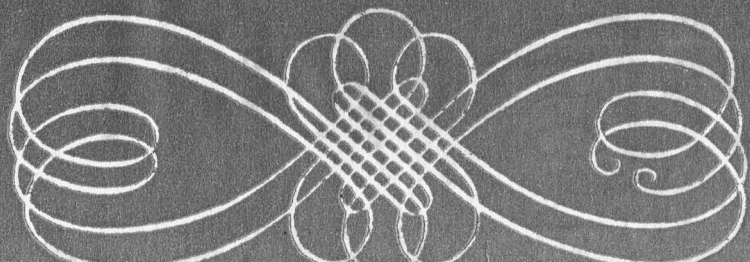
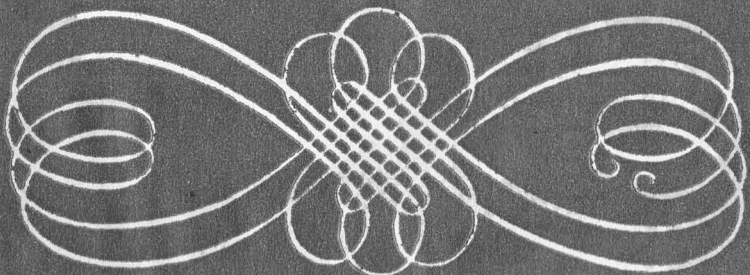
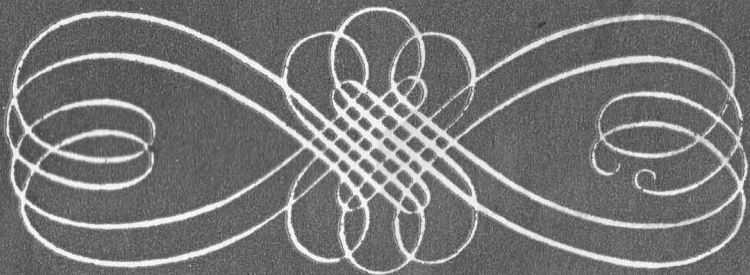


*А.Н.СЕРОВ*  
ВОСПОМИНАНИЯ  
О МИХАИЛЕ ИВАНОВИЧЕ  
ГЛИНКЕ



*А. Н. СЕРОВ*  
ВОСПОМИНАНИЯ  
О МИХАИЛЕ ИВАНОВИЧЕ  
ГЛИНKE



ЛЕНИНГРАД  
«МУЗЫКА»  
1984

Комментарии доктора искусствоведения  
профессора В л. В. П р о т о п о п о в а

**Серов А.**

С 32 Воспоминания о М. И. Глинке.— Л.: Музыка, 1984.—000.

Книга посвящена великому русскому композитору, его творческим и во-  
кально методическим принципам.

**78.072**

С  $\frac{4905000000-607}{026(01)-84}$  35—84

© Издательство «Музыка», приложение,  
комментарии, 1984 г.

# ВОСПОМИНАНИЯ О МИХАИЛЕ ИВАНОВИЧЕ ГЛИНКЕ

*Посвящается сестре моей, С. Н. Д[ютур]*

В наш век признано всеми, что память о великих художниках есть достояние народное и народная гордость; все, что относится к жизни и творениям великих деятелей по искусству,— историческая драгоценность. До тех пор, пока еще не сделано о художнике большого, всеобъемлющего биографического труда, исчерпывающего предмет (со стороны жизнеописания), как, например, превосходная книга профессора Яна о Моцарте,— отдельные заметки очевидцев, отдельные черточки должны быть обнародованы все, до мелочей, как материалы для будущей полной картины, для будущего портрета с художника во весь рост.

Каждый, бывший с художником в более или менее близких сношениях, должен, по моему мнению, принести свою лепту на пользу общую: должен написать и издать в свет верный, правдивый отчет о том, каким он знал художника, хотя бы даже без всякого притязания на литературное или критическое достоинство своих заметок.

Михаила Ивановича Глинку, которого Россия и музыкальный свет лишились еще так недавно, знали близко весьма многие из русских литераторов и артистов. От Н. В. Кукольника, бывшего другом Глинки, мы в полном праве ожидать самых драгоценных данных для подробной биографии нашего великого музыканта, в полном праве ожидать занимательнейшего и художественно написанного отчета о многих днях и годах, проведенных Глинкою в доме Н. В. Кукольника и его брата, в лучшее время деятельности Глинки, в эпоху полного расцвета его творческого гения<sup>1</sup>.

Князь Владимир Федорович Одоевский, как музыкант и литератор, мог бы подарить свету много занимательнейших заметок о Михаиле Ивановиче, с которым многие годы был дружески знаком.

Найдутся еще и другие из лиц, публике небезызвестных, на которых лежит в этом отношении долг перед соотечественниками. Очерк или этюд, сделанный В. В. Стасовым: «Михаил Иванович

---

<sup>1</sup> Это и все прочие примечания см. после текста «Воспоминаний». В сносках сохранены лишь примечания, принадлежащие Серову (помечены звездочкой).— Вл. П.

Глинка» («Русский вестник», октябрь — [декабрь] 1857 г.), хотя набросан на скорую руку и в отношении критического взгляда (несмотря на докторальный тон и на все притязания автора) далеко неудовлетворителен, имеет большое достоинство в том смысле, что открывает собой ряд биографических материалов и заключает в себе несколько занимательных отрывков из собственных записок Глинки о его жизни и из его писем<sup>2</sup>. Некоторая самоуверенность, проглядывающая в означенном очерке, и, если можно сказать, недостаток уважения к памяти великого художника, в решимости взять его в предмет какого-то своего недоноска, получили, в свое время, превосходный отпор в меткой статейке Н. В. Кукольника («Сын отечества», 1857 г.)<sup>3</sup>. Эта тонкая статейка, несмотря на всю ее сжатость, по горячности чувства и благоговению к памяти Михаила Ивановича, может служить залогом великой и богатой милости, которой мы все ждем от Н. В. для полной биографии Глинки.

В свою очередь, быв приятельски знаком с Глинкою в последние пятнадцать лет его жизни, имев счастье очень часто слышать его, как вокального *исполнителя* собственной его музыки и как *импровизатора*, еще в лучшую его эпоху (в 1842—1844 гг.), имев счастье записать под его диктовку в 1852 г. несколько драгоценных заметок об оркестровке<sup>4</sup> и пользоваться вообще, в своих занятиях искусством, его частыми и долгими беседами и советами, я ставлю себе долгом дать обстоятельный отчет о великом русском музыканте, каким я его лично знал, сообщить, по возможности, *каждое* его замечательное слово, представить фотографически верный снимок с него, каким я его видел и слышал. Многое записано у меня, во многом другом я положусь на свою память (служащую мне довольно исправно), и без всяких дальнейших притязаний смею думать, что эти воспоминания мои будут полезны, по крайней мере, со стороны *правдивости*.

Уже в тридцатых годах имя М. И. Глинки, как сочинителя многих романсов, стало известным в музыкальных кругах Петербурга; но до меня, тогда еще ребенка, и в музыкальных, довольно еще поверхностных занятиях, питавшегося репертуаром всесветно знаменитых творений Гайдна, Моцарта, Бетховена (в фортепианных переложениях), Вебера, Россини, Беллини и Мейербера, — имя русского автора нескольких мелких вокальных пьесок не доходило вовсе.

В первый раз я услышал о Глинке в первый год своего пребывания в училище правоведения (в 1836 году), когда носились слухи о новой народной русской опере, которую ставят для открытия возобновляемого Большого театра.

На первом представлении оперы «Жизнь за царя» (26 ноября 1836 года)<sup>5</sup> я, по учебным занятиям, не был. На втором был со своим отцом, в креслах. Увертюры и интродукции мы не застали;

вошли в залу, когда М. М. Степанова, в красной ленте и красной душегрейке, распевала свою арию «В поле чистое гляжу». Сходство стиля этой музыки с народными нашими песнями было для меня весьма ощутительно с первых звуков, но вместе я как-то и недоумевал: музыка и народная и не народная — мелькают формы очень ученые, сложные (как мне тогда представлялось все контрапунктное), общий характер не похож ни на Моцарта, ни на Вебера, ни на Мейснера («Дон-Жуан», «Фрейшюц» и «Роберт» были тогда любимейшей моей музыкальной пищей; Глюка, Керубини и Мегюля я тогда еще вовсе не читал). Какая-то особенная серьезность фактуры (от преобладания контрапункта) и строгий колорит оркестровки (от частого сочетания струнных инструментов с медными) не могли не поразить меня, но не скажу, чтобы тогда особенно понравились мне. Общее впечатление на меня от этой оперы (действительно весьма сложной по фактуре) было на первый раз смутно. Я даже не могу себе дать отчета о подробностях (довольно важных для истории опер Глинки): была ли в то второе (для меня первое) представление военная музыка на сцене, во время польского, краковяка и мазурки, и пел ли Собиинин (Леонов) большую арию с хором в лесу, которая постоянно выпускается? <sup>6</sup> Помнится, что и тогда эта ария не исполнялась, так же как и дуэт прощания Собиинина с Антониной, перед тем, что крестьяне отправляются вослед полякам <sup>7</sup>.

Постановка была весьма пышная, и великолепие народной сцены на Красной площади (в эпилоге) превосходило в моих глазах все, что мне случилось видеть на театре (а видел я тогда уже очень много и опер и роскошных дидловских балетов <sup>8</sup>; в театр меня стали брать с моего трехлетнего возраста и весьма часто). После этого второго представления я еще не один раз, в бытность в училище, ходил на «Жизнь за царя», оперу уже очень любимую; но сознаюсь, что, в уровень с общим тогда вкусом публики, считал блестящими точками оперы: трио в 1-м акте, танцы, дуэт Вани с Сусаниным и трио в эпилоге, где всех нас с ума сводила А. Я. Воробьева, вскоре после вышедшая замуж за О. А. Петрова, блиставшего в партии Сусанина не меньше, как в роли Бертрама в «Роберте» <sup>9</sup>. Сцена в лесу мне казалась скучноватою и утомительною. Бездны красот музыкально-драматических, рассыпанных щедрою рукою в каждом номере этой гениальной оперы, я тогда еще вовсе не понимал. Для этого потребно развитие музыкальности, от которого в то время я был еще слишком далек.

«Баядерка», «Бронзовый конь», «Роберт», балеты с Тальони <sup>10</sup> продолжали меня в те годы интересовать наряду и иногда, быть может, сильнее, нежели «Жизнь за царя», с ее строгими красотою и с ее большею частью унылым, суровым колоритом. Время горячего энтузиазма к этой опере для меня тогда еще не пришло.

Вскоре по выпуске моем из училища, зимою с [18]40-го года на [18]41-й, я в первый раз увидел и услышал знаменитого композитора, Глинку, в обществе. Это было на большом вечере у А. Д. К[ирсе]ва (служившего тогда в театральной дирекции) <sup>11</sup>

В щегольски убранных комнатах бездна гостей, между ними много артистов, Алланы, Брессан, Верне, Голланд, Брейтинг, Ферзинг, Леонов, О. А. Петров, А. Я. Петрова и другая интересная чета — М. И. Глинка с женою. Рассматриваю эту чету с величайшим любопытством. Оба роста миниатюрного. Она — молоденькая женщина чарующей красоты. Он лет за тридцать (36), брюнет с бледно-смуглым, очень серьезным, задумчивым лицом, окаймленным узкими, черными, как смоль, бакенбардами; черный фрак застегнут доверху; белые перчатки; осанка чинная, горделивая. Вот раздвигается толпа — Глинка спокойно и все очень серьезно, без малейшей улыбки, подходит к роялю и за руку ведет А. Я. Петрову. Она поет что-то итальянское. В самом простом аккомпанементе всегда виден истинный артист. Глинка аккомпанировал мастерски. Петрова пела, как всегда, восхитительно. Я ловил каждый звук с жадностью. После итальянской каватины (кажется, Арзаце из «Семирамиды») несравненный голос, которого нельзя было слышать без глубокого душевного волнения (что бы ни пела А. Я. Петрова, один тембр ее голоса западал прямо в душу!), поет незнакомую для меня музыку, трогательную, бесподобную. В плавной, тягучей, выразительной мелодии какое-то слияние итальянской неги с унылостью, томностью, тоскливостью чисто славянской. Это был романс Глинки «Сомнение», чудно спетый голосом, для которого был создан, и чудно аккомпанированный самим автором!

Я начал догадываться, что в романсах Глинки целый мир впечатлений самых поэтических и для меня еще вполне новых.

Наслаждениям этого незабвенного для меня вечера суждено было идти «crescendo».

После романса «Сомнение», который в пении А. Я. Петровой выходил страстным, патетическим монологом, она спела еще «Колыбельную песню» Глинки (слова Н. В. Кукольника) <sup>12</sup>. Опять новые стороны глинкиной музыки! Простодушие и русская заунывность, как в роли Вани, но печать национальности не столько определенна, в поворотах мелодии что-то шопеновское, невыразимо грациозное. Самая форма комнатной песенки, маленькая, уютная, дает этой вдохновенной вещице совсем иное значение, нежели кантилены Вани, в их постоянной зависимости от задачи и драматического склада всей оперы. Надо было слышать простой припев «баю-баюшки баю» в устах А. Я. Петровой! Ангельское благодушие, кротость и наивность выражения ни с чем не сравнимые, и так *кстати* для ее контральта, в котором постоянно слышались слезы

Глинка, казалось, был очень доволен в тот вечер и своей музыкой, и превосходным ее исполнением.

После нескольких стаканов шампанского (чем его всегда угощали в антрактах между музыкою), после танцев, в которых и Глинка участвовал, под блестящие звуки своего полонеза своей музыки из оперы «Жизнь за царя», — Глинка сделался поприветливее, поразговорчивее; необыкновенно умные глаза его блистали ярким огнем; он улыбался, шутил в разных углах залы с окружавшими его дамами, которые неотступно просили его спеть что-нибудь. Наконец он согласился. Все окружили рояль тесною толпой. Он пел «Не называй ее небесной» (слова Павлова)<sup>13</sup>, разумеется, без нот (свою музыку он почти никогда иначе не играл и не пел, как на память). Пение самим Глинкою его собственной музыки для меня было *событием*.

Всякий, кто знает романс «Не называй ее небесной», весьма любимый тенорами, согласится, что это — ловко написанная, очень грациозная, красивенькая мелодия, но, как будто, несколько легкая в своем миловидном стиле и, в отношении к такой легкости содержания, как будто, несколько монотонная, бесцветная и растянутая. Таким и мне представился этот романс, *после*, когда я стал дома просматривать его ноты или слушал в исполнении *не* автором.

Но в тот вечер, когда я вообще впервые эти звуки услышал, и в устах самого Глинки, эта музыка была для меня полным очарованием, никогда мною до того не испытанным и ни с чем не сравнимым.

Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и *новизны* является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки. Роль — хотя бы из шекспировской пьесы, музыка — хотя бы самого Бетховена, в отношении к гениальному исполнению, только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведения рождаются только под обаятельную власть исполнителя. Так было с Мочаловым, с Мартыновым, с Лаблашем, с Шредер-Девриент; так бывает с Листом, с Виардо, с Тихаческом — так было и с Глинкою. Могуче-гениальный, как творец музыки, он был столько же гениалец и в исполнении вокальном. Тайною: с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего — этою магией Глинка обладал в высшей степени.

Романсы и песни его, по самой музыке — прелесть! в большей их части. Многие из этих произведений должны занимать в общей истории искусства высокое место, наряду с лучшим, что создано Францем Шубертом, всесветно знаменитым именно своими



песнями (Lieder) Тем не менее надобно заметить, что одни ноты этих романсов и песен — не больше как мертвая буква. При верной даже декламации слов в пении (что так редко встречается в певцах и певицах) — все это еще далеко не то, чем была эта самая музыка в устах автора! Можно прямо сказать: кто не слышал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов. К сожалению — на горе искусства — на свете еще не придумано средства «фиксировать» все оттенки игры актера или исполнения музыкального.

Самый подробный отчет об акценте, интонациях, изгибах голоса в каждом слове, в каждом звуке (*inflexions de la voix* [модуляция голоса]), оттенках динамических (*forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando* и т. д.), ритмических (ускорение, замедление темпа), продолжительность пауз, фермат, — все это, если б могло быть во всей полноте и верности подмечено и записано (что едва ли возможно), этот подробный отчет никак не дал бы и сотой доли художественной идеи целого художественного исполнения. Выйдет сухой, абстрактный перечень, инвентарий — анатомия, которая не уловит жизненной силы исполнения, а только в одной этой силе — все дело!

Можно несколько ближе подойти к этой таинственной силе с другой стороны, именно путем не анализа, а синтеза, стараясь уловить общность, всецельность результатного впечатления от игры актера, пения или игры виртуоза, стараясь передать эту общность в немногих, метко схваченных чертах, то тогда исчезают от взгляда подробности — опять является абстрактность, да и самая эта «квинтэссенция» всех впечатлений, для уловления и для передачи эстетической, требует, в свою очередь, особого, необыкновенного художественного таланта в том, кто взялся за подобный отчет. Дело трудное!

Голос Глинки был тенор, не особенно высокий (впрочем до верхнего *la*, иногда и *si bemol*), не особенно красивого тембра, но чисто грудной, звучный, иногда на высоких нотах металлически-резкий, и во всем регистре необыкновенно гибкий для страстного, драматического выражения. Из современных певцов есть один только, который близко напоминает и манеру пения, и декламацию Глинки.

Кто слышал дрезденского тенора Тихачека, тот может составить себе довольно близкое понятие о Глинке, как вокальном исполнителе. Иногда являлись звуки с тембром несколько носовым, только это приходилось всегда так к стати, что даже не могло считаться недостатком; произношение слов самое явственное, декламация вернейшая, превосходная. Глинка «отчеканивал» в своем пении каждое слово.

Поэзия его исполнения — повторяю — непередаваема! Как все первостепенные исполнители, он был в высшей степени «объективен», погружался в самую глубину исполняемого, заставлял слушателей жить тою жизнью, дышать тем дыханием,

которое веет в идеале исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове был характером, воплощением; оттого увлекал каждую фразу, каждым словом.

Чем были в его устах стихи:

С ней мир другой, но мир прелестный...  
С ней гаснет вера в лучший край...  
Не называй ее небесной,  
И у земли не отнимай!...<sup>14</sup>

Это был истинный порыв пылкой влюбленности в чарующую чувственную прелесть женщины. Это было так же тепло и страстно, так же неподражаемо изящно, как *колорит* в какой-нибудь тичиановской Венере. Эпизод:

Вглядись в пронзительные очи:  
Не небом светятся они;  
В них есть неправедные ночи,  
В них есть мучительные дни...—

получал, в устах Глинки, силу сцены драматической. Это был укор обличения — в слове «пронзительные» слышалась та пронзающая душу вибрация, которая иногда звучит в оркестре, в трубах и тромбонах, грозным, сдержанным аккордом, *не forte*; но из-под завесы укора сквозила пламенная страстность, отдавшие всего себя обожжаемому прелестям — «она преступна; она демон но она диво красоты — и нет меры моему обожанию».

За яркими вспышками влюбленного пламени — томный полусвет чувства, сосредоточенного в себе самом, внутреннее, тихое упоение своєю любовью — и припев:

Не называй ее небесной,—

является каждый раз как будто новым, получает новую силу убедительности от переливов чувства в каждой новой строфе.

Прибавьте к этому прелесть аккомпанеента,— гармония, Глинкою созданная и Глинкою варьированная. В каждом ритурнеле он делает маленькие перемены: то прибавкой орнамента, триллера, будто флейт или скрипок, в их высоком регистре, то сплетая простые аккорды в изгибах мимолетного, грациозного контрапункта; и все это свободно, неожиданно, истинно артистически, потому что все эти варианты он импровизировал!

Естественно, что от таких впечатлений можно почувствовать себя будто в другом, неведомом мире; можно было повторить и про Глинку:

С ним мир другой, но мир прелестный!

Я возвратился домой точно в чад от всего, что довелось слышать. Скорехонько достал себе романсы Глинки, которые стали мне представляться вообще (чем они и на самом деле большею частью [являются]) перлами искусства. Прошел их и сам для себя, и с сестрою (С. Н.), с которою всегда делился всеми музыкальными впечатлениями и которая вместе со мною

упивалась пением Глинки на вечере А. Д. К. Мы играли и пели Глинку по целым дням и были постоянно в восторге от его музыки, хотя я часто сердился и на себя, и на сестру, что у нас не совсем то выходило в этих романсах, что я слышал в совершенстве исполнения на незабвенном вечере у К.

Пришлось добавлять памятью и воображением. Глинка, между тем, сделался нашим идолом, и какова же была радость для нас, когда весьма вскоре мы неожиданно лично с ним познакомились.

Зимой 1841 года Глинка, по случаю своего тяжёбного дела<sup>15</sup>, познакомился с Н. А. Л[исен]ко, служившим тогда секретарем в с.-петербургской духовной консистории, и бывал у Л. весьма часто.

В родственном Л. семействе Т[абаров]ских мы с сестрою были как свои, с детских лет; оттого, разумеется, не пропустили ни одного маленького вечера ни у Л., ни у Т., где главным средоточием интереса, душою всего кружка, был Михаил Иванович Глинка.

Каждый из этих вечеров дарил нам высшие артистические наслаждения, и живая память о них осталась в нас неизгладимо.

Как все истинные артисты, Глинка был темперамента, по преимуществу, нервного. Малейшее раздражение, тень чего-нибудь неприятного вдруг делали его совсем не в духе; среди общества, которое было не по нем, он, даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих, без всяких дальнейших претензий,— в кругу лиц, довольно образованных, но как нельзя более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дальше, тем больше увлекался, потому что увлекал других. Каждый актер, каждый певец, каждый виртуоз знает о великой силе симпатии в слушателях, о магнетическом токе, который естественно образуется между артистом и вполне симпатизирующею ему аудиториею.

За искреннюю, горячую симпатию Глинке в нашем кружке, у Т. и Л., недостатка не было. Слушатели Михаила Ивановича на тех вечерах были почти все народ молодой, поэтический уже одною молодостию своею; это были юноши, едва покинувшие школьные скамьи, это были девушки, едва расцветающие;— если звуки музыки Глинки, им самим исполненные, западали глубоко в эти юные души, раскрытые для всего прекрасного, то и самому артисту было отраднo во взглядах не одной пары глаз ловить огонь восторга, зажженный его звуками.

Зато как он и певал в таком кружке!..

Привожу не помню чью-то мысль, которая близко подходит к моему предмету: «Что сказать о красоте, кроме того, что она вечна и что при созерцании ее нам *недостает* выражения? Неужели

вы не замечали, что слово человеческое, такое богатое для выражения горя, нищеты или отчаяния, становится вдруг бедным, когда вы хотите выразить ощущение счастья? Совершенно то же случается в искусстве, когда дело идет об истинно прекрасном». Поверю, что впечатления от музыки Глинки, им самим спетой, «словами» едва ли передаваемы!

Кроме романсов «Сомнение» и «Не называй ее небесной», о которых у нас уже была речь, Глинка пел множество новых тогда своих произведений, только что явившихся в свет в [18] 38-м, [18] 39-м и [18] 40-м годах.

Были тут две жемчужины музыкальные, вызванные двумя жемчужинами поэтическими, два вдохновенных романса Глинки, вызванные вдохновенными словами Пушкина: «В крови горит огонь желанья» (1839 г.) и — «Я помню чудное мгновенье» (1838 г.)<sup>16</sup>.

Изумительно яркая, кипучая страстность пылала в каждом звуке коротенькой мелодии «В крови горит огонь желанья». Во втором куплете:

Склонись ко мне главою нежной...—

этот восточно-пылкий призыв любви сменялся столько же восточным, тихим томлением неги. Совсем иной характер! Музыка была несколько не похожа на первый куплет; между тем, на самом деле, музыка во второй строфе — повторение первой строфы, без малейшей перемены, *нота в ноту*!

Как же это делалось? В этом тайна истинной выразительности. Пораженный новизною такого эффекта декламации музыкальной, я как-то заметил об этом Глинке (после, когда мы ближе и ближе с ним познакомились). Он отвечал: «Дело, барин, очень простое само по себе; 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 все эти ресурсы»\*.

Целая, чудно законченная, замкнутая в себе поэма любви высказывалась в романсе «Я помню чудное мгновенье».

Композитор следит за каждою мыслью поэта, рисует каждую строфу отдельною картиною, не нарушая, между тем, цельности формы и ее простой пластичности. Строфа —

Шли годы. Бурь порыв мятежный

и следующая:

В глуши, во мраке заточенья,—

---

\* Для читателей, знающих музыку, эти заметки, и дальнейшие в таком роде, получат особый интерес, если при чтении наведутся на справку и самые романсы Глинки.

буквально передавая в музыке поэтический смысл стихов, минорными и диссонансными гармониями выражают настроение души темное, печальное, безотрадное, пока опять блеснет и засияет своим кротким светом та, которая уже являлась певцу,

Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

Это отрадное возвращение к свету, после тягостного мрака, это радостное «пробуждение души» дает музыке одну из самых ей вполне доступных и драгоценных задач. Музыка тут совершенно в своей стихии и, разумеется, что под властью такого могучего зачинателя жизни звуков, как Глинка, впечатление мысли и исполнения выходило очаровательное!

К повторению начальной музыки под слова предпоследней строфы чудною «кодою», финальным разгаром увлечения присоединяется заключительная строфа:

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь,  
И божество, и вдохновение,  
И жизнь, и слезы, и любовь!

Если в обыкновенном даже, лишь бы не совсем плохом исполнении последняя эта строфа имеет силу увлекательную для всех сколько-нибудь восприимчивых к музыкальной красоте, — что же это выходило в устах *самого Глинки*? Каждое слово романса было воплощением глубоко поэтической мысли и выливалось легко, свободно в своей артистически-изящной грации и простоте формы \*.

Особенно часто и с особенною охотою Глинка певал тогда свои романсы на слова Кукольника (написанные в 1840 году и изданные под общим заглавием: «Прощание с Петербургом», так как Глинка собирался в том году ехать за границу). Тексты этих романсов, хотя и не имеют высокого достоинства поэтического, заключают в себе, однако, всегда идею, доступную музыке, момент или драматический, или внутренне-сосредоточенный, лирический, и Глинка, в эту плодovitую эпоху своего творчества (между «Жизнью за царя» и «Русланом»), создал на тексты Кукольника произведения, большею частью образцовые. (Есть слух, что многие из этих текстов написаны после создания музыкальной мысли, написаны, как говорится, *под музыку*, уже готовую; слиянию музыки с ее содержанием это, конечно, не повредило.)

---

\* Романс «Я помню чудное мгновенье» — один из высших перлов в целом собрании глинкинских пьес для одного голоса с фортепиано. Технический разбор показал в нем образец стиля того рода вокальной музыки, которого у немцев главным представителем — Франц Шуберт. Оценка всех без исключения романсов и песен Глинки, в их хронологическом порядке, и технический разбор лучших составит для меня предмет отдельного критического труда <sup>17</sup>.

Болеро «О дева чудная моя», в исполнении Глинкою, было невыразимо красиво в своем рельефном ритме. Здесь опять резким контрастом оттенялся второй куплет от первого. В начале — счастье любви и, при конце строфы, опасение измены, мимолетным облаком среди минут блаженства. Во втором куплете, наоборот, в словах — развитие ревнивых опасений, угрозы мести за обманутую любовь — «и дик, и страшен буду я»; потом вдруг конец сомнениям; восклицанием:

Но нет! Ты не изменишь мне!

все успокаивается. Эти слова, по музыке второй строфы, соответствуют стиху:

Но если ты изменишь мне!

точно так, как и предыдущая фраза:

Надежды, счастье -- все прости! —

апогей отчаяния в музыке второй строфы приходится на мелодию, которая в первой строфе выражает апогей блаженства.

Холодная анатомия текста и музыки выкажет здесь какую-то парадоксальность в повороте, какой-то «tour de force» [ловкая шутка, трюк]: желание примирить в музыкальном выражении крайности, друг другу противоречание. В мастерски художественном исполнении автором не только не было ничего похожего на изысканность в повороте декламации; не было и тени чего-нибудь натянутого или парадоксального. Напротив, выразительность выливалась свободно, а промелькивание ревности среди упоенья любовью — просвечивание счастья разделенной любви, среди ревнивых опасений, придавало целой пьесе горячий, тревожный, сильно волнующий душу оттенок. Между тем, в общем повороте, этот романс выходил чем-то легким, скорее чуть-чуть шутивным, нежели мелодраматическим.

Внешний эффект этого романса, в исполнении его автором, выходил, быть может, сильнее всех прочих.

Совершенно в другом роде наивная песенка «Жаворонок»<sup>18</sup>:

Между небом и землей  
Песня раздастся —

русская заунывность и простодушие русских народных напевов.

От ритурнеля, где прелестно переданы трели жаворонка, до последней фразы пения, как будто замирающей вдалеке, в исполнении Глинки все было необыкновенно колоритно и грациозно; все было свежо, как весенний воздух. В искусстве перемежать фразы пения маленькими паузами, в искусстве постепенно усиливать звуки в течение целого периода музыкального и в искусстве делать кое-где чуть заметные «ritardando», необыкновенно важные для цельности эффекта, — в этих иногда

микроскопических «тонкостях» исполнения, Глинка едва ли имел себе равного между певцами романсов.

Блестящею, эпически-воинственной песнею рыцаря являлся романс «*Virtus antiqua*» [«Рыцарский романс»], в ритме марша:

Прости, корабль взмахнул крылом,  
Зовет труба моей дружины;  
Иль на щите, иль со щитом  
Вернусь к тебе из Палестины.

Призыв трубы слышался ярким, металлическим вибрато и в аккомпанементе, и в самом голосе, особенно в стихе:

Клянуся сердцем и мечом

на долго-протянутом втором слоге (высокое теноровое *fa*, *sostenuto*). Кантабиле на слова:

И лавр из нежных рук твоих

будто истаявало в нежно сердечных звуках. На каждую строфу стихов музыка повторяется, следовательно, опять являлись здесь оттенки декламации, поразительные драматическою правдою; она разгоралась до пафоса при словах:

Паду на щит, чтоб вензель твой  
Врагам не выдать, умирая,—  
И, побежден одной судьбой,  
Умру, тебя благословляя!

Каждый куплет заключался широким маршем, где как будто слышался полный оркестр. Глинка играл на фортепиано без особенной претензии на виртуозность; но, по необыкновенной отчетливости в ритме и в звуке, по необыкновенной чистоте аккорда, при самых сложных ходах гармонии он был и пианист весьма замечательный.

Творческая свобода часто прорывалась и в аккомпанементе. Марш в «*Virtus antiqua*» вдруг, неожиданно, украшался добавочным контрапунктом, расцвечивался несколькими штрихами, мастерски симпровизированными на пользу большей живописности целого. В пении Глинки этот истинно рыцарский романс выходил целою маленькою, законченною в себе оперою, за которую с удовольствием можно бы отдать десятки опер Пачини, МеркадANTE «*et consortes*» [и прочих, и подобных].

Что Глинка, между тем, не совершенно отдалялся от итальянского направления вокальной музыки, с тех сторон, которые в ней превосходны,— доказательством служат многие из его произведений в стиле «*canto spianato*» [чистое пение].

Несколько риторический романс «Не требуй песен от певца» («К Молли») пленял чисто итальянскою плавностью кантилены, и самая метода пения, в исполнении этого романса Глинкою, сделала бы честь первым светилам итальянской оперной сцены \*

---

\* О сходстве с итальянским направлением здесь говорится только со стороны внешней пластичности кантилены и ее исполнения, выработанною вокализациею.

Точно так же и вдохновенный романс «Давно ли роскошно ты розой цвела», кроме поэтического своего смысла, выходил, в пении Глинки, живым воплощением красоты собственно-тенорового звука, апофеозой нежности страстной, — чувственной пленительности, которая должна составлять главное свойство и характер тенора, голоса юношеской влюбленности.

Светлая мажорная мелодия на слова:

Ярко денница горит

из предыдущих минорных гармоний выпархивала, как ракета; но в целом этого романса, в идеально прекрасном авторском исполнении, господствовала необыкновенная мягкость тона, не допускавшая ни малейшей резкости в антитезах и контрастах света и тени.

В таком же мягком, но еще более *томном* колорите («schmachtend», выразились бы немцы) был выдержан, от первой до последней ноты, чудно-грациозный романс «Как сладко с тобою мне быть» (написанный в 1840 году, на слова Рындина).

Замечательно, что Глинка, создав на эти слова такую прелесть, был вовсе не доволен текстом, особенно последнюю строчкой каждой строфы:

При виде тебя.

В разговоре со мной он просто смеялся над этой строчкой, а на мои восторги от музыки и исполнения этого романса прибавил, что ему собственно не следовало бы петь этой кантилены. «Она задумана для особого сорта мягких теноров — *tenori di grazia*, — к которым я себя не причисляю.»

Как все великие исполнители (Лаблаш, Мартынов), Глинка не ставил для себя условных границ между так называемым трагическим родом или сентиментальным, или комическим. Идеалом его была драматическая правда в музыке, верность идее, которая служит задачей каждого отдельного произведения. Где надобилась страстность, пение Глинки было страстно до пафоса; где чувства, по смыслу пьесы, сдержаны, сосредоточены в самих себе, там и в пении его господствовал кроткий полусвет; где, наконец, задача была комическою, там Глинка являлся и комиком восхитительным, комиком *русским*, то есть несравненно высшим против комизма в других национальностях.

В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые *необходимы* в своей совокупности для истинно изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем

---

Со стороны же самого поворота сочинения, со стороны драматической правды и музыкальной декламации очень многие романсы Глинки — в том числе и этот «К Молли» — имеют большую родственность никак не с итальянцами, а со стилем Вагнера, во многих местах его «Тангейзера», например, в сцене состязания певцов. Замечательно, что и Глинка, как Вагнер, очень любил придавать аккомпанементу единичного (сольного. — *Ред.*) пения волнообразный вид, свойственный звукам арфы, орудия «аккомпанемента» по преимуществу.



разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшей редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере, довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, умение технически им распоряжаться — умение, развитое обдуманностью и наукою, и наконец, в-третьих — высшее художественное понимание *музыки*, ее духа, средств и целей, до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще.

«Попутная песня» представляла талант Глинки, как исполнителя, с двух разных сторон. Так и задумана автором для этого контраста:

Дым столбом, кипит, дымится пароход!  
Пестрота, разгул, волнение,  
Ожиданье, нетерпенье,—

все это быстро, живо, скороговоркой, как в стиле «*parlando*» [говорком] итальянских комических опер (*nota e parola*). Потом — вдруг облачко меланхолии, мечтательности:

Нет, тайная дума быстрее летит,  
И сердце, мгновенья считая, стучит.

В тексте здесь нет и сотой доли того, что есть в нотах этой грациозно-задумчивой мелодии, а в нотах опять нет и тени того, что было в очаровательном исполнении автором. Он был очень далек от приторно-сладкой манеры, которою иные певцы, особенно теноры-селадоны, потчуют слушателей, считая леденцовую или паточную приторность единственным способом для музыкального выражения чувств нежных.

Глубокая музыкальность, художественный вкус и верность смыслу в *малейшем* оттенке придавали пению Глинки совершенно особенный характер и в нежно-мелодических местах его прелестных романсов.

*Песня Ильинишны* (из драмы Кукольника «Князь Холмский»):

Ходит ветер у ворот,  
У ворот красотка ждет,—

в устах Глинки была образчиком русского юмора в музыке. Господствовало выражение тонкой плутоватости, вместе с оттенком простоты и добродушия, которое никак не вяжется с тонкостью и лукавством, например, в комизме немецком или французском. Там уже одно из двух: или простота, или лукавство,— а русский юмор как нельзя лучше мирит эти крайности:

Дунул ветер, и — *Авдей*  
Полюбился больше ей;  
Стоит дунуть в третий раз,  
И полюбится *Гарас!*

Глинка в слове *Авдей*, в слове *Тарас*, с иронической усмешкой, как будто рисовал фигуру и характер этого Авдея, этого Тараса. «Имя» превращалось в личность, в живого человека.

(Чисто русский мотив этой песни превосходно разработан в мастерской увертюре к драме «Холмский», написанной в 1840 году<sup>19</sup>. Во время первого моего знакомства с Глинкой «Холмский» иногда давался на театре, где песню отлично исполняла Гусева; но я тогда решительно ничего не знал об этой музыке, ускользнувшей как-то вообще от внимания публики, и песню узнал только в пении Глинки, не подозревая, что она послужила ему основой для оркестрового здания первостепенной красоты.)

Довольно часто Глинка певал одно из произведений своей юности — романс «Победитель», написанный в 1832 году в Милане, на слова Жуковского:

Сто красавиц светлооких  
Председали на турнире.

По рисунку и по выразительности мелодии это вовсе не сильная вещь, но в пении Глинки выходила ярко-кolorитную прелестью, во вкусе почти итальянском. Тут Глинка являлся певцом блестящим и исполнял колоратуру так, что и Рубини тогда, а теперь Кальцолари, вряд ли победили бы этого «победителя». Замечательно, что Глинка никогда в то время не пел ни строки из своей оперы «Жизнь за царя». На вопрос мой об этом он отвечал: «Не по голосу мне, барин, да и надоела».

Из чужой музыки он пел только одну вещь — романс графа Михаила Юрьевича Виельгорского «Любила я»; но пел этот милый романс с таким же увлечением, с такою же страстностью, как самые страстные мелодии в своих романсах.

В последней строфе, на слове «о, незабвенный», он делал вариант, а именно брал мелодию гаммой с верхнего *sol* и доводил этим выразительность до восторга любви, просветленного идеализмом.

В одном из разговоров с Глинкою, где я выражал изумление мое перед таким совершенством исполнения, перед таким увлечением, почти всегда доходящим до апогея, до экстаза, — Глинка мне заметил:

«Это не так трудно, как вы себе воображаете. Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого разга, счастливого — если хотите — „оттиска“ или „экземпляра исполнения“ и *стереотипирую* все эти подробности раз навсегда.

Потом уже, каждый раз только *отливаю* исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда, внутренне, я несколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться! Это было бы невозможно».

Зная через других и из разговоров со мною, что я занимаюсь музыкою много и смотрю на искусство серьезно, Михаил Иванович охотно позволял мне расспрашивать его касательно мнений о том или о другом композиторе. Первый для меня интерес был узнать, как Глинка думал о моих тогдашних любимцах «Фрейшюце» и «Роберте». Ответы Глинки были для меня неожиданны.

О «Фрейшюце» [Вебера] он отозвался лаконически: «Хорошая опера; есть отличные вещи, особенно трио в первом акте».

Восторгаясь во «Фрейшюце» каждую нотой, я был поражен этою довольно холодною и экономическою похвалою.

О Мейербере вообще отзыв Глинки был еще более сжат: «Не уважаю шарлатанов».

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

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

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

Читатели пусть не забывают, что все эти беседы нимало не имели характера каких-нибудь ученых диспутов или чего-нибудь вообще методического. Это были мимолетные заметки, налету мною ловимые среди живого разговора о том, о сем, потому что каждое слово Глинки, касательно музыки, для меня было не оцененно. В большие рассуждения об искусстве он не пускался (особенно тогда, на вечерах у Л. и Т.), да и некогда было входить в длинные разглагольствия о предметах, вызывающих на размышление.

Время неслось быстро в веселом кружку. Без танцев, запросто, по-семейному, под фортепиано, не обходился ни один вечерок. Глинка, среди молодежи, сам очень любил протанцевать несколько кадрилей и мазурку. С начала вечера, обыкновенно, он жаловался, что не в духе, не в расположении петь и бывал вообще неразговорчив и невесел. Потом, после нескольких кадрилей и нескольких стаканов шампанского в антрактах, делался и разговорчив, и в самом отличном расположении духа; зачастую сам вперед объявлял: «Кажется, барин, что сегодня *si bemol*

будет», то есть, что он так чувствует себя в голосе, что возьмет высокое *si bemol*; и иногда, без всяких просьб, сам усаживался за фортепиано и пел часа два почти без перерывов. Тут — закуска или настоящий ужин, *en forme* [по форме]. После ужина — мазурка, потом, в заключение, опять букет романсов, *rouge la bouche bouche* [напоследок, «на закуску»].

В послеужинном репертуаре блистали большею частью «Не называй ее небесной», «Любила я твои глаза» и «Прощальная песня» (на слова Кукольника, в числе 12-ти романсов «Прощание с Петербургом»):

Прощайте, добрые друзья,  
Наша жизнь раскинет рассыпную.

В печатном заглавии этой песни красуется посвящение, оригинальное своею обоюдностью или взаимностью:

«Слова посвящены Михайле Ивановичу Глинке; музыку посвящает друзьям М. Глинка».

И в самом деле, мысль стихов, вероятно, принадлежащая автору музыки, высказывает то настроение духа, в каком Глинка себя чувствовал в обществе Кукольников и К. П. Брюллова. Это как будто *pièce d'occasion* [пьеса к случаю], то есть живое отражение того кружка; самые слова, несмотря на некоторую изысканность и мелодраматический тон (тогда еще модный), заключают в себе много правды. Музыка — в сущности весьма простая декламация, в строгом глюковском стиле, на гармонической основе аккордов, почти не модулирующих, но богатых задержаниями, — выходила в устах Глинки увлекательною речью, проникнутою пафосом, широким и глубоким, как душа художника.

Особенно рельефно выступали строки:

А слава, бог когда-то мой!  
Возьми назад венец лавровый.  
Возьми, из терний он; — *долой*  
Твои почетные оковы:  
Другого им слепца обвей!  
Вели ему на чуждом пире  
*Гостям в потеху у дверей*  
Играть на раскаленной лире...

Глюковские диссонансы в мелодии и ее аккомпанементе звучали тут трагически, наводили ужас!.. И опять трудно было поверить, что *та же самая* музыка оставалась на последнюю примирительную строфу, что те же трагические аккорды и пламенная, жгучая мелодия повторялись без переменны на кроткие мирные слова:

Есть неизменная семья!  
Мир лучших дум и ощущений!  
*Кружок наш, добрые друзья,*  
*Покрытый небом вдохновений.*  
И той семьей не разлюблю,

На детский сон не променяю!  
Ей песнь последнюю пою —  
И струны лиры разрываю.

Здесь выражение было мягко, сердечно, до последней строки; только в ней снова прорывался пафос, — Глинка иногда вариантом брал в заключительной каденце высокое *la* и силою драматизма заставлял содрогаться (Мажорное разрешение этой минорной прощальной песни, хором «Ты прав, певец, да не совсем», в том кружку, о котором идет речь, — никогда не исполнялось. Глинка сам чувствовал, что, отбрасывая этот мажор, он нисколько не отнимает силы от впечатления песни.)

Весною 1842 года в репертуаре исполненных Глинкою пьес стали чаще и чаще являться номера из оканчиваемой им тогда оперы «Руслан и Людмила».

Весь 1842 год прошел для меня в большем и большем знакомстве с этими новыми чудесами глинкиной музыки. Весною я слушал отрывки из «Руслана» в устах самого автора, — осенью был на пробах этой оперы, зимою на самых ее представлениях<sup>20</sup>. Для меня все это были события первой важности, о которых и сообщу по порядку

Какие сладостные звуки  
Ко мне неслись в тиши —

так начинается речитатив Гориславы перед ее арией:

Любви роскошная звезда,

и эти, в самом деле «сладостные звуки» ригурнеля (отголосок Персидского хора:

Ложится в поле мрак ночной)

были для нас первыми пленительными звуками из оперы «Руслан», о больших приготовлениях к которой уже много поговаривали, в начале 1842 года, в разных петербургских кружках<sup>21</sup>.

На одном вечере у Л., спев несколько романсов, Глинка сказал

— Теперь я вам спою «тоску».

— Какую «тоску»? Чью «тоску»? — спросили мы хором с жадным нетерпением.

— Из моего «Руслана», романс Гориславы.

— Кто же эта Горислава? В поэме Пушкина нет этого имени.

— На афише будет стоять: *Горислава, пленница Ратмира*. Вот слушайте, вышло, кажется, недурно. — И он пел, и мы таяли от наслаждения!

После, то есть в том же году, на театре, и через много лет, в разных концертах, в том числе однажды в исполнении Полиною Виардо, довелось слышать эту арию, и с оркестром, и в пении более или менее близком к совсем хорошему, но — повторяю это тысячи раз! — «в общем» впечатлении было *вовсе не то*, как

в исполнении этой грациозно-меланхолической и чисто славянской кантилены самим гениальным ее творцом!

Причина понятна: он сам осуществлял свой идеал своим пением, где мастерски владел всеми *средствами выразительности, драматической правды* — главной и единственной задачи всякой истинной музыки. В исполнении не автором, при самых счастливейших условиях, все-таки многое остается не вполне согласным с идеей автора музыки, все-таки выходит разноречие, хоть тонкое, слабое (в редких случаях даже *даровитого* исполнения), но все-таки *разноречие* между задачей и ее воплощением. Какой певец, какая певица могут *вполне* усвоить себе мысль Глинки? Для этого надобно — безделица! — чтоб в них жила глинкинская — инстинктивная и сознательная — *музыкальность*. В пении самим Глинкою его музыки, задача и ее воплощение, разумеется, *совпадали, сливались* и выходило — диво! Даже замен бесподобнейших красок очаровательно-цветистой оркестровки бедным, однообразно-бесцветным звуком фортепиано, магического при исполнении Глинкою, не отнимал красоты у музыки, потому что Глинка умел силою своей музыкальности претворять фортепианный аккомпанемент в аккомпанемент оркестра, умел бесконечными оттенками силы, выразительности, светотени уравновесить отсутствие колорита. Так, в живописи — рисунок с большой картины, отлично исполненный самим ее творцом, без сомнения, в тысячи раз лучше передаст результатное ее впечатление, нежели не совсем верная и не сильная копия.

Сравнение может показаться парадоксальным, когда дело идет не о *копиях*, а об исполнении оркестром и певцами оригинальных партитур, для оркестра и певцов написанных; но в такой *строжайшей* проверке воплощения с идеалом художника, обыкновенное, дюжинное исполнение в оркестре и на сцене, при не особенно даровитых, не гениальных капельмейстерах, всегда не больше, как только *копия* и притом *слабая*. Оригинал — на страницах партитуры для тех, конечно, кто умеет таким оригиналом пользоваться.

О тексте и плане оперы «Руслан», в начале 1842 года, мы и понятия не имели, кроме того только, что она пишется на сюжет поэмы Пушкина; оттого относились к исполняемым Глинкою отрывкам из этой оперы совершенно просто, без анализа, с полнейшим *доверием* к задаче художника. Вопросы о «сценичности» или «несценичности» тогда еще не могли в нас зародиться. Не зная, где и как помещен в будущей опере этот лирический монолог «пленницы Ратмира», мы ее видели в воображении, мы любовались ее душою любящею, женственною, нежно-страстною любовались характером славянской, *русской* женственности. В «Антониде» есть на это слабый только намек, а воплощение этого же характера, быть может, более яркое, нежели Горислава, явилось у Глинки позже, в бесподобном романсе «Маргарита»<sup>22</sup>.

С изумительным искусством Глинка всегда уловлял тонкую черту, которая отделяет сильно-страстное драматическое «пение» от декламации «говоренной», «рецитируемой».

Так слова Гориславы:

Ревнивый пламень затая,  
Не я ль с покорностью внимала,  
Когда, для неги в тишине,  
Платок... был брошен не ко мне!

Драматическая правда в этом месте допускает так называемый трагический «шепот», почти требует этого эффекта.

Разумеется, он и был в исполнении Глинкою; но глубокая музыкальность артиста не позволяла ему переступить за черту истинно изящного. «Пение» и в этих словах оставалось «пением», никогда не переходило в декламацию немusикальнo произнесенного слова. При всей горячей страстности этого романса общий его тон, в исполнении Глинкою, был чрезвычайно нежен и томно грациозен. Болезненная, шопеновская тоскливость в повороте мелодии и ее гармонии, с бесчисленными мелкими, хроматическими уступками именно в игре и пении Глинки находила *настоящее* свое выражение. Деликатность полусвета и полутени — одна из господствующих сторон в красотах глинкиной музыки вообще и «тоски» Гориславы, в своих мягко-женственных изгибах, вышла одним из лучших, самых сердечных его вдохновений. Певал он эту арию с особенною любовью и погружал всех нас в восторг.

Другим капитальным образчиком чудес еще не знакомой для нас оперы была — *баллада Финна* (без речитатива:

Добро пожаловать, мой сын,

а прямо от ритурнеля широкими аккордами, перед словами:

Любезный сын,  
Уж я забыл отчизны дальной  
Угрюмый край).

Не передать словами первого впечатления от этой музыки, столько *новой* в целом складе и во всех подробностях! Слышалось единство мысли, выдержанной с небывалою в музыке настойчивостью; слышались и видоизменения мысли в ее разработке, необыкновенно рельефные, каждое в *своей* области, так что общее впечатление поневоле выходило чрезвычайно сложным (complex).

Старик, финский колдун, рассказывает повесть своей несчастной любви. Молодым пастухом он страстно влюбился в Наину; холодное сердце надменной красавицы отвергло бедного Финна —

Пастух, я не люблю тебя!

Пастух сделался пиратом; через десять лет принес к ногам Наины груды золота и кораллов. Ответ тот же:

Герой, я не люблю тебя!

С отчаяния Финн погружается в науку чародейства — делается могучим колдуном; силою заклинаний призывает к себе Нанну, и она повинуется. Но, увы! углубясь в таинства природы, Финн не заметил, что прошло сорок лет со времени последнего его свидания с гордою красавицей: теперь перед ним отвратительная старуха! Между тем —

...колдовство

Вполне свершилось, но несчастью.

Старая колдунья влюбилась в старого колдуна и, отверженная им в свою очередь, преследует своим гневом его и всех, кому он благоволит.

Независимо от целостности оперы и от сценических условий, просто как сюжет баллады, это сюжет богатый, увлекательный и вполне музыкальный. Даже некоторая ирония и насмешливость, которою Пушкин закончил этот рассказ, может проскользнуть мимо, если пафос всего сюжета взять со стороны *наивной*, доверчивой, вечно юной души Финна, который именно с этой стороны может возбудить сочувствие и сострадание.

Могучая фантазия Глинки разыгралась здесь на чрезвычайно простом и даже не особенно красном мотиве одной финской песни\*. Сокровища науки гармонической, дар к самому свободному контрапункту, всегда осмысленному «объективностью» задачи, дали Глинке возможность создать из этого финского, волею чуда разработки. Одна и та же основная мелодия изгибается по всем требованиям драматической задачи; высказывает то робкую наивность признания:

Сказал: «Люблю тебя, Нанна»,

то первую тоску юности:

И все мне дико, мрачно стало,  
(главная тема в миноре)

то элегические воспоминания старца о былом горе:

Ах, и теперь один, один,  
Душой уснув, в дверях могилы;

то переходит в мир инструментальный и, не отступая ни на шаг от своего главного контура, взмахом кисти симфонической живописует воинские подвиги смелых рыбаков-пиратов, и музыка звучит металлически, будто стук мечей,— живописует темные дебри Финляндии и таинственных обитателей этой глуши — седые колдуны выступают перед нами, величественные своею фанта-

\* Историю этого мотива сообщим впоследствии, отдельным фактником, из воспоминаний г-жи Виноградской, доставленных в редакцию нашего журнала <sup>23</sup>



стическою уродливостью; живописует и страшные чары, и вопль души, горько обманутой в надеждах,— слова:

Ах, витьязь, то была Наина!..

Далее симфония разрастается широко при словах:

Увы, мой сын! Все колдовство...

точно будто и магия, и вся природа, равнодушным своим, так же зло посмеиваются теперь над бедным Финном, как прежде смеялась над ним бездушная красавица, сгубившая его жизнь... Так изгибается в рисунках своих, в значении своем мелодия, всего из *шести* ноток; столько же неисчерпаемы сокровища гармонизации, то есть ходы второстепенных голосов, подпевающих главному.

Главным принципом гармонии в целой балладе разумеется часто слышимая и долго протягиваемая основная нота (тоника — внутреннюю педалью), звуки *волынки пастуха* и, между тем, бесподобно красивый «цемент» для всех аккордов.

Главная, типическая гармонизация финской пастушеской песни звучит кротко, будто издали, уже в маленьком предварительном ригурнелчике, после слов:

В долинах, нам одним известных,  
Гонял я стадо сел окрестных.

В двух тактах — целый пасторальный ландшафт!

Те же аккорды, без малейшей перемены в гармонии своей, иначе ритмизированы, и музыка скачет и прыгает при словах:

Веселы игры пастухов.

Далее, одна и та же фраза мелодии расцветается поминутно новыми гармониями, в глубочайшем согласии с предметною задачею. Хроматический ходик, который в первый раз является под словами:

И равнодушно отвечала,

впоследствии вырастает до грозного трубного призыва (тромбоны в оркестре):

— — — — —  
Волшебный вихрь поднял вой.  
(упор на каждый слог)

На слова:

И вдруг заплакал, закричал —

кроме голоса, и гармония *плачет* раздирающими душу диссонансами,— между тем, это опять развитие *того же* хроматизма; на слова:

Я убежал, но гневом вечно  
С тех пор преследуя меня —

в аккордах слышатся угрозы злой Нанны — опять тот же хроматический ход; в заключительном ритуале *волыночная* нотка господствует над всею массой звуков.

Обдуманность, зрелость форм изумительная и, между тем, нигде ни следа рефлексии: все органически вытекает, будто само собой, из главной мысли; все живет, дышит...

Разумеется, что подробности, о которых здесь идет речь, не могли мною быть уловлены *тогда*, при первом знакомстве с этим дивом музыки; но, рассказывая о подробностях, я могу несколько лучше, ближе к делу, передать *впечатление* от этой баллады, спетой самим Глинкой, нежели общими словами восхваления! Да и хвалить трудно, когда *все* — совершенство!

Глинка, весною 1842 года, певал эту балладу охотно и довольно часто (она приходилась совершенно по его голосу, а сила декламации никогда не утомляла его), но нам все мало казалось. Нельзя было достаточно вслушаться в эту прелесть, нельзя было вдоволь налюбоваться всеми этими красотами, которые в исполнении автором, конечно, выступали *ярче, рельефнее*, нежели после, в исполнении на театре, хотя там был *оркестр* со своими новыми чудесами. Причины объяснены по случаю романа Гориславы. Здесь «идеальное» исполнение еще труднее, потому что формы несравненно сложнее, задачи шире, намерений больше. Если темп хоть в одной фразе будет взят неверно, если какой-нибудь гобой или кларнет в оркестре не исполнит своей *роли* как следует в этой в высшей степени *объективной* музыке, впечатление будет неполно, *не то*, которого желал автор. А когда он сам пел, разумеется, все, до малейшего оттенка, было *то*! Баллада не выходила нисколько отрывком из большого целого, отдельною сценою из оперы; напротив, это был цельный, замкнутый в себе мир впечатлений, целый *эпос*, целая судьба человека, к которому возбуждалось полное сочувствие! Актерским дарованием Глинка обладал, как я уже замечал, в самой высокой степени. С первых звуков:

Любезный сын, уж я забыл...

он превращался в Финна и рассказывал нам повесть любви, как будто это все с ним самим случилось. В строфе:

Ах, и теперь один, один,

Глинка протягивал слово *ах* долгою ферматой; но это не была ничуть *нота*, протянутая *вокалистом*, это был вздох из глубины сердца, — вздох, в котором сосредоточилась вся горькая участь Финна. В голосе Глинки звучали слезы (точно как в «Прощальной песне» на слова «и струны лиры разрываю» Глинка переменялся в лице, становился бледен от внутреннего волнения). О, если б и на сцене оперной могли почаше являться такие исполнительно-художники, совсем, донельзя сливающиеся со своею задачей! Такие, чтобы могли «воплощать» характер, а не «нарочно» «петь свою партию» и «играть свою роль»! Драматизм, выразитель-

ность были в Глинке так сильны, что слушать эту музыку как музыку, как звуки не было ни малейшей возможности. Надо было только «переживать» в своей душе судьбу Финна. Припомните, с этим вместе, сложность, крепость форм самой музыки такого стиля, где одна и та же мелодия непрерывно перебегает из голоса в аккомпанемент, из аккомпанемента в голос, где бриллианты гармонические и ритмические рассыпаны на каждом шагу, и — судите о силе впечатления!

Жажда услышать превосходнейшее создание Глинки на театре, услышать колоссальную оперу, которая должна будет затмить «Жизнь за царя», разгоралась в нас после каждого раза, что нам удавалось слушать арию Гориславы и балладу Финна. Мы ждали осени и зимы с великим нетерпением.

Между тем, тою же весною 1842 года приехал в Петербург Лист<sup>24</sup>, и его концерты деспотически завладели вниманием и сочувствием всех, кто в Петербурге сколько-нибудь интересовался музыкой.

Глинка был в первом же концерте Листа, где царь виртуозов исполнил увертюру из «Вильгельма Телля» [Россини], «Erlkönig» [«Лесной царь»] и «Ständchen» [«Серенаду»] Фр. Шуберта, «Фантазию на Дон-Жуана» и «Хроматический галоп» [Листа].

Не изумляться такому титаническому исполнению, такой неслыханной виртуозности Глинка не мог; но, как после я узнал из разговоров с ним (и еще после проверил взглядами его на фортепианную игру вообще и заметками об этом в его автобиографических записках), Глинка *не совсем понял* листову гениальность. Лист, в глазах Глинки, был только одним из отличных пианистов, да еще насчет собственно «touché» терял значительно, в сравнении с мягкою игрою Гуммеля и Фильда (!).

Нового духотворного начала, которым проникнута каждая нота в аранжировках и в исполнении Листа, Глинка как-то не заметил. Он был воспитан на фортепианной музыке иного свойства и слишком уважал учителя и приятеля своего, Карла Мейера. Совсем отрешиться от бывшего, чтобы идти навстречу небывалому, Глинка и в творчестве своем позволял себе только *под условиями*; в подробную критическую оценку знаменитостей он не вдавался и всегда, отчасти по духу противоречия, относился к этим знаменитостям несколько «враждебно».

В эпоху пребывания Листа в Петербурге Глинка однажды обедал в нашем доме. За столом, где в числе гостей был А. Д. К-в, конечно, много было толков о Листе. Отдавая справедливость силе и беглости его пальцев(!), Глинка не одобрял его идеи играть на фортепиано «оркестровые» сочинения, как например, увертюру «Вильгельма Телля» [Россини] и симфонию Бетховена. «Ce sont des choses qui exigent *des masses*. A côté de l'orchestre la piano n'est rien du tout» [Это произведения, которые требуют оркестровой звучности. Фортепиано по сравнению с оркестром ничего собою не представляет.] (Взгляд не совсем верный, потому

что тут дело идет не о *реальном* количестве звука, не о массах и о колорите, для фортепиано недоступном, а о «концепции» исполнения — *Auffassung*, — которая в Листе превыше всяких похвал и дает ему полное право исполнять на клавишах фортепиано *всю* существующую музыку. Ясно, что Глинка не с той стороны подходил к делу.)

Я спросил мнение Глинки о самой увертюре к «Вильгельму Теллю».

«Это одна из неважных фабрикаций Россини. Переслащенная копия Пасторальной симфонии Бетховена. Не люблю и всей оперы. Слишком заметно, что для Парижа написана.»

После обеда Глинка толковал с А. Д. К-вым о предстоящей постановке «Руслана»; просил поскорее распорядиться о колокольчиках, настроенных «гаммой».

«В четвертом акте забавляют барышню Людмилу; между прочим, серебряные и золотые деревья „ведут курант“. Он уже написан. Надо непременно колокольчики в тон.»

К-в обещал постараться и хвалил роллеровы декорации<sup>25</sup>.

Прислушиваясь к разговору, я был рад узнать еще что-нибудь о будущей опере. Готовилось нечто великолепное; представляя себе заранее музыку Глинки в ее целом, я опять сожалел, что еще столько месяцев оставалось до предстоящего наслаждения.

Глинка в тот вечер недолго оставался у нас, потому что спешил к графу Михаилу Юрьевичу Виельгорскому, где «Франц Адамыч» (как Глинка, в шутку, называл Листа) должен был играть громадную партитуру «Руслана» «à livre ouvert!» [с листа]<sup>26</sup>.

После мне Глинка рассказывал, что Лист любовался и мелодиями, и фактурой оперы вообще, а *особенно* понравилась ему «Тоска Гориславы».

Весной и летом 1842 года Глинка жил в Гороховой, между Малою Морской и Адмиралтейской площадью, в доме Давыдова. Жил один в маленькой, плохо меблированной квартире, во дворе, — со слугою, Ульяном, который был «из музыкантов»: в деревне дяди Глинки играл на контрабасе и в Петербурге иногда переписывал ноты для Михаила Ивановича.

Первый мой визит к Глинке (который сам меня приглашал зайти когда-нибудь побеседовать) был неудачен. Вхожу, в передней сидит Ульян, с своей оригинальной, добродушно-угрюмой физиономией, и на маленьком столике, у растворенного окна, что-то пишет.

В соседней комнате прыгают и чирикают птицы за большой сеткой перед окном. (Михаил Иванович страстно любил птичью породу и часто заводил у себя целые птичники.)

— Дома Михайла Иванович?

— Никак нет-с, — отвечал Ульян, вставая из-за своих занятий. — Только что вышли погулять.

— Что, он очень занят теперь своей оперой?

— Нет-с, не так, чтобы очень. У нас почти все уже готово. Теперь вот только *танцы пишем*.

В другой раз Глинка был дома: спал в халате, на диване.

— А, милый барин (протирая глаза), здравствуйте! Я все недомогаю, — сказал он (жалобы на нездоровье и постоянные медицинские бюллетени о всех подробностях физического житья-бытья были постоянною темой разговоров Глинки, как вступление, «*entrées en matière*» [вступление к предмету обсуждения], прежде нежели он увлечется чем-нибудь). Счастье человека, как вам известно, зависит прежде всего прочего — от расположения твердых и мягких частей в его организме.

Вскоре, однако, из области физиологии и гигиены разговор съехал на музыку, на приготовляемую оперу.

— Устаю я, барин, от разных хлопот. А еще, заметьте, не было ни одной пробы с оркестром. Впрочем, оркестр у нас лихой. На него вся моя главная надежда.

— Я слышал стороной, что у вас в этой опере, кроме того, с чем вы нас сами познакомили, бездна новостей «гармонических», вещей совсем небывалых.

— Есть кое-что. Есть, например, гамма из шести целых тонов. Она очень дика в эффекте и служит у меня везде, где является Черномор. Да и вообще стараюсь даже бывалые эффекты привести не так, как у других, совсем *по-иному*. Есть у меня буря, только вовсе не так, как в «*Barbiere*», в «Телле» и других разных операх<sup>27</sup>, будет вой ветра, как в русской печной трубе.

Вскоре Глинка собрался гулять (это было на святой, теплый, чисто летний день), оделся в сюртук, надел пальто, низенькую шляпу с очень широкими полями и пригласил меня с собою.

Мы ходили с полчаса по Адмиралтейскому бульвару. В толпе народа попадалась, разумеется, бездна знакомых Михаилу Ивановичу. Он очень вежливо, но все очень серьезно раскланивался.

Встретился и певец Леонов. Поговорив с ним минут пять о предстоящих спевках, по уходе Леонова, Глинка заметил мне: «Вот, барин, ему не слишком-то легко дается роль Финна. Прошел с ним балладу до сотни раз, а все еще слов не помнит».

— Не у всех же, Михаил Иванович, как у вас, память «à tout épreuve» [испытанная].

Летом в Петербурге все по дачам, и я не видался с Глинкою. Увиделся уже в конце августа, опять в доме Л.

Глинка сам заговорил о своих работах, которыми все это время был занят. «На прошлой неделе, барин, кончил я увертюру к „Руслану“<sup>28</sup>. Такой темп взял, что летит на всех парусах; „*presto*“ веселое, как увертюра в моцартовом „Фигаро“, и тоже в D-dur. Только, разумеется, характер другой, русский. Начинается и оканчивается кулаком; а в середине „беды“ для виолончелей — кантабиле на самых высоких нотах. В разработке „злой“, кажется, не мало; „останетесь довольны!“»

Прошел сентябрь, октябрь — настали большие пробы новой оперы, на сцене, с оркестром.

На одной из таковых мне удалось быть. (Теперь, в таком казусе, как новое произведение Глинки, я не пропустил бы *ни одной* репетиции, но тогда... опасался надоедать Глинке своими просьбами, а *не* через него не имел ни малейшего доступа к внутреннему театральному хозяйству.)

Для человека, горячо любящего искусство, «первые пробы» нового, еще никому не известного сценического произведения имеют крайнюю привлекательность.

Темная зала, лампы только на сцене и в оркестре; кое-где, в растворенную дверь из коридора пробивается голубой луч дневного света; слушателей никого, кроме приближенных к театру и самих «дейтелей» в пьесе. По сцене они расхаживают в пальто, в шинелях, в салонах, со шляпами на голове. Занавес постоянно поднят. Идет какой-нибудь монолог, а между тем на сцене толпится народу человек пятьдесят: тут и режиссер, и группа хористов, и декоратор, и машинист — все вместе, каждый спешит по своему делу, как на улице, нисколько не стесняясь, что в это время идет самая пьеса. Не зная пьесы, сначала и не различишь, кто действующий, кто недействующий... Но в этом есть какая-то приятная таинственность (если вы, повторяю, с любовью относитесь к будущему представлению). Драматическое создание является перед вами в тусклых очертаниях, будто рождается из хаоса; вы воображением отстраняете все, что в настоящую минуту мешает впечатлению; фантазия ваша прибавляет декорации, которые еще не поставлены; костюмы, которые еще не надеты; вы сочетаете все это со звуками, которые уже слышите, и вживаетесь в идею произведения, достраиваете мысленно его целость, иногда, может быть, не совсем схоже с тем, что будет на сцене, во время самого спектакля!

На пробе, где мне случилось быть, «репетовали» первые три акта «Руслана». Начали без увертюры, прямо с интродукции. Впечатление этих хоров, песни Баяна (то есть первых куплетов «Оденется с зарею»; вторая песня Баяна — элегия в честь Пушкина — и тогда уже была *отменена* автором, как невозможная для сцены<sup>29</sup>), реплик Людмилы и Руслана, Фарлафа и Ратмира было на меня поразительно. Песня Баяна, где в оркестровке славянские гусли, в мелодии и гармонии какое-то весеннее обаяние и чарующая прелесть переливов радуги, — оставила во мне с этой репетиции более глубокое впечатление, нежели во все последующее время. Пел молодой Бантышев, родственник знаменитого московского тенора, чистым свеженьким голосом, которого юность была чрезвычайно кстати для этой чарующей музыки.

Большая ария Людмилы (М. М. Степанова) «Грустно мне, родитель дорогой» не могла произвести яркого впечатления, но красоты оркестровки и тут пленительны. Хор мамушек, хор

Лелю открывают горизонты для русской музыки еще более широкие, не ждали вся музыка в «Жизни за царя».

Удар грома — и начинается бесподобное, таинственное «Adagio» каноном «Какое чудное мгновение!»

Все это чудеса по красоте звуков; хотя первый финал с первого раза не мог оставить ничего, кроме смутного впечатления, все первое действие оперы показалось мне именно тою идеально-совершенною оперой, тем волшебным, неведомым еще миром, и притом еще миром звуков славянских, которого мы все имели право ожидать от *второго* оперного произведения Глинки после такой оперы, как «Жизнь за царя».

Новые чудеса во втором акте! Симфонический антракт, где мелькают какие-то неприятные звуки, точно фантазмагория страшилищ и привидений.

Потом, тотчас, *баллада Финна*, столько уже мне знакомая! Леонов, не совсем здоровый, пел меньше чем вполголоса. Оркестр приковал к себе все мое внимание (дирижировал Альбрехт). Подробности оркестровки, несмотря на то, что я помнил балладу как нельзя лучше, сделали из нее опять совсем новую для меня музыку! Что за чудная калейдоскопическая игра в этой оркестровке! Каким, между тем, *единством* проникнут каждый звук! Восторг мой не имел предслов.

Возле меня, в креслах, сидел сам творец этой музыки и, по обыкновению своему, когда не сам играл или пел, порядочно *мешал* слушать, потому что все разговаривал со мною же. Рассказал, между прочим, что на днях, за болезнью Леонова, *сам* должен был спеть на сцене всю балладу, чтобы оркестр мог сыграть. Теперь оркестр под опытною рукою Альбрехта шел уже отлично.

Прелестный дуэтик между Финном и Русланом имеет разве тот недостаток, что очень короток. Так жаль, что скоро оканчивается.

В сцене Фарлафа и Нанны был очень забавен старик *Този* своим итальянским коверканием русского произношения:

Страшная старыюшка зачѣм идѣют сюда?

Это немножко отвлекало внимание от музыкальных красот этой сцены, столько в своем комизме оригинальной и широко задуманной. В рондо Фарлафа голоса Този не было слышно *вовсе*, но в оркестре опять — целая симфония! Какая жизнь, какая хвастливость кипит во всех этих звуках!

Арию Руслана О. А. Петров был не совсем доволен, — о чем при мне говорил с Глинкою, — и оттого пел ее вяло и неохотно. В речитативе «О, поле, поле», с его чудесным вступлением, и в анданте «Времен от вечной темноты» много превосходного, как мне и на первый раз показалось; аллегро не столько вдохновенно; но мелодия «О, Людмила, Лель сулил мне радость» новизною своего поворота, какою-то особенною свежестью оставила во мне глубокое впечатление.

Сцену Руслана с головой исполнила без декораций было невозможно понять. Я ничего и не понял. Хористы собрались кучей посреди сцены и пели *унисонные* ноты весьма не в лад.

В оркестре опять чудеса. Вот где и те завывания *русской* бури, о чем мне говорил автор.

Рассказ головы «Нас было двое» почему-то в тот раз не пробо- вали.

Разрывочность сцен во 2-м акте сделала впечатление во мне каким-то смутным, но с полным доверием к *обдуманности* оперы, созданной таким артистом, как Глинка; я все эти недостатки приписывал условиям пробы без декораций и костюмов. Целое, по моим ожиданиям, *должно было быть* идеально прекрасным.

К 3-му акту Глинка пошел на сцену и, во время «Персидского хора», расхаживал между поющими, стараясь пояснить им тон- кость и деликатность звука, необходимые для исполнения этого номера.

Надо заметить, что на этой репетиции первые строфы этого номера пелись не хором, а тремя избранными корифейками. Эффект их красивых голосов выходил прелестен. (Не знаю почему, после, Глинка отступился от этой хорошей мысли<sup>30</sup>.) Пленитель- ная оркестровка этого женского хора обворожила меня с первых звуков.

Гориславу пела г-жа Лилесва, тогда еще дебютантка; свежень- кий, чистый и верный ее голос представил арию «тоски» в новом для меня свете, со стороны женственного «тембра», к чему при- соединились прелести в оркестре; но, разумеется, что касается смысла, впечатление вышло мало похожим на то очарование, которое производила эта ария в пении самого Глинки.

А. Я. Петрова на репетицию явилась с подвязанною щекой и, страдая простудой, почти вовсе не пела своей большой арии, только давала реплику оркестру. Зато в оркестр можно было вслушиваться вдоволь. Мягкие, упительные звуки английского рожка и вообще духовых инструментов в этой арии производят всегда эффект истинно волшебный.

Танцев в тот раз еще не репетовали.

Финал 3-го акта шел еще слишком нетвердо и разрывочно; нельзя было схватить общего течения мыслей и красоты обра- ботки.

Познакомившись таким образом с большею половиною оперы, с чудесами ее оркестровки, и, в идеале своем, устраняя несовер- шенство и неполноту впечатлений, необходимо связанных с пер- выми репетициями такого сложного произведения, я от оперы, в ее целом, еще больше против прежнего, ожидал самых высших поэтических наслаждений.

Настало, наконец, 27-е ноября 1842 года.

«Настал давно желанный миг!» — день первого представления «Руслана» в Большом театре<sup>31</sup>.

Интерес в публике был возбужден в весьма сильной степени.



Билеты можно было достать с великим трудом и не иначе как за несколько дней.

Между тем, первому представлению встретилась сильная помеха в болезни А. Я. Петровой, для которой собственно Глинка дал столько важное участие в опере — Ратмиру и поручил этой партии 8 номеров!

За болезнью главного контральта, эта партия была поручена молодой дебютантке из воспитанниц театральной школы, Анфисе Петровой. Она, разумеется, едва справилась с *материальным* разучиванием *нот* своей огромной партии и, несмотря на красивейший контральтовый голос, была в Ратмире слаба до жалости, следовательно, чуть не половина эффекта оперы, в первое представление, была утрачена.

Первый акт прошел отлично и с успехом. Аплодисментов было много. Во втором — уже баллада не понравилась; в пении на сцене вышла, против моего ожидания, бледною и в общем — длинною, будто растянутою.

Сцена Фарлафа забавила только кривляньем и уморительным произношением старика Този. В арии Руслана понравилось только анданте.

Сцена головы окончательно расхолодила публику. Чудище для глаз показалось каким-то уродливым чудищем и по музыке.

Можно ли было поручить «хору» в унисон длинный, предлинный *рассказ*, спеть целую балладу(!?)

Нас было двое,  
Брат мой и я.

Ясно, что эта псалмодия, белыми нотами и четвертями, могла только нагнать тоску на слушателей, и действительно ее нагнала.

Разрывочность, бессвязность акта и скучнейшая, неуклюжая сцена с головою (которая, во всем своем протяжении, всего однажды и была исполнена) не выкупились отдельными красотоми, тем менее, что и красоты были, большею частью, слишком тонкого свойства для публики, слушающей все это в первый раз.

Третий акт не мог поправить неудачного впечатления от второго акта. В третьем — на первом плане Ратмир, осуществленный на этот раз кисленькою фигуркою и детски-невыработанным голосом Анфисы Петровой.

Балет этого акта ни музыкою, ни танцами не особенно привлечен.

Финал чрезвычайно неловок для сцены и вышел в общем необыкновенно смутен и слаб.

Публика, при лучшем расположении в пользу Глинки и его новой оперы, не могла быть довольна и — потеряла доверие к красоте оперы.

В четвертом действии, при невыгодном общем настроении, большая ария Людмилы (Степанова) показалась только утомительною со всеми претензиями серебряных деревьев, ведущих «курант», с соло для скрипки и с прелестно-фантастическими,

но чересчур малосценическими эпизодами хорика наяд и хора цветов.

Только при бесподобном марше Черномора и при следующих за ним танцах, где в «Лезгинке» восхитила всех Андреевна, публика оживилась и опять много аплодировала; но невыгодность общего впечатления не поправилась, чему содействовала неловкость плана и решительное отсутствие интереса в последнем действии. Можно сказать прямо, что в первое представление опера положительно упала. Глинку вызывали только из вежливости, в память за его первую оперу. 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* \*.

Грустно было так разочароваться среди великолепнейших ожиданий, но делать нечего. Факт сам за себя говорил.

Дело несколько поправилось при последующих представлениях, как это всегда случается с произведениями сложными, требующими долгого вникания в свои красоты. Но ясно, что Глинка не мог не быть сильно уязвлен неудачей всей колоссальной партитуры<sup>33</sup>.

Чувствуя живейшую симпатию к такому художнику, я не жаждал увидаться с ним после первых представлений новой оперы и несколько боялся этой встречи. Мне бы хотелось о многом переговорить с Михаилом Ивановичем, но, зная его бесконечную раздражительность, я и опасался очень, чтобы как-нибудь неосторожно не задеть его душевных ран в этом случае. Зная Глинку и его характер, можно было положительно ожидать, что неудача «Руслана» сделает в нем самом переворот, для судеб русского искусства невыгодный: оно так и вышло.

В дальнейших представлениях новой оперы, в партии Ратмира чередовались две Петровы (Анна Яковлевна и Анфиса), а в партии Руслана — О. А. Петров и нарочно для этой партии подготовленный самим Глинкою певец из Украины, С. С. Артемовский. А. Я. Петрова, повинувшись всем тончайшим намерениям композитора и личным его указаниям, разумеется, создала роль Ратмира художественно и была превосходна в каждом нумере, в общем и во всех подробностях. Глубоко симпатический контральт ее производил восхитительное впечатление в арии второго акта «И жар и зной сменила ночи тень», и в несравненном романсе последнего действия «Она мне жизнь, она мне радость» — одним из высших вдохновений Глинки. Но кроме отсутствия всякого сценического интереса, драматической жизни, самый стиль этой музыки, за исключением немногих внешне эффектных мест (например, аллегро «Чудный сон живой любви» в темпе *вальса*),

\* Подробным эстетическим доводам слабости «Руслана», как сценически-музыкального произведения, в этих статьях не место. Полная оценка *обеих опер* Глинки составит одну из главных задач нашего журнала<sup>32</sup>.

был слишком тонкого свойства для публики, которая и в опере «Жизнь за царя» восхищалась только тем, что идет из души в душу, но вместе, со стороны внешней формы, поближе к складу концертного пения (трио I-го акта, дуэт Вани и Сусанина, *ария* Сусанина, *соло* Вани в последнем терцете). Красоты сочетаний голоса с инструментровкой, прелести и новизны гармонии — ускользали от публики, которая искала в новой опере исключительно простой, общедоступной мелодичности и, не находя ее, прямо упрекала Глинку за *отсутствие* (!) мелодий.

Во время *andante* первой арии Ратмира, где голос дивно чередуется с английским рожком (которого партия, в свою очередь, высокохудожественно исполнялась знаменитым гобонстом, Бродом), мне случилось однажды слышать такое мнение одного из самых ярких «меломанов»: «Жаль, право, бедную Петрову! Надо же иметь безвкусие заставить таким чудесным голосом петь какие-то *фуги* (sic!), где и смыслу доискаться нельзя, где нет ни одной фразы, похожей на пение! Тот ли это Глинка, который написал: „Ах, не мне бедному“? Видно уж выдохся совсем после одной оперы!»

И так думал не один этот меломан, а очень, очень многие.

При исполнении С. С. Артемовским партия Руслана, которой О. А. Петров мало симпатизировал, вышла во многом эффектнее; то есть, собственно говоря, весь интерес партии для певца и для публики сосредоточивается тут в *одной* арии — «О, поле, поле», и ее Артемовский пел блистательно, хотя и голос его (богатый от природы), и манера петь еще значительно нуждались в обработке.

Одною из главных приманок для публики в этой опере были пышные, затейливые декорации и восточные танцы в 4-м действии, где Андреянова, в лезгинке, постоянно производила «фурор». В партии Людмилы со Степановою чередовалась Семенова, тогда только что вышедшая из театрального училища. Пела она партию Людмилы весьма исправно; неэффектность партии зависела уже не от нее.

Я слушал оперу раз восемь кряду, всегда находил в ней чудеса *музыкальные* и вместе — необыкновенное «отсутствие всякого присутствия» в плане, в складе целого самой оперы. Я не мог представить себе, каким образом Глинка, художник столько умный и образованный, мог до такой *изумительной* степени пойти наперекор всем, самым общеизвестным требованиям сценического интереса; мог до такой степени уйти *в сторону* от пушкинской мысли в поэме «Руслан и Людмила», где вся прелесть — в *ариостовской легкости*, шаловливости целого поворота; мог до такой степени неудачно выбрать в сцены оперы именно то, что совсем *не для* театра (например, балладу Финна), и выпустить именно то, что совсем *для* театра (например, сцену княжны Людмилы с шапочкой Черномора, соперничество Руслана с Рогдаем и многое другое).

Невозможно для меня казалось не согласиться с мнением тех, которые находили, что если и нарочно сочинять для театра скучную нескладницу, то вряд ли сочинится что-нибудь неуклюжее либретто в «Руслане». Если нет ни малейшего действия, ни занимательности в пьесе, ни тени чего-нибудь похожего на драму и на характеры, к чему же тогда и все музыкальные красоты\*?

В течение зимы 1842—1843 года я несколько раз опять проводил целые вечера с Глинкою в доме Л. и Т.

Там бывали часто очень протежируемые Глинкою певцы, тенор Михайлов и баритон Артемовский, тогда только что приехавшие из Италии, где изучали вокальное искусство, а потом с успехом дебютировали на русской сцене (в «Лючин» Доницетти)<sup>34</sup>.

В числе гостей бывал приехавший тогда из Варшавы отличный музыкант В. М. Кажинский. Он играл наизусть множество мазурок Шопена, которые Глинка слушал всегда с особенным удовольствием и много беседовал с Кажинским о композиторах разных школ, о своем «Руслане» и о проектах еще одной оперы совсем в «инаковом» вкусе.

Сам Глинка опять много пел из своего обычного репертуара; часто также аккомпанировал Артемовскому (всегда без нот) в арии Руслана и в застольной песне (Brindisi) «Лукреции Борджиа» (написанной для контральта): «Il segreto per esser felici».

В разговорах можно было заметить, что Глинка все это время был очень не в духе, пасмурен, даже мрачен. Неуспех «Руслана» лежал на душе его тяжелым гнетом. О публике он отзывался вообще с досадою; между тем иногда прорывались у него откровенные минуты, где он сам сильно порицал своего «Руслана». Однажды он мне сказал прямо: «Да что тут долго рассуждать: *comme pièce de théâtre, comme opéra enfin, c'est une oeuvre totalement manquée*» («Как театральная пьеса, „как опера“ наконец, — это произведение не удалось вовсе»). Но... если б кто, полагаясь на такую откровенность, стал бы при самом Глинке развивать всю картину *недостатков* в «Руслане», то сейчас бы встретил в Глинке сильнейшее противоречие. Опираясь на идеи самые парадоксальные, Глинка принялся бы разными софизмами доказывать, что опера именно и должна *такою* быть и что вся вина только в публике, которая не доросла до настоящего понимания и сама не знает, чего хочет.

Мне случилось как-то высказать, что голова великана производит только страшный и ничуть не красивый эффект. Глинка,

---

\* В доказательство, что этот взгляд в то же время, то есть с самых первых представлений, во мне установился, в виде самого горького «разочарования» моего насчет оперы, от которой «in spe» [в надежде] я был в полнейшем восторге, служит мое письмо, весной 1843 года, к моему товарищу по училищу Е. И. Б[аранов]скому. Оно почему-то осталось неотправленным по назначению и недавно попало мне под руки. Все, что здесь я сообщаю из суждений моих, заимствовано из письма почти буквально. Там же есть и замечательный отзыв самого Глинки о «Руслане» в одном из разговоров со мною.

спокойно до этой минуты разговаривавший, вдруг вскочил с своего места, стал ходить по комнате и бросил несколько реплик в таком роде: «Ну нет, барин, многие, напротив, находят, что это одна из самых оригинальных моих мыслей»; потом, вскоре, отдалился от нашей общей беседы, пошел балагурить с дамами и во весь вечер избегал разговоров об опере. Раздражительностью он всегда напоминал растение «*Mimosa sensitiva*».

Но все-таки он не мог не сознавать, что, сочиняя «Руслана», сделал цепь промахов, и чем глубже сознавал это, тем более раздражался против всех на свете.

Любил он также сваливать вины этой оперы на постановку. Жаловался, что все сделали наыворот против того, как он желал.

«Где я хотел декорацию простую, там сделали пышную; где я хотел — например в четвертом действии — причуд самых роскошно-фантастических и, разумеется, согретых южным колоритом, южною страстностью, там меня угостили декорациею, фантастическою, правда, но от которой веет скукой и холодом. В конце оперы, во время финала, я желал, чтобы был показан ряд живых картин, для характеристики разных местностей России. Мне сказали, что это невозможно, что и без того уже постановка бог знает что стоит.»

Глинка не хотел (или не мог) сам дойти до убеждения, что никакая в свете роскошь постановки и никакая в свете фантазия декоратора не спасет произведения *ложно задуманного*, страдающего отсутствием основной мысли.

Ряд желаемых Глинкою в конце «Руслана» живых картин (!) вроде «иллюстраций» России с этнографической ее стороны (!) доказал бы только окончательно, что наш великий композитор отклонился совершенно в сторону от настоящей цели всякой оперы, от настоящего дела музыки, от выражения звуками движений *души* человеческой.

Виртуозничанья разными средствами и силами композиторскими, в том числе и местным колоритом, в «Руслане» очень довольно и без «косморамы» в конце оперы; но все это делу нисколько не пособляет.

В одном разговоре со мной, в начале 1843 года, Глинка упомянул, что приятель его, некто Улыбышев, нижегородский помещик, издал в свет и прислал ему в подарок книгу на французском языке, в 3-х томах, «Жизнь Моцарта», где помещены и большие разборы «Фигаро», «Дон-Жуана», «Реквиема»<sup>35</sup>. Я расспросил, кто же такой этот Улыбышев?

«Аматер-скрипач, порядочно играл в квартетах. Хороший знаток музыки вообще. Писал музыкальные критики в „Journal de St.-Petersbourg“ и за то пожалован в почетные члены здешнего филармонического общества.»

— Как же вы, Михаил Иванович, не член этого общества? Кажется вы *побольше* сделали для искусства, чем г Улыбышев?

— Что им во мне! Он богатый человек и притом генерал, служил по дипломатической части, а я ведь только коллежский ассесор; иногда так и хочу подписаться «Майор Глинка». Вы, барин, между прочим, книгу-то Улыбышева прочтите. Он малый не глупый, да от скуки, у себя в Нижнем, может быть, что-нибудь и порядочное настроил. Меня только многотомность пугает. Уж слишком, я думаю, разболтался в целых-то трех книгах.

Весною 1843 года в Петербург приехал Рубини, давший несколько концертов и несколько спектаклей итальянских в соединении с труппой, наскоро составленной из певцов русских (Петров, Петрова, Степанова, Семенова) и немецких (Ферзинг, г-жа Нейрейтер)<sup>36</sup>.

Громадная европейская слава предшествовала знаменитому тенору и, разумеется, много было о нем толков во всех слоях петербургского общества. Глинка и над «Иваном Ивановичем» Рубини подтрунивал, как изредка подшучивал и над Листом.

«Иные находят, что Рубини — „Юпитер олимпийский“ в искусстве пения; для меня он по большей части карикатурен — именно в том, от чего все в восторг приходят.» Так говорил Глинка несколько раз мне и при мне, и тем более напирал на такой оригинальный приговор, чем больше замечал, что из его уст ждут какого-нибудь приговора.

Тут же кстати возвратился в Петербург и Лист и в некоторых концертах сам аккомпанировал Рубини<sup>37</sup>. Для Михаила Ивановича все это являлось больше с забавной стороны, особенно по тогдашнему его ироническому и сильно озлобленному настроению духа.

Самолюбие Глинки было, однако, сильно польщено, когда Лист, в одном из своих концертов, сыграл свою мастерскую транскрипцию «Марша Черномора» и фантазию Фольвейлера на «Лезгинку».

Летом того же года мне случилось поехать в Нижний Новгород.

Глинка, узнав об этом, дал мне рекомендательное, очень лестное для меня, письмо к А. Д. Улыбышеву и поручение отвезти ему в Нижний полный экземпляр оркестровой партитуры оперы «Жизнь за царя». Все это я исполнил в точности (хотя, впоследствии, Глинка смеялся над моею недогадливостью: «Преспокойно бы, барин, могли бы оставить партитуру себе, вместо Улыбышева. Я несколько бы и не претендовал»)<sup>38</sup>.

Даря Улыбышеву партитуру, Глинка имел в виду (о чем и в письме к нему упоминал), чтобы русский музыкальный критик, написавший книгу о жизни и творениях Моцарта, *удостоил* большого, подробного разбора и оперу русского музыканта.

Если б Глинка прочел трехтомное сочинение Улыбышева, то из одного весьма не лестного отзыва о «Жизни за царя» по случаю *народности* в оперной музыке «Nouvelle Biographie de Mozart» [«Новая биография Моцарта»], увидел бы уже, что от г. Улыбышева, в его смешении вкусов «французского с нижегородским»,

не дожидаться сколько-нибудь дельного взгляда на оперы русские такого стиля, который был создан Глинкою<sup>39</sup>.

А я, хоть и приобрел книгу Улыбышева тотчас после того, что Глинка рекомендовал мне ее, хотя и прочел ее с увлечением и изучал внимательно, но в то время не мог еще видеть во всей ясности «кривизны» взглядов Улыбышева в отношении Глинки, да если б и видел, не посмел бы «в то время» ратовать против всего этого, хотя бы в пользу самого Глинки,— так как видел, что и для Глинки Улыбышев был все-таки чем-то вроде «авторитета».

Возвращаясь из Нижнего (где гостил две недели в доме Улыбышева), проездом через Москву, я слушал там «Жизнь за царя» в весьма жалком исполнении и при совершенном недочете чего-нибудь похожего на понимание или на сочувствие со стороны публики<sup>40</sup>.

При свидании с Глинкой, после этой поездки, я рассказывал ему об этом неутешительном «status quo» [существующее положение] первой его оперы в столице белокаменной.

— Что ж делать!— заметил Глинка.— Они отстали от нас по музыкальным делам лет на пятьдесят, если не больше. Невозможно ничего от них и требовать.

В тот же раз Глинка спел мне (это было у него в квартире) только что написанный им романс «Люблю тебя, милая роза». Я восхитился грациозностью этой простенькой мелодии.

«А между тем тут есть, барин, и *злоба*. Мне хотелось доказать возможность *свободного* употребления аккорда увеличенной квинты. По моему мнению, хорошо, чтобы каждая вещь, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки.»

В зиму 1843—1844 г. в партии Финна дебютировал Михайлов; в партиях Антонида из «Жизни за царя» и Людмила явилась замечательная певица Соловьева (родом француженка и по настоящей своей фамилии — Verteuil). Глинка был весьма доволен ее пением, особенно в Антониде, где она рельефно оттеняла многие подробности, до того времени проходившие незаметно.

Обо всем этом, равно как и о начавшихся итальянских спектаклях с тройственным созвездием знаменитостей «Рубини, Тамбурини и Виардо», мне часто доводилось беседовать с Михаилом Ивановичем опять на вечеринках у Л. и Т.<sup>41</sup>

К парадоксальности мнений Глинки невозможно было привыкнуть. Он постоянно удивлял неожиданностью своего взгляда.

Например, сильно порицая Рубини за аффектацию в исполнении арии дон Оттавио в моцартовом «Дон-Жуане» (в этом порицании было много чрезвычайно верного), Глинка несколько раз повторял, что во всей опере, как ее давали тогда итальянцы, были только два порядочных исполнителя: *Виардо* (Церлина) и *Артемковский* (Мазетто).

Иногда Глинка доходил до прежней веселости и игривости, до прежнего чисто артистического расположения духа.

Певал опять многие романсы свои с большим увлечением и прибавил к своему репертуару новую прелесть: мазурку на слова Мицкевича «К ней»:

Когда в час веселый.

Напечатан этот романс в тоне *sol*; Глинка по требованиям своего голоса, пел его на полтора тона выше — в *si bemol*.

Одушевление, пылкая декламация при словах:

Но глазки сверкнули живее кристаллов,

артистическая законченность всего романса в его «донельзя влюбленном» выражении были поразительны, хотя автор считал эту музыку — безделушкою, шалостью, написанною в полчаса.

Иногда Глинка позволял нам заглянуть в сокровище его импровизаторского таланта.

Задумав сыграть «кадрильчик» для танцев, он увлекался своею фантазиею, импровизировал нам целые балеты, во время которых, разумеется, все переставали танцевать и обступали фортепиано тесною толпою, боясь проронить хоть один звук из целой цепи самых красивых, самых свободно-художественных узоров балетной музыки. Для этого рода музыкальности в таланте Глинки были неисчерпаемые родники вдохновения. Он бы мог написать музыку для балета в совершенстве небывалом, неслыханном (чему, кроме блестящих танцев в его операх, после свидетельствовали и его «Хота», и его «Камаринская»).

Весною 1844 года Глинка с нами простился. Уехал в страну, которая уже несколько лет манила его своею оригинальностью, — в Испанию <sup>42</sup>.

Увидеться с Глинкою после этого мне довелось не скоро, а именно через пять лет, весною 1849 года.

С 1845 по 1848 год я состоял на службе в Крыму; в конце [18]48-го и в начале [18]49 — в Пскове.

В провинции и в Петербурге, летом 1848 года, я очень мало слышал о Глинке и его житье-бытье за границей. По газетам видно было, что в Париже, при деятельном участии Берлиоза, Глинка с некоторым успехом давал концерты из своей музыки (отрывки из опер и две фантазии на испанские темы).

В конце 1848 года Глинка возвратился в Петербург, не прямо из чужих краев, а из своего поместья в Смоленской губернии <sup>43</sup>, где провел несколько месяцев. Приехал вместе с одним испанцем, с которым познакомился и очень сдружился во время вояжа.

Об этом я слышал еще в Пскове, и когда, в январе 1849 года, мне случилось, на некоторое время, побывать в Петербурге, я поторопился возобновить мое знакомство с Михаилом Ивановичем. Он жил тогда в квартире своего родственника Фл[ери], в училище глухонемых, близ Красного моста. Принял меня Глинка



весьма радушно; был заметно доволен случаем поболтать со мною о том и о сем; тотчас представил мне своего собеседника и неразлучного спутника в последнее время, испанца дон Педро, ростом такого же маленького, как и сам Глинка, но очень худенького, сублильного, с довольно красивым, только чересчур спокойным, флегматическим и, отчасти, будто попуганчьим лицом.

Глинка много говорил о своей жизни в Париже и в Испании. От Испании он был в восторге (хотя, как я после узнал, спешил уехать оттуда, где ему все уж успело наскучить — такой уж был непоседа). Рассказывал, что написал две большие вещи: одну русскую («Камаринскую»), другую испанскую («Хоту»), да намерен переделать еще одну испанскую фантазию («Souvenir de Séville»), уже исполненную однажды в Париже: «Все я еще многим недоволен в этой вещи. Придется всю партитуру вновь написать».

Особенно интересно мне было узнать мнение Глинки о музыке Берлиоза. Берлиоз посетил Петербург в 1847 году, когда я был в Крыму; между тем еще гораздо раньше, в 1843 году, мне случилось услышать «Реквием» Берлиоза (исполненный в одном концерте капельмейстера Гейнриха Ромберга, в бывшей Энгельгардтовой зале, где ныне магазин «Русских изделий») <sup>44</sup>, и я остался под впечатлением от необыкновенной новизны, смелости, красоты и величия берлиозовой музыки. Суждения о Берлиозе, которые я читал в газетах, не могли мне дать никакой порядочной мысли о том, что такое симфония его «Ромео и Джульетта», его «Фауст», его «Фантастическая симфония», его «Чайльд Гарольд».

С другой стороны, то, что мне попадалось под руку из его партитур, убеждало меня только в его изумительном мастерстве владеть оркестровыми средствами. С собственно музыкальною стороною его произведений я как-то не мог примириться. Слишком многое казалось мне чересчур диким, неистово-преувеличенным, немелодическим и, в сущности, немзыкальным.

Это же мнение поддерживал во мне В. С[тасо]в, к приговорам которого я тогда имел полное доверие. В. С[тасо]в Берлиоза вовсе не считал в числе музыкантов-творцов, и я был почти на стороне такого суда, несмотря на все красоты берлиозова «Реквиема», о котором никогда забыть не мог <sup>45</sup>.

Глинка немногими словами сильно поколебал во мне веру в критический взгляд В. С[тасо]ва.

— Берлиоз — музыкант *гениальный*, — говорил Михаил Иванович. — Его французы не понимают и никогда не поймут. Для Парижа в нем слишком много серьезности. Что до меня касается, в его музыке я вижу истинную оригинальность, истинное творчество. Он пишет *по-инаковому*, нежели все другие, и сидит преимущественно на *хроматизме*, на хроматической гамме. Оттого его мелодии сразу никак не могут выступить ясно и понравиться большинству. Но мелодичность в нем столько же сильна,

как и гармоническая сторона. А уж об оркестровке и говорить нечего! По этой части у него новости поразительные на каждом шагу.

-- Вы с ним близко познакомились, Михаил Иванович?

--- Посещал его, барины, как лихорадка — *через день*. Французов вообще, как вы знаете, я сильно не жалую, не жалую и складку их ума, но берлиозов ум обворожил меня: это Мефистофель какой-то — *d'une causticité à toute épreuve* [язвительности необыкновенной], — а когда захочет быть приятным, так его заслушаешься. Прелесть, что за господин!

— Как ему *ваша* музыка понравилась? Что говорит он о ней?

— Всего больше хвалит «Лезгинку». Он писал об этом в журналах. Когда-нибудь сообщу вам эти статейки. Он преловко пишет <sup>46</sup>.

В другой мой визит, к моему счастью, я застал Михаила Ивановича за фортепиано, и он сыграл мне только что изданные тогда в свет три фортепианные свои вещи: «Молитву», «Баркаролу» и «*Souvenir d'une Mazurque*» [«Воспоминание о мазурке»] <sup>47</sup>.

Творчество Глинки выказалось мне в этих пьесках с совершенно новых сторон. «Баркарола» — премиленькая, грациозная вещица, без всяких больших притязаний, но, конечно, шибко превышает достоинством множество произведений так называемой «салонной» музыки, которой отличительный характер обыкновенно — приторность и бесхарактерность.

Сам Глинка исполнял эту «баркаролу» с мягким, нежным, бархатным туше, которое напоминало манеру Фильда, знакомую мне только по описаниям, конечно.

«*Souvenir d'une Mazurque*» — чистое подражание Шопену. Глинка говорил мне, что даже хотел сделать надпись на этой пьеске «*Hommage à Chopin*» [«Посвящение Шопену»], но удержался от слишком частого злоупотребления подобных «оммажей». Капризность, шаловливость, вспышки пламенного чувства и маленькие облачка меланхолии сменяются в этой пьеске прелестно.

Разумеется, что она требует такой художественности в исполнении, какую обладал ее автор.

К гораздо серьезнейшей категории музыки принадлежит «Молитва» (которая впоследствии, в 1855 году, была переложена Глинкою для пения, меццо-сопрано с хором и оркестром, о чем в своем месте).

Глинка мне рассказывал, что эта молитва родилась в нем в 1848 году, в Смоленске, где он был под влиянием самого мрачного настроения духа, во время холеры. Из чувства обращения к небу среди бедствия вытекали эти звуки, в которых господствует религиозность. В вступительных диссонансах («*Introduzione*», *allegro moderato*, как будто *tremolo* оркестра) отразились в фантазии Глинки (по собственному его истолкованию) зловредные, смертоносные миазмы в воздухе.

В самой кантилене (A-dur) оригинальности немного (на что и сам автор мне указал); мелодия весьма родственна мажорному эпизоду среди знаменитого Allegretto a-moll в седьмой симфонии Бетховена; родственна также как будто и мендельсоновским кантиленам. Потом смелый гармонический ход ведет в тон C-dur, в котором является величественный хорал, в чисто церковном стиле, при повторении в II решительно *требующий* всей массы голосов и оркестра.

Во второй половине пьесы, после репризы первой кантилены (A-dur), и хорал является уже в главном тоне, после чего увлекательная «кода» (развитие первой кантилены) превосходно приводит музыку к заключительным аккордам из хорала.

Нельзя было сильно не восхититься этою мастерскою и вдохновенною музыкою.

Я жарко выражал Михаилу Ивановичу свои восторги, жалея поминутно, что столько строгой красоты и глубины мыслей гибнет отчасти в бедном, мало сочном, бесхарактерном звуке фортепиано.

— А что ж, барин, кто бы мешал вам оркестровать эту вещь? Очень бы порадовали меня <sup>48</sup>.

(Об оркестровке и моих в ней опытах Михаил Иванович уже знал по тому случаю, что именно в январе 1849 года, в бывшем симфоническом обществе и в университетских концертах была исполнена соната Бетховена op. 30, № 2, c-moll, для фортепиано и скрипки, мною переложенная на оркестр.) <sup>49</sup>

Обрадованный и поощренный таким желанием Глинки, я весною того года, в Пскове, инструментовал его «Молитву» и прислал свой труд Михаилу Ивановичу. Когда в апреле я снова был в Петербурге, Глинка очень внимательно прошел со мною все подробности моей партитуры, многое хвалил, другое поизменил согласно своим идеалам, причем сообщил мне драгоценнейшие заметки об оттенках в оркестровке, о характере и колорите отдельных инструментов; но вся эта работа не пошла тогда в ход, потому что мысль сочинения требовала, по идее Глинки, не *симфонии*, а *пения* соло и хором. Для этого необходим был *текст*, согласный идее. В этом и явилась остановка.

В то время, то есть еще в январе 1849 года, я представил Глинке двух лиц, с которыми постоянно делился своими музыкальными впечатлениями,— сестру мою С. Н. Д[ютур] <sup>50</sup> и товарища моего по училищу, В. В. С[тасо]ва.

Перед маленьким кружком слушателей из нас трех, дон Педро, да иногда двух-трех из своих родственников, Глинка вдохновенно пелал новое свое вокальное произведение «Песнь Маргариты» из гётева «Фауста» (написанную в 1848 г. на слова в переводе Губера).

В этой музыке чисто славянский характер ее не в совершенном согласии с задачею основного текста: это не «Гретхен» Гёте, а скорее опять Горислава, женщина русская. Уже и в переводе

Губера настоящий характер немецкой Гретхен не уловлен.

Тяжка печаль и грустен свет,  
Ни сна, ни покоя мне бедной нет.

Хорошие стихи, проникнутые чувством, но именно в чувстве этом крайне *мало похожие* на безвыходную и лаконически высказанную «тоску» оригинала:

Meine Ruh ist hin,  
Mein Herz ist schwer!  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr!

Музыка Глинки, со своею шопеновскою мягкостью очертаний и расплывчатостью лирического чувства, уводит впечатления еще дальше от фаустовой Гретхен, мечтающей за самопрялкою. Музыка Франца Шуберта на текст Гёте несравненно объективнее передает мысль поэта. Несмотря на все это, однако, «Маргарита» Глинки *как отдельная вещь, без отношения к Гёте и к его «Фаусту»*, — музыка восхитительная и одно из лучших созданий Глинки вообще.

Драматическая сила (*vis tragica*) в этом романсе необыкновенно глубока \*.

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

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

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

---

\* Замечательно для меня было найти, что в оттенках декламации у гениальнейшей исполнительницы роли Гретхен, Марии Зеебах (которую мне удалось слышать в 1859 г., в Лейпциге), в этом монологе было много общего с интонациями глинкинского романа, хотя в целом повороте Зеебах, конечно, осталась *немецкою* Гретхен и, следовательно, сильно разнилась от концепции русского художника. Как читатель заметить может, здесь не делается разницы между выразительностью в *декламации* и выразительностью в *пении*, потому что, в сущности, этого различия не существует.

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

Любуясь чудесною и столько драматическою красотою этой энгармонической модуляции (через аккорд ais—d—fis или la dièse—re—fa dièse), я выразил свое восхищение автору.

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

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

Под руководством и под аккомпанемент Глинка сестра моя пела «Маргариту» очень успешно. Автор был вполне доволен выразительностью, драматическою правдою в пении сестры моей. Он проходил с ней многие из своих произведений. Но всегда особенно хвалил ее за «Маргариту» и за Ратмиров романс:

Она мне жизнь, она мне радость.

(В последнее время песнь «Маргариты» получила в Петербурге даже некоторую популярность от прекрасного и частого исполнения Д. М. Леоновою, которая разучила этот романс также под руководством самого автора.)...<sup>51</sup>

## ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗ ПИСЕМ СЕРОВА К В. В. СТАСОВУ О ГЛИНКЕ

17 января 1843 г.

...Перехожу к другому предмету твоего письма, весьма для меня занимательному, потому что я давно горел нетерпением высказать тебе *мое* мнение о «Руслане и Людмиле». Ты знаешь, что я хотел писать публичный разбор этой оперы, и знаешь, почему я остановился. Вообще, если бы кто-нибудь со стороны тщательно наблюдал бы за мною со времени первого представления «Руслана и Людмилы», того бы поразили самые странные и резкие контрасты в моем *поведении* насчет этой оперы. Возвратясь домой после первого представления, я был до крайности не в духе, и в следующие за тем дни довольно *дико* бранил оперу (которой, между тем, *на пробе*, где мне удалось слышать первые три акта, *восхищался*). Потом видел *еще* раз, и с возрастающим наслаждением был в этой опере наконец до шести раз, и пойду еще и еще... Достал почти все напечатанные нумера, играл их и пел дома до того, что всем надоел, мотивы стали просто меня преследовать, и между тем весьма часто, с людьми, для которых доступно *истинное* искусство, я не переставал откровенно и даже с негодованием отзываться о недостатках произведения Глинки. Во всем этом для тебя не должно быть *ничего* странного. *Зная меня*, ты легко представишь себе, что я не мог не наслаждаться тем, что действительно *прекрасно* в этой опере, то есть по четвертому номеру, иногда по второму<sup>52</sup>, и вместе с тем не мог я не подводить *всего* произведения, в целом и по частям, под анатомический нож *нашей* критики. Одним словом, *зная меня*, ты *поверишь*, если бы я даже тебе не говорил, что *мое мнение* о «Руслане и Людмиле» совершенно *равно* твоему. Иначе и быть не могло. Мы расходимся только в частности, а здесь *la tapis основные истины*, о которых между нами теперь уже и речи нет. Все *давно* высказано, стоит только *данности* подводить под определенные *рубрики*, и разбор окончен. А ведь на такое *простое* действие, верно, у меня достанет здравого смысла.

(Музыкальное наследство, т. I, с. 202—203)

14 февраля 1843 г.

...Письмо твое пришло сегодня и весьма *кстати* и весьма *некстати*. *Кстати* потому, что оно исключительно трактует о Глин-

ке, с которым я провел кряду *два вечера* (пятницу и субботу), и об опере его, которую я не перестаю слушать в театре и изучать дома<sup>53</sup>. *Некстати*, потому, что пришло несколько *рано* то есть я сегодня, по случаю нездоровья, которое меня беспрестанно мучит, не успел сообщить тебе много весьма интересных для нас *выводов* из разговоров с Глинкою об оперной музыке вообще и о его операх в частности, также о его *будущем* направлении или цели его жизни и некоторые другие занимательные вещи. А так как я *не успел* сообщить этого, то теперь должен *жалеть*, что прочел письмо твое, которое непременно выкажет *свое* влияние в том, что я буду тебе пересказывать, а мне хотелось бы сообщить тебе многое совершенно *абсолютно*, чтоб ты сам мог *confronter les faits avec votre opinion sur Glinka* [сличить факты, со своим мнением о Глинке] Утешусь по возможности тем, что постараюсь даже *теперь* говорить только возможно *абсолютнее* и предоставляю после того тебе самому судить о впечатлении, которое произвело на меня твое послание.

Ты, вероятно, читал в февральской книжке «Отечественных записок» статью о «Руслане и Людмиле» (письмо какого-то Бичева), там в основание критики (это, впрочем, статья не полная, не *отчет*, а маленький *очерк*, что-то вроде разбора) принят взгляд, что в волшебной, фантастической опере не должно искать элементов чисто *драматических*, что перед фантастическим миром страсти людские, которые составляют основу *обыкновенной* драмы (а следовательно и музыкальной), слишком *мелки*, *sont d'un effet trop mesquin* [производят слишком мелкое впечатление], и поэтому волшебная опера должна состоять из отдельных *картин*, связь между которыми может быть совершенно произвольная<sup>54</sup>. Я не стану передавать тебе *моего* мнения об этом взгляде, или о *правильности* его. (В таком предмете мы не должны *расходиться*.) Впрочем, только прочитав эту статью, я догадался, что она непременно писана под влиянием самого Глинки. (Так же, как и разбор Сенковского в декабрьской книжке «Библиотеки для чтения»<sup>55</sup>.) И в самом деле, Глинка сказал мне, что он чрезвычайно доволен этою маленькою статьею кн. Одоевского, что *именно э т о т* *взгляд* *лежал в его цели при создании «Руслана и Людмилы»*.— Не имея привычки открыто опровергать чье-либо мнение (*мы знаем, что знаем*; до поры до времени это мой девиз), но стараясь *наводить* каждого *говорящего* на такую дорогу, где бы он высказал мне интересные для меня *свои* мнения,— я заметил только, что *жаль краткости* этой статьи, что основной взгляд не довольно развит в ней, и потому может показаться слишком *произвольным*, как некое мнение, не подкрепленное *доказательствами*. Глинка сказал на это: «Дальнейшее развитие требовало бы широкого, даже *ученого* изложения, которое не может быть помещено в журнале, читаемом „*pour passer le temps*“ [для препровождения времени]». (Так ли?— В этом журнале ведь помещаются же статьи, как, например, разбор Державина, перевод «Художника»

Гегеля<sup>56</sup> и т. п.) Вот тебе уже два интересные мнения Глинки. А в запасе еще несколько таковых, которые сообщу теперь же, без системы, по мере *припоминания*. — Говоря о *голосе* и об *инструментах*, Глинка выразился, «что новейшие сочинения для отдельных инструментов, так называемые „*pièces de concert*“ или „*de salon*“ для него *нестерпимы*; всякий инструмент может подражать голосу человеческого только в *карикатуре*, и оттого отнюдь не должно заставлять инструмент петь *то же самое*, что поет голос (например, романсы, мелодии оперные, — последние тем менее, что они хороши должны быть *только* на своем месте, в связи целого создания), и вообще: продолжительная пьеса для одного *инструмента* есть *нелепость*. *говор* без значения, слова, фразы без *мысли*» (не могу удержаться, чтоб не сказать тебе, что я *безусловно* принимаю это мнение, за исключением, разумеется, *фортепиано*). *Каждый* инструмент включает в себе неизъяснимую прелесть, но — употребленный *к делу*, иногда в одной *фразе*, в двух, трех тактах, иногда в одной белой ноте (особенно: *духовые*). Прослушав дуэт из «*Belisario*» Донизетти, спетый Артемовским и моею сестрою, Глинка отозвался с сожалением об охоте итальянских композиторов *оставаться* неизменно в *обычной, избитой* колее; тогда как те же самые мелодии получили бы совершенно новую прелесть при *иной, иначе обдуманной отделке*. «Рассчитывая на опошленный вкус своих слушателей, они без зазрения совести кладут в десять опер то, что могло быть у места *только в одной*, и беспрерывно себя повторяют. По моим понятиям — продолжал Глинка, — всякий дуэт должен состоять из того, что поет одно лицо: из мелодии или мысли *A*, потом из мысли *B*; и, наконец, из количества  $A + B$ , что должно быть другое, нежели *A* и *B*.» И все основано должно быть на *контрастах*, а в обыкновенных итальянских операх один поет *A*, другой — *A*, а потом вместе то же самое *A*, терциями или секстами. По этой теории, квартет должен быть:  $A + B + C + D$  и т. д. Мелодия женского хора в третьем акте «*Руслана и Людмилы*» («*Ложится в поле*»), по словам Глинки, есть *н а с т о я щ а я персидская*, так же как мотив Лезгинки, *н а с т о я щ и й кавказский* (?).

(Там же, с. 203—204)

3 октября 1851 года

Из *новостей* спешу передать тебе занимательнейшую: *лич н ы й поклон* тебе от — М. И. Г л и н к и. Он приехал в Петербург 24 сентября и останется *всю зиму* (если не гораздо дольше). Я узнал об его приезде у Билибиных, где был 25 сентября по приглашению Даргомыжского (бывшего у меня незадолго перед тем). Даргомыжский же мне и объявил о приезде Глинки. На другой же день утром я побегал в Большую Конюшенную, гостиницу Волкова, где временно остановился Глинка (теперь уже на *своей* квартире, в Моховой, в доме Мелихова), — застал его дома (он



почти не выезжает, потому что нездоров — чуть не отнялась у него правая рука). Он обнял меня и поцеловал: «Очень рад, милый барин, что вы *здесь*, а не в Крыму — это как нельзя больше кстати. Поздравляю вас с успехами в нашем деле — Даргомыжский мне уже много говорил об вашей *опере* <sup>57</sup>. — Это — на Гоголеву „Утопленницу“? — Я очень хорошо помню повесть. Сюжет бесподобный, желаю Вам от всей души всего, что нужно, чтоб его *исполнить*». Потом он много еще говорил всякой всячины — музыкального и немзыкального... Что меня чрезвычайно радует, — это живой *энтузиазм* Глинки ко всему отличному в искусстве. Он как будто *помолодел, посвежел* в этом отношении (отчасти оттого, что в Варшаве почти *вовсе* не слышал хорошей музыки — а жажда к *хорошему* в таком человеке не может не быть сильна). Кроме того, что он со мной говорил много чисто технического (напр., что он *слышал* в оркестре свою «Молитву», мною оркестрованную <sup>58</sup> — что это вышло хорошо, но — *мертво*, потому что не для оркестра сочинено — и что вообще никогда *не должно* переписывать на оркестр вещей фортепианных, что это хорошо *только* как этюд) — он сказал мне, что хочет иметь влияние на Петербургские концерты (Львова и Филармонические). «Помните ли, барин, хор в „Армиде“ Глюка — что „птицы пением своим говорят о любви“ (я конечно, помню — кажется F-dur, 3/4. Andantino grazioso, с трелями) — пусть *Львов* нам его даст — а в Филармоническом закажу *восьмую* или *четвертую* симфонию Бетховена — обе — *чудеса!* — Потом, барин, попрошу вас, если можно, на днях достать мне кое-какие партитуры, — на первый случай „*Жозефа*“ Мегюля, а после — Моцартово „*Tito*“. Мы с вами *прочитаем* эти партитуры — и я вам кое-что там покажу, „*Иосифа*“ я просто обожаю — „j'ai un culte pour cette musique — la“ [я поклоняюсь этой музыке]». Я к нему притащил «*Иосифа*» на другой же день (в четверг 27 сентября) — застал его за обедом (в трактире, он обедал в 2 часа) — но его так разбирало любопытство взглянуть в эту партитуру, которой он давно не видал, что он почти есть не мог, — выскочил из-за стола и начал внимательно смотреть каждую строчку (увертюры — романса — и арии Симеона) — скоро, впрочем, нам помешали, и он оставил партитуру у себя — а мне *подтвердил*, чтоб я к нему (уже на *его* квартиру) ходил почаще, «обзаведусь фортепианом, так станем партитуры в 4 руки играть» — и я покажу вам кое-что, что я настроил в Варшаве.

А. Н. Серов сохранил восторженное отношение к М. И. Глинке и его творениям на всю жизнь. Культ Глинки был одной из главных сторон эстетики Серова, хотя драматургия оперы «Руслан и Людмила» — центрального произведения гениального композитора — подвергалась его критическим замечаниям. Вскоре после кончины Глинки Серов писал Ф. Листу (неопубликованное письмо от 14/26 июня 1857 года):

«Хочу сказать Вам несколько слов о великом русском композиторе Михаиле Глинке. Мы его только что потеряли! (Он умер 3/15 февраля в Берлине, в возрасте 53 лет.) Вы познакомились с ним лично у нас в Петербурге во время Ваших триумфальных выступлений в 1842 и 1843 гг. Вы восхищались красотами его замечательной оперы „Руслан и Людмила“, и — как он любил часто повторять — Вы блестяще сыграли несколько отрывков из этой оперы у графов Виельгорских, читая с листа большую (очень сложную) партитуру.

Поэтому я не открою Вам ничего нового, если скажу, что музыка этого выдающегося гения все еще не может быть оценена по заслугам, особенно у нас в России, где музыкальное образование, как Вы знаете, обычно бывает слабым и находится в крайнем пренебрежении. Поэтому усилия, направленные на утверждение в глазах европейской аудитории вдохновенных творений нашего великого соотечественника, приобретает первостепенное значение для каждого русского, который искренне любит искусство и свою страну... Я убежден, что Вам доставит большое удовольствие вспомнить несколько великолепных отрывков из „Руслана“ и из другой его оперы — „Жизнь за царя“ (опера гораздо более оперная, чем „Руслан“). Симфонические капризы \* — это прямо-таки великие шедевры самого современного жанра, и Вы найдете в них много родственного с музыкой последних квартетов Бетховена (которых, замечу в скобках, Глинка почти не знал).

Именно эта восторженность заставила Серова написать «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке» (остались, к сожалению, неоконченными), в которых вдохновенно парисован образ великого композитора и исполнителя собственных произведений, сохранены для потомства многие его суждения. «В наш век признано всеми, что память о великих художниках есть *достояние народное и народная гордость*; все, что относится к жизни и творениям великих деятелей по искусству, — *историческая драгоценность*» — этими знаменательными словами начинаются «Воспоминания». В них Глинка предстает и как основоположник русской классической музыки, и как основатель русской вокальной школы, неподражаемо воплощавший в собственном пении драматическую правду в звуках и добивавшийся того же от руководимых им русских певцов (О. А. Петров, А. Я. Петрова-Воробьева, С. С. Гулак-Артемевский, Д. М. Леонова и др.).

Впервые «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке» были опубликованы в журнале «Искусства» (СПб., 1860, № 1—5.) и впоследствии неоднократно перепечатывались в книгах: *Серов А. И. Критические статьи*, т. 3, СПб., 1895, с. 1314—1357; «Записки Михаила Ивановича Глинки», изд. Academia. М.—Л., 1930 (в отрывках); *Серов В. А. Н. и В. А. Серовы*. СПб., 1914; *Серов А. Н. Избран-*

\* Имеются в виду «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», «Камаринская»

ные статьи, под ред. Г. Н. Хубова, т. I. М., 1950, с. 129—164; отдельное издание в серии «Русская классическая музыкальная критика» — Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. М. — Л., 1951.

К «Воспоминаниям» прилагаются выдержки из писем Серова к В. В. Стасову периода первой постановки «Руслана и Людмилы». По содержанию они описывают беседы Глинки, о которых Серов не упомянул в «Воспоминаниях», тем самым дополняя их.

Предлагаемые комментарии уточняют те или иные события и источники, исправляют ошибочные даты.

<sup>1</sup> Н. В. Кукольник, от которого Серов ожидал воспоминаний («художественно написанного отчета») о Глинке, ничего не написал в этом роде.

<sup>2</sup> Серов неправ в своей оценке биографии Глинки, написанной В. В. Стасовым. Это была первая обстоятельная работа о всем творческом пути Глинки, представляющая значительный интерес и в наши дни, а тем более имевшая большое значение в период издания Серовым своих «Воспоминаний». Она была опубликована в журнале «Русский вестник». М., 1857, за октябрь — декабрь, и в дальнейшем неоднократно переиздавалась (последнее издание в кн.: Стасов В. Статьи о музыке, т. I. М., 1974). Основу труда Стасова составляли «Записки Михаила Ивановича Глинки», впервые тогда обнародованные (в отрывках), и его письма. Стасов ни в коем случае не заслужил упрека в «самоуверенности», в «недостатке уважения к памяти великого художника», будто бы проявленных им в труде о Глинке. Критические замечания Серова по отношению к Стасову отражают их идейный разрыв, происшедший в 1858—1859 гг. В результате последовали их острые споры, в частности, по поводу оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

<sup>3</sup> «Статьи без заглавия. (Из памятной книжки Н. К. [укольника])». — Сын отчества, 1858, 9 февраля, № 6. В последнем, очень коротком абзаце статьи Кукольник упоминает «Этюд В. В. Стасова. О жизни и сочинениях М. И. Глинки» (с. 170), не давая никакой оценки «Этуду», и говорит, что один иностранный писатель, «когда ему приходилось писать о какой-либо знаменитой личности, всегда заходил в церковь», а живописец, работая над «святым» сюжетом, постился. Иначе как фиглярство эту выходку нельзя было воспринимать, но Серов, в 1860 году уже разошедшийся во взглядах со Стасовым, пытался придать ей видимость критики.

<sup>4</sup> «Заметки об инструментровке» М. И. Глинки записаны под его диктовку Серовым в 1852 году и напечатаны с предисловием и примечаниями последнего в журнале «Музыкальный и театральный вестник» (СПб., 1856, № 2 и 6), впоследствии неоднократно переиздавались (последнее издание: Глинка М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1973, с. 179—184).

<sup>5</sup> Серов неточно указывает дату первого представления оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») — оно состоялось в пятницу 27 ноября 1836 года. Роли исполняли: О. А. Петров — Иван Сусанин, М. М. Степанова — Антониды, Л. И. Леонов — Собинин, А. Я. Воробьева (Петрова) — Ваня, С. Я. Байков — начальник польского отряда. Дирижер — К. А. Кавос. Декорации — А. А. Роллера, Г. Петрова, П. П. Гонзаго, А. Е. Кондратьева.

<sup>6</sup> Сценический духовой оркестр (Banda), который предусмотрен в партитуре оперы Глинки, несомненно участвовал в представлениях «Ивана Сусанина» — для этого приглашался оркестр гвардейского экипажа.

Сцена и ария Собинина с хором крестьян в лесу (IV действие, первая картина) также исполнялась на первых представлениях, но в дальнейшем стала пропускаться. В октябре 1837 года Глинка написал вместо нее сцену Вани у ворот монастыря (первое исполнение 18 октября 1837 г., Ваня — А. Я. Петрова-Воробьева).

<sup>7</sup> В этой фразе во всех изданиях «Воспоминаний» кроме последнего (М. — Л., 1951) по ошибке напечатано: «дуэт прощания Сусанина с Антонидой перед тем, что крестьяне отправляются вослед полякам». Однако дуэта Сусанина с Антонидой в опере нет, имеется же сцена Сусанина («Ты не кручинься, дитятко мое»), проходящая во время совещания шляхтичей, до их ухода из избы. Эта

сцена никогда не пропускалась и не могла пропускаться. Пропускался же дуэт Собинина с Антонидой (a-moll), идущий перед тем, как отряд крестьян направляется «вослед полякам». Именно этот дуэт и имел в виду Серов. Заменяя слово «Сусанина» словом «Собинина» мы исправляем досадную издательскую опечатку «Воспоминаний» Серова.

<sup>8</sup> «Дидловские балеты» — балеты в постановке известного балетмейстера III Л. Дидло, проработавшего (с перерывом) в Петербурге около тридцати лет. Осуществил постановку балетов на мифологические темы — «Зефир и Флора», «Амур и Психея», на сюжеты произведения Пушкина — «Кавказский пленник, или Тень невесты» К. А. Кавоса, «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» Ф. Е. Шольца. Пушкин в авторских примечаниях к «Евгению Онегину» писал, что «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной» (Поли. собр. соч., т. 5. М., 1949, с. 192). В сезоне 1831/32 года из-за конфликта с дирекцией императорских театров Дидло вышел в отставку и уехал на родину (Вольф А. И. Хроника петербургских театров. Спб., 1874).

<sup>9</sup> А. Я. Воробьева блистательно дебютировала в роли Пиппо («Сорока-ворона» Россини) в сезоне 1833/34 года, в следующем сезоне большой успех выпал ей в партии Арзаце («Семирамида» Россини).

Бертрам — королевская роль О. А. Петрова в опере «Роберт-дьявол» Мейербера (первое представление в Петербурге 14 декабря 1834 года)

<sup>10</sup> Оперы Обера «Бронзовый конь» и «Влюбленная баядерка» (под таким названием шла в России) были поставлены в Петербурге в 1835—1837 годах. Мария Тальони — знаменитая балерина, выступала в Петербурге в 1837—1842 годах (с перерывами).

<sup>11</sup> Судя по описанию званого вечера у А. Д. Киреева, где присутствовал Глинка с женой, вечер состоялся не зимой 1840/41 года, а зимой 1838/39 года. Все участники, если их правильно перечислил Серов, могли встретиться в Петербурге только в это время, так как некоторые из названных артистов в сезоне 1838/39 лишь вошли в петербургские труппы, другие же по окончании его покинули Петербург. В конце 1839 года Глинка уже разошелся с женой, поэтому не мог быть с ней на званом вечере в 1840/41 году. В письме Глинки к матери от 6 февраля 1839 года находим упоминание о частом посещении им с женой балов и званых вечеров — это обстоятельство наводит на мысль, что Серов, тогда еще ученик Училища правоведения, описывает один из подобных вечеров. Здесь произошла первая встреча Глинки с Серовым, знакомство же и душевные беседы — видимо, именно зимой 1841/42 года в семействе Табаровских и, наконец, у Н. А. Лисенко и А. Д. Киреева. В письме к В. В. Стасову 15 марта 1842 года Серов писал: «С тех пор, как я по случаю лично познакомился с М. И. Глинкою, я в него верую как в божество» (Письма А. Н. Серова к В. В. и Д. В. Стасовым. Музыкальное наследство, т. I. М., 1962, с. 162). Стасов делает к этому письму примечание: «Серов познакомился с Глинкой великим постом 1842 года» (там же, с. 293).

Таким образом, нужно или отодвинуть дату вечера у Киреева к 1838/39 году, или же считать, что Серов объединил в одной фразе участников разных вечеров, — в обоих случаях отмечается неточность автора.

<sup>12</sup> «Колыбельная песня» входит в цикл романсов Глинки «Прощание с Петербургом», сочиненный в 1840 году — тогда Глинка собирался поехать за границу, после развода с женой.

<sup>13</sup> Романс «Не называй ее небесной» написан Глинкой в Москве в 1834 году.

<sup>14</sup> Цитируется текст романса «Не называй ее небесной».

<sup>15</sup> «Тяжелое дело» — процесс о расторжении брака Глинки с его женой М. П. Глинка (Ивановой), начавшийся в 1841 году.

<sup>16</sup> Романс «В крови горит огонь желанья» сочинен Глинкой в 1838 году (первоначально на другие слова), «Я помню чудное мгновенье» — в 1840 году.

<sup>17</sup> Обещанный Серовым труд о романсах и песнях Глинки не был написан.

<sup>18</sup> Романсы «Жаворонок», «Virtus antiqua», «Попутная песня», «Прощальная песня» (см. дальнейший текст «Воспоминаний») входят в цикл «Прощание с Петербургом».

<sup>19</sup> Музыка к драме Кукольника «Князь Холмский» (увертюра, антракты, песня Ильиничны, сон Рахили) написана Глинкой в 1840 году и исполнялась в полном объеме на представлениях драмы в Александринском театре Петербурга, премьеры 30 сентября 1841 года. Ранее того, в феврале и 6 марта 1841 г. на концерте исполнялись увертюра и антракты.

<sup>20</sup> Опера «Руслан и Людмила» сочинялась в 1837—1842 годах. В числе первых написанных номеров были Персидский хор и каватина Гориславы, часто исполнявшаяся Глинкой.

<sup>21</sup> Премьера оперы «Руслан и Людмила» состоялась в Петербурге 27 ноября 1842 г. (см. коммент. 31).

<sup>22</sup> Романс «Песнь Маргариты» написан Глинкой в 1848 году.

<sup>23</sup> По воспоминаниям А. П. Марковой-Виноградской (Керн) Глинка во время поездки в Финляндию в 1828 году записал от финского извозчика песню, которая послужила ему темой небольшой фортепианной пьесы, а затем легла в основу баллады Финна. См.: *Виноградская А. Отрывок из записок. Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке.* — Семейные вечера, 1864, № 10, с. 689.

<sup>24</sup> Ф. Лист приехал в Петербург 4 апреля и уехал 16 мая 1842 года. Подробности пребывания и его концерты в Петербурге освещены в работе В. В. Стасова «Лист, Шуман и Берлиоз в России» (Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, с. 409—454).

<sup>25</sup> «Роллеровы декорации» — декорации для оперы «Руслан и Людмила» были изготовлены по эскизам А. А. Роллера им самим и художниками Ж. Ш. М. Журделем и Федоровым.

<sup>26</sup> По воспоминаниям Глинки, Лист сыграл несколько номеров «Руслана и Людмилы» по автографу партитуры на вечере у В. Ф. Одоевского. (*Глинка М. И. Полн. собр. соч.*, т. 1, с. 305), что не совпадает с указанием Серова. Какой источник правлен — не установлено.

Ференц Лист был сыном Адама Листа, отсюда шутовское прозвище, данное Глинкой — Франц Адамыч.

<sup>27</sup> Бура в «Севильском цирюльнике» («Barbier») — оркестровый эпизод во втором действии (№ 14), бура в «Вильгельме Телле» — вероятно средняя часть увертюры.

<sup>28</sup> По словам собственных «Записок», Глинка писал увертюру «Руслана и Людмилы» в комнате режиссера, во время репетиций оперы (*Глинка М. И. Полн. собр. соч.*, т. 1, с. 308).

<sup>29</sup> Купюры в «Руслане» Глинка вынужден был сделать, так как на этом категорически настаивали руководители театра и некоторые любители музыки. «Не правда ли, что я мастер делать купюры?» — говорил граф Мих. Ю. Внелгорский (там же, с. 309).

<sup>30</sup> В партитуре «Руслана и Людмилы» значится, что Персидский хор должен исполняться корифеями (солстами хора).

<sup>31</sup> На премьере «Руслана и Людмилы» состав исполнителей был следующий: Светозар — С. Я. Байков, Людмила — М. М. Стенанова, Ратмир — А. Н. Петрова 2-я (с третьего представления — А. Я. Петрова-Воробьева), Баян — Н. Л. Лиханский, Фарлаф — Д. Този, Горислава — Э. А. Лилеева, Финн — Л. И. Леонов, Наина — Е. Марсель, Черномор — Иванов. Дирижер К. Ф. Альбрехт. Декорации по рисункам А. А. Роллера. Военный оркестр под руководством Ф. А. Раля.

<sup>32</sup> Журнал «Искусства» с 1861 года прекратил существование. В других изданиях Серов опубликовал большие статьи об операх Глинки: «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» (1860), «„Руслан“ и русланисты» (1867). Вообще глинкана всегда была для Серова важнейшей проблемой.

<sup>33</sup> Вопрос об успехе первой постановки «Руслана и Людмилы» имеет разные стороны — опера хорошо посещалась публикой, выдержав в сезоне 1842/43 года 36 представлений; критика реакционного толка (Ф. Булгарин и др.) порицала оперу, В. Ф. Одоевский, О. И. Сенковский, аноним О \*\*\* отзывались с похвалой. Подробно о критических откликах на премьеру см. в кн.: *Ливанова Т., Протопопов Вл. Оперная критика в России*, т. 1, вып. 1. М., 1966, с. 262—287.

<sup>34</sup> «Лючия ди Ламмермур» Доницетти впервые поставлена в Петербурге в 1840 году. С. С. Гулак-Артемовский и П. М. Михайлов-Остроумов выступали в Петербурге с 1842 года.

<sup>35</sup> *Oulibicheff A. Nouvelle biographie de Mozart, t. 1—3. M., 1843.* Серов тщательно изучал труд Улыбышева и в дальнейшем выступил с основательной критикой его в статье «Моцартов „Дон-Жуан“ и его панегиристы» (Пантеон, 1853, кн. 4—6; перепечатана в кн.: *Серов А. Н. Избранные статьи, т. 2. М., 1957*).

<sup>36</sup> С приехавшим в Петербург на гастроль знаменитым итальянским тенором Д. Б. Рубини дирекция императорских театров заключила «Условие» об участии его в оперных спектаклях в апреле — мае 1843 года. Для этого была организована оперная труппа из русских и немецких артистов Петербурга. В нее вместе с Рубини входили: О. Петров, С. Артемовский, Е. Семенов, А. Соловьева, М. Степанова, В. Ферзина, К. Голланд, Бейер, М. Нейрейтер, Д. Този. Этими артистами были исполнены оперы «Отелло» Россини, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, «Сомнамбула», «Пуритане» и «Пират» Беллини. По окончании гастролей петербургские газеты поместили одобрительный отзыв Рубини об искусстве русских артистов и его благодарность за лестный прием («Северная пчела» 16 июня, «С.-Петербургские ведомости» 17 июня 1843 года).

<sup>37</sup> Ф. Лист вторично приехал в Петербург 14 апреля 1843 года и 18 апреля присутствовал на спектакле «Руслан и Людмила» в Большом театре. «Литературная газета» 25 апреля опубликовала об этом публику, отметив восхищенное отношение Листа: «с восторженным лицом» он «громче всех аплодировал» исполнению оперы. «Лист не проронил ни одной нотки и после последнего действия вышел из театра с лицом, выражавшим изумление и полное удовольствие. Странно, — заключает рецензент, — первому европейскому музыканту опера не показалась длиною и скучною.»

<sup>38</sup> Поездка Серова в Нижний Новгород состоялась в июле — сентябре 1843 года. По поручению Глинки Серов отвез А. Д. Улыбышеву рукописную копию партитуры «Иван Сусанин» (в настоящее время хранится в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Шchedрина в Ленинграде). Подробное описание бесед с Улыбышевым Серов привел в письмах к В. В. Стасову. — Музыкальное наследство, т. 1. М., 1962.

<sup>39</sup> Во втором томе «Новой биографии Моцарта» (см. коммент. 35) Улыбышев пренебрежительно отозвался об опере Глинки «Иван Сусанин», хотя по его словам, сам ее еще не знал: «Вейгль воспользовался с редким успехом швейцарскими мелодиями в своей опере „La famille suisse“ [„Швейцарское семейство“]. Точно так же мой друг Глинка, говорят, применил с одинаковой удачей характеристические обороты и модуляции русской песни в опере „Жизнь за царя“, которую я к великой досаде еще не знаю. Но ее назначение вызывать в публике те же чувства, которые нас воспламеняли на патриотических представлениях [18] 13-го и 14-го года! Счастлив композитор, имеющий возможность при разработке такого либретто пользоваться имеющимися к его услугам народными мелодиями! Потому что здесь музыка самого Моцарта не могла бы заменить их. Но стоит только швейцарцам Вейгля и русским Глинки выйти из патриотического экстаза, и народные песни не будут ничего более говорить, и ничего не давать кроме забавы для верхних ярусов театра. Обе оперы войдут в разряд воскресных представлений» (Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, т. 2, перевод М. И. Чайковского. М., 1891, с. 54. К этому абзацу переводчик сделал примечание, что впоследствии Улыбышев изменил свое отношение к опере Глинки).

<sup>40</sup> «Иван Сусанин» был поставлен в московском Большом театре 7 сентября 1842 года со следующими исполнителями: Д. В. Куров — Иван Сусанин, М. К. Леонова — Антониды, А. Н. Петрова — Ваня, А. О. Бантышев — Собинин. Дирижировал И. Иоганнис.

Пресса восторженно встретила постановку, хотя были и отрицательные суждения. Подробно об этом см. в кн.: *Ливанова Т., Протопопов Вл.* Оперная критика в России, т. 1, вып. 1. М., 1966, с. 217—221.

<sup>41</sup> Итальянская оперная труппа с участием знаменитого триумвирата оперных артистов — Д. Рубини, А. Тамбурини и П. Винардо-Гарсиа открыла спектакли в Петербурге 13 октября 1843 года. Первыми были поставлены «Пират» Беллини и «Севильский цирюльник» Россини, далее последовали «Отелло» Россини, «Сомнамбула», «Капулетти и Монтекки», «Пуритане», «Норма» Беллини, «Лючия ди Ламмермур», «Велизарий» Доницетти и «Дон-Жуан» Моцарта.

Кроме итальянских артистов в спектаклях труппы иногда были заняты и русские оперные певцы О. А. Петров, С. С. Артемовский и другие. Дирижировал Г. Ромберг.

Подробное освещение гастролей Рубини (см. коммент. 36) и первого сезона итальянцев в Петербурге см. в кн.: *Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа*. Л., 1982, 3-е издание, с. 28—48.

<sup>42</sup> Глинка выехал за границу в первых числах июня 1844 года, направляясь в Париж. В Париже 29 марта/10 апреля 1845 года он дал концерт, в программу которого входили сочинения разных композиторов и самого Глинки: романс «Желание», скерцо в форме вальса для большого оркестра («Вальс-фантазия»), краковяк из оперы «Иван Сусанин», «Драматический романс» с сопровождением фортепиано и виолончели («Уймись, волнения страсти?»), каватина Людмилы из оперы «Руслан и Людмила», марш Черномора из той же оперы. В «Journal des Debats» Г. Берлиоз 16 апреля того же года поместил статью «Михаил Глинка. „Жизнь за царя“, „Руслан и Людмила“» Полный перевод этой статьи см. в кн.: *Берлиоз Гектор. Избранные статьи*. М., 1956, с. 134—141. Были и другие отклики в парижской прессе, посвященные Глинке и его сочинениям, частью тогда же сообщавшиеся в петербургских газетах и журналах.

В середине мая 1845 года Глинка уехал в Испанию, где пробыл около двух лет и вернулся на родину в Новоспасское в конце июля 1847 года. В Испании была написана увертюра «Арагонская хота». Вторая испанская увертюра «Воспоминания о Кастильи» сочинена позднее в Варшаве, в 1848 году, впоследствии была переделана Глинкой и известна под названием «Ночь в Мадриде».

<sup>43</sup> В 1848 году Глинка приехал в Петербург из Варшавы. Испанец, о котором упоминает Серов,— приятель Глинки, дон Педро Фернандес, сопутствовавший ему в течение почти десяти лет, до 1855 года.

<sup>44</sup> Исполнение «Реквиема» Берлиоза под управлением Г. Ромберга состоялось в Петербурге, в Энгельгардтовском зале (ныне Малый зал им. М. И. Глинки) Ленинградской филармонии, 1 марта 1841 года.

<sup>45</sup> Действительно, мнение Стасова и Серова о произведениях Берлиоза в ранние годы их деятельности было отрицательным, признавалось лишь искусство оркестровки. Однако позднее они с восторгом принимали новаторские принципы Берлиоза (программность, свобода музыкальной формы и пр.). Когда в 1892 году готовилось собрание сочинений Стасова, то он просил составителей сделать примечание к его ранним отзывам о Берлиозе, что мнения его в дальнейшем радикально изменились, но почему-то его просьба не была удовлетворена (см.: *Стасов В. В. Письма к родным*, т. 2. М., 1958, с. 361. Письмо к Д. В. Стасову 3 сентября 1892 г.).

<sup>46</sup> См. коммент. 42.

<sup>47</sup> Фортепианные пьесы Глинки «Молитва», «Баркарола», «Воспоминание о мазурке» сочинены в 1847 году.

<sup>48</sup> Серов загорелся предложением Глинки оркестровать его «Молитву» и, живя во Пскове, просил его поскорее прислать ему это сочинение для работы над оркестровкой (см. письмо к В. В. Стасову от 1 марта 1849 года.— *Музыкальное наследство*, т. 3. М., 1970, с. 62). Через месяц он закончил эту работу и, отсылая через Стасова партитуру, просил его передать Глинке несколько пояснений по поводу оркестровки «Молитвы» (письмо от 2 апреля, там же, с. 64). Пять дней спустя Серов едет в Петербург, чтобы лично узнать мнение Глинки об оркестровке «Молитвы». Глинка, видимо, был неудовлетворен ею, потому что сам впоследствии сделал переложение «Молитвы» для оркестра, хора и solo в 1855 году. Впрочем, оркестровое переложение Серова исполнялось, что отметил Глинка в разговоре с ним (см. письмо от 3 октября 1851 г., там же, с. 94).

<sup>49</sup> Оркестровое переложение Серова бетховенской сонаты для скрипки и фортепиано, ор. 30 № 2. Точную дату его исполнения установить не удалось.

<sup>50</sup> Серов здесь неточно указал время знакомства с Глинкой своей сестры Софьи Николаевны: в его письме к В. В. Стасову от 14 февраля 1843 года отмечалось, что она в присутствии Глинки пела с С. С. Гулак-Артемовским дуэт из оперы «Велизарий» Доницетти (*Музыкальное наследство*, т. 1. М., 1962, с. 204).

<sup>51</sup> Здесь в первой публикации «Воспоминаний» указано «Продолжение будет» (Искусства, 1860, № 5, с. 16), но его не последовало, так как журнал прекратил

свое существование. Приходится сожалеть, что Серов не возобновил «Воспоминания» в другом издании, хотя ему многое можно было бы рассказать.

Глинка делился с Серовым своими крупными замыслами, собираясь писать симфонию «Тарас Бульба» и оперу «Двумужница». Об эскизах симфонии Серов упоминает в письме к В. В. Стасову от 16 сентября 1852 года: «Недели две назад мне принесли письмо из-за границы, но не от тебя, а от Мих. Ив. Глинки... Пишет, что принимается за симфонию. Это будет — „Тарас Бульба“. Он несколько раз играл мне оттуда основные мысли (еще в Петербурге). Будет славно, можно поручиться наперед, и будет, как всегда у него, оригинально в высшей степени, потому что он идет своим собственным путем» (Письма А. Н. Серова к В. В. и Д. В. Стасовым. Музыкальное наследство, т. 3. М., 1970, с. 132—133).

Работа над «Двумужницей» протекала тоже на глазах Серова, и потому его суждения о ней были бы чрезвычайно интересны. В частности, Серов и Стасов сообщили Глинке свои замечания по поводу драматургии «Двумужницы». Об этом пишет Глинка к Л. И. Шестаковой 26 июня 1855 года. (Глинка М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. II—Б. М., 1977, с. 85).

В письме 12 июня к ней же Глинка рассказывает: «Прибыли Серов и опрятный генерал [Г. И. Кузьминский]; я в угоду им пел (не крича) испанские песни, играл Тараса Бульбу, которого, кажется, пристрою к Двумужнице. Генерал, пожирая меня глазами, весь обратился в слух и внимание. Да и другие, кажись, остались многодовольны» (там же, с. 79).

Хорошим дополнением к «Воспоминаниям о Михаиле Ивановиче Глинке» служат письма Серова к В. В. Стасову, в которых передаются многие мысли композитора об оперном искусстве, музыкальных формах, мнения об исполнителях и композиторах. — См.: Письма А. Н. Серова к В. В. и Д. В. Стасовым, указ. издание. Три выдержки из этих писем приводятся в Приложении.

<sup>52</sup> У Серова и Стасова в то время была условная система оценок по четырем пунктам: первый — общая поэтическая концепция произведения, второй — выбор характеров и лиц, третий — планировка и сценарий, четвертый — сочинение и инструментовка (из примечания В. В. Стасова к письму Серова — Русская старина, 1876, № 12).

<sup>53</sup> По-видимому, это было 12 и 13 февраля (письмо написано в воскресенье, 14 февраля 1843 г.).

<sup>54</sup> Описанная статья принадлежала перу В. Ф. Одоевского. Перепечатана в кн.: *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 204—212, а также в кн.: *Ливанова Т. Н., Протопопов Вл.* Глинка. Творческий путь, т. 2. М., 1955, с. 250—257.

<sup>55</sup> Статья О. И. Сенковского о «Руслане и Людмиле» помещена в «Библиотеке для чтения» за декабрь 1842 года. Перепечатана в кн.: *Ливанова Т. Н., Протопопов Вл.* Глинка. Творческий путь, т. 2. М., 1955, с. 237—249.

<sup>56</sup> «Сочинения Державина» — статья В. Г. Белинского, помещена в «Отечественных записках», 1843, т. 26, отдел «Критика», с. 27—46; «О художнике» (Из «Эстетики» Гегеля) помещена в «Отечественных записках», 1842, т. 22, отдел «Науки и искусства», с. 72—84, перевод И. К.

<sup>57</sup> Серов тогда сочинял оперу «Майская ночь», по повести Гоголя, но она не была окончена.

<sup>58</sup> См. коммент. 48.



## СОДЕРЖАНИЕ

Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке . . .	3
Приложение . . . . .	45
Комментарии . . . . .	49

### Александр Николаевич Серов

ВОСПОМИНАНИЯ  
О МИХАИЛЕ ИВАНОВИЧЕ  
ГЛИНКЕ

Редактор В. С. Буренко  
Художник Л. А. Яценко  
Худож. редактор Р. С. Волховер  
Техн. редактор С. О. Барлева  
Корректор Г. В. Романючева

ИБ № 3270

Сдано в набор 17.10.83. Подписано в печать 19.01.84. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая.  
Печ. л. 3,5. Уч.-изд. 3,72. Тираж 30 000 экз. Изд. № 2960. Заказ № 787.  
Цена 20 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011, Ленинград,  
Инженерная ул., 9. Ленинградская типография № 2 головное предприятие  
ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техни-  
ческая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государствен-  
ном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.  
198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29