

~~78-~~
~~Б 90~~

РГ 34840.

русского народа



проф. С. А. БУГОСЛАВСКИЙ

ГЛИНКА

Молодая Гвардия - 1943





ВЕЛИКИЕ ЛЮДИ РУССКОГО НАРОДА

Проф. С. А. БУГОСЛАВСКИЙ

Михаил Иванович .

ГЛИНКА

Издательство
ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ».
1943

Редактор *В. Сафонов*
Подписано к печати 20 X 1943 г.
Л69414 1²/₈ печ. л. 1,8 уч.-изд. л.
34 840 зн. в печ. л. Тираж 25 000.
Заказ 1351. Цена 75 коп.

Фабрика юношеской книги изд-ва
ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».
Москва, ул. Фридриха
Энгельса, 46.

Пушкина мы считаем основоположником новой русской литературы. С таким же правом Глинка должен быть назван родоначальником новой русской музыки.

Но русская литература существовала и до Пушкина, русская музыка — и до Глинки.

В народном творчестве поэзия и музыка шли рука об руку. Вспомним упоминаемого в «Слове о полку Игореве»¹ певца-поэта Бояна, который слагал песни о выдающихся событиях, сопровождая пение игрой на гусях.

Исполнители былин «сказывали» их, то есть передавали нараспев.

Уже в XI веке существовала у нас инструментальная музыка. Согласно свидетельству летописи, в русоких войсках были трубы и бубны, а при дворе киевских князей были музыканты, игравшие на гусях, деревянных духовых и ударных инструментах. Охотнее же всего русские

¹ Знаменитая древнерусская поэма о походе новгород-северского князя Игоря Святославича против половцев в 1185 году.

люди выражали свои думы и чувства в песнях. Песня была поверенным народа; в ней выражались его горе и гнев, его мечты о счастливой жизни; она сопутствовала русскому человеку и в труде и в часы отдыха и раздумья; она сопровождала выдающиеся моменты в жизни человека — рождение, женитьбу, смерть. Огромное количество вдохновенных песен о своей доле сложила русская женщина.

В начале XVII века в России ближе познакомились с западноевропейской музыкальной культурой. При царском дворе появляются скрипачи, исполнители на клавишных инструментах. В конце XVII века крупные московские вельможи заводят у себя оркестры по западноевропейскому образцу. В XVIII веке оркестры и хоры появляются во многих помещичьих усадьбах. Участниками этих оркестров были крепостные крестьяне. Владельцы нередко посылали своих крепостных музыкантов обучаться игре и сочинению музыки за границу (чаще всего в Италию). В Россию они возвращались опытными и образованными профессионалами, но попрежнему оставались лакеями своих господ. Из крупных крепостных музыкантов назовем отличного скрипача и композитора Ивана Хандошкина (1765—1804) и его старших и младших современников — Матинского, Пашкевича, Березовского, Дехтерева, Кашина. Все они оставили заметный след в истории русской оперной и инструментальной музыки.

Крепостные музыканты, вышедшие из народной среды, прекрасно знали и любили свою родную песню.

Эти безвестные русские труженики и талантливые артисты подготовили гениальную работу Глинки.

Великие мастера русского искусства — это наследники народного творчества; они его усвоили и приумножили. Пушкин с ранних лет глубоко проникся красотой русских песен и сказок. В 1828 году он говорил, что зрелая литература обращается «к смелым вымыслам народным». Подобно гению русского слова, и Глинка, гений русской музыки, вырос на плодотворной почве народного искусства своей родины. Скромно, но убежденно он говорил: «Создает музыку народ, а мы, музыканты, только ее аранжируем» (то есть обрабатываем).

* * *

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая (1 июня) 1804 года в деревне Новоспасское Ельнинского уезда Смоленской губернии, где русская народная песня входила в соприкосновение с песней белорусского народа. Первые впечатления детства Глинки, оставившие глубокий след на всю жизнь, были (как и у Пушкина) песни и сказки его няни Авдотьи Ивановны.

Однажды, когда Глинке было десять или одиннадцать лет, случилось событие, о котором вели-

ний композитор с глубоким волнением вспоминал в конце своей жизни, в автобиографических «Записках».

Небольшой оркестр из крепостных крестьян, принадлежавший его дяде (брату матери), приехал за восемь верст из деревни Шмаково в Новопасское и сыграл квартет Крузеля¹ с кларнетом.

«Эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление: я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимое томительно-сладкое состояние и на другой день во время урока рисования был рассеян; в следующий урок рассеянность еще увеличилась, и учитель, заметя, что я рисовал уже слишком небрежно, неоднократно журил меня и, наконец, однажды, догадавшись, в чем дело, сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке. Что ж делать, — отвечал я, — музыка — душа моя.

И действительно, с той поры я страстно любил музыку».

Крепостной музыкант из оркестра Яков Нстоев стал первым учителем Глинки на скрипке.

«Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов... Во время ужина обык-

¹ Бернгардт-Генрих Крузель (1775—183) — автор ряда произведений для кларнета.

новенно играли русские песни... Эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились, — вспоминает Глинка в «Записках» и добавляет: — Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку».

В начале зимы 1817 года Михаил Глинка был отдан в Благородный (то есть дворянский) пансион при Главном педагогическом институте в Петербурге. В программе пансиона были предметы и средней и высшей школы (как и в сходном с ним Царскосельском лицее, где учился Пушкин). Основательных знаний пансион не давал, хотя оканчивающие его пятилетний курс считались лицами с высшим образованием.

Иван Николаевич Глинка поместил своего сына в мезонине вместе с тремя сверстниками и поручил его особому воспитателю — двадцатилетнему поэту, товарищу Пушкина по лицее, впоследствии декабристу В. К. Кюхельбекеру (1797—1846).

Отец Глинки поставил в мезонине хорошее фортепиано и пригласил к сыну самых лучших музыкальных педагогов.

В 1810—1820 годы в Петербурге на столичной сцене господствовал французский оперный репертуар.

Глинка слушал теперь те самые оперы, с которыми он раньше познакомился в от-

рывках, по переложениям, исполнявшимся дядиным оркестром. Героический стиль французских опер оставил заметный след на последующем оперном творчестве Глинки.

В Петербурге первой половины XIX века не было систематического музыкального образования, не было музыкальных школ. Профессиональное занятие музыкой считалось несовместимым с достоинством дворянина. Профессионалами были заезжие иностранные учителя музыки и крепостные музыканты.

Дворяне же, хотя и получившие законченное по тому времени музыкальное образование, продолжали называть себя «аматёрами» (любителями).

Но юноша Глинка уже в ту пору стоял выше всех «аматёров»; он был подлинным профессионалом-художником, для которого музыка не была забавой.

Неугасимой была страсть Глинки к знанию, роднящая его с Ломоносовым, Радищевым, Карамзиным, Пушкиным, Гоголем, а если говорить о великих наших музыкантах, — с Бородиным, Римским-Корсаковым, Чайковским. Это та жажда знания, о которой мы читаем в одном из писем Горького: «Я сам все еще ученик и таковым пробуду до конца дней моих, ибо познание есть наслаждение».

Другой чертой Глинки, также свойственной большинству русских художников, было стрем-

ление расширить круг своей деятельности, выйти за тесные рамки своей «узкой специальности».

Глинка был композитором, пианистом, певцом и педагогом, создавшим русскую школу вокального мастерства; он был также любителем-поэтом и живописцем. Вся жизнь Глинка изучал языки; он знал латинский, французский, немецкий, английский, испанский язык, познакомился и с персидским, готовясь к дипломатической деятельности.

Наконец, третьей характерной чертой, очень ярко выраженной у Пушкина и Глинки, была гениальная способность проникновения в сущность и в особенности творчества других народов, в их историю, в формы их жизни, в их искусство. В своей знаменитой речи о Пушкине Достоевский подчеркнул эту всечеловеческую проникновенную отзывчивость, как национальную черту гения русского народа.

Сравним маленькую трагедию «Каменный гость» и стихи об Испании Пушкина с испанскими увертюрами и романсами Глинки или итальянскую тематику в поэзии Пушкина и в музыке Глинки.

* * *

Первые опыты Глинки-композитора относятся к 1822 году (год окончания пансиона). Глинка пишет вариации на темы оперы «Швейцарское

семейство» забытого ныне австрийского композитора Вейгля и вариации для арфы с фортепиано на тему Моцарта.

Это было началом творческого пути великого музыканта.

Вскоре он написал первые свои романсы. В это время Глинка учился пению у итальянского певца Веллони. Певец и композитор в творчестве Глинки все время помогали друг другу. Творец знал, что нужно исполнителю. Оттого романсы Глинки написаны так удобно для голоса, в них мелодия и текст сочетаются вполне естественно; широта напева не мешает выразительной декламации поэтического текста.

Глинка считал лучшим из ранних своих романсов элегию на текст Баратынского «Не искушай меня без нужды». Здесь уже слышится глубокая психологическая правда, сдержанность чувства зрелых песен Глинки.

В творчестве начинающего композитора слышатся отзвуки народных мелодий и русской бытовой городской песни.

Молодой Глинка часто встречался с Пушкиным, Жуковским, Грибоедовым (который был к тому же пианистом и композитором), с Дельвигом, Одоевским, Вяземским. Это был цвет нашей тогдашней литературы, люди высокой культуры и широкого кругозора. В общении с ними окреп талант Глинки. В их круг он входил, как равный. На тексты

своих друзей-поэтов Глинка писал романсы; в беседах с передовыми русскими писателями и поэтами он утверждался в своих демократических, народных симпатиях.

Известен один любопытный факт сотрудничества Пушкина, Грибоедова и Глинки. Грибоедов сообщил Глинке записанную им грузинскую песню: Глинка написал к ней в 1828 году фортепианный аккомпанемент, а Пушкин сочинил к ее мелодии слова «Не пой, красавица, при мне».

Сам Глинка тоже пробовал свои силы в поэзии. В журнале «Славянин» за 1828 год была напечатана его поэма «Альсанда». Герой ее типичен для русских поэтов-романтиков 1820-х годов. Это разочарованный молодой человек, в значительной мере навеянный поэмами Байрона.

К судьбе и людям равнодушный,
В толпе смеющихся гостей —
Он только горько улыбался
На шум обманчивых страстей —
И с сердцем грустным удалялся.

«Недуг ран глубоких» Альсанда врачует Муза, у которой он вымолил свирель. Для Альсанда, как и для автора поэмы, музыка важнее всего. Только музыка излечивает Альсанда от пессимизма.

* * *

В течение четырех лет (1824—1828) Глинка служил помощником секретаря в Совете министер-

ства путей сообщения. Служба, однако, не отвлекла его от усиленных занятий музыкой.

Весной 1830 года Глинка отправляется в свое первое заграничное путешествие, через Германию и Швейцарию, в Италию. Он приехал в Милан — средоточие оперной культуры — со знаменитым театром «La Scala»¹. В этом театре создавалась мировая репутация композиторов Беллини, Доницетти, Россини, современников Глинки, а несколько позже — Джузеппе Верди.

В Италии Глинка сочинил вариации и фантазии на популярные оперы Беллини и Доницетти, а также романсы в итальянской манере («Победитель» на текст Жуковского, «Венецианская ночь» на текст Козлова). Для Глинки это была прекрасная школа мастерства.

Он хорошо овладел тем тонким и сложным мастерством, которым гордилась многовековая итальянская музыкальная культура. Произведения Глинки были напечатаны крупной миланской фирмой Риккорди; его вставную арию в оперу Доницетти пела примадонна театра La Scala.

В Италии Глинка значительно вырос и как певец. Сам он говорит, что у него «из неопределенного и сиповатого голоса образовался вдруг сильный, звонкий, высокий тенор».

Но лучшей школой для даровитого и уже достаточно опытного композитора было слушание

¹ С к а л я — ступень, лестница; в музыке — звукоряд, гамма.

опер, занятия пением и внимательное и чуткое проникновение в сферу народной итальянской музыки.

Глинка побывал и в Риме и в Неаполе — этом очаге живых и страстных уличных песен.

И Глинка понял, как многим обязаны итальянские оперные композиторы народной песне своей родины. С детства сам сроднившийся с русской песней, Глинка отныне нерушимо убедился, что она должна быть основой его собственного творчества.

Здесь, на чужбине, Глинка, по его собственным признаниям, затосковал по России. Особенно страстно стал он мечтать о работе над национальным русским музыкальным произведением. Все яснее рисовались ему мощные очертания этого замышленного им произведения.

Композитор выехал из Италии в июне 1832 года, на полгода задержался в Вене, где познакомился с изящными и блестящими вальсами Ланнера и Иоганна Штрауса-отца.

Зиму 1833/34 года Глинка провел в Берлине, где в течение пяти месяцев прошел систематический курс теории композиции у крупного музыкального теоретика Зигфрида-Вильгельма Дена (1799—1858), которого называли «музыкальным знахарем Европы».

Глинка изучал все наиболее ценное, что было в мировой музыкальной культуре. Все это послужило для задуманного им великого творческого

подвига: для создания большой русской национально-героической оперы.

Русские оперы, возникавшие с 70-х годов XVIII века, были драматическими пьесами с речевыми диалогами и вставными музыкальными номерами, куплетными песнями, хорами, танцами.

Таковы оперы Фомина, Матинского, Пашкевича, Бюлана и других. Теперь мы назвали бы их опереттами.

Непосредственным предшественником Глинки в области оперного творчества был А. Н. Верстовский (1799—1862). В своей опере (с речевыми диалогами) «Аскольдова могила» на сюжет из русской истории X века он сочетал черты романтической оперы (главным образом «Волшебного стрелка» немецкого композитора Вебера) с напевами русского бытового романса и городской песни.

Другим предшественником Глинки был итальянец Катерино Кавос (1776—1840), приехавший в Россию в 1798 году и проработавший в Петербургском оперном театре в качестве капельмейстера и композитора всю остальную свою жизнь.

Кавос ставил в Петербурге оперы Керубини, Мегюля, Вебера, Мейербера. На либретто князя А. А. Шаховского Кавос написал двухактную оперу «Иван Сусанин». В этой опере действие было малоподвижно, статично; сценические положения неестественны. Кавос, как и Верстовский, писал

традиционные оперы с чередованием музыки и речи. (Нужно заметить, что в Москве до 1825 года, а в Петербурге до 1836 года не было специально оперной труппы: одни и те же артисты играли и в драме и в опере.)

Да и музыка оперы Кавоса была нерусской, а либретто Шаховского — слащавым, казенным, фальшиво освещающим образ русского народного героя.

Так обстояло дело с русской оперой к тому времени, когда Глинка вернулся на родину. Жуковский предложил ему взять для задуманной им героической оперы именно сюжет об Иване Сусанине. Жуковский знал, конечно, что опера Кавоса поставлена на петербургской сцене и, стало быть, был убежден, что Глинка напишет на тот же сюжет выдающееся произведение, которое должно заменить «Ивана Сусанина» Шаховского-Кавоса.

Сам Жуковский по недостатку времени не взялся писать либретто (он написал только текст трио с хором в эпилоге: «Ах, не мне, бедному, ветру буйному»). Он посоветовал обратиться к барону Г. Ф. Розену. Это был секретарь наследника престола, слабый поэт, плохо владеющий русской речью. Что побудило Жуковского дать такой совет? Возможно, что, хорошо осведомленный в придворных «веяниях», он хотел, выдвигая Розена, облегчить путь будущей опере на «императорскую» сцену, где уже шла опера Кавоса.

С весны 1836 года Глинка энергично принялся за работу. Он следовал своим идеям, своему плану; он создавал музыкальные образы, не считаясь со слабым текстом Розена. Глинка писал музыку ранее текста, и Розену приходилось поспевать за композитором, подставляя слова под готовую музыку. «Розен был на это молодец, — не без иронии замечает Глинка. — Закажешь бывало столько-то стихов такого-то размера, двух-трехсложного и даже небывалого, — ему все равно, — придешь через день, уже и готово. Жуковский и другие в насмешку говорили, что у Розена по карманам были разложены вперед уже заготовленные стихи, и мне стоило сказать, какого сорта, то есть размера, мне нужно и сколько стихов, он вынимал столько каждого сорта, сколько следовало, и каждый сорт из особенного кармана».

Но гениальная музыка Глинки создавалась независимо от текста Розена. Она говорила о тех идеях, образах, чувствах, которые рождались у композитора и только как бы внешне, случайно сочетались со слабыми стихами Розена.

Глинка назвал свою оперу «Иван Сусанин». Но ее переименовали сначала в «Смерть за царя», а затем, по предложению Николая I, в «Жизнь за царя»¹.

¹ Подлинный героический, народнопатриотический смысл оперы «Иван Сусанин» Глинки сейчас восстановлен в новом тексте советского поэта С. М. Городецкого.

Новое, тенденциозно-монархическое наименование не могло скрыть подлинной народно-патриотической сущности оперы. Сам Глинка говорил о «Сусанине» как об «отечественной героико-трагической опере». В уста Сусанина он вкладывает слова: «Отечество стонет от иноплеменников». Хор «В бурю, во грозу», согласно пометке композитора в партитуре, «должен выражать силу и беззаветную неустрашимость русского народа».

Резко шел в разрез с названием «Жизнь за царя» и самый язык музыки — народный, демократический. Это заметили слушатели из аристократии, пустившие в оборот свое «крылатое слово» о музыке «Ивана Сусанина», как о музыке «кучерской», на что Глинка в своих «Записках» замечает: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ».

Композитор смело вносит в оперу народные, крестьянские напевы и обрабатывает их в стиле старинной русской песни. Таковы хоры, ария Сусанина, построенная на подлинной народной мелодии, записанной Глинкой от извозчика из города Луги. Не отказывается Глинка и от материала и стиля бытового романса (ария Антонида), обогащая его виртуозной итальянской колоратурой.

Оркестр в «Иване Сусанине» получает впервые в русской опере самостоятельное значение; это тоже своего рода действующее лицо, которому автор дал право голоса, которое говорит как бы от

авторского имени. Оркестр истолковывает то, что происходит на сцене; он вносит в действие то светлое, то мрачное, то торжественное настроение. Оркестр даже иронизирует (сравним музыкальные характеристики чванливой, легкомысленной шляхты).

Хоры в опере — это русский народ, живущий и действующий на сцене. Венец оперы — финальный хор «Славься» — народный русский гимн отечеству, спасенному и освобожденному всем народом и его героями. Чайковский называет этот хор «архигениальным».

В опере «Иван Сусанин» Глинка подвел итог не только работе своей молодости, но также исканиям и всех своих предшественников, которые пытались создать русскую национальную оперу.

Глинка дал в своей опере глубоко народное истолкование нашего героического прошлого и бессмертного подвига Сусанина.

Премьера оперы состоялась в Петербурге 27 ноября 1836 года. На афише значилось только имя барона Розена; имя Глинки отсутствовало. В то время композитор рассматривался как звуковой декоратор оперы. А ведь Глинка же не только взял творческую инициативу в свои руки, не только создал план оперы, трактовку образов; он выступил также как первый русский оперный режиссер-постановщик, разучивая оперу со всеми ее исполнителями.

Лучшие среди современников Глинки по до-

стоинству оценили «Ивана Сусанина»; они поняли значение его для будущего русской музыки.

Глубокий знаток музыки, писатель В. Ф. Одоевский, имевший большое и благотворное влияние на музыкальные идеи Глинки, писал о первой его опере: «Начинается новый период в искусстве — период русской музыки».

Отозвался и Гоголь (в «Арабесках»): «Опера Глинки есть только прекрасное начало. Он счастливо умел слить в своем творчестве две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит отдельный мотив русской песни, у другого — опрометчивый мотив польской мазурки».

Любопытен отзыв бывшего тогда в Петербурге французского деятеля Анри Мериме (двоюродного брата знаменитого писателя Проспера Мериме): «В опере Глинки так хорошо воплощены русская ненависть и любовь, русские слезы и радости, глубокая ночь и лучезарная заря России. Это сперва такая скорбная жалоба, потом гимн искупления, такой гордый и такой торжествующий, что последний крестьянин, перенесенный из своей избы в театр, был бы тронут до глубины сердца. Это более, чем опера, — это национальная эпопея, это лирическая драма».

«Глинка вдруг одним шагом стал наряду с Моцартом, Бетховеном. Глинка настоящий творческий гений», сказал впоследствии П. И. Чайковский.

А Кавос, услышав оперу Глинки, сам снял своего «Сусанина» с репертуара.

Первоначальный успех, далеко превзошедший все ожидания Глинки (как писал он матери), вскоре сменился равнодушием и пренебрежением со стороны аристократических посетителей императорского театра.

С 1837 по 1839 год Глинка, согласно «монаршей воле», выполнял обязанности капельмейстера Придворной певческой капеллы, и эта служба отрывала его от творческой работы.

А он решил написать новую оперу — «Руслан и Людмила». Композитор был в расцвете творческих сил. И так велика была его творческая энергия, что он мог сочинять музыку даже среди беседы, в людской сутолоке.

Внешность Глинки этой поры современники рисуют так. Он маленький, худой, с крупной головой, с выбивающимся вихром черных волос на ней и черными бакенбардами. Взор его серьезен и задумчив. Он очень весел, общителен, он всюду желанный гость, «душа общества».

Жизнь не баловала великого музыканта. Красавица-жена (Глинка женился в 1835 году) не понимала творчества мужа, который вскоре убеждается и в ее неверности. Глинка уходит из дому и становится бездомным гостем у друзей. В 1839 году он поселяется у преданного ему Платона Васильевича Кукольника. Его брат — писатель-драматург Нестор Кукольник — также страстно лю-

бит великого композитора и его музыку. Возникает крепкий дружеский кружок. Глинка называет его «доброй, милой и талантливой братией». В этом кружке участвуют писатели, певцы, художники; в их числе — знаменитый живописец Брюллов. Глинка — центр и средоточие кружка.

Нестор Кукольник верил в великую будущность дела Глинки и в его гений. «Занимается новая заря для русской народной музыки», писал он в своем дневнике. Кукольник называл «Ивана Сусанина» «своею, родною» оперой.

Днем в квартире Кукольника каждый занят был своим творческим делом, никто друг друга не стеснял, а вечера были отданы дружеским беседам «за чашей круговой».

Это было общество, несколько похожее на «Арзамас» или «Зеленую лампу», в которых четвертью века раньше созрел Пушкин.

Сами члены «братии» смотрели на свой союз, как на содружество литературы, музыки, поэзии.

Период совместной жизни «братии» был для Глинки периодом напряженной творческой работы. Творчество Н. Кукольника, весьма посредственного поэта и драматурга, вызвало к жизни замечательную музыку Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский» (из эпохи борьбы Московского государства в XV веке с Ливонским орденом). Героические эпизоды, сильные личности, преданные женщины — вот что привлекло к этой трагедии внимание Глинки. Музыка, написан-

ная им, напоминает гениальную музыку Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт».

В 1839 году Глинка пишет цикл романсов «Прощание с Петербургом», а Кукольник подставляет текст нередко под готовую музыку (часто очень удачно, например в «Попутной песне»).

Этот цикл — начало нового этапа в песенном творчестве Глинки. Композитор преодолевает традицию куплетного бытового романса и начинает эпоху русского романса с углубленным психологическим содержанием, с певучей и декламационной мелодией, следующей за всеми изгибами текста. Из этих романсов Глинки рождается песенная лирика Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова и их продолжателей.

Работа Глинки над «Русланом» затянулась на пять лет (1837—1842). Причина такой медлительности композитора кроется не только в неудачно сложившихся бытовых условиях. Глинка рассчитывал, что либретто будет писать сам Пушкин, который говорил композитору, что он многое изменил бы в своей юношеской поэме. Пушкин погиб, и это потрясло Глинку, задержало его работу над оперой. Либретто у него не было, план он писал сам; на вечерних собраниях «братии» план обсуждали, иногда сильно меняли его. У «Руслана» было действительно «семь нянек»: семь авторов писали либретто, даже не согласуясь друг с другом (и некоторые из них никогда до того не писали стихов, да и вообще не были

литераторами!). «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось, сам не понимаю», с горечью вспоминал Глинка. В итоге в либретто новой оперы Глинки от пушкинской поэмы осталось только три отрывка: баллада Финна, ария Руслана и хор «Ложится в поле мрак ночной».

Вполне понятно, что Глинка работал, по собственным словам, «по кусочкам и урывками».

Большое затруднение для композитора заключалось и в том, что молодой Пушкин писал своего «Руслана», как «забавную повесть», — с чертами шутки, литературной сатиры, пародии. Замысел же Глинки был иной. Глинка отверг пестроту шуточных сатирических элементов пушкинского «Руслана». Композитор, как и ранее в «Сусанине», поставил перед собою самостоятельные творческие задачи. На основе сюжета поэмы Пушкина он создавал величественную русскую эпическую оперу, в которой былина переплетается с волшебной сказкой. От русского эпоса — здесь и медлительность в развитии действия, и величавый покой, и широта живописных эпизодов.

Как бы гениально угалывая будущую дружбу народов, населяющих Россию, Глинка первый из русских музыкантов смело вводит в оперу напевы народов, неведомых дотопе в музыкальной культуре. Мелодии крымских татар, кавказскую лезгинку, иранскую мелодию (в хоре «Ложится в поле мрак ночной»), бытующую и поныне у таджиков, Глинка подвергает великолепной симфони-

ческой и вокальной оперной разработке, открывая новые перспективы и методы оперной композиции, усвоенные вскоре Бородиным, Римским-Корсаковым, Мусоргским.

Глинка сам говорит, что в увертюре к «Руслану» он пользуется приемами увертюры к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта, но замечает: «только, разумеется, характер другой русский». И действительно, в увертюре, как и во всей опере, на языке музыки рассказывается основная идея русских сказок и былин: победа света над тьмой, добра над злом, добытого народным героем счастья над невзгодами и страданиями. Оптимизм «Руслана» — характерная черта нашего народного творчества; это вера русского народа во все века в свою силу и победу.

«Руслан» полон чувством радости художника-патриота, видящего в героическом прошлом родины, в подвигах предков «Славу Русския земли» (из песни Бояна в опере). И первый на русской сцене Глинка провозглашает славу гению Пушкина (вторая песня Бояна — «Есть пустынный край»).

В «Руслане» создана целая галерея музыкально-сценических портретов: это капризно-своенравная, девически-наивная Людмила (ее арии сохраняют родство с сентиментальным бытовым романсом); это трусливый и заносчивый Фарлаф; это богатырь Руслан — с его уверенной спокойной силой, отвагой и верностью в любви; это мечтательный, полный восточной неги,

увлекающийся Ратмир; это грустящая, трогательная Горислава, это, наконец, мудрый волшебник Финн.

Оперу проникает величавое достоинство русского богатырского эпоса, красочность, изобретательность и мечта о счастье русской волшебной сказки.

Премьера оперы «Руслан и Людмила» состоялась 27 ноября 1842 года в Петербурге. Первый спектакль прошел без заметного успеха. Царская семья уехала из театра, не дождавшись конца спектакля, и это определило приговор титулованных зрителей о «неудавшейся опере». Брат царя счел даже возможным «состричь» в разговоре с приехавшим на гастроли в Петербург пианистом и композитором Францем Листом, что он посылает провинившихся офицеров вместо гауптвахты на спектакли «Руслана и Людмилы».

Так встретили гениальную оперу тогдашние «вершители судеб». Мы не удивимся тем горьким словам, которые сказал Глинка своей младшей сестре Л. И. Шестаковой: «Поймут твоего Мишу, когда его не будет, а «Руслана» — через столетие».

Все же, к счастью, он был не совсем прав. В. Ф. Одоевский снова обратился в своей статье к современникам: «Верьте! На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок — он ваша радость, ваша слава. Берегите его — он цветок нежный, а цветет один раз в столетие».

С третьего спектакля успех оперы начал неожиданно возрастать; в первом сезоне опера выдержала 32 спектакля с полным сбором. При жизни Глинки «Руслан» прошел 57 раз. Это значит, что через головы титулованной знати композитор завоевывал свою публику, полюбившую его музыку.

Глинка мечтал о том, чтобы написать вещи, «равно докладные (то есть доходчивые. — С. Б.) знатокам и простой публике». Композитор предвидит, он как бы предощущает своего нового слушателя — друга, тех «людей из народа», которые вскоре, в 50-х годах, все чаще стали посещать спектакли «Руслана». Но тогда, в 40-х годах, великому русскому музыканту пришлось вынести много тяжелых ударов.

В 1843 году итальянская опера, поддерживаемая правительством, прочно водворяется в Петербурге: она вытесняет русскую оперу, которую из Большого театра переводят в Александрийский. Глинка с горечью наблюдает пренебрежение к его музыке у хозяев театров и руководителей музыкальной жизни столиц.

В письме композитора к матери слышится настоящее отчаяние. Он пишет, что «...доведен обстоятельствами до такой степени, что тяготеет жизнью» (18 февраля 1845 года).

А в это время некоторые критики упрекали Глинку, что он мало пишет.

«Пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным рас-

стройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое всегда мною руководствовало, нельзя много писать» (из письма к В. П. Энгельгардту 26 марта 1850 года).

Достаточным ответом Глинки на эти упреки были две его испанские увертюры, «Камаринская», последние романсы: «Песня Моцарта», «Финский залив», «Не говори, что сердцу больно». Все эти произведения — бесценный вклад не только в русскую, но и в мировую музыкальную культуру.

Больной, усталый Глинка, великий создатель русской национальной музыки, ищет поддержки у немногих близких ему по духу и любящих его людей. Он уезжает из Петербурга. Он едет странствовать.

В Париже в 1844 году гениальный композитор Гектор Берлиоз ставит сочинения Глинки в программу симфонических концертов под своим управлением, пишет о Глинке сочувственные статьи.

Глинка изучает испанский язык и 20 мая 1845 года, в день своего рождения, осуществляя давнишнюю мечту, вступает на почву Испании. Композитор неумоимо странствует по испанским городам и деревням, погружается в жизнь народа, участвует в народных праздниках, учится испанским танцам. Везде, где возможно, он слушает народных певцов, гитаристов, записывает от погонщика мулов и гитариста-импровизатора народные напевы, впоследствии использованные в

двух испанских увертюрах. Глинке нравится веселый, приветливый, гостеприимный народ, у которого «деньгами дружбы и благосклонности не приобретешь, а лаской — всё на свете».

В Мадриде в 1846 году исполнено было на придворном концерте трио «Не томи, родимый» из «Ивана Сусанина». Один молодой мадридский пианист, Педро Фернандец, горячо привязался к Глинке; он стремился получить у него музыкальное руководство, а для этого решил сопутствовать Глинке в качестве чего-то среднего между преданным слугой, учеником и компаньоном. Дон Педро был неотступно при Глинке до 1856 года.

Испанские впечатления, изучение испанской народной музыки, изучение живописных ярко-красочных партитур Берлиоза вызвали к жизни две замечательные симфонические увертюры Глинки: «Арагонская хота»¹ (1845) и «Ночь в Мадриде» (1848—1851).

В «Арагонской хоте» Глинка дал замечательную картину народного праздника. О «Ночи в Мадриде» так писал впоследствии бесконечно любивший музыку Глинки П. И. Чайковский: «Сколько теплого вдохновения, роскошной поэтической фантазии в этом очаровательном произведении нашего великого художника! И необычайно оригинальная интродукция (вступление. — С. Б.), ри-

¹ Х о т а — народный танец.

сующая прозрачные сумерки наступающей южной ночи, и страстно увлекательные звуки плясовой... и все эти быстро сменяющиеся эпизоды средней части, в которых так и слышится таинственный лепет, и поцелуй, и объятия, и опять тишина, и мрак благовонной звездной южной ночи».

Но и теперь, как некогда в Италии, Глинка сознается: «Живя за границей, я более убеждаюсь в том, что я душой русский...»

И вот он создает третье, подлинно гениальное произведение последнего периода — «Камаринскую». Он пишет ее в Варшаве осенью 1848 года. Это симфоническая разработка двух мелодически сходных крестьянских песен — свадебной «Из-за гор, гор высоких» и плясовой «Камаринской».

Чайковский говорил об огромном значении «Камаринской» для всех последующих русских композиторов (в частности и для него самого). Он писал, что русская симфоническая школа «заключена в «Камаринской», подобно тому, как весь дуб в жолуде».

Глинка снова на родине. Его младшая сестра Людмила Ивановна Шестакова (1816—1906) взяла на себя после смерти матери (в 1851 году) все заботы о Михаиле Ивановиче. Она создала брату в его последние годы домашний уют, обстановку семьи.

Когда Глинка умер, Людмила Ивановна посвятила всю свою жизнь прославлению гения брата.

Она сделалась горячей пропагандисткой его музыки, собирательницей его рукописей, организатором музея его имени.

* * *

С зимы 1851 года вокруг Глинки группируется небольшой кружок его горячих почитателей. Он называет их: «наша компания». У Глинки часто бывает А. С. Даргомыжский, который работал тогда над оперой «Русалка», молодой композитор А. Н. Серов, писавший еще в 1842 году, что он «верует в Глинку, как в божество», историк искусства и критик В. В. Стасов (1824—1906). Стасов был первым биографом Глинки. После смерти Глинки Стасов становится вдохновителем и идеологом группы композиторов — наследников дела Глинки (Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи), которые получили от Стасова наименование «могучей кучки».

На вечерах у Глинки играли на фортепиано в восемь, даже в двенадцать рук произведения классиков и самого Глинки.

В 1852 году Глинка опять выехал за границу, в Париж.

Он посещал парижские музеи, осматривал окрестности французской столицы. В эту поездку он по-настоящему оценил глубокую музыку великого композитора Иоганна-Себастьяна Баха (1685—1750); он по-новому горячо увлекся операми Глюка (1714—1787). Глинка много читал;

сам он называет прочитанные им в Париже «Илиаду» и «Одиссею», всего Овидия, Ариосто, Бокаччио, «Тысячу и одну ночь», современных французских писателей.

Когда Глинка в 1854 году вернулся в Россию, его дружба с В. В. Стасовым особенно окрепла. Стасов побуждал Глинку непрестанно работать. По его настоянию композитор написал автобиографические «Записки». «Стасов уж больно прилегает, чтобы я работал», говорил Глинка. Весной и летом 1855 года стареющий мастер берется за оперу «Двумужница» на сюжет драмы Шаховского. Композитор предполагает ввести в свою оперу украинские народно-песенные темы, но, не удовлетворенный либретто, прекращает начатую работу.

Зимой 1855/56 года в «нашей компании» появился восемнадцатилетний нижегородский пианист и композитор М. А. Балакирев (1836—1910). Глинка распознал большую музыкальную одаренность юноши и не без основания указал на Балакирева, как на своего преемника. В 60-е годы именно Балакирев и Стасов возглавили «новую русскую школу» композиторов — «могучую кучку»...

Глинка продолжает давать уроки пения, с наслаждением слушает классическую музыку. «Никакой другой без скуки слушать не могу», писал он в 1854 году Н. В. Кукольнику.

Интерес к старинной итальянской музыке, который возбуждал в Глинке и поддерживал Ста-

сов, беседы с В. Ф. Одоевским, полагавшим, что русская народная и церковная музыка построены на тех же основах, что и западноевропейское средневековое многоголосие, — все это дает пищу пытливости Глинки, его неутолимой жажде знания. «Дав России национальную оперу, — пишет В. В. Стасов в своей биографии Глинки, — он захотел дать ей и национальную гармонию для ее древних мелодий».

Стареющий Глинка с юношеской энергией и прилежанием снова становится учеником. Он едет в Берлин к своему прежнему учителю Дену.

Так в 1856 году он упорно и много работает с Деном над фугами¹, изучает произведения итальянских мастеров хорового многоголосия XVI века Орlando Лассо и Палестрины. Глинка мечтает применить приемы многоголосной техники этих мастеров к русской музыке, сочетать «узлами законного брака», как он писал, западноевропейскую фугу с русской народной песенной мелодикой. (Задачу эту осуществил потом ученик Чайковского, крупный композитор С. И. Танеев.)

В Берлине Глинка жил тихо, уединенно; он бывал лишь в опере и у Дена. Джакомо Мейербер (1791—1864), автор популярных опер «Гугеноты»,

¹ Фуга — наиболее совершенная форма западноевропейской многоголосой музыки XVII—XVIII веков, достигшая высшего расцвета в творчестве Иоганна-Себастьяна Баха. Фуга строится на одной мелодической теме, переходящей из одного вокального или инструментального голоса в другой при непрерывном движении переплетающихся голосов.

«Роберт Дьявол», «Пророк» и других, включает трио из эпилога «Ивана Суеванина» в программу придворного концерта 9 января 1857 года. Выйдя из жарко натопленной залы дворца на улицу, болезненный Глинка простудился и слег. Ден каждый день навещал своего ученика; уроки не прекращались. В комнате больного Ден устраивал исполнение струнных квартетов.

Великому русскому композитору не суждено было встать с постели. Он умер в полном одиночестве вдали от родины и близких.

В письме к Л. И. Шестаковой Ден подробно рассказал о последних днях Глинки.

Несмотря на страдания и усиливающуюся слабость, Глинка был неизменно бодр и весел, говорил о своих работах. 1(13) февраля он еще шуточно беседовал о своих фугах. А в 6 часов утра 3(15) февраля хозяин квартиры, в которой жил Глинка, рано утром поднял Дена с постели и сообщил ему, что около часа тому назад композитор скончался.

«За несколько часов до смерти, — писал Ден Л. И. Шестаковой, — он потребовал подаренный ему матерью образок, поцеловал его молча, горячо помолился, стал кроток и спокоен и остался так до той минуты, когда смерть внезапно его поразила».

6(18) февраля 1857 года состоялось погребение М. И. Глинки на берлинском кладбище. Кроме Дена и Мейербера, присутствовало еще три му-

зыканта и несколько русских из посольства. Ден поставил на могиле своего ученика мраморный памятник.

В мае 1857 года благодаря хлопотам сестры Людмилы Ивановны Шестаковой, тело великого композитора было перевезено в Петербург и предано земле на кладбище Александро-Невской лавры.

Знамя основоположника русской национальной музыкальной школы уверенно взяли в свои руки его преданные молодые друзья. «Настанет время, — сказал Стасов, — когда Россия сделается тем, чего хотели когда-то одни лучшие. Тогда и музыкальное понимание поднимется, с жадностью прильнет тогда Россия к Глинке».

Время это наступило в наши дни, когда к музыке Глинки и его неиссякаемым истокам — творчеству русского народа — с жадностью прильнули композиторы всей дружной семьи народов нашего Союза. Они усвоили не только основные народные идеи и принципы искусства Глинки, его умение писать на простом, ясном и ярком музыкальном языке, но и его горячую любовь к родной земле, его веру в победу правды и света, в могучий расцвет богатейшей культуры народа, в смело провозглашенные им идеалы героизма, долга и величия подвига.