

Р.Фрид

МИГАИНКА

МОНОГРАФИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК

СК



P.Фрид

МИГАИНКА

МОНОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК



ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Ленинград 1973 Москва

Фрид Р. М. И. Глинка. Монографический очерк.
Л., «Советский композитор», 1973. 80 с.

Много книг и статей посвящено личности и творчеству гениального русского композитора М. И. Глинки. Однако вечно живая его музыка, прекрасные страницы которой вызывают восхищение и приносят радость в наши дни, заставляет вновь и вновь обращаться к искусству замечательного музыканта.

Книга Р. З. Фрида — не только увлекательный рассказ о жизненном и творческом пути М. И. Глинки, но и о прошлом русской музыки, овеянном именем великого композитора.

Ф 0912-624
082(02)-73 558-73

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая 1804 года в селе Новоспасском, имении своих родителей, расположеннном в ста верстах от Смоленска и в двадцати верстах от небольшого города Ельни. Вскоре после рождения сына родители вынуждены были отдать его в полное распоряжение бабушки Феклы Александровны, женщины своенравной и деспотичной. Она никого не допускала до воспитания внука и содержала его в тепличных условиях, чем сильно повредила его здоровью. После ее смерти воспитанием мальчика всецело занялись его родители.

Иван Николаевич и Евгения Андреевна Глинки были культурными и хорошо воспитанными людьми. Весьма точную характеристику дает им такой, казалось бы, частный эпизод. На время нашествия наполеоновских войск их семье пришлось покинуть родные места. «По возвращении в Новоспасское, в 1813 году, родители нашли все в сохранности,— пишет сестра Глинки, Людмила Ивановна Шестакова,— хотя из строений было многое разорено, потому что французы проходили близко, но имущество все было ограждено и скрыто крестьянами. Они любили отца моего. Он не только обращался с ними человечно, но с радостью и любовью узнавал их нужды и помогал им. В губернии нашей многие помещики, по слухам войны, были совершенно разорены своими крестьянами. Не только те, которые уезжали на это время, но даже при самих помещиках обирали все, что только хотели, и даже мучили их, а иных убивали». Сказанное дает ясное представление об общественных взглядах родителей Глинки и ярче иных пространных описаний показывает ту атмосферу, в которой формировалась личность будущего композитора. Вместе с тем в отношении детей в семье при-

менялись шаблонные методы домашнего воспитания. До тридцатилетнего возраста Глинку обучали гувернантки и учителя, которые не могли дать ему достаточно разносторонних и основательных общих знаний, не говоря уже о музыке. И если при этом он делал значительные успехи, то главным образом в силу своих незаурядных природных данных. «...Нанятый отцом моим архитектор,— вспоминает он в своих автобиографических «Записках»,— вместо мела дал мне карандаш в руку и начал свои уроки рисования, как водится, с глаз, носов, ушей и пр., требуя безотчетного от меня механического подражания,— при всем том, однако ж, я быстро успевал». Когда Глинке было десять или одиннадцать лет, его родители привели из Петербурга гувернантку. «Это была девица лет 20, высокого росту, строгая и взыскательная. Она, если не ошибаюсь, воспитывалась в Смольном монастыре и взялась учить нас по-русски, по-французски, по-немецки, географии и музыке. Пошли в ход грамматики, разговоры, краткие описания земель и городов и пр.,— все это надлежало заучивать вдолбяшку... т. е. когда спрашивали — отвечать, не заминаясь, не изменив и не проронив ни одного слова». Но сохранились у него и более отрадные воспоминания об этом времени: «...один дальний родственник, любознательный, бодрый и приятного нрава старишок, нередко навещал нас,— любил рассказывать мне о далеких краях, о диких людях, о климатах и произведениях тропических стран и, видя, с какою жадностью я его слушал, привез мне книгу под названием *О странствиях вообще...*» В результате, пишет Глиника, «... страсть к чтению, географическим картам и рисованию, в котором я начал приметно успевать, часто отвлекали меня от детских игр...»

Музыкальные способности Глинки в раннем детстве сказывались в его пристрастии к колокольному звону: «...я жадно вслушивался в эти резкие звуки и умел на двух медных тазах ловко подражать звонарям. В случае болезни приносили малые колокола в комнаты для моей забавы». В том, что мальчик слышал и воспроизводил колокольный звон, нет еще ничего удивительного. В русской деревне того времени его можно было слышать постоянно. Однако в наивной забаве Глинки давали о себе знать зачатки чуткого музыкального слуха, воспринимавшего звуки как интонацию, как музыкальное слово. Академик Асафьев вспоминает слова Н. А. Римского-Корсакова: «Даже еще инстинктом Глинка умно ловил смысл в самых будничных звуковых явлениях». Сам Глинка вспоминает в «Записках», что в Орле, где семья спасалась от французов, он отличал трезвон каждой церкви.

Систематическое обучение музыке началось довольно поздно и примерно в том же духе, что и обучение общим дисциплинам. Первой учительницей Глинки была все та же выписанная из Петербурга гувернантка Варвара Федоровна Кламмер. «Хотя музыке, т. е. игре на фортепиано и чтению нот, нас учили также механически, однако ж, я быстро в ней успевал. Варвара Федоровна была хитра на выдумки. Как только мы с сестрой начали кое-как разбирать ноты и попадать на клавиши, то сейчас она приказала приладить доску к фортепиано над клавишами так, что играть было можно, но нельзя было видеть рук и клавишей, и я с самого начала привык играть, не смотря на пальцы.

Вскоре после того взяли одного из первых скрипачей моего дяди учить меня на скрипке. К сожалению, сам он играл не совсем верно, а действовал смычком весьма неразвязно, что сообщил и мне».

В то же время существовали два фактора, чрезвычайно благоприятно влиявшие на развитие музыкальных способностей мальчика. Во-первых, это были народные песни, в условиях деревенской жизни являвшиеся неотъемлемой частью быта. Вторым фактором оказался оркестр дяди Глинки, Афанасия Андреевича, часто приезжавший в Новоспасское: «Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов. Когда играли для танцев, как-то: экосезы, матрадур, кадрили и вальсы, я брал в руки скрипку или маленькую флейту (piccolo) и подделывался под оркестр, разумеется, посредством тоники и доминанты... Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота,— эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились...» В репертуаре оркестра были также оперные увертюры и другие сочинения. Репертуар был невелик, исполнявшиеся обработки русских песен не были образцами для подражания, да и сам оркестр был далек от совершенства. Однако благодаря именно ему Глинка получил первое представление об инструментах и их соотношении в ансамбле, о музыкальной форме, словом, об элементарных основах профессиональной инструментальной музыки. Тот момент, когда он открыл для себя существование музыкального искусства, оказался для него таким значительным, что воспоминание о нем не потускнело и через десятки лет: «Однажды (помнится, что это было в 1814 или в 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, однако ж, догадавшись, в чем было дело, сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке. «Что ж делать? — отвечал я. — *Музыка — душа моя*». И действительно, с той поры я страстно полюбил музыку. Оркестр продолжал играть большую роль в развитии Глинки и в дальнейшем. Особенно много Глинка работал с оркестром с сентября 1823 по март или апрель 1824 года: «...я принялся за дело следующим образом: чтобы добиться более отчетливого исполнения, всякий раз, когда приезжали музыканты (а это было приблизительно два раза в месяц, причем они оставались несколько дней, а иногда около недели), прежде общей пробы я проходил с каждым музыкантом, исключая немногих лучших, его партию, до тех пор, пока не было ни одной неверной или даже сомнительной ноты в исполнении. Таким образом, я подметил способ инструментовки большей части лучших композиторов для оркестра... 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».

Благородный пансион при Педагогическом институте в Петербурге (преобразованном позднее в университет), куда зимой 1817—1818 года был определен Глинка, представлял собой привилегированное учебное заведение, обязанное: 1) «давать своим питомцам такое общее образование, которое открывало бы им доступ к ученым занятиям по той или иной специальности»; 2) «приготовить молодых людей к государственной службе». В связи с этим курс наук, преподаваемых в пансионе, был настолько перегружен, что сколько-нибудь основательное усвоение его было практически невозможно. Зато среди профессоров и преподавателей, состав которых был общим для пансиона и университета, были люди в высшей степени замечательные.

О глубоко почитаемом А. С. Пушкиным профессоре естественного права А. П. Куницыне читаем следующие строки в Отчете С.-Петербургского университета за 1840—1841 год, составленном его ректором П. А. Плетневым: «При уме быстром, проницательном, обогащенном разнообразными познаниями, отличался характером твердым и благородным». В период усиления реакции Куницын был отстранен от педагогической деятельности, а его книга «Естественное право» была признана «противо-

речащею явно истинам христианства и клонящеюся к ниспроповержению всех связей семейственных и государственных».

Профессора географии К. И. Арсеньева ярко характеризуют слова, сказанные о нем историком Петербургского университета В. В. Григорьевым: «...за К. И. Арсеньевым, кроме трудов его по всеобщей истории и отечественной статистике, есть заслуга перед Россиею и человечеством, какая редко может выпасть на долю смертного: разумеем то влияние на дело упразднения крепостного права, которое имел он через учеников своих, взрашая в душах их мысль о его осуществлении». В 1821 году Арсеньев был уволен, равно как и Раупах — «европейская знаменитость, германский трагик, профессор языков немецкого, французского, латинского и греческого, и профессор истории; человек с необыкновенным даром слова, даже на русском языке, фигура серьезная, умная и задумчивая», как говорит о нем пансионский товарищ Глинки Н. А. Маркевич. В предписании ректору университета от 19 сентября 1821 года отмечается, что лекции профессоров Арсеньева, Галича, Германа, Раупаха представляют собой «обдуманную систему неверия и правил зловредных и разрушительных в отношении к нравственности, образу мысли и духу учащихся и к благосостоянию всеобщему». Несколько позднее над ними и над профессором Куницыным в Петербургском университете состоялся разгромный суд.

Одним из любимейших учителей в пансионе был преподаватель русской словесности В. К. Кюхельбекер — соученик и друг Пушкина, «благороднейшее, добрейшее, чистейшее существо», по определению Маркевича. Участник декабристского восстания, поэт и публицист, он был человеком чрезвычайно одаренным. Серьезно вникая в дело воспитания учеников, стремясь развивать их способности, он организовал литературное общество, куда входили Глинка и его товарищи. Кюхельбекер был не только преподавателем, но исполнял обязанности губернера при нескольких воспитанниках, в числе которых были Глинка и Лев Пушкин. Губернатор жил в одном помещении с мальчиками, поэтому его общение с ними неизбежно должно было стать особенно тесным. Однако уже в 1820 году Глинка лишился своего воспитателя, который был уволен из пансиона за чтение стихов, посвященных сосланному на юг Пушкину.

После изгнания Кюхельбекера словесность стал преподавать В. И. Кречетов, позднее также уволенный без права продолжать педагогическую деятельность. Лекции его были популярны; он анализировал произведения современных поэтов, особенно любил Пушкина и читал его стихи, запрещенные в других учебных заведениях.

В дружеских отношениях со своими учениками находился Я. Г. Зембницкий, увлекавший их, по свидетельству Маркевича, страстью к естественным наукам. В апреле 1821 года и он был отставлен от должности.

С инспектором пансиона А. А. Линдквистом Глинка поддерживал тесную связь и после окончания учения. «Это был благородный и добрый человек, прекрасный ум, прекрасное сердце, под корою шероховатою и даже жесткою», — вспоминает Маркевич. Линдквист был соучеником Шиллера и, сидя с ним на одной скамье, «перепрятывал его *«Die Räuber»*, если приближался к столу начальник. А Шиллер писал эту бессмертную трагедию, сидя за школьным столом». Линдквист был уволен из пансиона в апреле 1821 года.

С особой теплотой и любовью вспоминает Глинка о подынспекторе И. Е. Колмакове: «Науки были для [Ивана] Е[кимовича] истинным наслаждением — господствующею страстию... и по мере усиления восторга, им овладевавшего, язык его становился изобретательнее и находчивее. Неожиданные обороты, затейливость, шутка, необыкновенная перестановка слов и сжатость речи были отличительной чертой его способа выражения». «Хотя мы все любили Ивана Екимовича за его неизреченную доброту, не могли однако ж утерпеть, чтобы не подтрунить над ним...»

О сомнительных личностях, нашедших в пансионе приют в качестве гувернеров, дядек и пр., Глинка пишет в полушутильных тонах, хотя в воспоминаниях Маркевича встречаются весьма мрачные картины. Вероятно, Глинка счастливо избежал прямого соприкосновения с темными сторонами пансионской жизни.

Мы не располагаем достаточными данными о том, в какой мере сказывалось на Глинке влияние его учителей — представителей передовой общественной мысли своего времени. Однако все творчество его, а также гуманистическая направленность мировоззрения¹ не оставляют сомнения в близости взглядов Глинки идеалам его учителей и наставников. Формирование личности композитора происходит в период колоссального общественного подъема, о котором Белинский пишет: «Двенадцатый год, потрясши всю Россию из конца в конец, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил... возводил народное сознание и народную гордость...» О глубине и прочности влияния гуманистических идей на Глинку свидетельствует то обстоятельство, что он смог сохранить

¹ Отмечая, что Глинка не любил говорить о политике, Л. И. Шестакова сочла нужным, однако, сказать, что он «возмущался крепостным правом».

себя как личность в пору длительного похода реакции против мыслящей России, реакции, наступившей еще в годы пребывания его в пансионе. Правда, сам Глинка избегал говорить в этом плане о своей пансионской жизни, как и вообще избегал затрагивать все сокровенное. Кроме того, во время, когда он записывал свои воспоминания, то есть еще при жизни Николая I, говорить откровенно было далеко не безопасно.

Глинка ясно представлял себе, насколько ухудшилось положение в пансионе в период усиления реакции. 2 мая 1822 года он пишет родителям: «Я не осмеливаюсь порицать то заведение, в котором по воле вашей, милые родители, я приобрел те малые сведения, кои могут проложить мне путь к большим познаниям; однако же, говоря правду, должно признаться, что теперь ученье у нас в совершенном упадке». Первыми же годами своей жизни в пансионе Глинка был вполне удовлетворен. О своих занятиях он пишет: «...я, особенно сначала, усердно занимался во всех классах. Впоследствии любимыми предметами моими были языки: латинский, французский, немецкий, английский и потом персидский. Из наук: география и зоология». «Географию знал хорошо, историю порядочно. Естественные науки, особенно зоологию, любил страстно». «Я сделал столь быстрые успехи в арифметике и алгебре, что был репетитором последней из них. Пройдя геометрию, я вовсе оставил математику, вероятно потому, что в высших классах число предметов значительно увеличилось». «В рисовании я, без сомнения, додел бы до некоторой степени совершенства, но академики Безсонов и Суханов замучили меня огромными головами и, требуя рабского подражания, штирих в штирих, довели до того, что я просто отказался от их уроков».

Все же основные интересы Глинки лежали в сфере музыки. Как вспоминает Маркевич, Глинка «уж и в пансионе был пре- восходным музыкантом... он восхитительно играл на фортепьяне... его импровизации были прелестны». Тот же Маркевич, искренне любивший Глинку и сохранивший дружбу с ним на многие годы, набрасывает портрет будущего композитора: «Маленький, крошечный, довольно безобразный, с огромной по росту головой и с гениальным пламенным взглядом». Родители поощряли музыкальные занятия сына, надеясь в будущем увидеть в нем салонного виртуоза. В его комнате был поставлен инструмент работы лучшего тогдашнего фортепианного мастера Тишнера. Вскоре по приезде в Петербург Глинка получил возможность брать уроки у знаменитого пианиста и композитора Джона Фильда. По всей вероятности, это была его первая встреча со столь выдающимся музыкантом. Неудивительно, что

она произвела на юношу сильнейшее впечатление. Масштаб таланта Фильда можно представить по следующему отрывку из письма Шопена: «Ученики Консерватории, ученики Мошес-леса, Герца, Калькбреннера, словом, законченные артисты, берут у меня уроки, ставят мое имя рядом с именем Фильда — словом, если бы я был еще глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры». Ф. Лист в своей статье «Джон Фильд и его ноктюрны» пишет: «... целомудренная грация, чистота и прелесть наивной, врожденной самоуглубленности — свойства, которыми можно обладать только от природы, но приобрести которые нельзя никогда. Фильд был ими преисполнен». Несмотря на то что в связи с переездом Фильда в Москву занятия его с Глинкой были очень непродолжительны, прославленный пианист оставил глубокий след в памяти будущего композитора: «Хотя я слышал его немного, но до сих пор (то есть спустя более чем четверть века.— Р. Ф.) хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру... Игра Фильда часто была смела, капризна и разнообразна...» Эстетические принципы Фильда оказали на Глинку сильное воздействие. Характерно, что, восхищаясь мастерством итальянского певца Ноццари, с которым он познакомился в начале 30-х годов и который был для него «представителем искусства, доведенного до высшей степени совершенства», Глинка пишет: «Nozzari оставил сцену, но владел еще голосом, и его скала от нижнего *si-bemol* до самого верхнего... была удивительно ровна и отчетлива, т. е. в своем роде была столько же превосходна, как гамма Фильда на фортепиано». Итак, уже на раннем этапе формирования огромного таланта Глинки начинают складываться основы его художественных взглядов: сочетание высшей степени совершенства с максимальной естественностью и полной искренностью выражения.

За уроками у Фильда последовали занятия у Омана; «после него Цейнер усовершенствовал еще более механизм моей игры и несколько даже и стиль. Преподавание же теории... шло не так успешно», — читаем в «Записках». Заучивание уроков «вдоль-башку», которого требовал Цейнер, для Глинки в музыке было еще менее приемлемо, чем в других предметах.

Наконец ему посчастливилось найти достойного педагога в лице близкого ученика Фильда и пропагандиста его музыки Карла Мейера (или Шарля Майера), серьезного и образованного музыканта, отличного пианиста, а также композитора, чьи сочинения привлекли внимание современников. Вспоминая о нем, Глинка пишет: «Он более других содействовал развитию моего музыкального таланта». «Мейер... по возможности сооб-

ражаясь с тогдашними моими понятиями, объяснял мне естественно и без педантства достоинство пьес, отличая классические от хороших, а сии последние — от плохих». Первые опыты Глинки в сочинении Мейер рассматривал весьма терпеливо и «объяснял... сколько умел, правила искусства, никогда, однако же, не ставя себя и своего стиля образцами. Напротив того, Моцарт, Керубини, Бетховен и другие классики были в таких случаях указываемы им, как высшая степень совершенства». Постепенно Мейер все яснее понимал степень одаренности своего ученика и однажды сказал ему: «Вы слишком талантливы, чтобы брать у меня уроки, приходите ко мне запросто каждый день и будем вместе музировать». К тому времени Глинке было двадцать лет.

Занятия на скрипке оказались менее успешными. «Хотя учитель мой, первый концертист Бём играл верно и отчетливо, однако не имел дара передавать другим своих познаний, и когда я дурно владел смычком, говорил: „Господин Глинка, вы никогда не будете владеть скрипкой“». Пророчество Бёма сбылось лишь отчасти: профессиональным скрипачом Глинка не стал, однако в течение всей жизни периодически возвращался к игре на скрипке, получая удовольствие от музирования в ансамблях с знакомыми музыкантами-любителями и профессионалами.

Музыкальные впечатления Глинки в пансионский период его жизни были достаточно разнообразны: «Во время пребывания в пансионе... родители, родственники и их знакомые возили меня в театр; оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг». «Я не пропускал случая быть где-либо на концерте, и всякий раз, когда только было возможно, возили меня к П. И. Юшкову, где еженедельно играли и пели. Оркестр, хотя не совсем полный, был хороший».

В каникулярное время пансионских лет, а еще активнее в первые годы после окончания учения Глинка, посещая Новоспасское, имел возможность много самостоятельно работать с оркестром своего дяди Афанасия Андреевича. Репертуар оркестра в то время состоял по большей части из увертюр, симфоний, а иногда игрались и концерты. В числе увертюр были произведения Моцарта, Бетховена, композиторов эпохи французской революции — Керубини, Мегюля и др. «Симфоний было 3: Гайдна B-dur, Моцарта g-moll, Beethoven 2-я D-dur. Эту последнюю я любил в особенности». Вероятно, тому, кто не занимается музыкой профессионально, может показаться не вполне ясным то постоянство, с которым Глинка вникал в творчество некоторых сравнительно мало популярных теперь композиторов. Однако эти композиторы оставили в истории музыки весьма за-

метный след и в то время были широко известны. Так, Бетховен считал Керубини среди всех современных ему оперных композиторов наиболее достойным внимания. Вот что говорит о Керубини его современник Мегюль: «Неподражаемый автор «Медеи» не нуждается в подражании кому-либо, чтобы проявить себя то элегантным, то чувствительным, то грациозным, то трагичным, чтобы быть, в конце концов, тем Керубини, которого если некоторые личности и могут обвинить в подражательности, но которому и сами они при первом удобном случае не призадумываются поподражать, только неудачливо». Французская увертура, по мысли академика Асафьева, «...по стройности и разумности конструкции, сжатости и гибкости схемы оказалась способной к чуткой реакции на первное пульсирование перерождавшейся композиторской психики, вызванное напряженно быстролетной сменой исторических событий». Керубини, пишет также Асафьев, ощущал ритм «даже больше, чем как импульс, а как ум и волю музыкального развития...». Значение творчества венских классиков для Глинки сегодня уже не нуждается в разъяснении.

Таким образом, сравнительно небольшое число образцовых сочинений, со всей тщательностью разученных Глинкой с оркестром, дало ему возможность не только «подметить способ инструментовки большей части лучших композиторов, для оркестра»; путем активного практического изучения оркестровых произведений он постигал общие закономерности музыкального искусства и одновременно учился простейшим основам композиторской техники не по оторванным от художественной жизни школьным правилам, а непосредственно на собственном опыте. Для творческой натуры Глинки, питавшего словно врожденное отвращение ко всему догматическому, бесстрастному, находящемуся вне области человеческого чувства, такой способ самообучения был, по-видимому, наиболее благоприятным.

Свой первый опыт в сочинении музыки Глинка относит к 1822 году — году окончания пансиона. Это были вариации для арфы или фортепиано на тему из модной в то время оперы австрийского композитора Вейгеля «Швейцарское семейство». С этого момента, продолжая совершенствоваться в игре на фортепиано, Глинка все больше внимания уделяет композиции и вскоре уже сочиняет чрезвычайно много, пробуя свои силы в самых разных жанрах. Долгое время он остается неудовлетворенным своей работой. «Несмотря на частые занятия с Мейером, его объяснения и постоянное глубокое напряжение, с которым я трудился, в сочинении все еще не было толку». Немногие сочинения 20-х годов — раннего периода творчества композитора — остались

сегодня жить наряду с его шедеврами; с другой стороны, именно в этот период были написаны хорошо известные сегодня романсы и песни: «Не искушай меня без нужды» на слова Е. А. Баратынского, «Не пой, красавица, при мне» на слова А. С. Пушкина, «Ночь осенняя, ночь любезная» на слова А. Я. Римского-Корсака и другие. Однако главное значение 20-х годов — не в творческих победах молодого композитора, как бы высоко они ни ценились. Глинка «с постоянным и глубоким напряжением» ищет себя в музыке и одновременно на практике постигает тайны композиторского мастерства. Он пишет ряд романсов и песен, оттачивая вокальность мелодики, стремясь в рамках бытовых жанров найти свое освещение общераспространенных интонаций и оборотов музыкальной речи. Очевидно в его вариациях и других фортепианных пьесах стремление достигнуть выразительности музыкальной ткани (фактуры), характера фортепианного звучания. Глинка оттачивает свой вкус в отношении естественности и непринужденности развития музыкальной мысли, непрерывности этого развития и длительности дыхания. С первых же композиторских опытов он настойчиво ищет пути выхода за рамки форм и жанров бытовой музыки, ищет пути к созданию крупных сочинений. Уже в 1823 году, то есть после восьми лет более или менее систематических занятий музыкой, включая и занятия с В. Ф. Кламмер, он работает над струнным септетом, адажио и рондо для оркестра и над двумя оркестровыми увертюрами. Сохранились наброски Симфонии B-dur. Существовал также замысел оперы «Матильда Рёкби» на сюжет Вальтера Скотта. К несколько более позднему времени относятся небольшая Кантата для тенора-соло, хора и оркестра, написанная в начале 1826 года; отдельные театральные сцены для пения с оркестром (дуэт с речитативом для баса и тенора, хор «На смерть героя», ария для баритона)¹; квартеты для сопрано, альта, тенора и баса в сопровождении струнного квартета; Квартет F-dur. Здесь приведена лишь часть произведений, написанных в этот период; в действительности список их значительно обширнее. Оценивая свои ранние сочинения, а именно Септет и две оркестровые пьесы 1823 года,

¹ А. Н. Серов, говоря, что Глинка принимает в его развитии серьезное участие, пишет В. В. Стасову: «Он мне дал чудесный совет: ... делать ... отдельные сцены (арии, дуэты, трио, ensembles etc.) на предметы мифологические или рыцарские, вообще, какие придутся по душе, задумывать и писать прямо на оркестр (или для фортепиано с оркестрными намерениями) и стараться всеми силами оканчивать эти отдельные номера из «воображаемых» опер, так чтобы можно было хоть завтра исполнить. „Это, — говорит Глинка, — заменит вам ту бездну опер, которуюс *каждый* из порядочных писал, пока выбрался на свою настоящую дорогу; я и сам не иначе работал — прежде *Жизни за царя...*“.

Глинка замечает: «... эти пьесы... могут только послужить доказательством тогдашнего моего невежества в музыке». Вернее было бы сказать, по-видимому, что эти ранние сочинения свидетельствуют об ограниченности профессионального опыта Глинки в то время. Талант его в эти годы чаще раскрывается не столько в художественных свершениях, сколько в напряженности исканий и их постоянстве. Существовало мнение, что гений Глинки проявился будто бы сам собой, как нежданное озарение. Такое впечатление, возможно, порождается тем, что становление и формирование глинкинского таланта протекало довольно длительное время по сравнению с музыкальным развитием многих его великих собратьев по искусству. Но Глинкарос и развивался как музыкант в условиях, в некотором отношении отличавшихся от тех, в каких развивались западноевропейские композиторы. С самого начала своего творческого пути Глинка, вместе с усвоением правил композиции, постижением логики голосоведения и гармонии, выработкой умения выстраивать и детально отделять форму, в том числе крупную,— стремится к самостоятельности музыкального мышления, которую он ищет в национальном своеобразии музыки. Впоследствии Глинка скажет о первых годах своей композиторской работы: «Должно заметить, что я в молодости, то есть вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы»¹. Поиски эти были тем более продолжительны, что он не мог, несмотря на все неоспоримые достижения предшествовавшей ему отечественной музыки, найти в ней образцы, на основе которых он мог бы выяснить и развивать свои художественные принципы. Поэтому перед Глинкой не вставал вопрос о той прямой творческой преемственности, которая была возможна для композиторов Италии, Франции, Германии. Понадобилось больше десяти лет самоотверженного труда, прежде чем он нашел те ху-

¹ Глинка с особенным вниманием прислушивается к своеобразию русского городского мелоса. Эта культура представляет собой не такое простое, как может показаться с первого взгляда, явление, в котором наряду с влиянием западноевропейской музыки — итальянской и другой — существуют черты, сложившиеся под прямым воздействием распева русской поэтической речи, а также под воздействием некоторых характерных свойств крестьянской песенности. Такой своеобразный сплав постепенно привел к сложному художественному явлению, к которому обращались не только современники Глинки, но и композиторы следующих поколений. Вникая в эту бытовую культуру, Глинка стремится чутью художника уловить и разгадать подсказанный свойствами мелодики характер гармонии, постигнуть природу соотношений аккордов в условиях этого мелодического стиля. Но еще сложнее было, найдя основы мелодической интонации, почувствовать способы и приемы становления исходной музыкальной мысли, развития музыкальной формы. Конечно, столь коренная задача не могла быть решена Глинкой в короткое время.

дожественные принципы, которые легли в основу всего его творчества, тот путь, по которому пошло развитие русской классической музыки вообще. Но настойчивость и упорство, с которыми Глинка ищет свое эстетическое кредо, делают интересными не только высокие достижения, увенчавшие эти поиски, но и сами поиски, сам путь исканий, также получающий принципиальное значение.

Жизнь Глинки в 20-е годы протекала внешне спокойно и не была богата событиями. Окончив пансион вторым учеником, он ненадолго съездил в деревню к родителям, а затем снова поселился в Петербурге. Здесь он занимался французским дипломатическим языком с бывшим инспектором пансиона А. А. Линдквистом, чтобы, согласно желанию отца, подготовиться к государственной службе в Иностранной коллегии.— «Плохо, однако же, шли наши занятия,— мне этот язык, вовсе не поэтический, казался чем-то диким и никак не входил в голову. С Мейером и даже с Бёром, напротив того, я быстро усевал».

В это время здоровье Глинки заметно ухудшилось, и родители решили отправить его для лечения на Кавказ. Первое в жизни большое путешествие, по всей вероятности, произвело на него сильное впечатление, о чем можно судить по тем подробностям, которые он дает в описании этой поездки. (В частности, Глинка вспоминает виденные им пляску черкешенок и игры и скачку черкесов в аулах. Вполне вероятно, что эти картины вспомнились композитору во время создания четвертого акта «Руслана и Людмилы», действие которого происходит в царстве Черномора.) Что касается лечения, то оно не только не дало никаких результатов, но, напротив, здоровье Глинки становилось все хуже. Однако занятия, за которые он принялся по возвращении в Новоспасское с новым рвением, улучшили его самочувствие, и полугодовое пребывание его в деревне было весьма плодотворным. Именно в эти месяцы он с особым усердием работал с оркестром дяди, много сочинял, занимался на фортепиано.

Вернувшись в Петербург весной 1824 года, Глинка почти ежедневно стал бывать в доме Мейера, с которым его связывали теперь общие музыкальные интересы и дружеские отношения. Он продолжал серьезно обучаться игре на фортепиано и скрипке и приблизительно в это же время начал брать уроки пения у итальянского певца Беллоли.— «Голос мой был сиплый, несколько в нос, и неопределенный, то есть ни тенор, ни баритон. Скажу, что, хотя слух у меня был отличный, в первые месяцы от непривычки слушать себя я пел неверно. Беллоли учил

хорошо и владел еще голосом достаточно, так что мог сам петь все, чему учил меня. Музыку я вскоре начал исполнять очень порядочно». Однако господствующей страстью, как замечает сам Глинка, уже в это время становится сочинение.

Той же весной Глинка поступил на службу — появилось вакантное место помощника секретаря канцелярии Совета путей сообщения. Служба его вполне удовлетворяла: к дипломатической деятельности, которую прочил ему отец, он не чувствовал призвания; здесь же он должен был находиться всего один час в день, что давало ему возможность всецело посвятить себя музыке. Благодаря службе быстро стал расширяться круг его знакомств, весьма полезных в музыкальном отношении.

По своему характеру Глинка чрезвычайно нуждался в художественной среде, в живом, непосредственном отклике и искренней заинтересованности в его музыкальном таланте. По определению В. В. Стасова, «натуря его была по преимуществу соединением двух элементов: богатой фантазии, вместе восприимчивой и создающей, с одной стороны, и элемента нежной женственности, доходившей почти до пассивности, болезненности и (по собственному его выражению) до раздражительности мимозы,— с другой стороны. Для такой натурь, склонной ко всему поэтическому, пламенному, страстному, но вместе с тем кроткому и тихому, всего благоприятнее близость натур женских...». В светских салонах Глинка нашел много искренних любителей музыки. Об участии Глинки в домашнем музицировании, широко распространенном в то время, читаем у Н. А. Римского-Корсакова: «...находясь среди общества друзей и добрых знакомых, молодой пианист становится душою общества; музыкально-любительское препровождение времени не может обойтись без него, ибо только с ним может что-либо устроиться, ибо он как будто уже все знает... он сочиняет пьесы для фортепиано, сочиняет разные ансамбли, пишет канцаты, арии для своих знакомых любителей и любительниц. Он... участвует в домашних оперных ансамблях, играет на домашней сцене как актер и певец, переделывает, приспособляет что надо и инструментует. Все это тотчас же исполняется, так как все это правильно, логично, удобоисполнимо, а качества эти даны его музыке от природы». «Глинка,— пишет академик Асафьев,—...исполняя или сочиняя музыку для времяпрепровождения и, конечно, не обязательно серьезную, делал это без ханжества, с открытой душой и «нервом», соп *brio*, и, как все — и малое и великое — в искусстве, делал „чисто и опрятно“». Есть основание предположить, что домашнее музицирование, в котором Глинка столь охотно и неизменно принимал участие всю свою жизнь, имело

для него еще особый смысл. Одухотворенное его талантом, оно было для Глинки не только развлечением; по-видимому, совместное исполнение музыки, своего рода совместное творчество, было для него наиболее естественной формой духовного общения с близкими или просто приятными ему людьми; оно было своеобразной формой самовыражения его как художника и артиста. Не случайно и его автобиографические «Записки», и многочисленные письма изобилуют весьма подробными подчас описаниями такого рода вечеров, в которых он принимал участие.

Постепенно круг знакомств Глинки выходит за рамки светских отношений. Так, В. В. Стасов, ссылаясь на воспоминания М. П. Погодина, пишет о том, что Глинка в 1826 году «был в Москве и примикал там к целому кружку ученых, литераторов, интеллигентных людей, просто образованных людей и проч. ...» Сохранились воспоминания о том, что в Приютине — даче Олениных — собирался кружок, состоявший, «с одной стороны, из представителей высшей аристократии, и писателей, художников и музыкантов — с другой... Между играми тут же часто читали молодые писатели свои произведения, а М. И. Глинка разыгрывал свои произведения». Глинка был знаком с Жуковским, Грибоедовым, Мицкевичем, Дельвигом¹; в эти же годы он познакомился с В. Ф. Одоевским, ставшим впоследствии его другом. О своем отношении к Пушкину и о характере их знакомства Глинка пишет хотя и лаконично, но в особенном тоне, если учесть нарочито подчеркнутую им в «Записках» эпичность, а иногда бесстрастность повествования, когда оно касается всего, что могло быть для него сокровенным: «...я часто встречался с известнейшим поэтом нашим Александром Сергеевичем Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион к брату своему, воспитывавшемуся со мною в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины».

Словесный портрет Глинки и характеристику его личности мы находим в интересных воспоминаниях А. П. Керн, относящихся к этому времени: «...молодой человек небольшого роста, прекрасной наружности, с выразительным взглядом весьма добрых, прекрасных темно-карих глаз... Мих[аил] Ив[анович] Глинка был один из любезнейших и вместе добродушнейших людей своего времени, и хотя он никогда не прибегал к злоречью или остроте на счет ближнего, но в разговоре у него было много соли. Его ум и сердечная доброта проявлялись в каждом

¹ «Из числа моих знакомых Глинка... бывал... у барона Дельвига, большого любителя музыки и почитателя Глинки» (Из воспоминаний А. П. Керн).

слове, и он везде был желанным и приятным гостем, даже без музыки... Глинка был чрезвычайно нервный, чувствительный человек, и ему было всегда или холодно, или жарко, или грустно, так что моя маленькая дочь¹ иначе не называла его, как „Миша Глинка, которому грустно“.

Заслуживает внимания также характеристика Глинки, данная в воспоминаниях В. А. Соллогуба: «Молодой человек, поразивший меня своей оригинальностью... отличался весьма малым ростом и своеобразной физиономией, то далеко некрасивой, то увлекательной. Черноволосый, с коротким, крупным и прямым носом, с выдвинутым подбородком, он закидывал постоянно голову назад, носом вверх, по инстинктивному желанию казаться выше; затем привычным жестом он засовывал палец за скважину жилета под мышкой, что еще более его выпрямляло. Всего выразительнее в нем оказывались глазки, то неподвижные и задумчивые, то сверкающие искрами, то расширившиеся и глубоко торжественные под наитием вдохновения сверхъестественного. Он обыкновенно молчал или шутил довольно редко на семинарский лад; часто садился он за фортепиано и погружался весь в свою игру, не видя и не зная, что около него творилось. Мы, дети, едва переводили дыхание, и как-то изумленно и испуганно его слушали».

Всевозможные светские развлечения, многочисленные художественные впечатления разного рода и даже состояние здоровья, все более ухудшавшееся к концу 20-х годов (результат крайне неудачного лечения), — все это не могло помешать композиторской работе Глинки, которой он отдавался с прежним «постоянным и глубоким напряжением». Сочинение музыки все более очевидно становилось для него внутренней потребностью.

В эти годы Глинка стал серьезно задумываться о путешествии за границу. К этому его побуждали различные причины. Прежде всего, путешествие могло дать ему такие музыкальные впечатления, такие новые знания в области искусства и творческий опыт, которых он не мог бы приобрести у себя на родине. Глинка надеялся также в иных климатических условиях поправить свое здоровье. Кроме того, причиной, побуждавшей его стремиться за границу, могла быть тяжелая нравственная атмосфера в России. Правительство Николая I, пишет Герцен, «с самого начала проявило себя мрачным и недоверчивым; целый корпус тайной полиции, вновь учрежденный, окружил трон... Последовал непрерывный ряд ударов по всякой свободе, всякой умственной деятельности; террор распространялся

¹ Дочь А. П. Керн Ольга, умершая в детстве.

с каждым днем все более и более. Не решались что-либо печатать; не решались писать письма; доходили до того, что боялись рот открыть не только на людях, но и в собственной комнате,— все онемело». Естественно, что сам Глинка ничего не пишет ни о впечатлениях 14 декабря 1825 года, когда он вместе со старшим сыном Линдквистом пробыл несколько часов на Сенатской площади, ни об изменениях, произошедших в общественной жизни России в последующие годы: в условиях царствования Николая I излишняя откровенность была бы слишком опрометчивой. Только мимоходом он замечает: «.. между мятежниками были очень знакомые мне люди...» Однако, не скрывая своего нерасположения ко всякого рода проявлениям неестественного, напускного, неискреннего в искусстве и в жизни, Глинка особенно остро должен был чувствовать насильтственную нивелировку общественного сознания в России: после декабрьских событий 1825 года, по словам Герцена, «тон общества менялся наглазно; быстрое нравственное падение служило печальным доказательством, как мало развито было между русскими аристократами чувство личного достоинства. Никто (кроме женщин) не смел показать участия, произнести теплого слова о родных, о друзьях, которым еще вчера жали руку, но которые за ночь были взяты. Напротив, являлись дикие фанатики рабства, одни из подлости, а другие хуже — бескорыстно».

Отец Глинки сначала был недоволен планом сына. Но когда врач, внимательно осмотревший своего пациента, нашел у него «целую кадриль болезней», Иван Николаевич сам взялся все устроить. Сопровождать Глинку в его путешествии должен был певец капеллы Иванов, с которым он познакомился еще в 1828 году: «...мне нетрудно было подметить его нежный и звонкий голос... Впоследствии он участвовал часто в наших домашних музыкальных вечерах». Иван Николаевич выхлопотал для Иванова отпуск на два года для усовершенствования его музыкального образования за границей. Будучи крепостным человеком, Иванов впоследствии не возвратился на родину и получил широкую известность за рубежом.

Полгода до путешествия Глинка провел в Новоспасском, отправившись туда с целью упросить отца отпустить его за границу. Служба уже не задерживала его в Петербурге, так как он оставил ее еще в 1828 году¹. Живые воспоминания об этом полугодии сохранились у Л. И. Шестаковой, тогда тринадцатилетней девочки: «Обстановка его и занятия были прежние, только он еще более играл и сочинял. Со мною он занимался уже не два

¹ Поводом к этому послужило обострение отношений с начальником.

чата в день, а более четырех... Он мне давал читать историю и другие вещи, потом я должна была рассказать читанное своими словами; продолжал писать для меня географию, а также обращал большое внимание на музыку... сам писал для меня небольшие, легкие вещицы и заставлял разбирать их при себе. Играли со мною увертюры в четыре руки... Над увертюрой [к «Дон Жуану»] я пролила много слез: брат требовал, чтоб я играла ее быстро, а я не могла. Более недели он имел терпение постепенно заставлять меня брать темп скорее и, наконец, добился чего хотел. Помню, как он был доволен и сказал мне: „Видишь, с терпением и трудом можно до всего дойти“.

В конце апреля 1830 года Глинка уехал в Италию. По пути он задержался в Германии, где провел летние месяцы. Одним из наиболее ярких впечатлений, полученных им в это время, были оперные спектакли немецкой труппы. Среди них Глинка отмечает «Фиделио» Бетховена — оперу, которую, по свидетельству А. Н. Серова, он ценил очень высоко,— и «Фрейшица» («Волшебного стрелка») Вебера; премьера «Фрейшица» всего лишь девять лет назад прошла с триумфальным успехом, который прозвучал как победа национального искусства над чужеземными операми, господствовавшими на немецкой сцене.

Приехав в Италию, Глинка поселился в Милане. Еще до отъезда за границу он некоторое время занимался итальянским языком, что теперь помогло ему легко освоиться с новыми условиями жизни. Он увлеченно изучает быт и нравы народа, его культуру, стремясь понять ее национальные истоки, постигнуть все самое коренное, общечеловечески важное в ней. Естественно, что центром внимания Глинки остается музыка. При этом в поле его зрения находится главным образом творчество современных ему композиторов, прежде всего Россини, Беллини, Доницетти. Прошлое итальянской музыки, ее старинная полифоническая школа во главе с великим Палестриной станет объектом пристального наблюдения Глинки спустя много лет. Теперь же он всецело отдает себя музыкальному театру. Известно, что итальянцы — народ, одержимый любовью к оперному искусству, родившемуся в их стране. В этот период опера в Италии имела особое общественное значение. «Бедной, порабощенной Италии запрещается говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство перед сознанием собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величин и, рядом с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помочи,— все это претворяет она в мелодии» — так пишет об этой стране Генрих Гейне.

Милан, который Глинка избрал постоянным местом своего пребывания, был в то время крупным центром музыкальной культуры, а оперный сезон 1830/31 года был необычайно насыщенным. Глинка оказался весь во власти новых впечатлений: «После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места. В короткое время Иванов довольно удачно пел арии и выходки Рубини из *Анны Болены*, впоследствии то же было и с *Сомнамбулой*. Я аккомпанировал ему на фортепьяно и, сверх того, очень ловко подражал Пасте, играя на фортепьяне ее арии к великому удивлению и удовольствию хозяйки, соседок и знакомых».

Живя преимущественно в Милане, Глинка не раз бывал и в других городах Италии. Так, несколько месяцев он провел в Неаполе. «Моим... любимым театром в Неаполе,— пишет Глинка,— был маленький театр S.-Carlino, в нем играли на неаполитанском наречии... актеры там были превосходные. Все известные трагедии принимали неаполитанский характер с помощью Пульчинелло». Здесь же Глинка познакомился с двумя знаменитыми вокальными педагогами. Сближение с ними имело для него особое значение: «Я Nozzari и Fodor обязан более всех других *maestro* моими познаниями в пении». «Nozzari и Fodor... были для меня представителями искусства, доведенного до пес *plus ultra* [высшей степени] совершенства; — они умели сочетать невероятную (для тех, кто не слыхал их) отчетливость (*fini*) с непринужденною естественностью (*grâce naturelle*), которые после их едва ли мне удастся когда-либо встретить. Не говоря о Рубини, даже в пении Пасты было не без некоторого рода претензии на эффект».

В Италии Глинка долгое время не решался писать вокальную музыку. «... Для пения еще не осмелился начать, потому что по справедливости не мог еще считать себя вполне знакомым со всеми тонкостями искусства» — читаем в «Записках». Это — мнение композитора, к тому времени уже вполне овладевшего мастерством вокального письма, автора многих вокальных сочинений, в том числе романсов, получивших признание у него на родине. Такое отношение к делу вряд ли можно объяснить только лишь скромностью большого художника. Строгая взыскательность к своему таланту свидетельствует о том, насколько глубоко стремится Глинка постигнуть сущность вокального искусства. Важнейшей целью его в этот период становится освоение итальянской певческой культуры — не только собственно школы пения, но изучение той почвы, на которой выросло столь совершенное искусство, постижение самой природы его. Для решения этой задачи у него были самые благоприятные усло-

вия, каких только мог пожелать художник его масштаба. «Глинка попал в Италию в тот момент,— пишет академик Асафьев,— когда итальянское бельканто переживало своеобразный период еще нового расцвета. Вокальная роскошь Россини, его блеск и юмор сочетались с эмоциональной струей волнующих мелодий страстного Доницетти и чувствительного Беллини, с его нежной и тонкочеловечной «каватинностью». Группа выдающихся певиц и певцов была к их услугам».

Атмосферу, которой был окружен в этой стране Глинка, характеризуют также следующие строки, написанные В. В. Стасовым; по-видимому, в них отражены его впечатления о собственной поездке в Италию в начале 50-х годов: «Известно, что по общему народному музыкальному инстинкту в Италии все поют, начиная от детей и до стариков; у каждого есть более или менее хороший голос и удивительная память для всего слышанного, особенно для любимых оперных отрывков. Импресарио театров никогда не заботятся о составлении и устройстве хоров: за несколько дней до представления стоит им только клич кликнуть, является охотников-хористов больше, чем нужно; всякий мясник, булочник, портной, сапожник идет зарабатывать несколько копеек в хорах; ему это ничего не стоит, он спевается с другими шутя, без всякого труда и имеет еще удовольствие присутствовать при представлении той или другой любезной и модной оперы. В образованных же классах музыкою занимаются еще больше; редкий вечер обходится без пения соло или даже ансамблей». Глинка наилучшим образом воспользовался этими условиями. Приобретя широкий круг знакомств, он часто общался, по собственным словам, «с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения», что помогло ему практически познакомиться «с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него». Глинка не брал уроков, однако внимательно следил за занятиями своего спутника, совершенствовавшегося в пении, прислушивался к замечаниям, которые делали Иванову его педагоги, Ноццари и Фодор-Менвиель. В то же время Глинка, по-видимому, сам много работал над своим голосом. Во всяком случае, к концу пребывания в Италии у него «из неопределенного и сиповатого голоса образовался... вдруг сильный, звонкий, высокий тенор», которым он, по своему выражению, «потешал публику слишком 15 лет».

О Глинке-певце сохранился ряд живых воспоминаний современников. Так, А. П. Керн, часто слышавшая Глинку, пишет об исполнении им цикла романсов «Прощание с Петербургом», созданного в период работы над «Русланом и Людмилой» в 1840

году: «Когда он, бывало, пел эти романсы, то брал так сильно за душу, что делал с нами, что хотел; мы и плакали и смеялись по воле его. У него был очень небольшой голос, но он умел ему придавать чрезвычайную выразительность и сопровождал таким аккомпанементом, что мы его заслушивались». Краткие, но чрезвычайно интересные очерки-эскизы А. Н. Серова, подробно записавшего свои впечатления об интерпретации Глинкой собственных сочинений, помогают яснее представить себе своеобразие глинкинского исполнительского мастерства. В этих воспоминаниях приведены слова Глинки, сказанные в ответ на замечание о необыкновенной выразительности его музыкальной декламации: «...в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают эти ресурсы». Эту мысль дополняет рассказ Л. И. Кармалиной: «Он терпеть не мог постоянной вибрации голоса, *portamento de la voce*, цыганского приыхания с «ах», въезжания в ноту на церковный лад... Глинка любил в пении слышать каждое слово, сказанное чисто, явственно и верно „по положению“...»¹. Талантливая певица, ученица Даргомыжского, впоследствии участница собраний «Могучей кучки», Л. И. Кармалина часто бывала у Глинки, пользовалась его советами и присутствовала при его занятиях с другими певицами.

Изучая вокальное искусство, Глинка сам стал прекрасным педагогом. В. В. Стасов пишет: «Глинка... всегда любил давать уроки пения кому-нибудь из своих знакомых; это у него обращалось в привычку, в потребность с самых юношеских лет, и где бы он ни находился, в России или за границей, у него всегда бывало несколько более или менее талантливых учеников и особливо учениц, которым он старался в часы досуга передать свою манеру простого, но страстного пения и декламации».

Из этих учеников назовем прежде всего С. С. Гулак-Артемовского. Впоследствии он выступал на петербургской оперной сцене, создав, между прочим, яркий образ Руслана в опере «Руслан и Людмила»². В последние годы жизни Глинка много рабо-

¹ В своих «Записках» Глинка приводит слова Ноццари, обращенные к Иванову, которые, надо полагать, выражают точку зрения самого композитора: «Сила голоса приобретается от упражнения и времени, а ...раз утраченная нежность (*delicatezza*) навсегда погибает».

² Гулак-Артемовский известен также как автор комической оперы «Запорожец за Дунаем».

тал с Д. М. Леоновой, талант которой он высоко ценил¹; она пела на сцене Мариинского театра в Петербурге и Большого театра в Москве и прославилась не только у себя на родине, но и за ее пределами. Характеристику Леоновой в зрелые годы ее творчества мы находим в одном из писем Мусоргского, написанных во время их совместного турне по России: «Дарья Михайловна была, есть и пребудет бесподобна. Что за необыкновенный человек! Энергия, мощь, коренная глубина чувства, все, неизбежно привлекающее и приковывающее. И слез было довольно, да и восторга не занимать стать...»

Говоря о Глинке-педагоге, нельзя забывать, что, когда готовились постановки обеих его опер, он много работал с артистами русской труппы; судя по дошедшим до нас воспоминаниям, занятия эти были чрезвычайно интересными.

Свидетельства современников, слышавших Глинку или пользовавшихся его советами, дают нам возможность лучше понять его исполнительскую манеру. Но главным источником нашего представления о ней может быть, разумеется, только само творчество композитора. Определить коротко, в чем состоит своеобразие вокального стиля Глинки, необычайно трудно: не случайно только певцам, безусловно владеющим всеми тонкостями вокального мастерства, удается добиваться образцового воплощения глинкинских произведений. Задумываясь над этим, можно натолкнуться на довольно далекую, но все же, вероятно, правомерную аналогию между некоторыми особенностями исполнительского стиля Глинки, с одной стороны, и чертами шопеновского пианизма — с другой. «Под его пальцами музыкальная фраза пела, и с такой ясностью, что каждая нота становилась слогом, каждый такт — словом, каждая фраза — мыслью. Это была речь, лишенная напыщенности, простая и в то же время возвышенная». Это впечатление о шопеновской игре передано известным пианистом Р. Кочальским со слов своего учителя Микули, в свое время занимавшегося у Шопена. На наш взгляд, мысль о соединении кантиленности с ясностью и выразительностью каждой ноты-слога и простоты выражения — с возвышенностью могла бы в достаточной мере характеризовать и глинкинский стиль исполнения.

Глинка приехал в Италию уже опытным композитором; тем не менее, поселившись в Милане, той же осенью 1830 года он решил брать уроки композиции у директора Миланской кон-

¹ В это же время по рекомендации Глинки итальянским пением с ней занимался известный вокальный педагог А. П. Лоди, сам в прошлом ученик Глинки.

серватории Франческо Базили — плодовитого композитора, автора четырнадцати опер, а также множества церковных сочинений. Однако Базили оказался педагогом чрезвычайно педантичным и не смог понять истинных устремлений своего гениально одаренного ученика, как не смог год спустя распознать таланта юного Верди, отказавшись принять его в консерваторию. Базили начал занятия с Глинкой с четырехголосных контрапунктических упражнений, которые должны были, по его мнению, изощрять изобретательность ученика. Методика Базили, по-видимому, основывалась на правилах, абстрагированных от живой художественной практики, не связанных непосредственно с тем или иным стилем музыки и предназначавшихся не для достижения художественного эффекта, а для выработки ремесленных навыков композиторской техники. Во всяком случае, Глинка, находя эти упражнения схоластическими, в «Записках» полуутуливо, полусерьезно пишет по этому поводу: «...моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам...» Поэтому он вскоре отказался от этих занятий и больше не искал в Италии знакомства с учеными контрапунктистами.

Как и в Петербурге, Глинка по-прежнему много работает над своими сочинениями. Они получают признание слушателей и почти тотчас после своего появления издаются Джованни Рикорди. В них уже не остается ничего ученического — это мастерски выполненные композиции. Значительную часть произведений этого периода составляют пьесы на темы популярных опер. Среди них — ряд фортепианных сочинений, а также инструментальные ансамбли: Блестящий дивертисмент на темы из «Сомнамбулы» Беллини и Серенада на тему из «Анны Болейн» Доницетти. Надо отметить, что инструментальным ансамблям Глинка уделяет в это время большое внимание. Помимо уже названных, он пишет два оригинальных сочинения: Секстет для фортепиано, двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса и Патетическое троо для фортепиано, кларнета и фагота — произведения, в которых особенно отчетливо проявляются черты композиторского почерка Глинки. В Италии были написаны также некоторые из романсов, впоследствии получившие широкую известность, в частности, «Победитель» («Сто красавиц светлых») на стихи В. А. Жуковского и «Венецианская ночь» на слова И. И. Козлова — романсы, особенно часто исполняющийся в обработке для хора. К этому же времени относится набросок Итальянской симфонии (*Motive della sinfonia italiana*).

Последние месяцы в Италии Глинка жил уединенно и даже не музиковал — обстоятельство, не характерное для его обычного образа жизни. Сильно ухудшившееся состояние здоровья,

тревожившие его мрачные мысли¹ — все это мешало работать. Тем не менее то был период подведения итогов, осмыслиения накопленного художественного опыта, тех многообразных впечатлений, которыми была полна его жизнь на протяжении почти трехлетнего пребывания за границей. «Я не писал, но много со-образжал» — такими словами Глинка отметит значение последних месяцев жизни в Италии. В результате размышлений он приходит к выводу: «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... Все написанные мною в угоджение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски».

В июле 1833 года Глинка покинул Италию. По пути в Берлин он на некоторое время остановился в Вене. Из впечатлений, связанных с пребыванием в этом городе, Глинка отмечает в «Записках» немногое. Он часто и с удовольствием слушал оркестры Ланнера и Штрауса, много читал Шиллера и переписывал любимые пьесы. В Берлин Глинка приехал в октябре того же года. Пять с лишним месяцев, проведенные здесь, были необычайно плодотворны. «... Мое моральное состояние поправилось,— пишет он С. А. Соболевскому,— мрачные мысли весьма редко тревожат меня, я могу заниматься — и пользуюсь сим расположением, чтобы познакомиться с немецкой школой музыки и хитростями немецкого контрапункта. Сверх того, собрал и подготовил богатые материалы для нескольких пьес, особенно в роде отечественной музыки». Этот краткий отчет тем не менее был, по-видимому, достаточно полным, так как Глинка просит своего корреспондента сообщить эти сведения Н. А. Мельгунову, их пансионскому товарищу, всегда живо интересовавшемуся подробностями творческой жизни композитора.

Изучая немецкую школу музыки на ее родной почве, когда жизненная обусловленность всех явлений искусства становится особенно ощутимой и они предстают как результат закономерного развития, Глинка приходит ко все более обоснованному

¹ Н. А. Мельгунов в письме к С. П. Шевыреву от 21 декабря 1832 г. упоминает о Глинке: «Это славный, чудный малый. Душа его, как полный аккорд, не может жить без зозвучий... Из немногих строк его ко мне я вижу, что он еще подвержен припадкам хандры, которая может сгубить его пуще болезни».

убеждению в глубоких национальных корнях культуры каждого народа. Эта проблема теперь приобретает для него особую актуальность. Со все большей определенностью чувствует он готовность сделать решительный шаг в своем творчестве, все отчетливее представляется композитору его путь. «Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась», — отмечает Глинка в «Записках», а в одном из писем берлинского периода читаем: «Мне кажется, что и я тоже мог бы дать нашему театру достойное его произведение: это не будет шедевр — я первый готов в том согласиться, но все-таки это будет и не так уж плохо!..» И здесь Глинка делает акцент на проблеме национального своеобразия: «..я хочу, чтобы все было национальным: прежде всего — сюжет, но и музыка также...» В этом аспекте особый смысл приобретает содержащееся в том же письме сообщение: «..теперь охотно хожу в королевскую оперу наслаждаться *Фрейшиоцем* — произведением, в котором, как формулирует В. Д. Конен, «впервые в истории немецкого искусства оперная музыка заговорила на живом, современном языке народа». Здесь мы касаемся одного из самых важных моментов формирования эстетических взглядов Глинки. Проблема национального своеобразия музыки, как таковая, не была для него новой; как мы помним, еще в самом начале своего творческого пути он, по собственному выражению, «много работал на русские темы». Но теперь она встала перед композитором во всей своей сложности и многозначности. Только этим можно объяснить ту неудовлетворенность, которую он испытал, сочиняя в Берлине Увертюру-симфонию на круговую (русскую) тему, разработанную, по его мнению, по-немецки. Иными словами, он считал развитие темы неорганичным, недостаточно обусловленным внутренними ее свойствами. Понимая сложность проблемы, Глинка в течение многих лет выяснял принципы подхода к ее решению и только постепенно пришел к совершенному воплощению своих идей. Анализируя период, в который создавалась первая его опера, В. В. Стасов пишет: «Глинка ... сильно был занят мыслью наполнить свою оперу наибольшим количеством мелодий, близких к простонародным мелодиям русским, между тем как это вовсе не существенно и, даже скорее, подробность, вредная для художественных произведений нашего времени, ибо налагает только лишние, ненужные цепи на композитора, ничего между тем не прибавляя к сущности произведения». Развивая свою мысль о проблеме национальной самобытности музыки, он продолжает: «Национальность заключается не в мелодиях, а в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных: где они не все соблюдены,

там исчезает все значение отдельных мелодий, хотя бы народное происхождение их было несомненно».

Приведенные слова талантливого исследователя творчества Глинки и первого его биографа¹ представляются бесспорными и имеют для нас особый вес: Стасов известен как непримиримый поборник национального искусства, самый страстный защитник идей «кукизма». Вместе с тем влечение Глинки к использованию в крупных сочинениях народных напевов или оригинальных мелодий, близких им по характеру, непосредственно связано с его поисками новых художественных средств. Музыкальный материал, заимствованный из фольклора, мог быть для него, условно говоря, своего рода единицей измерения качества музыкальной речи, а на подступах к полной творческой зрелости (в период кристаллизации того типа музыкальной речи, который мы связываем теперь с именем Глинки) — одновременно и отправной точкой, и переходным моментом к более обобщенному выражению национального элемента в музыке.

Важнейшей задачей, вставшей перед композитором в Берлине, было приведение в порядок его музыкально-теоретических познаний и, как сам он пишет, идей об искусстве вообще. В этом деле Глинка отводит особую роль Зигфриду Дену, знаменитому в свое время теоретику музыки, под руководством которого он много занимался. Сам Ден, по-видимому, не подозревал, что его ученик — фактически уже совершенно сложившийся композитор, что пройдут немногие месяцы — и Глинка начнет работать над одним из главных своих произведений, что работа эта будет происходить с необыкновенной интенсивностью (многие сцены «Ивана Сусанина» он вынужден будет писать, даже не дожидаясь получения подробного текста либретто — настолько велика окажется сила творческого подъема), что, наконец, этим произведением начнется новый, классический период русской музыки. Впрочем, и сам Глинка во время занятий с Деном вряд ли отдавал себе отчет в размерах своего таланта. Несомненно, однако, что Ден с самого начала сумел распознать в Глинке прекрасного музыканта, поэтому общение со столь разносторонне образованным специалистом, каким был Ден, оказалось для Глинки полезным во всех отношениях. Не случайно вскоре они весьма сблизились, и впоследствии Глинка называл Дена своим учителем и другом. К чести Дена надо признать, что его отношение к творчеству своего ученика с течением времени станов-

¹ Стасов находился в близких отношениях с Глинкой в последние годы жизни композитора и был хорошо знаком с рукописью автобиографических «Записок».

вилось все более горячим; так, в письмах его к Глинке в 50-е годы содержатся следующие строки: «Ваш друг господин Василий Энгельгардт... вручил мне... Ваши партитуры, представляющие не только для меня, но для всех знатоков, которым я их дал просмотреть, очень значительную ценность, так как благодаря счастливейшему выбору и изобретению оригинальных тем, а также благодаря чистому и эффектному изложению всего в целом и, наконец, благодаря гениальной экономии в применении средств исполнения, как и законченной закругленности формы отдельных частей, и благодаря ясности всего в целом, они стоят на очень высокой ступени искусства... Вы открываете своеобразное, в своем роде совершенно новое направление в искусстве; на основании этого я считаю своим долгом представить Вас в Музыкальном архиве здешней Королевской библиотеки как можно большим количеством произведений». «Перепсылкой Ваших вокальных сочинений... Вы доставили не только мне, но и многим достойным музыкантам большую радость. Не меньшую радость, вероятно, доставит и Вам известие, что Ваши сочинения ежедневно переходят из рук в руки: я велел их переплести в два тома и отдал как драгоценный дар в Королевскую библиотеку. Хотя текст их остается непонятным, но Ваши мелодии обладают, наряду с очарованием глубокого чувства и благородной престотой, чем-то притягательным и вместе с тем, благодаря гениальным оборотам, волшебным, так что оба эти тома стали излюбленными среди образованных музыкантов и пробуждают спрос на Ваши другие сочинения».

Занятия с Деном были посвящены не только общетеоретическим вопросам, но также и практической работе. В «Записках» читаем: «Он [Ден]... задавал 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...» Характер этих занятий Глинка иллюстрирует следующим рассказом: «...он не мучил меня школьным и систематическим образом, напротив, каждый 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 на удобную для фуги мелодию, и я тщетно хлопотал над ней. На следующей лекции он еще раз попросил меня заняться этой темой, и также я был 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 семь тактов проявлялись лишь изредка. Одним этим соображением я постиг, что такое фуга».

Обратим внимание, что в своем кратком описании заданий Глинка отмечает, во-первых, отсутствие в них какой бы то ни было схоластичности. Ден требовал соблюдения только таких правил, которые определялись непосредственно музыкально-художественными условиями, а не некими умозрительными соображениями. Во-вторых, работа над экстрактами (эскизами) фуг на темы известных композиторов обеспечивала всегда художественную ценность самих тем. Кроме того, Глинка получал возможность затем сравнивать свои эскизы с произведениями выдающихся мастеров. Путем такого сопоставления он не только оттачивал композиторскую технику, но развивал в себе чувство чистоты стиля, мог глубже постигнуть художественные особенности изучаемых им произведений классического искусства, а также некоторые общие принципы полифонической музыки.

Занятия Глинки в Берлине были прерваны известием о смерти его отца. Глинка решил тотчас же отправиться в Россию — сперва в Новоспасское к матери, а затем в Москву и Петербург. Заграничное путешествие неожиданно окончилось, однако он в основном успел осуществить свои планы. Во всяком случае, характер его творческих устремлений был им выяснен с достаточной определенностью. Подтверждение этому мы находим, в частности, в той поспешности, с которой Глинка, вернувшись на родину, принимается за сочинение оперы, не дожидаясь даже окончательного выбора сюжета — настолько ясно представляется ему характер музыки будущего произведения: «...запала мне мысль о русской опере; слов у меня не было, а в голове вертелась *Марьина роща*¹, и я играл на фортепиане несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили мне для *Жизни за царя*².

«Марьина роща» недолго оставалась во внимании Глинки. По приезде в Петербург он стал частым гостем у Жуковского, у которого еженедельно собиралось избранное общество; занимались по преимуществу литературой и музыкой. Постоянными посетителями этих вечеров были Пушкин, Вяземский, Гоголь, Плетнев. Часто бывали здесь Одоевский, Виельгорский и другие. «Когда я изъявил свое желание приняться за русскую

¹ Повесть В. А. Жуковского.

² Под давлением обстоятельств Глинка был вынужден согласиться изменить название оперы «Иван Сусанин» на более удовлетворительное с точки зрения официальных кругов — «Жизнь за царя».

оперу,— пишет Глинка,— Жуковский искренно 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». Подвиг Ивана Сусанина нашел отражение в официальном документе, составленном в 1619 году, то есть через шесть лет после гибели Сусанина. Речь идет о грамоте царя Михаила, дарующей некоторые льготы крестьянину Костромского уезда, села Домнина Богдану Собинину за заслуги его тестя, крестьянина Ивана Сусанина, который, «терпя от тех польских и литовских людей немерные пытки, про нас, великого государя, тем польским и литовским людям, где мы в те поры были, не сказал, и польские и литовские люди замучили его до смерти».

Использование в качестве сюжета для художественного произведения событий, связанных с именем Ивана Сусанина, к середине 30-х годов прошлого столетия не было неожиданным и уже имело свою историю. Жуковский предлагал Загоскину воспользоваться этим сюжетом для романа о той эпохе: «...напишите 1613 год, а главным происшествием, около которого все может группироваться, пусть будет молодой царь Михаил Федорович и Иван Сусанин». Еще в 1816 году дирижер русской оперы, плодовитый композитор Катерино Кавос, написал оперу *«Иван Сусанин»*, которая ставилась вплоть до появления оперы Глинки. А в 1822 году Рылеев сочинил свою знаменитую думу *«Иван Сусанин»*.

Увлеченность Глинки была настолько велика, что «как бы по волшебному действию вдруг создался... план целой оперы...» Глинка пишет, что его воображение «предупредило» либреттиста; «...многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей». Близкий его друг В. Ф. Одоевский в письме к В. В. Стасову, написанном уже после смерти композитора, рассказывает: «...первая мысль Глинки была написать не оперу, но нечто вроде *картины*, как говорил он, или *сценической оратории*. 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 не доставало на листках. Я был невольно поражен оригинальностью мелодий, свежестию оборотов, глубиною гармонических сочетаний».

Однако уже в «Первоначальном плане», составленном Глинкой на раннем этапе работы над оперой, ее драматургия приближается в принципе к основному своему виду. Необычай-

ный творческий подъем показывает, насколько ясным, четким и художественным по самому своему существу был замысел оперы. Лишь некоторые ее сцены были написаны на заранее подготовленный текст. Основная же часть музыки была сочинена до получения Глинкой всего либретто. Возникла довольно сложная и совершенно необычная в композиторской практике ситуация. Необходимо было найти такого опытного литератора, который был бы способен написать стихи на готовую музыку. Дело осложнялось тем, что от автора этих стихов требовалась еще особая чуткость к вокальной интонации композитора с ее характерным типом декламационности. Одоевский вспоминает, что иную фразу Глинка «находил необходимым начать на гласной *а*, другую — на гласной *о*, здесь надобно было вынуть несколько согласных, один стих сократить, другой продолжить и проч.» Эти «мелочи» были для Глинки настолько существенными, что он скорее мог мириться с несовершенством поэтического текста, чем согласиться на текст более художественный, но менее удобный для музыкального воплощения. Вначале Жуковский сам имел намерение быть либреттистом Глинки и сочинил известные стихи: «Ах, не мне, бедному, ветру буйному» (из трио с хором в эпилоге). Но, по-видимому, устрашившись предстоявших трудностей, он подыскал другого либреттиста, барона Розена, известного в свое время литератора.

Живейшее участие в создании либретто «Ивана Сусанина» принимал В. Ф. Одоевский, образованный музыкант, прекрасный литератор, как мало кто из современников Глинки почувствовавший все своеобразие и новизну его музыки. В письме к В. В. Стасову он пишет: «...я брал мелодию Глинки, одноголосную или многоголосную, и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы... По этим метрам и по данной мысли, выражаемым музыкою, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере: некоторые только сцены были написаны им прежде музыки».

Таким образом, при всех самых серьезных дефектах либретто, дефектах не только чисто литературного порядка, но также и смысловых, вызванных тем, что Розен, не скучаясь, вносил в свой труд мотивы, обусловленные официальной идеологией,— при всем этом либретто «Ивана Сусанина» сохраняет для нас живой интерес, будучи созданным под непосредственным наблюдением Глинки. Прослужив опере десятки лет, оно частично было принято советским поэтом Городецким при создании нового либретто.

Здесь мы должны ненадолго отвлечься от творческих проблем Глинки и сказать несколько слов о его женитьбе, столь романтическим образом повлиявшей впоследствии на его судьбу. Избранницей Михаила Ивановича оказалась Марья Петровна Иванова, миловидная девушка, его дальняя родственница. Нельзя сказать, чтобы у Глинки не было возможности еще до женитьбы вполне постигнуть интересы и характер своей будущей жены. В доме у своих общих родственников они встречались едва ли не ежедневно. Вспоминая на склоне лет об этом времени, Глинка с улыбкой рассказывает об одном курьезном эпизоде, случившемся после концерта, в котором была исполнена Седьмая симфония Бетховена: «...я был так встревожен сильным впечатлением, произведенным этой непостижимо превосходной симфонией, что когда приехал домой, то Марья Петровна спросила меня с видом участия: «Что с тобою, Michel?» — «Бетховен», — отвечал я; — «Что же он тебе сделал?», — продолжала она, и я должен был объяснить ей, что слышал превосходную музыку...» Однако чувство Глинки к Марье Петровне было настолько сильным и искренним, что обстоятельства, которые впоследствии привели к несовместимости их судеб, в то время могли казаться не столь существенными. «Кроме доброго и непорочнейшего сердца, — пишет Глинка матери сразу же после женитьбы, — я ... успел заметить в ней свойства, кои я всегда желал найти в супруге: порядок и бережливость... несмотря на молодость и живость характера, она очень рассудительна и чрезвычайно умеренна в желаниях...»

Венчал Глинку его духовник и законоучитель в пансионе А. И. Малов в конце апреля 1835 года. Вскоре после этого Глинка с женой отправился в Новоспасское. Счастливое состояние духа не только не уменьшило его расположения к труду, но, напротив, он принял за оперу с еще большим рвением. — «Ежедневно утром садился я за стол в большой и веселой зале. 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».

Опера быстро подвигалась, но добиться постановки ее на сцене Петербургского Большого театра оказалось делом нелегким. Директор императорских театров А. М. Гедеонов с большим упорством препятствовал принятию к постановке новой оперы. По-видимому стремясь оградить себя от любых неожиданностей, он отдал ее на суд капельмейстеру Кавосу, который, как уже было сказано, являлся автором оперы на тот же сюжет. Однако Кавос дал произведению Глинки самый лестный отзыв и снял с репертуара свою собственную оперу. Таким образом,

«Иван Сусанин» был принят к постановке, но Глинку при этом обязали не требовать за оперу вознаграждения.

Еще до начала переговоров с дирекцией театра Глинка начал разучивание партий с артистами русской труппы. Но и здесь, несмотря на доброе расположение артистов и их заинтересованность в работе, не обходилось без неприятностей разного рода или, как он пишет, «без сплетен и неудовольствий»: «Директор театра Александр Михайлович Гедеонов писал мне письма с не заслуженными мною выговорами, будто бы я заставлял артистов петь в комнатах, где слишком накурено табаком, и что-де от этого их голоса портятся. Я досадовал, но все-таки продолжал разучку партий». К сожалению, мы не располагаем подробными сведениями о том, как проходили эти занятия. Сошлемся, однако, на небольшой эпизод частного характера, описанный первой исполнительницей партии Вани, А. Я. Воробьевой, тогда еще совсем молодой певицей. Этот эпизод обрисован ею так живо, что невольно представляется атмосфера тех занятий, характер общения Глинки с артистами и его художественных требований к ним, уровень их взаимопонимания: «...Глинка обратился ко мне со следующими словами: «...Я ото всех слышу, что у вас настоящий контральто и что у вас бездна чувства. Ввиду этого — песенку из моей оперы, которую я принес, я попрошу вас петь *без всякого чувства*». Это меня несколько изумило, и я сказала ему: «Михаил Иванович, я бы очень хотела исполнить ваше желание, но я на сцене привыкла давать себе ясный отчет, почему я пою какую-нибудь вещь так, а не иначе; и потому прошу объяснить мне, чем вызывается в Ване такая безучастность в этой песенке?» Он мне на это сказал: «Я это объясню вам, Анна Яковлевна, тем, что Ваня — сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один за какою-нибудь легкою работой и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, а обращая более внимания на свою работу». Этого было для меня довольно. Я пропела песню, и Глинка сказал: «Пойдет прекрасно»; но я не была довольна и дала ему слово, что хотя мне это и трудно, но к будущему свиданию я добьюсь того, чего он хочет (и добилась!)».

Наконец репетиции были перенесены на сцену. Оперу было решено дать на открытие театра, который тогда перестраивался. Внутренняя отделка была еще не закончена, поэтому на репетициях несколько сот молотков часто заглушали капельмейстера и артистов. В такой обстановке рождалась опера, с которой начался новый, классический период русской музыки.

Премьера «Ивана Сусанина» состоялась 27 ноября 1836 года. Успех был таким, что Глинка с полным правом писал своей ма-

тери на следующий день: «Вчерашний вечер совершились наконец желания мои, и долгий труд мой был увенчан самым блестательнейшим успехом. Публика приняла мою оперу с необыкновенным энтузиазмом, актеры выходили из себя от рвения... государь-император... благодарил меня и долго беседовал со мною...» «Между тем,— пишет в своей работе «Михаил Иванович Глинка» В. В. Стасов,— очень многие соотечественники Глинки не признавали важности и значения новой оперы, были люди, которые утверждали, что вовсе не дело Глинки писать оперы, что это ему вовсе не под стать и не по силам, а продолжать бы ему по-прежнему романсы, которые, действительно, недурны; другие полагали, что Глинка плохо разумел русский дух, что он совершенно отступил от основного характера русской музыки, то есть преимущественно от склада народных песен, и что это дело ему недоступное; наконец, была и такая частица в русском обществе, которая с некоторым презрительным высокомерием смотрела на новую оперу и говорила на своем салонном языке, что это кучерская музыка,— обвинение, которому почти в то же самое время и едва ли не в тех же самых формах начал подвергаться Гоголь».

С бескомпромиссной поддержкой Глинки в печати выступил В. Ф. Одоевский, который не только сумел понять талант Глинки, но попытался дать себе отчет в значении события, свидетелем которого он был: «...как выразить удивление истинных любителей музыки, когда они с первого акта уверились, что этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки...» Одоевский стремится постигнуть самое существо художественного открытия, сделанного Глинкой, когда он пишет: «...создать новый, неслыханный дотоле музыкальный характер, возвысить народный напев до трагедии — это дело творческого вдохновения, котороедается редко и немногим». Здесь следует также отметить статью Н. А. Мельгунова «Глинка и его музыкальные сочинения», написанную еще задолго до премьеры «Ивана Сусанина», статью, которая в то время напечатана не была. Мельгунов пишет между прочим: «Глинка... открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и несходную ни с одною из предыдущих школ».

Вывод Мельгунова о *нечожности* глинкинской системы мелодии и гармонии «ни с одною из предыдущих школ» представляется несколько умозрительным. Сегодня не вызывает споров, что становление новой русской школы не могло происходить вне традиций европейской музыкальной классики. Однако изве-

стная отвлеченность формулировки Мельгунова не должна нас обмануть относительно истинного впечатления, какое могли производить на наиболее проницательных современников новизна музыки Глинки, ее необычайное яркое своеобразие, ее принципиально новаторская сущность.

Один из ближайших друзей Пушкина П. А. Вяземский писал А. Я. Булгакову после премьеры «Ивана Сусанина»: «Вчера было открытие Большого театра и оперы Глинки... Об опере поговорим в другой раз, когда услышу ее раза два или три... В души и уши нашей братии профанов ничего не вбивается разом, как в операх Россини, Беллини, Мейербера и проч. Следовательно, нужно пристально вслушаться и познакомиться с музыкой *на коротком ухе*, чтобы судить о ней. Принята была она вообще хорошо; вызывали Глинку. Либретто довольно холоден и бледен, следовательно, музыканту было труднее вышивать по этой канве узоры».

Острота восприятия новизны музыки Глинки примечательно выражена в «Письмах о России» Анри Мериме: «„Жизнь за царя“ г. Глинки отличается чрезвычайной оригинальностью... Это такой правдивый итог всего, что Россия выстрадала и излила в песне; в этой музыке слышится такое полное выражение русской ненависти и любви, горя и радости, полного мрака и сияющей зари. Это сперва такая горькая жалоба, потом гимн искупления, такой гордый и торжествующий... Это более чем опера, это национальная эпопея, это лирическая драма, возведенная на благородную высоту своего первоначального назначения, когда она была еще не легкомысленной забавой, а обрядом патриотическим и религиозным. Хотя я и иностранец, но я всегда присутствую на этих спектаклях с живыми и сочувственными переживаниями».

Среди лиц, приветствовавших успех Глинки, был и император Николай I. Либретто Розена давало возможность трактовать оперу Глинки в рамках официальной идеологии, тем более что и само предание о подвиге Ивана Сусанина было взято на вооружение представителями власти и рассматривалось как пример яркого выражения верноподданнических чувств русского народа; в 30-е годы Николай I даже совершил демонстративную поездку на родину Ивана Сусанина. Использование в политических целях глинкинского творения, столь искреннего по всему своему тону, могло казаться тем более желательным, что еще свежо было ошеломляющее впечатление, произведенное недавно опубликованным первым «Философическим письмом» Чаадаева и своеобразным поединком между Чаадаевым и Николаем I, как известно, закончившимся моральным поражением царя.

Новое выдающееся явление русской культуры, каким оказалась опера Глинки, по обычаю тех бесславных лет поощрялось лишь в той мере, в какой, по мнению представителей власти, оно могло поддержать видимость блестящего процветания империи, служить упрочению догм официальной идеологии. О пренебрежении «сильных мира сего» к самой сути художественных идей Глинки достаточно ясно говорит сценическая судьба «Ивана Сусанина». Мы приведем здесь только два свидетельства современников. И. С. Аксаков пишет родителям в январе 1844 года: «...официозность, которую дают этой опере, как-то опошляет и мысль о такой опере. Это очень жаль и мешает понимать эту прекрасную и вполне русскую оперу». Вторым свидетельством может служить фрагмент из воспоминаний Л. И. Шестаковой. В сезон 1854/55 года Глинка, по просьбе сестры, был на представлении «Ивана Сусанина». — «...При поднятии занавеса он был неприятно поражен, увидя, как небрежно давалась эта опера... и в девятнадцать лет не было подновлено ничего; те же самые костюмы, те же декорации, и польский бал освещался четырьмя свечами... Но что выделявал оркестр, какие брались темпы, ужас! Я понимаю, какая была большая жертва со стороны брата для меня, что он немедленно не оставил театра. Но он восхищался Петровым¹, и тут же в роли Вани он заметил голос Леоновой...»

Попытаемся теперь, минуя по возможности подробности анализа, разобраться в собственно глинкинской музыкально-художественной концепции первой оперы. Что могло привлечь Глинку в предании о подвиге крестьянина села Домнина Ивана Сусанина? Как известно, эти события относятся к началу XVII века, когда русский народ под предводительством Минина и Пожарского отстоял свою государственную независимость в борьбе против войск польского короля Сигизмунда III. В пояснении к думе Рылеева «Иван Сусанин», написанном по просьбе поэта историком П. М. Строевым, содержится следующее изложение этого предания: «В исходе 1612 года юный Михаил Федорович Романов, последняя отрасль Рюриковой династии, скрывался в Костромском уезде. В то время Москву занимали поляки: сии пришельцы хотели утвердить на российском престоле царевича Владислава, сына короля их Сигизмунда III. Один отряд проникнул в костромские пределы и искал захватить Михаила. Вблизи от его убежища враги схватили Ивана Сусанина, жителя села Домнина, и требовали, чтобы он тайно провел их к жилищу будущего венценосца России. Как верный сын оте-

¹ Первым исполнителем партии Сусанина.

чества, Сусанин захотел лучше погибнуть, нежели предательством спасти жизнь. Он повел поляков в противную сторону и известил Михаила об опасности; бывшие с ним успели увести его. Раздраженные поляки убили Сусанина».

Таким образом, Глинка взял в основу сюжета эпизод, связанный с одной из самых драматических страниц русской истории, когда решалась судьба русского народа, его целостности и самостоятельного развития. Разработав этот сюжет, Глинка получил возможность показать образ Сусанина в истинно драматических ситуациях, когда неизбежно выявлялась его духовная сущность. Он наделил этот образ конкретными индивидуальными чертами реальной личности и вместе с тем поднял его до некоего идеального воплощения духовной силы народа. «...Сусанин,— пишет М. П. Мусоргский Л. И. Шестаковой,— не мужик простой, нет: идея, легенда, мощное создание необходимости (быть может, исторической в то время)...» Предание об Иване Сусанине потому оказалось пригодным в качестве источника сюжета отечественной героико-трагической оперы, что давало композитору материал для формирования и утверждения более общей идеи; в основе музыкально-художественной концепции Глинки, по существу, лежит задача запечатлеть самое сокровенное, жизнеспособное в народе, те скрытые силы, о которых Герцен пишет: «Я говорю о той внутренней, не вполне сознающей себя силе, которая так удивительно поддерживала русский народ под игом монгольских орд и немецкой бюрократии, под восточным кнутом татарина и западной розгой капрала,— я говорю о той внутренней силе, благодаря которой, несмотря на унизительную дисциплину рабства, русский крестьянин сохранил открытое и красивое лицо и которая, на императорский приказ ввести цивилизацию, ответила спустя столетие колоссальным явлением Пушкина».

Воплощению музыкального характера, который мы условно назовем *образной сферой русского народа*, подчинена музыкальная драматургия всей оперы (сравним с пушкинской мыслью: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»). Таким образом, сюжет в «Иване Сусанине» имеет достаточно важное, но все же не первостепенное значение, являясь прежде всего поводом для всесторонней характеристики основной образной сферы. Если принять такую точку зрения, то особое освещение может получить гипотеза В. В. Стасова о подспудном влиянии на замысел Глинки пушкинского «Бориса Годунова»¹, в котором —

¹ «Кто знает, — писал Стасов Н. Ф. Финдейзену, — может быть, эти энтузиастные дни и часы, проведенные в восторгах целой толпы московских

по определению Ю. Н. Тынянова — «фабульная сторона трагедии играет роль подчиненную, роль предлога, свободного поля для того же «вольного и широкого» изображения характеров».

Образная сфера русского народа раскрывается в различных планах: эпическом, героико-драматическом, бытовом — в больших, неспешно развертывающихся сценах. Каждая такая сцена настолько детально выписана, что создается впечатление совершенной исчерпанности всех составляющих ее ситуаций, отчего, в свою очередь, возникает свойственная эпосу особенная основательность большой сцены-картины, а выраженный в ней музыкальный характер кажется разработанным с особой полнотой. Даже в обеих остро драматических сценах столкновения Сусанина с поляками Глинка не отступает от своего принципа замедленности развития, непременно «оставляя время» для полного выявления каждой мысли, каждого переживания, каждого эмоционального состояния. Своеобразие оперного жанра «Ивана Сусанина» еще ярче оттеняется двумя монументальными картинами, окрашивающими все драматическое повествование в героико-эпические тона.

Пролог — постепенно разрастающаяся хоровая сцена — открывается темой, написанной в характере строгого торжественного песнопения («Родина моя, русская земля, бури мчатся над тобой»¹). Наряду с этим в теме выступают черты иных жанров: в широте мелодического дыхания сказывается близость старинных русских протяжных песен; в мягком лиризме некоторых мелодических оборотов ощущается влияние украинской песенности; в общем суровом тоне, может быть, есть нечто от солдатских песен. Укрупняясь благодаря троекратному изложению, эта тема является вновь (вслед за небольшой оркестровой интерлюдийей) в неожиданном освещении: минорный колорит и еще более широкий распев сообщают ей новый — лирический, почти скорбный — оттенок («Всех, кто в смертный бой шел за край родной, вечно помнить будет Русь»).

Вторая тема пролога возникает сначала в оркестре и только потом у женского хора («На зов своей родной страны идут ее сыны...»). Весенняя по легкости и свежести (особенно в сравнении с величественной главной темой), она своей грациоз-

интеллигентных людей, и Глинки с ними вместе, перед „Борисом Годуновым“, были первою и таинственною причиною зарождения мысли о „Жизни за царя“!? Заметьте даже, как эпохи близки: в драме — конец царя Бориса, в опере — начало царя Михаила. Да, может быть, Пушкин и был отцом и „Жизни за царя“, как был отцом „Мертвых душ“ и „Ревизора“, хотя собственно Жуковский указал на сюжет „Жизни за царя“.

¹ Текст приводится по новому либретто.

ностью и пластичным рисунком отчасти напоминает хороводные песни, а иногда пастушки наигрыши.

Объединяясь затем в общем хоре, обе темы до некоторой степени сближаются по характеру: и в той и в другой выявляются действенные черты. Это позволяет слить их в одну тему, приобретающую теперь героическую окраску. На этой новой теме строится большая хоровая фуга, мощная и торжественная. «Сей хор, идущий фugoю, должен выражать силу и беззаботную неустрешимость русского народа», — читаем мы в «Первоначальном плане» оперы. Так постепенно на сравнительно простой песенной основе вырастает колоссального масштаба сцена-картина, близкая по духу величественным ораториальным хорам Генделя.

Другая монументальная сцена — эпилог оперы, знаменитое «Славься». Как и пролог, он выполняет не только свою прямую драматургическую функцию — прославление мужества русского народа, освободившего свою землю от врагов. Исполинским назвал Чайковский хор «Славься». Это не только заключительный раздел драмы, торжественный гимн победе русского оружия — это могучий апофеоз той духовной стойкости народа, которая не может быть сломлена никакими самыми тяжкими испытаниями.

В том месте автобиографических «Записок», где Глинка вспоминает, что «как бы по волшебному действию вдруг со-здался... план целой оперы», то есть «Ивана Сусанина», он пишет о мысли «противопоставить русской музыке польскую». Глинка придал этому художественному приему психологическое значение и возложил на него важную музыкально-драматургическую функцию. Экспозиции польской образной сферы посвящено все второе действие оперы, представляющее собой картину великосветского бала. Ее составляют четыре танцевальных номера — полонез, краковяк, вальс и мазурка.

Полонез и мазурка — крайние разделы второго действия — являются одновременно большими оркестрово-хоровыми сценами, в последней из которых происходит завязка интриги: поляки решают послать в Россию вооруженный отряд. Мы должны обратить здесь внимание на то, что Глинка избирает для изображения вражеского лагеря сцену бала. Не случайно, по-видимому, в эпизодах столкновения Сусанина с поляками он использует для характеристики врагов только полонез и мазурку — то есть как раз те танцы, которые наиболее непосредственно ассоциируются в опере с лыщным великолепием и парадным блеском великосветского бала. Этим еще более оттеняется искреннее простосердечие, неподдельность чувств в характере русского народа и глубокий трагизм образа Сусанина.

Краковяк и вальс, выполненные Глинкой с особенной поэтичностью, в которых явственно ощущимо лирическое начало, в опере более не разрабатываются. Следовательно, противоборство двух сил выражено в музыке Глинки не на уровне конфликта, столкновения русской и польской национальной музыки или еще шире — русской и польской культуры. Противоборство это выражается иначе: в несовместности русской народно-песенной стихии и польской официально-парадной танцевальности, как явлений этически неравнозначных. Борьба русских и поляков в опере — это, по существу, борьба двух противоположных нравственных начал, нравственных состояний, порожденных двумя контрастными жизненными укладами: народного русского, с одной стороны, и аристократического польского — с другой.

Образ Ивана Сусанина — драматургический стержень всей оперы — неразрывно связан с основной образной сферой, именно в нем концентрируются, персонифицируются важнейшие ее черты. Наиболее полно этот образ раскрывается в сценах столкновения Сусанина с поляками. Первое столкновение происходит в третьем действии оперы, когда мирный покой семьи нарушается неожиданным появлением вооруженного отряда врагов, требующих, чтобы Сусанин указал им дорогу. Начинается своего рода диалог-поединок между ним и поляками. Сначала в партии Сусанина звучит тема, которая впервые возникла перед появлением поляков и ассоциируется с его душевным состоянием, выраженным в словах: «Ну вот, я дожил, слава богу, до свадьбы дочери моей». Скрывая свои чувства, Сусанин внешне безучастен к происходящему. Он приглашает гостей остаться на вечерину. Однако настает критический момент, когда Сусанин должен сделать решительный выбор между жизнью, купленной ценой предательства, и смертью. Собственно, для глинкинского Сусанина выбора нет. Решение «жертвовать собою для спасения царя и отечества» (слова Глинки) подсказано ему всем складом его цельной гармонической натуры¹. Такая предопределенность могла бы, вероятно, обернуться схематичностью созданного Глинкой образа, если бы не тон речи Сусанина в его небольших, исполненных

¹ Чувство, а не рассудительность обуславливает поведение Сусанина. Насколько это качество было ценно Глинкой в жизни и свойственно ему самому, мы можем судить, между прочим, из беглых замечаний людей, долгое время знавших Глинку, или из некоторых его собственных замечаний. В письмах Глинки из Испании мы находим, например, такую фразу: «...здесь деньгами дружбы и благосклонности не приобретешь, а ласкою — все на свете». Глинка принадлежит к людям, «у которых чувство берет верх над всеми другими силами», — читаем мы в письме Н. А. Мельгунова к С. П. Шевыреву.

мужества монологах. Благодаря глубокому и благородному лиризму одного из них («Велик и свят наш край родной»), мы верим, что Сусанин действительно искренне не способен на предательство. Примечательно, что этот монолог-ариозо построен на теме, предвосхищающей тему хора «Славься», в большой мере являющейся ее вариантом, наделенной уже здесь чертами торжественного песнопения, но иначе — более широко — распетой. Другой ответный монолог Сусанина («Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь»), также лирически окрашенный, носит более эпический характер. Песенная тема, заимствованная из величественного мужского хора пролога и ставшая теперь неожиданно выражением чувств самого Сусанина, звучит так, как если бы Сусанин облек свой ответ на угрозу врагов в форму афоризма, притчи. В обоих этих ариозо-монологах Сусанин словно утверждает ту нравственную силу, которая является его главной опорой в труднейший час жизни. Так становится все более очевидной и глубокой духовная связь Сусанина с народом. Поединок достигает высшей точки напряжения. Обратим внимание здесь на один важный остро-драматический момент, когда танцевальный ритм и интонации поляков, растерянных от несговорчивости Сусанина, сочетаются с ритмом интонаций молитвы, в которой Сусанин призывает на помощь все свое мужество, свой разум. Это — краткий эпизод, но в нем ясно отражается то напряжение, которого к этому моменту достигает драматизм конфликта; теперь поединок принимает новое направление. Сусанину «вспадает на мысль» (по выражению Глинки), что враги могут избрать другого человека своим путеводителем. Он решается жертвовать собой, чтобы погубить врагов в непроходимой лесной глухи, и говорит с притворной радостью, что обещания щедрого вознаграждения обольстили его. Слова Сусанина тем убедительнее, что в его партию проникают интонации мазурки, то есть интонации характерной речи самих поляков. Вместе с тем этот выразительный штрих еще более оттеняет впечатление, производимое его скорбным прощальным ариозо («Ты не кручинься, дитятко мое»). Сила лирического чувства, выраженного в этом ариозо, производит тем более глубокое впечатление, что в таком качестве Сусанин предстает перед нами впервые.

«Сцену Сусанина в лесу с поляками, — вспоминал впоследствии Глинка, — 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 подидал по коже». В трагических обстоятельствах этой сцены образ Сусанина раскрывается с но-

вой силой и полнотой. Это чувствуется тем острее, чем очевиднее необратимость коренных изменений, которым подвергся образ врагов. Жанр мазурки, с помощью которого, как мы помним, характеризовались поляки, трансформируется в этой сцене таким образом, что в музыке незаметно стушевываются черты танцевальности, а как бы в порядке компенсации возникают такого рода изысканные детали, которые в ином контексте могли бы ассоциироваться с музыкой лирического характера. Благодаря этим изменениям, музыка приобретает характер фантастический, призрачный, а само присутствие вооруженных людей становится по-особенному жутким и зловещим. И чем более призрачным представляется все то, что окружает Сусанина, тем реальнее и живее видится его образ, тем сильнее мы воспринимаем весь трагизм его судьбы.

Горестные чувства, мучительную скорбь человека, окруженного врагами и должного погибнуть, но и свое мужество выражает Сусанин в ставшей теперь столь знаменитой арии с речитативом «Чуют правду» и в следующей за ней сцене воспоминаний. Поляки, изнуренные бесплодными блужданиями, устраиваются на ночлег и на время оставляют Сусанина наедине со своими мыслями. В оркестре и в голосе проходят музыкальные темы, связанные уже в нашем сознании с образами Антониды, Собинина, Вани или звучавшие прежде в сцене подготовки к свадьбе. Иные из этих тем в устах Сусанина, несколько изменившись, наполняются новым содержанием. Сусанин предается воспоминаниям о родных, дорогих его сердцу людях, мысленно прощается с ними; его душа переполнена заботами о них. Вместе с тем Сусанина угнетает острое чувство одиночества, неподвластное его воле. Это безмерно тягостное для него чувство наиболее сильно прорывается наружу в момент мысленного обращения к дочери, в момент особенной душевной незащищенности,— и падает на слова: «К моим костям дороги нет... и к праху отца в глухих этих дебрях лишь ветер прильнет да зверь прибежит». Ненадолго Сусанин забывается в тревожном сне: в оркестре рождается своеобразная звуковая картина, в которой, словно в предрассветной мгле, странные видения причудливо переплетаются с реальными впечатлениями. Но к моменту последнего столкновения Сусанина с врагами он вновь овладевает своими чувствами и преодолевает страдания. Его ответы с самого начала исполнены решимости и гнева: «Хитрить мне нужды нет, по совести своей веду гостей». Но главное чувство, которое переполняет Сусанина, высказывается в его ариозо «Взойдет моя заря, заря над всей землей». Исходные интонации этого ариозо заставляют вспомнить одновременно и харак-

терную начальную фразу арии «Ты взойди, моя заря», звучащую теперь в преображенном виде, и первые звуки хора «Славься». Это ариозо также родственно по строю чувств, по сочетанию торжественности и яркой эмоциональности ариозному эпизоду из третьего действия. «Велик и свят наш край родной». Заметим, что оба ариозо возникают в сходных ситуациях: в моменты наиболее жестокого испытания силы его духа, его нравственной стойкости. Так завершается становление образа Сусанина и окончательно утверждается его неразрывная духовная связь со всей основной образной сферой оперы.

Своеобразие художественного открытия Глинки, воплощенного в его первой опере, любопытно отразилось в тех трудностях, с которыми было связано постижение музыкантами существа и истинного значения этого открытия. Особенно показательны критические замечания в адрес «Ивана Сусанина», принадлежащие ревностному защитнику и пропагандисту творчества Глинки и столь же ревностному его критику — А. Н. Серову. Неизменно восхищаясь музыкой Глинки, но при этом исходя не столько из собственно глинкинских, сколько, скорее, из вагнеровских эстетических критериев, Серов упрекал Глинку в том, что «в 1-м акте действия почти нет», а хор «Мы на работу в лес» из третьего акта оперы «вышел превосходен по музыке, но довольно неуместен и совсем лишен сценического действия, отчего и музыкальные его красоты в театре пропадают даром». «2-й акт — дивертизмент с неловким финалом... Главная беда тут в том, что весь драматизм сцены поручен *хору*, без отдельно выступающих личностей». Это последнее соображение, вполне правомерное в устах Серова, сегодня, после народно-музыкальных драм Мусоргского, звучит уже анахронизмом. «Сцена Сусанина с поляками в лесу,— продолжает Серов далее,— была бы отлична, если б ляхи не пели мазурку (в снежной пустыне, в смертельной усталости!) и если б вся сцена была наполовину короче». Таким образом, Серов оказался перед логической необходимостью признать слабыми не те черты драматургии оперы, которые были данью господствовавшим в то время нормативам построения оперного спектакля,— но именно те моменты, которые наиболее непосредственно отражают влияние эпических принципов драматургии на замысел Глинки.

Обратимся теперь к точке зрения другого музыканта — плодовитого композитора, старшего современника Глинки А. Н. Верстовского, автора не забытой и сегодня оперы «Аскольдова могила». Находя чрезмерно высокой оценку, данную «Ивану Сусанину» В. Ф. Одоевским, Верстовский писал ему: «Заря русской музыки — и не одних песен, но чисто народной музыки во

всей отчетности оперной — давно уже на горизонте. Солнце-то мы еще не видим! И продолжал, ссылаясь на финал третьего акта оперы «Аскольдова могила»: «Ты бы посовестился и уверился бы, что заря русской музыки оперной занялась в Москве, а не в Петербурге. Я первый обожатель прекраснейшего таланта Глинки, но не хочу и не могу уступить право первенства». Было бы неосмотрительно видеть в словах Верстовского одно лишь уязвленное самолюбие. Подытоживая свой двадцатилетний труд на композиторском поприще, Верстовский высказывает в письме мысль о том, что все его стремления были «вложить в европейскую форму характер национальной русской музыки». Внешние черты сходства этого художественного кредо с идеями Глинки, по-видимому, заслонили от Верстовского сущность этих идей. Если Глинка не увлекся столь заманчивой в своей романтичности, но все же абстрактно-иллюзорной концепцией, которая отражена в цитированной нами статье Мельгунова, и не сковал своей фантазии, своего вдохновения поисками системы мелодии и гармонии, «не сходной ни с одною из предыдущих школ», то тем менее его могла прельстить ремесленная по своему существу идея Верстовского. Академик Асафьев замечает: «...Глинка сознавал, что делает великое дело, испытуя прогрессивный художественный опыт Европы, не подчиняя его, а переосмыслия своим мастерством...» Генетическая связь творчества Глинки с многовековой музыкальной культурой Европы не определяется заимствованием из европейской музыки тех или иных художественных приемов и правил техники. Она определяется общностью всей системы выразительных средств и, шире, всей исторически сложившейся системы музыкального мышления. Важно при этом, однако, что развитие общих принципов европейской музыки в творчестве Глинки в большой мере определяется специфическими условиями русской музыки.

Для уяснения глубинных процессов развития музыкально-выразительных средств в творчестве Глинки было бы необходимо привлечь ряд сугубо специальных музыкально-теоретических вопросов, что не соответствовало бы задаче настоящей работы. Поэтому мы попытаемся дать лишь косвенную характеристику некоторых особенностей его творческих исканий. В этом отношении характерны записи, сделанные со слов Глинки А. Н. Северовым. «Дело гармонии и дело оркестровки,—читаем мы, например,—...дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей

характер, жизнь». Такой взгляд должен показаться странным каждому, кто привык видеть только в мелодии главную выразительную силу музыки, тем более что Глинка бесспорно является великим мелодистом,— это чувствуется не только в собственно мелодических формах его музыки, но также и в чрезвычайно своеобразном, чисто глинкинском, близком к ариозо мелодическом речитативе в обеих его операх¹. Однако взгляд Глинки на оркестр и гармонию как на те художественные средства, которые сообщают музыкальной мысли «характер и жизнь», выражен со всей определенностью и ясно показывает всю сложность и своеобразие соотношения элементов музыкального языка в его творчестве.

Идея оперы на сюжет поэмы «Руслан и Людмила» возникла еще при жизни Пушкина. Возможно даже, что Глинка успел поделиться с ним своими соображениями, хотя дуэль Пушкина с Дантеем состоялась менее чем через два месяца после премьеры «Ивана Сусанина». Глинка вспоминает в «Записках»: «...я надеялся составить план по указанию Пушкина, преждевременная кончина его предупредила исполнение моего намерения». О работе Глинки над новой оперой было достаточно широко известно и, видимо, ходило немало толков. Н. А. Полевой, например, писал Верстовскому в январе 1838 года: «Теперь занимает его [Глинку] «Руслан и Людмила». Опера почти закончена, а текста еще нет. Станный способ писать!» Полевой, конечно, ошибался, полагая, что к началу 1838 года Глинка написал музыку почти всей оперы. Но новая идея действительно глубоко захватила его. К сожалению, утерян тот том воспоминаний Н. А. Маркевича, в котором, судя по сохранившемуся наброску плана, должны были содержаться любопытные сведения о работе Глинки над второй своей оперой и об исполнении отрывков из нее летом 1838 года.

В это время Глинка был командирован на Украину для набора певчих в придворную капеллу. Основным местом своего

¹ Сугубое внимание Глинки к тончайшим оттенкам мелодической интонации отражено и в его высказываниях, «Я выступил на сцену,— писал он из Парижа Е. А. Глинке,— с весьма небольшим запасом пьес, новых для здешней публики, лучших отрывков из моих опер дать было невозможно, ибо, кроме Соловьевой, никто здесь не может петь по-русски, а все опыты переводов слов моей музыки остались без успеха». В письме Н. Кукольнику из Испании читаем: «Обороты мелодии, расстановка слов и украшения так оригинальны, что до сих пор я не мог еще уловить всех слышанных мною мелодий». Эти слова тем более интересны, что, по мнению Глинки, испанские напевы несколько сходны с русскими.

пребывания он избрал имение своего доброго приятеля Г. С. Тарновского. Здесь, в Качановке, Глинка не только нашел сердечный прием, но к его услугам были небольшой домашний оркестр и хор. Большую часть времени в Качановке Глинка проводил среди приятных развлечений в обществе примечательных людей: художника В. И. Штернберга, поэта В. Н. Забеллы, этнографа и историка Н. А. Маркевича, а также соседа Тарновского П. П. Скоропадского, о котором Глинка отзывался, как о человеке очень образованном, чувством понимавшем хорошую музыку. В жизни хозяина дома музыка занимала почетное место. «В портфеле моем,— вспоминал Глинка,— нашлись два №, приготовленные... для Руслана: *Персидский хор — Ложится в поле мрак ночной и марш Черномора*, обе эти пьесы слышал я в первый раз в Качановке; они были хорошо исполнены... Играли, и очень недурно, антракты Эг蒙та 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... Мой пансионский товарищ Н. А. Маркович [Н. А. Маркевич] помог мне в балладе Финна: он сократил ее и подделал столько стихов, сколько требовалось для округления пьесы. Мне очень памятно время, когда писал я балладу Финна: было тепло, собирались вместе я, Штернберг и Маркович. Покамест я упивался приготовленные уже стихи, Маркович грыз перо, нелегко ему было в добавочных стихах поддеваться под стихи Пушкина, а Штернберг усердно и весело работал своею кистью. Когда баллада была кончена, неоднократно я ее пел с оркестром».

Однако обстоятельства личного и общественного порядка препятствовали скорому осуществлению нового грандиозного замысла Глинки. На дружеском вечере, состоявшемся вскоре после премьеры «Ивана Сусанина», был исполнен сочиненный друзьями в честь Глинки шуточный канон, в котором были также и следующие пушкинские строки:

Слушая сию новинку,
Зависть, любой омрачasz,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Вероятно, не зависть стала главным врагом композитора. Но целиком поглощенный своей художественной деятельностью, вдохновленный успехом «Сусанина», сознанием достигнутой, наконец, творческой зрелости, результата многолетних и напряженнейших творческих исканий,— Глинка, видимо, долгое время не

отдавал себе полного отчета в том сильном психологическом давлении, какое оказывали на него тогдашние социальные условия жизни России. Условия же эти были достаточно специфическими. Пушкин в неотправленном письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 года под впечатлением публикации «Философического письма» написал, между прочим, следующие характерные, исполненные горькой иронии слова: «...нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, что равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству,— поистине могут привести в отчаяние». Как символ этого «циничного презрения к человеческой мысли и достоинству» звучат слова шефа жандармов Бенкендорфа: «Прошедшее России удивительно, ее настоящее более чем великолепно, что же касается ее будущего, то оно выше всего, что только может представить себе самое смелое воображение...»

От иллюзий упрочить свое общественное положение в качестве талантливого русского композитора Глинка освобождался медленно и очень постепенно. Завоевание почетного места в обществе было для Глинки почти невозможно, ибо еще не выросла и не окрепла та демократическая среда, которая бы могла взять под защиту деятелей искусства и литературы, окружить их заслуженным общественным вниманием и почетом, предоставить им «права гражданства». Не об этом ли красноречиво говорят следующие слова В. Ф. Одоевского, одного из видных представителей интеллигентской жизни эпохи Пушкина и Глинки: «Мы если не богаты, зато тароваты — на все, даже на идеи и на чувства; нам кажется — им и конца не будет, и потому нечего о них много заботиться; отсюда не только легкомысленное равнодушие и невежественная беспечность, но нечто еще страннее: сплошь да рядом великая мысль, гениальное произведение встречают в нас против себя даже какое-то непостижимое ожесточение; нам кажется странным, даже обидным, что человек, который вышел из нашей среды,— что-то сделал. — «Кто это великий писатель, Гоголь-то? — да помилуйте, — мы с ним вместе служили! ... это мы видим не на одном Гоголе и не на одном Глинке». Насколько официальные круги России готовы были умалить великое значение искусства в жизни и воспитании общества, свидетельствует следующее выступление в печати Ф. Булгарина, весьма влиятельного по своим связям критика, опозорившегося злобными выпадами против Пушкина и снискавшего дурную славу в кругах передовой русской интеллигенции: «При всей любви нашей к музыке, мы не разделяем вовсе печатных восторгов по

слушаю сооружения памятника Бетховену посреди городской площади в Бонне. Памятники на площадях, среди народа, должны возводиться только мужам с народным именем, защитникам отечества, благодетелям и просветителям человечества. Ставьте памятники великим артистам и художникам в музеях, в академиях, в театрах, словом, в местах, где собираются люди на торжество искусств, — это дело. Но на площади должен стоять памятник мужу, которого подвиги или творения были в памяти народной. Тогда памятник священен для народа, тогда отец может указать на него сыну и сказать: вот пример для тебя! Я готов назвать Бетховена необыкновенным, удивительным человеком, но великим мужем не назову... Величие не в нотах, а в душе, в уме...»

С условиями русской действительности, с бюрократическим аппаратом николаевской России Глинка познакомился на собственном опыте вскоре по возвращении из длительного заграничного путешествия. Мы уже имели случай сказать о тех трудностях, которые сопровождали Глинку во время подготовки к сцене «Ивана Сусанина». Еще раньше, будучи отлично знаком с музыкальным театром, Глинка начал добиваться места при нем. В марте 1835 года он писал матери: «...дело моего определения к театру идет весьма медленно... не оставляю намерения служить при нем...» Более чем через полтора года Глинка вновь пишет об этом: «...хлопочу об месте, и хотя много затруднений, ибо то, чего хочу, не существует, а требуется таковое место вновь сделать, что чрезвычайно затруднительно, но надеюсь, что терпением и настойчивостью дойду до своей цели». После успеха «Ивана Сусанина» надежды Глинки обрели новую почву, но его усилия в этом направлении оставались столь же безрезультатными. «...Надеюсь иметь место... при театре,— пишет вновь Глинка матери,— сначала хоть без жалованья, но впоследствии за ним не станет дела».

Тщетными были и усилия добиться разрешения на издание журнала, целью которого была бы научная пропаганда музыкального искусства. О планах музыкально-просветительской деятельности Глинки и его друзей мы узнаем отчасти из опубликованного 31 января 1838 года в «Северной пчеле» объявления о предполагаемом выходе в свет «Музыкальных прибавлений» и их подробной программы. Эта программа заслуживает внимания не только как исторический документ; в значительной степени она сохранила свою актуальность и сегодня. Мы читаем: «Не всякий любитель музыки имеет средства или время изучать ее, то есть прочесть для этого бездну теорий, спорных трактатов, рассуждений и т. п., но между тем основательное, хотя и непол-

ное понятие правил искусства необходимо для настоящего обсуживания музыкальных сочинений и сознания истинных музыкальных красот.— Пусть это предположение не пугает читателя,— он не найдет во всем издании ни строчки сухого, математического прения о музыке. Все средства будут употреблены, чтобы сделать самые ученые статьи журнала доступными понятию каждого... Мнения журнала будут основаны на общем, согласном заключении всех лучших артистов Петербурга и Москвы». Попытки начать издание музыкального журнала Глинка не оставлял в течение нескольких лет. 28 октября 1838 года Н. А. Полевой отметил в дневнике: «Глинка обедал (шумит о запрещении его журнала)». 10 февраля 1840 года Полевой сообщает своему брату Ксенофонту: «Глинке позволили издавать журнал, и, кажется, составляется новая компания...» 19 февраля 1843 года Полевой пишет Верстовскому: «Слышали ль вы о новом, драматически-музыкально-художественном журнале, который хотят издавать Глинка, Одоевский и Вяземский? Программа его уже подана в цензуру».

Справедливости ради нужно сказать, что Глинка не был вовсе лишен возможности проявить себя в качестве музыкального деятеля. По высочайшему повелению он был назначен капельмейстером в придворную Певческую капеллу. Но служба досаждала Глинке не только мелочной опекой со стороны начальства, не только постоянным унижением его личного достоинства, но также и крайне нерациональным использованием его таланта. «...От рождества до первой недели поста жизнь моя походила на существование разгонной почтовой лошади,— пишет Глинка в одном из писем к матери,— служба в корпусе, во дворце, балы, обеды, ужины и концерты не только отнимали у меня... все свободное время, но часто лишали возможности успокоить себя нужным отдохновением ночью». Особенно остро ощущил Глинка свою внутреннюю незащищенность после окончательного разрыва с женой и начала бракоразводного процесса. «...В городе, где сплетни составляют любимое препровождение времени,— делится он своими впечатлениями с матерью,— это происшествие было предметом всеобщего разговора...» Некоторое время Глинка ободрял себя надеждой на скорое окончание крайне мучительного для него процесса, тем более что исход его зависел от высокопоставленных лиц, проявлявших к нему как будто милостивое расположение; но с годами и эта надежда оказалась иллюзорной.

Однако нравственные испытания и семейные невзгоды лишь осложнили до крайности жизнь Глинки, но не смогли остановить нового расцвета его творчества. Моменты полного упадка

душевных сил сменялись еще более мощным творческим подъемом. Так, в августе 1840 года Глинка сообщает своему либреттисту В. Ф. Ширкову: «...никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения». Через год с лишним Ширкову же, с которым к этому времени у него сложились особенно искренние и доверительные отношения, Глинка пишет: «Никогда я не ценил искусства более, чем теперь, и хотя изнуренное долговременными страданиями сердце уже не верит в земное счастье, но еще возможно существовать для искусства». Не без оснований мы можем предполагать, что в «руслановский» период Глинка все более утверждался в своем призвании композитора, артиста. Видимо, этим во многом объясняется его тесное сближение с артистической «богемией» в доме Н. Кукольника.

Характеристику хозяина дома и «братии», как называли Глинка и его друзья свой кружок, находим в воспоминаниях близкого этому кругу А. Н. Струговщика. Как писатель Кукольник, по мнению Струговщика, «вызывает перечень таких ингредиентов его шаткого ума, его парадоксальной зачастую логики, что оценка оказывается незавидною...». Как поэту служила ему усердно фантазия... но он не умел сдерживать ее своеенравий, как она того требует, чтобы не отбиваться от рук. И не он ею, а она, шаловливая, владела им... Как импровизатор, как веселый и остроумный собеседник он стоял несравненно выше себя как литератора. Прибавьте к этому его редкое добродушие, своеобразные приемы, детскую веселость, вызывавшую иногда смех до слез в сообществе даровитого Маркевича, остроумного Сенковского, цветистого, образного почти в каждом слове Карла Брюллова,— и все это без салонных стеснений, все нараспашку, как любят художники,— и вы получите объяснение тесного и продолжительного сближения Глинки с Н. Кукольником... Глинке нужна была взаимность по его горячему темпераменту, по его пульсу».

В «руслановский» период Глинкой были созданы многие из лучших его сочинений, такие, как «Прощание с Петербургом»— 12 романсов на слова Н. Кукольника — и ряд других произведений. Среди них — романс «Я помню чудное мгновенье», посвященный Е. Е. Керн, с которой именно в это время Глинку сблизило глубокое сердечное чувство. Отношения Глинки с Керн если и не привели к браку, в силу всевозможных житейских сложностей и недоразумений, то во всяком случае оказали на композитора чрезвычайно глубокое влияние. Е. Е. Керн было посвящено также несколько других произведений, в том числе первая редакция «Вальса-фантазии» (официальное посвящение Д. С. Стунееву).

К этому же времени относится создание музыки к драме Кукольника «Князь Холмский». Сам Глинка остался вполне удовлетворен своей работой и писал тогда же В. Ф. Ширкову: «Мне удалось написать их [увертюру и антракты] по желанию, и я имею право считать их в числе хороших моих произведений». Но по свойственной ли тогда Глинке беспечности в отношении судьбы своих сочинений или по другим причинам, музыка к «Князю Холмскому» впоследствии едва не была утеряна безвозвратно, как, впрочем, и многие другие его сочинения. «... Я долго и тщетно разыскивал в театре партитуру «Тарантеллы» М. И. Глинки, — вспоминал В. П. Энгельгардт в письме к Л. И. Шестаковой от 14 декабря 1885 года. — В то время в театральной нотной конторе был большой беспорядок, Гунке оставил должность начальника конторы, а Ферреро еще не вступил в эту должность. В конторе хозяйствничали нотные писцы Пендорф и старик Петрума. Мне удалось за приличное вознаграждение побудить Пендорфа тщательно пересмотреть все старые рукописи, и скоро он нашел «Холмского», о существовании которого я тогда не имел никакого понятия. Затем Пендорф нашел «Тарантеллу». Это были те самые автографные партитуры, которые я впоследствии подарил Императорской Публичной библиотеке: они валялись в конторе между разным хламом. Я уговорил Пендорфа за приличное вознаграждение списать для конторы копии с партитур, а оригинал отдать мне... А. Н. Серов, после находки отдельных, разрозненных партий «Холмского», обложив себя ими со всех сторон, принялся за работу и, сделав из партитуры переложение, поднес его Глинке, для которого такая находка явилась неожиданным приятным сюрпризом. После того партитура была восстановлена самим композитором».

Немалых трудов стоило Л. И. Шестаковой отыскать и собрать, по просьбе Глинки, все его романсы: «... хлопот было довольно: брат помнил, при ком и в котором году писал он каждый романс, но кому они были подарены или проданы, не помнил. Об иных из них надо было писать к разным лицам, не только в Петербург, но даже вовнутрь России и за границу, спрашивая, где можно отыскать; других же совсем не оказалось, и он написал их съзнова». В другом месте своих воспоминаний Л. И. Шестакова пишет: «В 1853 году сгорел Большой театр в Москве и с ним партитуры «Руслана» и «Жизни за царя», так что осталось только по одному экземпляру этих опер в Петербургской театральной дирекции. Брат не раз говорил мне, что он ужасно боится, что и здесь могут сгореть партитуры и тогда его музыка пропадет, а особенно он боялся за «Руслана», и это по двум причинам: он эту оперу больше любил

и ставил ее несравненно выше «Жизни за царя», а во-вторых, партитура «Жизни за царя» сохранилась в оригиналe, тогда как от партитуры «Руслана» были только небольшие наброски». Опасения Глинки были не напрасны: театр в Петербурге сгорел в 1859 году. Однако Л. И. Шестакова своевременно организовала переписку обеих партитур; таким образом, благодаря ее заботе и предусмотрительности оперы Глинки были спасены.

В апреле 1842 года Глинка закончил партитуру «Руслана и Людмилы». На этот раз никаких препятствий к постановке оперы не было, напротив — двери театра были перед Глинкой широко распахнуты. И все же процесс приспособления «Руслана» к условиям тогдашней сцены был тяжелым и мучительным. В дневнике И. М. Виельгорского имеется следующая запись, относящаяся еще к 1838 году: «Глинка рассказывал о несчастном положении русского театра; все внимание обращено на костюм и декорации, но пение и музыка считаются второстепенными. Оперы дают только, чтобы сбыть с рук и получить деньги. И как идет — дирекции все равно». Если взглянуть теперь на перечень опер, шедших на петербургской сцене в промежуток времени между премьерами «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы»¹, то станет особенно понятным, как мало должна была быть подготовлена публика к восприятию сложнейшей партитуры Глинки. Нелегко в этом отношении приходилось и исполнителям. Вспоминая о некоторых подробностях репетиций «Руслана», Глинка рассказывал между прочим: «Хор головы, то есть финал II акта, на который я очень рассчитывал, решительно не удался, и пели его так неверно, что мне самому было не в силу слушать его. В III акте вместо написанного мною чрезвычайно трудного антракта [оркестрового вступления] надлежало начать прямо с хора *Ложится в поле мрак ночной...*» Уже после премьеры оперы Глинка получил от директора театров письмо, содержавшее следующие строки: «Учительница пения Театрального училища госпожа Чекка подала мне рапорт, в котором доносит, что голоса ее учениц, участвующих в опере вашей *Руслан и Людмила*, значительно ослабели от писанных не по их голосу партий... Уже несколько раз прежде обращал я ваше внимание на это обстоятельство, и вы мне неоднократно давали обещание пе-

¹ Из русских опер, кроме «Жизни за царя», шли «Параша Сибирячка» Струйского, «Тоска по родине» и «Аскольдова могила» Верстовского. Из иностранных были представлены следующие оперы: «Бронзовый конь», «Черное домино», «Клятва» Обера; «Эдинбургская темница» Караванна; «Норма», «Капулетти и Монтецки», «Сомнамбула», «Пуритане» Беллини; «Сирота» Гризара; «Сумасшедший на острове Доминго», «Велизарий», «Лючия» Доницетти; «Танкред» Россини; «Теобальд» Мюрлакки и «Крестоносцы» Мейербера.

ределать таким образом партии, чтобы они не были бы затруднительны для наших певиц...»

Еще во время работы над партитурой «Руслана» Глинка начал заботиться о ее подготовке для сцены. Так, в конце 1841 года он писал В. Ф. Ширкову: «...я изложил подробную программу всей оперы, чтобы заблаговременно расположить директора [А. М. Гедеонова] в мою пользу. По программе оказалось, что по множеству сценических требований придется сделать во многом уступки 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 изготовить к директору письмо такого содержания, чтобы он с восторгом принял труд мой (дело известное, что *искусство для Гедеонова-старика не существует*)».

Новая серия уступок потребовалась, когда репетиции были перенесены в помещение театра. «Осенью начались пробы,— пишет Глинка,— сперва в залах, а потом на сцене. Тогда оказалось, что многие №№ оперы нужно было сократить...» Изменения в партитуре не сообразовывались с художественными целями композитора настолько, что затрагивали значительнейшие ее страницы, даже гениальную монолитную интродукцию. Такая же судьба постигла хор из финала первого действия — «Лель таинственный» — не только одно из безусловно вершинных проявлений гения Глинки, но важнейший драматургический узел всего первого акта. Под давлением всех этих обстоятельств Глинка, по-видимому, покорился судьбе, надеясь на то, что его творение само выдержит натиск и друзей, и недругов. — «Сокращения я предоставил графу Вельегорскому¹, который нещадно выкраивал, и часто лучшие места, приговаривая с самодовольным видом: „Неправда ли, что я мастер делать купюры?“». Кто знает, встретить Глинка большее понимание своего художественного замысла — быть может, тогда опера была бы лишена и тех сценических неловкостей, которые ему не вполне удалось преодолеть в процессе работы над партитурой. Но если, несмотря на многие неблагоприятные для сценической судьбы оперы обстоятельства, на резко очерченную, противоречащую многим привычным представлениям оригинальность самого оперного жанра «Руслана и Людмилы», несмотря на непривычную для публики чрезвычайную сложность партитуры, современники Глинки су-

¹ М. Ю. Виельгорский слыл в петербургском обществе просвещеннейшим знатоком музыки.

мели хотя бы отчасти оценить многие красоты оперы и великие ее достоинства (пусть даже Глинка и не встретил того восторженного приема публики, в котором он нуждался), — то это является достаточно ярким и красноречивым свидетельством той духовной мони произведения, которая позволяет поставить его в ряд выдающихся оперных шедевров мировой музыкальной классики.

Первое представление «Руслана и Людмилы» состоялось 27 ноября 1842 года, ровно — день в день — через шесть лет после премьеры «Ивана Сусанина». С бескомпромиссной поддержкой Глинки, как и шесть лет назад, выступил В. Ф. Одоевский, выразивший свое безусловное преклонение перед гением Глинки в следующих немногих, но яких, поэтических строках: «...на русской музыкальной почве вырос роскошный цветок, — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся всползти на его стебель и запятнать его, — черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его: он цветок нежный и цветет лишь один раз в столетие».

Однако новая опера Глинки, в сравнении с «Иваном Сусаниным», встретила значительно более сильную и открытую оппозицию. Самым яростным противником Глинки выступил в печати Ф. Булгарин, в то время все еще весьма влиятельный журналист. По-прежнему не пренебрегая в своей деятельности никакими средствами, он еще до премьеры небезуспешно пытался при помощи клеветы поссорить с Глинкой артистов русской труппы. После постановки оперы Булгарин поспешил объявить о ее будто бы полном провале. «Все пришли в театр с предубеждением в пользу композитора, — писал он, — с пламенным желанием споспешествовать его торжеству, и все вышли из театра, как с похорон!» Замечательнее всего, что в борьбе против Глинки — и в его лице против новой русской школы музыки — критик вынужден рядиться в защитника демократического искусства: «Первое слово, которое у каждого срывалось с языка: скучно!.. Следовательно, вся публика не поняла музыки «Руслана и Людмилы»? Положим, так. Но для кого пишутся оперы? Для ученых контрапунктистов, глубоких знатоков-композиторов или для публики, для массы? Композиции, написанные для бессмертия, для потомства, пусть бы оставались в портфеле, а публике пусть бы дали то, что она в состоянии понимать и чувствовать... Впрочем, — заканчивает критик свою тираду, — если публика не поняла оперы, то ее не поняли также и певцы и оркестр, словом, все мы виноваты!» Таким образом, весь свой запал Ф. Булгарин расходует на то, чтобы подменить понятие *искусство* понятием *развлекательное искусство*. Восставая против

оперы Глинки из-за того, что она не могла быть понятна с такой же затратой душевных сил как и произведение, предназначенное для приятного времяпрепровождения, но на деле отрицает право публики на искусство высоких помыслов, оставляя это право лишь за «учеными контрапунктистами» и «глубокими знатоками-композиторами». Разумеется, свою нравственную неопрятность журналист маскирует под видом защиты интересов публики, и это ему отчасти удается: мы уже знаем, что Глинке и его друзьям и единомышленникам так и не пришлось добиться разрешения на издание журнала, в котором была бы возможна пропаганда идей прогрессивного искусства и в котором можно было бы дать бой общественным тенденциям, защищаемым Булгариным и ему подобными деятелями.

Что же касается нарисованной Булгариным мрачной картины провала «Руслана и Людмилы», то и в этом критик немало погрешил против истины. В письме В. А. Римского-Корсакова¹ от 27 ноября 1842 года читаем: «Вечером дядюшка по обязанности дежурства поехал вместе с государем в театр на первое представление «Руслана и Людмилы»... В двенадцатом часу приехал дядюшка весьма недовольный ходом оперы. Музыка прекрасная, декорации великолепны, но актеры никуда не годятся». Все же новая опера имела далеко не тот успех, на который до последнего момента надеялись Глинка и многие другие. Особенно неудачным оказалось первое представление. Это произвело столь удручающее впечатление на молодого А. Н. Серова, что даже два десятка лет спустя он писал: «Все разошлись по домам точно в одурении каком-то после тяжелого сна. Даже и лица, уже знакомые со многими частями оперы, в том числе пишущий эти строки, не могли не найти, что «Руслан» в своем целом для сцены положительно не годится». Оппозиция Серова основывалась не на отрицании музыкальных достоинств оперы, а на неприятии эпических принципов драматургии, утвержденных Глинкой в «Руслане и Людмиле». Он ни словом не обмолвился, будто музыка «Руслана и Людмилы» никем не была понята; напротив, он отмечает, что первый акт, например, «прошел отлично и с успехом. Аплодисментов было много». И далее: «Дело несколько поправилось при последующих представлениях, как это всегда случается с произведениями сложными, требующими долгого вникания в свои красоты». Ференц Лист, который как раз в это время дважды приезжал в Россию (первый раз в 1842, а второй — в 1843 году), успокоил Глинку следующим

¹ Вонн Андреевич Римский-Корсаков — старший брат Николая Андреевича Римского-Корсакова, выдающегося русского композитора.

остроумным соображением: «Не только в Петербурге, но и в Париже, по словам его, моя опера, выдержа только в течение одной зимы 32 представления, могла бы считаться удачною. *Вильгельм Телль* Россини в первую зиму выдержал только 16 представлений» — читаем мы в «Записках» Глинки.

О первом знакомстве Листа с «Русланом и Людмилой» мы узнаем из письма М. А. Балакирева к Н. Ф. Финдейзену: «...он [Глинка] рассказал мне, что, желая испытать Листа в чтении партитур, он положил ему на пюпитр партитуру своей интродукции «Руслана», написанную на бумаге в 24 строки, на которых едва уместились партии оркестра, хора, соло и военного оркестра. Лист, совсем не зная этой музыки, сыграл ее, как будто он хорошо знаком с ней, делал правильное выражение, где следовало, проявляя то необычайное художественное чутье, которое свойственно только натурам гениальным. Глинка был этим поражен». Познакомившись с оперой по партитуре и услышав ее в театре, Лист не упускал случая высказать свое восхищение музыкой Глинки. Кроме того, в одном из своих концертов он блестяще исполнил собственную транскрипцию Марша Черномора из «Руслана и Людмилы», а также переложение многих мотивов из этой же оперы, выполненное Фольвейлером. Наиболее ярко Лист выразил свое отношение к музыке Глинки в одной многозначительной фразе, написанной им много лет спустя, в 1879 году, в письме к Л. И. Шестаковой: «Ваш знаменитый брат Глинка занимает крупное место в увлечениях моей молодости, надо сказать, очень разборчивых».

Теперь продолжим наш краткий анализ мнений о «Руслане и Людмиле», высказанных противниками этой оперы¹. В письме Н. А. Полевого к А. Н. Верстовскому от 10 января 1838 года читаем: «Теперь занимает его [Глинку] «Руслан и Людмила»... Я слыхал многие отрывки. Мудрено, хорошо... но я не был тронут ни одним». Мнение Полевого не изменилось и после появления оперы на сцене. Тому же корреспонденту он писал 19 февраля 1843 года: ««Руслан и Людмила» здесь надоели до того, что никто не ходит смотреть, несмотря даже на масленицу. Я случайно попал на 29-е представление и изумился пустоте театра. Не постигаю, для чего же морочить добрых людей, давая вся-

¹ Мы не будем останавливаться на тех замечаниях в адрес Глинки, которые продиктованы либо недостаточной образованностью самого критика, либо слабой музыкальной подготовкой той части публики, мнение которой этот критик представляет. Примером подобного рода замечаний может служить следующее: «...автор музыки [«Руслана и Людмилы»] дал оркестру слишком важную роль в составе оперы. Может быть, не надеясь на наших певцов и певиц, он хотел сохранить гармонические свои идеи, передав их оркестру...»

кий день пьесу, которую смотреть не хотят? А между тем друзья Глинки бесстыдно кричат в журналах». Желчность, с которой Полевой пишет о «Руслане», отчасти должна быть, вероятно, отнесена на счет тех житейских потрясений, под бременем которых ему пришлось жить и трудиться все последние годы. Но Полевой был человеком весьма образованным, известным в свое время литератором и историком. Поэтому было бы нецелесообразно оставить вовсе без внимания его мнение о музыке Глинки и его столь странные для нас слова об этой музыке: «Мудрено, хорошо... но я не был тронут ни одним», — тем более что Полевой в этом своем мнении не был одинок. Вот что можно, например, прочесть о новой опере Глинки в рецензиях того времени: «Надо иметь большой талант, именно талант М. И. Глинки, чтоб [из этой простой сказки] сделать что-нибудь, а он сделал много, очень много, он сделал чудеса! Но все это сделано, а не родилось из вдохновения, не вылилось из неисчерпаемого источника творчества...»; или: «...как технически ученое произведение, она [опера] прибавила автору много славы и много приверженцев, но как опера... это неудачная вещь». Итак, мнения всех трех оппонентов совпадают в том, что музыка Глинки представляется им деланной, надуманной, невыразительной, они не чувствуют в ней вдохновенности и глубочайшей искренности — то есть именно тех свойств, которые, казалось бы, являются первичными в этой музыке. Свидетельствует ли это о какой-то исключительной консервативности музыкального слуха критиков Глинки? Пожалуй, судить таким образом было бы слишком строго: хорошо известно, как нелегко подчас бывает по достоинству оценить новое значительное явление в музыке¹. Вероятно, была иная почва для неприятия «Руслана и Людмилы» Полевым и его единомышленниками, а именно: резкая для современников композитора оригинальность музыки, новизна музыкального стиля. Понадобилось время, прежде чем интонационный строй музыки Глинки стал достоянием общественного музыкального слуха. Но прошло два десятка лет со дня первого представления оперы — и, как это часто случается с произведениями искусства (как, впрочем, и с научными открытиями), музыка Глинки была принята большинством русского общества без лишних споров и оговорок. Характерным подтверждением этого может явиться следующий отрывок из письма А. М. Жемчужникова (одного из создателей Козьмы Пруткова) жене от 28 декабря 1864 года: «Сейчас возвратился из Руслана и Людмилы.

¹ Между прочим, не так еще далеко то время, когда творчество крупнейших композиторов нашего столетия (даже Прокофьева и Шостаковича) очень многими не воспринималось как этически и эстетически ценное.

Если бы у меня был портрет Глинки, я постоял бы перед ним несколько времени на коленках перед тем, как лечь спать. Так и тянет ему помолиться. Но вообрази себе мое несчастье! Я заговорился с папенькой и опоздал к увертюре, и даже этой великолепной интродукции с песнью Баяна... я застал только один кончик. Что за прелесть!.. А квартет в 1-м действии: «Какое чудное мгновенье!», а все бездонное и беспредельное сладострастие 3-го действия, которое, не действуя на чувственную сторону человеческой природы, погружает душу в какое-то сладострастное томление и забытье и как бы купает ее в каком-то теплом, нагретом знойным солнцем океане! А языческая панихида в пятом действии над спящую Людмилой, которую почитают умершую! К чести петербургской публики надо сказать, что театр был полон». Письмо это, как видим, совершенно личного характера. Рассказывая о своем восторженном преклонении перед гением Глинки, Жемчужников ни в какой мере не стремится передать в словах все богатство содержания «Руслана и Людмилы». И все же насколько увлекательным, мы чувствуем, является его восприятие музыки композитора и насколько явственно ощущается в его словах глубокое понимание их самого существа художественной концепции этой оперы.

В работе В. В. Стасова «Михаил Иванович Глинка» имеются такие строки: «Есть натуры могучие, гигантские, которые могут сносить несправедливое равнодушие и холодность массы, как бы не удостаивая их даже взора, и продолжают безостановочно свое триумфальное шествие к славе и бессмертию. Таковы были Бах и Бетховен, забытые, не признанные в последние годы своей жизни, именно тогда, когда создавали высшие произведения, совершили настоящую задачу своей жизни. Но есть другие натуры, менее сильные, которые нуждаются в том, чтобы рукоплескания и восторг народной массы поднимали их на крыльях своих, которые теряют всю силу, всю бодрость, когда нет ни этих рукоплесканий, ни этих восторгов. К породе таких натур принадлежали многие из благороднейших художников нашего времени, каковы Шуман и Шопен, и к числу их относился также и Глинка». После колоссального внутреннего напряжения последних лет, после длительного сосредоточения всех душевных сил на работе над «Русланом и Людмилой» Глинка, вероятно, должен был остро почувствовать слишком низкую температуру окружающей его музыкальной жизни. Положение еще более ухудшилось, когда в сезон 1843/44 года в Петербург была приглашена постоянная итальянская труппа, спектакли которой заняли почти все дни недели. Русская оперная труппа поэтому со временем была переведена в Москву. Но не только для опер

Глинки не оставалось места в столице. В «Записках» Глинка рассказывает об исполнении на итальянской сцене «Дон-Жуана» Моцарта: «Публика и даже журналы вооружились противу гениального *maestro*, ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов, приписывали они неудачу представления *Don Juan*». В этих условиях даже Н. Кукольник не нашел ничего лучшего, как убеждать Глинку писать оперу на итальянское либретто. «Итальянцы нас с ума свели,— пишет он А. Н. Верстовскому.— Не можем их забыть и опомниться и только думаем, как бы скорее промелькнуло лето... По-моему, Вы и Глинка могли бы преисполнить нас удовольствием медовыми устами итальянских певунов. Я все подбиваю Глинку, да редко его вижу, а с ним надо быть неразлучным, чтобы умилостивить на такой подвиг». Да, Кукольник действительно хотел от Глинки непосильного подвига — отказа от созданного многолетними трудами собственного музыкального стиля.

Не приходится удивляться, что оппозиция против «Руслана» казалась Глинке могущественнее, чем она являлась на самом деле. Это, без сомнения, весьма отрицательно отразилось на дальнейшей творческой судьбе Глинки. И дело не только в том, что до конца своей жизни (с 1843 по 1857 год) он написал музыки количественно во много раз меньше, чем в период между 1834 и 1842 годами, когда создавались и обе его оперы, и многие другие произведения, входящие в число лучших его сочинений. Серов был прав, когда писал, что «Глинка не мог не быть сильно уязвлен неуспехом всей колоссальной партитуры». Все же Серов затронул лишь одну сторону вопроса. Глинка был, вероятно, сильно уязвлен не только недостаточным успехом «Руслана», но и сознанием того, что его искусство выполняло в современной ему общественной жизни значительно более скромную роль, чем та, на которую оно имело бы право при иных условиях. Не это ли обстоятельство подразумевал Стасов, когда писал: «Да, Глинка с самого «Руслана и Людмилы» глубоко был уязвлен в своей справедливой гордости, и эта болезнь была едче и чувствительнее для него всех остальных душевных и телесных его болезней». Думается, в результате этого в душе Глинки, незаметно для него самого, постепенно вырабатывалось своего рода внутреннее сопротивление, словно недоверие к своему творческому, вдохновению, воздвигшее на его композиторском пути психологический барьер в виде беспощадного, излишне жестокого самоконтроля. В одном из писем к своему молодому другу В. П. Энгельгардту Глинка написал однажды: «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. Те ничтожные романсы¹, [которые] сами собой вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий — не повторяться так трудно, как вы и вообразить не можете...» Как продолжение этой мысли звучат слова Глинки из письма к Кукольнику: «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?»

Психологический барьер, о котором идет речь, наиболее непосредственно сказался на отношении Глинки к перспективе приняться за новую оперу. Видимо, ему так же нелегко было расстаться с мыслью о новом произведении для театра, как и решиться на этот огромный труд, сопряженный для него к тому же со столь большим риском. Еще в 1843 году, менее чем через три месяца после премьеры «Руслана и Людмилы», Полевой сообщал Верстовскому (правда, все в том же откровенно недружелюбном по отношению к Глинке тоне): «Он [Глинка] затевает новую оперу и что же, вы думаете, выбирает сюжетом? — *Гамлета!* Мне кажется, это нелепость первой степени и незнание оснований своего искусства». В начале 1845 года Глинка пишет матери из Парижа: «Писать для здешних театров не вижу возможности. Интриг здесь более, чем где-либо, а сверх того, живя за границей, я более и более убеждаюсь в том, что я душою русский и мне трудно подделяться под чужой лад». Вместе с тем приблизительно через месяц он сообщает В. И. и Е. И. Флёри: «...после моих двух опер, оригинальность которых не оспаривали даже мои враги, могу ли я унизиться до печальной роли подражателя Доницетти?.. Лучше отречься от искусства, которым я занимаюсь уже 30 лет, чем совершить подобную нелепость. Я предполагаю написать оперу с итальянским текстом, но так, как я его понимаю...» Из Испании он писал матери: «Литература и театр здесь в лучшем состоянии, нежели я мог предполагать, и поэтому, осмотревшись, думаю предпринять что-либо для Испании». И наконец, в середине пятидесятых годов Глинка с увлечением начал работать над оперой «Двумужница» по драме А. А. Шаховского. «Те из близких Глинке людей,— писал В. В. Стасов,— которые часто проводили тогда время с ним... конечно, не забудут отличных начинаний и импровизаций Глинки из «Двумужницы», широким потоком лив-

¹ По-видимому, Глинка имеет здесь в виду группу поздних своих романсов, среди которых находим такие шедевры его вокальной лирики, как, например, «Песнь Маргариты» (1848 год) и «Финский залив» (1850 год).

шихся из его фантазии». Мы знаем, что ни один из этих замыслов не был осуществлен. Это не означает, конечно, что композиторский труд в жизни Глинки был отодвинут им на второй план; напротив, все эти годы он живет, может быть, еще более напряженной внутренней жизнью. И все же характер творческой деятельности Глинки существенно меняется.

В середине 1844 года он предпринимает новое длительное заграничное путешествие — на этот раз во Францию и Испанию. Вскоре яркие и разнообразные впечатления возвращают Глинке прежний высокий жизненный тонус. Это чувствуется едва ли не в каждом его письме из Парижа: «До обеда работаю, остальное время с милыми людьми и в театрах, концертах — *plaisirs publics* [народные развлечения]». «Город лучше, чем говорят, местами великолепен, местами исторически любопытен. Уличная жизнь и многолюдность чрезвычайно занимательны, особенно в первое время... Разнообразие средств к удовлетворению умственных потребностей неистощимо, и это, по моему мнению, составляет существенную принадлежность этого удивительного города¹. Среди музыкальных впечатлений Глинки в Париже самым сильным было основательное знакомство с творчеством Берлиоза. «Самая примечательная для меня встреча,— писал Глинка Кукольнику,— это, без сомнения, с Берлиозом,— изучить его произведения, столь порицаемые одними и столь превозносимые другими, было одним из моих музыкальных предположений в Париже... 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... У меня теперь несколько неизданных манускриптов Берлиоза, кои изучаю с невыразимым наслаждением». Несмотря на увлечение Глинки музыкой Берлиоза, вряд ли можно заметить в его творчестве прямое влияние художественных принципов великого французского композитора. Тем не менее изучение произведений Берлиоза имело для Глинки очень большое значение. Вот что он сам писал по этому поводу: «В художественном отношении

¹ Правда, и теперь жалобы Глинки на состояние здоровья выражены иногда в весьма резкой форме. Так, в письме к своему врачу и другу Л. А. Гейденрейху он пишет: «Здоровье мое как всегда; нервы шалят, но по-инаковому... я зимою часто страдал. Характер страданий чрезвычайно изменился; вместо известной тебе апатии, раздражение нерв сопровождается по большей части грустью, доходящею до отчаяния...»

изучение музыки Берлиоза и здешней публики привело меня к чрезвычайно важным результатам. Я решил обогатить свой репертуар несколькими (и, если силы позволят, многими) концертными пьесами для оркестра, под именем *fantaisies pittoresques* [живописных фантазий]. Далее Глинка подробно и, как всегда, интересно и своеобразно, полемически заостряя свою мысль, разъясняет, каково, по его мнению, должно быть общественное назначение этих пьес: «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, варьации и пр. (то есть репертуар модных виртуозов.—Р. Ф.) 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 принял за дело — соображаю *coda* [заключительный раздел] 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 значительной помощью, тем более, что доселе это поприще еще никем не было проходимо...»

Итак, наблюдая быстрое развитие концертной жизни, вовлечение самых широких слоев населения в орбиту музыкальных интересов, а с другой стороны — изучая новейшие завоевания композиторов (в первую очередь Берлиоза) в области музыкально-выразительных средств вообще и оркестровых в особенности, Глинка пришел к мысли о необходимости поисков нового типа музыкальных жанров. С особой отчетливостью он почувствовал насущную потребность в такого рода концертных пьесах, которые были бы доступны также и восприятию недостаточно искушенной в музыке части публики. Эти пьесы не должны были, по мысли Глинки, соперничать с симфониями силой, сложностью и глубиной музыкальных идей: высшими образцами в этом роде музыки для Глинки всегда оставались сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена. Однако эти произведения должны оставаться на той же высокой ступени художественного совершенства и удовлетворять в этом отношении требованиям самого взыскательного вкуса. Свою идею Глинка впоследствии блестательно осуществил в двух испанских увертюрах, а также в «Камаринской», которая, впрочем, благодаря особой силе обобщения музыкальных идей, не столько принадлежит целиком, сколько лишь примыкает к этому роду музыки.

Однако и испанские увертюры, и «Камаринская» стали заботой Глинки позднее. Пока же он всецело отдавался впечатлениям парижской жизни. Рассказывая о них, мы еще не упомянули о выступлениях Глинки перед парижской публикой. Несмотря на то что ему не удалось организовать исполнение лучших отрывков из своих опер, отзывы прессы о его выступлениях были весьма лестными. Берлиоз, который включил в свои концертные программы и произведения Глинки, опубликовал также статью о нем в «Journal des Débats»: «Талант Глинки крайне гибок и разнообразен. Его стиль обладает редким преимуществом перевоплощаться по воле композитора, согласно требованиям и характеру избранного сюжета. Глинка может быть простым и даже наивным, никогда не снижаясь до того, что может быть названо пошлым. Его мелодиям присущи неожиданные обороты, очаровательная необычность периодов. Он великий гармонист и пишет для инструментов с тщательностью и знанием их самых сокровенных выразительных возможностей, что делает его оркестр одним из самых новых и самых жизненных среди всех современных оркестров. Публика, присутствовавшая на концерте, данном г. Глинкой в прошлый четверг [10 апреля 1845 г.] в зале Герца, казалось, была того же мнения».

К сожалению, ни тогда в Париже, ни позднее Глинке не довелось всерьез познакомить публику европейских стран со своим творчеством. Не приходится поэтому удивляться, что, несмотря на проявленный к нему в Европе интерес, Глинка тем не менее не мог приобрести в музыкальном мире того авторитета, который он заслужил по праву своего таланта. Однако выдающиеся музыканты Европы сумели верно почувствовать и оценить всю огромную силу его самобытнейшего дарования. Рядом с именами Листа и Берлиоза необходимо в этой связи назвать также имя знаменитого автора «Гугенотов» и многих весьма популярных в середине прошлого столетия опер — Джакомо Мейербера. Со времени знакомства с Глинкой он неизменно проявлял и дружеское внимание к нему, и искренний интерес к его творческой личности. Вот несколько свидетельств самого Глинки, которые мы находим в его письмах к близким: «...недавно получил я дружеский поклон от Мейербера с просьбой познакомить его с моими операми...»; «На этих днях посетил меня знаменитый Мейербер, мы с ним весьма сблизились; он человек приятный, обходительный...»; «...он [Мейербер] предложил свои услуги, чтобы исполнить несколько отрывков из моей оперы *Жизнь за царя* в большом концерте, который должен состояться нынче зимой при дворе, — концерт с уча-

стием первых артистов, оркестра и хора (соборного хора)»¹.

О путешествии в Испанию Глинка мечтал еще с детских лет. Надежды его не обманули: ступив на испанскую землю в самый день своего рождения, 20 мая 1845 года, Глинка провел в этой стране два года, ставших в ряду самых счастливых лет его жизни.— «Нигде за границей я не был принят с большим радушiem и искренностию». «Вечер большей частию посещаю знакомых — играю на фортепьяне 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... Один из студентов — отличный гитарист; мы с ним отличаемся почти каждый вечер, как некогда в Петербурге с дядюшкой Иваном Андреевичем на фортепьяно в четыре руки».

Мы уже знаем, что Глинка связывал с Испанией большие творческие планы, поэтому он готовился к своему путешествию основательно и злаговременно. Еще в Париже он окружил себя «пространными картами Испании и Андалузии и приобрел географию Испании на испанском языке в 700 страниц». Но с особенной тщательностью Глинка занялся изучением испанского языка. В «Записках» он рассказывает о методе своих занятий: «В самую первую лекцию он [учитель] объяснил мне характеристические черты испанского языка; сейчас после того я переводил *Хилблаза*² 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». Углубленное изучение языка Глинка продолжал и в Испании. Рассказ Глинки дает некоторое представление о его стремлении не только свободно говорить по-испански, но проникнуться специфическими особенностями языка, почувствовать природу его выразительности. На собственном творческом опыте Глинка постиг всю сложность зависимости вокальной интонации от характера произношения слова, от характера его звучания. Изучение же национальной испанской музыки, которое он сделал главной своей задачей на все времена, проведенное им в Испании, было бы практически неосуществимо без глубокого знания испанского языка. Больше того. «Кроме изучения народных песен, — пишет Глинка матери из Гранады, — я также

¹ Необходимо также отметить, что Мейербер был одним из тех немногих, кто присутствовал на похоронах Глинки в Берлине.

² «Хилблаз» или «Жиль Блаз» — сокращенное название романа Алена Рене Лесажа «История Блаза де Сантильяна».

учусь и издешней пляске, потому что одно и другое необходимо для совершенного изучения народной испанской музыки».

С необыкновенным увлечением знакомится Глинка с искусством полюбившейся ему страны. Он сообщает матери из Мадрида: «Здесь удивительная картинная галерея и, в особенности, собрание произведений испанских живописцев, какого нигде нет. Я часто посещаю этот музей, восхищаюсь некоторыми картинами и до того в них всматриваюсь, что, кажется, вижу и теперь их перед глазами». Если принять также во внимание неустанный интерес Глинки к испанской литературе, театру, к народным обычаям и образу жизни испанцев, то можно полагать, что местный фольклор предстал перед композитором не только как оригинальная область музыкально-поэтического искусства, но как яркое самобытное явление всей духовной культуры испанского народа. А это, как мы уже знаем, полностью отвечало постоянному стремлению Глинки познавать явления искусства в их естественных жизненных условиях. Письма его изобилуют впечатлениями о поисках народных песен, не искаженных чуждыми влияниями, о характере и художественных особенностях национальной испанской музыки; сведения об этом находим и в «Записках». Вот несколько характерных фрагментов: «Изучение национальной музыки представляет мне не меньшие трудности [чем изучение испанского языка]». «Maestros, испанские и иностранные, живущие в Испании... если исполняют иногда национальные мелодии, то сейчас же обезображивают их, придавая им европейский характер, между тем как это большую частью — чисто арабские мелодии. Для достижения моей цели надо прибегать к извозчикам... мастеровым и простому народу и вслушиваться в их напевы с большим вниманием. Обороты мелодии, расстановка слов и украшения так оригинальны, что до сих пор я не мог еще уловить всех слышанных мною мелодий». «Мы... 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 3 разных ритма: пение шло само по себе, гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладости и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки».

Труды Глинки скоро увенчались первым большим творческим успехом: осенью 1845 года им была создана «Арагонская хота» (*Capriccio brillante*), впоследствии получившая название «Испанская увертюра № 1». В письме Листа к В. П. Энгельгардту находим яркую характеристику этого произведения: «...мне очень приятно... сообщить Вам, что «Хоту» только что испол-

няли с величайшим успехом... Уже на репетиции понимающие музыканты... были поражены и восхищены живой и острой оригинальностью этой прелестной пьесы, отчеканенной в таких тонких контурах, отделанной и законченной с таким вкусом и искусством! Какие восхитительные эпизоды, остроумно связанные с главным мотивом... какие тонкие оттенки колорита, распределенные по разным тембрам оркестра!... Какая увлекательность ритмических ходов от начала и до конца! Какие самые счастливые неожиданности, обильно исходящие из самой логики развития! И как все тут на своем месте, как все бодрит ум, ласкает и возбуждает слух, ни на мгновение не утомляя! Вот что мы чувствовали на этой репетиции, а вечером после концерта мы твердо решили снова послушать эту вещь и познакомиться с другими сочинениями Глинки».

В связи с «Арагонской хотой» по инициативе А. Н. Серова получила неожиданное освещение точка зрения Глинки на соотношение народного и профессионального художественного творчества. В рецензии Серова на концерты Дирекции императорских театров, состоявшиеся в марте 1860 года, читаем: «Мне случилось слышать мнение... что эта пьеса [«Арагонская хота»] ведь не симфония же, ведь это просто испанский танец (в сущности даже мелодия вульгарная, похожая на качучу, на болеро и т. д.), что это не «изобретение» Глинки, а только эффектная «аранжировка» данных мотивов. Удивительно разумное мнение! От Глинки, который в деле композиторском кое-что смыслил, я лично слыхал: „создаем не мы; создает народ; мы только записываем и аранжируем“». Эту же мысль, но в несколько измененной формулировке, находим в статье Серова «Музыка южнорусских песен»: «создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Как расшифровать смысл этого афоризма? В какой мере отразилось в нем истинное отношение Глинки к этой сложнейшей проблеме? Попытаемся в этом разобраться.

Прежде всего мы, видимо, должны отказаться от буквального прочтения цитированных Серовым слов Глинки, иначе пришлось бы отрицать самостоятельное художественное значение профессионального творчества. Но мы не приблизимся к решению нашего вопроса и в том случае, если предположим, что Глинка видел в народном творчестве главный источник выразительных средств музыки, а также тех художественных идей, которые разрабатывались в произведениях великих композиторов. Насколько известно, Глинка ни устно, ни письменно не выражал такой точки зрения. Для него самого фольклор не был единственным источником творческих сил и вдохновения. Не

случайно, по-видимому, прежде чем приняться за свою первую оперу, Глинка не пожалел четырех лет на путешествие за границу с целью изучения художественного опыта Европы, а в последние годы жизни, находясь на пороге нового расцвета своего творчества, обратился, в поисках дальнейшего пути развития русской музыки, к изучению произведений стаинных композиторов полифонической школы Возрождения.

Кстати, и сам Серов в обеих своих статьях, где цитируется этот афоризм, не дает повода для подобных предположений. Напротив, некоторыми своими соображениями он направляет наши поиски по иному пути. В статье «Музыка южнорусских песен» находим такое рассуждение: «Нам возразят: «как! учености музыкальной будто вовсе не нужно? неужели какая бы то ни была в свете народная песня может соперничать, например, с симфонией Бетховена?» Нет, конечно, если брать симфонию в ее всецелости; но симфонии столь гениальные, как бетховенские... [—] самостоятельные организмы, развившиеся в великолепной сложности из немногих самых простых музыкальных мыслей, как из зерна. Что же касается до самых зерен этих... то в каждом народе, богатом своими песнями, наверное найдутся мотивы, которые способны посоперничать с мотивами хотя бы и бетховенскими». И далее: «В самой высшей из своих симфоний, в *девятой*, Бетховен свою тему (песнь на слова шиллеровской оды «К радости»...), тему, пронизывающую всю симфонию насквозь, служащую основою, краеугольным камнем для всего колоссального здания, приблизил, как нельзя больше, и вполне сознательно, к детски-простодушному характеру напевов народных. Родственность мотивов великих композиторов с мотивами песен *их* народа можно подкрепить и еще тысячами примеров из Гайдна, Моцарта, Шопена, Глинки и других». С этой точки зрения великую правду и глубину заключают в себе слова автора «Ивана Сусанина»: «Создает музыку народ...»

Итак, Серов приводит слова Глинки в подтверждение мысли о том, что народные песни могут явиться (и часто являются в действительности) живым источником тех музыкальных идей, на основе которых развиваются даже самые сложные произведения. В таком толковании глинкинского афоризма Серов, очевидно, прав. Но что стоит за бросающейся в глаза парадоксальностью изложения мысли Глинки? Причина этой парадоксальности естественнее всего, вероятно, объясняется полемической заостренностью афоризма. Именно в таком тоне воспринимается эта мысль в цитированной рецензии Серова, где он иронизирует над точкой зрения, по которой «Арагонская хота» не художествен-

ное создание, а только эффектно обработанный испанский танец.

Полемический характер афоризма подтверждается также тем, что он сформулирован не совсем в стиле Глинки. Речь идет о сочетании слов «мы, художники» («мы, художники, только ее аранжируем»). В письме к Н. Кукольнику, перед которым Глинке незачем было кокетничать, играя в ложную скромность, мы находим следующие слова: «Я бы мог негодовать на тебя за твои *exagérations* [преувеличения]... об моем таланте, прощаю тебе потому только, что знаю, что ты меня, Мишу (а не только композитора), любишь искренно. Я не был никогда Геркулесом в искусстве, писал по чувству и любил и теперь люблю его искренно». Отдавая себе отчет в значении своей деятельности «на поприще народной русской музыки», по его собственному выражению, Глинка тем не менее никогда не ставил свое имя рядом с именами великих композиторов. Мы можем не согласиться с Глинкой в его оценке размеров своего таланта. Но все же мы вынуждены считаться с этим его мнением, выраженным с такой определенностью. В контексте глинкинской мысли слова «мы, художники» могли возникнуть только в особых условиях, и это еще более оттеняет ее полемичность.

Окончив работу над «Арагонской хотой», Глинка не торопится приняться за следующее сочинение, а целиком посвящает себя дальнейшему углубленному изучению народной испанской музыки. Только вынужденный обстоятельствами, он решается покинуть эту, ставшую столь близкой его сердцу страну. Вернувшись в Россию в июле 1847 года, Глинка прежде всего отправился в Новоспасское, чтобы навестить мать, с которой он не виделся более трех лет. Затем он переехал в Смоленск, где оставался до середины зимы 1848 года. В Смоленске неожиданно для самого себя Глинка на время сделался популярной личностью.— «Всякий день я был на балах и вечерах и неоднократно должен был потешать публику пением и игрою на фортепиано. Эта суматошная жизнь еще более раздразнила мои нервы; я впал в дикое отчаяние и упросил сестру выпроводить меня в Варшаву». Отсюда Глинка вновь намеревался отправиться за границу, но, не получив разрешения, остался в Варшаве до осени. Здесь его общее состояние несколько улучшилось, что чувствуется и в тоне «Записок», повествующих об этих месяцах 1848 года: «По просьбе князя [Паскевича] я иногда занимался его оркестром; он был не совсем хорош, но для меня это было все-таки полезно... Тогда же я написал... Воспоминание об Кастилии. Оркестр князя исполнял недурно эту пьесу». Речь идет о новом произведении Глинки на испанские темы, в редак-

ции 1851 года получившем название «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» («Испанская увертюра № 2»). Это была вторая и последняя его оркестровая пьеса, написанная под прямым влиянием изучения народной испанской музыки. Подобное самоограничение отчасти объясняется собственными словами Глинки: «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». Возможно, что он не был готов к такому радикальному преобразованию всей своей гармонической системы, которое соответствовало бы внутренней структуре и художественным особенностям найденных им испанских народных песен; также вполне вероятно, что, проживя в этой стране лишь два года, Глинка не успел найти удовлетворительного, с его точки зрения, художественного решения этой задачи. Идти же по пути, проторенному им самим в обеих испанских увертюрах, он, очевидно, не мог.

Однако идея новых симфонических жанров настолько глубоко захватила композитора, что не могла не найти дальнейшего творческого развития. Гениальным художественным открытием Глинки на этом пути явилась его «Камаринская». О зарождении первой мысли об этом произведении читаем в «Записках»: «...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... написал пьесу на оркестр под именем *Свадебная и плясовая*». Лаконичное сообщение Глинки дополняет рассказ В. В. Стасова; этот рассказ дает также некоторое представление о той тщательности, с которой Глинка оттачивал свои музыкальные идеи, и о том беспощадно строгом отборе художественных средств, каким отличалась его работа над этим произведением: «Когда Глинка играл нам тогда [весной 1849 года] свою «Камаринскую» с миллионом все новых и новых вариаций, так как «Камаринская» вовсе еще не получила окончательного вида, я всегда играл ему, вверху фортепиано, тему и часто просил его повторить вот такую или такую вариацию, игранную им нам в прошлый или предпрошлый раз. Но часто они были уже у него забыты, и вместо них он фантазировал все новые и новые — без конца; наше восхищенье было в таких случаях беспредельно»¹.

¹ Об импровизаторском мастерстве Глинки вспоминают многие его современники, в том числе и А. П. Керн, которая, между прочим, рассказывает об одном юмористическом эпизоде из его жизни: «Моя маленькая квартира была в нижнем этаже на Петербургской стороне, на Дворянской улице. Часто на-

О характере замысла «Камаринской» Глинка высказывается только в связи с попытками вульгарного толкования этого произведения. Тем не менее и эти несколько вскользь брошенных слов; если в них внимательно вчитаться, дают нам ключ к более точному пониманию содержания «Камаринской»: «Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ее ему отворили». Обобщенный характер образов, запечатленных в «Камаринской», подчеркивает также П. И. Чайковский. В письме к Н. Ф. фон Мекк он с большой убедительностью раскрывает истинное значение этого шедевра: «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».

Мы приблизились теперь к тому периоду в жизни Глинки, который менее других поддается подробному анализу. Изучение этого периода осложняется тем, что Глинка не успел осуществить основные художественные идеи, которыми жил все эти годы. Кроме того, он стал более сдержан в высказывании своих творческих намерений; и направление его поисков настолько отличалось от прежних его художественных задач, что для уяснения сущности этих новых идей требовалось время. К тому же постоянные физические страдания все более подтачивали его силы. Глинка чувствовал это особенно остро еще и потому, что по-прежнему не встречал того высокого интереса к делу своей жизни, в котором нуждался по всему складу своей артистиче-

род собирался кучкой у окна, заслышавши Глинку. Однажды он передразнивал разбитую шарманку, наигрывавшую у моего окна, с такой точностью и комизмом, что мы помирали со смеху. Бедный шарманщик пришел сначала в изумление, что у нас в комнате повторяются фальшивые звуки его шарманки со всеми дребезжащими ее нотками, а потом вошел в неописанный восторг и долго не мог надивиться искусству Глинки; а он... увлекшись веселостью своих звуков, начал играть на темы шарманки вариации и ими восхитил не только нас, своих почитателей, но и толпу, стоявшую у окна, которая, по окончании вариаций, разразилась самым восторженным рукоплесканием».

ской натуры. Из обеих его опер в репертуаре театра осталась только «Жизнь за царя» (о том, как она небрежно ставилась и исполнялась, мы уже имели случай рассказать словами И. С. Аксакова и Л. И. Шестаковой). Правда, появлявшиеся иногда в программах концертов произведения Глинки неизменно находили самый теплый прием публики; особенно восторженно было встречено его выступление в одном из юбилейных концертов петербургского Филармонического общества в апреле 1852 года, где впервые прозвучали «Камаринская» и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде». Вскоре после этого Филармоническое общество поднесло композитору диплом на звание своего почетного члена. Однако все это не могло принципиально изменить порядка вещей.

Тем дороже для Глинки было искреннее внимание близких ему людей, которым он был окружен в Петербурге по возвращении из Варшавы. Проведя в Варшаве почти три года (исключая зиму 1848—1849 гг.), Глинка после смерти матери переехал в Петербург, решив поселиться вместе со своей сестрой Л. И. Шестаковой, с которой, начиная с этого года, у него сложились особенно теплые, дружеские отношения. Об этом времени читаем у В. В. Стасова: «Он [Глинка] был окружен обществом молодых людей, искренних и горячих поклонников его таланта, которые высоко ценили счастье находиться в близких отношениях к великому композитору, пользоваться его искренним расположением и, конечно, не пропускали ни одного случая доставить ему музыкальные удовольствия. Кроме В. П. Энгельгардта, тут находились: Д. В. Стасов... А. Н. Серов... и несколько других любителей и талантливых артистов. Глинка нередко пел свои вещи, импровизировал... Бывали квартеты, и, сверх того, одним из главных занятий небольшого общества, часто собиравшегося у Глинки, было исполнение на фортепиано в 8 и 12 рук многих отличнейших музыкальных сочинений Керубини... Бетховена, Глюка и самого Глинки... Глинка сам управлял исполнением, указывал все движения и оттенки, все намерения своих, иногда столько сложных пьес».

Желание вновь посетить Испанию побудило Глинку предпринять новое длительное заграничное путешествие. В мае 1852 года он покинул Петербург. Находясь проездом в Берлине, он встретился с Деном, который показывал ему «все примечательное» («я хорошо осмотрел музей и зверинец») и «угощал квартетами». Затем, пробыв короткое время в Париже, Глинка отправился в Испанию, но скоро почувствовал себя во всех отношениях неготовым к столь сложному путешествию и был вынужден вернуться в Париж, где оставался до апреля

1854 года. «Скажу откровенно,— писал он сестре,— что веселая Испания мне не по сезону,— здесь, в Париже, могу найти новые неиспытанные умственные наслаждения». И в других письмах: «Лувр — чудо как собрание полотен и скульптур... Можно, не выходя из галереи, изучить историю живописи... Музеумы, библиотеки, курсы всех наук — всё даром. Древностей исторических не изучить и в год». «Мой приятель Анри Мериме... втянул меня в древних греков — съел всего Гомера (разумеется, в французском переводе), теперь читаю трагика Софокла...» И все же жизнь Глинки в это время, казалось бы, не представляла ничего примечательного.— «Жизнь моя... скромна и тиха — я решительно по-прежнему домосед...». «...Жизнь моя здесь совершенно бесцветна. Если спросить: зачем я здесь? Право, и сам не знаю...». «Скучно мне на чужой стороне» — таков лейтмотив парижских писем Глинки. Правда, иногда он высказывается и более резко: «Париж поражает ложным блеском — а поживя в нем, как я пожил, года с два, увидишь, что всё суeta, суeta и суeta». И наряду с этим: «Здесь мне, вообще говоря, недурно; невесело, зато спокойно и тепло... будь ты со мною, просто бы не жизнь, а восторг». А между тем оба письма адресованы одному и тому же лицу — сестре, Л. И. Шестаковой, причем последнее письмо написано несколькими месяцами позднее первого. И только однажды Глинка дает отчасти иную трактовку неудовлетворенности своей парижской жизнью: «...веселиться в Париже мне не по летам: мне стукнул 50-й год; идеи и чувства изменились». Если связать эту мысль Глинки с тем обстоятельством, что среди его сочинений, дошедших до нас, нет ни одного, созданного за время его двухлетнего пребывания в Париже (с 1852 по 1854 год), то невольно возникает вопрос: не является ли эта неудовлетворенность результатом длительного творческого кризиса? Здесь на помощь нам приходит еще одно письмо Глинки, написанное уже после возвращения его из-за границы в Петербург. «Муза моя молчит,— писал он Н. Кукольнику 12 ноября 1854 года,— отчасти, полагаю, оттого, что я очень переменился, стал серьезнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическоеознание на искусство, 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* — c-moll (*Тарас Бульба*) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что развитие Allegro...

было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру, а Педро уничтожил ее». Однако Глинка отлично помнил всю музыку наизусть и не раз впоследствии играл ее своим близким. Видимо, мысль о новом типе музыкального развития еще долго тревожила его ум. Здесь уместно вспомнить, что этим же Глинка был озабочен и в молодые годы. Теперь эта проблема предсталла перед композитором значительно более сложной. Глинка не успел найти удовлетворительного, с его точки зрения, решения поставленной им перед собой художественной задачи. Возможно, что его отвлекли от этой задачи новые творческие идеи, исподволь все более овладевавшие его сознанием. Но принципиальное значение имело уже и само утверждение Глинки, что выработанные европейской композиторской практикой типы музыкального развития не универсальны, что необходимы поиски новых типов развития, обусловленных особенностями русской музыки.

Вернемся еще раз к парижским письмам Глинки. В конце 1853 года он писал В. В. Стасову, находившемуся в то время в Италии: «Весьма приятно мне... что вы сблизились с Россини... Но мы все более или менее эгоисты, и я признаюсь, что ваша обильная жатва древней итальянской музыки¹ мне ближе к сердцу, чем все совершенства Россини... Ваш братец, Серов, некто Энгельгардт, я и пр. в зиму с 51 на 52 год немало потешились всем, чем только можно, но стариков итальянцев плохо знаем — их у нас нет». Но не только к старинной хоровой культуре было приковано внимание Глинки в эти годы. Еще в 1849 году он писал из Варшавы В. П. Энгельгардту: «...помоему, примечательнейший артист в Варшаве — органист Фрейер... я без ужасного восторженного напряжения нерв не мог слушать, когда он играл фуги и прелюды Баха...» А в письме от 12 ноября 1854 года Глинка рассказывает Кукольнику о музыкальных впечатлениях, полученных им в Берлине, на пути из Парижа на родину. Особенno восхищается он силой и драматизмом оперы Глюка «Армида», а также квартетами Гайдна, которые он, по его словам, предпочитает всем другим в этом роде музыки. В письме к К. А. Булгакову, своему доброму приятелю, Глинка в шутливой форме, но вполне серьезно предлагает следующий «радикальный курс лечения» от недостатков музыкального вкуса: «В наказание тебе посылаю следующий рецепт: № 1. Для драматической музыки: Глюк, первый и последний... № 2. Для церковной (в данном контексте — ораториальной). —

¹ Речь идет о старинной многоголосной хоровой музыке итальянских композиторов.

Р. Ф.) и органной: Бах... № 3. Для концертной: Гендель, Гендель и Гендель». Мы еще не знаем, к каким результатам приведет Глинку все возрастающий интерес к старинной музыке: новые музыкальные идеи формируются в его сознании лишь очень постепенно, исподволь. Пока же творческая деятельность Глинки ничем не выявляет этих его идей, и образ его жизни по возвращении из Парижа остается почти тем же, что и до отъезда за границу.

В это время творческое внимание Глинки направляется по двум руслам. Одна область его интересов — проблема оркестрового письма. Глинка ищет такой изысканной, психологически утонченной оркестровки, в которой не было бы ничего виртуозного и ничего внешне ошеломляющего. Он перекладывает для голоса с оркестром свои романсы («Ночной смотр», «Не называй ее небесной»), для голоса, хора и оркестра — свою фортепианную пьесу «Молитва», а также оркеструет произведения других композиторов: «Приглашение к танцу» Вебера и Ноктюрн Гуммеля. Но главной работой в этой области стала его новая, последняя редакция «Вальса-фантазии», произведения даже в масштабах творчества Глинки необычайного по красоте и художественному совершенству, своеобразно, по-шопеновски сочетающего в себе целомудренную простоту лиризма и психологическую утонченность эмоций.

Другим руслом, по которому было направлено композиторское внимание Глинки, стала его работа над оперой «Двумужница», сюжет которой он имел в виду уже нескользкими годами раньше. «Предполагаем оперу: *Двумужница, или Волжские разбойники*, сюжет уже в ходу», — пишет Глинка В. П. Энгельгардту 7 апреля 1855 года. И 19 июня сестре: «Написать музыку так скоро, как ты и я того желаем, едва ли возможно будет... Чтобы сделать хорошо, не надо спешить». На этот раз он уделяет особенно большое внимание либретто: «...я занялся рассмотрением либретто. Вечером были В. Стасов и Серов — они тщательно перечли написанное Василько-Петровым¹ и сделали дельные замечания». Следующее письмо показывает, как далеко, в сущности, продвинулся Глинка в своей работе над оперой: «...я сделал музыкальную программу всей оперы, и, кажется, уже у меня кое-что шевелится в воображении». Тем удивительнее должно казаться, что труд этот вскоре был им совершенно оставлен. Сам Глинка в письме к В. П. Энгельгардту от 29 ноября 1855 года дает нам некоторое основание судить о причинах, побудивших его отложить работу над оперой: «Дву-

¹ В. П. Василько-Петров — литератор, либреттист Глинки.

мужница давно уже прекратилась. Поэт мой Василько-Петров, посещавший меня в продолжение лета два раза в неделю, пропал в августе и, как водится в Питере, начал распускать по городу нелепые толки обо мне... А что опера прекратилась, я рад: 1) потому, что мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи¹, 2) не надобно слепить глаз, ибо вижу плохо, а 3) в случае успеха мне бы пришлось оставаться долее необходимого в... Питере. Досады, огорчения и страдания меня сгубили, я решительно упал духом... Лучше бы было... если бы можно мне ехать в Берлин и Италию. Кстати, было бы мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами (Kirchen-Tonarten); это бы повело меня к хорошим результатам». Не свидетельствует ли это письмо о том, что те творческие задачи, которые Глинке предстояло решить в новой опере, в целом находились в стороне от его новых устремлений? Теперь, по-видимому, его не могла надолго увлечь перспектива сочинять в стиле произведений прежних лет, в то время как его новые музыкальные идеи наполнялись все более живым, конкретным содержанием.

Весной 1856 года Глинка осуществляет намерение, о котором писал Энгельгардту, и уезжает в Берлин. О цели своих занятий он пишет своим близким: «...меня привлекло сюда, в Берлин, желание изучить с Деном церковную музыку глубоко и навстречу в канонах и других музыкальных кунштюках, дабы впоследствии написать опыт (а не образец) в русско-славянском православном роде литургии... Материалы для сего, сиречь собрание разных старинных напевов, со мной привезены». «Медленно, но прочно идут мои занятия с Деном, всё бьемся с фугами. Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака»; «Здесь у меня цель — цель высокая, а может быть, и полезная; во всяком же случае, цель, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ль я цели? — это другое дело; стремлюсь к ней постоянно, хотя и не быстро...» В эти последние месяцы жизни Глинка ощущает новый, колоссальный подъем всех своих творческих сил. Несмотря на то что он по-прежнему часто болеет, от душевной усталости не остается и следа, и он весь находится во власти разнообразнейших впечатлений. В. П. Энгельгардту он рассказывает о музыкальном сезоне в Берлине: «Не говоря о квартетах и игре на органе Гаупта, здесь соборный хор исполняет опрятно старинную итальянскую и превосходно древнюю немецкую музыку. Сверх того... идут оперы, между ними: 5 Глюка, *Фиделио* Бет-

¹ Так Глинка иногда называл свою первую оперу.

ховена, несколько Керубини и Мегюля, много Моцарта...» «...Одни музыкальные наслаждения уже достаточны, чтобы привязать меня к Берлину в зимние месяцы», — читаем в письме к К. А. Булгакову. И к сестре: «Если мое перо сегодня несколько резво, не ужасайся... театр и вообще музыкальные продовольствия шибко подзадоривают. С тех пор, как я не писал к тебе, т. е. в течение около двух недель, дали в театре *Волшебную флейту* Моцарта... на прошедшей неделе я слышал *Ифигению в Авлиде*... Боже мой! что это такое на сцене!.. М-те Кёстер (Ифигения) и м-те Вагнер (Клитемнестра) были, как певицы и актрисы, бесподобны: я просто рыдал от глубокого восторга... Завтра (четверг, 15 ноября) дают *Ифигению в Тавриде* Глюка! Я в неописанной радости. Вот и причина, отчего перо такое резвое».

В поисках новых путей развития русской музыки Глинка, как и в молодые годы, вновь сосредотачивает свое внимание на художественном опыте великих композиторов. Но теперь он обращает свой взор в глубь веков европейского искусства. Рядом с именами Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена появляются имена великих мастеров старинной хоровой полифонии. В письмах из Берлина Глинка писал: «...не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками. Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо». «Занятия с Деном подвигаются шибко, я впился в работу с злейшим ухищрением злобы».

Глинка не успел осуществить своих намерений. После концерта, в программу которого, по желанию Мейербера, было включено трио «Ах, не мне, бедному» из «Ивана Сусанина», Глинка простудился. Болезнь, не представлявшаяся вначале серьезной, внезапно приняла иное направление и оказалась смертельной; в ночь с 2/14 на 3/15 февраля 1857 года Глинки не стало. Он скончался на пороге нового расцвета своего композиторского гения.

Творчество Глинки весьма основательно исследовано, а его произведения прочно вошли в репертуар театров, оркестров и концертных исполнителей; и все же Глинка более знаменит как основоположник русской музыкальной классики, нежели как создатель оригинальных художественных концепций. Это, безусловно, имеет объективные причины. При всей своей душевной открытости, музыка Глинки не оказывает прямого воздействия на элементарные эмоции. Выразительность ее опирается на чувства эстетически выверенные, лишенные чрезмерной аффектации,

доведенные до строгой сдержанности выражения при постоянном устремлении к гармонической стройности. С другой стороны, при безусловной эмоциональной непосредственности высказывания, музыка Глинки всегда высоко интеллектуальна по сущности своей. Все это требует от слушателя повышенного внимания и сосредоточенности при восприятии, а также известного слухового опыта.

Глинка сумел найти единственно возможные условия для того качественного сдвига в развитии профессиональной музыки в России, который привел к созданию русской музыкальной классики. Именно это так глубоко почувствовал В. Ф. Одоевский, когда писал в рецензии на премьеру «Жизни за царя»: «С оперой Глинки является... новая стихия в искусстве и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положа руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» Стиль Глинки сложился не как прямое и последовательное продолжение и развитие какого-либо музыкального направления. Путем очень сложного, длительного и своеобразного отбора Глинка синтезировал существенные, исторически сложившиеся черты различных западноевропейских музыкальных школ и русской народной и профессиональной музыки, сказав столь весомое слово в своем искусстве, которое поставило его в ряд крупнейших представителей культуры вообще. Он постиг общность развития национальных культур и одновременно своеобразие пути развития каждой из них. Он создал русскую ветвь общеевропейского искусства и поднял свои идеи на уровень общечеловеческого значения.

Творческие задачи, в некоторых отношениях сходные с теми, которые решал Глинка, стоят перед композиторами сегодня. Конечно, здесь не может быть речи о прямых аналогиях. Однако, двигая искусство вперед, композиторы в настоящее время стали перед необходимостью усвоить опыт своих современников не только как таковой, но и как опыт исторический, поскольку многие тенденции уже откристаллизовались в такой мере, что поддаются изучению. Можно предположить, что ясно ощущимое в современном искусстве стремление к отбору наиболее ценных художественных принципов и к их синтезу, обобщению будет углубляться в дальнейшем. Но сложность проблемы состоит не в факте синтеза, а в нахождении тех условий, при которых он приведет к наивысшим художественным результатам. В сущности, вся деятельность Глинки подтверждает необходимость и неизбежность такого синтеза. Только на основе постижения всего исторического художественного опыта народов может рождаться новое искусство.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Михаил Иванович Глинка. Автобиографические и творческие материалы. Л.—М., 1952.
- Михаил Иванович Глинка. Письма и документы. Л., 1953.
- М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества. М., 1952.
- Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
- Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка. В сб. Избранные сочинения, т. I, М., 1952.
- Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки. Собрание сочинений, т. 17. М., 1952.
- Веймарн П. Михаил Иванович Глинка. Биографический очерк. М., б. г.
- Асафьев Б. В. Глинка. М., 1950.
- Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь. Т. 1—2. М., 1955.