

Предисловие

«Записки М. И. Глинки» — это автобиографические воспоминания, обнимающие 30 лет артистической жизни. Человеку, писавшему их, по праву принадлежит слава создателя русского музыкального языка и мышления. Казалось бы, чрезвычайность такой заслуги должна обеспечивать исключительное внимание и интерес к этому документу, тем более, что эпоха Глинки — это не только время занимающейся зари русской музыки, но и «золотой век» русской поэзии, эпоха Пушкина, Лермонтова и целой плеяды корифеев русской литературы.

Однако, именно чрезвычайность исторической заслуги Глинки, наглядно иллюстрируемая живою художественною прелестью, до сих пор присущей значительной части его музыкального наследия, может легко создать в читателе предвзятое ожидание столь же чрезвычайной, бросающейся в глаза значительности содержания его «Записок». А при таком ожидании реальный, будничныи, житейский образ Михаила Ивановича Глинки, тот образ, который встает перед нами со страниц его воспоминаний, может показаться резко дисгармонирующим с воображаемым портретом отца русской музыкальной школы, создателя «Ивана Сусанина», «Руслана», «Холмского», «Испанских увертюр», «Камаринской» и целого жемчужного ожерелья романсов. Что может быть естественнее желания услышать в записках великого человека сознательное и отчетливое выражение его художественного мирозерцания, — познакомиться в его освещении с современной ему эпохой и ее главнейшими представителями, узнать, как он сам смотрел на истоки своего творчества, наконец, — найти авторитетное изображение того «производственного процесса», в формы которого выливалась творческая работа его художественной фантазии, заглянуть в лабораторию его творческого духа.

Нужно иметь смелость сказать здесь же, в преддверии к «Запискам М. И. Глинки», что этого всего в сколько-нибудь выявленном, наглядном виде мы здесь не найдем.

И тем не менее, публикуемые «Записки» — это не только чудесно-живой автопортрет и удивительная по точности повесть о своеобразном развитии, пышном расцвете и раннем (по годам) увядании гениально одаренного человека, но замечательный и во многих других отношениях документ. Нужно лишь уметь его читать.

Мы не случайно применили здесь слово повесть. В самом деле, в этих «Записках» все повествовательно. Это — ровный, почти эпически-спо-

койный рассказ о прошлом — даже в местах, густо пересыпанных юмором, — о прошлом, ставшем для автора как бы уже давно прошедшим. На всем протяжении этой повести мы почти вовсе не встречаем остановок, пауз, моментов созерцания и раздумья, попыток углубленного самоанализа, широких характеристик; в них нет никаких обобщений, ничего абстрактного. Все сугубо конкретно, часто прямо анекдотично. В центре — я, наивный, безраздельный интерес к себе. Характеристики окружающих людей почти всегда лаконичны — это всего лишь два-три необходимых по контексту объяснительных слова. Правда, иногда эти микроскопические характеристики по живописной яркости напоминают нам отражения мира в зеркальной поверхности глаза. Но Глинке и в голову не приходит высказаться о своих современниках не как об эпизодически действующих лицах собственной жизненной повести, а как о самодовлеющих единицах внешнего мира.

При всем том, в эгоцентризме Глинки нет и тени неблагодарства и мелочности. Глинка всегда прост, откровенен и далек от тщеславного желания покрасоваться, стать в позу, бить на эффект. Он вовсе не болезненно самолюбив, как казалось некоторым (П. И. Чайковский), хотя себялюбие в нем выражено ярко. Здесь скорее случай бессознательного эгоцентризма, свойственного гениальным людям, у которых потенциалы их личных миров, внутренняя наполненность и напряженность собственных «я» иные, чем у среднего человека.

Глинка — натура страстная, увлекающаяся, импульсивная, и сильно эмоциональная. Задерживательные процессы и развивающаяся на их почве деятельность рассудка и критического мышления ему мало свойственны. Как интеллектуальная сила, он не идет в сравнение со многими своими современниками, которых он явно превосходил силою художественного таланта, а может быть и природным умом. Но разве чрезмерное развитие ума не излишнее свойство для художника? «Горе от ума» не является ли порою горем гения, опутанного цепями разума, парализованного умом в своих непосредственных творческих волеизъявлениях?

Этого горя Глинка не знал. Он по-своему и умен, и проницателен, и наблюдателен, а часто и остроумен, в особенности, когда представляется случай развернуть свой юмор. Но ум, как функция, связывающая, соединяющая, строящая и обобщающая — ум или разум, как высший организатор в области мысли, — сила ему чуждая. В устной беседе излюбленной формой выражения для Глинки служили краткие образные, сжатые, иногда затейливо-лаконические суждения. «К парадоксальности мыслей Глинки невозможно было привыкнуть, — он постоянно удивлял неожиданностью своего взгляда»¹.

Об этой прелести глинкинских парадоксов мы знаем также не из его «Записок», а из других источников. «Записки» с их сплошным повествованием о фактах не дают повода для искрометной игры его фантазии.

¹ (А. Н. Серов, Собр. соч. том. III, стр. 1350)

К тому же самое повествование здесь густо поросло бытовым содержанием.

Несмотря на торжественно провозглашенное желание оставаться в рамках собственной артистической жизни, «Записки» Глинки на каждом шагу переносят нас в условия русского барского помещичьего быта 20-х—40-х годов. От них пахнет то доморощенной кухней, то хитроумными лекарственными снадобьями, то приятельскими возлияниями, то грубоватыми шутками или крепким словцом. Уже одно описание собственных болезней и всякого рода методов их лечения, часто воистину коновальских, — занимает беспримерное место в этой повести о самом себе.

Глинка всегда стоял в стороне от политики и острых вопросов ответственности. Он без тяжелых раздумий принимал, как должное, все предпосылки материального бытия своего класса. Наследственный помещичий достаток обеспечивал ему более, чем безбедное существование. Условия воспитания в детстве сделали из него изнеженное, балованное, капризное существо — оранжерейное растение или «мимозу», как он сам себя называл.

В политическом отношении Глинка на всю жизнь остался детски мыслящим существом. Упомянув в «Записках» о Декабрьском восстании, Глинка с поразительной наивностью в нескольких словах (да и то зачеркнутых в подлиннике) исчерпывает свое отношение к трагическому событию. Об одном из участников его он глухо говорит, как о «жертве своего легкомыслия», и откровенно признается, что когда его, Глинку, навлекшего на себя через Кюхельбекера тень подозрения в причастности к восстанию, вызвали для допроса к герцогу Вюртембергскому, то сердце у него замерло, а душа, как говорится, ушла в пятки. «В двух словах» «на довольно опрятном французском языке» ему удалось отклонить от себя всякие дальнейшие подозрения.

Однако, если бы сделанные здесь замечания были исчерпывающими для характеристики «Записок» Глинки, то, пожалуй, последние не заслуживали бы особого внимания, — другими словами, правы были бы те, кто от чтения этих «Записок» выносил чувство разочарования и убеждение в глубоком несоответствии Глинки действительного и Глинки воображаемого.

На деле такой вывод был бы чрезмерно скороспелым.

Настоящий интерес к «Запискам» собственно и должен появиться с того момента, когда до нашего сознания дойдет простая истина: здесь дело не только во всепоглощающей власти быта, здесь речь идет об утверждающей и проявляющей себя то в условиях быта, а то и вопреки ему, подлинно гениальной артистической личности. Действительно, при внимательном и любовном отношении к «Запискам» Глинки, мы не только замечаем картину захлестывания гениального человека стихией быта, но и процесс прорастания, перерастания им быта своего класса, процесс подчинения себе этой стихии.

Обстоятельство это сразу бросается в глаза на том участке быта, с которым Глинку сближает его прирожденный индивидуальный дар. С ранних лет Глинка неразрывно срастается с окружающим его музыкальным бытом во всех его формах. Незаметно, но неудержимо, он втягивается во все виды музицирования, как активно действующий участник. В периоды своих наездов в деревню к родителям, он все более и более привязывается к оркестру и вживается в его работу. Ему, видимо, доставляет глубокое наслаждение не только сама музыка, но и вся та черновая техническая «производственная практика», которая позволяет ему достигать отчетливого и строгого исполнения и обогащать свой музыкальный кругозор. Инстинкт, по силе и уверенности подобный и родственник инстинкту продолжения рода, толкает его на путь серьезнейшего музыкального образования. Весь ранний петербургский период — это полоса сплошного нарастания в молодом музыканте артистических и композиторских проявлений. Здесь закладывается прочный фундамент для того изумительного исполнительского искусства, которым в дальнейшем Глинка будет потрясать петербургские круги любителей.

Постепенно вокруг обаятельного молодого музыканта-любителя образуется как бы сгущенная артистическая атмосфера. Перед нами картина художественного развития, связанного с огромным напором внутренних сил. Только такое «неистовое сочинительство» (по выражению самого Глинки) в сочетании с не менее неистовым музицированием делают нам до некоторой степени понятным стихийное созревание таланта Глинки в эти годы. Творческий дар его растет в атмосфере этого — пусть сильно прихрамывающего — русского артистизма, как диковинный плод в парнике.

Напрасно было бы искать здесь признаков какой-либо обдуманности или сознательной волевой настойчивости. Гениальное дарование играет в жизни Глинки роль основной пружины и бессознательно целеустремленного, организующего начала.

В дальнейшем это начало также будет повелительно толкать Глинку к новым формам совершенствования, к жизненно-нужным ему путям и средствам обогащения его таланта.

В этом интерес и смысл его итальянского путешествия в начале 30-х годов. Сравнение одновременных итальянских впечатлений, вынесенных тремя современниками — Глинкой, Мендельсоном и Берлиозом, наглядно показывает разницу их культурного уровня (в пользу последних двух представителей западноевропейского просвещения, разумеется). Но вместе с тем, итальянские влияния, воспринятые в эту эпоху Глинкой, убеждают нас в глубоком внутреннем смысле тяготения его к Италии. Погружение Глинки в стихию итальянского творчества и артистизма связано для него, не избалованного уровнем русской художественной действительности, с общим подъемом артистического самосознания. Чтобы составить себе более точное представление об относительной ценности русской художественной атмосферы, кри-

сталлизовавшейся, как мы говорили, к 30-м годам вокруг Глинки, нужно выйти за пределы русской музыкальной жизни с ее любительством, часто дурного тона, поверхностными художественными интересами, эклектизмом и космополитизмом во вкусах и с барским высокомерием во взглядах на артистический труд и призвание музыканта. По сравнению с этой картиной, артистизм итальянской жизни 30-х годов прошлого столетия можно, по справедливости, назвать несравненно более демократическим, полновесным и здоровым.

К концу пребывания Глинки в Италии его сближение с итальянским музыкальным творчеством получает неожиданно еще более глубокий смысл, — смысл предохранительной прививки, за которой в творческих недрах Глинки следует яркая реакция в виде вспышки национального самосознания.

По пути на родину Глинка, руководимый все тем же гениальным инстинктом, попадает на попечение выдающегося немецкого теоретика-контрапунктиста Зигфрида Дена. Обуреваемый желанием взяться за крупное национальное произведение с целой опарой музыкальных мыслей в голове, поднимающихся на итальянских дрожжах, он не задумывается бросить якорь на полгода в Берлине, дабы взять от своего «музыкального чародея» все, чего ему не могла дать итальянская песенность.

Вывезя с собою из заграницы идею крупного национального произведения, Глинка по приезде на родину ищет сюжета для будущей оперы по линии сентиментально-романтической русской повести. Ему кажется, что здесь он найдет «совершенно национальную тему» и что его соотечественники «будут тут как у себя дома». Сопоставление сюжетов «Марьиной рощи» Жуковского и «Ивана Сусанина» показывает, что мысль об исторической опере с патриотическим содержанием в духе официального национализма была первоначально чужда Глинке. Он стоял слишком далеко от активных политических верхов русского общества и слишком был полон музыкальными идеями, чтобы по собственной инициативе взяться за сюжет, связанный с историей трона и царствующего дома. То обстоятельство, что сюжет «Ивана Сусанина» подсказан Глинке именно Жуковским, делает более чем вероятной догадку, что выбор его совершен, если не с ведома самого императора, то во всяком случае, в результате предварительного сознательного учета со стороны Жуковского всех вытекающих отсюда благоприятных последствий. Около того же времени, по почину самого Николая I, был создан А. Ф. Львовым так называемый «Народный гимн». Николай I, видимо, был озабочен мыслью о создании некоего художественного ореола вокруг трона, о воплощении идеи самодержавия в чувственно осязаемых формах. Рядом со скипетром, державою и зеркалом — наглядными символами державной власти, роль художественных символов тронопочитания и выражения верноподданнических чувств должны были получить «народный» гимн и «народная» опера.

При выборе сюжета оперы «Иван Сусанин» Жуковский не остановился перед фактом существования оперы на тот же сюжет у К. А. Кавоса, хотя в то время произведение почтенного итальянца еще далеко не было мертвым. Он не мог не понимать, что двум «Сусаниным» не бывать. Но опера иностранца с ее водевильной развязкой и бледным национальным колоритом, рассматриваемая под углом зрения официального патриотизма и национализма, не могла удовлетворять в его глазах требованиям «народной» оперы. Между тем, это был сюжет, единственный в своем роде. В самом деле, какой другой мог столь естественно сочетать в себе в плане карамзинской идеологии народность, патриотизм и верноподданничество? При таком значении сюжета вряд ли для Жуковского могли быть серьезные колебания из-за вопроса о будущности оперы Кавоса. И он сделал все, чтобы облегчить Глинке выбор сюжета и вовлечь его в работу, обещав ему написать либретто и раззадорив его сочинением для пробы трио с хором в эпилоге. Сдав в дальнейшем Глинку на руки секретарю наследника барону Розену, он вполне обеспечил определенный идеологический уклон в либретто и установил, хотя и поверхностный, но длительный контакт Глинки с тронем.

Подробности истории сочинения «Ивана Сусанина» позволяют догадываться, насколько ярко проявлялся в Глинке психический детерминизм. Он временами становится настоящим рабом своей творческой одаренности и одержимости. Для него даже такая жизненная функция, такой биологический факт, как отношение к другому полу, в отдельных случаях обнаруживает одностороннюю зависимость от творческого начала. Незадолго до встречи со своей будущей женой Глинка возвращается на родину из продолжительного заграничного путешествия. Творческие силы Глинки, получившие в Италии и Германии окончательный закал, — накануне мощного взрыва. Глинка находится в стадии произвольного собирания всех средств и сил, способных усугубить и ускорить этот взрыв. В то же время по инерции не отмершего еще чувства к некоей Марии «с лицом Мадонны», его тянет обратно в Берлин. Новая поездка ему решительно не по пути. Он не может в глубине не сознавать этого. («Если бы я поехал в Берлин, погиб бы безвозвратно», — писал он вскоре своей матери.) При таких условиях новое увлечение М. П. Ивановой получает значение спасительного якоря, освобождающего Глинку от романической авантюры в Берлине и привязывающего его к родине. Вместе с тем, оно завершает в нем аккумуляцию творческих сил и подготавливает те идиллические условия медового месяца в деревне, которым опера «Иван Сусанин» обязана своим быстрым ростом.

Опера «Иван Сусанин» завершает первый период зрелой творческой жизни Глинки. Если оставить в стороне все то, что эта опера дала Глинке положительного в смысле технического опыта и осознания собственных сил, и если отбросить огромное объективное ее значение для истории русской музыки, то ее роль собственно в эволюции творчества

Глинки и в истории создания главного произведения его зрелой поры — оперы «Руслан и Людмила» сводится к тому, что здесь его талант окончательно освобождается от всего наросшего на нем в результате сложных влияний годов учения, очищается от всего, что не успело войти в его плоть и кровь.

В «Руслане» Глинка находит себя полностью. Здесь его воображение творит не под давлением изголодавшегося национального чувства, впряженного волею господствующих верхов в триумфальную колесницу Николая I, а — свободно, подчиняясь велениям лишь собственного внутреннего голоса. Разумеется, этот голос не некая абстрактная, «божественная», вне жизни и требований своей эпохи родившаяся и творившая, сила; но эта сила не была использована в такой же мере в интересах господствующей классовой верхушки, как первая опера Глинки.

Выход Глинки в отставку со службы в Придворной Капелле знаменует освобождение его от попытки грубого захвата извне, с целью превратить его в чиновника и придворного музыканта.

Но тут с ним происходит другое несчастье — его муза оказывается в крепких тисках мещанского быта. Изнанка истории «Руслана» — это печальная повесть о мучительных попытках освобождения Глинки от «уз Гименея», с такою легкостью надетых им на себя ради своего первенца. В изложении Глинки эта повесть не лишена, наряду с понятными недомолвками, как это ни странно, некоторых элементов наговора на себя и на свое любимое детище. Подробная история «Руслана» еще не написана. Источником для нее должны бы были служить не только «Записки» Глинки, но и целый ряд документов, в особенности его письма и наброски к опере. В. В. Стасов, напав на один такой документ первостепенного значения, сделал попытку взять Глинку под защиту от него самого и его «Записок», но сделал он это слишком робко.

В истории «Руслана», если следовать в точности «Запискам» его автора, приходится чуть ли не центральной точкой считать анекдот о Бахтурине и его плане оперы «под пьяную руку». Есть однако основания думать, что этот анекдот не следует принимать за чистую монету, что, буквально взятый, он является лишь выражением той любви к парадоксам и к красным словам, о которой упоминалось уже выше. Часть либретто была, по-видимому, написана уже до случая с Бахтуриным, как были, вероятно, продуманы и все основные линии сценария. Мы не говорим уже о том, что многое в очертаниях сюжета было предрешено самой поэзией Пушкина. Бахтуринский план — до нас в подлинном своем виде не дошедший, — сыграл, надо думать, всего лишь роль первого связного изложения того, что было уже ранее выработано, но еще не закреплено на бумаге.

Другим важным моментом в истории «Руслана», так же едва ли полностью вскрытым, является роль так называемой «братии», т. е. роль того ближайшего социального окружения Глинки, о котором он говорит с такою теплотою и признательностью в своих «Записках». И тут

Стасовым уже намечена объективная оценка этого окружения, как положительного фактора при создании «Руслана». В «Записках» Глинки эта кукольниковская богема, состоявшая из очень пестрых и разнокалиберных элементов, изображена композитором, по-видимому, несколько односторонне и поверхностно. Одно несомненно, что для Глинки конца 40-х годов, уже глубоко отравленного Россией и мещанским укладом ее жизни, среда «братии» была той драгоценной бодрящей и поддерживающей атмосферой, в которой он так нуждался.

Наконец, при подведении общих итогов по «Руслану» Глинка в своих «Записках» не совсем справедливо оценивает ряд промахов и неудач, искаживших истинное лицо этой оперы. За многие из них Глинка вообще не должен нести ответственности, так как они являются вовсе не первородным грехом его «Руслана», а внесены туда извне в результате казенных требований тогдашней оперной администрации. Да и те грехи, которые по праву можно было бы назвать первородными, не так уж велики, если не подходить к этой опере с мериллом абстрактным, идеальным и потому заведомо пристрастным.

Второе путешествие Глинки за границу и в особенности его пребывание в Испании — любопытнейшая глава «Записок». Мы видим его здесь на вершине изумительной способности вращаться в быт и художественные проявления окружающего мира. При сравнении с первым, итальянским путешествием бросается в глаза вся разница двух эпох жизни Глинки. Там он учится певческому искусству у виртуозов и набирается ума у признанных и увенчанных лаврами композиторов итальянской школы. Здесь, он с головой уходит в народные артистические низы и освежает себя от источника первобытной чистоты. Здесь — зрелый Глинка, умеющий взять то, что ему надо, и по-своему использовать взятое.

По возвращении на родину в 1847 году Глинка, несмотря на всякие неподелки и временами овладевающую им хандру, некоторое время еще обнаруживает на себе следы глубокого влияния восторгов, порожденных в нем красками испанской народной музыки. Сбежав из Смоленска, наскучившего ему всякими чествованиями и «суматошной жизнью», в Варшаву, Глинка снова окунается в музыку. Занятия с оркестром кн. Паскевича чередуются с сочинением сначала попури из 4-х испанских мелодий «Ночь в Мадриде», потом — романсов и, наконец, пьесы под названием «Свадебная и плясовая» (Камаринская). Таким образом, Испании мы косвенно обязаны возникновением пьесы, от которой идут столь ветвистые пути к творчеству позднейших русских композиторов.

Однако, в промежутки между сочинением этих пьес и непосредственно после их завершения начинает уже намечаться в жизни и творчестве Глинки линия клонения к закату. После 1819 года Глинка почти ничего нового и ценного — если не считать нескольких чудеснейших образцов романсной лирики — не создает.

Весной 1854 года Глинка снова едет за границу. После неудачи со вторым путешествием в Испанию, он поселяется в Париже. Здесь

мы уже ясно видим его на ущербе и как творца, и как артиста. Он ведет жизнь домоседную, тучнеет («майор Брюхан» называет он себя в письмах оттуда), временами хандрит и постоянно твердит о желании своем положить конец нелепому сидению в Париже или «пленению Вавилонскому», по его выражению, и вернуться на родину. Однако, из-за общей вялости, овладевающей им в ту пору, он долго не в состоянии двинуться с места.

Чем можно объяснить это, как будто несколько преждевременное склонение Глинки к закату? Так ли оно преждевременно, как казалось многим? Так ли мал творческий итог Глинки?

Своеобразный путь развития приводит Глинку, как мы видели, лишь по тридцатому году его жизни к полосе зрелого и сознательного творчества. Последующие годы, охватывающие период около пятнадцати лет, полны напряженной творческой деятельности и артистических проявлений. Ведь, надо же признать, что две оперы Глинки, хотя бы по размерам своим, не говоря уже про их качественный и технический уровень, стоят десятка опер обычного масштаба. В этих операх, в нескольких симфонических произведениях и в многочисленных песнях Глинка создает ряд произведений, имеющих неизмеримо важное, основополагающее историческое значение. В них сущность его дарования раскрывается с поразительной яркостью и разносторонностью. В праве ли мы требовать от него большего, в особенности, принимая во внимание реальные, бытовые условия его жизни? Да и можно ли оценивать совершенное Глинкой только по количеству оставленных имopusов? Ведь, он так щедро дарил свои силы, помимо сочинения, разнообразным проявлениям артистизма. Свидетельства ряда лиц и в особенности интереснейшие воспоминания А. Н. Серова о Глинке-исполнителе вселяют в нас уверенность не только в великом даре Глинки-певца, но и в историческом значении его, как зачинателя целой школы вокально-драматической экспрессии. При всей эфемерности этого искусства, следы его, быть может, более стойки, чем нам обычно кажется. Можно ли вымерить степень влияния гениального исполнителя при условии подходящей социальной среды?

Но Глинка был не только изумительным певцом: он был еще и учителем, правда — не профессионалом, а любителем. «Записки» его пестрят вскользь брошенными упоминаниями о музыкальных занятиях с разными лицами. Одно уже разучивание собственных опер, в котором Глинка принимал самое деятельное участие, должно было рождать вокруг него, как центра, расходящиеся волны исполнительских традиций. Не мало зерен, нужно думать, было брошено им в художественное сознание таких мощных передаточных центров, как чета Петровых, или Леонова, Лодий, Билибина и многие другие.

Итак, количество таланта, развеянного Глинкой вокруг себя за пятьдесят лет жизни, огромно, настолько огромно, что самый вопрос о причинах раннего потухания его творческой и артистической воли снимается с очереди.

А если так, то не снимается ли с очереди и мысль о гибельных для таланта Глинки условиях жизни, создавшихся вокруг него к пятидесяти годам? Несомненно, что впечатлительная натура Глинки страдала от недостаточно сочувственного признания современников. Его законнейшая гордость была больно уязвлена судьбой его «Руслана». Все это не могло не содействовать приливам мучительной хандры, о которой нам говорят последние главы его «Записок». Но все же холодность и невнимание современников решающего для творческой дееспособности Глинки значения не могли бы иметь, если бы внутри него продолжало гореть творческое пламя.

Картина жизни Глинки за последние годы говорит нам иное. Все его попытки сочинения в более крупных формах (наброски симфонии под названием «Тарас Бульба» и импровизации для задуманной оперы «Двумужница») обнаруживают в нем несомненную творческую вялость. При сочинении симфонии Глинка, против своей воли, впадает в немецкую колею и никак не может из нее выбраться — вещь, невыносимая для Глинки в пору его расцвета!

Его фантазия, оживившаяся, как будто, при первых, попытках сочинения «Двумужницы», расплывается в блестящих брызгах импровизации. Идти далее того — он не находит уже в себе сил. В ответ на упреки друзей ему приходится ссылаться на невозможность писать в русском духе, не заимствуя характера музыки у своей «старухи», как он называл в конце жизни свою первую оперу.

В начале 56 г. назревает последний акт романа Глинки с родиной. Капли яда на языке «друзей», положение «отставного» в петербургской музыкальной среде, неудачи с собственной работой, общая атмосфера казенного застоя и мертвечины — все это вызывает в Глинке приливы острой тоски. Родина становится ему глубоко постылой. Переступая в последний раз за пределы страны великодержавного мещанства, он горьким плевком прощается с ней.

Но вместе с тем, этот разрыв с родиной вносит и трогательную черту в его облик. Глинка незадолго перед смертью едет за границу к своему старому учителю Дену, чтобы под его руководством заняться изучением так называемых церковных ладов и тем содействовать возрождению подлинной русской культовой музыки.

Эта картина полнейшего отсутствия гордыни или позы в художнике с такую жизнью позади, как у Глинки, — нечто беспримерное.

Но с высшей точки зрения это паломничество в Берлин — знак приближающегося полного творческого омертвения. Одна уже сознательность поставленной здесь Глинкой перед собою задачи — достаточный показатель рокового перерождения его творческих недр. Видимо, вся натура Глинки — и физическая, и духовная — жестоко поизносилась. В нем по-прежнему жива глубокая восприимчивость к прекрасному. Он способен еще рыдать на представлениях глюковских опер. Но до былого вдохновения и творческих порывов уже далеко.

В последние годы жизни Глинка все более и более склоняется в своих вкусах к классикам (Гендель, Глюк, Бах, Бетховен). В этом нельзя не видеть зловещего симптома: великие тени прошлого начинают заслонять и поглощать в нем творческие силы, прежде с такой неукротимостью властвовавшие в нем.

Физическая смерть Глинки ставит лишь внешнюю завершительную точку к его жизненной эпопее.

Эти краткие замечания о «Записках М. И. Глинки» и об их авторе да послужат как бы знаками «nota bene» на полях его воспоминаний, размещенными несколько по-иному, чем это обычно делалось до сих пор.

А. Н. Римский-Корсаков.
1929 г.