанию». Основная его работа — глубокое изучение языка. Он понимал, что без изучения языка *интонационно* не доберешься до народной *сущности* и в музыке и что только интонационное обоснованное слушание и изучение народной песни поможет ему уяснить, где и в чем заключается подлинное народно-национальное содержание, то *свое*, что делает испанскую музыку явлением глубоко своеобразным и в то же время настолько привлекательным для всей европейской культуры, что тогда уже успел создаться распространенный «испанский стиль», где испанское рассматривалось сквозь призму итальянской музыки и Парижа, особенно парижской эстрады и бульваров.

Теперь, даже на расстоянии ста лет, видно, как мало сдвинулось изучение народной испанской музыки и как самим испанским композиторам оказалось трудным сочетать овладение передовой европейской музыкальной техникой с одновременным сохранением основных ритмоинтонационных и колористических свойств — природы и души, характера, а также своеобразного техницизма испанского народного музыкального творчества.

Что такое испанская музыка с музыкальной точки зрения и почему она волнует каждого: и знатока, и простое, не знакомое с тонкостями музыкального художественного восприятия сознание? Дело в том, что благодаря сложным и в то же время благоприятным для музыки историческим явлениям в Испании произошло тесное слияние интонационных культур, то есть культур слуха человеческого (слуха как явления общественного сознания, разумеется, а не физиологического фактора) — ритма и звучания речи — и музыкального; слияние, в котором народное общечеловеческое эмоционально-смысловое содержание проявилось вне всякого деления на Восток и Запад, христианство и магометанство, Европу и Азию и тому подобные загородки.

Народ — человечество — музыка как одно из проявлений народно-общественного сознания, но в такой *своей* — испанской — окраске, которая не *обособляет*, а *объединяет* восприятие множества самых различных по убеждениям, состоянию и вкусам *людей*, — вот где и в чем сущность этой изумительной музыкальной — в корне народной культуры. Вот что к ней влечет!

Эта культура, именно в силу ее глубокой народности, *инди-*

видуально обобществляет общечеловеческие эмоции в сугубо страстной и знойной интонации, и пластику и трудовую дисциплину человеческого тела в гибкой, чуткой ритмике. В ее песнях сколько отражения пережитых народом скорбей и радостей, мыслей о жизни и смерти, страдании и воле! И это все — народно-индивидуально, ибо остро, глубоко пережито, но отнюдь не обособлено *индивидуалистично*, потому что отражает подлинную действительность.

Вряд ли Глинка мог так рассуждать, но так чувствовать он мог. Оттого его инстинктивно влекла Испания. Но не только чувствовать, у него могли быть и мысленные обоснования. Глинка, при всей беспечно романтической, артистической природе своей, был человек, конкретно судящий о жизни и явлениях, в искусстве же — глубоко реалистичный. Он твердо знал, что его беспредельной художественной фантазии — иначе говоря, индивидуалистическим тенденциям его художественного воображения — нужны четкие грани. Не находя этих граней в тактово-косном конструктивизме, выработанном европейской, особенно австрийско-германской практикой и идеологией *ремесленного инструментализма* (известно, как смело и дерзко Бетховен преодолевал этот схематизм, делая из конструктивного фетишизма средство высказывания), Глинка видел средства своего ограничения фантазии либо в тексте, но музыкальной идее и форме подчиненном, либо, как он сам писал, в «положительных данных».

Эти положительные данные, конечно, не готовые *формы* других искусств, иначе бы Глинка как человек, чувствующий литературу, особенно эпическую, нашел бы такие произведения. Ценя Пушкина, он, однако, рабски не последовал за его поэмой, но, наоборот, повернул «сыронизированное Пушкиным» эпическое содержание «Руслана и Людмилы» к его народной сущности и характеру. Достаточно вспомнить, как Глинка решает в опере, скажем, моменты проводов невесты в опочивальню. Он не увлекается красивыми пушкинскими стихами:

Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры. . .

Он ведет свое музыкальное повествование через строгий и суровый обряд, и всюду, во всей опере, «чувственный Глинка» четко проводит грани между любовью — созданием воображения и *ласкающей* *воображение* (Ратмир), и любовью — глубоким, серьезным чувством (Финн, Руслан, Горислава), борьба за которое возвышает человека, напрягая все его творческие силы¹.

¹ Кстати — мимоходом — вот о чем говорил и писал и что создавал Чайковский (особенно «Буря», «Черевички», «Чародейка») и в чем у него заключа-

Чувственно богатые дары свои Глинка преломляет в индивидуально яркие эмоциональные качества и художественную сочность своей любовной лирики, но никогда не возводит их в индивидуалистические или субъективные отражения — «зеркала» своего бытового «я», — то есть он индивидуально-своеобразно раскрывает *общечеловеческое*. Оттого так популярны его «Не искушай», «Сомнение», «В крови горит», «Венецианская ночь» и т. д. В операх он еще сильнее подчеркивает обобществляюще-симфоническую силу эмоционализма, вовсе не впадая в лицемерный аскетизм. И страстное в человеке — для Глинки — здоровое, обогащающее его способности начало.

Но образно-сочный, яркий и, скажем даже смелее, чувственно вкусный симфонизм Глинки носит антииндивидуалистические и внесубъективистские тенденции. Правда, *трагическое* в гордом *индивидуализме*, то есть его обреченность, еще так остро, как, скажем, у Чайковского, потом у Малера, тогда не обнаруживалось. Но существенно, что Глинка сам принципиально поставил перед своей необузданной фантазией «положительные данные» через освоение народной музыкальной культуры и упор на нее. Тем самым он свой образный или иллюзорный симфонизм ставил на объективно-творческий путь, проверяя на изучении иной богатой музыкальной основы возможности и открывая перед всей музыкой яркие перспективы.

Характерно, что вся эволюция русского музыкального симфонизма после Глинки идет в основных своих чертах в борьбе за преодоление индивидуалистических тенденций и в стремлении, опираясь на овладение передовыми нормами западноевропейского техницизма, не потерять своего *народного* как органичной, так и реальной данности.

Даже и в симфоническом индивидуализме Чайковского эта тенденция налицо, обнаруживая себя через раскрытие обреченности индивидуализма и его творческой раздвоенности в жизни русской интеллигенции.

Но, странным образом, испанское путешествие Глинки и его значение как творческого опыта оставалось почти незамеченным. А между тем сейчас, когда освоение народного творчества в Союзе ССР давно уже перешло за пределы «этнографизма и фольклоризма» и стало творческой реальностью, этот опыт Глинки далеко не является столь мелким, как кажется поверхностному взгляду («ведь только две испанские увертюры!»); наоборот, его пронизательность удивляет и поражает при всей последовательности и естественности этого поступка в творческой и артистической биографии Глинки.

ется один из путей преодоления индивидуалистического и в чем сила и напряженность его музыки. Именно в борьбе за любовь как высокое чувство (еще «Спящая красавица»). Этого упорно не желают понять, особенно на Западе, исследователи Чайковского.

И я, например, считаю, что не столько в испанских увертюрах и их блеске и в особенном — русском — преломлении в них черт раннего импрессионизма (тут в Глинке есть что-то, что потом всплыло в живописи Коровина!), сколько в гениальной «Камаринской» сказались главные результаты того, чему научило Глинку двухлетнее непосредственное наблюдение за жизнью народной музыки в испанском быту.

Впрочем, русские композиторы так увлекались великолепными формально-техническими качествами музыки этого «дилетанта» и «барича», по высокомерному определению Чайковского (удивительно, что даже Чайковский в нижеприведенном отзыве о «Камаринской»¹ пытается все свести к «обработке»), что во все почти не пытались за количественно немногим наследием Глинки и за «часовым, так сказать, механизмом» его музыки почувствовать ее качественные основы и ее изумительное «как»; то есть как Глинка преобразует «подсказы жизни» — действительность — в музыку и как его чуткое, воспринимающее сознание становится в искусстве «мудрой работой».

Из Мадрида Глинка все время сообщает матери о заполненности его жизни интересующими его явлениями: и быт, и драматический театр, и балет («Здесьняя первая танцовщица Guu-Stephani, хотя француженка, танцует испанский танец *халео* удивительнейшим образом»), и бой быков, и картинная галерея («Я часто посещаю... *музеум*, восхищаюсь некоторыми картинами и до того в них всматриваюсь, что, кажется, вижу и теперь их перед глазами»), и постоянная работа над изучением языка. Отмечает, что в театрах и везде господствует итальянская музыка, но все же уведомляет:

«...Отыскал певцов и гитаристов, поющих и играющих отлично хорошо национальные испанские песни,— по вечерам приходят играть и петь, и я перенимаю их песни и записываю в особенной для этого книжке»² («Письма», с. 231).

¹ Цитирую этот отзыв (см.: Чайковский М Жизнь П И. Чайковского, т. 2, с. 400, 401): «Какая поразительно оригинальная вещь „Камаринская“, из которой все русские позднейшие композиторы (и я, конечно, в том числе) до сих пор черпают самым явным образом контрапунктические и гармонические комбинации, как только им приходится обрабатывать русскую тему плясового характера Это делается, конечно, без намерения, но оттого, что Глинка сумел в небольшом произведении сконцентрировать все, что целые десятки второстепенных талантов могут выдумать и высидеть ценою сильного напряжения».

Чайковский, ничего, однако, не понявший ни в уме, ни в характере, ни в «Записках» Глинки, только чуткой совестью музыканта отметил эту мощную «концентрацию». Только он не смог объяснить, как случилось, что «пустым и пошлым» человеком — Глинкой — создана такая музыка! Он не догадывался о работе Глинки, ни даже о том, что «из ничего — не бывает ничего».

² См.: Финдейзен Н Глинка в Испании и записанные им народные испанские напевы («Русская музыкальная газета», 1895 г. и отдельно). Здесь перепечатаны семнадцать мотивов Явно проглядывает тенденция уловить

В письме к зятю В. И. Флери — о том же:

«...Я редко выхожу из дому, но всегда имею общество, занятия и даже развлечения. Несколько простых испанцев приходят ко мне петь, играть на гитаре и танцевать — те напевы, которые поражают своей оригинальностью, я записываю» (там же, с. 233).

«...Я уже знаю много певцов и гитаристов из народа, но их знанием я могу воспользоваться *отчасти* — они должны уехать, ввиду позднего времени...» (это уже середина ноября.— Б. А.) («Письма», с. 234).

26/14 ноября Глинка выехал из Мадрида в Гранаду.

Позже, в «Записках», Глинка так суммировал свои мадридские впечатления:

«...Мадрид с первого раза мне не понравился, узнав его впоследствии, я вернее оценил его. По-прежнему я продолжал изучать испанский язык и испанскую музыку. Для достижения этой цели я начал посещать драматический театр *del Principe*... Вскоре по приезде в Мадрид я принялся за *Хоту*. Потом, окончив ее¹, внимательно изучал 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. 2 *Seguidillas manchegas* (*aires de la Mancha*) мне особенно понравились и впоследствии послужили мне для второй Испанской увертюры» («Записки», с. 312).

Итальянская музыка, тут, среди свежей испанской жизни, вызывает в Глинке лишь досаду, и когда один из его русских знакомых затащил его в театр *de la Cruz*, «где давали на мое горе *Hernani Verdi*», он насильно продержал Глинку во все время представления...

В Гранаде, вскоре по приезде, Глинка свел знакомство с лучшим тамошним гитаристом, по имени *Murciano*.

«...Этот *Murciano* был простой безграмотный человек, он торговал вином в собственном шинке. Играл же необыкновенно ловко и отчетливо (курсив мой.— Б. А.). Вариации на национальный тамошний танец *Fandango*, им сочиненные и сыном его положенные на ноты, свидетельствовали о его музыкальном даровании» («Записки», с. 315).

«...Кроме изучения народных песен, я также учусь и здешней пляске, потому что одно и другое необходимо

в записи интонационные особенности, но все-таки это скорее зарисовки для памяти под свежим впечатлением. Остальное — подробности — еще помнилось!

¹ Авторская рукопись «Арагонской хоты» озаглавлена так: «Capriccio Brillante para gran orchestra, sobre la Jota Aragonesa, compuesta par Miguel de Glinka». Внизу первой страницы партитуры дата: Madrid, 24 Septiembre 1845.— Б. А.

для совершенного изучения народной испанской музыки» («Письма», с. 245).

И тут же Глинка опять указывает на то, что

«это изучение сопряжено с большими затруднениями — каждый поет по-своему, сверх того, здесь, в Андалузии, говорят наречием особенным, которое отличается от кастильского (чистого испанского) столько же», по его мнению, сколько «малороссийское от русского» (там же, с. 246).

«...Здесь более, чем в других городах Испании, поют и пляшут. Господствующий напев и танец в Гранаде — *фанданго*. Начинают гитары, потом почти [каждый] из присутствующих по очереди поет свой куплет и в это время в одну или две пары пляшут с кастаньетками. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напева, ибо каждый поет по-своему...» («Письма», с. 249).

Глинка сам учится танцевать, ибо в Испании музыка и пляска неразрывны. И как вывод:

«...Изучение народной русской музыки в моей молодости повело меня к сочинению *Жизни за царя* и *Руслана*. Надеюсь, ч[то] и теперь хлопочу не понапрасну...» («Письма», с. 250).

Однажды Глинка пригласил к себе на вечеринку встреченную им цыганку с товарищами:

«...Распоряжался *Murciano*, он же играл на гитаре. Плясали две молодые цыганки и старый смуглый цыган, похожий на африканца; он плясал ловко, но слишком непристойно» («Записки», с. 317).

В марте 1846 года Глинка вернулся в Мадрид, прожил здесь довольно бесцельно, в хандре (жара и беспокойство о состоянии своего бракоразводного процесса). Осенью его несколько оживила поездка на ярмарку в испанскую провинцию Мурсию:

«...Во время ярмарки многие барыни и барышни носили живописные национальные платья. Тамошние цыгане красивее и богаче, нежели в Гранаде, — они три раза плясали для нас, одна девятилетняя цыганочка плясала особенно хорошо» («Записки», с. 321).

Вернувшись в Мадрид, Глинка недолго там оставался и, сбежав от холодной осени, в декабре уже находился в Севилье. 12 декабря он сообщает своей матери:

«...На другой день нашего приезда в доме первого танцмейстера мы видели пляску. Скажу вам, что все виденное доселе в этом роде ничего в сравнении с здешними танцовщицами — одним словом, ни Тальони в качуче, ни другие не произвели на меня такого впечатления» («Письма», с. 274).

В «Записках» пребывание в Севилье рассказано несколько подробнее:

«...Сейчас доставили нам случай видеть пляску, исполненную лучшими танцовщицами. Между ними *Анита* была необыкновенно хороша и увлекательна, в особенности в цыганских танцах, равно как и в Олё. Мы приятно провели зиму с 1846 на 1847 год: посещали танцевальные вечера у *Феликса* и *Мигеля*, где во время танцев лучшие тамошние национальные певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы ловко выплясывали, и казалось, что слышишь три разных ритма: пение шло само по себе; гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладоши и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки» («Записки», с. 323).

В мае 1847 года с сожалением Глинка тронулся в обратный путь. После трехдневной остановки в Мадриде он отправился во Францию; в Париже пробыл недели три, а оттуда поехал в Киссинген, затем в Вену и оттуда в Варшаву. Так закончилась эта знаменательная артистичнейшая из поездок, какие когда-либо удалось совершить русскому композитору, поездка, совсем не похожая на остальные многочисленные путешествия русских людей XIX века из числа обладавших художественными склонностями или литературными дарованиями. Исключение — разве что Гоголь с его пребыванием в Италии!

В качестве воспоминания об Испании и, вероятно, для практики в испанском языке Глинка вывез с собой в Россию спутника — *Don Pedro Fernandez!* Любопытной колоритной кодой звучит рассказанная художником Степановым встреча с Глинкой в Киссингене. После обмена первыми впечатлениями после длительной разлуки

«...Глинка и дон Педро пошли отыскивать квартиру и нашли удачно. Отдохнув после утренней водяной службы¹, я пошел к ним: у них было фортепиано, дон Педро достал гитару, и они начали музыкой вспоминать Испанию. Тут в первый раз слышал я *Хоту*. Глинка блистательно исполнил на фортепиано, дон Педро ловко выбирал струны на гитаре, а в иных местах подплясывал — музыка вышла очаровательная»².

Это была *кода* испанского путешествия и вместе с тем первое — авторское — исполнение «Арагонской хоты» соотечественнику.

В конце июля 1847 года Глинка с дон Педро приехал в Новоспасское. Можно себе представить и радость и удивление его матушки!

¹ Речь идет о лечении на водах (в Киссингене). — Б. А.

² П. С. Воспоминания о М. И. Глинке. — «Русская старина», 1871, т. 4, с. 54.

В сентябре, живя в Смоленске, Глинка сочинил две пьесы для фортепиано — «Souvenir d'une mazouka» и «La Barcarolle» и «выимпровизировал», как он пишет, «Молитву без слов» для фортепиано.

«...К этой молитве подошли слова Лермонтова *В минуту жизни трудную*» («Записки», с. 328).

Творчество Глинки замкнулось в интимно-салонном стиле. «...Мы жили в доме *родственника* Ушакова, и для дочери его я написал вариации на шотландскую тему. Для сестры Людмилы — романс *Милочка*, которого мелодия взята мною из *хоты*, которую я часто слышал в Вальядолиде...

Я сидел безвыходно дома, утром сочинял; кроме означенных уже пьес написал романс *Ты скоро меня по забудешь...*

В начале марта (1848) я отправился в Варшаву...» («Записки», с. 328—331).

В Варшаве Глинка написал

«из четырех испанских мелодий *Pot-pourri* на оркестр, названный мною тогда *Recuerdos de Castilla* (Воспоминание об Кастилии)» («Записки», с. 332).

Впоследствии пьеса стала называться «Ночь в Мадриде».

«...Неоднократные мои покушения сделать что-нибудь из андалузских мелодий остались без всякого успеха: большая часть из них основана на восточной гамме, вовсе не похожей на нашу» («Записки», с. 333).

Тогда же, в Варшаве, Глинка в первый раз услышал исполнение одного замечательного фрагмента из «Ифигении в Тавриде» Глюка и с тех пор начал изучать его музыку — и очень основательно, как все, за что принимался ради глубоко-художественного интереса.

Создавались романсы: «Слышу ли голос твой» (сл. Лермонтова), «Заздравный кубок» (сл. Пушкина) и замечательная «Песнь Маргариты» из «Фауста» Гёте (в переводе Губера).

С этим произведением в музыке Глинки уже менее затаенно зазвенела щемящая русская тоска и почувствовалась драма жизни. Параллельно идет чтение Шекспира и русских писателей. И еще:

«...В то время случайно я нашел сближение между свадебною песнею *Из-за гор, гор высоких, гор*, которую я слышал в деревне, и *плясовою Камаринскою*, всем известною. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем *Свадебная и плясовая*» («Записки», с. 334, 335).

Так после возвращения Глинки из первой итальянской заграничной поездки создавалась опера «Иван Сусанин»; так теперь, по возвращении из второго заграничного путешествия (Париж и Испания), возникает также глубокое, народное и уже

инструментально-симфоническое произведение, давшее решительный толчок русскому симфонизму.

Зиму 1848/49 года Глинка провел в Петербурге, но весной вернулся в Варшаву, творчески не обогащенный. Глинка все чаще и чаще говорит о нападении *хандры*. О причинах можно только делать догадки: жизнь стала невыносимо политически-душной, из нее было «высосано» все, чем мог существовать чуткий художник, как бы ни было, по видимости, аполитично его поведение. И, наконец, за всей этой скованностью Глинка не мог не ощущать и своего конца: его творческое столкновение прекратилось, так как до всего, что он создал, окружающей среде не было никакого дела. Старое поколение его не оценило, а русская передовая юность спешила отвечать на настойчивые суровые запросы русской действительности и — до поры до времени — не чувствовала необходимости в глинкинском художественном интеллектуализме. И вот музыкальное обостренное сознание Глинки влечет его *вглубь* — в созерцание великих музыкальных явлений прошлого и в мудрое творчество Баха.

«...Музыкальные глубокие наслаждения в течение лета 1849 года ощущал от игры на органе в Евангелической церкви органиста *Фрейера*. Он превосходно исполнял пьесы Баха, отчетливо действовал ногами, и орган его был так хорошо настроен, что в некоторых пьесах, а именно в фуге ВАСН и *токате* F-dur он доводил меня до слез» («Записки», с. 343) ¹.

Осенью 1849 года были написаны любовные романсы («*Roztowa*» — «О милая дева» на текст Мицкевича и «*Адель*» и «*Мери*» на тексты Пушкина), ибо Глинка не хотел уступить своему творческому безвремению радостей жизни, и в этих искристых вещицах опять слышны и лукавый юмор, и романтический восторг.

По письму к В. Ф. Одоевскому на грани 1849—1850 годов видно, что Глинка продолжает работать над «*Арагонской хотой*»:

«...Воспользовавшись замечанием, сделанным тобой, я переделал 32 такта начала *Allegro* или, лучше, *vivace* Испанской увертюры. Пассаж, который, по твоему мнению, следовало разбить на 2 арфы, я устроил на две руки, а *solo* скрипки очень *spiccato* в унисон с арфой, я полагаю, может произвести новый эффект.

В приложенном отрывке из той же увертюры из *crescendo* на главный мотив надобно обратить внимание на флейты; они должны играть на нижней октаве, что,

¹ О Фрейере же в письме к В. П. Энгельгардту (Варшава, 5/17 октября 1849 г.): «...Я без ужасного восторженного напряжения нерв не мог слушать, когда он играл фуги и прелюды Баха . . .»

впрочем, явствует и из партий других духовых инструментов.

В отрывке из *Камаринской* sons harmoniques скрипок должны образовывать для слуха следующие звуки...»

Тут Глинка помещает нотный пример: три ноты *ре* — первой октавы — cello, второй — II Viol. и третьей — I Viol.

18 марта 1850 года состоялось в одном из петербургских концертов первое исполнение «Хоты» и «Камаринской». Отклик на это — в письме Глинки к В. П. Энгельгардту из Варшавы от 26 марта/7 апреля 1850 года:

«...Или наша публика, доселе ненавидевшая инструментальную музыку, вполне изменилась, или, действительно, эти пьесы, писанные *con amore*, удались свыше моего ожидания; как бы то ни было, но этот вовсе неожиданный успех чрезвычайно ободрил меня...»

Далее Глинка сообщает, что его «*Recuerdos de Castilla*» — только опыт и что он намерен взять две темы оттуда для второй Испанской увертюры: «*Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*». Поэтому он просит о «*Recuerdos*» никому не говорить и нигде ее не исполнять. В конце письма находятся следующие примечательные слова Глинки о себе:

«...В течение нынешнего 50 года совершится 25-летие моего посильного служения на поприще народной русской музыки. 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 всегда мною руководствовало, *нельзя много писать* (курсив мой.— Б. А.). Те ничтожные романсы сами собою вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий — не *повторяться* так трудно, как вы и вообразить не можете, — я решил в нынешнем году прекратить фабрику русских романсов, а остаток сил и зрения посвятить более важным трудам».

Но это уже были действительно только мечты. Творческая биография Глинки заканчивалась.

Следующей осенью — 1850 года — Глинка досочинил задуманный еще раньше романс на слова Ободовского «Палермо» («Финский залив»).

Своеобразная переключка русского лиризма с итальянскими воспоминаниями — это одно из интимно-ласковых, «приветных» глинкинских созерцаний. Этой же осенью до Глинки был доведен новый «поощрительный жест» со стороны Николая I: инструментовка написанного Глинкою хора — «Прощальная песнь для воспитанниц Общества благородных девиц» (Смоляного монастыря) — была объявлена царем *слабою*, о чем сын покойного капелмейстера Кавоса, И. К. Кавос, не преминул сообщить Глинке:

«Sa majesté l'empereur a trouvé que l'instrumentation du chœur est faible, et moi, je partage parfaitement l'opinion de sa majesté...»¹ («Записки», с. 349).

Если принять во внимание, что зимою 1848/49 года, во время пребывания Глинки в Петербурге, итальянскому театру не разрешено было исполнять оперу «Иван Сусанин», то теперь Глинке ясно дано было понять, что он и мечтать не смеет о каком-либо официальном применении своих способностей.

Партитура этой «Прощальной песни», лично проверенная Глинкою, находится у меня (от Д. В. Стасова), и по ней можно вполне убедиться в точности описания инструментовки этой вещи, какое дает Глинка в своих «Записках» (с. 348):

«...С фортепиано и арфой я употребил весь оркестр, нанструментовав пьесу так прозрачно и мягко, как только можно, с тем, чтобы выказать голоса девиц как можно более...»

Осенью 1850 года умерла сестра Глинки (Е. И. Флери), а 31 мая 1851 года скончалась его мать Елизавета Андреевна Глинка. Нервное потрясение вызвало временное «неповиновение» правой руки. Оправившись несколько, Глинка «переделал» rot-rouggi из испанских мелодий: «Recuerdos de Castilla», развил пьесу и назвал ее «Испанской увертюрой № 2».

«...Писать ноты мне стоило менее труда, чем подписывать мое имя» («Записки», с. 351).

Таким образом, когда пошла уже гулять по свету легенда о постоянно выпивавшем Глинке, всегда нуждавшемся в подкреплении своего вдохновения бутылкой лафита (это ему в награду за общительность и готовность петь и играть в кругу веселой компании!), Глинка упорно работал, отмечая упреки в лени — одних и в вечном пьянстве — других, над последней из интеллектуальнейших вещей своих — увертюрой «Ночь в Мадриде». Работал нервно и физически измученный, но соблюдая свое строгое воззрение на искусство и — этим произведением — смело заглядывая вперед.

Как видим, работа над «Ночью», начатая весной или летом 1848 года в виде поурри «Воспоминание о Кастилии», завершена была только осенью 1851 года. Успокаиваемый докторами («от нервов ведь не умирают!») — от этих успокоений ему, при его мучительных болях и падении работоспособности, не становилось лучше — и «понукаемый» на разные голоса почитателями («давай же музыку, у тебя столько запасов и возможностей!»), Глинка чувствовал, что до него как человека мало кому есть дело, но тем тщательнее цеплялся за свой художественно-интеллектуальный труд. Стоит раскрыть первую страницу дивной

¹ «Его величество император нашел, что инструментовка хора слаба, и я полностью разделяю мнение его величества...»

партитуры «Летней ночи в Мадриде», чтобы постичь, что в этом раннем цветении русской музыки, в этом весеннем ландыше, созданном нестареющим умом композитора,— глубокая, музыкой высказанная человечнейшая потребность теплой ласки и радости. Робко, как Снегурочка, выходящая на весеннюю поляну из еще холодной лесной глуши, пробивается нежная мысль — тема — и, словно расцветая, улыбается весенним звездам, небу и теплему воздуху, растворяясь потом в людском оживлении. . .

Нельзя не внимать этой умной музыке без волнений и не удивляться не ей, а тем, кто посеял вокруг Глинки ужасную «бытовщину» воспоминаний, измеряя его — все-таки рост, а не падение — на свой обывательский аршин или строго осуждая его вкус к жизни, сами по-своему ею наслаждаясь. Вторая испанская увертюра — это последний привет Глинки лучшим дарам природы и жизни, привет без ложной сентиментальности и грубой чувственности, но насыщенный здоровой негой и страстью южной ночи. Словно и нет писем больного Глинки, нет его стонов, тщетных попыток разъяснить друзьям свое истинное состояние. Только любящая сестра Людмила Ивановна понимала его, ухаживала за ним, лелеяла и берегла.

Осенью 1851 года непоседливый, гонимый своей же нервозностью, Глинка вновь появился в Петербурге. Начались дружеские встречи с почитателями и домашнее музицирование. Творчество остановилось. Вот несколько любопытных эпизодов этой петербургской зимы (1851/52 г.) по «Запискам»:

«...По просьбе Львова я занялся приуготовлением певчих (больших), которые должны были участвовать в исполнении его *Молитвы у креста* (*Stabat mater*). В тот год (1852) был 50-летний юбилей Филармоническому обществу; немцы хотели дать пьесу и моего сочинения. Гр[аф] Мих. Ю. Вельгорский и Львов вытеснили меня,— негодования с моей стороны не было — и, как сказано выше, я учил и кормил певчих.

28 февраля был у нас большой музыкальный вечер, производили, в особенности, арии Глюка с гобоями и фаготом, оркестр заменял фортепиано. Глюк тогда еще большее произвел на меня впечатление — из его музыки слышанное мною в Варшаве не могло еще мне дать о нем столь ясное понятие. . .¹

В апреле сестра устроила (именно сестра, а не я) 2-й концерт для Филармонического общества. Участвовала Шиловская и пела несколько моих пьес. Оркестр испол-

¹ См. также письмо по этому поводу к Д. В. Стасову от 16 февраля 1852 г. («Письма», с. 302) и д-ру Гейденрейху от 28 февраля («Письма», с. 303).— Б. А.

нил Испанскую увертюру № 2 (A-dur) и *Камаринскую*, которую я тогда слышал в первый раз...

К пасхе, по желанию сестры, я написал *Первоначальную польку* (так она названа в печати). Эту польку я играл в 4 руки с 40 года, написал же ее в апреле 1852.

На вечере, который устроил для меня князь Одоевский в том же апреле месяце и где находились многие из моих знакомых, в присутствии их гр. М. Ю. Вельгорский начал трунить надо мною, но я от него преловко отделался» («Записки», с. 354—357).

Не удивительно, что в письме к Энгельгардту (15 февраля 1852 г.) с пожеланиями новорожденному Глинка шутит:

«...Милому малютке-тезке желаю всего хорошего, то есть чтобы он был здоров духом, телом; если не красив, но *непреренно* весьма приятной наружности (что, по моему, лучше — передай дальше); если не богат, то в продолжение жизни был бы всегда более, нежели обеспечен, — *умен*, но не остроумен — по моему, положительный ум вернее; счастию не верю, но да хранит великий аллах моего *тезку* от *неудач* в жизни. Музыку пропускаю мимо — по опыту считать ее проводником к благополучию *не могу*» («Письма», с. 301).

23 мая Глинка выехал за границу. 2 июня он был в Варшаве, потом через Берлин, Кельн, затем вверх по Рейну до Страсбурга и через Нанси в Париж, куда прибыл 1 июля, «не без удовольствия», как он вспоминает:

«Много, много прежнего, бывшего отозвалось в душе моей» («Записки», с. 360).

А в письме к сестре Л. И. Шестаковой от 2 июля:

«...Славный город! превосходный город! хороший город! — местечко Париж. Я уверен, что и тебе бы очень понравился. Что за движение, а для барынь-то, барынь, господи, чего там нет — такое великолепие, просто само в око метит».

Хорошее настроение, юмор и веселость Глинки сказываются еще более заметно и приветливо.

Предполагаемое вторичное путешествие в Испанию не состоялось из-за вновь измучивших Глинку нервных желудочных болей. Доехав до Авиньона и Тулузы, он повернул назад и 15 августа вернулся в Париж:

«...Прошу тебя, мой ангел, — пишет он сестре, — не огорчаться. Скажу откровенно, что *веселая Испания* мне не по сезону, — здесь, в Париже, могу найти новые неиспытанные умственные наслаждения» («Письма», с. 314).

И, действительно, письмо Глинки к А. Н. Серову от 3 сентября/22 августа показывает это в полном расцвете его наблю-

дательного, жадного до искусства и жизненных утёх *ума*. Это проглядывает в каждой строчке, сообщает ли Глинка о Лувре¹, о любимом им Jardin des plantes или оркестрах бальной музыки («Оркестры бальной музыки примечательно хороши: *cornets à pistons* и медные играют большую роль, но это кстати — всем слышно»). Похоже на то, что в Глинке проснулись, взамен творчества, пытливость — творческая же — восприятия, страстное стремление насытить воображение интеллектуальным содержанием. Он посещает музей Клюни, обзревает старинные улицы Парижа, его волнуют исторические памятники Парижа и Франции, не забывает он и природы, особенно растений, а также птиц, зверей.

Но стала пробуждаться и музыкальная мысль:

«...Сентябрь был превосходный, 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* (*c-moll*) и начало второй части, но, не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колени в развитии, бросил начатый труд, который впоследствии Don Pedro истребил» (примечание самого же Глинки на полях копии «Записок» добродушно гласит: «Хорош был барин!» — Б. А.) («Записки», с. 368).

К этой попытке создать симфонию еще придется вернуться в связи с последним пребыванием Глинки в Петербурге в 1854—1855 годах. В Париже других творческих опытов, по-видимому, больше у него не было. Но музыкальные впечатления все-таки волновали Глинку по-прежнему, наряду с увлечением древними авторами — Гомер, Софокл, Овидий — во французских переводах и «Неистовым Роландом» Ариосто и сказками «Тысячи и одной ночи»².

¹ «Лувр — чудо *comme toiles et marbres* [по картинам и скульптуре. — Б. А.]. Из первых — Веронеза непостижимой красоты — *Les noces de Cana*, по-моему, перла музеума — картина едва ли не большего размера, чем Помпея и Змий, которые обе ею уничтожены в прах (Глинка понимает здесь известные картины Брюллова и Бруни. — Б. А.). Еще с Берлина я подружился с *Corregio*. Там *Юпитер и Ио* просто несвыносимо грациозны, — здесь он же громовержец во образе Сатира, пред спящей Антипой — чудо! Рафаэлей, Тицианов*, Пуссеней и пр., одним словом, лучших художников всех школ превосходнейшие экземпляры. Можно, не выходя из галереи, изучить историю живописи. Из статуи: *Vénus de Milo* и *Polymnie*, *Le Tibre* весьма примечательны**» («Письма», с. 317, 318).

² «Жаль, что я не читал этих сказок до сочинения моей оперы *Руслан*, — замечает Глинка.

* В Берлине два Тициана жестоких: портрет его самого в преклонных летах и его дочери Лавинии во всей роскоши юности — удивительнейшие (примеч. М. И. Глинки).

** Позабыл о *Conception* Мурильо — я очень рад что Бруни не купил ее. Картина большая, но измятая (*fatigué*), написана вроде рисунков на севрском фарфоре. Восторг мадонны вроде гримасы *après une bonne prise de tabac* [после хорошей порции табаку] (примеч. М. И. Глинки).

«...Я слышал, однако же, два раза в *Opéra comique* Иосифа Мегюля, очень хорошо исполненного, то есть без всяких вычур, и так опрятно, что, несмотря на то, что Иосиф и Симеон были плоховаты, исполнение этой оперы тронуло меня до слез» («Записки», с. 369).

Об опере Обера «*Margot Spada*»:

«...Начало увертюры чрезвычайно мило и обещало много хорошего, но *allegro* увертюры и музыка оперы оказались весьма неудовлетворительными» (там же).

Опять не понравилась Глинке французская интерпретация музыки Бетховена в концертах Парижской консерватории:

«...Между прочим давали в тот концерт Пятую симфонию Бетховена (с-moll), исполнение нашел я совершенно таким же, как и прежде, то есть очень вычурным, *pp* доходили до нелепой рубиниевской степени, а где маломальски надлежало выходить духовым, они *жеманно рисовались* (очень удачное меткое определение французской интонации духовых инструментов! — курсив мой.— Б. А.); одним словом, симфонии Бетховена не было (*elle a été complètement escamotée*). Другие же пьесы, как хор дервишей из *Афинских развалин* Бетховена и симфония Моцарта, исполнены были отчетливо и весьма удовлетворительно» («Записки», с. 369, 370).

Впоследствии, в письме к Н. В. Кукольнику от 12 ноября 1854 года, уже из Петербурга, Глинка еще обстоятельнее описал этот концерт:

«...В Париже я жил тихо и уединенно. Берлиоза видел только один раз, я ему уже не нужен, и, следовательно, приязни конец. По музыкальной части слышал два раза в *Opéra comique* Иосифа Мегюля, очень опрятно исполненного... Не могу сказать того об Пятой симфонии Бетховена, которую слышал в консерватории. Играют как-то *механически*, смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слуху. Притом кокетство ужасное: *f* делают *fff*, а *p* — *ppp*, так что в превосходном *Scherzo* этой симфонии (с-moll) самые превосходные места исчезли: *pppp* довели до той же нелепой степени, как то делывал *Jupiter Olympien* — покойник Иван Иванович Рубини, одним словом, *le conservatoire de Paris est aussi menteur que le français-mâle, il promet beaucoup et ne tient rien, on vous promet une belle symphonie et on vous l'escamote*»¹ («Письма», с. 406, 407).

Но все меньше и меньше становится у Глинки интереса

¹ «Парижская консерватория так же лжива, как и мужчина-француз: он обещает много и ничего не выполняет, вам обещают прекрасную симфонию и ее у вас крадут».

к Парижу и всему парижскому, все больше и больше в многочисленных письмах к сестре — Шестаковой — стремление домой, в домашнюю обстановку. Письмо из Флоренции от В. В. Стасова пробуждает в нем опять память об Италии; мечты побывать там¹, однако, не настолько сильны, чтобы попытаться их реализовать. 4 апреля 1854 года Глинка уезжает из Парижа («где вы найдете все, все для чувства и воображения, но для сердца что́ может заменить своих и родину!» — так пишет он одной из своих приятельниц М. С. Кржисевич), и, после остановки в Брюсселе, перебравшись в Берлин, он пишет сестре (апрель):

«...Мой друг и учитель Dehn [Ден] меня постоянно угощает всеми возможными продовольствиями, так что получил уже Гайдена и Бетховена квартеты; вчера играл первый органист, может быть, первый в свете, — ногами вырабатывает такие штуки, что просто мое почтение — с тем и возьмите. Завтра тоже *квартет и орган*».

«...По приказанию короля дали для меня 25/13 апреля *Армиду Глюка* великолепнейшим образом» (май).

Хотя этот подарок обещал Глинке Мейербер еще при свидании с ним в Париже в июне 1853 года, теперь Глинка утверждает, что все это устроил он сам, «без содействия Мейербера»:

«...Эффект на сцене этой музыки превзошел мои ожидания. Сцена в очарованном лесу *D-dur* с сурдинами очаровательна. Сцена III действия с *ненавистью* (*Большая сцена*, как ее называют немцы) необыкновенно величественна... Оркестр, по-моему, лучше несравненно, 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 два инструмента. Обстановка очень хорошая (*zweckmässig*) — сады из ландшафтов Клода Лоррена, балет и прочее. 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...» («Записки», с. 377, 378).

Из Берлина Глинка двинулся в Варшаву и оттуда вскоре, гонимый тоской по отчизне и по своим, в Петербург:

«...11 мая в почтовой карете мы отправились в С.П.-бург, куда прибыли благополучно 16 мая 1854

¹ «Весьма приятно мне также и то, что вы сблизились с Россини. Ваше мнение о нем не удивляет — Зигфрид Dehn в Берлине, а прежде него (в 1832 г.) Pollini в Милане не могли говорить о нем без восторга. Но мы все более или менее *эгоисты*, и я признаюсь, что ваша обильная жатва древней итальянской музыки мне ближе к сердцу, чем все совершенства Россини» («Письма», с. 372).

года рано поутру; я вздремнул, а Pedro, узнавши адрес сестры в Царском Селе, полусонного перевез меня в Царское, где я нашел сестру Людмилу Ивановну и маленькую крестницу племянницу Олиньку в вожделенном здравии» (там же).

Здесь кончаются записки Глинки¹. Ему оставалось жить около 2¹/₂ лет, но без творческой биографии (только один романс — «Не говори, что сердцу больно» — звучит в этом скорбном доживании, действительно, как лебединая песня Глинки). Да и трудно было бы ему идти в своем творчестве дальше своей прекрасной «Ночи в Мадриде».

Итак, Глинка вернулся на родину с вдохновенным впечатлением от «Армиды» Глюка. Чем привлек его Глюк? В сущности говоря, тем, чем Глинка кончил в «Ночи»: исключительным художественным чувством меры, вкусом, разумностью техники и вместе с тем образностью, а особенно, вероятно, тем, что было Глинке дороже всего: величавостью своего музыкально-театрального искусства, интеллектуализмом, не иссушающим, однако, ни эмоции, ни биения сердца. Действительно, у Глюка в лучших его удачах эмоция претворяется в жизнь и мысли в эмоцию, душевное играет и блещит умом, а суровый ум пленяет в самых, казалось бы, абстрактных для слушателя ситуациях человечностью, пониманием сердца. Это — как у Дидро.

Ритм у Глюка на вершинах драматизма ощущается, как напряженный пульс — в той же знаменитой арии ненависти в «Армиде», а в трагическом пафосе «Альцесты» ловишь себя на том, что не знаешь — слышишь ли свое сердце или музыку? Все это не могло не волновать Глинку, в натуре которого врожденный артистизм был спаян с отголосками культа Разума века великих энциклопедистов. К Глюку, к Баху, к древней — как он говорит — италийской музыке, к музыке высоких этических помыслов и чаяний человечества влекло Глинку.

Классик по всему складу своей мысли, лишь соблазненный и восхищенный артистической культурой чувства — романтизмом, культурой, не искоренившей в нем, однако ни ощущения меры в форме, ни мудрого отбора средств выражения, Глинка в зрелых годах стал все более и более тяготеть к стилю великих мастеров века рационализма, в то время как на его родине еще нескольким поколениям предстояло учиться на сделанном им, им достигнутом, на его творчестве.

Нельзя не любить пылкой, взволнованной статьи Стасова о неосуществленной Глинкой симфонии «Тарас Бульба»². Конечно, по исключительной преданности делу Глинки, по чело-

¹ Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки — описаны его сестрой, Л. И. Шестаковой.

² «Русская старина», 1889, февраль. С нотными примерами: записи — Балакиревым и Энгельгардтом — нескольких тем этой симфонии, на основе которых импровизировал Глинка

веческой любви к нему и его музыке — это одна из пламенных *речей* (она звучит, как пылкое слово!) Стасова. Ни одна из причин, какие он приводит в доказательство, почему, по его мнению, Глинка не осуществил симфонии, не может быть не принята во внимание, включительно до сравнения душевного состояния и духовного одиночества предсмертных лет Глинки и Шопена. Из этой статьи нельзя ничего извлекать и цитировать — ее надо тогда всю перепечатать. Но вся сумма причин, совокупность всех объяснений Стасова не может убедить каждого, кто знает, что такое художественный процесс и неистребимая потребность создавать *художественное*, заложенная в человечестве его же общественным сознанием. Создают — оглохнув, ослепнув, потеряв руку, даже в полупараличе, если хотят, если не могут не создавать. Создают, несмотря на отрицания и гонения, издевательства и тупое непонимание!

Перестают создавать только в том случае, когда созданное подсказывает, что невысказано перешагнуть через пределы, положенные тем же сознанием, когда нельзя лгать ни перед кем — ни перед собой, ни перед искусством, когда мысль, ум ушли вперед всех способностей и дарования, вперед умения и таланта. Вот откуда это страстное в Глинке последних лет стремление к познанию человека, человеческого, природы и — опять и всегда — тайн мастерства своего искусства.

Он читает древних, читает «Эмиля» Руссо, изучает Глюка, Баха, Генделя и продолжает учиться игре на скрипке. Смешно спорить, знал или не знал Глинка средневековые лады до 1856 года! Конечно, знал. Но тут он стал пытаться их с целью, нельзя ли в них найти «новую жизнь» и, значит, средства художественного выражения и еще большего уразумения этоса великих эпох музыки.

В этой неустанной пытливости ума и беспокойстве сердца, в этой — малой количественно — *зафиксированности* созданного, но вместе с тем в исключительной *обстоятельности* всего, что закреплено, есть нечто леонардовское в самом существе, в артистизме и интеллектуализме Глинки, хотя и смягченных сентиментализмом и романтизмом, а также реставраторскими тенденциями породившей его эпохи. Но в Глинке нет косности этой эпохи, а если его ум и влечет его обратно, то не во имя застоя, а во имя обогащения.

И в самом деле, если искать культуры музыкального театра, то не лучше ли было от «Весталок», «Вампиров», «Пророков» идти к Глюку, и в них — к «первинкам культуры чувства», к Руссо? Поняв Бетховена, — пойти навстречу Баху, и т. д. и т. д.? Но в себе самом, в своем творчестве Глинка не мог соединить открывшихся его интеллекту перспектив с тем, что он в состоянии был бы сделать по своей природе как человек своего времени. Отсюда срыв симфонии — сразу и безжалостно!..

И не один Глинка. Мендельсон и Шуман тоже «сорвались» при попытке стать классиками! Разве «Сон в летнюю ночь», главным образом, увертюра? Разве поэму романтизма можно сравнить с реставрациями ораторства у Мендельсона?!

Глинка верно чувствовал, что Глюк-то Глюк, интеллектуализм культуры — интеллектуализмом, но впереди единственный путь к реализму на основе родной ему культуры народной песенности, — отсюда «Тарас Бульба», ибо он понимал ценность народной музыки Украины и ее волнующий лиризм. Но у него действительно не было пути, не было «волшебной лампы»! Он чувствовал, что формальным применением рассудочной техники немецкого интеллектуального симфонизма не создать настоящего произведения как единства формы и содержания и потому остановился, честно это высказав в письме к Н. В. Кукольнику 12 ноября 1854 года:

«...Муза моя молчит, отчасти, полагаю, оттого, что я очень переменялся, стал серьезнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическое воззрение на искусство (оно, как помним, стало созревать вокруг споров около „Руслана“, в самообороне.— Б. А.), и теперь я, кроме *классической* музыки, никакой другой без скуки слушать не могу. По этому последнему обстоятельству, ежели я строг к другим, то еще строже к самому себе. Вот тому образчик: в Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части *Казацкой симфонии* — с-moll (*Тарас Бульба*) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие* Allegro (Durchführung, développement) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру» («Письма», с. 406).

Учитывая весь музыкальный рост, познания, технический опыт, вкус, культуру слуха Глинки и помня, что он в совершенстве знал музыкальные культуры Италии, Франции, Испании (народной), не говоря уже о русской, что он имел право не признавать конструктивной рецептуры немецкого симфонизма за универсальную, — учитывая все это, нельзя не признать истинности и искренности этого признания. И, конечно, при такой настроенности, для сочинения подсовываемой и навязываемой почитателями *бытовой* русской оперы «Двумужница» не оставалось никакой возможности, и мягкий Глинка, повозившись в угоду настойчивым просьбам с проектом, вскоре от него отстал...¹

В заключение остается дополнить творческую биографию Глинки несколькими его сообщениями о своей работе и афо-

¹ Кроме того, об оперном театре Глинка стал тогда выражаться очень категорично: «театр теперь более свинья, чем когда-либо» (Письма, с. 477)

ристическими броскими высказываниями о музыке по переписке последних лет. В этих высказываниях всюду слышатся лучшие качества Глинки — чуткого музыканта, всегда, везде и во всем проявляется его своеобразный умственный облик и его, в словах с трудом уловимый, *собственный почерк*.

Из письма д-ру Гейденрейху от 3 июля 1854 года:

«...Рассматривая партитуру „Руслана“, я нашел нужным и полезным для эффекта сделать изменение в некоторых местах партитуры. К этому делу я не могу и не должен приступать без К. Лядова. Если он возвратился из отпуска, я бы очень желал видеть его» («Письма», с. 399).

Из письма В. П. Энгельгардту 16 сентября того же года: «...Записки мои довел до Малороссии, наинструментовал *Aufforderung zum Tanz* Вебера, теперь инструментую Гуммеля *Nocturne F-dur*» («Письма», с. 400).

Ему же 2 ноября 1854 года:

«...На днях пели, и довольно опрятно, привезенные мною пьесы церковной музыки старинных итальянских maestro у Ломакина, кроме *Crucifixus* Баха, которое предполагается исполнить с оркестром впоследствии.

Aufforderung zum Tanz я кончил, равно переложил на оркестр *Nocturne Гуммеля F-dur, opus 99*, для сестры. За успех первой пьесы не отвечаю, вторая же, мне кажется, должна быть удачнее.

Записки свои довел [до] 1840 года; диктую также краткую собственную биографию для Дена, который написал мне большое дружеское письмо... Скрипку вашу привел Дробиш в превосходное состояние, и, понатужась, я играю отрывки из сонат Баха, и на днях проиграл целую сонату Бетховена *Es-dur* с Серовым» («Письма», с. 403, 404).

В большом, подробном и интересном письме своем из Петербурга от 12 ноября 1854 года Глинка сообщает и Кукольникову о своих работах: и о записках («...начиная от эпохи моего рождения, то есть от 1804 года, и до моего теперешнего приезда в Россию, то есть до 1854 года. Не предвижу, чтобы впоследствии жизнь моя могла бы дать повод к повествованию...»), и о редактировании им нового издания романсов («...я внимательно пересматриваю, поправляю ошибки и составляю движение по метроному»), и о предстоящем новом издании «Ивана Сусанина» для фортепиано с пением («...я проверяю перекладку ненапечатанных еще номеров»), и о домашнем музицировании (квартеты, трио) и т. д.

В следующем письме к Кукольникову, от 19 января 1855 года, Глинка, отказываясь инструментовать музыку самого Кукольника к его собственной же пьесе «Азовское сидение», затрагивает любопытные и всегда — по сей день — злободневные темы:

«... Оркестры в драматических наших театрах не только плохи, но и беспрестанно изменяются в своем составе, так, например, теперь в *Александрии* сидят три виолончелиста, а все трое играют только за пол-артиста — чрез несколько дней, может быть, не будет альтов или гобоя! Спрашивается — как потрафить?

По моему мнению, обратись к какому-нибудь полковому опытному капельмейстеру, хотя бы он был из немцев, что, впрочем, будет еще надежнее. Скажи ему, чтобы буквально перевел твою музыку на оркестр, пусть наинструментует массаами, то есть скрипки и духовые все вместе, что надежнее моей трудной *прозрачной* инструментовки, где каждый *дурак* должен не зевать, а стоять за себя. Напоминаю тебе собственные слова твои; когда ты услышал ораторию Келлера, ты сказал: *это дилижанс прочной немецкой работы*. Советую еще раз приказать наинструментовать свои мелодии без вычур, *а прочно...*»¹

А дальше значительные слова о себе, подтверждающие приведенные мною выше доводы:

«.., Я не был никогда Геркулесом в искусстве, писал по чувству и любил и теперь люблю его искренне. Дело в том, что теперь и несколько времени тому назад я уже не чувствую призвания и влечения писать. Что же мне делать, если сравнивая себя с гениальными *maestro*, я увлекаюсь ими до такой степени, что мне по убеждению не можется и не хочется писать?

Если бы неожиданно моя муза и пробудилась бы, я писал бы без текста на оркестр, от русской же музыки, как от русской зимы, отказываюсь. Драмы русской не желаю — довольно повозился с нею.

Инструментую теперь *Молитву*, написанную мною для фортепиано без слов (1847 г.— Б. А.), — к этой молитве удивительно подходят слова Лермонтова: *В минуту жизни трудную*. Эту пьесу готовлю для концерта *Леоновой*, которая у меня прилежно учится, и не без успеха» («Письма», с. 411, 412).

В переписке своей с давним приятелем К. А. Булгаковым Глинка, рассердившись однажды за упомянутые Булгаковым в письме имена нелюбимых Глинкою композиторов Шпора и Бортнянского, изложил свой «рецепт» для музыкальных программ:

«№ 1. Для драматической музыки: *Глюк*, первый и последний, безбожно обкраденный Моцартом, Бетховеном etc. etc.

¹ Впоследствии, весной 1855 года, Глинка все же пересмотрел музыку «Азовского сидения» и внес ряд исправлений, «самых идей не касаясь...» («Письма», с. 425).

№ 2. Для церковной и органной: *Bach, Seb.: h-moll Missa и Passion-Musik.*

№ 3. Для концертной: Гендель, Гендель и Гендель... Генделя рекомендую: *Messias. Samson.* (В этой есть ария *soprano* с хором *h-moll*, когда Далила убаюкивает Самсона, чтобы надуть его, похожая на мою из *Руслана: О мой Ратмир, любовь и мир*, только во сто раз свежее, умнее и забористее.) *Jephtha.*

Надеюсь, что после такой *cure radicale* уже не встретятся в письмах твоих Шпоры и Бортнянские» («Письма», с. 464).

Письмо это от 8 ноября 1855 года, когда Глинка ускользнул от навязываемых соблазнов сочинять бытовую русскую оперу. 29 ноября 1855 года, возмущенный известной заграничной статьей А. Г. Рубинштейна о русской музыке («всем нам напакостил и задел мою старуху — Жизнь за царя довольно дерзко»), Глинка тем решительнее сообщает:

«...А что опера («Двумужница». — Б. А.) прекратилась, я рад: 1) потому, что мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характер у моей старухи, 2) не надобно слепить глаз, ибо вижу плохо, а 3) в случае успеха мне бы пришлось оставаться долее необходимого в этом ненавистном Питере» («Письма», с. 466).

Соотечественники действительно не радовали Глинку. И вот его опять начинает манить Европа. В Италию или Берлин — слушать Глюка, Баха, Генделя и

«...кстати, было бы мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами» (там же).

Но работу по отысканию, редактированию и возрождению своих прежних сочинений Глинка продолжает, и в 1856 году 10 марта он сообщает в Москву К. А. Булгакову:

«...Я все еще хвораю, но вчера, несмотря на недуг, окончил инструментовку *Valse-fantaisie* (помнишь? — Павловск — около 42, 43 годов etc. — довольно!); вчера же отдал переписывать, и когда копия партитуры будет готова, сейчас же вышлю на твое имя. Тебя же прошу немедля приказать распisać партитуру на голоса и хлопочи, чтобы *оний Scherzo (Valse-fantaisie)* был исполнен в концерте Леоновой. Пьеса сия, повторяю, была исполнена в Париже, в зале Герца, с большим успехом в апреле 1845 года, можно надеяться, что и твоей публике она понравится может. Я ее переинструментовал в 3-й раз с нарочитым усовершенствованием и ухищрением злобы; труд посвящаю тебе, а партитуру отдаю в собственность г-же Леоновой» («Письма», с. 473).

В следующем письме К. А. Булгакову (17 марта), опять упоминая про посылку ему партитуры «Вальса-фантазии»

с просьбой «приказать, как можно скорее, оную партитуру расписать на голоса», Глинка сообщает желательный ему состав оркестра:

«...Духовых требуется по одному, а смычковых, сиречь 1-х и 2-х скрипок — по 3; альтов — 2 и виолончелей с контрабасами — по 3» («Письма», с. 475).

Вальс требовал тонкости исполнения и исполнительской культуры, поэтому в письме к К. А. Булгакову от 23 марта Глинка подробно уточняет свои пожелания:

«...Молитва и *Valse-fantaisie* инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра. Всего требуется:

1-х скрипок	от 4 до 5
2-х »	4
виолончелей и басов	от 2 до 3 каждого
альтов	2
флейты	2
гобоя	2
кларнета	2
фагота	2
согнi	2
трубы	2
тромбон	1
<hr/>	
Итого	от 27 до 31

Примечание. В *Молитве* фагот 1-й и тромбон должны быть рассматриваемы (*considérés*) как солисты, хотя замысловатых пассажей у них вовсе нет.

В *Valse-fantaisie* надобно обратить особое внимание на согнi, кои в расстрой, то есть, 1-й в одном, а другой настроен в ином тоне.

Молитва требует исполнения строгого (*sévère*), *Valse-fantaisie* же нужно играть манерно (*un peu exagéré*)» («Письма», с. 479, 480).

Характерна заботливость, с которой Глинка относится к этому своему возрожденному детищу — «*Valse-fantaisie*». Очевидно, вальс был очень дорог композитору по достигнутым в инструментовке глюковским разумности, ясности и предельной экономии инструментального «аппарата». Но вместе с тем такая партитура требовала от исполнителей еще больше интонационной ответственности, при всей простоте и наивности — для слушателя — замысла, когда все глинкинское «ухищрение злобы» нисколько не кичится, не выпячивается. Вот это и есть техника *умная*, а не гротескно-остроумная, выставляющая себя напоказ. Так же естественно звучит и лукаво-нечетная ритмика

вальса или, вернее, сочетание ритмов скерцо и вальса — плавность в неравности!

Все эти качества уже были в глинкинской инструментовке, и ритм в ней всегда был почти неотрывен от всех элементов формы и интонационной динамики (ритм в смысловой акцентуации); но здесь подобного рода свойства вылились в строгий, классический, последовательно проведенный строй мышления: легкая игра воображения превратилась в красивое раздумье. Своим «Valse-fantaisie» Глинка положил прочное основание культуре вальсовой лирики!

Н. В. Кукольникову в письме от 18 марта Глинка сообщил о другом, новом и последнем своем детище, своей лебединой песне — романсе «Не говори, что сердцу больно» — в следующем ироническом тоне:

«...Павлов (автор популярных тогда повестей „Именины“, „Ятаган“ и др.— Б. А.) на коленях вымолил у меня музыку на слова его сочинения, в них обруган свет, значит, и публика, что мне зело по нутру. Вчера я его кончил» («Письма», с. 477).

Глинка и не подозревал, что этим драматическим, можно сказать, монологом-увещанием он действительно расквитался с ненавистным петербургским высшим обществом, в котором он был лишним, — горечь, каковую не могла заглушить маленькая группа преданных почитателей. Несчастный Глинка не слышал ободряющих сильных голосов, не отдавал себе отчета, что музыка его, особенно мелос его, давно уже *говорили* за него, давно внедрились в сознание всколыхнувшихся разночинных слоев русской демократической интеллигенции.

27 апреля 1856 года Глинка выехал в свое четвертое и последнее заграничное путешествие. Он уезжал умирать.

В Берлине жизнь Глинки протекала спокойно. С Деном он почти все время продолжал работать над усвоением искусства писать фуги в стиле старых мастеров, но не утомляясь и не напрягаясь; так что акцент, который обычно с его слов делается на подобного рода занятиях, сильно преувеличен, да он и сам сознавался в одном из писем к д-ру Гейденрейху, что работает с Деном мало. Музыку — Баха, Моцарта, Глюка в особенности, — слушал, по-видимому, много и с удовольствием, но о музыке в письмах почти перестал рассуждать, отмечая лишь полученные «порции удовольствия».

Так шло дело до 21/9 января 1857 года, когда Глинку, наконец, «почтили» включением одного произведения в программу придворного концерта в Королевском дворце: трио «Ах, не мне, бедному сиротинушке» из оперы «Иван Сусанин». Выходя с концерта из душевной залы, Глинка простудился и получил грипп. Не раз с ним это случалось, и болезнь не внушала опасения. Но дальше начинается что-то не совсем ясное: письмо Дена к сестре Глинки, Людмиле Ивановне Шестаковой,

об этом предсмертном месяце Глинки решительно сбивает с толку. Оно говорит о каких-то неприятных известиях, полученных Глинкой, о его невыносимо усилившейся раздражительности, даже гневе, злобе и ярости, о посылаемых куда-то значительных денежных суммах (у Дена находились на сохранении деньги Глинки, и он брал их от него).

В итоге нельзя понять, перемежаются ли вспышки болезненных явлений, тогда как первичная простуда давно была ликвидирована; тупое ли упрямство доктора, который, как и все обычно пользовавшие Глинку доктора, твердил до последних дней, что никаких признаков опасности нет; или же какое-то сильное потрясение вызвало резкий поворот в болезни печени, быстро сведшей Михаила Ивановича в могилу. Ден сообщает, что еще 13/1 февраля «Глинка шутил и говорил о своих фугах» (в течение свыше чем год всюду фигурируют эти фуги — похоже и на психоз, и на какое-то замалчивание.— Б. А.), а 14/2 он нашел больного совершенно безучастным ко всему. Утром — в 5 часов — 15/3 февраля Глинка скончался, кроток и спокоен, по словам Дена. 18/6 февраля состоялись похороны; в числе немногих, проводивших покойного, был Мейербер.

Когда В. П. Энгельгардт через три месяца приехал в Берлин и, по поручению Л. И. Шестаковой, принял на себя заботы о перевезении останков Глинки на родину, то оказалось, что великий русский композитор удостоился погребения чуть ли не *моцартовского*:

«Несмотря на очень значительную сумму, уплаченную потом Л. И. Шестаковой по счетам Дена, — рассказывает Энгельгардт, — похороны Глинки в Берлине были, можно сказать, нищенские. Даже могилу Ден выбрал в отделении кладбища, где хоронят бедных. Гроб был самый дешевый и так скоро развалился, что когда я с Деном выкапывали (в мае) тело, то пришлось обернуть гроб в холст, чтобы иметь возможность поднять его на поверхность земли. Когда гроб вынули и открыли, я не решился взглянуть на Михаила Ивановича. Один из могильщиков приподнял полотно и, тотчас закрыв, сказал: „Das Gesicht ist wie mit Watte bedeckt. Es sieht böse aus“ — по словам могильщика, все лицо было белое, точно как бы покрытое ватой. . .»¹

Еще характерное дополнение из воспоминаний о Глинке того же Энгельгардта, напечатанных в «Русской музыкальной газете» в 1907 году (с. 155—160): «Тело Глинки было не в платье, но в белом холстяном саване. . .» Чем не Моцарт! Но, правда, тот был зарыт в общую могилу. . .

22 мая 1857 года в Кронштадт пришел пароход с телом Глинки, и 24 мая состоялись похороны в Александро-Невской лавре в Петербурге.

¹ «Русская старина», 1889, февраль, с. 396, 397

Существует и такой, по мнению В. В. Стасова, вполне достоверный рассказ Н. А. Бороздина об одном из недоброжелателей Глинки — А. Ф. Львове, что, когда память Глинки после его кончины почтили торжественной панихидой в петербургской Конюшенной церкви (там, где двадцать лет назад отпевали Пушкина), то «перед произнесением [надгробной] речи директор певческой капеллы, А. Ф. Львов, не хотел этого дозволить, объявив, что без его цензуры это невозможно сделать, а он забыл дома очки и цензуровать не может тотчас же...». Речь была произнесена с разрешения другого лица. Но случай все же характерный! ¹

«... В Филармоническом обществе дан был концерт, составленный из сочинений брата; концерт вышел очень удачен. В это же время я просила Дена прислать мне вещи, бывшие самыми близкими брату: образок, портрет Оли, фамильный перстень и, между прочим, шлафрок, который брат очень любил и в котором умер. Черта любопытная: Ден, присылая все те вещи, о которых я просила, не прислал шлафрока. „Не посылаю халата потому, — писал г. Ден с сообразительностью вполне немецкою, — что халат слишком стар, и вы из него никакого употребления не можете сделать“» («Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки. Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой». 1854—1857; «Записки», с. 417).

Так ушел из жизни великий русский человек... И так «зававно» крутилась всякого рода людская «бытовщина» вокруг его смерти. Богато одаренный, указавший русской музыке единственно верный путь развития — в единении с народным творчеством, — он покинул родину и как человек *лишний*, отринутый, кроме небольшой, бессильной тогда группы друзей, близких и почитателей, своей же средой. Но его музыку полюбил весь русский народ, и он-то ее никогда не забудет.

¹ «Русская старина», 1889, февраль, с. 396, 397. Стасов в передаче этого рассказа ссылается на составленную Н. А. Бороздиным еще в 1857 году записку о похоронах Глинки.