

В расположении, в ходе гармонии, даже в ритме ($\frac{3}{4}$), эта музыка имеет очень много родственного с каватиною Гориславы («любви роскошная звезда»); задача драматическая в главном одна и та же: «тоска» любящего женского сердца; этим оправдывается некоторое сходство в самых звуках, кроме того, и особенность «стиля» Глинки играет тут важную роль. Но тоска Маргариты еще оконченнее, еще зрелее, и серьезнее и глубже тоски Гориславы. В самых звуках у Глинки тут, если не больше вдохновения, то, наверное, еще больше свободы во владении средствами декламации музыкальной и тончайшими переливами гармонии. Особенно одна модуляция поражала меня каждый раз своим новым неожиданно прелестным эффектом.

Главный тон пьесы — си минор (h-moll). Через параллельный мажорный тон — ре-мажор (D-dur) музыка приходит к тону си бемоль мажор (B-dur).

Его улыбка и жар страстей
И стан высокий, и блеск очей,
И сладкие речи, как говор струй,
Восторг объятий и поцелуй...

Остановившись на высоком *ре* (D) в мелодии, — Маргарита, после светло-страстного, любовного эпизода, возвращается опять к своему гореванию, — и вот, одним аккордом музыки из тона си бемоль мажор переходит опять в главную, меланхолическую тональность, натуральный си минор (h-moll).

Любуясь чудесною и столько драматическою красотой этой энгармонической модуляции (через аккорд *aïs-d-fis* или *la dièze-re-fa dièze*) — я выразил свое восхищение автору.

— У Шопена тоже не редки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка, — заметил Михаил Иванович.

Как он сам исполнял этот дивный романс, об этом, я думаю, и распространяться незачем, после тех примеров, которые приводились прежде.

Под руководством и под аккомпанемент Глинки, сестра моя пела «Маргариту» очень успешно.

Автор был вполне доволен выразительностью, драматическою правдою в пении сестры моей. Он проходил с ней многие из своих произведений. Но всегда особенно хвалил ее за «Маргариту» и за Ратмиров романс:

Она мне жизнь, она мне радость

(В последнее время песнь «Маргариты» получила в Петербурге даже некоторую популярность от прекрасного и частого исполнения Д. М. Леоновою, которая разучила этот романс также под руководством самого автора)...³⁴

М. Н. ЛОНГИНОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ к К. А. БУЛГАКОВУ

...Воспоминания моего отрочества представляют мне живо то время, когда Глинка, приобретший известность некоторыми превосходными романсами, в полной поре зрелой молодости, поставил на сцену «Жизнь

за царя» (в пятницу 27 ноября 1836; ему было тогда 32 года). Помню хорошо то колебание, тот разлад, которые появление его произвели в петербургском артистическом мире и в тогдашней публике. Музыкальные педанты, пользовавшиеся тогда большим авторитетом, говорили о новой опере, презрительно пожимая плечами, и лишь немногие беспристрастные любители и знатоки утверждали, что Глинка большой, самородный талант. Публика, «le gros du public» *, не знала, кому верить. Много в опере Глинки казалось ей, по непривычке и рутине, странным. Едва ли кто-нибудь в среде ее осмелился бы, не усомнясь и громогласно, объявить, что эта опера не хуже например «Капулетов и Монтечки» ** и что музыкальное дарование Глинки не ниже таланта увлекательного мелодиста Беллини, который был тогда в такой моде, что князь В. Ф. Одоевский говорил, что наша публика не только «обеллинилась», но и «взбеленилась». Но инстинкт влек ее в театр, когда давали «Жизнь за царя» и когда незабвенная А. Я. Воробьева (впоследствии супруга славного певца О. А. Петрова) певала: «Ах, не мне бедному», то почти у всех в зале навертывались на глазах слезы, и слышны были в разных местах всхлипывания. Видно, нервы теперь стали крепче у людей, хотя тогда меньше было слышно про нервные болезни, чем ныне.

Года три спустя, бывши 17-летним студентом, я узнал Глинку лично. Вскоре после того мы сошлись очень близко, несмотря на разительную в такие годы разницу возраста. (Глинка был на 18 лет старше меня.) Известность и авторитет его успели значительно укрепиться. Это было время появления новых его романсов (преимущественно на слова Кукольника), работы над оперой «Руслан и Людмила» и впоследствии самой постановки ее на сцене (в пятницу 27 ноября 1842, ровно 6 лет после «Жизни за царя» и на той же сцене). В эту зиму, и особенно в следующую, я видел его беспрестанно, и много ночей проводил наш дружеский круг в веселых беседах, оживленных импровизациями и пением Глинки (он превосходно и охотно пел свои романсы, но из чужих романсов пел только один: «Любила я твои глаза», графа М. Ю. Виельгорского). Много можно бы рассказать про это веселое и любопытное время, но об этом когда-нибудь после.

Биографы и критики недавней эпохи, не жившие в тот период времени и вообще узнавшие Глинку гораздо позднее, а следовательно, изменившимся от лет и болезней, говорят во многих случаях не точно о постановке и исполнении «Руслана» и вообще о взглядах Глинки на искусство и некоторых музыкантов в лучшую пору его деятельности. Я, например, где-то читал, будто он в грош не ставил Рубини, между тем, как я сам видал его в восторге от этого величайшего певца своего времени, которого я, кроме концертов и вечеров, имел счастье слышать на сцене в продолжение двух зим сряду по два и по три раза в неделю (петербургские сезоны итальянской оперы 1843—1844 и 1844—1845 годов). Надо заметить также, что Глинка любил нередко парадоксы в разговорах, и ловить налету его отрывочные суждения, придавая им значение решительных его приговоров, было бы крайне опрометчиво¹. Так например, помню, что я однажды ему похвалил одно музыкальное произведение, а он отвечал мне именно этими словами, перемешивая русскую фразу с французской, что делывал часто: «Что ты говоришь, да ты посмотри: он тут обокрал Мейербера, comme si Meyerbeer n'était pas assez mauvais comme cela» ***. Между тем Глинка чтит гений Мейер-

* большинство публики (франц.)

** опера Беллини

*** как если бы Мейербер не был достаточно плох как это (франц.)

бера, и оказалось, что даже он вовсе не пренебрегал произведением, которое называл выкраденным у него. Также уверяют, будто с Глинкой торговались при постановке «Руслана», делали ему неприятности, будто опера не имела успеха и т. п. Правда, Глинку огорчали: требование урезок, болезнь Петровой (в чем некого было винить), отчего партию Ратмира надобно было в первое представление исполнять ее соименнице, но никак не сопернице, воспитаннице театральной школы Анфисе Петровой 2-й. Но дирекция сделала для постановки оперы почти невозможное. Костюмы были верх роскоши и изящества и все с иголочки, а в 4-м акте подданные Черномора, женщины-бабочки, колдуны, арапы, феи, лезгины — были точно чудными обитателями какого-то волшебного царства. Декорации (числом 9) все были новые. Роллер превзошел самого себя, в 4-м акте, изображением замка и садов Черномора, в конце 3-го видом северного леса, а самый первый «*lever de rideau*»*, представлявший пир в тереме Светозара, был так ослепительно-великолепен, что самые старые и взыскательные театралы были поражены. Ничего и издали подобного не видывали мы ни в «Фенелле», ни в «Роберте», ни в «Жидовке»**, ни в балетах Тальони. Все это теперь давно сгорело. Что касается до успеха «Руслана», скажу следующее. Я был на генеральной его репетиции и тогда же видел, что присутствовавшие, которых было много, недоумевали и находили многое странным, непривычным, непонятным, длинным, а следовательно скучным. Но потом публика более и более входила во вкус этой музыки с каждым представлением; многие места оперы сделались вскоре популярными. На сцене больше всего производила впечатление сцена Ратмира в 3-м акте, превосходно исполнявшаяся Петровою 1-ю и особенно страстное стретто в конце: «Чудный сон живой любви». Успех оперы был таков, что хотя не всякое представление давало блистательные сборы, но все-таки они были таковы, что дирекция нашла выгодным дать «Руслана и Людмилу» с 27 ноября 1842 по 25 февраля (конца карнавала), т. е. в 3 месяца, 35 раз². В моих тогдашних заметках, которых я теперь не имею под рукою, обозначены особенности почти каждого из представлений, из которых я не пропустил ни одного. Хотя впоследствии оперу играли реже, но причиной этому было уже постепенное распадение русской оперной труппы, когда Рубини, Тамбурины, Виардо и итальянская опера (с конца октября 1843 года) поглотила все внимание восторженной петербургской публики.

Помнится, в 1844 году Глинка уехал из Петербурга в Париж, и с этого времени началась его странническая жизнь. Мы встретились после этого лишь через много лет по возвращении его из Испании и на весьма короткое время, но сохранили до конца и в разлуке самые приятные отношения. Признаюсь откровенно: я не люблю вспоминать Глинку в эту новую эпоху его жизни, с происшедшими в нем на то время переменами, с наперсником его, каким-то доном Педро или доном Алонзо и прочими, хотя в то время он уже в самом деле сделался бесспорною знаменитостью и у нас, где большинство ждало, для его признания, чтобы Париж и Берлин высказали о нем свое мнение. В сердце и в памяти моей жив другой Глинка, которого физическое сходство, в лучшую пору его деятельности, поразительно схвачено на единственном верном портрете его, завещанном мне умиравшим общим другом нашим Булгаковым³. Для меня Глинка есть Глинка той поры, когда он был в полной

* при поднятии занавеса (франц.)

** «Фенелла» («Немая из Портичи») — опера Обера: «Роберт-дьявол» — опера Мейсера: «Жидовка» («Дочь кардинала») — опера Галеви.

жизненной силе, беспечный, нередко странный и парадоксальный, но живой, остроумный, добродушный, как подобает быть гению, Глинка — времен степановских карикатур, но вместе и творчества «Руслана» и самых вдохновенных его романсов.

Прошло еще несколько лет. На масленице 1857 года я был в покинутом мною за три года до того Петербурге. В одно утро на Мариинском театре возобновленная русская оперная труппа давала «Линду ди Шамуни» Доницетти. В ожидании увертюры, я стоял у оркестра. Вдруг входит в оркестр капельмейстер и даровитый композитор К. Н. Лядов, обливаясь слезами, идет прямо ко мне и говорит: «Знаете ли, М. Н., какое горе, какое несчастье? Сейчас получено письмо из Берлина: Глинка умер!» Более нам не было времени перемолвить ни слова, потому что К. Н. Лядову нужно было начинать увертюру; но нечего говорить, что мы оба перечувствовали в эти минуты.

Люди, не жившие с Глинкой в эпоху, о которой я говорил, полагают, что они первые так сказать открыли Глинку, до понимания которого будто бы тогда никто не дорос. Я сказал истину на этот счет. Правда, долго не многие решались «сметь свое суждение иметь» и понимать его музыку. Но существовали же тогда: кружок Брюллова, общество кн. Одоевского и т. п. Да позволено же будет именовать после этого и наш молодой круг, хотя составленный по большей части из людей, мало или почти не знавших музыки, но который Глинка любил и даже не пренебрегал его мнением, зная, что там любят искусство и имеют вкус. Мы хорошо знали его музыку, как бы инстинктивно признавали Глинку гением и не задумывались называть его этим именем, не ожидая санкции Герцевой залы в Париже или камер-музикусов Берлина и Дрездена. Нам перепел он бесчисленное число раз бессмертные свои песни, и только мы, слышавшие их от него самого, внимая им теперь, можем вполне чувствовать то, что сказал о них поэт:

Как будто в них вошла всецело
Для новой жизни без конца
Луша, оставившая тело
Их бездыханного творца*.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ЗАМЕТКИ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ к К. А. БУЛГАКОВУ

Один из тогдашних аматеров, который славился в гостиных исполнении разных ходячих романсов, сопровождая свой голос фальшивым бреньчаньем на фортепианах, говорил про великое произведение¹, что оно «чем тебя я огорчила с барабанами». — Эта пошлость повторялась в партере во время представлений. Статьи, печатавшиеся тогда в «Северной пчеле» Булгарина, были наполнены хотя вполне невежественными, но весьма язвительными отзывами о Глинке; помню, что г. Булгарин, не имевший ни малейшего понятия о музыке, вероятно, с непонятых слов какого-нибудь музыкуса, печатал во всеуслышание, что Глинка не знает и оркестровки, ибо в «Жизни за царя» оркестр написан слишком низко. Эта нелепость никого не удивила.

* А. Н. Майков, в стихах «На кончину М. И. Глинки». — Примечание М. Н. Лончинова.