



Михаил Иванович
ГЛИНКА

Русские и советские композиторы

*Михаил Иванович
Глинка
1804—1857*

В.А.Васина-Гроссман

Михаил Иванович
ГЛИНКА

Издательство «Музыка» Москва
1982

78С1
В 19

Художник Д. Бязров

В $\frac{4905000000-467}{026(01)-82}$ КБ № 6—11—1982

© Издательство «Музыка», 1979 г.

К читателям

Великого русского композитора Михаила Ивановича Глинку справедливо называют основоположником русской музыкальной классики. Это не значит, что русская музыка до Глинки не представляла собой ничего ценного,—Россия испокон веку славилась талантами, и даровитые музыканты в ней были не редкость. Но печальная судьба ожидала многих из них: те, которым досталась участь родиться крепостными, всю жизнь были обречены подчинить свой талант прихотям барина. Тем же немногим, кому удалось выбиться в люди, всегда угрожало соперничество иностранных артистов.

Иные препятствия стояли на пути музыкантов из высших сословий. В дворянской среде музыка считалась обязательным элементом хорошего воспитания. Посещение театров и концертов было таким же непеременимым светским ритуалом, как посещение балов, маскарадов и званых обедов. Образованные любители музыки — дилетанты, как тогда их называли,—пользовались вниманием и симпатией. Но сделать музыку основным своим занятием — вместо военной или дипломатической карьеры, вместо хозяйственного управления родовым поместьем — казалось непростительным легкомыслием.

Для Глинки музыка была не только основным делом жизни — она была самой жизнью. Еще мальчиком, потрясенный первыми музыкальными впечатлениями, сказал он о себе: «Музыка — душа моя!» Так она и осталась навсегда его судьбою, целью и смыслом его существования. Потому-то в творениях великого композитора нам слышен и голос самого художника, и голос времени, самые яркие и лучшие черты которого он уловил и запечатлел.

Время это, трудное и сложное, было временем великих надежд и великих разочарований. Два события определили его облик. Первое —

победоносная война с Наполеоном Бонапартом, в которой русский народ показал не только военную доблесть, но и невиданную силу и стойкость духа. Война пробудила в лучших умах России уверенность в том, что такой народ сумеет уничтожить или хотя бы обуздать самовластье и добиться свободы. Здесь лежали корни второго события: восстания декабристов, закончившегося трагедией на Сенатской площади, казнью и ссылкой самых честных и благородных людей. А за этим последовали годы мрачайшей реакции, «дух неволи», прочно завладевший всей необъятной империей — от крепостной деревни до чиновного Петербурга.

Но наперекор историческим испытаниям именно тогда, в первой половине XIX века, Россия выдвинула целую плеяду талантливых людей, уверенно поставивших ее молодое искусство в один ряд с уже зрелыми национальными школами. Современниками Глинки и почти его ровесниками были Пушкин, Гоголь, Баратынский, Тютчев. Девятью годами старше — Грибоедов, десятью годами моложе — Лермонтов. Им на смену пришла плеяда младших современников, первые успехи которых совпадают с годами полного расцвета творчества Глинки: Некрасов, Достоевский, Тургенев, Лев Толстой.

Разные характеры, разные таланты, разные судьбы. Но есть у них и общие черты, позволяющие считать их единой национальной школой. Это прежде всего вера в созидательный дух своего народа и стремление прикоснуться к живому источнику его искусства — отражению «чаяний и ожиданий народных», как много лет спустя назвал русскую народную песню Ленин.

Творческие принципы, характерные для русской литературной классики XIX века, легли в основу и других искусств, в том числе музыки. Первыми образцами музыкальной классики стали произведения Глинки, в которых и эстетические идеалы русского искусства его времени выражены в прекрасной художественной форме, во всеоружии уверенного мастерства.

Детские годы

*В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила.*

Пушкин. «Муза».

Ранним утром 20 мая (1 июня н. ст.) 1804 года в селе Новоспасском Смоленской губернии у помещика Ивана Николаевича Глинки родился сын Михаил — будущий великий русский композитор. Рождение мальчика было событием, горячо обсуждавшимся в семье. Старший брат новорожденного умер в младенчестве, и потому родители и бабушка с особой тревогой и волнением смотрели на крохотное существо. Мальчик родился слабым. Выживет ли?

Бабушка Фекла Александровна, мать Ивана Николаевича, была склонна обвинять в смерти старшего своего внука, родившегося за год до появления на свет Миши Глинки, молодых и неопытных родителей: не уберегли, недосмотрели. Поэтому вскоре после рождения Миши она потребовала, чтобы его отдали в полное ее распоряжение: она-то уж сумеет выходить внука — наследника старинного имени и родового поместья.

Бабушка сама выбрала ему кормилицу и няnek и следила за воспитанием ребенка не спуская глаз. Фекла Александровна была полновластной хозяйкой в доме и при жизни своего тихого и доброго мужа, и после его смерти. Она требовала беспрекословного подчинения от сына и невестки, которые и помыслить не могли о том, чтобы изменить что-нибудь в заведенных ею порядках. Дворовые слуги боялись старой хозяйки как огня и трепетали, едва слышав ее голос.

Маленький Миша был последней и единственной привязанностью строгой бабушки. Она нежно любила его, дрожала от страха за его здоровье и потому почти не выпускала внука из своей всегда жарко натопленной комнаты. Она кутала мальчика в теплую шубку независимо от времени года, отчего он становился все более изнеженным и слабым.

Последствия тепличного воспитания сказывались в течение всей жизни Глинки. Нервный, впечатлительный, подчас просто мнительный, он выходил из равновесия по любому поводу — из-за небольшой простуды, из-за малейшей житейской неприятности. Став взрослым человеком, он в шутку прозвал себя «мимозой» — растением, складывающим листики от неосторожного прикосновения к нему. Но преодолеть эту «мимозность» так и не смог.

Бабушке и Мише прислуживали старая бабушкина горничная и Мишины нянька с «поднянькой». Нянька Татьяна Карповна была пожилая и солидная, поднянька Авдотья Ивановна — молодая и веселая. Она знала великое множество сказок и песен, которые мальчик мог слушать часами.

Все, что делала Авдотья, получалось у нее быстро, легко и как-то весело. Эта крепостная женщина была одним из тех народных талантов, которые наперекор тяжелым условиям подневольной жизни находили радость в искусстве и несли эту радость другим. Многим русским художникам выпало истинное счастье провести детские годы, когда сознание особенно жадно впитывает все новые впечатления, не с гувернерами-иностранцами, а с простыми, душевными русскими няньками — сказочницами и песенницами. Так прошло детство Пушкина, сохранившего глубокую привязанность к няне Арине Родионовне до конца ее жизни, так прошло и детство Глинки.

Его семье, в особенности бабушке, песни няни Авдотьи казались только средством успокоить и развеселить мальчика. А для самого будущего композитора они стали теми первыми музыкальными впечатлениями, на которых воспитался его слух и укрепилась еще безотчетная, но глубокая любовь к родной русской песне.

Слова няниных песен были доступны и маленькому мальчику: они говорили о простых, знакомых, каждому понятных вещах — о чистом поле, о быстрой речке, о дорожке, заросшей травой, ельничком да березничком. А напевы наполняли эти простые слова несказанной печалью. Но пела Авдотья и другие песни, веселые и озорные. Каждое слово в них было с выдумкой да «зазубринкой», а напев как будто звал к движению и пляске. Для слуха будущего композитора звуки этих песен казались такими же близкими и понятными, как звуки родного языка.

За пределы бабушкиных комнат Миша выходил редко. Летом, в праздничные дни, его брали в церковь. Мише нравилось бывать там: он любил слушать пение хора, громкое и торжественное. Но всего больше нравился ему колокольный звон! Им погорался не только маленький Миша Глинка; слушать новоспасские колокола приходили крестьяне из далеких деревень, приезжали и соседние помещики.

Старинное русское национальное искусство колокольного звона недаром пользовалось мировой славой. Нигде в других странах не применялся такой обширный набор колоколов в каждой звоннице — от огромного, чьи низкие, «бархатные» звуки медленно плыли в воздухе, до совсем маленьких, исцело перебивавших друг друга во время праздничного трезвона. Это искусство имело своих виртуозов-лионеров, соперничавших друг с другом в мастерстве обращения с трудным и громоздким «инструментом». И не случайно колокольный звон так широко отражен в образах русского искусства — поэзии, литературы, даже живописи, не говоря уже о музыке.

Не удивительно, что маленький мальчик, вернувшись из церкви, еще очень долго жил впечатлениями от поездки. Ему хотелось как можно лучше, крепче запомнить то, что он видел и слышал. Вооружившись куском мела, он пытался нарисовать на полу бабушкиной комнаты белую новоспасскую церковь, окруженную густыми деревьями. Мальчик довольно ловко изображал колокольный звон, ударяя

в два медных таза — большой и поменьше. И много лет спустя, когда в шуме столичной жизни или в далеких странствованиях он вспоминал родное Новоспасское, ему слышался колокольный звон — тихий и задумчивый в вечерние закатные часы, веселый и ликующий летним праздничным утром.

Так прошли первые годы жизни.

По-новому пошла Мишина жизнь после смерти бабушки. В ее комнате все переставили, двери, которые раньше так тщательно затворялись, раскрылись настежь. Теперь он жил в детской комнате, среди сверстников. Он наконец познакомился со своей младшей сестрой Полинькой, которую раньше видел очень редко, так как бабушка ее недолюбливала, а его самого в комнаты родителей не пускали. Кроме Полиньки в детской жила еще девочка Катя, дочь новой няни Ирины Федоровны, взятой в помощь няне Авдотье. Мать Миши, Евгения Андреевна, в течение стольких лет оторванная от сына деспотичной любовью бабушки, теперь старалась возместить утраченные годы и обратила на сына все свое внимание. Ей хотелось, чтобы Миша шалил и проказничал, как другие ребята его возраста, она все время пыталась вывести его из недетской задумчивости. Но Миша, побегав и посмеявшись, снова начинал думать о чем-то своем и рос удивительно тихим, непохожим на своих сверстников мальчиком.

После лет затворничества в бабушкиной комнате большой новоспасский дом и красивый, тенистый парк, спускавшийся к реке Десне (по которому теперь можно было беспрепятственно бегать), казались мальчику новым, огромным миром.

Летом 1812 года, когда Мише было восемь лет, неожиданные события нарушили мирную жизнь новоспасского дома. 12 июня войска Наполеона I перешли русскую границу без предварительного объявления войны. Численность армии противника, усиленной иностранными войсками вассалов Наполеона, почти втрое превосходила численность русской армии. Русские войска отступали, и казалось, никто не сможет преградить путь завоевателю, еще не знавшему поражений.

В сознании восьмилетнего мальчика исторические события отражались, вероятно, лишь как нарушение устоявшегося домашнего уклада: все вещи в комнате сдвинули с их привычных мест, стали укладывать сундуки, громко спорили о том, что нужно брать, а что можно оставить. Все чаще слышались в разговоре взрослых слова «война» и «Бонапарт». Он и раньше слышал эти слова, но тогда разговоры о войне не касались жизни их семьи. Теперь нужно уезжать куда-то в Орел, и как ни уверяли детей, что едут они ненадолго, Мише было ясно, что и отец и маменька встревожены и прощаются с родными местами так, как будто покидают их надолго, если не навсегда. Тревога взрослых передавалась и детям.

Зима, проведенная в Орле, вспоминалась потом как бесконечное, томительное и тревожное ожидание. Все окружающие жадно ловили новости — порой горькие, порой радостные. Разноречивы были рассказы о пожаре столицы, в котором то обвиняли неприятельских солдат, то видели проявление героизма оставшихся жителей, уничтожавших все запасы, чтобы они не достались врагу. Вскоре до Орла начали доходить вести об отступлении неприятельской армии по разоренной и пустынной Смоленской дороге. Рассказывали о подвигах лихих партизанских отрядов, о крестьянской, народной войне против захватчиков, разгоравшейся все шире и шире.

Разговоры взрослых касались и того, что происходило дома, в родном Новоспасском.

А Новоспасское, и весь Ельнинский уезд, и вся Смоленщина лежали на пути вражеской армии как во время ее наступления, так и во время бесславно-го бегства из непокоренной земли. Именно здесь развернулись первые жестокие бои с наступающими «двунадесятью языками»: разноплеменными, разноязычными наполеоновскими войсками. Августовские сражения под Смоленском и под Бородином предприняли судьбу «завоевателя».

Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина,—

писал много лет спустя Лермонтов в стихотворении,

ставшем любимой народной песней. Исторический «день Бородина» был прославлен и Львом Толстым в его романе «Война и мир». Толстому принадлежит и крылатое выражение «дубина народной войны», как нельзя лучше определяющее сущность той силы, которая сломала хребет наполеоновскому нашествию.

В Ельнинском уезде, как и везде, крестьяне-партизаны окружали небольшие отряды противника и уничтожали их, а там, где справиться не могли,— уходили в леса, сжигая запасы хлеба и сена. Это-то и было самым страшным для наполеоновской армии, оторванной от своего тыла.

Вернувшись домой, Миша услышал не одну историю о героических поступках его земляков, защищавших Родину. Нередко люди вовсе не военные проявляли необыкновенную храбрость и находчивость. Так, например, священник новоспасской церкви, когда-то обучавший грамоте Мишу Глинку, во время набега неприятельского отряда заперся в белокаменной церкви вместе с жителями села и выдержал осаду неприятеля.

Один из дальних родственников семьи Глинок — поэт Федор Николаевич Глинка — описал события 1812 года, участником которых был он сам, в «Письмах русского офицера», получивших широкую известность.

Все уроженцы Смоленской губернии особенно гордились воззванием Кутузова к «достойным смоленским жителям, любезным соотечественникам». «Враг мог разрушить стены ваши,— обращался к ним Кутузов,— обратить в развалины и пепел имущество, но не мог и не возможет победить и покорить сердца ваших. Таковы Россияне».

Так прошла зима 1812/13 года, отмеченная в истории Родины великими победами русского народа. Миша в то время был слишком мал, чтобы понять до конца значение этого — всего лишь девяти-года — года своей жизни, но он не мог не запомниться ему как год, совсем не похожий ни на прошлые, ни на последующие. Таким этот год вошел в сознание всего юного поколения, слишком юного, чтобы сражаться, но уже достаточно взрослого,

чтобы завидовать старшим братьям и отцам, защищавшим Родину. Еще через год, в 1814 году пятнадцатилетний подросток, будущий великий русский поэт Александр Пушкин написал в своих «Воспоминаниях в Царском Селе»:

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горестей и бед,
И вы их видели, врагов моей отчины!
И вас багрила кровь и пламень пожирал!
И в жертву не принес я мщенья вам и жизни;
Вотще лишь гневом дух пылал!..

Гнев, пылавший в сердцах русских людей всех сословий и всех возрастов, чувство национальной гордости, наполнившее их, когда наполеоновская армия была изгнана из России, нашли живое отражение в самых различных произведениях отечественного искусства: от исторических драм, опер и ораторий до народных песен и лубочных картинок. Подвиг народа оставался для художников источником вдохновения в течение многих лет. Он нашел отражение и в музыке. Немало песен, хоровых и оперных произведений посвятили русские композиторы героическим делам своих соотечественников — иногда в форме непосредственного отражения событий 1812 года, иногда в форме повествования о давно минувших славных битвах, оживляя прошлое горячим дыханием современности.

Но никто тогда не знал, что мальчик, музыкальный гений которого был еще скрыт от окружающих и проявлялся только в страстной любви к песням и колокольному звону, в будущем создаст величественный, бессмертный памятник героизму родного народа — оперу «Иван Сусанин».

Три года, прошедшие по возвращении семьи Глинок из Орла, не были особенно богаты событиями. Новопасское стало более людным, жизнь в нем — более шумной. В имении появились новые люди: архитектор, приехавший перестраивать пострадавший от войны дом, учителя для Миши и его сестры Полинки (младшие сестры и брат были еще малы). Детей учили французскому языку, рисо-

нию, а молодая гувернантка Варвара Федоровна Кламмер обучила будущего композитора и его сестру бойко читать ноты и разыгрывать в четыре руки модные увертюры к французским операм.

Уже в эти детские годы Глинка жадно тянулся к музыкальным впечатлениям, они-то в первую очередь и стали для него школой музыки, более полезной, чем заучивание «вдолбляшку» заданных гувернанткой упражнений.

В новопасском доме музыка звучала постоянно: в эти годы семья Глинок жила открыто, часто приезжали гости. Устраивались вечера с танцами, с пением модных французских романсов, с исполнением пьес для фортепиано и различных ансамблей.

В концертах участвовали крепостные музыканты из Шмакова — имения родственников Глинки. Дядюшка Афанасий Андреевич, старший брат Евгении Андреевны Глинки, очень любил музыку. Склонность к искусствам была исстари свойственна «шмаковским Глинкам», как называли их соседи. Дом в Шмакове, построенный еще в екатерининские времена, очень отличался от других помещичьих домов Ельнинского уезда. Большая портретная галерея, огромный зал, в котором давались театральные представления и играл оркестр крепостных музыкантов, были самой большой достопримечательностью шмаковского дома.

Шмаковский оркестр весьма отличался от обычных помещичьих оркестров, игравших лишь на балах и во время парадных обедов. Оркестр, насчитывавший немало способных музыкантов, мог исполнять не только танцевальную музыку, но и различные концертные произведения. У одного из скрипачей этого оркестра Глинка брал первые уроки игры на скрипке, а другой музыкант, Яков Ульянович Нетоев, игравший на виолончели и контрабасе, стал впоследствии преданным слугой Глинки, искренне разделявшим все его радости и огорчения.

В дни семейных праздников шмаковские музыканты приезжали в Новопасское и часто оставались там по несколько дней. Для юного Глинки, слышавшего еще мало музыкальных произведений, каждый из таких домашних концертов был большим событи-

ем. Особенно запомнился ему один вечер, когда музыканты играли квартет известного в то время композитора Бернгарда Крузеля. Мягкие, ласковые звуки музыкальных инструментов, то сливающиеся, то как будто спорящие друг с другом, произвели на мальчика огромное впечатление. Музыка продолжала звучать в его сознании весь вечер, всю ночь, рядом со знакомыми мелодиями теснились новые, никогда не слышанные, которые хотелось запомнить, спеть, сыграть, записать. Миша слышал музыку, которая звучала в нем самом, и не мог понять, что с ним происходит. «Музыка—душа моя»,—сказал на другой день мальчик учителю, упрекавшему его в рассеянности, пытаясь объяснить, что с ним случилось накануне.

Так сильно было это раннее музыкальное впечатление, что Глинка, вспоминая детские годы в своих «Записках»—почти полвека спустя!—не только описал этот случай, но и сделал его вехой, отмечающей грань между двумя периодами жизни. «Период второй» его автобиографии имеет подзаголовок: «От кончины бабки до первого проявления музыкального чувства».

Потом музыка уже не вызывала такого смятения чувств, осталось лишь непреодолимое желание слушать ее и участвовать в ней.

Лучше всей слышанной музыки казались ему русские песни, исполнявшиеся крепостными музыкантами в переложении для небольшой группы инструментов—флейт, кларнетов, фаготов и валторн. Родители Глинки и приезжавшие гости не считали эти песни настоящей музыкой; их играли обычно во время ужина. А когда начинались танцы под оркестр, самым большим наслаждением для мальчика было потихоньку пробраться к музыкантам и стараться «подделаться» к их игре, подыгрывая им на скрипке или маленькой флейте.

И еще одним увлечением отмечены последние годы детства Глинки. Один из дальних его родственников, заметив в тихом и молчаливом мальчике необыкновенную любовь к рассказам о путешествиях, о дальних странах, принес ему книгу с длинным на старинный манер и поэтому особенно заманчи-

вым заглавием: «История о странствиях вообще по всем краям земного круга, сочинения Господина Прево, сокращенная новейшим расположением через Господина Ла-Гарпа, члена Французской академии». Это была одна из частей многотомного описания путешествий знаменитых первооткрывателей новых земель: Васко да Гамы, Кука, Бугенвиля и других.

Миша с жадностью прочитал первую книгу, а за ней и другие. Чего только не было в них! Путешествия среди вечных льдов и по жарким странам, описания жизни, нравов и обычаев различных народов, оттиски с превосходных стиринных гравюр, изображающих корабли, сражения, празднества. К книгам прилагались географические карты, испещренные незнакомыми, необыкновенными названиями городов, рек, озер.

С тех пор чтение книг о природе и жизни далеких стран сделалось его второй страстью. Самые же увлекательные путешествия, самые опасные приключения придумывал он сам, сиди в саду или в одном из тихих уголков дома с книгой в руках.

И когда осенью 1817 года Глинку повезли в Петербург учиться, он, сиди в дорожной карете, уверял младшую сестру, что они едут открывать новые страны и земли, что о нем будут тоже писать книги, а в новых землях он прежде всего соберет хороших музыкантов и устроит оркестр.

В пансионе

*Наставникам, хранившим юность нашу,
Всем честию, и мертвым и живым,
К устам подъяв признательную чашу,
Не помня зла, за благо воздадим.*

Пушкин. «19 октября».

Когда дорожный возок, не слишком изящное, но добротное изделие новопасского каретника, миновал заставу и покатил, переваливаясь, по широким петербургским улицам, глазам Миши Глинки представилось зрелище, поразившее его своей новизной. Он еще не бывал в таких больших городах; то, что он увидел, никак не походило ни на разбросанный, напоминающий большое село Орел, ни даже на живописный Смоленск. В Смоленске особенно запомнился старинный кремль с пострадавшими от времени, но величавыми и мощными стенами, с древним пятиглавым собором, который не уступал по красоте прославленным соборам Новгорода Великого.

Петербург изумил юного Глинку красотой стро-гих и соразмерных пропорций, правильностью широ-ких и просторных улиц и площадей, непохожих на живописные раскидистые просторы старых русских городов. Огромные, величественные здания Петер-бурга, торжественно возвышавшиеся, не стесняя и не заслоня друг друга, могли поразить не только воспитанного в глуши мальчика, но и самого взыс-кательного и бывалого наблюдателя. Петербург не-даром называли Северной Пальмирой, именем древ-него города, славившегося во всем мире красотой своих зданий.

Во всем мире славился и Петербург, которому в то время было всего сто с небольшим лет. Город

быстро рос, застраивался, становился все красивее и величественнее. Здесь было где развернуться гению зодчих, возводивших дворцы и верфи, храмы и портовые сооружения.

Когда Глинка приехал в Петербург, город продолжал строиться и украшаться. Тяжеловесная роскошь Зимнего дворца, а на другом берегу Невы легко и упруго взлетающий к небу шпиль Петропавловской крепости, законченный несколько лет назад зодчим Воронихиным Казанский собор, охвативший целую площадь полукружием своих колоннад,— всем этим северная столица могла поспорить с красивейшими городами мира. А на Сенатской площади на гранитной скале высился «Медный всадник» — бессмертное творение скульптора Фальконе, воплощение неудержимого стремления вдаль, вперед. Здесь, в Петербурге, будущий композитор распростился со своим детством. Он выдержал экзамен в только что открывшийся Благородный пансион при Педагогическом институте.

Любознательный мальчик получил теперь возможность удовлетворить свое тяготение к географии и естественным наукам, пробудившееся еще в Новопасском, во время чтения «Истории о странствиях вообще...»

Естественную историю в пансионе преподавал профессор Я. Г. Зембницкий, лекции которого воспитанники всегда слушали с великим удовольствием. Еще интереснее были посещения вместе с Зембницким «кунсткамеры» — музея редкостей, основанного Петром Первым. Здесь Глинка мог видеть коллекции, собранные знаменитыми путешественниками, уже знакомыми ему по книгам.

Профессор статистики и географии К. И. Арсеньев был разносторонне одаренным человеком. Он обладал великолепной памятью и говорил о деятелях прошлого так, как будто лично с ними встречался и знал малейшие подробности их жизни.

Живя на частной квартире, в том же доме у Калинкина моста, где помещался пансион, Глинка пользовался несколько большей свободой, чем другие воспитанники. Комната его скоро стала центром, где собирались самые живые и любозна-

тельные ученики пансиона, чтобы поговорить и поспорить и о пансионских делах, и о том, что происходило за стенами пансиона и просачивалось сквозь них, несмотря на бдительность начальства.

Постоянное любопытство и интерес вызывал у воспитанников гувернер Глинка и трех его товарищей, молодой преподаватель русской словесности Вильгельм Карлович Кюхельбекер. Любимый лицейский товарищ Пушкина, одаренный и высокообразованный человек, страстно влюбленный в русскую литературу, пламенный патриот, несмотря на иностранное свое имя и происхождение, Кюхельбекер пользовался у пансионского начальства репутацией чудака и сумасброда. На первых порах подсмеивались над ним и ученики, но безошибочная отзывчивость молодости на всякое честное и чистое слово скоро сделала Кюхельбекера одним из самых любимых преподавателей. Общение его с учениками не ограничивалось чтением лекций, он стремился использовать всякий повод для того, чтобы пробудить в юных умах способность критически мыслить и разбираться не только в «словесности», но и в самой действительности. Кюхельбекер организовал в пансионе литературное общество, куда вошли воспитанники с наиболее яркими художественными интересами. Среди них были Глинка и Лев Пушкин, младший брат поэта.

Великолепный знаток поэзии — русской и зарубежной, древней и новейшей — Кюхельбекер особенно любил Пушкина как поэта и как человека. Превыше всего он ценил поэму «Руслан и Людмила». Ни одно из сочинений Пушкина не вызвало в свое время так много споров, как эта поэма, вышедшая в свет в 1820 году. Некоторыми критиками она была жестоко и грубо раскритикована за внесение «простонародности» в высокий жанр поэмы. А именно эта «простонародность» и восхищала Вильгельма Карловича в свободном пушкинском пересказе мотивов старинных народных сказок. Знакомил Кюхельбекер некоторых своих питомцев и с вольнолюбивыми стихами поэта.

Глинка скоро почувствовал самую нежную привязанность к своему гувернеру.

Не только Кюхельбекер, а и некоторые другие преподаватели Благородного пансиона стремились будить мысль в юных воспитанниках. Профессор Александр Петрович Куницын (он был и одним из учителей Пушкина в Царскосельском лицее), читавший лекции по основам права, смело говорил своим ученикам о естественных правах человека, открыто выступал против закрепощения народа, против тирании самодержавной власти. Он заставлял слушателей задуматься над общественным устройством России того времени, над бесправием народа...

Недаром, вспоминая лицейские годы, Пушкин посвятил Куницыну такие строки:

Куницыну дань сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Поставлен им краеугольный камень,
Им чистая лампада возжена*.

Общим с Пушкиным учителем Глинки был и профессор Александр Иванович Галич, читавший лекции по истории философии.

Три таких «вольнодумца», как Кюхельбекер, Куницын и Галич (а к ним можно прибавить и еще некоторые имена), конечно, не могли долго продержаться в стенах учебного заведения того времени. Слух об опасных идеях, проповедуемых с кафедр Педагогического института и Благородного пансиона, распространялся все шире, и наконец последовал крах.

Толчком к этому послужило чтение Кюхельбекером его стихотворения «Поэты» в Вольном обществе любителей российской словесности. Узнав о ссылке Пушкина, только что блистательно дебютировавшего своей поэмой «Руслан и Людмила», Кюхельбекер написал пылкое стихотворение о тернистой дороге поэтов, о зависти и несправедливости «злодеев и глупцов», отравлявших жизнь вдохновенным художникам. Зависти и коварству поэт противопоставлял прославление чистой, бескорыстной дружбы, связывающей людей, преданных искусству:

* Строфа стихотворения «19 октября 1825 г.», не вошедшая в окончательный текст.

Так! не умрет и наш союз,
Свободный, радостный и гордый,
И в счастье и в несчастье твердый,
Союз любимцев вечных Муз!*

Вспоминая великих поэтов прошлого — Тассо, Мильтона, Шиллера, — Кюхельбекер говорил в этом стихотворении и о современниках. К лицейскому товарищу Пушкину, перед гением которого он преклонялся, обращены такие строки:

И ты — наш юный Корифей,
Певец любви, певец Руслана!
Что для тебя шипенье змей,
Что крик и Филина и Врана?

Стихи были напечатаны. «Филина и Врана» — это было уж слишком; простить другу опального поэта такие слова, адресованные клеветникам и доносчикам, было не в обычаях того времени.

Педагогическая деятельность Кюхельбекера тут и закончилась: по доносу на имя министра внутренних дел он был отчислен из состава преподавателей пансиона.

Воспитанники не хотели примириться с его увольнением, и в классе, где учился Лев Пушкин, вспыхнул «бунт». Лев Пушкин, вспыльчивый и порывистый, видимо, решил отомстить не только за любимого учителя, но и за сосланного брата.

«Бунт», учиненный мальчиками-пансионерами, оказался достаточным предлогом для строжайшего расследования порядков в институте и пансионе. Расследование, проведенное министром просвещения и обер-прокурором Синода А. Н. Голицыным, установило, что «философские и исторические науки преподаются в духе, противном христианству», и привело к изгнанию самых одаренных и свободомыслящих профессоров.

Памятью же обо всех этих событиях остались слова княгини Тугоуховской из комедии Грибоедова «Горе от ума»:

* Стифы полубытых стихов Кюхельбекера возродились в наши дни: их взял Д. Шостакович для текста одной из частей своей Четырнадцатой симфонии.

...В Петербурге Институт
Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут:
Там упражняются в расколах и в безверьи
Профессоры!!

Глинка, молчаливый и задумчивый юноша, всегда погруженный в музыкальные мечты, преданный одной музыке, не мог, однако, пройти мимо пансионских событий. Это было первое его столкновение с российской действительностью: он увидел, какая жестокая расправа уготована лучшим людям России — Пушкину, Кюхельбекеру, Куницыну, Галичу и другим. Но он не знал, что судьба сделает его свидетелем расправ еще более жестоких.

«Теперь ученье у нас в совершенном упадке», — писал Глинка родителям в 1822 году. И действительно, после изгнания передовых профессоров в пансионе воцарилась казенная, душная атмосфера. Утешением воспитанников был только добрейший подынспектор Иван Екимович Колмаков. В пансионе он прославился поначалу главным образом своими чудачествами: внимание учеников сразу привлекала его манера часто моргать глазами и одергивать всползающий куда-то вверх жилет. Говорил он отрывистыми, короткими фразами, прерывая себя любимым словечком: «довольно!». По этому поводу складывались куплеты, распеваемые на популярные мотивы, в чем принимал участие и будущий композитор. Глинка научился в совершенстве копировать Колмакова со всеми его ужимками и словечками и в течение долгих лет забавлял этим своих товарищей по пансиону. Однако при более внимательном знакомстве с Иваном Екимовичем обнаруживалось, что это человек образованный, фанатически преданный науке и одаренный незаурядным художественным вкусом.

Музыка в пансионском обучении занимала довольно видное место, и талант Глинки мог свободно развиваться. Уроки музыки он брал у лучших петербургских учителей того времени: скрипача Франца Бёма, пианиста Джона Фильда, а затем Шарля Майера. Под их руководством созрел исполнительский талант юноши, развивался музыкальный вкус. Глинка жадно ловил каждую возможность

слушать музыку, в свободные дни он посещал театр, где ставились оперы и балеты прославленных французских и итальянских композиторов. Ему особенно понравилась опера «Водовоз» Луиджи Керубини. Это была правдивая история о том, как водовоз и его семья, выполняя долг благодарности и рискуя жизнью, помогли спастись супружеской чете, преследуемой всевластным министром французского двора — кардиналом Мазарини. Глинке пришлось по душе и сюжет оперы, в котором так ярко был показан скромный, непоказной героизм и нравственная чистота. Нравилась ему и музыка, то пылкая и полная драматизма, то простодушная и трогательная. Любовь к музыке Керубини Глинка сохранил на всю жизнь.

Занятия музыкой происходили и на каникулах в Новоспасском, где Глинка музицировал с мужем гувернантки младших сестер, довольно хорошим музыкантом.

В 1822 году «воспитанник Михаил Глинка» окончил Благородный пансион. На торжественном акте в день выпуска, когда лучшие из выпускников, как обычно, показывали свои таланты, он сыграл вместе со своим учителем Майером блестящий, виртуозный концерт Гуммеля. Талант молодого музыканта был замечен: слушатели почувствовали в этом исполнении нечто большее, чем просто игру одаренного дилетанта. Но родные Глинки, да и сам будущий композитор, еще не знали, что музыка станет основным делом его жизни. Все еще было впереди!

Начало пути

*Так дуновенья бурь земных
И нас нечаянно касались,
И мы средь пиршеств молодых
Душою часто омрачались;
Мы возмужали; рок судил
И нам житейски испытанья,
И смерти дух средь нас ходил
И назначал свои закланья.*

Пушкин.

Образ жизни Глинки по окончании пансиона мало отличался от образа жизни его сверстников. Отцу хотелось, чтобы он поступил на службу в Иностранную коллегию,—этот род деятельности был необременителен и вводил молодого человека в избранное петербургское общество. Подчиняясь воле отца, Глинка начал изучать французский язык, принятый в светском и дипломатическом обиходе того времени. Поступил он, однако, не в Иностранную коллегию, а в Главное управление путей сообщения на должность помощника секретаря.

Еще до зачисления на службу (летом 1823 года) Глинка совершил поездку на Кавказ по совету докторов, рекомендовавших ему для укрепления здоровья целебные кавказские воды.

Поездка на Кавказ в то время была настоящим путешествием, долгим и утомительным. Лошади не спеша везли дорожную коляску Глинки через живописные селения и сады Украины, через беспредельные степи Северного Кавказа.

На самом Кавказе дорога становилась попросту опасной. Некоторые племена горцев не хотели примириться с присоединением Кавказа к России и нападали на приезжих. Поэтому Глинка и его спутники ехали из Пятигорска в Кисловодск в сопровождении военной охраны и даже с пушкой.

Пятигорск и Кисловодск в те годы были неболь-

ними селениями, дома которых не могли вместить всех приехавших лечиться, и многим приходилось довольствоваться войлочной палаткой. Больные принимали лечебные ванны прямо в естественном подоеме, где била струя горячей воды. Это примитивное лечение не только не принесло Глинке пользы, но даже повредило. Зато от поездки он получил множество самых разнообразных впечатлений.

Ему открылся дикий вольный край, ранее знакомый лишь по недавно напечатанному «Кавказскому пленнику» Пушкина. «Пленником» зачитывалось все молодое поколение, поэма вызвала многочисленные подражания, а знаменитый балетмейстер Шарль Дидло поставил балет на этот сюжет, отдав роль черкешенки танцовщице Истоминой, кумиру петербургских зрителей.

И вот теперь Глинка видел настоящий Кавказ, вдохновивший Пушкина, дикую природу, горы, покрытые густыми зарослями кустарника и вьющихся растений, наблюдал жизнь мирных кавказских плутов, побывал на народных праздниках с традиционной джигитовкой — состязанием всадников, с играми и плясками под музыку, совсем не похожую на все слышанное им ранее. Эти впечатления глубоко запали в память Глинки и много лет спустя нашли отражение в его творчестве.

Официальное положение Глинки в Петербурге, где он служил чиновником Главного управления путей сообщения, ничего общего с музыкой не имело.

Но существовала и другая сторона его жизни, о значении которой тогда не догадывался никто из родных и друзей. Это было все связанное с музыкой. Везде, где только возможно, — на музыкальных вечерах в знакомых домах, в театральных и концертных залах, на любимых занятиях с дядюшкиным оркестром в Шмакове — накапливал Глинка музыкальные знания и затем применял их в своих первых композиторских опытах.

Глинка охотно принимал участие в светских музыкальных вечерах, играл на фортепиано и пел, исправно посещал балы, как все молодые люди его

возраста. Его музыкальный вкус становился строже и взыскательнее; высшим наслаждением для него было исполнение классической музыки: произведений Бетховена, Моцарта, Керубини. Он почти ежедневно ходил к своему бывшему учителю Майеру играть вместе с ним сочинения своих любимых композиторов. Майер видел теперь в Глинке не ученика, а собрата по искусству, и уроки заменились совместным музицированием и беседами о музыке.

Чем дальше, тем больше овладевала им неистовая страсть к творчеству, казавшаяся странной и даже пагубной многим его знакомым. Глинка сочинял пьесы для фортепиано и романсы; он строго оценивал свои первые опыты, стремясь достичь той же стройности и законченности, какие восхищали его в классических произведениях музыкального искусства. Вкус Глинки в эти годы созрел раньше, чем его композиторское мастерство, и лишь одно произведение из числа первых опытов он сам считал творческой удачей — элегию на слова Евгения Баратынского «Разуверение» («Не искушай меня без нужды»).

В те годы романтическая разочарованность была одной из излюбленных тем в поэзии, а музыканты охотно перекладывали такие стихотворения на музыку. Но романс Глинки совсем не похож на многочисленные «унылые элегии» того времени, как не похожи на них и прекрасные строфы одного из самых талантливых русских поэтов, высоко ценимого Пушкиным за глубину мысли и безупречный художественный вкус.

В своем романсе Глинка проявил глубокое чувство стиха, умение услышать и передать в музыке его мерную певучесть.

Хотя выбранная Глинкой элегия говорила о разочаровании, о неверии в любовь, композитор угадал ее внутренний смысл, почувствовал, что память о минувших страданиях и радостях жива, что не совсем охладели чувства. Ведь если бы эти стихи вылились из равнодушного и остывшего сердца, разве могла бы прозвучать в них взволнованная мольба?

Мелодия, созданная Глинкой на эти стихи Баратынского, удивительно проста и естественна. Она как будто возникла вместе со словами — так свободно, непринужденно произносятся они певцом. А вместе с тем она и без слов не теряет своего очарования.

За романсом «Не искушай меня без нужды» — первой яркой удачей Глинки в области вокальной лирики — последовали другие замечательные произведения, поставившие их автора в ряд самых значительных вокальных композиторов не только в России, но и во всем мире. Он в своих романсах создал русский классический вокальный стиль, впитавший и широкую распевность народных мелодий, и богатство интонаций русской стихотворной речи, вступившей тогда в пору своего первого пышного цветения.

Глинка чутко откликался на все яркие поэтические явления. Его привлекали и романтические баллады Жуковского, и стихи Дельвига в народно-песенном духе. Одним из первых отозвался он на творчество Лермонтова и русского поэта-самородка Кольцова.

Но всего ближе была Глинке муза Пушкина. Поэт и композитор были знакомы и встречались лично, но близость их творчества была рождена не биографическими моментами, а внутренним родством художественных натур. Дети сложного, насыщенного тревогами времени, они оба умели и в гуле исторических потрясений, и в шуме повседневной суеты расслышать *гармонию* и передать ее в своем творчестве. Передать в прекрасной художественной форме, суть которой лучше всего сформулировал сам Пушкин:

Какая глубина,
Какая смелость и какая стройность!

Слова эти относятся к искусству Моцарта, который не случайно был так любим и Пушкиным, и Глинкой. Но моцартовские глубина, смелость и стройность в высокой мере присущи и их собственному творчеству.

Пушкин и Глинка родственны и по их миссии в русском искусстве, ответственность которой они оба

очень ясно ощущали. В сущности именно они открыли миру все духовное богатство родного народа — в поэтическом слове и в мелосе.

Естественно поэтому, что произведения Глинки на стихи Пушкина относятся к лучшим творениям композитора. К Пушкину он обращался неоднократно, начиная от юношеской «Грузинской песни» и кончая шедевром зрелой камерной лирики — романсом «Я помню чудное мгновенье». Вершиной всего творчества Глинки стала вторая его — тоже «пушкинская» — опера «Руслан и Людмила». Эти высоты были достигнуты много позднее периода, о котором рассказывается в данной главе. Но уже в романах 20-х годов чувствуется и масштаб таланта Глинки, и его крепнущее мастерство, и все более отчетливая связь с творчеством Пушкина в самих эстетических принципах.

* * *

В декабре 1825 года Глинка оказался непосредственным свидетелем событий, потрясших Россию, свидетелем восстания, в котором приняли участие лучшие представители русского дворянства, понимавшие жестокость и несправедливость крепостного общественного строя. Восстание, ограниченное действиями лишь нескольких полков русской армии, оказалось разгромленным. Но последующие поколения сохранили благодарную память о горсточке храбрецов, попытавшихся свергнуть мощный колосс самодержавия.

Кровавая развязка выступления декабристов не могла не потрясти каждого честного и мыслящего русского человека. А тот, кто видел, как вышли на Сенатскую площадь войска, отказавшиеся принести присягу Николаю I, кто слышал, как после напрасных увещаний двух митрополитов и графа Милорадовича с мятежными полками заговорили палаши кавалергардов и залпы картечи, решившие судьбу восстания, тот запомнил этот страшный день на всю жизнь.

14 декабря 1825 года положило начало глухому и мрачному времени, тянувшемуся до самой смерти

царя Николая I, восшедшего на престол, обогранный кровью расстрелянных на Сенатской площади. Сами имена декабристов стали запретными, их произносили шепотом, озираясь и трепеща.

Вспоминая это время, А. И. Герцен писал: «Первые годы, следовавшие за 1825-м, были ужасающие. Потребовалось не менее десятка лет, чтобы в этой несчастной атмосфере порабощения и преследований можно было прийти в себя. Людями овладела глубокая безнадежность, общий упадок сил... Одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняла мужественными звуками настоящее и посылала свой голос в отдаленное будущее».

Замечательные слова Герцена о Пушкине можно отнести и к творчеству Глинки, создателя оперы «Иван Сусанин», которая, подобно пушкинским стихам, «посылала свой голос в отдаленное будущее» — и наши дни.

Но эту оперу Глинка создал через одиннадцать лет после событий 1825 года. А в страшные декабрьские дни он, как и большинство его современников, испытывал чувство смятения и тревоги.

14 декабря Глинка был на Сенатской площади. Он стал свидетелем расправы с самыми честными, самоотверженными и смелыми людьми России. Глинка слышал первые залпы картечи — начало разгрома восстания. А в это время на Сенатской площади с оружием в руках находился его пансионский учитель Кюхельбекер. В рядах восставших были и пансионские товарищи Глинки — Глебов и Палицын.

Кюхельбекера привело к восставшим его пылкое, благородное сердце, ненависть к угнетателям, патриотизм. Куда ни бросала молодого поэта судьба после увольнения из Благородного пансиона, он везде искал единомышленников, взволнованных, как и он сам, судьбой России и русского народа. Везде он стремился будить живую мысль, что было нелегко и небезопасно. Когда Кюхельбекер читал в Париже лекции о русской литературе, направление их было признано столь вольнодумным, что русский посол

выслал его обратно на родину. Не ужился он и на Кавказе, где служил при знаменитом генерале Ермолове, не ладилась и его литературная карьера. Многие его стихи и драматические произведения оставались в рукописях. Карандаш цензора жестоко вымарывал как раз те стихи, которые поэт считал лучшими.

Но Кюхельбекер не сдавался. Его убеждения становились все более твердыми, и наконец он — поэт, мечтатель, романтик — стал одним из самых деятельных членов тайного Северного общества.

Через несколько дней после восстания, в полночь, послышался шум, открылась дверь, и появившийся перед Глинкой офицер потребовал его на допрос. Глинку допрашивали о местопребывании Кюхельбекера, которому удалось на некоторое время скрыться. После этого допроса нельзя было не тревожиться и за судьбу своего наставника, и за собственную судьбу.

Петербург опостылел Глинке. Он и вправду был страшен в эти зимние дни. Тюремным холодом веяло от неподвижных фигур часовых, стоящих у правительственных зданий, от войск, марширующих по улицам с механическим однообразием в движениях. Глинка уехал в Новоспасское, а затем в Смоленск.

В Смоленске, в доме одного из родственников, он надеялся избавиться от тяжелых воспоминаний и неотвязных мыслей. Здесь его отвлекали развлечения, вечера, танцы, составилась веселый круг молодежи, в котором царила восемнадцатилетняя дочь хозяина — Лиза Ушакова. Глинка также не остался к ней равнодушным и даже посвятил ей одно из своих сочинений.

Но призраки самодержавного Петербурга преследовали его и здесь: он оказался в одном доме с гвардейским офицером Шервудом, награжденным «монаршими милостями» за деятельность провокатора, предателя и доносчика.

За то, что Шервуд, вкравшись в доверие к декабристам, выведал списки всех заговорщиков, а потом выдал их царю, он получил фамилию Шервуд-Верный. Его боялись, но презирали. Таков был

человек, с которым Глинка оказался под одной кровлей.

Пережитое Глинкой в эту зиму наложило глубокий отпечаток на его творчество. Все чаще звучало в его музыке чувство тоски, одиночества, чувство человека, увидевшего воочию самые темные и страшные стороны бытия. В одну из таких минут Глинка прочитал стихотворение Жуковского «Бедный певец». Некоторые строки глубоко взволновали его; в них говорилось об утраченном очаровании жизни, о пропасти, которая отделяет человека от желанного счастья. Он написал на эти слова музыку — одно из самых трагических своих произведений.

Не скоро Глинке удалось прийти в себя, но понемногу жизнь и молодость брали свое, и он смог преодолеть ощущение одиночества, вернуться к общению с людьми.

Молодой композитор по-прежнему был центром печеров, устраивавшихся петербургскими любителями музыки. Здесь он подчас выступал и как пианист-импровизатор, и как певец, талантливо исполнявший романсы и оперные арии.

Круг его знакомых все расширялся. Глинка сблизился с литературным миром: он часто встречался с Пушкиным, Жуковским, Грибоедовым, который не только любил музыку, но и сам был отличным музыкантом. Памятью об одной из их встреч осталась «Грузинская песня» Глинки на слова Пушкина.

Случайно услышав задумчивую, чуть-чуть печальную мелодию грузинской песни, Пушкин написал одно из самых прекрасных своих стихотворений, говорящее о том, как музыка оживляет в душе человека уже стирающуюся память о былых днях:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний...

Поэтический ритм этих стихов навеян мягким, едва колышущимся ритмом грузинской песни. Вот почему слова так хорошо «легли» на ее мелодию.

Грузинская песня привлекла и Глинку, когда он

услышал ее в исполнении Грибоедова. Глинка почти ничего не изменил в этой простой и пленительной мелодии, он лишь написал к ней фортепианное сопровождение, тоже очень простое, легкое и прозрачное — скромный музыкальный «фон», на котором так хорошо выделяются и мелодия, и слова песни. Это была первая «встреча» Глинки с поэзией Пушкина, с этого момента ставшей для композитора неиссякаемым источником вдохновения.

Знакомства Глинки не ограничивались русскими писателями и музыкантами. Он нередко бывал у известной польской пианистки Марии Шимановской, жившей тогда в Петербурге. В ее доме Глинка встречался с Адамом Мицкевичем, на слова которого он впоследствии написал несколько романсов.

Везде, где только можно, Глинка впитывал музыкальные впечатления, и нередко в них таились зерна будущих гениальных произведений. Однажды Глинка с компанией знакомых, среди которых были поэт Антон Дельвиг, литератор Орест Сомов, Анна Петровна Керн, красота и обаяние которой были воспеты Пушкиным, отправился к прославленному водопаду Иматре.

Живой рассказ об этом путешествии сохранился в «Записках» Анны Петровны Керн: «Перед нами открылся вид ни с чем не сравненный — описать этого поэтически, как бы должно, я не смогу; но попробую рассказать просто, как он мне тогда представлялся, без украшений, тем более что этого вида ни украсить, ни улучшить невозможно.

Представьте себе широкую, очень широкую реку, то быстро, то тихо текущую, и вдруг эта река суживается на третью часть своей ширины серыми седыми утесами, торчащими с боков ее и дна, и, стесненная ими, низвергается по скалистому склону на пространстве семидесяти сажен в длину. Тут она, встречая препятствия от различной формы камней, бьется об них, бешено клубится, рвется в стороны, пенится и, дробясь о боковые утесы, обдает брызгами мельчайшей водяной пыли подходящих к берегам ее. Но с окончанием склона оканчивается ее неистовство: она вдруг, расширяясь на огромное круглое озеро, окаймленное живописным лесом, те-

что тихо, лениво, как бы усталая: на ней не остается ни волнения, ни малейшей зыби, как будто и не она рвалась и бушевала и в клочки разрывала все бросаемое в ее волны».

Здесь, среди дикой, величественной природы, Глинка услышал странную, унылую, но необыкновенно притягательную для слуха песню. Ее напевал про себя финский извозчик, везший Глинку и его спутников от Иматры к Выборгу. Никто из всей дружной и веселой компании не обратил внимания на это маловнятное «мурлыканье», а Глинка на первой же остановке заставил финна еще раз повторить напев и тут же его записал. Вскоре он обработал «Финскую песню» для фортепиано, а много лет спустя она стала мелодией «Баллады Финна» в опере «Руслан и Людмила».

Когда Глинка приезжал в Новоспасское, родители, зная его давнюю страстную любовь к русским народным песням, приглашали в новоспасский дом крестьян, устраивали для них угощение, и долго не умолкали в доме песни—то грустные, то веселые. Эти новоспасские музыкальные вечера были для Глинки едва ли не радостнее петербургских.

Любовь Глинки к русским песням сказалась и в его собственных произведениях. Он написал в эти годы несколько песен, таких же простых и задушевных, как народные напевы. Глинка не подражал им, не копировал их. Просто он в музыке думал и говорил по-русски, на своем родном языке.

Ожила в душе Глинки его давняя ребяческая страсть к путешествиям, которую он когда-то удовлетворял чтением книги «О странствиях вообще...» Возник план поездки в Италию, воспетую и прославленную поэтами и художниками всего мира. Эта страна привлекала к себе многих людей искусства из самых различных стран. Красота ее природы, величественные памятники архитектуры, скульптуры, живописи, созданные мастерами древности и эпохи Возрождения, мелодичная, сладкозвучная итальянская музыка—все это заставляло многих мечтать о поездке в Италию.

По традиции туда ездили молодые художники для того, чтобы познакомиться с творениями вели-

ких мастеров и усовершенствоваться в своем искусстве. Французская академия посылала в Рим особо одаренных художников и музыкантов, получивших так называемую Римскую премию. Ездили туда и наиболее отличившиеся воспитанники петербургской Академии художеств.

Не удивительно, что план задуманного путешествия с каждым днем все более и более привлекал Глинку. Однако осуществить его было нелегко. Надо было убедить отца, поначалу решительно воспротивившегося путешествию. «Я был огорчен до слез,— вспоминал потом Глинка,— но не смел и помыслить прекословить отцу...» Помогло делу вмешательство авторитетного врача, который нашел у молодого композитора целую «кадриль болезней» и убедил Ивана Николаевича Глинку в том, что его сыну может помочь только пребывание в теплом климате. Этот аргумент подействовал. И вот, наконец, «дело о снабжении титулярного советника Михаила Глинки на проезд в чужие края паспортом» было закончено, паспорт получен, и в апреле 1830 года Глинка отправился в Италию.

Годы странствий

*Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас,
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!*

Пушкин. «Евгений Онегин».

Путь Глинки в Италию лежал через различные города и страны. Из окна дорожных карет и дилижансов, в гостиницах и на улицах незнакомых городов видел он новых людей, наблюдал их жизнь и нравы. Через Варшаву он отправился в Дрезден и совершил большое путешествие по Германии.

Ни дорожная усталость, ни пестрая смена впечатлений не могли заставить Глинку хоть на время позабыть о музыке. Везде, где во время остановок для обеда или ночлега находил он фортепиано, начинала звучать музыка. Его спутником был Николай Кузьмич Иванов, певец-тенор, ехавший в Италию для усовершенствования в искусстве пения. Глинка, Иванов и ехавший вместе с ними студент, у которого был неплохой бас, составили отличный локальный ансамбль. Трио и хоровые номера из модной тогда оперы Вебера «Волшебный стрелок» в их исполнении очень нравились хозяевам и жильцам гостиниц в маленьких немецких городках.

В одном из курортных городов Германии Глинка и Иванов пошли в оперный театр. Шла опера Бетховена «Фиделио». Увертюра этой оперы была хорошо известна Глинке еще со времени его занятий с дядюшкиным оркестром, самую же оперу он знал только понаслышке. История мужественного Флорестана, заключенного в тюрьму за то, что он поднял свой голос против тирании, его страдания и неожиданное освобождение, светлый образ его вер-

ной жены Леоноры, проникшей в мрачное подполье в мужском одеянии,— все это, а в особенности музыка Бетховена, потрясло Глинку своей строгой, трагической красотой. Вот такой и должна быть опера, думалось Глинке, она должна будить в человеке самое лучшее, звать его к подвигу, воспевать самоотверженность и верность.

Лишь в начале осени достиг Глинка Италии— конечной цели своего путешествия. Местом постоянного жительства он выбрал Милан, откуда совершал поездки в Рим, Неаполь и другие города. Милан славился многими достопримечательностями. Путешественники, приезжавшие туда, спешили увидеть прежде всего знаменитый Миланский собор— один из красивейших архитектурных памятников в мире. Огромное здание из белого мрамора казалось необычайно легким и стройным: так упруго устремлялись ввысь его башни и стрельчатые арки. Около двух тысяч изумительных статуй украшало собор.

Из окна гостиницы, где остановился Глинка, белораморный собор и площадь вокруг него были хорошо видны. Глинка часто любовался этим зрелищем, особенно прекрасным в летние лунные ночи.

Второй достопримечательностью Милана был театр «La Scala»*. Существовал в Милане и еще один театр, «Carcano», соперничавший с «La Scala». Как только начался сезон, Глинка смог услышать в Милане пение прославленного итальянского тенора Джованни Баттиста Рубини, певец Джудитту Пасту и Джудитту Гризи (сопрано и меццо-сопрано).

Особым успехом у слушателей пользовались тогда оперы трех итальянских композиторов: Россини, Беллини и Доницетти.

В те годы едва ли не самым почитаемым, и уж во всяком случае—самым популярным в Италии композитором был Джоаккино Россини. Его оперы

* Scala—лестница (*итал.*). Театр стоял на месте сгоревшей церкви, построенной в честь бракосочетания одной из представительниц итальянского аристократического рода делла Скала, имевшего в своем гербе лестницу. Так слово «лестница» перешло из родового имени в название церкви («Санта Мария делла Скала»), а затем в название театра.

нии на всех европейских сценах, ставились они и в России. В октябре того же 1830 года Пушкин писал в «Путешествии Онегина»:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят...

К моменту приезда Глинки Россини уже покинул Италию и переехал в Париж, так что встретиться им не пришлось. Зато Глинка познакомился с Беллини, чей талант он ценил очень высоко. «...Пропущу время в театре с Беллини и компанией», — писал он в 1833 году своему и пушкинскому приятелю Сергею Александровичу Соболевскому после одной из репетиций беллиниевской «Беатриче ди Тенда».

К сожалению, знакомству этому не суждено было стать долгим. Через два года Беллини внезапно умер в возрасте тридцати двух лет.

Глинка много путешествовал по Италии. Иногда он странствовал один, иногда его спутником был тенор Николай Кузьмич Иванов, приехавший вместе с ним из Петербурга. В Италии Глинка встретился еще с одним из своих петербургских знакомых — Евгением Петровичем Штеричем, страстно любившим музыку. Вероятно, во всем Милане не было более усердных посетителей оперных театров, чем Глинка и Штерич.

Глинка побывал в Риме — «вечном городе», где чуть ли не каждая улица и площадь хранили память о давно прошедших временах. Развалины храмов, триумфальные арки, воздвигнутые в честь римских императоров, огромный амфитеатр, вмещавший когда-то около пятидесяти тысяч зрителей, — все это говорило о былом великолепии Древнего Рима, силой оружия подчинившего себе почти весь мир.

А рядом с этими полуразрушенными памятниками высились памятники Рима католического, средоточия церковной власти, сменившей власть импера-

торов и полководцев. Центром этого Рима стал храм святого Петра — огромное сооружение, строившееся более столетия и украшенное статуями и мозаиками известнейших итальянских мастеров. Огромный купол храма, увенчанный крестом, виднелся отовсюду, и ни одно из сооружений более позднего времени не могло соперничать с ним. Глинка осматривал все эти достопримечательности вместе с молодым русским ученым и поэтом Степаном Петровичем Шевыревым, приехавшим в Италию на год раньше него. Шевырев был знатоком и горячим поклонником итальянского искусства и литературы. Незадолго до встречи с Глинкой в Риме он написал цикл стихотворений об Италии. Вспоминая историю величия и падения Древнего Рима, Шевырев прославлял бессмертие его искусства:

И Колизей, и мрачный Пантеон,
И храм Петра стоят перед всками.
В дар вечности обрек твои труды
С тобой времен условившийся гений,
Как шествия великого следы,
Не стертые потоком изменений.

Глинка побывал и на юге Италии, в солнечном Неаполе. Пальмы и кактусы по дороге в Неаполь живо напомнили Глинке его детские мечты о далеких путешествиях к тропикам.

Среди виденных Глинкой итальянских городов ему особенно запомнилась Венеция, необыкновенный город с тихими улицами-каналами, по которым скользили легкие гондолы, заменявшие венецианцам экипажи.

Герцен, посетив этот город, писал: «Построить город там, где город построить нельзя, — само по себе безумие; но построить так один из изящнейших, грандиознейших городов — гениальное безумие. Вода, море, их блеск и мерцание обязывают к особой пышности.

...Земли нет, деревьев нет — что за беда, давайте еще больше резных камней, больше орнаментов, золота, мозаики, ваянья, картин, фресок».

Бродя по мостам и площадям Венеции, разъезжая на гондоле по каналам, Глинка мог любоваться великолепными дворцами и храмами, выстроенны-

ми в ту пору, когда Венеция была могущественной республикой, «владычицей Адриатики». С тех пор прошло более трехсот лет. Венеция утратила былые величие, население ее сократилось почти вдвое, многие здания опустели, а тишина прекрасного города напоминала тишину музея.

Но вся эта пестрая смена впечатлений от картин живописной природы, городов, дворцов, музеев, разнообразных встреч не заглушала в молодом путешественнике его страстной любви к музыке. Глинка слушал музыку не только в итальянских театрах, он слушал ее всюду и чаще всего в исполнении певцов-любителей, охотно выступая на музыкальных вечерах в домах своих знакомых. Исполнение им своих сочинений на рояле приводило в восторг слушателей, и слава о «русском маэстро» распространялась все шире. Знаменитые певцы просили его писать для них арии, сочинения Глинки выходили в самом крупном итальянском издательстве Рикорди.

Он встречался и с музыкантами-иностранцами, так же, как и он сам, путешествовавшими по Италии: с Феликсом Мендельсоном и Гектором Берлиозом. Трудно было представить себе более противоположные натуры, чем всегда уравновешенный Мендельсон, восхищавшийся искусством Италии, особенно музыкой старых итальянских мастеров, звучавшей в католических храмах, и порывистый, нервный, вечно беспокойный Берлиоз. Молодой француз ценил в Италии не столько художественные впечатления, сколько ее природу, но не те солнечные и ласковые прибрежные места, которые более всего манили путешественников, а полудикие горные края, скалы, обрывы, редкие деревушки.

Эти встречи тогда показались Глинке только одним из многочисленных итальянских впечатлений. Он не мог предвидеть, что жизнь еще раз сведет его с Берлиозом и что их свяжет искренняя, настоящая дружба.

В Италии Глинка написал немало сочинений, но ни одно из них не отражает так непосредственно итальянских впечатлений, как романс «Венецианская ночь». Первая мысль об этом сочинении воз-

никла у Глинки однажды в теплую лунную ночь, когда он жил в уютной и чистой гостинице около собора в Милане. Сидя на балконе со своим петербургским знакомым Феофилом Матвеевичем Толстым, тоже путешествовавшим по Италии, любуясь красотой лунной ночи и вдыхая ароматный воздух, Глинка говорил о том, что «душевное настроение», производимое зрелищем, «целиком можно выразить музыкою», и о своем желании выразить в музыке все, что он сейчас видит и чувствует. Собеседник Глинки посмеялся над его стремлением передать в музыке лунный свет и ароматы ночи. Но Глинка не забыл ни этого вечера, ни своего намерения. В письме к Толстому он написал: «А помнишь ли наш разговор на балконе? Я стою на своем и непременно передам звуками если не самую картинку, то впечатление, производимое подобною обстановкою».

И композитор блистательно осуществил задуманное.

Стихотворение поэта Ивана Ивановича Козлова показалось Глинке подходящим для его замысла. Необычна была судьба этого поэта. Блестящий гвардейский офицер, красавец и щеголь, он еще в молодости был сражен страшным недугом: потерял зрение и способность двигаться из-за паралича ног. У слепого и обреченного на неподвижность человека остались только духовные радости. Козлов стал поэтом, и, как ни странно, стихи его привлекали богатством и яркостью зрительных образов, он как бы старался всеми силами удержать в своей памяти красочное, многоцветное великолепие мира, теперь навсегда погрузившегося для него во мрак.

Таким было и стихотворение «Венецианская ночь». Глинка написал на эти слова один из самых пленительных своих романсов. Он выбрал популярную в итальянской музыке форму баркаролы — песни на воде, с ее «покачивающимся» ритмом. Но в музыке этого романса слышно, что написана она не итальянцем. В баркароле ясно ощутим почерк русского композитора, так же как черты русского искусства ощутимы в итальянских пейзажах, написанных Брюлловым или Шедриным.

Мягкие перебивы мелодии, плавное, как спокой-

ные волны, колыхание в партии фортепиано — вся эта светлая, полная безмятежной радости и неги музыка запечатлела одну из счастливых, ничем не омраченных минут в жизни композитора.

Но жизнь Глинки в Италии далеко не всегда была безоблачной. Он часто болел. Надежда на то, что его слабое от природы здоровье окрепнет в итальянском климате, не оправдалась. Иногда физические страдания были настолько сильны, что даже вводили на мысль о смерти. Но и в такие минуты жажда творчества не оставляла Глинку. Борясь со своей болезнью, он написал произведение, куда вложил и все свое отчаяние, и всю жажду жизни и счастья. Это было «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота.

Все чаще и чаще вспоминалась родина, ее природа, неяркая и непышная, совсем не похожая на красочную, нарядную природу Италии, но всегда родная и милая. И когда, импровизируя по вечерам на фортепиано, Глинка вспоминал Россию, под его пальцами рождались мелодии, напоминающие родные и любимые русские песни. Это были первые наброски еще не оформившегося творческого замысла, который даже самому Глинке казался иногда чересчур смелым. Он мечтал о создании русской оперы, русской и по сюжету и по музыке. Глинка искал сюжет, перебирая в памяти различные литературные произведения. Но ни одно не казалось ему вполне подходящим.

В конце июля 1833 года композитор простился с Италией. Зимой и весну он провел в Берлине, посвятив их серьезным музыкальным занятиям. В это время он уже овладел всеми трудностями сложного искусства композиции. Ведь учился Глинка и тогда, когда занимался с оркестром в имении помещиковского дядюшки, и тогда, когда, вслушиваясь в пение известных певцов, старался сочинять музыку так, чтобы певец мог показать всю красоту своего голоса. Но ему нужно было систематизировать свои знания. Этим и занялся знаток музыкального искусства, известный ученый Зигфрид Ден.

Ден был широко и разносторонне образованным музыкантом, одинаково сведущим как в вопросах

теории и истории музыки, так и в технике композиции. Постоянно выступая рецензентом музыкальной газеты, он не мог не быть в курсе всей современной музыкальной жизни. Педагогический метод Дена не имел ничего общего с сухим теоретизированием. На каждом уроке приводились примеры из сочинений великих мастеров музыкального искусства, и это лучше всяких отвлеченных правил объясняло ученикам тайны композиции. Талант и пытливый ум нового ученика вызвали искреннюю симпатию Дена, и они быстро подружились, тем более что и разница в возрасте была невелика: Ден был всего на пять лет старше Глинки.

Для своего русского ученика Ден написал краткое изложение основ музыкальной теории. Глинка очень дорожил этими тетрадями и впоследствии он подарил их своему другу — композитору Александру Сергеевичу Даргомыжскому.

Несколько месяцев занятий было достаточно, чтобы приобретенные Глинкой знания сложились в стройную систему. Теперь он был во всеоружии и мог приступить к выполнению своей заветной мечты — созданию оперы.

Первая опера

*Миг возжеланный настал:
Окончен мой труд многолетний.*

Пушкин. «Труд».

Весной 1834 года Глинка покинул Берлин. В течение нескольких недель находился он в дороге. Снова замелькали перед его взором полосатые дорожные столбы, поселки, города, а потом и русские деревни, бедные и неказистые, но дорогие сердцу, как может быть дорога только родина.

И снова он в Новоспасском. Здесь много перемен: умер отец, постарела мать, но зато сестры похорошели и стали совсем взрослыми. Младшей, Людмиле, которую он оставил еще девочкой, было теперь восемнадцать лет. Приезда Глинки ожидала с нетерпением не только семья. В журнале «Молва» появилась статья о его возвращении на родину, все русские музыканты и любители музыки горячо интересовались новыми произведениями композитора, его творческими планами. Глинка впервые с такой остротой почувствовал, что творчество — не только его личное дело, что талант ко многому обязывает. И он окончательно решил тотчас же приняться за оперу.

Оперы, подобной всемирно известным произведениям Моцарта, Керубини, Россини, Беллини, Вебера, в России еще не существовало. Русская опера, первые образцы которой появились в XVIII веке, занимала весьма скромное место на оперной сцене даже в самой России, не говоря уже о других странах. В ней преобладали сюжеты либо комиче-

ские, высмеивавшие скупость, взяточничество и другие пороки современного общества, либо сентиментальные, рассказывавшие о препятствиях, мешающих соединению любящих сердец. Кончались все эти музыкальные «действия» традиционным благополучным финалом: наказанием порока и торжеством добродетели.

Большой симпатией слушателей пользовались сказочные оперы, тем более что всевозможные приключения и волшебные превращения сказочных героев давали широкий простор фантазии декоратора и постановщика.

Музыка в этих незатейливых спектаклях вполне соответствовала сюжетам. Прежде всего, она не заполнила спектакль целиком; арии, ансамбли, хоры были лишь вставными номерами, чередовавшимися с разгонными диалогами. И потому принципиального различия между оперой и обычным спектаклем с музыкальными номерами, например модным в то время водевилем, не существовало.

Глинка чувствовал в себе силы создать гораздо более значительное произведение. Не сентиментальные истории влюбленных, сначала страдающих в разлуке, а потом соединяющихся ко всеобщему удовольствию, не нравоучительные, назойливо-дидактичные комедии привлекали его, а историческая трагедия, главным действующим лицом которой был бы весь русский народ.

Создание такого произведения было ответом не только на его, Глинки, личную творческую потребность, но и на потребность наиболее передовой части русского общества. Русский народ, переживший грозные и славные годы Отечественной войны, хотел видеть в искусстве отражение этих великих событий. И оно не заставило себя долго ждать. Появился целый ряд драматических, оперных и даже балетных спектаклей, из которых особенно большим успехом пользовался «балет с пением и хорами — „Торжество России, или Русские в Париже“». Но такие спектакли, как правило, лишь внешне отражали тему. Соединить живые приметы современности с высоким трагедийным пафосом, которого требовал самый масштаб исторического

подвига народа, было новым и нелегким делом. Гораздо выше в художественном отношении оказались произведения, где изображались события далекого прошлого, но именно такие, которые вызывали естественные и прямые ассоциации с прошлым недавним. Самым значительным явлением такого рода была трагедия Пушкина «Борис Годунов», законченная поэтом в 1825 году и опубликованная лишь лет спустя. Как живое, недавнее прошлое, вставала перед читателем трагедии эпоха «многих мигежей»; по-новому смело раскрывал в ней великий поэт образ народа, выражающего своим грозным безмолвием в конце трагедии протест против самовластия.

О правдивой и величественной исторической трагедии мечтал и Глинка в поисках сюжета для своей оперы. Ему помог случай.

Зимой 1834/35 года Глинка часто посещал вечера у поэта Василия Андреевича Жуковского, где собирался весь цвет русского искусства: писатели, журналисты, музыканты. Там встречался Глинка с Пушкиным и Гоголем.

Однажды в беседе о судьбах русского искусства речь зашла о сюжете для оперы Глинки. Жуковский предложил Глинке взять в основу правдивый эпизод русско-польской войны 1612 года: подвиг Ивана Сусанина.

Фраза, мимоходом брошенная Жуковским, оказалась искрой, от которой ярко вспыхнуло творческое воображение Глинки. Как мог он не вспомнить об этом сюжете! Еще юношей, едва окончившим пансион, Глинка читал «Думу» Рыльева об Иване Сусанине — одно из значительнейших произведений казенного поэта-декабриста, самое имя которого теперь стало запретным.

Какое сильное впечатление производили на него тогда строки «Думы», говорящие о последнем пути Сусанина через безмолвный, занесенный снегом лес! Какие простые и вместе с тем величественные слова нашел Рылеев для предсмертной речи крестьянина-патриота:

«Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на Русской земли!

И ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит».
«Злодей! — закричали враги, закипев, —
Умрешь под мечами!» — «Не страшен ваш гнев!
Кто русский по сердцу, тот бодро, и смело,
И радостно гибнет за правое дело!»

Вся трагическая сцена гибели Сусанина в дремучем, глухом лесу живо представилась воображению Глинки.

Теперь у него не было никаких колебаний в выборе сюжета. Отечественная героико-трагическая опера «Иван Сусанин» — так будет называться его произведение. Неважно, что на этот сюжет был уже написана и с успехом поставлена опера итальянского дирижера и композитора Катерино Альбертовича Кавоса, много лет работавшего в России. Ведь Кавос даже и не ставил себе той задачи, которая так привлекала Глинку: передать всю красоту, величие и силу духа русского человека. Сусанин в опере Кавоса в сущности только решался на подвиг, но не успевал совершить его: подоспевшие русские воины брали в плен польский отряд, и спектакль по обычаю завершался благополучно.

Глинка начал работать над планом оперы. К сцене в лесу, которую он представлял себе так живо, как будто сам был ее свидетелем, прибавилась предшествующая ей сцена, рисующая мирную жизнь семьи Сусанина и его односельчан. Затем был набросан и план заключительной сцены — торжества народа, изгнавшего врага из пределов родной земли.

Но чем больше вживался Глинка в полюбившийся ему сюжет и в характер своего героя, тем яснее становилось ему, что тремя сценами не обойтись. Ему хотелось показать не только Сусанина, но и его близких, показать, что мужественный крестьянин не одинок в своем героизме: случись беда, и русская земля выйдет навстречу врагу тысячи Сусаниных. Так постепенно вырисовывался перед Глинкой образ истинного главного героя его будущей оперы — образ русского народа.

Наконец план оперы был готов, и Глинка принялся за сочинение музыки. Никогда еще он не

работал с таким вдохновением, как теперь, когда перед ним стояла трудная, но прекрасная задача. Композитор ясно представлял себе развитие действия оперы и характеры действующих лиц: в его творческом воображении возникла музыка, глубоко и верно раскрывающая эти характеры. Но текст для этой музыки еще не был создан. Жуковский, набросав несколько очень красивых стихов, отказался от пыльной и нелегкой работы и посоветовал Глинке обратиться к барону Егору (а собственно — Георгу) Фёдоровичу Розену. Розен был довольно известным, очень образованным литератором, близким кругу Жуковского и Пушкина. Он одним из первых оценил пушкинского «Бориса Годунова» и даже перевел его (по рукописи) на немецкий язык. Не обладая большим талантом, он, все же, свободно владел техникой стихосложения и смело взялся за дело, трудность которого остановила даже Жуковского: написать либретто к уже созданной музыке. И справился с этим удачно, хотя иной раз его немецкое происхождение сказывалось в странном соединении высокопарных и обиходных речений. Глинку это сердило, но Розен был упрям и обидчив и спорить с ним было трудно. К тому же он не устоял перед соблазном при каждом удобном случае вкладывать в уста героев выражение любви к царю.

Споры с бароном Розеном ненадолго омрачали радостное творческое настроение Глинки. Ему казалось, что он счастлив вполне: и в увлечении любимым делом, и в обстоятельствах личной жизни. Он познакомился с молодой девушкой, Марьей Петровной Ивановой, которая в скором времени стала его женой. Радость творчества так переполняла композитора, что весь мир и все люди казались ему не такими, какими они были в действительности, а какими он хотел их видеть. Не разглядел он ни эгоизма и легкомыслия своей будущей жены, ни ее глубокого равнодушия к тому, что для него было самым важным и нужным в жизни, — к музыке.

Приехав летом 1835 года в Новоспасское вместе с Марьей Петровной, Глинка с особенным рвением принялся за работу над оперой. Чаще всего он работал за столом в большом, светлом и веселом

зале новопасского дома, открыв двери и окна, выходящие в сад, жадно вдыхая свежесть солнечного утра. Даже разговоры сестер, жены, матери и тещи нисколько ему не мешали, и дело быстро продвигалось вперед.

Прошло еще около года. Начались хлопоты о постановке оперы на сцене петербургского Большого театра. Это было нелегким и непростым делом: дирекция императорских театров, не жалевшая никаких средств на постановку иностранных опер, весьма недоверчиво отнеслась к опере русского композитора и даже обязала его подпиской не требовать вознаграждения за свой труд.

Глинке пришлось тратить много времени на разузнавание партий с артистами, с хором. Работа эта требовала много сил и терпения, но давала и большую радость. Среди артистов русской оперы были люди, одаренные большим талантом, искренне и горячо любившие музыку. Например Осип Афанасьевич Петров — обладатель могучего баса, великолепный артист, умевший с одинаковым блеском исполнять и трагические, и комические роли. Ему Глинка поручил партию Сусанина, которую он разузнавал с огромным увлечением.

Партию мальчика Вани, приемного сына Сусанина, пела совсем еще молодая артистка Анна Яковлевна Воробьева. Голос ее был необычайно красив, силен и гибок, все требования композитора она буквально «схватывала на лету».

Однако подготовка первого спектакля принесла и немало огорчений. Не обошлось без сплетен и интриг, обычных в то время в театральном мире. К тому же театральной дирекции показалось мало «верноподданнических речений», коими изобиловал роzenовский текст. Любовь к царю следовало выразить и в самом названии — и вот опера, названная Глинкой именем Ивана Сусанина, крестьянина-героя, получила название «Жизнь за царя».

Но наконец все труды и заботы остались позади. 27 ноября 1836 года, в день открытия заново отделанного Большого театра, состоялось первое представление оперы.

Театр был переполнен. Здесь была, конечно, и

нить, считавшая своим долгом показаться в театре и день открытия сезона. Но здесь же были и лучшие представители русской интеллигенции, люди искусства, науки, публицистики. Из ложи во втором ярусе Гринка мог видеть, как прошел к своему месту в креслах Пушкин, как окружили его литераторы и журналисты. Постепенно весь театр от партера до верхнего яруса заполнился публикой.

Наконец оживленный гул голосов в театре стих, и в оркестре появилась хорошо знакомая театральным завсегдатаям фигура дирижера — итальянца Киньоса. Оркестр начал увертюру.

Торжественным, громким возгласом, как бы привлекающим слушателей к вниманию, началась увертюра. И уже с первых ее звуков можно было почувствовать, что это русская музыка, что торжественность ее звучания говорит о славе Родины, России.

А затем послышалась задушевная, печальная мелодия, словно предсказывающая суровые испытания, горькие, невозвратимые утраты. И хотя ее и прерывали новые решительные «возгласы», чувство скорби не исчезало.

Медленная часть увертюры закончилась. Зазвучала стремительная, взволнованная мелодия, как будто говорящая о тревожных и бурных днях, пережитых Родиной. И снова контраст: как воспоминание о мирной жизни послышалась песенная мелодия, простая и трогательная.

Увертюра близилась к концу. И вдруг, нарушая тишественное предгрозовое затишье, неожиданно вторглась новая тема, мрачная и грозная, совсем не похожая на основные темы увертюры, в напеве которых так ясно ощутима их русская природа. Новая тема звучала в ритме мазурки, как будто прямо называя по имени тех, кто посягнул на нашу землю, — польских панов. Но, преодолев образы тревоги, скорби и страдания, увертюра закончилась торжественным и победным звучанием. И даже слушатели, не знавшие заранее сюжета оперы, могли почувствовать, что она говорит о непобедимой силе и мощи русского народа.

Медленно поплыл вверх занавес. Необычная

картина представилась зрителям, привыкшим видеть на сцене таинственные средневековые замки, картины природы и жизни чужих, далеких стран, рыцарей, закованных в латы, королей с их пышной свитой. Первое действие оперы Глинки перенесло сидящих в зале в простую русскую деревню, а на сцене они увидели толпу крестьян. Запевала начал, а хор подхватил песню о родной земле и ее храбрых сынах. А потом в эту широкую и полноводную песенную реку влилась, как веселый ручеек, мелодия женского хора.

Непривычной, непохожей на обычные оперные хоры показалась эта сцена слушателям премьерного спектакля. Они ясно почувствовали здесь интонации русских народных песен, но звучали эти интонации по-новому: голоса сплетались в чудесный музыкальный узор, то догоняя друг друга, то сливаясь вместе в стройном и мощном звучании.

Хор удалился. На сцене осталась только молодая крестьянская девушка Антонида. Она ждет своего жениха и поет грустную протяжную песню, украшая ее мелодию звонкими переливами. Но грусть недолго живет в молодом сердце. Ее быстро сменяет надежда, и вот уже песня звучит радостно и привольно.

Песня? Нет, это, конечно, оперная ария, написанная в согласии со всеми традициями и с полным правом обозначенная в партитуре Глинки как «Каватина и рондо Антониды». Но слушатели легко улавливали в этой арии знакомые песенные интонации. Музыка раскрывала перед ними весь характер девушки — простодушный, доверчивый, открытый.

С интересом следили зрители за развитием действия. Их взорам представилась повседневная жизнь крестьянского села, нарушенная приближением врагов. В семье Сусанина готовились праздновать свадьбу Антониды, но сейчас не до праздников. «Что гадать о свадьбе! Свадьбе не бывать!» говорит Сусанин дочери. И в этих первых словах сразу же определился характер музыкальной речи Сусанина — спокойной, уверенной, неторопливой. Спокойное достоинство чувствовалось и в каждом движении Сусанина.

Совсем иную картину увидели зрители во втором действии, изображающем праздник в замке польского магната. Действие открылось торжественным полонезом с хором. Под звуки блестящей праздничной музыки горделиво выступают польские рыцари, бережно ведя нарядных дам и четко скандируя слова песни в честь бога войны. В этом танцевальном действии есть что-то от торжественного марша на воинском параде, и лишь легкие и пышные одежды женщин нарушают это впечатление. А в средней части полонеза новая, изящная и капризная мелодия поручена женским голосам.

Танцы сменяют друг друга, пышно разодетые пары вихрем проносятся в задорном краковяке, плавно скользят в томном «танце четырех» и вновь мчатся в огненной мазурке.

Глинка мог гордиться музыкой этого действия. Ведь это не только традиционная для оперного спектакля балетная сцена, но и меткая и точная характеристика польской шляхты, с ее самонадеянной отвагой, с готовностью заранее праздновать победу над русскими.

Первые два действия окончились. Глинка с тревогой прислушивался к тому, что делалось в зале. А там еще царил настороженное молчание. Ясно чувствовалось, что опера уже завоевала внимание слушателей. Но завоюет ли она их любовь?

Решило судьбу оперы третье действие. Оно началось песней мальчика-сироты Вани, приемного сына Сусанина. Эта роль была поручена Воробьевой, и молодая певица исполнила ее в точном соответствии с требованиями Глинки. Композитору хотелось, чтобы она пела песню без всякого ложного драматизма, так, как может напевать про себя человек, занятый какой-нибудь работой. И действительно, такое исполнение заставляло слушателей забывать, что перед ними сцена оперного театра, переносило их в простую крестьянскую избу.

Мирное течение жизни крестьянской семьи, готовящейся праздновать девичник, неожиданно прерывается грозным событием. В дом Сусанина приходят поляки, требуя, чтобы он провел их к Москве. И в минуту тяжкого испытания Сусанин показывает

всю силу своего духа и спокойную ясность ума. Он уводит поляков на верную гибель, зная, что погибнет и сам.

«Страха не страшусь, смерти не боюсь», — поет Сусанин, и на этих словах его партии звучит величественная тема начального хора народа. Так и в самой музыке утверждается единение героя и народа — главная художественная идея оперы.

Композитор с нетерпением ждал начала четвертого действия. Ведь сцену гибели Сусанина Глинка писал с особенной увлеченностью. Временами он настолько переносился воображением в положение своего героя, что сам живо ощущал и чувство смертельной опасности, и готовность к подвигу.

Поднялся занавес. Взорам зрителей предстал холодный, суровый зимний лес. Усталый, измученный польский отряд, потерявший всю горделивую самоуверенность, пробирался по сугробам. В музыке слышался мотив мазурки, но и он утратил свой блеск и теперь звучал тревожно и зловеще, как будто предвещающая гибель. Отряд расположился на ночлег у костра. Не спит только Сусанин — ведь это его последняя ночь.

Предсмертная ария Сусанина у Осипа Петрова прозвучала с особым воодушевлением и трагической силой. «Ты взойдешь, моя заря!» — пел он мелодию, в которой звучали и скорбь прощания с жизнью, и непоколебимая решимость. Это была русская мелодия не только потому, что слух улавливал в ней интонации родных русских песен, но и потому, что она с небывалой до того силой передавала все величие души русского человека, его скромное, непоказное мужество.

Сусанин мысленно прощался со своей семьей, и в музыке проносились мелодии-воспоминания: беззаботная мелодия арии Антонины, молодецкая песня ее жениха Собинина, задумчивая песня Вани.

И когда действие кончилось, слушатели не могли отдать себе отчет, что потрясло их больше — сама сцена гибели Сусанина или его предсмертная ария-монолог.

Когда занавес поднялся в последний раз, снова, как и в начале оперы, зрители увидели огромную

танцу народа, услышали мощный хор. Всю яркость музыкальных красок, всю силу звучания человеческих голосов и оркестра вложил Глинка в этот хор, призывающий Родину и подвиг ее верного сына.

Но, нарисовав картину ликования и радости народа, Глинка напомнил и о бесценных жертвах, принесенных во имя свободы и счастья Отчизны. Он показал горе близких Сусанина, сливающих свой голоса в проникновенном, скорбном трио. Мелодия трио была уже знакома слушателям, она звучала в конце увертюры.

Ах, не мне, бедному,
Ветру буйному
Довелось принять
Вздых последний его!

Снова гремит хор «Славься, славься, святая Русь!», раздается торжественная, ликующая песня-гимн — все громче, все праздничнее.

И в тот момент, когда слушателям начало казаться, что большей мощи и торжественности звучания уже достигнуть невозможно, внезапно раздался перезвон колоколов — еще один сверкающий блик в картине радости освобожденного народа.

Опера закончилась. Глинка с трудом понимал, что ему говорили подходившие с поздравлениями друзья и знакомые, с трудом и невпопад отвечал. Когда он впоследствии пытался вспомнить этот вечер, в его памяти всплывали отдельные отрывочные впечатления: вот его вызывают в императорскую ложу, и он слышит какие-то покровительственные фразы. «Но нехорошо, что Сусанина убивают на сцене», — говорит царь, и Глинка что-то отвечает ему в свое оправдание.

Опера о русском человеке и русском народе поставлена на сцене. И он видел волнение на лицах слушателей, настоящих слушателей — тех, например, кто теснился в антрактах вокруг Пушкина, спрашивал его мнение.

Вскоре после первого представления оперы друзья Глинки решили ознаменовать это событие праздничным обедом, собравшись в доме Александра Всеволодовича Всеволожского. Здесь Глинка

почувствовал в полной мере, какое живое восхищение вызывала его музыка у самых чутких и мыслящих представителей русского искусства и, главное, у того, чьим мнением он дорожил более всего,— у Пушкина. Речи и тосты в честь Глинки не умолкали. А к концу обеда был приготовлен сюрприз. Владимир Федорович Одоевский, известный писатель и музыкант, подошел к фортепиано, друзья Глинки встали вокруг него и торжественно запели специально для этого случая сочиненную песню, в которой имя Глинки появлялось в самых неожиданных сочетаниях слов:

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка.
Веселись, Русь! Наш Глинка —
Уж не глина, а фарфор!

Слушатели дружно аплодировали после каждого куплета. Наибольший восторг вызвал последний куплет, сочиненный Пушкиным:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь!

Куплет Пушкина, намекавший на закулисные интриги, оказался в некотором роде пророческим. И зависть, и злоба, и попытка затоптать в грязь новую оперу еще долго преследовали Глинку.

Кто-то из аристократов, слушавших премьеру, пустил в ход ядовитое словечко: «Это кучерская музыка». Вспоминая об этом много лет спустя, Глинка написал на полях своих «Записок» против этой фразы: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ!»

Разноречивость общественного мнения отразилась и в печати. Одоевский откликнулся на первую оперу Глинки восторженной статьей. «Этой оперою,— писал он,— решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки, наконец, существование вообще народной музыки. Для вас, образованного любителя, этот вопрос был почти решенным; вы верили, что точно так же, как для живописца существуют особенные черты, которые

определяют характер физиономии того или другого народа, и можно нарисовать, например, русское или итальянское лицо, не делая ни с кого портрета, что так точно и для музыканта существуют особые формы мелодии и гармонии, которые определяют характер музыки того или другого народа и по которым мы отличаем немецкую музыку от итальянской, и даже итальянскую от французской. Еще прежде оперы Глинки у нас были счастливые опыты отыскать эти общие формы русской мелодии и гармонии: в прекрасных сочинениях Алябьева, графа Вьельгорского, Геништы мы находим русские мелодии, которые, однакож, не суть подражания ни одной известной народной песне. Но никогда еще употребление этих форм не было сделано в таком огромном размере, как в опере Глинки. Посвященный во все таинства итальянского пения и германской гармонии, композитор глубоко проник в характер русской мелодии; богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно, то заунывная, то веселая, то удалая — может быть возвышена до трагического стиля.

...С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период — *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»

В ответ на эту статью Одоевского послышалось злобное шипение Фаддея Булгарина. Булгарин был известен своими пасквилями и доносами на самых передовых писателей, столь же известен был и его консерватизм в вопросах искусства.

«Спрашиваем серьезно, — возмущался Булгарин, — что значит: новая стихия в музыке? Мы верим, что в музыке не может быть никакой новой стихии и что в ней невозможно открыть ничего нового». Между Одоевским и Булгариным завязалась полемика, в которой Одоевский показал себя убежденным сторонником передового искусства, а его противник обнаружил всю свою реакционность.

Рецензент журнала «Московский наблюдатель» писал, что Глинка в своей новой опере «глубоко проникнул в характер нашей народной музыки, под-

метил все ее особенности, изучил, усвоил ее и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные; слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или другой мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему маэстро; действительно, в его опере нет ни одного заимствованного мотива, но они все ясны, понятны, знакомы нам потому только, что дышат чистою народностью, что в них мы слышим родные звуки».

О народности оперы писал и рецензент «Современника», издававшегося Пушкиным. Глинка знал, что театральные обзоры в «Современнике» писал Гоголь, взгляды которого на народность в искусстве были ему хорошо известны. Перечитывая эти заметки и вспоминая пушкинское четверостишие, Глинка как будто слышал ободряющие голоса друзей. Он был не одинок — он шел к своей цели вместе с ними — с Пушкиным, Гоголем, со всеми передовыми русскими художниками. Что же касается тех, для кого простой русский человек есть только кучер, конюх, плотник, кто и самое слово «человек» употребляет в значении «слуга», — с их мнением можно было и не считаться.

Друзья и враги

*Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смиришь:
День веселья, верь, настанет.*

*Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.*

Пушкин.

Окончание первого крупного произведения, создание большой творческой победы вдохновили Глинку на новые творческие замыслы. У него возникла мысль о новой опере, совсем в другом духе, чем «Иван Сусанин». Глинку давно привлекала юношеская поэма Пушкина «Руслан и Людмила». Какой сюжет для оперы, какое разнообразие картин и положений!

Но выполнение этого замысла оказалось делом многих лет. Обстоятельства жизни Глинки складывались так, что найти досуг и спокойствие, необходимые для творческого труда, было нелегко.

Вскоре после постановки на сцене «Ивана Сусанина» Глинка получил назначение руководить хором Придворной певческой капеллы. Это был хор придворной церкви, для которого отбирались лучшие голоса со всех концов страны. Он славился красотой и стройностью звучания, вызывая восхищение и русских слушателей, и иностранцев, посещавших Петербург.

Певчие поступали в капеллу обычно еще детьми, при капелле они и жили, там же получали музыкальное и общее образование.

В капелле Глинка выполнял работу скорее педагога, чем дирижера, стремясь воспитать в певчих — детей и взрослых — понимание музыки, без которого

нельзя быть музыкантом. Ученики-певчие делали заметные успехи, и это искренне радовало Глинку. Но он не мог не чувствовать, что часы, отдаваемые капелле, он отнимает у творчества. Это было тем более ощутимо, что домашняя обстановка Глинки к творчеству тоже не располагала.

Миновало то время, когда Глинка в пылу увлечения считал свою жену поэтическим созданием. Теперь он ясно видел, что она интересовалась только светскими развлечениями и нарядами. Она любила только себя, радости и страдания других людей оставляли ее равнодушной. Ее не тронула даже смерть Пушкина, воспринятая всеми мыслящими русскими людьми как национальное горе.

Дома Глинка чувствовал себя чужим и старался проводить там как можно меньше времени. Летом 1838 года он с радостью предпринял поездку на Украину, чтобы в этом краю, славившемся своими певцами, подыскать голоса для пополнения капеллы. Три месяца ездил Глинка по городам и селам Украины, слушая хоры церковных певчих и выбирая из них певцов с наиболее красивыми голосами и точным музыкальным слухом.

Самым счастливым временем в этой поездке были дни, проведенные в Качановке, имении помещика Григория Степановича Тарновского, старого знакомого Глинки. Качановку Глинка посещал несколько раз в течение лета, отдыхая там от утомительных путешествий по немоощным проселочным дорогам Украины, превращавшимся во время дождей в реки грязи.

Тарновский, владелец большого поместья, жил широко, в доме было много молодежи, веселой и шаловливой. Летом у него всегда гостили друзья и знакомые, и он радушно принял Глинку с его новыми мальчиками-певцами. У Тарновского Глинка встретился со своим пансионским товарищем Николаем Андреевичем Маркевичем, художником Василием Ивановичем Штернбергом, украинским поэтом Виктором Николаевичем Забеллой. Дни в дружеском кругу проходили весело.

И здесь, вдали от столицы, Глинка жил в мире музыки. Крепостной оркестр Тарновского был не-

Глинка, но играл хорошо и слаженно и даже отваживался исполнять довольно трудные пьесы. Здесь впервые Глинка услышал музыку уже заготовленных им для будущей оперы эпизодов. Особенный успех имел только что созданный композитором «Марш Черномора». Правда, в оркестре Тарновского не нашлось набора колокольчиков, но изобретательные музыканты заменили их стеклянными рюмками, на которых ловко играл сопутствовавший Глинке учитель пения из капеллы.

Часто гости хором пели песни — украинские и русские, и далеко за полночь из оранжереи, где располагался Глинка, слышались их то мечтательные, то веселые напевы. Особенно выделялся один мощный молодой голос. Это был великолепный бас воспитанника киевской семинарии Семена Гулака-Артемовского. Его голос был самой драгоценной находкой для капеллы. Глинка усердно занимался с украинским певцом, и тот не только оправдал его надежды, но и превзошел их. Гулак-Артемовский стал впоследствии знаменитым певцом и автором известной украинской оперы «Запорожец за Дунаем».

Глинка чутко вникал в музыку украинских песен. Он и сам пробовал писать в стиле украинской музыки, выбрав для этого простодушные, но глубоко искренние стихи Виктора Забеллы «Гуде вітер» и «Не щебечи, соловейко». Опыты оказались такими удачными, что слушатели песен нередко принимали их за обработку народных мелодий.

Продолжалась в Качановке и работа над «Русланом». Сценария оперы еще не было, да и где найти поэта, который мог бы переложить для сцены поэму великого Пушкина! А сам Пушкин был уже в могиле.

Прошло веселое, хлопотливое украинское лето. Глинка вернулся в Петербург, показавшийся ему после гостеприимной Качановки особенно холодным и равнодушным. Не улучшилась и домашняя обстановка.

Глинка часто посещал братьев Кукольников — Платона и Нестора, а впоследствии даже и совсем перебрался к ним. Квартира Кукольников была

малоподходящим местом для творческой работы, она напоминала скорее клуб или гостиницу: сюда часто приходили, засиживались за полночь на знаменитом кукольниковском диване, занимавшем чуть не половину комнаты, а то и оставались до утра многочисленные друзья и знакомые обоих братьев. Кружок, собиравшийся здесь, состоял большей частью из людей искусства. У братьев Кукольников нередко бывал Карл Павлович Брюллов, снискавший в те годы огромную популярность своим «Последним днем Помпеи».

Брюллов славился как талантливый портретист, и многие красавицы того времени мечтали быть увековеченными кистью художника. Некоторые созданные им портреты, особенно портреты литераторов и артистов, до сих пор украшают картинные галереи. Но в кружке Кукольников раскрывалась и еще одна сторона дарования Брюллова: он был острым и наблюдательным карикатуристом. Внешность Глинки, его манера исполнять свои произведения, жесты, походка давали неистощимые сюжеты для Брюллова, и его быстрый карандаш создал целую серию комических рисунков, запечатлевших композитора в разные моменты его жизни: «Глинка на бале в Смольном, обожаемый», «Глинка, поющий без голоса и без фрака» и т. д.

Заходил туда и Иван Константинович Айвазовский, к тому времени тоже широко известный в Петербурге художник. Айвазовский любил музыку и сам был неплохим музыкантом. Уроженец Крыма, он исполнял на скрипке заунывные или веселые плясовые татарские народные песни. Он и скрипку держал не обычно, а стоя, оперев в колени, так, как держат свои инструменты народные музыканты. Глинка любил игру Айвазовского и некоторые услышанные от него мотивы ввел потом в оперу «Руслан и Людмила».

Центром большой и пестрой компании, именовавшей себя «братией», был Нестор Васильевич Кукольник — литератор, поэт, журналист. Человек весьма образованный, одаренный, он писал необычайно легко, обладал блестящим даром собеседника, умел остроумно и занимательно рассуждать на

любую тему. Но и его образованность, и его одаренность были поверхностными; прием, оказанный первым его сочинениям, вскружил ему голову, и с тех пор успех у публики стал единственной целью его жизни. К мнению официальных кругов Нестор Кукольник тоже был весьма неравнодушен. Его драма «Рука всевышнего отечество спасла», проникнутая раболепным преклонением перед самодержавной властью, была отмечена «высочайшим благоволением» царя, наградившего Кукольника орденом.

Всем, кто наблюдал со стороны дружбу Глинка и Кукольника, она не могла не казаться странной: что общего было между взыскательным, бесконечно строгим к себе Глинкой и Кукольником, легковесность мнений которого часто переходила в открытую беспринципность?

И сам Глинка отнюдь не переоценивал Кукольника, но в доме, где собиралась «братия», он все-таки находил то, чего не было в великосветских салонах и без чего он не мог существовать: атмосферу искреннего, горячего интереса к искусству. Нестор Кукольник любил музыку и понимал ее. В среде «братии» Глинка всегда находил внимательных слушателей и ценителей, поэтому он охотно показывал там свои новые сочинения.

Он не раз писал музыку на слова Нестора Кукольника: романсы, музыку к драме «Князь Холмский». Драма была неудачной, в ней сказались самые отрицательные черты литературной манеры Кукольника — многословие, ложный пафос. Взяв исторический сюжет, Кукольник придал ему совершенно произвольную трактовку: герой его драмы, охваченный честолюбивыми мечтами и решающийся на измену родине под влиянием страсти к чужеземной красавице, нисколько не похож на того князя Холмского, память о котором сохранилась в русской истории. На судьбе драмы сказалось и то, что Кукольник, вообще не склонный тщательно работать над своими произведениями, «настроичил» ее меньше чем в месяц.

Да, драма была явно неудачной, и все же Глинка написал к ней гениальную музыку. Видимо, его талантливый, но беспорядочный приятель, который

говорил о своих замыслах лучше, чем воплощал их в литературной форме, сумел затронуть творческое воображение композитора. В музыке к драме — и увертюре и оркестровых антрактах, в песнях, исполнявшихся по ходу действия, — Глинка отразил и бурю страстей, бушующих в душе героя, и его честолюбивые стремления, и крушение его надежд. Иными, более теплыми красками нарисовал он «музыкальный портрет» еврейской девушки Рахили. Страстная любовь к Холмскому, приводящая девушку к гибели, ее цельный, а порой даже фанатический характер отражены в песнях несравненно ярче, чем в самой драме. Мелодию одной из песен Рахили Глинка использовал и в увертюре.

В драме прозвучала и веселая, задорная песня старухи Ильинишны «Ходит ветер у ворот». Кукольниковская «братия» знала эту песню задолго до постановки на сцене «Князя Холмского». Глинка сам любил петь ее, с юмором и лукавством произнося слова о своеобразной красоте:

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

А «братия» хором подхватывала припев:

Ай, люли! Ай, люли!
И полюбится Тарас!

И как же были изумлены завсегдатаи кукольниковских собраний, услышав знакомую мелодию «Ильинишны» в увертюре к «Холмскому». Сначала она прозвучала неожиданным контрастом к драматическим темам Холмского и Рахили, а потом как будто подчинилась им и постепенно утратила свой веселый, задорный характер.

Ходульную, небрежно написанную драму Кукольниковика не могла спасти даже превосходная музыка Глинки. Драма провалилась на первом же представлении, а музыка в течение долгих лет была известна только небольшому кругу друзей Глинки. Сам же композитор любил свое произведение и, несмотря на то, был благодарен Нестору Кукольникову за повод к созданию этой музыки.

Но не только шумные собрания в доме Кукольников давали Глинке утешение в жизненных невзгодах. В доме одной из своих сестер он встретил молодую девушку, которая привлекла его внимание. Это была дочь Анны Петровны Керн — Екатерина Ермолаевна. Она не была красавицей, но ее бледное, всегда немного печальное лицо и особенно выразительные глаза говорили об уме, чуткости и душевной красоте.

Глинка полюбил эту девушку, и эта любовь стала для него источником радости и вдохновения. Но она принесла и немало горьких переживаний: теперь он еще острее чувствовал, какой ошибкой была его женитьба. Представители, а особенно представительницы светского общества изощрялись в сплетнях на его счет, и чем глубже и серьезнее становилось новое чувство, тем больнее ранили злые слова посторонних и равнодушных людей.

Екатерине Керн Глинка посвятил свой «Вальс-фантазию», скрыв от посторонних глаз это посвящение другим, обозначенным в печатном издании.

Мелодия этого вальса была такой же певучей, гибкой, как мелодии лучших романсов Глинки, в ней слышался нежный и страстный призыв любви. А легкий, трепетный и причудливый ритм вальса как будто рисовал прелестный облик девушки, ее воздушную походку, ее быстрые и легкие движения. Это был портрет, нарисованный звуками.

Памятью об этой встрече остался и вдохновенный романс «Я помню чудное мгновенье» на стихи Пушкина, в свое время посвященные Анне Петровне Керн.

Никогда еще не достигал Глинка в своих романсах такой красоты, такой окрыленности мелодии. Гибко следуя за упругим ритмом пушкинского стиха, музыка выражала радостное стремление к счастью, к вдохновенному творчеству.

Ликующим, восторженным гимном жизни, счастью, творчеству звучит заключение романса:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Романс «Я помню чудное мгновенье» занимает особое место в творчестве Глинки. Но и другие пушкинские романсы достойно его дополняют. Каждый из них заслуживал бы отдельного рассмотрения, настолько они разнообразны, индивидуальны, неповторимы. Так, неповторимо сочетание изысканного изящества формы и глубины мысли в прелестной миниатюре «Где наша роза». Музыка заставляет прочувствовать, пережить каждое слово стихотворения, в поэтической символике которого — свежий цветок, расцветающий на смену увядшему, — раскрывается смысл вечного круговорота жизни.

И рядом — романсы, тоже славящие жизнь, но по-иному: молодо, пылко, влюбленно. Это застольные песни: «Мери», «Заздравный кубок», это романс-серенада «В крови горит огонь желанья», исполнением которого Глинка покорял слушателей даже на склоне лет.

Несколько романсов Глинка написал на слова Кукольника. Они составили цикл «Прощание с Петербургом», и название это возникло не случайно. Семейные неурядицы, сплетни и пересуды иной раз доводили Глинку до отчаяния. Единственным выходом казался отъезд из Петербурга в чужие края, чтобы забыть, изгладить новыми впечатлениями пережитые невзгоды. Цикл «Прощание с Петербургом» отражает все эти настроения.

Тема дороги, воплощенная в нем, — одна из излюбленных тем в русском искусстве. Она рождена бесконечными просторами русской земли, зовущими путника вперед и вдаль. Эта тема отражена в многочисленных народных песнях о «дороженьке», в заунывных песнях ямщиков. И не случайно сделалось песней стихотворение Пушкина «Зимняя дорога». Образ дороги и летящей вдаль тройки стал в поэме Гоголя «Мертвые души» символом Родины, России, страны, устремленной в будущее.

Тема прощания с родиной воплощена в цикле Глинки многообразно. Почти трагически звучит обращенная к друзьям речь певца в «Прощальной песне», страстная жажда свободы творческого вдохновения слышится в романсе «Не требуй песен от певца».

Но о прощании с родиной говорит и «Рыцарский романс», дышащий отвагой и готовностью к борьбе. О шуме и суете дороги, о радостном ожидании новых встреч поется в веселой, задорной «Попутной песне», как воспоминание о родных просторах, о привольных птичьих песнях звучит «Жаворонок», а задушевная «Колыбельная» говорит о светлых днях детства.

А наряду с этим воображение путешественника уже рисует пестрые картины далеких краев: именно таково значение итальянской баркаролы «Уснули голубые», «Еврейской песни», двух «испано-мавританских» романсов («О, дева чудная моя» и «Стой, мой верный, бурный конь»).

Эти романсы Глинка пел на прощальном вечере среди «братии». Особенный восторг вызвала заключительная «Прощальная песня». В ней через долгие годы вновь зазвучали романтические струны песен молодого Глинки. Прощаясь с обманчивыми дарами жизни — любовью, славой, с самим творчеством, певец сохраняет благодарную память лишь о дружбе:

Ей песнь последнюю пою
И струны лиры разрываю!

И в ответ на это звучит мощное хоровое «многотие» в честь дружбы.

Как ни тяжела была подчас жизнь, как ни велики были разочарования в людях, в дружбу Глинка верил и дружбе посвящал новое свое творение.

У вершины

*Я славил лирою послушной
Преданья темной старины.*

Пушкин. «Руслан и Людмила».

Планы отъезда за границу, предполагавшегося в 1840 году, не осуществились. Глинка остался на родине и, несмотря на все жизненные неурядицы, увлекся сочинением второй своей оперы — «Руслан и Людмила».

Работа над этой оперой проходила совсем иначе, чем над «Иваном Сусаниным». «Сусанин» создавался в дни радостных надежд, сочинение музыки шло быстро, и только споры с Розеном тормозили дело. Но план был твердо обдуман, общие контуры произведения ясно вырисовывались с самого начала работы и мало изменились в окончательном варианте оперы.

По-иному складывалась судьба второй оперы. Трудно, очень трудно было Глинке, лишенному собственного домашнего очага, постоянно менявшему жилье, найти время и место, необходимые для творческого труда. Труднее всего было обрести спокойствие, а оно становилось все более необходимым.

Переписка Глинки с Валерианом Федоровичем Ширковым, написавшим большую часть либретто «Руслана», сохранилась как свидетельство о том, какую печальную пору жизни великого композитора создавалось это прекрасное произведение. В письмах к Ширкову наброски плана отдельных действий «Руслана» и указания либреттисту относительно характера требуемых для той или иной сцены

стихов чередуются с рассказом о подробностях унизительного бракоразводного процесса. Он затянулся на годы, был предметом злобных светских толков и многочисленных пересудов. И нельзя не удивляться тому, что среди всей этой липкой грязи, окружавшей Глинку, было создано такое чистое, солнечное, радостное произведение, как опера «Руслан и Людмила».

Глинка задумал свою оперу всего через несколько месяцев после смерти Пушкина — осенью 1837 года. Взяв сюжет из юношеской его поэмы, он тем самым как бы посвящал свое новое произведение памяти великого поэта.

Тогда же был набросан и первоначальный план оперы. В общих чертах он следовал тексту Пушкина и сохранял характер волшебной сказки. Но чем дальше продвигалась работа, тем яснее видел композитор, что пишет «Руслана и Людмилу» по-своему, по-иному, чем сам он предполагал вначале. Многое изменилось вокруг, многое изменилось в нем самом, и теперь он иначе читал пушкинскую поэму, видел в ней не только очаровательную волшебную сказку, но и картины славного прошлого русской земли, и правдивый рассказ о верной, самоотверженной любви, побеждающей злые чары, коварство и предательство.

Глинка ясно видел перед собой героев оперы: и юную, по-детски беззаботную Людмилу, и ее верного жениха, неустрашимого Руслана, и молодого казарского хана Ратмира, влюбленного в жизнь и ее наслаждения, и оставленную им Гориславу, сохранившую любовь к неверному юноше. Он ясно представлял их характеры, их внешний облик. Работа над оперой началась с больших арий героев. Каждая из этих арий не только раскрывала чувства героя в данный момент действия, но и была законченным многогранным музыкальным портретом.

Весной 1842 года Глинка завершил работу над оперой, сведя воедино написанные в разное время эпизоды. Началась работа над постановкой оперы в театре.

Чего ждали от Глинки близкие к театру лица?

Вероятно, еще одного модного в те поры волшебного спектакля «с пением, танцами, полетами и превращениями». Ведь именно в таком роде поставил знаменитый балетмейстер Дидло свой балетный спектакль «Руслан и Людмила».

Трудно было Глинке бороться за полноценное воплощение своего замысла. И неожиданно для себя самого он смирился, согласился, что опера длинна и нуждается в сокращении. Но он не смог сделать это сам, не смог кромсать и урезать еще не видевшее сцены произведение.

Особенно досадным и нелепым казалось предписанное цензурой сокращение второй песни Баяна. Глинка задумал ее как своего рода посвящение памяти Пушкина. Легендарный певец Баян пел о грядущих временах, о том, как на сумрачный северный край «доля дивная» снизойдет, о том, как

Там молодой певец славу родины
На златых струнах запоет...

Песня Баяна кончалась скорбным пророчеством о недолгой жизни певца. Полная печали, эта фраза уносилась вдаль, замирая, но вдруг торжественно и смело Баян провозглашал бессмертие великого поэта.

Имя великого поэта в песне не называлось, не была названа даже его родина. «Пустынный край», «младой певец» — к чему, казалось бы, тут придраться цензуре? Но цензура все же разглядела намеки на судьбу поэта, и исполнение песни Баяна было запрещено.

Что ж, приходилось жертвовать и этим, находя утешение в том, что когда-нибудь, в лучшие времена, опера пойдет на сцене полностью.

Настало 27 ноября 1842 года — день первого исполнения «Руслана и Людмилы». Опера явилась в свет с сокращениями. Вдобавок ко всему любимица Глинки, Анна Яковлевна Петрова-Воробьева, которая должна была исполнять партию юного хана Ратмира, неожиданно заболела, и ее заменила совсем неопытная певица.

Глинка с волнением слушал свою музыку, смотрел на сцену и в зрительный зал. Все было не так,

как ему хотелось: сокращения иногда красивейших по музыке моментов причиняли ему почти физические страдания, он досадовал на нестройное пение хора в сцене с головой великана, на неуверенность и робость исполнительницы партии Ратмира. Раздражали декорации, непохожие на волшебные сады, описанные в поэме Пушкина.

Все было не так, как в день премьеры «Ивана Сусанина». Вспоминался дружеский обед у Всеволоджского, веселая песня в честь «новой новинки». Теперь не было уже Пушкина, и даже почтить его память Глинке не дали. Зато Булгарин был на месте. Нарядная публика в ложах то и дело переводила бинокли со сцены на царскую ложу, стараясь угадать, как там принимают новое произведение. А царская ложа опустела еще до конца спектакля, и это определило мнение других лож.

Опера кончилась. Аплодисменты, вызовы, а кое-где шиканье. Выходить ли на вызовы? Глинка вышел, раскланялся и поспешил домой.

Но дальнейшая судьба оперы складывалась счастливее, чем он ожидал. Обычные посетители оперных премьер — двор и знать — больше на спектакли не приезжали. В светских кругах насмешливо повторяли фразу великого князя Михаила Павловича, уверявшего, что он посылает офицеров за провинности вместо гауптвахты на спектакли «Руслана и Людмилы».

Но театр не пустовал, и вовсе не провинившиеся офицеры были тому причиной. Его заполняла публика не такая нарядная и блестящая, как на первом спектакле, но искренне интересовавшаяся музыкой. Оперу давали часто, и она имела успех.

Внимание слушателей захватывали уже первые такты увертюры. Она летела вперед в головокружительно быстром темпе; весело, молодо, уверенно звучала первая ее тема, как бы предсказывая благополучный конец всех необыкновенных приключений.

И вдруг — совсем новые звуки, новые музыкальные краски. Виолончели поют нежную и страстную мелодию — песню о верной, всепобеждающей любви.

В средней части увертюры появлялись насто-

женные, тревожные аккорды, говорящие о чем-то странном и страшном.

И снова уже знакомые темы, звучащие теперь еще ярче, еще ослепительнее. Пронизывая собой мелькание уже знакомых мелодий, «прошагала» через весь оркестр, от верхних звуков к нижним, совсем уж странная, необычная музыкальная тема — тема волшебника Черномора.

Увертюра к опере неизменно вызывала гром рукоплесканий. А когда наступала тишина и подымался занавес, зрению и слуху сидящих в театре открывался прекрасный мир древних эпических сказаний. Неторопливое движение действия и, казалось, самого времени являло яркий контраст ликующей, летящей увертюре. На сцене — чинный княжеский пир, звучит хор гостей, звучат песни гусляра Баяна. А вот и она — княжна Людмила, сияющая красотой и счастьем. И когда она поет, прощаясь со старым князем:

Грустно мне, родитель дорогой...—

слушатели невольно улыбаются: нет, совсем не грусть, а радость молодой любви звучит в ее голосе. Людмила обращается к отвергнутым женихам, и обычай требует, чтобы в этот момент она была серьезной. Но так забавно разочарование самодовольного витязя Фарлафа и так полно беспечной радостью сердце юной невесты, что Людмиле никак не сдержать звонких, как пение жаворонка, переливов голоса.

А юного черноокого хазарского хана Ратмира Людмиле действительно жаль. И в мелодии ее каватины слышатся нежные, утешающие интонации.

И снова счастье, ликование.

Светлый Лель, будь вечно с нами,
Дай нам счастья полны дни.—

поет Людмила вместе с хором, призывая бога любви и счастья.

Но что это? Сцена темнеет, а в музыке те же странные аккорды, которые так удивили слушателей в увертюре. Все умолкло, оцепенело, как будто

эта необычная музыка заколдовала всех. Постепенно один за другим приходят в себя гости на пиру, повторяя друг за другом одну и ту же фразу:

Какое чудное мгновенье,
Что значит этот дивный сон?

Оцепенение спало, все по-прежнему — и только нет Людмилы! Три витязя спешат на поиски. Перед ними долгий, полный опасностей путь.

Так закончилось первое действие. Большинство слушателей оперы знали пушкинскую поэму; помнили многие ее стихи. И все же этот спектакль открыл в знакомом сюжете что-то совсем новое. Поэтические образы, рисовавшиеся ранее только в воображении, стали зримыми, слышимыми. И даже появившийся не на сцене, а пока еще только в музыке Черномор ожил, стал реальностью.

Начался второй акт — путешествие Руслана. Как в сказках всего мира, в судьбу героев вмешивались здесь добрые и злые волшебники: Руслана напутствовал мудрый старец Финн, когда-то принеший свою молодость в жертву любви к жестокой красавице Наине. Только колдовством добился он ответной страсти, но — увы! — слишком поздно. Он и не заметил, как в погоне за мнимым счастьем прошла вся жизнь, и старца Финна стала преследовать своей любовью, а потом ненавистью седая, дряхлая и злая колдунья.

Рассказ Финна из пушкинской поэмы Глинка положил на мелодию финской песни, слышанной им в годы молодости во время поездки к водопаду Иматра.

В опере появлялась и сама Наина, ненавидящая Финна и всех, кому он покровительствовал. Сила ее коварных чар на стороне соперника Руслана — трусливого и вероломного Фарлафа. Ликует Фарлаф, уверенный в своей победе над Русланом.

В музыке рондо Фарлафа, в его торопливой скороговорке метко и остро нарисован комический портрет самодовольного, хвастливого и ничтожного труса.

Но вот Руслан остается один на поле, усеянном ржавыми доспехами и костями воинов —

свидетельствами давно минувшей битвы. Оркестр звучит сосредоточенно, сурово. И нет уже занимательной волшебной сказки, музыка передает глубокое раздумье героя (а может быть, самого Глинки?) о жизни и смерти, о времени, стирающем память о былых славных подвигах...

Времен от вечной темноты,
Быть может, нет и мне спасенья? —

спрашивал Руслан, и вдохновенная музыка делала еще прекраснее божественные стихи Пушкина. И раздумье, и жажду подвига, и всю глубину любви к похищенной невесте передал Глинка в арии Руслана — великолепно в портрете героя.

Наполнилась живым человеческим дыханием уже слышанная в увертюре лирическая мелодия — одна из красивейших мелодий Глинки.

О, Людмила, Лель сулил мне радость,
Сердце верит, что пройдет ненастье... —

пел Руслан свою песню любви и надежды.

Славный витязь снова готов на трудный и опасный путь. В руках у него меч, охраняемый головой великана, — сказка продолжается... Но трудно забыть сцену размышления Руслана. Нет, этой музыке не страшно испытание временем!

Иной мир открылся в третьем действии, иные преграды стали перед героями — Ратмиром и Русланом. Не опасности подстерегали их, а невиданные очарования, среди которых легко было забыть цель их трудного путешествия. Волшебные девы, подвластные Нанне, окружают Ратмира, манят его песней.

Ложится в поле мрак ночной;
От волн поднялся ветер холодный.
Уж поздно! путник молодой!
Укройся в терем наш отрадный.

Песня зовет, околдовывает. Напев повторяется снова и снова, но каждый раз по-разному: оркестр как будто расцветчивает его чудесными красками. Как удалось Глинке найти эту мелодию, такую простую и такую пленительную? Слушатели не знали, что Глинка взял ее из народной персидской песни, которую он случайно услышал много лет

назад. Во время работы над «Русланом» персидская мелодия ожила в его памяти и стала песней волшебных дев. А манеру разнообразить сопровождение при повторениях мелодии Глинка тоже взял из народной музыки.

Другая народная мелодия — песня крымских татар, слышанная Глинкой от художника Айвазовского, была использована композитором в медленной части большой арии Ратмира. Томная, чуточку ленивая, она пришлась здесь как нельзя более кстати, хорошо передавая состояние очарованной неги, охватившее юного хана в царстве Наины.

Третье действие оперы было наслаждением не только для слуха, но и для зрения. В танцах волшебных дев, околдовывающих Ратмира, русские танцовщицы могли в полной мере блеснуть своим талантом — такое разнообразие ритма, темпа, характера заключалось в этой музыке.

Лишь один эпизод в третьем действии, в этой музыке соблазнов и очарований, был написан Глинкой совсем в иной манере, просто и бесхитростно. Это каватина Гориславы, русской пленницы хана Ратмира, когда-то любимой им, но покинутой. За тридцать земель шла Горислава, ища Ратмира, и в ее пении звучала неизбывная печаль одинокого и любящего женского сердца.

О, мой Ратмир, любовь и мир
В родной приют тебя зовут,—

пела Горислава, зовя далекого возлюбленного.

Ни Руслан, ни Ратмир не поддались чародейству Наины. Верная любовь Гориславы, воспоминание Руслана о похищенной Людмиле разрушили чары волшебных дев. И снова мудрый Финн напутствует Руслана на подвиги.

Казалось, что после третьего действия с его чудесной музыкой, впитавшей в себя всю прелесть подлинных восточных мелодий, трудно уже чем-нибудь поразить воображение слушателя. Но четвертое действие — в садах Черномора — показало, что фантазия Глинки неисчерпаема.

Снова зрительный зал увидел Людмилу, но совсем не такой, какой она была в первом действии.

Веселая, беспечная княжна теперь грустила в волшебных садах, трогательно и наивно звучала ее печальная песня-ария «Ах ты, доля-долюшка», напоминающая старинные простые русские песни.

С появлением свиты Черномора все изменилось, засверкало причудливыми красками. Рабы Черномора шли, в точности повторяя описание шествия в поэме Пушкина.

Необычайно своеобразная музыка марша Черномора была инструментована тоже самым необыкновенным образом. Громко и торжественно провозглашал духовой оркестр на сцене основную мелодию марша — нарочито угловатую и жесткую. И вдруг после оглушительного звучания медных инструментов слышалась нежная, волшебная музыка: звенели серебристые колокольчики, свирельными голосками пели деревянные духовые инструменты. И опять с первой темой марша вступал духовой оркестр.

Карлик Черномор появлялся и действовал на сцене безмолвно, не произнося ни одного слова, не спев ни одной ноты. Вся его характеристика была передана оркестру, и оркестр выразительнейшим образом рисовал и злое чародейство Черномора, и его самодовольство и тщеславие.

Изумили слушателей и танцы в садах Черномора, особенно лезгинка. Она была совсем не похожа на обычную балетную музыку и даже среди танцевальных номеров «Руслана» выделялась своей необычностью.

Здесь в художественно совершенной форме отразились впечатления от юношеской поездки Глинки по Кавказу и давние, но живые воспоминания о слышанной там народной музыке. Вот откуда возникла и неукротимая стремительность движения танца, и странная, но неотразимо привлекательная «терпкость» звучания оркестра. Живо, увлекательно, огненно звучала лезгинка, воодушевляя и танцоров и слушателей.

В сцене поединка Руслана с Черномором вновь послышалась тема, уже звучавшая в увертюре. Теперь она показалась еще более грозной и устрашающей — оркестр гремел во всю свою мощь, а хор слуг Черномора, как заклинание, повторял:

Погибнет, погибнет нежданный пришлец!

Но «нежданный пришлец» Руслан оказался победителем, и злобный карлик лишился волшебной бороды, а с ней и своей волшебной силы.

Так провел Глинка своего героя через необыкновенные, чудные края, созданные его неутомимым воображением. Близилось возвращение, омраченное, однако, непробудным сном Людмилы. Но злые чары спадали, и снова народ славил красавицу княжну и ее отважного жениха, прошедшего через все опасности и испытания. Гремел хор. Это в новом блеске вернулась первая тема увертюры, замкнув собой волшебный круг сказочного повествования.

Во второй опере Глинки — вершине его таланта и мастерства — чудесным образом проросли зерна жизненных впечатлений, запавшие в его память в разные годы жизни и дремавшие до поры, когда их оживил этот новый, вдохновенный замысел композитора. Так, слышанная в юности песня возницы-финна превратилась в опере в эпическую балладу, кавказские впечатления ожили в блистательной лезгинке, а персидская песня, бог весть какими путями залетевшая в Петербург, расцвела в чудесном хоре волшебных дев. Да и самый-то замысел оперы не из того ли зерна вырос, которое было брошено в душу мальчика-Глинки Вильгельмом Кюхельбекером, одним из самых первых и пылких «русланистов»?

Весной 1843 года на спектакле «Руслана» взгляды слушателей невольно обращались к одной из лож. Там, окруженный литераторами и музыкантами, сидел худощавый молодой человек с длинными волосами, выразительным лицом и живыми движениями. Это был всемирно известный венгерский композитор и пианист Ференц Лист.

Одаренный необыкновенным исполнительским талантом, Лист начал концерттировать еще мальчиком, покоряя слушателей Вены, Парижа и многих других городов, больших и маленьких. Шумный повсеместный успех не вскружил ему голову, на свою концертную деятельность он смотрел не как на путь к достижению славы и богатства, а как на

средство вовлечь как можно большее число слушателей в сферу музыки, раскрыть перед ними всю ее бесконечную красоту. Лист хотел, чтобы слушатели полюбили те произведения, которые горячо любил он сам, поэтому он часто играл фортепианные переложения симфоний Бетховена, блестящие фортепианные пьесы на темы из классических и новых опер. Собственные сочинения Листа отличались смелостью и новаторством, в них отражались разнообразные впечатления его пестрой жизни, картины природы и быта разных стран — от родной Венгрии до Швейцарии и Италии, где он провел несколько незабываемых лет.

В Россию он приезжал уже второй раз и встретил здесь самый радушный прием, в особенности среди музыкантов. Его чрезвычайно интересовала музыка этой страны, еще мало известная на Западе. Вот почему он поспешил на спектакль новой оперы Глинки, с музыкой которой он уже познакомился по партитуре во время своего прошлогоднего приезда в Петербург.

«Руслан» восхитил Листа. Венгерскому музыканту было по душе самое направление творчества русского композитора: его смелое обращение к народной музыке, неутомимые поиски новых средств, новых музыкальных красок. Лист и сам часто находил источник вдохновения в народной музыке, песни и танцевальные мотивы его родной Венгрии нередко служили ему темами для импровизаций, а позднее получили великолепную концертную обработку в знаменитых «Венгерских рапсодиях».

Скоро Листу удалось выразить свое восхищение гением Глинки и иным образом: на одном из концертов он исполнил «Марш Черномора», переложив его для рояля. Публика была в восторге и от музыки, и от вдохновенного исполнения.

Но еще лучше сыграл этот марш Лист в дружеском кругу в доме самого Глинки. Здесь не было чопорной светской публики, здесь были только друзья, собраты по искусству. Музыка, тосты в честь музыки и музыкантов, снова и снова музыка до рассвета — такой запомнилась эта дружеская вечеринка присутствовавшим. Лист был в особенном

ударе: ведь он играл для настоящих знатоков! И он без перерыва переходил от фуг Баха к симфонии Бетховена, изумляя слушателей умением передать на фортепиано мощное и красочное звучание оркестра. А в заключение вновь прозвучал фантастический Черноморов марш, так поразивший Листа во время исполнения оперы.

Не остался в долгу и Глинка. Едва ли не половину новой оперы сыграл он, а многое и спел. Пел он удивительно хорошо, всегда приводя слушателей в восторг. Глинка обладал способностью раскрывать в музыкальном произведении то, что ускользало от внимания других певцов, придавая каждой фразе особенную, только ей свойственную выразительность. Его звонкий, высокий тенор не был голосом оперного певца, а друзья иной раз говорили, подшучивая над Глинкой, что его-де не взяли бы и в хористы. Но этот небольшой голос отличался редкой гибкостью и богатством оттенков, в пении не чувствовалось никакой напряженности. Глинка пел так же свободно, как говорил: мелодия лилась непринужденно, слова звучали отчетливо и выразительно. А когда он исполнял произведения драматического характера, то его умению волновать и даже потрясать слушателей мог позавидовать любой оперный певец.

Когда Глинка пел в дружеской среде, его исполнение было особенно ярким и вдохновенным. Так он пел и на вечеринке в честь Листа. На долгие годы запомнили участники этой встречи дружеское соревнование русского и венгерского музыкантов.

Новые путешествия

*Приди — открой балкон. Как небо тихо!
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...*

Пушкин. «Каменный гость».

Весной 1844 года Глинка отправился в новое путешествие за границу. Опять перед ним лежала длинная дорога, опять из окна коляски, заказанной еще в годы «Прощания с Петербургом», он мог наблюдать жизнь чужих, невиданных краев.

Смоленск, Варшава, Берлин. Старый друг и учитель Ден обнимает своего бывшего ученика — теперь зрелого композитора, автора двух опер. Сколько музыки, сколько споров о музыке вместилось в эти несколько берлинских дней! От Кельна дорога побежала быстрее: Глинка пересел из коляски в железнодорожный вагон. Вот граница Бельгии, вот и французская граница. Близка уже и цель путешествия.

И вот наконец Париж — один из красивейших городов мира, широко раскинувшийся на холмах, город, в котором остатки средневековья — готические соборы, дома с острыми черепичными крышами — причудливо соседствовали с пышным великолепием зодчества нового времени: монументальным Пантеоном — усыпальницей великих людей Франции, Триумфальной аркой, Вандомской колонной.

Музеи, великолепные дворцы, а рядом почерневшие от времени старые дома, улицы, площади — все привлекало Глинку своей необычностью. Незаметно промелькнуло лето, а осенью к прогулкам по Парижу прибавились еще посещения театров и концертных залов.

Глинка бывал не только в больших прославлен-

ных театрах, как, например, театр Итальянской оперы, который по составу исполнителей был едва ли не лучшим театром в мире. Он находил живое удовольствие в том, чтобы, смешавшись с толпой, заходить в маленькие балаганчики, смотреть на клоунов, слушать их шутки и веселый хохот публики.

Особенно понравился ему театр пантомимы. Когда-то давно указом короля только двум театрам в Париже было разрешено ставить спектакли «с диалогами», то есть с разговорами действующих лиц. Этим налагался запрет на народные театры — какая же пьеса может идти без диалогов? Но изобретательные актеры нашли выход: они стали разыгрывать пантомимы — пьесы без слов, где все действие выражалось жестами и мимикой актера. Народ любил эти зрелища и охотно посещал их. Театр «Фюнамбуль», куда однажды зашел Глинка, был особенно популярен и славился своим Пьеро*.

В Париже Глинка вновь встретился с одним из самых талантливых и передовых французских композиторов — Гектором Берлиозом. У Берлиоза было мало друзей: его пылкая натура, не знающая умеренности ни в симпатиях, ни в антипатиях, его острый насмешливый ум многих отталкивали. Но Глинку он привлекал: ему было по душе и смелое новаторское творчество Берлиоза, его вечные искания новых путей, и он сам как человек и художник — пылкий, горячий, резко отличающийся остроумием, самобытностью своих суждений от других музыкантов Парижа.

Берлиоз, в свою очередь, очень заинтересовался творчеством Глинки и, не откладывая, решил познакомиться с ним парижан. Под его управлением в Париже, в цирке на Елисейских полях впервые прозвучала музыка Глинки: лезгинка из «Руслана» и ария Антонида из «Сусанина». Успех этих произведений навел Глинку на мысль дать в Париже благотворительный концерт из своих сочинений.

И вот 10 апреля 1845 года на улице Victoire в

* Пьеро — традиционное имя комического актера в французских и итальянских народных спектаклях.

Париже в концертном зале Герца состоялся большой концерт из произведений русского композитора, концерт, в котором лишь несколько номеров программы были отведены музыке французской и итальянской. Концерт имел успех, отмеченный французскими газетами. Самую теплую статью написал Берлиоз.

Он познакомил французских читателей с биографией и сочинениями Глинки и в самых лестных выражениях охарактеризовал его талант:

«Талант Глинки,—писал Берлиоз,—отличается необычайными гибкостью и разнообразием; стиль его, по редкому преимуществу, преобразуется по воле композитора сообразно с требованиями сюжета, который он обрабатывает. Он делается простым и даже наивным, никогда не унижаясь до употребления пошлых оборотов. В мелодиях его являются звуки неожиданные, периоды прелестно-странные. Он великий гармонист и пишет партии инструментов с такою тщательностью, с таким глубоким знанием их самых тайных средств, что его оркестр один из самых новых, самых живых оркестров в наше время».

Берлиоз заканчивал свою статью, называя автора «Руслана и Людмилы» «в числе превосходнейших композиторов нашего времени».

Этим мнением талантливейшего музыканта и взыскательного критика можно было гордиться. Статью Берлиоза прочитали и на родине Глинки, она была переведена и перепечатана в петербургских и московских газетах.

Так случилось, что афиша парижского концерта как бы отметила важные вехи творческого пути Глинки. Вот «Желание» — романс, написанный в Италии на слова итальянского поэта Романи. Как это было давно, как полон был он тогда планов, замыслов и как мало было еще сделано! А вот краковяк из «Ивана Сусанина». Это уже другая ступень, этим он и сейчас мог гордиться. «Вальс-фантазия» — сладкое и грустное воспоминание о Екатерине Керн. Отрывки из «Руслана и Людмилы» — одного из последних сочинений. Да, на этом листке запечатлелась вся его жизнь, все страдания и радости.

Год без малого, проведенный в Париже и наполненный яркими художественными впечатлениями, интересными встречами и просто развлечениями, был отдыхом после трудных петербургских лет. Но Глинка не собирался долго почивать на лаврах. Многое надо было еще увидеть, услышать, многое успеть создать.

Глинку всегда манила Испания, которую он давно знал по книгам, картинам и меньше всего — по музыке. Композиторы многих стран писали тогда романсы в духе испанской народной музыки, испанские танцы. Это было в моде, но это не было подлинной испанской музыкой.

В музеях Парижа Глинка видел много картин знаменитых живописцев Испании: созданные кистью великого Веласкеса портреты испанских царедворцев, смотревших с холодной и жестокой улыбкой, картины Мурильо, изображавшие мадонну, святых и ангелов, наделенных такой земной, человеческой красотой, что даже у самого религиозного зрителя они вызывали не молитвенное настроение, а восхищение и радость.

Глинка знал и великое произведение испанской литературы — роман Сервантеса «Дон Кихот», повествующий о смешных и печальных приключениях бедного рыцаря, путившегося в далекое странствование в погоне за мечтой.

Какова же была сама Испания, давшая миру такого писателя, как великий Сервантес, таких художников, как Веласкес и Мурильо, — этого Глинка не знал и очень хотел узнать.

Глинка не собирался быть в Испании праздным развлекающимся путешественником. Узнать Испанию — это значило для него прежде всего узнать испанский народ, его язык, его музыку. И вот в маленькой парижской квартире Глинки появились книги об Испании, географические карты и «Дон Кихот» на испанском языке, который прилежно изучал Глинка.

13 мая 1845 года Глинка покинул Париж и отправился в путь. С ним поехал испанец дон Сантьяго Эрнандес, с которым он в Париже практиковался в разговорном испанском языке. Третьим

спутником была Росарио — девятилетняя дочка дона Сантьяго, милая веселая болтуня, переносившая все дорожные трудности без жалоб и усталости. А эта дорога была труднее всех, по которым ездил в своей жизни Глинка. Путь от испанской границы лежал через горы, по узкой каменистой тропе, доступной одним только верховым лошадям и мулам.

Вот так, верхом на лошадях, а потом на мулах, и пришлось ехать Глинке с его спутниками до первого испанского городка Памплуны. Дальше они поехали уже в дилижансе, который показался необыкновенно удобным и приятным.

Вот и Вальядолид — город, где жила семья дона Сантьяго и где Глинка рассчитывал отдохнуть после трудного пути. Ему понравился маленький городок, не числившийся среди достопримечательностей Испании, но по-своему красивый и живописный, понравилось скромное патриархальное семейство Сантьяго.

Нигде за границей Глинка не чувствовал себя так привольно, как в Испании, среди общительных и приветливых людей. Отдых, вечерние прогулки верхом, иногда музицирование с новыми испанскими знакомыми заполняли все время. Так прошло лето. Глинка чувствовал, что здесь он сможет забыть все горести прошлого, сможет вернуться к творчеству, к жизни.

Впереди ждали новые, яркие впечатления. Древние дворцы Сеговии, фонтаны Сан-Ильдефонсо, напоминавшие Глинке Петергоф; другие города и селения, в большинстве своем старинные, дышащие суровым величием былой славы и могущества Испании, господствовавшей когда-то над половиной мира.

А потом Мадрид, вполне современный, веселый и нарядный, с вечной суетой на улицах и площадях. Здесь, как и в Париже, Глинка проводил все время в прогулках по городу, осматривая дворцы, музеи, посещая театры, все более и более осваиваясь с испанской жизнью, тем более что языком он владел уже свободно.

Много примечательных мест посетил Глинка за два года, проведенных в Испании. Они были почти

целиком отданы путешествиям. Он посетил Толедо — город-крепость, более всех других сохранивший средневековый облик, видел Эскуриал — дворец жестокого короля Филиппа II, огромное, мрачное здание, более похожее на монастырь или даже на тюрьму, возвышающееся среди пустынной равнины. Зимой 1845/46 годов Глинка провел на юге Испании, в Гранаде — городе, расположенном в живописной долине, окруженной цепью высоких гор. Глинка поселился в одном из пригородных домов, из окон которого была видна вся долина Гранады, часть города и Альгамбра — старинная крепость, сохранившаяся еще со времени владычества мавров. Дворец Альгамбры — причудливое создание изысканного воображения и высокого мастерства зодчих — пленил Глинку прохладой просторных галерей, игрой светотеней на резном, как кружево, мраморе колонн, арок, сводов.

Но не только города, славившиеся исторически или художественными памятниками, привлекали Глинку. Путешествуя, он увидел и сельскую Испанию, совсем незнакомую и недоступную обычным иностранцам путешественникам, увидел повседневную жизнь народа, его труд, его развлечения. Он услышал настоящую музыку Испании. Глинка изучал ее не в театрах и концертных залах, а на улицах и дорогах, а также у себя дома в исполнении народных певцов и гитаристов. Песня и пляска здесь были неразлучны, и «дон Мигель», как называли Глинку испанцы, решил изучать и пляски испанского народа. Вероятно, никто из петербургских знакомых не узнал бы Михаила Ивановича, увидев его отплясывающим хоту с кастаньетами в руках!

Большой альбом и нотная тетрадь, взятые Глинкой с собой в Испанию, постепенно заполнялись рисунками и автографами новых знакомых, записями испанских песен. Все привлекало Глинку: и песни погонщиков мулов, и пляски танцовщиц в маленьких, расположившихся прямо на улице кабачках.

«Прилежно занимаюсь изучением испанской музыки,— писал композитор матери из Гранады.—

Здесь более, чем в других городах Испании, поют и пляшут. Господствующий напев и танец в Гранаде — *фанданго*. Начинают гитары, потом почти [каждый] из присутствующих по очереди поет свой куплет, и в это время в одну или две пары пляшут с кастаньетками. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напева, ибо каждый поет по-своему. Чтобы вполне уразуметь дело, учусь три раза в неделю (за 10 франков в месяц) у первого здешнего танцевального учителя и работаю руками и ногами. Вам это, может быть, покажется странно, но здесь музыка и пляска неразлучны. — Изучение народной русской музыки [в] моей молодости повело меня к сочинению *Жизни за царя* и *Руслана*. Надеюсь, что и теперь хлопочу не понапрасну».

Эти песни и пляски впрямь были удивительны. Сначала слушателю казалось, что он слышит три разных музыкальных ритма: один в песне, другой в игре гитариста, третий в стуке кастаньет танцовщицы. Но стоило внимательнее вслушаться, как ухо улавливало взаимную связь трех ритмов, сливающихся в единое гармоничное целое.

Еще в Вальядолиде Глинка записал хоту — мелодию веселого танца, в котором пляшущие пары стараются перещеголять друг друга в легкости прыжков и быстроте движений. Хотя, слышанная в Вальядолиде в исполнении местного гитариста, привлекла Глинку живостью мелодии, бойкостью ритма и шутливыми, задорными словами.

Эта мелодия была положена в основу симфонического произведения, написанного Глинкой в Испании, — «Арагонской хоты», одной из двух ставших впоследствии знаменитыми «Испанских увертюр». «Арагонская хота» не была простой обработкой народной мелодии — в ней Глинка передал самую сущность музыки Испании, нарисовал яркие картины жизни испанского народа.

Строгое, полное сдержанной силы и величия медленное вступление к «Хоте» с его маршевым ритмом и блестящими фанфарными звучаниями как будто говорит о былой военной славе Испании, запечатлевшейся в ее древних замках и дворцах. А

в быстрой части увертюры звучат разнообразные мелодии и ритмы танцевальных песен, тех, что повсюду слышал Глинка в своем путешествии. Они чередовались и переплетались так же причудливо, как это было в поразившем Глинку исполнении народных музыкантов.

Едва начав работать над «Арагонской хотой», Глинка почувствовал, что открывает для себя новую область музыкального искусства, что, вводя в симфоническую музыку народные мелодии, он создает произведение, равно интересное и доступное пониманию и знатоков, и самых обычных любителей музыки. Говорить на языке музыки с широким кругом слушателей и раньше было его целью, но в романах, в опере ему помогало поэтическое слово и драматическое действие. Задача же сделать широко доступной симфоническую музыку, издавна считавшуюся «ученой», была новой и потому особенно увлекательной. Окончив «Арагонскую хоту», Глинка ясно ощутил, что ему удалось решить эту задачу; а впереди рисовались новые, интересные замыслы.

Летом 1847 года Глинка отправился в обратный путь, на родину. Он уезжал не один, с ним был его ученик-испанец, большой любитель музыки Дон Педро Фернандес Неласко Сендино. Педруша, как называл его Глинка, стал неразлучным спутником композитора, он вел его деловую переписку и денежные дела, которые ему охотно предоставил Глинка, не отличавшийся житейской практичностью.

Родина манила Глинку, но о Петербурге и «большом свете» он не мог думать без страха. Глинка остановился в родном Новоспасском. Здесь его ждали совсем состарившаяся мать, младшие сестры. Старый дом, разросшийся парк живо напомнили годы детства и юности; Глинка почувствовал себя молодым, бодрым и каждый вечер развлекал свою семью, исполняя вместе с доном Педро испанские песни под гитару и кастаньеты. Хорошо было вспоминать о далеких краях на родине, среди близких, милых сердцу людей, хорошо было рассказывать о долгом путешествии, о разных странах и людях, делиться мыслями, чувствами, новыми планами!

Последние годы

*Служенье муз не терпит суеты,
Прекрасное должно быть величаво...*

Пушкин. «19 октября».

Пребывание Глинки в родных местах оказалось все же непродолжительным. Как ни хорошо было в родном Новоспасском, но композитору необходимо слушать музыку, посещать концерты, оперные спектакли, слушать исполнение собственных произведений.

Все это становилось возможным только в Петербурге — даже Москва в то время отставала от северной столицы в отношении музыкальной жизни. Но Петербург был не только музыкальным центром, а и резиденцией царя и придворной знати, центром чиновного бюрократизма. Многим людям того времени Петербург представлялся символом самодержавной империи, где роскошь двора и знати скрывала нищету и разорение народа.

*Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид.—*

писал о Петербурге Пушкин.

Нет, не хотелось Глинке после трех лет свободы снова ощутить этот «дух неволи». И уже отправившись в Петербург из Новоспасского, он вернулся с дороги и решил перезимовать в Смоленске. С ним осталась любимая сестра Людмила.

В Смоленске тоже был свой «высший свет», хотя и провинциальный. Вслед за обедом, данным в Дворянском собрании в честь знаменитого земляка, приглашения на балы и вечера стали почти ежед-

невно преследовать Глинку, доведя его до отчаяния и до решения вновь покинуть родину и стать путешественником.

Но в заграничном паспорте Глинке отказали, и он, доехав до Варшавы*, так и остался в ней. Варшава жила интенсивной художественной жизнью; в городе был прекрасный театр, нередко давались концерты русских и иностранных артистов, а в то же время здесь не чувствовалось той официальной, холодной парадности, как в Петербурге.

Глинка с удовольствием работал для варшавского оркестра. Опять пригодилась «испанская тетрадь»: четыре записанные в ней мелодии легли в основу второй «испанской увертюры» — «Воспоминание о Кастилии».

Здесь Глинка поставил перед собой еще более трудную задачу, чем в «Арагонской хоте»: сохраняя в оркестровом произведении живость и оригинальность народных мелодий, их пленительные ритмы, он стремился передать все разнообразие и все оттенки своих испанских впечатлений: яркость красок южной природы, свежесть и аромат летних вечеров и ночей. Это была та же в сущности задача, которую когда-то он решал, сочиняя «Венецианскую ночь». Но тогда в его распоряжении был только голос певца и фортепиано, а сейчас — все богатство тембров оркестровых инструментов.

Глинка блистательно справился с этой задачей, хотя вторая увертюра потребовала много труда, и композитор, не удовлетворенный первым вариантом, через два года вновь вернулся к своей работе. В этой второй редакции, названной им «Воспоминанием о летней ночи в Мадриде», он добился именно того, чего хотел.

Совсем необычным было вступление к «Ночи в Мадриде». Напев испанской хоты, первой из четырех народных мелодий, разработанных здесь Глинкой, не сразу появлялся в увертюре в законченном виде. Он как будто едва угадывался, как угадыва-

* Восточная часть Польши в то время входила в состав Российской империи.

ются слушателем отдельные фразы песни, которая слышна издали и постепенно становится все отчетливей. А потом гибкая, грациозная мелодия хоты зазвучала уже во весь голос в блестящем оркестровом наряде.

Повторяя, варьируя, причудливо сплетая между собой испанские напевы-воспоминания о приветливой стране, великий композитор создал изумительный по яркости и прозрачности звуковых красок образец «музыкальной живописи».

Да, Глинка часто вспоминал гостеприимную Испанию, но еще чаще он обращался мыслями к родине, такой любимой, несмотря на все пережитые огорчения. Он думал не о Петербурге и не о «большом свете» — он вспоминал годы детства в Новоспасском, родную природу и душевные песни своего народа.

Глинка знал много русских песен — протяжных и скорых, заунывных и удалых. Однажды в домашнем уединении композитор вспомнил одну из своих любимых песен: «Из-за гор, гор высоких, гор». Эта песня была неслучайной частью старинного крестьянского свадебного обряда: ее пели, когда невеста впервые входила в новую семью. Невесту в ней сравнивали с лебедушкой, отставшей от своей стаи и прибившейся к новой.

Хороша была эта песня — степенная, строгая, с чуть просвечивающим в ней оттенком грусти. Но, вслушиваясь в давно знакомую мелодию, Глинка вдруг уловил не замеченное им раньше сходство с другой — плясовой песней. Он еще и еще раз повторил привлечший его внимание мотив. Ну конечно, так!

Ах ты, сукин сын, камаринский мужик,
Он не хочет своей барыне служить...

Это она, известная всем «Камаринская», с ее задорным поддразнивающим ритмом!

Случайно услышанное сходство между двумя такими различными по характеру мелодиями было толчком к тому, чтобы разыгралось творческое воображение Глинки. Он представил себе целую картину народной крестьянской жизни: вот торже-

ственно ведут невесту в новый, празднично убран-
ный дом, вот начинается свадебный пир, пляски,
веселье...

Увлеченный мыслью о новом сочинении, Глинка
уже не мог от него оторваться. Внутренним слухом
музыканта он ясно представлял себе, как звучит
свадебная песня в оркестре, как заводят ее в один
голос струнные инструменты, как подхватывают ту
же мелодию деревянные духовые, как различные
«голоса» инструментов сплетаются в красивый, за-
тейливый узор.

А плясовую песню должны начать тоже скрипки.
Пусть повторяют они несколько раз, словно поддраз-
нивая, одну и ту же ноту, а потом закружится,
помчится вперед задорная мелодия «Камаринской».

Здесь оркестр зазвучит совсем по-новому, в нем
будет слышно треньканье балалаек, веселое посви-
стывание свирелей и дудок. Ведь все это можно
передать на обычных скрипках, флейтах и кларне-
тах.

А дальше нужно непременно соединить обе пес-
ни вместе, пусть в подголосках плясового наигрыша
иногда будет слышен и напев свадебной. Можно на
мгновение снова вывести его на первый план,
чтобы этим контрастом еще больше подчеркнуть
безудержное веселье плясовой.

Все контуры будущего произведения рисовались
теперь Глинке с полной ясностью. Осталось только
записать. И это было сделано, к удивлению присут-
ствовавших, под разговоры и шутки гостей, под
чириканье птиц, которых Глинка держал множество
в своей варшавской квартире. Так была создана
знаменитая «Камаринская».

Играя это произведение, Глинка каждый раз
переносился мыслями в русскую деревню, вспоми-
нал праздники, которые он раньше, приезжая до-
мой, всегда устраивал для крестьян. Он не знал, что
больше в Новоспасском побывать ему не удастся.

31 мая 1851 года умерла Евгения Андреевна
Глинка. Полученное известие до такой степени
потрясло композитора, что у него отнялась правая
рука, и в течение некоторого времени он не только
не мог работать, но даже подписать свое имя было

для него нелегко. Глинка очень любил свою мать. Для того чтобы повидаться с ней, он, едва лишь обосновавшись в Варшаве, уехал на целую зиму в Петербург. Да и теперь, незадолго до ее смерти, он мечтал о лете в Новоспасском, рядом с матерью и сестрой Людмилой. Этой мечте не суждено было свершиться, и Глинка чувствовал, что в Новоспасское он поехать теперь не в состоянии. Правда, мать была уже очень стара — ведь и он сам был далеко не молод. Но она была самым близким человеком, и как трудно будет жить без нее!

Сестра Людмила Ивановна Шестакова вскоре приехала в Варшаву, чтобы утешить и поддержать брата. Брат с сестрой и раньше были очень дружны, а теперь смерть матери сблизила их еще больше. Ненадолго расставшись, они снова встретились в Петербурге, где провели вместе зиму 1851/52 годов.

Эта зима была не похожа на прежние петербургские зимы: в квартире Глинки появились новые знакомые, большей частью молодежь, горячо любившая музыку, и в особенности — музыку Глинки. Чаще других приходил Василий Павлович Энгельгардт, сын старинных знакомых Глинки, в будущем известный астроном. Он познакомил Глинку с младшим из братьев Стасовых — Дмитрием Васильевичем, юристом по образованию. Старший его брат, Владимир Васильевич Стасов, проводивший эту зиму в заграничном путешествии, был также горячим поклонником творчества Глинки. Впоследствии, став известным критиком, он посвятил ему много талантливых статей.

Бывал у Глинки и Александр Николаевич Серов, близкий товарищ Владимира Стасова, воспитывавшийся вместе с ним в Училище правоведения. Он только начинал свою творческую и музыкально-критическую деятельность, обещая стать видным музыкальным ученым и композитором. Часто приезжал в дом Глинки Александр Сергеевич Даргомыжский, умный и наблюдательный собеседник. Собирались каждую пятницу, играли и в четыре, и в восемь, а то и в двенадцать рук на двух роялях, к которым скоро прибавилось еще фортепиано, перевезенное Энгельгардтом из своей квартиры.

Много музыки звучало на глинкинских «пятницах»: увертюры Глинки и отрывки из его опер, любимые сочинения Глинки — отрывки из опер Моцарта, Керубини, Глюка — все это не только игралось, а внимательно изучалось, и молодые музыканты жадно ловили каждую фразу Глинки, дивясь его умению в двух-трех метких словах охарактеризовать музыкальное произведение, определить сущность процесса творчества.

«Создает музыку народ, а мы, художники, только записываем и аранжируем», — сказал однажды Глинка в беседе со своими молодыми друзьями, и эти замечательные слова стали для них творческим заветом, который они пронесли через всю жизнь и передали новым поколениям.

Общение с молодежью, от всей души увлекавшейся музыкой, радовало Глинку. Растет новое молодое поколение, жадно учится, стремится вперед! Радовало и сознание того, что учится-то молодежь у него, Глинки, что своей музыкой он заложил основу для строящегося здания русской музыкальной культуры. А в том, что это здание будет великолепным, он не сомневался.

Плохо было лишь то, что физические силы слабели, а Глинке не было еще пятидесяти лет! Он думал, что его вылечит, возродит новое путешествие по далеким странам, ведь так бывало всегда. И, конечно, лучше всего должна помочь Испания с ее теплым, ласковым климатом. Но, отправившись в путешествие в сопровождении неизменного дона Педро, он так измучился переездами в дилижансах и по железной дороге, что добравшись до Парижа, так и остался там на целых два года без малого.

С горечью чувствовал Глинка, что силы у него уже не те, что прежде, и что физическая усталость оказалась на этот раз сильнее любви к путешествиям.

«Славный город! Превосходный город! Хороший город! — местечко Париж», — писал Глинка сестре, прибыв в столицу Франции. К восхищению красотой Парижа присоединились веселые воспоминания о проведенной здесь когда-то зиме и весне. Но очень скоро Глинка почувствовал, что радоваться красоте

Парижа, жить в нем такой наполненной до краев жизнью, как жил он в первый приезд свой, он теперь уже не мог. На частое посещение театров и концертов сил уже не хватало. В Париже Глинка зажил домоседом, посвящая большую часть времени чтению.

Не хватало сил и на то, чтобы довести до конца задуманные произведения. А ему хотелось продолжить работу над симфонической музыкой, так удачно начатую в «Испанских увертюрах» и «Камаринской». В Париже Глинка работал над симфонией «Тарас Бульба», задумав передать теперь уже не в опере, а в музыке для оркестра величие самоотверженного подвига во славу отчизны. Но симфония так и не была закончена.

Подчас Глинка сердился на себя: зачем было ехать искать исцеления в чужих краях, когда на родине его окружали близкие, любящие люди? И он мечтал, как вернется в Россию, купит домик с садиком — непременно с садиком, а в доме чтобы было по отдельной комнате для него и дона Педро и еще комната, где разведет он певчих птиц. Ведь всю жизнь, как только позволяли обстоятельства, он окружал себя маленькими пернатыми созданиями.

Как ни трудно было Глинке собираться в обратный путь — одна мысль о дилижансах и железных дорогах приводила его в ужас, — приходилось торопиться с отъездом.

Обстановка в Париже не благоприятствовала пребыванию там русских: в Крымскую войну, начавшуюся в 1853 году, готовились вступить и западные державы: Англия и Франция. Правительство Франции всячески разжигало враждебное отношение к России и русским, а весной 1854 года была объявлена война.

Глинка покинул Париж. По пути на родину он целые две недели провел в Берлине, встречаясь со своим старым другом Деном, слушая музыку. Ден не скупился по части музыкальных удовольствий: почти каждый день в его доме игрались квартеты Гайдна и Бетховена. Но самое сильное впечатление Глинка получил в оперном театре на спектакле одной из самых известных опер Глюка «Армида».

В мае 1854 года Глинка приехал на родину. Мечта его о домике с садиком почти сбылась: он провел лето в Царском Селе на даче, вместе с Людмилой Ивановной и маленькой племянницей Оленькой.

По настоянию сестры и Дмитрия Стасова Глинка принялся за работу над автобиографическими «Записками». Он писал их просто, без всяких прикрас, занося в них и важные события своей жизни, жизни великого русского художника, и случайные житейские мелочи, почему-либо всплывавшие в памяти.

Глинка вспоминал пансионские годы и годы первого путешествия, радости и волнения, связанные с постановкой первой оперы, и горькие разочарования при постановке второй, и многое другое. Перед его мысленным взором проходили пестрые и многочисленные жизненные встречи. Глинка радовался, когда ему удавалось в немногих метких словах нарисовать портрет того или иного встреченного им на жизненном пути человека.

О самых сокровенных своих мыслях и чувствах писать было нелегко. Характер Глинки проявился и в *литературной манере «Записок»* — немногословной и сдержанной.

Читателя, ищущего в записках художника законченного выражения его художественных воззрений или же откровенных биографических подробностей, «Записки» Глинки могут разочаровать. Дверь в свой внутренний мир Глинка открывает не часто, не желая, как он сам выразился, «подражать господину женевскому философу», то есть Жан-Жаку Руссо, родоначальнику «исповедального» жанра в мировой литературе. Но читатель внимательный и вдумчивый, привыкнув к манере Глинки, найдет в его скупых, а иногда кажущихся небрежными строках драгоценные свидетельства об отношении композитора к современной ему жизни, к людям, а самое главное — к искусству.

По переезде на зимнюю квартиру Глинку опять окружила беспокойная молодежь, опять в его доме стала звучать музыка.

Круг молодых людей все расширялся. Сейчас в Петербурге был Владимир Васильевич Стасов, пыл-

кий и требовательный друг, жаждавший появления новых сочинений Глинки и постоянно упрекавший его за медлительность. Глинка сердился: ведь он писал теперь мало и медленно потому, что стал еще строже к себе, чем раньше. Но в глубине души он был доволен нетерпением Стасова.

Часто звучало в квартире Глинки сильное свежее контральто певицы Дарьи Михайловны Леоновой, постоянной исполнительницы его арий и романсов. Приезжала молодая талантливая певица-любительница Любовь Ивановна Беленицына. Она с удивительной выразительностью и обаянием пела романсы Глинки и Даргомыжского. Даргомыжский ей аккомпанировал, а иногда пел с ней дуэты. Александр Сергеевич в это время работал над новой оперой на пушкинский сюжет — «Русалкой» — и нередко показывал Глинке уже написанные отрывки. Однажды он приехал вместе с Беленицыной, сел за рояль и, ни слова не говоря, положил на пюпитр нотную тетрадь.

Видишь ли, князя не вольны
Жен себе по сердцу брать...—

запела Любовь Ивановна, и трогательная простодушная мелодия вызвала невольные слезы на глазах Глинки. Это был дуэт из первого действия будущей оперы Даргомыжского.

Вскоре в доме Глинки появился и еще один молодой гость: Милий Алексеевич Балакирев. Его привел Александр Дмитриевич Улыбышев, известный музыкальный критик, автор большой книги о Моцарте. Улыбышев почти безвыездно жил в своем имении под Нижним Новгородом, из Нижнего он и привез молодого музыканта.

Балакирев понравился Глинке. Он держался застенчиво, молчаливо, видимо робая в присутствии великого композитора. Но его огненные черные глаза говорили об огромном темпераменте, творческой натуре. И когда Балакирев по просьбе Улыбышева сел за рояль, Глинка сразу понял, что перед ним большой музыкант. Балакирев играл много и охотно показывал свои собственные сочинения. Под конец, совсем освоившись, он сыграл переложенное

им для фортепиано трио из «Сусанина». Чувствовалось, что Балакирев глубоко вник в музыку Глинки, что оправа, в которую он заключил мелодию трио, сделана с большим вкусом и уже незаурядным мастерством.

Да, с каждым днем воздвигалось все выше здание национальной русской музыки! Глинка ощущал это с радостью и гордостью: дело, начало которому положило его творчество, находится в надежных, молодых и крепких руках.

А он сам? Создаст ли он еще произведения, равные по значению «Сусанину», «Руслану», «Камаринской»? Закончит ли он «Тараса Бульбу» и недавно начатую оперу «Двумужница», не похожую ни на «Сусанина», ни на «Руслана», оперу совсем в новом роде, рисующую жизненную драму простых, обычных людей? Этого от него ждали и даже требовали его молодые друзья.

Но странное дело! Глинка, композитор всеми почитаемый, известный далеко за рубежами родины, все еще стремился учиться, овладевать все новыми и новыми формами музыкального искусства. Ни за что на свете не согласился бы он повторять самого себя—даже в мелочах, даже в романсах! Строго и взыскательно относился Глинка к прежним своим произведениям и, отдавая их в печать, непременно тщательно редактировал, перedelывал, очищал от всего лишнего и случайного, добиваясь предельной точности выражения. Не так ли работал над своими рукописями и Пушкин?

Желание работать в новых, не затронутых им ранее областях музыкального искусства вызывало мысль о новом путешествии за границу, о новой встрече с Деном, который теперь, конечно, был бы для Глинки уже не учителем, а умным и опытным собеседником и советчиком. Укреплению мысли об отъезде способствовала, с другой стороны, и очередная серия журнальных дразг вокруг произведений Глинки. Особенно обидной показалась композитору статья за подписью Ростислава. Под этим псевдонимом писал Феофил Толстой, в прошлом довольно близкий знакомый Глинки, тот самый, с которым он когда-то в Милане обсуждал возможность передать в

музыке картину южной ночи. Феофил Толстой не блистал ни талантом, ни образованностью, Глинка часто говорил про него, что он за всю жизнь прочел только одну книгу, и притом как раз ту, которую не следовало читать. Но Толстой вечно клялся Глинке в дружбе и преданности, и потому так обидно было читать его неумную, поверхностную критику.

Больно задела Глинку и статья Антона Рубинштейна в одной из немецких газет, статья, в которой великолепный пианист, но еще начинающий композитор с легкомыслием молодости утверждал, что труд Глинки по созданию национальной оперы был всего лишь «смелой, но несчастной мыслью».

Все эти статьи, конечно, были поводом для бесконечных сплетен и пересудов в свете. Как ненавидел этот «свет» Глинка! Однажды знакомый литератор Николай Филиппович Павлов показал ему свои стихи, последние строчки которых поразили композитора: они говорили о столкновении открытой, детски-чистой человеческой души с жестоким, равнодушным «светом». На эти стихи Глинка написал свой последний романс «Не говори, что сердцу больно», полный горечи и скорби.

И вот снова Глинка в дороге, в поисках спокойствия и тишины. Жизнь в Берлине порадовала его своей размеренностью и упорядоченностью. Да и музыкальных впечатлений было немало. В письме к другу, Константину Александровичу Булгакову, Глинка с удовольствием их перечисляет: «... Одни музыкальные наслаждения уже достаточны, чтобы приковать меня к Берлину в зимние месяцы.

Перечень слышанного мною в течение месяца с небольшим объяснит это дело лучше:

В *Opernhause**:

1) *Фиделио* Бетховена с двумя увертюрами, E-dur и C-dur.

2) *Орфей* Глюка.

3) *Clemenza di Tito*** Моцарта, с бассет-горном (NB)!

* Оперном театре (нем.).

** «Милосердие Тита» (итал.).

NB означает, что у нас, в несносном Питере, *бассет-горн* всегда заменяют кларнетом — а разница огромная.

4) *Nozze di Figaro** Моцарта.

5) *Zauberflöte*** Моцарта.

Эти две последние оперы были даны весьма зело удовлетворительно. Оркестр и хоры — чудо! *He нашим чета!*

Окромя того:

В *Singverein****:

знаменитая *Missa* Баха h-moll: в оной же чудеса поэзии и изобретения.

Предстоят еще:

а) в *Teatpe*:

На будущей неделе *Альцеста* Глюка — важная вещь,

б) в *Singverein*:

Баха Мотет и *Requiem* Керубини!

Дальнейшее окажется впоследствии.

Медленно, но прочно идут мои занятия с Деном, все бьемся с фугами. — Я почти убежден, что можно связать Фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака».

Глинка стал внимательно изучать вместе с Деном старинные русские церковные напевы, их особый мир, такой же самобытный и цельный, как древнерусское зодчество и живопись, мир, родственный старинной народной песне. Так же как и в народную музыку, в древнерусские песнопения было вложено вдохновение и мастерство многих поколений русских распевщиков, большинство которых вышло из крестьянской среды.

Огромное мелодическое богатство, никем не тронутое, не разработанное, таилось в этих древних напевах. Нужно было только найти соответствующую форму музыкального развития. И Глинка углубился в изучение творчества старых мастеров, в изучение хоровых сочинений Палестрины, Иоганна Себастьяна Баха, открывая в них для себя все

* «Свадьба Фигаро» (итал.).

** «Волшебная флейта» (нем.).

*** Певческом обществе (нем.).

новые и новые красоты. Какое великолепное развитие получили простые и строгие напевы немецких церковных хоралов в музыке Баха! Но ведь так же можно разрабатывать и древние русские напевы, созданные новгородскими и киевскими певцами. Сколько же работы впереди, радостной, увлекательной!

И Глинка снова прилежно, как в годы юности, принялся за труд. Он был полон творческих планов и в письмах радостно делился ими со своими друзьями. В одном из писем к своему ученику и другу Владимиру Никитичу Кашперову Глинка писал:

«Хотел было написать вам целую диссертацию о музыке, о русской науке и пр., но так как я еще не теряю надежды свидеться с вами в Берлине... и я живую беседу предпочитаю мертвой, письменной, то теперь ограничусь немногими афоризмами».

И в этих сжатых афоризмах Глинка изложил свой взгляд на искусство как на единство идеи, чувства и стройной, соразмерной формы. «Чувство зиждет, дает основную идею; форма — облекает идею в приличную, *подходящую ризу*».

Это письмо было только началом большого разговора о музыке, только кратким, эскизным выражением тех взглядов на искусство, к которым Глинка пришел, отдав любимому делу лучшие силы своей души.

Но «диссертация о музыке» так и не была написана. Не были осуществлены и другие творческие планы.

Неожиданная болезнь прервала занятия. Обычно мнительный Глинка на сей раз отнесся к болезни до удивления спокойно: пустяки, случайная простуда. Однако болезнь не проходила, доставляя иной раз жестокие страдания. Глинка слабел, но мысль о смерти не приходила ему в голову. Его навещали русские друзья — приехавший в Берлин Кашперов и старый верный друг Одоевский. Постоянно приходил и Ден. Глинка радовался этим посещениям, рассказывал о своих планах, шутил. И только накануне смерти понял, что близок конец.

3 февраля 1857 года по старому стилю (15 по

новому) Глинки не стало. Он умер на чужбине, вдали от родных и близких. Небольшой кружок русских друзей проводил гроб. Глинка был похоронен в скромной могиле.

Смерть Глинки была тяжелым горем для России. Композитор умер в тот момент, когда начинался новый этап его творчества, когда он был готов обогатить русскую музыку еще многими и многими сочинениями. Особенно горько переживали утрату родные и друзья. Много сил положили они на хлопоты о перевозке гроба с прахом Глинки на родину. Наконец разрешение было получено, и в мае 1857 года сестра композитора Людмила Ивановна Шестакова с немногими близкими друзьями встречала в Кронштадте пароход, привезший ящик с гробом. Но и в эту печальную минуту не унялись враждебные силы, так часто отравлявшие Глинке жизнь: к сестре Глинки явился чиновник с приказанием перевезти гроб в церковь без всякой торжественности, на простой телеге, как кладь. И друзья Глинки невольно вспомнили похороны Пушкина: гроб с телом великого поэта был также увезен ночью, тайно, в Святогорский монастырь.

24 мая 1857 года гроб с телом Глинки опустили в родную русскую землю на кладбище Александроневской лавры в Петербурге.

Для музыки Глинки уже наступило бессмертие: она проникла в самые отдаленные уголки родного края, она все чаще и чаще звучала за рубежом, говоря всем, кто ее слышал, о силе творческого духа русского народа.

* * *

Приветствуя в последние годы своей жизни появление молодых талантов — Даргомыжского, Балакирева, Серова, — Глинка еще не знал, что за ними идут другие одаренные русские музыканты. В год смерти Глинки продолжатели его дела, будущие великие русские композиторы, еще не вступили на музыкальную дорогу. Восемнадцатилетний Мусоргский был молодым офицером, Бородин, который был несколько старше (ему исполнилось двадцать три

года), служил ординатором военного госпиталя, только что окончив Медико-хирургическую академию. Семнадцатилетний Чайковский воспитывался в Училище правоведения и еще не помышлял о творчестве. А самый юный из этого блестящего созвездия талантов — Римский-Корсаков, которому было всего тринадцать лет, учился в Морском корпусе и готовился по семейной традиции стать моряком.

Но годы шли, и каждый из этих талантливых юношей нашел свой путь. Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков объединились вокруг Балакирева, ставшего для них учителем, другом и советчиком. Чайковский поступил в только что открывшуюся Петербургскую консерваторию.

Решением стать композитором каждый из них в той или иной мере был обязан Глинке и его музыке. Спектакль «Иван Сусанин», который посетил десятилетний Чайковский, надолго врезался в его память и был одной из причин пробуждения его музыкального гения. Любовь к музыке Глинки эти композиторы сохранили на всю жизнь, передав ее своим младшим друзьям и ученикам.

Эта была деятельная любовь. В своем собственном творчестве они следовали заветам Глинки, строя на заложенной им основе здание русской музыки.

По пути глинкинского «Ивана Сусанина» шел и Мусоргский в своих народных музыкальных драмах «Борис Годунов» и «Хованщине», и Римский-Корсаков в «Псковитянке», и Бородин в «Князе Игоре».

Пестрая фантастика сказочных сцен «Руслана» вдохновила Римского-Корсакова на создание целой серии сказочных опер. И в своей «Шехеразаде» он сумел передать чудесный мир восточных сказок.

А «Камаринская» Глинки? Чайковский недаром назвал ее «произведением, в котором, как дуб в желуде, заключена вся русская симфоническая музыка». Глинка научил русских композиторов мастерски развивать народные темы в симфонических произведениях. Вполне в духе Глинки написал Чайковский финал своей Четвертой симфонии, вве-

дя в него тему народной песни «Во поле береза стояла», и финал Первого фортепианного концерта с темой украинской «Веснянки».

А потом вышло на творческую арену и еще более молодое поколение — Рахманинов, Танеев, Глазунов, Лядов и многие другие. Все они считали великого Глинку своим учителем, изучали его произведения, следовали его творческим заветам. Высоким, прекрасным образцом остаются произведения Глинки и для наших современников — советских композиторов. Так, например, традиции «отечественной героико-трагической оперы» — первой оперы Глинки — нашли достойное продолжение в опере Прокофьева «Война и мир».

И еще многие поколения будут учиться у Глинки его совершенному мастерству, его строгой требовательности к себе в поисках полного, гармонического соответствия формы произведения его общей идее.

Музыка Глинки, пройдя испытание временем, осталась живой и юной до наших дней. В ней воплощены лучшие черты русского искусства: его нравственная сила, его правдивость, его особенная, скромная и чистая красота.

Что читать о Глинке

Михаил Иванович Глинка: Литературные произведения и переписка. Т. I, II-A, II-B.—М.: Музыка, 1973, 1975, 1977.

Одоевский В. Ф. Статьи о М. И. Глинке.—М.: Музгиз, 1953

Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка.—М.: Музгиз, 1953

Стасов В. В. Избранные статьи о Глинке.—М.: Музгиз, 1955

Ларош Г. А. Избранные статьи о Глинке.—М.: Музгиз, 1953

Кашкин Н. Д. Избранные статьи о М. И. Глинке.—М.: Музгиз, 1958

Асафьев Б. В. Глинка.—М.: Музгиз, 1950. Напечатано также в изд.: Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. I.—М.: Изд. АН СССР, 1952

Ливанова Т., Протопопов В. Глинка. Творческий путь. Т. 1, 2.—М.: Музгиз, 1955

Канн-Новикова Е. М. И. Глинка: Новые материалы и документы. Вып. 1—3.—М.: Музгиз, 1950, 1951, 1955

Шлифштейн С. Глинка и Пушкин.—М.—Л.: Музгиз, 1950

М. И. Глинка: Сборник материалов и статей/Под ред. Т. Н. Ливановой.—М.—Л.: Музгиз, 1950

Глинка в воспоминаниях современников.—М.: Музгиз, 1955

Содержание

<i>К читателям</i>	5
<i>Детские годы</i>	7
<i>В пансионе</i>	17
<i>Начало пути</i>	24
<i>Годы странствий</i>	35
<i>Первая опера</i>	43
<i>Друзья и враги</i>	57
<i>У вершины</i>	66
<i>Новые путешествия</i>	78
<i>Последние годы</i>	86
<i>Что читать о Глинке</i>	102

ИБ № 3179

Вера Андреевна Васина-Гроссман
МИХАИЛ ИВАНОВИЧ
ГЛИНКА

Редактор Т. Коровина

Худож. редактор Ю. Зеленков

Техн. редактор С. Белоглазова

Корректор Г. Федяева

Подп. в наб. 18.11.81. Подп. в печ. 08.09.82.

Формат бумаги $70 \times 90^{1/32}$.

Бумага офсетная № 1.

Гарнитура школьная. Печать офсет.

Объем печ. л. (включая иллюстрации) 6,75.

Усл. п. л. (включая иллюстрации) 7,89.

Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 9,05.

Тираж 100 000 экз. Изд. № 10266.

Зак. № 9. Цена 75 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

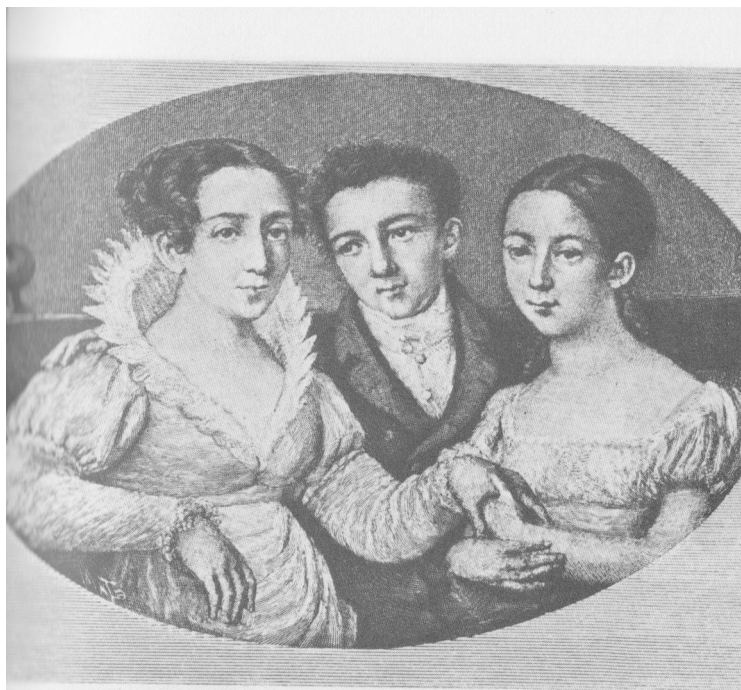
Типография В/О «Внешторгиздат»
Государственного комитета СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
127576, Москва, Илимская, 7



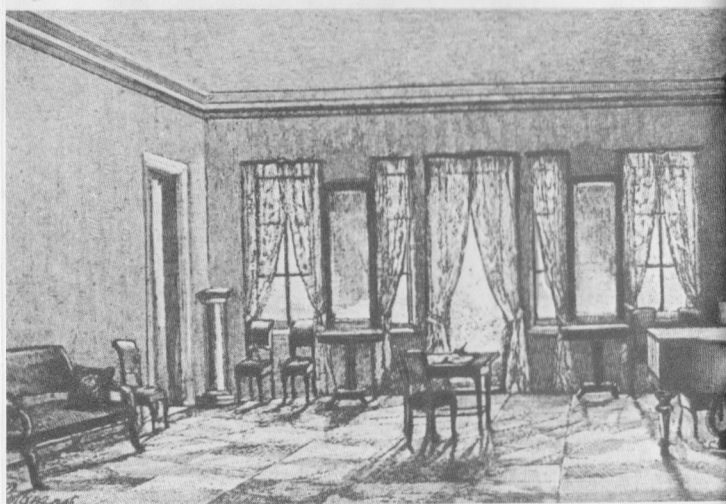
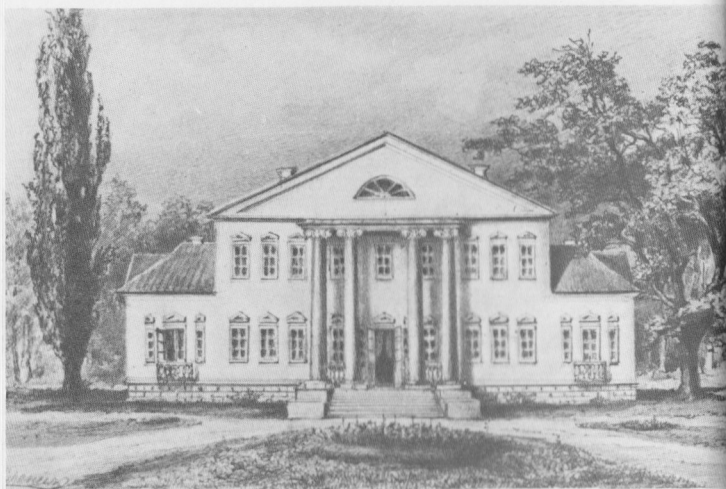
Иван Николаевич Глинка, отец композитора.
С портрета И. Вернера. 1803 г.

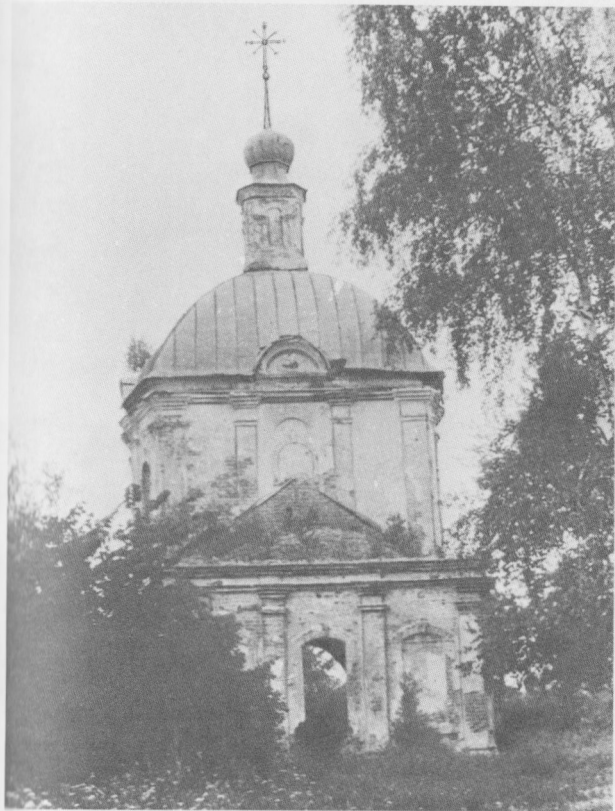


Евгения Андреевна Глинка, мать композитора.
С портрета И. Вернера. 1803 г.



Глинка с матерью и сестрой Пелагеей.
С табакерки. 1817 г.



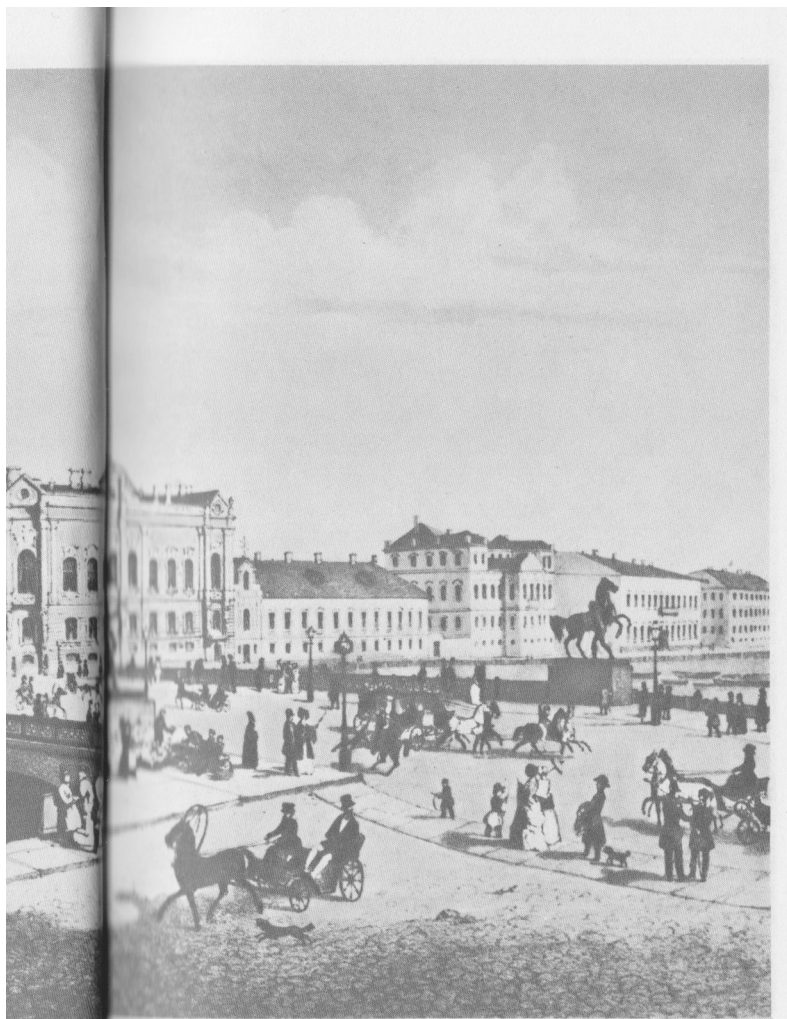


Церковь в Новоспасском
(фото)

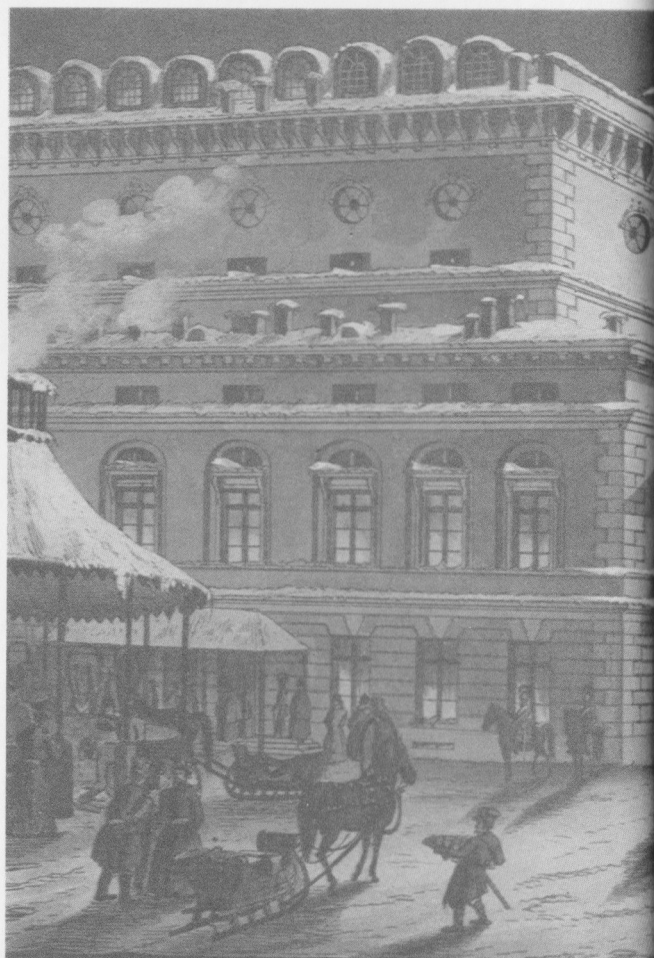
Дом Глинок в Новоспасском.
С рисунка Е. Врангель

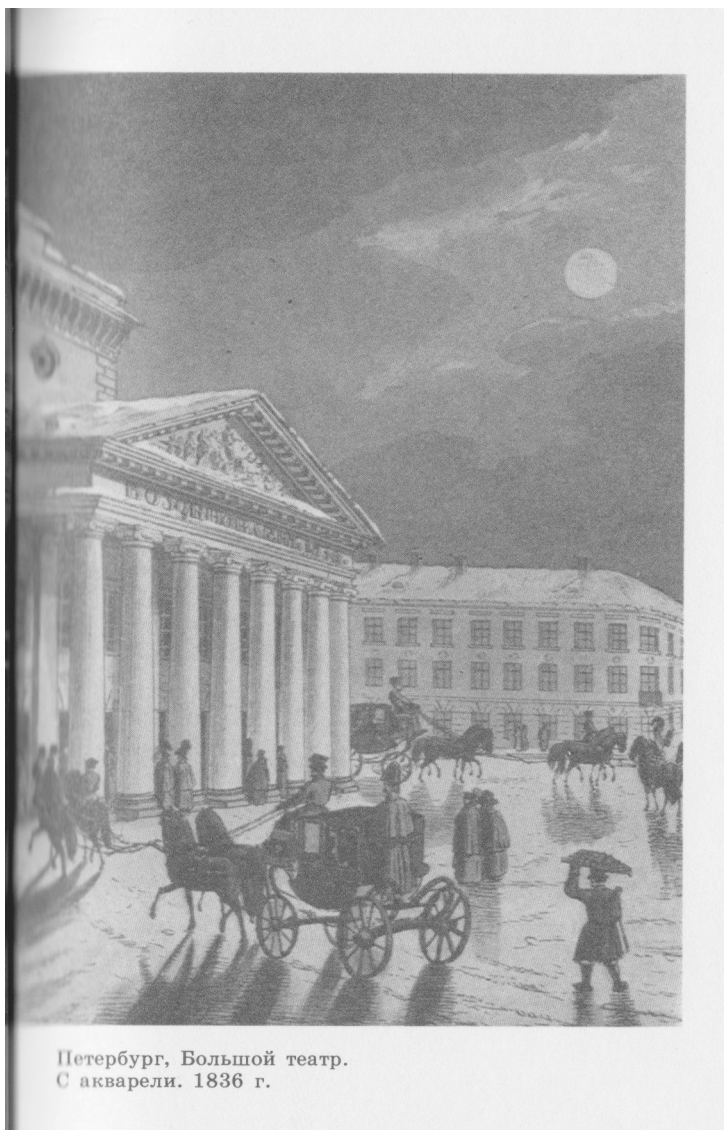
Зал в доме Глинок в Новоспасском.
С рисунка Е. Врангель



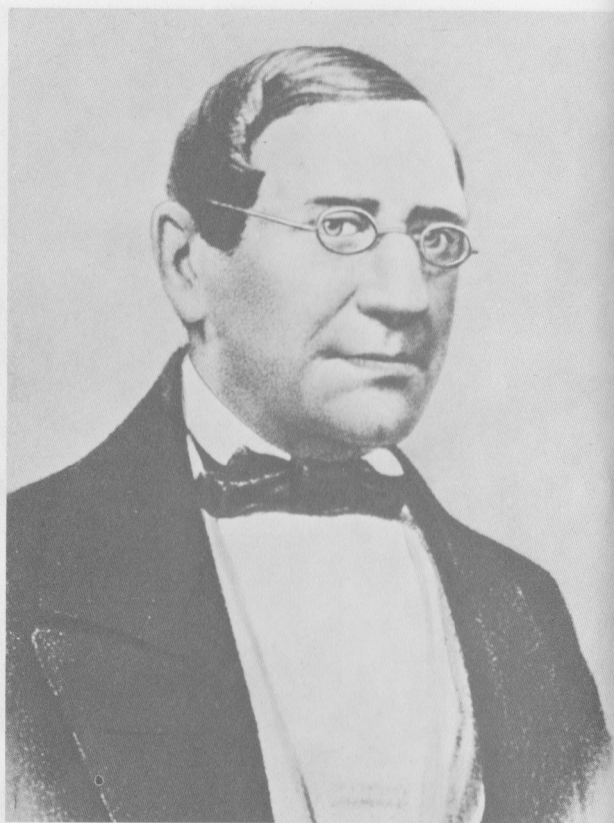


Петербург, Аничков мост.
С литографии. 1840-е гг.





Петербург, Большой театр.
С акварели. 1836 г.



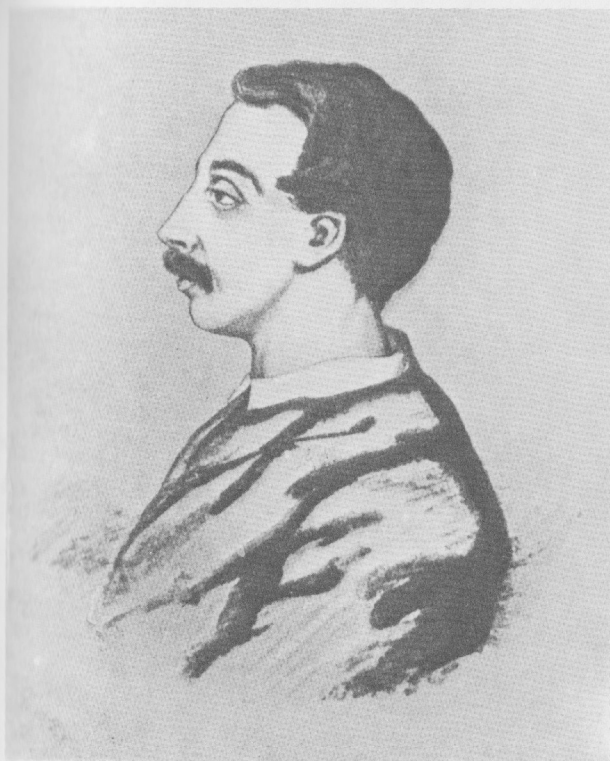
Шарль Майер.
С литографии А. Баумана. 1853 г.



Джон Фильд.
С гравюры Г. Янова

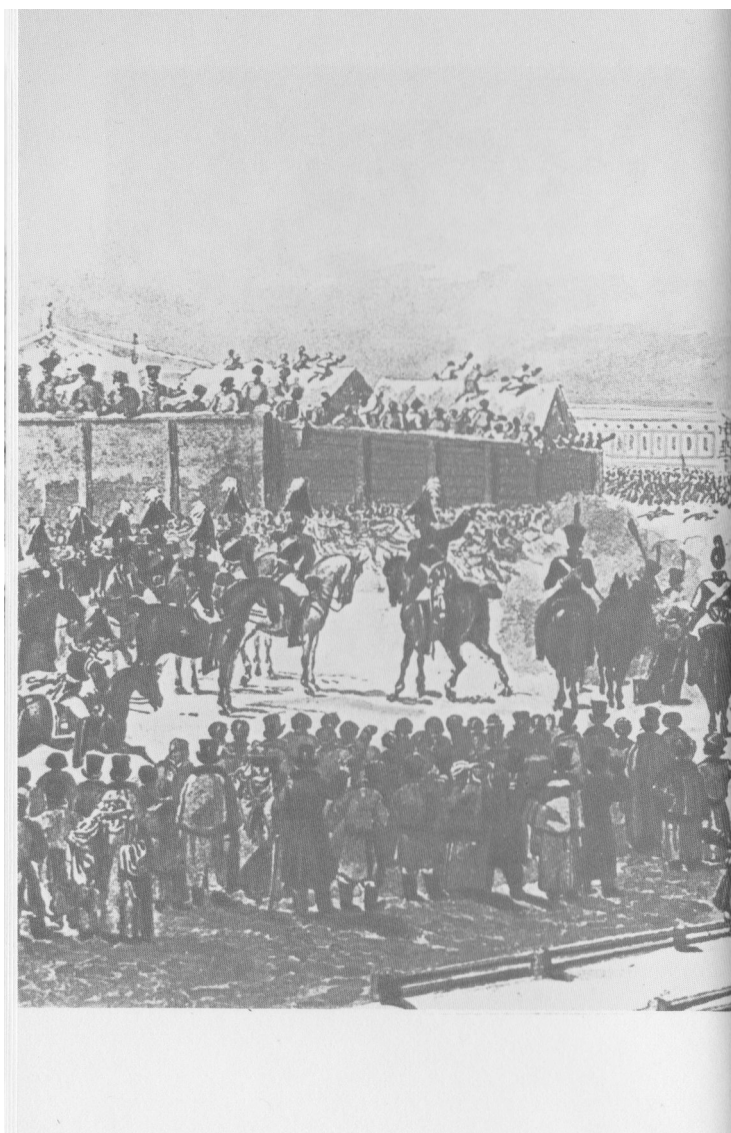


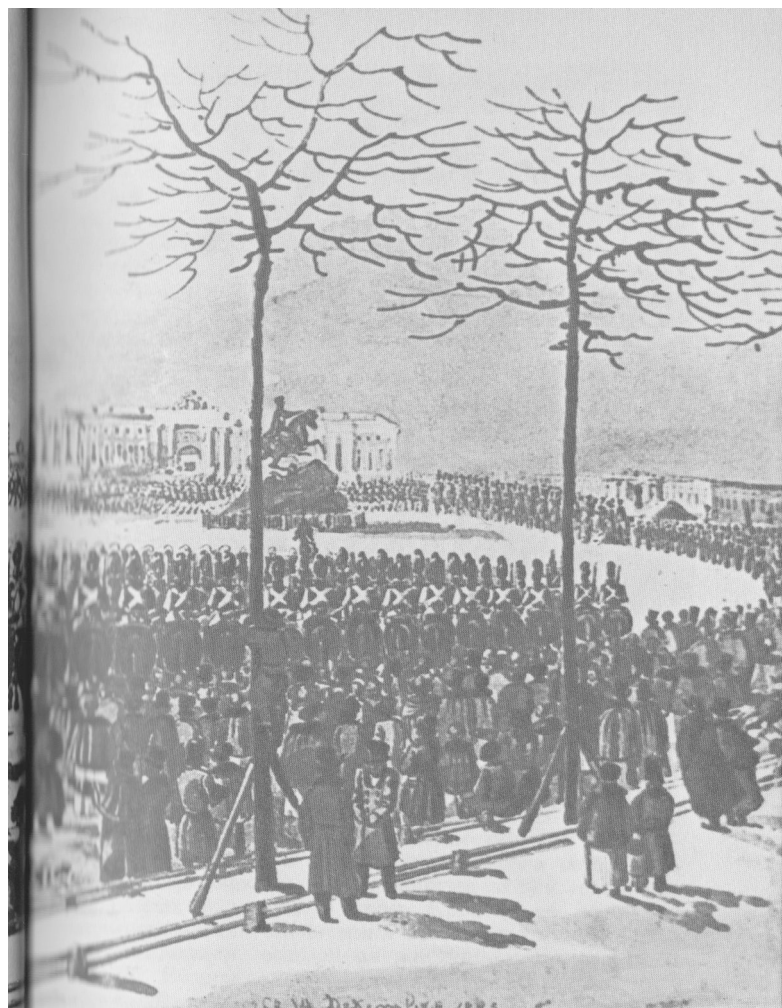
М. И. Глинка.
С портрета М. Терebeneва. 1824 г.



Вильгельм Карлович Кюхельбекер.
С рисунка П. Каратыгина

Вильгельм Карлович Кюхельбекер.
Портрет работы П. Каратыгина

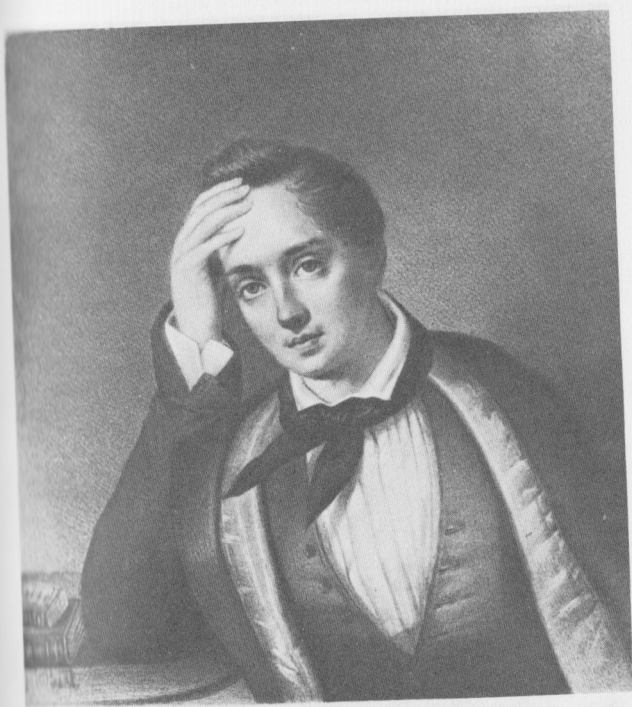




Восстание на Сенатской площади.
С акварели К. Кольмана



Антон Антонович Дельвиг.
С литографии Бореля



Евгений Абрамович Баратынский.
С гравюры неизв. художника



Александр Сергеевич Пушкин.
С портрета В. Тропинина



Александр Сергеевич Грибоедов.
С совр. гравюры

→
«Грузинская песня».
Автограф Глинки

Andantino

104 X 2.

Trizze

Handwritten musical score for a piece titled "Trizze". The tempo is marked "Andantino" and the time signature is 104 X 2. The score is written on five staves. The first staff contains the melody, and the subsequent staves contain accompaniment. The lyrics are written below the melody. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Italian and appear to be a song about a "Trizze" (a type of dance or song).

Ma non è per la danza non è per la danza
non è per la danza non è per la danza

Allegria e una canzone

Al

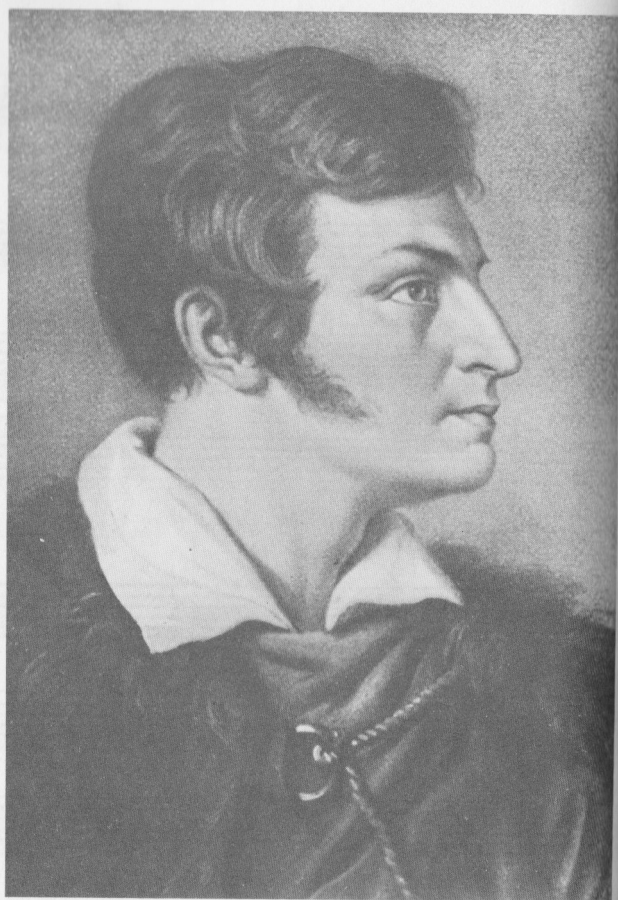
1. 1700000.

No.

3

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations in Russian, including "не задорини!" and "не задорини!". The score appears to be a fragment of a larger work.

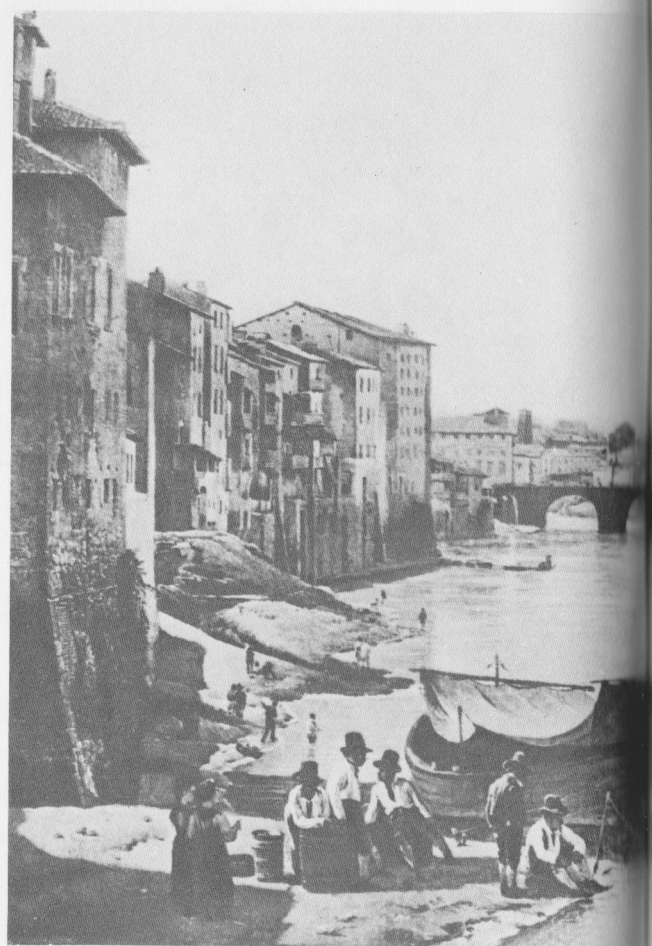
Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations in Russian, including "не задорини!" and "не задорини!". The score appears to be a fragment of a larger work.

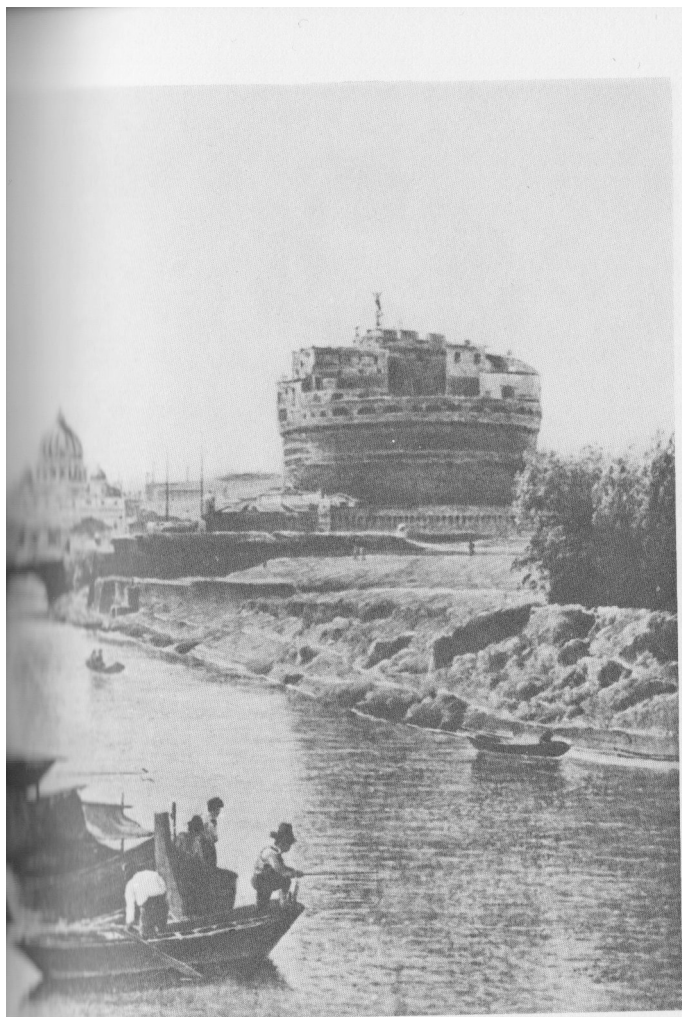


Адам Мицкевич.
С рисунка Н. Шмолера



Мария Шимановская.
С портрета неизв. художника





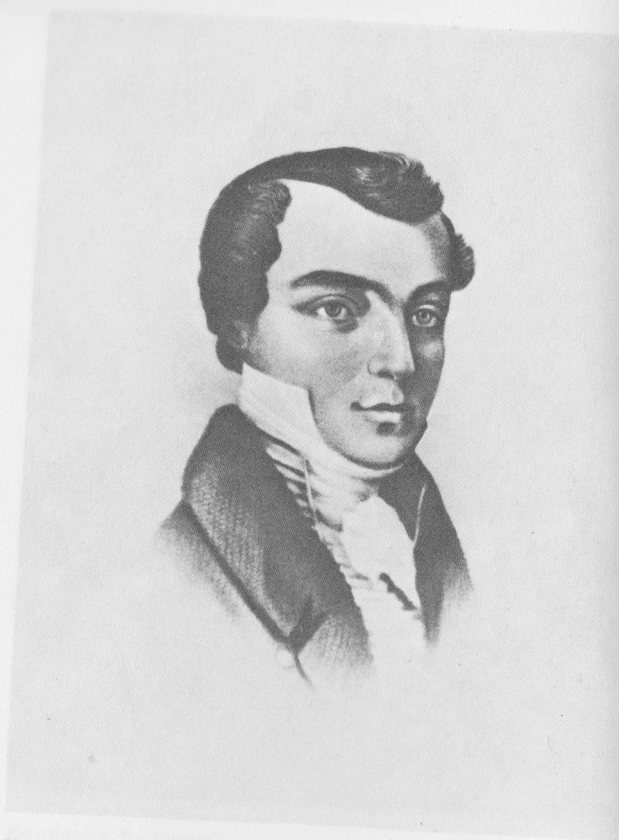
Рим. Замок св. Ангела
С картины С. Щедрина



Винченцо Беллини.
С офорта. 1820-е гг.



Зигфрид Ден.
С портрета неизв. художника



Кондратий Федорович Рылев.
С миниатюры. 1820-е гг.

ИВАНЪ СУСАНИНЪ.

»Куда ты ведешь насъ?... не видно ни зги!«

Сусанину съ сердцемъ вскричали враги:

»Мы взнемъ и понемъ въ сугробинахъ

сибга;

Намъ знашь не добрашься съ тобой до

ночлега.

Ты сбился, братъ, вѣрно нарочно съ пуши;

Но шбмъ Михаила тебѣ не спасти!

Пусть мы заблудились, пусть вьюга бу-

шуетъ:

Но смерти ошъ Ляховъ вашъ Царь не

минуеъ! . . .

Ведижъ насъ,—такъ будешъ тебѣ за труды;

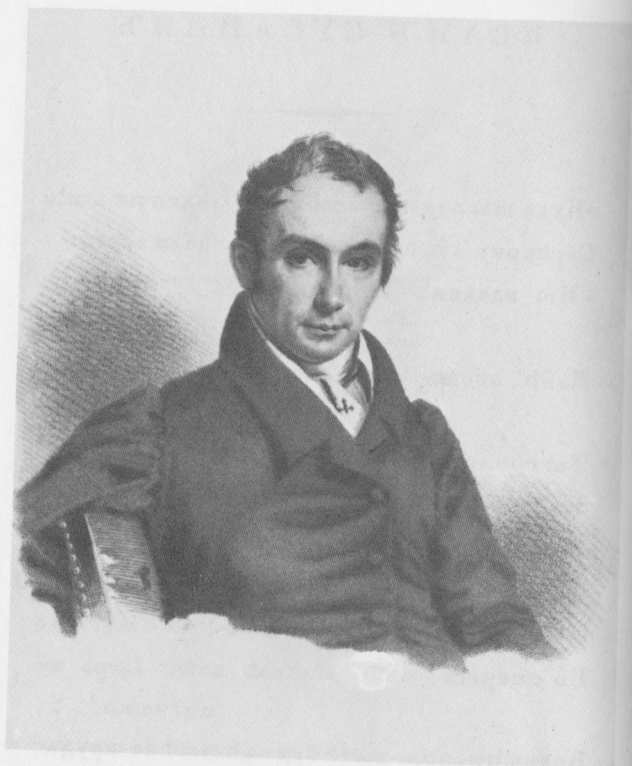
Иль бойся: не долго у насъ до бѣды!

Заспавиль всю ночь насъ пробиться съ

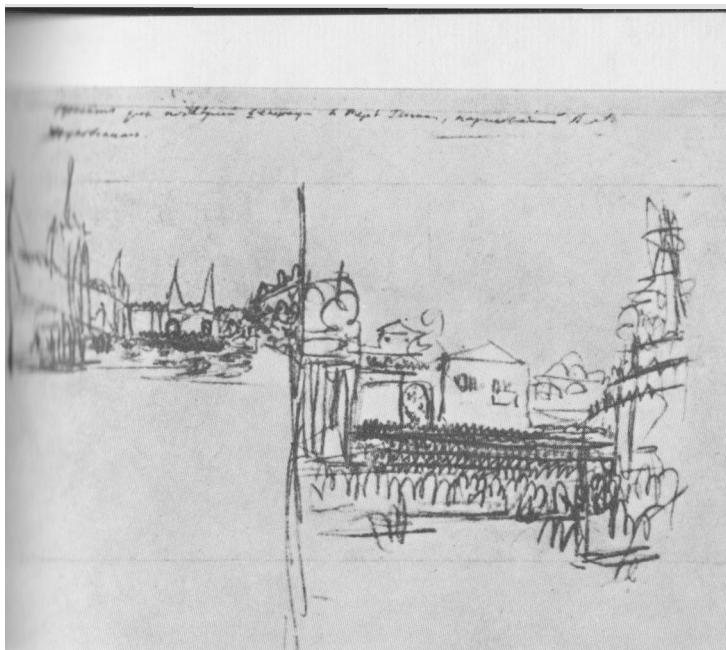
мяшелью. . .

Но что тамъ черяветъ въ долинь за

елью?« —



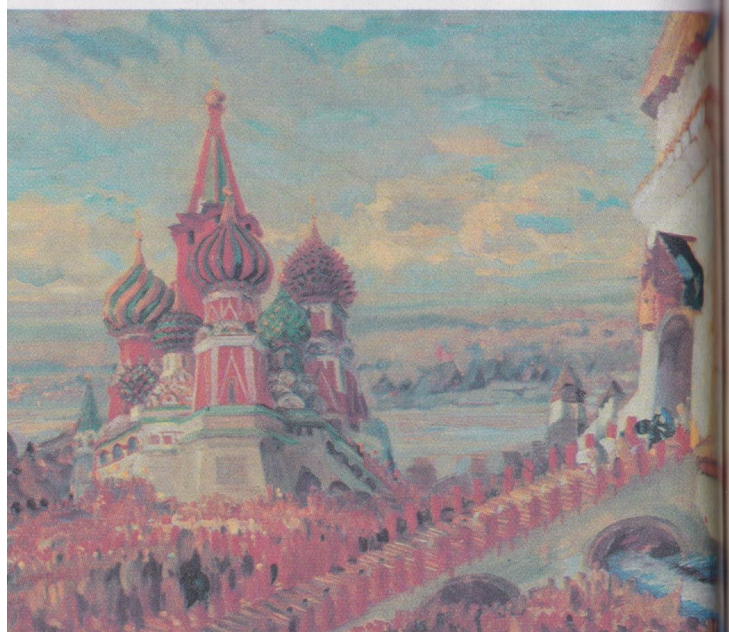
Василий Андреевич Жуковский.
С портрета неизв. художника



Эскиз Жуковского к декорации эпилога
оперы «Иван Сусанин»

→
Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере «Иван
Сусанин» (I действие). Ленинград, Театр оперы и
балета имени С. М. Кирова. 1939 г.

Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере «Иван
Сусанин» (эпилог). Театр оперы и балета
имени С. М. Кирова. 1939 г.







Мария Матвеевна Степанова, первая исполнительница роли Антонида.
С портрета Мейера

←
Осип Афанасьевич Петров, первый исполнитель роли Сусанина. Петербург, Большой театр. 1870-е гг.



Анна Яковлевна Петрова-Воробьева, первая
исполнительница роли Вани.
Петербург, Большой театр

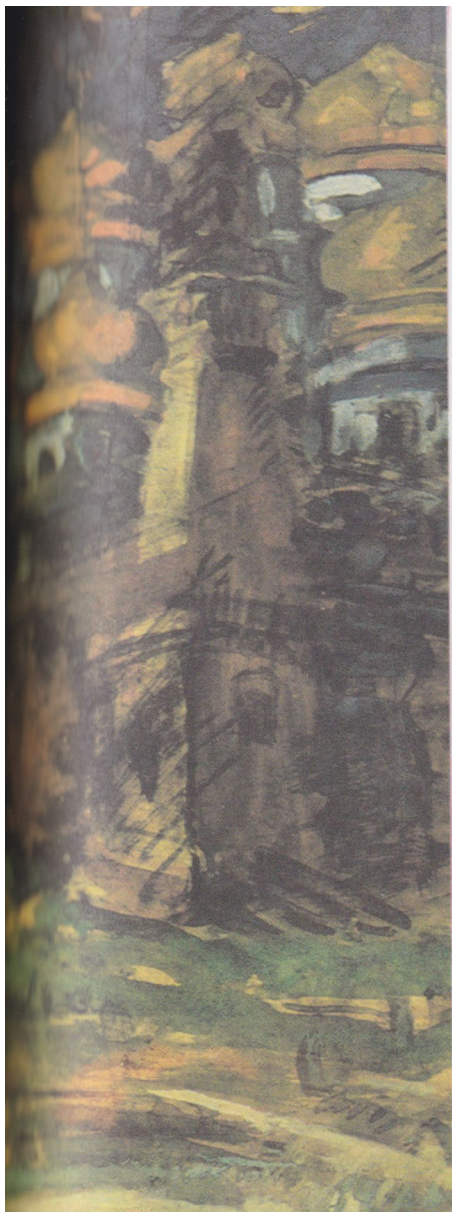


Антонина Васильевна Нежданова в роли Антонида.
Москва, Большой театр. 1902 г.



Федор Иванович Шаляпин в роли Сусанина.
Частная опера Мамонтова. 1898 г.





К. Коровин.
Эскиз
декорации
к опере
«Иван Сусанин»
(IV действие).
Петербург,
Мариинский театр.
1907 г.



Владимир Федорович Одоевский.
С акварели А. Покровского. 1844 г.



Михаил Юрьевич Виельгорский.
С портрета неизв. художника

Алл.
 9/8

Ми бѣла топ-то Рѣ-чан
 Ба мѣа ко-ба-а ко-ба
 Бе а мѣа мѣа мѣа Рѣ-чан
 у мѣа мѣа мѣа а

За прѣсвѣтлыя мѣсѣны
 Чабѣлы дѣлѣ шѣа мѣсѣны
 Хауаа прѣсвѣта мѣсѣны
 Оуа мѣсѣны мѣсѣны

*
 Кѣ рѣсѣ мѣсѣны мѣсѣны
 Тѣсѣ мѣсѣны мѣсѣны
 Мѣсѣны мѣсѣны мѣсѣны
 Мѣсѣны мѣсѣны мѣсѣны

Канон в честь
Глинки

Пушкин Пушкин
Сладко

Вперед на это поведе
Вперед на это поведе

Вперед на это поведе

Вперед на это поведе

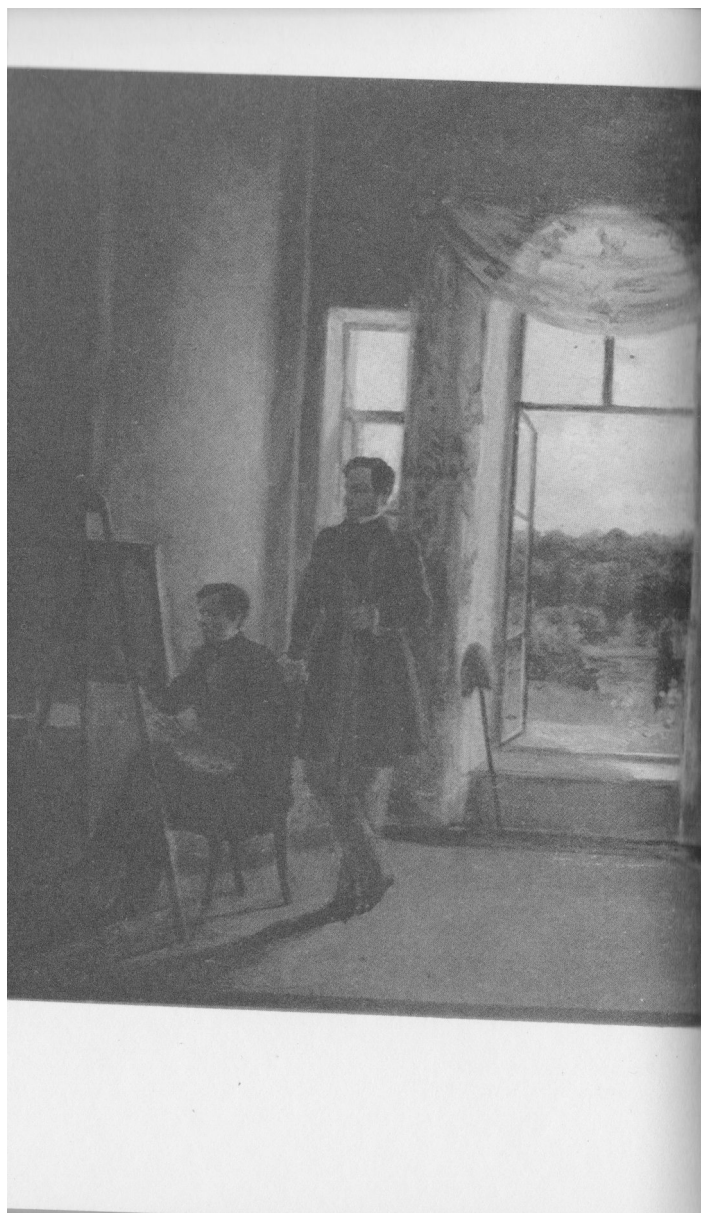
Канон в честь
Глинки
на стихи
Жуковского,
Вяземского,
Пушкина

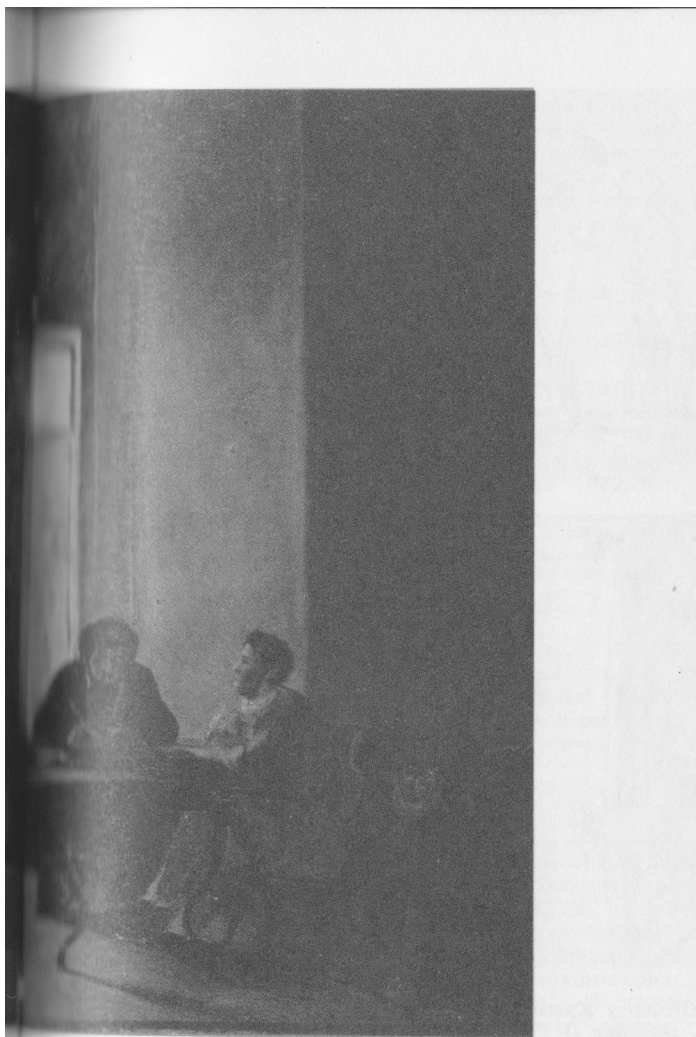


М. И. Глинка.
С портрета худ. Н. Волкова. 1837 г.

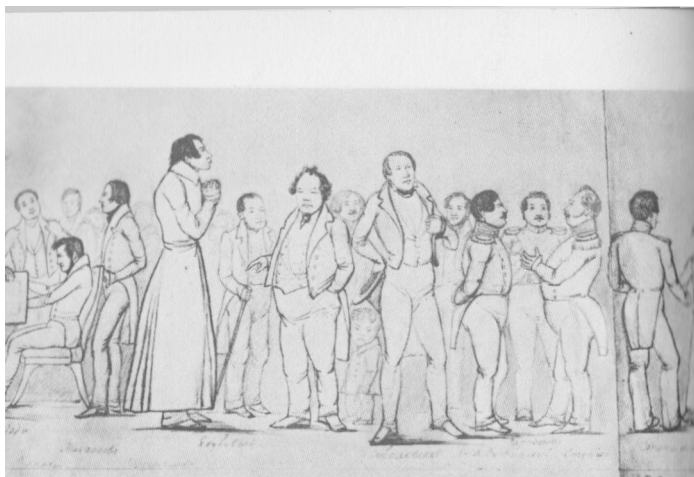


Виктор Забелла.
С рисунка В. Штернберга. 1838 г.





«Глинка в Качановке».
С картины В. Штернберга



«Вечер у Кукольников».
С рисунка П. Степанова

«Глинка пишет партитуру оперы»
С карикатуры Н. Степанова



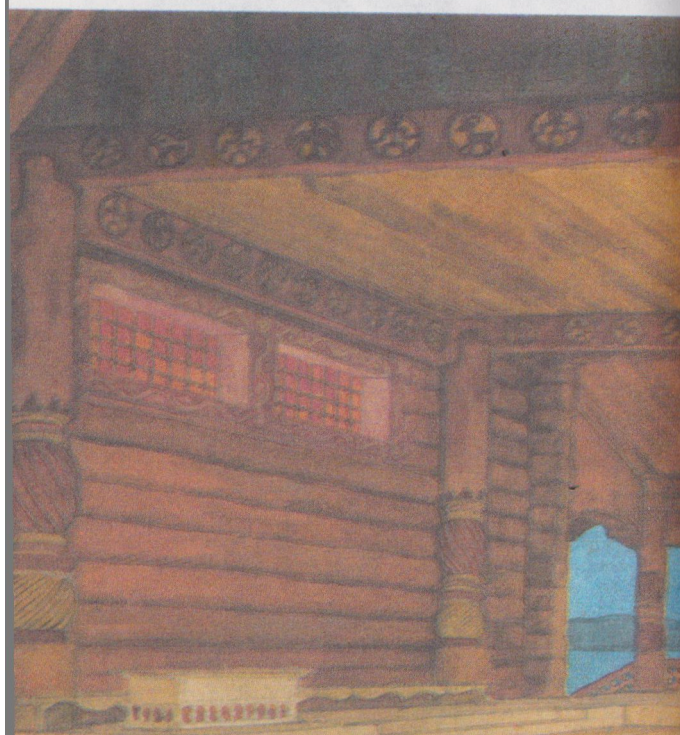
М. И. Глинка.
С акварели Я. Яненко. 1840-е гг.



Глинка, Брюллов и Кукольник.
С акварели П. Каратыгина

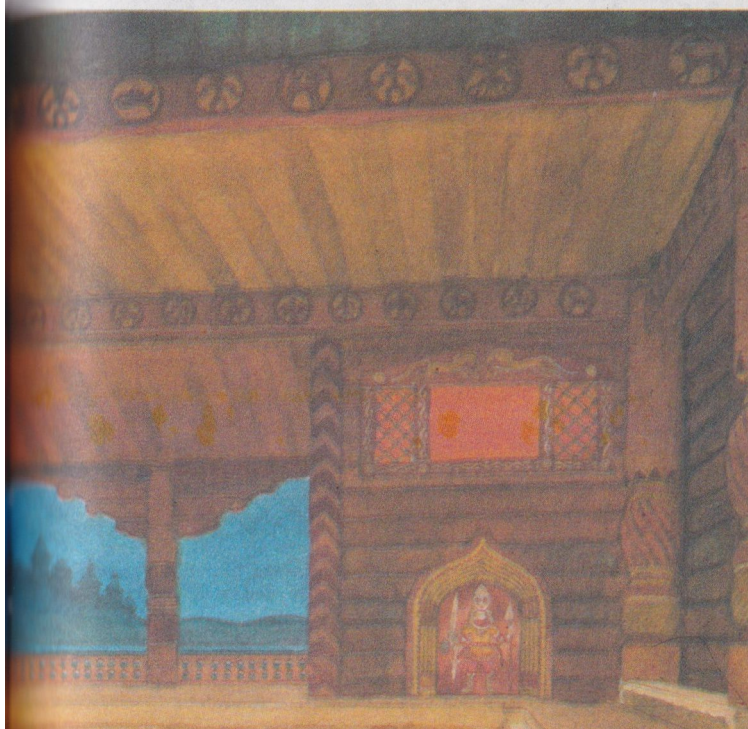


М. И. Глинка.
 С дагерротипа. 1842 г.

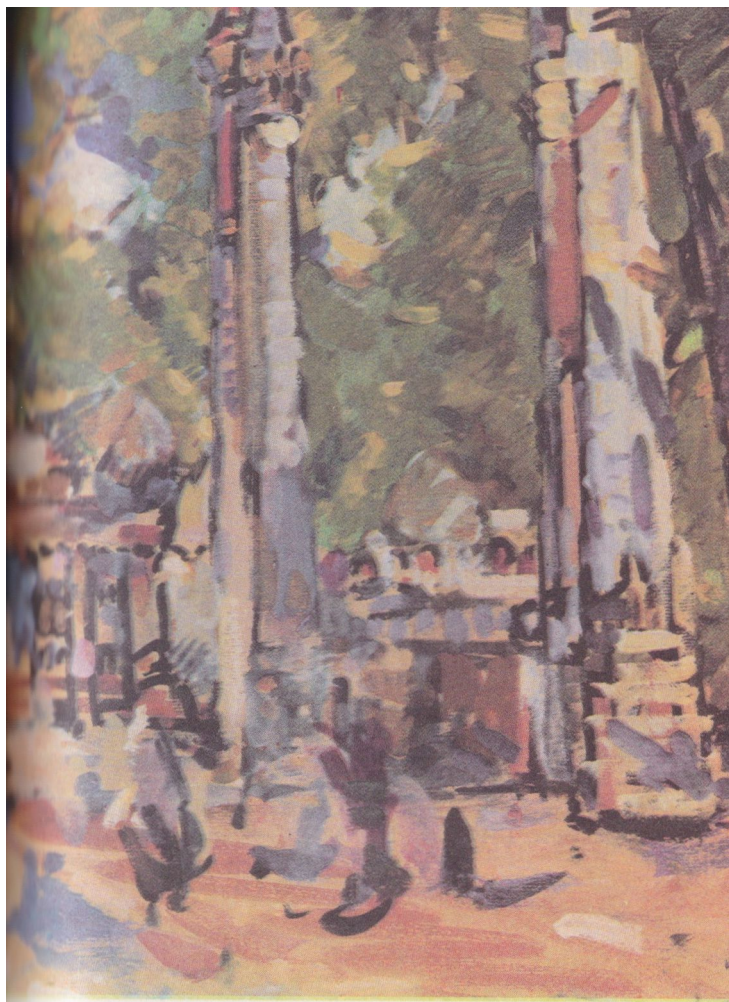


А. Роллер. Эскиз декорации к опере
«Руслан и Людмила» (III действие, 1 картина).
Петербург, Большой театр. 1842 г.

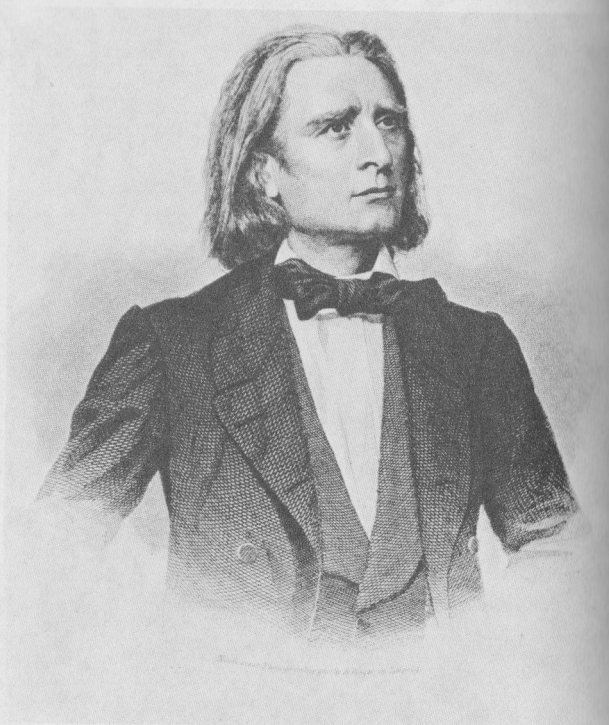
И. Билибин. Эскиз декорации к опере
«Руслан и Людмила» (I действие).
Петербург, Народный дом. 1913 г.







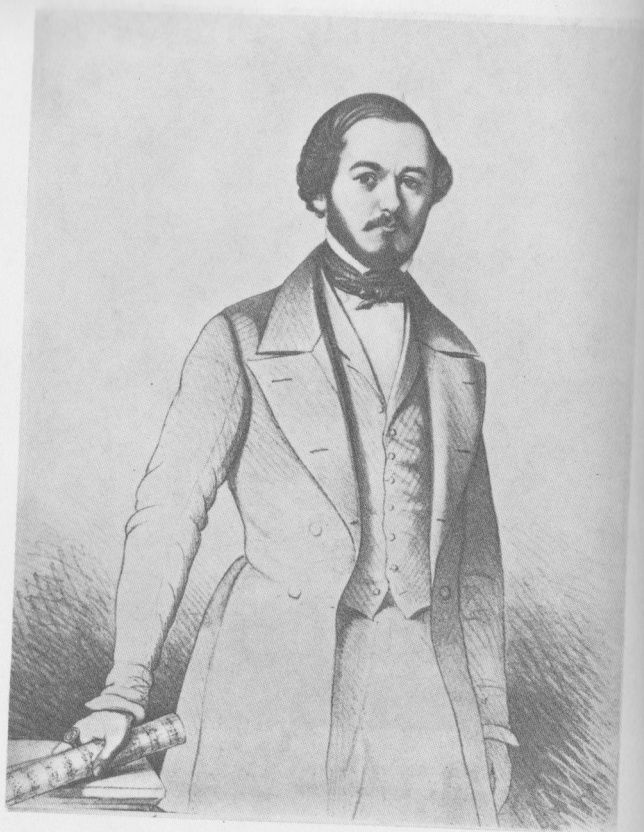
К. Коровин. Эскиз декорации к опере «Руслан и Людмила» (IV действие). Москва, Большой театр. 1917 г. (?).



Ференц Лист.
С гравюры. 1840-е гг.



Екатерина Ермолаевна Керн.
С портрета неизв. художника



М. И. Глинка.
С портрета Леона Кудерка. Париж. 1845 г.



Гектор Берлиоз.
С литографии. 1840-е гг.

SALLE DE M. HERS, RUE DE LA VICTOIRE.

Ce Jeudi 10 Avril 1845, à 8 heures du soir.

M. DE GLINKA

DONNERA

AU PROFIT DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES MUSIENS,

UN GRAND

CONCERT VOCAL ET INSTRUMENTAL,

Dans lequel on entendra plusieurs Morceaux de M. DE GLINKA, composés pour le Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg.

ON ENTENDRA AUSSI, POUR LA PARTIE VOCALE :

M^{ME} SOLOVIEVA,

Première Cantatrice du Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg.

et M. MARRAS.

POUR LA PARTIE INSTRUMENTALE :

M. HAUMAN et M. LÉOPOLD DE MEYER.

Programme du Concert.

PREMIÈRE PARTIE.

- | | |
|--|--------------|
| 1. Overture à grand orchestre. | |
| 2. <i>Il desiderio</i> , romance italienne, paroles de F. Romani, chantée par M. MARRAS. | GLINKA. |
| 3. <i>Andante et rondo russe</i> , pour Violon, exécuté par M. HAUMAN. | BÉRIOT. |
| 4. <i>Scherzo</i> (en forme de valse), à grand orchestre. | GLINKA. |
| 5. <i>Duo des Paritains</i> , chanté par M ^{ME} SOLOVIEVA et M. MARRAS. | BELLINI. |
| 6. <i>Airs russes</i> et | L. DE MEYER. |
| 7. <i>La Marche triomphale d'Italy</i> . | |

SECONDE PARTIE.

- | | |
|---|---------|
| 8. <i>La Cracovienne</i> , grand air de danse de l'opéra <i>La Vie pour le Tsar</i> , à grand orchestre. | GLINKA. |
| 9. <i>Romance dramatique</i> , pour soprano, accompagnée de Harpe, par M. TARGOT, et du Violoncelle, par M. CHEVILLARD, chantée en russe par M ^{ME} SOLOVIEVA. | GLINKA. |
| 10. <i>Introduction et variations de Bravours</i> , pour Piano, exécutées par M. HAUMAN. | HAUMAN. |
| 11. <i>Grande cavatine</i> , pour soprano, de l'opéra <i>Rouslan et Loudeila</i> , chantée en russe par M ^{ME} SOLOVIEVA. | GLINKA. |
| 12. <i>Marche fantastique</i> de l'opéra <i>Rouslan et Loudeila</i> , à grand orchestre. | GLINKA. |

L'Orchestre du Théâtre Royal Italien sera dirigé par M. TELMANT.

Le Piano sera tenu par M. DE GLINKA.

Prix des Places : STALLS D'ORCHESTRE, 40 FR. ; STALLS DE PARQUET, 6 FR. ;
FOYER, 3 FR.

S'adresser chez M. Hers, rue de la Victoire, 26 ; et chez les principaux Éditeurs de Musique.



«Арагонская хота».
С картины М. Хуса

Программа парижского концерта из произведений
Глинки. 10 апреля 1845 г.



«Пляска гитан».
С картины Ружерона

НОЧЬ ВЪ МАДРИТѢ.
УВЕРТЮРА

НА ИСПАНСКІЕ МОТИВЫ

М.И.ГЛИНКИ

ПАРТИТУРА
ДЛЯ
ОРКЕСТРА
ЦѢНА 2 РУБ.

Для всѣхъ странъ, собственность. И. Г. Телодовскаго дѣла содѣся
котораго публичное исполненіе этой пьесы воспрещается

ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО

ВЪ ДВѢ РУКИ
ЦѢНА 1 РУБ.

ВЪ ЧЕТЫРЕ РУКИ
ЦѢНА 2 РУБ.

С. ПЕТЕРБУРГЪ, В. СТЕЛЛОВСКАГО.
Поставщикъ Двора Его ИМПЕРАТОРСКАГО ВѢЖИЧЕСТВА.
въ Большой Морской. № 27.

«Ночь в Мадриде».
Титульный лист партитуры



Дон Педро Фернандес Неласко Сендино.
Фотография. Середина XIX в.



Seguidilla manchega

*Si paseo esta calle es
por a-dorar
dos pedernales los cuales que
en el nido estan*

2

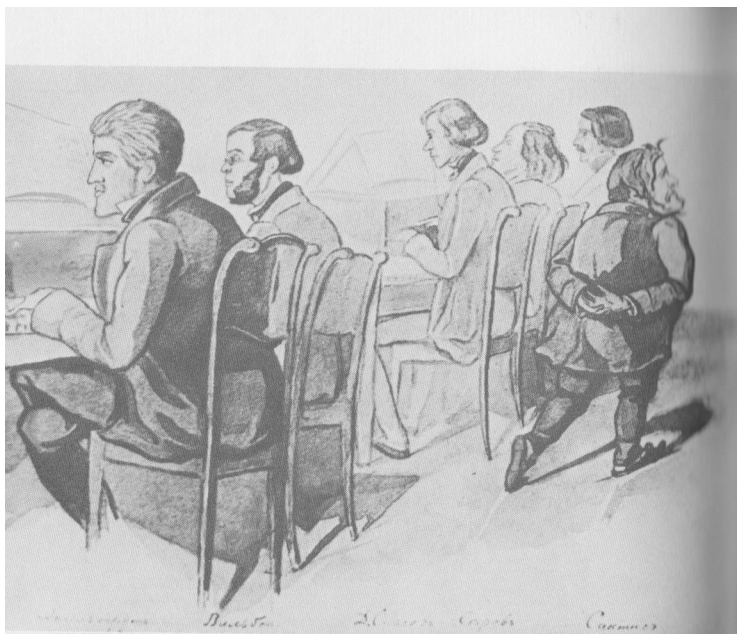
Si paseo esta calle es por a-dorar

es por a-dorar

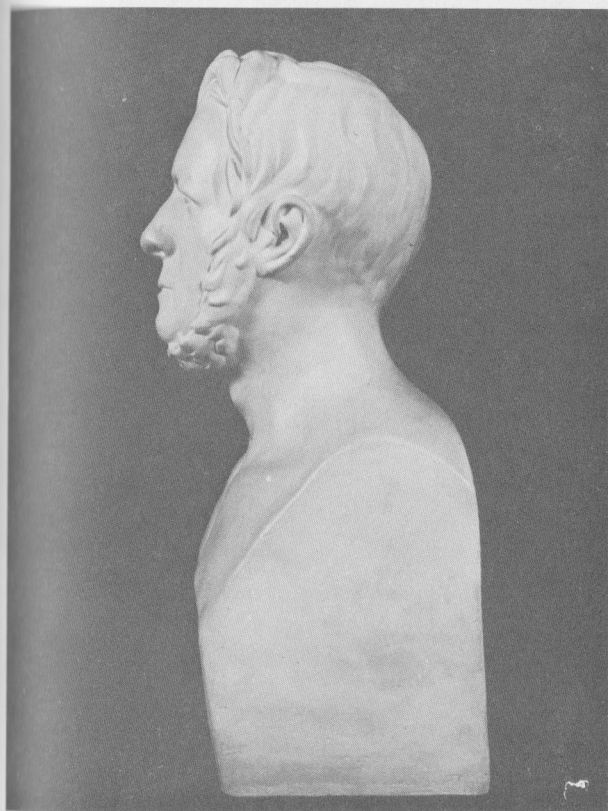
*Si paseo esta calle es por a
do rar Si paseo esta calle es por a*

«Неистовая пляска» (Глинка и дон Педро).
С акварели Н. Степанова

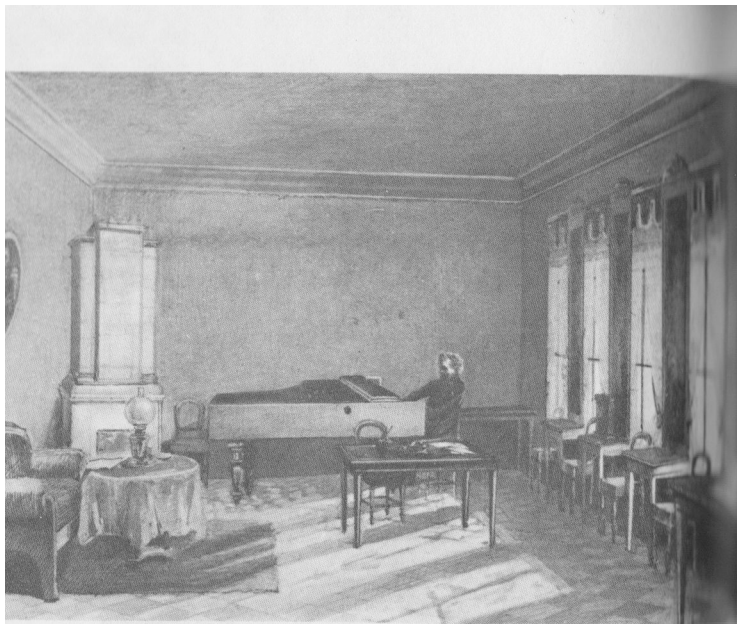
Запись испанских мелодий в альбоме Глинки.



«Истязание мученика Бетховена».
С карикатуры Н. А. Степанова



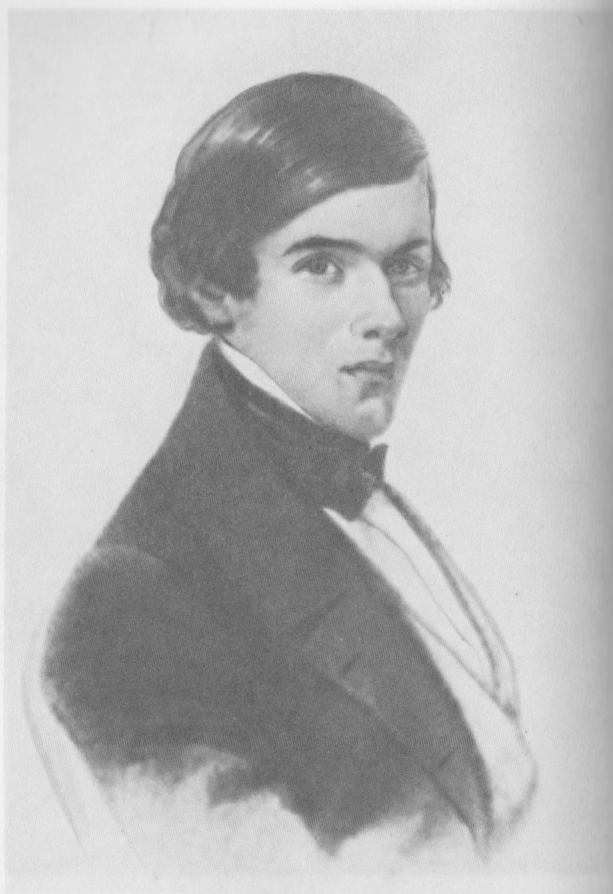
М. И. Глинка. Скульптура Брюллова, Степанова
и Яненко по маске, снятой в 1844 г.



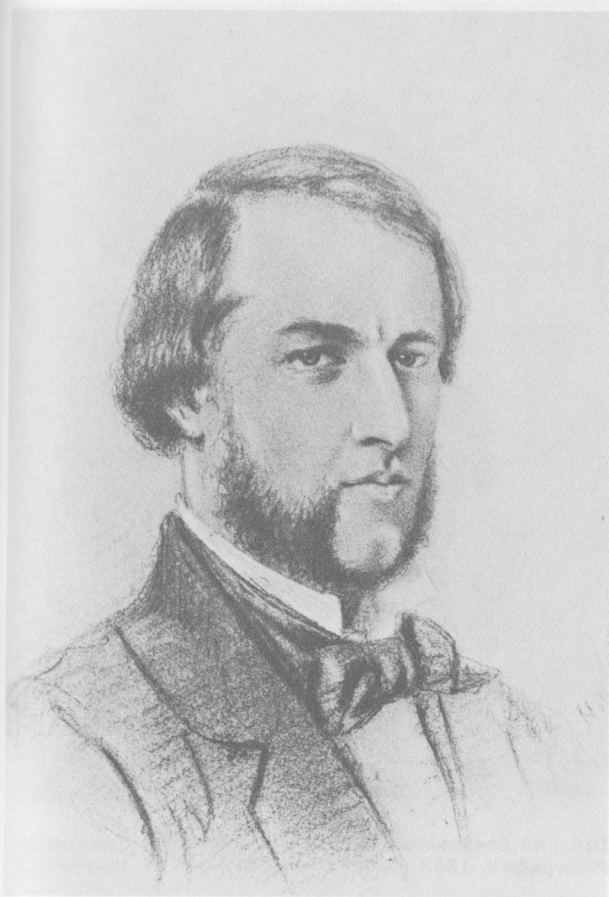
Зал в квартире Глинки в Петербурге.
(Эртелев пер., д. 7)
С рисунка Е. Врангель



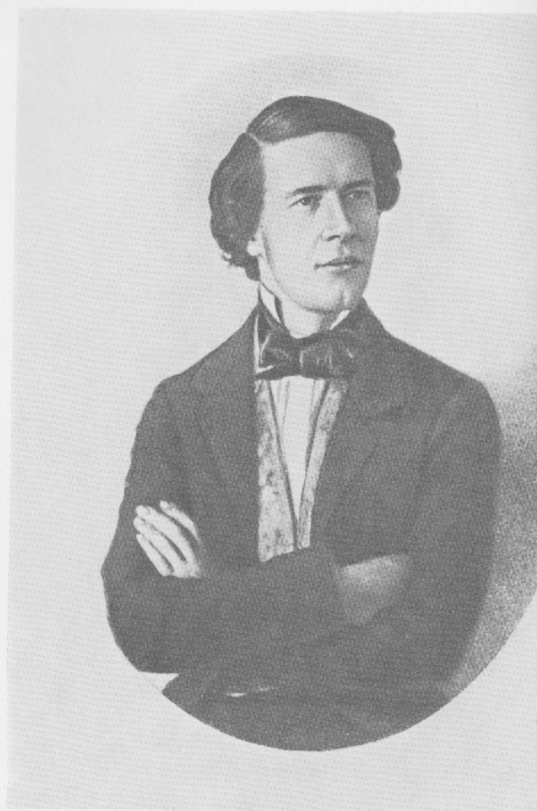
М. И. Глинка с сестрой Л. И. Шестаковой.
С дагерротипа. 1852 г.



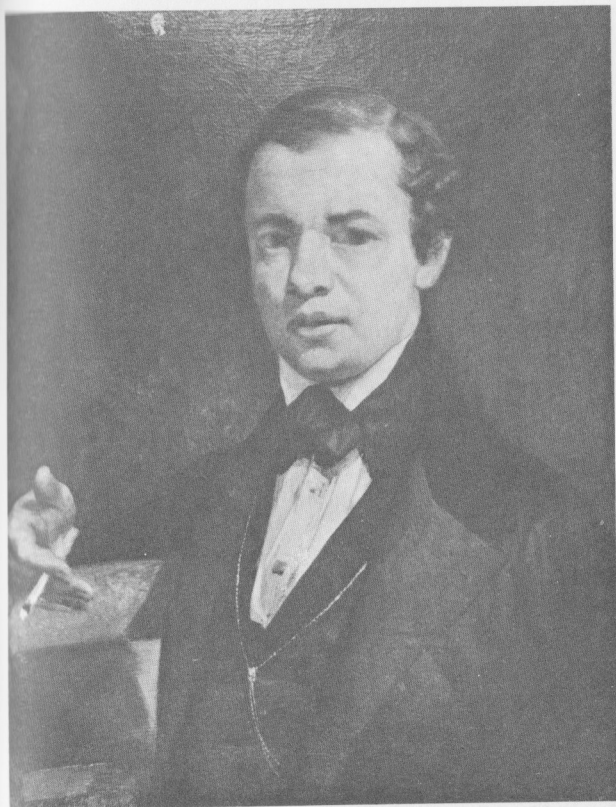
Василий Павлович Энгельгардт.
С рисунка неизв. художника. 1841 г.



Владимир Васильевич Стасов.
С портрета Н. Макухиной. 1852 г.



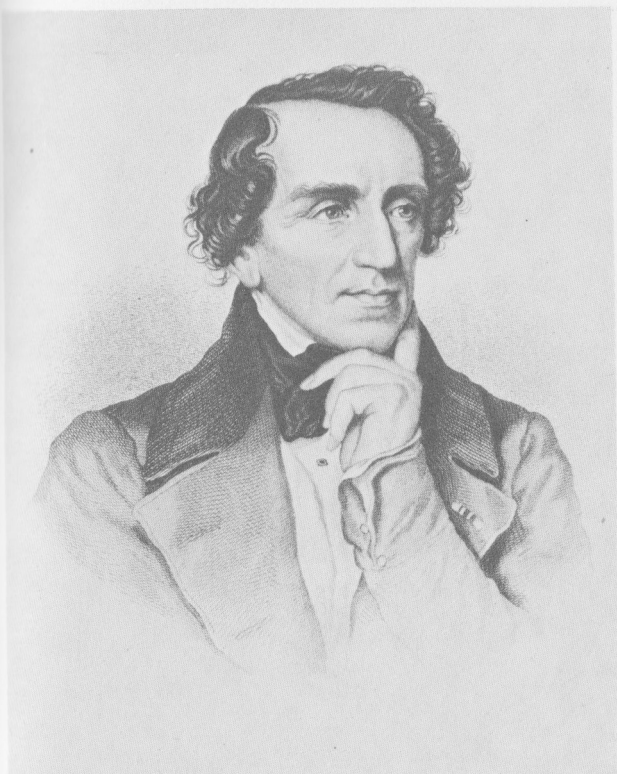
Дмитрий Васильевич Стасов.
Фотография. 1858 г.



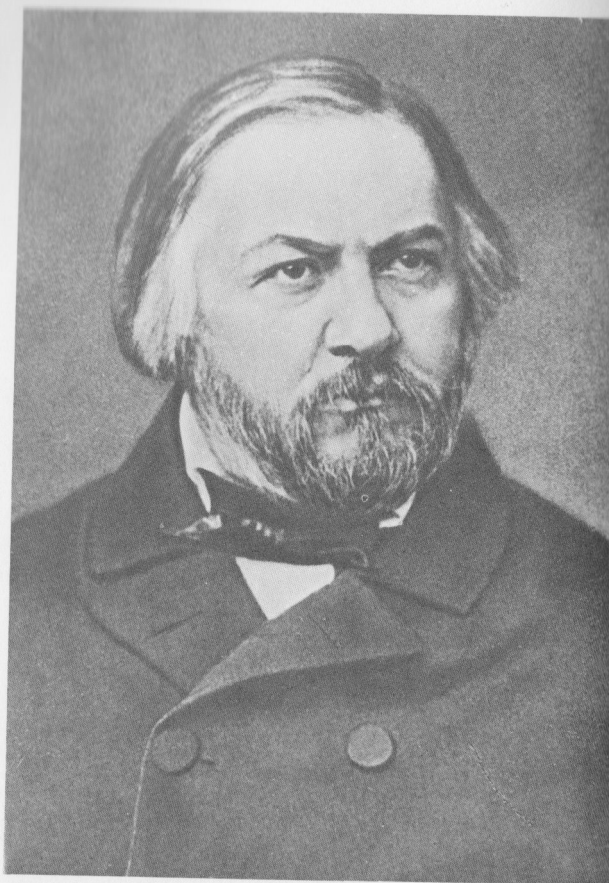
Александр Сергеевич Даргомыжский.
С портрета П. Бориспольца. 1845 г.



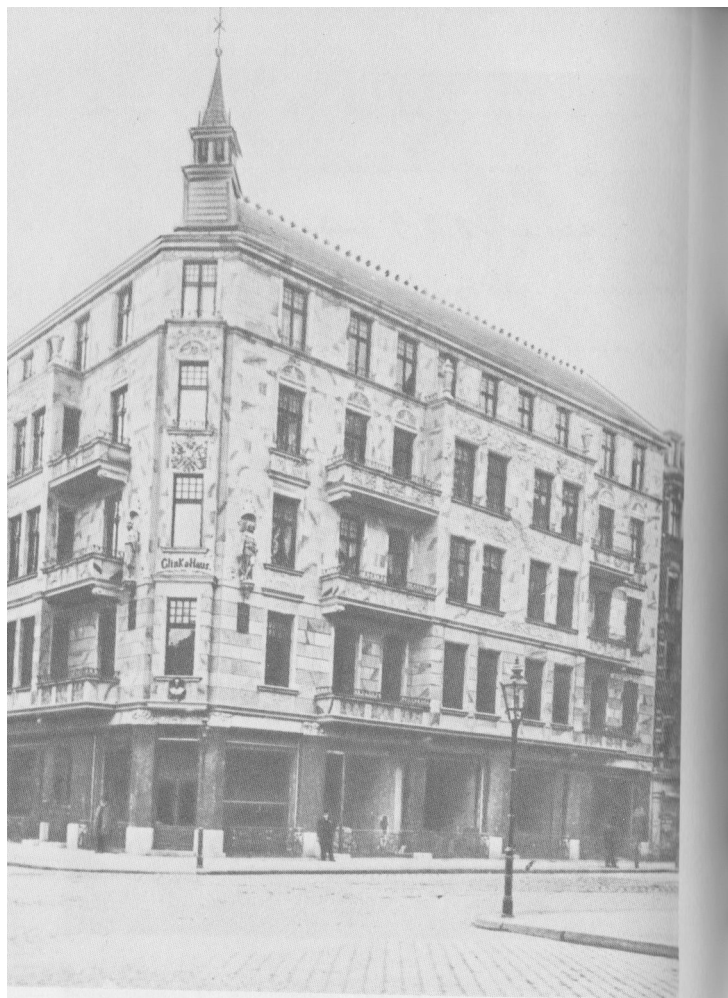
Дарья Михайловна Леонова.
С литографии. 1860-е гг.



Джакомо Мейербер.
С совр. литографии



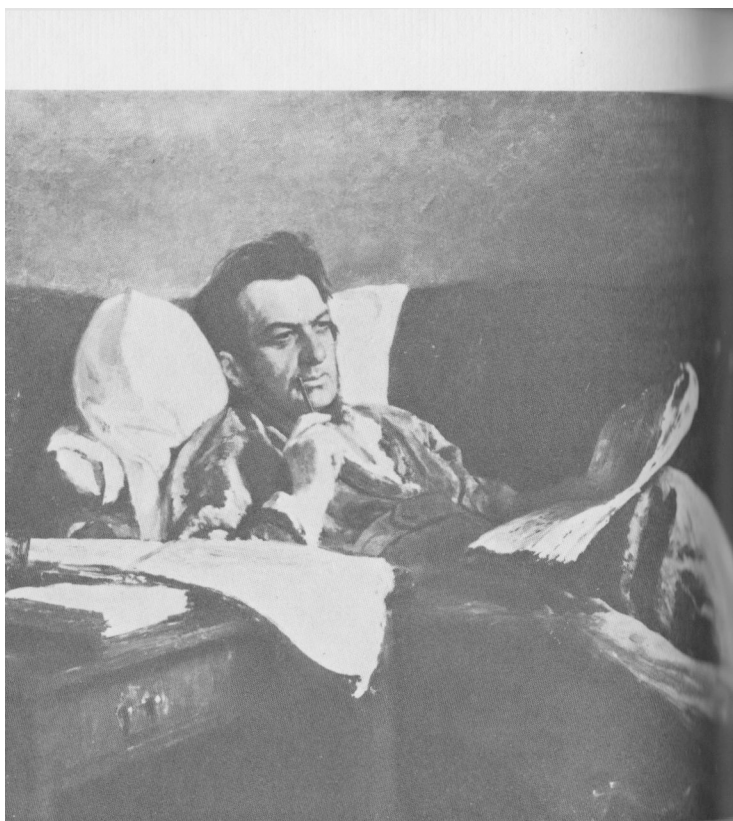
М. И. Глинка.
Фотография С. Левицкого. 1856 г.



Дом в Берлине, в котором скончался Глинка



Памятник Глинке в Смоленске работы А. фон Бока



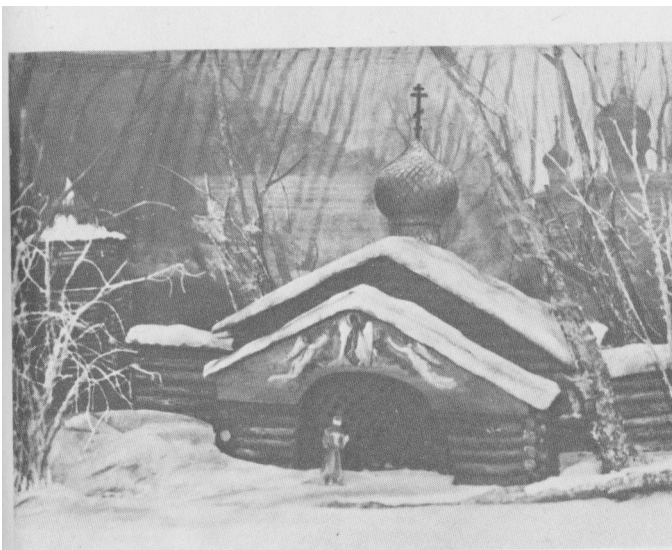
М. И. Глинка.
С картины И. Репина



«Иван Сусанин»
(возобновление на советской сцене).
Собинин — Г. Большаков. Антонида — В. Барсова.
Большой театр. 1939 г.



«Иван Сусанин».
Сцена из I действия



«Ипатьевский монастырь».
Декорация П. Вильямса к опере «Иван Сусанин».
Большой театр. 1939 г.



Сцена смерти Сусанина.
Сусанин — А. Пирогов

«Иван Сусанин».
Эпилог

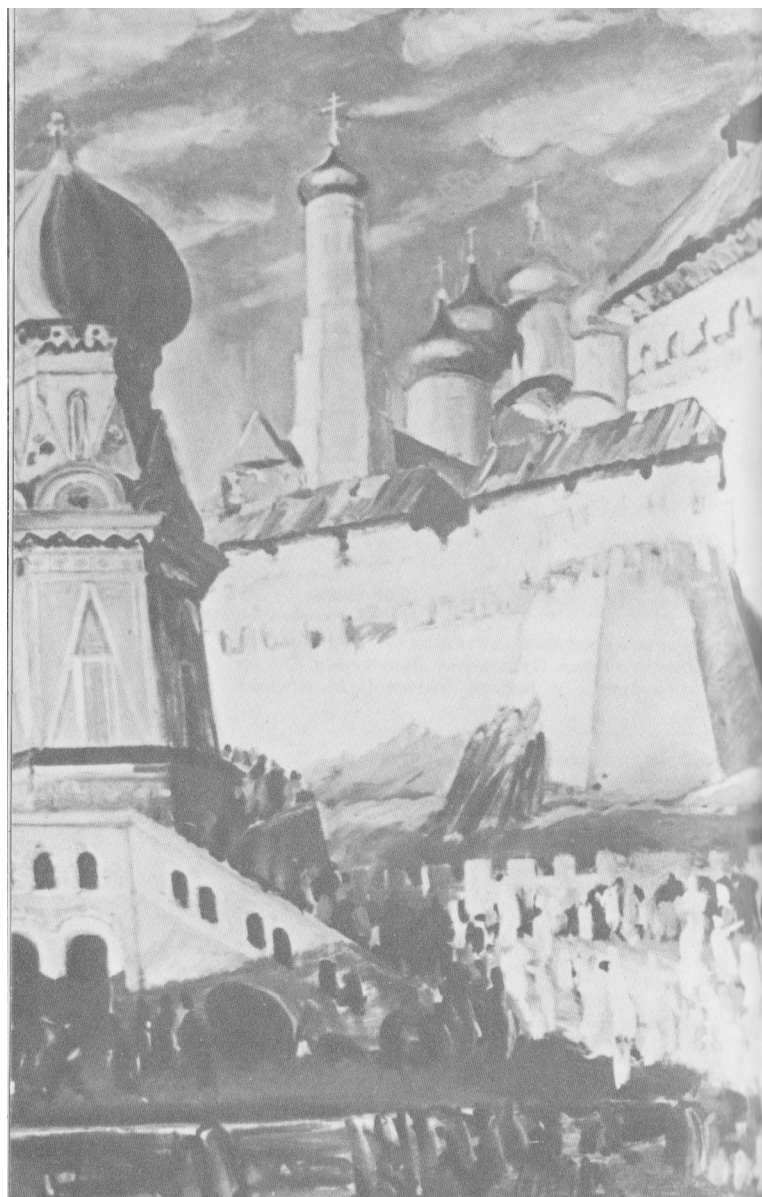


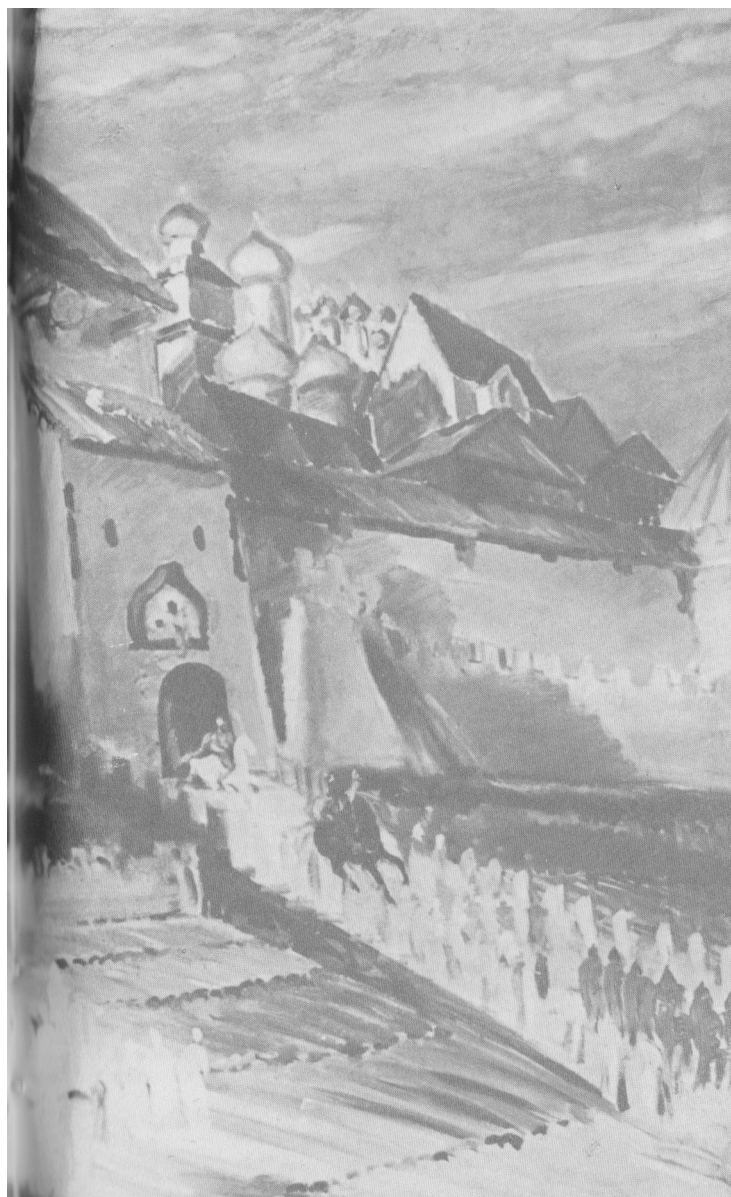




Эскизы народных костюмов Ф. Федоровского
к опере «Иван Сусанин». Ленинград.
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. 1940 г.

→
Эскиз декорации Ф. Федоровского
к опере «Иван Сусанин». Эпилог.
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. 1940 г.





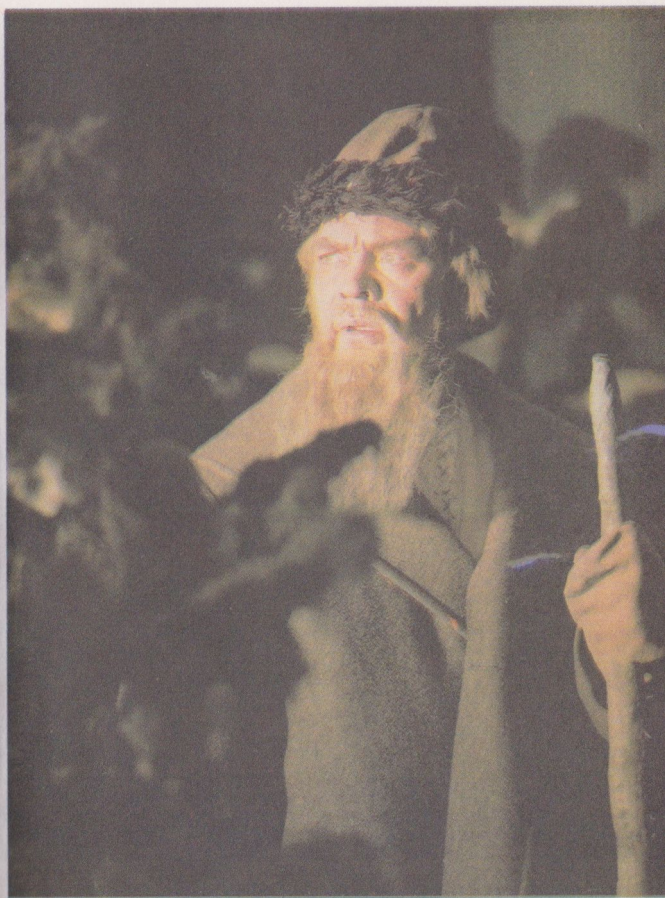




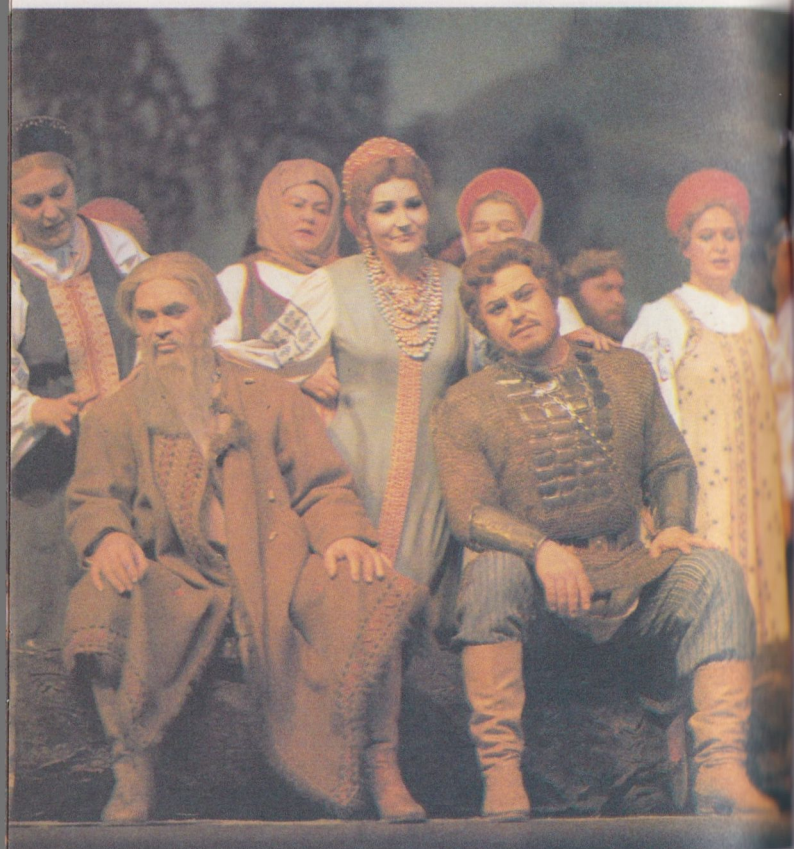
«Иван Сусанин» (постановка 1945 г.).
Сцена из I действия. Большой театр. 1970-е гг.



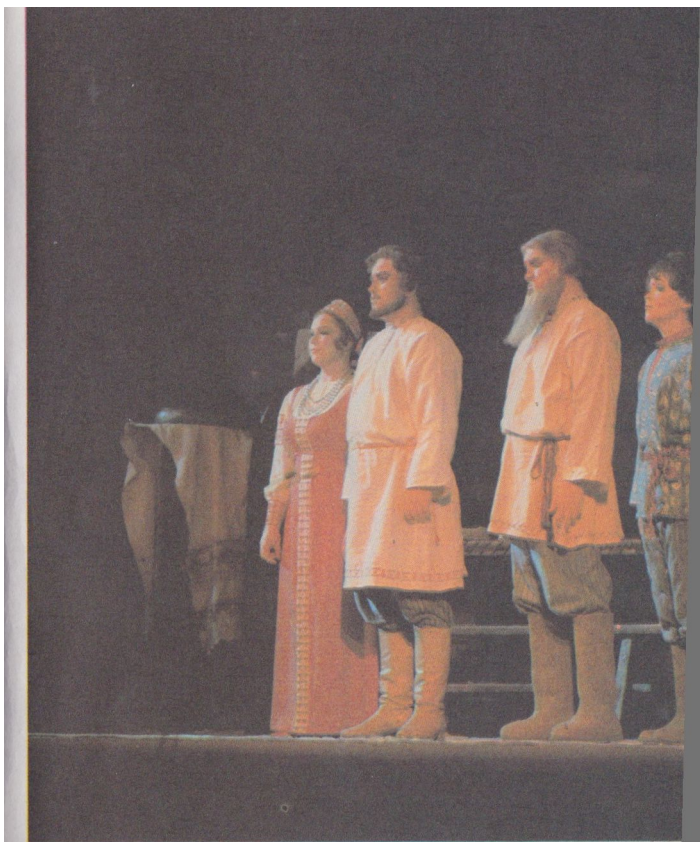
«Иван Сусанин»
Сцена из II действия



Сусанин — А. Водерников



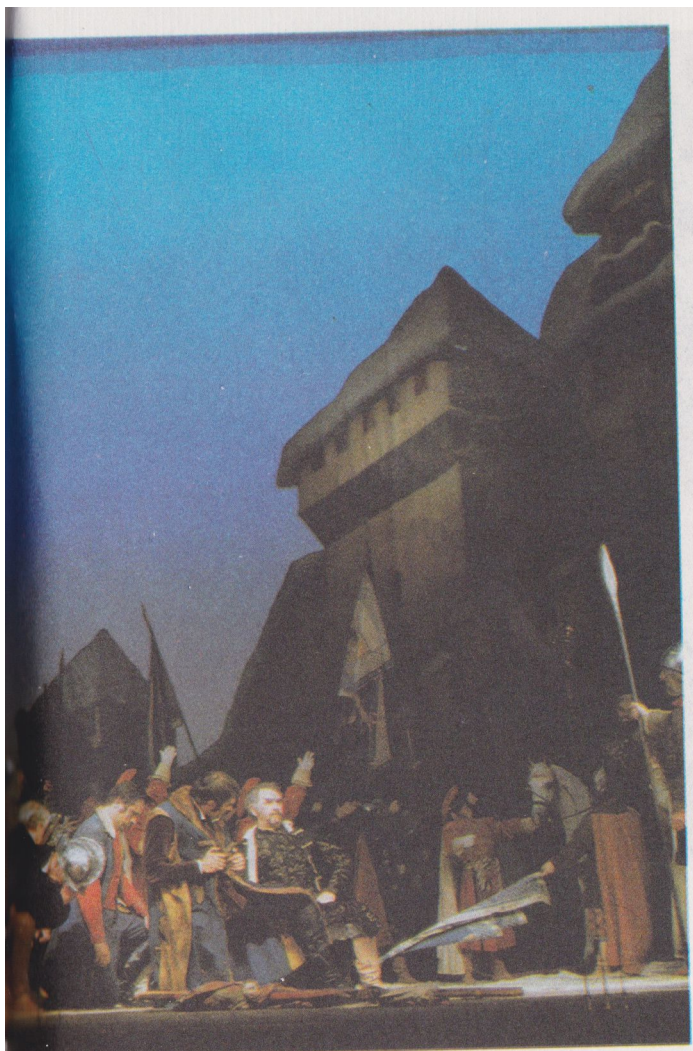
Сусанин — А. Ведерников,
Антонида — Г. Олейниченко,
Собинин — А. Ломоносов



Изба Сусанина. III действие.
Антонида — Л. Ковалева. Собинин — А. Ломоносов
Сусанин — А. Ведерников. Ваня — Г. Королева

→
«Иван Сусанин». Эпилог

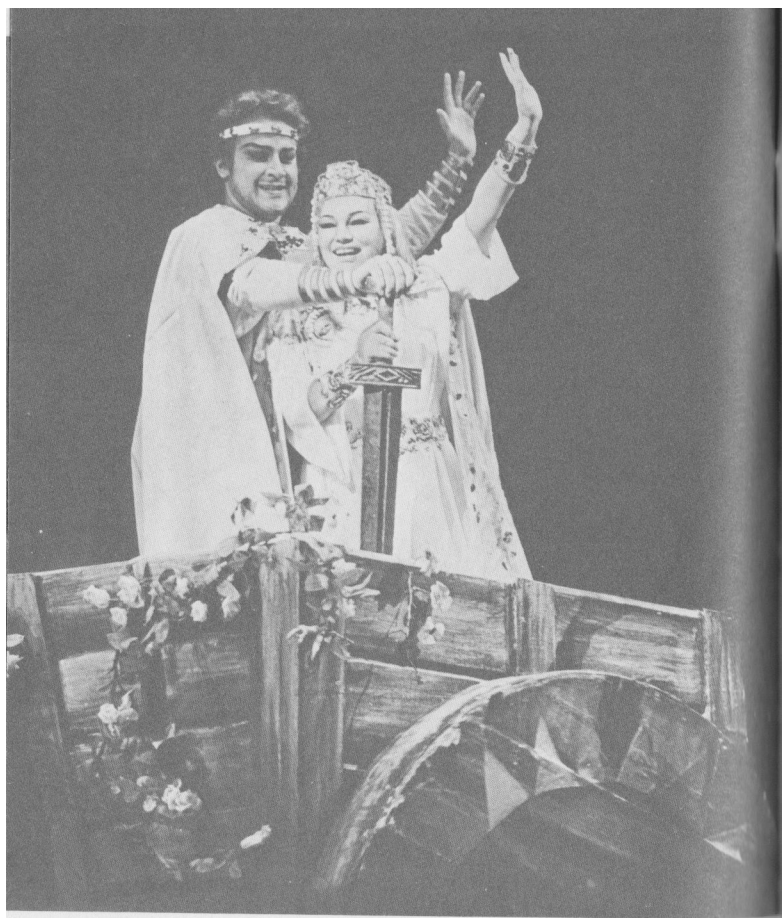




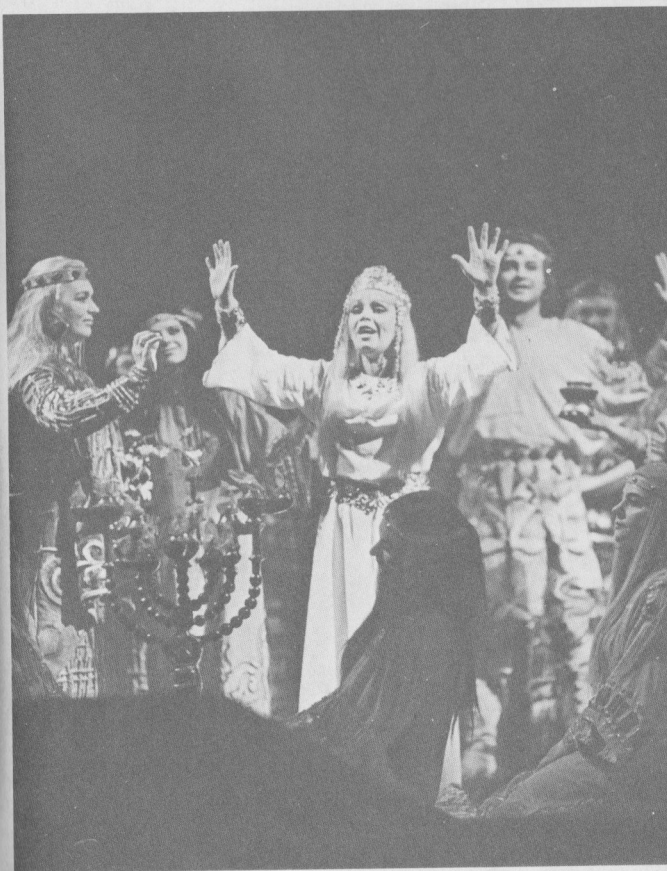




«Руслан и Людмила»
(постановка 1972 г.). Большой театр.
Людмила — К. Кадинская. Руслан — Е. Нестеренко



«Руслан и Людмила». Сцена свадьбы.
Руслан — Е. Нестеренко. Людмила — Б. Руденко

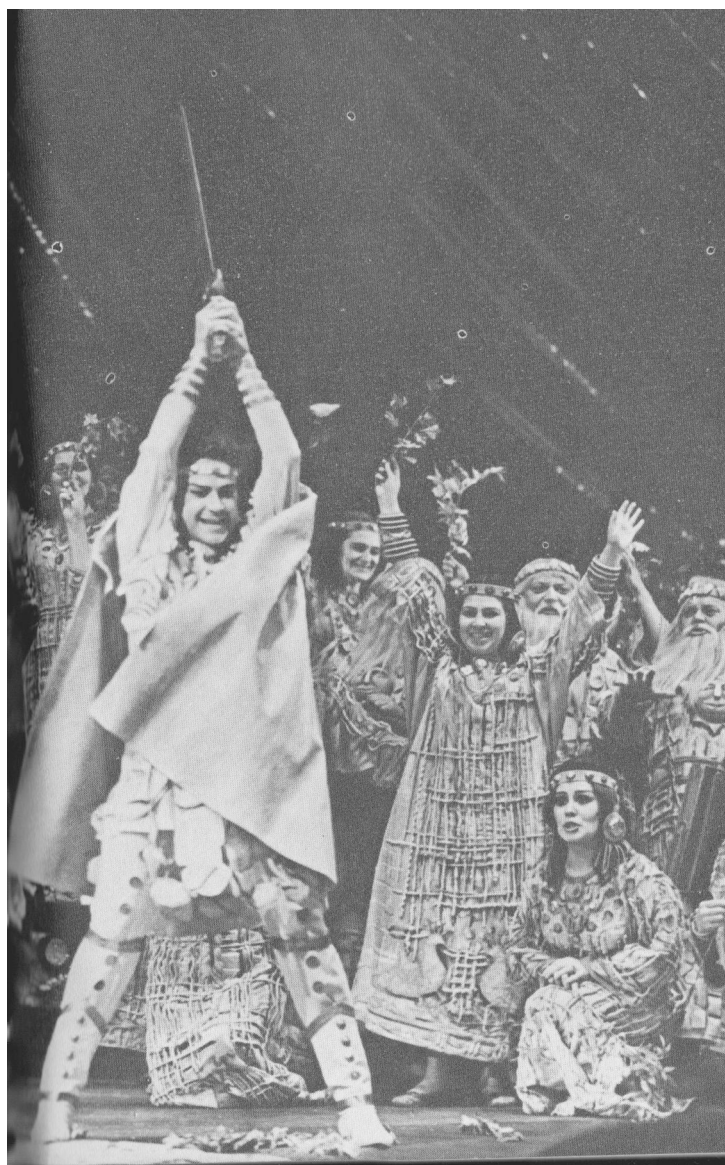


Людмила — К. Кадинская. Руслан — Е. Нестеренко



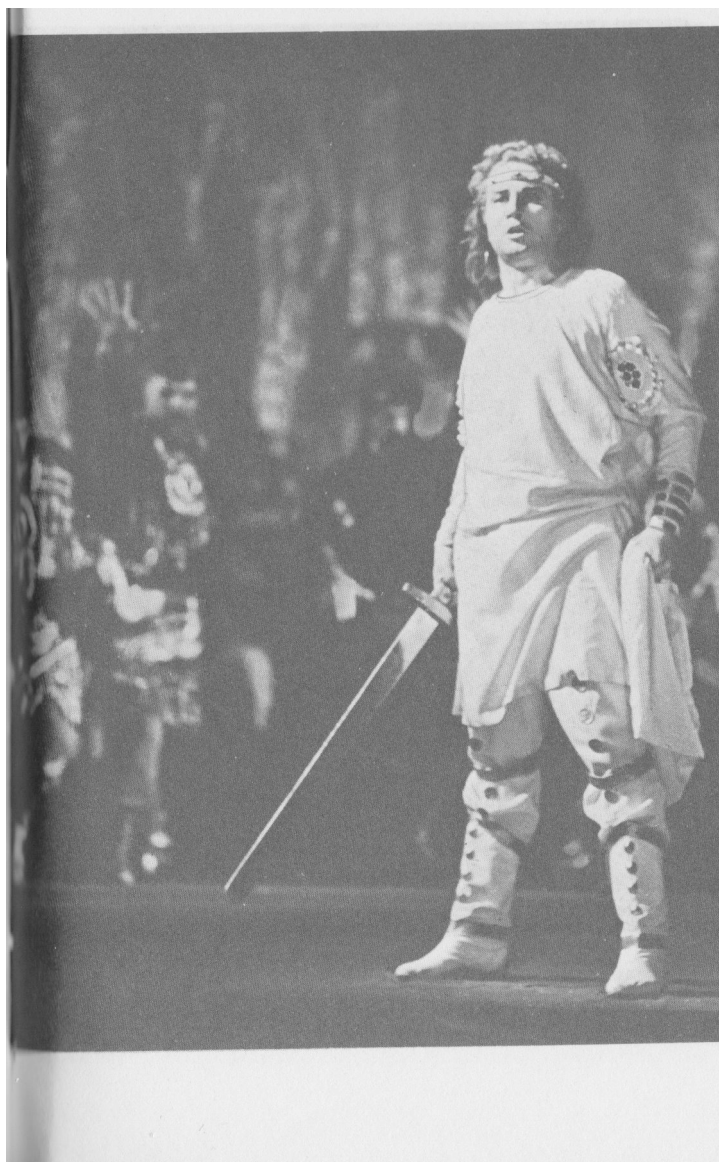
«Руслан и Людмила».
Сцена из I действия

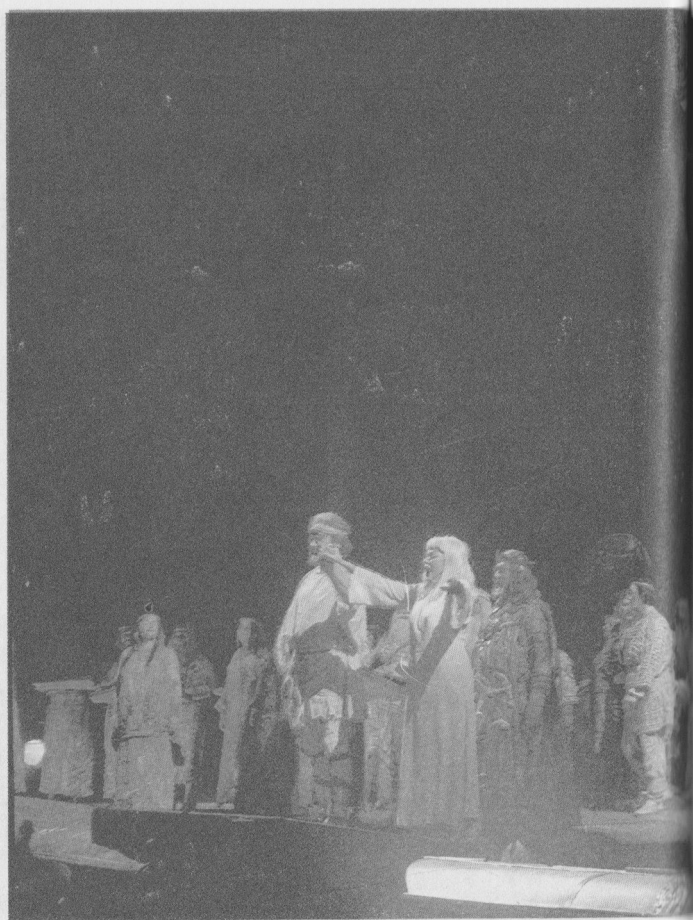




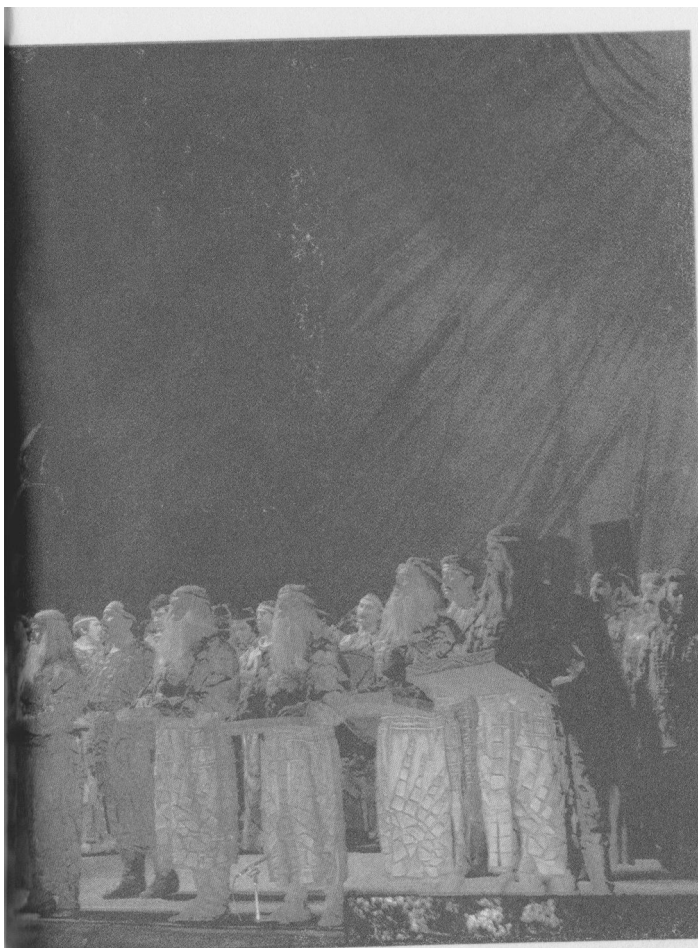


Людмила — В. Руденко. Руслан — Е. Нестеренко



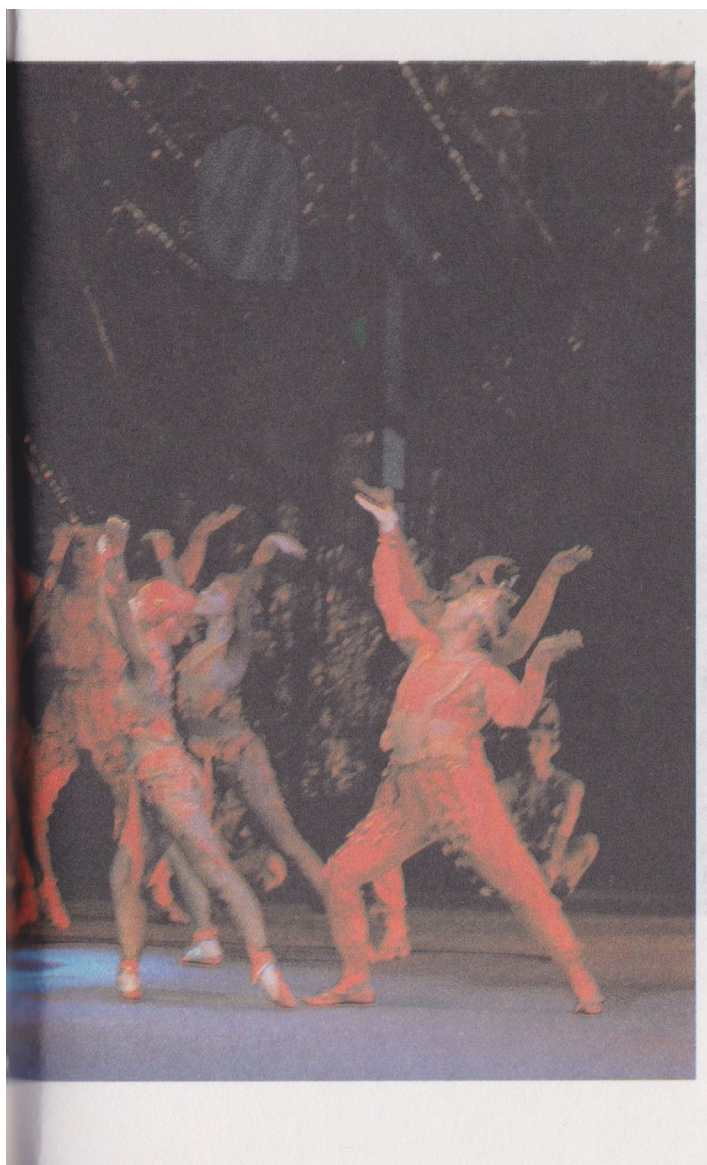


«Руслан и Людмила». Сцена в Киеве



—→
Людмила в садах Черномора







Светозар — В. Ярославцев



Ратмир — Т. Синявская. Руслан — Е. Нестеренко
Людмила — Б. Руденко



«Руслан и Людмила». Финал