

с постели, утверждая, что у него только минутное нездоровье, и сыграл мне свою небольшую новую пьеску ⁴ в строгом церковном стиле, разумеется западном. — Как жаль, что я не догадался тогда списать этот листок, — но я не ожидал, что вижу Глинку в последний раз. Через две недели, будучи в Веймаре, я узнал, что прислали из Берлина за русским священником — похоронить русского, которого имя немцы, по обычаю, коверкали всеми возможными и невозможными способами. Скоро я убедился, что этот русский человек — был Глинка!.. При мысли об этой невозвратимой потере, нельзя не вспомнить, что с его смертью погиб, может быть, целый новый период нашей церковной музыки, к которой Глинка готовился. — Ден, величайший из музыкальных теоретиков и археологов, каких только привелось мне встретить в жизни, отзывался о Глинке с непритворным, глубоким уважением и сочувствием. Кстати позволю себе выписать несколько строк из моего путевого дневника 1857, ныне уже не лишенных интереса. Под 4 февр. у меня записано: «Был у Глинки — он в постели. Он подружился с Мейербером; отрывки из «Жизни за царя» были здесь исполнены (в это время Мейербер был, кажется, капельмейстером в Берлине); на репетициях Глинка простудился и теперь болен» ⁵.

Ф. М. ТОЛСТОЙ

ПО ПОВОДУ „ЗАПИСОК“ М. И. ГЛИНКИ

Записки М. И., конечно, не предполагались для печати, потому что писанные в 1854 году, следовательно, *après coup* *, как выражаются французы, многое в них не проверено, многое упущено и нередко случаются такие интимные показания, которые покойный М. И. навряд ли имел намерение выводить на свет божий.

В предисловии к «Запискам» от редакции «Русской старины» ¹ сказано, между прочим: «Издавая теперь вполне «Записки» М. И. Глинки, мы надеемся оказать услугу не только людям, специально занимающимся музыкой, для которых значение этих «Записок» неопределимо, но и вообще содействовать уяснению того любопытного периода нашей истории, который характеризуется таким необычайным развитием у нас художественного творчества».

«Специально занимающиеся музыкою», как выражается почтенная редакция, вправе были бы ожидать от «Записок» М. И. более существенной пользы, так как они писаны величайшим из наших композиторов не в юности, не шаг за шагом, а в полной зрелости, опытности и при совершенном развитии громадного таланта. В этом отношении, т. е. в отношении пользы, «Записки» могли бы быть существеннее, повторяю я, если бы в них было поболее музыкально-художественных воззрений ²; но как материал к будущей биографии М. И. и как живые страницы из нашей недавно-прошлой общественной жизни, «Записки» эти действительно неопределимы **.

Как бывший приятель, и одно время весьма близкий человек к покойному, я читал записки эти с сердечным волнением; прошлое живо предстало в памяти моей и собственные мои воспоминания, нахлынув волною, невольно, так сказать, излились на бумагу [...].

* задним числом, буквально: после (факта), потом (франц.)

** Для специалистов письма М. И. к Булгакову, помещенные во 2-м № «Русского архива» за 1869 г., представляют несравненно более пищи. — *Примечание Ф. М. Толстого.*

М. И. уехал в Италию (в 1830 году), и я на некоторое время потерял его из виду, так как несмотря на дружеские наши отношения, тогда мы еще не переписывались.

В 1832 году мне привелось также побывать в Италии. Узнав от кого-то, что Глинка проживает в Милане, я поспешил в этот город. Свидание наше было самое радушное, дружеское, можно сказать, и Глинка обрадовался мне как родному; я нашел однакож, что в физическом отношении он очень переменялся.

Лицо его как-то осунулось, глаза потеряли отчасти присущий им блеск,— вообще заметно было, что он сильно хандрит. Однакож живой обмен мыслей и юношеские воспоминания расшевелили Михаила Ивановича, и у него вскоре появились проблески прежней веселости.

В первый день моего приезда в Милан мы не расставались с ним ни на минуту с утра до поздней ночи. Наговорившись досыта, я проголодался и около пяти часов напомнил М. И., что пора бы и пообедать.— «Действительно пора,— согласился он,— но ты постой; первый наш обед в Милане должен совершиться с некоторою торжественностью. Хозяйка моя, синьора Джузеппа Аббондио — мастерски стряпает, но она уже в мою честь несколько обрусела; а мы отправимся на piazza del Doto в Albergo del Pazzo — там я угощу тебя как следует, по миланскому вкусу».

Мы отправились, и Глинка заказал, по его выражению, кровно миланскую стряпню, а именно: неизбежную поленту (это еще довольно вкусно и сытно), потом какой-то фрикасе из лягушек, на который я и смотреть не мог без отвращения, фритуры из какой-то неприличной части барана и еще кой-что в таком же роде. — Кроме поленты, я почти ничего не ел, а Глинка подсмеивался и уписывал всего на славу, забыв и хандру и свой *plexus solare* *, на которого утром еще он сильно жаловался.

— Что брат,— приговаривал он, запивая лягушек белым туземным вином,— это небось не по-россеи ски! Не извольте гузыниться — с своим уставом в чужой монастырь не ходят!

Я провел с Глинкой десять дней. И, повидимому, присутствие мое в Милане было полезнее порошков от доктора, потому что М. И. почти что перестал хандрить во время моего с ним пребывания.

Разговоры наши вращались, конечно, около одного и того же предмета, т. е. около музыки, и хотя Глинка и говорит что «в 1833-м году мысль о национальной музыке начинала уже в нем проявляться, но еще не в оперной форме», но я полагаю, что он перепутал эпохи в «Записках». Я очень хорошо помню, что в бытность мою в Милане, в 1832-м году, он развивал уже мне подробно план задуманной им большой пяти-актной национальной оперы. Послужил ли этот план впоследствии основанием «Жизни за царя» — не ручаюсь, но положительно помню, что задуманный сюжет был вполне национальный, с сильно патриотическим оттенком и довольно мрачный. Я также очень хорошо помню, что в то время он уже играл мне тему «Как мать убили» и указывал с любовью на контрапункт «Все про птенчика мой Ваня».

— А каков двойной контрапунктик? — приговаривал он, выделявая то левою, то правою рукою ныне столь известную фразу. О словах в то время и речи не было, но мысль разукрасить простую, народную мелодию всеми ухищрениями, как он выражался, музыкальной премудрости, вполне уже созрела в голове Глинки.

* солнечное сплетение (лат.)

— Темы-то * останутся те же,— говаривал он своеобразным ему языком, «и покрой сарафана или кафтана останется тот же; но уж, что касается до прочих других украшений — так мое почтение! По этой части скупиться уж не станем!»

Слова эти я слышал в конце 1832 года, т. е. тогда, когда громадные планы о национальной оперной музыке находились у М. И. только еще в зародыше, так сказать; но он сдержал слово, и действительно не «поскупился», так как и «Жизнь за царя» и «Руслан» представляют до сих пор неисчерпаемые сокровища всех возможных контрапунктических, ритмических и гармонических ухищрений...

Представляю на обсуждение гг. психологов следующий довольно любопытный факт.

В отношении музыкального таланта, я, конечно, перед Глинкой тоже, что букашка перед слоном; но в то время мы оба были молоды, восприимчивы, восторженны, и оба страстно любили музыку.

Однажды, засидевшись поздно вечером на балконе Albergo del Razzo, любуясь громадным беломраморным собором, освещенным яркою луною, и вдыхая с наслаждением мягкий бархатный воздух (эпитеты эти принадлежат Глинке) осенней миланской ночи, мы разговорились о возможности выражения звуками различных душевных настроений.

Над головами нашими на прозрачно-голубом небе парил яркий месяц, а под ногами скользили, шуршали шелковыми платьями и лепетали черноокие миланки.— Беспредельный свод небес и беломраморный собор, с целым полчищем изящных статуй, представляли, конечно, несравненно более грандиозное зрелище, чем скользящие у ног наших черноокие миланки, а между тем поэтические наши помыслы обратились к сим последним.

— Хорошо было бы,— заговорил Михаил Иванович,— написать нечто вроде баркаролы на следующую тему; месяц пронизывает лучами небольшую комнату, ну хоть в уровень с нами (в третьем этаже). В глубине, на белоснежной постели покоится молодая, красивая итальянка. Шелковистые, густые ее черные волосы разметались и покрывают плечи и грудь — но не совсем! (и Глинка подмигнул). Красавице не то, чтобы душно — а так себе, очинно приятно — и нега и страсть просвечивают у нее в каждой жилке... А, как ты думаешь? Ведь все это как есть можно выразить в музыке.

Я расхохотался! «Ну, конечно,— ответил я,— и луну и черные волосы, все это целиком можно изобразить звуками!»

— Не говори пустяков,— внушительно возразил М. И.— черные волосы сами по себе; но вот душевное-то настроение, производимое подобным зрелищем — вот это-то, говорю я, целиком можно выразить музыкою.

Разговор на этом и окончился.— Вскоре мы расстались, я поехал в Неаполь, а Глинка остался в Милане.— С той поры мы стали переписываться, и эта переписка продолжалась несколько месяцев³. Я не привожу здесь писем Глинки, потому, что, кроме горячих дружеских излияний, в них нет ничего особенно интересного в художественном отношении, и возвращаюсь к тому психологическому явлению, о котором упомянуто выше **. В одном из этих писем, месяца два спустя после моего отъезда из Милана, Глинка писал между прочим: «А помнишь ли наш

* Тема, значит музыкальная мысль.— *Примечание Ф. М. Толстого.*

** Одно из этих писем я показывал как-то А. Н. Серову, потому что *благотриятеля* мои, овладевши впоследствии доверием М. И., утверждали, что я будто бы никогда не был с ним в дружеских отношениях.— *Примечание Ф. М. Толстого.*

разговор на балконе? Я стою на своем — и непременно передам звуками, если не самую картинку, то впечатление, производимое подобною обстановкою». Это меня подзадорило, и я, припоминая все сказанное в то время, попробовал осуществить мысль, поданную Глинкою.— Мне подвернулись французские слова: «Dans sa course brûlante, Ah! que la nuit est lente*», которые хотя и не совсем подходили под данную тему, но в общем смысле выражали приблизительно ту же мысль.

Вообразите же мое удивление, когда, возвратясь в Россию два года спустя, я нашел уже напечатанным известный романс или вернее баркаролу Глинки «Венецианская ночь». Это не только тот же размер, но в первой фразе это та же тональность и та же мелодия, нота в ноту, за исключением окончания фразы. Странное, непонятное это совпадение я приписываю глубокому впечатлению, которое произвели на меня слова Глинки — иначе объяснить это невозможно.— Возразят, может быть, что в романсе «Тихо Brenta протекала» нет ни «черных волос», ни — «луны». — Это правда; но характер этой баркаролы совершенно соответствует тому настроению духа, в котором мы находились оба, и Глинка, и я, в то время, когда беседовали на балконе Albergo del Pazzo.

...Возвратясь в Петербург, в конце 1834 года, я застал М. И. погружившегося уже, по его выражению, по самую маковку в музыкальное творчество.

Либретто «Жизни за царя» не было еще написано, но план оперы выработан был уже вполне; большая часть мелодии, с контрапунктической их разработкою и предполагаемого оркестровкой записаны в особую тетрадку⁴.

В этот период времени мы реже виделись с Мих. Ив., оставаясь однакож в прежних дружеских отношениях. Причиной этого разъединения, я полагаю, были следующие обстоятельства: во-первых, в то время Глинка углубился в творчество задуманной им оперы, во-вторых, тогда начался уже роман его с Мариєю Петровною (роман, окончившийся столь печально), и, наконец, с своей стороны, я неожиданно попал в то время в самые высшие придворные сферы и вращался совершенно в другом кругу [...] Пока я вращался в высших придворных сферах, распевавшая мелкие, разнокалиберные (по музыкальному стилю и по направлению) романсы, Михаил Иванович Глинка воздвигал себе мало-помалу, в тиши и уединении, прочный, незыблемый памятник, исписывая ежедневно по несколько страниц партитуры «Жизни за царя».

«Работа шла успешно,— говорит он — всякое утро сидел я за столом и писал по шести страниц мелкой партитуры, той самой, что у Энгельгардта»⁵.

Черновая партитура эта, по счастью сохранившаяся, верх совершенства и с внешней материальной ее стороны.

«Написана она почти без помарок, с необыкновенною отчетливостью и даже, можно сказать, изящно, потому что не только каждая четверть находится под соответствующею ей четвертью во всех партиях, но каждая точка и даже двойная точка в двувязных нотах поставлены на своем месте и равняются, так сказать, по ранжиру. Для нашего брата — музыканта — просто загляденье!»

Слова эти написаны были мною в 1854 году, при подробном разборе оперы «Жизнь за царя»⁶.

В начале 1835 года я нередко заходил к М. И. и, заставляя его за работою, становился за его стулом и безмолвно следил за пером. В то время Глинка неохотно вдавался в разговоры и даже, когда не писал

* В своем знойном течении, Ах! как длительна ночь (франц.)

партитуры, мало принимал участия и в разговорах и во всем его окружавшем. Я чувствовал, сознавал, что под пером Глинки создается что-то, долженствовавшее увековечиться, но ясного отчета о стремлениях композитора еще себе не отдавал. Тем не менее, то, что я видел, но еще не слышал, поглядывая на партитуру из-за плеч М. И., навело меня на раздумье.

Я понял, как ничтожна бесхарактерная космополитическая музыка, не имеющая твердой, родной почвы под собою. Я понял, что для выражения во всей полноте глубокого чувства недостаточно приятной, ласкающей слух мелодии; что декламация, интерес и разнообразие гармонии и ритма составляют, так сказать, плоть и кровь серьезного музыкального произведения. Под влиянием этих вновь зародившихся во мне мыслей, я написал целый ряд не то романсов, не то песен (не знаю в точности, какое название придать тогдашним моим измышлениям), в которых я пытался выражать звуками каждое слово, каждое душевное волнение, не стесняясь ни гармонией, ни правильностью ритма, ни даже сохранением однообразия такта [...].

Весною 1836 года я встретился с ним [Брюлловым] у Глинки. В то время у Михаила Ивановича часто происходили спевки или репетиции благополучно и достославно доканчиваемой им оперы «Жизнь за царя». Репетиции эти делались с квартетом и при участии Воробьевой, Петрова и других оперных певцов.

В тот вечер, когда я встретился с Брюлловым, у М. И. исполнялись уже на чистоту терцет первого действия, дуэт третьего, квартет того же действия, ария в лесу, и, наконец, «Ах, не мне бедному», ария и квартет эпилога ⁷.

Невозможно изобразить словами, какое громадное, подавляющее, так сказать, впечатление произвела на присутствующих эта задушевная музыка, эти родные, как бы знакомые, присущие всем и каждому из нас звуки, но облеченные, изукрашенные всеми прелестями гармонии и контрапункта. В буквальном смысле слова, мы плакали как дети и поздравляли друг друга с зачатием новой зари для отечественного искусства [...].

Я несколько забежал вперед, но для полной характеристики моих артистических неудач я позволю себе вернуться назад.

Поощренный салонными моими успехами, я задумал еще в 1834 году написать одноактную оперу; но так как в то время все мы находились еще менее или более под влиянием или немецкой, или итальянской, или даже французской (предпочтительно оберовской) музыки, то я избрал готовое французское либретто, под названием «Le médecin malgré lui» *. Оперу свою, впрочем, я не предназначал для публичного исполнения, а написал ее для сестры Алексея Федоровича Львова, Марьи Федоровны (ныне замужем за г. Ростовским), для себя и еще для двух любителей. Алексей Федорович, с которым я был в то время в самых дружеских отношениях, захотел непременно принять на себя оркестровку оперы и действительно инструментовал ее с любовью и весьма удачно. Дело у нас закипело, и с небольшим в три недели все было готово. Партии расписаны и разучены. В декабре того же 1834 года опера моя исполнена была у вдовы поэта Державина при многочисленном и, можно сказать, избранном собрании. В числе слушателей находился, между прочим, министр двора князь Волконский. По окончании представления, к величайшему моему удивлению, князь, который, как известно, особенной

* «Доктор поневоле» (франц.); на сцене оперетта Ф. Толстого была поставлена под названием «Доктор в хлопогах».

приветливостью не отличался, подошел ко мне, и, лестно отозвавшись о моем произведении, и в особенности об исполнении, присовокупил, что пьесу можно было бы поставить на Михайловском театре.

«Но у французской труппы нет певцов», — возразил я.

«Да ведь поют же они!» — заметил князь.

«Водевили поют, — ответил я несколько обиженным тоном: — но с этим пением не справятся».

«Так переведите на русский язык, мы наберем вам певцов».

Впоследствии я узнал, что князю Волконскому поручено было с выше сделать мне это предложение, на случай успеха домашнего нашего исполнения. Для начинающего композитора нет ничего заманчивее, как мысль о скорейшей возможности выступить на открытое широкое композиторское поприще. Понятно, что предложение министра двора привело меня в сильное волнение. Я очень хорошо понимал, что произведение мое не имеет надлежащих качеств, требуемых от лирического произведения, что оно незрело и носит на себе какой-то космополитический, полуфранцузский, полуитальянский отпечаток. Но искушение предстать пред публикою превозмогло справедливые мои опасения, и я решился принять предложение князя Волконского. Однакож, как бы для очистки совести, я поехал посоветоваться с Михаилом Ивановичем.

Глинка внимательно пересмотрел партитуру и произнес следующие навеки памятные для меня слова:

— «С подобными пустячками (он так и сказал пустячками) нашему брату, русскому композитору, выступать пред публикою не следует. Нам предстоит задача серьезная! Выработать собственный свой стиль и проложить для оперной русской музыки новую дорогу. Если твоя оперетка будет иметь успех, и это весьма возможно при непрочности музыкальных воззрений большинства нашей публики, то этим ты повредишь музыкальному развитию публики; а если ты провалишься, то упадешь духом и это повредит собственному твоему развитию. Отложи-ка ты, любезный друг, твою оперетку в сторону, космополитическое это произведение, и продолжай писать романсы. Может и набредешь на новые какие-либо формы камерной нашей музыки, которая от немецких лидеров отстала, а к коренной, родной песне не пристала».

Мудрые эти слова засели у меня в памяти, но, к сожалению, не поколебали моей решимости поставить на сцену «космополитический» мой «продукт» — как выразился Глинка [...]

Осенью 1835 года оперетта под названием «Доктор в хлопотах», с прибавлением нарочито написанных мною к ней танцев, была представлена на Михайловском театре. Так как при первом представлении офицеры Преображенского полка присутствовали в полном составе, то успех был совершеннейший. Меня вызывали множество раз — и я, появляясь в директорской ложе, пресерьезно раскланивался, прижимая руку к сердцу, в знак благодарности, но твердо памятуя слова Глинки: «с такими пустячками русскому композитору выступать пред публикою не следует». Во время второго представления преображенцы были в карауле и, следовательно, присутствовать не могли. Признаться сказать, что я ожидал полной неудачи, но по окончании оперетты опять был вызван. Успех второго представления следовало приписать танцам, потому что публика заметно оживилась только во время танцев, чудесно исполненных первыми тогдашними танцовщицами Пейсар и Круазет. Участием этих танцовщиц я был обязан вниманию тогдашнего директора императорских театров — Александру Михайловичу Гедеонову, который сам предложил

выражению. Опыт доказал, что почтеннейший Александр Михайлович был совершенно прав: танцы не только скрасили, но и выручили оперетту на втором представлении. На третьем представлении вновь присутствовали все офицеры Преображенского полка, и дело шло как по маслу. Рукоплесканиям и вызовам конца не было. Но... неизвестно почему? и как? — Но после третьего успешного, чересчур даже успешного представления «Доктор в хлопотах» снят был с репертуара и похоронен на веки вечные в нотном архиве дирекции императорских театров.

С тех пор я даже никогда и не видал партитуры!

Достойно замечания, что теноровую партию в моей оперетте пел ныне знаменитый драматический наш артист Василий Васильевич Самойлов [...].

Не вняв мудрому совету Михаила Ивановича, я чувствовал себя в отношении его как бы провинившимся, и вместо того, чтобы принести чистосердечное покаяние, я, как это часто бывает в жизни, перестал посещать Глинку и после претерпенной мною неудачи (не по приговору публики, а по распоряжению дирекции театров) уехал из Петербурга, не попрощавшись с Михаилом Ивановичем. Это была наша первая размолвка, и я должен сознаться, что размолвка эта произошла по моей вине. Вот почему, по возвращении моем в Петербург (весной 1836 года), Глинка встретил меня довольно холодно [...].

Вышесказано, что я уехал из Петербурга, не простившись с М. И.; обстоятельства задержали меня в Москве и в деревне слишком полтора года, так что, к величайшему моему огорчению, я не присутствовал 27 ноября 1836 года при великом торжестве русского музыкального искусства, при первом представлении «Жизни за царя». Когда я услышал эту оперу в первый раз, в полном ее составе и при сценической обстановке, то я так был поражен широтою размаха и глубиною замысла, заключающегося в возведении «в перл создания», по выражению Гоголя, русской простонародной мелодии, что вся музыка, писаная до того времени на русский текст, показалась мне детским лепетом. Прослушав «Жизнь за царя», я пришел к сознанию, что в этой опере занялась новая заря для русской лирической музыки, и что отныне писать иначе нельзя для русской сцены; но для того, чтобы идти по стезе, указанной великим композитором, необходимы были гигантские силы, а я их в себе не сознавал и потому твердо решился: на оперное поприще не выступать более.

До 1847 года я твердо держал этот обет; но в этом году, к сожалению, искусился и написал двухактную оперу на итальянский текст. Последствия этой второй моей попытки на оперном поприще я считаю не лишним рассказать.

Появление (в 1842 году) «Руслана и Людмилы» сбilo меня с толку. Я глубоко сочувствовал музыкальным красотам, в изобилии рассыпанным в этой второй громадной опере Глинки; но мне казалось, что в ней М. И. отступил от первоначального своего плана, т. е. от намерения, как сказано выше, возвести в перл создания русские, простонародные мелодии, разукрасив их всеми прелестями гармонии и контрапункта. В то время мне показалось, что Глинка уклонился от указанного им самим пути и, пытаясь создать русскую фантастическую музыку, приближался к веберовскому стилю. Впоследствии я понял, что это не совсем так, но, досадуя в то время на Глинку за то, что он, по моему мнению, уклонился от первоначального своего громадного замысла, я не очень-таки восторгался новою оперою. Граф Виельгорский, и многие другие предпочитали также «Жизнь за царя» — «Руслану и Людмиле»; Глинка это знал и подчас с горечью отзывался о нашем отношении к

Мне в особенности он никак не мог простить предпочтение, оказываемое мною первой его опере.

«Там есть остатки *italienische tralala*,—говаривал он с горькою усмешкою:—и вот, что тебя прельщает».

Как бы то ни было, но уклонение Глинки, как мне казалось, от первоначального замысла, сбило меня с толку и привело к раздумью. Тут, на беду мою (в 1843 году), наехали к нам первоклассные итальянские певцы, и весь Петербург предался, как выражался Глинка,—«и т а л ь я н о б е с и ю». С зимы 1843 года воцарилось у нас владычество итальянской музыки, так что даже образцовые, громадные оперы Глинки отодвинуты были, увы! на второй план, стали исполняться реже и, наконец, самая русская труппа стала мало-помалу распадаться; одно время из всех исполнителей гениальных произведений Глинки оставался только Петров, наподобие несокрушимой Оссиановской скалы. Я долго воздерживался, долго прислушивался к общественным толкам, и, наконец, не утерпел: написал оперу на итальянский текст и в итальянском, конечно, стиле. Главную роль предназначал я Виардо. но она не была ангажирована на сезон 1848—1849 гг., и я вынужден был передать роль *Virichino*—Ангри, певице несравненно менее даровитой. Роль тенора исполнял Гардони, а роль «*buffo*» в первый раз в своей жизни, как он утверждал, Тамбурини. На репетициях итальянцы предсказывали моей опере несомненный успех, что может засвидетельствовать граф В. А. Соллогуб, присутствовавший нередко на репетициях. Ангри, которая после здешнего сезона должна была отправиться в Лондон, так была убеждена в эффектности ее партии, что потребовала у лондонского антрепренера для своего дебюта в Ковенгарденском театре «*Virichino di Parigi*» *. По этому случаю я даже подписал условие, в котором было сказано: «что такой-то антрепренер обязуется поставить «*Virichino di Parigi*» на такой-то сцене, если означенная опера будет иметь успех в Петербурге». Вознаграждение автору за право исполнения оперы в Лондоне определено было в пятьсот фунтов стерлингов. Хотя граф Соллогуб и говорил во время репетиций: «что меня трясет лихорадка ожидаемого успеха» (*il a la fièvre du succès*), но я чувствовал себя не совсем ловко, мне все казалось, что я пою с чужого голоса и что похвалы, расточаемые мне итальянцами, вовсе мною не заслужены.

Настал, наконец, день испытания! Согласно предсказанию итальянцев, первое представление прошло действительно весьма удачно. По окончании оперы меня вызывали несколько раз. Второе также. Третье представление удостоила своим присутствием государыня императрица Александра Федоровна, и ее величество соблаговолила призывать меня в ложу для изъявления высочайшего ее благоволения. По окончании спектакля, обращаясь к тогдашнему директору театров, ее величество выразила желание видеть повторение оперы еще раз в ближайшем представлении итальянцев. Но, увы!.. участь второго моего оперного де-тища была уже порешена!

Директор, предоставив мне раскланиваться с публикою, вызывавшею меня, тут же на месте, при свете лампы, освещавшей комнатку, при-мыкающую к директорской ложе, сообщил мне содержание высочайшего повеления, полученного им во время спектакля. В предписании министра двора сказано было, что по случаю неудовольствия, изъявленного некоторыми из абонирующихся в итальянской опере, на то, что им дают вместо произведений, пользующихся европейской известностью, оперу неизвестного, начинающего композитора, го-

* «Политический пивтишка» (итал.).



Α. Π. ΚΕΡΗ

сударь император высочайше повелеть соизволил: снять с репертуара оперу «Il birichino di Parigi» и воспретить впредь постановку на итальянской сцене произведений русских композиторов. Как громом поразило меня это известие! Удар пришелся тем чувствительнее, чем разительнее оказывался контраст между радужным настроением духа, одушевлявшим меня за минуту до этого, и унынием, овладевшим мною мгновенно. С одной стороны, лестное для меня приветствие государыни императрицы, рукоплескания публики, поздравления артистов и надежды на будущую светлую артистическую деятельность, а с другой, — мрак и застой! В особенности взволновала меня мысль, что смертный приговор, постигший мое произведение, распространяется на произведения и других русских композиторов, осужденных на долгое молчание, так как русская труппа находилась тогда, по случаю охватившей Петербург итальянomanии, в полном расстройстве и в ближайшем будущем не предвиделось в то время ее восстановления. Что я выстрадал в то время, сказать трудно, но, успокоившись и поразмыслив хорошенько, я должен был сознаться, что постигший запрет вполне основателен. Не следует, в самом деле, да и с какой стати, русским композиторам подделываться под итальянский стиль. Вот правдивый рассказ об участии, постигшей «Birichino di Parigi». Запрещено было ставить на итальянской сцене произведения русских композиторов, мало известных, подделывающихся под итальянский стиль; но не воспрещено было итальянцам исполнять образцовые произведения в переводе, а между тем в «Записках» незабвенного М. И. Глинки сказано, между прочим: «Жизнь за царя» не была дана итальянцами, потому что публика была недовольна от неудачных попыток русских композиторов (Львова и меня) и жестоко раздражена после великолепной неудачи (fiasco) оперы «il Birichino di Parigi»...⁸ Вышло высочайшее повеление не принимать на итальянский театр произведений русских композиторов, Gloire a M-g.!» * Ни в каком случае, повторяю я, высочайшее повеление не могло относиться к опере М. И., заслужившей уже громадную известность; ставили же в переводе на итальянской сцене «Фрейшюца», «Гугенотов» и другие образцовые произведения; но весьма может быть, что люди, ко мне недоброжелательные, желая поссорить меня с Глинкою, представили ему дело иначе, уверяя его, что я причиною непостановки «Жизни за царя» на итальянской сцене. Сколько мне помнится, Глинка не был ни в одном из представлений «Birichino», иначе я убежден, что он никогда не написал бы свидетельство о великолепном фиаско несчастной моей оперы⁸. Пред русскою публикою, пред публикою, прочувствовавшей и оценившей «Жизнь за царя», композитор, подделывающийся под итальянский лад, заслуживал, конечно, полнейшего fiasco; но этого положительно не было, в чем ссылаюсь на очевидцев и преимущественно на графа Соллогуба, присутствовавшего и на репетициях и на представлениях «Birichino» **.

Должно сказать, впрочем, что только из «Записок» покойного я узнал, к величайшему моему огорчению, до какой степени недоброжелатели мои успели восстановить противу меня добродушного, но до крайности впечатлительного, нервного Михаила Ивановича. При жизни он никогда не давал мне почувствовать ни словом, ни делом своего противу меня неудовольствия. Попрежнему он принимал меня довольно ласково, и хотя я замечал в последнее время пребывания М. И. в Петербурге значительное с его стороны ко мне охлаждение, но я приписывал

* Слава г-ну [Толстому]! (франц.).

** Неужели Глинка имел действительно намерение поручить итальянцам исполнение «Жизни за царя»? Можно ли вообразить себе какого-либо итальянского певца, хоть даже Лаблаша, в роли Сусанина? — *Примечание Ф. Толстого.*

это неудовлетворительному состоянию его здоровья и нашим зрелым летам. До объяснений, однакоже, дело никогда не доходило, о чем душевно сожалю, потому что мне легко было бы опровергнуть взводимые на меня клеветы и незабвенный М. И. не внес бы, конечно, в свой дневник тех незаслуженных укоризн на мой счет, которые ныне находятся в его «Записках». Чему же, как не напускному, привитому ему раздражению приписать следующие слова М. И. Говоря о великолепной оркестровой фантазии, написанной на известный мотив «Камаринской», Глинка говорит, между прочим:

«Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ему отворили. Несмотря на это Ф. М. Т. (Ростислав) на репетиции «Камаринской» сам говорил мне, что он, объясняя государыне императрице Александре Федоровне мою «Камаринскую» в последней части этой пьесы, а именно где сперва валторны держат педаль на Fis (не держат, а отбивают), а потом трубы на С, — сказал ее величеству, что это место изображает, как пьяный стучится в дверь избы. Это соображение мне кажется приятельским угощением, которым не раз потчуют в жизни!»

Возможно ли истолковать в предательском смысле предложенное мною истолкование! Действительно, покойная государыня императрица спросила у меня однажды, что должно обозначать это внегармоническое (впрочем, до поразительности эффектное) постукивание валторн и труб — и я объяснил по крайнему моему разумению. «Мне кажется, сказал я, что в «Камаринской» в этом удивительном scherzo, достойном подписи самого Бетховена, преобладает юмор, и весьма может быть, что эти внетональные постукивания должны изображать постукивания в дверь подгулявшего русского мужичка⁹. Вот слово в слово мой ответ ее величеству, и слова эти впоследствии я в точности сообщил М. И. Спрашивается? Возможно ли придать им смысл какого-либо недоброжелательства или приятельского угощения, как выражается Глинка, а между тем вот что сказано в «Записках»:

«Знаменитый наш критик (слово знаменитый курсивом и конечно в ироническом смысле) по глубокому пластическому воззрению, не нашел ничего лучше и умнее как только то, что пьяный толчется в дверь».

Теперь только, повторяю я, из «Записок» покойного я узнал, как успешно действовали мои недоброжелатели, поставившие себе задачей окончательно восстановить противу меня Михаила Ивановича. Теперь только я догадался, кто, как и почему добивались этой цели.

По возвращении М. И. в Петербург (в 1854 году) вокруг него составилась кружок новых, не знакомых мне личностей. Сколько я мог заметить, все они были люди умные, образованные и дорожили, как и я, славою лучшего нашего отечественного композитора; но смотрели на призвание Глинки с другой точки зрения, чем я. Я видел в Глинке гениального основателя русского оперного стиля, на началах, указанных в опере «Жизнь за царя», а они смотрели на него с космополитической точки зрения и видели в нем, если не ошибаюсь, продолжателя Вебера и Бетховена¹⁰. Как ни старался я сблизиться с означенным кружком, старания мои остались без успеха, и я окончательно раздражил их против себя, напечатав в предисловии к разбору «Ивана Сусанина» выписку из письма, адресованного мне г. Улыбышевым (автором биографии Моцарта), в котором сказано было, между прочим: «En lisant vos articles je me suis dit bien de fois, avec un orgueil naïf, que l'on

pardonne aux vieillards: oui, Rostislaff est mon héritier légitime — le seul véritable critique musical, qu'il y ait parmi les russes *¹¹.

Следует заметить, что тогда еще не появлялись в печати блистательные, но часто парадоксальные статьи А. Н. Серова, ни статьи В. В. Стасова, и что о господине о трех звездочках ¹², нынешнем грозном музыкальном рецензенте в С. П. Вед. и помину не было. Тем не менее, я поступил неосмотрительно, и теперь вполне сознаю, что появление в печати вышеупомянутых строк должно было подействовать весьма раздражительно на людей, не разделяющих вполне моих воззрений и имеющих притязания на непогрешимость критических воззрений. Однакож я и не подозревал еще в то время, до какой степени сильно было это раздражение, а между тем недоброжелатели мои пользовались моим неведением для восстановления более и более противу меня Михаила Ивановича.

Однажды, после появления в «Северной пчеле» подробного разбора оперы «Жизнь за царя», я предложил Михаилу Ивановичу прочитать ему мои статьи. Глинка согласился. Мне очень памятен этот вечер, глаз на глаз.

Глинка почти все время в продолжение чтения расхаживал неслышными шагами (он был в халате и в туфлях), поглядывая на меня исподлобья и не делая во время чтения никакого замечания. Желая объяснить, по какой причине я принялся за подробный технический разбор в 1854 году оперы, появившейся в 1836 году, в предисловии к разбору я написал, между прочим, следующие строки:

«Главнейшая и так сказать задушевная причина, побудившая меня выступить на неблагодарное поприще музыкальной критики, не что другое, поверьте, как сердечное мое участие к произведениям отечественных наших композиторов. Мысль, что гениальные творения М. И. Глинки не были еще разобраны, исследованы и оценены по достоинству, преследовала меня безотвязно — и я решился приняться за перо, как говорится, набить себе руку и, заслужив доверие просвещенной публики, высказать все, что у меня было на душе и представить художническое значение наших композиторов (и в особенности Глинки) в настоящем его свете **.

Далее, желая объяснить цель и стремления Михаила Ивановича, я доказывал, что в опере «Жизнь за царя» он прокладывает новый путь для лирического нашего искусства.

«Движимый национальным чувством и проникнутый до глубины сердца выразительностью и задушевностью народных мелодий, Глинка задумал, — говорил я, — выработать в горниле собственного вдохновения, так сказать, мелодии, почерпнутые из народных источников и возвысить их до лиризма», и проч. и проч.

Почти вся рецензия написана в этом несколько дифирамбическом тоне и, следовательно, обидного в ней, кажется, ничего не было; а между тем, во время чтения, я замечал, что М. И. все более и более хмурился, и не делая никаких возражений, только изредка наклоняет голову, как бы в знак иронической благодарности, когда похвалы заходили уже слишком далеко, по его мнению.

По окончании чтения, Глинка, наконец, прервал молчание и высказал следующее, достойное замечания мнение:

* Читая ваши статьи, я говорю себе неоднократно с наивной гордостью, которая простительна старикам: да, Ростислав мой законный наследник — единственный настоящий музыкальный критик, которого имеют русские (франц.).

** С целью возбудить доверие читающей публики, я и напечатал выписку из письма Улыбышева.—Примечание Ф. М. Толстого.

«Благодарю тебя за доброе намерение, но я нахожу, что разбор твой цели не достигает. Вдаваясь с излишком в некоторые технические подробности, ты ничего этим не объясняешь, а между тем упускаешь из виду то именно, на что следовало бы указать в видах полезного предостережения для других русских композиторов. Зачем ты не сказал, например, что в русском стиле не следует вводить итальянскую *кабалету*, как например: «*Меня ты на Руси?*»

— Но, помилуй, — воскликнул я в ужасе:— мелодия эта проникнута русским духом!

«Да! но форма отзывается итальянщиной. Возможно ли, чтобы такой человек как Сусанин, вздумал бы повторять слово в слово, только квинтою ниже, наивные излияния сироты Вани? Зачем ты не указал на неуместность коды в том же дуэте — «На великое нам дело только путь нам укажи»,— ведь от нее так и разит итальянщиной! Пони-маешь ли?»

Глинка оживился и долго указывал на отступления, сделанные им в «Жизни за царя» от коренного, рационального, по его выражению, русского оперного стиля.

«Нет, любезнейший, — сказал он в заключение: — так рецензии писать не следует; взялся за критику, так и пиши правду-матку, а похвалой никого не удивишь»¹³.

Я был поражен воззрениями М. И. на недостатки собственного произведения, но я положительно утверждаю, что несколько не обиделся его замечаниями, а напротив, от души благодарил за откровенно высказанное им мнение. Вообразите же, какое горькое чувство должен был я испытать, прочитав следующее письмо М. И. Глинки: «Несмотря на успех моей молитвы, N (некогда приятель) восстает против нее. Странно кажется, а вот в чем дело: он сердит на меня отчасти за то, что я не пришел в восторг, когда он с самодовольною улыбкою и прихваливая себя, читал мне разбор «Жизни за царя». Что ж делать, всякий волен думать как хочет: я никогда не считал N глубоким музыкантом. Разборы его не только не убеждают меня в противном, но ясно изобличают, что взгляд его на музыку остался также поверхностен и однообразен» * [...].

В жизни, так же как и на поле битвы, необходимы: мужество, стойкость и неутомимый труд. Врагов презирать не следует, но и бояться их не подобает! «Выстрадать продолжительную жизнь — не поле перейти»; но если невзгоды и неудачи, встретившиеся на пути жизни, происходили не по нашей вине, а потому только, что обстоятельства сложились так, а не иначе, то унывать не следует. Но, не унывая, не следует пренебрегать указаниями опыта. Известное изречение: «*Si jeunesse savait — et si vieillesse pouvait*» ** исполнено глубокого смысла. Ввиду этого изречения, я и решился выставить мою личность напоказ и потревожить стоячие воды многолетних моих воспоминаний на пользу и в назидание орудующего трудящегося молодого поколения.

* «Русский архив», 1869 г., тетрадь 2-я, письмо к Булгакову.— *Примечания* Ф. М. Толстого. Письмо см. в ЛНГ II.

** «Если б молодость знала, и если б старость могла» (франц.)