

# ГЛИНКА



Екатерина  
Лобанкова



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

## Annotation

Михаил Иванович Глинка (1804–1857) — одна из ключевых фигур в музыке и подлинный герой русской культуры. Невероятная, еще прижизненная, слава композитора способствовала возникновению вокруг него многочисленных мифов и домыслов. В представленной биографии воссоздается реальная, порой противоречивая личность Глинки. Впервые показано, как на его мировоззрение и творчество влияла принадлежность к русскому дворянству и европейскому высшему свету. Жизнь композитора рассмотрена в широком историческом контексте, дополненном рассказами о путешествиях, медицине, моде, семейном праве, издательском процессе, домашнем музицировании и др. Жизнь Глинки связана с царствованием трех императоров — Александра I, Николая II, Александра II — и национально-патриотической составляющей их политики, в частности с идеологией «официальной народности» в рамках Российской империи.

Автор биографии — Екатерина Лобанкова (Ключникова), кандидат искусствоведения, специалист по истории русской музыки — опирается на современные исследования по истории культуры и искусства, включая зарубежные, и предлагает свою интерпретацию исторических фактов и свидетельств времени.

[Адаптировано для AlReader]



- 
- [Екатерина Лобанкова](#)
    - 
    - [Вступление](#)
      - 
      - [Назад к Глинке](#)
      - [Кто Вы, господин Глинка?](#)
    - [Часть первая](#)

- [Глава первая](#)
  - 
  - [Старое имение](#)
  - [Украденная невеста и разборные мосты](#)
  - [Бабушкин воспитанник](#)
  - [Усадьба как образ мироздания](#)
  - [«Дикое» детство](#)
  - [Имение как бизнес](#)
  - [«Музыка — душа моя»](#)
  - [Мультикультурализм](#)
  - [Победа над злом](#)
  - [Домашнее образование](#)
  - [Музыкальный поворот](#)
  - [Изгнание из Эдема](#)
- [Глава вторая](#)
  - 
  - [Элитное учреждение](#)
  - [На особом положении](#)
  - [«Мы все учились понемногу»](#)
  - [Экзотические персонажи](#)
  - [Увлечения](#)
  - [Образование как воспитание](#)
  - [В кругу юных гениев](#)
  - [Король инструментов](#)
  - [Городской житель](#)
  - [Вся жизнь — театр](#)
  - [От либерализма к мистицизму](#)
  - [Первые чувства](#)
  - [Начало взрослой жизни](#)
- [Глава третья](#)
  - 
  - [Перекресток судьбы](#)
  - [«Кадриль болезней»](#)
  - [Словарь болезней XIX века](#)
  - [Мистика судьбы](#)
  - [Присвоение русского Востока](#)
  - [Через Украину на Кавказ](#)
  - [Край света](#)
  - [Музыкальная «кухня»](#)

- [Двадцать лет спустя](#)
- [Глава четвертая](#)
  - 
  - [Между роялем и канцелярией](#)
  - [Социализация посредством музыки](#)
  - [Профессионалы против аматеров?](#)
  - [Создай себя сам](#)
  - [Был ли Глинка декабристом?](#)
  - [От «любителя» к «автору»](#)
  - [«Чудное мгновенье»](#)
  - [«Золотая молодежь»](#)
  - [«Аристократы духа»](#)
  - [Золотуха, дача Кочубея и Черная речка](#)
  - [В Москву, в Москву!](#)
  - [Переворот](#)
- [Глава пятая](#)
  - 
  - [Виртуоз](#)
  - [Поющая красавица](#)
  - [Учитель](#)
  - [Итальянская школа](#)
  - [Издатель](#)
  - [Модное место для самоубийц](#)
  - [«Голос с того света»](#)
- [Глава шестая](#)
  - 
  - [Германия и мнимый больной?](#)
  - [«Италия — второе отечество»](#)
  - [Путеводитель по Неаполю от Глинки](#)
  - [Новая специальность](#)
  - [На пути в Берлин](#)
  - [Музыка и нация](#)
  - [Итоги](#)
- [Часть вторая](#)
  - [Глава седьмая](#)
    - 
    - [Двое похорон и одна свадьба](#)
    - [«Изобретение» нации](#)
    - [Коллективный проект](#)

- [Опера «Жизнь за царя»](#)
- [Триумф композитора,](#)
- [«Изобретение» национальной оперы](#)
- [Пройти через «медные трубы»](#)
- [Глава восьмая](#)
  - 
  - [Реформы Капеллы](#)
  - [Музыка ангелов](#)
  - [Семейная идиллия](#)
  - [Мужская «братия»](#)
  - [Сын Отечества](#)
  - [Малороссия: туда и обратно {296}](#)
  - [Музыкальный урожай](#)
  - [Возвращение](#)
  - [Новый ученик](#)
  - [Увольнение](#)
- [Глава девятая](#)
  - 
  - [Музыкальные рауты у Глинок](#)
  - [Денежный вопрос](#)
  - [Муза на службе](#)
  - [Чудо любви](#)
  - [Детективная история](#)
  - [Побег? Или...](#)
  - [Возможность освобождения](#)
  - [Две Керн, Пушкин и Глинка](#)
  - [Прощание с Петербургом](#)
  - [Расставание](#)
- [Глава десятая](#)
  - 
  - [Между Петербургом, Новоспасским и Малороссией](#)
  - [Роман в письмах](#)
  - [Развод](#)
  - [Чиновничья война](#)
  - [«Счастье было так возможно»](#)
- [Глава одиннадцатая](#)
  - 
  - [Рождение музыки из духа поэмы Пушкина](#)
  - [Вечера у Гедеонова](#)



- [Опера на службе театра](#)
  - [А была ли опера?](#)
  - [Премьера](#)
  - [«За» и «против» — pro et contra?](#)
  - [А может быть, успех?](#)
  - [Миф о провале](#)
  - [«Руслан и Людмила» и русская публика:](#)
  - [«Руслан и Людмила» как гламур](#)
- [Часть третья](#)
  - [Глава двенадцатая](#)
    - 
    - [Музыкальная «Богемия»](#)
    - [В поисках европейской славы](#)
    - [Франция](#)
    - [Мечты об Испании](#)
    - [Покорить Париж и... уехать](#)
    - [Почему Глинка не сочинял симфоний?](#)
    - [Испания](#)
    - [Путеводитель по Испании от Глинки](#)
    - [Волшебная Андалусия](#)
    - [Побег в Мадрид](#)
    - [Теплая Севилья](#)
    - [Итог приключений русского в Европе](#)
  - [Глава тринадцатая](#)
    - 
    - [Сбежать из дома](#)
    - [Смоленск и «медные трубы»](#)
    - [Варшава и «дары смерти»](#)
    - [Глюк, Россини и русский фольклор](#)
    - [Петербург и «новое общество»](#)
    - [Второе затворничество в Варшаве](#)
    - [Кризис среднего возраста](#)
    - [Вне моды](#)
    - [Первый юбилей](#)
    - [Невыносимая легкость](#)
    - [В Петербург](#)
    - [Она звалась... Людмилой](#)
    - [Забывтый гений?](#)
  - [Глава четырнадцатая](#)

- 
- [Путешественник без путешествий](#)
- [Париж навсегда](#)
- [Глюк на сцене](#)
- [Глава пятнадцатая](#)
  - 
  - [Последний рубеж](#)
  - [Городской житель](#)
  - [Время «собирать камни»](#)
  - [Первое собрание сочинений](#)
  - [Издательский скандал](#)
  - [Музыка для удовольствия](#)
  - [Новая любовь и новая опера](#)
  - [Поворот к церковной музыке](#)
  - [В поисках истины](#)
  - [Открывая неизвестное](#)
  - [Перед отъездом](#)
  - [Уехать навсегда?](#)
  - [Во славу нового императора](#)
- [Глава шестнадцатая](#)
  - 
  - [Жизнь в Берлине](#)
  - [Между затворничеством и публичностью](#)
  - [Музыкальные «объединения»](#)
  - [Дебют в Берлине](#)
  - [Уход](#)
  - [Роковая случайность? Или...](#)
- [Заключение](#)
  - 
  - [Творческое наследие](#)
  - [«Желудь» и «дуб»](#)
  - [Судебный процесс](#)
  - [Вещественная память](#)
  - [Наследники Глинки](#)
  - [Потерянный рай](#)
  - [Услышать Глинку сегодня](#)
- [Приложение](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
- [ЛИТЕРАТУРА](#)







- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)

- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)

- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)

- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)

- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)

- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)



- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)

- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)
- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)

- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)
- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)
- [330](#)
- [331](#)
- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)
- [342](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)
- [349](#)
- [350](#)
- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)

- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)
- [359](#)
- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)
- [369](#)
- [370](#)
- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [377](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)
- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)
- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)

- [393](#)
- [394](#)
- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)
- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [402](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [407](#)
- [408](#)
- [409](#)
- [410](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [415](#)
- [416](#)
- [417](#)
- [418](#)
- [419](#)
- [420](#)
- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)
- [429](#)
- [430](#)
- [431](#)

- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)
- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [443](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)
- [447](#)
- [448](#)
- [449](#)
- [450](#)
- [451](#)
- [452](#)
- [453](#)
- [454](#)
- [455](#)
- [456](#)
- [457](#)
- [458](#)
- [459](#)
- [460](#)
- [461](#)
- [462](#)
- [463](#)
- [464](#)
- [465](#)
- [466](#)
- [467](#)
- [468](#)
- [469](#)
- [470](#)

- [471](#)
- [472](#)
- [473](#)
- [474](#)
- [475](#)
- [476](#)
- [477](#)
- [478](#)
- [479](#)
- [480](#)
- [481](#)
- [482](#)
- [483](#)
- [484](#)
- [485](#)
- [486](#)
- [487](#)
- [488](#)
- [489](#)
- [490](#)
- [491](#)
- [492](#)
- [493](#)
- [494](#)
- [495](#)
- [496](#)
- [497](#)
- [498](#)
- [499](#)
- [500](#)
- [501](#)
- [502](#)
- [503](#)
- [504](#)
- [505](#)
- [506](#)
- [507](#)
- [508](#)
- [509](#)



- [510](#)
- [511](#)
- [512](#)
- [513](#)
- [514](#)
- [515](#)
- [516](#)
- [517](#)
- [518](#)
- [519](#)
- [520](#)
- [521](#)
- [522](#)
- [523](#)
- [524](#)
- [525](#)
- [526](#)
- [527](#)
- [528](#)
- [529](#)
- [530](#)
- [531](#)
- [532](#)
- [533](#)
- [534](#)
- [535](#)
- [536](#)
- [537](#)
- [538](#)
- [539](#)
- [540](#)
- [541](#)
- [542](#)
- [543](#)
- [544](#)
- [545](#)
- [546](#)
- [547](#)
- [548](#)

- [549](#)
- [550](#)
- [551](#)
- [552](#)
- [553](#)
- [554](#)
- [555](#)
- [556](#)
- [557](#)

- [comments](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)

- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)

- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)

- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)

- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)

- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)



- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)

- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)

- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)
- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)
- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)
- [330](#)
- [331](#)
- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)

- [342](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)
- [349](#)
- [350](#)
- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)
- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)
- [359](#)
- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)
- [369](#)
- [370](#)
- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [377](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)

- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)
- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)
- [393](#)
- [394](#)
- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)
- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [402](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [407](#)
- [408](#)
- [409](#)
- [410](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [415](#)
- [416](#)
- [417](#)
- [418](#)
- [419](#)

- [420](#)
- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)
- [429](#)
- [430](#)
- [431](#)
- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)
- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [443](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)
- [447](#)
- [448](#)
- [449](#)
- [450](#)
- [451](#)
- [452](#)
- [453](#)
- [454](#)
- [455](#)
- [456](#)
- [457](#)
- [458](#)

- [459](#)
- [460](#)
- [461](#)
- [462](#)
- [463](#)
- [464](#)
- [465](#)
- [466](#)
- [467](#)
- [468](#)
- [469](#)
- [470](#)
- [471](#)
- [472](#)
- [473](#)
- [474](#)
- [475](#)
- [476](#)
- [477](#)
- [478](#)
- [479](#)
- [480](#)
- [481](#)
- [482](#)
- [483](#)
- [484](#)
- [485](#)
- [486](#)
- [487](#)
- [488](#)
- [489](#)
- [490](#)
- [491](#)
- [492](#)
- [493](#)
- [494](#)
- [495](#)
- [496](#)
- [497](#)

- [498](#)
- [499](#)
- [500](#)
- [501](#)
- [502](#)
- [503](#)
- [504](#)
- [505](#)
- [506](#)
- [507](#)
- [508](#)
- [509](#)
- [510](#)
- [511](#)
- [512](#)
- [513](#)
- [514](#)
- [515](#)
- [516](#)
- [517](#)
- [518](#)
- [519](#)
- [520](#)
- [521](#)
- [522](#)
- [523](#)
- [524](#)
- [525](#)
- [526](#)
- [527](#)
- [528](#)
- [529](#)
- [530](#)
- [531](#)
- [532](#)
- [533](#)
- [534](#)
- [535](#)
- [536](#)



- [537](#)
- [538](#)
- [539](#)
- [540](#)
- [541](#)
- [542](#)
- [543](#)
- [544](#)
- [545](#)
- [546](#)
- [547](#)
- [548](#)
- [549](#)
- [550](#)
- [551](#)
- [552](#)
- [553](#)
- [554](#)
- [555](#)
- [556](#)
- [557](#)
- [558](#)
- [559](#)
- [560](#)
- [561](#)
- [562](#)
- [563](#)
- [564](#)
- [565](#)
- [566](#)
- [567](#)
- [568](#)
- [569](#)
- [570](#)
- [571](#)
- [572](#)
- [573](#)
- [574](#)
- [575](#)

- [576](#)
- [577](#)
- [578](#)
- [579](#)
- [580](#)
- [581](#)
- [582](#)
- [583](#)
- [584](#)
- [585](#)
- [586](#)
- [587](#)
- [588](#)
- [589](#)
- [590](#)
- [591](#)
- [592](#)
- [593](#)
- [594](#)
- [595](#)
- [596](#)
- [597](#)
- [598](#)
- [599](#)
- [600](#)
- [601](#)
- [602](#)
- [603](#)
- [604](#)
- [605](#)
- [606](#)
- [607](#)
- [608](#)
- [609](#)
- [610](#)
- [611](#)
- [612](#)
- [613](#)
- [614](#)

- [615](#)
- [616](#)
- [617](#)
- [618](#)
- [619](#)
- [620](#)
- [621](#)
- [622](#)
- [623](#)
- [624](#)
- [625](#)
- [626](#)
- [627](#)
- [628](#)
- [629](#)
- [630](#)
- [631](#)
- [632](#)
- [633](#)
- [634](#)
- [635](#)
- [636](#)
- [637](#)
- [638](#)
- [639](#)
- [640](#)
- [641](#)
- [642](#)
- [643](#)
- [644](#)
- [645](#)
- [646](#)
- [647](#)
- [648](#)
- [649](#)
- [650](#)
- [651](#)
- [652](#)
- [653](#)

- [654](#)
- [655](#)
- [656](#)
- [657](#)
- [658](#)
- [659](#)
- [660](#)
- [661](#)
- [662](#)
- [663](#)
- [664](#)
- [665](#)
- [666](#)
- [667](#)
- [668](#)
- [669](#)
- [670](#)
- [671](#)
- [672](#)
- [673](#)
- [674](#)
- [675](#)
- [676](#)
- [677](#)
- [678](#)
- [679](#)
- [680](#)
- [681](#)
- [682](#)
- [683](#)
- [684](#)
- [685](#)
- [686](#)
- [687](#)
- [688](#)
- [689](#)
- [690](#)
- [691](#)
- [692](#)

- [693](#)
- [694](#)
- [695](#)
- [696](#)
- [697](#)
- [698](#)
- [699](#)
- [700](#)
- [701](#)
- [702](#)
- [703](#)
- [704](#)
- [705](#)
- [706](#)
- [707](#)
- [708](#)
- [709](#)
- [710](#)
- [711](#)
- [712](#)
- [713](#)
- [714](#)
- [715](#)
- [716](#)
- [717](#)
- [718](#)
- [719](#)
- [720](#)
- [721](#)
- [722](#)
- [723](#)
- [724](#)
- [725](#)
- [726](#)
- [727](#)
- [728](#)
- [729](#)
- [730](#)
- [731](#)

- [732](#)
- [733](#)
- [734](#)
- [735](#)
- [736](#)
- [737](#)
- [738](#)
- [739](#)
- [740](#)
- [741](#)
- [742](#)
- [743](#)
- [744](#)
- [745](#)
- [746](#)
- [747](#)
- [748](#)
- [749](#)
- [750](#)
- [751](#)
- [752](#)
- [753](#)
- [754](#)
- [755](#)
- [756](#)
- [757](#)
- [758](#)
- [759](#)
- [760](#)
- [761](#)
- [762](#)
- [763](#)
- [764](#)
- [765](#)
- [766](#)
- [767](#)
- [768](#)
- [769](#)
- [770](#)

- [771](#)
  - [772](#)
  - [773](#)
  - [774](#)
  - [775](#)
  - [776](#)
  - [777](#)
  - [778](#)
  - [779](#)
  - [780](#)
  - [781](#)
  - [782](#)
  - [783](#)
  - [784](#)
  - [785](#)
  - [786](#)
-

ЖИЗНЬ®  
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ  
ЛЮДЕЙ

*Серия биографий*

Основана в 1890 году  
Ф. Павленковым  
и продолжена в 1933 году  
М. Горьким



**ВЫПУСК**

**1913**

---

**(1713)**



**Екатерина Лобанкова**

**ГЛИНКА**

**ЖИЗНЬ В ЭПОХЕ. ЭПОХА В ЖИЗНИ**



МОСКВА  
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

---

\*

*На переплете книги — фрагменты акварельного портрета Михаила Глинки (1820-е гг), картины Т. К. Стила «Пианистка» (1893) и акварель П. А. Каратыгина (1830-е гг.) с изображением К. П. Брюллова (сидит), Я. Ф. Яненко, М. И. Глинки (за фортепиано), Н. В. Кукольника и И. П. Поливанова (сидит на стуле). Вкладки с иллюстрациями открывает портрет М. И. Глинки работы Н. С. Волкова (1834).*

© Лобанкова Е. В., 2019

© Издательство АО «Молодая гвардия»,  
художественное оформление, 2019

## **Вступление**

### **«ГЛИНКА» КАК МИФ**

«В России до Глинки не было ни одного композитора» — так сказал на одной из моих лекций студент немзыкального вуза. Это мнение, явно присвоенное из многочисленных литературно-музыкальных источников Интернета, может служить доказательством того, что имя Михаила Ивановича Глинки вписано в современный информационный и культурный поток. Как и почти 200 лет назад, он является той фигурой, от которой отсчитывается история русской музыки современного периода. Михаил Иванович Глинка (1804–1857) считается первым национальным композитором, основателем русской композиторской школы и творцом, получившим высокий статус классика.

Но парадокс в том, что его имя более известно, чем его музыка. Лишь профессиональные музыканты обращаются к его сочинениям регулярно. Она является обязательной частью программы отечественного музыкального образования. В репертуаре симфонических коллективов можно встретить «Камаринскую» на народные темы, аристократичный «Вальс-фантазию» и две эффектные Испанские увертюры. Но звучат они на концертной эстраде редко.

Теперь с трудом можно найти российские театры, где постоянно идут оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» (одна из редких премьер — постановка *semi-stage* в московском театре «Новая опера» в октябре 2018 года). Лишь в Мариинском театре в Санкт-Петербурге, где исполнение русской классики считается важной миссией, оба сочинения регулярно оживают на сцене. Интересную фортепианную музыку плохо знают даже профессионалы. По сути, эти сочинения — настоящая музыкальная русская экзотика, которую еще предстоит открыть.

Застывший в прошлом образ национального классика, создателя первой национальной оперы, остается за пределами интересов современного молодого слушателя, который, может быть, знаком лишь с двумя-тремя его романсами.

За рубежом музыка Глинки известна профессионалам, которые уважительно слушают ее, но чаще всего относят к направлению национального романтизма, в рамках которого формировались разные национальные локальные школы<sup>[1]</sup>. А значит, и значение Глинки не

выходит за рамки русской музыки.

Парадокс сегодняшних рецензий, то есть современных оценок и восприятия, не отменяет его славы, которая сопровождает его имя на протяжении более чем двух веков. Эта слава гремит и сегодня, но именно под ее воздействием были деформированы исторические факты, связанные с фигурой Глинки, что породило в публичном пространстве множество мифов о нем. Наверное, ни один другой композитор в русской истории не был объектом столь настойчивого и тотального мифотворчества.

Современники пользовались прямыми отсылками к греческим мифам. Михаила Ивановича называли русским Орфеем, что запечатлено, например, в шутивном акростихе, который был сочинен одним из его друзей.

Гимн родного соловья,  
Лепет листьев, шум ручья.  
Из груди гармоньей льются.  
Не мечты ли вокруг нас вьются?  
Кто же милый наш Орфей?  
Ах, заглавные скорей  
Прочитайте  
И узнайте<sup>{2}</sup>.

Композитора называли то «отцом русской музыки», то ее «солнцем»<sup>{3}</sup>.

Его последователи — например критик Владимир Васильевич Стасов и композиторы кружка «Могучая кучка» — считали Глинку поборником идеалов «народничества». Эта философия в их более поздней интерпретации 1860-х годов подразумевала идеализацию крестьянского искусства и требовала изоляции от всяких иновлияний. В этот образ они вкладывали собственное представление об идеале искусства, но он имел мало общего с реальной личностью музыканта. Каждый из его современников видел «своего» Глинку<sup>{4}</sup>.

Его образ менялся также в зависимости от идеологического курса страны, так как Глинка был навсегда и бесповоротно включен в дискурс власти. В советское время принято было героизировать и идеализировать композитора, что шло еще из традиций биографики XIX века<sup>{5}</sup>. Глинка в этих работах является жертвой «деспотического гнета последних лет царствования Николая I»<sup>{6}</sup>. Он показывался как «реалист», воплощающий

требования правдивого отражения действительности<sup>{7}</sup>.

Однако помимо героических представлений вокруг Михаила Ивановича возникали антимифы. Его часто «низвергали» до уровня простого человека, страдающего от различных слабостей и пороков. Читая воспоминания, например литератора Павла Михайловича Ковалевского или Авдотьи Яковлевны Панаевой, можно представить себе взбалмошного, болеющего и неприятного человека. Позже, ознакомившись с «Записками» композитора и с его рукописями, Петр Ильич Чайковский, восхищаясь его музыкальным гением, сокрушался по поводу его характера: «Глинка гений, — но ведь он был чистейшим дилетантом и его *Nachless* (то есть наследие. — *Е. Л.*) не мог никогда быть тем, что он был у Шуберта, Шумана, Шопена»<sup>{8}</sup>. В последующие годы Глинку будут называть «Обломовым», «баринном», деятели раннесоветской культуры обвиняли его в лени и неоправданном сибаритстве<sup>{9}</sup>.

Причин подобных негативных оценок было множество — и непонимание эпохи, в которой жил музыкант, и глобальные государственные идеологические задачи, под которые подыскивались подходящие кумиры, и культурно-исторические метаморфозы.

Немаловажен и психологический фактор, о котором размышлял Александр Сергеевич Пушкин в письме другу Петру Андреевичу Вяземскому в ноябре 1825 года: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе»<sup>{10}</sup>.

Мифы разрушили историю.

Глинка стал восприниматься больше как культурный герой в истории России, чем композитор, чья музыка постоянно воспроизводится в актуальном музыкальном пространстве и востребована слушателями.

## Назад к Глинке

Существует представление, что биографии известных людей, как и учебники, нужно переписывать раз в 50 лет. За это время происходит смена научных парадигм, открываются новые факты и документы, что позволяет уточнять и заново выстраивать образы прошлого.

В серии «ЖЗЛ» выходило несколько биографий Глинки, последняя из них была выпущена в 1950 году. С этого момента прошло почти 70 лет. Значительный временной разрыв и накопленный за это время багаж открытий, мнений и фактов подтверждает актуальность новой книги о Михаиле Ивановиче Глинке, которая продолжит повествование об этом герое в известной линейке книг.

Главная цель новой биографии — выявить мифы о Глинке, по возможности развенчать их, найти причины их появлений и предложить новые системы аргументации, позволяющие приблизиться к пониманию этой личности, его поступков и суждений. Хочется, чтобы читатель прошел жизненный путь вместе с главным героем и удивился, с одной стороны, уникальности его судьбы, а с другой — причастности к истории страны и всей эпохи. Каждое историческое событие или явление — от восстания декабристов до распространения железных дорог, так или иначе, влияло на его решения и поступки.

Еще одна цель этой книги — воссоздать эмоциональную жизнь Глинки, его мировоззрение и внутреннюю мотивацию. Все это образует уникальный внутренний мир художника. Внешняя канва его жизни — учился, путешествовал, женился, сочинил и т. д. — довольно известна. Но простое перечисление фактов не дает нам понимания. Нам, читающим о Великих и познающим Великих, всегда хочется приоткрыть тайну их личности, понять ее, распознать «механизмы» творчества и объяснить их поступки. В случае же с музыкантом подобное «открытие» личности творца позволяет более точно понимать и слышать его музыку, которая является и его субъективным дневником, и чем-то намного большим — универсальным искусством, говорящим на понятном всему человечеству языке. Как замечал Одоевский: «Материалы для жизни художника одни: его произведения. Будь он музыкант, стихотворец, живописец, — в них найдете его дух, его характер, его физиономию, в них найдете даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историков»<sup>[11]</sup>.

Биография Глинки представляет интерес не только для ценителей

музыки, но и для всех, кто интересуется прошлым России и Европы. Его жизнь — это истории русского языка, философии, политических систем, развлечений, театров, гастрономии, медицины и многого другого. Жизнь Глинки позволяет открыть повседневный мир русского общества периода 1820—1850-х годов с его традициями брака, семьи, наследования, устройства и распорядка дня, образования и манер поведения. В книге воссоздается то, что он мог видеть, слышать и читать в разных странах, путешествуя по Европе, так что перед нами открывается картина жизни всего европейского мира XIX века.

Создать новую биографию Глинки, с одной стороны, просто, ведь сохранилось множество воспоминаний современников и исследований последующих эпох, а с другой — в них как раз и создавались мифы, транслируемые из поколения в поколение. Даже собственные воспоминания Глинки, озаглавленные бесхитростно «Записки», он создавал в конце жизни, с 1854 по 1855 год, и оттого многие факты и описанные им события потеряли свою достоверность и точность<sup>{12}</sup>.

Однако за последние 20 лет в российской и зарубежной науке о Глинке появились новые исследования, в которых произошли значительные переосмысления и сделаны открытия. Кульминацией интереса к наследию композитора стало его двухсотлетие, которое отмечалось в 2004 году, когда вышло несколько важных книг о нем, прошли научные конференции, постоянно звучала его музыка.

Среди исследователей, повлиявших на облик современной глинкианы, нужно назвать Марка Генриховича Арановского, Надежду Владимировну Деверилину, Сергея Георгиевича Мамаева, Елену Михайловну Петрушанскую, Тамару Закировну Сквирскую, Сергея Витальевича Тышко, Елену Владимировну Фролову, Сергея Владимировича Фролова, Татьяну Васильевну Чередниченко и др. Большое значение имеют многочисленные выпуски Новоспасских сборников, издаваемых по итогам конференций в Музее-усадьбе М. И. Глинки.

Кроме того, в российской гуманитаристике появились важные работы по истории русской музыки первой половины XIX века (Марины Геннадьевны Долгушиной, Елены Владимировны Смагиной, Анастасии Александровны Сырейщиковой, Елены Марковны Шабшаевич и др.) и по истории русской культуры (исследования Андрея Леонидовича Зорина, Алексея Геннадьевича Машевского, Веры Юрьевны Проскуриной и др.). Действуют общедоступные площадки для трансляции новых научных достижений о русской истории — это интернет-ресурсы «Арзамас», «Постнаука» и «Лекториум». Вся эта обширная современная научная

гуманитарная база, сформированная русскими и зарубежными исследователями, позволяет по-новому взглянуть на личность и творчество Глинки.

Книга опирается на историко-культурный и контекстуальный подходы, которые предполагают описание истории, быта, всей среды, в которой творил художник. Вместо того чтобы «накладывать» на его музыку и личность новые, современные «ярлыки» и определения, мы попытаемся проникнуть в мировоззрение эпохи и через него — в мировоззрение композитора.

В качестве более точных исторических свидетельств, чем жанр воспоминаний, используются письма Глинки и его современников. Правда, многое из его эпистолярия считается утерянным. Сестра композитора — Людмила Ивановна Шестакова — указывала, что письма зачастую уничтожали сами родственники как неинтересные или способные повредить репутации композитора<sup>[1]</sup>. Письма Глинки, его корреспонденция и документы цитируются в основном по полному собранию его сочинений: *Глинка М. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: В 2 т. [В 3 кн.: 1: Литературные произведения; 2 (а): Письма 1822–1853 годов. Документы; 2 (б): Письма 1854–1857 годов. Письма Глинке] / Изд. подг. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1973–1977 (в сносках — Глинка М. И. ПСС). Письма матери композитора цитируются по изданию: Письма Евгении Андреевны Глинки / Сост. Н. Деверилина. М.: Дека-ВС, 2004 (в сносках — Письма Е. А. Глинки). Некоторые письма сверены с автографами. В случае если не указывается печатный источник, цитирование осуществляется по автографу.*

Чтобы понять, кто создавал мифы о Глинке и как они «приживались» в русском обществе, использована методология такого направления исторической науки, как «публичная история» (*public history*), исследующая способы репрезентации истории в публичных практиках, например в СМИ<sup>[13]</sup>. Сам Глинка чрезвычайно трепетно относился к тому, как его будут воспринимать и встречать в обществе. Он — когда-то сознательно, а когда-то бессознательно — выстраивал свои образы, «конструировал» себя и свою биографию, часто инициировал публикации о себе в прессе. В книге используются выдержки из статей в газетах, журналах и альманахах того времени (особенно статьи в газете «Северная пчела», являющейся самым читаемым русским изданием в эпоху Глинки). Они выдерживают проверку временем, так как были написаны непосредственно в момент происходящих событий. Этот блок информации

позволяет нам понять восприятие и оценки современников, определяющие успех или провал премьер, исполнителей и композиторов. Все выдержки из периодических изданий эпохи Глинки выверены по первоисточнику (если не указано иное).

Визуальные материалы, опубликованные в книге, взяты из открытых источников, в том числе из книг и журналов, изданных в XIX — начале XX века. Некоторые фотографии с современными видами достопримечательностей в Смоленске и Новоспасском сделаны Денисом Викторовичем Лобанковым, он также помогал в подборе иллюстративного материала. Переводы с французского и немецкого языков приводятся по изданным материалам, в некоторых случаях уточнения сделаны Марией Васильевной Кузнецовой.

Предлагаемая книга в рамках серии «ЖЗЛ» носит в первую очередь популяризаторский характер. В нее включены беллетризованные диалоги, но они не выдуманы, а составлены на основе эпистолярия Глинки и его окружения, так что имеют вполне документированные основания.

Новая биография русского композитора создавалась в первую очередь в рамках русской популярной литературы, выполняющей важную просветительскую миссию. Но ввиду отсутствия современных учебников по русской музыке и целостной научной монографии о жизни и творчестве Глинки она может использоваться и в образовательном процессе профессиональных музыкальных учреждений, и в научной деятельности.



## Кто Вы, господин Глинка?

Сегодня многие исследователи приходят к выводу, что мы не знаем истинного Глинку, то есть реальную историческую личность<sup>{14}</sup>. Многие из тех, кто пытался рассказывать о нем, поражались его многоликости и противоречивости. Как можно свести в единый образ тот набор противоположностей в характере, поведении и поступках, известных по его биографии и творчеству? Его эпикурейство и работоспособность, страсть к развлечениям и религиозность, логику и эмоциональную импульсивность, уход от официальной службы и преклонение перед императором, приоритет частной жизни, ценности личности и заботы о собственном реноме в свете, мечтательность и скепсис, серьезность и игра, культ городской жизни и побег на лоно природы? Его интерес — помимо русской народной культуры — к украинскому, финскому, испанскому, персидскому фольклору, а также использование музыкальных моделей из французской, итальянской и немецкой школ не вписывались в идею русской «национальной музыки». А постоянные жалобы на болезни разрушали его героический образ.

И все-таки образ Глинки как «безукоризненного» русского гения сложился, но уже ближе к концу XIX века. Этому способствовало сравнение композитора с Пушкиным, ставшим «нашим всем» почти сразу после смерти. Знаменитая же речь Достоевского в 1880 году на открытии памятника Пушкину, в которой он говорил о «всемирной отзывчивости» русского поэта, собирающего все явления жизни и разные национальные традиции в своем творчестве, позволила еще больше заретушировать противоречия природы Глинки. Ведь автоматически это качество, которое стало пониматься вообще как свойство каждого русского гения, было экстраполировано и на композитора.

Однако сам Глинка ни о какой «отзывчивости» не помышлял. Он жил в другую эпоху, когда буйствовал романтизм, сросшийся на русской почве с сентиментализмом. Именно романтическая картина мира — противоречивая, многогранная, разнообразная — сформировала мировоззрение Михаила Ивановича и определяла всю ту множественность и алогичность, которые пытались заретушировать последующие биографы<sup>{15}</sup>. Раздвоенность сознания, вечный поиск и неудовлетворенность жизни, возникшие в русской культуре под влиянием сочинений Байрона, гипертрофированная чувствительность, пессимизм,

протест против общественной морали, распространившиеся после чтения романа Гёте «Страдания юного Вертера» — все это определяло восприятие действительности Глинки на протяжении жизни.

Но, пожалуй, основной чертой романтического мировоззрения, которая доминировала и в характере Глинки, была *меланхолия*, провоцирующая постоянное ощущение уязвимости человеческой природы. Меланхолия, знавшая за многие столетия человеческой истории многочисленные проявления, в эпоху Глинки явилась признаком принадлежности к особой когорте людей — избранных, принадлежащих к верхушке не только дворянского сословия, но и вообще людей<sup>{16}</sup>. Меланхолическим умонастроением определялась степень утонченности души, способность проникать в тайну мироздания и общаться с Богом посредством искусства.

Меланхолия могла принимать разные формы — от жуткой депрессии, парализующей любую деятельность (поэтому у Глинки были периоды, когда он мог по несколько месяцев не выходить из комнаты и не сочинять), до сильных эмоций (Глинка, например, плакал во время прослушивания опер Беллини и Глюка). Периоды бездействия сменялись безостановочным весельем во время встреч с товарищами в салонах или на вечерах. Депрессивное состояние определяло и повышенную чувствительность к физической боли и провоцировало его ипохондрию. Часто Глинка терял смысл жизни, чувствовал душевное и физическое бессилие, что вызывало удивление у простых смертных, но уважение в кругу художников-романтиков.

Это особое необъяснимое чувство какой-то непостижимой утраты, постоянное стремление к чему-то и чувство одиночества присутствовали в жизни Глинки постоянным фоном. Он часто ощущал безысходное, бездейственное отчаяние, бездонный ужас, заставляющий его сердце, как он сообщал в письмах, буквально останавливаться. Но избавляться от такого объемного «багажа» своей души Глинка не собирался, ведь это были своего рода «сейсмографы», доказывающие его призвание художника. Меланхолия была и явлением культуры, и признаком определенного социального статуса, и знаком творца.

Помимо романтической идеологии особенности характера, поведения и мировоззрения Глинки были во многом сформированы его принадлежностью к дворянской элите. Он не был связан заботами о быте и поисками средств к существованию. Крепостные сопровождали его повсюду и решали хозяйственные вопросы, а доходы от имения позволяли довольно свободно жить и путешествовать. Русские дворяне его поколения

воспитывались как часть европейской элиты (вспомним о распространенном приглашении иностранных гувернеров в дворянские дома). Глинка был истинным «русским европейцем»<sup>{17}</sup>, который ощущал себя частью европейского высшего общества, что не мешало ему гордиться своей рускостью. Свою музыку он также мыслил как часть европейского музыкального мейнстрима. Даже названия своим сочинениям в автографах он подписывал на иностранных языках — французском, итальянском или испанском.

Дворянское самосознание было тотальным, оно «перевешивало» все остальные идентичности Глинки, в том числе его самоощущение композитора. Получивший прекрасное государственное образование, он чувствовал себя не просто дворянином, но частью дворянской интеллектуальной элиты, которая все более и более видела свой смысл жизни в сфере частной жизни, ставя ее выше полученных чинов и наград. Как отмечает историк Елена Марасинова, «происходило постепенное высвобождение сферы личностного существования российского дворянина», что впоследствии, через почти столетие, приведет к русскому феномену — интеллигенции<sup>{18}</sup>. Глинка, как и многие интеллектуалы его круга, занимался постоянным самообразованием, в котором большая роль отводилась чтению (не случайно на одной из карикатур его друга Николая Степанова он изображен везущим тележку с книгами), путешествиям, посещению музеев, выставок и театров.

Но русское дворянство обладало расколотым сознанием, в котором сосуществовали многие противоречия: приоритет частной жизни парадоксальным образом совмещался с искренним преклонением монарху и беззаветной верностью родине. Глинка также придерживался этого кодекса дворянина: служение государю и стране он считал своей прямой обязанностью. Другое дело, что такое служение, не требующее вознаграждения, будет теперь связываться не с чиновнической деятельностью или военными сражениями, но и с искусствами. Жизнь, посвященная искусству, приравнивалась к общественному служению, ведь настоящее произведение искусства способно воспитать душу человека, а значит, и улучшить нравы всей страны. Еще одно качество дворянского самосознания нужно знать, чтобы понимать многие поступки композитора — это неприкосновенное понятие чести, беспрекословный этический и моральный императив, чего не знало ни одно другое поколение русских аристократов. Совершить недостойный поступок, оскверняющий имя дворянина, считалось хуже смерти<sup>{19}</sup>. Идеал, который утверждался в

культуре, подразумевал утверждение чести как основного закона поведения, которого придерживался и Глинка.

О чем же рассказывает музыка Глинки, есть ли у нее, несмотря на разнообразие жанров, какое-то единое послание, или, как мы сегодня часто говорим, месседж? Ответ на этот вопрос сформулировал сам Глинка. В письме своему ученику Владимиру Никитичу Кашперову в конце жизни он указывал на суть музыки: «...искусства, а следовательно и музыка, требуют чувства». И дальше по своему обыкновению он дает разъяснение на французском: «l'art c'est le sentiment», что значит «искусство — это чувство», которое дается художнику свыше в облике вдохновения или музыки<sup>{20}</sup>.

В его эстетических пристрастиях понятие «возвышенное», некогда, в классицизме, считавшееся высшим критерием оценки произведения, заменяется категорией «трогательное». То искусство, которое трогает и вызывает чувства умиления и поток слез, теперь считается истинным.

Герой его сочинений, его *alter ego*, — это чувствительный человек, гуманист, живущий сложной внутренней жизнью, не мечтающий о воинских подвигах или государственных делах, но ощущающий свою принадлежность к прошлому и настоящему своей страны. Музыка Глинки в первую очередь обращается к чувствам слушателя, заставляя его переживать сложную палитру переходов от одного состояния в другое. Герои его сочинений разнообразны и непредсказуемы, но всегда остаются в эстетических рамках хорошего вкуса и категории красоты.

Сегодня, когда многие люди ощущают однообразие эмоций и пытаются обучиться эмоциональному интеллекту, музыка Михаила Ивановича Глинки будет как никогда актуальна. Его творчество можно считать школой чувствования.

Р. С. Я благодарю за помощь, поддержку и ценные советы коллег — музыковедов Любовь Абрамовну Купец, Веру Борисовну Валькову, Зивар Махмудовну Гусейнову, Надежду Владимировну Деверилину, Марину Григорьевну Рыцареву, Анастасию Александровну Сырейщикову, специалиста по истории фортепианного искусства Александра Михайловича Меркулова, историков Андрея Леонидовича Зорина, Михаила Брониславовича Велижева и Юрия Николаевича Фоста. Я признательна сотрудникам российских архивов, музеев и библиотек — Музея-усадьбы в Новоспасском, Российского национального музея музыки, РГАЛИ, Отдела рукописей РГБ и РНБ, Государственного исторического музея, Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское», Русского музея.

Отдельная искренняя благодарность — моей семье.

**Часть первая**

**РУССКИЙ ДВОРЯНИН**



## **Глава первая**

# **ДЕТСТВО. ЭКЛОГА**

### **(1804–1817)**

*Солнце вошло, кончилась ночь.  
Громко поют птицы в лесах.  
Слушайте их: голосом птиц  
Сам говорит небесный дух.*

*Песня Рыбака.*

*Опера И. Стравинского «Соловей»*

В имении Новоспасском Смоленской губернии в солнечное раннее утро 20 мая 1804 года<sup>[2]</sup> у отставного капитана Ивана Николаевича Глинки родился второй сын Михаил. Сладкий аромат роз, сирени, цветущих яблонь и молодой листвы многовековых дубов окутывал дом и сад. Под окном спальни, в густой кроне, раздались звонкие трели соловья — так впоследствии рассказывала мать будущего композитора Евгения Андреевна Глинка.

Проверить достоверность этой идиллической пасторали сегодня невозможно. Но надо заметить, что соловей являлся в первой половине XIX века самым популярным символом в русской поэзии<sup>[3]</sup>, олицетворяющим талант, дар и экстаз любви. Слова матери показательны для нас — они свидетельствуют, что ребенок был желанным и любимым. С самого рождения ему предсказывалось блистательное будущее. Пение соловья, предопределившее, по мнению родственников, будущее призвание мальчика, неизменно вспоминалось в семье Глинок как незыблемый факт.

Легенда становится явью для тех, кто в нее верит.

Совпадение или нет, но Глинка делает два разных переложения известного романса Александра Алябьева «Соловей»<sup>[4]</sup> на стихи Антона Дельвига, своего друга. Возможно, он и сам верил в предсказание того Новоспасского соловья.

Будущий композитор родился в эпоху перемен, обещанных пришедшим к власти Александром I. Внук великой Екатерины II, он перенял ее способ властвования и следовал за ее политическими

амбициозными проектами (все это можно назвать «сценарием власти», согласно историку Ричарду Уортману) в первые десятилетия нового, XIX века. Империя разрасталась. В 1801 году в подданство России перешла Восточная Грузия. Победы в войнах с Турцией, Персией и Швецией принесли территории современных Молдавии, Западной Грузии, Северного Азербайджана и Дагестана, Финляндии и Аландских островов.

Но за фасадом успешной внешней политики скрывалась трагедия в царской семье, которую желали забыть как сам Александр I, причастный к ней, так и все высшее дворянство. В 1801 году, за три года до рождения Михаила Ивановича Глинки, страна пережила дворцовый переворот. Ночью 11 марта 1801 года в Михайловском замке Павел I встретил свою смерть. Он был убит командирами своих вооруженных сил. Прежнее царствование своего отца Александр I объявил деспотичным. Дворянству, потерявшему свои привилегии при нем, был возвращен статус элиты.

Главным посылом, определяющим в это время власть нового императора, была дружба в высших кругах общества, возвещающая о конце разлада между императором и дворянством. Россия, гордившаяся своими завоеваниями еще с царствования Екатерины II, ощущала небывалый подъем патриотизма и эйфории. Молодые люди воспользовались разрешением носить круглые шляпы. Старые кафтаны, камзолы и неуклюжие мундиры павловского правления сменились облегающими, близкими к французской моде сюртуками. Женщины начали одеваться так, что напоминали римские статуи, сошедшие с пьедестала<sup>[21]</sup>. Новый вектор власти, ориентированный на европейское Просвещение, нравился российскому дворянству, многие представители которого не были этническими русскими.

Многочисленный и почитаемый в России род Глинок происходил из польских дворян<sup>[5]</sup>. История их перехода под власть российской короны вполне традиционна для того времени.

В XVII веке польский рыцарь пан Виктории Владислав Глинка (1616–1665) в числе других польских шляхтичей Речи Посполитой выступал против русских войск царя Алексея Михайловича. Борьба шла за Смоленск, который три раза переходил то к Речи Посполитой, то к русским. В 1654 году он окончательно вошел в состав России.

Храбрый воин Виктории Владислав добровольно перешел под знамена Московского государства, победившего в сражении. Польские корни и католическая вера не помешали ему принять православие и превратиться в Якова Яковлевича. В благодарность за подчинение и помощь в усмирении



польских соотечественников российский царь оставил за ним смоленские земли, полученные при польском короле, и прежний дворянский герб.

Герб, упоминания о котором относятся к XI веку, назывался Тржаска или Тшаска (польск. *Trzaska*). Его символика увековечила доблестные сражения предка по имени Тржаска. Он храбро защищал в боях Болеслава Храброго, первого короля Польши. Во время битвы, как гласит легенда, он сломал свой меч, тогда король отдал ему свой, но и королевское оружие не выдержало атаки врагов. Два сломанных меча, направленных друг к другу сломанными клинками, расположены на гербе.

На Смоленщине польский предок и его потомки постепенно расширяли свои владения. Они образовали несколько ветвей рода Глинок, которым принадлежали земли в Смоленском, Ельнинском (здесь располагались имения прямого предка Михаила Ивановича Глинки), Рославльском, Духовщинском и Дорогобужском уездах<sup>[6]</sup>.

Военная служба являлась личной обязанностью смоленских Глинок, как и всей смоленской шляхты. Поэтому все предки композитора, в том числе дед, отец, братья и дяди, прошли военную службу. Смоленску, городу-форпосту на русско-польской границе, часто приходилось отражать напоры неприятеля. «Город-крепость» и «город-ключ» — так называли Смоленск. Смоленская шляхта считалась особым социальным образованием, одним из привилегированных военных формирований в России. Здесь дворяне обладали схожим мировоззрением — их отличали повышенная преданность императору, особое чувство патриотизма и готовность немедленно вступить на военную службу, что сохранялось и в XIX веке.

В мирное время смоленские помещики занимались хлебопашеством и скотоводством. Глинки развивали свои хозяйства с усердием и добивались хороших результатов. Сохранились свидетельства, что из имений Глинок отправляли домашнее варенье, коврижки, сыры и живность ко двору Екатерины II, которой нравились глинкинские яства.

В Смоленской губернии дворяне жили по установленному в петровской столице распорядку. Вслед за новогодними праздниками следовала череда балов и маскарадов. После масленичных гуляний наступал Великий пост, когда все публичные представления запрещались. Театральные развлечения заменялись концертами. Однако музыкальная жизнь в этих местах была довольно бедной. Музыкальными талантами жители, как они сами считали, не обладали<sup>[22]</sup>. Пограничное расположение Смоленска рождало ощущение края России, оттого и называли эти места с

дворянскими усадьбами «глушью».

К XIX веку род Глинок был хорошо известен и распространен. Фамилия часто встречалась на страницах прессы, в переписке и литературных источниках. Чтобы не запутаться в многочисленных Глинках, корреспонденты могли в письмах рядом с их фамилией указывать род занятий того, о ком шла речь. Например, когда писали о герое нашей книги, то указывали — музыкант.

В XIX веке этот род прославили не только военные, но и люди творческих профессий и интеллектуалы. Пятию родными братьями Михаила Ивановича были известные литераторы, представители другой ветви рода — из Духовщинского уезда. Известный писатель и издатель Сергей Николаевич (1776–1847) занимался также сочинением либретто для опер, которые часто шли на русской сцене. Федор Николаевич (1786–1880) прославился «Письмами русского офицера», в которых он рассказывал об Отечественной войне 1812 года. Его супруга Авдотья Павловна (1795–1863) принадлежала к первым русским женщинам-интеллектуалкам: она переводила немецких романтиков, а также занималась написанием духовной литературы. Хотя прямых свидетельств о личном общении будущего композитора с прославленными братьями не сохранилось, он, безусловно, знал их и читал их труды.

## Старое имение

Долгое время о родителях и близких родственниках Михаила Ивановича сообщалось кратко. Их роль в жизнеописаниях композитора была минимальной. Один из мифов о Глинке гласил: он был самородком, творившим вопреки обстоятельствам. Родившись в глуши, он, казалось бы, не имел никаких культурных и интеллектуальных оснований для выбора композиторского пути, в отличие от европейских гениев. Например, Иоганн Себастьян Бах, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен — все они родились в музыкальных семьях, где занятие музыкой считалось главным ремеслом рода. Музыкальные впечатления и профессиональные музыканты окружали их с рождения.

Однако факты, открытые в последнее время смоленскими краеведами, собранные буквально по крупицам в архивах, развенчивают этот миф. Весь образ жизни родителей и близких родственников композитора создавал «почву» для его выдающейся музыкальной судьбы.

Имение Новоспасское, в котором родился Глинка, основал его дед —

Николай Алексеевич (1735/36—1805). Он принадлежал к состоятельным помещикам, образующим прослойку дворян со средним уровнем дохода. Он владел многими землями на Смоленщине, и к 1792 году ему принадлежало 1207 душ. Но и семья его была большой. В браке с Феклой Александровной, урожденной Соколовской (1747–1809), у них родились 12 детей<sup>{23}</sup>. Все нажитое он делил между наследниками. Примерно в начале 1780-х годов, после появления младшего ребенка, отца композитора Ивана Николаевича, он переехал на новое место — в Новоспасское<sup>[7]</sup>. Здесь он начал строительство новой дворянской усадьбы.

Имение было большое, протяженностью примерно 21 километр (20 верст) и почти доходило до города Ельни. Но для решения насущных вопросов, например постройки новой церкви, нужно было ездить в губернский центр Смоленск, более чем за 128 километров. Дорога занимала примерно сутки.

Любые передвижения были связаны с погодными условиями. Весной и осенью обычно наступала распутица, а значит, выехать из Новоспасского было трудно или невозможно. Сезонное состояние дорог вносило устойчивый ритм в деятельность Глинок, в том числе и Михаила Ивановича.

Дед заработал репутацию честного и рассудительного человека. После военной службы он в 1780-е годы был выбран заседателем верхнего земского суда Департамента Смоленского наместничества, где рассматривал уголовные и гражданские дела дворян. После переезда в Новоспасское его избирают предводителем дворянства Ельнинского уезда, к которому относилось тогда имение.

Хозяйственные дела и доходы его мало интересовали. Его помыслы были обращены к Богу: он отличался страстной верой и любовью к колокольным звонам. Однако ближайший храм располагался в восьми километрах от Новоспасского, в имении родственников Шмаково.

Дед писал в Святейший синод: Новоспасское «от приходского села Шмакова состоит в дальнем расстоянии, и к тому же за двумя реками Десной и Стряною, и притом за грязями и болотами по тракту в проезде к приходской церкви находящимися. В весенние и осенние и другие непогодливые времена бывает немалая трудность и неудобство, почему... лишаюся слышания славословия Божия»<sup>{24}</sup>. Он просил у Синода разрешение на постройку своей церкви, которое вскоре было получено. Для благочестивого обустройства храма он ездил в Тихвин, в Успенский мужской монастырь и снял мерку с явленного там чудотворного образа

Тихвинской Божией Матери. Заказал такой же величины образ в богатой ризе и пристроил вверху своей церкви придел, посвященный Тихвинской иконе Божией Матери. Строительство шло быстро, и в 1786 году храм во имя Преображения Господня был освящен.

Церковь во времена деда являлась центром усадьбы: с нее начинался и здесь заканчивался земной путь всех обитателей имения, с ней были связаны все важные семейные события — крещение детей (в том числе Михаила, которого крестили 21 мая, как и полагается, на следующий день после рождения), венчания<sup>[8]</sup>.

Заботы об огромном хозяйстве и многочисленных детях легли на плечи Феклы Александровны, бабушки будущего композитора. К своим тридцати годам она научилась успешному управлению и заслужила репутацию благочестивой, рассудительной и расчетливой барыни. Свое религиозное рвение она передавала детям и внукам, в том числе маленькому Мише. Но в исторической памяти Новоспасских Глинок она осталась как женщина властолюбивая и жесткая.

## Украденная невеста и разборные мосты

Отец композитора Иван Николаевич (1777–1834)<sup>[9]</sup>, младший сын в семье, отличался практичностью и деловой хваткой, унаследованными от матери Феклы Александровны. Согласно существующей практике, он, малолетним ребенком, был приписан к лейб-гвардии Измайловскому полку. Вышел в отставку в 1801 году и занялся управлением имения. Он получил Новоспасское по наследству после смерти Николая Алексеевича, своего отца (то есть дедушки композитора) 29 июня 1805 года<sup>[10]</sup>. Условием его вступления в наследство было сохранение главенства матери в ведении дел. Глинки, как и другие семьи, беспрекословно соблюдали иерархию — младшие подчинялись старшим<sup>[25]</sup>. Постепенно он учился у нее ведению дел и проявлял желание приумножать доходы, чем радовал мать.

Фекла Александровна, по-видимому, души не чаяла в младшем сыне. Она заботилась о его счастье, что доказывает и ее невероятное участие в обустройстве его семейной жизни.

Любовная история Ивана и матери Михаила Ивановича — Евгении похожа на французский роман или оперу эпохи классицизма, в которой сталкиваются чувства и долг. Их любовь превратилась в еще одну легенду, сохраняемую в родовой памяти Глинок.

Новоспасские Глинки часто ездили к родственникам в роскошное

имение Шмаково. Огромный дом с сорока покоями, просторный зал, где давались театральные представления и балы, анфилада комнат и большая фамильная портретная галерея, украшавшая стены, — все это вызывало восхищение Новоспасских Глинок и окружающих помещиков. Регулярный парк террасами спускался к реке Стрянке. Переливался каскад прудов. Искрилось на солнце множество фонтанов. На прудах гости отдыхали в беседках, расположенных на искусственных островках<sup>[26]</sup>. В этой роскошной обстановке, в окружении садов, оранжерей, под звуки французской музыки Иван общался с приветливой девицей Евгенией Андреевной Глинкой (1783–1851), приходившейся ему троюродной сестрой<sup>[11]</sup>. Эта ветвь рода происходила из местечка Лучеса Смоленской губернии, которое передавалось из поколения в поколение. Когда Евгению было восемь лет, оба родителя скончались<sup>[12]</sup>, заботы о семье взял на себя ее старший брат — двадцатилетний Афанасий Андреевич (1772–1825)<sup>[13]</sup>. Так Евгения стала жить в Шмакове.

Иван и Евгения полюбили друг друга. Возможно, под одним из многовековых дубов, которые сохранились и сегодня, он открыл ей свои чувства. Но влюбленные должны были подчиниться правилам. Ближайшие родственники — а троюродное родство считалось близким — не могли вступать в брак. Однако прецеденты подобных браков случались, особенно часто в Смоленской губернии. Шляхта издавна предпочитала заключать браки в узком сословном кругу, это привело к тому, что через несколько поколений большинство смоленских дворян состояли в той или иной степени родства. Вот и на этот раз духовное ведомство выдало разрешение на брак Ивану и Евгении. Но против их венчания выступил брат Афанасий Андреевич.

Иван с родителями несколько раз ездил свататься, но каждый раз слышал от опекуна: «Нет, нет и нет».

Можно лишь предполагать, чем руководствовался Афанасий в своих отказах.

На Смоленщине еще не забыли громкую историю о тридцати шести браках, признанных незаконными<sup>[27]</sup>. Судебные разбирательства шли в течение двадцати лет и отравляли существование многим дворянским семьям, лишая кого-то наследства, а кого-то фамилии. Опекун не желал столь плачевной участи любимой сестре.

Вероятно, брат считал, что Иван Николаевич при всех его достоинствах — остром уме, приятном нраве и веселом характере — не пара Евгении. Глинки из Лучесы считали себя более образованными,

обеспеченными и находящимися выше по статусу. Они любили искусства, играли на музыкальных инструментах, устраивали балы. Особую гордость вызывал крепостной оркестр отца, который затем перешел в имение Афанасия в Шмаково. Именно этот оркестр будет восхищать Михаила, о чем речь пойдет позже. Видимо, Глинки из Лучесы и Шмакова равнялись на богатые имения Смоленщины, задававшие моду в этих краях — на усадьбы Паниных, Шереметевых, Лобановых-Ростовских, Голицыных, Барышниковых.

Фекла Александровна, в свою очередь, понимала, что Евгения — хороший выбор сына. Она рассуждала прагматично: родственный брак сможет объединить и укрепить глинкинские владения. Именно она, склонная к рискованным поступкам, и решила устроить похищение невесты. Влюбленные поддержали план. Хотя любовные побеги были нередкими «забавами» среди дворянства (вспомним «Метель» А. С. Пушкина или «Войну и мир» Л. Н. Толстого), но все же случай Глинок оказался исключительным и был вписан в летопись этого края.

Вот как разворачивались события согласно семейной легенде.

В условленный день рано утром Евгения надела лучшее белое платье и вышла к карете, где ее ожидали жених со свекровью. Свое будничное платье она оставила на берегу шмаковского озера. За каретой влюбленных следовали верховые, которые разобрали мост по дороге и выстроили новую переправу через Десну. Но в Шмакове ничего не подозревали о происходящем. Девушку позвали к утреннему чаю в 9 утра, но оказалось, что ее в доме нет. Начались поиски. Побежали к озеру и около водоема нашли ее одежду.

Афанасий решил, что она утонула. Баграми и сетью пытались отыскать ее тело в озере. Все это заняло много времени.

Легенда гласила, что на правильный путь их направил мельник, который иносказательно заметил:

— Нечего вам здесь в озере искать — рыбка далеко уплыла!

Брат догадался о похищении и отправил людей в погоню до Новоспасского. Но было уже поздно. 30 мая 1802 года влюбленные — Ивану было около двадцати пяти, а Евгении — 19 лет — обвенчались в отстроенной дедом церкви.

Бабушка долго пыталась помириться с опекуном, которому ничего другого не оставалось, как в конце концов согласиться на уговоры почтенной пожилой родственницы.

Родственники вспоминали, что Евгения и Иван сохранили на протяжении всей жизни нежные отношения. Они воплощали идеал

дворянской семьи XIX века, который описывался в одном из руководств того времени: «Каждый муж должен видеть в жене своей лучшего друга своей жизни, а потому и уважать права ее как женщины, чтить образ мыслей ее, быть строгим исполнителем ее невинных и благоразумных желаний и блюстителем ее чести»<sup>[28]</sup>.

В их счастливом браке родились 13 детей, что даже по меркам того времени считалось выше среднестатистической нормы. Вслед за Алексеем, родившимся через год после свадьбы, появились погодки Михаил и Пелагея. С 1809-го в течение трех лет родились Наталья, Елизавета и Иван. После войны 1812 года появились на свет Мария, Евгений и Людмила, ставшая в конце жизни близким другом композитора. После отъезда Михаила из Новоспасского в семье родились Екатерина, Николай и Андрей. Последний ребенок Ольга появилась на свет 29 января 1825 года, когда матери было около сорока двух лет<sup>[14]</sup>. Но неизлечимые болезни и инфекции в то время часто уносили жизни, особенно детей. Родителей пережили только четверо — Михаил, Мария, Людмила и Ольга<sup>[15]</sup>.

### **Бабушкин воспитанник**

14 сентября 1804 года, через четыре месяца после рождения Миши, умер первенец молодожен Алексей<sup>[16]</sup>. Бабушка, полновластная хозяйка, приняла решение забрать второго ребенка у неопытной матери и самой воспитывать внука. По-видимому, именно в это время и возник в восприятии молодожен отрицательный портрет бабушки. Он запомнился потомкам по рассказам горюющей Евгении Андреевны, которой казалось, что она фактически потеряла обоих сыновей<sup>[17]</sup>. Позже сестра Людмила вспоминала, сочувствуя матери: «Ужасное было положение родителей того времени»<sup>[29]</sup>. Так складывался миф о страданиях молодой четы и в глубинной памяти рода хранился миф о злой и несправедливой бабушке.

Однако факты повседневной реальности тех дней позволяют снять лишний пафос трагизма, окутавший семейную историю. Фекла Александровна и молодые продолжали жить в одном небольшом доме (об этом свидетельствует сохранившийся до нашего времени фундамент строения). К тому времени он еще не был перестроен. Бабушка лишь перенесла младенца на свою половину, и, гипотетически, мать могла видеть сына каждый день. Но, видимо, Фекла Александровна, как старшая в семействе, могла установить ограничения, по которым Евгения Андреевна не могла входить к свекрови в любое время без разрешения.

Михаил Иванович вспоминал в «Записках», очевидно, пересказывая рассказы матери и крепостных, что его держали в сильно натопленной комнате, одевали в шубку, поили на ночь чаем со сливками и сахаром, кормили кренделями и бубликами. На улицу не выпускали до наступления теплой весны.

Позже было принято считать, что именно бабушка вырастила тепличного ребенка, всю жизнь страдающего болезнями. По крайней мере, эта причинно-следственная связь между первым воспитанием и последующими заболеваниями прочно установилась в сознании самого композитора. Собственное самочувствие станет одной из главных тем в его жизни. По значимости и количеству внимания она будет конкурировать даже с музыкой. О болезнях Михаила Ивановича поговорим позже.

Если взглянуть на эту ситуацию беспристрастно, то поступок бабушки имеет свои объяснения. Ограждение от внешнего мира являлось вынужденной мерой, так как эпидемии неизлечимых тогда болезней, например кори и дифтерии, уносили жизни многих младенцев. А в натопленной комнате, о которой вспоминал Михаил Иванович, температура достигала не более 25 градусов по Цельсию, что соответствует сегодняшней норме в педиатрии.

Бабушка старалась уберечь младенца, родившегося слабеньким с врожденными заболеваниями. Самоотверженность, с которой Фекла Александровна, сама болеющая в последние годы жизни, ухаживала за ним, вызывает уважение. Видимо, ее усилия по спасению наследника имеют след в ее собственной судьбе. Она потеряла двоих сыновей в раннем возрасте, и их также звали Алексеем и Михаилом.

Но в целом ранние годы жизни Миши были похожи на детство многих дворянских младенцев, с тем счастливым отличием, что его любили и баловали. У него были кормилица Татьяна Карповна и нянька Авдотья Ивановна, молодая, веселая женщина, которая, как и полагалось, знала множество народных песен, прибауток, сказок. Мишу постоянно развлекали крепостные: пели песни, устраивали игры и танцы (что, согласно современным представлениям о воспитании детей, могло также благоприятно сказаться на развитии его талантов).

Авдотья Ивановна позже рассказывала Людмиле Шестаковой, поддерживая миф о «злодействах» бабушки:

— Страшное наше житье тогда было; я боялась вашу бабушку, как огня: как слышу ее голос, так хоть бы провалиться!

Надо заметить, что боязнь крепостных девушек старших барынь была распространенной.



Часто бабушка делала замечания вот по какому поводу: «Когда бабушка заметит, что Михаил Иванович скучен или не совсем здоров, сейчас крикнет:

— Авдотья, рассказывай сказки и пой!

И барчук, как звали мы его, всегда был доволен этим!»<sup>[30]</sup>

В раннем возрасте Миша отличался от сверстников отличной памятью, быстрым овладением новыми навыками, стремлением к обучению и способностями к рисованию. Еще при жизни бабушки, по-видимому, когда ему было около четырех лет, он научился читать церковные книги на церковнославянском языке с титлами, которые в основном и водились в доме, по крайней мере на бабушкиной половине. Его учил священник дедушкиного храма Иоанн Стабровский, крестивший мальчика и фактически ставший членом семьи<sup>[18]</sup>. Как гласила семейная легенда, ребенок уже через несколько дней занятий радовал бабушку декламацией священных текстов. Сейчас, правда, сложно сказать — действительно ли он читал или восстанавливал много раз слышанный текст по памяти, как делают многие дети в раннем возрасте. Церковные службы поражали его воображение. Он любил рисовать храмы мелом на полу.

В воспоминаниях родственников этот детский период жизни будущего гения обростает очередными легендами, формируя еще один миф — о Глинке как о сошедшем на землю ангеле, и этот идеальный детский образ будет часто «деформировать» представления о реальной фигуре Михаила Ивановича.

Абсолютный слух и музыкальные способности мальчика, видимо, тоже проявились в возрасте четырех-пяти лет. Как и дед, он любил колокольный звон. Разложив медные тазы, он ударял по ним, передавая интонации колоколов Новоспасской церкви. Во время болезни для развлечения ему приносили малые колокола.

## **Усадьба как образ мироздания**

6 октября 1809 года Фекла Александровна умерла. Иван начал грандиозную перестройку усадьбы, о которой мечтал с момента женитьбы. С невероятной скоростью, всего за пять лет, Новоспасское кардинально изменило облик.

Перестройка символизирует разрыв с прошлой жизнью и прежними нравами XVIII века, которые люди нового, XIX века часто оценивали в негативном ключе. Барские замашки бабушки теперь вызывали стыд и

неприязнь. В этом считается вечный конфликт «отцов и детей».

Сегодня мы можем в некоторой степени судить о столкновении двух миров, сопоставляя семейные портреты. Изображение XVIII века Феклы Александровны исполнено еще в традиции, близкой к парсуне XVII века: преобладают плоские формы, не соблюдены верные пропорции, тело наглухо закрыто рюшами одежды. Портреты родителей относятся к новой эпохе, начатой художниками Федором Рокотовым и Дмитрием Левицким. На них, будто покрытых легкой дымкой, в первую очередь отражено эмоциональное состояние. Лица с утонченными чертами выписаны плавными линиями, с чуть размытыми контурами. Неизвестный автор родительских портретов подчеркивает глубину души через красоту «естественных» юных лиц, которая дарована природой<sup>{31}</sup>.

Дом, сад, устройство паркового ландшафта — все теперь выражало эстетические и художественные пристрастия молодой четы Глинок. Постройки не просто выполняли утилитарную функцию, как это было раньше, а формировали волшебный, сконструированный мир дворян, их идеальный образ мироздания.

Иван Николаевич и Евгения Андреевна принадлежали к поколению русских людей, воспитанных эпохой Просвещения, но уже ощущавших новый стиль, проявившийся в литературе как сентиментализм. Осуществлялся переход от человека, жившего по внешнему закону, к человеку «внутренне ориентированному»<sup>{32}</sup>, способному понимать свои эмоции и выражать их через аналогии в природе и искусствах.

Они воспитывались на современной русской литературе, центральное место в которой занимали «Письма русского путешественника» Николая Карамзина (1791), ставшие беспрецедентным источником как для постижения новых эмоциональных моделей, так и для усвоения новых норм русского языка, строящихся на заимствованиях. Русские дворяне превращались в сообщество чувствительных европейцев. Литература оказалась для них главной школой жизни. Восприняв сентиментализм как высокий стиль в его лучших проявлениях в творчестве Карамзина, они с готовностью следовали и нарождавшемуся в России предромантизму в лице поэта Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). Так, их дочь Людмила была названа в честь героини известной баллады поэта.

Культ семьи и усадебной жизни, столь характерный для русского сентиментализма и описанный в литературе Жуковского, Батюшкова, Станкевича и Тургенева, в полной мере был свойствен Ивану Николаевичу. Как и многие состоятельные дворяне, он воспринимал имение как райское

место, в котором Бог насадил «все деревья»<sup>[33]</sup>.

Чрезвычайно любивший усадьбу отец занялся обустройством имения. Он решил перенести в Новоспасское шмаковскую обстановку, окружавшую мать в девичество. А Шмаково, которым восхищались соседи, в свою очередь считалось подражанием Версалию.

Следуя «высоким» королевским образцам и стремясь к «хорошему вкусу», изяществу и утонченности, дворяне выстраивали внутри своего сословия иерархию. Искусства, владение крепостным оркестром, обустроенная усадьба — все это помогало подняться выше, отделить себя от «дурного общества» и провинциальности.

В смоленских усадьбах прописались французские изысканные придворные манеры, измененные под нужды среднепоместного русского дворянина. От версальской эстетики в смоленскую усадьбу перешел стиль рококо, с его праздностью и изяществом, с отдыхом на лоне природы и непринужденным музицированием. Орнамент, причудливые изогнутые линии в изгородях, небольшие статуэтки в виде амурчиков и собачек, внимание к мелочам в интерьере — весь этот французский след прочерчивался в Шмакове и Новоспасском.

Новый барский дом, «уменьшенная копия шмаковского»<sup>[34]</sup>, построен в палладианском стиле, введенном в моду шотландским архитектором Чарлзом Камероном при Екатерине II. Это строгий, лаконичный двухэтажный особняк с флигелями, высокими колоннами, парадным крыльцом, треугольным фронтоном и балконом. С балкона, который мы сегодня назвали бы террасой, открывался вид на реку Десну. В озере, сделанном специально по расчетам архитектора, можно было любоваться отражением фасада дворянского дома.

После войны 1812 года в интерьере усадьбы (и в том числе в гардеробе дворян) утвердилась новая мода — ампир. Центральную залу украшали мебель с изогнутыми ножками, огромная роскошная люстра, шкафы из красного дерева и карельской березы, столовое серебро. Парадный сервиз Глинок, сохранившийся до наших дней, украшен модным растительным орнаментом, видами природы, морской тематикой<sup>[19]</sup>. Потолки были расписаны известными московскими мастерами. На первом этаже насчитывалось 17 комнат (с парадной залой) и восемь помещений на втором, где располагались просторные детские спальни, игровые и учебные комнаты<sup>[35]</sup>. Парадные комнаты украшались бархатными обоями, купленными в Петербурге. Убранство комнат завершалось зеркалами, каминными часами из Австрии, вазами и картинами, которых

насчитывалось в доме около тридцати, в том числе фамильные портреты<sup>[20]</sup>.

Сохранился семейный портрет Глинок того времени: Евгения Андреевна сидит рядом с юными Михаилом и Пелагеей<sup>[21]</sup>. Она одета в свободное белое платье из легкой ткани с завышенной талией.

Перед домом была разбита огромная клумба с розами всевозможных сортов и окрасок, что было страстью Ивана Николаевича. Он выписывал саженцы, семена и луковицы цветов и редких растений из Риги, Петербурга и из-за границы.

Декоративный сад в Новоспасском простирался на расстояние более шести километров. Называемый в семье «английским», он отражал модную в то время тенденцию — вместе с французским регулярным парком организовывать цветочные пространства, еще называемые пейзажными. Росли многолетние и однолетние цветы, газоны, пролагались гравийные изогнутые тропинки. Кустарники соседствовали с цветами и живыми изгородями.

Не меньшее пространство занимал фруктовый сад, за которым следила Евгения Андреевна. В оранжереях и теплицах, обустройством которых увлекались многие русские дворяне, росли всевозможные фрукты — персики, величина которых доходила до размера кулака, виноград, груши, лимоны, даже ананасы.

На озере был устроен остров с беседкой, куда было можно попасть на ручном пароме. В беседке часто готовились сюрпризы: угощали мороженым, ананасами и виноградом. Катание на лодках сопровождалось музыкой домашнего ансамбля.

Евгения Андреевна занималась хозяйством и приемами гостей. Иван Николаевич, как человек уважаемый, ведущий дела в округе и Петербурге, устраивал вечера. После бала и застолья гости проходили в бильярдную. Велись разговоры о делах, политике и финансах. В карты почти не играли, предпочитая бильярд. В диванной дамы собирались для разговоров и чаепития.

Жизнь в Новоспасском кипела: приезжали родственники и знакомые, постоянно проживали те, кто попал в трудные обстоятельства. Для дворян того времени было делом чести обеспечивать кровом нуждающихся, либо брать на воспитание их детей. У них жили родные сестра и брат отца — вдова Мария Николаевна Зелепуга, потерявшая состояние, и полковник Лука Николаевич, одинокий отставной полковник, а также девушки-сироты Александра Потресова (в замужестве Куприянова, дочь Татьяны

Николаевны Потресовой, другой сестры отца), Софья и Екатерина Воеводские.

Около 1811 года родители приютили обедневшую дворянку, вдову землемера Ирину Федоровну Мешкову, ставшую няней детей, проживавших в Новоспасском. Родители говорили, что это «женщина простая и чрезвычайно добрая», что заключало в себе их идеал человека. Она жила с дочерью Катей, которая воспитывалась вместе с родными детьми Глинок<sup>[22]</sup>.

По-видимому, отношения Миши с няней были довольно доверительными. Ирина Федоровна обучала его житейским премудростям, в том числе искусству флирта. Много позже Михаил Иванович писал сестре: «Несмотря на все объяснения покойной няни нашей, доброй Ирины Федоровны, не выучился я плодить... материю»<sup>[36]</sup>. Глинка писал не только об умении получать материальные выгоды, но и намекал на отсутствие детей (по крайней мере официальных)<sup>[23]</sup>.

### «Дикое» детство

Пятилетнего Мишу после смерти бабушки перевели в детскую, а позже отвели на втором этаже две отдельные комнаты. Он попадает в новую среду. В своих детях Глинка воспитывали эмоциональность и чувствительность, главные добродетели жизни, по их мнению.

Противоположности наполняли мир мальчика: утонченные искусства соседствовали с необразованными крестьянами и фольклором. Обучение хорошим манерам сочеталось с деревенской свободой. Дядя Афанасий и его брат Иван (1777–1857), ставшие близкими для семьи Глинок, увлекли новым хобби — разведением птиц, таким же модным тогда среди русской аристократии, как сегодня содержание комнатных собачек экзотических пород. Интеллектуалы, восхищаясь пернатыми, сравнивали их пение со свободным искусством. Как писал один из талантливых поэтов 1820-х годов Дмитрий Веневитинов в философском стихотворении «Я чувствую, во мне горит...»:

Так соловей в тени дубров,  
Восторгу краткому послушный,  
Когда на доли ляжет тень,  
Уныло вечер воспевает  
И утром весело встречает

В румянном небе светлый день.

Птицам обустроили вольер в одной из Мишиных комнат. Он садился напротив них в кресле и слушал трели. Позже, юношей, он брал в руки скрипку и подыгрывал им. Это хобби сопровождало Глинку на протяжении всей жизни — снимая квартиры в Петербурге и за границей, он часто отгораживал сеткой пространство, где расставлялись коряги, кадки с деревьями и заселялись пернатые жители. По-видимому, птицы выполняли функцию арт-терапии. Звуки природы и сегодня широко используются для успокоения и обретения внутренней гармонии.

## **Имение как бизнес**

Содержание имения и постоянно растущая семья требовали от Ивана Николаевича увеличения доходов, чем он и занимался с большим энтузиазмом. Он обладал способностями к ведению дел, или, по сегодняшней терминологии, к бизнесу. Он чувствовал свою выгоду, отличался честностью, порядочностью и настойчивостью в отстаивании собственных прав. Последнее качество было особенно ценным, так как способы обогащения среди помещиков часто строились на клевете и обмане. Иван Николаевич со временем хорошо зарекомендовал себя в Петербурге и находил там богатых партнеров. Он получал прибыль от инвестирования средств в выгодные предприятия, не боялся брать в долг, закладывая имения, объединяться с компаньонами для получения первоначального капитала. И всякий раз он возвращал одолженные деньги и оставался в выигрыше.

Воспоминания об Иване Глинке опубликовал его друг, земляк и помощник в юридических делах Андрей Андреевич Ивановский (1791–1848). Чиновник, литератор, один из тех, кто спас от уничтожения дела декабристов и хлопотал об освобождении арестованного Александра Грибоедова, писал о нем: «...с живым, приветливым и откровенным характером, он соединял верный и образованный ум, неутомимую деятельность и строгие правила чести. Неизменно был нежнейшим семьянином, лучшим другом и полезнейшим гражданином. Везде, где требовались жертвы для общей и частной пользы, он всегда являлся в главе человечества. С редким умением отыскивал он безвестные таланты и со всею заботливостью, самым лестным образом поощрял их и давал им ход», «он умел радовать и возвышать все его окружавшее, все, до чего ни

касался». Ивановский называл Новоспасское образцовым именем, даже превосходящим по роскоши Петербургские дачи — «верх совершенства, очарование, рай земной»<sup>[37]</sup>.

С XVIII века в России быстрым способом накопления капиталов были винные откупы, на основе которых образовывались крупные состояния (например, купцов Яковлевых, Злобиных, Кокоревых и аристократических семей Долгоруких, Гагариных, Куракиных)<sup>[24]</sup>. Иван Глинка, как и многие дворяне, участвовал в них. Ежегодно государство проводило своего рода тендер: все, желающие торговать спиртными напитками, съезжались в губернский центр на «откупные торги». Тот, кто обещал государству наибольший процент от выручки, и получал право торговли. В 1811 году Глинка вместе с другими компаньонами взял на себя питейные откупы в Белом, Дорогобуже, Духовщине и Ельне сроком по 1815 год<sup>[38]</sup>. Иван Николаевич держал винокуренный завод в деревне Шатьково Ельнинского уезда, который приносил хороший доход. Производительность его завода была намного выше соседских<sup>[25]</sup>. Глинка держал также собственный конный завод. Он успешно занимался продажей пшеницы, овса, ржи и льна.

В Новоспасском ткали ковры, плели кружева, шили, вышивали, работали портные, башмачники, маляры, слесари, столяры. Только на территории имения проживали более ста человек<sup>[26]</sup>. Продукты были собственного производства — от муки до мороженого. Производилось и заготавливалось все в таких количествах, что рассылалось многочисленным родственникам и друзьям. Домашними заготовками на зиму занималась Евгения Андреевна, как и положено хозяйке XIX века.

Имение постоянно расширялось. Отец покупал новые земли, владел деревнями в Шатькове, Шуярове, Баранце, Проверженке, Сазоновом, Буде, Починке, имел дом в Ельне.

## «Музыка — душа моя»

Европеизация и воспитание нового русского человека — чувственного с «нежным сердцем» и «прекрасной душой», — у Глинок происходило не столько под влиянием литературы, сколько посредством воздействия музыки. Хорошо известны описания их музыкальных развлечений, а вот о чтении или о библиотеке осталось мало сведений.

С начала XIX века в России наступает музыкальная «лихорадка», изумляющая даже европейцев.



Французский композитор Адан еще в 1830 году сообщал французскому читателю: «Во Франции серьезному человеку поставили бы почти в упрек успешные занятия искусством. В России же музыкальное совершенствование почитается. Здесь говорят на трех или четырех языках и хорошо играют на музыкальных инструментах, и на это в свете почти не обращают внимания»<sup>{39}</sup>.

Критик Фаддей Венедиктович Булгарин указывал: «...не только у каждого семейного чиновника, но даже у каждого ремесленника дочери учатся играть на фортепиано». Музыка стала частью обязательного домашнего образования. Делом чести считалось содержание крепостной капеллы, то есть хора, театра или оркестра, в котором крепостные играли на европейских инструментах — скрипках, виолончелях, гобоях, фаготах, валторнах и всех инструментах, входящих и сегодня в академические оркестры. Семья Глинок не только следовала этой моде, но испытывала искреннюю страсть к музыке. Скорее всего, оба родителя владели нотной грамотой, пели и играли на музыкальных инструментах.

«Музыка — душа моя», — неоднократно говорил Михаил Иванович. Подобный оборот, обращенный к такому важному понятию для XIX века, как душа, часто встречался в эту эпоху<sup>{40}</sup>. Этот же девиз можно было бы отнести ко всей ветви рода Глинок, к которой композитор принадлежал. Большую роль в музыкальном воспитании юного Мишеля (как на французский манер называли его родственники) сыграли его дяди по материнской линии — Иван и Афанасий. Оба отличались прекрасным слухом, хорошими навыками игры на фортепиано, музыкальным вкусом и знаниями.

В Шмакове содержался крепостной оркестр, аналог современного камерного оркестра (около двадцати пяти человек), исполняющий «серьезную» музыку. Афанасий Андреевич также имел крепостной театр с труппой актеров и танцоров. Глинки утверждали, что крепостные во времена деда обучались французскими маэстро. Афанасий Андреевич часто отправлял своих подопечных учиться в Петербург. В Шмакове давались отрывки из популярных опер, постоянно звучала инструментальная музыка. В разных комнатах размещались фортепиано, рояли и арфа, на которой играла одна из сестер матери. Оркестр и театральная труппа славились в окрестностях, где было не более четырех-пяти подобных «предприятий». Даже после войны 1812 года, принесшей сильное разорение смолянским дворянам, дядя не отказался от своего роскошного увлечения. Содержание труппы было делом чрезвычайно



затратным. Вероятно, именно траты на театр и оркестр привели Афанасия Андреевича к большим долгам. После его кончины Шмаково было продано за долги, но в конце концов вернулось к его брату Ивану Андреевичу<sup>[27]</sup>.

Шмаковских музыкантов юный Мишель слышал постоянно, их часто «брали напрокат» в Новоспасское, например, во время длительных новогодних празднеств. День ангела матери праздновался 24 декабря, а день ангела отца 7 января. На все это время в Новоспасское приезжали родственники. Число гостей доходило до ста человек.

В Новоспасском, как и в Шмакове, постоянно звучала музыка. Но в доме отца оркестр был небольшим, примерно из двенадцати человек, преимущественно игравших на духовых инструментах. По разным свидетельствам, оркестр был следующего состава: два фагота, две валторны, два кларнета, две флейты, два гобоя, вероятно, и струнные инструменты<sup>[41]</sup>. В Новоспасском стояли два рояля и фортепиано. Лучший рояль известной марки «Тишнер», за который отец выложил немалую сумму денег, стоял в парадной зале и использовался во время балов. Другой рояль мог принадлежать фирме «Вирт». Именно эти инструменты чаще всего приобретались для гостиных русского дворянства.

В залах Шмакова и Новоспасского устраивались балы с обязательными для того времени танцами — экосезами, кадрилиями, матрадурами<sup>[28]</sup>. Затем, следуя моде, танцевали вальсы. Вечерами пели романсы, играли квартеты и увертюры из известных в те времена опер. Репертуар в основном состоял из музыки популярных тогда французских композиторов — Андре Гретри, Франсуа Буальдьё (служил придворным капельмейстером во французском театре Санкт-Петербурга с 1804 года), Луиджи Керубини<sup>[29]</sup>, Родольфа Крейцера<sup>[30]</sup> и Этьена Мегюля<sup>[31]</sup>. В их операх ценилось драматическое действие, разбавленное изящными музыкальными безделушками и пикантными подробностями. Сегодня их имена, как и их музыка, практически полностью забыты.

Дяди Афанасий Андреевич и Иван Андреевич следили за музыкальной модой и наверняка познакомили смоленских помещиков с операми итальянцев, работающих в Петербурге, — Карло Каноббио, Висенте Мартин-и-Солера, Катерино Кавоса (с ним Михаил Иванович будет впоследствии работать над постановкой своей первой оперы). В салонах звучали «Российские песни для пианофорте» Осипа Антоновича Козловского, народные песни для голоса с фортепиано Льва Степановича Гурилева (сборник издан в 1802 году). После Отечественной войны 1812 года в моду вошла патриотическая тема: издавались военные сочинения

Павла Долгорукова, Даниила Кашина, Степана Давыдова, Яна Прача<sup>[32]</sup>, Дмитрия Бортнянского, Даниеля Штейбельта<sup>[33]</sup>, Джона Фильда<sup>[42]</sup>.

Реконструкция повседневной жизни рода Глинок из Новоспасского и Шмакова показывает, что появление одаренного ребенка и последующая его выдающаяся музыкальная судьба были не случайностью. Музыкальные способности Глинки постоянно развивались в музыкальной атмосфере усадеб Глинок. Быт, нравы, увлечения родственников во многом предопределили его дальнейший путь.

## Мультикультурализм

Родители, получившие по тем временам хорошее домашнее образование, вероятно, знали иностранные языки. Прямых доказательств тому нет, но ведение дел требовало как минимум умения разговаривать на французском. Вспомним, что Иван Николаевич выписывал из-за границы семена. Помимо французского, они могли знать итальянский. Существуют косвенные доказательства, что родители Глинки путешествовали по Европе. Любимым талисманом, привезенным из Италии, стало Распятие с сюжетом Голгофы и коленопреклоненной фигурой Иоанна Богослова у подножия креста. Оно, вероятно, располагалось в одной из спален родителей. Еще один памятный сувенир — картины с видами Версаля и Ботанического сада (*Jardin des plantes*), которые висели в спальне Евгении Андреевны.

Новоспасские Глинки остро ощущали свою принадлежность к европейскому дворянству. Семейная легенда гласила о существовании французской бабушки, чем гордился Михаил. При этом они подчеркивали и свою «русскость»: писали друг другу письма на русском языке, иногда делая ремарки на французском. Этот естественный симбиоз европейского и русского отражает и сегодня, например, кафедральный собор Смоленска — Успения Пресвятой Богородицы. Его богатое убранство следует барочной европейской традиции и в то же время соответствует канонам православия. Миша воспитывался в мультикультурном регионе, где смешивались культурные традиции — от белорусской, украинской, русской до польской, литовской и немецкой. Русский писатель и этнограф Владимир Даль утверждал, что здесь использовали собственное наречие: «акают» до приторности, говорят «будзь» вместо «будь», «узяувзя» вместо «взялся». Смесь французского с нижегородским, то есть странное смешение различных культур и навыков, о чем писал Грибоедов, отличала и Михаила.

Как вспоминал его родственник и друг Петр Александрович Степанов, «он никак не мог очистить своего русского языка от смоленского выговора; так, например, он говорил: бушмак, самывар, пумада».

В сентиментальной культуре русской усадьбы, ориентированной на европейскую моду, роскошь, красоту, была еще одна важная особенность — связь дворянства с крестьянством. Как указывал культуролог Юрий Михайлович Лотман, с детства дворянских детей окружали крестьяне и фольклор. Пушкин писал в «Евгении Онегине»: «Татьяна верила преданьям *Простонародной старины*, И снам, и карточным гаданьям...» Можно вспомнить эпизод из «Войны и мира» Толстого, где Наташа танцует народный танец<sup>[43]</sup>. Дворяне существовали в двухполюсном мире. «Низовая» культура усваивалась в детстве, а «высокая» книжная культура — во время обучения.

Глинка не представлял своей повседневной жизни без крепостных и слуг. На протяжении всей жизни они всюду его сопровождали. С одной стороны, они воспринимались как представители низшего сословия, с другой — они часто «владели ситуацией» лучше, чем их барин<sup>[34]</sup>. Глинка участвовал в народных обычаях, которые внедряла в дворянскую жизнь Евгения Андреевна. Будучи подростком, Михаил любил устраивать народные прослушивания — приглашал крестьян петь и танцевать. От развлечений молодого барина страдали любимые клумбы отца, по которым народ водил хороводы. Во время ужинов крепостные играли русские песни, переложённые для духовых инструментов (флейты, кларнеты, валторны и фаготы), то есть они звучали в «европейской» инструментовке.

В конце XVIII века известный деятель Екатерининской эпохи Николай Львов<sup>[35]</sup> установил моду на музыкальный русский фольклор. В 1790 году он вместе с Яном Прачом издал сборник народных песен, выдержавший множество переизданий и популярный до середины XIX века<sup>[36]</sup>. Его известность была связана не в последнюю очередь с утверждением Львова, что корни русской народной песни лежат в греческой традиции. Эта идея была позже востребована у интеллектуалов-романтиков, которые пытались найти свою русскую Античность. Народные песни с XVIII века проникают в «высокое» дворянское искусство: их использовали в операх, романсах и песнях, звучащих в салонах. После Отечественной войны 1812 года наблюдалась еще большая идеализация крестьянства. В период распространения сентиментализма и особенно европейского романтизма народное творчество приобрело сакральное значение и трактовалось как истина, откровение, исходящее из глубины веков.

Европейская мода соседствовала в доме Глинок с глубочайшей православной верой в Бога<sup>[37]</sup>. Как и во многих дворянских домах, у Глинок была обустроена молельная комната — образная. Считалось, что расставлять иконы и держать святыни нужно в специальном месте, чтобы не смешивать духовную жизнь со светской. В образной у Глинок размещалось около двадцати икон, особенно почиталась икона Богоматери Одигитрии, украшенная драгоценным окладом<sup>[38]</sup>. Повседневная жизнь дворян часто вступала в противоречие с религиозными предписаниями. Балы, богатые наряды и обильные приемы пищи — во всем этом калялись перед Господом в молельной комнате.

Евгения Андреевна отличалась особой набожностью. В каждом письме она наставляла детей молиться:

«...мой друг Маша, молись Богу и благодари Создателя за все милосердие к тебе...»;

«...надо Бога благодарить и просить, чтобы ниспослал благодать свою на вас в продолжение всей вашей жизни»<sup>[44]</sup>;

«...молись и проси Всевышнего о неоставлении вас [в] делах ваших»<sup>[45]</sup>.

Подобные наставления в сложные минуты жизни она посылала и Михаилу<sup>[39]</sup>. В ответных письмах он сообщал, что усердно молится перед подаренной матушкой иконой и держит материнский образок, сопровождавший его до конца жизни.

## **Победа над злом**

Мирную жизнь нарушило наступление французов под предводительством Наполеона. Отечественная война 1812 года изменила ход истории. Смоленск, как пограничный город, первым встретил нашествие французской армии. После известия о вторжении врага в августе Глинки спешно покинули имение, чтобы успеть перебраться по сухим летним дорогам. Они направились в Орел, куда уезжали многие знакомые и родственники. Брали с собой самое ценное и необходимое, но все равно получилась внушительная процессия из десяти экипажей. Так восьмилетний мальчик впервые покинул усадьбу. Предстояла долгая дорога в 300 километров.

Орел в этот момент стал важной географической точкой. Здесь по приказу главнокомандующего русской армией Михаила Ивановича Кутузова создавался Главный временный госпиталь для больных и

раненых. Формировались пехотные батальоны. В город стекались дворяне всех уровней, из столиц и провинции. Ехали из Калуги, Тулы, Москвы и Санкт-Петербурга. В Орле образовалось *bonne societe*, то есть высшее общество.

Мужская часть рода Глинок — родные дяди, близкие и дальние родственники Миши — вступили в ополчение. Всеобщее ополчение выросло из невероятного чувства патриотизма, которое, безусловно, разделяли и Глинки. Образ французов представал как образ абсолютного зла — «зло, разлившееся по лицу земли во всех видах»<sup>[40]</sup>.

Многие отличились в сражениях и получили государственные награды<sup>[46]</sup>. Вступил на службу в Министерство полиции 7 июня 1812 года любимый дядюшка Иван Андреевич, брат матери. Уже через два месяца он стал кавалером ордена Святого равноапостольного князя Владимира 4-й степени, согласно рескрипту Александра I.

Отец композитора, по-видимому, до конца лета оставался на Смоленщине. Он одним из первых финансировал формирование Смоленского ополчения. На свои средства открыл 28 августа лазареты в близлежащих населенных пунктах — Ельне и Дорогобуже. Отец за активное участие также был награжден орденом Святого равноапостольного князя Владимира 4-й степени.

В Новоспасском остались крестьяне, в том числе и крепостные музыканты. За них отвечал престарелый священник Иоанн Стабровский, который к тому же охранял и церковь. Отцу Иоанну суждено было войти в историю. События в Новоспасском попали в 1817 году на страницы «Русского вестника», издаваемого Сергеем Глинкой<sup>[41]</sup>, пятиюродным братом композитора.

30 августа отряд из семидесяти французов напал на Новоспасскую церковь, когда там шла служба. Храм был окружен. Крестьяне испугались и хотели сдаваться неприятелю. Но отец Иоанн Стабровский удержал их от этого вдохновенной проповедью. Французы не смогли проникнуть внутрь через железные двери и решетки на окнах и ушли грабить пустую господскую усадьбу, а заодно разрушили дом священника, возглавившего сопротивление крестьян.

Еще одно описание грабежа Новоспасского появилось на страницах «Северной пчелы» спустя почти 30 лет, в 1843 году. Главным героем теперь стал садовник Ермолай. Он описывал, как французы — сейчас сложно сказать, те же самые или другие, — ворвались в дом и, найдя в погребах большие запасы еды, вин и наливок, устроили пир. Ермолай щедро

раздавал персики и приговаривал:

— За что же вы опрокидываете и уродуете деревья? Чем же они, сердечные мои, провинились пред вами?

Садовник почти рыдал:

— Лучше будет, господа французы, если все это я сберегу в целости и сохранности. Вы же полакомитесь! А если дождетесь весны, господа, чего тут только не будет... Глаза ваши разбегутся и носы начихаются.

Один из французов владел русским языком, он перевел слова Ермолая, что привело в восторг эмоциональных гостей. То ли персики были вкусными, то ли Ермолай обладал даром убеждения, но французы перестали уничтожать посадки.

Но вскоре, как известно, враг был побежден и в конце зимы 1813 года обозы русских дворян возвращались домой.

Миша наблюдал разорение и пепелища усадеб. Он видел обратную сторону победы, непарадную. Об этом писал поэт Константин Батюшков, прошедший три войны, чуть не погибший на поле сражения, под грудой раненых и убитых товарищей: «От Твери до Москвы и от Москвы до Нижнего я видел, видел целые семейства всех состояний, всех возрастов в самом жалком положении; я видел то, чего ни в Пруссии, ни в Швеции видеть не мог: переселение целых губерний! Видел нищету, отчаяние, пожары, голод, все ужасы войны и с трепетом взирал на землю, на небо и на себя»<sup>[47]</sup>.

Многие уезжали состоятельными помещиками, а возвращались практически нищими.

В конце зимы 1813 года вернулись и Глинки. Разрушения были большими, но оранжерея, любимая родителями, осталась практически нетронутой. Глинка обнял садовника и предложил ему и его семье полную свободу и вознаграждение. Но Ермолай отказался от того и другого:

— Я с женой и детьми, по вашей милости, сыт и доволен; ничего лучшего не желаю и не могу с вами расстаться.

Война 1812 года изменила русский мир. Родители заново обустроивали имение. Отец участвовал в общем восстановлении губернии. На свои средства построил здание для судебных заседаний в Ельне. К ним приезжали родственники — участники военных действий, рассказывали о пережитом. Одним из них был Александр Иванович Киприянов, участник Бородинского сражения, награжденный золотой шпагой за храбрость. Он мог рассказывать Мишелю о походе в Париж, о легендарных Кутузове, Барклае-де-Толли, Багратионе, Милорадовиче.

Сгоревшие усадьбы, разорение, страдания людей вне зависимости от



сословий, подвиги воинов, в том числе история о священнике, спасшем их церковь, — так война вошла в детство Миши, в его внутренний мир. И в целом для русского общества память о войне 1812 года обладала огромной исторической значимостью. Она воспринималась современниками как ключевое событие русской истории и обретала символическое значение<sup>{48}</sup>. Защита от захватнических действий Наполеона воспринималась как вечное столкновение между добром и злом, где победило добро в лице Российской империи. Под воздействием от пережитого складывалось представление о русской идентичности и русской нации как единство всех сословий, что поддерживалось идеологией «сверху». Подобное сакральное понимание империи, императора и нации вошло в сознание юного Миши, пережившего войну лично, пусть и в эвакуации. Эти патриотические чувства и новое понимание страны стали еще одним базисом в картине мира композитора.

## Домашнее образование

Система воспитания в русских дворянских семьях выстраивалась следующим образом:

до трех лет за ребенком следила няня;

с семи до девяти лет — «мадам», чаще всего иностранного происхождения;

затем приглашали гувернера, готовящего ребенка к поступлению в учебное заведение или к выходу в свет (в 16–17 лет)<sup>{49}</sup>.

Система воспитания Глинок соответствовала установленной традиции.

Заниматься домашним образованием детей в Новоспасском начали до войны. Для обучения языкам пригласили француженку Розу Ивановну из Петербурга, которая помогала няне Ирине Федоровне Мешковой.

Евгения Андреевна, как и многие дворянки, практически не участвовала в образовании, которое полностью возлагалось на приглашенных учителей. Мать являлась хозяйкой дома, следила за бесперебойным круговоротом ежедневных дел.

Главное, что передавали родители детям, — беспрекословное почитание старших. Иерархия в семейных отношениях не подвергалась сомнению: дети почитали родителей, младшие дети — старших братьев и сестер. Другой важной составляющей воспитания было почитание Бога и царя, считавшегося «вполне священным лицом»<sup>{50}</sup>.

Поведение матушки и батюшки считалось эталонным. Подобный

взгляд на родительскую семью разделяли многие дворяне того времени<sup>[51]</sup>. Глинка и его сестры, рассказывая о родителях, неизменно отмечали их добродетели: красоту и кротость матери, отцовскую заботу и внимание. Родительские взаимоотношения воспринимались идеальными, давая пример для подражания.

Когда перестраивали барский дом, в Новоспасское приехал архитектор. Он заодно обучал и Мишу, интересующегося рисованием. Дальний родственник<sup>[42]</sup>, заметив страсть Миши к чтению, привозил книги. Из популярной в то время французской энциклопедии «О странствиях вообще»<sup>[43]</sup> он узнавал о путешествиях Васко да Гамы, открытии морского пути из Европы в Индию, про острова Индийского архипелага. Вероятно, он тогда же прочитал роман о Робинзоне Крузо, являющийся долгое время бестселлером<sup>[44]</sup>. Заморские страны потрясли его воображение: он стал делать выписки из книг и изучать карты.

Круг чтения Глинки мог складываться из «взрослых» авторов — Расина, Корнеля, Вольтера, комедий Мольера. Детских книг выпускали мало. Распространение получило издание «Плутарх для детей», маленькие читатели любили рассказы о Дон Кихоте. Начитавшись приключенческих романов, Глинка, как и многие дворянские дети, мечтал о путешествиях, подвигах, об открытии новых земель и новых поселений. Мальчик все больше увлекался такой беллетризированной географией и переходил к изучению настоящих карт, которые чертил сам. Страсть к путешествиям в русском обществе установилась с конца XVIII века. Русские люди не просто путешествовали, а обязательно фиксировали свой опыт в записках, литературных трудах и дневниках, которые публиковались в больших количествах<sup>[45]</sup>. Эти книги с «чувствительной» географией учили эмоциям и обещали в дальних странах идеальную жизнь.

По возвращении после войны в Новоспасское из Петербурга была приглашена мадам Варвара Федоровна Кламмер. По воспоминаниям Глинки, это была девушка лет двадцати, строгая и взыскательная. Вероятно, ее рекомендовала Софья Глинка, одна из дальних родственниц, которая училась в Смольном с Анной Кламмер, сестрой Варвары. Точных данных о ней не сохранилось: либо она была выпускницей Смольного института благородных девиц, как предполагал Глинка в «Записках», либо служила в нем классной дамой<sup>[46]</sup>.

Смольный институт был элитным образовательным учреждением для девиц. Некоторые из них становились после его окончания фрейлинами при дворе, а большинство — гувернантками. По замыслу основательницы



института Екатерины II, видевшей здесь реализацию своих просветительских идей, здесь прививали высокие нравственные нормы поведения, которые выпускницы передавали своим последующим ученикам. Одной из важных сторон образования была музыка: учащиеся и педагоги участвовали в музыкально-театральных представлениях, в том числе придворных. Варвара Кламмер должна была разбираться в искусствах.

Кламмер относилась к преподаванию с «отличным усердием», как указывалось в выданном ей аттестате. В ее обязанности у Глинок входило обучение русскому, французскому, немецкому языкам, географии и музыке, в том числе игре на фортепиано.

Кламмер работала по распространенной методе: она заключалась в подражании и многократном повторении, то есть зубрежке. Мише, как и многим детям, это не нравилось, но благодаря способностям он все осваивал легко и с удовольствием.

Важным для дальнейшей музыкальной деятельности композитора было умение «читать с листа», которому его научила Кламмер. Она заставляла детей играть на фортепиано «вслепую» — то есть не смотреть на пальцы во время игры, а сосредоточиться на нотах. Этот навык позволял с первого раза хорошо исполнять незнакомое сочинение по нотам, что было востребовано в обществе.

Если сегодня обучение пианизму начинается со специального несложного репертуара, а потом переходят к классикам Баху, Моцарту и Бетховену, то во времена Глинки ученики играли оперы в переложении для фортепиано<sup>[47]</sup>. Еще дети Глинок разучивали популярные сонаты немецкого пианиста Даниеля Штейбельта, живущего в Петербурге. Играли сонаты чеха Адальберта Гировеца (1763–1850). Вся эта музыка была написана для домашнего музицирования и учитывала средние возможности дилетантов, которые в первую очередь хотели получать удовольствие от музицирования. Не сказать, чтобы Миша в это время проявлял какие-то исключительные способности. Ему нравилось заниматься, но особенно такой музыкой, которая бы вызывала прямые визуальные ассоциации, как рондо «L'orage» («Гроза») Штейбельта.

## **Музыкальный поворот**

Миша интересовался светской музыкой, что было вполне обычным явлением. Родители поддерживали его интерес, как и другие увлечения

науками и искусствами. Каждый образованный дворянин должен был владеть музыкальными инструментами, петь, танцевать, разбираться в литературе.

Церковное одноголосное пение в дедушкиной церкви теперь казалось ему не столь увлекательным. Сильного впечатления оно не производило, возможно, из-за плохого исполнения. Сложного, красивого партесного пения, основанного на многоголосии, как в Петербурге, скорее всего, в этих краях не знали.

Восторг мальчика вызывал оркестр дядюшки Афанасия. Во время бала он подыгрывал оркестру на скрипке или маленькой флейте пикколо. Он освоил инструменты самостоятельно. Отцу это не нравилось, ведь во время бала он должен был учиться светскому этикету и танцевать. Вместо этого он оставлял гостей и присоединялся к крепостным.

Сам Глинка позже вспоминал случай, который ознаменовал начало его музыкального пути. Ему исполнилось уже 10–11 лет (довольно поздно, по сравнению с другими гениями). Однажды после бала, когда гости разъехались, оркестранты играли пьесы в свое удовольствие. Зазвучал популярный тогда квартет с солирующим кларнетом шведского виртуоза Бернгарда Хендрика Крузеля<sup>[48]</sup>. Кларнет как сольный инструмент вошел в европейскую моду в конце XVIII века. Легкая, изящная и романтическая музыка перевернула внутренний мир Миши. Позже он вспоминал: «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 уроков был рассеян»<sup>[52]</sup>.

Учитель рисования ругал его за невнимательность.

Мальчик ответил:

— Что ж делать?! Музыка — душа моя!

Эта фраза, ставшая хрестоматийной, неизменно приводится в последующих биографиях о композиторе. Нужно помнить, что она была записана композитором много лет спустя в «Записках». Ее достоверность сегодня проверить сложно, но она нам может приоткрыть самоощущение Миши.

Видимо, музыка Крузеля оказалась созвучной противоречивому состоянию Миши, подростка, открывающего свой внутренний сложный мир чувств, настроений, дум и переживаний.

Утонченные светлые мелодии, исполняемые кларнетом, похожи на арии из опер, в которых говорится о чувствах. Резкие контрасты,

столкновение быстрых и медленных частей, мажора и минора, разговор инструментов между собой, танцевальные разделы — все это создавало не изъяснимый словами мир, где происходили события, творилась жизнь. В этой музыке было много облегчающих восприятие «ключей». Крузель использовал жанры, которые Глинка хорошо знал: здесь и романс, и пастораль, как нельзя лучше подходящая видам в Новоспасском, и менуэт, и рондо, кружащееся вокруг одной темы.

Слушая ее, он понял, что музыка, без слов и разъяснений, может выразить тончайшие эмоции и открыть в человеке то, о чем он даже не подозревал.

## Изгнание из Эдема

Варвара Кламмер готовила мальчика для поступления в учебное заведение. Государственное образование для мальчиков в семье Глинок считалось обязательным. Иван Николаевич Глинка видел, что сын проявляет таланты во всех областях знаний. Их нужно развивать и употребить во славу Отечества. Он понимал, что плохое здоровье Миши не позволит ему идти на военную службу, и прочил ему деятельность дипломата, желательно в Министерстве иностранных дел, самом престижном учреждении власти.

В эпоху правления Александра I осуществлялась реформа образования, которая сопутствовала изменению государственной системы власти. С 1802 года петровские коллегии постепенно заменялись на министерства. В числе восьми образованных ведомств находилось Министерство народного просвещения. Впервые образование при новом императоре приравнялось к главным отраслям государства — армии, финансам, внешним и внутренним политическим делам. Александр I настаивал на всеобщем образовании дворян. Мотивацией к учебе служило новое положение о гражданской службе, к которой допускались лишь лица с дипломом. Образованные чиновники получали преимущества в чинах при вступлении на службу, и в дальнейшем их чинопроизводство по выслуге лет происходило быстрее.

Дворянским детям полагалось получать образование вдали от дома, что поддерживали и родители Мишеля, считая, что так формируется «мужской характер». В сентябре 1817 года в Петербурге открылось новое учебное заведение для дворянских мальчиков — Благородный пансион при Главном педагогическом институте (позже университете), по аналогии с

Московским пансионом. Хорошие отзывы о пансионе распространялись среди аристократии и в прессе. Ему покровительствовало Министерство просвещения, а значит, и лично император.

Немаловажным для выбора родителей было то, что в пансионе преподавал дальний родственник Глинок — Вильгельм Кюхельбекер (1797–1846). Сестра поэта была замужем за Григорием Андреевичем Глинкой, профессором русского языка и литературы в Дерптском университете<sup>[49]</sup>. Значит, за их мальчиком будет особый присмотр.

В начале 1818 года<sup>[50]</sup> семья отправилась в Петербург, чтобы устраивать Мишу в пансион. Дорога предстояла длинная — более 750 километров. Такое расстояние преодолевалось примерно за неделю. Для долгого путешествия Новоспасские мастера сделали широкий возок и утеплили его внутри мехом. Транспортное средство получилось комфортабельным: мех не только согревал, но и смягчал тряску по зимнему пути. В просторные сани поместились мать, дядя Афанасий, гувернантка, тринадцатилетний Миша, сестра Пелагея и горничная. Сбывались его мечты о путешествии. Во время дороги дети играли. Миша называл себя Колумбом, который открывал новые земли, а сестра была Пятницей.

Дворянский мальчик Миша ехал в Петербург, нацеленный на героические подвиги и с желанием оставить свой след в истории. Ему были привиты православное благочестие, патриотизм и беспрекословное почитание родителей. На протяжении всей жизни, будучи уже признанным композитором, Глинка не переставал согласовывать судьбоносные решения с родителями и искренне искал их «родительского благословения».

Семья стала надежной опорой в его жизни и карьере. Воспитание и финансы, общественные связи и протектирование — всем Михаил был обязан отцу и матери, двум дядям и многим другим Глинкам, принадлежавшим к российской, в том числе петербургской, элите. Родственные связи между ними поддерживались, укреплялись, ими гордились, что было свойственно русским аристократам. Доходы от земель и производства обеспечили ему свободный образ жизни и давали возможность сочинять по желанию, а не по финансовой необходимости.

## **Глава вторая**

# **ПАНСИОН НА БЕРЕГАХ НЕВЫ (1818–1822)**

*Давайте жизни играть.*

*А. С. Пушкин. Добрый совет*

Последующие четыре года, с 1818-го по 1822-й, Глинка провел в Санкт-Петербурге в стенах Благородного пансиона при Главном педагогическом институте (позже Санкт-Петербургском университете). Получаемое им образование не было связано с музыкой. Если провести аналогию с современностью, то можно сказать, что пансион объединял колледж и бакалавриат. Игра на фортепиано и скрипке воспринималась им самим и его окружением как увлечение, неотъемлемый атрибут утонченной дворянской жизни. Но что не менее важно — в пансионе он проходил «инициацию» во взрослую жизнь, постигая модели поведения в светском обществе. Он общался с образованными педагогами и талантливыми юношами. Вместе они вскоре будут составлять круг русских интеллектуалов.

## **Элитное учреждение**

Что представляли собой пансионы в эпоху Александра I? Новый император стремился создать сеть народного образования во главе с университетами, но параллельно он развивает особые учебные заведения вне общей структуры — элитные пансионы, куда принимали только сыновей наследственных дворян<sup>[53]</sup>. Объем знаний в пансионах был больше, чем в гимназиях. В нем частично давалась программа второго и третьего курсов университета<sup>[51]</sup>.

Первый государственный пансион при университете возник в Москве в 1779 году. При его создании учитывался опыт кадетских корпусов, существующих с XVIII века, и европейских специализированных школ. В 1811 году при непосредственном участии Александра I был создан лицей в Царском Селе, самый престижный среди заведений пансионного типа. С 1817 по 1820 год появилось еще четыре подобных образовательных

учреждения — в Петербурге, Одессе, Кременце на Волыни и в Нежине на Черниговщине. Император приветствовал их создание. Главная цель пансионов заключалась в обеспечении империи просвещенными чиновниками, получившими разностороннее европейское образование. Пансионы при Московском и Санкт-Петербургском университетах давали возможность заслужить чин 10-го класса<sup>[52]</sup>.

Правительство возлагало большие надежды на петербургский пансион, организованный при энергичном участии Сергея Семеновича Уварова (1786–1855), попечителя Санкт-Петербургского образовательного округа. Об этом говорят и утвержденные специальные льготы: пансион причислялся к разряду высших учебных заведений, а лучшие ученики освобождались от дальнейшего прохождения испытания, обязательного для гражданских служащих с 1809 года<sup>[53]</sup>.

Несмотря на государственный статус, финансирование пансиона происходило за счет собственных средств. Отец Глинки платил за год обучения сына 1,5 тысячи рублей<sup>[54]</sup>, что предполагало проживание в пансионе, питание, образование, обеспечение формой и другой одеждой. За первый год взималось еще 300 рублей на обустройство. Для сравнения: средняя заработная плата учителя пансиона составляла 400 рублей в год, профессора — около тысячи рублей, килограмм парной говядины стоил 10 копеек. Ивана Николаевича не смущали внушительные расходы, он надеялся, что мальчик в будущем «окупит» их блестящей карьерой.

Целью образования в пансионе было формирование поколения русских энциклопедистов, то есть людей, разбирающихся во многих областях знаний<sup>[55]</sup>. Правда, на практике могло выходить не так, как в теории. Позже в «Евгении Онегине» Пушкин иронически напишет:

Мы все учились понемногу  
Чему-нибудь и как-нибудь,  
Так воспитаньем, слава Богу,  
У нас немудрено блеснуть.

И все же ученики, заинтересованные в учебе, действительно получали глубокие разносторонние знания.

В приоритете были те предметы, которые могли пригодиться на государственной службе. Судя по распределению учебных часов в программе, акцент делался на русском языке, который поступающие часто

знали плохо, и на иностранных языках. Языкам обучали комплексно — в тандеме с литературой. В почете также была математика.

## На особом положении

Итак, 2 февраля 1818 года тринадцатилетнего Мишу зачислили в петербургский Благородный пансион. Он располагался в доме надворного советника Отто у Калинкина моста на набережной реки Фонтанки<sup>[56]</sup>. Окружающая местность производила странное впечатление, особенно после просторов Новоспасского. Старо-Калинкин мост (это его современное название) соединял остров Коломну с Безымянным островом, которые вряд ли считались фешенебельными местами столицы. Когда-то здесь, еще до постройки Петербурга, располагалась финская деревня. Вид из окон пансиона «украшали» два учреждения — английская пивоварня и Калинкинская больница, известная всем жителям Петербурга. Здесь лечили от «любострастных болезней» (так тогда называли венерические заболевания).

Двухэтажное, с мезонином и боковыми флигелями здание пансиона было построено в стиле классицизма и внешне напоминало родительский дом. Но только внешне. Все учащиеся разных возрастов — в пансион принимали от семи до шестнадцати лет — жили в общих спальнях. В одном помещении могло размещаться до пятнадцати человек. За их дисциплиной постоянно следил комнатный гувернер-иностранец. Такое содержание не устроило Ивана Николаевича Глинку. Он познакомился с инспектором заведения Андреем Андреевичем Линдквистом (1762–1831), человеком образованным и благородным. Он считался одним из первых пропагандистов творчества Шиллера, с которым когда-то учился в университете. Иван Николаевич нашел с ним общий язык и договорился об особых условиях проживания сына (что еще раз подтверждает коммуникабельность и дипломатические способности отца). Мальчику предоставили место в маленькой, похожей на келью, комнате в мезонине учебного корпуса, где, кроме него, поселили двух его кузенов — Бориса и Дмитрия Глинок<sup>[57]</sup>. Впоследствии Линдквист стал хорошим другом Мишеля и его семьи.

Гувернером мальчиков, видимо, также не без протекции отца<sup>[54]</sup>, назначили родственника Глинок Вильгельма Кюхельбекера (Борису и Дмитрию он был дядей). Кюхельбекер год назад (в 1817-м) окончил Царскосельский лицей и был принят в пансион преподавателем русской



словесности. Он жил рядом, в одной из комнат мезонина. Находясь на особом положении в пансионе, мальчики даже разводили голубей и кроликов.

Уклад жизни в пансионе<sup>{55}</sup> отличался строгостью. Глинка вместе с другими учащимися каждый день вставал в 6 утра (летом в 5.30). Отбой был строго в 22.00 (для старших классов — в 22.30). Утренний и вечерний туалеты проходили под присмотром гувернеров. Перед занятиями и перед сном пансионеры исполняли молитвенные правила. Учащихся наставлял известный в Петербурге проповедник отец Алексей Малов, настоятель храма Святого архистратига Михаила в Инженерном замке и протоиерей Исаакиевского собора. Закон Божий считался одним из главных пунктов образования русского дворянина. Так что с юных лет Глинка досконально знал Заповеди Божьи, Священное Писание и участвовал в таинствах. Отец Алексей Малов будет и впредь напутствовать будущего композитора.

Кушали все вместе в узкой столовой, полностью заставленной столами, где собиралось до ста человек. До и после трапезы учащиеся читали молитвы, могли петь а капелла («а capella», то есть без сопровождения хора) особые патриотические песни — канты. В них славили родину, доблесть русских воинов и императора. Строго запрещалось что-либо выносить из столовой, даже хлеб. Питание было простым, часто скудным. На завтрак полагался чай с белым хлебом (чай могли заменять молоком). На обед подавалось три блюда, на полдник повторялось меню завтрака, на ужин — два блюда. По праздникам в меню появлялось пирожное. Неудивительно, что Глинка, привыкший к разнообразной и обильной пище, страдал от пансионного рациона, о чем писал родителям.

Занятия начинались в 8 утра. Подряд шли две двухчасовые лекции, каждая делилась переменками на три части. С 12.00 до 13.00 — обед, а затем один час отводился на отдых. С 14.00 опять начинались занятия, с 16.00 до 18.00 отводилось время на физические упражнения и прогулку. С 18.00 до 20.00 — время для подготовки уроков. Потом следовали ужин и приготовление ко сну с чтением молитв.

По ночам в здании дежурили служители, ходившие по спальням. Дневные служители находились перед входом в классы, следя, чтобы мальчики нигде не собирались в группы. Швейцар не выпускал на улицу учеников без официального разрешения инспектора. Только в свободные от учебы дни, но с разрешения инспектора, их могли забирать из пансиона родители или родственники, чем с большим удовольствием пользовался Глинка.



Система наказаний часто приводилась в действия: за легкие провинности наказание назначали губернеры, а за более тяжкие — приговор выносил инспектор или директор. Отчисленные из пансиона вторично никогда в него не принимались. В 1818 году из ста воспитанников 45 были исключены за плохое поведение, такой же отбор произошел в следующем, 1819 году. Отсеивалась практически половина поступивших.

Свободного времени у мальчиков было мало. Вечера Глинка проводил за уроками, выполняя родительские наказы о ревностной и прилежной учебе. Он регулярно отправлял домой письма, что считалось обязательной частью воспитания. В них повзрослевшие дети подводили итоги дня — своего рода психологическая терапия. Мишель сохранил эту привычку до конца жизни.

Послания родителям писались по установленным стандартам, которым следовал и Глинка. В начале письма, как и полагается, шли нежные обращения: «Дражайшие родители!», «Милые родители», «Милая и бесценная маменька». В конце — слова благодарности: «Нет слов выразить Вам моей признательности за Ваше письмо», «В надежде радостного свидания с Вами», «Целую ручки и, испросив родительского благословения, остаюсь Вашим всепокорным сыном»<sup>[56]</sup>. Обращение к родителям на «Вы» сохранилось у Глинки до конца жизни. К письму обычно прикладывался подробный отчет о финансовых тратах. Когда Мишель, а впоследствии и другие его братья, обучавшиеся в Петербурге, писали реже, чем обычно, из Новоспасского приходило строгое взыскание от матери. В качестве наказания за письменное «непослушание» могли быть приняты разные меры — от родительского гнева до лишения финансового обеспечения. В то время считалось, что ребенок, вплоть до получения служебного места и заведения собственной семьи, нуждается в постоянном воспитании и контроле<sup>[57]</sup>.

### «Мы все учились понемногу»

В Петербургском пансионе давалось одно из лучших образований в России.

Предметы, которые изучали мальчики, можно разделить на четыре группы:

первая — Закон Божий;

вторая — точные науки, к которым относились математика, физика, химия, естественная история (объединяла знания по ботанике, геологии и

биологии), география и статистика;

третья — гуманитарные дисциплины. Это философия (включала логику, психологию, нравственную философию, то есть этику, и историю философии), политическая экономия, право и языки (греческий, латинский, русский, немецкий, французский и английский);

четвертая — военные науки, преподавались фортификация, фехтование и артиллерия.

Предметы на старших курсах вели профессора Санкт-Петербургского университета. Сами еще молодые люди, они были не только лекторами, но и выдающимися учеными, авторами книг и первых учебников в России. Многих из них объединяло то, что они, окончив университет, проходили стажировки за рубежом, в основном в Германии. Таким образом, немецкая философия и наука, преломленные через их мировоззрение, оказали сильное влияние на целое поколение отечественных аристократов.

Глинка знакомился с новейшими европейскими философскими идеями у профессора Александра Ивановича Галича<sup>[58]</sup>. Он один из первых в России рассказывал о философии идеализма Фридриха Шеллинга, которая оказала большое значение на мировоззрение поколения Глинки.

Общую историю, историю философии и литературы, а также немецкую словесность пятнадцатилетний Мишель изучал у известного немецкого ученого, писателя и драматурга Эрнста Раупаха<sup>[59]</sup>, сверкающего серьезным взглядом из-под золотых очков. Все в пансионе знали, что он «европейская знаменитость, германский трагик; человек с необыкновенным даром слова, даже на русском языке, фигура серьезная, умная и задумчивая»<sup>[58]</sup>. Он держал мальчиков в большой строгости и даже страхе, мог запросто перевести из высших классов в низшие тех, кто не соответствовал нужному интеллектуальному уровню.

Мишель получил самое подробное представление о юридических науках. Естественное право, римское право и русское право преподавал профессор Царскосельского лицея Александр Петрович Куницын<sup>[60]</sup>, еще одна знаменитость. Пушкин, который также учился у него в Царскосельском лицее, писал о нем: «Он создал нас, он воспитал наш пламень»<sup>[61]</sup>. Ученый, находясь под влиянием Руссо и Канта, передавал своим ученикам философские идеи об ограничении любой власти — как общественной, так и родительской, которая в любой момент может перерасти в тиранию. Глинке импонировала его концепция естественного права, целью которой является справедливость.

Политическую экономию читал Карл Федорович Герман<sup>[62]</sup>,

считавшийся человеком благородным, устремленным ко всеобщему благу. У него учился еще один преподаватель пансиона — Константин Иванович Арсеньев<sup>[63]</sup>, читающий статистику. Глинка впервые изучал, казалось бы, скучные цифры не просто как свод данных, но как обсуждение политического устройства России.

Арсеньев также читал географию и древнюю историю. Преподавал по своим книгам «Кратная всеобщая география» (выдержала 12 переизданий, оставаясь более тридцати лет единственным учебником по этому предмету) и «Начертание статистики Российского государства». Впоследствии он наряду с Василием Жуковским, стал учителем истории, географии и статистики у цесаревича Александра Николаевича, будущего императора Александра II<sup>[64]</sup>.

Естественные науки, в которые входили такие предметы, как минералогия, ботаника и зоология, читал Яким Григорьевич Зембницкий (1784–1851). Личность неординарная, один из любимых педагогов учащихся, в том числе Глинки. Он был хранителем физического кабинета и минералогической коллекции. Увлеченность предметом и обширные знания обеспечили привязанность воспитанников к его наукам. Он водил экскурсии в Кунсткамеру, где экзотические, часто пугающие экспонаты приводили в восторг мальчиков.

В блок предметов словесности входили грамматика, история литературы, теория словесности, правила прозаических и поэтических сочинений, риторика. Таким образом, ученики не только обучались правилам языка, но и полностью погружались в него, обогащались за счет изучения литературы. Они становились знатоками разных стилей, направлений, могли сами сочинять стихи и писать прозу.

Первым преподавателем российской словесности, как уже указывалось, был Вильгельм Кюхельбекер, «благороднейшее, добрейшее, чистейшее существо»<sup>[59]</sup>.

Считается, что он являлся одним из прототипов Ленского в «Евгении Онегине» Пушкина:

Поклонник Канта и поэт.  
Он из Германии туманной  
Привез учености плоды:  
Вольнолюбивые мечты,  
Дух пылкий и довольно странный,  
Всегда восторженную речь...

Кюхельбекер не ограничивался программой, а, как вспоминали ученики, часто декламировал только что написанные стихи Батюшкова, одного из первых романтиков, Жуковского и Баратынского, разрешенные цензурой произведения Пушкина. Он превозносил Карамзина и те новые ценности европейской чувствительности, которые он принес в русскую литературу.

Почти каждый учащийся писал стихи. По-видимому, Глинка, отличавшийся упорством в учебе, также пробовал себя на этом поприще. И если выдающихся способностей он не проявил, то овладел хорошим стилем и мог выносить экспертное суждение о русской словесности.

Ему приписывается поэма «Альсанд», написанная в 1827 году. Хотя уверенности в достоверности авторства нет, однако по складу поэмы можно предположить, что она очень близка Глинке. Разочарованный в любви герой уходит от мира, живет в одиночестве, во «влажной зелени дубрав». Уединение прерывает Муза молодая, истинная любовь поэта. Она поет ему, и:

песня та —  
Как жар любви иль как мечта,  
Врачует недуг ран глубоких  
В груди Альсанда — ран жестоких.

Подобная дихотомия — противопоставление суетного света и «широкошумных дубров» — была довольно распространенной в поэзии Жуковского, Байрона, Лермонтова. Схожее разочарование испытывал герой Пушкина в «Поэте»<sup>[65]</sup>: он тоскует «...в забавах мира, / Людской чуждается молвы» и бежит «на берега пустынных волн».

Кюхельбекер ставил задачу не только научить словесности, но сформировать их мышление и способ восприятия действительности. Он формировал эмоциональную карту их жизни, построенную на повышенной чувствительности. Она импонировала глинкинскому ощущению мира, воспитанному на лоне усадебной природы.

## Экзотические персонажи

Как и в любом учебном заведении, в пансионе встречались оригиналы,

добродушные ученые, витающие в облаках наук. К такому сорту относился Кондратий Антонович Шелейховский, преподаватель тригонометрии и аналитической геометрии. Выходец из польских дворян, он, по свидетельству студентов, отличался большой рассеянностью и замечательным добросердечием, чем пользовались его подопечные. Педагоги, имевшие более низкое звание в пансионе и преподававшие на младших курсах, в основном были выходцами из семинарий. Это было не случайно, ведь до реформ императора в стране существовал фактически лишь один Московский университет. Семинарии были центрами образования, где изучали греческий и латинский языки, а также высокую культуру Античности. Выпускником Киевской духовной академии был один из самых колоритных фигур пансиона Иван Яковлевич Колмаков.

Из всех учителей Глинка выделял именно его: «...он был нашим утешением, когда он появлялся, мы всегда приходили в веселое расположение»<sup>{60}</sup>. Надо отметить, что именно о нем — а не о других выдающихся личностях, с которыми общался Глинка, например Пушкин, Жуковский, Грибоедов, — он написал в конце жизни многостраничное эссе-воспоминание. Колмакову посвящены страницы «Записок». Глинка ценил его за остроту ума и языка, за хорошие шутки, игру слов и каламбуры. Он выдумывал свои афоризмы, лаконичность и точность которых радовали Мишу, и он их использовал в своем лексиконе до конца жизни. Экстравагантный стиль поведения Колмакова и украинский акцент Глинка будет неоднократно пародировать, так же быстро моргать и дергать плечами. Открытый, чудаковатый, эмоциональный, он будет своего рода *alter ego* Мишеля, тем, чей образ он будет «надевать» на себя, пытаясь избежать неприятных ситуаций или разрешить конфликт. В холодном мире пансиона Колмаков был родным и близким, живым и понятным человеком. Оторванный от домашнего уютного мира, одинокому мальчику именно такой наставник и был нужен.

Колмаков занимал должность помощника инспектора Линдквиста, то есть был третьим по значению лицом пансиона. Он преподавал греческий язык и географию, российский и славянский языки и даже арифметику. Он обладал разносторонними знаниями и мог заменить практически любого профессора. Он помогал воспитанникам в сложных уроках, подсказывал тем, кто плохо знал урок. Именно с ним Глинка впервые изучал латинский язык, читая отрывки из «Метаморфоз» Овидия. Впервые вместе с ним Глинка открывал для себя античную литературу — сложную, символическую, многомерную. Это произведение Овидия из пятнадцати книг представляет собой всеохватывающий сборник античных мифов о

начале мира, превращении хаоса в космос, появлении богов и героев. Овидий обессмертил деяния Юлия Цезаря и события Троянской войны. Романтичному Мишелю импонировали взгляды древнего автора, особенно относящиеся к понятию любви. Тот считал, что любовь — главное проявление мироздания, имеющее разные проявления, в том числе такие, которые заставляют забыть о нравственных нормах.

Как уже упоминалось, вся жизнь мальчиков была на обозрении у гувернеров, которых набирали из иностранцев. Те должны были научить их общаться в повседневной жизни на разных языках. Вроде бы продуктивная педагогическая идея (то, что и сегодня считается хорошим способом изучения языков — общение с носителем языка) на практике не работала. Гувернеры не обладали педагогическим образованием и часто пользовались служебным положением, необоснованно наказывая учеников. По крайней мере Глинка запомнил лишь их грубые и нелепые выходки, о которых подробно рассказывал в «Записках».

## Увлечения

Учителей и учеников объединяли общие кумиры. Одним из них был Фридрих Шиллер, представитель направления «Буря и натиск» и романтизма, утверждающего ценность человеческой личности, проповедующего блага республиканизма. О нем долго могли говорить профессор Раупах, Линдквист и Кюхельбекер.

Другой символ эпохи — французский поэт Эварист Парни, сегодня известный разве что специалистам, а в начале XIX века считающийся образцом изящного искусства и хорошего вкуса. Перевод Пушкина из Парни воссоздает ощущение жизни учащихся, которым было около пятнадцати-шестнадцати лет:

Давайте пить и веселиться,  
Давайте жизнь играть.  
Пусть чернь слепая суетится,  
Не нам безумной подражать.  
Пусть наша ветреная младость  
Потонет в неге и вине,  
Пусть изменяющая радость  
Нам улыбнется хоть во сне.  
Когда же юность легким дымом  
Умчит веселья юных дней,

Тогда у старости отыдем  
Все, что отыметя у ней<sup>[66]</sup>.

Глинка за первые два года достиг больших успехов во всех предметах. Каждый год его отмечали профессора, а на экзаменах вручали то похвальный лист, то гравюру, то другие награды с подарками, в том числе Библию с именной надписью.

Особенно Мишеля интересовали языки — латинский, французский, немецкий, выученный практически за полгода, и английский, знанием которого отличались немногие в России. В старших классах добавился персидский, который преподавал Мирза Джафар Топчибашев, один из видных востоковедов, учитель Александра Грибоедова. Во время преподавания он уделял большое внимание не только правильному изъяснению, но и изяществу речи, что, видимо, импонировало Глинке. Страстью учителя также была каллиграфия, которой он владел в совершенстве. Этим искусством он увлек своего ученика. Уже со времен пансиона почерк Глинки, красота букв, четкость линий были идеальными. Эти навыки аккуратного письма, стройная вязь, чем-то схожая с плавными линиями персидского алфавита, перешли в искусство оформления партитур. Изображенные звуки превращались в визуальное искусство, приносящее радость.

В пансионе его увлеченность географией получила научную форму. К любимым предметам добавились зоология и биология. Посещение Кунсткамеры, а особенно зоологического подразделения (позже — Зоологический музей) открывало неведомый мир. Он познавал морские глубины и рассматривал большую коллекцию морских ежей, моллюсков, раковин. Ящерицы, змеи, насекомые, млекопитающие и птицы — экспонаты, количество которых превышало 7 тысяч единиц, привозились со всего света<sup>[67]</sup>. Успехи в арифметике и алгебре были столь стремительными и значительными, что Мишель вскоре начал репетиторствовать по этим дисциплинам — учить своих однокашников.

## **Образование как воспитание**

Санкт-Петербургский пансион, ощущая правительственный запрос, делал установку на воспитание чиновников, преданных власти и способных к любым самоограничениям ради службы. Строгая дисциплина,



постоянный контроль надзирателей и спартанские условия проживания — все это было направлено на укрепление качеств, традиционно связываемых с мужским характером. По сути, мальчики находились в закрытой системе, отчасти напоминающей военную<sup>[68]</sup>. Управление пансиона контролировало внеклассное чтение учеников — в основном это был список книг по русской истории, чтобы воспитывать патриотизм, и книги, посвященные путешествиям, что весьма импонировало Глинке.

Обязательной частью для воспитания благородного человека был блок предметов, связанных с искусствами, — архитектура, рисование, черчение, пение, фехтование, «танцевание» (как указано в Положении пансиона). При этом желающие обучаться музыке должны были платить за уроки отдельно. Инспектором по музыкальной части служил известный и уважаемый Катерино Кавос (1775–1840)<sup>[69]</sup>, чью музыку Глинка знал. Через десять лет судьба сведет их для совместной работы над постановкой первой оперы Глинки «Жизнь за царя». Несмотря на почти двадцатилетнюю разницу в возрасте, они станут единомышленниками.

Глинка не отличался физической сноровкой: в танцах был плох, как и в фехтовании.

Учитель часто говорил:

— Эй, Глинка, заколю!

И действительно — больно колот.

Учащиеся готовили к публичной деятельности — будущие дипломаты, чиновники должны уметь выступать в обществе, отстаивать свою точку зрения. Для этих целей устраивались публичные экзамены, которые давали возможность перехода из низших в высшие классы. В главный зал приходили приглашенные важные особы и многочисленная публика из дворян. Любому из сидящих в зале разрешалось задавать экзаменуемым вопросы.

Хор воспитанников исполнял церковные песнопения и канты. Для большей торжественности приглашался оркестр. Живописцу, состоявшему при Герольдии (специальном отделении Сената, занимающемся гербами), заказывали «золотую книгу» для внесения в нее имен лучших воспитанников.

## **В кругу юных гениев**

Глинка попал в общество дворянских мальчиков, что кардинально отличалось от прежнего его домашнего, преимущественно женского



окружения. Мальчики-подростки забавлялись, подшучивали друг над другом, устраивали небезобидные розыгрыши.

В сообществе главенствовал дух конкуренции — начиная от физической силы до умения лучше всех сочинять эпиграммы или играть на рояле. Миша не отличался физической силой и меткостью эпиграмм, но музыкальные способности поразили его сверстников. Его записывают в свои друзья «вожаки». Они прощают его застенчивость, мягкость и сельскую простосердечность. Мягкость и чувствительность были в моде. Глинка, понимая особенности своего характера, часто называл себя «мимозой». Цветок изящный, источающий тонкий аромат, но закрывающий листья при любом неаккуратном обращении.

Сравнения с цветами и цветочная символика часто использовались в то время — очередная дань увлечению французской культурой. Флорошифры применялись не только в литературе, но и в быту, оказываясь частью повседневности. Мимоза, кроме того, была символом чувственного начала, чаще всего ее образ избирали для себя девушки. Например, мимозой себя называла Анна Керн, ставшая позже хорошей знакомой композитора<sup>[70]</sup>.

По вечерам Мишеля приглашал к себе Кюхельбекер, который собирал в мезонине друзей. Каждый из них претендовал на статус русского гения. К нему приходили Антон Дельвиг, Евгений Баратынский, Александр и Лев Пушкины.

Юноши часто обсуждали новые стихи — критиковали страстно и открыто.

Лёвушка, так называли младшего Пушкина близкие, эмоционально рассуждал о красивых и совершенных по форме стихах Дельвига и критиковал их, говоря:

— Сейчас время перемен, нового искусства, революций, бури и натиска.

Мишеля считали человеком с хорошим вкусом, знающим толк в поэзии. От него ждали приговора. Свой ответ он даст через несколько лет: на стихи Дельвига он сочинит проникновенные романсы.

Их разговоры переходили от современной литературы к политике. Споры в целом характеризовали эту послевоенную эпоху, наполненную противоречиями. Невероятный патриотизм, народолюбие, безграничная вера в царя, прозванного Агамемноном за его непобедимость, соседствовали с тайными обществами, цель которых была переустройство системы власти разными способами — от мирных переговоров до цареубийства. Наверняка юноши обсуждали противостояние двух

литературных сообществ — «Беседу любителей русского слова» и «Арзамас». Первые претендовали на восстановление старины, в том числе в русском языке, который они стремились очистить от иноязычных слов. Вторые — объединились, чтобы пародировать и высмеять несостоятельность этих взглядов и предложить общий европейский путь.

В эту компанию принимались и учащиеся — помимо Глинки, Лев Пушкин, позже Николай Маркевич, Павел Нащокин, друживший с братьями Пушкиными, и Сергей Соболевский. Мишель обрел здесь близких друзей на всю жизнь. По ночам в мезонине пансиона он постигал проблемы интеллектуальной и общественной жизни России.

Запретные встречи, нарушавшие строгий режим пансиона, сближали участников ощущением единой тайны. Среди друзей, обретенных здесь, был Николай Маркевич<sup>[71]</sup>, выходец из Черниговской губернии, принадлежащий к уважаемому малороссийскому дворянскому роду. Он много рассказывал о любимой Малороссии, как тогда называлась Украина, и даже организовал Малороссийское общество, куда принял и Глинку. Хотя тот и не имел никакого отношения к Малороссии, но его музыкальный талант обеспечил ему почетное место. Маркевич, называвший друга «Глиночка», так вспоминал о нем в те годы: «маленький, крошечный, довольно безобразный», «с гениальным пламенным взглядом»<sup>[61]</sup>. Высокий и худой богач Сергей Александрович Соболевский (1803–1870), в будущем библиофил, библиограф, мастер эпиграммы, участвовал во всех интеллектуальных начинаниях в пансионе, а позже будет помогать Глинке в решении его финансовых затруднений.

Героями юношей были те, кого обсуждали и в высших кругах русского общества: французский поэт Пьер Жан де Беранже, сочинявший антиаристократические стихи, немецкий студент Карл Занд, убивший писателя Августа фон Коцебу, олицетворявшего «старый порядок»<sup>[72]</sup>. Самым дерзким был Пушкин, прославившийся своими выходками уже с 1815 года. Кюхельбекер в мезонине читал запрещенные стихи бунтаря, например «Кинжал» (1821), «Деревню» (1819), «Сказки» (1818), оду «Вольность» (1817).

Мишель попал в водоворот оппозиционных настроений, которые выливались в литературу высочайшего уровня. Можно ли считать, что это вольное общество молодых людей, как и лекции либерально настроенных профессоров повлияли на политические взгляды будущего композитора? Скорее нет. Глинка никогда не отличался оппозиционными высказываниями. Максимализм и романтические попытки переустроить

«старый» мир свойственны подросткам во все времена, но их изжили многие участники этих встреч.

Опора на традиционные ценности родительской семьи — патриотизм, родина, император, дворянская честь — были непоколебимы. Глинка формировался как приверженец монархии, в крайнем случае конституционной. Его политический консерватизм был устойчивым и глубоким, так как опирался на глубинные черты характера. Глинка писал о себе, что с самого детства был «кротким и добронравным»<sup>[62]</sup>.

Литературные вечера часто переходили в музыкальные. Отец, не щадивший издержек, как вспоминал Глинка, купил для него рояль Тишнера, который установили в комнате мальчиков.

Небывалая роскошь для пансиона.

## Король инструментов

Глинка все отчетливее понимал, что истинной его страстью являются музыка и игра на фортепиано. Его уровень владения инструментом пока подходил для домашнего музицирования, но он хотел достичь совершенства, как и в других науках. Он мечтал стать виртуозом, покоряя если и не большие концертные залы, но уж точно салоны. Мишель, теперь следуя петербургской моде, брал уроки игры на фортепиано.

Видимо, через отца или дядей, хорошо разбирающихся в столичных музыкантах, он обратился к самому известному учителю Петербурга — Джону Фильду<sup>[73]</sup> (1782–1837). Он считался звездой, лучшим пианистом, задевающим самые тонкие струны души. У него учились именитые русские аристократы и профессионалы — композиторы Алексей Верстовский, Александр Гурилев, пианист Карл Майер<sup>[74]</sup>. Многие из окружения Мишеля брали у него уроки, их не смущала высокая стоимость. Говорили, что Фильд зарабатывал по 20 тысяч рублей в год, фантастическая сумма по тем временам<sup>[75]</sup>.

Посетив в рамках мирового турне Петербург, Фильд, ирландец по происхождению, произвел фурор и с 1804 года часто приглашался в петербургские гостиные. Его стиль игры воплощал звуковой идеал русских меломанов, поклоняющихся культу протяжного инструментального звука, имитирующего голос итальянской примадонны. Со времен Елизаветы, державшей при дворе итальянский театр, этот стандарт красоты прививался русским. «Кажется, будто слышишь пение со всеми его оттенками» — так отзывались о его игре, что было величайшей похвалой.

Не случайно первым учителем Фильда был итальянский маэстро Томмазо Джордани. Извлечение певучего звука на фортепиано, сравнимого по красоте с голосом, считалось высшим пилотажем. Об этом рассуждал, например, Бетховен. Сложность извлечения протяжного, незатухающего звука на фортепиано обусловлена механизмом инструмента — при нажатии клавиши приводится в движение молоточек, который ударяет по струнам. Так что природа фортепианного звука — удар, и пианист вынужден преодолевать ограничения механики.

С другой стороны, Фильд, следуя заветам другого учителя-итальянца — Муцио Клементи, большую часть жизни находившегося в Англии, пропагандировал отчетливую игру на фортепиано, что станет звуковым идеалом для Глинки. Речь идет о хорошей пальцевой технике, когда в игре пианиста, даже в очень быстрых пассажах или длинных протяжных мелодиях, можно явственно услышать каждую ноту, как во время исполнения фиоритур итальянскими певцами. В этом он также продолжал следовать классицистской парадигме, отчасти уподобляя фортепиано клавесину, но уже умеющему «петь». Глинка позже вспоминал о Фильде: «...казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату»<sup>[63]</sup>.

Точную дату начала занятий у Фильда установить сложно. Известно, что он взял три урока, после чего маэстро уехал на очередные гастроли, а в 1821 году переехал в другую столицу империи — Москву. За это короткое время он выучил его второй Дивертисмент *E-dur* и получил от автора похвалы. Это говорит о прекрасной памяти Мишеля, способности концентрироваться и преодолевать сложные препятствия, а главное — об умении учиться. Искусство Фильда оставило неизгладимое впечатление, так что до конца жизни Мишель помнил его «сильную мягкую и отчетливую игру». После отъезда Фильда в Москву Глинка продолжал обучение у автора популярных маршей и полонезов Вильгельма Аумана, ученика Фильда. С ним он выучил Концерт *Es-dur* Фильда, жанр новый для Мишеля, более серьезный и сложный. С новым учителем что-то не сложилось, и он вскоре обратился к другой петербургской известности — немцу Карлу Цейнеру (1775–1841), ученику Клементи. Если Фильд занимался больше качеством туше (то есть звукоизвлечения), передачей смыслов и эмоций, то Цейнер работал над техникой<sup>[76]</sup>. Глинка вспоминал: он «усовершенствовал механизм». Результатом их занятий стало первое публичное выступление Глинки на открытом экзамене в пансионе. 28 июня 1820 года он исполнил фортепианный концерт Цейнера, чем вызвал

похвалы публики, среди которой находился министр духовных дел и народного просвещения его сиятельство князь Александр Николаевич Голицын.

Последующие два года<sup>{64}</sup>, до выпуска из пансиона, он учился у другого ученика Фильда — Карла Майера, выходца из Пруссии. Майер был лишь на пять лет старше Глинки и стал для него старшим наставником и близким другом, к совету которого он всегда прислушивался.

Карьера Майера началась в послевоенные годы, вплоть до 1840-х годов он был признан единственным «своим», русским виртуозом, несмотря на «нерусское» происхождение. Показательно, что когда в 1842 году в Петербург приехал Лист, то его партнером по ансамблю стал именно Майер, единственный, кто смог сравниться с ним по уровню виртуозности. Его ценили в обществе за дар преподавания, он всегда сохранял спокойствие и уважительно относился к ученику. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» в 1845 году отмечала: ученики Майера — «лучшие дилетанты столицы — виртуозы на фортепианах (и их весьма немало)»<sup>{65}</sup>. Видимо, он унаследовал от Фильда интерес в первую очередь к музыкальному совершенству интерпретации, нежели к техническому. В этом они были похожи с Глинкой. Майер рассказал Глинке об «истинном» искусстве, которое ценили просвещенные русские аристократы и совсем не знала широкая публика. Майер впервые познакомил Глинку с музыкой тех композиторов, которых уже тогда именовали классиками, — Бетховена, Моцарта и Керубини, чуть позже Мендельсона. По-видимому, в это время совершается переворот в сознании Мишеля — он услышал сложную музыку, которая полностью построена на имманентных, то есть внутренних, законах искусства. В то время быть пианистом почти всегда означало быть еще и композитором. Майер провоцирует своим примером Глинку на занятия композицией. Его первые попытки относятся еще ко времени занятий с Цейнером, но тот отпугнул юношу муштрой. А Майер, наоборот, завлек в пути сочинительства — своими тонкими объяснениями устройства музыки и ее воздействия.

За два года Мишель сделал значительные успехи. На выпускном публичном экзамене 3 июля 1822 года он исполнил модный тогда Концерт *a-moll* виртуоза Иоганна Непомука Гуммеля<sup>{77}</sup>. Майер аккомпанировал ученику на втором рояле. Выбор концерта был не случаен. Как раз в этот год великая княгиня Мария Павловна пригласила виртуоза Гуммеля в Петербург. В начале 1822 года, еще до экзамена, дядя Афанасий, видя успехи любимого племянника, повез его на аудиенцию к знаменитости.

Событие экстраординарное! Это как сегодня попасть на индивидуальный мастер-класс к самому известному пианисту Европы.

Мишель сыграл часть из разучиваемого концерта Гуммеля. Тот благосклонно отозвался о его игре и в ответ сам много импровизировал. Мишеля впечатлила его игра — своей «отчетливостью», то есть филигранностью, и мягким туше. Он был потрясен искусством импровизации, которое впервые слышал в таком высочайшем исполнении. Оказывается, импровизировать можно так, как будто это уже заранее сочиненная и хорошо выученная пьеса.

Лиричный, мелодичный концерт показывает вкусы публики того времени, и Глинки в том числе. Австрийский музыкант совмещал классические принципы композиции с новыми идеями — только что возникающим в музыке «преромантизмом». Сегодня его имя известно в основном профессионалам. Но надо помнить, что многое из найденного Гуммелем потом будет присвоено известными романтиками Шопеном, Григом, Листом и в том числе Глинкой.

Судя по техническим сложностям этого концерта, Глинка за два года довел свою фортепианную технику до высокого уровня. Он исполнял сложные пассажи двойными нотами, фиоритуры, быстрое движение гаммами по всей клавиатуре, владел аккордовой техникой. У Гуммеля фортепиано является полноправным соперником оркестра, поэтому партия солиста насыщена техническими «задачками». После концерта имя Глинки впервые попало на страницы прессы — о нем написали в «Журнале Департамента народного просвещения» и в «Сыне Отечества». Искусство уже тогда создавало ему хорошую репутацию.

В высшем обществе приветствовалось владение несколькими музыкальными инструментами. Следуя моде, Глинка стремился улучшить свою технику игры на скрипке, которую пытался освоить в деревне. Выбор учителя также пал на знаменитость Петербурга — скрипача-виртуоза Франца Бёма<sup>[78]</sup>, элегантного светского человека, знающего себе цену. Он был незаменимым первым концертмейстером Императорских театров Санкт-Петербурга, выступал с сольными концертами в Петербурге и Москве. Его смычок называли «шелковым луком Амура». Только в Императорских театрах его годовой доход составлял 4 тысячи рублей, что было большой суммой для служащих музыкантов.

Не заботясь о тонком педагогическом подходе, он часто злился и тогда говорил Глинке по-французски с немецким акцентом:

— Мсье, Клинка, фы никогда не будете владеть фиолон<sup>[79]</sup>.



Однако Глинка ценил его как профессионала. Позже, в 1836 году, специально для именитого скрипача он напишет соло в своей опере «Жизнь за царя». Юноша с упорством занимался на инструменте и, видимо, все-таки достиг приличного уровня, так как во время летних каникул он играл в хорошо обученном оркестре своего дяди.

Во время каникул в Новоспасском Глинка обрел еще одного друга для музыкальных развлечений — мужа новой гувернантки для сестер. Карл Федорович Гемпель, сын органиста из Веймара, был, по словам Глинки, хорошим музыкантом. Вместе они увлеченно играли увертюры Россини, кумира эпохи. Особенно нравились отрывки из его оперы «Золушка». Увертюру к ней он переложил на четыре руки. Возможно, Гемпель познакомил Глинку с сочинениями Баха, который прожил в его родном городе около десяти лет и написал здесь выдающиеся органные сочинения, в частности хорошо известную сегодня даже немусыкантам Токкату и фугу *d-moll*.

Дела отца шли лучше и лучше. Помимо гувернантки он приглашает итальянца Тоди для обучения пению, вероятно, Глинка в это время начинает пробовать силы в вокале.

## Городской житель

Санкт-Петербург поразил мальчика — сначала внешним видом, а затем и своей внутренней метафизикой, постепенно «отравляя» его городской жизнью. Стройные ряды улиц с особняками, мосты, перекрестки, площади, величественные соборы, выстроенные по итальянским образцам — все это разительно отличалось от привычной деревни. Для многих русских этот город все также оставался недостижимым сказочным миром, возникшим по мановению волшебной палочки. Здесь правили чиновники высокого ранга, решались самые важные дела государства, здесь ощущалось присутствие Европы, в том числе по причине проживания большого количества иностранцев, и устанавливалась мода.

Позже рецензент «Северной пчелы» в «Письме русского в Париж» так охарактеризовал Северную столицу: «Петербург город слишком английский, немецкий, итальянский, особенно французский, и потому не может дать действительного понятия о России. Если б в нем не было монумента Петру Великому, Александровской колонны и Гвардии Императорской, то можно б было забыть, в какой земле живешь»<sup>[66]</sup>.

За все время учебы у Глинки сложится двойное отношение к столице,

что было довольно распространено среди интеллектуалов. Город Петра притягивал возможностью приобщиться к элите и власти, роскошным развлечениям и парадом, здесь можно было добиться успеха и славы. В то же время город воспринимался как искусственный феномен, морок, обличенный Пушкиным в «Медном всаднике». Все здесь зависело от этикета и великосветского мнения, а прямые линии правильных тесно посаженных особняков вызывали аналогии с военной выправкой. Петербург был наводнен военными. Город противопоставлялся свободе усадебной жизни. Глинка всю жизнь будет чувствовать столицу как антитезу — привязанность переходила в отвращение и обратно. Главной причиной двойственности облика города был непригодный для жизни климат. Сырость, холод, ветры, отсутствие солнца<sup>{67}</sup> — все это ухудшало и без того слабое здоровье Мишеля. Петербург приобрел репутацию центра распространения чахотки, то есть туберкулеза легких.

Во время учебы Миша рвался в деревню, особенно на летние каникулы. Но дома его часто охватывала скука, которая гнала его обратно. И так — по кругу.

## **Вся жизнь — театр**

Не только внешний вид города, но и поведение людей в Петербурге удивили мальчика. Он мог наблюдать повсеместную театрализацию общества — от поведения людей на улице до общения в светских салонах и даже на улицах в парках. Безусловно, церемониальная пышность была свойственна придворной жизни со времен Петра I. Но после 1812 года она вошла в повседневную жизнь дворянства. Причин тому много. Одна из них связана с французскими походами русской армии. Когда наши дворяне побывали в Париже, они увидели красивую яркую жизнь, как будто горожане разыгрывали театральную пьесу в эстетских декорациях улочек и парков. Жизнь, как и война, воспринималась французами, а потом и русскими, как часть масштабной трагедии или даже оперы<sup>{68}</sup>.

Театрализация жизни достигала такого уровня, что светский мир воспринимался как «ненастоящий», как своего рода сцена, а пространство быта — как антракт. Он видит, как в этом повседневном театральном пространстве развиваются всевозможные формы публичной провокации — например дендизм. А. С. Пушкин прославился эпатажным поведением, которое было неотъемлемо от его стихов. Буффонада, то есть бурлеск, шутка, часто граничащая с гротеском и горьким паясничанием, проникла в



бытовое поведение. Модным считался человек, который вуалировал серьезность скабрёзными шутками и острыми эпиграммами.

Любимым развлечением городского жителя был театр во всех его проявлениях. Мишель полностью отдался и подчинился этой страсти. Родители, многочисленные родственники и знакомые возили его в театр, оперы и балеты, что приводило его в неопиcуемый восторг. Они посещали все премьеры того времени.

Устройство театральной жизни первой половины XIX века значительно отличалось от сегодняшнего времени. Императорские театры подчинялись Дирекции. Та, в свою очередь, находилась в ведении Министерства императорского двора и уделов, занимающегося обслуживанием нужд императорской семьи. В ее штате на постоянной основе находились несколько иностранных трупп, дающих спектакли на разных языках. Это должно было подчеркивать престиж русского двора и его включенность в единое европейское пространство. Театр являлся частью политического сценария власти.

В разное время на казенном обеспечении находились Русская, Французская, Немецкая и Итальянская труппы. Театральная труппа объединяла как драматических актеров, так и оперных певцов. Различий между ними практически не проводили. Всех обучали вокалу в Театральном училище. Значительная часть труппы могла участвовать и в драматических, и в оперных представлениях. Особой славой пользовалась балетная труппа.

Труппы могли выступать на разных сценах (всего их было около пятнадцати в разные годы), какого-то жесткого закрепления театров за ними не было. Самыми престижными были Александринский, Михайловский и Большой (Каменный)<sup>[80]</sup> театры в Петербурге. С 1803 года была введена монополия Императорских театров в Москве и Петербурге на все виды театральных зрелищ. Частных русских антреприз и развлечений в столицах до 1882 года не было. В казенных театрах, таким образом, собирались лучшие музыкально-театральные силы. Все доходы от представлений шли в казну. Государство контролировало репертуар, что имело политические подтексты.

Глинка, юноша пятнадцати-шестнадцати лет, смотрел спектакли трех трупп: Французской, Немецкой и Русской. Итальянская на тот момент в Петербурге была распушена. Глинка подчеркивал, что тогда русская опера находилась в расцвете своих сил. Действительно, русский театр переживал лучшие времена, когда русские исполнители могли успешно конкурировать с иностранцами. Он особенно восхищался тенорами Григорием

Климовским (1791–1831) и Василием Самойловым (1782–1839), басом Петром Зловым (1774–1823). Заканчивала свою карьеру, но еще выступала знаменитая Елизавета Сандунова, которая в основном исполняла партии в больших концертах.

Репертуар театров состоял из популярных европейских сочинений, но приоритет оставался за французским театром. Русская публика раскупала билеты на постановки Франсуа Андриена Буальдьё, который руководил в Петербурге Французской труппой. Восторг вызывали опера «Водовоз» Луиджи Керубини, опера его соратника по созданию Парижской консерватории Этьена Мегюля «Иосиф в Египте», «Жоконд, или Искатель приключений» Никола Изуара, «Красная шапочка» Франсуа Буальдьё. А с 1820 года в репертуаре появляются оперы Джоаккино Россини. Вся эта музыка, когда-то собиравшая восторженную аристократию в придворных театрах, к середине XIX века была почти полностью забыта. Сегодня ее тоже можно считать раритетом. Исключение — Россини, которому обеспечено историческое бессмертие.

Особенно Глинку увлекали балеты. В России тогда работал знаменитый балетмейстер Шарль Луи Дидло<sup>[81]</sup>, поднявший Русскую труппу до европейского уровня. Блистала балерина Истомина, «... полувоздушна, / Смычку волшебному послушна», как описал ее Пушкин в «Евгении Онегине». Популярностью пользовались постановки Дидро «Зефир и Флора», «Амур и Психея» и др. Один из современников вспоминал о 1810—1820-х годах: «Балеты шли превосходно и преимущественно посещались высшим обществом», особенно мужской частью. «Мужчины, которые были сколько-нибудь на виду, от старика до юноши, считали обязанностью посещать эти великолепные представления»<sup>[69]</sup>.

Спектакли давались почти весь год, за исключением времени Великого и Успенского постов. В эти дни устраивались концерты, и Глинка слушал камерную музыку. Действовало Филармоническое общество: оно инициировало исполнение «серьезных» сочинений, например оратории ставшего уже классиком Йозефа Гайдна «Сотворение мира», которую Мишель мог также слышать<sup>[82]</sup>. Но ученая музыка еще мало интересовала эмоционального юношу. Помимо оперы и балета он предпочитал хороших инструменталистов-виртуозов и оркестровую музыку.

С конца XVIII века одной из форм музыкального быта были закрытые вечера, где собиралось придворное общество. Лишь где-то с середины XIX века они были вытеснены публичными концертами, собиравшими

анонимную публику из разных сословий. Глинка стал часто посещать подобные мероприятия.

Двери в элитные салоны ему открывала не только его известная фамилия, но родство с богачами Энгельгардтами. Их отношения сложились благодаря дядюшке Ивану Андреевичу. Его замысловатая история жизни требует особого внимания.

Иван Андреевич, отличавшийся также музыкальными талантами и хорошо игравший на рояле, находился на службе у сенатора Василия Васильевича Энгельгардта (1755–1828), человека богатого, уважаемого, племянника фельдмаршала князя Григория Александровича Потемки-на-Таврического<sup>[83]</sup>. Владующий землями на Смоленщине, он познакомился с Иваном Глинкой, который зарекомендовал себя как человек честный и предприимчивый. Энгельгардт предложил ему стать управляющим его многочисленными землями, протянувшимися от Санкт-Петербурга до Украины. Доходы росли, дела шли хорошо. Между ними устанавливаются теплые отношения.

Энгельгардт имел невенчанную жену<sup>[84]</sup> Марию Осиповну, по слухам, невероятную красавицу, дворянку, привезенную из Польши. У них было пятеро незаконнорожденных детей, младшему к моменту описываемых событий исполнилось три года. По указу Александра I они получили 9 мая 1801 года права законных наследников. Сразу после этого Иван Глинка женился на Марии Осиповне, тем самым породнившись с Энгельгардтами. Их брак, вызывающий и сегодня удивление, был воспринят братом Афанасием, скорее всего, драматично. Не этот ли неравный брак так расстроил его и повлек запрет на брак сестры Евгении, матери Глинки, который состоялся на год позже?! Остается только предполагать.

Иван ждал прибавления в семействе уже в 1801 году, так что их тайные отношения (а может быть, о них уже и знал свет) разворачивались до свадьбы. Всего в их браке было пятеро детей. В 1813 году Мария Осиповна умерла в имении Энгельгардта, в Киевской губернии<sup>[85]</sup>. Многие в этой любовной истории, достойной романа, остаются тайной, которую раскрыть пока не удалось. Но благодаря этой тайне Энгельгардт покровительствовал Ивану и всем Глинкам из Новоспасского и Шмакова. Тем более что они являлись людьми приятными и обходительными, любящими искусства. Глинки подолгу жили в доме Энгельгардта в Петербурге.

Примерно в 1819—1820-е годы Мишель попал в известный салон семейства Львовых. В один из приездов отца в Петербург по делам имения

он взял с собой к ним сына на музыкальный вечер. Нужно остановиться на представителях этой семьи подробнее, так как они будут тесно связаны с музыкальной историей России и судьбой Мишеля.

Династия Львовых начиналась с известного Николая Александровича Львова (1753–1803). Как уже упоминалось, благодаря изданию его сборника народных песен в моду вошел фольклор. Он был автором либретто и идеологом комической оперы «Ямщики на подставе» (премьера состоялась в 1787-м), музыку к которой написал Евстигней Фомин. Львов, при поддержке Екатерины II, хотел, чтобы она получила статус первой национальной оперы. Впервые основой для профессионального музыкального материала стали в ней русские народные песни.

Его племянник — Федор Петрович Львов (1766–1836) — являлся государственным деятелем. Считалось, что его карьере покровительствовал Аракчеев, однако, по-видимому, до 1818 года, до момента, когда его сын Алексей Федорович поступил на службу к известному своей жесткостью графу, они не были знакомы. Страстью Федора Петровича была музыка, он был хорошим скрипачом, пытался, как и многие, сочинять и занимался литературой. Он выписывал из всех стран Европы «ноты старинных сочинителей»<sup>[70]</sup>. Скорее всего, речь идет о старинной барочной музыке, написанной для камерного состава инструментов (Боккерини, Корелли), а возможно и музыке Моцарта. Помимо библиотеки его гордостью была коллекция музыкальных инструментов, в которую входили скрипки легендарных мастеров: Страдивари, Штайнера, Амати, Гварнери и др. Федор Петрович по родственным связям был близко знаком с Гаврилой Державиным и, скорее всего, придерживался позиций возвращения к старине, которую проповедовало общество «Беседа любителей русского слова».

Подобные взгляды разделял, по-видимому, и его сын Алексей Федорович Львов (1798–1870). Личность выдающаяся, долгое время находящаяся в тени истории. С детства он проявлял особые музыкальные дарования, отец нанимал для него лучших учителей, и с семи лет Алексей уже разыгрывал с родственниками инструментальные трио. Алексей Федорович писал о постоянном упражнении в «музыке старой школы, трудного расчета», то есть полифонической. Он прошел невероятный путь по государственной службе — от выматывающих двенадцатичасовых работ инженером на поселениях Аракчеева, службы у Бенкендорфа до начальника личного конвоя императора и директора Придворной певческой капеллы (1837–1861). Воспитание отца не пропало даром. Алексей Федорович стал лучшим русским скрипачом своего времени. О нем знали в

Европе. Им восхищались такие профессионалы, как Мендельсон, Берлиоз и Шуман.

Многие современники вспоминали такую байку. Роберту Шуману предложили организовать и возглавить Санкт-Петербургскую консерваторию.

Но немецкий композитор удивленно ответил:

— Если в России есть такие музыканты, как господин Львов, то в Россию нужно ехать не учить, а учиться.

Когда Глинка пришел в салон Львова-старшего, карьера Алексея Львова еще только начиналась и он находился под начальством Аракчеева, выдающего благосклонность к инженерным талантам юноши. Глинка вспоминал, что «нежные звуки милой скрипки Алексея Федоровича глубоко врезались» в его память<sup>[71]</sup>.

Еще одним центром музыкальной жизни были вечера у московского богача, тайного советника Петра Ивановича Юшкова, владельца легендарного крепостного оркестра. Он, как и его отец были известными масонами. Они верили в сообщество особых духовно развитых людей. Для них искусства, и особенно музыка, представлялись одним из способов познания высших истин, что было созвучно и Глинкам. С 1813 года он жил в Петербурге. У него каждую неделю давали инструментальные и вокальные концерты. Его гордостью был оркестр из двадцати двух музыкантов, обладающих выдающимися музыкальными способностями. Юшков не жалел средств, доставшихся ему в наследство от отца, на обучение своих музыкантов, ведь уникальность оркестра повышала его социальный статус в обществе<sup>[86]</sup>.

## От либерализма к мистицизму

Постепенно либеральный вектор образования в пансионе изменялся, как и менялся характер власти Александра I. Препрежне реформаторство перешло в глубокий мистицизм императора. В 1815 году он призвал европейских союзников к подписанию Священного союза, самого странного в истории дипломатии документа. В нем очерчивалась перспектива дальнейшего объединения всех народов и армий в единую христианскую державу. Эта мера должна была защитить мир от революционных и военных разрушений. Еще раньше его мистические настроения утвердились в Библейском обществе, созданном в 1812 году. Оно должно было обеспечить каждого жителя империи, в том числе те

этносы, которые имели разные вероисповедания, Священным Писанием на современном русском языке.

Теперь Александр считал, что образование должно опираться на твердые христианские начала, без примеси либерализма. Тем самым он хотел избавить российское дворянство от его главных бед — невежества и безнравственности.

В 1817 году император назначил своего близкого друга, президента Библейского общества князя Александра Николаевича Голицына<sup>[87]</sup> на новую должность. Он возглавил «двойное» министерство — по духовным делам и делам народного просвещения. Ходили слухи, что Голицын предлагал закрыть университеты как места вредного свободомыслия. На практике все это привело к значительной ревизии гимназических и университетских программ.

Когда Глинка приехал учиться в пансион, эти реформы только набирали силу. Постепенно образование и религиозное проповедничество сводились воедино. Но после смены идеологического курса пансион уже не мог удовлетворять запрос власти. Казалось немыслимым, что в государственном учреждении, готовящем элитных чиновников, идут разговоры о свободе каждого и ценности естественного рационального права, и даже религиозное воспитание, которому уделяли большое внимание, не могло ослабить влияние этих новых идей.

Реформы были неизбежными.

Власть обратила пристальное внимание на Петербургский пансион летом. Тогда Кюхельбекер во время каникул, в июле 1820 года, читал запрещенные стихи сосланного Пушкина. Учитель словесности был уволен. С начала учебного года среди юношей начались недовольства. В январе 1821 года темпераментный Лев Пушкин на одном из уроков вступил в открытый конфликт с педагогом, который закончился тем, что учащийся требовал вернуть Кюхельбекера. Последовали разборательства внутри пансиона с отчислением зачинщика<sup>[88]</sup>.

Было бы странным, если бы управление пансиона не приняло никаких мер по наказанию непослушных.

Директор, согласно должностной инструкции, написал донесение Сергею Уварову, а тот — Александру Голицыну, сделавшему выговор подчиненным. Но дело принимало более серьезный поворот, который привел к перестановкам во власти. Уваров был отстранен от дел, и на его должность попечителя Петербургского учебного округа назначен Дмитрий Павлович Рунич (1780–1860), известный своим рвением выслужиться. Он



устроил проверку обучения в пансионе и университете. Проверки показали «ясно, что история вообще и статистика Российского государства преподаются на основаниях самых пагубных», философские и исторические науки противоречат христианским постулатам. Именитые профессора были уволены, их учебники изъяты из обучения и библиотек. Начались публичные суды над Галичем, Раупахом, Германом и Арсеньевым. Они обвинялись в робеспьеризме (то есть проповеди «кровавых» идей Робеспьера), безбожии и разжигании революции. Многочасовые, выматывающие заседания при большом стечении публики, как вспоминали потом участники событий, были похожи на фарс. Профессор Михаил Андреевич Балугьянский, занимавший пост ректора, на одном из заседаний упал в обморок. Еще один профессор, поздно вечером выйдя из университета, вместо того чтобы отправиться домой, каким-то образом оказался в районе Коломны. Однако впоследствии карта истории повернулась обратной стороной. Осужденные профессора получили столь мощную поддержку верхушки аристократии, вплоть до представителей царской семьи, что побежденной оказалась обвинительная сторона. К тому же к петербургскому скандалу был примешан похожий случай массовых увольнений в Казанском университете, получивший название «дело Магницкого»<sup>[89]</sup>. Оно имело широкую огласку и дискредитировало политику чиновников круга Голицына.

Император вмешался в процесс в 1824 году и отстранил Голицына от должности, а на его место по протекции Аракчеева был поставлен Александр Семенович Шишков, поборник старого церковнославянского языка и основатель общества «Беседа любителей русского слова».

К этому моменту мистические настроения императора прошли, но неожиданно 19 ноября 1825 года в Таганроге он умер. Пришедший к власти Николай I, искавший лояльности и поддержки аристократии, приказал считать дело оконченным. Все отставленные от преподавания профессора получили выгодные посты, и их карьеры продолжались. Однако предмет «естественное право», с которого и начались все проверки, так и не вернулся в университетские программы. Прежние участники этой игры — Аракчеев, Рунич, Магницкий — отправлены в отставку.

В результате драматических событий и реформ от системы пансионов отказались, Санкт-Петербургский благородный пансион в 1830 году был реформирован в Первую Санкт-Петербургскую гимназию.

Как считали современники, столь открытый, публичный скандал, унижающий честь и достоинство уважаемых, образованных людей, поставил под удар в первую очередь доброе имя императора.

Современники верили, что он просто не знал о происходящем. Возможно, это сыграло свою роль в укреплении декабристского движения и восстании на Сенатской площади. По крайней мере профессорские увольнения надолго остались в памяти аристократов, вплоть до 1830-х годов, когда с приходом к власти Николая I формировалась новая официальная идеология. Участвуя в ее утверждении, интеллектуалы пытались, как они сами вспоминали, стереть позорное пятно дел Магницкого и Рунича с императорской власти. Для этого, среди прочего, использовались возможности искусства. Великой силой назидания и внушения обладал жанр оперы, и к делу был привлечен... Мишель Глинка, о чем, конечно же, в те молодые годы он не мог и предположить.

## Первые чувства

Пока власти разбирались с образованием, повседневная жизнь учащихся продолжалась. Мишель, вернувшись как обычно в 1821 году с летних деревенских каникул в Петербург, все больше погружался в музыку. Он часто посещал Майера. На зиму 1821/22 года он переехал в дом к Василию Васильевичу Энгельгардту<sup>[90]</sup>, у которого в это время жил дядя Афанасий.

Здесь он испытал первое любовное увлечение — его избранницей стала кузина Софья (дочка дяди Ивана Андреевича и той самой украденной польки), также проживающая у Энгельгардта. Прекрасно воспитанная, добрая, милая, любившая музыку и чтение, она составляла ему компанию в музыкальных развлечениях. Они играли на рояле в четыре руки. В то время это был прекрасный способ, чтобы молодым юношам и девушкам побыть рядом. Музицирование способствовало флирту.

В доме находилась большая нотная библиотека, которую пополнял Иван Андреевич. Все также жанром номер один были переложения для фортепиано увертюры к популярным операм — Керубини, Мегюля, Ригини, Спонтини, Паэра, но появились и новые имена — Моцарта и модного Россини. Вдвоем они играли хорошо и приводили в оживление собиравшуюся публику из родственников и знакомых<sup>[91]</sup>.

Почувствовав вкус свободы, юноша осваивается в обществе. Он увидел, что музыка и хорошее владение фортепиано могут открыть практически любые двери. Весной, когда чувства пылают с особой силой, он влюбился в молодую красивую девушку в одном из аристократических домов. Она прелестно играла на арфе, к тому же хорошо пела. Ее сопрано



было «чрезвычайно звонким», «серебряным», как позже вспоминал Глинка. К тому же девушка обладала прекрасным чувством юмора и ласковым обхождением — она называла его «племянничек», а тот — «моя тетушка», иронично обыгрывая далекие родственные связи. Она обожала музыку, могла часами просиживать около Глинки, который с дядей Иваном Андреевичем играл на фортепиано. Она подпевала им в любимых местах.

Стопроцентное попадание стрелы Амура в сердце юноши.

Взросление пришло вместе с пониманием своей влюбчивой природы. Ему нравились девушки, причем разные — блондинки и брюнетки, темпераментные и скромные. Единственное, что было важным для Глинки, — это их особая чувствительность к музыке, или, как мы сказали бы сегодня — музыкальность. Увлеченность женской натурой до конца жизни составляли особенность Глинки. Даже Людмила Шестакова, его сестра, пытавшаяся после смерти брата создать его идеализированный образ, отмечала, что женщины всегда вдохновляли его на творчество. Он ценил женскую красоту как произведение искусства, созданное природой, и в этом видел признак утонченности своей природы. Влюбчивостью отличались многие художники того времени — от Пушкина до Тараса Шевченко. И это отчасти считалось признаком гениальности.

«Под густыми и черными, немного сдвинутыми бровями блистали маленькие глаза с темными зрачками, взгляд которых выражал гордость, когда был обращен на мужчину, но сиял масляным блеском полного умиления, когда покоился на хорошеньком женском личике»<sup>[72]</sup>. Так о Глинке писал его знакомый Юрий Карлович Арнольд, критик и композитор. Образ относится к более позднему времени, но точно отражает суть его природы.

Вернемся к возлюбленной Глинки, играющей на арфе. Под воздействием ее милого, естественного пения, пронизанного поэтическим чувством, а также приятной наружности Мишель впервые ощутил музыкальное вдохновение. Желая доставить ей приятное и получить порцию восхищения, он начинает... сочинять.

Из-под его пера появились Вариации на тему из оперы Вейгля «Швейцарское семейство», которую любила его пассия. Затем — Вариации для арфы, «прелестного инструмента»<sup>[73]</sup>, и фортепиано на тему из оперы «Волшебная флейта» Моцарта (*Es-dur*). Вальс для фортепиано (*F-dur*) вызывал гордость у него, так как он использовал тему собственного изобретения, что считалось знаком особого таланта<sup>[92]</sup>. Он подарил свои творения возлюбленной. Так часто поступали любители музыки, используя

свои музыкальные сочинения в качестве оригинальных подарков.

Глинка сочинил два опуса вариаций не случайно. Это был самый востребованный жанр домашнего музицирования. Еще плохо представляя себе правила композиции, он интуитивно следовал алгоритму вариаций. Обычно для них бралась яркая тема — из оперы или та, которая нравилась объекту подношения, — и придумывались фортепианные способы, как эту тему «одеть» в новые музыкальные «одежды». Для таких одежд использовались новая гармония, фактура (то есть способ ее изложения на фортепиано), регистр (перенос на разные уровни высоты) и тональность (изменение мажора на минор или наоборот). Менялось все, кроме темы. Вариации вызывали неподдельный интерес у публики — ведь в каждом номере нужно было слухом «найти» мелодию и понять, что в ее оформлении изменилось. Своего рода звуковой квест.

## Начало взрослой жизни

На фоне драматических событий в пансионе, когда шли публичные разбирательства и суды над профессорами, последние месяцы учебы, весной 1822 года, проходили в полном хаосе. Глинка сообщал родителям: «...ученье у нас в совершенном упадке»<sup>[74]</sup>. Глинка прошел полный курс обучения, который предполагал четыре года. Он блестяще сдал экзамены, хотя, как вспоминал позже, готовился к ним «спустя рукава». В итоге он стал вторым по успеваемости учеником на своем курсе. Подведем итог его знаний: пять иностранных языков (латинский, французский, немецкий, английский, персидский), обширные познания в алгебре, географии и зоологии, прекрасное знание литературы разных эпох — от Античности до современности и поэзии, с ее законами стихосложения.

В годы учебы сложился и фортепианный стиль исполнения Глинки, который можно назвать «аристократическим». Под воздействием своих учителей — Фильда и Цейнера, продолжавших традиции школы Клементи, он навсегда остался приверженцем эстетики изящества и утонченной красоты. Она исключала использование крайних средств, например чрезмерного форте, крайних регистров, игнорирование правил композиции. Этот стиль соответствовал идеалу утонченного аристократа — всегда изящного, превосходно одетого, 88 отличающегося добродетелями, не повышающего голоса на собеседника.

Пансион решал еще одну важную задачу — социализацию нового поколения. На публичных экзаменах собравшаяся высокая публика

запоминала и оценивала каждого ученика. О молодом Глинке после окончания пансиона уже знали в Петербурге, как и о других выдающихся выпускниках.

В начале лета 1822 года в чине 10-го класса он покинул стены *alma mater* и отправился в свободное плавание, правда, плохо представляя, где именно применить свои выдающиеся знания. Будущее было туманным, но пока его больше занимали мысли о красивых музицирующих девушках.

Советчиком в обустройстве карьеры был дядя Афанасий Андреевич, может быть, потому, что находился рядом, а родители в далеком Новоспасском, а может быть потому, что имел связи в петербургских кругах. Чаще всего начинающие карьеру чиновники получали «теплое местечко» по протекции. Надежды возлагались на семейство Кашталинских, дальних родственников. В Петербурге пользовался когда-то известностью Матвей Федорович Кашталинский, проситель за всех смоленских дворян перед Екатериной II и известный петербургский эстет, участник масонской ложи. Но прежнего веса в высоких кругах у семейства сейчас, как оказалось, не было. Летом Глинка часто бывал в доме Федора Степановича Кашталинского, который располагался на углу Офицерской улицы и Фонарного переулка<sup>[93]</sup>. Он приятно проводил время с его дочерью Екатериной (в замужестве Кошелевой).

## Глава третья

# УВИДЕТЬ РУССКИЙ ВОСТОК И... СБЕЖАТЬ (1822–1823)

*Какой доктор, хотя бы он знал донага всю натуру человека, может нам определить нашу внутреннюю жизнь?*

*Н. В. Гоголь*

В течение двух лет после окончания пансиона восемнадцатилетний Глинка, один из лучших выпускников элитного учреждения, будет ждать вакансии. Музыка в качестве основного занятия, то есть профессии, не рассматривалась. Его игра на фортепиано и пробы в композиции приравнивались к хобби, как сказали бы сегодня. Но полученные за эти годы впечатления накапливались, чтобы отозваться через 20 лет в опере «Руслан и Людмила».

## Перекресток судьбы

После выпускных экзаменов Мишель умолял в письме родителей разрешить ему приехать в деревню. Веским аргументом, который еще не раз будет его выручать, стало ухудшение его здоровья. «Воздух, пища, свобода и более всего радость быть вместе с милыми сердцу имеют большее влияние на здоровье наше, нежели самые драгоценнейшие микстуры»<sup>[75]</sup>, — писал нежный сын. Получив разрешение, он провел лето в Новоспасском. Отец убеждал сына искать должность в Коллегии иностранных дел<sup>[94]</sup>, считавшейся самой престижной службой.

В сентябре, к началу театрального сезона и старту светской жизни, юноша вернулся в Петербург с настойчивым желанием выполнить наказ отца и служить во славу Отечества. Готовясь к службе в Коллегии, он заранее начал учить дипломатический французский язык, который ему преподавал бывший инспектор пансиона Линдквист, уволенный после реформ образовательной системы. Он работал в «Journal de St-Petersbourg», негласном официальном органе Министерства иностранных дел. Мишель поселился неподалеку<sup>[95]</sup>, за умеренную плату завтракал и обедал у него.

Оказалось, что французский язык в дипломатии, в отличие от разговорного и литературного, лишен всякого очарования и красоты — как и русский, он наполнен канцеляризмами. Уроки не вызывали энтузиазма у романтического юноши. Такой французский казался ему «чем-то диким», «вовсе не поэтическим»<sup>[76]</sup>. Мишель, способный ко всякому учению, впервые терпел фиаско. Министерство иностранных дел уже не казалось ему хорошим выбором.

Воспринимая такую учебу как повинность, он получал удовольствие в искусствах. Следуя дворянскому этикету, он воспитывал утонченный вкус. Музыкальные занятия по фортепиано с Майером продолжались и шли превосходно. Их разговоры все более переходили к философии искусства. Оба придерживались мнения, что игра на фортепиано должна быть непринужденной, без показа усилий, которые в действительности прикладывает пианист. Такая «аполлоническая» манера игры предполагала четкое звуко-извлечение, отсутствие pedalных «пятен». Майер и Глинка стремились к совершенству мелкой пальцевой техники, ровности звуковедения. При этом звук должен был быть мягким и певучим. Позже этот идеал красоты он перенес и на вокальное искусство, добиваясь от своих учеников ровности, мягкости и четкости артикуляции.

Мишель не оставлял желания учиться композиции, что считалось обязательным для дворян. В Петербурге жил известный немецкий теоретик Иоганн Леопольд Фукс, который именовался Леопольдом Ивановичем и считался уже русским ученым<sup>[96]</sup>. Видимо, в это время он взял несколько уроков по композиции у него. К 1823 году относятся «Вариации на тему, сочиненные М. Глинкой. Посвящены... не скажу — кому». Оригинал названия, естественно, написан на французском. Кто был пассией Глинки в это время, сказать трудно. Возможно, молоденькая девушка из числа многочисленной родни или одна из учениц Майера. Подобные витиеватые названия были обычным делом, а кокетливость в его оформлении рисуют нам человека романтического, любящего тайну, загадку. Глинка опять гордился тем, что придумал новую тему для них, что его выгодно отличало от других любителей. Сочинение, которое Глинка сам исполнял (в автографе есть исполнительские комментарии Майера), показывает его уровень владения инструментом. Пассажи в правой и левой руках, быстрые репетиции (их еще называли «россиниевскими»), то есть повторы одинаковых нот, скачки — все это говорит о хорошем владении инструментом, более совершенном, чем у любителя музыки.

Дальнейший поворот событий в судьбе Глинки произошел через

полгода спокойной жизни в столице. В дело вмешалась мистика. В начале марта 1823 года отец, навестивший его в Петербурге, объявил ему свое желание:

— Ты едешь на Кавказ! Тебе нужно лечиться!

И здесь настало время рассказать о болезнях Мишеля Глинки.

### «Кадриль болезней»

На протяжении всей жизни Мишель будет с особым вниманием и трепетностью относиться к своему здоровью. Его воспоминания и сохранившиеся письма пестрят упоминаниями о плохом самочувствии, сыпи, невралгии, лихорадках и припадках. В интерпретации последующих биографов эти факты либо замалчивались, ведь национальному гению не пристало быть болезненным и слабым, либо их значимость преувеличивалась. Болезненностью «оправдывались» многие не вписывающиеся в образ героя поступки.

Но были ли болезни русского гения чем-то необычным в то время?

При рассмотрении исторического контекста оказывается, что нет.

Как и многие, жившие до изобретения антибиотиков, он, можно сказать, постоянно находился между жизнью и смертью. Средняя продолжительность жизни в России, даже к концу XIX века, составляла 40–50 лет, и Глинка, несмотря на постоянные жалобы и болезни, прошел довольно продолжительный, по меркам своего времени, жизненный путь <sup>[97]</sup>.

Высокая смертность наблюдалась по всей России, особенно среди младенцев. Как свидетельствует Большая медицинская энциклопедия, до пяти лет доживала лишь половина из тысячи детей, а к десяти годам выживала четверть из этого количества. Можно сказать, что Мише в какой-то степени повезло, как и многим другим перешедшим в подростковый возраст. В стране не прекращались эпидемии. С 1804 по 1814 год прошло пять вспышек чумы. Широко распространялись сыпной тиф, черная оспа, которую пытались предотвратить с помощью появившейся тогда вакцинации.

В «Записках» Глинка подробно описал все свои страдания, даже детские, о которых он не мог помнить. Он рассказывал о модных тогда методах лечения, которые он опробовал.

С одной стороны, такие подробности в мемуарах музыканта можно считать излишними и даже уникальными на фоне мемуаристики других

художников той поры, в которой все-таки медицинская тема столь сильно не акцентировалась. С другой стороны, еще с эпохи Екатерины II было принято подробно описывать свое физическое состояние, не чураясь подробностей физиологического порядка<sup>[77]</sup>. Герои, в том числе императрица, рассказывали, даже посторонним, о своих болезнях — геморрое, запорах, свищах и обо всем том, что современное общество табуирует в качестве публичной темы обсуждения. Так что мнительность и ипохондрия Глинки были довольно распространенным явлением. Другое дело, что в мужской компании над болезненностью композитора часто посмеивались. Например, друг и лечащий врач Людвиг Гейденрейх<sup>[98]</sup> вспоминал: «...был в его характере один довольно оригинальный недостаток, за который я, как медик и как друг, журил его частенько — «да только все не впрок»: это была его мнительность, в большинстве случаев доходившая до смешного»<sup>[78]</sup>.

Некоторые, наоборот, выслушивали Глинку слишком серьезно, оттого воспринимали его болезненность как проявление патологической беспомощности, а его самого как взрослого «ребенка», требующего постоянной опеки и поддержки. Все это часто добавляло в воспоминания о нем современников преувеличенные шаржированные черты<sup>[99]</sup>. Не случайно Глинка часто становился объектом для карикатур, которые рисовали близкие друзья — художники Николай Степанов и Карл Брюллов.

Тема болезней была для людей XIX века одной из базовых. Помимо заболеваний и эпидемий жизни уносили войны и многочисленные дуэли. Более возвышенно тема жизни и смерти преломлялась у романтиков, которые нередко прибегали к самоубийству. Человек XIX века все также чувствовал себя подобно хрупкому тростнику из известного афоризма Блеза Паскаля: «Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы...»

Известно, что болезни преследовали многих известных композиторов. Бетховен страдал подагрой с мучительными головными болями. Он лечился у доктора Мальфатги<sup>[100]</sup>, который в 1833 году будет осматривать Глинку. Шуман творил с диагнозом «шизофрения». Он описывал в письмах супруге припадки и судороги во время жара, когда сочинял музыку<sup>[79]</sup>. Польский гений Шопен страдал от заболеваний верхних и нижних дыхательных путей<sup>[101]</sup>.

Можно ли поставить под сомнение те страдания, о которых писал композитор? Безусловно, нет. Скорее всего, Глинка на протяжении всей жизни действительно постоянно испытывал физические страдания.



Они были обусловлены тремя факторами: первый — влияние врожденных и приобретенных болезней, второй — соматический, то есть воздействие психики и психологических установок на тело, третий — представления о телесности в культуре.

Рассмотрим первый фактор. Сегодня можно попытаться восстановить «кадриль болезней», как позже о его заболеваниях скажет один из врачей. По воспоминаниям родственников и современников, у него была врожденная золотуха<sup>[102]</sup>. Этим общим словом называли болезни, связанные с поражениями кожи, лимфатических узлов, глаз, ушей и дыхательных путей. Современная медицина использует термин «атопический дерматит». До сих пор однозначных причин появления этого заболевания не выявлено. Считается, что могут сказываться генетические факторы, нарушение нервной системы, невралгия и аллергии.

Миша называл проявления золотухи «кругами» или «лишайми», которые появлялись на теле. Мучительный кожный зуд усиливался к вечеру, что приводило к бессоннице и раздражительности. Людям, страдающим этим заболеванием, свойственны тревожность, ипохондрия и частые депрессии. Все эти качества постепенно развивались в характере Глинки.

Причинами обострений могли быть внешние факторы — пищевые отравления, заболевания ЛОР-органов, конъюнктивит (обо всех этих заболеваниях Глинка писал в «Записках»). Все вместе это давало осложнения на печень и сердце, приводило к артритам и заболеваниям опорно-двигательного аппарата. К тому же, видимо, Глинка обладал врожденной повышенной сензитивностью. Одним из ее признаков можно считать его утонченный слух — громкие звуки вызывали в нем физические страдания. Сензитивность определяла и низкий болевой порог, то есть он был крайне восприимчив к любым болям. Такие люди, кроме того, отличаются обостренностью всех органов чувств, застенчивостью, тревожностью, боязнью новых поворотов судьбы и всякого рода испытаний.

Второй фактор — соматический — также имел сильное воздействие на физическое здоровье. Во многих сложных ситуациях, когда нужно принять решение или ответить на вызов судьбы, Глинку начинали преследовать боли, тошнота, расстройство желудка и всех органов пищеварения. Гейденрейх отмечал болезненную нервозность в восприятии даже мимолетных впечатлений. Возможно, эта нервозность провоцировала множественные болезненные «химеры», о чем вспоминал врач: паралич пальцев, при котором композитор не мог взять аккорд на фортепиано, или



невралгия, то есть боли в теле, связанные с поражением периферических нервов<sup>[80]</sup>.

Третий фактор связан с влиянием культуры, а именно романтическим мировоззрением. Считалось, что болезненность придавала всему облику такого человека черты избранности и гениальности. Надо заметить, что Глинка постоянно чувствовал и подчеркивал свою особенность. Взять хотя бы принятую в то время дворянскую службу. Все мужчины дворянского происхождения имели в своей биографии страницы военного поприща. Его все время окружали военные. На таком фоне Глинка, не только не служивший, но и не записанный при рождении ни в один из полков — что было обычным делом, — ощущал себя «белой вороной». Единственным весомым объяснением этому была как раз болезненность.

Гейденрейх, лечивший композитора с 1840-х годов, подводил итог: «припадки мнительности» сами по себе стоили «серьезной болезни»<sup>[81]</sup>. Но и в этом Глинка был не одинок. Другой русский гений — Гоголь отличался похожим качеством характера. О нем восклицал московский врач Овер: «Ипохондрик. Не приведи Бог его лечить, это ужасно!»<sup>[82]</sup> Еще один знакомый Глинки, интеллектуал Степан Шевырёв<sup>[103]</sup>, писал Сергею Соболевскому: «Милый друг, я измучен. Помогите»; «ночью... такой ужас, что я вспомнить боюсь»; «я совершенно один и изнемогаю...»; «вторые сутки не сплю и какую ночь провел!..»; «спаси меня...»<sup>[83]</sup>. А от чего спасать — неизвестно.

Дискурс болезней был связан с потребностью высказать что-то большее о своей духовной жизни, чем это возможно. Болезни означали протест, обозначенный с помощью тела. В своем дневнике Анна Керн в 1820 году использует описание болезней, чтобы передать свою ненависть к старому мужу Керну<sup>[84]</sup>. На Глинку, как, вероятно, и на многих романтиков его времени, повлияли рассуждения Шеллинга, одного из кумиров эпохи. Он считал, что внешнее проявление болезни объективируют процессы глубинного разлада. Болезнь говорит о дисгармонии и душевных «повреждениях», которые не позволяют достигать человеку целостности как внутри, так и стремиться к целостности с Богом<sup>[85]</sup>.

Считается, что обострение дерматитов происходит в осенне-зимний период. Именно так развивалась болезнь и у Глинки. А ремиссия наступала в теплое время года. Поэтому с юношества он был убежден, что ему не подходит русский климат и спасение нужно искать в теплых краях Европы. Надо заметить, что это мнение было довольно распространено. Немногие считали себя способными выдержать сырой и ветреный Петербург. Так,

скрипач Франц Бём также ссылался на хвори, когда увольнялся с государственной службы, а до него — первая скрипка Императорских театров Пьер Роде, его учитель.

## Словарь болезней XIX века

Казус Глинки неудивителен. Многие болезни тогда не могли идентифицировать. Диагнозы ставили не только врачи, но и цирюльники, часто только по внешним признакам. Вот самые распространенные заболевания и их симптомы:

горячка — любое недомогание, сопровождающееся высокой температурой тела;

лихорадка — добавлялись жар и озноб;

завал — некое засорение органов тела вредными веществами. Его определяли по словам самого больного. Чтобы «разгрести» завал, больному давали слабительное.

Обычными лекарствами, которые всеми применялись, были:

нюхательный спирт. Могли также нюхать одеколон, соль, мяту, смачивали виски уксусом;

декохт — отвар из лекарственных трав;

оподельдок — мазь, которую втирали при ревматизме и простуде;

спуск — домашний пластырь из воска, смешанный с маслом или салом. Накладывался при нарывах и ожогах (практика стерильной обработки ран была введена только после 1840 года и распространялась на хирургические вмешательства).

Все эти способы лечения Глинка знал не понаслышке, а многократно испытал непосредственно на себе. Очевидно, что такие методики редко приносили облегчение.

## Мистика судьбы

Отец постоянно обращался к врачам, пытаясь найти способы исцелить сына. Он, человек деловой, современный, пробовал новейшие методы медицины. К ним относился и гипноз, в который многие серьезно верили как в чудодейственное средство. Правда, гипнотические сеансы проводились часто дома, в кругу друзей, а в качестве суггестора, то есть того, кто вводил в гипноз, мог быть ближайший сосед, у которого вдруг открылись невероятные способности. На одном из таких сеансов

магнетизма двоюродная сестра Глинки Александра Киприянова<sup>[104]</sup> в состоянии ясновидения изрекла: Мишелю нужно лечиться кавказскими минеральными водами.

Эту весть Иван Николаевич Глинка воспринял со всей серьезностью и решил, не жалея финансовых средств, следовать предсказанию.

Мишель с радостью подчинился воле родителя: он мечтал о путешествиях. Кавказ был в моде, и о нем шла слава как о «русском Востоке». Ориентальные, то есть восточные, темы были популярны еще с XVIII века. Впервые юноша должен был покинуть привычный ландшафт и северо-западную природную зону и попасть в другую часть мира, которая в ментальных представлениях соотносилась с Востоком<sup>[86]</sup>, похожим на сказочную феерию. Восток не только притягивал современников Глинки красотой, но и варварством, которое противопоставлялось цивилизации Европы. Немногие из штатских тогда видели эти отдаленные земли своими глазами. Глинка побывал здесь до Лермонтова, но чуть позже Пушкина (тот был в 1820 году).

## Присвоение русского Востока

В 1820-е годы минеральные воды считались модным и очень эффективным средством от любых болезней. К тому же на водах часто заводились новые знакомства — приятные и полезные. Раньше многие дворяне ездили на источники в Европу, а теперь в составе Российской империи появились свои собственные лечебные воды. Правда, пока Кавказ не мог составить конкуренцию зарубежным курортам по уровню комфорта. В основном это были необжитые места, где правили законы кочевой жизни. Но Кавказ притягивал русских, которые ощущали прилив патриотизма.

В 1822 году был издан «Кавказский пленник» Пушкина, перевернувший представления русской публики об этих землях. Происходили процесс «русификации» ближайшего Востока, его освоение и колонизация. «Пленника» читали, в том числе, как туристический путеводитель, знакомящий с неизвестным экзотическим краем. В 1823 году в Петербурге с успехом шел балет «Кавказский пленник, или Тень невесты» на музыку Катерино Кавоса в постановке мэтра Дидло. Скорее всего, Мишель видел этот балет, который восхищал современников страстями и этнографичностью<sup>[105]</sup>. Правда, при этом действительность, «натуру» Кавказа мало кто из столичной публики видел воочию. О Кавказе создавался художественный миф.

В русской культуре Кавказ ассоциировался с пространством Античности. Здесь Прометей мог бы быть прикованным к скале, а кавказский орел рвал его сердце. Самая высокая горная вершина Европы Эльбрус оживала в поэзии. Жуковский называл его «гигант седой», Пушкин сравнивал с Парнасом, где живут музы и пробуждается творческая энергия. Гора казалась им мистическим местом, где Творец общается с человеком. На Кавказ отправлялись «лечиться» не только от физических страданий, но и от сердечных страстей. В этом запретном, чужом мире переплетались опасность, страсть и красота.

Здесь с обостренной силой проявлялось романтическое мироощущение, которому благоприятствовали пейзажи, захватывающие дух, горы, олицетворяющие жизненные стихии и законы мироздания, неподвластные человеку.

## Через Украину на Кавказ

Пророчество сестры претворялось в жизнь. Для этого сложились счастливые обстоятельства: имение приносило хорошие доходы, и отец располагал средствами на дорогую поездку сына. Современники указывали, что порядочное съемное жилье на Кавказе стоило в пять раз дороже, чем в Москве. Максимальная цена — тысяча рублей в месяц. Как раз в это время на лечение в те края отправлялись знакомые отца, которые могли бы обеспечить юноше хорошую компанию и большую безопасность. В «Записках» Глинка упоминал братьев Николая и Федора Ивановичей Петровских-Муравских<sup>[106]</sup>, людей образованных и солидных, и врача Лазаря Петровича Быковского с семейством. Именно он делал назначения Глинке.

Целью любого дальнего путешествия во времена Глинки был не столько конечный путь назначения, сколько сам путь<sup>[87]</sup>. Символика пути устойчиво вошла в обиход романтиков, которые видели в этом ассоциацию с человеческой жизнью. Путешествие на юг начиналось с дороги в... родное Новоспасское. Сюда Глинка поехал из Петербурга в компании дяди Ивана Андреевича и двух его дочерей. В окружении прелестных Софи и Евгении<sup>[107]</sup> путешествие проходило весело, несмотря на мартовскую распутицу и медленное передвижение. Уже в Смоленской губернии линейка, то есть повозка, увязла в растопленном под весенним солнцем снегу. Помощь пришла от богатого помещика, генерал-майора Александра Жеребцова<sup>[108]</sup>, который прислал прекрасных лошадей с экипажами. С

«невыразимым радушием», как вспоминал Глинка, он принимал гостей у себя в деревне Кикино<sup>[109]</sup>. Без всяких уговоров путники прожили у богача несколько дней, тем более что он был большим любителем музыки, держал крепостной театр и мог порадовать Глинок приятными музыкальными развлечениями. Путешественники попали на постановку оперы «Русалка» Кауэра<sup>[110]</sup>, которую репетировали дворовые люди в рабочих одеждах, чем смешили приезжих. «Русалка» Кауэра — примечательное сочинение для русской культуры, после нее в русском музыкальном театре на сцене появилось множество других «русалок», в том числе «Русалка» Даргомьжского, впоследствии друга Глинки.

Мишель выехал из Новоспасского в конце апреля 1823 года, что вполне соответствовало курортному сезону Кавказа. Он открывался 1 мая и продолжался по 15 сентября. Маршрут разработали согласно утвержденной в медицине схеме: сначала термальные воды в Горячеводске<sup>[111]</sup>, затем железные в Железноводске и кислые в Кисловодске.

Отец заботился о комфорте любимого сына. Дорога была проложена от Ельни, расположенной неподалеку от Новоспасского, до Горячеводска и составляла чуть менее двух тысяч километров<sup>[112]</sup>. Отец приготовил для него комфортабельную коляску<sup>[113]</sup>, с ним отправил крепостного Илью, воспитывавшего мальчика в детстве<sup>[114]</sup>, а также повара Афанасия. Дорога пролегла через Рославль на Орел. Здесь уже «повеяло теплым дыханием весны», которое совсем не ощущалось в апреле в Новоспасском. Далее дорога шла на Курск и Белгород.

В воспоминаниях он подробно описывает изменения природы: вместо берез — дубы, вместо лозы в оврагах — груши, яблони, вишни в цвету. Деревни с черными бревенчатыми избами сменили беленькие мазанки, которые тянулись не регулярно, а были живописно разбросаны. А ночью природа располагала к романтическому настроению: небо ясное, усеянное яркими звездами.

Коляска прибыла в Харьков примерно 10 мая. Здесь он должен был встретиться с отцовскими товарищами по поездке. Глинка первым делом направился в единственный музыкальный магазин в городе, о котором узнал заранее. Его владельцем был поляк Иван Матвеевич Витковский, личность известная и в Петербурге. Вероятно, о нем Глинка мог слышать от Энгельгардтов, владеющих землями на Украине, или от Маркевича, пылкого националиста. Витковский преподавал в Харьковском университете по рекомендации Гёте и Шиллера. Он называл себя учеником Гайдна, и, конечно, Глинка не мог с ним не познакомиться. В магазине,

куда он пришел, стояло фортепиано. Чтобы привлечь внимание к себе, он сыграл эффектное первое соло концерта Гуммеля.

— Виртуоз пожаловал к нам в глубинку?! — удивился хозяин магазина.

Так началось их знакомство. Еще неделя пролетела в Харькове в прекрасной компании, где они «потешались музыкой».

После переправы через могучий Дон в Аксае Глинка с попутчиками очутился, как он указывал, «в настоящей Азии». Никто из его родственников и друзей не бывал еще здесь, он чувствовал себя первооткрывателем, героем, что «льстило его самолюбию»<sup>[88]</sup>.

## Край света

Подъезжая в конце мая<sup>[115]</sup> к Горячеводску, первому пункту назначения, юноша рассматривал Кавказский хребет с покрытыми снегом вершинами и знаменитый Эльбрус. Города здесь еще не было, поселение как раз в эти годы отстраивалось. «Состояние дикое», — писал об этой местности Глинка и добавлял: но «величественное»<sup>[89]</sup>. Домов мало, церквей и садов не было. Все внимание притягивала природа: город располагался в окружении конусообразных вершин на высоте 500 метров над уровнем моря. Любитель пернатых, Миша не мог не обратить внимания на парящих в ясном небе орлов, которых обессмертили в своих творениях Жуковский и Лермонтов.

Дикость мест, в восприятии современников, отзывалась и дикостью нравов местных жителей, как считали приезжие русские. С 1817 года здесь шла продолжительная ожесточенная Кавказская война с горскими народами, которые оказывали сопротивление императорской армии и пытались отвоевать свою свободу. Миша попал на военную территорию, и отголоски сражений доходили и до этих мест.

В Горячеводске товарищи поселились в центре, в небольшом домике надворной советницы Хандаковой, считавшемся одним из лучших в Горячих Водах. Под домом, в лавке, *продавались турецкие платки, персидские ковры*, кашемировые ткани и шелковые материи.

Жизнь в Горячеводске оказалась приятной. Приезжие предавались гастрономическим удовольствиям. Продукты стоили дешево. Повара готовили отличных цыплят и кур, а из экзотики — фазанов и молодых барашков. Подавали на стол вкусные овощи, свежесдобленный хлеб, всевозможную зелень, пряные травы. Местное вантуринское вино заменяло

дорогие фряжские, то есть французские.

Лечение состояло из приема неприятной по вкусу и запаху «кисло-серной» воды в Елизаветинском источнике. Товарищи прогуливались туда утром и вечером. Следующая процедура — купание в «серных»<sup>[116]</sup> Александровских ваннах. Глинка с иронией вспоминал: «Варили меня в ванне, исеченной еще черкесами в камне». Температура воды могла достигать 46–47,5 градуса по Цельсию. Несмотря на точное следование назначениям, здоровье юноши ухудшалось, возможно потому, что долгие горячие ванны, как выяснили позже врачи, противопоказаны при золотухе.

Порядок посещения ванн создавал пространство социального равенства. Посетители принимали ванны по принципу «живой» очереди — кто раньше пришел, тот и отправлялся на процедуры. Таким образом, чины, звания и статусы не играли роли. Здесь же могли завязываться знакомства — после ванн, во время отдыха, когда великосветские дамы и офицеры возлежали на ложе. Это полностью переворачивало светский этикет.

По главному бульвару поселения фланировало множество людей, пестротой и щегольством напоминая Невский проспект Петербурга. Денди привносили в светский костюм элементы черкесского колорита, офицеры гарцевали по городу на лихих черкесских конях. Смесь калмыков, черкесов, татар, казаков — настоящее вавилонское столпотворение. На улицах звучал духовой оркестр, исполняющий военную музыку. Вся атмосфера курорта, напоминающая современникам даже Венецианский карнавал из-за смешения стилей и языков, казалось, была создана для любовных приключений<sup>[90]</sup>.

Но мужское окружение Глинки совсем не располагало к флирту: военные герои рассказывали о битвах. К тому же Николай Петровский-Муравский привез с собой хорошую библиотеку, и оставшееся от прогулок и процедур время они посвящали чтению.

Петровский-Муравский мог протезировать юноше и подать ему идею — в непринужденной обстановке курорта завести знакомства с нужными людьми из столичного общества. В Горячеводске в это время находились блистательные военные и государственные деятели, которые могли сделать ему протекцию для получения желаемой должности в Министерстве иностранных дел. Многие из них были участниками Наполеоновских войн, во время встреч обсуждались политические вопросы и действия декабристских обществ, которым здесь многие сочувствовали. Петровский-Муравский хорошо знал этих людей. По версии музыковеда Сергея Витальевича Тышко, скорее всего, именно он мог представить



девятнадцатилетнего юношу Василию Федоровичу Тимковскому (1781–1832), государственному деятелю, писателю, в эти годы чиновнику особых поручений при кавказском главнокомандующем генерале Алексее Петровиче Ермолове. Тот, в свою очередь, рекомендовал его князю Александру Сергеевичу Меншикову (1787–1869), сподвижнику Александра I. Герой Отечественной войны, дипломат, прекрасно образованный человек, в 1821 году он вместе с Тимковским, придерживаясь либеральных взглядов, составил проект освобождения крестьян, который император отклонил. Незадолго до приезда на Кавказ он перешел на службу в Министерство иностранных дел. Сам Меншиков воспринимал такую должность как отстранение от дел.

Однако встреча Глинки с Меншиковым продолжения не имела. Князь отличался чрезвычайной язвительностью и рационализмом. Вряд ли ему мог понравиться «мимозный» Глинка, романтический юноша «со взором горящим».

В этой ситуации Глинку на Кавказе, видимо, больше интересовало другое. Как человек, влюбленный в географию, он с интересом рассматривал природу и жизнь кочевых народов. Это была настоящая экзотика. Глинка, как и все туристы, не мог пропустить главного на Кавказе праздника — Курбан-байрама, который устраивали в мирных аулах «черкесы»<sup>[117]</sup>. Народные игры, состязания, песни и танцы собирали множество зрителей, невзирая на палящий летний зной.

Глинка видел пляску женщин и игры мужчин, где они показывали знаменитое искусство верховой езды. Медленный женский танец, как отмечали современники, поражал грацией. Девушки, красота которых пленяла каждого гостя, двигались исполненные гордости и чувства собственного достоинства. Мужская скачка представляла собой театрализованное действие — здесь пели «дикие» напевы и танцевали, скакали и стреляли. Топот коней смешивался с выкриками наездников. Ансамбль, который поддерживал танцующих, мог состоять из народных инструментов — «черкесских» флейт, скрипок и арф. Наверное, звучали и религиозные песнопения — распевались суры Корана под ритмические телодвижения, вводящие исполнителей и присутствующих в транс.

Закончив курс лечения в Горячеводске, в начале июля 1823 года товарищи отправились на железные воды. Дорога была непростой, опасной. Под присмотром конвоя, сопровождавшего каждого туриста в переездах, Глинка совершал дальнейший путь. Железноводск располагался на своего рода площадке посередине горы. Здесь стоял лишь один дом, построенный по указу генерала Ермолова. Он состоял из семи комнат, так



что все туристы находились в стесненных условиях. Скорее всего, Глинка с друзьями поселился в одной комнате, но и это считалось роскошью. Многие разбивали палатки из войлока или шалаши, кто-то жил в кибитках и колясках. Пищу готовили на кострах, по ночам от них отлетали огоньки, и на фоне темной звездной ночи вся эта кочевая жизнь производила впечатление на романтиков. Местные лечебные воды отличались красно-коричневым цветом из-за содержания железа, воздействие которого считалось полезным. Температура воды достигала 40 градусов по Цельсию. Глинка принял несколько ванн, и ему стало плохо. Он был вынужден прекратить курс из-за головных болей, равно как и его спутники.

Следующим этапом лечения значился Кисловодск, куда путники отправились в середине июля 1823 года. Дорога проходила по границе с опасными и непредсказуемыми черкесскими и абазинскими территориями, опять их сопровождал конвой с пушкой. Ехали по тропке среди высоких гор, преодолевали ущелья. Отвесные скалы уходили далеко вниз. Нужно было вброд перейти быструю реку Подкумок.

Природа Кисловодска понравилась Глинке больше Горячеводска. Поселение располагалось в ущелье, в окружении гор. Прекрасные пейзажи впечатлили Мишеля: тенистые возвышенности украшали шумные ручьи, которые, падая с плиты на плиту, соединялись друг с другом в реке Подкумок. Его поразили высокие заросли ароматических трав и кустарников, превышавших рост человека. Кисловодск радовал приятным климатом — мягкий, без удушающей жары с влажным горным воздухом.

Условия проживания также были спартанскими, но Кисловодск уже больше походил на курорт. Сюда приезжали на заключительный этап лечения, которое напоминало светские развлечения. Современники отмечали: «На здешних водах несравненно веселее, нежели на горячих». Каждый день здесь устраивались гуляния, карточная игра бостон, парадные обеды, ужины с небольшими балами. Проводились экскурсии по окрестностям. Пользовались популярностью выступления цирковых артистов и фокусников.

Лечились в Кисловодске минеральными водами, которые получили название «нарзан», что в переводе означает «богатырская вода». Принимали ванны из горячего нарзана, считавшиеся хорошим средством от нервных болезней для «лиц с вялой деятельностью нервной системы». Ванны были довольно прохладными, около 12–14 градусов по Цельсию. Глинка принимал их два раза в день. Эффект был тот же. Все процедуры не только не приносили облегчения, но и вызывали побочные явления — отсутствие сна, аппетита и боли в желудке. Об этих минусах лечения знали

врачи: считалось, что насыщенная множеством минералов вода может вызвать расстройство пищеварения и нервные состояния. Доктор Быковский подвел итог: нарзан Глинке вреден — и прописал «щадящее» лечение. Он сделал для него горькую настойку на травах и вине, которая, по мнению Глинки, ему помогала. Но бессонница мучила его до конца поездки, вызывая мучительное нервное состояние. К тому же туристов мучили блохи, которые по ночам не давали спать вообще.

Где-то в середине августа Мишель с радостью отправился в обратный путь, он фактически убежал с Востока. Но мучения юноши не закончились. В Орле из-за обострения золотухи ему пришлось задержаться на несколько дней.

Итог путешествия — «русский Восток» не впечатлил композитора. Никогда больше он не мечтал об этих местах и не стремился попасть сюда.

## **Музыкальная «кухня»**

В Новоспасском ждали сына к началу осени, позже было бы труднее проехать по бездорожью. Состояние вернувшегося путешественника вызвало много переживаний. Решительно родители были против его отъезда сейчас в Петербург. Тем более что вакансий все еще не было. Теперь лечили домашними средствами — деревенской пищей, заботой и... барским бездельем.

Родители пытались привлечь сына к ведению хозяйства. Они мечтали воспитать будущего наследника рода Глинок. Отец теперь мог обращаться к сыну как к равному, передавая, как когда-то его родители, законы управления наследством. Но его ждало разочарование. Мишеля полностью поглотили городская светская культура и интеллектуальные разговоры. Его не интересовали вопросы управления, прибыли и финансы.

Он упорно повторял:

— Это не по моей части!

В молодежной среде аристократов-интеллектуалов, к которой он причислял себя в пансионе, деятельность деревенского помещика-хозяина оценивалась довольно низко и считалась даже унижительной.

Казалось бы, миссия поездки на Кавказ провалилась, но итог ее все же был, но в другой сфере, в музыкальной. Может, прав был Пушкин, и на Кавказе действительно обитали музы. Музыкальные впечатления, помноженные на кавказские пейзажи, оживили вдохновение. Композитор замечал: «раздражительное действие минеральных вод и множество новых

впечатлений» подействовали на воображение. Он с небывалым рвением принялся за музыку. По заведенному обычаю два раза в месяц в Новоспасское приезжал оркестр дяди — для проведения светских музыкальных вечеров, которые растягивались на несколько дней или недель.

В свободное от балов время Мишель устраивал репетиции. С каждым музыкантом проходил партии, добивался отчетливого исполнения, согласно той эстетике, которую ему внушал Майер. Когда все партии выучивались по отдельности и каждый играл чисто, он сводил воедино все инструменты и работал над общей драматургией исполнения.

Праздное времяпрепровождение оборачивалось масштабным самообразованием.

Плюсов от такой практики было много. Юноша изучал, во-первых, как устроен оркестр, какие есть возможности у каждого инструмента, во-вторых, как композиторы раскладывают партии для инструментов, чтобы добиться наибольшего воздействия на слушателей (это называется оркестровка). В-третьих, он осваивал профессию дирижера, то есть учился управлять коллективом, разрабатывал музыкальную концепцию и познавал законы музыкальной формы.

Как и раньше, играли в основном увертюры, то есть вступления к операм, где в сжатой форме передавался основной конфликт сочинения. Помимо известного Мегюля, в репертуаре прописался Керубини, чей стиль напоминает *полотна* Энгра по точности линий, сдержанности и благородству<sup>[118]</sup>. Но теперь репертуар, изучаемый Мишелем, расширился. В нем появились произведения «классиков» — увертюры Моцарта к «Волшебной флейте», «Свадьбе Фигаро», «Милосердию Тита» и «Дон Жуану», музыка Бетховена из оперы «Фиделио». Звучали сочинения современников — Бернхарда Ромберга, виолончелиста-виртуоза, игравшего в квартете с Бетховеном, и скрипача Людвиг Вильгельма Маурера<sup>[119]</sup>, хорошо известного своими операми и балетами в Петербурге. С последним Глинке предстоит познакомиться лично. Он считал его одним из лучших капельмейстеров Европы. Скорее всего, он исполнял увертюры Россини, тогда нового кумира публики. Правда, Глинка указывал, что после занятий с Майером прежний любимец Россини был отвергнут как «несерьезный» композитор. Но он лукавит, отдавая дань борьбе с итальянским влиянием, которая развернется позже, уже в 1840-е годы. Стиль Россини повлиял на Глинку, об этом «говорят» многие фрагменты в опере «Руслан и Людмила», законченной в 1842 году.

Теперь в искусстве Мишель отдавал предпочтения сильным характерам. Такова героиня Медея из оперы Керубини, брошенная *возлюбленным и убившая своих детей*. Его вдохновляла трагическая судьба преданных супругов в «Фиделио» Бетховена. Вторая симфония немецкого гения нравилась за то, что на фоне классицистских приятных звучаний прорываются героические фанфары, предвестники зрелого стиля. Ему нравятся истории о любви — «Португальская гостиница» Керубини, где влюбленные разлучены превратностями судьбы, но обретают друг друга благодаря чудесной милости. Здесь много путаницы и переодеваний, как в «Свадьбе Фигаро» Моцарта.

Таким образом, в этот период, вплоть до апреля 1824 года, то есть на протяжении более полугода, Мишель изучает дотошным образом, буквально по миллиметрам сочинения композиторов, вошедших в историю под общим названием «венские классики» — это Гайдн, Моцарт и Бетховен.

Музыка гениев вдохновляла на собственное творчество.

Юноша вставал рано и после утреннего чая пытался сочинять «серьезную» музыку, то есть оркестровую, которую можно было сразу опробовать на крепостных музыкантах.

Такая возможность была не у каждого композитора!

Он начинает с пьесы для семи инструментов, называемой Септет. Затем пробует сочинить размеренное Анданте кантабиле (*Andante cantabile*) и Рондо (*Rondo*), произведение с повторяющейся темой. Но все они остались незаконченными, хотя могли бы стать частями какого-то цикла. Неудачи с оркестровой музыкой компенсировались игрой на рояле. Мишель импровизировал. Родственники слышали страстные пассажи и печальные мелодии. Так он высказывал в звуках свое внутреннее состояние. Он хандрил. Но от чего — от нереализованных возможностей? От неопределенной судьбы? Скорее всего, это была характерная для романтиков печаль (сейчас мы бы назвали это состояние сплином). Окружающая его природа, сельская местность вдохновляли на философские темы. Он много читал Жуковского, «проливал слезы» над его балладами. Жуковский внедрил в русское сознание «томление по иному миру», размышляя о бренности бытия. Пережитая война сплеталась с темами дружбы и недостижимой любви, ранней смерти и могильными настроениями. Может быть, именно эти размышления и вызывали его тоску, или «любовь к смерти», являющуюся одним из обязательных компонентов сентиментально-романтического мировоззрения<sup>[91]</sup>.

Чувствительный Мишель, так же как и авторы-романтики пытались

проникнуть в Божественный замысел и обрести идеал.

«Музыка его воскрешала», — позже напишет сестра Людмила, боготворившая брата. Но могла ли она об этом знать? Ведь ей в это время исполнилось восемь лет. Это были ее догадки, которые сложились в романтический миф о страдающем гении. С наступлением зимы хандра усилилась. Из комнат юноша практически не выходил, читал и музицировал, греясь халатом на легком заячьем меху. А когда спускался вниз, надевал сюртук или модную венгерку со шнурками.

## Двадцать лет спустя

В памяти Глинки воспоминания о Кавказе причудливым образом соединились с впечатлениями от оперы «Русалка» Кауэра и балета Кавоса «Кавказский пленник». Почти через 20 лет все эти эмоции сконцентрируются в одной точке — опере «Руслан и Людмила». Она будет написана, как и «Русалка», в жанре волшебной оперы, с протяженными балетными сценами и восточными танцами, среди которых особое удивление вызовет лезгинка. Кавказ станет землями Черномора.

Как уже отмечалось, Кавказ, покоренный Российской империей, преломлялся в общественном сознании через призму восточной экзотики, которая казалась «чужой» и «близкой» одновременно. Эти новые места еще только предстояло «присвоить», «русифицировать», и в этом большую роль играли инструменты культуры. Творцы открывали «восточные» черты в себе и пытались найти в отдаленных землях то, что резонировало с их представлениями о нации<sup>[92]</sup>. И эта воображаемая география России-Руси с неведомыми восточными землями окажется основополагающей темой для второй оперы композитора, которая появится на императорской сцене в 1842 году. В ней он найдет собственный музыкальный ответ на то, что такое «русский Восток» и Российская империя в целом, и эта музыка будет влиять на образ Кавказа-Востока в произведениях русских композиторов вплоть до начала XX века.

## Глава четвертая

# ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СЛУЖАЩИЙ (1824–1828)

*Из наслаждений жизни  
Одной любви музыка уступает;  
Но и любовь мелодия...*

*А. С. Пушкин. Каменный гость*

С началом весны 1824 года, когда зимние приступы золотухи закончились, Мишель помчался в Петербург, город мечты. Город, где творится история.

С 1824 по 1828 год Глинка осваивал «науку» светской жизни, «примеряя» разные модели поведения — столичного денди, повесы и пианиста-виртуоза. Ему нравилось находиться в центре внимания и принадлежать к «хорошему обществу». Вереница развлечений, встреч и знакомств, посещений музыкальных салонов и концертов — впечатления наслаиваются одно на другое. Образуется такая многоголосица событий, что в «Записках» композитор не сможет точно вспомнить даты описываемых событий. И это при его-то исключительной памяти...

Петербург пронизывает его жизнь. Он находится в гуще событий русской истории — видит страшное наводнение 1824 года<sup>[120]</sup>, восстание на Сенатской площади 1825 года, участвует в летних развлечениях на Черной реке, усваивает моду на английских историков и итальянское пение. Страсть к музыке «прогрессирует», но все так же остается частью джентльменского набора, как перчатки и трость.

## Между роялем и канцелярией

В столице девятнадцатилетний Мишель поселился в районе Коломна, где можно было недорого снять квартиру<sup>[121]</sup>. Неизменный слуга (дядька) Илья вел хозяйство, прислуживали братья Нетоевы — виолончелист Яков<sup>[122]</sup> и скрипач Алексей, заодно учившийся у музыкантов из оркестра Юшкова. Все эти крепостные следили за питанием, устройством жизни, одеждой барина. Исправно отправляли отчеты о его финансовых тратах.

Первым делом Глинка отправился к Майеру. Ему не терпелось рассказать о своих опытах с оркестром. Глинка играл учителю на фортепиано. Тот встал, подошел к нему и пожал руку:

— Вы слишком талантливы, чтобы брать у меня уроки! Приходите ко мне запросто каждый день и будем вместе музицировать.

Фортепианная техника двадцатилетнего Мишеля достигла одного уровня с возможностями Майера, концертирующего пианиста. После такого признания известного маэстро он примеряет роль пианиста-виртуоза. Знакомые его упрекали, что он не занимается настоящими мужскими делами. Но теперь он вполне уверенно парировал:

— Музыка — моя страсть.

У Майера он познакомился с блистательным юношей — Евгением Штеричем<sup>[123]</sup>, ставшим ему близким другом. Глинке импонировали его искренность и набожность. Мишель видел в нем воплощение идеала — музыкант, красавец и щеголь, из хорошей богатой семьи со связями и большими возможностями для карьеры. Что еще нужно для счастья?!

Мать Штерича Серафима Ивановна, богатая вдова, души не чаяла в единственном сыне и его друзей принимала как родных. Глинка стал частым гостем в их петербургском доме<sup>[124]</sup>. Летом 1827 года он жил у них в Павловске, постигая правила роскошной жизни. Здесь он мог познакомиться с писателем Владимиром Соллогубом<sup>[125]</sup>, приходившимся этой семье родственником, и со знаменитой красавицей Александрой Смирновой-Россет. Соллогуб вспоминал, что Штерич был его меценатом. Правда, сложно сказать, на какие художественные проекты он мог давать ему средства. Возможно, Штерич знакомил его с собственными высокопоставленными родственниками и друзьями, среди которых был и знаменитый Василий Жуковский.

В свете каждый следил за внешним видом. Глинка не был исключением, он строго следовал этикету. Красота внешняя приравнивалась к красоте внутренней. Ему хотелось быть денди. Один из знакомых Глинки, писатель Александр Струговщиков<sup>[126]</sup>, с которым они виделись в пансионе, оставил воспоминания о внешнем облике Мишеля тех лет: очень маленького роста, стройный, черноволосый, с большой головой, на лице выделялся крупный прямой нос, запоминался выдвинутый вперед подбородок. При этом фигура казалась гармоничной, соразмерной<sup>[93]</sup>. Броской красотой он не отличался, так что успехом у первых красавиц света не пользовался. В обстановке дружеского застолья, за разговором он, бывало, оживлялся, выделялся быстротой движений,



звонким голосом и энергичной речью. Порывистые, судорожные движения поражали окружающих. Иногда он вдруг остановится, обнимет друга за талию или станет на цыпочки и горячо шепчет что-то на ухо.

Помимо маленького роста он привлекал внимание хрупкостью и бледностью, соответствуя типу романтического юноши<sup>[127]</sup>. Именно таким его изобразил русский портретист Михаил Иванович Терещенков (1795–1864), в то время популярный среди русской знати. На акварельном портрете 1824 года мы видим утонченного романтика, с глубокими темными глазами на подчеркнуто светлом, будто набеленном лице<sup>[128]</sup>.

Через дальнего родственника Глинка был представлен Александру Николаевичу Бахтурину, правителю канцелярии Совета путей сообщения. У него было вакантное место — помощника секретаря. Это была низшая должность в структуре секретарской иерархии, но с приличным годовым окладом в тысячу рублей (примерно 300 рублей серебром). Мечты о Министерстве иностранных дел, где открывались бы возможности для путешествий, не сбывались. Расходы Глинки росли с каждым днем — наем квартиры, светская жизнь, посещение театров, наряды, услуги парикмахера, экипажи, уроки музыки и иностранных языков. Жизнь в Северной столице была весьма дорогой: семья в среднем тратила по разным подсчетам от 3,5 до 6 тысяч рублей в год.

Вариантов не было.

— Да, я согласен, — ответил Мишель Александру Николаевичу.

7 мая 1824 года Глинка, почти достигнув возраста двадцати лет, был впервые принят на службу.

Мишель принялся за дело с воодушевлением. Государственная служба воспринималась как нравственный долг дворянина. К тому же он усвоил, что успехи в карьере являлись своеобразной «лакмусовой бумагой» для света в присвоении общественного статуса.

Ведомство<sup>[129]</sup>, в котором служил Глинка, являлось важным стратегическим центром развития страны. Здесь разрабатывались пути коммуникации — строительство водных каналов и прокладка дорог, что для Российской империи с ее огромными территориями было делом государственной важности.

По положению 1811 года, при каждом министерстве была создана канцелярия, которая являлась органом делопроизводства. В ней решались как внутренние дела, так и осуществлялась координация с другими учреждениями. Для выполнения технической работы требовался большой штат — писцы, письмоводители, переводчики и регистраторы, которые



поддерживали разветвленную бюрократическую систему. Задача канцелярии заключалась в том, чтобы «доложить дело», то есть составить докладную записку, описывающую проблему. Сюда включались процедуры сбора и анализа информации, оформление ее согласно юридическим нормам, а также подготовка дела к рассмотрению.

Глинка служил в канцелярии, которая координировала деятельность Совета, действующего при министре. В него входили важные персоны — директора департаментов и подразделений министерства. Во время службы Глинки его составляли четыре генерала: Лев Львович Карбоньер, Степан Францевич Сеновер, граф Егор Карлович Сиверс и Александр Саввич Горголи. Каждый из них прошел через Отечественную войну, отличился на службе и был знаком с императором. Таким образом, Мишель оказался приближенным к военной и бюрократической элите.

В обязанности Глинки входили стандартные обязанности, которые и сегодня выполняют секретари — написание бумаг по правилам делопроизводства, сбор документов, подготовка их для предоставления министру и затем Совету.

Дела у молодого, активного служащего Глинки пошли хорошо. Через два месяца после начала службы, летом 1824 года он переехал в более просторную квартиру в доме Фалеева, тоже в петербургском районе Коломна. В снятых комнатах на первом этаже стоял рояль. Глинка вскоре привыкнет легко и быстро менять место проживания, что соответствовало принятому стилю жизни в столице. Позже современники и биографы будут сетовать на то, что у него так и не появилось в Петербурге своего дома. Миф о странничестве композитора гласил, что ему некуда было возвращаться после зарубежных путешествий. В этой бездомности видели знак непризнанности русского гения на родине. На самом деле, построить собственный дом да еще в самом дорогом городе России считалось неслыханной роскошью даже для обеспеченных аристократов. Многие на этом разорялись. Вспомним, что отец Глинки хотя и трудился над процветанием имения и зарабатывал неплохо, но все-таки не входил в «список «Форбс» XIX века. Так что у прагматичного батюшки будущего композитора даже не возникало такой мысли о доме в столице. Снимать квартиру в Петербурге было намного дешевле и удобнее, чем содержать собственный особняк. Этим и пользовался Глинка.

Глинка был доволен службой. Работа длилась пять-шесть часов, домашних заданий не давалось. Внеурочных дежурств и ответственности, как в Коллегии иностранных дел, не было. Свободного времени оставалось много, и он полностью посвящал его своей главной страсти — музыке.

## Социализация посредством музыки

После чиновничьей службы наступала пора балов, развлечений, званых музыкальных вечеров. В зимние праздники устраивались пышные придворные маскарады<sup>[94]</sup>. Свою принадлежность к дворянству, высшему сословию, надо было постоянно доказывать личным присутствием на подобных мероприятиях. Здесь заводились знакомства, влюблялись, вызывали на дуэль и устраивались карьеры. Светские увеселения становились неофициальной «службой» дворянина.

В моде были «живые картины», для которых выбирались хорошо знакомые сюжеты — из живописи, Библии, из истории, литературы и сказок<sup>[95]</sup>.

Театрализация жизни продолжалась. Каждый выбирал себе роль — от Агамемнона до Дон Жуана и Фигаро.

Театральные увеселения чередовались с музыкальными. Virtuозное владение фортепиано, умение импровизировать и хорошее чтение с листа нот открывали для Глинки двери благородных домов. Он имел успех, например, в доме графа Егора Карловича Сиверса<sup>[130]</sup>, старшего среди других генералов Совета, ценили хорошую музыку, то есть признанную уже классической.

В доме непосредственного начальника Александра Бахтурина Глинку принимали еще более радушно. Он сдружился с его сыном — Константином Бахтуриным (1809–1841), известным балагуром и повесой, но не без талантов. Его охотно печатали<sup>[131]</sup>. Идеальное сочетание качеств, чтобы стать другом Глинки. На его стихи Глинка сочинил первый романс.

О жанре романса нужно сказать отдельно. С начала XIX века он стал настолько распространенным, что сочиняли в этом жанре все, кто хоть как-то был знаком с нотной грамотой. Он пришел в Россию из Франции как куплетная песня на французском языке с аккомпанементом фортепиано, арфы или гитары и предназначался для домашнего (то есть частного) и светского музицирования (то есть в салонах). Современник писал: «Романс... есть выражение чувствительности, грации и французской любезности»<sup>[96]</sup>. Русская публика училась выражать чувства и их понимать с помощью этого жанра. Он стал своего рода «культурным трансфером», который помогал переносить на отечественную почву новые идеи, которые получали «свои» интерпретации<sup>[97]</sup>.

В русской культуре романс превратился в национальный жанр — в него вплелись интонации «своего» фольклора, а французские стихи

сменились на русские. Востребованность романа оставалась таковой вплоть до начала XX века. Его популярность объяснить просто: эта небольшая и простая вокальная пьеса рассказывала о чувствах, понятных каждому — любовных, пасторальных, связанных с историей и героическими поступками. Роман стал идеальным объектом для самоидентификации дворянства и его чувствительной души. Отчасти роман можно сравнить с современной популярной эстрадой, которая выполняет и сегодня схожую функцию.

В 1824 году Глинка впервые пробует сочинить на слова Бахтурина романс «Моя арфа»<sup>[132]</sup>, скорее всего, предназначенный для собственных выступлений. Об этом говорят простая фактура и небольшой диапазон. Исследователи считают, что его появление было связано с замыслом оперы по модному тогда роману Вальтера Скотта. Вполне возможно, что Скотт, этот первый всенародный писатель Нового времени, действительно настолько поразил Глинку драматическими приключениями, путешествиями в волшебный мир Средневековья, что тот сразу задумался о сложном театральном жанре.

Текст романа представляет свободный перевод из поэмы Вальтера Скотта «Матильда Роксби». Герой оставляет берега отчизны и веселую жизнь. Все он пожертвовал арфе, «сердцу очарованья», которая зовет его в дальние края. Автобиографический подтекст многих его романсов будет легко считываться и позже. Глинка остался недоволен этим опытом: мелодия скованная, соотношение ударения в словах и мелодии неуклюжее, аккомпанемент слишком простой. Пока до оперы далеко.

Через год, в 1825 году, он сочинил романс «Не искушай меня без нужды»<sup>[133]</sup> на стихи Евгения Баратынского. Этот романс он оценивал как первую удачу в этом жанре. Действительно, вплоть до сегодняшнего дня он остается одним из наиболее известных романсов Глинки. Казалось бы, все в нем довольно просто — фортепианный аккомпанемент, рассчитанный на средние возможности любителя, типизированные обороты, которые уже часто использовались в романсах 1820-х годов, например, начальный скачок на сексту (на шесть ступеней вверх). Но впервые Мишель смог музыкальными средствами передать сложное настроение стиха — лирика соединяется с тоской и невозможностью любви, окутывается дымкой воспоминаний и просветленных мечтаний. Он нашел лаконичный и чувственный язык, передающий смысл каждой строфы и слова. Мелодия «спаяна» со словом. Это было в новинку. До Глинки мелодия была составлена из наиболее распространенных интонаций, в целом

отражающих настроение стиха. Он нашел здесь прием, который развивал до конца жизни и который будут использовать все русские композиторы. Академик, музыковед Борис Асафьев уже в советское время (в 1927 году) пытался раскрыть секрет Глинки и его романсов. Он считал, что все дело в уникальном слухе композитора, который «сканировал» интонации речи, переводил их в музыкальные интонации и смешивал с наиболее распространенными звучаниями музыки того времени<sup>[98]</sup>.

Новому способу сочинения романса, по-видимому, способствовала практика чтения поэзии вслух. Дело в том, что стихи, только что сочиненные, сразу же декламировались в салонах, то есть это было искусство, постигаемое через его звуковое бытие.

Живший в это время вместе с Глинкой на квартире Александр Иванович Киприянов, муж двоюродной сестры, видел его увлеченность сочинительством. Он отговаривал Глинку:

— Фортепиано и скрипка тебе дадут связи. А сочинительство вызывает чувство зависти и досады.

Глинка в ответ молчал. Провинциальный родственник вызывал раздражение.

Чем можно объяснить такое суждение Киприянова?

## **Профессионалы против аматеров?**

В Петербурге Глинка понял, что любители музыки отличаются друг от друга уровнем владения инструментом, голосом или техникой композиции. Среди них были те, кто играл или пел лучше, чем артисты в театре. Их можно назвать просвещенными любителями, или просвещенными аматерами. Для того чтобы понять предостережения Киприянова, нужно понять, кто такие аматеры и какую роль они играли в русской культуре.

Начиная с эпохи Александра I понятия «любитель» и «профессионал» не противопоставлялись друг другу, что произойдет во второй половине XIX века. Более того, было трудно найти критерий, который помог бы провести черту между двумя этими явлениями. В русской культуре, где институты профессиональной музыки складывались довольно поздно, к середине XIX века, просвещенный дилетантизм поглощал профессионализм.

Аматеры, чаще всего происходившие из состоятельных аристократических семей, могли иметь лучшее образование, чем профессионалы. Они постоянно брали уроки у приезжих знаменитостей

или сами ездили за рубеж учиться. Любители могли публично выступать с концертами. На афишах светских закрытых музыкальных вечеров у Михаила Виельгорского значатся имена графинь или представителей императорской семьи, певших сложнейшие арии. А рядом с ними — фамилии профессиональных артистов из театров.

Аматеры издавали свои сочинения и продавали опубликованные ноты. Друг Глинки Феофил Толстой в период с 1828 по 1838 год издал 200 (!) романсов. Многие из них стали настолько популярными, что попадали в шарманки и распевались по всей России.

Главное отличие аматеров от профессионалов заключалось в том, что они видели основную цель искусства в самом искусстве. Деятельность же профессионалов была связана с обменом творческой энергии на денежные ресурсы. *De jure* аристократы считали подобный обмен унижительным (*a de facto* совершали его).

Аристократ сознательно проводил демаркационную линию, отделяя себя от музыкантов-профессионалов. Дело здесь не только в низком статусе артиста в русской культуре. Действительно, искусство для аристократов играло совсем другую роль, чем для профессионалов. Оно было способом выделиться среди равных — поднять свой статус. Владение даром или исключительными навыками в искусствах придавало престиж и усиливало преимущество перед другими дворянами. Учеба у музыкальной знаменитости, устройство концертов в собственном доме, обладание роскошным голосом — все это считалось символической ценностью, придающей вес в обществе<sup>[134]</sup>. Просвещенный дилетантизм являлся уникальным явлением русской культуры: благодаря аматерам, часто выступающим в роли меценатов, происходило развитие отечественной музыки.

Внутри этой иерархии, по-видимому, повышенным успехом пользовались те, кто мог сочинять композиции, отличающиеся авторским подходом или, как мы сказали бы сегодня, креативностью. Здесь конкуренция была еще выше. Но Мишель решил покорить и эту вершину.

## Создай себя сам

Приближался конец 1824 года, а значит, как обычно, наступала пора рождественских развлечений — балов и маскарадов, обязательных для посещения каждым дворянином. Глинку ожидал первый бальный зимний сезон, но для хорошего впечатления не хватало главного — умения

танцевать и знания бального этикета.

В России правила бала складывались в жесткую структуру, или грамматику бала (по Ю. М. Лотману)<sup>[99]</sup>. Танцам и правилам поведения на публике обучали с раннего детства, как и иностранным языкам. Длительная тренировка придавала не только ловкость во время танцев, но свободу и непринужденность в общении. Изящество и точность движений считались признаками хорошего тона. Первый выход в свет приравнивался к экзамену на получение аттестата зрелости, успешная сдача которого обеспечивала хорошую репутацию и карьеру. Умение хорошо двигаться упрощало знакомство с девушками.

В пансионе танцевальная наука Глинке не давалась, он чувствовал себя неуклюжим и теперь решил исправить ситуацию. Он брал уроки у известного педагога, танцора, балетмейстера Большого театра, любимого ученика знаменитости Шарля Дидло — Николая Осиповича Гольца (1800–1880). Тот только год назад (в 1823 году) дебютировал в популярном балете Кавоса «Кавказский пленник» в постановке Дидло. Занятия с Гольцом длились около двух лет.

Успехи впечатляли!

За это время он освоил не только основные па для обязательных танцев на балу — полонеза, мазурки, вальса и краковяка, но и перешел к сложным фигурам с прыжками, пришедшими в повседневность из балета. Например, мог исполнить антраша<sup>[135]</sup> — прыжок, когда в воздухе ноги скрещиваются, касаются друг о друга и приземляются в красивую балетную «пятую позицию». Такими прыжками мужчины щеголяли на балах во время мазурки, предполагающей мужское соло. Их могли делать самые ловкие танцоры, которые франтили в обществе.

Глинка обладал от природы сиплым, глухим, слабым голосом без определенного тембра. Что-то среднее между тенором и баритоном. Это вызывало неудобство — ему хотелось исполнять популярные романсы, участвовать в совместном исполнении оперных сцен. Для этого он стал брать уроки вокала у модных в Петербурге итальянских маэстро. Абсолютный слух, хорошая память и усердие обещали ему успехи. Видимо, через Майера он познакомился с итальянским тенором Луиджи Беллоли, который хорошо пел сам, грамотно учил и знал законы сцены. Беллоли часто приглашали русские дворяне, упоминания о нем встречаются в рассказах о Хованских, Горголи и др.

Семейство Беллоли принадлежало к итальянскому музыкальному роду, упоминания о котором встречаются с XVIII века. Луиджи Беллоли

перебрался в Россию после 1812 года, как и многие иностранные музыканты, в поисках достойного заработка<sup>{100}</sup>.

Беллоли постарался. В результате его вокальных экзерсисов Глинка запел баритоном. К его музыкальной чувствительности добавилось вокальное мастерство. На протяжении всей жизни Глинка славился как превосходный интерпретатор романсов в рамках салонной культуры. Близкое расположение слушателей, часто собиравшихся вокруг рояля, вдохновляло его. Именно в таком интимном кругу он производил впечатление.

Как вспоминал Соллогуб, «он был потрясающим и величественным певцом, не имея к этому никаких физических средств». Успеха он добивался во время исполнений партий из опер-буффа, для которых, помимо владения голосом (часто с виртуозными скороговорками), требовались еще и отличные актерские качества. Соллогуб описывал: «Он шептал говорком с оттенками выражения. Потом постепенно оживлялся, переходил чуть не в исступление и выкрикивал высокие ноты с натугою, с неистовством, даже с болью. Потом он вставал с места, заливался детским смехом и, засунув палец за жилет и закинув голову, начинал ходить петушком по комнате, спрашивая:

— *А каков был грудной «si bemol»?»*<sup>{101}</sup>.

На протяжении всей жизни композитора этот навык актерского пения производил на слушателей сильное впечатление. Ближайший друг Глинки художник Карл Брюллов плакал, сестра Александра Даргомыжского приходила в полубморочное состояние, военный, бросивший карьеру ради композиторства молодой князь Владимир Кастриото-Скандербек безудержно рыдал. Надо отметить, подобная откровенная реакция, кажущаяся сегодня странной, была свойственна многим мужчинам того времени. «Новый чувствительный человек», которого воспитывал Карамзин, действительно появился в России. Его «создавала» в том числе и новая русская музыка.

При этом не стоит переоценивать вокальные данные юноши. Современники вспоминали, что Глинка не обрел роскошного объемного оперного голоса. Высокие ноты он часто кричал.

Все дело в его прекрасных актерских качествах и качествах интерпретатора. Мишель играл и в жизни, он хорошо усвоил театрализацию быта. Постепенно он вырабатывает характерные жесты и мимику, которые становятся частью его «сценического» светского образа. Пытаясь казаться выше, он закидывал голову назад, нос поднимал вверх,



грудь выпячивал вперед и закладывал руку в верхний карман жилета. Такая поза могла напоминать одного из главных героев эпохи — Наполеона, который также был невысокого роста. Оригинальные жесты создавали ему запоминающееся амплуа, как указывал Соллогуб, он поражал своей оригинальностью. В свете он обычно молчал, шутил довольно редко, на семинарский лад, используя зазубренные с пансионной скамьи обороты из библейских текстов.

Мишель стал вхож в дом влиятельного семейства княгини Хованской. Ее старший сын Юрий, в 1825 году окончивший Царскосельский лицей, подружился с Глинкой, видимо через Штерича. У княгини были две красивые дочери, ради устройства будущего которых она организовывала балы. Приглашались молодые люди, в том числе и Глинка. Мишель стал частым гостем в их доме, его принимали как родного, так что летом 1825 года он жил у них в доме в Царском Селе.

В конце лета 1825 года Мишель нашел нового компаньона для совместного проживания — товарища по пансиону и земляка Александра Яковлевича Римского-Корсакова (1806 — не ранее 1856), романтического, краснощекого юношу<sup>[136]</sup>. Это был начинающий литератор, считавшийся одаренным, печатался под псевдонимом Римский-Корсак или просто Корсак<sup>[137]</sup>. Они вместе поселились на Загородном проспекте, в доме Нечаевой<sup>[138]</sup>. Обстановка казалась более уютной, квартира находилась на втором этаже флигеля, к которому примыкал сад. Часто в саду устраивались встречи и долгие беседы.

На стихи Александра Римского-Корсакова Глинка в эти годы написал три романа (а всего на протяжении жизни — пять), два из них стилизованы под фольклор — это «Горько, горько мне, красной девице» и «Ночь осенняя, любезная». В мужскую компанию приходили девушки. Здесь начинаются первые разочарования в любви. Глинка влюбился в некую Катеньку. Она принимала его ухаживания, но сама не любила его. Когда ее «игра» открылась, меланхолия и грусть охватили романтического юношу.

Все чувства он высказал в романсе на незатейливые слова Корсакова:

Я люблю, ты говорила,  
И тебе поверил я.  
Но другого ты любила,  
Мне так странно говоря:  
Я люблю, я люблю<sup>[139]</sup>.



Осенью 1825 года, в начале светского сезона, Глинке пришла мысль написать французскую кадрили для бала у Хованских. Это был дебют. Для своего первого публичного выступления в качестве сочинителя музыки юноша не случайно выбрал этот танец. Французская кадрили была еще редкостью, отличалась сложностью исполнения, но постепенно входила в моду и неизменно привлекала внимание публики. Премьера прошла хорошо. Новоиспеченный сочинитель был доволен. Заметила ли публика нового аматера-композитора — неизвестно. Обычно на балу все увлечены танцами, флиртом и светскими беседами.

Бальная музыка не могла не поражать Глинку оркестровыми эффектами. Для ее исполнения, например, на самых больших новогодних балах, собиралось по пять-семь полковых оркестров, располагавшихся в многочисленных залах. Их задачей было играть синхронно. Следил за этим главный капельмейстер войск гвардии. Получаемое стереофоническое звучание производило сильное впечатление, в том числе и на Глинку. Впоследствии он использовал этот звуковой спецэффект в обеих операх, располагая на сцене дополнительный мини-оркестр, вторящий основному.

Из Смоленска пришла новость, что к любимой сестре Пелагее сватается жених. Они нравятся друг другу и хотят пожениться, но ждут одобрения не только родителей, но и старшего брата. Уезжать из Петербурга с его светской кутерьмой и развлечениями не очень хотелось. Но тут вмешались события исторической важности...

## **Был ли Глинка декабристом?**

Внезапная смерть императора 19 ноября 1825 года в Таганроге произвела хаос в русском обществе. Прямых наследников престола у Александра I не было. По указу его отца Павла о престолонаследии трон должен был в таком случае перейти следующему брату — Константину Павловичу. Однако тот не хотел царствовать и отказался от трона. Александр составил манифест о передаче престола третьему брату, Николаю, однако завещание было практически никому не известно, что в конечном счете привело к трагедии на Сенатской площади, известной как восстание декабристов.

В советской литературе в духе официальной идеологии подчеркивалось, что Глинка разделял антимонархические взгляды

декабристов и фактически сам был декабристом<sup>[102]</sup>. Но так ли это было на самом деле? Если понимать исторический контекст и знать мировоззрение, то ответ будет отрицательным.

Мишель действительно был знаком и общался со многими декабристами — Вильгельмом Кюхельбекером, пансионным товарищем Степаном Палицыным. Декабристским идеям сочувствовал Корсак, на службе Мишель мог встречаться с адъютантом главноуправляющего путей сообщения Александром Бестужевым.

Но Глинка знал и тех, кто принадлежал к другим многочисленным тайным обществам, через которые прошли большинство русских людей. К примеру, масонские ложи были такими же тайными обществами, и Глинка дружил с их участниками, которые к тому же были страстными меломанами.

Сочувствовал ли Глинка декабристам? Ответить однозначно сложно. Все русское общество было пронизано идеями разных реформ. Вероятно, Глинка поддерживал общие гуманистические принципы, которые нужно претворять в жизнь — справедливость, честность, преданность родине. Он знал об идеях декабристов — о социальном равенстве перед законом, изменении монархии на конституционную монархию или республику, справедливом суде, национальном единстве. Все это широко обсуждалось во всех тайных обществах и стало частью дворянского кодекса чести.

Но немногие из членов тайных обществ, в том числе и декабристов, хотели предпринимать какие-то действия. У декабристов не было агитационных мероприятий, они не вели «вербовку» единомышленников. Это были встречи офицеров, обсуждавших состояние Отечества. Все они, прошедшие через Отечественную войну и завоевавшие победу, жили ради служения Родине. Они стремились найти самый правильный и верный путь для совершенствования страны. Столь сильные патриотические чувства испытывал и Глинка. Но он, как и большинство, порицал революционные преобразования, о чем можно судить по «Запискам». Одного из знакомых — декабриста он называл «жертвою своего легкомыслия»<sup>[140]</sup>.

14 декабря 1825 года ранним утром Мишель, как и многие жители города, отправился на Сенатскую площадь, чтобы присутствовать на событии государственной важности — новому императору должны были присягать войска и Сенат. После почти месячного безвременья страна обретала правителя. На главной площади города ожидалось театрализованное символическое действо — утверждение нового императора Николая I, помазанника Божьего, и его нового сценария власти.

Каждый дворянин считал обязанностью быть там, в единении со всеми остальными подданными.

О предстоящем перевороте Глинка не знал. В противном случае он остался бы дома, боясь возможных карательных мер. Как мы помним, по складу характера он не был воином и революционером. Человек осторожный и преданный государю, он вряд ли решился бы присутствовать при восстании.

Глинка видел, как офицеры держали войска на площади и отказывались присягнуть, но никаких действий не совершали. Он понял, что происходит что-то страшное.

На площадь-сцену вышел новый правитель. Глинка впервые видел Николая I. Даже спустя 30 лет в его душе сохранился величественный и внушающий уважение вид нового императора, который находился тогда в сложной ситуации.

Глинка писал: «Он был бледен и несколько грустен; сложив спокойно руки на груди, пошел он тихим шагом прямо в середину толпы и обратился к ней со словами: «Дети, дети, разойдитесь»<sup>{103}</sup>.

Сложно сказать, были ли эти слова произнесены в действительности. Может, они возникли в памяти композитора под влиянием его собственной оперы «Жизнь за царя», где правитель показан как глава большой семьи-нации.

Пораженные происходящим, молодые люди, голодные, уставшие и замерзшие, простояли на площади до 15–16 часов. А потом, когда раздались громовые звуки пушечных выстрелов, он вместе с друзьями убежал с площади и направился к Бахтуриным рассказать о пережитом.

Последующие дни весь город был наполнен слухами. В семьях часто не знали, был ли кто-то из родственников причастен к восстанию или нет. Считалось позором оказаться в списках декабристов.

Через несколько дней в полночь около дома Глинки послышался шум у ворот. Штабс-офицер Ведомства путей сообщения повелительным тоном приказал ему немедленно явиться к министру путей сообщения герцогу Вюртембергскому.

«Сердце замерло, а душа, как говорится, ушла в пятки»<sup>{104}</sup>, — вспоминал Глинка.

— В чем меня обвиняют? — дрогнувшим голосом тихо спросил Мишель.

— Вы знакомы с Дмитрием и Борисом Глинками. Вы жили вместе с ними во время обучения в пансионе, — ответил конвоир, полковник

Варенцов.

— Да. А в чем дело? — переспросил задержанный.

— Мы ищем Кюхельбекера. Он бежал и может скрываться в Петербурге в доме у одного из своих племянников.

— Я ничего не знаю, — удивился Мишель.

— Будете отвечать его превосходительству, — коротко ответил полковник и подтолкнул юношу к двери.

На приеме у герцога, справившись с волнением, Глинка на хорошем французском отрапортовал, что оба его дальних родственника являются людьми благонадежными. Дети Григория Андреевича Глинки<sup>[141]</sup>, бывшего кавалером при государе Николае Павловиче (в бытность его князем), преданы государю, воспитывались за казенный счет в пансионе и отличаются благонравием.

Герцог был доволен ответом подчиненного и скоро отпустил Мишеля.

После пережитого Мишель решил бежать в Новоспасское (вместе с Корсаком, направлявшимся к родственникам в Ельнинский уезд), тем более что его ждали на свадьбу сестры Пелагеи.

## От «любителя» к «автору»

Пелагея отличалась красотой и добротой, так по крайней мере о ней вспоминал будущий композитор. При встрече она бросилась на шею любимому брату. Мишель долго общался с ее избранником Яковом Михайловичем Соболевским<sup>[142]</sup>.

Когда они вышли из бильярдной, Мишель парадно изрек:

— Я разрешаю им пожениться.

В семье Глинок узы брака считались венцом истинных и сильных чувств. Дочери выходили замуж по любви, и их выбор принимался родителями с уважением. К Соболевскому относились очень тепло — он был хорошо образован, имел в доме прекрасную библиотеку. По его примеру родители стали выписывать журналы и собирать коллекцию книг.

Пока домашние закупают приданое, Глинка жил в Смоленске в свое удовольствие в доме дальнего родственника Алексея Андреевича Ушакова, человека веселого, радушного и гостеприимного<sup>[143]</sup>. Ушаковы стремились не отставать от петербургской моды, и в их доме постоянно звучала музыка. И, конечно, Мишель, 21-летний юноша, не мог не влюбиться в его милостивую восемнадцатилетнюю дочку Лизу, приходившуюся ему двоюродной племянницей<sup>[105]</sup>. Мишель посвятил ей свое новое сочинение

— Вариации для фортепиано на модный итальянский романс «Benedetta sia la madre»<sup>[144]</sup>. Автор подписал сочинение так — «Glinka, amateur», то есть «любитель». Он отправил вариации Майеру, который, подправив сочинение друга, отдал в печать — в фирму Иоганна Корнелиуса Пеца. В скором времени, в 1826 году, пьеса увидела свет.

Вариации стали первым опубликованным сочинением Глинки.

Протежирование Майера оправдано: цикл является самым ярким из всех фортепианных сочинений, написанных Мишелем до 1830 года. В пьесе подведен итог — занятиям по фортепиано и по изучению итальянской школы пения у Беллоли. Вариации похожи на контрастную оркестровую картину — здесь и вокальная ария с красивыми фиоритурами, и искрометная вариация, напоминающая о каприсах Паганини. А заключает цикл торжественный полонез с большой сольной каденцией. Так, постепенно — от публичной премьеры на балу Хованских до первой публикации — прорисовывался, пунктиром, новый путь в жизни Глинки — путь композитора.

В конце февраля 1826 года<sup>{106}</sup> состоялась свадьба Пелагеи, на которую съехалась родня со всей округи. Мишель был выбран шафером. Столичный фронт, он на глазах у всех продолжал ухаживать за Лизой. В день свадьбы, после обеда, она сидела за столом и разговаривала с другими девушками. Он подошел к ней и внезапно встал на колени. Снял с ее изящной ножки башмачок. Ошарашенная девушка и окружающие молчали. Он наполнил тувельку шампанским и выпил за ее здоровье. Младшая сестра Людмила, как и многие, воспитанные в сельской усадебной атмосфере, пришли в ужас от происходящего.

Влюбленность Глинки, по-видимому, была взаимной. Мы не знаем, почему их отношения не получили развития. Никаких свидетельств не сохранилось. Может, Мишель считал себя слишком молодым для серьезных планов, может, отец девушки хотел для нее лучшей партии, могла препятствовать их родственная связь. Теплые отношения с Лизой сохранились в памяти обоих до конца жизни. Впоследствии Лиза, как могла, помогала Мишелю и его семье, устраивая разные бытовые дела.

С чувствами к Лизе, по-видимому, связан романс на любимые строки Батюшкова:

О, память сердца, ты сильнее  
Рассудка памяти печальной<sup>[145]</sup>.

Герой романса живет эмоциями и воспоминаниями. Сердце помнит любимый образ, светлые локоны и робкий взгляд. Романс отличается более сложным музыкальным языком с хроматизмами и скачками. Его Глинка написал, уже вернувшись в Петербург в 1826 году.

Почти через 20 лет, приезжая в Смоленск, в 1847 году, он также жил в доме Ушаковых. Тогда он посвятил Лизе еще одно сочинение — Вариации на шотландскую тему (так сам Глинка называл это сочинение)<sup>[146]</sup>. И подпись его уже была другой — «Glinka, l'auteur», то есть «автор». Глинка помнил свой первый подарок ей и помнил свое посвящение. Он подчеркнул изменение в своей идентичности игрой слов: «amateur» перешло в «l'auteur». Лиза к этому времени так и не вышла замуж. Как знать, может быть, ее чувства к композитору мешали обустроить личную жизнь<sup>[147]</sup>.

В феврале 1826 года Глинку хорошо встречали в доме генерала в отставке Александра Николаевича Апухтина, который любил танцы и музыку. Но по случаю траура по Александру I все развлечения были запрещены. Не желая отказываться от приятного досуга, Апухтин предлагает поставить театрализованное действо и посвятить его печальному событию. Глинка сочинил музыку к Прологу на кончину императора Александра и восшествия на престол государя Николая Павловича. Гувернер — учитель французского языка — написал слова, как и полагается, на французском.

Пролог представлял собой театральную сцену, что-то вроде живой картины, объединенной со сценой из оратории. Первую трагическую часть исполнял хор (*c-moll*), а вторая часть в мажоре представляла собой арию (*B-dur*), которую пел сам Глинка. Он воплощал образ из мифологии — Гения смерти, символами которого были факел и крылья. Его часто использовали в оформлении скульптурных надгробий. Аккомпанировал на фортепиано приехавший вместе с Глинками немец Гемпель, гувернер в Новоспасском. Мишель радовался, он считал сцену первой театральной удачей, в ней музыка точно передавала чувства.

### «Чудное мгновенье»

В мае 1826 года Мишель возвратился в Петербург на службу. Лето выдалось сухим и знойным, леса горели. Он мучился бессонницей и страдал по Лизе. В свободные часы он прогуливался по Юсупову саду с друзьями. Одним из них был генерал Петр (Пьер Доминик) Базен<sup>[148]</sup>, француз, образованный человек, инженер. Тот занимал пост директора

Института инженеров путей сообщения и фактически по статусу приходился начальником Глинке. Базен покровительствовал юноше.

— Мон шер, Анна Петровна, — вдруг остановившись, Базен с почтением обратился к даме, шедшей навстречу в окружении хохочущих девушек и одного юноши. Это была Анна Петровна Керн, к тому времени уже получившая славу светской львицы, «съедающей» сердца мужчин. В театрализованной культуре Петербурга она примеряла образ *femme fatale*, роковой женщины, нарушающей рамки приличия.

Базен представил учтивого Глинку, тот грациозно поклонился, робея перед ней. Юноша из компании Керн улыбнулся и сказал:

— Мишель! Неудивительно было встретиться. Юсупов сад сейчас в моде.

Это был Левушка Пушкин, «растопивший» атмосферу светской учтивости, неизбежной при первом знакомстве.

— Приходите ко мне вечером. Хорошего чаю не обещаю, ибо не знаю в нем толк, — по-французски сказал Базен, — но обещаю чудесное общество и развлечение. Мсье Глинка лучший наш импровизатор и пианист.

Вечером действительно Керн в окружении друзей пришла к Базену. В его холостяцкой, скромной квартире кроме рояля ничего не привлекало внимание. Глинка сразу сел к инструменту, здесь он чувствовал себя увереннее и свободнее, чем вблизи с Керн, вроде бы не обладающей безусловной красотой, но «подавляющей» своей уверенностью и страстностью речей.

Базен предложил:

— Спойте любую народную песню — можно русскую или малороссийскую.

Гости растерялись.

Тогда Базен запел простой мотив известной малороссийской песни:

Наварила, напекла  
Не для Грицки, для Петра,  
Ой лих, мой Петрусь,  
Вело личко, черноусь!

Глинка поклонился и опустил руки на клавиши.

Керн позже вспоминала: «Я никогда ничего подобного не слыхала, хотя и удавалось мне бывать в концертах Фильда и многих других



замечательных музыкантов; но такой мягкости и плавности, такой страсти в звуках и совершенного отсутствия деревянных клавишей я никогда ни у кого не встречала! У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки. Он так искусно владел инструментом, что до точности мог выразить все, что хотел; невозможно было не понять того, что пели клавиши под его миниатюрными пальцами»<sup>[107]</sup>.

Анна обладала хорошим музыкальным вкусом и слухом, так что ее свидетельство представляет ценный исторический документ. Ее дедушка Марк Федорович Полторацкий, талантливый баритон, всю жизнь посвятил Придворной певческой капелле и заслужил известность при дворе, в том числе как оперный певец. Керн была близка к музыкальному миру.

Народный мотив в вариациях Глинки преобразался: он превращался то в прекрасную задумчивую арию с фиоритурами, то в игривый танец, то в торжественный хорал. Это было «чудное мгновенье», как писала Керн. Выражение превратилось в клише после выхода в печати через год, в 1827 году, ставшего знаменитым стихотворения Пушкина — «Я помню чудное мгновенье». Его появление связывают с чувствами поэта к Керн.

Была ли эта встреча таким же «чудным мгновеньем» для Глинки? Вероятно, да, но не настолько, чтобы написать на эти стихи романс и посвятить его Анне. Мишель стал часто бывать у нее, вплоть до отъезда за границу в 1830 году.

Керн запомнила его как «чрезвычайно нервного, чувствительного человека». «Ему было всегда то холодно, то жарко, чаще всего грустно, так что маленькая дочь моя иначе не называла его, как «Миша Глинка, которому грустно», — вспоминала она.

Ему было хорошо с ней — от того теплого чая с сушками и пирогами, от пушистого шерстяного пледа, которым он укрывал постоянно мерзнувшие ноги, от кацавейки, длинной кофты, которую он брал у нее и надевал, чтобы согреться. Здесь в семье Керн завязывается еще один «узелок» судьбы Глинки, который приведет к драматической развязке через 15 лет. Главная любовь его жизни будет Керн, но не Анна, а Екатерина, ее дочь.

Интерес к русской теме, стилизация «высокого» искусства под фольклор происходили под воздействием творчества барона Антона Антоновича Дельвига<sup>[149]</sup>. Зная друг друга еще, видимо, со времени пансиона и общих посиделок у Кюхельбекера, они теперь общались в салоне у поэта, который тот устраивал с 1825 года.

Дельвиг увлек Мишеля красотами русского народного стихосложения,



считая эту культуру наследницей глубокой древности, «своей», сохранившейся Античностью. Именно в это время на слова Дельвига Мишель сочиняет в популярном жанре, который получил название русской песни. Он «работает», как Дельвиг — использует параллелизмы, бытовые описания, обороты и отдельные слова из народной лексики. А затем облагораживает, поднимает до «высокого» стиля салонного музицирования народный материал. В песне «Что, красотка молодая» (1827) имитируется протяжная песня. Главный герой расспрашивает молодую девушку, о чем она так горько плачет. Просит поделиться печалью, которую вместе они быстрее «растоскуют». В шуточной песне «Дедушка! — Девушки раз мне говорили» (1828) в качестве первоосновы используется плясовая. Главный герой — дедушка рассказывает молоденьким девицам о своей юношеской несчастной любви к тем, кто сейчас стали уже старушками. Девушки хохочут над ним и шуточно приговаривают, что они бы его точно любили. Образ разочарованного старичка напоминает Финна из будущей оперы «Руслан и Людмила», выясняющего отношения с дряхлой Наиной.

### «Золотая молодежь»

Всю зиму, весну и лето 1826 года общество изживало произошедшие декабрьские события. После казни декабристов 13 июля наступила пора роскошных государственных праздников. 22 августа короновался Николай Павлович, весь двор направился в Москву, где проходили торжества.

Новый император понимал толк в управлении — после «кнута» общество нуждалось в «прянике», в «хлебе и зрелищах». Целый месяц двор и высшее сословие предавались развлечениям. Балы поражали своим великолепием. Как вспоминал писатель Соллогуб, «все способствовало блеску празднества: временное повсеместное спокойствие в Европе, водворившийся порядок в самой России, наконец — и всего более, — восторг, который вселяла в народе молодая императорская чета. Императрица Александра Федоровна была тогда в полном расцвете своей красоты, она олицетворяла, так сказать, идеал русской царицы, соединяя в себе царственность осанки с бесконечной приветливостью и добротой. О наружности самого императора мне распространяться нечего, она сделалась, так сказать, легендарной по всей России; он представлялся народу чем-то вроде сказочного богатыря»<sup>{108}</sup>.

Помимо коронационных торжеств, все московское общество было поражено «самой крупной новостью эпохи», по словам графа Дмитрия

Николаевича Толстого, — прощение Пушкина и возвращение его из ссылки в Москву. 12 октября 1826 года он в доме у Дмитрия Веневитинова читал свою новую трагедию «Борис Годунов». Скорее всего, Глинка знал об этом событии, ведь он принадлежал к кругу интеллектуалов, в который входил Пушкин. Но он не присутствовал на чтении, как об этом когда-то писали музыковеды, со слов критика В. Стасова.

В это время Глинку протезирует эксцентричный юноша Сергей Григорьевич Голицын<sup>[150]</sup> (1803–1868), ставший его другом на несколько лет. Он был известен под прозвищем Фирс. Служивший в Коллегии иностранных дел с 1826 года, он был еще одним образцом для подражания.

Музыкальный критик Вильгельм Ленц указывал в воспоминаниях: «Многочисленный род князей Голицыных так разветвился, что в Петербурге все Голицыны носят различные прозвища: есть Голицыны-рябчики, Голицыны-кулики, и прозвища эти не имеют ничего оскорбительного». В обществе ходили разные версии появления имени «Фирс». В то время в «Толкователе имен» Фирс означал «человек рассеянный и в беспорядок приводящий», что соответствовало его натуре.

Сергей в 1820-е годы был популярной фигурой в обществе. Его славе не мешал физический «недостаток» — сильный тик в шее, из-за которого голова кривилась к правому плечу. Атлетического телосложения, высокий, он имел различные таланты: поэт, автор эпиграмм и экспромтов, обладатель бархатного запоминающегося баса, музыкант с прекрасным вкусом и образованием, переводчик модного польского поэта Мицкевича. Он жил в свое удовольствие — пел, сочинял, волочился и посещал светские салоны. Считается, что Фирс поделился с Пушкиным историей своей бабушки, Наталии Петровны, о тайне «трех счастливых карт», которая легла в основу сюжета «Пиковой дамы».

Глинка вспоминал, что Фирс немало поспособствовал его композиторской карьере: «...он умел ловко возбуждать меня к деятельности, писал для меня стихи и охотно исполнял мои сочинения... очень приятным прекрасным густым басом»<sup>{109}</sup>. В эти годы на его слова он написал четыре романса — все, связанные с любовными разочарованиями, а в 1843 году использовал перевод Голицына стихотворения «К ней» Адама Мицкевича.

Все еще застенчивый на публике, Глинка благодаря ему вошел в высшее общество. Отсюда пролегали «ниточки» к салонам Вяземского, Олениных, Карамзиных. На протяжении нескольких лет Фирс будет вытягивать Глинку в необычные, изобретаемые им развлечения. Особенно в

обществе запомнились их новогодние розыгрыши и летние музыкальные вечера.

Писатель Владимир Соллогуб вспоминал: «У бабушки моей Архаровой<sup>[151]</sup> состоялся однажды вечер весьма оригинальный<sup>[152]</sup>. К ней назвались ряженые; поводом тому послужило, конечно, не столько желание сделать удовольствие почтенной старушке, сколько присутствие в доме моей двоюродной сестры, Натальи Соллогуб, молодой девушки редкой красоты». За музыкальную часть отвечал Глинка. В святочный вечер «бабушка сидела, по обыкновению, окруженная своим семейством, приживалками и близкими приятелями, как вдруг ввалилась в столовую целая ватага замаскированных мужчин. Заиграл оркестр. Все заняли определенные места. Исполнялась шарада в действии... Распоряжался Фирс. В числе масок суетился меньший всех ростом Глинка. Словом шарады<sup>[153]</sup> было избрано *delire* (от фр. — бред, горячка, исступление). Посадили алжирского бея на подушки и начали его увеселять. Глинка играл, кажется, моцартовскую сонату, но на самых дрянных фортепьянишках, которых мне привелось слышать бречание»<sup>[110]</sup>. Видимо, он играл известное Турецкое рондо Моцарта, где использовался аккомпанемент, имитирующий звучание турецких военных барабанчиков.

Прошло еще несколько театрализованных номеров с декламацией стихов в костюмах и пением. «Вечер окончился танцами и общим оживлением. Странствующая труппа подвизалась, впрочем, не у одной Архаровой, — вспоминал Соллогуб, — а еще у другой старой и почитаемой дамы, княгини Натальи Петровны Голицыной, известной под именем *la princesse Moustache* (от фр. *moustache* — усы, намек на ее внешний облик). Она была матерью московского генерал-губернатора светлейшего князя Дмитрия Владимировича, баронессы Софьи Владимировны Строгановой и Екатерины Владимировны Апраксиной». Появление у Голицыной являлось обязательным для молодых людей, чтобы окончательно быть представленными в свете и стать частью светского петербургского общества.

Современники вспоминали еще один новогодний розыгрыш — в начале февраля, между 6-м и 12-м числом 1827 года. В честь графа Виктора Павловича Кочубея<sup>[154]</sup> был поставлен любительский спектакль.

Спектакль в доме с пышными интерьерами на набережной реки Фонтанки, 16, построенном архитектором Монферраном, давался в присутствии всего высшего столичного общества. Балы у Кочубея славились роскошью и тем, что к нему часто приезжала императорская

семья. В спектакле участвовали только мужчины, в основном военные, все в полумасках<sup>[155]</sup>. Представление напоминало сегодняшние развлекательные телепрограммы: участвовали фокусники, певцы, балет. Сцены из трагедий и драм перемежались отрывками из водевилей, французских и итальянских опер<sup>[156]</sup>. Глинка в роли донны Анны принимал участие в двух сценах из «Дон Жуана» Моцарта, исполняемых на итальянском языке. Фирс был Лепоррелло, слугой великого соблазнителя. Дон Жуана пел Василий Голицын, известный по прозвищу Рябчик. Глинку нарядили в белый «пудер-мантиль», то есть домашний пеньюар, используемый во время процедуры нанесения пудры. Женский парик с длинными распущенными волосами дополнял образ. Второе действие плавно перешло в бал, начавшийся дивертисментами *a la russe* с русскими танцами, кокошниками, сарафанами.

### «Аристократы духа»

В декабре 1826 года состоялось важное знакомство — с князем Владимиром Федоровичем Одоевским (1804–1869). Тот только что переехал из Москвы в Петербург и находился в гуще литературных событий. Он дружил с Пушкиным, Жуковским, Вяземским, Краевским.

19 декабря 1826 года Одоевский писал другу по службе в архиве Коллегии иностранных дел в Москве Сергею Соболевскому, близкому товарищу Пушкина: «Недавно познакомился с твоим однокорытником, Глинкою, чудо малый. Музыкант, каких мало. Не в тебя, урод»<sup>[111]</sup>.

Одоевский — примечательная фигура, повлиявшая на развитие всей русской культуры. Графиня Евдокия Ростопчина не случайно называла его в шутку «алхимико-музыка-философско-фантастическое сиятельство», что отражало его многочисленные увлечения. Его можно считать одним из первых музыковедов — он изучал полифонию старинных мастеров, народную песню и старинные церковные песнопения, гармонию и акустику. Одоевского высоко ценили как музыкального эксперта: его статьи в прессе имели резонанс, он создавал репутации. Десятилетием позже он участвовал в создании первых консерваторий в столицах. Он убеждал членов императорской семьи в необходимости профессиональных музыкальных образовательных учреждений.

Как и многие интеллектуалы того времени, он пробовал себя во многих искусствах и науках. Он сочинял музыку, был одаренным пианистом и органистом, пытался писать прозу в духе немецких

романтиков, подражая Гофману. Сюжеты часто были связаны с музыкальным искусством, где особое место отводилось его кумиру Бетховену.

Глинка приходил на петербургские вечера Одоевского, где собирались все известные «фанатики» музыки. Звуки фортепиано и оркестра гремели здесь всю ночь. Мишеля и Владимира многое объединяло — одноклассники, получившие образование в элитарных пансионах, они бредили музыкой. Одоевский оценил музыкальные таланты Глинки, а тот — обширные познания князя. Во время долгих разговоров у камина они задавали друг другу вопросы, касающиеся музыки, спорили. Одоевский, как и Глинка, воспитанный на идеях немецких романтиков, утверждал, что жить нужно только для науки и искусства, все остальное — тленно.

Глинка соглашался.

В их рассуждениях искусство и политика были нераздельно связаны. Они считали, что залогом просвещенного государства, его расцвета, является наличие сообщества талантливых интеллектуалов, посвятивших свою жизнь искусствам и наукам. Конечно, себя они причисляли к этому элитарному слою.

Объединяли их и общие наставники, например Кюхельбекер. Тот обращался в письме Одоевскому, как бы зачитывая свое духовное завещание: «Тебе и Грибоедов, и Пушкин, и я завещали все наше лучшее; ты перед потомством и отечеством представитель нашего времени, нашего бескорыстного служения к художественной красоте и к истине безусловной!»<sup>{112}</sup>

До конца жизни Глинка будет считать Одоевского самым авторитетным музыкальным экспертом, чьему мнению он будет безоговорочно доверять. Ему он будет всегда посылать свои значимые сочинения для оценки. Одоевский делал замечания и делился дельными советами — по инструментовке, форме, развитию мелодии. Только его критика не вызывала в Глинке отрицания и обиды. Он почти всегда следовал его рекомендациям.

Подобных взглядов придерживался еще один именитый аристократ-аматер Михаил Юрьевич Виельгорский<sup>{113}</sup> (1788–1856), часто посещающий салон Одоевского и вступавший в их общие дискуссии. Придет, бывало, вечером из дворца в собрание музыкантов, сбросит с себя свои «доспехи» в виде мундира, галстука и, окунув подбородок в огромный галстук, равнодушный к съехавшему набок парик, начинает прения, в дыму сигар, о музыкальных вопросах.

В отличие от Одоевского, который скорее тяготел к науке, Виельгорский старательно учился композиции на практике. Он не жалел средств на лучших учителей, среди которых — признанные Висенте Мартин-и-Солера, Луиджи Керубини, Иоганн Миллер. Он встречался в Вене с Бетховеном, что вызывало уважение у русских меломанов. Хранящийся в Отделе рукописей РГБ архив его бумаг содержит множество ученических тетрадей по композиции и черновиков с его музыкой. Среди законченных произведений: романсы, две симфонии, камерная и хоровая музыка. Много усилий он потратил на оперу «Цыгане», либретто для которой писали сам Жуковский и Соллогуб. Он, безусловно, обладал большим талантом, но, как и многие аматеры, считал служение музыке как «чистому искусству» выше карьеры профессионала. При этом в печати вышло порядка двенадцати его романсов, многие пользовались популярностью — это «Бывало», «Любила я твои глазки» (этот романс Глинка охотно пел в салонах), «Отчего».

Эрудированность его простиралась от знания европейских языков до древнееврейского. Он поддерживал всех одаренных русских и зарубежных музыкантов. Сегодня мы бы его назвали гениальным продюсером, первым из тех, кто будет изменять ход развития русского музыкального искусства, как впоследствии Сергей Дягилев.

В 1839 году он познакомился с Листом, когда о нем в России еще плохо знали. Благодаря ему листомания пришла в Россию еще до приезда самого Листа. В его доме в 1844 году дебютировал Шуман, «в то время, когда он еще только являлся молчаливым спутником своей прославленной жены-пианистки»<sup>{114}</sup>. Берлиоз называл его салон «маленьким храмом изящных искусств». Со всеми мировыми звездами Глинка мог знакомиться у него в салоне или слышать о них именно через Виельгорского. Не менее примечательной фигурой был его брат Матвей, который посвятил свою жизнь искусству игры на виолончели. Влюбленная в него девица Анна Оленина так описывала его в Дневнике: «Это очаровательный человек... Его нельзя назвать красивым, но внешность его так приятна, и к тому же весь свет говорит о том, какой это редкостный человек. Он не очень молод, но от этого он будет лишь лучшим мужем»<sup>{115}</sup>.

Благодаря поддержке, которую Михаил Виельгорский оказывал инициативам братьев Рубинштейн, и его дружбе с великой княгиней Еленой Павловной оказалась осуществлена идея по учреждению Русского музыкального общества и консерватории.

Соллогуб, приходившийся ему зятем, вспоминал: «Виельгорский



прошел почти незамеченным в русской жизни, а между тем редкий человек мог быть одарен такими многосторонними достоинствами, как он. Души чистой как кристалл, ума тонкого и пронизательного, учености изумительной, кабалист, богослов, филолог, математик, доктор — он все изучил, все прочувствовал; вельможа и артист, светский человек и семьянин, то простодушный, как ребенок, то ловкий, как дипломат, он умел согласовать в себе самые непримиримые крайности и пользовался общою любовью»<sup>[116]</sup>.

Здесь, в компании интеллектуалов, постепенно меняется мировоззрение Глинки. Прежняя этика служения Отечеству на государственной службе вытесняется другой — забота об Отечестве может реализовываться через развитие русского искусства. Ведь искусство воспитывает нравы и вкусы, совершенствуя общество. В этом Глинка теперь был убежден.

Они часто рассуждали о феномене гения и поднимали вопрос собственного предназначения. Эти темы становились все более актуальными под влиянием немецкой философии, которую многие интеллектуалы изучали в пансионах. Русские романтики вслед за немецкими пытались разглядеть присутствие гениальности, то есть особой частицы Божественного, которой обладали избранные. Следование своему гению, реализации его потенции считалось единственно верным смыслом жизни. Все это чрезвычайно волновало Мишеля. Он искал свой путь и, кажется, все более и более склонялся в сторону искусства.

Зимой 1826/27 года Глинка переезжает на новую квартиру в дом Пискарева. В это время в Петербург приехал отец для устройства своих дел при новом императоре, и они выбрали более удобное место жительства на Торговой улице<sup>[157]</sup>, находящейся рядом с Театральной площадью. Можно ли считать такой переезд случайным? Скорее всего, нет. Глинки, заядлые меломаны, теперь жили поблизости от самого роскошного на тот момент Большого (Каменного) театра<sup>[158]</sup>, где шли премьеры балетов и опер.

## **Золотуха, дача Кочубея и Черная речка**

С ранней весны 1827 года по 1830-й, судя по «Запискам», Глинку одолевали боли, припадки, золотушные крути и воспаления. Болезнь вернулась и обострилась. Он обращался к разным врачам. Доктор Браилов предложил радикальный способ лечения — «декохт», то есть отвар лекарственных трав. Его надо было пить в огромных дозах. Глинка называл

его отвратительным: «О, Боже! Что это был за декохт! Вяжущий, пряный, густой, отвратительного зелено-болотного цвета. Действовал же весьма сильно: слабил жестоко, с мучительной болью, а с другой стороны, не только не освежал, но гнал кровь к голове»<sup>[117]</sup>.

Временное улучшение наступило, но через некоторое время началось золотушное воспаление в левом глазу. Окулист посадил больного в темную комнату и лечил разными лекарствами. Все эти меры приводили только к ухудшению здоровья. Но болезни миновали как-то сами собой. Так часто будет происходить в жизни музыканта.

Между приступами лихорадки Глинка участвовал в развлечениях света. Теперь наступала пора летних светских забав. Аристократия перебиралась из душного города на пленэр: в Павловск, Царское Село. И Глинка не отставал от моды. На даче у Штерича соревновался с Михаилом Виельгорским в сочинении канона<sup>[159]</sup>, ездили к Василию Голицыну на Черную речку, модное петербургское дачное место<sup>[160]</sup>, устраивали концерты для толп зевак, в Строгановском саду<sup>[161]</sup> вскрывали «гробницу»<sup>[162]</sup>, развлекали графа Кочубея на его летней даче.

Одно увеселение даже попало на страницы газет. В конце лета 1827 года, подводя итог дачному сезону, Фирс решил устроить невиданное представление на самой Черной речке — по аналогии с популярными в Европе праздниками на воде<sup>[163]</sup>.

В «Северной пчеле» был дан подробный отчет «серенады», так было названо это развлечение: «...в 9 часов вечера появился на тихих водах Черной речки катер, украшенный зажженными фонарями. Под зонтиком поставлено было фортепиано, и поместились сами хозяева. На носу находились музыканты Кавалергардского полка. За катерами следовали лодки с фейерверком. Берега речки со стороны селения и сада графини Строгановой усеяны были множеством слушателей. Попеременно пели русские песни, французские романсы и театральные арии хором, с аккомпанементом фортепиано. В промежутках пения раздавались звуки труб»<sup>[118]</sup>. Музыкальной частью представления управлял Глинка — он аккомпанировал и руководил хором. Рецензент забыл упомянуть про венецианскую баркаролу и хор из оперы Буальдьё «Белая дама». Наибольшие аплодисменты сорвала мазурка Виельгорского, сочиненная только для труб. Эффект звучания от духовых инструментов на открытом воздухе был поразителен. Мазурка произвела и на Мишеля большое впечатление. Не случайно для аналогичного ансамбля из натуральных труб он напишет марш для финала оперы «Жизнь за царя». «Серенада»



продолжалась до полуночи, а в заключение все участники, стоя, исполнили «Боже, Царя храни».

## **В Москву, в Москву!**

В марте 1828 года Мишель поехал в Новоспасское<sup>[164]</sup>. Причины этой поездки пока установить не удалось. Возможно, здоровье настолько ухудшилось, что единственная надежда связывалась с деревенским воздухом и спокойной размеренной жизнью. Может быть, Глинка решил наконец увидаться с близким пансионным товарищем, ровесником Николаем Мельгуновым<sup>[165]</sup>, который уже давно его звал в Москву, а заодно, проездом, встретиться с любимыми родными в родовом имении.

В конце апреля 1828 года он выехал из Новоспасского в старую столицу. Москва была городом контрастов. С одной стороны, считалось, что если у дворянина есть средства, то он поселится в фешенебельном Петербурге. С другой стороны, многие богачи жили в Москве и вели роскошную жизнь, следуя дворянскому правилу «демонстративного потребления». Единой моды в этом обществе не складывалось, слишком непохожи были дворянские дома. Кто-то увлекался Англией, кто-то — Францией, а кто-то ел русские пироги. Молва гласила, что в Москве живут лучшие невесты. Как иронично указывал А. Павлов в «Бедняжке»: «Невесты московские ловят приветливыми взглядами залетного жителя Петербурга, когда он соколом мчится по нашим гостиным, так привлекательно гремя шпорами или дипломатически лорнируя»<sup>[119]</sup>.

Проезжая по извилистым улочкам, Глинка не мог не сравнивать Москву с Петербургом. Эта дихотомия городов, метафизика каждой столицы, занимала умы интеллектуалов (негласное соревнование городов, их жителей и организаций, например Большого и Мариинского театров, остается актуальным вплоть до сегодняшнего дня).

Гоголь сравнивал два главных города, персонифицируя каждый из них: «А какая разница, какая разница между ними двумя! Она еще до сих пор русская борода, а он уже аккуратный немец. Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Какая она нечесаная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург! Перед ним со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив. Ему есть куда поглядеться. Как только заметит он на себе перышко или пушок, ту ж минуту его щелчком. Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете; Петербург — разбитной

малый, никогда не сидит дома, всегда одет и, охорашиваясь перед Европою, раскланивается с заморским людом»<sup>[120]</sup>.

Николай Мельгунов, к которому приехал Глинка, был таким же восторженным романтиком. Он пробовал себя во всех искусствах. В отличие от Мишеля, он нашел на службе компанию единомышленников. В 1825 году он поступил в Московский архив Коллегии иностранных дел, где образовалось интеллектуальное общество «любомудров» (так они себя называли). В него входили братья Алексей и Дмитрий Веневитиновы, Степан Шевырёв, Сергей Соболевский, Иван Киреевский, Владимир Одоевский, тогда живший в Москве<sup>[166]</sup>. Пушкин писал о них в «Евгении Онегине», называя то «архивными юношами»<sup>[167]</sup>, то «архивными франтами». В этом подчеркивалась, с одной стороны, их принадлежность к ведомству, а с другой — увлеченность философскими вопросами, далекими от действительности. Они были фанатиками немецкой идеалистической философии. Мельгунов, как и Одоевский в Петербурге, занимал позицию примирителей различных течений и противоборствующих в искусстве сторон. Свобода от максимализма и крайности суждений импонировала Глинке.

Мельгунов познакомил Глинку со своими товарищами. Позже московские знакомства принесут ему пользу: у Николая Норова он будет издавать ноты, с невероятным интеллектуалом Степаном Шевырёвым будет совершать экскурсии по Риму.

Из их разговоров Мишель понял, что они пытались синтезировать рассуждения Иоганна Готфрида Гердера, Фридриха Вильгельма Шеллинга, Фридриха Шлегеля и других западных философов и собственные взгляды на развитие русской культуры. Они с гордостью рассказали петербургскому приезжему о совместном труде Шевырёва, Мельгунова и Владимира Павловича Титова, который сделал им имя в литературных кругах. Речь шла о переводе книги Вильгельма Генриха Вакенродера под названием «Об искусствах и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком», в которой автор прославляет родную старину и любовь к искусству как Божественному откровению<sup>[168]</sup>.

Главного немецкого романтика читали не только «любомудры», но и Жуковский, Гоголь, Пушкин. Легендарная книга Вакенродера «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берлингера» утверждала превосходство творчества и искусства над жизнью. Рассуждения о единстве вымысла и реальности, о непреодолимой стене между обывателем и истинным художником, о непонимании со

стороны общества, об отшельничестве художника, о тайнах творчества — все это впервые сформулированное немецким писателем, теперь активно обсуждалось русскими интеллектуалами. (Вскоре эти темы станут обязательными в произведениях русского творца.) Неземная одаренность гениального музыканта Иосифа Берлингера противопоставляется прилежанию обычного художника. Образ Берлингера, который наверняка «примерял» на себя и Глинку, провоцировал интеллектуалов на еще одну важную дискуссию — о зависти. Менее одаренный художник обрекается вблизи с гением на страдания, которые могут приводить к трагедиям. Но изменить ничего нельзя, так как дар дается высшими силами.

«Любомудры» понимали искусство как общение избранных с Богом. Они верили в утверждение Шеллинга, которого почитали как в Москве, так и в Петербурге: «Искусство — это как бы завершение мирового духа, в нем находят объединение в форме конечного субъективное и объективное, дух и природа, внутреннее и внешнее, сознательное и бессознательное, необходимость и свобода. Как таковое, искусство есть созерцание абсолюта. Искусство, как и природа, есть нечто целостное»<sup>[121]</sup>.

Тем не менее центральное место отводилось теперь музыке, идеальной субстанции. Это нравилось Мишелю. Он много импровизировал для новых друзей на рояле. Они вместе восхищались музыкантами из произведений Эрнста Теодора Амадея Гофмана<sup>[169]</sup> — эксцентричными, фантастическими, иногда страшными и непонятными, живущими на грани мира грез и реальности.

В итоге Мишель, знавший до этого немецкие труды из лекций профессоров в пансионе, переживал сейчас духовный переворот. Прежние предположения о собственном предназначении нашли подкрепление в словах мудрецов. Теперь его страсть к музицированию перестала казаться только хобби, а превратилась в служение искусству и главное дело жизни.

Глинка вдохновлялся разговорами и, забыв о времени, пробыл в Первопрестольной до 9 мая, из-за чего пришлось мчаться в Петербург за три дня<sup>[170]</sup>. Нужно было не опоздать на службу. Отпуск затянулся на два месяца — с 12 марта по 12 мая. Сегодня трудно представить себе подобные вольности на службе.

## Переворот

Все события последних лет — сочинение музыки, занятия танцами и пением, встречи с интеллектуалами, поездка в Москву — привели его к

судьбоносному решению. Всего лишь через месяц после возвращения — 23 июня 1828 года Мишель подал прошение об отставке<sup>[171]</sup>.

Глинка выбирает путь творчества.

Внешним поводом стала... ревность женщины.

У непосредственного начальника Глинки, Александра Саввича Горголи<sup>[172]</sup>, была дочь Поликсена, которая также училась пению у Беллоли. Мишель одно время часто ей аккомпанировал и пел с ней дуэты. Близость приятного юноши волновала девушку. Но со временем Глинка стал появляться в доме генерала реже, ему стало неуютно из-за разницы в воспитании и манерах, которые он считал не достаточно изысканными и утонченными для хорошего общества. Теперь Мишель мог позволить себе тщательно отбирать знакомства и салоны...

Перемены в отношении к нему начальника проявились незамедлительно.

Генерал ворчал:

— Почему запятые стоят не на своих местах?

И имел на это полное право.

Он просматривал все бумаги, которые приходили в канцелярию:

— А здесь правописание не соблюдается. Глинка, плохо работаете!

Многие бумаги, проходящие через канцелярию, писались не Глинкой. И ошибки делал не он. Об этом генерал, конечно же, знал. С должным уважением к начальству Глинка молчал и терпел.

Но подумал: «Эге, здесь шашни баловницы Поликсены».

Решив проверить это, Глинка вообще перестал посещать их дом.

Генерал стал еще взыскательнее. Подчиненный игнорирует дом начальника, в котором к нему с такой теплотой и вниманием относились. Генерал чувствовал себя оскорбленным. Но только ли причуды девушки и властолюбие генерала виноваты, как указывалось до сих пор в биографиях Глинки? Дело в том, что в то время частые приезды молодого человека в дом, где проживала девушка на выданье, накладывали на него обязательства. Глинка, действительно часто приезжавший в начале службы в дом своего начальника, как бы «отпугивал» других женихов. Так негласно считалось в обществе. И в случае внезапного прекращения визитов, как это сделал Глинка, он давал повод для обидных в отношении девушки слухов и предположений<sup>[122]</sup>. Так что генерал защищал честь дочери, и ради нее и ее будущего он готов наказать обидчика.

— Нужно проучить этого молодого выскочку, — решил он.

Глинка подал прошение об отставке. Генерал незамедлительно

подписал его 29 июня 1828 года.

Глинка с сарказмом замечал позже, что был уволен из-за... запятой.

На самом деле недовольство службой он ощущал уже давно. Раздвоенность между обязанностями в министерстве и частной жизнью стала для него невыносимой. Государственная система требовала от чиновников профессиональных знаний и конкретных практических навыков. Ценилось строгое исполнение обязанностей, а не личный взгляд на вещи и творческий подход — индивидуальность человека из добродетелей на работе «вычеркивалась». Чиновник, успешно продвигавшийся по карьерной лестнице, мог придерживаться любых политических взглядов, проявлять таланты в поэзии или музыке, а мог вообще ничем не интересоваться и быть «серой мышью». При этом для системы оба сотрудника были равны<sup>{123}</sup>.

Отец, узнав о решении сына, возмущался:

— Ты хочешь стать шутом?!

Его желание стать свободным художником, да еще музыкантом — то есть служить по той профессии, которой не существовало в России и которой не учили ни в одном учреждении — было подобно безумству.

Несмотря на то что Жалованную грамоту от 1785 года никто не отменял и дворяне могли выбирать род своей деятельности (например, вообще уйти в отставку и жить независимо в своем имении), негласно считалось, что каждый аристократ должен нести государственную службу. Частью аристократической миссии и проявлением патриотизма считалось и успешное ведение хозяйственных дел в усадьбе. Так полагали и в роду Глинок. Но Мишель отказывался и от первого, и от второго пути. Свободный художник катастрофически не вписывался в социальную систему поделенного на сословия общества, когда ценность деятельности человека измерялась чинами. Снисходительное и презрительное отношение к уклоняющимся от службы дворянам отражалось даже на дорожно-транспортных законах — в столице и на почтовом тракте дворянин-«туняедец» должен был пропускать вперед лиц, отмеченных чинами<sup>{124}</sup>.

Намного позже, в 1842 году, об этом написал Фаддей Булгарин: в России отсутствует прослойка профессиональных художников, так как «редкий человек согласится у нас пожертвовать всякими выгодами службы и честолюбия для литературы и искусства». Он указывал, что в стране нет ни музыкальной консерватории, как в Париже и Брюсселе, ни музыкальных академий или высших музыкальных школ, как в Лондоне, Вене, Берлине,

Мюнхене и Риме<sup>{125}</sup>.

Но решение Мишеля было окончательным. Впервые он шел против воли отца.

Однако ситуацию сложно назвать революционной, нельзя сказать, что Глинка создал прецедент. Подобные случаи были известны еще с конца XVIII века. Желание отстраниться от изматывающей борьбы за карьерный рост, стремление обрести счастье и покой вне службы, сословных «игр» и светского мнения уводили либо в замкнутый круг дворянской усадьбы, либо в занятия духовные и интеллектуальные<sup>{126}</sup>. Одним из ярких примеров подобной социальной независимости был кружок писателя и издателя Николая Новикова (1779–1789). Юный Жуковский, не желая терпеть унижения, уволился из Главной соляной конторы. Пушкин позволял себе вольности в отношении служебных обязанностей, например, написал пародийное стихотворение о саранче, ставшее «последней каплей» в решении Александра I отправить его в ссылку в Михайловское. Глинка, принадлежащий к новому, появляющемуся в России кругу интеллектуалов, творческой элите, не желал терпеть притязаний на свободу и досуг со стороны начальника. Принадлежность к «аристократии духа» противоречила служебной иерархии. Гений не может подчиняться никому, кроме Бога. Прежняя система оценки человека в структуре придворного общества менялась на новую: вместо чина, указывающего на положение в сословной иерархии и причастность к высшей власти, выдвигался принцип личной одаренности и индивидуализм. При этом критика света и светского мнения удивительным образом совмещалась в мировоззрении интеллектуалов с верой в царя как помазанника Божия на земле и поддержкой имперских амбиций государства.

## Глава пятая

# СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК (1828–1830)

*В музыке противоречия жизни исчезают совершенно... она отряхнула прах действительности, всякую грубую определенность, но зато настезь открывает она глубокие тайники нашего духа, где задача жизни становится для нас понятною, хотя этой задачи мы не можем выразить словами...*

Владимир Одоевский<sup>[127]</sup>

Два последующих года, до первого заграничного путешествия в 1830 году, 24-летний Мишель жил в Петербурге особой жизнью, свободной от служебных обязанностей. Позволить себе такую роскошь могли лишь немногие из дворянской молодежи. Прежние чины нужно было заменять значимым публичным имиджем, и он примерял на себя социальные роли, существующие на тот момент в русском музыкальном пространстве.

## Виртуоз

Первая роль — виртуозного пианиста — Глинкой уже опробована. К 1828—1830-м годам его знали в первую очередь как исполнителя-импровизатора. Глинка действительно составлял конкуренцию другим русским пианистам. Но на этот факт редко указывают в его биографиях.

В его фортепианном стиле преобладает мелкая пальцевая техника. Из-под его рук рассыпался сверкающий бисер звуков. Его виртуозность была помножена на вокальную певучесть звука. Все музыкальные «высказывания» Мишеля на инструменте определялись атмосферой, условиями и традициями светских гостиных. Его мастерство оставалось в рамках восприятия фортепиано как камерного инструмента. Эта линия дальше практически не найдет своего продолжения. Роль светских салонов в развитии музыкальной культуры скоро станет второстепенной, хотя этот способ музицирования не исчезнет вовсе, а превратится в прерогативу любителей. На первый план выйдут большие концертные залы, а значит, и



другой стиль исполнения — заявленный в первую очередь Ференцем Листом, мальчиком-вундеркиндом, начавшим публичные выступления в 1824 году. У Листа фортепиано сможет заменять целый оркестр.

Но даже сегодня, когда уровень развития фортепианной техники можно сравнить со скоростями болидов, вариации для фортепиано Глинки может сыграть далеко не каждый студент высших музыкальных учебных заведений. Для современного концертирующего пианиста они могли бы стать элегантным украшением программы<sup>[173]</sup>. Жаль, что они так редко звучат на концертной эстраде<sup>[174]</sup>.

Глинка продолжал совершенствовать технику с еще большим упорством после знакомства со знаменитостью — польской пианисткой Марией Шимановской (1789–1831). В Петербурге проживало не так много выдающихся пианистов, и приезд в 1828 году Шимановской, с успехом концертировавшей в странах Европы, вызывал ажиотаж у столичной публики. Гёте называл ее «пленительной богиней музыки», еще ее прозвали «Фильдом в юбке»<sup>[175]</sup>. По приглашению императорского двора она стала придворной пианисткой и преподавательницей игры на фортепиано в царской семье. Она снимала просторные апартаменты в бельэтаже дома на Итальянской улице<sup>[176]</sup>, которые превратились в модный музыкальный салон. Дом находился недалеко от Михайловской площади<sup>[177]</sup> и Невского проспекта. Здесь образовался центр музыкального искусства: хозяйка Михайловского дворца великая княгиня Елена Павловна устраивала салоны в Белой гостиной, по соседству проживали братья Михаил и Матвей Виельгорские, известные музыканты, меценаты и организаторы престижных музыкальных салонов.

Глинка посещал все салоны Михайловской площади. У Шимановской он выступал соло, играл, скорее всего, свои вариации — к этому времени появились циклы на известную русскую песню «Среди долины ровныя»<sup>[178]</sup> и на темы из оперы «Фаниска» Луиджи Керубини<sup>[179]</sup>. Он аккомпанировал ее дочкам, обладавшим хорошими голосами. Часто программа вечеров была исключительно фортепианной, что уникально для тех лет. Традиционно концерты состояли из двух-трех отделений, в которых вокальные номера соседствовали с симфонической и камерной музыкой<sup>[128]</sup>. Салон Шимановской задавал другую моду. Здесь царили рояль и польские жанры: музыкальные баллады, пришедшие в музыку благодаря популярному Адаму Мицкевичу, и мазурки<sup>[180]</sup>.

Успех Шимановской и выступления в ее салоне, что было престижно, рождали у Глинки грезы о карьере концертирующего пианиста. Но



ненадолго...

Мишель все чаще бывает в кругу литераторов, издателей и критиков. Интеллектуальные беседы располагают к композиторству. Еще до увольнения со службы в июне Мишель знакомится с Александром Грибоедовым при посредничестве Фирса, а может быть, и Пушкина. Они провели вместе целый день, восторженно рассуждая об искусствах<sup>[181]</sup>. Они могли обсуждать «Горе от ума», где впервые в русской литературе используется описание бала как характеристика светского общества. И Глинка через семь-восемь лет воплотит этот прием в своей опере «Жизнь за царя». В «Записках» известный дипломат и литератор получил высокую оценку — «он был хорошим музыкантом». Грибоедов показал Глинке грузинскую народную мелодию. Так начинается запутанная история создания популярного романса «Не пой, красавица, при мне», в которой «замешаны» три русских классика и одна красавица.

## Поющая красавица

Глинка познакомился с известной столичной семьей Олениных в конце 1820-х годов<sup>[182]</sup>. Оленины отличались хорошим вкусом, у них в доме постоянно звучала музыка, их салон считался одним из самых изысканных. Летом их гости собирались на даче в Приютино (название означало, что здесь оказывали приют всем творческим людям), находившемся примерно в 20 километрах от Петербурга. Приютино радовало лесами, водоемами, но превращалось в «сущий ад» из-за нашествия комаров. Вяземский сообщал: «Нельзя ни на минуту не махать руками; поневоле пляшешь Камаринскую» (как знать, может, эти впечатления от Приютина могли отразиться позднее на замысле симфонического произведения Глинки «Камаринская»). Вокруг отца семейства Алексея Николаевича Оленина (1763–1843), президента Санкт-Петербургской академии художеств и приближенного к царской семье, образовался постоянный кружок единомышленников — Вяземский, Фирс, Пушкин, Штерич, Крылов, Мицкевич и Глинка, отвечавший за хорошую музыку. Хозяйка дома часто приглашала Анну Керн, свою двоюродную сестру.

Глинка тесно общался с Олениными летом и осенью 1828 года, когда разворачивалась любовная история Пушкина и бойкой юной красавицы Анны Олениной, дочери хозяев салона. Оленина раздумывала о замужестве и кокетничала со многими<sup>[183]</sup>. Одно время была влюблена в Матвея Виельгорского. Свет наблюдал за ухаживаниями Пушкина, которые

привели к его сватовству и резкому отказу родителей Олениной. «Саундтреком» их любовной истории стал новый романс Глинки «Не пой, красавица, при мне», который завоевал широкую популярность в русской культуре<sup>[184]</sup>. Однако история его создания туманна. Наиболее утонченные читатели могут поверить вот в такую романтическую версию.

Итак, на одном из дачных вечеров Глинка играл на фортепиано необычную мелодию, похожую на баркаролу (это была та самая тема, показанная Грибоедовым), которую сопровождал легкой аранжировкой. Он повторял ее много раз, и мотив подхватила Оленина, обладавшая хорошим голосом. Собравшаяся публика — Крылов, Фирс, Мицкевич, Вяземский — восторгалась как мелодией, так и красавицей.

— Дорогой Пушкин, этой мелодии не хватает ваших стихов, чтобы стать знаменитой, — сказал Жуковский.

Все согласились. Пушкин сомневался, он считал невозможным для себя подстраивать свои стихи под музыку. Но мысль о том, что Оленина будет петь этот романс с его стихами, убедила его. Очень быстро он написал «Не пой, волшебница, при мне» (дата автографа 12 июня 1828 года).

Готовя стихи к публикации, Пушкин написал вторую редакцию. Она увидела свет в альманахе Дельвига «Северные цветы» в конце 1828 года. В ней поэт изменил первую строчку — и «волшебницу» заменил на «красавицу». Во второй редакции стихотворение известно и сегодня. А вот Глинка работал с первым вариантом стиха, но вслед за последней волей поэта свою «волшебницу» он также исправил на «красавицу». Очевидно, он хотел, чтобы его романс соотносился с известными стихами.

Вторую версию написания ромansa можно назвать «реалистической». В период между 13 мая и 6 июня<sup>[185]</sup> трое творцов — Грибоедов, Пушкин, Глинка — встречались, возможно, в Петербурге. Пушкин внимал разговору о музыке, слышал грузинскую мелодию и импровизации Глинки. 3 июня был создан первоначальный вариант стихотворения, и Глинка мог уже работать с ним<sup>[186]</sup>. Не исключено, что Грибоедов до отъезда в Персию уже услышал готовый романс.

А кто же была той красавицей-волшебницей, кого поэт, а вслед за ним и композитор просили не петь песен Грузии печальной? Для Пушкина, как в общем-то и для Глинки, вероятно, это был собирательный образ постоянно ускользающей любви<sup>[187]</sup>.

Глинка исполнил романс на стихи Пушкина у Олениных, желая поделиться новинкой, что было его обычной практикой. Анна могла

подхватить интонации и напевала во время общения с поэтом. В приливе любовных чувств он делает 12 июня еще одну редакцию. Ее он посылает Глинке для окончательной доработки романса.

## Учитель

С лета 1828 года Мишель осваивает еще одну роль, популярную в музыкальной среде. 13 августа 1828 года та самая резвая Анна Оленина записала в дневнике: «милый Глинка» должен прийти в следующую среду и дать «первый мой урок пения».

Учителя музыки (пения или фортепиано) в России были популярны, особенно если имели связи с европейской культурой, например, стажировались или обучались у известных мастеров. Более обеспеченные русские аристократы старались пригласить в учителя зарубежного маэстро. Именно музыканты-иностранцы помимо хороших заработков получали высокий социальный статус в обществе.

Но в данном случае Глинка мог стать исключением. Он обладал набором качеств, которые делали из него превосходного педагога. В отличие от принятой методики, которую он сам называл так — заниматься «вдолбляжку», он придумывал, как бы мы сегодня сказали, игровые способы обучения. Право на преподавание помимо личных талантов ему давали итальянская школа Беллоли и новые итальянские знакомства (об этом — ниже).

В это время он обучал тенора Придворной певческой капеллы Николая Иванова<sup>[188]</sup>, которым в обществе восхищались. Анна Оленина эмоционально писала: «Боже, какой прекрасный тенор!» Его нежный и звонкий голос будоражил. Этот восемнадцатилетний юноша часто участвовал в домашних музыкальных вечерах в светских домах. Он был робок, чем напомнил Глинке самого себя. Стеснение не позволяло ему брать красивые высокие ноты. Постепенно благодаря занятиям с Глинкой тесситура его голоса становилась шире, а тембр — красивее. Его пение сравнивали с ангельским, а высокие ноты в его исполнении звенели как хрустальные колокольчики. «Соловей» Алябьева как будто был написан специально для него. Райской певчей птицей казался тогда и сам Иванов. Их знакомству вскоре предстоит сыграть важную роль в карьере Глинки.

К осени кружок Олениных распался. 1 сентября 1828 года Пушкин писал Вяземскому: «...теперь мы все разбрелись. Киселев, говорят, уже в армии, Junior (Оленин. — *Е. Л.*) в деревне, С. Г. Голицын возится с

Глинкою и учреждает родственно-аристократические праздники<sup>[189]</sup>. Я пустился в свет, потому что бесприютен»<sup>{129}</sup>.

Несмотря на несколько пренебрежительные слова поэта, Мишель не только развлекал высший свет. Начиная с этого времени, Мишель будет с удовольствием учить пению знакомых (конечно же, безвозмездно). Особенно большое удовольствие ему доставляли уроки с хорошенькими девушками.

## Итальянская школа

Все предыдущие опыты композиции Глинки были во многом определены модной французской музыкой, производящей впечатление своей театральностью и танцевальностью. Наступал новый период — итальянский.

Долгое время было не принято говорить о влиянии итальянской музыки на творчество Глинки (как, впрочем, и о французских и немецких воздействиях)<sup>{130}</sup>. Глинка не мог не знать сочинений Россини, кумира 1820-х годов, чьи оперы шли с завидным постоянством в Императорских театрах. Считалось, что он, хотя и знал музыку композиторов с Апеннин и сам бывал в Италии, категорически отверг достижения иностранной школы. Во многом такой миф возник «по вине» самого композитора. В его «Записках» часто встречаются колкости в адрес итальянских маэстро, а какие-то события и впечатления, наоборот, умалчивались. «Вытесненные» из памяти фрагменты биографии неизбежны, когда воспоминания пишутся намного позже происходящих событий.

В последнее время исследователями доказано, что итальянское воздействие на Глинку было значительным, что нисколько не умаляет его собственных достижений. Еще до первого зарубежного путешествия он учился вокалу и композиции по итальянской системе. Вслед за исследователем Еленой Петрушанской можно говорить о целостной школе, которую прошел Мишель, — со стройной системой обучения, методикой и своими традициями. Она стала его первой масштабной ступенью в освоении профессии композитора.

Итальянская линия в жизни Глинки началась в 1827–1828 годах, когда Мишель обучался итальянскому языку. Керн вспоминала: вскоре он «говорил бегло, быстро, с удивительно милым итальянским произношением, без иностранного акцента»<sup>{131}</sup>. Скорость обучения, помимо природных талантов, говорит о том, что он был заинтересован в

этом языке, который был нужен для общения и для восприятия постановок на языке оригинала.

Ведь как раз в это время в Петербурге обустроивалась новая итальянская труппа Луиджи Дзамбони<sup>[190]</sup>, выдающегося баса-буффо, актера, антрепренера, дирижера и режиссера. Антреприза Дзамбони приехала в Россию еще в 1811 году. Долгое время она работала в Одессе, затем в Москве и только в конце 1827 года оказалась в Санкт-Петербурге по контракту с Дирекцией Императорских театров<sup>[191]</sup>.

Луиджи Дзамбони специализировался на операх своего друга — известного и блистательного Россини. За проведенные в России 20 лет Дзамбони показал практически все, что композитор сочинил к этому времени. Помимо популярных опер — «Золушка», «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка», «Итальянка в Алжире», в их репертуаре значились неизвестные тогда «Танкред», «Моисей» и совсем редкие «Эдуард и Кристина», «Зельмира», «Торвальдо и Дорлиска», «Удачный обман» и др. Всего прозвучало около восемнадцати сочинений, то есть почти половина его оперного наследия. Только в 1829 году состоялось 12 (!) премьер.

В Петербурге труппа имела успех. Одоевский отмечал в прессе: «Замбони актер, каких мало: мы не знаем еще ни одной роли, в которой бы талант его и искусство не являлись во всем блеске»<sup>[132]</sup>. Глинка, как и Одоевский, находился под большим впечатлением от их спектаклей. Среди постановок Дзамбони были не только комедийные, но и серьезные. Он показывал, в том числе, последние произведения Россини в новом драматическом стиле. Особое уважение «аристократов духа», включая Глинку, вызвала постановка «Дон Жуана» Моцарта. Спектакль настолько впечатлил Мишеля, что он изъявил желание познакомиться с певцами.

Как бы могла произойти эта встреча?

Скорее всего, посредником стал Михаил Виельгорский, который с 1828 года был членом комитета Дирекции Императорских театров. После очередного оперного представления граф с Глинкой поздравляли артистов.

Добродушный и учтивый Виельгорский представил Мишеля:

— Наш лучший музыкальный талант — Мишель Глинка.

Демонстрируя хорошее владение итальянским языком, Глинка разговорился с известными исполнителями — Марколини, Боттичелли, примадонной Фреццолини, Софией Шоберлехнер, итальянкой, выросшей в Петербурге. Первым басом значился Доменико Този, позже, в 1832 году, он перейдет в Русскую труппу и будет петь на премьере «Делана и Людмилы»

Глинки.

Освободившийся от службы Глинка много времени проводил с артистами в салонах Виельгорского. Он подолгу беседовал с Леопольдо Дзамбони<sup>[133]</sup>, сыном руководителя Итальянской труппы. Композитор, выпускник Болонского музыкального лицея, он обучался у знаменитого педагога, контрапунктиста падре Станислао Маттеи. Школу Маттеи прошли многие выдающиеся музыканты — Сарти, долго работающий в России, Моцарт, а затем Россини и Доницетти, две «суперзвезды» оперного мира. Такая «родословная» впечатляла.

В контракте Дирекции Императорских театров Леопольде значился как репетитор и капельмейстер. Согласно должностным обязанностям Лео разучивал партии вместе с солистами и хористами, отработывал ансамбли и координировал их звучание с оркестром, то есть был вторым по значимости лицом после дирижера. Хорошо знавший театр, Лео сочинял для профессиональных голосов и с успехом управлял театральными постановками.

Глинка был впечатлен его мастерством и вскоре после знакомства договорился с ним об уроках композиции.

Тяга к сочинительству усиливалась с каждым годом, но Мишель оставался недоволен собой. Сочинения для фортепиано ему давались легко, но это были скорее записанные импровизации. В романсах он нашел свой путь, но все же это была музыка для любителей. А вот инструментальная музыка пока вовсе не получалась. Он активно пробовал, нащупывал ходы в симфонической музыке, но без теоретических знаний двигаться сложно. За это время в копилку черновиков добавился замысел Струнного квартета *D-dur*<sup>[192]</sup>, Сонаты для альты и фортепиано (*d-moll*)<sup>[193]</sup>. Написаны две партитуры в модном тогда жанре — Увертюры *g-moll* и *D-dur*<sup>[194]</sup>. А еще его преследовали мечты об опере и симфонии, самых сложных и престижных жанрах.

Глинка давно искал «своего» педагога по композиции<sup>[134]</sup>. Как и в других сферах музыкального искусства, обучение композиции в России происходило частным образом — брались уроки у известных маэстро. Специализированных институций, где бы обучали всем музыкальным специальностям, в России еще не существовало. Правда, отдельные структуры для подготовки музыкальных «кадров» были, но они чаще предназначались для низших сословий. В Придворной певческой капелле обучали певчих, которые затем должны были здесь же работать. При театральном училище готовили артистов балета, оперы и драмы. Но



данные институции не подходили аристократу.

Одоевский и Виельгорский уже давно мечтали об открытии в Санкт-Петербурге консерватории, наподобие Парижской, появившейся в 1795 году. Но этого придется еще ждать более тридцати лет...

А пока Михаил Глинка был в восторге от своего учителя. Наконец-то он нашел профессионального маэстро, который был способен научить законам композиции.

Школа Дзамбони-младшего включала три направления:

*первое* — изучение правил контрапункта;

*второе* — изучение особенностей оперных голосов с правилами их использования в оперной музыке;

*третье* — изучение всех типовых арий и сцен, установленных в оперном итальянском театре.

Лео использовал методику, которая была близка Глинке: они много играли и пели во время занятий, скорее всего, музыку XVII–XVIII веков, разнообразную по жанрам и назначению. Во время их занятий могли звучать отрывки из опер *seria*<sup>[195]</sup>, предполагающих трагический героико-мифологический сюжет, духовные и церковные сочинения.

Для практического освоения теории Лео предложил стихи признанного либреттиста Пьетро Метастазियो, чьи тексты использовали Вивальди, Гендель, Глюк, Моцарт, Сальери и Мейербер. Наверное, многих из этих имен Глинка слышал от Дзамбони впервые.

Задания были все время разными. Он то «перекладывал» на музыку стихи, близкие к просветленной молитве, то пытался справиться с сольным высказыванием потерявшего все на свете героя. Здесь и гневная ария для тенорового голоса с трудными колоратурными пассажами, и нравоучительное наставление воспитателя юноше<sup>[196]</sup>.

В течение целого года он прилежно занимался и написал 11 сольных вокальных сочинений, два вокальных квартета, дуэт и полифонические экзерсисы<sup>[135]</sup>.

Учитель знакомит русского ученика с барочной системой риторических фигур, которую Глинка мог интуитивно постигать в музыке Баха. К этому времени он уже был знаком с «Хорошо темперированным клавиром», своего рода энциклопедией музыкальных образов<sup>[197]</sup>. Музыкальные риторические фигуры — это устойчивые «говорящие» интонации, известные во времена Баха всем слушателям. Они были связаны с сакральными библейскими сюжетами, с передачей чувств и даже действий героев. Риторические фигуры часто давали музыкальную

иллюстрацию словам: если речь шла о грусти, то музыка спускалась вниз, звучала в миноре, если возникало слово «бег», то и движение мелодии ускорялось.

Глинка усваивает свойственную мышлению Метастазии и традициям оперы *seria* особенность — здесь чувства сравниваются с явлениями природы. Звукопись, рисование звуками помогали усилить воздействие музыки, вызвать в слушателе определенный аффект, то есть конкретное чувство. Мишель хорошо усвоил это правило, тем более что он увидел его близость к русской традиции: в преромантической и романтической поэзии такие параллели использовались постоянно (например, у Лермонтова — «тучки небесные — вечные странники»). Он мог увидеть в этом и пересечение с фольклорной традицией, в которой многие явления природы одушевлялись, например «девушка» — «березка», «царь» — «ясно солнышко».

Лео обращает внимание своего ученика на смысл текстов, который должен отражаться в звуках. Хотя этого можно было бы и не делать, так как это качество уже прославило романсы Глинки. Тексты Метастазии учили его идти еще дальше. Итальянский либреттист сочинял свои драмы, следуя главному принципу, который перенял русский ученик. Гармония, нарушенная в начале сочинения какими-то трагическими событиями в жизни героев, обязательно обретается ими в конце: после грусти придет радость, после трагедии — просветление, после потери — награда. В этом проявлялся старинный принцип, взятый из изобразительного искусства — «кьяроскуро» (*chiaroscuro*), то есть «светотень». Но и здесь Глинка с удивлением обнаружил, что этот прием уже известен ему — по русской фольклорной традиции, в которой мажор часто на очень близком расстоянии соседствует с минором.

Глинка узнавал о разновидностях арий, в том числе для высоких мужских голосов. Эта старинная традиция связана с эпохой певцов-кастратов. Теперь их партии, ставшие травестийными<sup>[198]</sup>, пели певицы с низким голосом. С одной из них — дочкой Дзамбони, которая блистательно исполняла подобный репертуар, — Глинка был хорошо знаком. Он совершенствовал у нее итальянский язык. Как знать, может, и здесь не обошлось без любовного флирта.

Травестийные образы нравились Мишелю. В обеих его будущих операх есть такие персонажи. Это мальчик Ваня в «Жизни за царя» и отважный витязь Ратмир в «Руслане и Людмиле», чьи партии традиционно исполняют певицы с низкими голосами.

Впервые Глинка учился сочинять ансамбли и арии с аккомпанементом



струнных инструментов. Он подбирал интонации под итальянский текст, оформлял партии в ключах для разных голосов, что позволяло ему видеть свои сочинения как партитуры<sup>[199]</sup>. Все эти опыты говорят о том, что постепенно он приближался к своей мечте — осваивал «по кирпичикам» устройство оперы в ее итальянской разновидности. От сольных канцонетт, то есть небольших пьес танцевального характера, он движется к протяженным вокальным сценам с контрастными разделами, подобно тем, которые используются в операх-сериях. О его занятиях знали в светских салонах и хотели услышать результат. Два сочинения, несмотря на их ученический характер, были исполнены в доме Демидова. Видимо, Глинка высоко ценил эти вокальные ансамбли<sup>[200]</sup>. А сегодня они абсолютно забыты.

Современники могли заметить интересную комбинацию — узнаваемый итальянский стиль то тут, то там расцветивался популярными интонациями из романсов (например, восходящая секста) и элементами из фольклора. Подобная игра музыкального воображения — сближение противоположностей, разных традиций, стилей, жанров — все больше нравилась Мишелю.

Итальянская манера распространялась и на другие жанры. Ноктюрн для арфы или фортепиано (*Es-dur*, 1828), одно из известных ранних сочинений Глинки, пронизан вокальным мелосом. Виртуозная фортепианная техника, которой владел сам Глинка, здесь уходит на второй план. А на первом — просветленная мелодия с красивыми зависающими скачками на высокие ноты. Ноктюрн разворачивается как оперная сцена — от беззаботной картины к драматической кульминации, минору и репризе с возвращением к первой мажорной теме. Метод «кьяроскуро» в действии.

Результат занятий превзошел все ожидания Глинки. Он сам понимал, что в его музыкальном арсенале появились новые выразительные средства — гармония усложнилась, рисунок мелодии стал более прихотливый. А главное — появилась свобода. Он теперь умеет развивать музыкальную форму, то есть воплощать движение поэтической мысли.

Но и это еще не все. Глинка осваивал законы полифонии — стиля письма, который считался наиболее ученым и сложным. Сочетание голосов должно происходить по строгим правилам. Полифонию сейчас обязательно изучают во всех профессиональных музыкальных учреждениях, так как ее принципы, связанные в первую очередь с церковной традицией, используются во всех жанрах светской инструментальной и вокальной музыки. Это считается «высшим пилотажем» в написании музыки и дает

ключи для понимания «высокой классики».

В музыкальной науке долгое время считалось, что Глинка не изучал полифонии до 1833 года. Однако это не так. Под руководством Дзамбони Мишель, как и сегодняшние студенты, писал полифонические задачи и шел по пути «от простого к сложному». Учитель обучал его в первую очередь вокальной полифонии (позднее полученные знания Глинка виртуозно применял в масштабных хоровых сценах в опере «Жизнь за царя»). Решались и более сложные задачи — написание фуги, с жесткой системой предписаний. Ее можно сравнить с поиском доказательства математической теоремы или решением шахматной партии. Никогда не знаешь, сможешь ли предложенную тему довести до конца через лабиринт строгих правил. Выиграешь или проиграешь? Сохранилось 13 ученических фуг Мишеля: 11 фуг — для двух голосов и две — более сложные, для трех голосов.

Глинка прекрасно усвоил полифонические уроки Леопольдо Дзамбони. Об этом свидетельствует написанный в апреле 1830 года, в Новоспасском, Квартет *F-dur* в четырех частях. Это первое законченное камерное сочинение Глинки<sup>[201]</sup>. Ощущается, что в нем композитор хотел как можно интенсивнее использовать усвоенные приемы, не слишком заботясь о легкости и изяществе звучания.

О влиянии уроков Дзамбони практически не упоминается в предыдущих биографиях Глинки. Но, как показала исследователь Елена Петрушанская, оно было значительным. Более того, полученная в России итальянская школа стала более серьезным базисом, чем те знания, которые он найдет в самой Италии во время поездки, предпринятой в 1830 году.

## Издатель

Интенсивное обучение премудростям композиции не мешало Глинке поддерживать развлечения Фирса и посещать кружок барона Антона Дельвига. Как вспоминали многие, поэт всегда производил приятное впечатление. Правда, его друзья считали, что он чрезвычайно ленив. Но, может, это было лишь эпикурейство, наслаждение каждой минутой жизни, что так ценил и Глинка?!

Вращаясь в компании литераторов и особенно сблизившись с кругом Дельвига в 1828 году, он задумывается о роли издателя. Знакомство с Николаем Ивановичем Павлицевым (1801–1879), мужем сестры Пушкина, позволило ему от идеи перейти к конкретным действиям.

«Весьма умный и любезный человек», — написал о Павлицеве Глинка, хотя в историю тот вошел как достаточно эгоистичный человек. Историк, тайный советник, он после 1831 года служил на высоких должностях в царстве Польском, где занимался периодической печатью и образованием. А пока — он писал статьи в периодику, делал переводы для «Литературной газеты».

Глинка стал часто бывать в его доме. По воспоминаниям сына Павлицевых Льва, Мишель для его отца был самым дорогим гостем. Глинка приходил очень часто, они с Николаем Ивановичем разыгрывали дуэты — за роялем сидел гость, а на гитаре играл хозяин дома. «А под веселую руку», «после чая с ромом», они задавали «вокальные концерты, в особенности, когда Михаил Иванович приводил с собою молодого певца Иванова», — рассказывал Павлицев-младший <sup>[136]</sup>.

1 ноября Алексей Вульф, родственник Керн, после музыкального вечера в доме Павлицева записал: «Глинка, говорят, лучше сочиняет, чем играет, хотя он и в последнем очень искусен».

Павлицев с Дельвигом убеждали Глинку:

— Ты должен поделиться своей музыкой со всеми. Нужно издавать твои сочинения. Но не отдельными выпусками, а музыкальным альманахом. Ты будешь знаменит и еще заработаешь на этом.

Они-то знали в этом толк.

Жанр литературного альманаха получил во второй половине 1820-х — начале 1830-х годов невероятную популярность. Издавать и участвовать в нем было престижно. Альманахи выпускали литераторы и критики, которые включали в сборник сочинения тех, кто был близок им по мировоззрению — это были не только литературные новинки, но и музыкальные. Начало моды на альманахи положила «Полярная звезда», выпускаемая декабристами Рылеевым и Бестужевым-Марлинским. С ними в 1824 году конкурировали «Северные цветы» Дельвига, а после разгрома декабристов ему не было равных. В 1828 году поэт готовил журнал вместе с другом, издателем Орестом Михайловичем Сомовым (1793–1833), с которым Глинка познакомился на вечеринках у Дельвига. Предприятие приносило экономическую выгоду: за 1828 год их доход составил 8 тысяч рублей.

Сам Глинка, наверное, не решился бы на подобный шаг. Не было знаний и опыта в этой области, но поддержка товарищей вселяла уверенность. Глинка приступил к делу и начал готовить свой «Музыкальный альбом на 1829 год». Он взял на себя ответственность за содержание альманаха, то есть за качество музыки. Критериями отбора

были, с одной стороны, наличие таланта, который Глинка безошибочно определял в других, а с другой — запоминающаяся яркая музыка, которая могла бы доставить удовольствие русским меломанам вдали от Петербурга. Главной целевой аудиторией, как мы бы сказали сегодня, была женская половина русского общества.

В это время нотопечательский процесс в России быстро развивался. В 1823 году начал свою деятельность в будущем влиятельный издатель и нототорговец Матвей Бернад[202]. Параллельно с изданием нотных журналов началось издание музыкальных альманахов. Таким образом, помимо нотных тетрадей для рукописной записи музыки (аналогично с рукописными альбомами, куда вписывались любимившиеся стихи) появилась печатная продукция. Публика долгое время пользовалась и тем и другим[203]. Глинка на протяжении всей жизни использовал оба способа распространения своих сочинений.

Музыкальные альманахи были своего рода «толстыми» журналами: предполагалось, что представленные новинки будут изучаться в течение всего года (на что указывается и в названии альбома Глинки — «на 1829 год»). Они часто издавались в формате большого альбома, чтобы он раскрывался на весь пюпитр. Красота музыки соответствовала изящному внешнему оформлению, в котором были обязательны украшенные виньетками страницы, витиеватый шрифт.

Главным жанром литературных альманахов была любовная лирика, Глинка тоже следует этой тенденции, поэтому его альбом так и называется «Лирический». Среди авторов — все, с кем общается издатель: Николай Николаевич Норов, Михаил Виельгорский, Евгений Штерич и Николай Павлицев. Он делит альманах на две части: первая посвящена романсам, вторая — танцам, среди них четыре вальса, самого популярного тогда жанра. Глинка включил много своих сочинений — но только тех, которые не отличаются техническими сложностями. Среди них — котильон, мазурка, французский контрданс, дуэтино на итальянский текст. А из романсов — «Скажи, зачем явилась ты» (на слова Голицына) и «Память сердца» (как уже указывалось, романс, видимо, связан с чувствами к смоленской родственнице Лизе Ушаковой). Присутствие в сборнике имени Шимановской говорило о принадлежности альманаха и его авторов к высшему свету, близости к царской семье, что повышало престижность издания.

Альманах получил высокую оценку и хорошую рекламу в «Северной пчеле». «С некоторого времени страсть к музыке сделалась почти

исключительно из благородных страстей в высшем круге нашего общества, — говорилось в статье. — Издатели Лирического альбома, как видно, желали удовлетворить сим требованиям и, смело можем сказать, в полной мере достигли своей цели. Выбор поэтических произведений, вошедших в состав альбома, и имена сочинителей музыки, положивших сии произведения на голоса, уже могут служить порукою за удовольствие, которое прекрасное сие собрание музыкальных пьес доставит любителям». Тираж был быстро раскуплен<sup>[204]</sup>.

Двухлетняя дружба Глинки с Фирсом подходила к концу. Влюбленный в «высокую, белокурую, белолицую и очень красивую» мадемуазель Любовь Васильевну Ярцеву, не отвечавшую взаимностью, Голицын страдал. Он сочинял стихи, которые Глинка перекладывал на музыку. Не имея сил терпеть жестокое обращение возлюбленной, он направляется на военную службу, вдохновленный к тому же патриотическим подъемом в связи с Турецкой кампанией. Для Голицына это было красивым выходом из положения. 2 мая 1829 года он последний раз перед отъездом в действующую армию спел ей прощальный романс «Забуду ль я...» с собственными стихами и музыкой Глинки. В это время Мишель сильно болел, но романс по просьбе друга сочинил. Их жизненные пути долго не пересекались, а потом состоялись лишь непродолжительные встречи<sup>{137}</sup>.

До конца жизни Глинка помнил о их дружбе. Соллогуб вспоминал: «Глинка редко кого так любил, как Фирса Голицына. Даже когда Глинка состарился, лицо его, обыкновенно пасмурное, освещалось при имени Фирса доброю улыбкою»<sup>{138}</sup>.

## Модное место для самоубийц

В конце июня 1829 года компания Дельвига, в которую входили его жена Софья, Анна Керн и критик Орест Сомов, решила отправиться в финский курортный городок Иматра, который славился водопадом на реке Вуоксе<sup>{139}</sup>. Вместе с ними поехал Мишель с другом Корсаком. Теперь после кавказского Юга ему предстояло открыть «свой» Север. В его сознании формировалась своего рода музыкальная карта различных мест России, которая намного позже будет воссоздана в опере «Руслан и Людмила».

Иматра вошла в состав Российской империи в 1743 году, но популярным курортом она стала в начале XIX века. Аристократия любила путешествовать вообще и в Финляндию в частности, ощущая потребность

приоткрывать для себя таинственную завесу над бескрайними просторами России.

Романтики, разочарованные в жизни и думающие об избавлении от земных страданий, устремлялись сюда, чтобы сделать свой уход из жизни эстетичным, соединившись с грозной природной стихией. После того как один француз покончил жизнь, бросившись в водопад, сложилась мода на подобное «развлечение». Сюда съезжались самоубийцы со всей Европы. Позже, после открытия железной дороги до Выборга, появился даже указ императора, запрещающий продавать билеты на поезд в один конец до Иматры.

До прокладки железной дороги еще было далеко. Во времена Глинки дорога протяженнее 200 верст (примерно 231 километр) казалась чрезвычайно продолжительной и утомительной. Компания Дельвига добиралась четыре дня. При этом, как вспоминала Анна Керн, у них были быстроходные экипажи, разгоняющиеся примерно до 21–22 километров в час. Такая езда казалась непривычно быстрой, дискомфортной, особенно потому, что мешала путникам общаться и делиться впечатлениями от живописных пейзажей.

Иматра впечатляла. Вода бушевала, исторгая бурные потоки, которые успокаивались в огромном круглом озере Сайма. Путешественники то поднимались на склоны, то спускались вниз, то буквально ложились на утесы, желая приблизиться к природной стихии. Все вокруг окрашивалось живительной водной пылью. Они долго не покидали водопад — восхищались скатывающейся водой, сверкающей переливами света. А потом поступили, как и многие современные туристы — оставили свои автографы на береговых валунах. Рядом они увидели подпись друга — Евгения Баратынского.

Финская природа казалась фантастической, она воспринималась романтиками как древняя Античность (вспомним про подобные ассоциации и в отношении Кавказа). Место переправы они ассоциировали с рекой Стикс, лодочника — с гребцом Хароном, перевозящим души умерших в мрачный Тартар. Визуальные и эмоциональные впечатления дополнились музыкальными. Глинка записал на листок бумаги песню финского возницы. Вернувшись в Петербург, он неоднократно ее играл в собственной обработке. Меланхоличные, дикие звучания поражали воображение аристократов. Эту мелодию Глинка, почти через 15 лет, использует в опере «Руслан и Людмила» в длинном монологе одного из героев оперы — доброго волшебника Финна.

## «Голос с того света»

Вскоре все развлечения и занятия с Дзамбони-младшим вынужденно прекратились <sup>[205]</sup>. К осени 1829 года болезненное состояние Мишеля дошло до того, что ему пришлось отправить письмо в Новоспасское с мольбами о помощи. Ему казалось, что он умирает. Боли, особенно в области шеи, так обострились, что он катался по полу и кусал себя от невыносимой муки. Здоровье ухудшалось, несмотря на постоянный прием лекарств. А может быть, как раз из-за лечения ему становилось все хуже и хуже. Дело в том, что принимаемые по совету врача в 1829-м и в начале 1830 года пилюли *sublimatum* содержали хлористую ртуть, в них могли добавлять наркотические средства, что считалось в те времена полезным. Пытаясь унять боли, в течение года он принял их около сотни. Фактически организм музыканта испытывал сильнейшее отравление, что на фоне его врожденной золотухи могло привести к сильнейшим хроническим заболеваниям внутренних органов.

Почему же первоначально появились эти симптомы?

Точного ответа сейчас уже никто не даст — так могли проявляться остеохондроз, менингит, вирусная или бактериальная инфекция, невралгия, сифилис <sup>{140}</sup>. Диагнозы расходятся. Но наверняка можно сказать одно...

Пребывание дворянина в свете было обязательным для сохранения высокого статуса человека, принадлежащего к *bonne societe*, то есть высшему обществу. Однако выход в свет требовал огромных затрат — как материальных, чтобы достойно нарядиться на очередной бал, так и физических. Посещение балов, светских салонов затягивалось далеко за полночь, поэтому днем отсыпались, а ночью бодрствовали. Кроме того, светские разговоры, соблюдение «хороших манер» не позволяли расслабиться ни эмоционально, ни интеллектуально. Танцы до утра, регулярные, продолжающиеся всю ночь застолья с обилием горячительных напитков, частые перемещения с одного мероприятия на другое, светские путешествия предполагали хорошую физическую форму. Тяжелее всего приходилось интровертам, тем, кто по природе был застенчив, и просто болезненным людям, каковым был Мишель. Последствия такого образа жизни были разрушительными для его здоровья.

Керн позже назидательно указывала: «Нельзя не признаться, что вообще жизнь Глинки была далеко не безукоризненна. Как природа страстная, он не умел себя обуздывать и сам губил свое здоровье, воображая, что летние путешествия могут поправить зло и вред зимних



пирушек; он всегда жаловался, охал, но между тем всегда был первый готов покутить в разгульной беседе»<sup>[141]</sup>.

В Петербург приехала мать Евгения Андреевна спасать сына и срочно увозить из «дьявольского» города. Высший свет и общественное мнение матушка воспринимала, по-видимому, именно так. Позже, почти через десять лет, она пошлет наставление дочери Маше, переехавшей в Петербург: «...будь осторожна в сим бурном мире, где, по-моему, хаос»<sup>[142]</sup>.

С октября 1829-го по апрель 1830 года Мишель жил в Новоспасском, практически не покидая своей комнаты.

Еще до отъезда в деревню Мишель видел спасение только в одном — в поездке за рубеж, в теплые европейские страны. К тому же путешествие тогда рассматривалось как способ самопознания и самосовершенствования. Путешествие физическое оборачивается ментальным движением к себе, внутрь себя. Сбежать в Европу было стандартной частью жизненного сценария для многих интеллектуалов того времени. Например, Жуковский и Баратынский, Мельгунов и Соболевский — все они, страдая от физических и душевных мук, неоднократно отправлялись в Европу. Интерес к путешествиям поддерживался и в литературе — большой популярностью пользовались «Письма русского путешественника» Карамзина, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. В газетах постоянно публиковались заметки путешественников — травелоги. Всю эту литературу Мишель хорошо знал.

Отец был категорически против зарубежной поездки, а Мишель расстраивался до слез. Чем он руководствовался, сказать сейчас сложно. Возможно, он боялся отпускать болезненного сына одного и подвергать его, как ему казалось, смертельной опасности. Всего год назад 8 июня 1828 года умерла любимая дочь Пелагея<sup>[206]</sup>, погодка Мишеля, и семья все еще не могла прийти в себя. Глинка-старший хотел защитить сына.

Но домашняя «тюрьма» превращалась в творческую лабораторию<sup>[207]</sup>. Новоспасское — идеальное место для «погружения в себя». Он продолжал совершенствовать игру на фортепиано: исполнял этюды Мошелеса, Крамера, произведения Гуммеля, Баха. Изучал партитуры опер Россини, как когда-то Керубини, Моцарта и Бетховена.

К 1829 году относится сочинение трогательного романа на слова любимого Василия Жуковского «Голос с того света»<sup>[208]</sup>, который посвящен безутешному зятю Соболевскому<sup>[209]</sup>. Героиня романа — умершая девушка посылает своему возлюбленному слова утешения: «Не узнавай,



где теперь я». Она успокаивает возлюбленного, что ее жизнь не прошла напрасно: «я все земное совершила» — «я на земле любила и жила». Как и в предыдущих двух романах на стихи Жуковского — «Бедный певец» и «Утешение» — Глинка обращается к потустороннему миру. Ему кажется, что смерть совсем близко.

Наконец в феврале 1830 года отец сдался<sup>[210]</sup>.

На него повлияло мнение очередного знакомого врача — полкового доктора Шпиндлера, специально приехавшего из Брянска в Новоспасское. После осмотра больного он сказал, что у того «целая кадриль болезней», и предписал ему пробыть за границей «не менее трех лет», в теплом климате. К тому же, как вспоминал Мишель, «весною здоровье мое шло все хуже и хуже»<sup>[143]</sup>, он часто стонал, был плох, практически не ел.

И тогда отец придумал хороший план — Глинка поедет в Германию и Италию, но не один. Компаньоном ему будет тот самый известный в светских гостиных столицы певец Николай Кузьмич Иванов, о котором в Новоспасском уже были наслышаны.

Двух молодых людей объединяла не только любовь к музыке, пению и итальянской опере, но и болезни. По-видимому, Иванов страдал от заболеваний верхних дыхательных путей, может быть, аллергии, обостряющейся во время весеннего цветения.

Иван Николаевич договорился с директором Капеллы Львовым-старшим, непосредственным начальником Иванова, о том, чтобы тот ходатайствовал о подобной поездке. Львов поддержал его, ведь предоставлялся удобный случай без всяких хлопот устроить «повышение квалификации» для тенора Придворной певческой капеллы и тем самым заслужить похвалы императора. Львов хорошо знал Михаила Глинку. Он называет его в письме «страстный охотник до музыки, весьма знающий» специалист. Глинка должен был помогать Иванову в обучении итальянскому языку, а также выступать в роли переводчика и организатора всей поездки. Его ходатайство в скором времени было поддержано Николаем 1. Иванову дали двухлетний отпуск и даже пособие. Император взял с Ивана Николаевича подписку, что певчий не будет чувствовать недостатка средств к существованию в случае, если выделенного государственного содержания не будет хватать.

Глинка писал в «Записках», что его отец в прямом смысле *уговорил* Иванова ехать с ним. Он это слово подчеркнул. Почему отец прикладывал столько усилий, чтобы отправить сына вместе с певцом? Можно было бы ничего и не предпринимать, так как в это время за границу ехали многие

знакомые Глинки — Штерич, собирались Толстой и Соболевский, часто путешествовал Мельгунов. Но нет, никто из высшего сословия не подходил на роль компаньона. Так считал отец, а вот Мишель с удовольствием бы избежал компании Иванова. Он не отличался хорошим образованием и не обладал благородными манерами, что вряд ли способствовало симпатии со стороны Мишеля. Позже сестра Людмила вспоминала, что «Иванов производил впечатление малообразованного человека, мало воспитанного, мало бывавшего в обществе».

Дело в том, что стажировка отечественных певцов, служащих при дворе, расценивалась как дело государственной важности. Отец считал, что его сын едет не просто отдохнуть и лечиться, а выполняет важную миссию. После возвращения певчий должен принести славу русскому искусству и достойно конкурировать с приезжими иностранцами. И в этом была бы заслуга рода Глинок. Отец мог бы им гордиться.

В конце апреля Николай Иванов приехал в Новоспасское. Все было готово к отъезду.

Подведем итог большому пути Глинки — от государственного служащего к свободному художнику.

Какой была репутация Глинки в России до его отъезда?

К 1830 году, когда Мишелю исполнилось 26 лет, он зарекомендовал себя как одаренный русский пианист, композитор и издатель, что на волне патриотизма вызывало уважение. Он вращался в высших аристократических кругах, предпринял собственный издательский проект (как мы бы сказали сегодня). До отъезда было опубликовано два его фортепианных сочинения и шесть вокальных. К этому времени у него окончательно формируется ощущение своего композиторского предназначения. Об этом свидетельствует и важное замечание к издателю (написано по-французски): «Вы распорядитесь награвировать их (сочинения Глинки. — *Е. Л.*) самым тщательным образом, а так как я предполагаю, что вы сами проверите корректуры, то несколько не сомневаюсь, что в них не будет ошибок. Этому я придаю большое значение. По-моему, точность издания важнее, чем его роскошь»<sup>{144}</sup>. Таким образом, Мишелю было важно донести до исполнителя авторскую волю, свой текст без изменений, ведь им продумана каждая нота, складывающаяся в общий композиторский замысел.

Его репутация определялась новой социальной ролью, появившейся в «хорошем обществе» — русского артиста. Как уже отмечалось, просвещенные аматеры не могли становиться профессиональными музыкантами, чей статус в России был чрезвычайно низок. А вот образ

утонченного артиста вполне подходил.

Артист служил искусству, но при этом мог вести публичную художественную деятельность, получать за нее вознаграждение. Артист понимался как властитель дум, человек, способный привлекать внимание к социальным, эстетическим проблемам и решать их. К моменту отъезда Глинка идентифицировал себя с этой социальной ролью, об этом свидетельствует, например, его письмо Соболевскому. Находясь уже в Милане, 6 декабря 1830 года (по новому стилю) он писал о «состоянии артиста»<sup>{145}</sup>.

К этому образу могли примешиваться дендизм, склонность к фарсу, паясничанию, экстравагантное поведение. Жизнь артиста, в отличие от профессионала, полностью подчинялась свободному искусству, музе и вдохновению. Сама жизнь становилась предметом искусства.

## **Глава шестая**

### **ВПЕРВЫЕ В ЕВРОПЕ**

### **ГЕРМАНИЯ — ИТАЛИЯ (1830–1834)**

*Человек, который не путешествовал (по крайней мере, человек искусства и науки) — такой человек заслуживает сожаления! Человек посредственного таланта всегда останется посредственностью, путешествует он или нет. Но человек с большим талантом... чахнет, если останется на одном месте.*

*В. А. Моцарт*<sup>{146}</sup>

В первом зарубежном путешествии Глинка посетил Германию и Италию. В это время таких целостных государств еще не было, они появились лишь через 40 лет, в 1870 году, — тогда окончательно сформируются Германская империя и Итальянское королевство. А пока, проезжая по разрозненным городам, княжествам и землям, композитор встречался со множеством интересных людей.

Современники неоднократно указывали, что Мишель был рассеян и не приспособлен к житейским делам (а может, такие черты вообще были свойственны дворянам, чей быт устраивали крепостные слуги). Но в эту первую заграничную поездку он отправился с четким планом. Судя по выбору мест для посещений и осмотра достопримечательностей, он знал, куда нужно ехать и на что смотреть. Со временем он даже выработает свой кодекс путешественника, который будет передавать близким друзьям.

Он писал: «Уметь пользоваться временем есть первое условие благоразумного путешественника; и так как для произведений искусства всякое время года годится, а для наблюдения чудес природы и прелестных местоположений надобно сообразоваться с климатом и его условиями, то советую... начать с обзора природы, а искусство оставить на обратный путь»<sup>{147}</sup>.

### **Германия и мнимый больной?**

Первым пунктом путешествия была объявлена Германия с ее модными

водолечебными курортами<sup>[148]</sup>. Здесь «отрабатывалась» официальная цель продолжительного путешествия, обозначенная в документах на загранпаспорт — лечение.

Как мы помним, водами тогда лечили практически все болезни. В течение 1830—1850-х годов многие из знакомых Глинки испробовали это модное средство: Гоголь, Жуковский, Мельгунов, Соллогуб, Смирнова-Россет.

Но европейские водолечебницы пользовались популярностью не только как место оздоровления, но и как место развлечения. Они напоминали современные спа-центры с развитой инфраструктурой, шикарными отелями и культурной программой. Вот как описывал Соллогуб поведение русских аристократов на курорте Баден-Баден, одном из самых модных в Европе: «Все общеевропейские знаменитости обоего пола, к какому бы разряду они ни принадлежали, начиная Мейербером и кончая знаменитой французской кокоткой... стекались туда послушать музыку... а вечером себя показать и на других посмотреть в игорном доме, что считалось последним словом тогдашнего шика. Наши соотечественники, как и всегда, впрочем, особенно отличались. Нарышкинские выигрыши и проигрыши, демидовские попойки, празднества княгини Суворовой оставили в летописях баденских сезонов незабвенные воспоминания», «злословие и пустословие играли первенствующую роль» в российских нравах<sup>[149]</sup>. Эмс, Аахен (Ахен), Шлангенбад, Киссинген, венский Баден (не путать с баденским Баденом и с Баденом в Швейцарии) — все эти популярные курорты посетил и Глинка.

В Дрездене доктор Крейсиг, модный целитель, у которого просили совета не только русские аристократы, но, например, композитор Фридерик Шопен, назначил традиционное лечение — прием минеральных эмских и затем аахенских вод, купание в горячих ваннах из источников.

Во время остановок в дороге Глинка с Ивановым развлекались тем, что музицировали — распевали отрывки из легендарной оперы Карла Марии фон Вебера «Фрайщюц» («Der Freischütz»)<sup>[211]</sup>. Они удивлялись, что в каждой деревушке и таверне можно было найти хорошее фортепиано и любителей музыки, которые им подпевали. Надо заметить, что в эти годы «Фрайщюц» завоевал и русскую публику<sup>[212]</sup>, даже попав на страницы «Евгения Онегина» Пушкина — «...разыгранный Фрейшиц / Перстами робких учениц». На протяжении поездки по немецким землям Глинка видел невероятную славу «Фрайщюца», которая была признана здесь первой национальной оперой. Композитор Карл Мария фон Вебер считался

национальным героем. Выпускались чашки и трубки с надписью «Freischütz», продавалось пиво с аналогичным названием.

Глинка проезжал интересные места, рассматривал достопримечательности, например «Сикстинскую мадонну» Рафаэля в Дрезденской галерее, о которой он много слышал от друзей. Перед его глазами как будто оживали происходившие еще недавно исторические события Наполеоновских войн. Битва народов в 1813 году, воспринимаемая его современниками как столкновение добра и зла. Франкфурт-на-Майне предстал перед русскими путешественниками разоренным после Наполеоновских войн. В Майнце Глинка опробовал новый вид транспорта — пароход, который станет его любимым способом передвижения до конца жизни. Они плыли по Рейну, легендарной реке, ставшей частью немецкой мифологии и романтизма.

Первая остановка Мишеля в оздоровительном круизе — курорт Эмс<sup>[213]</sup> с теплыми щелочно-соляными источниками, известными еще древним римлянам. Русские путешественники жили в простом, густонаселенном пансионе под романтическим названием «Роза» в центре города. Глинка всегда в путешествиях отличался здоровым прагматизмом — он находил удобное для туристических целей место, но по довольно невысоким ценам. Приемы горячих ванн сказывались сначала благоприятно на здоровье, но через месяц, как и на Кавказе, эффект от них оказался прямо противоположным — они сильно «расслабили меня»<sup>{150}</sup>, указывал Глинка. Видимо, он говорил о физической слабости, апатии.

Дальше согласно предписанию немецкого врача Мишель с Ивановым отправились в Аахен, где самочувствие музыканта временно улучшилось. Целебные ванны были приятные, в них поддерживалась температура 30–36 градусов по Цельсию. Мишеля, увлекающегося историей, должна была заинтересовать главная достопримечательность города — это старинный готический Ахенский собор, в котором раньше короновались императоры Священной Римской империи. К этим архитектурным впечатлениям добавились впечатления музыкальные — проездом из Парижа в Ахене в это время выступала труппа, как указывал Глинка, «хороших немецких певцов»<sup>{151}</sup>. Это были действительно выдающиеся певцы, составляющие конкуренцию итальянским звездам — особенно запомнились Каролина Фишер-Ахтен и тенор Антон Гайцингер.

В новом Ахенском театре<sup>[214]</sup> ставили немецкие оперы, здесь процветал культ Бетховена. Его «Фиделио»<sup>{152}</sup> произвел на Глинку сильное впечатление именно в сценической версии<sup>[215]</sup>. Позже Глинка

скажет своему молодому другу и почитателю, композитору Александру Серову, что за «Фиделио» готов отдать все оперы Моцарта. Глинка погрузился в иную исполнительскую культуру, отличающуюся от итальянской и французской. Он познавал новую для себя оперную традицию, которая впоследствии повлияла на его замыслы.

В августе 1830 года здоровье Глинки опять ухудшилось, как он считал, из-за чрезмерного потребления минеральной воды и слишком частых купаний. Возобновились боли в шее и появилась «жесточайшая зубная боль», как он сам вспоминал. Спасти от страданий удалось, вернувшись в Эмс, где его ждала встреча с любимым другом Штеричем. Он тоже путешествовал по Германии для поправки здоровья, а потом должен был приступить к службе в Турине<sup>[216]</sup>. Они не виделись почти год.

### **«Италия — второе отечество»**

Решив, что лечение на этом в Германии закончено, Глинка вместе с Штеричем отправился через Швейцарию в Италию, которая считалась «земным раем» для почитателей искусств.

В Италии Глинка, выполнивший обязательную «программу» по лечению, вновь ощущал себя в образе русского артиста. Он надеялся приобрести поклонников и даже стать знаменитым, а заодно продолжить уроки композиции, начатые в России у Дзамбони. Для этих целей он привез ноты своих наиболее значимых сочинений.

В это время в Италии проживало довольно много русских, так что Глинка мог чувствовать себя практически как дома. Происходили изменения в мировоззрении соотечественников, которые начались с победы в Наполеоновской войне. Комплекс ученичества русских по отношению к европейцам сменялся ощущением превосходства. Впервые об этом написал родственник Мишеля — Федор Глинка в «Письмах русского офицера».

Глинка будет жить в Италии почти три года, наслаждаясь свободой и изысканной компанией просвещенных аристократов — диапазон эмоций будет распространяться от крайнего восторга до предельной тоски по России. Глинка изучит «закулисье» оперной жизни, весь постановочный процесс, машинерию этого сложного синтетического искусства.

Мишель много путешествовал по стране, при этом можно выделить два центра в его передвижениях — это Милан, где он прожил большую часть итальянского периода<sup>[217]</sup>, и Неаполь. Раннее воспитание, связанное с природой, и сильная визуальная доминанта в восприятии мира делали свое



дело — Глинка оказался чрезвычайно чувствителен к итальянским пейзажам.

### *Милан и его окрестности: сентябрь*

*1830-го — сентябрь 1831 года*<sup>[218]</sup>

В начале сентября 1830 года русские путники прибыли в Милан. Штерич отправился по службе в Турин, а Глинка с Ивановым сняли однокомнатную (правда, просторную) квартиру на двоих, находящуюся близко к центру.

Город поразил Глинку. Первое, что он отметил, — это контраст цвета. Белоснежный, мраморный Миланский собор (Дуомо) в стиле пламенеющей готики врезался шпилями в прозрачное голубое небо и противопоставлялся чернооким миланкам, скрывающим прекрасные лица темными вуалями.

Квартира находилась рядом с корсо Венеция (при Глинке она называлась корсо Восточных ворот). В те времена это место было центром светской жизни. Здесь собиралась на гуляние светская публика, демонстрирующая экипажи, наряды и перебрасывающаяся сплетнями и новостями. Рядом начинался Городской сад Милана. Это первый в истории города общественный парк развлечений с аттракционами и многочисленными водоемами. Глинка прогуливался по саду, мог быстро пройти до Дуомо и попасть в театр «Ла Скала».

Но первые впечатления были испорчены страданиями. Глинка опять «умирал», как ему казалось. Все дело было в хваленной итальянской кухне. Надо заметить, что местные блюда многим русским в те времена не казались столь изысканными, как сегодня. Здесь часто страдали от плохо вымытых фруктов или некачественной воды. Остряк Шевырёв в литературных «Письмах» подводил итог: «Таков Рим, такова вся Италия: она неопрятна, как мастерская художника»<sup>[153]</sup>.

Мишель старался строго придерживаться диеты — ничего из изысканной пищи ему было нельзя — ни сыров, ни вин, ни «свинении»<sup>[154]</sup>. Завтракать и обедать ходили в трактиры. Однажды по ошибке зашли вместо второго этажа для гостей на первый, где обедали слуги. Пицца оказалась некачественной. Ночью оба русских туриста стали страшно страдать — головокружение, сильная резь в животе и невыносимая тошнота. Один из постояльцев спас их отваром ромашки и



объяснил, что причиной их состояния стал соус из шпината, приготовленный в плохо вымытой кастрюле.

С тех пор сердобольная хозяйка отеля Джузеппа Аббондио стала присматривать за русскими путешественниками и кормить их хорошей домашней провизией.

Вскоре русские узнали имена лучших учителей города. Иванов обратился к Элиodoro Бьянки, о котором позже Глинка напишет довольно саркастически — пожилой певец, важной внешности, шарлатан, злоупотребляющий нелепыми «украшательствами». Но в те времена Бьянки был известным тенором, его любили не только в Милане и Неаполе, но и в Лондоне и Париже. Считалось, что он основал вокальную школу, к которой позже относили и Иванова.

В эпоху до Россини певцы действительно могли сами украшать мелодии композиторов, это даже вменялось им в обязанность. Публика ждала изобретательности от вокалистов, это являлось самым лакомым «кусочком» в опере. Надо заметить, что для искусных импровизаций, в которых знали толк в Италии, нужно было иметь отличное образование и композиторский дар, чем и славились итальянские певцы. Сегодня их высокое искусство можно сравнить с талантами хороших джазовых исполнителей — каждый из инструменталистов и вокалистов в ансамбле получает возможность сольного свободного «высказывания» на основе заявленной вначале темы.

Бьянки высоко оценил голос Иванова, сравнив его даже со знаменитым Рубини. Иванов в восторге сообщал в Россию: «Я буду в состоянии петь музыку для настоящих теноров, какой я прежде в Петербурге не мог петь»<sup>[155]</sup>. Итальянский маэстро со всей серьезностью стал готовить Иванова к оперной карьере.

Глинке порекомендовали лучшего учителя композиции — ректора Миланской консерватории Франческо Базили<sup>[219]</sup>. Правда, он вошел в историю как антигерой: в июле 1832 года, то есть через год, в компании с Алессандро Ролла (с ним Глинка познакомится чуть позже), он не принял в консерваторию молодого Джузеппе Верди, будущего оперного кумира Европы<sup>[220]</sup>. Но как композитор Базили был тогда весьма уважаем в Италии и занимал высокий статус среди профессионалов. Обучение Глинки пошло плохо. Как мы помним, русский музыкант не выносил муштры. Даже высокий статус итальянского маэстро не вдохновил Глинку на следование его однообразным заданиям. Логика и систематический труд, которых требовал Базили, вступали в противоречие с манившей к прогулкам

итальянской природой.

Друг композитора Соболевский жаловался Глинке, что находит Италию «глупой и скучной», Глинка соглашался, но в ответ романтично сообщал: «Надобно быть художником, чтобы постигнуть ее очарование»<sup>{156}</sup>. А уже в начале декабря Глинка эмоционально писал Соболевскому: «Италия во всех отношениях для меня второе отечество. Здесь я в первый раз после столь долговременных страданий начинаю оправляться»<sup>{157}</sup>. Его не пугали связанные с состоянием артиста материальные сложности. «Я покамест имею чем жить *на месте и без прихотей*, несмотря на что намерен, однако же совершенно посвятить себя искусству»<sup>{158}</sup>.

### **«Круги на воде». Миланские знакомства**

В отличие от других музыкантов, путешествующих по Европе, например Листа, Глинка не устраивал публичных концертов. Глинка приобретал известность в салонах благодаря его фортепианным сочинениям на известные темы из опер.

Салон — идеальное место для старта любой карьеры.

Благодаря знакомству с русским послом графом Иваном Илларионовичем Воронцовым-Дашковым (1790–1854) Глинка стал вхож в высший свет Милана<sup>[221]</sup>. Он помогал адаптироваться всем приехавшим русским, через него также шло финансирование поездки Николая Иванова.

Глинка указывал в «Записках»: «...желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепиано»<sup>{159}</sup>. Прежний стиль его фортепианных пьес под влиянием моды на виртуозность получил еще больше блеска<sup>{160}</sup>. Вариации на две темы из балета «*Chaou-Kang*» (в русской традиции — «Као-Канг», «Чао-Чанг» или «Као-Кинг») с колористичными, изображающими колокольчики форшлагами композитор посвятил Воронцову-Дашкову<sup>[222]</sup>. Блестящее рондино с темой из оперы Беллини «Монтеки и Капулетти» — одной из дочерей известной меценатки маркизы Виктории Висконти д'Арагона<sup>[223]</sup>.

А вот сочинять вокальные миниатюры он не решался, слишком высока была культура оперного пения среди знатоков. «Для пения еще не осмелился начать, потому что по справедливости не мог еще считать себя вполне знакомым со всеми тонкостями искусства», — вспоминал Глинка. Он не знал всех *malizje*, то есть хитростей, которые, как он вспоминал

позднее, любила здешняя публика.

Рикорди, создатель крупнейшего итальянского издательства, услышав новые фортепианные сочинения Глинки в его исполнении, сразу же публикует их. Узнав об этом в России, его друзья, верящие в превосходство русского искусства, уже праздновали победу и провозгласили Глинку итальянской знаменитостью<sup>[161]</sup>. Соболевский писал Шевырёву в Москву 14 ноября 1832 года из Милана: «Не мешало бы вам потрубить о нем в журналах», «трубите, ибо ему будет полезно впредь, а нашим ушам сладко»<sup>[162]</sup>.

Благодаря пианисту Франческо Поллини<sup>[224]</sup> Глинка познавал новые приемы фортепианной игры<sup>[225]</sup>. Поллини прославился тем, что придумал новую технику: для большей виртуозности мелодию, проводимую в среднем регистре, делили между двумя руками, а оставшиеся свободные пальцы в это время могли выводить виртуозные рулады в разных регистрах. Музыка, сочиненная в такой технике, записывалась на трех нотоносцах вместо двух. Эту манеру впоследствии будут использовать Сигизмунд Тальберг и Ференц Лист. Русского композитора поразили те черты, которых он сам добивался в пианизме, — мягкость и отчетливость каждой ноты во всех пассажах. Искусством итальянец занимался ради удовольствия. А вот деньги зарабатывал с помощью... медицины. Он придумал особый «декохт» — отвар, названный им в честь самого себя, которым лечил сифилис, одну из самых распространенных болезней этого времени.

Уже летом 1831 года, страдая от жары и болей в солнечном сплетении, Глинка решил опробовать чудодейственный отвар пианиста. Предыдущий доктор Филиппи, хоть и был хорош и очень доброжелателен, не смог помочь русскому путешественнику. Поллини оказал Глинке честь — наблюдал за его самочувствием лично. Но после двух бутылок Глинку настигла невыносимая мигрень. Поллини, испугавшись результата, предложил отказаться от лечения.

### *Миланское дерби*

К 26 декабря 1830 года, началу оперного сезона<sup>[226]</sup>, публика привычно ожидала оперных «деликатесов». Ожидание подстегивалось конкуренцией двух театров — знаменитого «Ла Скала» и небольшого «Каркано». В отличие от первого, где ангажировали только одну хорошую певицу

Джудитгу Гризи, сестру знаменитой впоследствии Джульетты Гризи, в забытом сегодня «Каркано» пели только звезды — тенор Джованни Баттиста Рубини, драматическое сопрано Джудитга Паста, бас Филиппо Галли. Спектакли готовили — ни много ни мало — сами Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти.

В «Каркано» первой премьерой стала опера «Анна Болейн» Доницетти. Трагическая история жизни и смерти английской королевы, второй жены Генриха VIII, соответствовала интересам публики того времени. Исторический сюжет, напряженные страсти, столкновение долга и чувств, трагический финал, упакованные в музыкальный романтизм с танцевальными номерами и сквозными продолжительными сценами — все эти «элементы» входили в «горизонт ожидания» тогдашних слушателей. Драматическое сопрано Джудитга Паста, бесподобно певшая главную роль Анны, сразила публику<sup>[227]</sup>. Особенно Глинке запомнилась последняя сцена, где приговоренная к смерти по ложному обвинению королева сходит с ума, ее воспоминания путаются, перескакивают, она вспоминает детство, прекрасные зеленые рощи (тип итальянских «предсмертных» арий Глинка хорошо изучит и будет использовать в «Жизни за царя»)<sup>[228]</sup>.

По протекции Штерича Глинка смотрел все спектакли в ложе графа Воронцова-Дашкова. Она была расположена на одном уровне со сценой, где были слышны все нюансы пения великих исполнителей. Не ускользали самые нежные *sotto voce*, то есть очень нежные, как будто приглушенные звуки. Таким талантом филировки звука славился Рубини. Блестящие колоратуры, невероятная эквилибристика голосов — все прелести знаменитого итальянского *bel canto*, то есть особого способа исполнения, вместе с любовными страданиями героев, весьма близкими для русских романтиков, производили на них незабываемый эффект.

«Я утопал в восторге», «исполнение мне показалось чем-то волшебным» — так о своих впечатлениях вспоминал Глинка в конце жизни<sup>[163]</sup>.

В «Каркано» Глинка смотрел многие оперные бестселлеры: это «Семирамида» Россини, «Ромео и Джульетта» Цингарелли, «Джанни из Калэ» Доницетти, «Крестоносец в Египте» Мейербера.

Вокруг театров шли нешуточные бои за *статус* и любовь публики. Последняя премьера терзала ожиданием всех. Наконец 6 марта 1831 года в «Каркано» показали утонченную «Сомнамбулу» Доницетти. В ней появляется героиня «не от мира сего». Страдающая сомнамбулизмом, она как будто принадлежала потустороннему миру, к тому же героиня обладала

невероятной кротостью и душевной чистотой. Она была идеальна, воплощала все возможные добродетели, так что с легкостью завоевала симпатии слушателей. Паста и Рубини старались, чтобы поддержать любимого маэстро Беллини и прославить его. Во втором акте они сами плакали на сцене, а публика рыдала в зале. Глинка со Штеричем, «обнявшись в ложе», вместе со всеми «проливали обильный ток слез умиления и восторга»<sup>[164]</sup>.

После каждой премьеры Мишель с Ивановым подбирали услышанные понравившиеся места. Иванов за непродолжительное время выучил арии, исполнявшиеся Рубини, из «Анны Болейн» и «Сомнамбулы» под аккомпанемент Глинки. Мишель сделал фортепианные транскрипции арий из репертуара Пасты и играл их, имитируя ее манеру пения на инструменте. Ноты новинок еще не были опубликованы, а русские уже играли все хиты, получая восторги и аплодисменты от хозяйки, ее постояльцев и знакомых.

Свои эмоциональные потрясения Глинка выразил в Вариациях на тему из оперы «Анны Болейн» Доницетти<sup>[229]</sup>, которые посвятил другу Штеричу. Тот был безнадежно влюблен в молоденькую танцовщицу и страдал не меньше оперных героев. Но мать была сурова к его чувствам и категорически запрещала любые встречи с простолюдинкой. Никто не мог предполагать тогда, что этому блистательному юноше оставалось жить два года.

Штерич покидал Турин, и Глинка тоже решил отправиться в дальнейшее путешествие<sup>[230]</sup>. Милан изрядно надоел. Через Геную, где они пробыли два-три дня<sup>[231]</sup>, Глинка с Ивановым направлялись в Неаполь, который с самого начала был одной из главных целей их тура. Но из-за буйствующей как раз в это время в Европе холеры им пришлось задержаться в Риме<sup>[232]</sup>. Глинка будет несколько раз убегать от страшной болезни, которая придавала его отдыху несколько апокалипсический оттенок.

### ***Рим: две недели октября 1831 года***

За несколько лет до этого друг Глинки Сергей Соболевский восторженно писал их общему московскому другу Степану Шевырëву: «Я весь в Риме и древних. Сравниваю Гнедича с подлинником»<sup>[165]</sup>. Культурой Античности, как мы помним, были увлечены многие русские аристократы.

Получил распространение перевод Николая Гнедича «Илиады» Гомера, вышедшей в 1829 году. После чего греко-римская культура изучалась с еще большим интересом, в том числе и наследие Вечного города.

Однако Глинка оказался равнодушен к Риму. Его больше манили природные красоты. Тем не менее русский композитор нашел здесь прекрасную компанию и романтическую влюбленность. Две недели римских каникул Мишель провел с тем самым интеллектуалом Шевырёвым, которому писал Соболевский. Тот как раз в это время находился при княгине Зинаиде Волконской, являясь наставником ее сына. Княгиня Зинаида Александровна была известной русской жительницей Рима. Писательница, обладательница контральто, ученица композитора Франсуа Адриена Буальдьё, она собирала вокруг себя роскошное общество, куда был принят и Глинка<sup>[233]</sup> с его спутником.

Глинка был приглашен и на знаменитую виллу Медичи, побывав в гостях у директора Французской академии, художника и дипломата Ораса Верне. В его доме постоянно собирались артисты, поэты, музыканты и художники. Здесь, вероятно, состоялась его первая встреча с французским романтиком, композитором Гектором Берлиозом. Позднее, в 1845 году, тот вспоминал в статье для «Journal des Debats» о своих впечатлениях от глинкинских романсов: «Они поражали меня прелестною мелодиею, совершенно отличною от всего, что я слышал до этого»<sup>{166}</sup>.

### **Неаполь: ноябрь 1831-го — февраль 1832 года**

Но Глинке с Ивановым нужно было ехать дальше. Грусть разъедала сердце Мишеля. Ему нравилась компания Степана Шевырёва. Трогательные, полные грусти письма он отправлял другу, где называл их совместные прогулки по Риму «счастливым» временем.

Постепенно Глинка, медленно двигаясь в дилижансе по дороге в Неаполь, увлекся необычным пейзажем. Он рассматривал пальмы в Террачине и кактусы между Итри и Фонди. Экзотическое зрелище для русского человека. Мишелю казалось, будто он попал в африканскую страну. Воспоминания детства нахлынули на него — вот он сидит у изразцовой печки и водит пальчиком по большой энциклопедии, а вот перелистывает картинки с изображениями диких племен. Сравнение с Африкой очень понравилось Глинке, он даже подчеркнул его в рукописи «Записок».



О Неаполе Глинка мечтал уже давно. Он много знал об этом городе и предполагал прожить здесь долгое время, чтобы успеть осмотреть все природные красоты<sup>{167}</sup>. Но главное — Неаполь славился оперными традициями и роскошными театрами. Неаполитанская школа, к которой относились Алессандро Скарлатти, Никола Порпора, Николо Антонио Цингарелли (Дзингарелли), Пьетро Раймонди, задавала тон в оперной индустрии.

Путешественники прибыли в Неаполь 1 ноября 1831 года утром. Город не разочаровал. На страницах «Записок» он получил самые восторженные и поэтические описания. Близость водных просторов, прозрачность воздуха, ясный праздничный свет поражали приехавших. «Отражения солнца и в заливе, как в зеркале, Капри и отдаленные горы Сорренто казались в ясную погоду полупрозрачными, подобно опалам»<sup>{168}</sup>, — поэтично описывал Глинка. Неаполь расположен полукругом, как естественный амфитеатр, вдоль морской бухты. Все полюсы жизни заострены здесь до предела. Роскошные виллы соседствовали с бедными хибарами.

Как опытный экскурсовод, Глинка на протяжении жизни давал многочисленные описания достопримечательностей Неаполя и его окрестностей. Из них можно составить что-то вроде путеводителя с оценками Глинки.

## **Путеводитель по Неаполю от Глинки**

Мишель разработал четыре маршрута, которые охватили все, с его точки зрения, обязательные к просмотру достопримечательности.

*Первый маршрут:* путь на север, в город-порт Поццуоли с окрестностями, где сохранились древние термы, рынок, некрополь с погребальными камерами, амфитеатр.

Монастырь Камалдулов, где путешественник мог наслаждаться хвойными лесами, колоколами и звучанием органа, а также общением с монахами-отшельниками.

Залив и вулканический остров Искья в Тирренском море — чудо природы.

*Второй маршрут:* основной, который связан с осмотром Неаполя.

Холм Вомеро, где располагается «верхний» Неаполь, отсюда открываются захватывающие виды на нижнюю часть города, море и Везувий (сегодня на холм можно подняться на фуникулере).

Национальный музей Каподимонте, расположенный в бывшей летней резиденции французских Бурбонов. Сохранил богатейшую коллекцию — картины Тициана, Боттичелли, Рафаэля, Караваджо, ценнейший фарфор Марии-Амалии Саксонской и гобелены семейства Авалос.

*Третий маршрут:* подъем на вулкан Везувий и осмотр его окрестностей.

Музей под открытым небом Помпеи, город, погребенный лавой Везувия, и древнеримский город Геркуланум<sup>[234]</sup>, так же, как и Помпеи, прекративший существование после извержения вулкана.

Город Портичи с его прекрасным летним дворцом неаполитанских королей, при дворце сделаны зверинец с диковинными животными (что особенно радовало Глинку) и музей с находками из Геркуланума, в том числе здесь был выставлен «Отдыхающий Гермес», одна из первых найденных античных бронзовых статуй.

*Четвертый маршрут:* город Кастелламаре, располагающийся в бухте, с прекрасными видами, но менее популярный сегодня, чем другая рекомендация Глинки — Сорренто. Здесь в разные годы проживали знаменитости — Гёте и Гоголь, Байрон и Стендаль, а затем Вагнер и Ницше.

Остров Капри, до сегодняшнего дня популярный морской курорт с обрывистыми берегами, скалами, естественными арками и пещерами.

Глинка прошел первые три из разработанных им маршрутов, кроме последнего. Он смог осилить длительные пешие прогулки, сложный подъем на Везувий — и все это при постоянных жалобах на плохое самочувствие.

Русский путешественник наверняка обратил внимание на смешение культур и стилей: здесь объединились романская, византийская и арабская архитектуры. Дома, расположенные на разных уровнях, соединялись лестницами, проходами и мостиками. Скалы, хаотичные постройки, яркая растительность, игра красок и форм — все здесь впечатляло необычными формами и яркостью пейзажей. Не случайно Неаполь и Сицилия привлекали живописцев. Многие русские художники, жившие в это время в Неаполе, оставили живописные свидетельства тех мест так, как их мог видеть композитор. Это, например, картины Сильвестра Щедрина и Карла Брюллова. С последним Глинка познакомился в одном из местных салонов. Художник, работавший как раз в эти годы (с 1830-го по 1833-й) над огромным полотном «Последний день Помпеи», стал близким другом композитора до конца жизни. Эта картина принесет Брюллову известность. Когда в 1836 году он вернется в Россию, его будут вносить на руках в



Круглый зал Академии художеств, как легендарного полководца. С этого момента Брюллов уже считался национальным гением.

В салоне у Софьи Волконской, которая, как указывал в письме Глинка, с первых же дней их приезда «приняла нас под свое особенное покровительство»<sup>[169]</sup>, Глинка близко сошелся с композитором Винченцо Беллини (1801–1835), поразившим своими операми. Они много общались, вплоть до отъезда Глинки из Италии в 1834 году.

Манера разговора Беллини, способ вести беседу — все выдавало в нем человека, принадлежащего к хорошему обществу. А главное, Глинка чувствовал в нем единомышленника: их объединяли общие представления о красоте в искусстве.

Беллини говорил:

— Мне нравится писать музыку для сердца — искреннюю и эмоциональную.

Глинка удивился, что итальянец практически не знал немецких композиторов, их теории контрапункта.

Беллини значительно повлиял на стиль русского друга. Глинка видел, как тот создавал пластичную живую музыкальную ткань, в которой стиралась грань между арией, которую все ждали и где блистали солисты, и речитативом, нужным в опере для показа действия. И тот и другой строительный материал огромного здания под названием «опера» он равно облагораживал возвышенными мелодиями. При этом вокальные красоты накладывались на простую гармонию и аккомпанемент оркестра. Это был тот случай, когда простота рождала высшую гармонию.

Но постепенно приятная жизнь в Неаполе сменилась новыми приступами болезни. На Мишеля повлиял сильный запах сероводорода, который выделяли 40 действующих вулканов, расположенных рядом. Вместо прежнего выдаваемого в России опиума, приносящего эйфорию и легкость, в Италии было принято лечить большими дозами белены. Прием опасного растения приводил к отравлению, учащенному сердцебиению и нервному возбуждению. Сильнодействующие препараты усилили романтическую неврастению, и вся Италия стала казаться Глинке к концу 1831 года местом отвратительным и вредоносным.

В письме Степану Шевырёву от 10/22 ноября 1831 года Глинка жаловался: «...мне очень, очень грустно», «с самого сюда приезда не спал почти ни одной ночи». Сравнение Неаполя с Петербургом не отпускало его. «Стройный вид чисто окрашенных домов, множество мундиров (к которым глаз мой никак не хочет привыкнуть) сильно напоминают мне ненавистную

для меня северную столицу нашу, где я страдал столько времени»<sup>{170}</sup>, — эмоционально указывал Глинка. Действительно, в городе было много военных. Пришедшие к власти Бурбоны, после падения власти Наполеона, окружили себя многочисленной охраной. Объединенное Неаполитанское королевство, куда входили земли Неаполя и Сицилии с окрестностями, требовало постоянного поддержания порядка и подавления любых политических недовольств.

## Новая специальность

Помимо видов и достопримечательностей Глинка интересовался итальянской школой пения. У Иванова было рекомендательное письмо от князя Григория Петровича Волконского, сына тогдашнего министра двора, знаменитому тенору, первому исполнителю многих партий опер Россини, учителю пения Андреа Ноццари<sup>{235}</sup> (1776–1832).

Ноццари был легендой. Его голос считался уникальным, он мог трансформироваться из тенора в баритон и охватывал диапазон от нижнего си-бемоль большой октавы до си-бемоль первой октавы. Еще бóльшую известность ему принес его ученик Рубини, всегда высоко отзывавшийся о своем учителе. В 1830-е годы Ноццари оставил сцену и посвятил себя педагогике, но все еще прекрасно владел голосом. Глинку восхитил широчайший диапазон певца, который во всех регистрах был ровным, нежным и отчетливым, «как гамма Фильда на фортепиано», вспоминал он <sup>{171}</sup>.

Услышав русского молодого человека, с круглым лицом и ангельскими белокурыми кудрями, он взялся учить Иванова... бесплатно. Это поразило Глинку и многих русских аристократов, считавших итальянцев чрезвычайно расчетливыми людьми. Голос Иванова заставил забыть Ноццари о вознаграждении. Так делали великие учителя, когда к ним обращались исключительные ученики. Ноццари писал о русском теноре в письмах Россини. А вот Глинку ни разу не упомянул, что, впрочем, вполне объяснимо — Глинка не учился у него петь. Мишель фактически стал вольным слушателем Ноццари. Он посещал их занятия с Ивановым, так же как сегодня можно посещать мастер-классы известных исполнителей, но не участвовать в них. Впоследствии, приехав в Россию, Глинка будет говорить о себе как о знатоке итальянского пения, что поднимало его статус среди музыкантов. Отсюда возник очередной миф о нем — как о певце, прошедшем обучение в Италии. Но это было не совсем так.

Иванов часто форсировал голос, как и многие русские, Ноццари его останавливал и говорил: «Сила голоса приобретается от упражнения и времени», «Один раз утраченная нежность <sup>[236]</sup> навсегда погибает» <sup>{172}</sup>.

Влияние уроков Ноццари было значительным — под воздействием итальянского идеала красоты у Глинки формировалось новое понимание звука и отношение к нему. Уроки итальянского *bel canto* привили русскому композитору такие понятия, как округлость, красота звучания, связность и продолжительность одного тона. Отсюда Мишель выносит все те принципы, которые затем будет прививать своим многочисленным ученицам и ученикам, — это пение без форсирования звука, когда мягкий голос летит свободно и без ограничений, четкая дикция и передача смысла сочинения. Впоследствии все эти качества будут считаться отличительными чертами русской школы пения.

Видимо, Иванов (и Глинка заодно) был одним из последних учеников Ноццари, став связующим звеном между двумя традициями — между старой традицией свободного виртуозного пения вокалистов и новой, пришедшей с Россини <sup>[237]</sup>, который точно выписывал, фиксировал фиоритуры в своих партитурах. Русские музыканты оставили его в феврале 1832 года, а в декабре этого же года он умер в возрасте пятидесяти семи лет.

Глинка часто приходил к госпоже Джозефине Фодор-Менвель <sup>[238]</sup>, известной актрисе, долго жившей в России. Ее Стендаль называл «великой певицей с Севера». Джозефина сохранила великолепную вокальную форму. Уже позже Глинка указывал: она пела так, как «в Берлине немки вяжут чулки во время разных представлений, не проронив ни одной петли» <sup>{173}</sup>, то есть очень легко и непринужденно.

Глинка, подводя творческие итоги итальянским путешествиям, впоследствии указывал, что уроки, полученные им у Фодор-Менвель и Ноццари, стали самыми бесценными за все пребывание в этой стране.

Итогом же для Иванова стали его приглашение к королевскому двору и дебют в неаполитанском театре Сан-Карло в знаменитой «Анне Болейн». Певец решил остаться в Италии и продолжать карьеру оперного певца, тем самым нарушив все обязательства перед Придворной певческой капеллой. Для Глинки такой поступок — нарушение своего обещания — казался верхом бесчестия <sup>[239]</sup>. К тому же Иванов своим решением нанес оскорбление ему самому и его отцу, так как они поручались за его возвращение в Россию <sup>{174}</sup>.

Они больше никогда не встречались.

Несмотря на все перипетии, карьера Иванова в Италии сложилась удачно, его хорошо знали по всей Европе. Правда, впоследствии в «Записках» Глинка отомстил компаньону, написав: «Иванов был человек трудный, черствый сердцем, неповоротлив и туп умом». И еще: «Достоинство его состояло в прелести голоса и некоторой инстинктивной способности подражать в пении»<sup>[175]</sup>. Немногие из окружения Глинки получили столь едкую оценку.

**«Домашний» Милан: март 1832-го — февраль 1833 года**

Глинка решил уехать из Неаполя, убегая от смертоносной холеры и «вредоносного», по его мнению, электризованного воздуха Неаполя. Вернувшись в Милан, Глинка восстановил тот образ жизни, который так ему нравился в начале путешествия.

Вскоре, когда весна окончательно вошла в свои права, муза Глинки ожила. А к лету вдохновение усилило и новое серьезное любовное увлечение. Доктор Филиппи, не упускающий возможности полечить русского друга, устроил его на пансион к своей замужней дочери. Но вскоре понял, что это был опрометчивый шаг.

Она жила вблизи городка Варезе, располагающегося между озерами Маджиоре и Комо. Высокая, статная, она запоминалась своей необычной красотой, хорошими манерами и образованностью — знала французский, немецкий и английский, а еще прекрасно играла на фортепиано. Говорили, что женщина была довольно известна в Италии, а за год до приезда Глинки она музицировала с Шопеном.

Чувства к ней были настолько сильны, что Глинка впервые за все время пребывания в Италии сочиняет вокальную музыку. Возможно, именно о ней идет речь в итальянском романсе с красноречивым названием «Il desiderio» («Желание»)<sup>[240]</sup>, в котором герой мечтает о совместном счастье с возлюбленной. Для нее он начал сочинять Секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Подобные инструментальные составы были распространены в итальянских домах. Но посвящение пришлось поставить другой — ее подруге Софии Медичи ди Мариньяно, еще одной известной любительнице музыки из благородной дворянской семьи, прекрасно владеющей фортепиано<sup>[241]</sup>.

Их отношения становились слишком явными для окружающих, и в конце июня Глинка вынужден был переехать в близлежащее живописное

Варезе, окруженное горами. Он посещал салон адвоката Паоло Бранки, известного меломана и мецената. Для его дочерей Чириллы<sup>[242]</sup> и Эмилии<sup>[243]</sup>, известных исполнительниц на музыкальных инструментах, он написал Серенату на темы из «Анны Болейн»<sup>[244]</sup>. Состав исполнителей определялся посвящением — большую роль в этом сочинении играли фортепиано и арфа, которых поддерживают валторна, фагот, альт, виолончель и контрабас. У Бранки Глинка знакомился с лучшими исполнителями из оркестра театра «Ла Скала», в частности с первой скрипкой Алессандро Роллой. Глинка надеялся получить отзывы на свои композиции и показал ему часть из своей юношеской Сонаты для альты. Позже он вспоминал: «Когда я услышал в первый раз solo моей пьесы для альты, игранное знаменитым Ролла, от чистоты и верности звука у меня навернулись на глазах слезы». А далее Глинка восклицал: «А он еще спрашивал моего совета!»<sup>[245]</sup>

Глинка бывал на вилле у знаменитой певицы Джудитты Пасты — вероятно, в конце сентября 1832 года и в мае 1833-го. Их общение затем продолжилось в Петербурге.

Самым виртуозным фортепианным циклом стали Вариации на тему из оперы «Капулетти и Монтеки» Беллини, посвященные еще одной известной музыкантше — госпоже Анджоле Кассере<sup>[246]</sup>.

Известность о композиторском таланте Глинки распространялась по салонам. Об этом может свидетельствовать обращение к нему певицы Този, известной в те времена своим красивым голосом, а также капризным характером. Она попросила его написать эффектную арию для своего дебюта в Милане. Този считала, что в опере Доницетти «Фауст», в которой она должна была выступать, нет нужного, подходящего под ее голос сольного выхода<sup>[247]</sup>. Это предложение являлось большой честью для русского аматера. Услышать свою музыку в обрамлении оперы Доницетти да еще на премьере! Глинка ринулся исполнять все пожелания примадонны. Но, увы! Певица мучила его своими необоснованными требованиями. Глинка не вынес этого прессинга и отказался от композиторского дебюта на итальянской сцене.

В конце 1832 года, когда Глинка переселился в Милан, его навестил давний друг, критик и композитор Феофил Толстой. Глинка с большим удовольствием рассказывал, как он хандрит. Но после того как был накрыт стол, его настроение заметно улучшилось.

— Пошли принимать миланскую стряпню, — подмигнул другу Глинка.

Обед был роскошен, но несколько странен для русского. На первое — полента, твердая каша из кукурузной муки, далее — фрикасе из лягушачьих лапок. А еще, как писал Толстой, «фритурсы из какой-то неприличной части барана»<sup>[176]</sup>.

После приема «миланской стряпни» все боли Глинки прошли. Он запивал лягушек миланским белым вином, приговаривая:

— Не извольте гузыниться — со своим уставом в чужой монастырь не ходят!

Друзья развлекались разговорами об искусстве. Глинка утверждал, что может изобразить музыкой любую картину. Сидели на балконе. Впереди громадный беломраморный собор, освещенный яркой луной. Воздух мягкий, бархатный, наполненный множеством ароматов. Под окнами тихо разговаривали черноокие миланки, шурша шелковыми платьями.

Он мечтал:

— Хорошо бы написать нечто вроде баркаролы на следующую тему. Месяц пронизывает лучами небольшую комнату. В глубине, на белоснежной постели покоится молодая, красивая итальянка. Шелковистые, густые ее черные волосы разметались и покрывают плечи и грудь... Но не совсем!

Фантазии Глинки, по мнению Толстого, воплотились в написанной в это время баркароле «Венецианская ночь» на стихи поэта Ивана Козлова. Музыка рисует картину весенней спокойной ночи. Гондолы скользят по волнам, на веслах искрятся капли воды, звуки нежной баркаролы успокаивают душу. После этих разговоров Глинка начал всерьез думать о поездке в Венецию, которая для всех творцов обладала притягательностью, превратившись в город-миф.

Как раз к этому времени здоровье окончательно испортилось под стать зимней погоде в Милане. Доктор Филиппи, по воспоминаниям Глинки, стараясь ему помочь, прожег затылок ляписом (азотнокислым серебром). Появились две большие, величиной с горошины, раны. Еще один доктор посоветовал на живот пластырь из камфары и свинца. Глинка подводил итог лечения: «У меня члены немели, меня душило, я лишился аппетита, сна и впал в... жесточайшее отчаяние», кроме того, страдал от галлюцинаций. Все мучения и отчаяние выразились, как он позже указывал, в музыке Патетического трио<sup>[248]</sup>. Никогда больше в камерной инструментальной музыке Глинка не напишет ничего столь сильного и масштабного.



### ***Венеция: март 1833 года***

Венеция манила не только как город, погружающийся в воду, но и как место проживания хорошеньких венецианок и разворачивающихся оперных страстей. Кроме того, несмотря на ожоги и болезни, Глинка следил за оперными скандалами вокруг постановки оперы Беллини «Беатриче ди Тенда». Итальянский композитор пригласил Мишеля на репетиции оперы, где они много общались. «Боюсь за Беллини, музыка хороша, — но дураки-слушатели бог знает чего хотят, трудно угодить им»<sup>[177]</sup>, — выносит приговор русский путешественник. Такое пренебрежительное отношение к вкусам широкой публики будет сохраняться у Глинки до конца жизни.

Но причина разочарований лежала не только в сфере искусства и оперных войн. Он ехал сюда в надежде завязать любовные отношения с одной из местных жительниц, которую ему порекомендовали друзья. «Не нашел ласкового, тобою предреченного приема — mezzo fiasco (сия авантюра отлагается до удобнейшего времени)»<sup>[178]</sup>, — сообщал он Соболевскому.

Венеция не оправдала ожиданий, к тому же влажный воздух, ветры, свирепствовавшие во время пребывания Глинки, не давали покоя. Запах каменного угля, которым топили номер, душил и отравлял его. Однажды он угорел так сильно, что едва проснулся. Как и прежде, страдания усугублялись лечением. Несмотря на плохое самочувствие, он срочно возвращается в ставший родным Милан.

### ***Милан: март — апрель 1833 года***

В Милане за лечение больного Глинки взялся все тот же доктор Филиппи. Он назначил кровопускание, применяемое при всех заболеваниях. Филиппи намазал спину какой-то мазью, от которой сошла кожа на спине. Сверху нанес морфин, чтобы снять болевые ощущения, но стало еще хуже. Жестокие мучения продолжались около шести недель. К страданиям физическим прибавились душевные — ностальгия по родине. Как раз в это время из дома пришла новость, что сестра Наталья с мужем Николаем Дмитриевичем Гедеоновым<sup>[249]</sup> отправляются в Берлин на лечение. Решение пришло быстро. Он отправился на встречу с родными.

Глинка покидал Италию с двойными ощущениями. С одной стороны,

хвори усилились и вроде бы цель поездки не реализована, с другой — он получил «огранку» своего музыкального таланта. Искусство Рубини, Пасты, уроки Ноццари и Фодор-Менвьель — все это стало той итальянской школой, которая окончательно сформировала стиль русского композитора. Глинка пытался подбирать слова для описания итальянского *bel canto*, но, кажется, все тщетно — его нужно только слушать.

Глинка отмечал поразившее его соединение противоположностей в этом вокальном искусстве — отчетливость и естественная грация (*grâce naturelle*). Вся его эстетика соответствовала идеалам высшего общества, которому принадлежал русский композитор, — *bonne société*, точность мыслей, острый ум и изящество в танцах, непосредственность, легкость в поведении и в то же время следование строгому этикету. Таким образом, искусство прекрасного пения олицетворяло собой те качества, которые возводились в добродетель всеми аристократами. Оно стало своего рода сословным маркером.

## На пути в Берлин

До Берлина доктор советовал ему полечиться в Вене и на водном курорте в Бадене, что в 30 километрах южнее. Но воды, как и раньше, не принесли облегчения. Глинка окончательно перестал верить в чудотворную силу водных источников. К тому же он считал, что смерть любимого друга Штерича произошла от железосодержащих ванн.

На смену целебной воде приходят чудесные «шарики».

Однажды лакей в Вене завел его к знакомому католическому священнику, у которого было фортепиано. Глинка стал импровизировать, изливая эмоции и страхи.

— Как возможно в ваши лета играть так грустно? — удивился священник.

— Что же делать! Ведь нелегко быть приговоренному к смерти, особенно в цвете лет, — отвечал Глинка.

Он кратко, но с подробностями рассказывал историю страданий. И заметил в конце:

— Все средства, которые я перепробовал, не помогали. Они служили только к большему и большему расстройству моего здоровья.

Священник спросил:

— Прибегали ли вы, сын мой, к гомеопатическому лечению?

Глинка рассмеялся. Он знал, что это такое. Маленькие шарики с



ничтожно малой долей вещества в них. Как они могли подействовать после всех тех лекарств, в которые его погружали или заставляли выпивать?!

Священник не отступал:

— Вы ошибаетесь. Вам нужно попробовать. Что вы теряете?! Вы уже считаете себя приговоренным к смерти, не все ли равно вам, в таком случае, — умереть от аллопатии (так называли традиционную медицину) или гомеопатии?

Позже Глинка указывал на то, что гомеопату по имени Марн-Целлер удалось совершить чудо. После принятия целебных шариков на следующий же день композитор почувствовал себя бодрее. Дела налаживались: боли прошли, а из России пришли деньги на проживание. Глинка начал читать Шиллера, взял напрокат рояль и много импровизировал. Звучащая вокруг в Вене танцевальная музыка Йозефа Лайнера и Иоганна Штрауса вертелась в голове. Из этих звуков неожиданно родилась своя тема, похожая на галоп. Скоро ей найдется важное место — она станет темой краковяка в танцевальной сюите поляков в опере «Жизнь за царя».

За Глинкой в Вену приехал брат зятя — Федор Дмитриевич Гедеонов, человек веселого нрава, чтобы довести больного до Берлина. 5/17 октября они вместе покинули Вену и прибыли в Берлин примерно 10/22 октября. Встреча с родными, как писал Глинка, оживила его. Сестра казалась ангелом, а зять проявлял доброту, несмотря на свой вспыльчивый нрав, как у всех Гедеоновых. Родственники решили, что больного нужно показать «европейскому светиле» докторам Диффенбаху и Гауке, у которых лечилась Наталья.

Гауке воскликнул на французском:

— Как, он — композитор?!

И тут же вечером собрал любительский хор из пятнадцати молодых немцев, которые с листа распевали хоры под аккомпанемент Глинки. Берлин казался близким и знакомым — здесь он встретился с Чирковым, давнишним приятелем по пансиону. Общался с учителем пения Густавом Вильгельмом Тешнером, с которым познакомился еще в Милане. Тот становится проводником в музыкальный мир и салоны Берлина. Его «коньком» была старинная немецкая и итальянская музыка.

6 ноября 1833 года в немецкой газете «Allgemeine Musikalische Zeitung»<sup>[250]</sup>, печатавшейся в авторитетном лейпцигском издательстве «Брайткопф и Гертель», появляется упоминание о русских музыкантах. В первую очередь в статье сообщалось об Иванове, а Глинка был представлен как богатый человек и пианист, а затем уже как композитор.

Глинка познакомился с ученицей Тешнера Мари (как указывал Глинка

с уважением, израильского происхождения). Черноглазая юная особа лет семнадцати-восемнадцати бесповоротно пленила больного юношу. Глинка вспоминал, что она похожа на образ Мадонны, настолько красота ее казалась ему одухотворенной. Конечно же, она была музыкально одаренной, имела хороший голос, к тому же играла на скрипке. Глинка решил учить ее вокалу, для чего написал вокальные этюды<sup>[251]</sup> и ежедневно виделся с ней. «Нечувствительно почувствовал к ней склонность»<sup>{179}</sup> — так замысловато он описывал зарождение чувства. Мари отвечала взаимностью.

Через Тешнера в начале ноября 1833 года состоялось важное для творческой судьбы Глинки знакомство — с Зигфридом Деном (1799–1858)<sup>[252]</sup>. Почитаемый в городе ученый, он впоследствии стал хранителем музыкального отделения Королевской библиотеки в Берлине, а пока работал музыкальным критиком в газете. Ему Глинка дал почтенное и романтическое определение — «первый музыкальный знахарь в Европе». Ден, по мнению Глинки, превосходил всех, кого он встречал, по уровню теории. Знания у него были разложены, как «по полочкам» — систематизированы и легко передавались ученикам. И это несмотря на юный возраст — маэстро был старше Глинки всего на пять лет.

Ден написал для своего русского ученика краткое, но полное руководство по композиции — труд в четырех книжечках удобного карманного формата. В книгах заключались все основные разделы теории музыки, которые и сегодня изучаются студентами профессиональных вузов:

гармония (или генерал-бас);

мелодия;

полифония (или контрапункт);

инструментовка (умение распределять музыку по голосам оркестра).

Прикладывалась еще одна пятая книжечка, в которой были собраны 50 хоралов в четырехголосном изложении, для практики<sup>[253]</sup>.

Под его руководством Глинка сочинял трех-и четырехголосные фуги, что давалось довольно трудно, ведь нужно было соблюдать множество строгих правил<sup>[254]</sup>. «Немецкая школа музыки и хитрости немецкого контрапункта», как он вспоминал, чрезвычайно увлекли Мишеля, так что для писем в Россию не оставалось времени.

Ден использовал такой подход в преподавании, который мы бы сегодня назвали проблемным. Каждая тема изучалась с точки зрения какого-то вопроса, который затем, в конце, получал ответ. Каждый урок казался

Глинке открытием. Такую методику ценят и современные студенты, так как она поддерживает постоянный интерес к предмету. Именно в этом залог успеха обучения.

Одна из задач у Глинки никак не решалась. Ему не давалась fuga на длинную тему, больше похожую на речитатив. Ученик бился над ней три урока. Ден принес большой старинный фолиант, в нем содержалась fuga Георга Фридриха Генделя (1685–1759) на эту же самую тему. Оказалось, что Гендель разрабатывал не всю тему, а только самый последний восьмой такт, который способен был превратиться в строгую вязь голосов. Это был наглядный практический пример того, как «работает» полифония и как можно этот принцип использовать в любой композиции. Музыка состоит не только из мелодий, как учили итальянцы. Сама мелодия делится на несколько мотивов, каждый из которых может стать «семечкой» для новой темы. Таков круговорот музыкальных идей в природе.

Кроме того, Ден задавал музыкальные головоломки на основе популярного материала — известных музыкальных тем, так что впервые в его методе Глинка увидел разумное совмещение старой теории и современной практики. Ни один учитель еще до этого не применял подобного: у Майера была полная свобода, а у Дзамбони темы казались слишком старыми, из далекого прошлого.

Плотные занятия продолжались в течение почти пяти месяцев, то есть фактически все время, что Глинка жил в этом городе. Впоследствии Глинка утверждал и настаивал, что Ден — его главный учитель. После занятий с ним он стал сочинять, как вспоминал композитор, «не ощупью, а с сознанием»<sup>[180]</sup>.

## Музыка и нация

В Берлине среди интеллектуалов, в том числе и музыкантов, активно обсуждался вопрос национального искусства и само понятие нации<sup>[255]</sup>, о чем Глинка не мог не знать. Еще с пансионских времен, когда он изучал философию, географию и право у великих педагогов, он познакомился с популярной идеей Иоганна Готфрида Гердера о «душе нации»<sup>[256]</sup>. Философ считал, что «душу нации», то есть ее какие-то уникальные черты, нельзя рассчитать умозрительно, понять интеллектуально. Это что-то стихийное, иррациональное, поэтому передать ее, изложить для всех остальных может только художник. Для этих целей как нельзя лучше подходило именно музыкальное искусство, само по себе предельно

эмоциональное и «потустороннее». Но не каждый творец способен проникнуть в суть нации, это под силу лишь избранным — гениям<sup>[181]</sup>. Идея нации и образ гения, «изобретенные» немцами в конце XVIII века, были как никогда актуальны не только для русских, но и для других этносов, пытающихся обрести особую идентичность. Романтизм и национализм шествовали по Европе рука об руку. Шопен, процветающий во французских салонах, подчеркивал свою «польскость», Лист — венгерскую сущность, шла работа над концепцией финской национальной музыки. Об этом запросе на уникальную идентичность Глинка, безусловно, знал.

Подобные рассуждения немцев попали на благодатную почву — впервые в душе Глинки появилось новое понимание собственной художественной миссии. Он не просто аматер, не просто артист, сочиняющий ради искусства, он считал себя способным выразить «душу» русской нации в своей музыке. Еще до его отъезда из России, в постнаполеоновскую эпоху, в интеллектуальных кругах обсуждался национальный вопрос — об этом говорили Василий Жуковский и Сергей Уваров, Пушкин и Гоголь. Глинка знал «запрос» эпохи и отвечал на него — у него появился замысел новой русской национальной оперы. Впервые композитор не просто хотел изображать внешнюю сторону жизни России, а пытался проникнуть в ее суть, «душу нации».

В письме неизвестному адресату, вошедшему в музыкальную науку как Серено (*Sereno*)<sup>[257]</sup>, Глинка примерно в это время раскрывает свой тайный замысел: «...я думаю, что и я тоже мог бы подарить нашему театру достойное его произведение: пусть оно окажется не бог весть чем, — я первый готов это допустить, — но все же будет не так уж и плохо. Как ты полагаешь? Важнее всего найти сюжет; я, во всяком случае, хочу, чтоб все это было национальным, — прежде всего сюжет, а затем и музыка, так, чтоб мои дорогие соотечественники почувствовали бы себя дома, а за границей не приняли бы меня за хвастунишку и ворону в павлиньих перьях»<sup>[258]</sup>. В письме он вроде бы не уверен в своем гении — настолько ли он одарен, чтобы выполнять взятую на себя миссию.

В последние годы в музыковедении принято сомневаться в подлинности этого письма. Но даже если допустить, что Глинка его не писал и что персонаж Серено — выдуман, очевидно, что его создал некий близкий к композитору человек и знающий о его замысле из «первых рук».

Именно в Берлине впервые за последние три года интересы Глинки «разворачиваются» в сторону русской культуры. Он пишет вокальную

музыку на русские тексты — романсы «Дубрава шумит» на стихи Жуковского<sup>[259]</sup>, и «Не говори, любовь пройдет»<sup>[260]</sup> на стихи Дельвига. Для фортепиано созданы вариации на популярную в России тему «Соловья» Алябьева<sup>[261]</sup>. В них ощущается попытка сочинять как-то по-другому, не так, как в Италии. В вариациях нет прежнего накала виртуозности, все больше внимания уделено жалобным переборам аккомпанеента и грустной мелодии. Русский «поворот» намечен и в симфоническом замысле: Глинка пытался сочинять симфонию на русскую тему в некоем новом ключе, как гибрид с увертюрой (*d-moll*)<sup>[262]</sup>. Но забросил ее, так как она показалась ему слишком «немецкой».

Существуют разные версии того, почему Глинка не дописал увертюру-симфонию до чистового варианта рукописи. Кто-то считал, что в процессе разработки он охладел к замыслу и бросил ее (Ольга Левашева), кто-то писал о том, что он увидел несовершенство замысла, свои ошибки (Сергей Тышко и Сергей Мамаев), кто-то говорил, что Глинка с самого начала сочинял одностанный опус из медленного вступления и сонатного аллегро (Владимир Протопопов). Можно высказать еще одно предположение: получаемый материал напоминал многое из того, что уже было сочинено в рамках симфонического цикла, а Глинка-романтик хотел сочинить что-то особенное. Фольклорные мотивы, привлекающие своей «необычностью», теряли уникальность, попав в огранку европейской техники и формы<sup>{182}</sup>.

До конца жизни Глинка будет искать ответ на вопрос: а можно ли написать истинно русскую симфонию, или этот жанр имеет свои пределы в немецкой культуре? И если в отношении оперы и ее русской разновидности Глинка нашел ответ, и ответ положительный, то жанр симфонии так и останется лишь экспериментом, о чем свидетельствуют черновые автографы Глинки.

Здесь, в Берлине, Глинка знакомится с новым отношением к итальянской музыке — как к музыке неглубокой, поверхностной, а значит, более низкой по качеству. В салонах его друзей и концертах царили Бетховен, Гайдн и Моцарт, превосходно исполняемые музыкантами. Осенью 1833 года с успехом была исполнена оратория Генделя «Саул», которая произвела грандиозное впечатление.

Глинка вместе с сестрой планировал непродолжительную поездку в Россию. Он уезжал с мыслью вернуться обратно, ведь здесь его ждала Мари. Здесь оставался и Ден, чьи советы были необходимы для написания задуманной оперы.

Повод для возвращения домой оказался трагическим — 3 марта 1834

года скоропостижно умер отец Иван Николаевич<sup>[183]</sup>. Эта новость сразила Глинку. В апреле 1834 года вместе с сестрой Натальей<sup>[263]</sup> и ее мужем они выехали в сторону Новоспасского<sup>[264]</sup>.

Таким образом, в Берлине композитор провел около пяти месяцев. Это была его самая продолжительная поездка в эти места. Уроки Дена оказали большое влияние на мастерство русского композитора. Он обучился «серьезному» стилю, тому, который так ценился в сочинениях Бетховена, Моцарта, Гайдна и Генделя. В разные годы считалось, что Ден не оценил таланта русского ученика или передал лишь схоластические сведения, теорию, ненужную русскому будущему гению. Очевидно, что приуменьшение роли немецкого теоретика вряд ли поддержал бы сам Глинка. Интересно, что одну из тем деновского канона Глинка точно воспроизвел в «Жизни за царя», превратив ее в «национальную», «русскую»<sup>[265]</sup>.

## Итоги

Главный итог первой зарубежной поездки Глинка вывел в «Записках» сам: «Мысль о национальной музыке... более и более прояснялась»<sup>[184]</sup>, но ее практическое воплощение еще только предстоит. Для этого уже появились техника, навык, знание голосов и природы инструментов. В арсенале художественных впечатлений были те, которые перевернули музыкальное мышление композитора — это немецкие «Фиделио» Бетховена, «Фрайщюц» Вебера и итальянские оперы Беллини («Анна Болейн», «Сомнамбула», «Беатриче ди Тенда», «Норма»), Доницетти (особенно «Отелло») и Россини. Их отголоски можно будет считать еще долго в двух будущих операх национального гения. Немецкая линия усиливала героическое начало в его представлениях об идеальной опере. А итальянское — вносило элемент изящества, тонкости, нежности и душевной простоты.

А пока в творческом портфолио композитора появилось внушительное количество новинок, если учесть их объем, новую манеру письма (правда, как отмечают исследователи, еще далекую от собственного оригинального стиля), разнообразие жанров и составов. Это семь сочинений для фортепиано, пять — для инструментальных составов, три романса и две арии, а также черновой вариант симфонии-увертюры.

Сочинения можно разделить на три периода: два итальянских (с зимы по лето 1831 года и с весны по лето 1832-го) и берлинский (октябрь 1833-го

— апрель 1834 года). Итальянские сочинения создавались в расчете на салоны изысканных аристократов, особенно это относится к кругу общения 1832 года. Для них требовалось больше виртуозных «изюминок», украшающих основную музыкальную ткань. Хотя Глинка утверждал, что сочинять по-итальянски в стиле *sentiment brillante* он не научился, музыкальные сочинения говорят об обратном. Их можно сравнить, как и итальянские образцы того времени, с музыкальным «глянцем», стилем, утвержденным в современных журналах мод. На его страницах каждый образ доведен до идеала — от домашнего утреннего кофе, похода в магазин до совещания топ-менеджеров. Везде легкость, непринужденность и блеск. Впоследствии Глинка будет считать эти итальянские опусы безделушками, сожалеть, что потакал миланским вкусам.

Он считал, что то ощущение благодати, которое итальянцы ощущают под влиянием южного солнца, ему, как жителю Севера, невозможно передать. «Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу. У нас или неистовая веселость, или горькие слезы», — рассуждал Глинка. Единство противоположностей. Парадокс чувств, который, как считали многие тогда, является незыблемой чертой русского национального характера.

Отправившись в путешествие, Мишель ожидал пройти путь внутренних изменений, что в полной мере осуществилось. Покинув дом с радостью, Глинка, как и многие соотечественники, под конец впал в непреодолимую ностальгию. Ее результатом часто становились сочинения с национально-патриотическим и даже мессианским подтекстом. Вспомним многие примеры. Позже по тем же местам проезжали Гоголь, сочинивший «Мертвые души», писалась картина Александра Иванова «Явление Христа народу», где запечатлены образы сына Михаила Виельгорского — Иосифа Михайловича, и Гоголя.

Глинка по окончании длинного, почти четырехлетнего путешествия не избежал подобного результата: он приходит к мысли о написании национальной оперы.

Избрав путь художника, Мишель принимал все его атрибуты — скитальничество, вечную неудовлетворенность, печаль и тоску. Одоевский в романе «Русские ночи» (1844) напишет: «Нас спросят: «Чем же кончилось наше путешествие?» — Путешествием. Не окончив его, мы состарились тою старостию, которая в XIX веке начинается с колыбели — страданием».

**Часть вторая**  
**НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОР**





## **Глава седьмая**

# **ОПЕРА КАК ЛЮБОВЬ, ИЛИ ЛЮБОВЬ КАК ОПЕРА (1834–1836)**

*Хороший читатель, читатель отборный,  
соучаствующий и созидающий, — это перечитыватель.*

*В. В. Набоков. Лекция по зарубежной  
литературе*

Последующие два года в жизни тридцатилетнего Глинки параллельно развивалось два сюжета. Глинка влюбляется и женится. На этом фоне семейного счастья он пишет оперу. Итог невероятных усилий — опера «Жизнь за царя», приравненная к национальному подвигу. Никогда после Глинке уже не удастся работать с такой самоотдачей и уверенностью в своем гении. Никогда после уже не будет настолько уникального исторического момента, когда интеллектуалы и власть, артисты и музыканты, бюрократы и публика были объединены общей идеей о национальном единстве<sup>{185}</sup>. И эта идея нашла художественное, чувственное и эмоциональное выражение в высшем из искусств, как тогда считалось, — в опере.

Опера «Жизнь за царя» стала одним из ключевых текстов русской культуры, а Михаил Иванович Глинка вошел в историю как первый национальный композитор. Особый исторический момент и эксклюзивная слава произведения, ставшая метатекстом для всех последующих русских композиторов, требуют того, чтобы подробно изложить историю ее создания и попытаться объяснить ее успех.

## **Двое похорон и одна свадьба**

Приехав в Новоспасское в конце апреля 1834 года, дети отдали дань памяти на могиле отца, рядом с дедовской церковью. До июня Мишель приходил в себя от эмоционального потрясения. Будущее казалось туманным. Мать настаивала, чтобы он занялся хозяйством, так как по закону являлся главным наследником имущества отца. Он давал обещания, но просил отсрочки, а пока по доверенности передал ведение дел матушке.

Евгения Андреевна погрузилась в управление. Многое ей давалось с трудом. Она часто приходила в отчаяние, но в итоге все у нее получалось. Рационализм, с которым она подошла к делу, выдавал в ней рачительную помещицу: она сократила дорогие роскошества и непозволительные траты, не вкладывалась в новые предприятия, но продолжала обычный круговорот дел — продавала зерно, заботилась об урожае, вела хозяйство на территории имения. Точно распределяла доходы на всех детей и считала траты.

В Петербург отправляла строгие письма детям: «Милая Маша, потрудись сказать Семену, что он, верно, балует, давно от него нет писем и счетов, и что я этим очень недовольна, и денег еще ни копейки не вышло до взноса в школу. Пусть берегут, скоро и у самих не останется ничего, а наши деревенские доходы не в силах нас содержать. Немного нас, но без обороту мудрено будет прожить»<sup>{186}</sup>.

Натуральное хозяйство кормило всех. Евгения Андреевна отправляла в Петербург Мишелю, Маше и даже их друзьям соленья, мясо, тканую одежду, постельное белье, варенья. Любящая красоту и изящество, Евгения Андреевна не позволяла себе выглядеть плохо, продолжала следить за собой. В 1840 году она в расстроенных чувствах сообщала в письме Маше: «...что-то как-то чувствую себя слишком отяготивши и полнею много», для сохранения фигуры «собиралась целое лето купаться»<sup>{187}</sup>.

К июню 1834 года, после празднования своего тридцатилетия, Глинка решил предпринять действия для завоевания успеха в России: ему нужен был резонанс, нужно было рассказать о себе и своих открытиях после Европы. Подобный дуализм — прагматичный расчет и восторженная мечтательность — не смущал не только Глинку, но и многих русских художников. Союз «мечты и карьеры»<sup>{188}</sup> позволит ему выстраивать художественную стратегию для достижения артистического успеха и авторитета на протяжении всей жизни.

Его подстегивал давнишний друг по пансиону Николай Мельгунов, с которым он не терял связи и переписывался во время путешествий. Его приглашение в гости Глинка принял быстро и во второй раз приехал в Москву. Мельгунов, как и раньше, жил с отцом в собственном доме на Новинском бульваре<sup>[266]</sup>. Гостю отвели просторные комнаты, где когда-то жил Шевырёв.

Мельгунов смеялся:

— Кто в этих комнатах поживет, непременно женится. Шевырёв вот женился.

Сольный концерт Глинки, устроенный в музыкальном салоне Мельгуновых, принес большой резонанс. Реклама размещалась в местном журнале «Молва», а Мельгунов занялся изданием его романсов в Москве. Глинка хотел показать русской публике, что многому научился за границей и стал теперь настоящим *maestro*. Происходила «инициация» русского композитора.

Глинка рассказал друзьям об идее национальной оперы, которая нашла широкую поддержку. «Архивные юноши», воспитанные на идеях немецких романтиков, верили в «особый путь» России, переживающей, по их мнению, сейчас период юности и взросления. Путешествие Глинки они воспринимали символически: старая «дряхлающая» Европа (так любили русские интеллектуалы отзываться о ней) передавала самое лучшее более талантливому народу в лице Глинки.

Для национальной оперы был нужен подходящий сюжет. В голове вертелась романтическая «Марьина роща» Жуковского, написанная в духе старинной русской легенды<sup>[267]</sup>. Она рассказывала о трагической любви героев Марии и Улада. Подобные русские предания часто ставились на сцене, развлекая слушателей и в то же время удовлетворяя их чувство патриотизма<sup>[268]</sup>. Глинка импровизировал на фортепиано, тем более что сам чувствовал себя героем собственной оперы, страдая от разлуки с Мари. Он надеялся как можно скорее отправиться в Берлин и там сочинять<sup>[189]</sup>.

Но, как писал Глинка, судьба вмешалась в его планы.

Зная, что Михаил едет в Берлин, сестра Наталья попросила сопроводить свою новую горничную Луизу, привезенную из Германии, обратно домой. Но уже во время выезда из Смоленска возникли проблемы с ее паспортом, и для их решения нужно было ехать в Петербург. Глинка, человек слова, не мог бросить женщину, но в то же время ехать в столицу не хотелось. Что ему было там делать? Дельвиг и Штерич, с которыми он близко общался, скончались. Соболевский и Мельгунов находились в Москве. Фирс был на военной службе. Не было прежнего общества единомышленников. Но зять Дмитрий Степанович Стунеев<sup>[190]</sup> (1799–1853) все-таки уговорил его вместе с ним съездить в столицу. Спустя много времени Глинка все еще обижался на Дмитрия за «медвежью услугу». В «Записках» он писал: «Стунеев (поспел же!) уговорил меня» (именно с таким ударением)<sup>[191]</sup>. И композитор отправился в столицу...

В Петербурге уже находились матушка Евгения Андреевна и сестра Лиза, ставшая ее незаменимой помощницей, которые ухаживали за больным братом Андреем. Все семейство Глинок<sup>[269]</sup> остановилось у брата

Дмитрия Стунеева — Алексея Степановича Стунеева (1800–1851), видного военного, полковника, командира эскадрона престижной Школы гвардейских подпрапорщиков, на казенной квартире<sup>[270]</sup>.

Глинка позже винил всех Стунеевых за многие трагические страницы его жизни. Именно у Алексея Стунеева отец познакомился когда-то с врачом Гасовским, служившим в Школе гвардейских подпрапорщиков. Глинка считал, что отец и двое его младших братьев стали жертвами его лечения. По его воспоминаниям, врач любил давать без всяких на то причин сильнодействующие препараты — серу, хину, опиум и ртуть («меркурий»)<sup>{192}</sup>.

Но смерть, траур и жизнь идут рука об руку. Именно у Стунеевых состоялась их встреча, которую Глинка счел потом роковой.

Однажды Глинка входит в гостиную и видит мизансцену, как будто ожившую картину итальянских мастеров Возрождения.

Белокурая тонкая девушка с ликом Мадонны смотрит в зеркало, а ее служанка (та самая Луиза, из-за которой сорвалась поездка в Берлин) расчесывает ее красивые длинные волосы. Глинка случайно попал в «святая святых» женской жизни — незамужняя женщина не должна была показываться незнакомому мужчине без прически.

Мгновения было достаточно, чтобы решить:

— Это она!

Семнадцатилетняя Мария Петровна Иванова (родилась в 1817 году) была сестрой Софьи Петровны, жены Алексея Стунеева. Современники вспоминали, что девушка была действительно красива и обладала врожденной грацией. Друг и критик композитора Александр Серов с восторгом говорил о ее «чарующей красоте».

Но в действительности она была далека от того идеала, который в ней увидел Глинка. Видимо, она не имела систематического образования, воспитывалась, как и многие барышни, дома с гувернантками и получила лишь минимальные знания — умела читать и писать, танцевать и петь, знала основы французского языка. При этом нельзя сказать, что ее образование было ниже среднего, наоборот — она обладала красивым почерком, писала письма, соблюдая правила пунктуации, что было редкостью<sup>{193}</sup>. Ее семья относилась к прослойке бедных дворян. Она еще не выезжала на балы и не имела опыта общения с противоположным полом.

Почему Глинка влюбился именно в эту довольно обычную особу с «первого взгляда»? О нем можно было бы сказать словами Пушкина:

«Душа ждала кого-нибудь».

В русском обществе считалось, что аристократ обязан жениться не раньше тридцати лет, но и не позже. К этому времени у молодого человека должны уже иметься устойчивый капитал и положение на службе. Нашему герою как раз исполнилось 30 лет, он имел большое имение, приносящее стабильный доход и положение в обществе. От Глинки ждали женитьбы. Не случайны были и шутки Мельгунова в его адрес. И он — осознанно или бессознательно — готовился к этому шагу.

В обществе считалось, что претендентка на руку и сердце должна была обладать высокой нравственностью, чувствительностью и отзывчивостью, добротой и добросердечием, умением сглаживать конфликты. Ей предстояло выполнять две социальные роли в замужестве: первая — быть украшением дома, центром домашнего салона, для чего потребовались знание нескольких языков, умение легко танцевать и петь; вторая — связана с хозяйством и детьми<sup>[194]</sup>. Постепенно в обществе от «правильной» жены стали требовать знание философии и чтение современной литературы, посещение музеев и театров.

Глинка наделил всеми этими качествами увиденную девушку. Она стала не только идеалом земным, но и идеалом небесным. В ней, как ему кажется, он обретал Музу<sup>[195]</sup>. Для этого были некоторые предпосылки: Мари обладала приятным голосом, немножко пела, а главное, трепетно внимала «райским звукам» Глинки.

Немаловажным для возникновения чувств был контекст их знакомства, произошедшего в приятной домашней обстановке: он уже будто был объединен с ней узами родства. Девушку хорошо и давно знали в семействе Глинок. Пока Мишель находился за границей, она успела понравиться родителям, особенно отцу, часто навещавшему Стунеева. О Мари композитор уже неоднократно слышал от Натальи во время их пребывания в Берлине. Сестра говорила, что отец называл ее в шутку невесткой.

Но в каждой шутке, как известно, есть доля правды.

Глинка забыл об отъезде, хотя все было готово. Матушка даже купила ему собственную карету, что предполагало большие траты. Но все было напрасно. Его помыслы были теперь связаны с Петербургом и юной Мари.

У Стунеевых собиралось музыкальное общество, куда приходили его воспитанники и многие военные, в том числе и молодой Лермонтов<sup>[271]</sup>. Мари невероятно кокетничала с Глинкой и мило обращалась к нему, вопреки всем правилам, на «ты». Вероятно, и ее чувства были искренними. Глинка, безусловно, производил впечатление — только что вернулся из

Европы, прекрасно поющий и играющий на фортепиано, с блестящими восторженными глазами. Таким мы можем его увидеть на портрете этого времени кисти Николая Степановича Волкова<sup>[196]</sup> (1811–1869), который нравился и самому Мишелю<sup>[272]</sup>. Перед нами уверенный в себе, открытый к свершениям импозантный молодой человек. Одетый в гусарский доломан, то есть короткий мундир, с небольшими усиками, бакенбардами<sup>[273]</sup> и редкой бородкой, — он фронт, следует установившейся моде. Герой портрета без смущения смотрит вперед, фигура расположена анфас. От прежней юношеской застенчивости не осталось и следа. Вся поза как будто наполнена движением, динамикой.

Зимой 1834/35 года он исполнил новый романс «Только узнал я тебя» на стихи Дельвига<sup>[274]</sup>, посвященный Мари. Первые слушатели были поражены музыкой — возвышенная, небесная, с деликатными украшениями, как будто рассыпающимися солнечными зайчиками по основному контуру мелодии. Ни одного портрета Марии Петровны не сохранилось (хотя известно, что Глинка просил Степанова запечатлеть ее образ<sup>[275]</sup>), но о ее образе, который «нарисовало» воображение Глинки, можно судить по этому романсу:

Ты мне сказала «люблю» —  
И чистая радость слетела  
В мрачную душу мою.  
<...>  
Каждую светлую мысль,  
Высокое каждое чувство  
Ты зарождаешь в душе.

Мари, подвижная и веселая, на этот раз была сосредоточенной и задумчивой. Слезы блестели в ее глазах от прозвучавшего посвящения.

— Что еще тебе хотелось бы получить от меня в подарок? — страстно спрашивал ее Глинка.

Еще ребенок, она не знала, что обычно девушки просят в таких случаях, и в ответ только пожимала плечами и отводила взгляд.

— Она ангел! — восклицал музыкант.

Глинка спешил с женитьбой. Выждав год траура по отцу (согласно правилам), в 1835 году Глинка отправил письмо матушке в Новоспасское, в котором просил благословения на брак. Та ответила согласием.

Если о чувствах Мишеля мы можем сказать вполне достоверно — об этом можно судить по его музыке, выступающей здесь в необычной роли исторического документа, то о Мари и ее отношении к Глинке судить сложно, особенно после негативных воспоминаний о ней друзей композитора. Практически все в один голос — современники, родственники, последующие биографы и сам Глинка — утверждали, что она являлась воплощением всех человеческих пороков и с самого начала решила использовать романтического мужчину в своих целях, как «денежный мешок». Но так ли это было на самом деле и почему Глинка не разглядел эти «изъяны» до женитьбы или в первые годы совместной жизни? Наоборот, вплоть до 1839 года он отправлял матушке восторженные письма о своей нежной и заботливой жене.

Можно утверждать, что Глинка плохо разбирался в людях, что он находился во власти любовных чар, но все равно с трудом верится, что Мари столь искусно скрывала свои пороки или кардинально изменилась за короткое время.

По косвенным свидетельствам и поступкам можно восстановить мотивацию избранницы Глинки. Она была такой же романтической и, возможно, столь же чувственной особой, как и он, что в ту эпоху было не редкостью. Встреча с восторженным интеллектуалом и музыкантом, посвятившим ей свою музыку, вызвала в ней искренние ответные чувства. Глинка был для нее героем. Девушки часто жили в придуманном, романтическом мире любовных романов. Она ничем не отличалась от многих других, для которых удачное замужество было центральным событием жизни, что с детства внушалось большинству дворянских девочек. Этот шаг рассматривался и как возможность повысить свой социальный статус.

Ее мать Луиза Карловна, видимо, также была рада подобному вниманию со стороны известного, только что вернувшегося из-за границы маэстро, наследника прибыльного имения. Хотя, возможно, теща хотела видеть более пристроенного жениха — на госслужбе с постоянным годовым доходом. Ее, как и многих других матерей того времени, имевших дочерей на выданье, меньше всего волновали душевные качества жениха. Больше всего уделялось внимания состоянию, связям и чину.

Помолвка вызвала прилив счастья, которое «невозможно выразить словами», — как сообщал Глинка в письме матушке. Во время венчания в церкви «я... молился весьма усердно — признаюсь, что, несмотря на блаженство быть навеки соединену с любезною, я ужасался будущего и тех различных несчастий, кои нередко постигают жизнь супружескую», —



писал Глинка матери и благодарил за присланные дополнительные средства к торжеству<sup>{197}</sup>.

В качестве свадебного подарка Глинка преподнес прекрасные бриллианты, за которые Мари лично в письме благодарила матушку.

Из церкви на небольшой свадебный пир приехало человек двенадцать на квартиру, заранее снятую Глинкой<sup>{276}</sup>. Потом последовали обязательные визиты к родным и близким в городе. Глинка писал 1 мая из Петербурга в Новоспасское: «Вот уже несколько дней как мы живем вместе, — у нас так тихо и весело»<sup>{198}</sup>. Он подробно перечислял добродетели юной жены: «... кроме доброго и непорочнейшего сердца я в это время уже успел заметить в ней свойства, кои я всегда желал найти в супруге: порядок и бережливость». Глинка был не оригинален в этих представлениях. Именно они превозносились в сельских усадьбах: «...если бы Вы видели, как у нее все на своем месте в комод, как долго хранятся самые безделки, то верно бы это Вас порадовало».

Глинка с ужасом вспоминал, что хотел уехать обратно в Берлин. Та любовь не шла ни в какие сравнения с новыми чувствами. Он блаженствовал: «Сердце снова ожило, я чувствую, могу молиться, радоваться, плакать — муза моя воскресла, а всем этим я обязан моему ангелу — Марии. Не знаю, какими словами выразить благодарность провидению за это счастье»<sup>{199}</sup>.

Наконец 25 мая они выехали из Петербурга с тещей по направлению в Новоспасское, предварительно заехав в Москву на несколько недель для свидания с родственниками Мари. Лето 1835 года Глинка проведет в родном имении. Здесь он был счастлив, как никогда более<sup>{200}</sup>.

## «Изобретение» нации

Параллельно с любовными переживаниями созрел сюжет для новой оперы. С осени 1834 года Глинка посещал великосветский салон Василия Андреевича Жуковского в Зимнем дворце. Они были знакомы и раньше, вероятно, с 1826 года. Поэт произвел неизгладимое впечатление на композитора — и как личность, и как творец. Жуковский являл собой образец благородного аристократа, его душевные качества — доброта, отзывчивость, смирение, щедрость и мудрость — не знали границ. Была известна его помощь декабристам, Пушкину, Баратынскому, ближайшим и дальним родственникам. Глинка чувствовал в его поэзии новую для русской литературы музыкальность стиха, ритмичность, мистику и



суггестию рисуемых картин природы и до конца жизни преклонялся перед его искусством. В собрании сочинений поэта, которое он подарил сестре Людмиле, Глинка оставит надпись: «Чистая, благородная душа В[асилия] А[ндреевича] ясно отразилась в его творениях»<sup>[201]</sup>.

У Жуковского собиралось избранное интеллектуальное общество — давние знакомые Пушкин с Вяземским, Одоевский с Виельгорским, новая звезда — писатель Гоголь, поэт Плетнев. Приглашались избранные образованные дамы. Гоголь в первый раз знакомил публику с «Женитьбой», Одоевский с Пушкиным рассуждали о природе гения и злодейства. В основном у Жуковского говорили о литературе, но иногда пели и играли на фортепиано. Тогда Глинка властвовал сердцами безраздельно.

Рассказ Глинки о национальной опере чрезвычайно увлек хозяина салона. С чем был связан такой интерес?

Жуковский, приближенный к царской семье<sup>[277]</sup>, поддерживал новую государственную политику Николая I. Он знал о дилеммах, которые решал император, придя к власти после трагического декабрьского восстания 1825 года. Создание национальной оперы человеком его круга, то есть истинным аристократом-художником, могло стать эффектной составляющей государственной политики.

Глинка попадает, как говорится, в нужное время и в нужное место.

С восшествием на трон Николая Павловича начался новый виток политического переустройства страны — впервые император создает общую государственную идеологию, которая должна объединить разрозненные сословия. Империя должна была предстать в новом облике, как единая нация. Происходило совмещение, казалось бы, противоречивых идей — нация мыслилась как единство равных, а империя подразумевала единоличную власть и сословное разделение общества. Известный исследователь национализма как общественного явления Бенедикт Андерсон назвал подобный сплав идей «официальным национализмом»<sup>[202]</sup>. Придя к власти, Николай I, используя разнообразную символику, стал проводить этот замысел в жизнь. Уже с 1 января 1828 года, в период новогодних балов и маскарадов, в Зимнем дворце был проведен экзотический «бал с мужиками», показывающий лояльность императора ко всем сословиям. Император понимал важность нынешнего исторического момента. Казалось, что вокруг рушится мир: во Франции и Бельгии в 1830-е годы происходили революции, в 1830–1831 годах поднялось Польское восстание. Россия переживала хлебные бунты летом 1831 года и страшную эпидемию холеры. Для стабилизации ситуации требовались чрезвычайные

усилия. Кроме того, страна была разделена не только на «высшее» и «низшее» сословия, имеющие различное мировоззрение и практически противоположную культуру, но и на разные этнические группы. Титульной нацией считалась русская, в которую объединялись три этнические группы — великороссы, малороссы (сегодня украинцы) и белоруссы (ныне жители Беларуси)<sup>[203]</sup>. Нужны были общие принципы, объединяющие их.

«Официальный национализм» обрел свою конкретную форму в триаде, сформулированной графом Сергеем Семеновичем Уваровым (1786–1855). Глинка слышал о нем во времена учебы в пансионе, возможно, встречался на великосветских вечерах<sup>[204]</sup>. Прежний фаворит Александра I, он вновь был приближен к императору. В 1832 году, назначенный сначала товарищем министра народного просвещения, а затем министром, он сумел предложить Николаю I универсальную концепцию, что на многие десятилетия стала единственной и неизменной государственной идеологией. Триада объединяла три концепта, на которых, по мысли Уварова, держалась Россия — это «самодержавие — православие — народность»<sup>[278]</sup> (позже историк Александр Николаевич Пыпин назвал ее «теорией официальной народности»).

Вера наследуется от предков, а самодержавие — естественная форма власти, установившаяся исторически. У Уварова самодержавие обретает прогрессивные черты — оно «сильное, человеколюбивое, просвещенное». Дарованный народу монарх, обладающий властью от Бога, является залогом того, что Промысел охраняет русский народ. Таким образом, русские благодаря императору могли ощущать в себе Богоприсутствие. В этой трактовке фигуры правителя заключалось одно из главных отличий русской власти от европейской.

Но самым сложным, прогрессивным и противоречивым оказалось понятие «народность»<sup>[205]</sup>. Оно являлось русским вариантом новой европейской идеи нации или народа, которая в разных странах получала свои названия — во Франции «nationalite», в Германии «Volk». Уваров остроумно и эффектно обосновал «народность», лишая ее той взрывоопасной революционной силы, которая в том числе привела Францию к кровавому государственному перевороту. Министр объяснил «народность» через два других концепта триады. «Русским» считался тот, кто верил в своего царя и в православие, что снимало все этнические и сословные противоречия. Таким образом, «народность» объединяла всех жителей страны, вне зависимости от сословий<sup>[279]</sup>.

Граф Уваров, как и все аристократы, включая Глинку, считал, что

триада позволяет двигаться России «в ногу» с Европой, но идти параллельным, «своим» путем. Уваров указывал, что народное воспитание, имея в виду воспитание всех жителей империи, невозможно без следования европейским идеям, европейскому просвещению и духу, «без коих мы не можем уже обойтись»<sup>{206}</sup>.

Триада, как и любая идеология, создавалась в виде набора абстрактных идей, но ей требовались конкретное наполнение и пропаганда. Уваров считал, что она должна воспитать и изменить сознание людей. В качестве инструментов воздействия он рассматривал институты народного просвещения, а Жуковский, Мельгунов, Одоевский — литературу и особенно музыку. Через художественный язык и эмоциональное воздействие идеология могла становиться частью мировоззрения публики, и опера была идеальным жанром для подобного воздействия<sup>{207}</sup>.

Искусство больше, чем искусство.

## Коллективный проект

Жуковский хорошо знал министра народного просвещения Уварова еще по обществу «Арзамас». Он протезировал его при дворе. Триада была близка Жуковскому и многим интеллектуалам из его окружения, в том числе и Глинке, ведь она рождалась в совместных дискуссиях. Все они искренне верили в провозглашаемые идеи.

Жуковский тонко чувствовал требование времени, он отлично представлял, как сделать из произведения искусства национальное достояние. Его поэма «Певец во стане русских воинов» принесла ему через год после ее написания, в 1813 году, национальную славу и официальное признание в императорской семье, а его «Послание Императору Александру» окончательно подтвердило статус национального поэта. Музыкальное «изобретение» нации уже началось в 1833 году под его покровительством. Он написал стихи для нового национального гимна России (автором предыдущего гимна также был он), которые были положены на музыку Алексеем Федоровичем Львовым, самым приближенным к императору музыкантом (до этого использовалась музыка английского гимна).

Роль Жуковского в создании «Жизни за царя» была исключительной. Он включился в работу с начального этапа — выбора сюжета и курировал ее вплоть до момента постановки оперы на сцене, даже участвуя в изготовлении нужных декораций. Вместо лирической «Марьиной рощи» он

посоветовал сюжет о подвиге костромского крестьянина Ивана Сусанина, спасшего жизнь юного Михаила Романова от польских захватчиков в 1613 году. В нем было все, что требовалось этому историческому моменту, — масштаб, подвиг, патриотизм, опора на прошлое. В эпоху постнаполеоновских войн сусанинский сюжет уже стал частью национального сознания (как это было в Германии с историей, положенной в основу «Фрайщюца»)<sup>[208]</sup>. Освобождение России от поляков-захватчиков, добровольная жертва крестьянина, спасающего царя, и установление собственной династии (Михаил Романов — основатель династии Романовых, правивших Россией до 1917 года) — все это воспринималось как ключевое событие народной истории, а в контексте триады Уварова становилось ее наглядной иллюстрацией<sup>[209]</sup>. На этот сюжет с 1815 года, в течение двадцати лет, уже шла с успехом комическая опера Александра Шаховского — Катерино Кавоса под названием «Иван Сусанин». Но в опере Глинки история о Сусанине получила самое подробное и драматическое развитие, став настоящей «высокой трагедией», достойной Античности.

Обсуждения с Жуковским вызвали прилив вдохновения. Сюжет, визуальные картины этой истории потянули череду музыкальных тем. «Сцена в лесу (речь идет о предсмертной арии главного героя. — Е. Л.) глубоко врезалась в моем воображении; я находил в ней много оригинального, характерно русского, — вспоминал Глинка. — Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую; наконец многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей»<sup>[210]</sup>, — удивлялся впоследствии композитор.

Но удивляться не стоит, если вспомнить тот багаж оперных впечатлений, который Глинка привез из Европы. Он использовал прием из «Фрайщюца», где также противопоставлялось два мира, предсмертные сцены из опер Беллини, особенно из «Анны Болейн», он сравнивал Сусанина с героическими персонажами из «Фиделио» Бетховена.

Глинка предварительно написал литературный сценарий в виде плана<sup>[280]</sup> (вот где пригодились литературные навыки, сформированные в пансионе), на основе которого рождались новые музыкальные темы, оркестровая музыка, встраивались те фрагменты, которые были сочинены в Берлине. Он все заносил в специальную тетрадку. Уже зимой 1834/35 года, как вспоминал Одоевский, Глинка приехал к нему со связкой отдельных нотных листков. На них были записаны музыкальные фрагменты.

Особенностью творческого процесса композитора было то, что он сочинял музыку без либретто, как своего рода музыкальные картины. Это подтверждал и Одоевский, считая, что композитор мыслил оперу как набор картин или что-то вроде сценической оратории. «В этом виде с первого раза проиграл он всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего не доставало на листках»<sup>[211]</sup>, — вспоминал Одоевский.

Глинка находился в творческой лихорадке. С этого момента — с конца 1834 года по осень 1836 года — композитор отчаянно сочиняет<sup>[281]</sup>. В течение почти полутора лет он вносит правки, советуется с друзьями и добавляет номера, вплоть до премьеры в ноябре 1836 года.

Жуковский изъявил желание сам написать либретто. Он сочинил стихи для трио с хором в эпилоге: «Ах, не мне, бедному, ветру буйному», а в конце 1834 года написал текст эпилога, ключевого монументального текста, демонстрирующего единение царя, Руси и народа<sup>[212]</sup>. Но полностью либретто не написал (возможно, из-за большой загруженности служебными делами, а может, из-за нежелания подчинять свой стих уже готовой музыке и возникающих сложностей при этом). Он порекомендовал Глинке сначала Владимира Соллогуба, проявляющего литературные таланты, но тот в результате отказался подчиняться требованиям композитора<sup>[282]</sup>. А затем Жуковский пригласил литератора барона Егора Федоровича Розена<sup>[283]</sup>, выходца из остзейских немецких дворян, который с готовностью взялся за предложенную работу.

Репутация Розена вплоть до сегодняшнего дня чрезвычайно противоречива: к нему сохранилось снисходительное отношение как к литератору, плохо знающему русский язык и пишущему, соответственно, плохие стихи. Однако исторические факты заставляют пересмотреть критику<sup>[213]</sup>. В кругу Жуковского к этому голубоглазому, меланхоличному и задумчивому человеку, выучившему русский язык в 25 лет, относились с уважением — он был прекрасно образован, имел глубокие познания в Античности (на латинском языке мог сочинять стихи), в истории, этнографии, археологии и философии. Рекомендации Жуковского имели политический расчет — Розена знали как автора исторических драм, патриота, к нему хорошо относился император. К тому же на роль либреттиста соглашался не каждый литератор, так как она оценивалась весьма низко, считалась вторичной, ремесленной. Розен, и в этом надо отдать должное чутью Жуковского, был удачным выбором. Исполнительный, вдохновленный национальным замыслом, чуткий к советам друзей (близко общался с Пушкиным), он довел начатое дело до

конца. В апреле — марте 1835 года Розен придумывал стихи к уже готовой музыке I и II актов. Глинка указывал нужные музыкальные размеры и характеры, размечал, где ставить гласные «а» и «и» на высокие ноты, чтобы вокалистам было удобнее петь, тщательно выписывал уже готовые ритмы. На этот ритмический и фонетический «скелет» Розену нужно было написать стихи. Такого еще оперная практика не знала, рекомендации Глинки кто-то называл «деспотичными»<sup>[214]</sup>. В такой ситуации барон оказался преданным соавтором — он умел быстро сочинять, не обижался и не спорил с композитором. Опера продвигалась быстро. В обсуждениях работы присутствовали Одоевский и Жуковский.

Василий Андреевич шутил:

— Ох, этот барон Розен. У него в каждом кармане лежат заготовленные стихи в любом размере.

Вероятно, с самого начала Жуковский обещал протекцию в постановке оперы в Петербурге с лучшими русскими артистами. Оттого и все партии Глинка сочинял для конкретных голосов, как это делал Беллини. Уже в первоначальном плане указаны исполнители — Ивана Сусанина должен был исполнять самый известный бас русской сцены Осип Афанасьевич Петров (1806–1878), роль сироты Вани предназначалась для юной «звездочки» Анны Яковлевны Воробьевой (1817–1901), впоследствии жены Петрова. Он познакомился с ними зимой 1835/36 года. Как и прежде, Глинке необходимо было вживую услышать свою музыку<sup>[284]</sup>.

Осип Петров недавно дебютировал в «Роберте-дьяволе» Мейербера в роли дьявольского соблазнителя Бертрама, произведя фурор. Его сильный и в то же время нежный голос дополнялся превосходной актерской игрой. Он идеально подходил для образа Сусанина, ведь в отличие от прежних интерпретаций<sup>[285]</sup> Глинка изображал заглавного героя молодым и сильным. Композитора пленила стройная, с черными как смоль волосами и жгучими глазами Анна Воробьева, обладательница чарующего контральто, воспитанница Ломакина, прекрасно выступавшая и как балерина<sup>[215]</sup>. Русская труппа обзаводилась выдающимися голосами. Глинка прекрасно понимал, что опера — это не только музыка, сценография, хор и оркестр, но в первую очередь — наличие первоклассных певцов. Именно в этом был залог успеха оперы в Италии, в чем убедился композитор во время зарубежного путешествия.

О создании национальной оперы знали во всех музыкальных салонах Петербурга. Глинка играл новые фрагменты, многие сольные номера становились хитами. Одоевский, Мейер, братья Виельгорские высказывали



свои впечатления и давали советы — правки касались конкретных музыкальных разделов, музыкального языка и особенно драматургии и компоновки частей. Глинка полностью следовал их советам<sup>[286]</sup>. Сложности возникли в «сборке» всего целого. Нужно было поставить «на ноги» огромного колосса. В салоне у Жуковского работа кипела, подключались все известные творцы. В начале 1836 года он писал Пушкину: «У меня будут нынче ввечеру, часов в десять, Глинка, Одоевский и Розен для некоторого совещания. Ты тут необходим. Приходи, прошу тебя. Приходи непременно»<sup>[287]</sup>. Опера несколько раз «перекраивалась». В начале мыслилась по модели французской большой исторической оперы в пяти действиях, как у Джакомо Мейербера, потом еще один вариант — три действия, как у Карла Марии фон Вебера в «Фрайщюце». Итогом совещаний стала структура оперы из четырех действий с эпилогом, в этом Глинка следовал произведениям любимого Беллини<sup>[288]</sup>.

«Жизнь за царя» представляла собой уникальный случай в истории музыки, когда каждый из круга Глинки считал своим долгом помочь общему делу. Каждый испытывал невероятный энтузиазм и душевный подъем, понимая, что сейчас творится история.

Уже намного позже премьеры князь Одоевский скажет: «Глинке много содействовало понятливое усердие тех, которые в восторге своем от его гениальных помыслов положили в дело все свои усилия, всю свою изобретательность, чтобы достигнуть их осуществления»<sup>[216]</sup>.

«Оптика» восприятия этого момента связана была, безусловно, с ключевым событием недавнего прошлого — победой над Наполеоном и как раз в это время отмечалось 25-летие этого эпохального события. Во время работы над «Жизнью за царя» Жуковский показал ему свою новую балладу «Ночной смотр», о воинах-призраках, встающих каждую полночь и направляющихся к своему полководцу на остров Святой Елены. Буквально за сутки Глинка написал к ней музыку, которая стала своего рода «спутником» большой оперы<sup>[217]</sup>. Музыкальный «хоррор», заколдовывающий публику благодаря повторам стиха и неизменному ритму, действовал беспроегрышно. Вся русская история — победа над французским злом, воины-призраки, события двухсотлетней давности и герои из оперы — казалась чем-то единым, важным.

Казалось, в опере собирались все важные и обсуждаемые темы русского общества — о смерти и жизни, любви и ненависти, Боге и дьяволе, насилии и жертвенности...

## Опера «Жизнь за царя»

10 марта 1836 года Виельгорский устроил в своем салоне первую пробу одного действия с солистами, хором и оркестром, ставшую своего рода публичной презентацией оперы. На этой публичной «репетиции» (так называли концерт ее участники) помимо друзей и матушки, гостившей в Петербурге и желавшей поддержать болеющего сына, присутствовал директор театров Александр Михайлович Гедеонов. Виельгорский часто устраивал подобные исполнения, на которых отбирались произведения и репертуар для Императорских театров. Выступление прошло успешно. Гедеонов был удовлетворен. Глинка торжествовал и благодарил Виельгорского. Без его участия и хлопот премьера могла не состояться. В «Записках» Глинка написал: "..за что ему вечное спасибо»<sup>[218]</sup>.

По протекции Виельгорского Глинка написал прошение на имя директора Императорских театров Гедеонова о постановке его оперы<sup>[219]</sup>. В нем указано, что все условия, в первую очередь финансовые, он отдает на полное рассмотрение Гедеонова<sup>[289]</sup>.

В свете Гедеонов имел спорную репутацию, видимо, сказывалось негативное отношение аристократии к любому чиновнику. Несмотря на слухи, новый директор был благосклонен к Глинке, может, потому, что он был его дальним родственником<sup>[290]</sup>, а может потому, что сам верил и желал новой эпохи — расцвета русского музыкального искусства, понимаемого им как часть европейского мейнстрима. Военный, имевший ранения, он был предан императору, империи и русским театрам<sup>[291]</sup>. В своей управленческой деятельности Гедеонов балансировал между двух огней — с одной стороны, ему нужно было вывести театры из дефицита, превратить в прибыльное предприятие, а с другой стороны, воспитывать «хороший вкус» и ставить только то, что соответствует уровню европейского оперного дома. Письма Гедеонова говорят о нем как об умном управленце, служащем во благо доверенных ему институций<sup>[220]</sup>.

Впоследствии его называли «злым гением» в судьбе Глинки<sup>[221]</sup>. Но скорее наоборот, именно при его поддержке происходили премьеры двух опер композитора. Гедеонов не щадил средств на их постановку: каждый раз изготавливались новые роскошные декорации и костюмы<sup>[222]</sup>.

Начались репетиции в театре. Капельмейстер Катерино Кавос вел себя благородно. Ему настолько понравилось новое произведение, что он отказался от постановок своей оперы на тот же сюжет. Он упорно и



скрупулезно оттачивал с оркестровыми группами их партии.

Теперь к делу подключался главный балетмейстер Антуан Титюс. Опера не мыслилась без балета. Обычно танцевальные номера могли быть связаны с сюжетом, а иногда представлять собой отдельные вставные номера. Но у Глинки в «Жизни за царя» балет играл важную стратегическую функцию — с его помощью изображались поляки. Репутация Титюса как постановщика танцев была весьма скромной — он мог лишь переносить известные французские балеты, но не мог сочинить новый. Оттого и после премьеры критик Фаддей Булгарин напишет в «Северной пчеле»: «В балетах, как во всех произведениях г. Титюса, нет ни грациозности, ни групп. Балеты эти утомительны!»<sup>[223]</sup> Но другого варианта не было. По его указаниям и рекомендациям Глинка дописывал танцы. Постановка оперы — сложный технический процесс. Здесь учитываются не столько музыкальный идеал композитора, но скорее потребности и возможности театра. Титюс настаивал — нужно дать каждой балерине по своему сольному выходу, тем более что публика любит балет и эти номера принесут успех спектаклю<sup>[292]</sup>.

Согласно договору Глинка должен был предоставлять в Дирекцию оперу по одному акту. К 1 мая 1836 года был готов только один акт, второй же продвигался медленно из-за нервных болезней, которые одолевали композитора. Отсутствие денег, дороговизна жизни в столице, слухи о кознях со стороны Гедеонова, болезнь Мари — все это тревожило его, как и страх провала. В сердцах он писал матери: «Все эти проделки меня довели до того, что мне музыка и опера опостытели, и я только желаю сбыть ее скорее с рук долой да убраться из Петербурга, который по дороговизне слишком накладен для кошелька — мы непрерывно в нужде»<sup>[224]</sup>.

Он ощущал колоссальную ответственность, ведь о премьерe уже знали в императорской семье. На вечере у императрицы, состоявшемся в начале апреля, Глинка был ей представлен. «Не могу описать вам, до какой степени она ласкова и снисходительна»<sup>[225]</sup>, — сообщал он матери. Глинка пел и, как многие говорили, был в ударе. Он произвел впечатление на императора, который лично расспрашивал его об опере. Каждая их встреча будет подробно описываться Глинкой в письмах как чрезвычайно важное событие.

Премьера оперы по протекции Виельгорского и Жуковского была приурочена к открытию после ремонта Большого, как его называли, Каменного, петербургского театра, что придавало еще более высокий статус предстоящему спектаклю. Ожидание и нетерпение публики

усиливались. Большой (Каменный) театр был практически полностью перестроен<sup>{226}</sup>. Масштабная реконструкция была проделана всего за семь месяцев, не прекращаясь ни на минуту. Даже за несколько дней до премьеры рабочие заканчивали обтягивать кресла, чем мешали репетициям. Глинка был вне себя от переживаний.

Еще до реконструкции театр славился масштабами, а теперь превосходил все другие. Сделанный в стиле необарокко, он вмещал до двух тысяч человек, имел самую большую сцену, сложную машинерию. Билеты продавались в соответствии с сословной принадлежностью: первые ярусы отдавались «генералитету», следующие ряды — великосветской публике. На спектакли могли прийти практически все сословия и чины — от царской семьи до лиц низшего сословия — приказчиков, ремесленников, лакеев. Не пускали лишь слуг в ливреях. Стоимость билетов также была рассчитана на разные возможности — от 25 рублей за ложу бенуара до 50 копеек за боковое место в пятом ярусе, то есть на самом верху.

На одной из последних репетиций побывал император, который, по-видимому, лично курировал постановку. Удары молотков затихли. Петров с Воробьевой спели дуэт Вани и Сусанина. Когда их голоса стихли, наступила пауза... И вдруг раздались громкие аплодисменты. Музыка произвела впечатление на правителя. Глинка хорошо запомнил эту сцену. В его пересказе государь говорил возвышенным слогом, их диалог, воссозданный на страницах «Записок» позже, напоминает разговор героев русской волшебной сказки.

Он доброжелательно спросил (скорее всего, на французском):

— Доволен ли ты моими артистами?

Глинка должен был правильно этикетно ответить, и это у него получилось:

— Доволен, мой государь! В особенности ревностию и усердием, с которыми они исполняют свою обязанность, — отвечал Глинка<sup>{227}</sup>.

Ответ понравился государю.

После этой чудесной встречи Глинка решился посвятить оперу Николаю I. Впоследствии была поставлена под сомнение искренность посвящения. Считалось, что на Глинку повлияло верноподданническое окружение или что он хотел быстрее пройти цензуру. Однако все эти факторы могли дополнять друг друга и не противоречить главному чувству — искреннему желанию композитора служить императору. Глинка, прошедший воспитание в пансионе и причисляющий себя к благороднейшей части русской аристократии, не мог поступать, изменяя

своим внутренним убеждениям. Все его посвящения — это признание его истинных чувств<sup>[228]</sup>.

Перед премьерой решено было изменить название — вместо «Ивана Сусанина», которое уже использовалось неоднократно, появилось «Жизнь за царя»<sup>[293]</sup>. Так Глинка нарушил оперную традицию: названия обычно давались по имени главного героя, но теперь заявлялась главная идея оперы.

Накал страстей был настолько высок, что Глинка окончательно слег. Он даже не пришел на генеральную репетицию в театре, на которой собрался весь свет.

### **Триумф композитора, или Как Глинка «вышел в гении»<sup>[294]</sup>**

Успех оперы и ее реноме как национального сочинения сложились задолго до премьеры. Многие сольные номера хорошо знали в свете. Об опере шла молва в салонах. Публика находилась в ожидании, действовал главный механизм рекламы — интерес. Известная певица и фрейлина императрицы Прасковья Арсеньевна Бартенева (1811–1872) дала сольный концерт с номерами из оперы. Помимо Виельгорского, публичные оркестровые репетиции с отрывками из «Жизни за царя» устроил князь Борис Николаевич Юсупов, имеющий собственный крепостной оркестр. К исполнению в салонах привлекались лучшие музыканты — скрипач и дирижер Людвиг Вильгельм Маурер, управляющий первым исполнением увертюры в 1835 году<sup>[229]</sup>, виолончелисты Андрей Богданович Мемель и князь Николай Борисович Голицын.

Современники удивлялись, что достать билеты на премьеру без протекции было невозможно уже за десять дней до спектакля. В день премьеры в «Северной пчеле» появилось рекламное объявление — сообщение об открытии Большого театра постановкой русской оперы, а также реклама изданий номеров из нее. «Песню сироты» уже можно было купить до премьеры, а в ближайшие дни выходили увертюра и мазурка.

27 ноября 1836 года весь свет был на премьере «Жизни за царя». Император с семьей присутствовал с самого начала, о чем позже подробно сообщалось в прессе. «Северная пчела» детально описывала: «Знатнейшая петербургская публика, в том числе все высшие придворные, военные и гражданские сановники и особы дипломатического сословия, с их фамилиями, наполнили ложи первых ярусов»<sup>[230]</sup>.

В «Северной пчеле» подробно описывался театр — самый большой из существующих в мире, благородный, изысканный, без излишеств, но при этом богато оформленный. Плафон расписан арабесками. Парапеты лож белые, с золотыми рельефными украшениями. Стены выкрашены «светлоперловым» цветом, то есть светлым жемчужно-серым. Драпировки отдельных лож и подушки на парапетах — малиновые. Новый занавес — голубой «с золотую бахромою», с драпировкой. При обустройстве зала учитывались законы акустики, чтобы каждый зритель, не важно, сколько стоит его билет, мог все хорошо слышать и видеть. Все ложи просторные и светлые. Ложа императора, по левую сторону около сцены, снабжена несколькими комнатами для отдыха. В результате новый театр стал отражением образа нации — каждое сословие здесь могло найти себе место в строгой иерархии пространства. «Все места без исключения были заняты блистательною и неблистательною публикой; все зрители любовались устройством и красотою нового святилища Муз, все восхищались звуками родной, национальной музыки, все принимали радостное участие в единогласном восторге, возбужденном патриотическим содержанием оперы»<sup>[231]</sup>, — констатировал автор заметки.

Чем ближе спектакль продвигался к концу, тем больше воодушевления чувствовалось в наэлектризованном зале. Сцена в лесу вызвала сочувствие к умирающему герою. А игравшие поляков хористы с таким остервенением напали на русского героя, что разорвали его рубаху. Актер должен был всерьез защищаться. Эпилог с роскошными декорациями новатора Роллера<sup>[295]</sup> и хоровым ликованием народа произвел фурор. Он поразил самого Глинку. Точный расчет Жуковского сработал — мощное звучание оркестра и хора, звон колоколов, масштабные многомерные декорации и массовка — казалось, вся нация вышла на сцену. И зритель чувствовал свою причастность к происходящему.

Успеху способствовал Осип Петров, импозантный бас, любимец публики, на его репликах зритель замирал. Стройная Воробьева с чарующим завораживающим контральто, особенно в дуэте с Петровым, заставляла зал «не дышать».

Во время спектакля Глинка переживал всю палитру чувств — от восторга до страха, отчаяния и ужаса происходящего. Бледный, еле держащийся на ногах, он вышел на поклон в конце представления, не понимая, успех это или провал.

Занавес опустился. Глинку пригласили в боковую императорскую ложу под громогласные рукоплескания всей публики, о чем подробно

рассказывали в прессе<sup>{232}</sup>. Происходило публичное признание Глинки как национального гения.

Государь первый благодарил композитора за оперу. Он, правда, заметил:

— Нехорошо получилось... Русского героя убивают прямо на сцене.

Глинка растерялся:

— Да... Конечно... Но я не был на репетиции по болезни. И не знал, как распорядится режиссер. По моей программе во время нападения поляков на Сусанина должен сейчас же опуститься занавес. О смерти Сусанина становится известно только в эпилоге от сироты. Он принес трагические вести.

Этот разговор Глинка передал постановщикам. И с этого момента его указания должны были выполняться точно.

К поздравлениям и беседам присоединились наследник, императрица и великая княжна Мария Николаевна, которые также удостоили композитора лестными отзывами.

На следующий день в письме к матери Глинка уверенно констатирует: «Вчерашний вечер совершились, наконец, желания мои, и долгий труд мой был увенчан самым блистательнейшим успехом. Публика приняла мою оперу с необыкновенным энтузиазмом, актеры выходили из себя от рвения». Но самая главная награда и признание его трудов, как писал Глинка, — это внимание императора. «Что, наконец, всего для меня лестнее, Государь Император изволил позвать меня в свою ложу, взял меня за руки, благодарил меня и долго беседовал со мною»<sup>{233}</sup>.

Он перечисляет все «дивиденды» от постановки. На первом месте — монаршее благоволение и прелестный подарок за поднесение оперы императору — перстень, стоимостью около 3,5–4 тысяч рублей с крупным топазом, окруженным тремя рядами превосходнейших бриллиантов<sup>{235}</sup>. Роскошный подарок гордый композитор и муж вручил любимой жене, желая изготовить впоследствии из него «превосходный фермуар», то есть богатую застежку на ожерелье, которую можно будет носить на шее, демонстрируя знак расположения императора семье Глинок. Статусная вещь.

На втором месте — всенародная слава. «Всеми единодушно я признан первым композитором в России», но и не только России, а поставлен в один ряд лучших композиторов вообще.

Только после шести представлений своей оперы Глинка начал понимать масштаб происходящего. «Я решительно могу сказать, — писал

он с восторгом матери, — что успех далеко превзошел все мои ожидания и опера моя все более нравится публике», «я теперь вполне награжден за все труды и страдания».

13 декабря 1836 года состоялся торжественный прием в честь Глинки. Принимал богач, чиновник высокого ранга и большой любитель театра Александр Всеволожский<sup>[296]</sup>. В честь композитора каждый из присутствующих говорил импровизированные тосты, превращенные Одоевским в музыкальный канон.

Михаил Виельгорский:

Пой в восторге, русский хор,  
Вышла новая новинка,  
Веселися, Русь! Наш Глинка —  
Уж не Глинка, уж не Глинка, а фарфор!

Вяземский:

За прекрасную новинку  
Славить будет глас молвы  
Нашего Орфея Глинку  
От Неглинной до Невы.

Жуковский:

В честь столь славных новинки  
Грянь, труба и барабан!  
Выпьем за здоровье Глинки  
Мы глинтвейну стакан.

Пушкин:

Слушая сию новинку,  
Зависть, злобой омрачась,  
Пусть скрежещет, но уж Глинку  
Затоптать не может в грязь<sup>[235]</sup>.

Уже за первый год представлений опера вошла в русский быт. Как указывал Глинка, там, где хоть мало-мальски пели, звучала музыка из «Жизни за царя». Этому способствовали усилия издателя Леонтия Снегирева, чей нотный магазин располагался в центре города на Невском проспекте. Он продавал отдельные любимые номера из оперы в фортепианном переложении<sup>[297]</sup>. Особенным спросом пользовались танцы из польского бала, на их темы сочинялись попури. Спрос был таков, что Снегирев не успевал печатать ноты, оттого и качество публикаций, как с грустью замечал Глинка, было плохим.

Беспрецедентной оказалась поддержка оперы в прессе. Только за 1836 год вышло 14 публикаций, а в течение последующих четырех лет появится 46 материалов, чего не знала ни одна, даже европейская премьера. В «Северной пчеле» вышло сразу несколько публикаций, что создавало прецедент<sup>[298]</sup>. Это была единственная ежедневная политическая газета, которая для многих, особенно провинциальных читателей была самым авторитетным источником информации, в нее верили «как в Священное Писание»<sup>[236]</sup>.

Одоевский в двух статьях, напечатанных в «Северной пчеле», подробно разбирает для читателей феномен «Жизни за царя»<sup>[237]</sup>. «Национальное» здесь сращивается с понятием «истинного произведения искусства», а ее автор показан гением. Одоевский указывает еще на одну важную миссию, обсуждаемую в кругу элиты, — воспитание не только нравственного и национального человека, но и человека с изысканным музыкальным вкусом, то есть идеального слушателя, способного проникнуть в замысел композитора. Впервые критик поднимает русскую оперу до художественных высот произведений своего кумира — Бетховена. Подобные «сложные» произведения искусства, к которым была отнесена и «Жизнь за царя», нужно постигать медленно, изучать их, развивая свои музыкальные компетенции. «Великому произведению всегда надобно учиться, как науке»<sup>[238]</sup>, — писал Одоевский о «Жизни за царя». И с ним соглашался Михаил Иванович. По свидетельству Федора Толстого, он примерно в это время имел с Глинкой разговор о собственной новой опере «Доктор поневоле». Глинка дал ей жесткую оценку: «Русскому композитору с таким появляться перед публикой не следует. Нам предстоит задача серьезная! Выработать собственный стиль и проложить для оперной русской музыки новую дорогу. Если твоя оперетка будет иметь успех, и это весьма возможно при непрочности музыкальных воззрений большинства нашей публики, то этим ты повредишь музыкальному развитию



публики»<sup>{239}</sup>.

Если даже эти воспоминания Толстого грешат субъективностью (а это точно так, ведь воссозданная им прямая речь композитора не соответствует его обычной стилистике), то общий посыл мог быть схвачен правильно. Идея воспитания публики активно муссировалась среди интеллектуалов.

Именно Одоевский впервые начал говорить о том, что до Глинки русской музыки не существовало вовсе<sup>{240}</sup>. «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!»<sup>{241}</sup> Он не просто цитировал народные мелодии (как делали многие), но понял характер русских. Одоевский писал: «Даже в самых веселых песнях сколько тишины и благонравия, даже когда народ ликует при венчании царя, автор сумел сохранить его песням свойственную ему скромность, а в печальном, так называемом заунывном его пении у Глинки в каждом звуке есть, кажется, слеза»<sup>{242}</sup>. Его опера — «прекрасная», с нее «взошла на горизонте наша заря Русской музыки»<sup>{243}</sup>. Этот оборот прочно закрепился за Глинкой в истории музыки<sup>{299}</sup>.

Далее вокруг оперы разгорелась дискуссия между Булгариным и Одоевским, что еще усилило шумиху вокруг постановки (своего рода черный пиар). Булгарин выступал не против оперы, но против преувеличенных и необоснованных оценок<sup>{244}</sup>. Он замечал: «эти отвлеченности и гиперболические похвалы вредны таланту, потому что сбивают его с толку, а иногда даже удерживают на полете к совершенствованию. В похвалах надобно быть столь же умеренным, как и в порицании, для пользы дела»<sup>{245}</sup>.

В московской прессе появилось выступление Януария Михайловича Неверова, друга Мельгунова и Одоевского: «Никогда еще у нас сценическое произведение не возбуждало такого живого, полного энтузиазма» отклика. Неверов публично озвучил общее ощущение момента: «Создать народную оперу — это такой подвиг, который запечатлеет навсегда его имя в летописях отечественного искусства»<sup>{246}</sup>.

Гоголь напечатал в «Современнике» в мае 1837 года свои отзывы об опере (хотя сам на премьере не присутствовал) в статье «Петербургские записки 1836 года», в которой он ставил «Жизнь за царя» в один ряд с другими популярными в то время операми — «Фенелла», «Норма», «Роберт-дьявол», «Семирамида». Он рассматривает оперу как плоть от



плоти народную — составленную из народной музыки. Но главное для Гоголя — не столько точное цитирование, сколько показ славянского народа поющим, что, по его мнению, отвечает истине. «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Всё дорожное: дворянство и недворянство — летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами козак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острой кита, затягивая песню. У нас ли не из чего составить своей оперы?!»<sup>[247]</sup> — восклицает Гоголь.

Французский композитор Адан, оставивший в 1840 году заметки о музыкальной жизни Петербурга, с удивлением отмечал, что опера Глинки «имела такой же успех, как и либретто, и даже спустя несколько лет... опера не прекращает получать аплодисменты публики»<sup>[248]</sup>. Подобной долгой жизни оперы на сцене не знали французские театры, где шла стремительная смена репертуара.

Вульгарной прямолинейностью грешит мнение, появившееся позже и воспроизводимое до сих пор, что опера Глинки являлась иллюстрацией идеологии Уварова и всецело была подчинена государственной задаче<sup>[249]</sup>. Надо заметить, что художественный текст оперы шире и многограннее политического. Еще раз напомним, что триада действительно отражала воззрения интеллектуалов и самого Глинки на природу русского народа, русской истории и ее главных качеств. И значит, она вошла в «кровь и плоть» сочинения, составила ее каркас, но каркас естественный, выросший из истинного патриотизма и вдохновения<sup>[300]</sup>. Три концепта переплетены столь сильно, что невозможно представить сюжет вне этой конструкции. В опере православие как истинная вера, вера отцов служит системой координат для поступков всех героев<sup>[301]</sup>. Современные исследователи видят в опере неразрывную связь с ходом церковного богослужения, которое хорошо знал Глинка<sup>[250]</sup>. В ней воплощаются основополагающие идеи православия — вера в спасение души и жизнь вечную, преобразование человека путем покаяния и добрых дел. Главный герой умирает, но его смерть идет во благо новой династии и способствует воскресению страны<sup>[251]</sup>. В «Жизни за царя» проходят два православных обряда —

венчание на престол, как обручение царя с царством, и венчание дочери Сусанина Антонида с воином ополчения Собининым. Тем самым рифмуются народная, самодержавная и православная линии в оперной драматургии<sup>{252}</sup>.

### **«Изобретение» национальной оперы**

Успех оперы был столь мощным, что вскоре утвердилось мнение, что до Глинки русской оперы не существовало, как и не существовало и в целом русской музыки. Но так ли это и почему именно «Жизнь за царя» расценивалась современниками как новая эра в оперном театре?

Работа над созданием национальной русской оперы шла еще с конца XVIII века. Например, истинно народной долгое время считалась опера Михаила Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват» по пьесе Александра Аблесимова. А под влиянием военных событий 1812 года, на волне патриотизма, эти поиски активизировались. Многие популярные тогда композиторы, Кавос, Крылов, особенно Верстовский, ставили, как им казалось, настоящие национальные оперы. Большой популярностью пользовались волшебные сюжеты и комические оперы на историко-патриотический сюжет с народными героями<sup>{253}</sup>. Создатели этих постановок рассуждали так: чтобы стать истинно национальной, опера должна быть всенародной и угождать интересам русской публики, которая любила всяческую бутафорию, балаганные развлечения, особенно ждала выхода на сцену животных, например лошадей. Они сочиняли в так называемых «демократических» жанрах, то есть тех жанрах, которые давали коммерческий успех театрам (для «демократического партера»). Этот расчет поддерживался и властью. Еще со времен Екатерины II комическая опера воспринималась как наиболее подходящая для создания легитимного «воображаемого сообщества» (термин Бенедикта Андерсона). Танцующий, веселый и поющий народ был прекрасным образом, внушаемым на театральных подмостках, для нейтрализации любых социальных противоречий, существующих в империи<sup>{254}</sup>.

Глинка пошел другим путем (при помощи Жуковского и его окружения). Впервые, как впоследствии точно писал Одоевский, ему удалось «возвысить народный напев до трагедии»<sup>{255}</sup>.

Что это значит? Композитор впервые отказался от жанра комической оперы, в рамках которой прежде рассматривался национально-имперский дискурс, и от принятой оппозиции в искусстве, пришедшей из

классицизма: элементы фольклора, считавшиеся признаком «ненормативного», «низкого» языка, обычно использовались для изображения только характерных героев (в комическом амплуа), а общеевропейский музыкальный стиль — для создания трагедии, «высокого» искусства. Как и его друзья-литераторы в поэзии и прозе, он «сломал» существующие диспозиции и прежнюю систему презентации, то есть показа, смешав все выразительные средства. В их новой поэтике (Лидия Гинзбург назвала ее «школой гармонической точности») выбор средств выразительности зависел от сюжета и смысла повествования — то есть для трагических эмоций используются соответствующие интонации, и не важно, кто их испытывает, крестьянин или благородный человек. Глинка подбирает музыкальные обороты, выражавшие широкий диапазон внутренних переживаний, и это обращение к внутреннему миру (особенно персонажей «низкого» сословия), что Глинка впервые опробовал в романсах, казалось необычайно новым и в то же время близким, понятным.

Впервые русская опера создавалась по лекалам «высокого» европейского искусства — сочинялась по законам именно музыкального искусства со сквозной драматургией и без разговорных диалогов (как было прежде). Опера шла «в ногу со временем», сближаясь с трагическими романтическими операми Беллини, Доницетти и Россини, завоевывающими европейскую публику. Глинка создавал ее в расчете на образованную публику. «Народное», или «национальное» для него и его друзей не значило «демократическое». Наоборот, это понятие трактовалось в духе уваровских рассуждений — как воплощение некой сущности, «души» русской нации, но эта «душа» была понятна в первую очередь им самим, интеллектуалам, воспитанным на идеалах европейского сентиментализма и романтизма. В опере множество анахронизмов, которые превращали участников сюжета в современников публики. Глинкинские герои говорили, грустили и пели о своих печалях на том, музыкальном языке, который бытовал в то время в русском обществе. Даже образ врагов — поляков — был близок русским<sup>{256}</sup>. Они танцуют на балу, который воспроизводит «грамматику» русского бала: полонез, краковяк, вальс и мазурка следуют друг за другом, образуя симфоническую балетную сюиту. До этого ни в одной интерпретации сусанинского сюжета поляки никогда не танцевали<sup>{257}</sup>.

**Пройти через «медные трубы»**

С момента премьеры в 1836 году и вплоть до 1917-го опера «Жизнь за царя» не сходила со сцены русских театров. Ни одно другое музыкально-театральное сочинение не знало столь счастливой судьбы.

Опера, получившая высшую монаршую протекцию, начала жить самостоятельной жизнью. Сразу после премьеры император распорядился, чтобы на опере бывали кадеты и воспитанницы институтов, воплощая на практике концепцию патриотического воспитания. Впоследствии он распорядился, чтобы спектакли «Жизнь за царя» открывали каждый новый сезон Императорских театров. Номера из нее звучали на всевозможных императорских праздниках — от коронаций, шествий до памятных дат. Она оказалась присвоена властью как незыблемый символ имперскости, инструмент для воспитания и созидания единого ощущения нации-империи. Параллельно с этим сложный музыкальный язык «Жизни за царя» вызывал восхищение музыкантов, став для них недостижимым образцом для подражания, своего рода русской школой композиции.

Но триумфальный итог премьеры в какой-то мере обернулся ее трагической судьбой. Национальный артефакт прочно стал ассоциироваться с властью — сначала имперской, а затем и советской. Сегодня оперу трудно представить вне политики, то есть ее политический «месседж» затмил художественный.

Либералы и оппозиционеры 1860-х годов, противившиеся любой государственной назидательности, видели в ней проявление верноподданнических настроений. Стасов ругал за это Розена, за его шовинистически некачественные стихи<sup>[258]</sup>. Про слог либретто много писал Булгарин сразу после премьеры, справедливо спрашивая: «Что значит: «Страха не страшусь?» Какой логический и грамматический смысл в этом выражении? По-русски ли это сказано? Это выражение повторяется однако же несколько раз...»<sup>[259]</sup>

В результате вокруг оперы и Глинки возникло два противоположных, но часто дополняющих мифа. Первый — миф имперский, в котором Глинка предстает яростным монархистом, за что его и ругали шестидесятники. А второй — миф либерально-народнический, в котором Глинка превращается в поборника крестьянской культуры, написавшего оперу на самом деле о крестьянине и его подвиге во славу Родины.

Как бы там ни было, но опера действительно стала всенародной — ее знали практически наизусть от членов царской 244 семьи до простых крестьян<sup>[302]</sup>. Великие русские классики — вплоть до Чайковского, Стравинского, Шостаковича и Прокофьева восхищались «Жизнью за царя».

Во время Первой мировой войны, чтобы выразить подъем патриотизма и в то же время вдохновить на военные подвиги, русские артисты Императорских театров выступали на улицах, буквально на телегах, исполняя сцены из глинкинского шедевра.

Можно ли тогда сказать, что амбициозная идея Жуковского, Одоевского и Глинки по воспитанию нравственного, «национального» человека с хорошим музыкальным вкусом была осуществлена? Увы, скорее нет. Опера чаще всего шла с купюрами, в плохом исполнении и даже отдельными сценами. Тот уровень технической сложности, который предъявил композитор слушателю, редко считывался и понимался публикой. А частое исполнение оперы привело к тому, что она, как писал театральный критик и прозаик Александр Валентинович Амфитеатров, превратилась в музыку из шарманки — заученная наизусть, надоевшая и даже осточертевшая, которой «затыкали дыры» в русском репертуаре Императорских театров<sup>{260}</sup>.

И все же хочется подчеркнуть: опера стала исключительным событием в русской истории. Ее уникальность заключалась не только в особом историческом моменте и невероятной поддержке общества, но и в том, что, создаваемая по заказу государства, она написана как сложный, многомерный художественный текст. Благодаря этому каждая эпоха, сословие, группа, кружок единомышленников могли найти в «Жизни за царя» свои смыслы и открыть свои истины.

Сегодня восприятие оперы также противоречиво. Многие, как и во времена Глинки, пишут о плохом тексте Розена, «грешащем» верноподданническими настроениями, что нередко вызывает и отторжение музыки. Очевидно, что подобная оценка определяется все теми же тремя концептами триады Уварова, которые продолжают «жить» и в современном сознании общества — в непримиримом конфликте «притяжения — отталкивания». Те, кто придерживается оппозиционно-критических взглядов, будет отрицательно относиться к опере Глинки, а те, кто принимает сторону власти — положительно. На первый план всегда выходит то, что резонирует мировоззрению слушателя.

## Глава восьмая

# ПРИДВОРНЫЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР (1837–1839)

*Я был весьма набожен, и обряды богослужения, в особенности в дни торжественных праздников, наполняли душу мою живейшим восторгом.*

М. И. Глинка<sup>{261}</sup>

32-летний Глинка добился всего, о чем мечтал. Его слава не знала precedентов в истории русской музыки. Он получил признание императора, высшего судьи в России, его поддерживала влиятельная интеллектуальная элита, о нем сообщали газеты, и ему уже заказывали музыку для государственных событий (например, гимн для приветствия в Смоленске цесаревича Александра, путешествующего по России)<sup>[303]</sup>. Прежнее неопределенное амплуа артиста было вытеснено актуальным образом национального композитора. С этого момента он окончательно отказался от карьеры концертирующего пианиста, поэтому виртуозных фортепианных произведений, которые он обычно сочинял для собственных выступлений, больше не появлялось.

В кулуарах говорили, что за спиной Глинки выстроились толпы завистников, например, московский композитор Алексей Николаевич Верстовский (1799–1862)<sup>[304]</sup>, уже давно радеющий за развитие московской театральной жизни, но так и не получивший от государя поощрений. Распространялись и отрицательные оценки оперы «Жизнь за царя», особенно среди великосветской знати, далекой от романтического восприятия мира — говорили, что это «кучерская музыка». Глинка реагировал на это остро и с горечью критиковал их. Подобное мнение аристократов в советское время трактовалось как реакционная оценка, свойственная имперскому строю. Однако, если взглянуть объективно, такой взгляд вполне закономерен: фольклор символизировал простонародье и его включение в «высокое» искусство воспринималось как нарушение культурной идентичности высшего общества.

Но слава оказалась эфемерной субстанцией — она не приносила постоянного дохода, чинов и высокого статуса. Еще во время сочинения



«Жизни за царя», с начала 1835 года, Глинка мечтал получить место при театрах. Постоянный доход позволял бы избавиться от долгов, которых к этому времени уже накопилось достаточно<sup>[305]</sup>. К началу 1836 года Глинкам пришлось оставить дом в Петербурге на Конной площади<sup>[306]</sup>, который оказался не по карману, и переехать на квартиру<sup>[307]</sup>.

Жуковский и Одоевский обещали высокие посты, но вакантных мест не было. Друзья придумывали варианты. Они предлагали учредить должность придворного композитора или придворного инспектора, оценивающего профессиональный уровень актеров. Еще один вариант — преподаватель вокала, передающего опыт итальянских маэстро.

Об этих задумках свидетельствует сохранившаяся докладная записка Глинки директору Императорских театров. Он писал, что мог бы стать чиновником «для усовершенствования по искусственной части», то есть следящим за уровнем пения, а также занимающимся отбором репертуара и поиском новых голосов в Малороссии<sup>[262]</sup>.

В начале апреля 1836 года Виельгорский (на том самом вечере, когда Глинка впервые познакомился с императорской семьей) делал очередную попытку устроить композитора в театр. Ходили слухи о новой вакансии, и граф рекомендовал Петру Михайловичу Волконскому, министру императорского двора и управляющему Кабинетом императора, своего друга<sup>[263]</sup>. Как складывались дальнейшие события, точно неизвестно. Глинке передали (может быть, тот же Виельгорский), что Волконский разговаривал с Гедеоновым, но тот по каким-то причинам «взбеленился», как описывал это сам композитор, и делу хода не дал. А в конце 1836 года, 11 декабря, он сообщал матушке, что нужного ему вакантного места пока еще не существует<sup>[264]</sup>.

Но фортуна благоволила.

## Реформы Капеллы

14 декабря 1836 года скончался директор Императорской придворной певческой капеллы Федор Петрович Львов. Капелла, то есть хор певчих при дворе, играла значительную роль в жизни императорской семьи, участвуя и в ее повседневной жизни, и в официальных придворных мероприятиях<sup>[308]</sup>. Она являлась одним из важных атрибутов власти, ее символом и украшением. Хор прекрасных солистов, как и роскошь дворцов, дорогие украшения, портретная галерея, постройка резиденций, считался атрибутом высочайшего статуса императорской семьи. Певчие участвовали в

проведении всех церковных служб двора, выезжали вместе с государем в служебные «командировки», в том числе в Европу. Капеллой восхищались сановники европейских держав, что вызывало гордость российских императоров.

Началась борьба за высокую должность, за «место под солнцем». Михаил Виельгорский и князь Григорий Петрович Волконский, сын министра двора, решили разыграть совместную «партию». Оба, приближенные ко двору, добивались директорства (при этом конкуренции между ними не было) и в случае победы одного из них обещались взять под свое «крыло» Глинку.

Виельгорский, знавший о финансовых бедах композитора, восклицал:  
— Ему нелишним было бы материальное пособие!

Возможно, именно они предложили новую модель управления Придворной певческой капеллой, разделив управленческие и художественные задачи между двумя должностями<sup>[265]</sup>. Глинке предназначалась должность капельмейстера<sup>[309]</sup>, занимающегося исключительно творческими вопросами.

1 января 1837 года управляющий канцелярией Министерства двора явился к Глинке.

— Вам предложено назначение, — торжественно объявил он.

— Какого рода мои обязанности? — спросил Глинка.

— Вам надобно заниматься только искусственной частью.

Управляющий рассказал, что капельмейстер должен был, во-первых, совершенствовать чистоту и красоту пения хора, во-вторых, управлять им, то есть фактически дирижировать во время службы, указывать моменты вступления голосов (это особенно нравилось Глинке), в-третьих, следить за репертуаром, в-четвертых, заботиться о певчих, следить за наличием партий. Служить в непосредственной близости с императором было высокой честью.

— Я согласен принять пост капельмейстера, — торжественно объявил гордый Глинка, по обыкновению выставляющий грудь вперед. — Но позвольте уточнить, кто будет мой начальник и какие его полномочия?

Посланник успокоил:

— Директор будет заведовать единственно хозяйственной частью. Предполагается назначить князя Григория Волконского или графа Матвея Юрьевича Виельгорского.

— Я рад, что буду служить со столь приятными и искренно расположенными ко мне людьми. И почту за честь, если они, прекрасно



разбирающиеся в искусстве, будут вмешиваться и в музыкальную часть, — ответил Глинка.

Помимо высокого статуса и возможности общения с императором Глинка получил хорошее жалованье 2,5 тысячи рублей в год, сверх того столовые — тысячу рублей и бесплатную казенную квартиру с дровами.

В тот вечер, 1 января, в театре давали «Жизнь за царя». За кулисами император, увидев композитора, подошел к нему и по-отечески сказал на французском языке:

— Мои певчие известны во всей Европе и, следовательно, стоят того, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами.

На это обращение императора Глинка ответил несколькими почтительными поклонами.

Утром Глинка помчался к Виельгорскому. Они долго рассуждали и составляли прожекты усовершенствования работы Капеллы. Но уже на следующий день Глинка узнал новость, которая привела его в замешательство. Его начальником назначен Алексей Федорович Львов (1798–1870), сын только что ушедшего в мир иной директора Капеллы. Его виртуозную игру он любил слушать в салонах, но отношения между ними были прохладными.

Глинка поехал к Львову-младшему, тот принял его с искренней радостью:

— Будем вместе идти рука об руку на новом поприще, — с азартом говорил Львов.

Мнительный Глинка отнесся к нему с недоверием, как и ко всем вышестоящим чиновникам. На следующий день, 2 января 1837 года, он написал матушке: «Судьба, не терпящая совершенного счастья смертных, подшутила надо мною. По смерти старика Львова заступает его место (т. е. место директора) сын его, с которым мы не совсем в ладу. Надеюсь, что внушенные мне вами правила послушания и умеренности дадут мне возможность ужиться с Львовым, тем более что имею сильную руку в министре и в самом Императоре»<sup>{266}</sup>.

Глинка помнил, что Львовы, чей салон он посещал во время учебы в пансионе, сначала относились к нему радушно. После его возвращения в Петербург в 1834 году Львов-старший часто его навещал. Мишель жил у Стунеева, на самом верхнем этаже, и Львову приходилось подниматься по лестнице, в его-то 70 лет, но это его не смущало. А после выхода в 1834 году книги «О пении в России» Львов отправил экземпляр Мишелю. Так поступали многие авторы: выпустив на свои средства книги, они рассылали

чуть ли не весь тираж знакомым. Возможно, одной из причин последующего охлаждения и был этот подарок. Глинка невнимательно ее изучил или вообще пролистал, не вникая в суть. Об этом свидетельствует формулировка темы книги в «Записках»: Глинка считал, что она посвящена русскому церковному пению. Но на самом деле Федор Петрович взялся за необыкновенно сложную задачу — он попытался создать целую концепцию национальной музыки в России и определить ее отличия от итальянской. Он рассматривал не только церковное пение, но и светскую вокальную музыку, и инструментальное творчество, трактуя его как подражание пению. Книга написана витиевато, на старинный манер со ссылками на древние летописи, в духе тех традиций, что отстаивали участники общества «Беседа любителей русского слова». Львов-старший эмоционально рассказывает о музыке как о «волшебном предмете изящности», «отрадном и безотлучном товарище», «питающей сердце во всех превратных положениях человека»<sup>{267}</sup>. Особенность же русской музыки происходит из «пламенного русского сердца»<sup>{268}</sup>.

События дальше могли развиваться следующим образом. Глинка не ответил на подарок пожилого музыканта. Ожидания Львова-старшего оказались обманутыми, потом в театре произошел инцидент, после которого общение между ними вообще прекратилось. «Когда он увидел меня с невестой, — рассказывал Глинка, — то отвернулся от меня с видом неудовольствия, и мы с той поры не кланялись»<sup>{269}</sup>.

Но, несмотря на это, Львов-младший относился к Глинке по-дружески, часто нарушая служебную субординацию. По вечерам он устраивал музыкальные вечера, и Мишель принимал в них участие. Звучали неизвестные камерные сочинения Гайдна, Моцарта и Бетховена. Хозяин дома угощал на славу, часто сдабривая музыкантов бутылкой хорошего вина.

Современники, а потом и биографы Глинки указывали, что предложенная Глинке должность не соответствовала его уровню таланта и славе первого национального композитора. Некоторые восклицали: как можно было поставить над ним человека, не обладавшего музыкальным гением?!<sup>{270}</sup> Подобные сентенции выдают плохое знание как исторических реалий того времени, так и психологии самого Глинки. Во-первых, Глинка сам был рад заниматься исключительно художественной частью, он не умел решать управленческих вопросов (вот почему и предположение Соллогуба, писавшего, что ему подошла бы роль директора несуществующей консерватории, абсурдно)<sup>{271}</sup>. Во-вторых, претендентам

на высшую управленческую должность одной из главных придворных институций выдвигались строгие требования. Император должен хорошо знать этого человека и его заслуги перед страной (обязательно на военной службе). Неотъемлемым считались опыт управления и высокий чин. Глинка не подходил ни под одно из этих требований, а вот Львов-младший соответствовал на все сто процентов. Флигель-адъютант, полковник, он прошел невероятный путь по карьерной лестнице и военной службе, к тому же был выдающимся скрипачом-виртуозом и автором национального гимна.

Назначение Глинки на столь важный стратегический пост свидетельствовало скорее об обратном — о его высокой оценке императором. Николай I признавал значимую роль композитора и его оперы в деле по «изобретению» нации. Чтобы понять всю важность и ответственность этого поста, нужно обратиться к историческому контексту деятельности Придворной певческой капеллы в это время.

Николай I внимательно наблюдал за подбором в Капеллу подходящих людей и не случайно заговорил с Глинкой об угрозе «итальянщины»<sup>[310]</sup>. Капелла, так же как и императорский театр, была инструментом для внедрения государственной идеологии, особенно той части, что связана с православием. Капелла мыслилась им как оплот официальной государственной религии и пример истинного православия. Издавна в русских храмах пение обладало сакральным значением — оно эмоционально объединяло мирян и воспитывало душу. Поэтому часто для церковной службы отбирались дьяконы, обладающие сильными, светлыми и красивыми голосами.

Придворная певческая капелла в России состояла только из хора, император, следуя древней русской традиции, поддерживал пение без сопровождения инструментов<sup>[311]</sup>, которое еще называют схожим словом — «а капелла». Оркестр же для проведения высочайших балов и маскарадов собирался из музыкантов гвардейских полков. Так что эти две ветви музыкального искусства развивались параллельно.

Николай I, утверждавший политику национального строительства, с резкой критикой выступал против участия иностранцев в деятельности Капеллы. Его предыдущий ставленник, Ф. П. Львов, занимавший пост директора с 1826 по 1836 год, открыл своего рода «охоту на ведьм». Вдохновленный реформами внутри страны, он решил заняться переустройством вверенной ему организации. Он увидел во всех начинаниях предыдущего директора — выдающегося музыканта Дмитрия

Бортнянского, «катастрофические», как он сообщал, нарушения. Бортнянского обвиняли в первую очередь в утверждении европейского стиля в хоровом религиозном пении, что противоречило православному духу.

Очевидно, что репутация Бортнянского страдала в первую очередь из-за смены курса власти и не имела под собой никаких художественных оснований. Установка прежних властителей на общий европейский стиль позднего барокко и классицизма (их Бортнянский мастерски использовал в масштабных партесных концертах, имевших при этом русские, отличительные черты) сменилась, как мы помним, поисками собственного национального пути, в том числе и в музыке. Поэтому стиль Бортнянского и получил при Николае I пренебрежительную оценку — «итальянщина», ведь она противоречила его политике.

Львов-старший поставил новую задачу для Капеллы — создать и внедрить в практику стилистически целостный суточный цикл служб, единый для всех храмов империи<sup>[272]</sup>. Дело в том, что до этого в одновременности использовались как одnogолосные, древние мелодии — их называли знаменным, путевым, столповым, киевским распевом, так и многоголосные авторские сочинения Бальдассаре Галуппи, Джузеппе Сартти, Осипа Козловского, Дмитрия Бортнянского и др. Композиторы сочиняли сложные многоголосные произведения, по аналогии с европейскими авторами (Алессандро Скарлатти, Иоганн Себастьян Бах, Антонио Вивальди и др.). Такая стилистическая «пестрота» уже не устраивала новую власть.

В Капелле началась эпоха перемен, которая будет длиться многие десятилетия. Шли поиски «истинного» русского звучания под сводами церкви. Музыкальная реформа была направлена на адаптацию древних русских песнопений, которые не знали многоголосия, в практику исполнения многоголосным хором<sup>[312]</sup>.

Таким образом, Глинку, показавшего себя перед императором лояльным к новой идеологии музыкантом, написавшим оперу с важным политическим подтекстом, пригласили участвовать в реформировании Капеллы, в усовершенствовании ее работы согласно запросу власти.

Николай I, сам прекрасно знающий и любящий православную службу, с воодушевлением поющий духовную музыку, был лично заинтересован в высоком качестве работы Капеллы. Он искал достойных руководителей, которые могли бы реализовать его духовные потребности и населения его страны.

## Музыка ангелов

Служба увлекала Глинку. После первых прослушиваний, устроенных вновь испеченными руководителями Львовым и Глинкой, стало понятно, что многие из «больших голосов», то есть взрослых певчих, не знали нотной грамоты. Львов хотел даже их выгнать. Говорили, что Львов-старший развалил Капеллу, сломав некогда выверенный Бортнянским «механизм». Кто-то уверял, что все было запущено еще Бортнянским. По-видимому, певчие учились духовным песнопениям «по старинке», то есть по слуху или старинным книгам, в которых отсутствовала принятая позже европейская система нотации (известные сегодня написание и название нот — «до», «ре», «ми» и т. д.). Такая «самодеятельность» казалась теперь невозможной.

Глинка начал выполнять свои служебные обязанности с... обучения певчих общеевропейской нотной грамоте и выработке чистоты пения по нотам (сегодня мы можем сравнить учебу певчих с программой современного первого класса музыкальной школы). Педагогический талант композитора нашел реализацию: он придумывал новые способы обучения.

Когда Михаил Иванович первый раз явился к подчиненным с мелом в руке, певчие боялись даже в класс войти. Те же, кто вошел, стояли поодаль, с недоверчивым видом. Кто-то нервно усмехался и шептал:

— Вот, пришли новые начальники со своими порядками.

Глинка, не обращая внимания на это, чертил на доске так усердно и ловко, что после нескольких уроков все певчие, даже те, кто был лучше всех образован, приходили к нему на лекции. Помимо нотной грамоты он обучал основам теории музыки: что такое октава, что означают полутона, объяснял тональности. Быстрые успехи певчих вдохновляли: они начали свободно петь с листа двухголосные примеры (то есть ведение двух разных музыкальных линий одновременно).

В советское время было принято считать, что подобная работа унижала и тяготила композитора, отвлекала от собственного творчества. Но эти оценки исследователей опровергал сам композитор. Он гордился своей службой, видя в ней высокую миссию. Его друг Константин Булгаков позже вспоминал: «Он пламенно желал заняться певчими и принялся за дело с душевным рвением; сколько раз водил он меня в Капель, и как я наслаждался, слушая плоды его занятий — он всегда говорил, что ему большое наслаждение заниматься этим предметом, ибо уповает на то, что окажет услугу Отечеству»<sup>{273}</sup>.

Он не только с воодушевлением обучал певчих, но и вникал в вопросы религиозной музыки, безусловно, зная о возникших проблемах репертуара.

Под куполами церквей, в звучании великолепных голосов его муза оживала. Впервые в 1837 году он обратился к сочинению религиозной музыки. Он написал «Херувимскую» для шестиголосного хора, как и полагается для православной службы, без сопровождения оркестра<sup>[313]</sup>. Она исполняется в самый возвышенный момент литургии, когда объединяется профанное и сакральное, земное и возвышенное. «Херувимская» символически должна дать прихожанам представление о песнопениях херувимов, высших ангелов, служащих Богу. Они поют Троице «трисвятую песнь», славящую Царя. По традиции «Херувимская» считалась музыкальным центром литургии. В ее написании Глинка следовал утвержденному канону: первая часть — медленная, протяжная, вторая — торжественная, ликующая, славящая Всевышнего. В своем первом религиозном опыте Глинка ищет пути обновления традиции, смело объединяя духовное со светским. В возвышенных медленных движениях голосов слышны отголоски его романсовых терпких ходов. Он использует опыт, полученный у итальянских и немецких учителей, которые разъяснили ему принцип изобразительности в музыкальной мелодии. Движение голосов в молитве имеет зримое воплощение пропеваемых слов. Из тишины вдруг возникает высокий, прозрачный, светящийся звук, спускающийся вниз, как будто с небес сходят ангелы, а потом опять поднимаются вверх и возносят души прихожан на небеса<sup>[274]</sup>. До конца жизни Глинка высоко ценил свою «Херувимскую»<sup>[275]</sup>.

Судя по всему, качество пения в Капелле было не настолько в упадке, как его описывали Глинка и Львов. Может быть, певчие и не знали нотной грамоты, но были хорошо обучены петь, к тому же, видимо, труды Глинки не проходили даром. В сезоне 1839/40 года в Петербурге побывал француз Шарль Адан. В 1840 году он опубликовал статью о русской музыке в «La France musicale». В ней он говорит в первую очередь об исполнении духовной музыки. Его поразило, как певчие Капеллы пели без аккомпанемента — «с точностью интонации, какую невозможно себе вообразить»<sup>[276]</sup>. Басы-профундо он называл «живыми контрабасами»<sup>[314]</sup>.

## Семейная идиллия

1837 год запомнился многим двумя катастрофами — дуэлью Пушкина и страшным пожаром в Зимнем дворце, самым разрушительным за всю



историю императорского двора<sup>[315]</sup>.

Многие, как и Нестор Кукольник, узнав о смерти поэта, восклицали:  
— Женщины, женщины! Сколько вы губите людей!

Глинка же думал: «Слава Богу, у меня дома все хорошо. Моя Машенька — ангел».

Жизнь супругов шла размеренным ходом. Многие завидовали их счастью.

К ним в дом часто приходил друг Петр Степанов. Как-то он искренне сказал:

— Душа радуется, видя твое счастье, поздравляю тебя!

Глинка потирал руки и говорил с удовольствием:

— Подожди хвалить. Искренне скажу спасибо, когда ты чрез десять лет поздравешь меня!

Мари в роли хозяйки дома чувствовала себя превосходно. Этот статус, по заведенным правилам в обществе, позволял свободно тратить состояние мужа на туалеты и обустроить дом по своему желанию. Глинка с радостью передал ей управление хозяйством. Она следила за столом, чаем, слугами и убранством квартиры.

«Душа радуется»<sup>[277]</sup>, — сообщал он матери в письмах.

Получив высокую должность, он все равно приезжал домой на обеды, вопреки негласным обычаям. В то время считалось нормой, если супруги встречались довольно редко в течение дня и даже жили отдельно. Главным считалось соблюдение уважения друг к другу на людях. Ему нравилось находиться в обществе своей музы и... хорошо и вкусно обедать.

До апреля 1837 года сохранялась семейная идиллия, продолжавшаяся уже полтора года. Весной Глинка переехали в казенную квартиру, в престижный район города на набережной реки Мойки<sup>[316]</sup>. Здание Капеллы было расположено в шаговой доступности к Дворцовой площади и Зимнему дворцу, где обитала царская семья (до декабрьского пожара).

Вместе с ними в квартире жила теща. Алексей Стунеев, человек уже давно знающий семейство Ивановых, предупреждал его:

— Умоляю тебя, Мишель, не бери бедовую тещу в дом...

Но Глинка его не слушал. «По свойственной художнику лени», как вспоминал композитор, он впустил ее в дом. Мать Мари была дамой, как видно, не слишком скромной, имела на все свое мнение и стремилась, как ей казалось, защитить младшую дочь в домашних размолвках. Отношения тещи и зятя никогда не были на Руси простыми и даже вошли в русские поговорки<sup>[317]</sup>.

Намного позже Глинка вспоминал, что та семейная идиллия, в которую он уверовал и которая вызывала у всех окружающих зависть, была на самом деле иллюзией. Первые конфликты начались раньше, еще в 1836 году, но композитор не обращал на них должного внимания, поглощенный постановкой «Жизни за царя». Тогда весной Мари перенесла воспаление легких, долго и мучительно восстанавливалась. Глинка считал, уже в конце жизни, что именно после болезни ее как будто подменили. А в новой казенной квартире, весной 1837 года, уже разворачивались целые «батальные» сцены.

Мария Петровна, еще до конца не выздоровев, хотела съездить навестить сестру. На улице свирепствовал жестокий северный ветер. Несмотря на уговоры, Мари приказала запрягать лошадей. Глинка «употребил власть и повелительным тоном приказал кучеру отнюдь не сметь запрягать»<sup>{278}</sup>. Мари горько плакала. Такие сцены могли бы прийти к мирному разрешению, но в дело вступала теща, которая, как тяжелая артиллерия, отправляла в зятя огонь упреков. «Трудно было разобрать ее ломаный русский язык, а слышно было шипение, подобное шипению самовара»<sup>{279}</sup>, — язвил позже композитор.

Сцены повторялись вновь и вновь. Злоба и обида поселились в сердцах супругов. Откровенных разговоров между ними не происходило. Глинка вспоминал прошлые обиды, например, ему казалось, что Мария Петровна еще в 1835 году жаловалась его тете Марии Николаевне Зелепугиной (сестре отца) на то, что он тратит слишком много денег на нотную бумагу. По прошествии полутора лет бережливость жены, возводимая им тогда в добродетель, казалась уже пороком.

Во время конфликтов Глинка взял за правило «мерным шагом ходить взад и вперед по комнате и на каждом повороте, упираясь на правую ногу, тщательно обрисовывать носком левой полукруг, что несказанно бесило тещу»<sup>{280}</sup>.

Она умолкала.

— У вас все, сударыня? — надменно спрашивал Глинка.

Она опять приходила в бешенство. Очередная порция упреков...

Такие сцены требовали много энергии. В конце концов теща уставала.

Глинка, дождавшись этого момента, медленно надевал перчатки, брал шляпу и учтиво раскланивался:

— Хорошего вечера, честь имею!

Громко хлопала дверь.

Теперь он припоминал, что некоторые из его окружения с самого



начала отзывались о Мари нелюбезно. Ольга Сергеевна Пушкина, сестра поэта, писала своему мужу Николаю Ивановичу Павлицеву 12 сентября 1835 года: «Мишель Глинка женился на некоей барышне Ивановой, молодой особе без состояния и без образования, совсем не хорошенькой, и которая, в довершение всего, ненавидит музыку»<sup>[281]</sup>. К избранницам гениев всегда выставляются завышенные требования, как, например, и к избраннице Пушкина.

Совместно проведенное с четой Одоевских лето 1837 года на даче у Ланских, ближайших родственников жены Князя, еще больше разрушало его веру в семейное счастье<sup>[318]</sup>. Ольга Степановна Одоевская, прекрасно образованная, фрейлина императрицы, разительно отличалась от Мари. Она часто встречала Глинку, одного гуляющего по парку. Они разговаривали «по душам»:

— Причины твоих несчастий не только в ее характере, Мишель. Не только ее болезнь повлияла на ваши ссоры... Но еще и недостаток воспитания. Твоя жена плохо образована...

Композитор тяжело вздохнул:

— Наше семейное счастье невозможно в таких условиях.

Спасаясь от домашних передраг, Глинка теперь часто бывал у поэта, литератора и издателя Нестора Кукольника<sup>[319]</sup>. Он проводил у него не только дни, но и ночи, принимая участие в его художественном салоне.

Кукольник встречал его и горестно обнимал.

— Нет тебе семейного счастья. Тебя, милого, чудесного ребенка, надо беречь и лелеять. А она — Марья Петровна — злит и поминутно раздражает. Пушкин погиб тоже из-за жены...

Друзья, видя его поникший вид, советовали ему разъехаться с женой.

— Страсть ушла, безумная любовь остыла, самолюбие поболит и успокоится, — говорили братья Кукольники и Брюллов, — а вечная любовница Муза принесет утешение.

Друзья улыбались:

— Есть и кроме Музы другие утешительницы... Играй лучше, Миша, и живи для славы русского искусства<sup>[282]</sup>.

Мишель следовал их увещаниям и, как прежде, обращал внимание на хорошеньких девушек вокруг. Его вдохновляла работа в Театральной школе, где Глинка обучал вокалу четырех прелестных солисток по просьбе Гедеонова.

С литератором Нестором Кукольниковым Мишель познакомился, видимо, в декабре 1834 года<sup>[320]</sup>, в эпоху сочинения «Жизни за царя», на одном из вечеров у графа Виельгорского.

Кукольник после первого общения писал в дневнике: «Я совершенно очарован Глинкою; влюблен в него! Игра его превосходна, изящна, экспрессивна... но пение прошибает до слез!..»<sup>[283]</sup>

Восторженный романтик нашел в Глинке близкого собеседника. Они были похожи — оба чрезвычайно эмоциональны и чувствительны. Нестор отличался веселым нравом, актерскими дарованиями, к тому же обладал энциклопедическими знаниями, а Глинке нравились образованные и умные люди. Немаловажно, что Кукольник умел давать точные оценки музыке и исполнителям, знал технику композиции, позже сам пробовал сочинять.

Их роднила и постоянная потребность в похвале.

Кукольник восторгался Глинкой:

— Ты у нас будешь музыкальным Рафаэлем! Ты обладаешь страшным запасом сведений о музыке и музыкантах.

Еще никто и никогда так открыто не хвалил и не восторгался Глинкой.

— Давай выпьем на брудершафт, — предложил композитор.

Нестор с радостью согласился.

Они выпили, обнялись, расцеловались и отныне называли друг друга по имени.

Еще летом 1836 года, когда жена с тещей жили за городом, в Петергофе, Глинка поселился у Кукольника. В их распоряжении был весь бельэтаж большого дома статского советника, друга Нестора. Литератор устроил что-то похожее на мастерскую, артистическую артель, наподобие того, как жили художники Средневековья. Каждый творил в своей комнате, а по вечерам все собирались за ужином. Здесь же жил доктор Людвиг Андреевич Гейденрейх, ставший близким другом Глинки и лечившим его до конца жизни. Свое общество они противопоставляли салонной культуре и правилам высшего света. Глинка, столкнувшись и с бюрократией, и с «черным пиаром» в виде слухов и сплетен, боялся света. Как когда-то давно Руссо, так и они с Кукольниковым теперь проповедовали союз «прекрасных душ», близких по мировоззрению людей<sup>[321]</sup>. Сильные эмоции, слезы, меланхолия дополнялись культом простой жизни, желательно на лоне природы. Но вместо природы собирались у Нестора на квартире.

В 1837 году Кукольник собирал регулярный художественный салон по средам, объединявший до пятидесяти человек. В отличие от великосветских салонов Жуковского и Одоевского, куда допускались в

основном представители высшего света, к Кукольнику приходили литераторы, живописцы, издатели, критики разных уровней и сословий, разных литературных течений и пристрастий. Его кружок называли «демократическим» или кружком «артистической богемы».

Романтическая восторженность и культ героя соседствовали здесь с прагматикой — на средах у Кукольника заводились знакомства, получали известность и путевку в жизнь<sup>[284]</sup>. Как говорил Петр Степанов, это была литературная и художественная биржа, а сегодня бы мы сказали, что у Кукольника складывался профессиональный художественный рынок, где вырабатывались нормы, вкус и критерии оценок. Его салон выполнял ту же функцию, что современные профессиональные книжные выставки, форумы, конференции и круглые столы. Все это происходило в стенах одной квартиры. Курили так много, вспоминал Глинка, что «Надыме можно бы топор повесить»<sup>[285]</sup>.

Глинка чаще всего проводил весь вечер за роялем, в угловой комнате, где вокруг него собирались поклонники. Для них, «облепивших» фортепиано со всех сторон, в этом шуме и гаме, под звон бокалов он пел и импровизировал. В 1838 году фурор произвел новый романс «В крови горит огонь желаний»<sup>[322]</sup> на стихи Пушкина, который был написан под влиянием чувств, вспыхнувших к новой ученице по Театральной школе Каролине Колковской (1823–1857). Она соответствовала любимому типуажу Глинки с низким женским голосом, «обволакивающим» сердце поэта. Ей он также посвятил романс «Сомнение»<sup>[323]</sup> для контральто, скрипки и арфы (или фортепиано), в котором печаль, тоска, разочарование в судьбе, ревность окутаны глубоким минором.

После полуночи устраивался ужин для наиболее приближенных десяти-двенадцати человек. Подавалось два простых блюда и много хереса.

Кукольник часто говорил:

— Остаются избранные. Вечера мои собственно начинаются тогда, когда они кончаются для шушеры. До сих пор была только увертюра, самая опера начнется потом.

На ужине избранных часто присутствовали несколько офицеров Преображенского полка, Глинка и многие давние знакомые — Степановы, Константин Булгаков, Карл Брюллов, написавший портреты Нестора и его брата Платона. Из новых знакомых — скульптор Яков Яненко, Александр Струговщиков, переводивший Гёте и издававший тогда «Художественную газету», Павел Каменский, интересный молодой человек, военный с наградами, явившийся с Кавказа.

Постепенно в свете репутация Глинки, постоянно пропадающего у Кукольника, обростала сплетнями. Идеальный образ «национального гения» заменялся образом «гуляки праздного»<sup>{286}</sup>. Немаловажную роль в этом сыграла и репутация всего салона, который казался многим лишь сборищем шумных гуляк, и репутация Кукольника<sup>{287}</sup>.

Как вспоминали многие, Глинка не мог обойтись без горячительных напитков. Авдотья Панаева писала, что когда он приходил, то всегда требовал коньяку, попивал его без остановок, вместо чая. Приписываемая Глинке приверженность к алкоголю была частью дворянского быта и отличала многих людей высшего света. В русском обществе существовал распорядок подачи спиртного ко столу. За обедом традиционно предлагали к рыбе белые столовые вина, к супу — крепленое, после десерта и кофе — ликеры. Обильное потребление алкоголя могло сопровождать вечерние встречи, когда подавали шампанское, правда, по особым случаям. Домашние настойки употребляли в родительском доме Глинки.

Но порицались не столько возлияния, ведь у Виельгорского, Одоевского, Соллогуба употребляли дары Бахуса в не меньшем количестве. Интеллектуалам казалось, что эти талантливые люди тратят свой дар впустую. Критик Струговщиков писал: «Они не внесли ни одной новой, сильной мысли в нашу литературу, не выработали ни одного здорового общественного принципа»<sup>{288}</sup>.

Многие слухи о братии Кукольника были преувеличенными. Все-таки в их компании не доходили до тех гусарских загулов или офицерских пирушек с хулиганскими выходками, которые вошли в устную историю и анекдоты.

## **Сын Отечества**

Параллельно со службой Глинка занимался судебными делами по поводу состояния отца. Дело в том, что Иван Николаевич во время войны 1812 года потерпел значительные убытки, связанные с невыполнением обязательств из-за войны 1812 года по питейным откупам в Дорогобуже, Духовщине, Белом и Ельне<sup>{324}</sup>. В 1814 году отец подал прошение о возмещении убытков, но оно было отклонено, и ему пришлось уплатить государству штраф размером более 100 тысяч рублей. Огромная сумма!

Дело казалось закрытым, но возник прецедент с московским откупщиком, с которого в это же время государство не стало взимать всего штрафа. Отец стал требовать возвращения штрафа и писал жалобы в

канцелярию императора в 1827 и 1829 годах. Рассмотрение тянулось долго, шли колебания то в одну, то в другую сторону. В конце концов министр финансов Е. Ф. Канкин в 1834 году отказал в удовлетворении просьбы Ивана Николаевича. Мотивация была простой — давность дела и нежелание создавать очередной прецедент.

После смерти мужа Евгения Андреевна решила возобновить тяжбу, что говорит о ее упорстве и предпринимательских чертах характера. По просьбе матери подключился Мишель, знавший запутанный процесс делопроизводства в России. Его активное участие, написание бумаг и постоянное слежение за ходом разбирательства разрушают созданный в воспоминаниях образ неприспособленного барина, чуждающегося быта и всяких обязанностей.

В конце концов процесс закончился победой Глинок, значительно повлияли, как указывал композитор, его известность и внимание к нему императора. Глинка гордо писал: «Мои звуки произвели то, чего ни просьбы, ни другие убеждения до сих пор не могли сделать»<sup>{289}</sup>. Он сообщал, что чиновники искренне преданы его таланту и считают его автором национальной оперы<sup>{290}</sup>.

Правда, процедура расчета, оформления и выплаты возвращенных денег тянулась до 1841 года, что изрядно выматывало Глинку и родных в Смоленске. Параллельно Мишелю пришлось бороться с бюрократией и даже кражей их денег чиновником.

Когда дело было решено в их пользу, он просит у матери выплатить ему 10 тысяч из общей суммы, чтобы вернуть накопившиеся за это время долги: Соболевскому и Стунееву по 3 тысячи рублей, Кукольнику и другим лицам — по 2 тысячи рублей. Получаемое жалованье уходило на быт и расходы в свет.

С декабря 1836 года у него жил любимый брат Андрей Иванович Глинка (1823–1839), который тогда много болел. Он готовился к военной службе, и Мишель, советуясь со знакомыми военными, посылал матери рекомендации, каким образом дальше выстраивать карьеру юноши. Он учит младшего брата географии и русской истории, видит в нем многие таланты, в том числе математические. «Он был красивой наружности, чрезвычайно счастливых способностей, особенно гениального расположения к математике: теоремы геометрические мог разрешать без указания профессора. Он был первый в верховой езде в Школе гвардейских подпрапорщиков», — вспоминал Глинка<sup>{291}</sup>.

Вскоре ответственность за брата и бытовые дела привели композитора

к нервному состоянию и болезням.

С осени 1837 года Глинке стало казаться, что Львов к нему слишком придирчив, цепляется за разные мелочи. По утрам после чая Глинка пытался сочинять новую оперу «Руслан и Людмила» на сюжет поэмы Пушкина, но его постоянно отвлекали от творчества. Не успевал он написать страницу или две, как появлялся подчиненный и докладывал с почтением:

— Ваше высокоблагородие! Певчие собрались и вас ожидают.

— Кто собрался? Кто меня ожидает? — вскакивал капельмейстер. — Кто посылал за мной?

Певчие хотели заниматься и ждали своего капельмейстера. Часто вместе с ними ожидал его и Львов, который дружески протягивал ему руку.

Друзья говорили:

— Он тебе завидует. Ты — гений. А он кто? Военный со скрипкой. Служил у Аракчеева.

Булгаков бубнил на вечерах у Кукольника:

— Он не скрипач, а «гуслист». Гимн «Боже, Царя, храни» украл. Это же старинная французская песня.

Львов, как человек отвечающий за качество пения в Капелле, требовал от своих подчиненных полной включенности в работу. Он знал о похождениях Глинки у Кукольника, о его отлучках в Театральную школу, о частных уроках с Осипом Петровым. Какому бы директору понравился такое неофициальное совмещение работ, как мы бы сегодня сказали — фриланс?! Глинка не рассчитывал на то, что служба будет занимать все его время и что она будет столь обременительной для его композиторского гения. Особенно напряженным становился период Великого поста. По закону в это время были запрещены все театральные развлечения, но концерты разрешались, и они заменяли все другие прежние увеселения. Глинка с утра до вечера должен был участвовать в репетициях, концертах и церковных службах.

На одном из великопостных концертов император сказал стоявшему возле него Алексею Стунееву: «Глинка — великий мастер, жаль, если при одной этой опере останемся»<sup>[292]</sup>. Глинка мечтал сочинять. Конец 1837 года принес радостное общение с императором, в котором Глинка видел своего заступника. Государь, посетивший балет «Восстание в серале» на музыку Теодора Лабарра с участием знаменитой Марии Тальони, подошел к Глинке. «Обняв одною рукою, вывел меня из толпы, в которой я стоял, и потом весьма долго изволил со мною беседовать о Певческом корпусе, о певцах, обещал посетить театр, когда будут давать мою оперу...



расспрашивал также о вновь начатой мной опере»<sup>[293]</sup>. Эмоционально и искренне он восклицает: «Нет слов выразить вам, как мне драгоценно это милостивое внимание нашего доброго Государя; как после этого не посвятить всех сил на его службу»<sup>[294]</sup>.

А 15 февраля 1838 года Глинка получил от своего начальника Алексея Федоровича Львова неприятное письмо, в котором значилось: «Государь император изволил быть совершенно недоволен пением, бывшего сего числа в Аничковском дворце при утреннем служении, и высочайше повелел сделать о том строгое замечание кому следует»<sup>[295]</sup>. Недовольство императора — самое страшное, что могло случиться со служащим на его службе. Глинка расстроился.

Так, возник еще один из мифов вокруг Глинки — о том, что Львов-младший завидовал ему и хотел сместить с должности. Однако если попытаться взглянуть на ситуацию с исторической дистанции, то многое выглядит в ином свете. Чему в действительности мог завидовать Львов? Он — признанный музыкант, скрипач. Его государственная служба и музыкальная карьера двигались с невероятной скоростью. Он занимался любимым делом и жил в достатке.

Надо заметить, что миф о завистниках появлялся на протяжении всей жизни Глинки, часто поддерживаемый близкими друзьями. Роль «злодея» выполняли разные люди — как уже было сказано, Верстовский, теперь Львов, позже граф Виельгорский, а затем композитор, критик Юрий Карлович Арнольд и критик Федор Петрович Толстой. Этот миф часто не имел реальных оснований, возникая даже вопреки им.

В «системе координат» романтиков мир поделен на крайние диспозиции — на «черное» и «белое», как на шахматной доске. Гений не может существовать без своего *alter ego* в виде бесталанного завистливого ремесленника. Эта диспозиция «оживила» в мифе о Моцарте и Сальери<sup>[325]</sup>, который в России нашел благодатную почву и был зафиксирован в «Маленьких трагедиях» Пушкина. Опубликованное в конце 1831 года, это сочинение об отравлении Моцарта завистливым Сальери прочно утвердилось в сознании интеллектуалов. Глинка в восприятии современников был превращен в своего рода русского Моцарта (кто-то говорил, что Пушкин создавал этот образ под впечатлением от общения с Мишелем), а вот злодеем — Сальери — часто становились разные реально существующие люди. Доказательство гениальности можно было найти только в присутствии очередного завистника.

## Малороссия: туда и обратно <sup>{296}</sup>

Через полтора года службы Глинку направили в командировку в Малороссию, то есть на Украину, для набора новых певчих в Придворную певческую капеллу. 28 апреля 1838 года по высочайшему указу Глинка отправился в путь <sup>{326}</sup>.

Мишель уезжал из Петербурга с радостью. Он мечтал отвлечься и отдохнуть — от домашних ссор и конфликтов со знакомыми. В начале 1838 года он поссорился с Гедеоновым. Что могло послужить поводом — резкая фраза Гедеонова, плохое настроение, сплетни и кляузы от певиц, жалующихся на сложности партий в опере композитора, — сказать сложно. Глинка вежливо поклонился и ушел... Закончились контакты с Театральной школой, приносящей восхищение талантливых учениц. «Время, проведенное мною с этими милыми полудетьми-полукокетками, принадлежит, может быть, к самому лучшему в моей жизни; их резвая болтовня, звонкий искренний смех, самая простота скромного наряда... — все это было для меня ново и увлекательно» <sup>{297}</sup>, — с ностальгией вспоминал Глинка.

К тому же Глинку, всегда ревностно относившегося к приему у публики, ждало разочарование — его новая ария Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой» из сочиняемой им оперы «Руслан и Людмила» была встречена прохладно. В Великий пост 1838 года <sup>{327}</sup> ее исполнила восхищавшая композитора Прасковья Бартенева, но даже ее слава не помогла.

Надо заметить, что его творческие отношения с выдающейся певицей-любительницей Прасковьей Арсеньевной продолжались на протяжении всей жизни композитора. Бартеневу он знал еще, когда она находилась в Москве, где ее называли «московским соловьем». Когда в 1835 году она стала фрейлиной императрицы, то потрясла своим талантом двор. Император лично наставлял ее заботиться о своем даре. С ней Глинка разучивал многие свои романсы, передавая итальянскую манеру пения. Он ценил не только ее красоту, голос, но и ум, и манеру общения — простую, без кокетства и всяческой позы. Бартеневу воспевал Лермонтов:

Скажи мне: где переняла  
Ты обольстительные звуки,  
И как соединить могла  
Отзывы радости и муки?



Предстоявшая поездка в Малороссию требовала от капельмейстера Глинки хорошего здоровья и большой ответственности. Сохранившиеся бумаги показывают, что, несмотря на развлечения и приятную компанию, Глинка четко следовал должностным инструкциям — постоянно, в течение четырех месяцев поездки, отправлял рапорты и отчеты. Выделенные деньги — 9 тысяч рублей — потратил аккуратно на обмундирование вновь набранных певчих, их содержание и даже сэкономил почти тысячу рублей.

Подобные экспедиции за хорошими голосами были давней традицией Капеллы. С 1802 года по распоряжению Александра I они были закреплены в законодательных документах, которые предусматривали регулярные отборы.

Пополнение Капеллы новыми певчими было насущной потребностью этого коллектива. Его состав постоянно менялся. По строгой церковной традиции в богослужении могли звучать только мужские голоса. Высокие партии сопрано и альтов поручались мальчикам. Они составляли половину хора, и эта пропорция высоких и низких голосов должна была сохраняться. Однако в период взросления малолетних певчих происходил процесс ломки голосов. Кто-то из подростков мог полностью его потерять, у кого-то он понижался, превращаясь в баритон или бас. Процесс изменений был трудно прогнозируемым, поэтому в детской группе постоянно нужен был резерв обученных мальчиков. В штате Капеллы происходили изменения и по другим причинам. Часто ведущих певчих переводили на разные места службы — вышедшие замуж за иностранных принцев великие княгини могли забирать с собой своих придворных, а вместе с ними и певчих, способных поддержать православные традиции хора за границей<sup>[298]</sup>.

Заехав на восемь дней в Новоспасское, Глинка отправился в земли, хорошо ему известные по рассказам Маркевича и Кукольника, по произведениям Гоголя и Шевченко<sup>[328]</sup>. Украина казалась экзотическим краем, похожим по климату на Италию, но все-таки «своим», русским.

Ожидания не оправдались. Дороги были сложные, переезды длительные и безрадостные. Хотя Глинку и окружала компания преданных музыкантов<sup>[329]</sup>, но они были лишь подчиненными, без высокого интеллектуального «бэкграунда» и утонченности, к которым привык Глинка.

«Здесь я один, — писал Глинка, — в самом сильном значении сего слова — не клеплю на товарищей, они добрые ребята, но, к несчастью, я не

могу разделять вполне их веселости, и грустное мое сердце оживает только в Петербурге, — сообщал он в дороге Кукольникову. — Я жестоко ошибся, полагая, что настоящее путешествие разгонит тоску мою», «...мне никогда не было так грустно и скучно, как теперь», «...но что же делать, судьбу не переломишь»<sup>{299}</sup>.

Глинка страдал от творческого бездействия: «...что же касается до музыки вообще и в особенности до Руслана, то знай, что голова моя заросла и заглохла, и я про музыку и знать не хочу, так допросил меня Гедеонов и Великий пост»<sup>{300}</sup>.

Приехав в Чернигов, Глинка принялся за трудное дело. Отбор производился строгий, в три тура. Нужно было представить императору действительно «самородков», уникальные голоса, достойные служить ему. Глинка с помощниками приходил в классы семинарии и отбирал детей нужного возраста, прослушивая голоса и проверяя слух. Из сорока человек после второго тура осталось восемь. На третьем туре мальчиков поили чаем и угощали вкусностями, а параллельно Дмитрий Палатин играл на скрипке (тогда настройка голосов в Капелле происходила под скрипку), и мальчики должны были пропеть услышанные интервалы и последовательности из них. В результате осталось пять кандидатур, но их Глинка оценивал скромно: «несколько довольно хороших» голосов, «но отличительных... покамест нет»<sup>{301}</sup>.

Родители мальчиков, большинство из которых жили бедно и принадлежали к низшему сословию, с охотой отправляли их в Петербург. Одаренным детям открывались радужные перспективы придворной службы, которая обеспечивала полный пансион и заработок. К тому же она освобождала родительский дом от налогов и постоев<sup>{302}</sup>. Они знали, что мальчики получают образование и профессию. Так постепенно через музыкальную сферу осуществлялся социальный лифт, разрушающий сословные барьеры.

Местом «оседлости», куда Глинка будет возвращаться четыре раза с отобранными мальчиками после поездок по районам Малороссии, стало известное по всей округе имение Качановка<sup>{330}</sup>, принадлежащее богачу Григорию Степановичу Тарновскому (1784/1790—1853).

Хозяин радушно встретил гостей из столицы и оказывал всяческую помощь в поисках талантов, предоставляя им свое имение для проживания.

Тарковский рассказал о хоре хороших певчих у полтавского архиерея Гедеоны. Глинка отправился по этой наводке в Переяслав, где располагались епархиальные учреждения Полтавской губернии, в том

числе и нужный ему коллектив. Сложные переезды, плохие дороги скрашивали комические ситуации. В этом городе с Глинкой приключилась забавная история, похожая на гоголевского «Ревизора» — городничий принял его за высокопоставленного чиновника и всячески пытался перед ним выслужиться<sup>{303}</sup>. Затем Мишель отправился в Киев. Здесь урожай был немногочисленным, но ценным. Глинка нашел взрослого певчего Семена Гулак-Артемовского, который со временем, по протекции Глинки, будет петь в Императорских театрах<sup>{331}</sup>. Глинка же поехал дальше — в Полтаву, Харьков и Ахтырку. Оттуда привезли еще несколько малолетних певцов, их композитор называл «малютками», и 25 июля вернулся в Качановку.

## Музыкальный урожай

Когда все служебные дела были закончены, Глинка со своей большой компанией служащих и детей решил остановиться по большому настоянию хозяина в Качановке.

Хозяин Григорий Степанович Тарновский, «сухой», высокий и смуглый барин, обладал большим капиталом и девятью тысячами душ, но был бездетен. Он легко тратил деньги на усовершенствование дома и усадьбы, пытаясь следовать моде Петербурга. Он строил большой дворец в стиле классицизма, менял облик парков — увеличил пруд, сделал два насыпных искусственных острова, соединенных каменным мостом, запустил в пруд лебедей вместо уток, вдоль берега высадил аллею из белой вербы. Дом большой, каменный, стоял на возвышении. Путников встречали стройные аллеи пирамидальных тополей. Но, несмотря на вложенные средства, все тогда казалось Глинке каким-то подражанием, не доведенным до уровня оригинала. Всему не хватало вкуса и законченности.

Тарновский считал себя в первую очередь меценатом, хотя его репутация была далека от совершенства. Один из современников вспоминал: «Сам Григорий Степанович ничего не смыслит в музыке, не знает ни одного иностранного языка, ничему не учился»<sup>{304}</sup>.

Тарновскому казалось престижным, что будущие певчие Императорской придворной капеллы поют вместе с его хором.

Для Глинки это летнее время стало своего рода музыкальной академией — здесь он, свободный от забот и обязанностей, наслаждался хорошей компанией, отдыхал, музицировал и сочинял. Его муза опять вернулась.

В доме Тарновского обитало много юных девушек — от горничных,

гувернанток до племянниц хозяев, а у местного доктора была еще и миловидная дочка. Так что Глинка ощущал себя превосходно в окружении восхищенных глаз. Столичный фронт, известный композитор, он считался здесь звездой.

Он запомнил одну из них — самую младшую племянницу, четырнадцатилетнюю Марию Степановну Задорожную. За обедом она обыкновенно сидела напротив петербургского гостя. Невольно (или специально) ее плутовские, несколько прищуренные глазки встречались с его глазами, что доставляло радость обоим. За эту невинную молчаливую игру девушке доставалось от хозяйки. Их отношения на этом не закончатся, а продолжатся уже в конце 1840-х годов, когда Маша выйдет замуж и станет зваться Марией Кржисевич.

Тарновский прикладывал множество усилий для развлечения гостей: прогулки, поездки в ближайшие поместья друзей, фейерверки и танцы, которые он сам особенно любил. Пели песни, часто малороссийские, которые затягивали на четыре голоса.

Каждый день устраивались музыкальные инструментальные вечера, где в отличие от «народных» посиделок играли «высокую» классику, например антракты к трагедии Гёте «Эгмонт» Бетховена. Здесь впервые исполнили несколько законченных номеров из «Руслана» (рукописи Глинка предусмотрительно захватил с собой). Под управлением композитора их исполнили крепостные музыканты в парадной столовой. Персидский томный хор «Ложится в поле мрак ночной» с солирующими флейтой, виолончелью и валторной произвел впечатление. Юмористичный Марш Черномора, до сих пор самый популярный номер оперы, исполнили хорошо, а колокольчики, которых не было в оркестре Тарновского, заменили рюмками, на которых ловко играл учитель пения Дмитрий Палагин. Марш поражал слушающих остроумием. Черномор у Глинки был не страшным волшебником, а комическим персонажем, которого изображали низкие духовые с ударными и высокие свистящие пикколо, создающие резкий контраст. Этот прием должен был показать, что амбиции волшебника никак не подтверждались его внешним видом и телосложением.

Глинка нашел себе хорошую компанию. Часто встречался с пансионным товарищем Маркевичем, который помог переделать стихи Пушкина для баллады Финна из оперы. К их творческому дуэту присоединился талантливый и многообещающий художник Василий Штернберг<sup>[332]</sup>, гостивший в Качановке по приглашению Тарновского, а

также малороссийский поэт Виктор Забила<sup>[333]</sup>.

Штернберг запечатлел на акварели одну из творческих встреч в Качановке<sup>[334]</sup>. На ней — худощавый Глинка, в просторном светлом костюме певчего, сидит за столом, смотрит вдаль, как и полагается гению, а рядом Маркевич старательно выводит стихи, подстраиваясь под стих Пушкина. Вдалеке стоит мольберт самого художника. В раскрытое окно видны речка и лесные просторы Качановки. Этот портрет малоизвестен широкой публике, в отличие от портрета кисти Ильи Репина «Михаил Иванович Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила», написанного уже гораздо позже, в 1887 году<sup>[335]</sup>. Репин создал собирательный образ барина-сибарита, на картине Глинка так же смотрит вдаль, но расслабленно возлежит в просторном халате на большой подушке. В целом к репинскому изображению нужно относиться как к выдумке, авторскому прочтению, а не как к историческому свидетельству. Даже с практической точки зрения очевидно, что в таком положении композитору записывать ноты на большую партитурную бумагу было бы неудобно.

Глинка в этот период был деятельным и активным. Несмотря на отдых, он заботился о несении службы — приказал строить крытые телеги для перевозки певчих, сам съездил за новой одеждой для них на ярмарку в Ромны, где на главной улице города едва не утонул в грязи.

Пришло время возвращаться в столицу. На прощальном вечере пелись новые сочинения уезжавшей знаменитости — романс «Где наша роза?»<sup>[336]</sup> на стихи Пушкина, в котором герой прощается с молодостью и любовью былых лет, две стилизации под украинские песни на стихи Забилы<sup>[337]</sup> и в заключение — роскошный «Гимн хозяину»<sup>[338]</sup> с участием оркестра, хора и солистов. Глинка, как и полагается, посвятил гимн радушному Тарновскому.

Тепло попрощавшись с Тарновским и его племянницами, Глинка выехал в сторону Петербурга 13 августа 1838 года.

## Возвращение

Обратная дорога окончательно вымотала капельмейстера Глинку, несмотря на приятные встречи, например в Орле, где его с особенным радушием встречали местный вице-губернатор Семенов и известный генерал Красовский, снабдивший превосходным вином из своего погреба до самой Москвы.

Дети по дороге разболелись, от пыли у них воспалились глаза. Глинка расстраивался, ведь он нес ответственность за их жизни. В Петербург они приехали 1 сентября 1838 года<sup>{305}</sup>, где детей разместили в больнице. Некоторые оставались там более двух недель. Теперь Глинке предстояло их достойно показать императору, чтобы тот оценил «улов».

Дома композитора ждали матушка и жена, которая опять страдала простудой и кашлем. Евгения Андреевна решила обустроить квартиру для сына лучшим образом и затеяла ремонт. Конечно, приятно получить уютный кабинет, о котором он уже давно мечтал, но приходилось жить «на бивуаках», как он сообщал Маркевичу. Глинка жаловался: «Где при этих данных взяться вдохновению, и да что с ним делать: здесь вечная суета и тревога, от которых пустеет голова и сердце»<sup>{306}</sup>.

Перед отъездом в деревню Евгения Андреевна откровенничала с сыном:

— Не ладно что-то в твоей семье... Ты будь внимательнее к поведению жены.

Она рассказала, что приехала по делам в столицу в его отсутствие и поселилась у него на квартире, в одной из комнат жены. Когда же Мария Петровна и теща возвратились с летней дачи в Петербург, то грубо с ней разговаривали и даже вынесли из комнаты ее мебель.

Глинка рассердился:

— После всего добра, которое Вы для нее сделали, матушка! Они должны были угождать и лелеять Вас!

В течение октября и весь ноябрь Михаил Иванович вместе с помощниками усердно занимался с вновь набранными учениками<sup>{339}</sup>. Показ новых певчих императору Львов превратил в пышный спектакль, зная его любовь к церемониям. Представление проходило 21 ноября 1838 года в знаменной зале Аничкова дворца (Зимний находился все еще на реставрации). Возле кабинета его величества, самого важного места во дворце, где решались государственные дела, певчих расположили полукругом. Глинка стоял посередине в мундире со шпагой, с треугольной шляпой в левой руке, а в правой он держал камертон, согласно плану Львова. Глава страны вышел в старом военном сюртуке, без эполет, воспринимая прослушивание как часть домашнего быта. Его сопровождал министр двора.

Государь весело сказал Глинке:

— Ах! Какие молодцы! Красавцы! Ты их подбирал под свой рост?

Все засмеялись.



— А что это ты держишь в руке? — продолжал он.

Глинка почтительно ответил:

— Это камертон. Он нужен для настройки голосов.

Это должно было подчеркнуть, что новое руководство не использует музыкальных инструментов в работе с певчими, то есть следует древнему обычаю.

— Что же новые певчие уже знают? — перешел император непосредственно к делу.

Глинка смело ответил:

— Все, требуемое по службе!

Императору понравился такой ответ.

Глинка был осведомлен о вкусах государя и его принципах прослушивания, так что они подготовили все нужные номера к предстоящему экзамену. Как и предполагалось, государь начал с протяжной и торжественной части «Спаси, Господи, люди твоя», и не успел он спеть нескольких нот, как 19 мальчишек и два баса дружно грянули вместе с ним.

Прослушивание прошло успешно. Государь остался доволен. Соблюдая торжественный заданный тон, он поклонился величественно, до пояса, как бы воссоздавая древний обычай, и отпустил всех. Он отметил работу нового капельмейстера премией в размере 1500 рублей<sup>{307}</sup>.

Монаршее благословение на этом не закончилось: увидев как-то Глинку на сцене, государь подошел к нему и обнял. Повел его по сцене Большого театра, прошелся несколько раз и разговаривал долго. Глинка хорошо запомнил этот момент, особенно то, как на него смотрели все подданные, а министр двора после этого кланялся ему в пояс.

Милость императора дополнялась милостью императрицы. Она приглашала его на свои известные музыкальные вечера и «принимала меня весьма ласково», как вспоминал композитор.

Бывало, она по-французски обращалась к фрейлине Бартеневой, с которой Глинка был особенно дружен:

— Скажите вашему другу, пусть он играет и поет. Ту или иную вещицу. На его выбор.

Глинка пел с полной самоотдачей<sup>{308}</sup>.

В начале 1839 года, после череды новогодних празднеств, наступила, как обычно, «жаркая» пора концертов во время поста. Глинка сравнивает свое существование с жизнью «разгонной почтовой лошади». Служба в корпусе, выступления в Аничковом дворце на набережной реки Фонтанки, куда приходилось добираться в экипаже<sup>{340}</sup>, балы и обеды, ужины и

концерты — он был обязан участвовать в этой круговерти. Бессонница, расстройство пищеварения из-за ночных приемов пищи, невроты и утомление были обеспечены. О новой опере Глинка и не помышлял.

Несмотря на осложнившиеся семейные отношения, матушке он писал: «Я был вознагражден тем, что добрая моя Маша нынешний год участвовала в нескольких увеселениях (чего прежде ее плохое здоровье не позволяло) и сверх того, приобрела несколько новых приятных и полезных знакомств»<sup>{309}</sup>. Красота жены повышала статус мужа в свете.

## Новый ученик

Несмотря на потери всяческих контактов с Императорскими театрами, Глинка заботился о новых русских голосах. В этом была его прямая выгода — хорошие певцы обеспечивали успех его операм и романсам. Год назад он пытался пристроить в Императорские театры друга Кукольника — красивого тенора Андрея Петровича Лоди<sup>{341}</sup>, который с каждым годом становился все более известным, но не столько как певец, но и как учитель.

Прибавилось забот с новым молодым певцом Семеном Гулак-Артемовским, которого он привез из Малороссии. Тот временно расположился у Глинки в казенной квартире с момента их приезда в столицу. Глинка вспоминал, что нелегко было с ним жить, учитывая его «крутой нрав» и сильный акцент, который отражался на качестве пения<sup>{310}</sup>.

Кукольник прямо говорил о нем:

— Туп, упрям, дубина непопозволительный, но баритон такой, какого мы еще не слышали...<sup>{311}</sup>

Сравнивая его с Ивановым, на которого композитор все еще обижался за нарушение законов чести, Глинка ценил Гулак-Артемовского больше. Новый ученик был хотя бы «добр сердцем». Несмотря на сложности в общении и разность мировоззрений, Глинка ощущал личную ответственность за его судьбу. Помня скандал с Ивановым, который самовольно бросил свои обязанности певчего в Капелле, Михаил не стал определять Гулак-Артемовского на какую-либо службу, чтобы сохранить его свободу и хорошенько подготовить для оперной карьеры. «Он не будет иметь опасения возвратиться в отечество, когда я его отправлю за границу»<sup>{312}</sup>, — сообщал он матери. В апреле 1839 года он вместе с князем Михаилом Волконским погрузился в хлопоты для устройства благотворительного концерта, весь сбор от которого должен был пойти на



поездку Гулак-Артемовского в Италию для совершенствования голоса. Весь апрель с оркестром Юсупова он репетировал номера. На помощь позвал композитора Александра Даргомыжского, земляка и давнего друга. Тот разучивал партии и дирижировал крепостными музыкантами. Концерт прошел успешно 29 апреля 1839 года. Звучала популярная музыка, как и требовалось для подобных благотворительных мероприятий. Среди других номеров в дуэте с Гулак-Артемовским выступила жена Глинки, спев номер из «Жизни за царя». Все-таки Мария Петровна не так плохо пела, как впоследствии сообщал Глинка. Еще одна звезда 1838 года — военный Николай Бахметев исполнил свои виртуозно-романтические сочинения. В 1861 году именно он займет место директора Капеллы, сменив Алексея Львова.

В результате нужная сумма была набрана, так что летом Гулак-Артемовский смог отправиться на учебу за границу.

## Увольнение

Для Глинки весь 1839 год будет судьбоносным. Предстоящий разрыв с женой, новая любовь, связанное с этим нервное потрясение и расстройство здоровья, настоятельная потребность сочинять — все это привело Глинку к кардинальному переосмыслению своей жизни. Высокий пафос служения, о котором он сообщал самому близкому корреспонденту — матери, весь год вдохновлял Глинку. Он писал: «Трудно быть затянутым в мундир, зато лестно находиться в присутствии Императора и думать, что исправно исполняешь свою должность»<sup>{313}</sup>. Находясь в сильнейшем нервном состоянии, он не мог больше терпеть кажущиеся унижительными приказания Львова, сводящие его с ума, и каждодневные обязанности службы. Весной, когда он лишился сна, аппетита и стонал от мучительных ощущений, Львов приходил к нему и читал наставления. Директору, как и многим окружающим, болезни Глинки казались мнимыми. В ответ на вежливые и даже дружеские замечания начальника капельмейстер, как обычно, молчал. Но после выздоровления все реже и реже посещал певчих<sup>{314}</sup>.

К концу 1839 года Глинка пришел к единственно возможному решению — уволиться, спасаясь к тому же от необходимости выходить в свет и выслушивать сплетни о его личной жизни.

Глинка понимал, что увольнение, да еще приправленное семейным скандалом, будет обсуждаться в обществе.

Его доброе имя пострадает. Но больше всего музыкант боялся одного — немилости императора. Он сообщил родственнику и поверенному в семейных делах Александру Васильевичу Казадаеву: «Это важное для меня событие заставляет меня на несколько дней отложить просьбу об увольнении, тем более что теперь она ограничится одним желанием быть оправданным в глазах императора, новых же милостей теперь вовсе не желаю»<sup>{315}</sup>.

Глинка передал свое решение директору Капеллы, а тот министру двора Петру Михайловичу Волконскому. Оба дали свое согласие, и вскоре дело пошло в производство, чего и хотел сам Глинка.

В советское время было принято обвинять Львова в желании как можно быстрее уволить композитора, чтобы избавиться от талантливого «соперника». Почву для такого отношения к Львову заложили слова самого композитора, который писал матери в расстроенных чувствах: «Львов желает от меня отделаться» и делает «разные пакости»<sup>{316}</sup>. Но на самом деле Львов, которого Глинка подозревал во всех тяжких, наверное, понимал состояние своего подчиненного, отчасти сочувствовал, но вынужден был дальше нести свою службу. Он видел, что капельмейстер не может в нынешнем состоянии управлять Капеллой. Придворное учреждение вне зависимости от обстоятельств личной жизни его служащих должно работать как часы. Процесс нельзя остановить, даже ради такого таланта, как Глинка.

Львов тем не менее просил его не торопиться с уходом и дал хороший совет — подождать всего месяц, чтобы дослужиться до следующего чина коллежского асессора. Глинка последовал его совету и подал заявление на имя императора и официальное письмо Львову 7 декабря 1839 года. Причина увольнения вызвала уважение — собственное «болезненное состояние», «слабое мое сложение, изнуренное долговременными страданиями в течение нынешнего года, беспрерывно было поражаемо припадками». Глинка искренне писал: «Великолепный хор придворных певчих требует неусыпного попечения и превосходною своей стройностию поражает чувства слушателя в степени для слабонервного человека невыносимой»<sup>{317}</sup>. Помимо этого, он указывал на необходимость в участии ведения дел «в расстроенном домашнем хозяйстве» и «кровную обязанность быть утешением престарелой матери», которая летом 1839 года потеряла еще одного сына — любимого Андрея. И в этих причинах не было лукавства. Он решил, наконец, выполнить свое давнее обещание матушке и жить в деревне, быть ей опорой в сложном деле управления

имением.

19 декабря он получил из Дирекции официальный приказ об увольнении<sup>[342]</sup>, а заодно и новый гражданский чин VIII класса, так что он теперь мог подписываться как коллежский асессор, что было довольно почетно. Обращение к нему должно было начинаться словами «ваше высокоблагородие».

Глинка проработал в Капелле почти два года. Вроде бы непродолжительный срок. Но его имя оказалось прочно вписано в длинную историю этого старейшего музыкального заведения России. Сегодня Санкт-Петербургская государственная академическая капелла носит имя композитора.

## Глава девятая

# НОВАЯ ЛЮБОВЬ

### (1839–1840)

*Все в жизни контрапункт, то есть  
противуположность.*

М. И. Глинка<sup>{318}</sup>

Прежде чем дальше выстраивать линию жизни Михаила Ивановича, нужно вернуться назад, в 1838 год, когда закрутилась пружина внутреннего конфликта последующих лет. Как мы помним, к концу 1837 года Глинка окончательно разочаровался в своей жене и семейной жизни, но это не мешало ему соблюдать *status quo* и совместно выезжать с Марией Петровной на балы. Теперь они жили, как и многие семейные пары того времени, следуя внешним приличиям, о чем написал Пушкин в «Евгении Онегине»:

Привычка свыше нам дана,  
замена счастью она.

В свете женатым мужчинам не запрещалось «волочиться» за красивыми женщинами, лишь бы эти увлечения не доходили до императора. Глинка находил истинное счастье и вдохновение в мимолетных увлечениях, которым он предавался, по-видимому, без всякого чувства вины. Так поступали многие его знакомые. Даже Владимир Одоевский, для многих являющийся образцом добродетели, женатый на красивой и образованной женщине, не смог противостоять новой любовной страсти<sup>{319}</sup>.

Все это не мешало ему заботливо относиться к жене, которую Глинка, несмотря ни на что, в письме называл «бедная моя Машенька». Весь 1838 год она постоянно болела. «Она чрезвычайно похудела, и я не в силах сказать вам, до какой степени это меня огорчает»<sup>{320}</sup>, — сообщал он матери.

## Музыкальные рауты у Глинок

Высокая должность мужа и благосклонность царской семьи обязывали семью Глинок к определенному поведению, что хорошо понимала Мари. Побывав на зимних балах в начале 1838 года, она решила организовывать званые светские вечера у себя на квартире. Раз в неделю, по четвергам, у них собиралось большое общество — помимо приятелей Глинки, приятельниц жены и родных<sup>{321}</sup> приходили артисты и литераторы, среди которых были Брюллов и Кукольник, Петров и Воробьева, фрейлина Бартенева, певцы Лоди и Гулак-Артемовский. Угощали чаем с сухариками, крендельками и десертами. По воспоминаниям Петра Александровича Степанова, у них «не танцевали, в карты не играли, но разговаривали и музыканили»<sup>{322}</sup>. Пели соло и «тотсеаих d'ensemble», то есть ансамблевые пьесы. Это был исключительно музыкальный салон, что было довольно необычно для русского общества. Несмотря на то что позже композитор будет презрительно относиться к этой задумке жены, глинкинские четверги сыграли определенную роль в развитии русской культуры. Постепенно происходило разделение кружков по видам искусства — в каких-то преобладали литературные дискуссии, в других — только музыкальные развлечения.

Четверги отражали вкусы и пристрастия Глинки. Часто он составлял, тут же перед гостями, новые ансамбли. Глинка выбирал какую-нибудь песню или подходящий романс, делал переложения на несколько голосов и раздавал гостям партии: «...себе — тенора, Петрову — баса, сопрано — своей жене или, если случится лучшей певице, контральто — Воробьевой или Софье Стунеевой (сестре жены), и сразу пение шло отлично»<sup>{323}</sup>. Такое ансамблевое пение, требующее хороших вокальных и слуховых навыков, еще раз свидетельствует о высокой музыкальной компетенции всех присутствующих. В основном здесь звучали романсы Глинки, которые приобретали все большую популярность в свете. Петров и Воробьева особенно часто исполняли «Только узнал я тебя», посвященный хозяйке салона, и «Сто красавиц светлооких», написанный в Италии. Пели также русские романсы других авторов, любили цыганские песни, итальянские арии (а вот французские и немецкие песни не исполнялись, хозяин салона их теперь не любил).

Но друзьям по литературным салонам — Кукольнику, Соллогубу и Брюллову общество у Глинок казалось скучным и неуютным, возможно, оттого что здесь не было литературных развлечений. Соллогуб вспоминал,

что Мишель подражал вечерам у Одоевских и Карамзиных, но у него выходила серая копия. «В этикетных собраниях у Глинки простоты никакой не чувствовалось. Хозяйка была миловидная, музыка исполнялась прекрасно. Но все это казалось натянутым, ненужным. В обществе не было связи. Сам Глинка казался в гостях»<sup>[324]</sup>, — вспоминал Соллогуб. Но все посетители, даже критически настроенный Кукольник, отмечали красоту Марии Петровны. «Разряжена, расчесана блистательно»<sup>[325]</sup>, — писал он.

Кукольник считал, что мотовство на рауты поглощало весь доход друга, поэтому он отговаривал его от этой затеи.

Как и в любом салоне, помимо музыки здесь обзаводились связями, занимались устройством браков и заводили любовные интриги. На приемы к Глинкам навевалась молодая фрейлина, бойкая графиня Екатерина Салтыкова, соседка по имению в Смоленской губернии. Она была замужем за Львом Григорьевичем Салтыковым, тайным советником, кавалером, егермейстером императорского двора<sup>[343]</sup>. Посредством знакомства с ними Мишель укрепил дружбу с генералом Леонтием Васильевичем Дубельтом, главой тайной полиции, то есть Третьего отделения при Николае I, и большим интеллектуалом.

Приходили родственники умершего друга Штерича. Его старшая племянница Мария Алексеевна Щербатова<sup>[344]</sup>, молодая вдова, блондинка с голубыми глазами, была видная, статная, хорошо образованная и обаятельная женщина, известная своей трагической судьбой. Появившись в Петербурге, эта двадцатилетняя девушка начала выходить в свет, часто бывала у Карамзиных и заставила говорить о себе. В нее был влюблен Михаил Юрьевич Лермонтов (считается, что Щербатова отвечала ему взаимностью), довольно быстро она завладела сердцем и Михаила Ивановича. Из-за нее в феврале 1840 года состоялась дуэль между Лермонтовым и сыном французского посла де Баранта, что привело ко второй ссypке поэта. Он посвятил ей стихотворения «Молитва», «На светские цепи...» и «Отчего» (предположительно). Они были неоднократно положены на музыку, в том числе и Глинкой. При этом, возможно, из-за любовного соперничества, композитор довольно прохладно относился к Лермонтову.

Юная вдова часто приглашала Глинку в гости, в дом Штеричей. Глинка проводил с ней «l'avant-soirée», то есть ранние вечера. Так называлось время после обеда до вечера, когда приходила пора разъезжаться по театрам, балам или салонам. Дама посылала фривольные записки Глинке с приглашениями на обед. Она обещала ему «порции луны и шубки». Это

значило, что в гостиной княгини зажигали круглую люстру из матового стекла, создающую иллюзию лунного света. Княгиня отдавала Глинке свой легкий соболиный полушубок, в котором она только что ходила. Тепло ее тела еще сохранялось в нем. Глинка его надевал и чувствовал себя счастливым. Она располагалась на софе, а он на креслах возле нее. Они много беседовали, а иногда вдруг молчали, предаваясь грезам о взаимной любви. «Безотчетное мечтание доставляло мне приятные минуты»<sup>{326}</sup>, — вспоминал он. Но их чувства так и остались грезами. Почему-то мысль об умершем друге, как вспоминал Глинка, удерживала его от того, чтобы перейти грань «поэтической дружбы»<sup>{327}</sup>.

## Денежный вопрос

Поездка в Малороссию возобновила мечты Глинки о жизни в местах с теплым климатом. Он был очарован украинскими землями и мечтал о приобретении имения где-нибудь рядом с Маркевичем, чтобы жить вдаль от света — проводить «беспечные и мирные дни», как он сообщал в письме другу, и заниматься искусством. Но в сентябре 1838 года матушка рассказала о тяжелом состоянии дел в имении. «Я не столько не смею помышлять о новом приобретении имения в милой Малороссии, но еще принужден изобретать средства для добывания денег, чтобы мочь существовать в нашем Петербурге»<sup>{328}</sup>, — горестно писал он другу.

Он постоянно просил маменьку выслать денег из причитающейся ему от имения доли. Она высылала по одной-две тысячи, но сообщала дочке Мари: «...как жалко мне своего Мишеля, что он всегда в нужде»<sup>{329}</sup>. Позже Глинка вспоминал, что на самом-то деле его годовой доход был высоким. Евгения Андреевна в год выделяла ему до семи тысяч рублей. Жил он в это время на казенной квартире с дровами, оплачиваемой государством, имел собственных лошадей и еще получал жалованье, а также выплаты с продаж своих пьес. Действительно, капитал Глинки был выше среднестатистических доходов в столице. Примерный бюджет столичного чиновника-аристократа, живущего на широкую ногу, составлял 1270 рублей в год (такие данные были опубликованы в 1857 году). В этот бюджет входили абонемент в итальянскую оперу (правда, на недорогие места), покупка книг и подписка на журналы<sup>{330}</sup>. Для проживания семьи требовалось уже более 3,5 тысячи рублей<sup>{331}</sup>. Но все равно, доход композитора был выше этих показателей.

Позже композитор утверждал, что все деньги отдавал жене, оставляя



себе лишь небольшую сумму на непредвиденные мелкие расходы. Он винил ее в растратах и требованиях зарабатывать все больше и больше. Но, видимо, причина постоянных долгов была и в привычках самого Михаила Ивановича. Современники вспоминали (сестра Людмила, знакомая Анна Керн), что Глинка постоянно «сорил» деньгами, не скупился на подарки понравившимся девушкам. Так ли это было на самом деле? Судя по сохранившимся письмам (особенно по переписке с Евгенией Андреевной), в которых денежный вопрос занимает значительное место, Глинка хорошо знал цену деньгам. В отличие от многих русских аристократов, он не любил жить в долг. Часто жалуясь на дороговизну в различных городах, стремился найти удобные, но бюджетные квартиры для проживания. Несмотря на романтическое мировоззрение, он стремился получать материальные выгоды от своего искусства, следил за получением гонораров от продажи опубликованных сочинений.

В то же время он тратил деньги, согласно кодексу дворянина, за что его и обвиняли в мотовстве. Поддержание статуса дворянина требовало больших трат. Одежда и весь туалет, содержание экипажа, украшения, устройство салонов, посещение светских раутов и дорогие подарки — все это было обязательной частью жизни аристократии. Отдельная статья больших расходов — посещение театров, концертов, благотворительная деятельность. Так, абонемент на ложу в первом ярусе в Большой (Каменный) театр в Петербурге на итальянские представления в 1844 году обошелся графу Михаилу Виельгорскому в 800 рублей серебром<sup>[332]</sup>. Огромная сумма по тем временам.

Здесь действовал механизм «потребления напоказ»<sup>[345]</sup>, позволяющий идентифицировать себя с элитой. Русское общество точно следовало французской поговорке: «Чтобы быть дворянином, надо жить как дворянин». Глинка любил красивые и дорогие вещи. Например, в театр он ходил с удивительной вещицей — золотым лорнетом из черепаховой кости с инкрустацией, форма которого повторяла корпус виолончели. Сбоку прикреплен золотой свиток с инициалами «М. Г.».

Таким образом, отношение к деньгам у Глинки, как и у многих дворян, крайне отличалось от того, к которому привык трудящийся буржуа или современный бизнесмен. Расходы не соотносились с доходами. Планомерное ограничение своего потребления было презрительным для высшего сословия. Такая стратегия являлась добродетелью мещан и «маленьких людей»<sup>[333]</sup>.

Отсутствие деловой хватки, как казалось многим современникам,



поддерживало миф о нем как о человеке слабохарактерном, беспомощном, с «детской» душой. Но Глинка, как и многие представители элиты, просто не любил вести бюджет. Он перепоручал всю бухгалтерию доверенным лицам (когда такие были рядом с ним). Надо заметить, что и сегодня делегирование обязанностей свойственно многим успешным людям.

## Муза на службе

Вероятно, еще до поездки в Малороссию Глинка задумал издать музыкальный альбом<sup>[346]</sup>. Тот, что он представил публике в 1829 году, принес доход, а в Москве хорошо продавались три его авторских сборника<sup>[347]</sup>. Глинка вспоминал, что собирать пьесы для издания было для него «не только трудно, но и крайне досадно» (в первую очередь из-за своего общественного реноме и самоощущения творца). Требовалось не только найти достойные сочинения, за которые издатель будет нести ответственность перед покупателем, но и согласовать с авторами их выход в свет, договориться с переписчиками, провести корректуры. Все это требовало внимания и времени, к тому же — нужно напомнить — он в это время выполнял обязанности по службе в Капелле. Глинка писал другу Маркевичу: «Не скрою от тебя, нередко грущу и задумываюсь, помышляя, что принужден употреблять бедную музу средством к существованию»<sup>[334]</sup>.

Когда все пьесы были собраны, то оказалось, что ни одно из музыкальных издательств не решалось их купить. Глинка вспоминал, что буквально плакал от досады<sup>[335]</sup>. На помощь пришел Платон Кукольник. Он договорился с Петром Ивановичем Гурскалиным, владеющим петербургским издательством и магазином «Одеон»<sup>[348]</sup>. Гурскалин заплатил тысячу рублей за сборник, выходивший отдельными тетрадями. Это была удачная сделка.

В пяти тетрадях, выходивших в 1839 году, была напечатана, помимо вокальных и фортепианных сочинений самого Глинки<sup>[349]</sup>, музыка популярных тогда авторов — Александра Алябьева, Алексея Верстовского<sup>[350]</sup>, Александра Даргомыжского, чьи романсы начинали звучать в салонах, Михаила Яковлева, Владимира Одоевского и других русских композиторов. «Собрание» действительно имело успех<sup>[351]</sup>. Во второй половине 1840-х годов вышел его второй тираж, так что издатель сполна окупил выплаченный Глинке гонорар.

Сборники показывают изменение литературных пристрастий Глинки, что связано с общей сменой кумиров в иерархии имен — произошел поворот от лирики Жуковского к стихотворениям прославленного, недавно ушедшего Пушкина, о чьем даровании теперь уже ходили легенды. Особенно нравился Глинке недавно сочиненный им романс в испанском стиле «Ночной зефир струит эфир»<sup>[352]</sup>. Необычными музыкальными средствами (далекие тональности, звукоизобразительность) Глинка передал ощущение от двух стихий: первая — это природа Испании, где ночной зефир, то есть ветер, гонит воды Гвадалквивира, реки в Испании. Вторая — страсть, любовь и восхищение «испанкой молодой»<sup>[353]</sup>.

## Чудо любви

В августе 1838 года Дмитрий Степанович Стунеев, муж Марии Ивановны, сестры Глинки, получил повышение — его назначили заведующим хозяйством престижного Смольного института благородных девиц в Петербурге. Из Смоленской губернии чета Стунеевых с двумя детьми перебралась в столицу. Повышение льстило Дмитрию Степановичу, ему была предоставлена казенная квартира при институте и полагалось хорошее жалованье. Семья стала жить на широкую ногу. Общительная и приятная Мария Ивановна, как и полагается, раз в неделю собирала хорошее общество, где пели, танцевали и читали. К ней приходили воспитанницы института старшего возраста, классные дамы и пепиньерки, то есть надзирательницы и кандидатки в учителя.

С зимы 1838/39 года Глинка часто навещал родственников. У сестры Глинки чувствовал себя как дома. Еще и угощали у Мари по-домашнему, так как матушка присылала Стунеевым свежее сливочное масло, крупы и соленья. Днем он занимался с хорошенькой племянницей Юлией (Жюли)<sup>[354]</sup>, которую называл «сильфидой» за стройность, красоту и длинные русые косы. А вечерами, как всегда, садился за рояль, играл, пел, аккомпанировал и импровизировал и даже танцевал — кружился в страстном вальсе с юными девушками.

— Такой легкости и радости я давно не испытывал, — признавался он.

В столь приятной атмосфере и произошла его встреча с Екатериной Ермолаевной Керн (1818–1904), дочерью Анны Петровны. Их первую встречу весной 1839 года он запомнил так же хорошо, как и встречу с будущей женой Марией Петровной.

Находясь в нервном напряжении от обязанностей в Капелле, от

болезней, а главное, от того, что новая опера «Руслан и Людмила» сочинялась медленно и урывками, он поехал с утра к Одоевскому, возможно, обсудить либретто оперы, а оттуда — к сестре в Смольный. Подъезжая к ней, он почувствовал усилившееся нервное напряжение (или, как Глинка писал, «раздражение»), так что не мог никак успокоиться. Он взад и вперед ходил по комнатам и в одной из них увидел ее — Екатерину Керн. Она не поразила его очевидной красотой, даже «нечто страдальческое выражалось на ее бледном лице». Его привлекло другое — «ее ясные, выразительные глаза, необыкновенный стройный стан и особенного рода прелесть и достоинство, разлитые во всей ее особе»<sup>[336]</sup>.

Вскоре он узнал, что Екатерина Керн недавно приехала из Смоленска, где жила у своего отца Ермолая Федоровича Керн, занимающего пост коменданта города<sup>[337]</sup>. Она, когда-то окончившая Смольный (училась с 1826 по 1836 год), устроилась классной дамой в *alma mater*. На эту почетную должность могли претендовать только незамужние женщины, готовые постоянно находиться с учащимися<sup>[355]</sup>.

Почему она так поразила Глинку? Он запомнил, что встреча произошла на третий день после Пасхи, которая в этот год приходилась на 28 марта. Как человек глубоко верующий, он ощущал это время как особенное, наполненное ожиданием чуда. Вероятно, и встреча с загадочной Екатериной могла расцениваться им в подобном ключе. Он мог почувствовать в девушке близкую утонченную натуру, как и он, страдающую от одиночества и непонимания. Екатерина была фактически брошена на произвол судьбы ненавидящими друг друга родителями. Ее мать писала в дневнике: «Все небесные силы не заставят меня полюбить [дочь]: по несчастью я такую чувствую ненависть ко всей этой фамилии, это такое непреодолимое чувство во мне, что я никакими усилиями не в состоянии от этого избавиться»<sup>[338]</sup>.

Крестница Александра I, Екатерина Ермолаевна отличалась всевозможными способностями как в науках, так и в педагогике, музыке, благородных манерах и поведении (не случайно она вначале поразила Глинку именно внешней аристократичностью). Сохранился один большой портрет Екатерины Керн<sup>[356]</sup>, написанный неизвестным художником примерно в это время, в 40-х годах XIX века. Мы видим темноволосую девушку, элегантно и модно одетую в зеленое шелковое платье, дополненное легкой газовой шалью. Высокую прическу украшает золотая диадема. Миловидное лицо с задумчивыми глазами оживляет легкая улыбка. Удлиненные кисти рук лежат одна на другой.

Настроение маэстро улучшилось при виде незнакомки, и ему хотелось заговорить с ней. Задумчивая, печальная, она сидела одна, как будто и не присутствовала здесь в зале, в кругу веселых музицирующих людей.

После продолжительного разговора Глинка откровенно ей сказал:

— Милая Кати, я поражен. Я полон чувств...

Мишель все чаще и чаще приезжал в институт. Чтобы скрыть причину своих ежедневных посещений Смольного, Глинка занимался с институтским оркестром, который находился в плачевном состоянии. Для него он сделал оркестровку популярного вальса чеха Йозефа Лабицкого («Souvenir du palais d'Anitchkoff», *G-dur*) и сочинил собственный Вальс *G-dur*<sup>[357]</sup>. Написанный в некоторой степени для услаждения слуха любимой, он вскоре послужил для империи — Вальс был исполнен 4 июля 1839 года на бракосочетании юной великой княгини Марии Николаевны, чьей красотой и темпераментом искренне восхищался весь двор. А 2 июля 1839 года торжественный бал, где присутствовал весь двор, открывал Полонез<sup>[358]</sup>, также написанный Глинкой для венценосной невесты. Большая честь и знак искреннего признания его таланта!

Вскоре Екатерина Керн ответила на его чувства.

Их любовь разворачивалась под звуки всевозможных вальсов, популярных во всех петербургских салонах. Старшее поколение дворянок считало его крайне непристойным. Кружиться в крепких объятиях мужчин — верх неприличия. Но мода есть мода, вальс стал визитной карточкой русского бала и русского дворянского общества.

Смена танцевальной моды отразилась и на музыкальных «приношениях» Глинки для своих возлюбленных. Если для Марии Петровны, уже после бракосочетания в 1835 году<sup>[359]</sup>, он сочинил Мазурку и посвятил ей, подписавшись «sincère ami M. Glinka», то есть «преданный друг», то для Керн он написал два вальса<sup>[360]</sup>. Первый из них отличался от многочисленных простеньких вальсов для домашнего музицирования. Он имел подзаголовок «фантазия», что говорит об авторском переосмыслении жанра. Вальс звучит в миноре, в нем нет и следа беззаботной радости или восторженного чувства любви. Все здесь подчинено полутонам сложных эмоций, мучительной страсти и страданиям возлюбленных, которые не могут быть вместе. Без конца повторяющийся мотив как идея фикс мучительно кружит влюбленных в бесконечном танце их чувств.

При издании «Вальса-фантазии» («Valse-Fantaisie»)<sup>[361]</sup> Глинка посвятил его Дмитрию Стунееву, ведь роман женатого мужчины с младшей Керн держался в секрете. Произведение завоевало популярность. Его

исполнил в своей инструментовке известный дирижер Йозеф Герман, приехавший из Вены, с «родины вальсов», со своим оркестром. Под его управлением эта музыка звучала в Павловском вокзале, новом летнем музыкальном развлечении петербуржцев.

В июне 1839 года к Стунеевым приехали из Новоспасского сестра Елизавета с полуглухонемым племянником Николаем Соболевским, которого она опекала<sup>[362]</sup>. В многочисленном семействе Глинок-Стунеевых новую пассию Михаила Ивановича встретили радушно. Екатерина подружилась с его сестрами. Елизавета восхищалась ее элегантными нарядами. Керн подарила Маше теплые красивые башмачки для выхода в свет, которые так понравились обеим, что они с Елизаветой носили их по очереди. Екатерина обрела здесь настоящий дом, которого у нее никогда не было.

Лето 1839 года было счастливым для композитора. Нелюбимая жена с тещей жили за городом<sup>[363]</sup>, а он, свободный от обязательств и соблюдения приличий, жил у Кукольника и упивался страстью к Екатерине. Но идиллия к концу лета закончилась. На отъезд сестры Елизаветы 31 июля он написал фортепианный ноктюрн «Разлука» («La separation»), изданный «Одеоном» в 1839 году. Это романтическая, с привкусом тоски «ночная песнь» до сих пор пользуется популярностью у русских меломанов, став частью фортепианной «золотой классики».

Мария Петровна, безусловно, знала о похождениях Глинки, что выплескивалось в разнообразные скандалы по самым ничтожным вопросам. «Мне гадко было у себя дома»<sup>[339]</sup>, — вспоминал Глинка. Прежде незаметные недостатки жены теперь гипертрофировались.

Глинка рассказывал Кукольнику:

— Жена моя принадлежала к числу женщин, для которых наряды, балы, экипажи, лошади, ливреи и прочее были всё; музыку понимала она плохо или, лучше сказать, за исключением мелких романсов, вовсе не разумела — все высокое и поэтическое также ей было недоступно.

Кукольник ответил:

— Она тебе не пара. Очень простовата и ни по образованию, ни по уму несколько не подходит. Пустенькая девушка. Тебе нужна жена такая, как муза, которая бы согревала и вдохновляла ум, ласкала сердце<sup>[340]</sup>.

Несколько раз Мария Петровна с тещей приезжали к Стунеевым. Там она вела себя как «светская львица» и позволяла себе высокомерный тон.

Шел общий разговор об искусстве.

— Все поэты и артисты дурно кончают. Как, например, Пушкин,

которого убили на дуэли, — пренебрежительно сказала Мари, глядя в сторону композитора.

Глинка был взбешен.

Он ответил решительным тоном:

— Я художник. Хотя я не думаю быть умнее Пушкина, но из-за жены лба под пулю не подставлю.

После несколько раз Мария Петровна заявляла, что уйдет от Глинки.

Мишель сдержанно отвечал:

— Марья Петровна, не повторяйте слов ваших. Вы меня оставите, дело для меня обойдется. А ежели я вас оставлю, то не совсем ловко вам будет.

В это время, когда Михаил Иванович был полностью поглощен чувствами к Екатерине Керн, он увидел свою жену в новом свете и с удивлением обнаружил, что ее прежняя красота за прошедшие три года увяла, а ее поведение испортилось до того, что уже не отвечало никаким нормам этикета. Вспомним, что Глинка всегда следовал императиву «хорошего вкуса», в том числе в быту, и требовал того же от своего окружения.

Теперь его особенно поражали утренние встречи с Марией Петровной. Надев один из халатов мужа, неумытая, с заспанными глазами, непричесанная, в туфлях на босу ногу, она затягивала табак<sup>{341}</sup>.

Романтическое воображение Глинки уже рисовало образ ведьмы, который пригодился для оперы «Руслан и Людмила». В ней злая волшебница Наина, представляющая то красавицей, то дряхлой старухой, обманула мудрого Финна.

## Детективная история

Трагический случай вмешался в любовный треугольник композитора.

Он несколько дней ходил сам не свой, предчувствуя недоброе. Под стать внутреннему ощущению он суеверно реагировал на внешние приметы. То на него набросилась черная собака, показавшаяся ему символом нечистой силы, то во время игры в карты на столе горели три свечи, что, по народным поверьям, предвещало недоброе. При гадании на картах ему выпадала пиковая масть. Он ждал плохого...

25 августа 1839 года в Петербурге внезапно скончался любимый младший брат Андрей. Болезнь развивалась стремительно: буквально за три дня «воспаление кишок», как писал Глинка, перешло в смертельный



«антонов огонь»<sup>[364]</sup>. Потеря потрясла Глинку. За последний год он сблизился с младшим братом. Чтобы пережить горе и утешить матушку, Глинка вместе с сестрой Машей и дядей Иваном Андреевичем поехал в Новоспасское<sup>[365]</sup>.

В усадьбе, несмотря на переживания, ему жилось хорошо. Он писал в письме другу: «У нас здесь рай земной, погода превосходная и, несмотря на то что осень, все еще зелено»<sup>{342}</sup>. Он продолжал думать о трех женщинах, оставленных в Петербурге. Поверенным в его делах становится художник Николай Степанов. Глинка просил его сделать портреты жены и Кати, для чего рекомендовал ему заехать в Смольный и разглядеть хорошенько черты его новой пассии. Видимо, до этого Степанов нарисовал портрет ученицы Глинки по вокалу — Каролины Колковской, про который композитор расспрашивал<sup>[366]</sup>.

Сельская идиллия была разрушена приездом Якова Соболевского, мужа рано умершей сестры Пелагеи. Он открыто рассказал ему о неверности Марии Петровны, что для света уже давно было секретом Полишинеля. Дорога в столицу, несмотря на хорошую погоду в начале октября, была мучительной. Михаил Иванович страдал от «оскорбленного самолюбия, досады, гнева». И уже здесь по дороге он принял решение оставить жену, жить, как и многие в Петербурге, отдельно. Несмотря на «лихорадочное состояние», он разработал план — приехать неожиданно и застать жену врасплох. Но Глинку уже ждали дома, так что никаких свидетельств измены он не обнаружил.

Под предлогом болезни Глинка перешел ночевать в свой кабинет, где жил тогда брат жены Алексей Петрович Иванов, морской военный. Тот все понял. В отличие от других членов семьи Ивановых он был «добрым и хорошим человеком», как вспоминал Глинка, и уже давно пытался воспитать свою сестру и матушку — делал им замечания, стыдил.

Чтобы пережить эти дни, полные подозрения и гнева, он повесил подаренный маменькой образок в изголовье постели. «Я молюсь ему усердно утром и вечером»<sup>{343}</sup>, — сообщает он матери.

Мари почувствовала его перемену в отношениях и испугалась. На коленях она умоляла защитить ее от клеветы. Глинка старался не показывать своего внутреннего состояния и даже успокаивал ее:

— Все в порядке, дорогая! Я верю только вам.

«Душою быть убеждену в измене, но молчать, ласкать изменницу — все это я должен был делать в надежде поймать ее на месте преступления»<sup>{344}</sup>, — сообщал он подробно матери.

Застать Мари в объятиях другого Глинке так и не удалось, но он подслушал разговор служанки и тещи, во время которого они договаривались о свидании для Мари с любовником. Не выдержав напряжения и не объясняясь с женой, он ушел, захватив самые необходимые вещи, к другу Степанову, где прожил до конца 1839 года<sup>[367]</sup>. Он наложил на себя, как писал после, «добровольный арест», чтобы избежать неприятных сцен в свете. Почти месяц он не выходил на улицу и сильно болел.

Матушке, которой он все рассказал — и про измены Мари, и про свою страсть к Екатерине, в письме он сообщал: «Я решился действовать кротко, скромно и как следует христианину и благородному человеку»<sup>[345]</sup>.

6 ноября 1839 года, не в силах спокойно разговаривать с изменницей, он написал Марии Петровне письмо, в котором сообщал о своем уходе. В это же время он решил уехать с Екатериной за границу.

«Взаимная доверенность — основание супружеского счастья — уже между нами не существует. Мы должны расстаться, как следует благородным людям, без ссор, шума и взаимных упреков. Молю провидение, да сохранит вас от новых бедствий!» — писал он ей<sup>[368]</sup>.

Не получив ответа на свое письмо, он приказал крепостным вывезти свои вещи из казенной квартиры. Они взяли лошадей, данных матушкой, драгоценные для него подарки друзей, забрали гардероб хозяина, его фортепиано, книги и ноты<sup>[369]</sup>. Когда Мария Петровна вернулась и увидела происходящее, то уже не могла сдерживать эмоции. Она рыдала и довела себя до полуобморочного состояния<sup>[370]</sup>.

Сестры, уже давно ненавидевшие Марию Петровну за ее столичное высокомерие, были рады решительным действиям любимого брата. Лиза писала Мари в Петербург: «Мы с тобой, милая и любезная Машенька, очень порадовались, хоть и не вместе, что все так хорошо кончилось, Слава Богу, что Мишель избавился от этой язвы. Каков-то он теперь?»<sup>[346]</sup>

Лиза мечтала, чтобы их поскорее развели, и говорила со злостью: «А та попалась в беду, будут жаловать Государю, шутка ли это, еще раз скажу хорошо, что все так кончилось, я боялась, чтоб не было чего хуже»<sup>[347]</sup>. Видимо, все боялись дуэли, ожидая от эмоционального Глинки самых решительных действий.

Евгения Андреевна просит Стунеевых приглядеть за страдающим сыном: «Бога ради, поберегите Мишу, я знаю его добрую душу, верно, ему было это время нелегко, и все еще нужна также и советом. Я лучшего конца не ждала, но только не так скоро»<sup>[348]</sup>.



В салонах Глинку порицали за «недостойное» поведение. Общие пересуды поддерживала теща. Они рассказывали о похождениях Мишеля у Кукольника и его любовных увлечениях. Теща подчеркивала, что Глинка обобрал жену и выгнал ее на улицу чуть ли не в одном платье. Многие из тех, кого он считал друзьями, были склонны верить страдающим женщинам. Маркевич вспоминал, что в петербургском доме Григория Тарновского<sup>[371]</sup>, оказывающего год назад самый теплый прием в Качановке, теперь критиковали Глинку. Тарновский говорил:

— Он сам виноват. С девками по целым неделям проживал, не показываясь к жене. Нестор Кукольник его привозил. Он даже сам идти не мог после ночных походов. Наконец она, бедненькая, устала терпеть. Глинка рассердился и бросил ее<sup>{349}</sup>.

Музыкальный критик и композитор Юрий Арнольд неоднократно говорил ему, что нельзя растрчивать свой талант, что окружающие «друзья» втянули его в непристойную жизнь.

И даже слуга Яков выговаривал:

— Что же вы, барин, делаете губление своей души и таланту.

Кто-то из знакомых искренне пытался помирить их, чтобы соблюсти светские приличия и спасти репутацию композитора<sup>[372]</sup>. Но любые вмешательства Глинка считал проделками жены.

Глинка от нервного напряжения болел. Комната, в которой он лежал, принадлежала старшему брату Степанова Петру, который был в этот момент в отъезде. Николай разрисовал ее всякой чертовщиной: на шахматном фоне размещались карикатуры, черти, кости и черепа. Во время ночной бессонницы Глинке казалось, что черти оживают и кружатся в хороводе. Часто он не понимал, где реальность, а где бред.

Во время болезни Глинка размышлял, как поступить с женой, сохраняя при этом честь и благородство. Он оставил Мари все, что было нажито за прошедшие четыре с лишним года — от бриллиантов и столового серебра до пуховых подушек, присланных из Новоспасского. «Начав дело благородным образом, я намерен так и кончить»<sup>{350}</sup>, — утверждал он в письме матери. Он стал выплачивать ей половину своих доходов, что делал регулярно в течение нескольких лет. Он хотел отдать ей наследуемую по закону седьмую часть имения в случае его смерти. Но в конце концов решил откупиться деньгами, «зная строптивый характер Марьи Петровны и ее матери», вспоминал он позже.

Глинка просил матушку приехать к нему, чтобы помочь пережить страшные дни. «Нынешний год был для меня самый горестный и трудный

в моей жизни. Судьба и доселе не перестает наносить тяжкие удары моему сердцу»<sup>{351}</sup>, — писал он ей.

«Не могу скрыть, милая маменька, что никогда в жизни я не испытывал подобных огорчений, никогда столько не нуждался в присутствии родных и друзей, как теперь», — писал он дорогой матушке. И дальше с известной скромностью просил: «Но не смею, однако же, умолять Вас усладить мои страдания Вашим драгоценным для меня присутствием»<sup>{352}</sup>.

Любимая матушка казалась ему единственной надежной опорой, которая поддерживала его решение расстаться с изменницей.

— Кажется, он из худшего сделал лучше<sup>{353}</sup>, — говорила она дочерям и близким родственникам.

«Пример Ваш, несравненная маменька, Ваша ангельская кротость и христианское терпение, с коим переносите Вы тяжкие испытания в жизни, глубоко вкоренились в моей памяти; стараюсь быть достойным Вас, я подражаю Вам по возможности сил моих и, предавшись воле провидения, не ропщу на людей и обстоятельства»<sup>{354}</sup>, — писал он ей.

Матушка наставляет его молиться усердно, а сама сообщала дочери Марии в Петербург о своем состоянии: «Я, слава Богу, здорова, только грустно мне об Мише, жду его ответа, если нужно ему мое присутствие, я готова», «я как-то непокойна насчет Миши»<sup>{355}</sup>. Ей совсем не хотелось ехать в столицу, где «так много грустных воспоминаний»<sup>{356}</sup>. К тому же зима никак не наступала. Дороги совсем не было. Она смогла приехать в Петербург, предположительно, в конце 1839-го или в начале января 1840 года, «для лучшего и скорейшего окончания с Марией Петровной»<sup>{357}</sup>.

## Побег? Или...

В Петербурге Евгения Андреевна разместилась у дочки в Смольном, вскоре к ним переехал и Глинка. Он рассказал о своем плане бежать с Керн, которая может спасти его от всех страданий. Матушка познакомилась с новой музой сына. Девушка понравилась ей. Она ценила ее мягкость, нежное отношение к окружающим и впоследствии всегда передавала ей приветы в письмах.

Глинка хотел получить разрешение на поездку.

Матушка отвечала:

— Поживем — увидим. Не торопись. Сам собою человек ничего не

знает, что и как с ним случится<sup>{358}</sup>. На все воля Божья.

Но план сына ей категорически не нравился. Она настояла на том, чтобы он поехал в начале в Новоспасское — полечиться, спрятаться от света, а затем уже принимать решение. В конце февраля 1840 года они вместе уехали в Новоспасское.

Но в деревне Глинка страдал еще больше.

— Доверься Богу. Счастье невозможно на столь непрочных основаниях, — твердила ему матушка.

В имении тоже было беспокойно. Нынешний год, как и прошлый 1839-й, отличался погодными аномалиями — заморозками зимой и невыносимой жарой летом. Из-за неурожаев доходы имения сократились. Непредвиденных расходов в эти годы стало слишком много. Неудачи детей ложились тяжким финансовым бременем.

Матушка сетовала:

— Как же нам выжить самим и особенно крестьянам в некоторых деревнях?

Мишель страдал в одиночестве. Лишь письма из Петербурга от возлюбленной скрашивали его дни, но утешали ненадолго. Через месяц апатии, в апреле 1840 года Михаил Иванович опять начал уговаривать матушку отправить его с Керн за границу, но она опять была категорически против незаконных отношений. Судьба рисовала похожий узор — она и сама по молодости бежала от опекуна и, пережив все треволения юности, теперь не хотела такой же участи любимому сыну и возможным детям, которые могут остаться без наследства. Она дала согласие на его поездку за границу без Екатерины.

— Ох, мой Миша, не жилец деревенский ты. Грустно мне будет, проводя тебя за границу<sup>{359}</sup>, — вздыхала она.

11 апреля композитор подал прошение смоленскому губернатору о выдаче заграничного паспорта с целью отъезда в Германию, Францию и Италию для лечения.

Матушка отпускала его с тяжелым сердцем и неоднократно сетовала:

— Суетно мне одной справляться и тяжело, и кажется, и надежды нет помощи дожидаться [от] своих деток, хотя и пишет Миша, что когда не будет возможности жить в Петербурге, то переселится в деревню, чего бы я очень желала, чтобы при жизни моейознакомил себя с деревенской жизнью, также и доходами. Не живши, нельзя судить<sup>{360}</sup>.

В конце апреля, когда установилась хорошая погода и дороги просохли, Глинка отправился в Петербург. Матушка просила Машу

пригреть его в столице. «В случае нужды побереги его, он добрый, но несчастный горемыка. Что с ним будет и как, ничего не знаю, и за него болит душа моя»<sup>{361}</sup>, — переживала она.

Она снабдила сына значительной суммой — пять тысяч рублей золотом и еще чек на такую же сумму, чтобы и Маша, и Миша ни в чем не нуждались.

## **Возможность освобождения**

Почему именно в апреле Глинка решительно хлопотал о поездке за границу? Ответ на этот вопрос дает единственно известное на данный момент письмо Марии Петровны из ее переписки с Глинкой. Оно как раз написано в апреле.

Мария Петровна обращалась к мужу:

«Милостивый Государь Михайло Иванович!

Снова решилась прибегнуть к Вам, хотя и не получила ответа ни на одно письмо. Неужели голос жалости замер в Вашем сердце, долго ли мне жить, не знаю, потому что теперь очень мне нехорошо».

Она опять ссылается на болезни и на то, что сейчас апрель, а у нее до сих пор не было доктора, так как у нее нет денег. Но цель письма была другой.

«Не откажите в том, что буду у Вас просить. Я хочу навсегда оставить ненавистный для меня Петербург и поселиться навсегда в монастыре, я уже туда писала, и меня непременно примут». Мария Петровна, конечно же, знала, что монашество одного из супругов при отсутствии детей — а у четы Глинок, несмотря на совместно прожитые в браке пять лет, так и не появилось потомства — являлось одним из наиболее веских поводов для расторжения брака. С ее стороны такое решение можно счесть благородным.

Она предлагала ему свободу взамен на денежный выкуп.

«Но пока я не получу суммы, которую Вы обещались выплатить, не могу исполнить моего намерения... Михаил Иванович, умоляю Вас исполнить последнюю просьбу несчастной жены Вашей, которая уже Вам... мешать не будет, еще заклинаю Вас быть милосердным, неужели Вы не христианин. Отчаяние мое доходит до исступления».

А дальше она размышляет об отчаянном поступке, что указывает на ее сложное внутреннее эмоциональное состояние: «...давно бы наложила руку на себя, когда б не знала, что самоубийцам нет у Бога прощения;

сжальтесь и дайте ответ». Подпись: «злополучная жена Ваша *Marie*»<sup>[362]</sup>.

В письме создается портрет дамы романтической, напуганной и молящей о помощи. Многие ее формулировки заимствованы из любовной литературы того времени. Видимо, под воздействием именно этого письма Глинка срочно отправляется в Петербург, чтобы разрешить ситуацию и обрести свободу. Он мечтает, что выплатит требуемую сумму (вероятно, речь идет о семи тысячах рублей<sup>[363]</sup>), освободится от брачных обязательств и уедет с любимой за границу.

Для реализации плана поездки за границу появилась еще одна веская причина. Он получил известие, что в начале весны 1840 года здоровье Екатерины вновь ухудшилось<sup>[364]</sup>. Ее мучили кашель и слабость. Доктор рассказал сестре Маше, что ей нужна смена климата, иначе ей угрожает чахотка.

Из-за слабого здоровья Екатерине пришлось уйти со службы в Смольном институте. Она переехала к матери и жила на скромную пенсию — 63 рубля в месяц, которая выплачивалась ей по завещанию отца. Теперь Екатерина с матерью находились в довольно стесненных условиях<sup>[373]</sup>.

## Две Керн, Пушкин и Глинка

Год назад, летом 1839 года, когда Глинка уже ушел в отставку с должности капельмейстера, он свободно встречался с Екатериной Керн на их квартире. Влюбленные разговаривали о литературе, философии и, конечно, музыке.

Заветный текст Пушкина «Я помню чудное мгновенье», долгое время хранящийся в сознании Глинки, теперь оживал в новых мелодиях. Подаренное Пушкиным Анне Керн стихотворение у Глинки превращалось в романс, посвященный ее дочери.

Для слушателей новый романс Глинки стал потрясением.

«Это поэма любви», — писал позже новый юный друг композитора, критик и композитор Александр Серов. Если до этого Глинка рисовал в романсах музыкальные картины, то теперь он «живописал» целую историю любви — от первой встречи героев, разлуки до их последующего воссоединения, когда «душе настало пробужденье». Это был дневник его истинных чувств. Романс «Я помню чудное мгновенье»<sup>[374]</sup> завоевал всеобщую известность, оставаясь таковым до сегодняшнего дня. Сложилась редкая ситуация: стихотворение Пушкина не мыслится теперь без музыки Глинки. Читая строки Пушкина, как будто сразу слышишь

звуки известного произведения композитора. Такое слияние слова и звука не случайно — абрис мелодии естественным образом повторяет интонации поэтической строки. Перед нами — уникальный пример синтеза двух искусств.

Счастливые дни, «восторженная поэтическая жизнь, которой судьба одаривала»<sup>{365}</sup> композитора, как он сам вспоминал, пролетали быстро. Влюбленные не знали, что делать дальше. Глинка вел переговоры с Анной Керн, пытаясь ее уговорить на их отъезд с Екатериной.

— Батюшка, куда вы поедете? Как вы проживете за границей? У вас есть собственный доход? — Анна Петровна убивала его резонными вопросами.

Глинка молчал.

— На вас на одного бедная матушка ваша, добрейшая Евгения Андреевна, не может найти средств, — продолжала Керн-старшая.

Здоровье Екатерины ухудшалось, нужны были лечение и смена климата. Наконец Анна Петровна, сама страдающая от удушающего кашля, решила, что им нужно ехать в Малороссию, где жили их родные. Глинка начал собираться в путь вместе с ними. Он мечтал спокойно жить с Екатериной в усадьбе, вдали от мира. Мишель просил выслать матушку семь тысяч рублей на лечение любимой, которая находилась в бедственном финансовом положении, и обещал больше не беспокоить ее денежными вопросами в течение года. Матушка выслала деньги, но недвусмысленно дала опять понять, что она против отъезда сына.

Мишель не мог противиться воле Евгении Андреевны. Он поступил благородно — отдал бóльшую часть суммы Екатерине, купил матери и дочери Керн карету, чтобы дорога была более комфортной. А сам решил остаться в Петербурге.

## Прощание с Петербургом

Глинка вспоминал: «Я был не то чтобы болен, не то чтобы здоров: на сердце была тяжелая осадка от огорчений, и мрачные, неопределенные мысли невольно теснились в уме»<sup>{366}</sup>.

Он не знал, что делать дальше... Мысли путались, он постоянно менял решения и планы.

Но любовные дела уходили на второй план, когда Михаил Иванович возвращался к Кукольнику. Братья Кукольники уговорили Глинку выпустить цикл романсов под автобиографическим названием «Прощание



с Петербургом». Глинка уже давно прощался со столицей, правда, пока не знал, куда ехать.

История цикла началась с красивой мелодии в стиле болеро, сочиненной в день ангела 21 мая 1840 года. Композитор шел по улице, и вдруг он услышал внутри себя страстную мелодию. Он попросил Кукольника написать под нее стихи. В результате получилось вокальное произведение «О, дева чудная моя». А дальше мелодии так и лились на бумагу, Кукольник только успевал снабжать композитора новыми текстами... Композитор, мечтавший о путешествиях, написал своего рода музыкальный путеводитель по странам, эпохам и музыкальным стилям. Каждый романс имел свое посвящение, которым Глинка прощался с участниками «братии»<sup>[375]</sup>.

Подобные циклы из двенадцати романсов с акцентами на географические названия и автобиографический подтекст в это время были распространены и пользовались коммерческим успехом. В нотных магазинах продавались «Неаполитанские мечтания» Доницетти, «Музыкальные вечера» Россини, «Итальянские вечера» Беллини. В подобных собраниях (в отличие от циклов Шуберта, Бетховена или Шумана) не было сквозной сюжетной фабулы или единой драматургии. Главный принцип компоновки был связан с максимальной контрастностью, разнообразием. В них объединялись под одной обложкой сочинения одного автора — различные по жанрам вокальные миниатюры и дуэты, (баркарола, серенада, романс, болеро и др.)<sup>[367]</sup>.

Самыми популярными пьесами из цикла стали «Жаворонок», наподобие «Соловья» Алябьева, и особенно «Попутная песня», своего рода первая в России музыкальная реклама. Она рассказывала о прелестях нового аттракциона — Царскосельской железной дороги. Быстрая скороговорка, наподобие *parlando* из итальянской оперы, передает волнение от скорости, впечатления от движения поезда и смены пейзажей за окном. На эту вокальную пьесу его вдохновил Кукольник, который уже давно восхищался железной дорогой. В 1838 году он опубликовал в «Северной пчеле» открытое письмо Глинке (такая форма открытого письма к известному публичному лицу часто использовалась тогда в журналистике)<sup>[376]</sup>.

В статье, как и в романсе, передано восхищение, которое вызывает это чудо техники. Кукольник писал: «Для меня железная дорога очарование, магическое наслаждение»<sup>[368]</sup>. Теперь железная дорога связывала Петербург, Царское Село и доходила до Павловска. Чтобы посетители



пользовались новой частью дороги, в Павловске открыли «воксал» (именно в таком написании), где хорошо угощали и развлекали посетителей. Его считали «новым Тиволи», то есть сравнивали с известным итальянским курортом. Сюда столичный бомонд мог приезжать и летом, и зимой, не обязательно для этого было пользоваться железной дорогой. «Вообрази себе огромное здание, расположенное в полукруге, с открытыми галереями, великолепными залами, множеством отдельных номеров, весьма покойных и удобных. Стол в воксале очень хорош...» — восхищался Кукольник. Постройку железной дороги Кукольник сравнивал с невероятным прогрессом в России, что вызывало прилив патриотизма и национальной гордости: «Дивный город! Катаясь ежедневно по железной дороге, не могу оторвать мысли от скорости наших успехов, от удивительной предприимчивости русских...»<sup>{369}</sup>

«Попутная песня» имела прямой биографический подтекст с жизнью композитора. В это время Глинка с «братией» неоднократно приезжал в Павловский вокзал для музыкальных развлечений, к тому же многие его сочинения здесь исполнялись с большим успехом.

Цикл готовился Глинкой для театрализованного прощального вечера, который он хотел устроить для «братии». Последний номер «Прощальная песнь» должен был исполняться всеми его участниками. Для вечера придумали программу и даже декорации, заменившие мебель в квартире. Подобные театрализованные отъезды и прощания стали настолько распространенными явлениями в светской жизни, что их даже высмеивали в фельетонах<sup>{370}</sup>.

Репетиции, во время которых Яненко выпивал все запасы спиртного, а Люди ходил из комнаты в комнату, шли целыми днями. Из-за подготовки к представлению отъезд Глинки постоянно откладывался, что вызывало иронию у друзей. Наконец день был окончательно определен. 10 августа, к радости и грусти всех присутствующих, программа вечера была точно выполнена. Новая прощальная песня пелась трижды в сопровождении струнного квартета с контрабасом и фортепиано. Мишель солировал<sup>{371}</sup>.

Наутро Глинка поехал... домой к матушке, чем сильно удивил «братию». Все думали, что он отправляется в Малороссию или за границу.

## Расставание

Что произошло дальше в отношениях с Кати, достоверно сказать сложно. Свидетельства (письма, воспоминания современников и самого

Глинки) говорят о том, что между ними еще до отъезда девушки произошла ссора.

— Поехали с нами, — неоднократно умоляла Екатерина.

Глинка молчал. Он вроде бы согласился, но письмо из Новоспасского охладило его романтический пыл. Матушка, как и прежде, была категорически против нарушения приличий<sup>[378]</sup>.

Он отвечал ей:

— Я не могу... Пойми меня... Мне очень тяжело.

Екатерина, по-видимому, ждала от него активных действий. Она была обижена, злилась на его нерешительность, а еще не выносила его посиделок с друзьями. Упреки продолжались до самого отъезда.

Уже расставшись с ней, в конце августа 1840 года из Новоспасского он написал другу Валериану Федоровичу Ширкову, либреттисту его новой оперы «Руслан и Людмила»: «Идеал мой разрушился — свойства, коих я столь долгое время и подозревать не мог, высказались неоднократно и столь резко, что я благодарю провидение за своевременное их открытие»<sup>[371]</sup>.

Итак, после прощального вечера 11 августа он выехал из Петербурга и согласно договоренности встретился с дамами в Гатчине, где они, видимо, ждали его. Глинка находился в апатии. Он все повторял найденный мотив для оперы «Руслан и Людмила»:

О, Людмила, рок сулил нам счастье.

Они вместе в одной карете доехали до станции Катержно<sup>[379]</sup>, а там он пересел в свою коляску и один поехал в Новоспасское. Расставание было мучительным, тягостным, но немногословным. Он находился в самом мрачном расположении духа. К тому же наступила жара, а лошади тащились шагом по раскаленному песку. На каждой станции его держали по три или четыре часа, пока не подавали новых лошадей. В конце августа 1840 года Глинка доехал до Новоспасского. Вскоре, 29 августа, он написал письмо на имя смоленского губернатора, где сообщал, что поездка за границу откладывается. Глинка страдал от разлуки с Екатериной. «В столь короткое время нервы мои уже снова бесятся, и не на шутку», — сообщал он Ширкову. И дальше, как истинный романтик, он жалуется: «Такова вся судьба моя — нигде и ни в чем отрады»<sup>[372]</sup>.

Но, несмотря на хандру, Михаил Иванович много сочинял, мелодии лились как из рога изобилия. Глинка подгонял Ширкова с либретто —

нужны тексты для IV и V актов. «Никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения»<sup>[373]</sup>, — отправлял он ему весточку.

Мысли об опере занимали его настолько, что он решил вернуться в ненавистный Петербург, «но не для пагубных наслаждений разврата», как он заверял Ширкова. Он знал, что театр уже ждет начала репетиций новой оперы, о которой слухи ходили с 1837 года. «Никогда обстоятельства не были благоприятнее — театр весь к моим услугам, и я могу разучивать и пробовать написанное по желанию» и все высказывают «ревностное содействие», — сообщал он либреттисту<sup>[374]</sup>.

Так, не прожив и одного месяца в Новоспасском, он вскоре возвратился в Петербург. По дороге он простыл. Всю ночь в лихорадочном состоянии ему мерещились страшные сцены с Наиной и карликом из «Руслана и Людмилы». В Петербурге он поселился у Кукольников, в доме Мерца, больше ему ехать было некуда, да и денег на съем квартиры неоткуда взять. Он был до того слаб, что Платон Кукольник со слугой Яковом по лестнице его вносили на руках. Соблюдая данное матушке обещание по поводу денег, он жил экономно. Кукольник обеспечивал всех пропитанием. Глинка приносил на общий стол соленья, масло, ветчину, колбасы, которые присылали из Новоспасского. Особенно всем полюбились индюки и гуси. Он прожил с «братией» до февраля 1841 года.

Через месяц он сообщал маменьке: «Хотя в сердце несколько и пусто, зато музыка несказанно меня утешает»<sup>[375]</sup>.

Вместо работы над оперой «Руслан и Людмила» Глинка увлекся новой трагедией Кукольника «Князь Холмский» о событиях в Пскове XV века<sup>[380]</sup>. Для ее премьеры он написал увертюру и четыре антракта, то есть оркестровые номера перед каждым действием, рисующие настроение и атмосферу предстоящего. Глинка был доволен результатом. Он понимал, что произошел новый поворот в его творчестве — к симфонической музыке. 30 сентября 1841 года состоялась премьера. Спектакль, как и музыка Глинки, не получил внимания публики и прессы, что расстроило авторов. Целых 17 лет после первого неудачного исполнения это творение Глинки не звучало на концертной эстраде. И сегодня, несмотря на высокое качество сочинения, оно находится в забвении<sup>[381]</sup>.

Свое поведение Глинка оценивал как среднее. В письме другу Ширкову он как будто исповедовался: «Поведение мое (тебе, как другу, истинно меня любящему, считаю некоторым образом обязанным отчетом) не так хорошо, как бы ты желал, но и не так дурно, как ты воображаешь». Он ощущал свою жизнь бесцветной, хотя и пытался скрасить ее «ласками,

угощениями, дружбой и рассеянностью столичной жизни»[{376}](#).  
Михаил Иванович не знал, что делать дальше...

## **Глава десятая**

### **ДОБИВАЯСЬ РАЗВОДА (1841–1842)**

*Зачем любить, зачем страдать?*

*Из арии Ратмира.*

*Опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила»*

Последующее время, с 1841 по 1842 год, Михаил Иванович боролся за собственное счастье. Диапазон его эмоций в этот период был предельно широк — от надежды на лучшее, активной деятельности, радости до отчаяния и полной апатии. Постепенно на первый план выходит творчество: усилия композитора по созданию «Руслана и Людмилы» реализуются в грандиозную премьеру в конце 1842 года.

Поразительно, как Глинка, человек со столь чувствительной внутренней организацией, находясь в сложном эмоциональном состоянии и непростых внешних обстоятельствах, мог творить, да еще с таким размахом. Это время, с 1838 по 1842 год, оказалось чуть ли не самым плодотворным в его жизни. Помимо сочинения оперы, он работал в новых для себя жанрах и во всем достигал абсолютного результата — это вокальный цикл «Прощание с Петербургом», симфонический «Вальс-фантазия», затем цикл музыкальных картин для трагедии «Князь Холмский», масштабное симфоническое полотно. Как всегда, рождаются романсы. Многие из сочиненного в эти годы на долгие века станут хитами.

### **Между Петербургом, Новоспасским и Малороссией**

Неопределенность расстраивала Глинку и особенно его матушку, находившую компанию Кукольника вредной для здоровья сына. Теперь уже она настаивала на поездке сына за границу весной 1841 года. К этому времени в Париж собирались зять Яков Соболевский с сыном Николаем и сестрой Елизаветой<sup>[382]</sup>. Они надеялись вылечить за границей ребенка. Работа над оперой постоянно откладывалась, Глинка уже и не мечтал закончить ее в России до отъезда.

Но Глинка не хочет в Париж, а рвется в Малороссию, к Керн. В начале 1841 года умер отец Екатерины — Ермолай Федорович Керн. Он был

одним из тех, кто выступал категорически против отношений дочери с Глинкой. Михаил Иванович, обрадованный новыми обстоятельствами, туманно и витиевато намекал в письме Анне Петровне Керн, что, возможно, приедет к ним даже быстрее, чем они себе представляют<sup>{377}</sup>. Но искренние обещания по воле судьбы оставались нереализованными.

В феврале 1841 года Глинка переехал на квартиру к дальним родственникам, братьям Петру и Николаю Степановым, которые давно ревновали его к Кукольнику<sup>{383}</sup>. Глинка сам понимал, что у Степановых ему будет спокойнее, он сможет продолжить работу над оперой.

Степанов вспоминал сценку, явно придавая ей черты карикатурности. Когда композитор к ним приехал, то, осматривая комнаты, сказал:

— Mon chér, ты, наверное, используешь киноварь в своих красках?

— Конечно, — ответил Степанов, — и не только киноварь, но и другие ядовитые вещества. А тебе зачем это?

— Я лечусь гомеопатией, и всякие ядовитые частицы очень действуют на меня и мои нервы. Убери свои краски подальше.

Степанов исполнил его желание<sup>{378}</sup>.

Его опять поселили в зловещей комнате Петра. Вернулись страшные сновидения. Когда ночью кареты своими фонарями освещали комнату, то чудовища, скелеты и мертвые головы мелькали одна за другой, как будто пускались в страшный дьявольский пляс.

Вплоть до конца марта 1841 года поездка в Париж то намечалась, то откладывалась. Глинка не мог ничего решить. Вроде бы нужно ехать, так как вокруг все «еще слишком живо, и тысячи предметов, возобновляя страдания и утраченные радости, не дают душе моей успокоиться»<sup>{379}</sup>. К тому же жители Петербурга кажутся ему неспособными к искусствам, в них нет тяги к красоте такой, как это он наблюдал в Европе, особенно в Италии. Там даже снеговиков, в редкие случаи снегопада, лепили с невероятным изяществом и превращали их в произведения искусства.

Он считал, что «невозможно моему нежному сердцу существовать в одиночестве». Он откровенно писал матери, давая «исповедь сердца», о потребности быть любимым, пусть даже девушками неблагородного происхождения: хотя сердце «предано вам беспредельно, но все еще остался в нем уголок и для другого отрадного чувства, и весьма не желал бы я, чтобы этим сердцем овладела какая-нибудь иностранка»<sup>{380}</sup>.

Но Глинка все же не мог себя заставить собраться в путешествие. Он пытался сочинять. Приходивший к ним доктор Садовский как-то наблюдал за его творческим процессом. Композитор двигался по комнате, подходил к

фортепиано, брал несколько аккордов и записывал на партитурную бумагу. Опять ходил и опять записывал. Вскоре он лег на кушетку и стал жаловаться доктору на боль и усталость.

Но доктор в конце заключил:

— Отодрать бы тебя, братец, лучше бы писал.

Часто к ним заходил Карл Брюллов, так же как и Глинка, ставший изгоем общества. В 1839 году Брюллов подал документы на развод, прожив в браке всего месяц. Свет был полон сплетен. Оба творца сблизилась на фоне общего несчастья.

## Роман в письмах

Между Керн и Глинкой возобновилась интенсивная переписка. Пережив прежние размолвки, они говорили о чувствах, которые никогда не пройдут<sup>[384]</sup>. Они убеждали себя, что нужно ждать. К этому призывала их и Евгения Андреевна.

Она уговаривала сына:

— Нужно действовать неспешно. Вот уж и самый лютей враг вашей любви — генерал Керн — умер. Бог вам в помощь.

Матушка посылала наставления в каждом письме своему 36-летнему сыну. Возможно, впервые мужчина почувствовал сильное раздражение на нее — нравоучения и осторожность Евгении Андреевны казались ему излишними.

— Сдерживай свои страсти! — учила она.

Глинка опять рвался в Малороссию. Она отвечала:

— Нельзя тебе к ней ехать! Приедешь, не совладаешь со страстью. Пойдут дети. Без брака. Какую судьбу ты им предрекаешь?!

Глинка парировал:

— Деток не боюсь, а желаю. Не могу видеть чужих без слез умиления! Младенчики как ангелочки, спустившиеся на землю. Я вывел для себя истину — дети любят и жалеют родителей, а родные заживо рассчитывают<sup>{381}</sup>.

Признания Глинки, которыми он делился с матушкой, опровергают более поздние воспоминания сестры Людмилы Шестаковой. Пытаясь ответить на вопросы современников об отсутствии у Глинки потомков, она указывала, что он не хотел иметь детей, а если бы они у него и были, то изводили бы плачем. Он, считала она, не мог терпеть младенческих криков<sup>{382}</sup>.



Евгения Андреевна учила сына:

— Благородный человек не должен платить за свое счастье презрением света и бесславием<sup>{383}</sup>.

Теперь, когда с матушкой отношения испортились, он мог откровенно написать только сестре Елизавете: любовь к Керн так же сильна, «осталось ждать и надеяться», «для меня привязанность к ней — это сердечная потребность, а раз сердце удовлетворено, то нечего бояться и страстей»<sup>{384}</sup>. О своих любовных страданиях он сообщал и Ширкову: в Малороссии находится «все, чем привыкло жить растерзанное сердце мое»<sup>{385}</sup>. Эти откровения композитора позволяют считать ошибочными мнения, появившиеся позже, о том, что увлечение Керн было мимолетным и закончилось с ее отъездом в Малороссию.

Михаил Иванович предлагал Евгении Андреевне очередной план — он хотел приехать к ней весной, пока зять и сестра находятся за границей, чтобы утешать ее, заботиться о ней, а летом отправиться в Малороссию к Керн. Матушка в ответ настоятельно отправляла его за границу. К ее строгим письмам добавились слухи о их незаконных отношениях с Керн, распространявшиеся как в Петербурге, так и в Смоленске и Малороссии. Пришло неприятное письмо от Екатерины. Она находилась в сомнениях относительно их будущего. Ее родственники в Малороссии убедили ее, что их брак невозможен, а значит, мечтать и продолжать любить не имеет смысла.

— Я несчастна, Мишель! — эта фраза из письма Кати никак не отпускала его.

«Хорошо, что я не поехал в Малороссию. В какую ситуацию я бы попал?! Все ее тетушки и дядюшки сплетничали и обсуждали бы меня, — думал Глинка. — Это не в моих принципах и оскорбительно для самолюбия»<sup>{386}</sup>.

Честь и достоинство были для него превыше всего, даже собственных чувств. Романтик Глинка теперь везде и во всем видел разочарование.

— Если бы моя подруга была одна на свете, то все кончилось бы счастливо! — размышлял он. — Я достаточно знаю законы света, чтобы суметь устроить все лучшим образом. Но... У нее бесчисленная родня! Счастье невозможно.

Ему казалось, что весь мир восстал против него. Не было ни единой души рядом, которая бы сочувствовала ему. Степановы и «братия» Кукольника казались ему неспособными на тонкие переживания. Их пирушки теперь вызывали стыд и вину. Мне «не с кем разделить горя —

приятелей много, но они склонны издеваться над моими страданиями, нежели понимать или утешать меня»<sup>{387}</sup>, — сообщал он Ширкову в это время.

После письма Екатерины он видел единственное спасение в зарубежной поездке, гарантирующей душевное спокойствие, хороший теплый климат и свободное время для окончания оперы. «Для меня теперь не может быть счастья в России — вспомните мою судьбу»<sup>{388}</sup>, — сообщал он матушке.

В это время он размышлял о русском обществе. В своем несчастье он все чаще и чаще винил соотечественников, связанных «по рукам и ногам» предрассудками. Они любят судачить о делах соседей и родственников, обсуждать, давать советы и стращать. Ему мерещились заговоры и бесконечные сплетни. В этом-то и было главное отличие, считал композитор, от зарубежной жизни, где сосед соседа не знает.

Он говорил сам себе:

— Судьба изменила мой характер. Я стал подозрителен и недоверчив к людям<sup>{389}</sup>. Сплетнями занимаются все в этой гадкой стране — и светское общество, и дурно воспитанные люди. А ханжей здесь! О ужас! Их почитают как святых!

— Кому какое дело до моей личной жизни?! — спрашивал он Степановых.

Даже любимая сестра Мари его осуждала за неблагоприятный образ жизни, за посещение странных компаний и ночных посиделок<sup>{390}</sup>.

— О, эти родственники, родственники, — метался он ночью в бессоннице. — Вот бич всех чувствительных людей. Мое решение принято — никаких больше связей здесь. Я уже достаточно всего натерпелся, с меня довольно! Им удалось отнять у меня все, даже святой восторг перед моим искусством — мое последнее прибежище<sup>{391}</sup>.

Сестра Мари и ее муж Дмитрий Стунеев продолжали передавать Евгении Андреевне всевозможные слухи. Глинка неоднократно повторял:

— Эх, эти Стунеевы! Они всегда имели пагубное влияние на мою судьбу.

Дмитрий Степанович настаивал, чтобы Глинка написал духовное завещание. На что Мишель ему с удивлением отвечал:

— Помилуйте! Но ведь я еще жив и даже не при смерти!

Стунеевы беспокоились о своей части наследства. Дмитрий распустил слухи: он настаивал, что внимание друзей и их заботы — застолия с алкоголем и ночными посиделками — были корыстными. Они хотели

воспользоваться его безвольным состоянием, чтобы выманить из него векселя.

Возмущенный предательством родственников, он решил действительно оставить завещание. Мысли о смерти все чаще посещали его. Свои распоряжения относительно части наследства он отправил в письме матушке 1 апреля 1841 года. Он решил все отдать... Софье Нольде с детьми (но не включил в наследники ее мужа). В юности они были дружны и даже влюблены друг в друга, музицировали вместе. Глинка сохранил к ней теплые чувства. Софья теперь жила очень бедно, находилась «в самом жалком положении»<sup>{392}</sup>, как вспоминал композитор. Так что Мишель решил исправить ее положение, а родные сестры и без его денег были пристроены. К этому, вероятно, примешивалась злость на родственников, желание им отомстить.

В это время окончательно складывается его образ меланхолического странника. Таким «одиноким и бездомным горемыкой»<sup>{393}</sup>, как он себя характеризует в письмах, он и будет представлять в обществе до конца жизни.

## Развод

Но поездке за рубеж в 1841 году все-таки не суждено было состояться.

Слуга Яков был большим сплетником: он ходил по городу и собирал новости, а потом докладывал господину. Как-то на Страстной неделе, вернувшись с прогулки, он сказал:

- Михаил Иванович, имею честь поздравить!
- С чем, Ульяныч?
- Ваша жена Марья Петровна замуж вышла.

Глинка замер: несуразный Яков<sup>{394}</sup>, в сумерках, с такой страшной новостью. Было что-то шекспировское в этом образе и всей сцене.

Действительно, в апреле 1841 года по городу поползли слухи о том, что Мария Петровна, не разведясь с Глинкой, обвенчалась с корнетом Конногвардейского полка Николаем Васильчиковым, племянником председателя Государственного совета, князя Иллариона Васильевича Васильчикова (1775–1847). Неожиданный поворот событий — незаконный брак вместо монастыря, где Мари собиралась провести остаток дней.

Как писал Глинка, Николая был человеком недалеким, но очень богатым, что, видимо, подкупало его жену. Бракосочетание совершил пьяница-священник за взятку в одной из захолустных церквей Лужского

уезда Санкт-Петербургской губернии в Великий пост.

Бледный Глинка был напутан. Он долго ходил в раздумьях, а потом спросил у Степанова:

— Можно ли мне держать в передней солдата?

— Зачем это?

— Я вот что думаю. Марья Петровна вступила в незаконный брак. Законным он становится когда? Правильно, когда меня не будет в живых...

Степанов смутился и ответил:

— Тебе ничто не угрожает. Ты в безопасности. Ко мне в квартиру трудно забраться. В передней висит колокольчик. С черного ходу — много людей. Никого без доклада не пропустят.

Мысль об угрозе убийства оставила его, но нервное напряжение повышалось с каждым днем.

Глинка, получив подтверждение слухам, решил действовать неспешно и рассудительно, насколько это было возможно.

— Нужно обустроить лучшим образом дела с разводом, — сказал он Степановым и Кукольнику.

Он отправил Кукольника улаживать дело с Марией Петровной, требующей каждый месяц полагающихся ей выплат. Он больше не хотел платить, но и не хотел с ней встречаться для разговоров.

Глинка хорошо знал, что развод допускался лишь в случае доказательства измены одного из супругов. Казалось, все складывалось наилучшим образом. К тому же у него появился сильный козырь, который он приложит к делу, — любовные письма Марии Петровне от Васильчикова, которые для него выкрала служанка<sup>[385]</sup>.

Глинка ликовал:

— Мое дело правое, я не сомневаюсь в скором положительном решении.

Свобода и счастье с возлюбленной в законном браке казались такими близкими. Дальнейшие действия показывают Глинку как сильного, упорного и принципиального человека. Его жена с новым мужем хотели неофициально уладить с ним конфликт. Они отправили для переговоров с Мишелем его дальнего родственника<sup>[386]</sup> — военного, отмеченного многими наградами и должностями, генерала Владимира Андреевича Глинку (1790–1862), недавно назначенного главным начальником горных заводов Уральского хребта. Глинка должен взять всю вину на себя и признаться в любовных изменах. Тогда оба получат развод, но репутация Марии Петровны будет спасена. В этом случае она готова была отказаться

от полагающейся ей по закону части имения Глинки.

Глинка категорически отказался:

— Я не вправе порочить свою честь и честь своей семьи.

— Тогда я обещаю вам войну. На их стороне связи в правительстве, — резко отчеканил Владимир Андреевич.

Глинка был готов к войне. 15 мая 1841 года он подал прошение в Духовную консисторию о разводе. До 1917 года в России развод совершался исключительно церковным судом. Сам он уехал в Новоспасское на неделю. Общение с родными, так же как и песочные ванны, укрепляло его моральное и физическое здоровье. А тем временем в Петербурге поползли слухи, что Глинка уехал жениться или он уже женат и навещает новую семью.

Он теперь радовался, что не последовал велению сердца и не поехал вместе с Керн за границу и в Малороссию. Это было бы засчитано сейчас против него в суде.

Замять дело, как хотела Мария Петровна, было невозможно. Синод и военное ведомство уже знали о преступлении. По вновь изданному закону священник, совершивший неправомерное венчание, считался уголовным преступником и отправлялся в Сибирь. Дважды о скандале докладывали императору, который благоволил композитору. Начальник Третьего отделения, Дубельт, с которым Глинка близко сошелся, был на его стороне и поддерживал его.

Васильчикову в случае признания его вины грозила уголовная ответственность, а значит, его карьера бесповоротно рушилась. Через некоторое время, в июне, после доноса о его несогласованном отлучении из части (он как раз в это время и женился) его посадили на гауптвахту. Вот в этот момент за него вступились дядя, фаворит Николая I, и вся его многочисленная и могущественная родня.

В то время никто не мог знать, что судьба обойдется с влюбленным Васильчиковым жестоко. Ему оставалось жить всего шесть лет, которые будут мучительны для всех участников событий.

## **Чиновничья война**

Первоначально митрополит, получив прошение Глинки, отнесся к нему милостиво. Грех развода, который Глинка брал на себя, он снимал с него, так как были прямые доказательства измены жены.

Священник, совершивший преступление, сначала все отрицал. Но,

увидев в метрической книге в церкви запись о бракосочетании, признался, что не помнит события, так как был пьян, болен «солитером», как он сам говорил, и подкуплен Глинкой за 10 тысяч рублей.

— Помилуйте, — удивлялся Глинка, — откуда у меня взяться таким деньгам?!

Но венчавшиеся поддакивали священнику.

Мария Петровна плакала:

— Я ничего не знала. Священник просто служил молебен. Я слушала службу. Это все проказы моего муженька. Он уже давно хочет от меня избавиться и жениться вновь. У него есть любовница.

Васильчиков молчал, краснел, но говорил:

— Я просто стоял рядом с красивой женщиной во время службы.

Мария Петровна выбрала действенную стратегию поведения — она в течение года, боясь публичного выступления и разбирательств, пропускала назначенные слушания, ссылаясь на болезни и прикладывая медицинские справки. Дело затягивалось, ведь по закону на судебное разбирательство ответчики обязаны были являться лично. Глинка приходил на слушание, но каждый раз уходил ни с чем.

Их первая встреча в Духовной консистории, где слушались подобные дела, состоялась 23 июня 1841 года.

Заседание началось, по закону, с убеждений супругов вновь сойтись и сохранить брак.

Глинка в ответ выступил с красноречивой речью о невозможности подобного поступка. А в конце Глинка развернулся к Марии Петровне и громко, в зал, сказал:

— Я прошу у вас прощения за невольнo причиняемые вам огорчения.

Искренность слов Глинки, его красивый голос поразили окружающих и Марию Петровну в том числе. Понятие чести для Михаила Ивановича было выше собственного счастья — он не мог публично рассказывать о всех преступлениях своей жены.

Глинка был горд собой — он прекрасно владел собой на людях, в отличие от жены. Случайно оставшись наедине с ней, они, сидя на софе, как когда-то давно в 1835 году, вспомнили прошлое. Она начала плакать.

Глинка стал ее утешать:

— Не должно, сударыня, плакать на людях.

Она вытерла слезы.

— Послушайте, — продолжал он, — я не держу на вас зла. Возьмите адвоката, и он поможет уладить все дела. Я сам, когда получу развод, помогу вам со всеми вопросами. И отдам все причитающееся вам от моего

наследства.

Более того, Глинка предлагал не заводить уголовного и полицейского разбирательства. Это могло бы помочь сохранить репутацию и юного корнета, о чем заботился композитор, хотя находился по другую сторону баррикад. Все, что нужно было ему, — это свобода. Он уже мечтал, как отправится в Малороссию к любимой и допишет оперу<sup>{395}</sup>. Мария Петровна почти согласилась. Но в их разговор вмешались, и спасительный момент был упущен.

В конце июня он решил еще раз встретиться с ней, в присутствии Платона Кукольника, которому она доверяла<sup>{396}</sup>. Она все также продолжала плакать, но признала свою вину. Женщина страшилась наказания: она готова была пойти в монастырь, но самым страшным ей казалось наложение «вечного безбрачия». Глинка был ошарашен таким состоянием бывшей жены. Русский аристократ не мог позволить себе оскорбить женщину. «Пусть к ней у меня и не сохранилось ни малейшей нежности, но тяжело, что я причина ее страданий»<sup>{397}</sup>, — сообщал он матери.

Из Малороссии пришли новости, что здоровье Екатерины ухудшается. Ей прописали железистые ванны, на что Глинка категорически возражал: «это как раз то, что ее организму совершенно противопоказано», «из-за подобного же курса лечения я потерял моего друга Евгения Штерича — ведь шаг за шагом я мог тогда следить за его роковыми последствиями, в то время, как сам больной возлагал на него столько надежд»<sup>{398}</sup>.

Пока бракоразводный процесс затягивался, композитор мечтал летом 1841 года отправиться в Киев. Он ждал разрешения на поездку, а заодно и на адвоката (такие были правила в те времена). Нервное напряжение последних нескольких лет привело к очередным многочисленным болезням<sup>{399}</sup>. Проболев до 22 июля, он, наконец, ожил, получив разрешение из консистории покинуть столицу. Так совпало, что и матушка собиралась в Киев на богомолье, вероятно, в Киево-Печерскую лавру, которая притягивала множество русских дворян. Но их встреча была отложена.

Случилось так, что вскоре радужная перспектива скорого окончания дела и обретения свободы была разрушена. Внезапно все прежние разрешения были аннулированы. Он получил отказ в адвокате и запрет на выезд из Петербурга. Даже знакомства в Третьем отделении не помогли. Современники и исследователи считали, что дядя либо подкупил власти, ведущие расследование, либо сами участники разбирательств, зная



высокую должность родственника Васильчикова, по собственной инициативе подделывали свидетельства. Если отвергнуть эти обе версии, доказательств которых не сохранилось, то важным будет другой факт — секретарь, ведущий следственное дело, был хорошим преданным другом семейства Васильчиковых и даже без просьб со стороны его родственников вел дело в пользу осуждаемого.

Следующие три явки Мария Петровна также пропустила, предоставив докторское свидетельство о «приливах крови к груди». В то же время по городу ползли новые слухи, что она, живя в Царском Селе, завела новый любовный роман.

К 15 августа Глинка окончательно понял, что дело с каждым днем становится все более сложным. Всем было известно, что бракоразводный процесс в России часто затягивался на долгие годы<sup>[400]</sup>. Марию Петровну трудно заставить прийти в консисторию для дачи показаний. Для насильственной «доставки» Глинке нужно было вести переписку с генерал-губернатором и полицией, что требовало времени. Он узнал и другие подробности сурового закона: даже собственное признание жены не являлось достаточным для консистории и обвинительного приговора. Нужно было трое свидетелей, которые собственными глазами видели акт прелюбодеяния. Неоднократно в прессе обсуждалась парадоксальность такого правила в уставе Духовных консисторий, превращавшего заседание в судебный фарс.

В это сложное время Глинке помогала сестра Лиза. Вернувшись в Петербург из Парижа, они с зятем определили мальчика в Училище для глухонемых<sup>[387]</sup>, а сама она поселилась в доме на Большой Мещанской, куда переехал и Михаил Иванович<sup>[388]</sup>. Он снял для себя рядом с ней две маленькие, но светлые и удобные комнаты, отчего на душе стало легче. Он обустроивает свое новое жилище и даже просит матушку привезти с собой картины в рамах из Новоспасского<sup>[401]</sup>.

Вместе они обедали и проводили свободное время, музицируя и разговаривая об искусствах. Лиза в это время хотела усовершенствовать свои навыки игры на фортепиано, и Глинка с ней занимался. Сам он вспомнил игру на скрипке и разучивал одну из сонат Бетховена для этого инструмента. Еще одной причиной соседства композитора было присутствие хорошенькой крепостной горничной, прислуживающей Лизе. Матушка отправила ее учиться в Петербург у модистки — шить платья и наряды. Ей было 18 лет, стройная и миловидная, девушка часто шутила и приводила в хорошее расположение барина. Глинка недвусмысленно писал

о чувствах к русской «грязетке», как он ее называл на французский манер:

Привычка в чувство обратилась,  
А чувство в счастье многих дней... {402}

«Мне дома было так хорошо, что я очень редко выезжал» {403}, — вспоминал Глинка. Он продолжил занятия живописью, которые начал у Степановых, а теперь брал уроки у известного учителя и чертил ландшафтные этюды. Художник Карл Брюллов на одном из его рисунков карандашом подписал: «Скопировано очень недурно» {404}. Вскоре он планировал перейти к акварели. Рисование помогало расслабиться и отвлечься от грустных мыслей, в духе арт-терапии.

В отношении бракоразводного процесса Глинка изменил тактику. Поняв, что он не может ни на что повлиять, он просто в него не вмешивался. Возникшая апатия к будущему благотворно сказалась на искусстве. Опера продвигалась, он вел активную переписку с Ширковым. Глинка много рассуждал о постановке. Его удручало, что для партии Людмилы в Русской труппе нет достойных исполнительниц. Большинство отечественных певиц к тому же внешне не соответствуют образу героини и не в состоянии осилить все те технические сложности, которыми Глинка одарил главную героиню. Из-за далеких расстояний Ширков не всегда успевал за скоростью работы Михаила Ивановича. Муза, как сообщал Глинка, торопила его. Тогда ему помогал Кукольник, давно мечтавший написать для друга либретто. Но Глинка, несмотря на дружеское расположение к Нестору, осознавал качество стихов поэта. Он сообщал Ширкову: «Кукольник подкидывает слова наскоро, не обращая внимания на красоту стиха, и все, что он доселе написал для Руслана, так неопрятно, что непременно требует переделки» {405}.

Современники позже уверяли, что Глинка плохо разбирался в людях и их дарованиях, но письма композитора убеждают в обратном. Он обладал прекрасным поэтическим чувством и с легкостью отличал хорошую поэзию от плохой. «Как я ни ценю дарования Кукольника, но остаюсь при прежнем о нем мнении, он литератор, а не поэт, стих его вообще слишком тяжел и неграциозен» {406}, — констатировал он. В качестве идеала он приводил в пример своих нынешних кумиров Пушкина и Батюшкова.

К концу 1841 года Глинка окончательно разочаровался в успехе своего дела. Ему казалось, что консистория подкуплена, а бороться с

Васильчиковым, имеющим 60 тысяч дохода, невозможно. Многие лица, на которых он надеялся, например Дубельт, не оказали должной помощи. Катя болела, а с Анной Петровной Керн у Глинки вышла ссора, предположительно из-за слухов, которые распускала родня со стороны Глинок. Обе стороны все меньше и меньше верили в искренность чувств друг друга.

Главный итог года Глинка сформулировал в черно-белых тонах, как истинный разочарованный романтик: «В действительной жизни в моем отечестве я встречал одни горести и разочарования — большая часть моих приятелей оказались опаснейшими врагами — не говорю о печальной женитьбе, но и с Малороссией у меня ссора чрез мать»<sup>{407}</sup>.

Устав от общественного прессинга и изнурительной жизни на гауптвахте, первым в своем противозаконном поступке признался Васильчиков. Но только в 1843 году консистория вынесла приговор, который оказался не в пользу Глинки: действительность брака Марии Глинки с Васильчиковым «не доказана». Однако Николая Васильчикова обвинили в ухаживаниях за женой композитора и в том, что он «бросил раздор в семействе Глинки и вывел жену из повиновения мужу». Дело было передано в гражданский суд.

30 июня 1843 года Глинка подал в Синод апелляцию о пересмотре решения Духовной консистории, которая занимала почти десять рукописных листов<sup>{408}</sup>. Этот текст открывает Глинку как человека, хорошо знающего законы Синода и Библию. Он логично излагает все давние события и взывает к такому понятию, как честь дворянина, отказываясь сойтись с лживой женой-изменницей. Одним из поводов для написания апелляции стало известие о том, что в незаконном браке Мария Петровна родила дочку. В первую очередь эта новость беспокоила матушку, переживавшую за наследство и возможные требования со стороны Марии Петровны. Ведь по закону этот ребенок должен был носить фамилию Глинок.

2 июля 1843 года в Синоде начато «Дело по просьбе коллежского асессора Михаила Глинки о расторжении брака его с женой Марьей Петровой, по ее прелюбодеянии». Лишь через год, в феврале 1844 года, Синод снял с композитора запрет на выезд из столицы. Он сразу же отправился в заграничное путешествие, убегая из ненавистного Петербурга, от русского общества, Марии Петровны и неоправданных ожиданий на счастье.

Глинка путешествовал, а дело так и не двигалось в течение еще

следующих трех лет. Тогда 15 июля 1846 года уже Евгения Андреевна послала в Синод ходатайство о скорейшем рассмотрении дела. И только в 1847 году, находясь в Испании, Глинка узнал, что его брак с Марией Петровной наконец-то расторгнут (дата расторжения 27 ноября 1846 года). Через почти шесть лет после подачи заявления на развод Глинка был признан невиновным, и ему разрешено было вступать в новый брак. Но он навсегда отказался от возможности обрести семью, по крайней мере, в официальном понимании и теперь ненавидел всех блондинок, которые напоминали о бывшей жене. С этого момента он увлекается только брюнетками и шатенками.

Уголовное дело против виновных не возбуждалось, но каждый понес наказание. Мария Петровна была осуждена на «вечное безбрачие», чего она и боялась больше всего, с наложением на нее церковной епитимьи в течение семи лет. Васильчиков был сослан в Вятский армейский полк и вскоре в 1847 году умер. Но он оставил по завещанию значительную сумму денег для незаконной жены. Видимо, его чувства к ней были искренними.

Дальнейшая судьба Марии Петровны, по крайней мере внешне, должна была складываться хорошо — обладая деньгами, она могла обеспечивать свою жизнь и содержание ребенка. Но ее репутация была разрушена, и она была вынуждена уехать из Петербурга. По-видимому, эта романтическая, недалекая женщина, тайно выходя замуж, пыталась получить то, чего ей не мог дать законный муж, — восхищения, искренних чувств и роскошного существования.

### **«Счастье было так возможно»**

Борьба за любовь была проиграна в 1842 году. Глинка сообщал тогда родственникам, что относится к Керн по-дружески, без прежней страсти и увлечения.

Позже современники спорили, а были ли между ними истинные чувства. Кто-то считал, что их мимолетный роман разворачивался на фоне разочарований Глинки в семейном счастье. Кто-то говорил о том, что он лишь восхищался ее образованием и умом, ее романтическим образом бледной, загадочной незнакомки.

Документальных свидетельств о переживаниях Екатерины Керн не сохранилось. Ходили слухи, что за ней после ухаживал овдовевший Сергей Львович Пушкин, отец поэта. Об их отношениях сообщала Мария Ивановна Осипова из Тригорского, которая сама была неравнодушна к

Пушкину-старшему: «Катрин Керн вовсе не прочь выйти за Сергея Львовича. Она всерьез за ним ухаживает, и чуть только он оказывает мне больше внимания, она усиливает свои любезности»<sup>{409}</sup>.

Екатерина сожгла все письма Глинки, когда выходила замуж в 1852 году за Михаила Осиповича Шокальского. Она прожила долгую и трудную жизнь. Овдовев в 1861 году, она, почти не имея средств к существованию, все же смогла дать хорошее образование сыну Юлию Шокальскому (1856–1940), которого родила по тем временам поздно, в 38 лет. В его воспитании помогал Григорий Александрович Пушкин, сын поэта. Впоследствии Юлий Шокальский стал выдающимся академиком, ученым-географом, океанографом и картографом.

Исследователи и современники считали, что жизнь Глинки раскололась на периоды до развода и после. Первый был связан со всеобщей славой, большими возможностями и перспективами. Второй принес забвение, одиночество и разочарование. Красивая траектория жизни без «хеппи энда» полностью соответствовала романтической парадигме, установленной самим Глинкой. Но этот миф разбивается о факты. Обретенная свобода позволила Глинке много путешествовать и радоваться жизни с не меньшим восторгом, чем до развода.

Еще во время бракоразводного процесса началась новая эпоха, связанная с постановкой оперы «Руслан и Людмила». Как и раньше, жизнь Глинки наполнялась многообразием впечатлений и эмоций — была радостной и трагической, полной славы и разочарований.

**Глава одиннадцатая**  
**ПРЕВРАТНОСТИ ОПЕРЫ**  
**«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»**  
**(1842–1844)**

*Времен от вечной темноты,  
Быть может, нет и мне спасенья!*

*Из арии Руслана.*

*Опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила»*

Параллельно с бракоразводным процессом и отношениями с Екатериной Керн шло сочинение оперы «Руслан и Людмила» по одноименной поэме Пушкина. Опера пугала композитора и радовала, спасала от мучительной реальности и в то же время ввергала в пучину сомнений. Музыка то выходила на первый план, то вовсе забывалась в водовороте болезней и чувств.

Опера «Руслан и Людмила» создавалась почти шесть лет — с конца 1836-го по 1842 год. Сегодня такой срок не кажется чем-то экстраординарным, а для эпохи Глинки, когда театральные сочинения создавались за короткое время, вплоть до двух недель, как бестселлер «Любовный напиток» Доницетти, это было как минимум странно, а как максимум — признанием в собственном творческом бессилии.

Премьера оперы создала прецедент в истории русского оперного театра — музыкальный мир разделился на тех, кто восхищался ею, и тех, кто считал ее неудавшейся. А в 1860-е годы «Руслан и Людмила», наряду с «Жизнью за царя», породила очередную литературную дискуссию в СМИ. «Русланисты» и «антирусланисты» — в зависимости от принимаемой позиции — резко выступали в защиту одной оперы и протестовали против другой. Столь яростные обсуждения были связаны с более глобальным вопросом — очередным витком в поисках истинной национальной оперы и, шире, национального искусства. Дискуссия — когда-то более агрессивная, когда-то уходившая в подтексты музыкальных сочинений — продолжалась вплоть до конца XIX века. Несмотря на это, «Руслану и Людмиле», так же как и «Жизни за царя», суждено было превратиться в один из ключевых

художественных текстов русской культуры. Она стала моделью, то есть образцом для подражания последующих отечественных композиторов.

История восприятия этого сочинения не менее интересна, чем история ее создания. Обе эти линии переплетались и влияли друг на друга. Попробуем разобраться в запутанных фактах и вымыслах о постановке оперы и приведем часто противоречивые оценки современников и последующих поколений. Каждая эпоха, как в зеркале, видела в «Руслане и Людмиле» себя — отражение могло нравиться, а могло вызывать отторжение.

## Рождение музыки из духа поэмы Пушкина

Вернемся на шесть лет назад. Вдохновленный успехом «Жизни за царя», Глинка уже с конца 1836 года думал о новой опере. На одном из великосветских вечеров известный автор пьес, литератор князь Александр Шаховской, еще один выходец со Смоленщины<sup>[389]</sup>, заметил, что Воробьева, исполнявшая партию Вани, хороша в мужских амплуа.

И пошутил:

— Вот бы ей спеть волшебника Черномора. Даже эту роль она могла бы сделать привлекательной.

Шаховской был известен публике как автор комедий, опер, водевилей, часто с политической и социальной сатирой, а Глинка знал его к тому же как автора текста для оперы Кавоса «Иван Сусанин».

Шаховской производил впечатление... уродливым внешним видом. Тучный человек, с огромной головой, увенчанной большой лысиной и торчащими по бокам «кустиками» волос, он обладал тонким и писклявым голосом. Он все время торопился высказать умные суждения, но в его шепелявой скороговорке часто пропадали окончания слов, так что понять смысл произносимого становилось сложно. Он сам был похож на Черномора, что не мог не подметить внимательный Глинка. Как знать, может быть, его образ и натолкнул композитора на написание комической музыкальной роли без пения, в которой используются всевозможные контрасты — высокого и низкого, громкого и тихого, контрасты между тембрами музыкальных инструментов и т. д. Именно марш Черномора был создан одним из первых номеров оперы.

Сюжет «Руслана и Людмилы» ранее уже переделывался для сцены. Глинка видел балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» на музыку Фридриха Шольца в постановке хореографа



Адама Глушковского в 1821 году, а затем в постановке знаменитых Шарля Дидло и Огюста Пуаро в 1824 году. Тогда на большой сцене блистала Авдотья Истомина, так что композитор не мог не помнить его.

На субботях у Жуковского в 1836 году Пушкин рассуждал о поэме «Руслан и Людмила», говорил, что теперь многое бы переделал в ней. Глинка хотел выяснить подробности, но не успел. К тому времени закрутилась спираль интриги, и Пушкин был вовлечен в смертельную дуэль.

Композитор знал суждения поэта о национальной опере<sup>{410}</sup>, дискуссии о которой велись еще с 1830-х годов: Пушкин понимал «национальное» как общедоступное. Театр, в том числе и оперу, он считал частью народного площадного искусства<sup>{411}</sup>. Он «желал бы видеть оперу лирическую, в которой соединялись бы все чудеса хореографического, балетного и декоративного искусства»<sup>{412}</sup>. Видимо, Глинка и пошел по этому пути — то ли сказала репутация поэта, то ли он видел популярность жанра волшебной оперы, близкой к феериям и водевилям. В любом случае новая опера отличалась от историко-патриотической «Жизни за царя» и была свободна от идеологических задач, хотя и в ней многое определено уваровской триадой, что неудивительно.

Опера сочинялась мучительно, урывками, по велению вдохновения, когда освобождались минуты от службы, бракоразводного процесса, новых любовных увлечений и дружеских посиделок. Композитор сетовал на романсы, которые он сочинял для исполнения в кругу друзей. «Эти мелкие, по-видимому, безвредные произведения, однако ж, мешают мне продолжать Руслана»<sup>{413}</sup>, — писал он Маркевичу в 1838 году.

Процесс написания музыки, как и в случае с первой оперой, начался с фортепианных импровизаций. Глинку в первую очередь привлекали любовные переживания героев. Кукольник восхищался и просил продолжать, тем самым «подстрекая меня более и более»<sup>{414}</sup>.

Он восклицал (правда, сейчас сказать достоверно сложно, к какой из опер относились эти слова):

— Сколько глубины чувства в этих эскизах, сколько чисторусского стиля... какой гениальный замысел — взять простую, народную мелодию и облагородить ее, возвести в высочайшую степень изящества!<sup>{415}</sup>

Глинка, как истинный романтик, использовал в опере различные фольклорные мелодии — татарские напевы, финскую мелодию, пригодились кавказские впечатления. И действовал он как «колонизатор» — обрабатывал их, переделывал и вписывал в законы «высокого»

европейского искусства. Это мастерство сближения «низкого» и «высокого» вызывало восхищение, как великолепная шутка, эпиграмма или красиво сделанная шкатулка, инкрустированная драгоценными обработанными камнями.

Кукольник убеждал Глинку записывать импровизации:

— Миша, пиши! Я умоляю тебя — честною любовью любить искусство, бескорыстно служить ему и никогда не изменять своему идеалу.

Но Глинка пока записывал лишь отдельные сольные номера, которые сразу же пел в салонах. Оперу уже знали как набор отдельных красивых арий, близких русской романсовой культуре.

Много лет спустя Глинка рассказывал анекдот о создании оперы, который будет волновать многих исследователей. Во время одной из ночных посиделок у Кукольника к ним зашел Константин Бахтурин, давний приятель Глинки еще по службе в канцелярии Коллегии путей сообщения. И тот сделал план оперы «под пьяную руку», как вспоминал композитор, за четверть часа. «И вообразите: опера сделана по этому плану»<sup>{416}</sup>.

Глинка позже удивлялся:

— Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? Сам не понимаю<sup>{417}</sup>.

Воспоминания композитора, зафиксированные в «Записках», породили разные трактовки — кто-то порицал композитора за безалаберное отношение к своему таланту, кто-то ругал Кукольника с Бахтуриным. Стасов эмоционально заявлял, что нужно защитить Глинку от самого Глинки, то есть от его необдуманных слов. Но в истории закрепилось мнение, что опера сочинялась хаотически и вообще-то без всякой структуры и драматургии, что вызвало проблемы с ее постановкой и восприятием.

Рассказанный композитором анекдот нужно «погрузить» в историко-культурный контекст, чтобы понимать его смысл, находящийся на грани выдумки и «испорченных» временем воспоминаний. Если даже верить «Запискам» полностью, то нужно знать несколько фактов, о которых «забывали» впоследствии. Константин Бахтурин к тому времени был успешным автором пьес для театра. Его талант именно в создании драматического целого ценился публикой более всего, поэтому не случайно, что Глинка принял его помощь. Лучшего знатока сцены и вкусов зрителей, чем Бахтурин, тогда сложно было найти. К тому же он не чурался работать с оперой, а ведь роль либреттиста считалась одной из самых низкостатусных в системе литературы. Это понимал не только Глинка, но и

утонченный граф Виельгорский, который заказал ему либретто для своей оперы «Цыгане». Кроме того, даже если план был набросан в игривом состоянии ума — а надо напомнить, что в подобном состоянии проходило большинство вечеров аристократии, — Глинка мог от него отказаться впоследствии, если бы понимал его несостоятельность. Но он этого не сделал.

Важно другое: Глинка забыл указать, что задолго до описываемых событий уже существовал сценарий оперы — его собственный. Как и в случае с первой оперой, прежде чем сочинять отдельные номера, он записал общую канву событий будущего произведения, объединив их в действия<sup>[418]</sup>. Позже, в 1871 году, Владимир Стасов опубликовал его под названием «Первоначальный план»<sup>[419]</sup>. В 1838 году в работу над оперой включился талантливый Валериан Ширков, хороший литератор, по мнению композитора, и отличный художник (с ним познакомился осенью 1837-го — в начале 1838 года<sup>[390]</sup>). Ширков сочинял либретто и не мог не задумываться над вопросами организации целого. Глинка высоко ценил его хорошее образование и поэтический дар, к тому же он умел быстро сочинять стихи, что было немаловажно для композитора. Метод работы с Ширковым был таким же, как с бароном Розеном. Глинка сообщал ему ритмы и метры предполагаемых стихов, их общий смысл, а либреттист высылал готовый результат.

Он писал друзьям, что либретто I действия было готово уже к моменту его возвращения осенью 1838 года из Малороссии. Он даже сообщал в тот момент о начале работы над II действием и радовался быстрому результату. К осени 1838 года известный декоратор Роллер, который занимался сценографией к «Жизни за царя», уже заготавливал эскизы декораций для новой оперы композитора. Их видел Глинка и сообщал Ширкову: «... некоторые превосходны»<sup>[420]</sup>. Вряд ли Глинка стал бы обманывать нового друга, ему это было ни к чему.

За все шесть лет, пока создавалась опера, она неоднократно обсуждалась в кругу друзей. Как в басне «Лебедь, рак и щука», каждый из участников таких совещаний «тянул» оперу в свою сторону, но Глинка, несмотря на плохое здоровье и нервные потрясения, упорно держал свою линию, не поддавался на уговоры, что подтверждают его письма этого периода<sup>[391]</sup>.

## Вечера у Гедеонова

Если «счастливыми гениями» оперы «Жизнь за царя» были высокопоставленный Михаил Виельгорский и Василий Жуковский, то «промоушеном» второй оперы занимался старший сын Гедеонова — Михаил Александрович (1814–1855). В 1840 году он состоял в должности театрального цензора Третьего отделения и имел большое влияние на отца, возглавлявшего Дирекцию Императорских театров. Как раз во время вступления Гедеонова-младшего в должность Михаил Иванович с Булгаковым часто заходили к нему по вечерам, засиживались допоздна и уходили уже под утро, в 6 утра. У него Глинка неоднократно пел номера из оперы.

Приглашения на подобные театрализованные встречи принимали разные виды, например, шуточного послания. Глинка обращался к Кукольнику:

Милый Нестор, мы тебя  
Ожидаем у себя!  
За стихи ты не сердись,  
А скорее к нам явись.

Ай, люди, ай, люди,  
И скорее к нам явись.

Будет разное вино, и Бордо и Вёф-Клико,  
Если хочешь, так потом  
Будет даже monsieur Ром<sup>[392]</sup>.

Глинка иногда до того был восторжен во время пения, что доводил себя до слез, а заодно и всех окружающих. Михаилу Гедеонову нравилось новое творение друга. Он помог в составлении бумаги-представления для Гедеонова-старшего, зная его требования к постановкам. Директор Императорских театров рассматривал любой новый проект с точки зрения рентабельности. И хотя Глинка был в обиде на него за расчетливость, считая его «не способным к искусствам», но отдал должное его ответу. Решение о принятии оперы пришло незамедлительно.

— Постановка будет самой блистательной и роскошной, — заявил Гедеонов.

Согласно сохранившимся письмам, Гедеонов-младший попросил, чтобы Глинка посвятил свою новую оперу ему. Глинка согласился, видя его

искреннее участие и помощь<sup>[393]</sup>. «Эта дипломатическая мера согласна с чувствами»<sup>[421]</sup>, — сообщал он другу.

## Опера на службе театра

Как показывают документы, сам Глинка был настроен более прагматично. В «Записках» он указывал, что довел партитуру до того момента, когда «нельзя было дописывать немного оставшегося без сценических соображений и содействия декоратора и балетмейстера»<sup>[422]</sup>. Глинка понимал, что опера, как жанр синтетический, не существует в виде единого законченного неизменного текста, то есть инварианта. Великие оперы Беллини и Доницетти, на репетициях и премьерах которых он присутствовал в Италии, также менялись при постановках. Глинка был готов к сценическим правкам<sup>[423]</sup>, но пытался найти компромисс между законами сцены, порядками театра, планами любимых примадонн, протее высших лиц и своим замыслом.

Понимая, что конфликтовать бесполезно, да такой подход был и не свойствен его характеру, Глинка пытался решить художественные задачи с помощью... хорошего обеда и отменного вина. Так он налаживал отношения все с тем же посредственным балетмейстером Титюсом, которого считал «человеком весьма ограниченных способностей»<sup>[424]</sup>. Летом 1842 года он заказал французские блюда из ресторана «Гранд» и собрал в театре по этому поводу друзей — двух Гедеоновых, Константина Булгакова, создающего всегда приятную обстановку легкой остроумной беседой, и Павла Каменского, служившего переводчиком в канцелярии директора театров. На последнего возлагалась большая ответственность: представить консервативному Титюсу новый танец — Лезгинку для IV действия в серии восточных танцев, которая должна была привнести тот самый «couleur locale», то есть своеобразие и экзотизм местности, которые так любили романтики и публика. В конце обеда, после приятного вина, возымевшего свое расслабляющее действие, Каменский проплясал лезгинку.

Титюс откровенно признался:

— Не нравится мне этот дикий танец.

Глинка пополнял бокалы.

— Ну, хорошо, только ради вас, мсье Глинка, — в конце концов сдался балетмейстер.

Казалось, полная победа. Компания друзей отправилась ее отмечать на

квартиру к Глинке<sup>[394]</sup>.

«Я их употчевал отличнейшим хересом», — вспоминал он.

После этого вечера появилась эпиграмма на Глинку, на которую он сердился:

Любил он музыку и юбки,  
Чужие люди для него  
Вакштафа<sup>[395]</sup> набивали трубки.  
И жил в Давыдова он доме,  
Не обижая никого  
Бутылок хереса кроме.

Но уже на репетициях капризный Титюс все-таки раскритиковал музыку к Лезгинке, и Глинка, как он указывал в «Записках», охотно переделывал то, «что оказывалось нужным переменить»<sup>[425]</sup>. В итоге он написал новую танцевальную сюиту для III действия<sup>[396]</sup>. Во время репетиций в театре, которые начались осенью 1842 года, Глинка сокращал написанное, согласовываясь со сценическими эффектами, в этом ему помогал граф Михаил Виельгорский. Подобная практика являлась довольно распространенной для театра, как и то, что композитор сочинил увертюру прямо во время репетиций, как он указывал, сразу «на оркестр», в комнате режиссера<sup>[426]</sup>.

В результате, как и в случае с первой оперой, «Руслан и Людмила» создавалась при участии многих литераторов и музыкантов. Среди авторов литературных текстов Глинка называл, помимо Бахтурина и Ширкова, Маркевича, Кукольника, Михаила Гедеонова. Он и сам сочинял тексты для номеров. Советы относительно музыкального языка и драматургии давали все те же Виельгорский и Одоевский.

Такой «коллективный» способ сочинительства в случае с «Жизнью за царя» не вызывал у современников и исследователей вопросов. А вот «Руслан», как «коллективный проект», получил осуждение и вызвал мифы об отсутствии целостного текста как такового. Видимо, здесь сказалось несколько факторов. Первый — публика хорошо знала поэму Пушкина и увидела большие расхождения с ней, частые нестыковки сюжетных линий, в чем обвинили компанию помощников. Второй — необычная оперная форма произведения, которая не укладывалась в «прокрустово ложе» уже известных оперных моделей, отчего казалась неудачной. Опять-таки вину

возлагали на помощников.

Но соавторы Глинки были здесь ни при чем. Как и в случае с «Жизнью за царя», композитор смешивал оперные модели европейских опер, но этот зарубежный «коктейль» превращался в руках Глинки в собственное национальное блюдо. Пятиактная структура и наличие протяженных балетных номеров говорят о французском аналоге — «большой опере» на исторический сюжет, только Глинка исторические события заменяет волшебной сказкой. Это вызывает недоумение у современников.

Проводились аналогии с немецкой волшебной оперой, но «Руслан» отличается протяженными объемами, сложной интригой и обилием действующих лиц. А это уже черты итальянской оперы-серия. Один из героев, Фарлаф, поет скороговорки (используется прием *parlando*, как в «Попутной песне»), как будто он пришел из итальянской оперы-буффо. Из европейской традиции заимствован и образ героя-любownika, страдающего от чувственного томления, Ратмира, поющего низким женским голосом. Горислава<sup>[397]</sup>, покинутая возлюбленным Ратмиром, имела много общего с трагическими героинями (например, с Анной Болейн из одноименной оперы Доницетти). Стремительная увертюра указывала на оперы Россини «Севильский цирюльник» и «Свадьба Фигаро» Моцарта. И каждый раз Глинка придумывал музыкальные спецэффекты, отличающие его оперу от всего существующего, чтобы поразить слушателя. Композитор рассчитывал, как и в случае с первой оперой, на публику образованную, которая могла бы «раскусить», услышать вокальные, инструментальные и тональные открытия.

Он делился такими «тайнами» с близкими, например, Даргомыжским и новым другом — молодым критиком, композитором Александром Серовым:

— Есть у меня в опере кое-что. Например, новая гамма — из шести целых тонов<sup>[398]</sup>. Она производит очень дикий эффект. Служит везде, где появляется Черномор. Я стараюсь даже бывалые эффекты привести не так, как у других. А сделать по-иному. Есть у меня буря, только не так, как в «Севильском цирюльнике» или в «Вильгельме Телле». Будет вой ветра, как в русской печной трубе.

Он рассказывал Серову и про увертюру:

— На прошлой неделе закончил увертюру к «Руслану». Такой темп взял, что летит на всех парусах. Престо, веселое, как увертюра в моцартовском «Фигаро». Но, разумеется, характер другой, русский. Виолончели в середине будут петь на самых высоких нотах, вот беда для



них. В разработке много сложностей. Останетесь довольны!

Новая опера Глинки со всевозможными изобретениями казалась столь необычной, что критики пытались найти ей какое-то жанровое определение, с акцентом на национальную русскую специфику. Позже Стасов называл «Руслана» оперой «эпической», за неспешный темп развития событий, или, точнее, вообще за практически полное отсутствие действия, сравнивая ее с древнерусским эпосом<sup>{427}</sup>. Поиски в определении жанра оперы, ее типа ведутся до сих пор. Современные исследователи сравнивают оперу с народной волшебной сказкой<sup>{428}</sup>. Сказочная линия, действительно популярная в русском оперном пространстве, где царили русалки, богатыри, спящие девы, могла рассматриваться композитором как недостающий «национальный» элемент в общей конструкции «высокого» произведения искусства. Именно он, как казалось Глинке, должен приблизить оперу к «площадному искусству», о котором размышлял Пушкин.

## **А была ли опера?**

В современной науке существует два противоположных мнения о готовности оперы к моменту постановки. Кто-то утверждает, что целостной партитуры к моменту заключения договора с Гедеоновым в начале марта 1842 года вообще не было. В защиту этой версии можно привести слова юного поклонника Глинки, свидетеля происходящих событий Василия Павловича Энгельгардта. Он вспоминал: «Полной автографной партитуры «Руслана» никогда не существовало. Глинка писал эту оперу небрежно. Отдельные номера посылались им в театральную контору для переписки, оттуда не возвращались и там пропадали. Все, что уцелело от «Руслана», было собрано мною в разное время и в разных местах и хранится ныне в Императорской Публичной библиотеке (ныне Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге, неофициально «Салтыковка». — *Е. Л.*) вместе с многими автографами нашего гениального композитора, подаренных мною библиотеке»<sup>{429}</sup>.

В защиту противоположной версии говорят более убедительные факты, ее защищают современные музыковеды.

Сам Глинка указывал, что он пришел на встречу к Гедеонову 4 марта 1842 года с полной партитурой. Об этом свидетельствует прошение на имя Александра Михайловича Гедеонова от «коллежского асессора», как подписался сам Глинка. В этом прошении указано, что он предоставляет

музыку, «написанную мною оперы под заглавием: Руслан и Людмила», а отдельный текст либретто вышлет в непродолжительное время<sup>[430]</sup>. Теперь Глинка знал, как нужно заключать договор. Вместо четырех тысяч рублей за передаваемое им право на постановку оперы — эта сумма составляла наибольший артистический оклад за год — он претендовал на получение процентов с постановок. Принятая ставка была такова — 10 процентов с двух третей полного сбора за каждое представление<sup>[399]</sup>. Вряд ли опытный администратор Гедеонов взялся бы за постановку, требующую больших трат на костюмы, масштабные новые декорации и выплату гонорара, если бы не был уверен в готовности сочинения<sup>[400]</sup>.

Как предполагал музыковед Марк Арановский, скорее всего, авторскую партитуру отдали переписчикам по частям, чтобы те как можно быстрее расписывали ее на отдельные партии. Гедеонов торопился с началом репетиций. Видимо, разделенная между работниками театра, эта первая авторская рукопись у них и пропала. Ни сам Глинка, ни его друзья не взяли на себя ответственность забрать ее из Дирекции.

Косвенно о готовности партитуры говорит и тот факт, что Гедеонов-старший восхищался оперой и гением композитора, поэтому, доверяя творческому дарованию Глинки, закрепил за ним широкие полномочия — разрешил «распоряжаться по собственному... усмотрению» во время подготовки спектакля. Композитор сам руководил сценическими репетициями.

На репетициях Глинка страдал, что любимая партия Гориславы, в которой можно увидеть автобиографические подтексты, отдана молоденькой, очень хорошенькой, но неопытной пансионерке школы Эмилии Августиновне Шифердекер (1824–1893). На афишах ее фамилия значилась на русский манер как Лилеева. Она очень мило исполняла игровые веселые роли, но ее чистенький, гибкий и тонкий голос совсем не подходил для выражения страсти героини.

Она безжизненно произносила: «О, мой Ратмир» — и композитор никак не мог добиться от нее нужного накала страстей. На одной из последних репетиций Глинка подкрался к ней сзади и неожиданно ущипнул ее за руку, так, что она вскрикнула и от этого ее реплики наполнились жизнью.

Довольный Глинка, улыбаясь, сказал:

— Вот видите, можно дать этому восклицанию выражение. Старайтесь произносить его и впредь, хоть так, как сейчас.

Одоевский, с которым общение на несколько лет почти прекратилось

— Глинка пропадал в квартирах Кукольника и Степанова, — вернулся в круг его друзей. Он вспоминал, что Глинка очень беспокоился о декорациях «Руслана», пытаясь придумать что-то новое, отличающееся от модных феерий и водевилей. Особенно его занимали декорации для Черноморова сада.

— Боюсь, что мне нарисуют балкончики с розанчиками. Мне бы хотелось небывалых деревьев, цветов.

В это время Одоевский занимался микрографией, то есть изучением микромира, открытого учеными с помощью микроскопа. Он показал книгу знаменитого в то время немецкого ученого Христиана Готфрида Эренберга с симметричными красивыми рисунками клеток мельчайших существ.

— Что это такое? — спросил Глинка.

— Твой Черноморов сад, — ответил Одоевский, улыбаясь.

Они перебрали рисунки, отобрали многое для декораций.

Дирекция действительно пошла на большие траты для спектакля, что позже высоко оценивалось в «Северной пчеле» как экстраординарный шаг в отношении к русской опере и забота о «просвещении и направлении вкуса публики».

## Премьера

27 ноября 1842 года состоялась премьера «Руслана и Людмилы» на главной оперной сцене — в Большом (Каменном) театре в Санкт-Петербурге.

Накануне Фаддей Булгарин в «Северной пчеле» сделал хорошую рекламу Глинке. В день премьеры газета напомнила, что пятница 27 ноября являлась особой датой. В этот день шесть лет назад, в 1836 году состоялся триумф «Жизни за царя»<sup>[431]</sup>. В еще одной статье до премьеры впервые и много раз «Руслан» заочно был назван «национальной оперой» и «национальной русской сказкой». Прежнее реноме Глинки как «национального композитора» усиленно восстанавливалось. Автор неоднократно подчеркивал, что эта опера истинно русская: «Он должен был непременно написать русскую оперу, потому что он русский, что он любит Россию более всего», «М. И. Глинка выбрал сюжет национальный, русскую сказку, рассказанную первым русским поэтом, Пушкиным. Декорации... сочинял первостепенный русский художник, К. П. Брюллов». «Дело сделано, дело национальное, русское, которое должно радовать каждого образованного человека и располагать в пользу нашего

национального композитора!»<sup>[432]</sup> Слова «национальный» и «русский» по всей статье выделены курсивом, чтобы еще сильнее подчеркнуть их значимость.

Афиша содержала несколько рекламных ходов, которые должны были обеспечить сборы, хотя новости о премьере уже вызвали невероятный ажиотаж публики. В афише упоминалось не только о том, что взят сюжет Пушкина, но и о том, что используются многие его стихи, которые были к тому времени хорошо известны. Подчеркивалось, что сделаны новые декорации и новые костюмы, что было признаком высокого статуса представления. Отдельно упоминалась Лезгинка в исполнении легендарной Елены Ивановны Андреевны (1819–1857). У Андреевны был страстный темперамент, который прекрасно подходил под характер «дикого» танца, так тогда воспринимался этот номер.

Роли исполняли лучшие певцы Русской труппы: Руслана — Петров, Ратмира — его жена (правда, на первом представлении она заболела и ее заменяла неопытная воспитанница, что доставило немало хлопот композитору), Людмилу — Степанова, Финна — Леонов. Фарлафа с итальянским изяществом пел знаменитый Този, пусть и постаревший, но обладающий непревзойденным актерским талантом<sup>[401]</sup>.

Первое, что отмечали рецензенты, что декоратор Роллер превзошел сам себя<sup>[402]</sup>. Зрителей поражали пир в тереме Светозара, в который попадал зритель после открытия занавеса, изображения замка и садов Черномора в IV акте. Здесь «летали» женщины-бабочки и феи, проходили колдуны и арапы. Последняя декорация — вид Киева — изображала православный храм, хотя действие происходило в дохристианской Руси. Художник, как и в первой опере Глинки, осовременивал происходящее. Так зритель ощущал единство прошлого и настоящего, старой Киевской Руси и современной империи.

Подобных роскошных декораций не изготавливали даже для зарубежных оперных хитов, шедших в это время на столичной сцене: «Фенеллы» (в оригинале «Немая из Портичи») Даниэля Обера и «Роберта-дьявола» Мейербера. Даже балеты с участием легендарной Марии Тальони, недавно, в 1840–1841 годах, выступавшей в Петербурге, выглядели скромнее.

Позже, уже в начале декабря, в «Северной пчеле» отмечалось: «Постановка «Руслана и Людмилы» выше всего, что мы до сих пор видели в этом роде... Пальма первенства, бесспорно, принадлежит г. Роллеру»; «Нельзя досыта насмотреться!»; «Восхищенные зрители два раза его

вызывали и осыпали аплодисментами»<sup>[433]</sup>. За декорации, состоящие из восьми картин, Роллер получил высокую награду — степень академика Академии художеств<sup>[403]</sup>.

Увы, в 1859 году эти декорации вместе с партитурой оперы сгорели при пожаре театра<sup>[404]</sup>.

### «За» и «против» — pro et contra?

После премьеры общество поделилось на тех, кому нравилась опера, и тех, кто был ее противником.

Друг Глинки Константин Булгаков описывал впечатления: ««Руслан» произвел эффект лишь на малое количество людей. А на публику, то есть на остальных оранг-утангов, произвел совершенно противное действие, то есть скуку»<sup>[434]</sup>. Видимо, это определение «большой публики» — по сегодняшней терминологии «массовой публики» — с разным уровнем музыкальной компетенции, было в ходу в кругу Глинки. Сравнение с «оранг-утангами», означающее низкий уровень образования и интеллектуальных способностей, Глинка позже, в 1856 году, будет использовать в переписке с ним. Булгаков говорил, что «мы все, живущие гармонией и питающиеся оной, были в восторге, находя в каждом представлении новые красоты». Он замечал, что не пропустил ни одного представления, кроме тех случаев, когда был в дежурствах или стоял в карауле. Многие из окружения Глинки, как и Булгаков, восхищались музыкой Глинки.

Однако в воспоминаниях близких друзей и в последующих исследованиях долгое время с горечью отмечалось, что противников оперы было гораздо больше. Знавшие о скандалах вокруг имени Глинки утверждали, что тот «исписался». Кто-то считал, что если специально сочинять для театра скучную пьесу, то вряд ли возможно создать что-нибудь более неуклюжее, чем «Руслан». Говорили, что прекрасно задуманная драма превратилась в набор картин, логически не связанных между собой.

Серов, как и Глинка, приводил множество объективных причин, которые, как им казалось, способствовали неудаче. Заболела Анна Петрова-Воробьева, для которой Глинка писал роль Ратмира и поручил ей восемь (!) сольных номеров, зная, что в ее исполнении они произведут стопроцентный успех<sup>[435]</sup>. Этот оперный расчет, кстати, вызвал у Булгарина в «Северной пчеле» замечание: теперь главным действующим

лицом получился именно Ратмир, что ставит «с ног на голову» известный сюжет. Многие эффекты в ее партии, специально рассчитанные композитором, не произвели ожидаемого впечатления на публику. С ним соглашался писатель, известный театрал Михаил Николаевич Лонгинов (1823–1875), не пропустивший ни одной репетиции и ни одного представления. Он также считал, что отсутствие успеха, по крайней мере в первые показы, также было связано с сокращениями, которые делались Глинкой прямо на ходу, то есть без должной проработки и внимания.

После премьеры в «Северной пчеле» появилась первая рецензия, написанная Булгариным.

Начинается она с воображаемого диалога опероманов:

«— Были ли вы в первом представлении «Руслана и Людмилы»?

— Был.

— А что вы скажете?

— Декорации превосходны!»

Булгарин подчеркивал, что главное впечатление производила роскошь постановки, а вовсе не музыка.

Он подробно описывал происходящее на спектакле.

«Музыка танцев, и она-то, по нашему мнению, составляет венец оперы»<sup>{436}</sup>, — писал рецензент «Северной пчелы». «Тут зритель не развлекался соперничеством певцов и оркестра; тут гармоническая мысль автора была вполне видна, и мы были в восторге»<sup>{437}</sup>, — отмечала газета.

После первых двух представлений «публика была тиха, холодна и безмолвна», «не было ни разу общего увлечения», «общего восторга, умиления, невольного общего рукоплескания, невольных восклицаний браво, как то бывает при исполнении высоких или даже грандиозных произведений музыки». От русского гения ожидали именно такого — грандиозного успеха. «Публика молчала и все чего-то ждала... Ждала, ждала и, не дождавшись, разошлась в безмолвии, в каком-то унынии, проникнутая горестным чувством!..»<sup>{438}</sup>

«Скучно!» — таков первый итог премьеры.

Автор настаивал на праве публики выносить собственный вердикт — пусть она зачастую и невежественна в профессиональных вопросах музыкального искусства, но имеет право на свое мнение.

Несмотря на это, все любимцы публики — Степанова, Леонов, Петров — отмечены в статьях похвалами, особенно их сольные выступления. Почти каждому номеру пророчится большая слава. В итоге, критик все же констатирует успех: «Публика уже объявила суд свой, почтив его (Глинку.



— Е. Л.) троекратным вызовом в первое представление»<sup>[439]</sup>.

Новая опера стала поводом для продолжения давнего спора Булгарина, представляющего в литературе «торговое» направление, с Одоевским — о роли экспертов и слушателей. Кто «присваивает» произведению искусства статус успешного? Как можно диагностировать успех? Ответ Булгарина все тот же — только публика, коллективное мнение большинства дает подобные оценки. «Для кого пишутся оперы?» — многозначно спрашивает он. Публике подчиняется весь музыкальный мир, даже такие знаменитости, как Мейербер, Галеви и Доницетти.

Иронично критик писал: может быть, современная публика и невежественна, но все-таки она поняла многие шедевры. «При всем нашем невежестве для нас остается много наслаждений в музыке! Мы страстно влюблены в оперу неученого Россини «Севильский цирюльник» и, кроме того, при всем нашем невежестве, понимаем Норму, Семирамиду, Вильгельма Теля, Роберта, Гугенотов и т. п. Красот же «Руслана и Людмилы» мы не поняли»<sup>[440]</sup>. Булгарин защищал свой век и современного ему слушателя: «Талант — великий дар природы, но если этот талант не хочет покоряться законам вкуса своего века и требованиям своих современников, это знак, что талант сбился с настоящего пути»<sup>[441]</sup>.

В следующей статье в «Северной пчеле» Булгарин рассказывает о «партии», рекламирующей оперу (это были Кукольник и его братья). Критик считал, что ее способы воздействия слишком агрессивны, что вредит Глинке. Действительно, «братья» нашла «виновника» неуспеха, как им казалось, — им опять стал Булгарин. Они всячески его обзывали, дело даже доходило до рукоприкладства. Обиженный, но не потерявший объективности Булгарин сообщал: «...его приверженцы, друзья, «фанатики», вот к кому мы обращаемся. Они своими возгласами, своею слепотою, безусловною похвалою, делают ему больше вреда, нежели самая злая критика. При малейшем замечании на музыку своего кумира, они выходят из себя и решительно объявляют, что одно невежество не понимает *гениальности* нового его произведения; что оно доступно только истинным знатокам музыки; что в нем скрыты достоинства, непостижимые для толпы, и что масса зрителей не может и не в праве судить о нем»<sup>[442]</sup>.

Долгое время именно Булгарин с подачи «братии» считался «злым гением» и «виновником» в провалах обеих (!) опер композитора. Очевидно, что эта оценка<sup>[405]</sup> страдала субъективностью и предвзятостью.

Однако, при более подробном рассмотрении свидетельств современников, оказывается, что непосредственно после премьеры



отрицательных откликов было не так и много. Часто приводимые высказывания Соллогуба, Керн, Булгакова, Серова о провале оперы относятся к более позднему времени. Все они, как и любой отзыв, имеют субъективную оценку, часто отражающую личное мировоззрение говорящего. К тому же на них влияли и их личные отношения с композитором, часто омраченные обидами и недоговоренностями. Посмотрим, какие отзывы, сохранившиеся в культуре, требуют более критического отношения.

Писатель Соллогуб, не пожелавший когда-то работать с Глинкой над либретто «Жизни за царя», подводил итог премьеры «Руслана» спустя почти 40 лет: «Тут уже положительно нет ни одного лица, в котором публика могла бы принять участие. Вторая опера Глинки далеко не имеет теплоты первой и уже решительно не представляет никакого драматического интереса, хотя в разработке технической, в знании оркестра — признается выше первого произведения. Но именно по недостатку человечности она менее нравится и менее выдерживает представлений, чем «Жизнь за царя». Можно сказать, что «Жизнь за царя» — достояние народное, а «Руслан» — достояние русской музыки, на которой будут учиться музыканты, тогда как и наши правнуки будут присутствовать при представлениях «Жизни за царя»... Каждый отдельный номер — перл, но ожерелья не выходит»<sup>{443}</sup>.

В 1858 году, когда опера «Руслан и Людмила» вернулась на петербургскую сцену после многолетнего отсутствия (об этом чуть позже), Анна Керн побывала на спектакле, и уже от этой возобновленной постановки ей стало «горько и больно». «Дорогие мотивы» звучали, но все целое было искажено. Что вызвало горечь у давнишней подруги Глинки? Как это ни парадоксально, но в первую очередь декорации, те самые, которые вызывали еще 10 лет назад восторг. Большая голова великана так близко поставлена к авансцене, что все чудесное и фантастическое, присвоенное ей поэтом, переходило в фарс, считала Керн. Поле, усеянное костями, совсем не похоже на то, о котором мечтал Пушкин. Сражение в воздухе Карлы с Русланом получилось смешной шуткой. «Все было слишком реалистично», — утверждала она в воспоминаниях. Керн подводила итог: «...во время премьеры в 1858 году наслаждалась только музыкой, закрыв глаза»<sup>{444}</sup>. Вероятно, к ее оценке, высказанной намного позже происходящих событий, нужно относиться снисходительно. Не было ли в ее словах и звучащей в них ностальгии подтекстов тех эмоциональных потрясений, которые они пережили во время отношений ее дочери и

гениального композитора.

## А может быть, успех?

Булгаков вспоминал, что впоследствии на представлениях «Руслана» театр бывал пустым, всегда приходили только друзья: Одоевский, Гедеонов, Всеволожский, Норов, Кукольник, литератор Каменский, не всегда, но часто Карл Брюллов и он сам. Но эти воспоминания опровергает статистика постановок. С 27 ноября 1842 года по 25 февраля 1843-го, когда начинался Великий пост и театральная жизнь прекращалась, опера прошла 35 раз<sup>[406]</sup>, то есть ее можно было смотреть каждые три дня. Глинка указывал, что после этих показов он получил около трех тысяч рублей серебром, большую сумму!

Всего до 1846 года, в том числе после перевода Русской труппы в Москву, опера прозвучала 56 раз<sup>[445]</sup>. Даже Верстовский, директор Московской конторы Императорских театров, считавший оперу слишком «ученой», удивлялся публике: «Говорят скучно, а идут. Это всего лучше»<sup>[446]</sup>.

В истории закрепился анекдот, что на «Руслана и Людмилу» отправляли по указу императора провинившихся военных вместо наказания. Говорили, что музыка настолько плохая, что ею наказывали. Однако если вспомнить «последствия» успеха «Жизни за царя», то окажется, что анекдот говорит о другом. Император направлял, как и на первую оперу композитора, не для наказания, а для воспитания — патриотизма и хорошего вкуса.

Самое объективное описание того, как опера воспринималась публикой того времени, содержится в «Записках» Глинки: действительно, первое представление не принесло такого шумного успеха, как премьера «Жизни за царя». Очевидно, что композитор надеялся на его повторение, но по объективным причинам в 1842 году подобное было невозможно — изменилась историко-культурная ситуация, прежнего патриотизма и мировоззренческого консенсуса внутри общества уже не было.

Но с третьего представления в постановке стала участвовать Петрова-Воробьева, которая привела публику в восторг. «Раздались звонкие и продолжительные рукоплескания, торжественно вызвали сперва меня, потом Петрову. Эти вызовы продолжались в продолжение семнадцати представлений»<sup>[447]</sup>, — с удовольствием вспоминал композитор. Спектакли доставляли ему радость, как и окружение миловидных воспитанниц за

кулисами, с которыми он мило болтал во время представления, так что опаздывал на выходы в конце оперы.

Знаменитый Ференц Лист, приехавший второй раз в Петербург, был удивлен таким успехом:

— Твоя опера только в течение одной зимы выдержала 32 показа! Это полная победа! Даже для Парижа — это абсолютный успех. «Вильгельм Телль» Россини в первую зиму выдержал только 16 показов.

В ответ Глинка, как обычно, вскидывал голову, пытаясь справиться с вихром на лбу, и, заложив руку за жилет, шагал по гостинной салона.

Один критик однажды обратился к Гедеонову-старшему:

— Как жаль, что вы издержали так много на постановку оперы Глинки, ведь она не пойдет.

Гедеонов гордо отвечал:

— Совсем нет. Я не жалею. Уверен, что она прекрасно пойдет. А вы... напишите лучше.

В прессе вышли статьи главных критиков — Одоевского, Булгарина, Сенковского. Резонанс в СМИ был значительным.

Только в «Северной пчеле» сообщали об опере, слухах и суждениях более пяти раз. С 8 декабря газета печатала подробный разбор постановки. И несмотря на первые впечатления, в последующих статьях уже не было конца-краю похвалам. Критик газеты Булгарин провозглашал Глинку единственным достойным представителем русской оперы, продолжающим линию Катерино Кавоса (именно этот композитор считался выдающимся русским классиком до Глинки). Показательно, что автор статьи в «Северной пчеле» не упоминал ни одного другого русского композитора, сочиняющего музыку в это время. Никто не может встать в один ряд с Глинкой, по мнению Булгарина. Он «единственный народный композитор»<sup>{448}</sup>. «Всякий русский от всей души поблагодарит его в обрабатывании почвы, которая без него заросла бы тернием»<sup>{449}</sup>. Булгарин подводил итог: «Глинка достиг двумя своими произведениями такой известности и славы, что ничьи панегирики ему не нужны. Личное мнение каждого ничего еще не доказывает»<sup>{450}</sup>. А его опера — «Это такие роскошь и великолепие, которым бы позавидовали нам все столицы Европы»<sup>{451}</sup>.

Еще один критерий успеха — музыка из второй оперы, так же как и из первой, получила «бальный» резонанс. Через две недели после премьеры «Литературная газета» сообщала: «В музыкальном мире пока владычествует деспотически М. И. Глинка со своей оперой на сцене и с кадрилиями и вальсами, подделанными из нее проворным Лядовым, в

салонах»<sup>{452}</sup>.

31 декабря 1842 года популярный журнал «Библиотека для чтения» извещал о выходе в свет французского контрданса, галопа и мазурки на мотивы «Руслана» в аранжировке того же Александра Николаевича Лядова<sup>{453}</sup>. К премьере в издательстве «Одеон» вышли отдельные номера из оперы, переложенные для пения с фортепиано. В течение 1842–1843 годов увидели свет 19 таких публикаций<sup>{454}</sup>.

Проявлением успеха не только среди современников, но и успеха вневременного, исторического, может служить тот парадоксальный факт, что все волшебные оперы, созданные до Глинки, стали называться «руслановскими».

## Миф о провале

Таким образом, опера успешно существовала на русской сцене. Почему же в памяти культуры закрепился факт неуспеха, провала «Руслана и Людмилы»? Очевидно, причин было несколько.

Во-первых, этот миф был создан в окружении композитора, в воспоминаниях друзей-романтиков, которые долгое время формировали восприятие музыки Глинки и его образа в культуре. Как уже упоминалось, для романтика взаимодействие с «большой публикой» всегда являлось травматичным. Они заранее чувствовали себя отверженными. Истинного художника, как и истинное произведение искусства, обычный обыватель не способен понять, а значит, провал, в их системе координат, являлся знаком успеха, но успеха «абсолютного», вневременного.

Во-вторых, произошли изменения в политике Императорских театров, которые повлияли на дальнейшую судьбу второй оперы Глинки. Дело в том, что с осени 1843 года в Петербурге по приглашению Театральной дирекции «поселилась» новая Итальянская труппа, которая абсолютно поглотила внимание петербургской публики. Русских исполнителей же теперь часто отправляли в Москву, где ощущалась нехватка хороших артистов. Гедеонов и Береговский неоднократно обсуждали низкое качество исполнения в театральных постановках в Первопрестольной. Петербургские певцы должны были поднять культурный уровень и воспитать вкусы старой столицы. В 1846 году петербургский спектакль «Руслан и Людмила» был переведен в Москву, что многие современники, сторонники славянофильства и поклонники музыки Глинки расценили как факт низвержения национального кумира «бесчувственной» Дирекцией.

Возник очередной миф, что вся верхушка власти во главе с Николаем I выступает против русского искусства и Русской труппы, Глинки и его опер, за что сослали все «национальное» в музыкальную «провинцию». Однако исторические документы говорят об обратном. Гедеонов ревностно следил за качеством постановок в обеих столицах. Он сообщал Верстовскому в личной переписке, что нужно воспитывать в новых учениках равное отношение и уважение к Москве и Петербургу. Они все «императорские и все равны для меня»<sup>{455}</sup>. Поэтому московские показы, наоборот, обладали большей значимостью, с точки зрения властей, на них возлагалась благородная просветительская миссия.

В-третьих, миф о неуспехе оперы еще задолго до премьеры создавал и поддерживал сам Глинка. Во время репетиций он уверился, что опера не получилась.

Судя по воспоминаниям Кукольника, Глинка неоднократно повторял:

— Моя бедная опера... Мой бедный «Руслан».

Глинку расстраивало то, что оперу считал неудачной Михаил Виельгорский, чье мнение он чрезвычайно высоко ценил. Это породило слухи о зависти графа к гению Михаила Ивановича. Однако сохранились свидетельства, что Виельгорский говорил о красоте музыки «Руслана», ее сложности и совершенстве. Он говорил скорее о том, что в ней нет сценического целого, той формы, которая необходима для театрального представления.

Кукольник вспоминал, как Миша был разочарован после репетиций и уверял, что опера плохая.

Кукольник парировал в духе той романтической парадигмы «провала»:

— Легко быть Беллини или Россини. Те пишут оперы для современной публики, а ты — для потомства. Потом тебя поймут<sup>{456}</sup>.

Эти уверения временно успокаивали композитора, но все более «отчуждали» его от современной музыкальной жизни.

Именно близкое окружение сослужило Глинке «медвежью услугу». Оно способствовало укреплению непреодолимой «демаркационной» линии между ним и современной ему широкой публикой (в отличие от высокопоставленной публики салонов, которую он чрезвычайно ценил). После премьеры «Руслана» мнения разделились даже в кругу его друзей, что привело его к окончательному ощущению провала. К тому же Глинка увидел, что во время последнего действия царскую ложу покинул император с семьей. Глинка стал нервничать еще больше.

Кукольник вспоминал, что премьеры усилила его мизантропию и

теперь он открыто с досадой неоднократно говорил:

— Публика сама не знает, чего хочет. Она не доросла до понимания настоящего искусства.

Он сетовал в кругу друзей на всех и вся, даже Роллеру «досталось»:

— Где я хотел простую декорацию, сделали пышную. Где я хотел причуд самых роскошных, например в садах у Черномора, сделали декорацию скучную, от которой веет холодом. А нужно было роскошно-фантастических, согретых южным колоритом, южной страстностью. В конце оперы нужно было показать ряд живых картин, для характеристики разных местностей России. Мне сказали, что это невозможно, что и без этого уже постановка бот знает сколько стоит. В первых действиях не создали сказочного русского характера.

На разочарование Глинки мог повлиять еще один фактор. Глинка, безусловно, сравнивал успех своей оперы с выступлениями приезжих иностранных исполнителей, которые с 1840-х годов буквально наводнили столицу.

В период с 1840 по 1843 год русская публика могла слушать искусство трех оперных примадонн — Джудитгы Пасты, Сабины Гейнефетгер и Анны Бишоп. А весной 1843 года приехал великий Джованни Баттиста Рубини (1794–1854). Как раз именно он к осени — по запросу Дирекции Императорских театров — привез в Россию новую итальянскую антрепризу. Впервые в Российской империи выступали настоящие звезды Европы, обладавшие эксклюзивными голосами, вызывающими буквально токи электричества в зале — в разные годы солировали баритон Антонио Тамбурини (1800–1876), блиставшая в Париже меццо-сопрано Полина Гарсиа-Виардо (1821–1910) и Джулия Гризи (1811–1869)<sup>[407]</sup>. По признанию современников, Дирекции удалось создать лучшую в Европе Итальянскую труппу и завоевать статус первого оперного дома для Императорских театров. Современный читатель сможет понять размах новой волны итальяномании, которая охватила не только Россию, но и всю Европу, если вспомнит славу трех современных теноров, мегазвезд — Хосе Каррераса, Пласидо Доминго и Лучано Паваротти. Они собирали не только огромные концертные залы, но и спортивные стадионы. Что-то подобное по масштабу испытывал слушатель XIX века, когда находился в Большом (Каменном) театре, который вмещал до трех тысяч человек.

«Не было салона, — вспоминал современник, — в котором разговор не вертелся бы постоянно на итальянской опере, особенно в первые три года ее существования, так что, наконец, в некоторых гостиных (не знаю, насколько это справедливо) было поставлено условие: не говорить об



опере»<sup>[457]</sup>. Первоначально Глинка с энтузиазмом воспринял важные изменения в политике Императорских театров. Он стал «ревностным почитателем» таланта Виардо, как он сообщал в письмах<sup>[458]</sup>. Но, сравнивая успех собственных опер с итальянцами, он приходил к удручающим выводам. Его сочинения, казалось ему, вытесняются итальянскими новинками. Глинка, как и многие русские музыканты, начал «борьбу» с «итальянщиной». Немало изящной критики появилось на страницах «Записок» в адрес гастролеров.

Разочарование в русской публике, подверженной «трюкам» приезжих певцов, усилилось во время гастролей другой европейской звезды — Ференца Листа, снискавшего безоговорочный, громогласный успех и окончательно затмившего славу русского гения.

### **«Руслан и Людмила» и русская публика: диалог в веках**

В последующие эпохи опера «Руслан и Людмила» также продолжала вызывать споры, что еще раз говорит о резонансе сочинения и его востребованности в русской культуре.

К середине 1840-х годов кардинально изменились интеллектуальные поиски и стилистические направления в культуре. Наиболее прогрессивным считался реализм, истоки которого литераторы видели в последних сочинениях Пушкина. «Волшебная опера» казалась уже неуместной на русской почве, а тем более кощунственными казались подобные переделки сказки Пушкина<sup>[408]</sup>. Но нужно очень четко понимать, что никогда опера не является копией литературного произведения. Оперу нужно считать отдельным сочинением, пересекающимся с литературной основой.

Критик Виссарион Белинский, кумир эпохи 1840-х годов, пошел еще дальше, объявив устаревшей и саму поэму Пушкина: «Для нас теперь «Руслан и Людмила» не больше, чем сказка, лишенная колорита местности, времени и народности, а потому и неправдоподобная»<sup>[459]</sup>.

За время подготовки «Руслана» к постановке вокруг Глинки сложился кружок последователей и преданных поклонников. Одним из них был упоминаемый критик и композитор Александр Серов, их знакомство произошло зимой 1840/41 года<sup>[460]</sup>. В 1860-е годы ему предстояло стать оппонентом Владимира Стасова. Глинкинское сочинение стало объектом их дискуссии о том, какое искусство следует считать истинно



национальным. Серов, ставший к тому времени поклонником музыкальных драм Рихарда Вагнера, превозносил первую оперу композитора, но выступал против «Руслана». Он утверждал, вслед за немецким реформатором: «Опера должна быть прежде всего — драмой», «...первая опера Глинки есть то, чем опера должна быть, — есть драма, в своем полном, глубоком, естественном организме, а «Руслан» — не драма, не пьеса, следовательно, не опера, а случайно сложившаяся галерея музыкальных картин»<sup>{461}</sup>.

С ним категорически не соглашался Стасов. Он, став пропагандистом идеи «народничества» в искусстве, воинственно защищал «Руслана» и чрезвычайно едко нападал на «Жизнь за царя». Правда, откровенно о музыке своего кумира он мог написать только в личном письме своему протеже Милию Балакиреву, организатору группы русских композиторов «Могучая кучка»: «Никто, может быть, не сделал такого бесчестья нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина, верного, как собака, ограниченного, как сова или глухой тетерев, и жертвующего собой ради спасения мальчишки, которого не за что любить, которого спасти вовсе не следовало и которого он даже, кажется, и в глаза не видывал. Это — апофеоз русской скотины московского типа и московской эпохи. <...> «Жизнь за царя» точно опера с шанкером (шрамом, опухолью от сифилиса. — Е. Л.), который ее грызет и грозит носу и горлу ее смертью»<sup>{462}</sup>. Столь жесткая оценка Стасова, по накалу страстей и подбору эпитетов, наверное, являющаяся уникальным явлением в истории критики, связана с его новыми идеологическими взглядами, но никак не с качеством музыки русского гения. Он, как и многие шестидесятники, идеализировал образ крестьянства. Прежняя гармония сословий, которую транслировали оперы Глинки, уже признавалась неправдоподобной, даже лживой. И в целом стиль жизни Глинки, его дворянское мировоззрение, элитарность взглядов казались ему теперь ошибочными.

Каждый из критиков выбирает лишь одну оперу в качестве образца для дальнейшего пути русской музыки. Если Стасов превозносит модель «Руслана», то Серов — «Жизнь за царя». Но как бы ни спорили тогда современники, для всех последующих русских композиторов обе глинкинские оперы стали учебниками «музыкального национализма» — того, как написать «истинную» русскую оперу, кардинально отличную от зарубежной. Потомки расценивали их как две модели русской разновидности этого жанра — историческую и волшебную. Каждый

выбирал то, что ему ближе. Модест Мусоргский пошел по пути исторической драмы. Николай Римский-Корсаков и много позже Сергей Прокофьев опробовали обе модели. Многие из них забывали при этом, что Глинка не мыслил свою музыку вне европейского контекста и использовал весь зарубежный опыт для их создания.

До сих пор о смыслах «Руслана и Людмилы» размышляют постановщики и исследователи, а значит, глинкинский текст продолжает жить и каждый раз актуализироваться в конкретный период русской культуры.

За последние годы появилась еще одна парадигма восприятия оперы — как сочинения загадочного, требующего «ключа» для открытия его истинного смысла. Музыковед Сергей Фролов говорит об опере-пародии. Глинка, считает он, в духе Гоголя, переворачивает все «с ног на голову» — сюжет, расстановку голосов, даже гусли, предполагаемые в партитуре, изображает не арфой, а фортепиано за сценой. Режиссер Дмитрий Черняков на открытии исторической сцены Большого театра после реконструкции в 2011 году превратил оперу в свадебный квест, в который молодоженов, без их ведома, отправляют родители. Выдуманный сюжет, поверх «конструкции» Глинки, приводил к сюжетным казусам и нестыковкам в тексте.

Литературовед и филолог Борис Гаспаров предлагает увидеть в опере «петербургский текст», где иносказательно представлены все противоречия русской столичной жизни — движение от николаевского имперского сценария власти к задумчивой лирике и дружественной компании<sup>{463}</sup>.

Музыковед Марк Арановский говорил о том, что нужно «читать эту гениальную партитуру — значит, следовать за цветением музыкальной мысли, постигать многообразные формы ее бытия», так как эта опера — «произведение, прежде всего, музыкальное, а потом уже театральное», а «музыкальное начало всегда преобладало над сюжетными соображениями»<sup>{464}</sup>.

Действительно, преобладание «музыкального» над другими способами художественного постижения бытия было свойственно мышлению самого Глинки. Развитие сюжета, драматургия, событийный ряд — все это отходит на второй план, а на первом — чувства и переживания героев, их размышления о сложившейся ситуации. В этом смысле можно сказать, что «Руслан» открывает нам истинного Глинку, ведь сюжет оперы он выбрал сам, развивал и сочинял ее по своему усмотрению, часто игнорируя советы друзей. Сквозь призму оперы мы можем увидеть мир глазами самого

Глинки.

## «Руслан и Людмила» как гламур

Если рассматривать оперу как биографический текст, то можно считать, что в ней отражались изменения в мировоззрении композитора, происходившие за эти пять лет. «Волшебный» жанр вобрал весь слушательский и интеллектуальный бэкграунд композитора. Как и в «Волшебной флейте» Моцарта, в которой за зингшпилем (комический оперный жанр в Австрии и Германии с разговорными диалогами) кроются серьезные вопросы, герои Глинки рассуждают о выборе пути и способах достижения целей — о том, что волновало многие годы композитора. Каждый из них может стать его *alter ego*. Они рассуждают о судьбах гения в России, об истории и подвигах русских воинов, что связано с коллективной памятью о 1812 годе, о невозможности счастья на земле. Обман и сломанные судьбы, женщины, превращающиеся в ведьм, разочарование в любви и жизни, длинные философские монологи Финна, Руслана и Головы — все это «просвечивает» сквозь волшебную «бутафорию». Глинка начинает сложный разговор с современниками, обсуждая актуальные проблемы эпохи.

Опера является апологией музыкального романтизма, с его открытиями национализма и этнографизма, пристрастиями к фольклорным мелодиям и танцам. Национализм в России, как мы помним по «Жизни за царя», срастался с имперским мышлением, что отразилось и в географии сочинения — Русь простирается с севера на юг, с востока на запад. Но каждая часть света является выдумкой, тем, как ее представлял русский европеец.

Об имперском облике России, созданном в этой опере, впервые написал все тот же проницательный Фаддей Булгарин: «В этой опере собраны характеры музыки почти всех племен, населяющих Россию. Тут есть музыка персидская, кавказская, татарская, даже финская, и все это как шитье по одной общей канве — характер музыки Русской»<sup>[465]</sup>.

Герои Глинки, как и он сам, путешествуют, перемещаются и открывают невиданные земли. Опера стала музыкальным путешествием, травелогом с имперским взглядом на мир, той «воображаемой географией», в рамках которой мыслили русские дворяне. Но путешествуют не только герои оперы, но и сам Глинка — по своим музыкальным впечатлениям и воспоминаниям, по прожитым социальным ролям, по тому, что наиболее

ценно для него.

Современник Глинки Вальтер Скотт в 1805 году впервые использовал слово «гламур» в поэме «Последняя песня менестреля» для описания способности преображаться, вводить в заблуждение, быть не тем, чем кажешься. Параллельно с ним другой герой эпохи, Байрон, воспевал экзотические фантазии, создавая мир чувственного наслаждения, который, как у Вальтера Скотта, так и у Глинки, был выдумкой, наваждением. Новые люди и образы, которые появлялись в их романах — фантомы, сенсационные красавицы, волшебники и денди, — в 1840-е годы наводнили страницы газет и мир искусства. Для новой культуры уже было не важно — речь идет о реальной личности, например Наполеоне, или о воображаемых мирах, например образах Востока. Зарождалось явление, которое через сто лет получит наименование культуры гламура<sup>[466]</sup>. В какой-то мере «Руслана и Людмилу» Глинки можно поставить в один ряд с романами Вальтера Скотта и лорда Байрона, которые были «зачинщиками» этого направления на уровне «высокого» искусства. Гламур в их первоначальной подаче — это мир богатства, блеска, красоты, вычурности, эпатажности, сексуальности, смешения стилей, колдовства, фантазийности и театральности. Такова и опера Глинки, которая в современную эпоху постмодерна, когда отменены детерминированность и линейность сюжета, как никогда раньше может открываться в интерпретациях и переосмыслениях. Все то, что раньше оценивалось в ней со знаком минус, лишенным смысла и скучным, может восприниматься как намеренный разрыв повествования и осознание фрагментарности мира, обращение к подсознательному, постмодернистская ирония и «театр в театре». В конечном счете важно услышать те глубинные пласты замысла композитора, которые обращены к обобщающим вневременным смыслам — о жизни и смерти, природе любви и долга.

**Часть третья**

**СТРАНСТВУЮЩИЙ МЕЛАНХОЛИК**



## Глава двенадцатая

### «МОЯ СКИТАЛЬЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ»<sup>{467}</sup>

#### ФРАНЦИЯ — ИСПАНИЯ (1844–1847)

*..independante a des charmes pour moi...* <sup>[409]</sup>

*Из письма М. И. Глинки*<sup>{468}</sup>

Премьера «Руслана и Людмилы» в 1842 году подводила итог в карьере и жизни 38-летнего Глинки. Он наслаждался успехом и свободой от сложных любовных взаимоотношений и несбыточных надежд. Два года после премьеры — до весны 1844-го — он предавался радостям жизни. Встречи с лучшими представителями европейского искусства — Итальянской труппой, обосновавшейся в Петербурге, и Ференцом Листом — настолько впечатлили его, что мыслями он находился уже в Европе, где, казалось, творится настоящее искусство. Прежний образ «национального композитора», локальный, распространенный только в России, ему хотелось сменить на другой, более влиятельный образ европейской знаменитости. К тому же он мечтал поскорее покинуть Россию (на неопределенное время, а может быть, навсегда), где ему пришлось пережить столько страданий.

Глинка знал, что за славой нужно ехать в Париж. Столица Франции, ставшая интернациональным городом, где жили люди разных национальностей и вероисповеданий, была своего рода местом инициации — и для артистов, и для аристократов, ездивших в гранд-туры с обязательным ее посещением. Главным способом коммуникации между гостями и парижанами была музыка. В Париже разворачивал свою деятельность известный издатель Шлезингер, с которым Глинка был знаком благодаря Дену. Постоянно гастролировали иностранные виртуозы. Политическая жизнь города напоминала бурлящий котел идей и направлений — изучалась немецкая философия, обсуждались идеи об объединении Италии<sup>{469}</sup> (с парижскими итальянцами Глинка общался в салоне княгини Бельджойозо, с этим семейством он был прекрасно знаком).

Как только Глинка получит разрешение на выезд из Петербурга в 1844 году, он отправится в столицу моды и вкуса. Это будет его второе зарубежное турне.

## Музыкальная «Богемия»

После премьеры «Руслана и Людмилы» и вплоть до начала 1844 года Глинка вел праздную жизнь в кругу друзей. Посиделки продолжались до 5 часов утра. Глинка с удовольствием «сорил» деньгами, так что через год все доходы, полученные от представлений второй оперы, закончились.

Скульптор Яненко и художники Брюллов со Степановым решили запечатлеть славу Глинки и образ национального гения на века, как обычно и иронизируя над ним, и в то же время искренне восхищаясь. Они превратили в театральное действие процесс снятия гипсовой маски с Глинки, но результат понравился всем участникам<sup>[410]</sup>. Параллельно Брюллов со Степановым писали многочисленные карикатуры на композитора.

Во время таких ночных вечеринок Глинка сочинил романс «Люблю тебя, милая роза»<sup>[470]</sup>, Тарантеллу для фортепиано на русскую тему «Во поле березонька стояла»<sup>[411]</sup>. На стихи модного Адама Мицкевича в переводе Голицына-Фирса он написал романс «К ней»<sup>[412]</sup>. На этом закончился период интенсивного сочинения романсов. Вплоть до 1849 года не появится ни одного произведения в этом жанре, что неслучайно. Глинка покидал Россию и ту культуру, где романс получил столь широкое распространение в рамках салонов. В Европе же действовала другая мода, там не было спроса на подобные вокальные зарисовки, особенно на русском языке.

Еще в 1842 году, до премьеры «Руслана и Людмилы», в Петербург вернулась Екатерина Керн. Глинка опять стал к ней приезжать. Они часто встречались, но это были уже дружеские встречи. Его воображение увлекали теперь ее подружки — хорошенькая, веселая и приветливая барыня Мария Степановна Кржисевич, жившая тогда в Петербурге. Они вспоминали о том, как в 1838 году познакомились в Качановке и посылали друг другу незаметные знаки внимания. Именно Мария Степановна станет одной из его муз до конца жизни, которой он будет писать, о которой он будет думать и приглашать в гости.

В «Записках» он вспоминал этот период: «Время шло недурно»<sup>[471]</sup>. Хотя в конце ноября 1844 года, через год, он напишет из Парижа матери:



«С ужасом вспоминаю о разгульной жизни в Петербурге»<sup>{472}</sup>.

Казалось бы, его развлечения не имели связи с творчеством, но находясь в обществе друзей, любителей музыки, он как бы «считывал» вкусы современников. Он видел, что в культуре действовали два музыкальных направления, или две музыкальные моды.

Первая из них была связана с именем поляка Шопена, чья карьера, несмотря на русское подданство (напомню, что в это время Польша являлась частью Российской империи), складывалась в Париже. Его музыка поражала европейских ценителей неизвестной до этого меланхоличностью, славянской грустью, помноженной на грациозность и модный этнографизм. Его манера исполнения на фортепиано впечатляла противоположностями — мягким туше и блестящей виртуозной техникой. В парижских салонах рукоплескали Шопену, его слава донеслась и до Петербурга<sup>{473}</sup>. Эстетика Шопена, его музыка и сложившийся публичный образ были близки Глинке. Не случайно Глинка написал две фортепианные мазурки, которые были связаны с именем Шопена<sup>{413}</sup>.

Вторую парадигму виртуозного исполнительства установил Лист. Его концертные выступления представляли необычный род театрального действия. Его называли даже фокусником, как и Паганини. Он завоевывал публику в первую очередь как феноменальный пианист и импровизатор, а уже потом как композитор. Слава Листа складывалась в России с 1839 года, под влиянием Михаила Виельгорского. Тогда он писал детям из Рима: «Это — царь пианистов и до него никто на этом инструменте не произвел на меня подобного действия» — и далее: «Лист — единственный для меня». «Его игра меня расстроила так, что я спать не мог и не настроился опять, как на другой день к вечеру»<sup>{474}</sup>.

Если Глинка так и не встретился с Шопеном, по крайней мере об этом не сохранилось фактов, то Листа он стал считать своим другом. Хотя процесс принятия листовской парадигмы творчества был сложным, его манеру игры на фортепиано он называл — «рубить пальцами котлеты», так как она казалась ему грубой и жесткой.

В Петербург Лист приехал в первый раз 4 апреля 1842 года, чем «переполошил всех дилетантов и даже модных барынь»<sup>{475}</sup>. Ради его концертов Глинка, принявший публичную роль «отшельника», даже вышел в свет. «Слушать Листа — это не простое наслаждение, это счастье, блаженство, что-то выше обыкновенных житейских наслаждений. Оно мирит с жизнью, оно заставляет любить ее <...> Скажите, можно ли роптать на жизнь, на судьбу, мимолетные житейские горести, если в этой

жизни есть весна, с ее солнцем, зеленью и цветами, итальянская опера с Рубини и Лист с инструментом Лихтенталя?» — сообщалось в одной из петербургских газет<sup>{476}</sup>.

Глинка был потрясен его фортепианной игрой. Об этом говорит хотя бы тот факт, что он не пропускал ни одного салона, где бывал приезжий виртуоз, и ни одного его концерта. Уже позже, в 1850-х годах, русский композитор, увлеченный искусством «старых» мастеров, будет критиковать Листа за бравурность и вычурность.

Современники вспоминали, что Лист, узнав о русском гении из рассказов графа Виельгорского и Одоевского, лично пожелал с ним познакомиться. После их первой встречи Глинку поразили аффективная манера Листа разговаривать, как будто бы он постоянно выступал с трибуны, его «странный» внешний вид<sup>{477}</sup>, очень длинные волосы, что было не принято среди русских мужчин<sup>{478}</sup>. Но недоверие к Листу быстро прошло, когда он блестяще исполнил отрывки из новой партитуры Глинки «Руслан и Людмила», сыграв их по предоставленному композитором автографу.

Уже после первого приезда в Петербург Лист, по-видимому, увлекся русским искусством. Через год, в 1843-м, пианист снова посетил Петербург. Его встретили прежние знакомые из салонов, в том числе и Глинка. Венгр увидел «Руслана и Людмилу» в театре, спектакль ему понравился. После этого во время гастролей он неоднократно исполнял свою фортепианную транскрипцию «Черкесский марш», в основу которой был положен Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила» (точное название — «Tscherkessenmarsch aus «Russian und Ludmilla»). Впервые европейская знаменитость исполняла музыку русского композитора в лучших салонах и залах Европы.

Глинке нравилось, что Лист так же любит веселиться и кутить, как и русские аристократы. Он с удовольствием принимал участие в их театрализованных вечеринках. Сохранился исторический анекдот о чествовании Листа на вечере, устроенном русским композитором. На нем присутствовали многие друзья Глинки: графы Виельгорские, Соллогуб, Даргомыжский, Осип Петров, пианист Карл Фольвейлер, оба Кукольника, Арнольд и многие другие.

Глинка разыграл театральную мизансцену, которую можно было бы озаглавить как «Цыганский табор». В большой комнате вместо мебели располагались сосны и ели в кадках, между которыми висели пестрые ковры, изображавшие шатер. Вдоль деревьев размещены матрасы,

накрытые коврами. Посередине установлены три сверху связанных шеста, а к ним прикреплена короткая цепь, на которой висел большой котел. В другой комнате предлагались блюда из русской, украинской и белорусской кухни, а между ними располагалось большое количество бутылок.

Вечер начался с музыки: каждый из присутствующих сыграл свои сочинения, артисты театров спели арии из опер Глинки. Потом перешли к столу, опорожнили бокалы, распробовали закуски. Официальная чопорность сменилась дружеским весельем. Глинка в конце вечера произнес речь, в которой объявил, что все деятели искусств со всего мира составляют одну общую странствующую семью — «la Bohème», или «Цыгания».

Глинка использовал игру слов: во Франции «богемой» называли всех творцов, но еще и цыган. Лист рассказал Глинке, что его родная национальная музыка в Венгрии произошла от цыганского фольклора<sup>[414]</sup>. Листу и Глинке нравились такие качества цыганской музыки, как эмоциональность, зажигательные ритмы, виртуозность, так что все они были объявлены обязательными атрибутами истинных творцов. Глинка нарек Листа королем художественной Цыгании, что вызвало рукоплескания присутствующих. Но Лист вдруг сказал, что их костюмы не похожи на одежду истинных цыган. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский рассмеялся и закричал:

— Маэстро Богемии прав! Долой сюртуки! К черту бабочки!

Под общие крики «ура» мужчины сняли обязательные по этикету принадлежности костюма и, несмотря на протесты Листа, стали качать его, а потом понесли в «табор», то есть в большую комнату, где изображалось место ночевки кочевого народа.

В висящий котел Платон Кукольник вылил много рома и зажег его. Начали готовить крамбабулу, то есть крепкий спиртной напиток. Друзья разошлись под утро...

## **В поисках европейской славы**

Но не только Лист и итальянские певцы восхищались музыкой Глинки. В марте 1844 года, в «Revue de Paris», одной из самых читаемых парижских газет, появилась статья двоюродного брата Проспера Мериме — Генри Мериме. В ней критик хвалил оперу «Жизнь за царя». Это «первое художественное произведение, в котором нет ничего подражательного», — считал он. «Это национальная эпопея, это лирическая драма, восходящая к

чистоте своих первоначальных истоков, когда она была не легкомысленной забавой, а торжеством патриотическим и религиозным»<sup>[479]</sup>, — сообщал критик. Все эти похвалы вдохновляли Глинку и усиливали его желание поехать в Париж. Ему казалось, что европейская публика сможет по достоинству его оценить.

В обществе Екатерины Керн он восклицал:

— Никто никогда в России не отзывался обо мне в таких лестных выражениях!

Но Глинка почему-то «забыл» о публикациях Одоевского, Мельгунова и Булгарина, видимо, потому, что он мечтал теперь о европейском признании.

В начале июня 1844 года Глинка отправился во второе зарубежное путешествие. Его компаньонами стали Федор Дмитриевич Гедеонов, дальний родственник, и молодая француженка Адель, возвращавшаяся из Петербурга во Францию. Дорога, как и прежде, начиналась с Новоспасского<sup>[480]</sup>, а потом путники ехали на Варшаву и дальше в Европу<sup>[415]</sup>. Проездом в Берлине он встретился с Зигфридом Деном, которому показал партитуры обеих опер, получившие одобрение учителя<sup>[416]</sup>.

Глинка писал о своей «скитальческой жизни» — такая «независимость мила мне... «ее предпочитаю заботам высокопоставленных лиц», намекая на то, что никакая придворная служба его больше не увлекает<sup>[481]</sup>.

Цели путешествия он для себя формулировал так: во-первых, нужно поправить здоровье, для этого нужно уезжать в более теплые края, во-вторых, он мечтал забыть все переживания, «успокоить сердце удалением от мест и в особенности людей, напоминавших мне мои душевные страдания», в-третьих, хотел получить новые впечатления в Париже. Художественная цель была связана с приобретением артистической славы. «Не желал бы уехать отсюда, не сделавшись известным (не столько для себя, сколько для моих недоброжелателей)»<sup>[482]</sup>, — сообщал он матери из Парижа.

## Франция

С первых минут Париж произвел большое впечатление на композитора<sup>[417]</sup>. Огромные семиэтажные и восьмиэтажные дома, постоянное движение людей на улицах, модные ухоженные дамы и разодетые кавалеры, рестораны и театры — все казалось динамичным,

современным. Париж ощущался как место свободы.

Летом общество только и делало, что гуляло, фланировало, посещало сады, осматривало достопримечательности, встречалось в театрах и ресторанах. Променад был главным развлечением парижан. Бульвары, Елисейские Поля, сады и пассажи были открыты для всех сословий, что удивляло русского аристократа. Летняя жизнь в Париже казалась дешевле и удобнее, чем в Петербурге. За новый отличный сюртук Глинка заплатил всего 90 рублей, по петербургским меркам сущий пустяк, а качество и крой несравненно лучше отечественных. Вместо извозчиков использовался омнибус, многоместная пассажирская карета, запряженная лошадьми, представляющая собой первый общественный транспорт. Он позволял экономить на поездках. Глинка удивлялся, что за 30 копеек можно проехать куда угодно.

Как и в других европейских крупных городах, в Париже проживало много русских, с которыми был знаком композитор, — мать и дочь Краевские, графиня Виельгорская с младшей дочерью, пансионский товарищ Мельгунов, чета Панаевых, художник Михаил Львович Невахович и богач Илья Дмитриевич Норов, устраивавший роскошные развлечения для знакомых. На несколько дней в Париже остановился Михаил Виельгорский. Все вместе посетили Версаль, гуляли в Ботаническом саду, где располагался зверинец. В конце июля русские туристы наслаждались развлечениями в честь годовщины Июльской революции 1830 года. Иллюминации на Сене, шествия, открытые праздничные площадки — все это привлекало толпы людей. «Париж до такой степени разнообразен, что, выйдя на улицу, нет возможности хандрить», — писал он матери через четыре недели после приезда в столицу Франции<sup>[483]</sup>.

В сентябре 1844 года в Париж приехал князь Элим Мещерский. Являясь поклонником Глинки, он уговаривал его издать в Париже свои романсы, но для этого нужны были переводы русских текстов на французский язык. Этим-то Мещерский и занялся<sup>[418]</sup>. У Мещерского собирались известные творцы: здесь Глинка мог общаться с писателями Виктором Гюго и Эмилем Дешампом, с братьями Мериме и др. Первые впечатления от общения с французами он описывал так: «вежливость французов, в особенности образованных, превосходит всякое описание»<sup>[484]</sup>. Парижская жизнь приносила только удовольствие. «Я жил разнообразно и искренно веселился с приятелями», — вспоминал Глинка<sup>[485]</sup>.

Глинку радовало и то, что климат в Париже — мягкий, без резких

перепадов — идеально подходил для его здоровья. А вот лечение, как и в прежние времена, не приносило положительных результатов. Новая система доктора Шустера с применением йода не действовала на него. Так по крайней мере считал сам композитор.

Свою жизнь Глинка воспринимал как чрезвычайно скромную, без «петербургского разгула». Утром — чай. Обедали дома в 18.00 — два блюда и стакан сухого красного вина. Между завтраком и обедом — легкий прием пищи. Такой распорядок Глинка считал очень полезным для здоровья. Он неоднократно уверяет матушку в письмах, что живет очень умеренно, на французский лад. Местные жители, как он сообщал матушке, не любят карт и преферанса, пьют очень мало (либо пиво, либо легкое вино), а шампанское, главный символ Франции, как это ни странно, «не в употреблении»<sup>[486]</sup>.

С ноября начиналась светская жизнь, все возвращались с курортов, что повлекло рост цен на продукты и жилье. Первые восторги по поводу Парижа сменялись спокойным восприятием окружающего. Тем не менее Глинка стал изучать изобразительное искусство, посещал театры, на что тратил уйму денег, так как цены на билеты были чрезвычайно высокими<sup>[419]</sup>, и заводил знакомства. Из музыкальных впечатлений Глинка особенно отмечал Итальянский театр. Его поразили не только певцы и оркестр, которые он называл превосходными, но и великолепный зал, и публика, разряженная, как на великосветский бал. Глинка уже мечтал о новой опере на итальянский текст, которую он напишет для постановки в этом театре.

Михаила Ивановича все чаще посещала мысль обрести подругу (но не жену), что было доступным в этом городе свободы. Матери он рассказывал, что здешние барыни не так очаровательны, как представляют в Петербурге. «У них в манере что-то наглое»<sup>[487]</sup>, — писал Мишель.

Он искал музу, посещая маленькие театры Парижа. Для этих целей подходил театр «Chantereine». Здесь выступали совсем молодые артисты и артистки, а также любители, только начинающие театральный путь. Многих актрис он вместе с Федором Гедеоновым приглашал к себе на вечера<sup>[420]</sup>, которые они устраивали специально для знакомств. Здесь много пели и танцевали, поэтому часто эти вечера называли балами. Подавали чай и легкий пунш, а в заключение выносили сладкий пирог. Федор устроил так, что вечера обходились им недорого, но производили впечатление. Расходились уже в 23.00, что было удивительным для русских. В Париже строго соблюдали ночную тишину. Если танцы все же



продолжались после 11 вечера, то со всех этажей к ним приходили служанки и жаловались:

— Вы беспокоите! У моей госпожи мигрень.

Даргомыжский рассказывал об одном из таких балов у Глинки, который устраивали в честь празднования Нового, 1845 года.

«Милые ученицы его, с примесью некоторых возвратившихся из Петербурга маскарадных француженок, возвратившихся из Петербурга, выпили с нами пуншику и шампанского. Танцы были очень анимированы (от французского *animé* — оживленный, одушевленный. — Е. Л.). Кавалеры были большею частью пожилые русские господа... Пожилые люди с деньгами наслаждаются в Париже, как боги на Олимпе. Француженки уверяют их, что они в самой лучшей поре жизни, разоденут их в лаковые сапоги, модное платье, напялят на руки белые перчатки и таскают их по кофейнам и театрам»<sup>{488}</sup>. В это поверил, видимо, и Глинка, который позже будет рассказывать о прелестях холостяцкой жизни мужчины в летах. На вечере танцевали русскую пляску, и все разошлись уже в 2 часа ночи.

Глинка сблизился с 22-летней актрисой Аделиной. Она не была красавицей, как вспоминал Глинка, но обладала шармом. Производило впечатление неуловимым выражением глаз и улыбкой. Глинка отмечал ее стройность, тонкую талию и вкус в манере одеваться. В ее обращении с людьми было много достоинства и такта. К концу декабря 1844 года Аделина призналась в ответном чувстве. Глинка стал часто бывать у нее: они вместе обедали и потом мило беседовали вплоть до позднего вечера. Она жила с матерью и маленькой дочкой. Аделина продолжала учиться актерскому мастерству, а русский композитор учил ее петь, как и несколько других француженок.

Глинка был доволен таким образом жизни.

Неоднократно он сообщал своим родственникам и друзьям:

— Вы не поверите. Я остепенился! Отвык от вина, разгульной жизни. Отвык от неряшества. Каждый день я не только опрятно одет, но и причесан каждый день<sup>{489}</sup>. На внешний вид здесь обращают большое внимание.

Сохранился портрет композитора, сделанный в Париже<sup>{490}</sup>. Сам Глинка высоко ценил его за сходство. Перед нами стройный мужчина, хорошо одетый, с модной укладкой и подвитыми волосами. Бакенбарды и усики тонко подстрижены по последней парижской моде. Он — серьезный, сосредоточенный, уверенный в себе маэстро. В руках — свиток нот, чтобы зритель сразу мог определить род деятельности героя.



В это время года жизнь в Париже все дорожала. Глинка опять посылал матушке бесконечные просьбы о повышении своего содержания. Уже в январе 1845 года он сообщал с грустью: «Париж — бездонная пропасть»<sup>[491]</sup>.

Прожив более полугода в Париже, он все еще не мог устроить свои артистические дела. В октябре 1844 года он познакомился с известным композитором Даниэлем Обером, директором местной консерватории, но какой-либо дальнейшей протекции от него не последовало. В салонах он прослыл хорошим музыкантом, но того успеха, как, например, Шопен, он не получил. Теперь Глинка мечтал об общественном концерте, чтобы его музыка звучала для широкой публики.

## Мечты об Испании

Глинка надеялся, что в Париже ему поможет Лист, но встретиться с известным другом в столице искусства ему не удалось. Лист уехал в Испанию на гастроли<sup>[421]</sup>. Его возвращения ожидали в марте — апреле 1845 года, но в конце апреля в прессе появилось сообщение, что он едет в Германию, а оттуда в конце июня в Англию. Эта новость поразила Глинку, ведь это означало, что поддержку в профессиональных музыкальных кругах он так и не получит в ближайшее время. Он ощущал разочарование: венгерский пианист во всем его опережает — он смог завоевать музыкальный Париж и теперь наслаждается загадочной Испанией, о которой Глинка уже давно мечтал.

Надо заметить, что в это время как раз наблюдался повышенный интерес к родине Сервантеса среди многих художников-романтиков. В России знали о сочинениях Проспера Мериме — его «Письмах из Испании» и «Кармен». Об этой стране писали Теофиль Готье, Виктор Гюго, посетить эту страну собирались известный скрипач-виртуоз Уле Буль и знаменитый Александр Дюма<sup>[422]</sup>. В России тоже сложилась испанская мода, хотя мало кто из русских бывал в этой стране. Романтическая русская Испания рисуется в стихотворениях Пушкина и его «Каменном госте», были написаны «испанские» романсы Верстовского, Виельгорского. В кругу Глинки читали и обсуждали драму Шиллера «Дон Карлос». Надо заметить, что многие популярные оперные сюжеты разворачиваются в Испании: в Севилье XVIII века живет «Севильский цирюльник» Россини, Дон Жуан Моцарта разгуливает по Севилье в середине XVII века, «опера спасения» «Фиделио» Бетховена также происходит в Испании XVII века.

Сам Глинка уже опробовал испанский музыкальный стиль, сложившийся в профессиональной европейской музыке. Он написал несколько романсов в жанре болеро<sup>[423]</sup> и испанскую серенаду «Ночной зефир», имевших успех в гостиных Петербурга. Испанский романс «Победитель» на стихи Жуковского был сочинен еще в Италии. Желание поехать вслед за Листом оказалось столь сильным, что он немедленно написал матушке об этом. Та категорически ответила «нет».

Друзья подшучивали над ним:

— Матушка боится тебя, Мишель, отпускать. И совершенно права. Всем известно, что мужья там очень ревнивые. И всем известно, что ты равнодушен к хорошеньким женщинам. Тебя же там убьют или покалечат<sup>[492]</sup>.

Байки о ревнивых испанцах пересказывались в салонах. В «Северной пчеле», как раз в том номере, в котором публику извещали о премьере «Руслана и Людмилы», рядом, на первой полосе, был помещен рассказ об испанских нравах — о проверках, которые ревнивые мужчины устраивают своим возлюбленным<sup>[493]</sup>.

Однако беспокойства матери были связаны, видимо, в первую очередь с политической обстановкой в этой стране, где шла борьба за власть. Но Глинка убеждал ее, что междоусобные войны, которые вели приверженцы королевы-регентши Марии-Кристины и генерала Эспартеро, уже утихли. Многие его знакомые — Лист, певец Иванов — жили там спокойно.

Чтобы убедить матушку в необходимости поездки в Испанию, композитор посылал ей одно за другим письма с жалобами на парижскую жизнь. Зимой ему теперь кажется слишком холодно, квартирки плохо отапливались. К декабрю французы стали казаться ему слишком расчетливыми и эгоистичными.

Не теряя времени, он решил учить испанский язык. Как и прежде, Глинка стал брать уроки у самого лучшего учителя<sup>[424]</sup>. Русский композитор погрузился в мир испанского языка, занимаясь по пять-шесть часов в день. Он вывел для себя эффективный способ обучения. Получив первые знания, он взялся сразу за перевод «Жиля Блаза» французского писателя Алена Рене Лесажа на испанский язык<sup>[425]</sup>. К каждому уроку он переводил отрывки из него, учитель исправлял ошибки, и Глинка переписывал правильный вариант. Затем все это декламировалось несколько раз. Параллельно с переводом Глинка стал читать известный ему роман «Дон Кихот» в оригинале. Вскоре русский композитор уже понимал испанскую речь и немного говорил на новом языке.

Хотя матушка еще не дала согласия на путешествие по Испании, Глинка уже планировал его со всей тщательностью. Для этого купил географию Испании на испанском языке в 700 страниц, повесил на стенах карту Испании.

Глинка был счастлив: «Я ехал сюда с целью искать развлечений и забвения моих горестей — нашел здесь вместо пустых и ничтожных удовольствий столько пищи для ума и воображения, что... время летит столь быстро, что желал бы продлить день еще на 24 часа лишних»<sup>{494}</sup>.

У маркиза де Суза, чей салон посещал русский композитор, он познакомился с испанцем, лет пятидесяти, доном Сантьяго Эрнандесом. Он имел репутацию человека честного и благородного. Сам он пострадал от войны у себя на родине, потерял все состояние. Глинка сдружился с доном Сантьяго и нанял его в качестве управляющего, или мажордома, как пишет композитор в воспоминаниях. Он закупал продукты, вел бюджет, ухаживал за гардеробом, к тому же с ним можно было практиковать испанский язык. Глинка платил испанцу 100 франков в месяц, сумма чуть меньше 100 рублей, но для почти всегда пустого кошелька композитора и это казалось значительным. Однако Сантьяго настолько хорошо обустроивал быт, что Глинка не мог отказаться от его услуг. А когда матушка в конце концов прислала разрешение на поездку в Испанию, то Михаил Иванович пригласил его с собой в качестве компаньона.

## **Покорить Париж и... уехать**

Несмотря на испанскую эйфорию, мысли о публичном концерте и покорении публики Парижа не покидали русского композитора. По-видимому, событием, которое «подстегнуло» Глинку к активным действиям в этом направлении, стали новости из России. Он узнал, что 28 января 1845 года в Большом (Каменном) театре в Петербурге была исполнена новая опера его бывшего начальника — Алексея Львова под названием «Бьянка и Гуальтьеро» (либретто И. Гилью). Ее исполнили ни много ни мало знаменитые певцы Итальянской труппы — Рубини, Виардо, Тамбурины, Галлилари, Лавиа и представители Русской труппы (самый знаменитый — Петров). Пока Глинка путешествовал за границей, Львов постепенно занял вакантное место главного национального оперного композитора. Он неоднократно подчеркивал, что мыслил свою оперу именно как русскую, но связанную с европейскими оперными традициями.

Текст либретто был переведен на три языка — французский (написан

оригинал), итальянский и немецкий, что обеспечивало возможность сочинению звучать в разных странах. До петербургской премьеры оперу уже знали в Дрездене: 13 октября 1844 года «Бьянка и Гуальтьеро» была поставлена в знаменитой Опере Земпера, а в главной роли выступала блистательная певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент, выдающаяся исполнительница опер Вебера и Бетховена. Впервые опера русского композитора звучала в театре Европы<sup>{495}</sup>.

Глинка остро отреагировал на успех Львова, критикуя его в письмах. Естественное чувство зависти и конкуренции переросло в желание действовать и доказать собственный высокий социальный статус в иерархии уже европейских композиторов.

Глинка вспомнил, что давний друг Григорий Волконский снабдил его рекомендательным письмом<sup>{496}</sup> французскому композитору и дирижеру Гектору Берлиозу (1803–1869), считавшемуся одним из главных новаторов своего времени. К тому же Берлиоз тогда был признан как влиятельный критик, создающий репутации и «выдвигающий» на арену публичности новые имена. Глинка пришел к нему в конце февраля 1845 года. Как он сообщал в письме матушке, первая встреча с Берлиозом прошла холодно<sup>[426]</sup>, но вскоре их взаимоотношения изменились.

Пока Глинка собирался в Испанию, Берлиоз хотел навестить Россию. В стране снегов он, как и другие гастролеры, думал найти благодарных и эмоциональных поклонников и не в последнюю очередь — поправить свои расстроенные денежные дела. Издавна гастролеры в Петербург считались среди зарубежных исполнителей своего рода удачным «джек-потом». Видимо, во время долгих разговоров Берлиоз рассказал о своем желании концерттировать в России. Глинка обещал содействовать этому, а Берлиоз, в свою очередь, предложил протекцию в Париже. Оба понимали ценность друг для друга. И оба выполнили свои обещания.

В своих предстоящих больших концертах под общим названием «Fetes musicales» («Музыкальные праздники») Берлиоз исполнил несколько номеров русского композитора, которые выбрал сам (вероятно, он изучал рукописи нового друга). На афише имя Глинки стояло в одном ряду с европейскими знаменитостями — Россини, Вебером и самим Берлиозом. Концерты, собиравшие разносословную публику, проходили в зале Цирка на Елисейских Полях. Он вмещал до пяти тысяч человек. Оркестр, по оценке Глинки, был отличный. Он состоял из 160 человек, что считалось гигантским для того времени.

«Лучшего и более почетного случая познакомить парижскую публику

с моими произведениями не могло представиться»<sup>[497]</sup>, — восторженно сообщал Глинка в Россию.

В концерте 16 марта (4 марта по старому стилю) 1845 года прозвучала Лезгинка Глинки из второй оперы, очень понравившаяся Берлиозу. Ее переименовали в «Большой танец на Кавказские и Крымские темы». Исполнялась ария Антонида «В поле чистое гляжу» из «Жизни за царя» (в афише значилась как «Русская каватина»). Единственной певицей, которая знала русский язык, была Александра Соловьева<sup>[427]</sup>, известная во французском светском обществе. Хотя Глинка не был в восторге от ее таланта — он знал ее по выступлениям и совместной работе в Большом (Каменном) театре в Петербурге, но выбора не было.

Оба сочинения произвели сильное впечатление на публику<sup>[428]</sup>. Лезгинка самому Глинке не понравилась. Многие эффекты, рассчитанные первоначально на два оркестра в театре, после переложения для одного большого оркестра Берлиоза потерялись в огромном зале Цирка на Елисейских Полях<sup>[429]</sup>. О плохой акустике этого зала, из-за которой сливаются в единое «пятно» все гармонии произведения, сообщал и Берлиоз. Ария Антонида была исполнена еще раз 6 апреля / 25 марта 1845 года в четвертом концерте цикла Берлиоза.

Весной 1845 года Берлиоз встречал Глинку у себя на квартире с радостью и воодушевлением, насколько это было возможно для этого эксцентричного человека. Они виделись часто, три раза в неделю. Во многом такой интенсивности встреч способствовало их соседство — оба жили на одной улице rue de Provence. Михаил Иванович восторженно отзывался об искусстве нового французского друга. «Берлиоз дирижирует превосходно и с необыкновенной энергией»<sup>[498]</sup>, — сообщал он друзьям в Россию.

Они много беседовали о музыке. Их интересовала сфера фантастического, которую в литературе развивал их общий кумир Гофман. Оба композитора мечтали найти средства для ее воплощения в звуках. Глинка подробно изучил произведения французского мастера — особенно его поразили симфоническое произведение «Ромео и Юлия» по Шекспиру, написанное в новом жанре драматической симфонии, «Гарольд в Италии», еще одно необычное по составу сочинение для солирующего альта и симфонического оркестра, и грандиозный вокальный Реквием.

Письма Глинки этого времени пестрят восторженными оценками Берлиоза. «Берлиоз один из примечательнейших композиторов нашего времени — оригинален и инструментует как никто»<sup>[499]</sup>. Или: «...в

фантастической области искусства никто не приближается до этих колоссальных и вместе всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец оркестр, могучий и всегда новый — вот характер музыки Берлиоза»<sup>[500]</sup>, — рассказывал о нем Глинка в письме другу Кукольникову.

После успеха сочинений Глинки он, поддерживаемый Мельгуновым и Берлиозом, решил организовать свой авторский концерт. Сумму на устройство давал князь В. П. Голицын, тот самый, с которым Глинка устраивал развлечения на Черной речке в юности. Его доход в 500 тысяч годовых позволял быть щедрым.

Глинка действовал активно, что говорит о чрезвычайной заинтересованности в результате<sup>[430]</sup>. И уже 10 апреля 1845 года в 8 вечера зал господина Герца<sup>[431]</sup> собрал роскошную публику, особенно много русских дам, которые пришли в «великолепном убранстве». Французское издание написало, что «это был цветник»<sup>[501]</sup>. В распоряжении Глинки были лучшие артисты из того самого Итальянского театра, которым он так восхищался. Дирижировал скрипач Теофиль Тильман (1799–1878).

Во времена Глинки еще были не приняты авторские концерты, где исполнялась бы музыка только одного композитора. Даже Лист, который совершил переворот в концертной индустрии и стал выступать один на сцене, без приглашений вокалистов, всегда играл еще и музыку других авторов. Правда, часто в собственной интерпретации в виде транскрипций, то есть виртуозных обработок. Считалось, что смешанная программа — вокальная и инструментальная — способна удерживать внимание и интерес публики. Глинка также хотел угодить разным вкусам. В «пестрой» программе были собраны увертюра из «Семирамиды» Россини, «Вариации на русские темы», исполненные скрипачом Гауманом. Виртуозные пьесы представил австрийский популярный скрипач Леопольд фон Мейер<sup>[432]</sup>. Но все же довольно много звучало музыки именно Глинки. Он даже вышел на сцену сам в роли аккомпаниатора — вместе с певцом Марра. Они исполнили его романс «Желание», написанный в итальянском стиле и на итальянский текст. Музыкальный номер имел успех.

Не все прошло идеально. Соловьева волновалась и, плохо спев итальянский дуэт, уже не смогла выйти на сцену для следующего номера. Ситуацию спас тенор Марра, исполнивший дополнительную арию, не указанную в программе.

Наибольший эффект произвели сочинения, которые не имели языкового барьера — особенно Вальс-фантазия, который здесь назвали



Скерцо, а также романс «Желание». Оба понравившихся произведения опубликовал издатель Бернар Латт в Париже.

«Концерт был очень удачен»<sup>[502]</sup>, — констатировал Глинка в письме к матери. Теперь о нем знал Париж, а значит, и его репутация получала европейский масштаб<sup>[433]</sup>. Глинка эмоционально подводил итог своим усилиям в письме к матери: «Может быть, другие будут счастливее в своих дебютах, но я *первый русский композитор*, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в *России и для России*»<sup>[434]</sup>.

Но финансового успеха концерт не принес. Хотя зал был полон публики, но многие пришли по приглашениям. Голицын дал в долг 1500 франков, что составляло около 1300 рублей ассигнациями в России, а издержек вышло на 2300 франков. Опять на помощь пришла матушка, выславшая деньги на покрытие долга.

О Глинке написали в парижских газетах и журналах. Самой обширной и влиятельной из пяти статей о дебюте русского композитора<sup>[503]</sup> была статья друга Берлиоза. Вскоре 16 апреля (4 апреля по старому стилю) 1845 года в почтенной газете «Journal des Débats politiques et littéraires» появилась его большая статья. В ней Берлиоз изложил биографию Глинки, где подчеркивалось его разностороннее образование, и дал оценку его авторскому стилю. Газету считали самым важным французским изданием, ее читали дома и на улицах, в театрах и во всех кофейных домах. Буквально через несколько дней ее русский перевод (по протекции друзей Глинки) вышел в «Санкт-Петербургских ведомостях» (20 апреля) и «Московских ведомостях» (26 апреля) под заглавием «Мнение Г. Берлиоза о М. И. Глинке».

Насколько искренним был Берлиоз в своей статье, установить сейчас сложно: был ли это только стратегический ход для того, чтобы добиться приглашения в Россию и снискать расположение русской публики, или Берлиоз действительно хотел помочь Глинке — неизвестно. Важно другое. Хвалебная статья Берлиоза принесла «дивиденды» обеим сторонам. Его публикацию расценивали в России как первую значимую иностранную рецензию о Глинке. Берлиоз заслужил звание «первооткрывателя» русской музыки. После его выступления в прессе кардинально изменилось отношение к Берлиозу в России — его теперь воспринимали чуть ли не первым гением Европы<sup>[504]</sup>. Статья привела к еще одному важному для карьеры французского маэстро событию: упоминаемый им Львов — Берлиоз называл его превосходным директором Капеллы — сам отправил



письмо Берлиозу с предложением совершить поездку в Россию<sup>[435]</sup>. Французский композитор был доволен разыгранной «партией». Глинка же приобрел известность в широких кругах одной из главных столиц мира.

В двух статьях французского журналиста Мориса Бурже в «Revue et Gazette musicale de Paris» также даются превосходные характеристики музыке Глинки. Кроме того, рецензент опровергает распространенное мнение о России скандального путешественника маркиза де Кюстина, известное по его книге «Россия в 1839 году». Для Бурже важно, что Глинка необычайно образован, знает четыре языка, а значит, в России есть достойное общество. Он ценит оригинальность: «...Глинка обладал всеми способностями для того, чтобы придать театральной музыке особенный вид, исключительно оригинальный колорит, настоящее выражение русского гения»<sup>[505]</sup>. Журналист из «L'Illustration» отмечал талант аккомпаниатора Глинки: «В нем раскрылся для аудитории замечательный пианист».

Русский композитор переправлял все публикации, афиши и даже личное письмо Берлиоза в Россию, гордясь столь пристальным вниманием французов к своей персоне. Он просил Кукольника перевести их на русский язык и разместить в газетах, особенно в «Северной пчеле». О репутации успешного европейского композитора должны были знать на родине.

Но на этом общении двух гениев... закончилось. Каждый добился своего. Им предстоит встретиться еще один раз в 1850-х годах. И тогда Глинка с разочарованием напишет, что Берлиоз к нему был абсолютно холоден. Эхо парижского успеха пришло к Глинке из... Греции. Его пригласили вступить в Афинское общество изящных искусств, которое объединяло самых выдающихся людей в разных областях искусства.

## **Почему Глинка не сочинял симфоний?**

Прежде чем отправиться с Глинкой в путешествие по Испании, остановимся на важном творческом вопросе, который обострился после общения с Гектором Берлиозом.

Многие исследователи творчества Глинки не раз отмечали, что русский классик не оставил в своем наследии симфоний и квартетов (по крайней мере, законченных), жанров, высоко ценимых в композиторской сфере после открытий Бетховена. Пытаясь объяснить этот факт, некоторые исследователи утверждали, что композитору было свойственно иное музыкальное мышление, противоположное принципам симфонизма. Он

придерживался вариационного способа развития музыкальной темы, то есть когда она каждый раз показывается в неожиданных ракурсах, но не теряет своего узнаваемого звучания (в симфонии тема проходит через процесс изменения, то есть разработки). Другие исследователи указывали, что вообще-то Глинка сочинял в обоих жанрах, но почему-то не доводил подобные произведения до конца, терял к ним интерес. Кто-то полагал, как, например, Стасов и Балакирев, что Глинка сознательно отказывался от симфонии, так как этот жанр считался отражением немецкого национального духа. Путь европейского искусства, по их мнению, был чужд Глинке, который сочинял исключительно русскую музыку, кардинально отличающуюся от других национальных школ.

Очевидно, что в вопросах, касающихся творчества, однозначных ответов не может быть. Однако сам Глинка отчасти ответил на обозначенный вопрос. Он размышлял так: «...доселе инструментальная музыка делилась на два противоположные отдела: квартеты и симфонии, ценимые немногими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями»<sup>[506]</sup>. То есть симфония являлась «ученым», сложным жанром, который могли понять лишь истинные ценители и профессионалы. Как показывает вся творческая биография Глинки, он сочинял всегда в тех жанрах, которые были бы востребованы аудиторией, в случае с симфонией или квартетом — таких было немного. К тому же никогда «интеллектуальное» в его произведениях не перевешивало «развлекательного». Музыка, считал он, должна приносить удовольствие, должна воздействовать на чувства, а не на интеллект. Оттого и жанр симфонии, который в большей степени связан с интеллектуальным постижением, видимо, не вдохновлял его. А без вдохновения, как истинный романтик, он не мог довести свой замысел до конца. Мы бы сегодня сказали, что он работал на смешанную целевую аудиторию, ту, которая ценила бы в музыке некоторую интеллектуальность, но более всего искала бы в ней эмоционального отклика.

Глинка следовал еще одной распространенной традиции — сочинялась только та музыка, которая могла бы быть исполнена сразу же после ее написания. Оперы он сочинял под конкретных солистов, которые были в театре. Фортепианную музыку — для салонов, где он бывал. Вокальную лирику исполнял сам. Для него не имело смысла сочинять симфонию в четырех частях, так как в принятой концертной практике симфонии почти никогда не звучали полностью. Даже в интеллектуальных салонах Михаила Виельгорского чаще всего исполнялись отдельные части — одна или

несколько<sup>{507}</sup>.

Второй противоположный «отдел», о котором размышлял Глинка, — это концерты и вариации, которые нравятся большинству, но Глинку они теперь утомляли своей «несвязностью и трудностями»<sup>{508}</sup>. Следовательно, жанр вариации, который был так приятен композитору в его фортепианный период, уже не удовлетворял его. После школы контрапункта, пройденной у итальянских маэстро и немца Дена, вариационная техника воспринималась слишком простой, не дающей ощущения единства, драматизма и развития музыкальной мысли. В результате Глинка мечтал соединить требования искусства с требованиями века и публики.

Общение с Берлиозом и подробное изучение по партитурам его сочинений значительно повлияли на размышления Глинки о симфонической музыке. Происходил очередной стилистический и жанровый поворот в его композиторской судьбе — движение от оперы, в первую очередь ориентированной на итальянскую версию жанра, к симфонической музыке. Глинка видел, какие открытия совершил французский маэстро, — он значительно модифицировал жанр симфонии, добавил в него литературную программу, превращая симфоническую музыку в подобие театральной постановки, но только для музыкальных инструментов. Мишель много размышлял над тем, как сочинять для оркестра. В итоге он пришел к «чрезвычайно важному результату»<sup>{509}</sup>, как он сам считал.

Он придумал, как ему казалось, новый жанр — концертные пьесы для оркестра под именем «*fantaisies pittoresques*», то есть музыкальные живописные фантазии, фантазии-картины, которые бы изображали какие-то внешние события, пейзажи и отличались причудливой красочной атмосферой. Этот жанр был близок концертным увертюрам и имел сходство с программными увертюрами Берлиоза, например «Король Лир» и «Римский карнавал», написанной недавно, в 1844 году.

Глинка знал, что в русской и зарубежной прессе шел спор между теми, кто выступал «за» программную музыку, то есть изображающую внемузыкальные сюжеты, и тех, кто «против». Для такого нового типа музыки использовали разные определения — «живописность», «музыкальная живопись», «имитативная музыка». Симфонические произведения Берлиоза, находившиеся в центре подобных споров, называли «трагедиями в виде симфоний», «музыкальными зрелищами» и др.

Глинка, вступив в партию тех, кто поддерживал новые музыкальные

идеи Берлиоза, рассуждал следующим образом: пьесы в новом жанре должны были быть «равно докладными знатоками и простой публике»<sup>{510}</sup>, то есть понятными всем. Первым опытом в подобном роде Глинка мыслил «Марш Черномора», как отдельную концертную пьесу. Для нее он дописал *coda*, то есть заключительную часть, чтобы она могла звучать как отдельное симфоническое сочинение, вне оперы.

Мечтая о поездке по Испании, он думал полностью себя посвятить созданию подобных живописных музыкальных картин с использованием местных народных мелодий. Фольклор придавал бы им оригинальности и фантазийности. Начиная с эпохи «Руслана», «оригинальность» стала главным критерием в оценках композитора. Сложность «оригинальности» для него заключалась в том, чтобы найти что-то новое, но в рамках «хорошего вкуса», то есть в рамках европейских музыкальных норм.

Видимо, Глинка много об этом рассуждал в салонах, так что информация о его задумках достигла парижской прессы. В газетах появилась заметка о возможных экспериментах русского маэстро, премьеры которых ожидались через год.

## Испания

Глинка планировал выехать в Испанию 1 мая 1845 года. В Париже он истратил все сбережения и теперь ждал вексель из России, который никак не мог прийти. Оказалось, что на границе России и Пруссии погиб курьер. Из-за этого ему пришлось еще на месяц задержаться в столице Франции, что повлекло очередные траты. Месячное проживание обходилось в 1,5 тысячи франков, около 1,3 тысячи рублей. Теперь при его известности он должен был выглядеть хорошо и жить роскошно, что исключало любую экономию средств. Глинка сообщал, что обожает этот город, но промедление вызывало в нем злость: «Это все-таки значит потерять слишком много времени, тем более что мне здесь решительно нечего делать, потому что от Парижа я получил все, что только можно пожелать»<sup>{511}</sup>. Действительно, он заручился поддержкой в салонах, выступил с сольным концертом, продемонстрировал свое знакомство с Берлиозом. Показать же местной публике свои оперы на сцене казалось Глинке невозможным. «Хлопоты и издержки, требующиеся на это, так огромны, что и помышлять об этом я более не намерен. Даром здесь ничего не делают. Перевод, переписка нот, плата артистам и журналистам и пр. потребовала бы от 8 000 до 10 000 [франков]... между тем как успех

ненадежен»<sup>{512}</sup>, — рассуждал он в письме матушке.

Матушка отпустила сына в Испанию не более чем на год<sup>{513}</sup>. Неоднократно она будет звать его домой<sup>{436}</sup>, но Михаил Иванович, перешагнувший порог сорокалетия, мечтал, наоборот, продлить путешествие или же обязательно вернуться еще сюда в скором времени.

Дорога в страну мечты была приятной, хотя и не без приключений<sup>{514}</sup>. Глинка сообщал матушке, что впервые путешествует так хорошо и безболезненно<sup>{437}</sup>. Правда, он умолчал, дабы ее не расстраивать, что в городе По он потерял паспорт. Во всех дорожных приключениях на выручку приходил дон Сантьяго, которого Глинка называл в письмах «золотым человеком». Он сообщал, что путешествует с товарищем, «без которого бы я здесь не мог обойтись»<sup>{515}</sup>.

Символично, что 20 мая, в день своего рождения, когда композитору исполнился 41 год, он вступил на испанскую землю. В его ментальной карте Испания являлась «краем Европы», как он сообщал в письмах. «Я был в совершенном восторге»<sup>{516}</sup>, — вспоминал он. Его детские мечты о далеких странах и землях опять сбывались...

Глинка впервые путешествовал на мулах, навьюченных вещами, на них перебирались через труднопроходимые Пиренеи. Все, что встречалось на пути, поражало своей новизной — внешний вид людей, постройки с необычными дверями и окнами, посуда, одежда. Отличалась местная еда, в которой преобладали овощи, желтый горох, к каждому блюду подавали перец, чеснок и сало, похожее на малороссийское.

Наконец путешественники добрались до древнейшего города на севере страны — Памплоны. Везде их встречали радушно. Он сообщал матери в письмах: «...нас передают с рук на руки из одного трактира... в другой. Хлопочут для нас, доставляют лошадей, мулов, проводников, кормят, поят, ухаживают с необыкновенною приветливостью, и все это за самую дешевую цену»<sup>{517}</sup>. Знаменитую на весь мир испанскую пляску он впервые увидел в местном театре. Правда, как Глинка сообщал матери, истинно испанского в ней было мало: из-за Того, что эти территории находились близко к Франции, они испытывали заметные иноземные влияния, в частности, профессиональных французских балетмейстеров и итальянской музыкальной традиции.

Первой целью путешествия русского композитора был город Вальядолид, где Глинка, по совету дон Сантьяго, решил провести все лето. Этот город когда-то давно, с XIII по XVIII век, был резиденцией двора кастильских и испанских монархов, а сейчас отличался спокойствием и

умиротворенностью. Немаловажно, что жизнь здесь была недорогой. Сестра донна Сантьяго предоставила русской знаменитости две комнаты. Траты на проживание казались небольшими — 400–500 франков в месяц, что составляло менее 300 рублей.

Вместе с родственником своего мажордома он каждый день ездил верхом по окрестностям Вальядолида, что укрепляло физическую форму Глинки. Он наслаждался рощей серебристых тополей, видами гор, вершины которых покрыты всевозможными ароматными травами — шалфеем, лавандой, тмином. Климат радовал: днем тепло, но без жары, а ночи сохраняли тепло дня, так что можно было отправляться на ночные прогулки, не опасаясь простуды. Сухой воздух (в отличие от Италии, где он страдал от морского ветра) благоприятствовал здоровью.

По вечерам у хозяйки собирались соседи и знакомые. Один из них играл на гитаре испанские народные мелодии. Особенно запомнились арагонская хота, жанр, по мнению Глинки, сохранивший свое первоначальное фольклорное звучание, и вариации на фольклорные темы. Именно эти первые впечатления затем были использованы Глинкой осенью 1845 года для написания первой оркестровой пьесы (о чем подробнее позже). Многие здесь напоминали сельские вечера в России. Хозяев, у которых он гостил, Глинка сравнивает с героями повести «Старосветские помещики» Гоголя — Афанасием Ивановичем и Пульхерией Ивановной. Как и в средних русских усадьбах, здесь не было роскоши и церемоний, а хлебосольство, которым славились испанцы, было умеренным, без деликатесов.

Хозяйка раздобыла плохонькое фортепиано. Глинка не танцевал, как другие, а вместе с двумя студентами, которые подыгрывали ему на гитарах, устраивал бесконечные импровизации для танцующих. Но популярностью пользовались отнюдь не испанский фольклор, а европейские жанры — вальс и кадрили, называемая здесь ригодоном, парижская полька, только что вошедшая в моду.

Глинка отмечал для себя, что жители этой местности не отличаются красотой и высоким ростом, так что Глинка, которого здесь величали дон Мигель, считался теперь довольно высоким человеком, что ему льстило. Женщины были к нему необыкновенно ласковы, приветливы, что подкупало русского композитора. Их глаза, как вспоминал Глинка, всегда наполнены блеском, что заставляло замирать его сердце<sup>{518}</sup>.

В целом испанцы казались ему дружелюбным народом, а все истории про них он считал выдумкой: «Здесь деньгами дружбы и благосклонности



не приобретешь, а ласкою все на свете»<sup>{519}</sup>.

Отдохнув все лето в Вальядолиде и переждав самое жаркое время года, Глинка в августе начал туристическое паломничество по достопримечательностям Испании. Все его переезды, как и во время пребывания в Италии, были обусловлены климатом — при первых похолоданиях или сильных ветрах он уезжал в более теплые края. В результате Глинка проехал всю Испанию — с севера на юг и обратно. Мадрид стал тем городом, куда он возвращался неоднократно (как когда-то в Италии — в Милан).

## Путеводитель по Испании от Глинки

Как и любого романтика, Глинку интересовали в первую очередь древности. Его «Записки» об испанском периоде и письма того времени наполнены перечислением и описанием достопримечательностей. Суммировав эти высказывания, можно составить еще один путеводитель — теперь уже по Испании. Надо заметить, что эта информация была актуальна для современников композитора. Дело в том, что существующие на тот момент книги об этой стране, как считал Глинка, грешат неточностями и обобщениями. Так что он хотел более точно информировать соотечественников, многие из которых еще не были в этой экзотической, как они считали, стране. Свои впечатления о народе, местных традициях, природе и своей жизни он записывал в дневник, который предполагал позже опубликовать, но, увы, дела этого так и не довел до конца<sup>{520}</sup>.

Итак, вот «топ-10» обязательных, с точки зрения Глинки, мест для посещения в Испании. Отметим в нем те впечатления, которые композитор фиксировал в своих посланиях:

*Первое.* Сеговия — место на скалистой возвышенности, сохранившее смешение римской, мавританской и испанской культур. Нужно осмотреть древний акведук, то есть водопровод, и дворец Алькасар на скале, в котором заслуживают внимание необыкновенные плафоны. В тронном зале короля Педро I потолок искусно сделан из дерева, передающего свечение звездного неба. Внешний воинственный облик дворца, уходящие в голубое небо пики бойниц напоминали о любимой композитором средневековой готике. Но к готике добавлялся никогда не виданный ранее мавританский стиль с завитками, замысловатыми орнаментами и изгибами линий. Глинку впечатлило то, что дворец построен еще арабами. Королевская резиденция



после переезда двора в Мадрид стала служить... тюрьмой для государственных преступников, а во времена Глинки превратилась в артиллерийское училище<sup>[438]</sup>.

*Второе.* Кафедральный собор Богоматери в Бургосе — шедевр испанской готики, строительство велось с XIII по XVI век. Собор с гигантскими шпилями, мозаикой и масштабной аркадой привел композитора в восторг.

*Третье.* Королевский дворец Ла-Гранха-де-Сан-Ильде-фонсо — загородная летняя резиденция королей. Фонтаны и красивейшие оранжереи превосходили «все виденное мною», вспоминал композитор.

*Четвертое.* Мадрид — Глинка, приехавший в этот город в середине сентября 1845 года, сначала не оценил его, а по прошествии некоторого времени писал, что не хочет терять ни минуты, чтобы не пропустить ничего интересного здесь. Он не просто посетил, а изучал все экспонаты Прадо, национального музея живописи и скульптуры. Музей потряс его собранием испанской живописи. «Я часто посещаю этот Музеум, восхищаюсь некоторыми картинами и до того в них всматриваюсь, что, кажется, вижу и теперь их перед глазами»<sup>[521]</sup>, — сообщал он. Глинка изучил картины Тициана, Босха, Брейгеля, Эль Греко, Рафаэля и других гениев. Словом «прадо» еще назывались ночные гуляния рядом с музеем, ставшие традиционными для общества Мадрида. Эти гуляния даже называли «политическим салоном», во время которых решались важные государственные вопросы. Глинка часто бывал здесь и находил новые знакомства.

*Пятое.* Аранхуэс — летняя резиденция испанских королей, расположенная недалеко от Мадрида. Глинка сравнивал ее с Царским Селом. Его поразили огромнейшие платаны и пирамидальные тополя. В Большом дворце интерес вызвали фарфоровая зала в китайском стиле и зеркальная зала. Малый дворец, или Дом земледельца (Каса-дель-Лабрадор), на территории резиденции на Глинку произвел большее впечатление, чем Большой, королевский дворец.

*Шестое.* Толедо — самый живописный готический город в Испании, согласно оценке русского путешественника. Для Глинки-романтика ценным было то, что он как будто погрузился в прошлое. Город сохранил исторические свидетельства Средних веков. Большая часть извилистых улиц и домов отстроена в арабском стиле. Кафедральный собор Святой Марии в стиле испанской готики содержал множество шедевров — картины Эль Греко, Караваджо, Тициана. Скульптуры из белого мрамора,

«разноцветные окна», то есть витражи, — все это производит невероятное впечатление, «описать которое невозможно», указывал композитор. В этом соборе ему удалось поиграть на органе.

*Седьмое.* Эскориал — монастырь и дворец. Глинка несколько раз приезжал его осматривать. Он полагал, что это хорошее место для прогулок с понравившимися дамами. Они гуляли пешком и ездили на ослах, что считалось приятным развлечением. На Глинку произвел впечатление пантеон королей — подземный зал, в котором покоятся останки королей Испании.

*Восьмое.* Альгамбра — архитектурно-парковый ансамбль, «старинная крепость мавров», дворец, «который приводит в удивление всех любителей изящных искусств», как сообщал композитор. Глинка назвал его волшебным замком, настолько в нем искусно украшены все постройки — от бань до галерей и залов.

*Девятое.* Кордова — древняя столица Кордовского халифата, о которой композитор был много наслышан еще в России и Париже. Здесь Глинка осмотрел громадную Мескиту — древнюю мусульманскую мечеть, превращенную в христианский собор.

*Десятое.* Севилья — здесь нужно посмотреть кафедральный собор, лучшие картины Мурильо, дворец с садом Алькасар, Табачную фабрику (ту самую, на которой работала героиня Проспера Мериме Кармен). Глинка предлагал побывать в особой школе танцовщиц, где обучали искусству фламенко, увидеть танцы цыган, бои петухов и корриду<sup>{522}</sup>.

Глинку радовало, что повсюду он встречал прекрасных женщин, славящихся грацией и умением танцевать. Везде он находил музу для души и сердца, а также яркие впечатления (коррида, театральные постановки и др.).

Музыкальное же творчество Глинка практически полностью заменил деятельностью археолога в области музыки, или в современном названии на работу ученого-фольклориста (тогда еще науки фольклористики не было). В Вальядолиде он начал вести нотную тетрадь<sup>{523}</sup>, куда записывал интересные, на его взгляд, испанские народные напевы. Всего за время пребывания в Испании — в Вальядолиде, Мадриде, Гранаде — он запишет 17 напевов с текстами без сопровождения. Он пытался уловить национальный характер испанской музыки, что давалось ему трудно, о чем он сообщал в письмах. Работа двигалась в двух направлениях — он пытался вывести национальное звучание из профессиональной музыки и из народной. Но в том и другом случае, как и в России, на испанскую музыку

оказывали сильное влияние современные городские напевы, вобравшие в себя итальянскую и французскую культуры.

Как уже отмечалось, основным местом пребывания Глинки был город Мадрид, который напоминал ему уменьшенный Санкт-Петербург. «Наконец я в столице Испании — это Петербург в малом виде. Улицы широкие, тротуары как у нас, дома выкрашены точно так же, а движение, шум, множество войска, рабочих, все это в пространстве, занимающем не более десятой части Петербурга, почти превосходит Париж в этом отношении»<sup>[524]</sup>, — сообщал он свои впечатления.

В Мадриде Глинка надеялся на устройство собственной карьеры, особенно после успеха в Париже. Осенью 1845-го, когда начался театральный сезон, он размышлял о том, чтобы написать для местного театра оперу на кастильском наречии. Глинка говорил на нем уже бегло, несмотря на его сложность<sup>[439]</sup>. Но перед тем как обратиться к сложному жанру, он решил создать симфоническую музыку в открытом для себя новом жанре, которую мог бы сыграть превосходный оркестр Мадридского театра. Театральная практика позволяла предварять драматические спектакли музыкальными композициями или заполнять антракты симфонической музыкой. К концу сентября он написал оркестровую пьесу, в которой использовал услышанные гитарные мелодии арагонской хоты. Автограф был озаглавлен, как обычно, длинным витиеватым названием теперь уже на испанском языке — «Блестящее каприччио для большого оркестра на тему Арагонской хоты, сочиненной Мигелем Глинкой»<sup>[440]</sup>. Впоследствии ее название будет несколько раз сокращаться. Одоевский предложил вариант «Испанская увертюра», что прижилось в практике. Со временем к этому названию будет добавлен порядковый номер один, ведь Глинка напишет еще одно сочинение в подобном жанре. Другое название — кратко «Арагонская хота».

Глинку несколько не смущало то, что он пытается сочинять национальную музыку для страны, в которой не родился сам. Позже его испанские сочинения будут вызывать недоумение у тех, кто видел Глинку исключительно в амплу русского национального композитора. Но для композитора казалось естественным обращение к разным культурам, стилям и жанрам, что укладывалось в систему координат романтизма. Интерес к экзотике, особенно к той, которую еще никто до него не «открывал» (по крайней мере из русских музыкантов, так как тему арагонской хоты использовал до Глинки его друг Ференц Лист), побеждал национальную идеологию. Эти увлечения Глинки не вызывали вопросов и

у современников. Кукольник сообщал в журнале «Ежедневник»: «Мы уверены, что пребывание Глинки в Испании будет поводом, что и этот поэтический край получит свою национальную оперу из рук русского композитора»<sup>[525]</sup>. Глинка действовал согласно заветам философа Гердера, открывшего идею нации: «душа нации» проявляется в языке и фольклоре, которые он прекрасно изучил и мог теперь перевести на язык европейского «высокого» искусства.

Вскоре, в начале ноября, он договорился об исполнении Хоты в театре Дель Сирко, но оно все время откладывалось по техническим причинам — то переписчиков нот не было для подготовки партий для инструментов, то зал был занят под оперы и балеты. В итоге, 25 ноября Глинка сообщал матери окончательное решение театра — исполнение не состоялось. Причин было несколько: не слишком активная деятельность самого композитора, отсутствие влиятельного продюсера, как мы бы сегодня сказали, а главное — в Испании Глинку практически не знали. Его поездки по стране остались не замеченными местной публикой.

Как и планировалось в начале поездки, Глинка покинул Мадрид в конце ноября, с началом зимних холодов<sup>[441]</sup>, которых он боялся. Теперь их путь с «добрым другом», как называл его композитор, Сантьяго лежал на юг — в Андалусию, в Гранаду.

## Волшебная Андалусия

После холодного Мадрида Глинке казалось, что он вернулся в лето. Горы, покрытые зеленью, то появлялись в поле зрения путников, то скрывались в тумане. Природа менялась. На вершине хребта Санта-Элена 28 ноября 1845 года он был уже на юге полуострова, в Андалусии. Вместо осеннего пейзажа он увидел изумрудную траву, вечнозеленые дубы, пальмы, кактусы и лавры. Климат здесь был приятный, мягкий. Со всех сторон мелькали оливковые рощи и агавы, которые использовались как живая изгородь. На каждом шагу встречались растения, которые в России росли исключительно в оранжереях, — апельсиновые и лимонные деревья огромной величины, олеандры, алоэ.

Старинный город Гранада, основанный маврами, а правильнее сказать, арабами и берберами, отличался от всего виденного композитором в Испании. Здесь до сих пор сохранялся особый арабский стиль — узкие улицы, дома с галереями и дворцы, украшенные прежде невиданной, красивой вязью арабесок и узоров (этот стиль получил название

мавританского). Природа, архитектура, воздух Гранады настолько впечатлили композитора, что он мечтал вернуться сюда еще когда-нибудь.

А вот местные жители вызвали у него критику: «Характер андалузцев прямая противоположность характеру кастильцев, — здесь вы не найдете свойственных им благородства и верности. Андалузец, как правило, хвастлив, болтлив, труслив и вероломен; женщины довольно пикантны и хороши собой, но совсем не таковы, какими их себе обычно представляют, — красивые, черные выразительные глаза встречаются здесь еще реже, чем в России; зато очень много блондинок»<sup>{526}</sup>. (Как мы помним, блондинки перестали интересовать композитора после разрыва с женой.)

Как и в Мадриде, Глинка здесь заводил множество знакомств, в том числе в музыкальном мире. Гитаристы и танцовщицы приходили к Глинке на квартиру. Особенно ему запомнился гитарист Мурсиано, безграмотный торговец вином, игравший необыкновенно отчетливо и хорошо. Он придумывал вариации на национальный танец фанданго, считавшийся одним из первоисточников искусства фламенко. Глинка впоследствии рассказывал друзьям, как его исполняли: начинают гитары, потом каждый из присутствующих по очереди поет свой куплет, в это время одна или две пары пляшут с кастаньетами. Каждый мог варьировать, изменять напев по своему вкусу. Пляска и музыка были нераздельны, что восхищало Глинку.

В Гранаде фольклор был другим. Он, как считал Глинка, был ближе к арабской музыке. «Обороты мелодии, расстановка слов и украшений так оригинальны, что до сих пор я не мог еще уловить всех слышанных мною мелодий»<sup>{527}</sup>, — сообщал он Кукольнику.

Гостиница и квартиры не устраивали Глинку. Вскоре им с доном Сантьяго подыскали отличный небольшой домик с садиком на горе, у подножия знаменитой сказочной Альгамбры. Это было верхом мечтаний Глинки, всегда стремившегося жить в отдельном доме. Всего за 50 рублей в месяц он становился его полноправным хозяином. Несмотря на дешевое проживание, траты в Гранаде были значительными (уходили на переезды, развлечения, посещение различных заведений и подарки). За два месяца ушло две тысячи франков (около 1,9 тысячи рублей).

Из окон своего дома он мог любоваться разнообразными пейзажами: Альгамброй, находившейся на холмах, городом Гранадой, располагавшимся в низине. Открывалась цепь гор Сьерра-Невады и долина Вега-де-Гранада. Сад располагался террасами, в нем были обустроены несколько маленьких фонтанов и бассейн в виде огромной ванны. Его украшало большое апельсиновое дерево, поражающее Глинку ароматом. В

течение всей теплой зимы они практически ежедневно обедали в саду. Дон Сантьяго завел гусей, уток и других домашних животных. Из цветущих рядом кактусов варили варенье, местное деликатесное блюдо<sup>[442]</sup>.

По вечерам Глинка отправлялся в город, где весело проводил время с приятелями — петербургским художником Карлом Бейне и его другом англичанином Робертсоном — смотрел пляски, побывал на всех уличных праздниках, проводил время с испанскими манолами, девушками, именуемыми испанскими гризетками. Василий Петрович Боткин, путешествующий по Испании в одно время с Глинкой, дал следующую характеристику манолам: «Тип... в высшей степени оригинальный, исполненный старинного соединения прелести и буйной дикости, целомудренной красоты форм и откровенной наглости, происходящей не от разврата, а от стремительно вспыхивающих страстей, не знающих себе никакого предела, и на которые ни религия, ни общественные формы не имели никакого влияния. Это природа во всей своей целостности. Лица их почти все бледно-коричневые, взгляд больших черных глаз смелый и удалой, массивная коса, собранная в один огромный узел, слегка прикрыта мантильей, короткое платье»<sup>{528}</sup>. Как вспоминал Глинка, он пропадал с ними днями и ночами.

Он видел танцы гранадских цыганок (гитан) и цыган, похожих, как писал Глинка, на африканцев из-за темного цвета кожи. Но их пляска, сначала заинтересовавшая композитора, потом казалась ему слишком дикой, «слишком непристойной», напоминавшей парижский канкан. Глинка также решил освоить испанские танцы, вероятно, речь шла в первую очередь о фанданго. Он, как всегда, нанял лучшего учителя, но столкнулся с затруднениями: ноги повиновались и выстукивали нужный ритм, но справиться с кастаньетами, которые вели свою линию одновременно с пляской, не получилось.

## Побег в Мадрид

Несмотря на веселую жизнь, сердце Глинки просило настоящей любви. Его познакомили с одной миловидной андалузкой, лет двадцати, которая славилась пением народных песен. Звали ее Долорес Гарсиа, небольшого роста, интересная, бойкая и крепкого телосложения, она сразила композитора. Ножка ее была детской, маленькой (что нравилось Глинке), а голос очень приятным. Как вспоминал Михаил Иванович: «...не без хлопот и опасностей поладил я с нею»<sup>{529}</sup>. Видимо, речь идет о



«взрывном» темпераменте испанки.

Бейне описывал эти дни в Гранаде: «Первое время в Гранаде провели мы чудесно, зима была удивительная, с нами Глинка, и тут и Альгамбра и Fandango, и Serenat'ы и Андалузские вины, и бабы, все было на сцене. — Глинка весьма милый парень, как и ты его знаешь, кончил здесь тем, что увез в Мадрид с собою чудесную гранадинку с голосом...»<sup>[530]</sup>

Действительно, Глинка решил отправиться вместе со своей новой пассией Долорес Гарсиа в Мадрид<sup>[531]</sup>. Мадрид манил не только хорошим обществом и спокойствием, но и оставленной на время мечтой о публичном концерте. В это время их пути с доном Сантьяго постепенно расходились, но это не значило, что их отношения испортились. Сантьяго, поправивший свое состояние, мечтал вновь наладить собственное дело<sup>[443]</sup>. Он был человеком активным, со сноровкой, и простая сельская жизнь уже его тяготила.

Приехав в Мадрид, Глинка поселился с девушкой в той же квартире, которую они снимали с доном Сантьяго. Отношения с бойкой Лолей, как он ее называл теперь, не ладилась. Слишком отличались их характеры и воспитание. К тому же ее предполагаемая театральная карьера, которую Глинка хотел ей устроить в столице, никак не складывалась. В итоге он разочаровался в ее артистических возможностях. Вскоре, когда страсть прошла и интерес к ее искусству охладел, он решил с ней расстаться. В июне 1846 года Глинка отправил ее обратно в Гранаду, к матери. И все-таки его чувства к ней, несмотря на непродолжительные три-четыре месяца отношений, были довольно глубокими. После расставания композитор опять погрузился в тоску<sup>[532]</sup>. Впервые после приезда в Испанию на него наваливались воспоминания о бракоразводном деле, о необходимости возвращаться в Россию, о прежних страданиях и знакомых. Матушка и родственники звали его домой, но одна мысль о том, что Мария Петровна живет в Кронштадте, а ему придется находиться рядом в Петербурге, сводила его с ума. В ответных письмах родственникам он приводил множество аргументов для того, чтобы оставаться как можно дольше в любимейшей стране.

Матушка опять указывала на его чрезмерные финансовые траты, которые не в состоянии обеспечивать их имение. Дело в том, что Глинка, как истинный дворянин, оплачивал не только свои потребности, но и своего сопровождающего. Вместо экономии, обещанной когда-то матушке, деньги разлетались в больших количествах. В среднем уходило около тысячи франков в месяц, а в иные месяцы — до трех тысяч франков, что



превышало даже уровень расходов в дорогом Петербурге. Из-за отсутствия денег и долга Сантьяго композитор вынужден был отложить путешествие в Севилью, о которой он давно мечтал.

Помимо денег и расставания с девушкой, была еще одна причина для его хандры. В Мадриде обосновалась Итальянская труппа. Как и в других городах Европы, итальянцы стали кумирами. Испанцы, «как и вся публика в мире, падают ниц перед модными идолами», с отчаянием сообщал в Россию Глинка<sup>[533]</sup>. Теперь итальянцы заняли все возможные концертные и театральные площадки, и Глинка уже не мог надеяться на испанский дебют.

В это грустное для композитора время произошло знакомство с юным испанцем — доном Педро Фернандесом Ноласко Синдино<sup>[444]</sup>. Он, увлеченный музыкой, приехал в Мадрид для усовершенствования навыков игры на фортепиано. Он стал тем другом, который после отъезда Лоли и дона Сантьяго ежедневно навещал русского музыканта и скрашивал его одиночество. Они вместе гуляли по садам и музеям, особенно часто посещали королевский парк Буэн-Ретиро. Педро был юношей отзывчивым и одухотворенным. Худенький, сублильный, довольно красивый и небольшого роста, как и Глинка, он был при этом почти полная противоположность русскому композитору — его спокойный, почти флегматичный характер контрастировал нервному состоянию Михаила Ивановича. Он в основном молчал и слушал излияния русского друга<sup>[534]</sup>.

Зная о его финансовых затруднениях, Педро предложил вместе с другими молодыми образованными людьми снимать общее жилье, что значительно сэкономило расходы Глинки. В этом совместном проживании, похожем на современное общежитие, были свои плюсы. Педро под руководством Глинки совершенствовал фортепианную технику. Глинка стал считать его не просто другом, а своим учеником. Он сообщал матери, что тот обладает хорошими музыкальными способностями и делает быстрые успехи в игре на фортепиано. «Он каждый день привязывает меня к нему ровным и тихим характером и ухаживает за мною не столько по расчету, сколько по искренней привязанности»<sup>[535]</sup>, — рассказывал Глинка. По вечерам к ним приходили друзья, уходившие лишь с утренней зарей. Все это так напоминало житье с «братией» Кукольника.

Получив в конце июля<sup>[445]</sup> очередную сумму от матушки — четыре тысячи франков, — Глинка с новым другом отправился в дальнейшие путешествия. А к 1 октября друзья вернулись в Мадрид, чтобы попасть на два важных государственных празднества — на церемонии в честь двух бракосочетаний королевы и инфанты, ее сестры. Глинка любил подобные

всеобщие гулянья и не мог пропустить танцы на площадях и на специальных устроенных подмостках, корриды, фейерверки и иллюминации. После празднеств вернулся сплин Глинки. Наступила холодная, как казалось тоскующему композитору, осень. Но одно обстоятельство перевернуло привычный ход жизни — все-таки мечта Глинки о композиторском дебюте в этой яркой стране сбылась. Так по крайней мере он сообщал матушке в письме. На испанском языке в придворном концерте у испанской королевы исполнили его трио «Не томи, родимый», которое в каждой стране пользовалось неизменным успехом. Точная дата этого концерта на данный момент неизвестна: афиши не сохранились, и нет никаких достоверных источников об этом событии. В архиве мадридского королевского дворца есть запись о том, что в четверг 26 ноября 1846 года состоялся «маленький концерт», на который королева пригласила многих придворных. Возможно, именно здесь звучало трио Глинки.

## Теплая Севилья

В поисках тепла и солнца друзья решили перебраться в Севилью, о которой так давно мечтал композитор<sup>[446]</sup>. Севилья была известна виртуально каждому любителю музыки, как место действия популярных опер «Севильский цирюльник» Россини и «Свадьба Фигаро» Моцарта. По рекомендациям, имеющимся у дона Педро, они завели там новые знакомства. Глинка рассказывал, что его поразило убранство домов. «Все дома выкрашены белой краской, балконы с нарядными чугунными решетками выкрашены зеленой краской. Посреди почти каждого дома двор, устланный мраморными плитками и окруженный галереями и мраморными колоннами»<sup>{536}</sup>, — рассказывал он родственникам.

«Чистота и опрятность в домах и улицах, о каковой во Франции и России не имеют понятия»<sup>{537}</sup>, — восхищался он Севильей.

Как обычно, Глинка собирал по вечерам у себя самых известных музыкантов. Он отмечал, что все виденное до этого не могло сравниться с плясками местных танцовщиц. Глинка подмечал особенности их искусства: во время танцев лучшие местные певцы импровизировали в «восточном роде». Возникало три разных ритма: пение шло само по себе, гитара отдельно, а танцовщица «рисовала» хлопками в ладоши и пристукиваниями ногой еще одну ритмическую линию. Глинка пытался волочиться за местными звездами, которые оказались, в отличие от других

испанок, неприступными. Но для утешения одиночества нашлась одна вдова из Кордовы.

Так весело прошла вся зима 1846/47 года. Весной приехал известный скрипач Оле Буль<sup>[447]</sup>, которого композитор высоко оценил: «Он действительно играл сильно и чрезвычайно отчетливо». Но он, как указывал Глинка, был всего лишь (!) виртуозом<sup>[538]</sup>. Почти шесть недель он пробыл в Севилье и часто бывал в компании Глинки.

В середине мая 1847 года Глинка с доном Педро, который стал теперь его постоянным компаньоном, отправились в Россию<sup>[539]</sup>. Противиться уговорам матушки уже не было сил. Испанское путешествие заканчивалось. Обратная дорога заняла почти два месяца. Сам Глинка поставил точную дату окончания путешествия по Испании — 18/6 июня 1847 года, когда они перебрались через Пиренейские горы и остановились в городе По, принадлежащем Франции. Таким образом, путешествие по Испании, которое планировалось на один год, растянулось почти на два.

Через Париж путники приехали в Киссинген, принадлежавший тогда Королевству Бавария. Помимо встречи с давним другом Петром Степановым здесь состоялось важное знакомство с государем-цесаревичем, будущим Александром II. «Он обошелся со мной очень ласково и представил меня супруге своей»<sup>[540]</sup>, — вспоминал Глинка.

В конце июля 1847 года (по старому стилю — в августе) Мишель с доном Педро добрались до Новоспасского.

## Итог приключений русского в Европе

Итак, прожив здесь около двух лет, посетив ее северные провинции, центральные области — Старую и Новую Кастилию и южные регионы (Андалусию и Гранаду), русский композитор мечтал непременно вернуться сюда, в эту землю обетованную. Кажется, именно здесь Глинка нашел рецепт счастливой жизни: «Отдалиться от мест, связанных с печальными воспоминаниями, переменить окружающую обстановку и много работать — вот одно-единственное лекарство от нравственных страданий»<sup>[541]</sup>.

Творческий итог заключался в написании лишь одной оркестровой пьесы «Арагонская хота»<sup>[448]</sup>, которая стала первой пробой в новом жанре изобразительной симфонической музыки. Все другие замыслы не были реализованы<sup>[449]</sup>. Правда, при этом Глинка привез много необычного фольклорного материала. Влияние поездки на творчество композитора будет иметь пролонгированный эффект — полученные впечатления

прорастут в последующие несколько лет.

Удалось ли Глинке построить европейскую карьеру, как ему того хотелось в начале своего путешествия в Европу? Скорее нет, чем да. Несмотря на поддержку Берлиоза, на авторский концерт в Париже, все эти усилия не привели к ощутимым результатам и не имели дальнейшего яркого продолжения в зарубежной музыкальной жизни. Музыку Глинки европейский слушатель почти не знал вплоть до конца XIX века, хотя и тогда имя Глинки в основном пропагандировали выходцы из России или те, кто был так или иначе связан с русским искусством. Уже через год после смерти Глинки, в 1858 году, Александр Серов написал статью на французском языке, где указывал: «Музыка Глинки почти совсем неизвестна в Европе»<sup>{542}</sup>. Первая европейская премьера его опер состоялась в Чехии благодаря усилиям Милия Балакирева и Людмилы Шестаковой — в 1866 году исполнялась «Жизнь за царя», а в 1857-м — обе оперы. В 1874 году публика Милана познакомилась с первой оперой композитора, но сильного резонанса она не произвела.

## **Глава тринадцатая**

### **В ТРЕУГОЛЬНИКЕ ГОРОДОВ**

#### **(1847–1852)**

*Дар напрасный, дар случайный,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?  
<...>  
Цели нет передо мною:  
Сердце пусто, празден ум,  
И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум.*

*А. С. Пушкин*

Последующие пять лет, с 1847 по 1852 год, Глинка провел в России. Переезжая из Смоленска в Петербург и два раза останавливаясь на долгое время в Варшаве, в то время относящейся к Российской империи, он искал комфортную, недорогую и беззаботную жизнь. Но меланхолия безжалостно настигала его, как настигало и ощущение надвигающейся старости, неизбежного конца жизни.

### **Сбежать из дома**

В августе 1847 года, через месяц сельской жизни в Новоспасском, Глинка разболелся. Он мечтал о свободной кочевой жизни в Испании. По вечерам, пытаясь вернуть очарование испанских дней, Глинка музицировал. Ему подыгрывал на гитаре дон Педро. Для этнографической точности импровизаций сестру Людмилу научили играть на кастаньетах, но общий итог был для Глинки неудовлетворителен. Не хватало испанской страсти и огня. Только присутствие дона Педро, с которым Михаил Иванович вспоминал былые похождения, скрашивало жизнь.

В воспоминаниях современников сохранилось мало сведений об этом персонаже, с которым русский композитор проведет, почти неразлучно, девять лет. Удивительно, как матушка, рационально ведущая хозяйство,

согласилась на содержание еще одного абсолютно чужого человека, молчаливого и неприветливого, хотя и всегда обходительного. Глинка обеспечивал Педро полный пансион и оплату дорог во время путешествий.

Позже Глинка говорил петербургским друзьям, что Педро оказался человеком скрытным. Несмотря на участие во всех вечеринках, любовных похождениях и поездках русского друга, он никогда не рассказывал о своих планах, не делился мыслями и истинными чувствами, как будто постоянно носил маску. И это умение скрывать свою истинную натуру было настолько совершенным, что современники так и не смогли понять этого человека.

Сестра Людмила (в замужестве Шестакова), которая с этого времени проводит все больше времени с братом, не оставила воспоминаний о доне Педро — ни отрицательных, ни положительных, что вызывает удивление, ведь ей было свойственно идеализировать его друзей. Композитор и критик Арнольд, который отличался довольно скептическим отношением к людям, называл его шутом, назойливым «нахальным плутом»<sup>{543}</sup>. Друг Павлицев говорил, что дон Педро был «обжора и Геркулес по части бутылочной»<sup>{544}</sup>.

Еще одно его качество упоминал Глинка — упрямство, а сегодня бы мы сказали — умение отстаивать свои интересы, что Глинке, при тонкой душевной организации, казалось грубостью<sup>{545}</sup>. За нескромные вопросы Педро мог угостить порцией ругательств. Дворянский этикет он не изучал, но Глинка не мог долго обижаться на своего друга, слишком он к нему привязался. По-видимому, русского композитора подкупало в испанском друге его умение молчать — не оценивать поступки, не читать нравоучительные лекции и не давать советов, в этом он отличался от прежнего попутчика дона Сантьяго и особенно от крепостных (например Якова, постоянно ругающего хозяина за ночные пирушки). Позже их дуэт сравнивали с Дон Кихотом и Санчо Пансой, что тоже было далеко от истины. Скорее дон Педро напоминал хитрого Лепорелло, правда, Глинка лишь претендовал на роль Дон Жуана<sup>{546}</sup>.

Сам Глинка называл его, по крайней мере первые годы, «преданным учеником». Одоевский подтверждал, что Педро был хорошим музыкантом. Видимо, он был умен, имел какое-то образование и принадлежал к среднему слою испанцев (как мы помним, Глинка подолгу мог общаться только с интеллектуалами). Какие мотивы толкнули его на путешествие в Россию, известную как страна холодов и льдов? Возможно, он хотел сделать музыкальную карьеру в России, тем более имея рядом именитого наставника со связями. Помимо совершенствования игры на фортепиано, он продолжал играть на гитаре, а также начал в России сочинять<sup>{450}</sup>. В

салонах он обрел преданных слушателей, поклонников испанской культуры и зажигательных ритмов. В целом его жизнь в новой стране рядом с аристократом была полной удовольствий. Он был освобожден от поисков средств к существованию и от изнурительного труда. Одоевский писал, что тот «страстно любил Глинку и ухаживал за ним, как за ребенком»<sup>[547]</sup>. Видимо, Педро выполнял функции и друга, и слуги, и управляющего, заботящегося о хозяйстве и бюджете, и музыканта-ансамблиста.

Находка для Глинки!

Но друзья поговаривали, что молчаливый и оттого загадочный Педро, казавшийся им к тому же «пронырливым», обкрадывал друга. Как бы то ни было, доказательств этому на данный момент нет.

## Смоленск и «медные трубы»

Осенью 1847 года к младшей сестре Ольге посватался жених Николай Измайлов. Последовали приготовления к свадьбе, приезды родственников и веселые развлечения. Но Глинка, утомленный вниманием родни, не дожидаясь свадьбы, решил ехать к доктору Гейденрейху в Петербург. К плохому самочувствию добавился страх смерти, который разрастался с каждым днем, ввергая композитора в пучину непереносимых эмоций. По дороге в сторону Северной столицы нервы так «расшалились», что, не доехав до конечного пункта, он остался в Смоленске.

Как и прежде, он жил у родственников — Ушаковых. Местный жандармский полковник Иван Васильевич Романус, известный композитор-аматер и издатель, дал Глинке на время в личное пользование рояль. В знак признательности он посвятил ему две фортепианные пьесы в модных жанрах — «Воспоминания о мазурке» («Souvenir d'une mazurka») и «Баркарола» («La Barcarolle»)<sup>[451]</sup>. Невротическое состояние усиливалось, видимо, нахлынули воспоминания о былых отношениях с родственницей Лизой, разворачивающихся в этом доме. Как-то оставшись один вечером, в сумерках, Глинка испытал сильный страх и тоску. Он рыдал и молился. Он начал импровизировать на рояле. Как и прежде, эти музыкальные размышления выполняли функцию арт-терапии, разрядки, как мы бы сегодня сформулировали. В результате импровизаций появилась инструментальная «Молитва»<sup>[452]</sup>, которую композитор посвятил дону Педро. Почти через десять лет, в 1855 году, Глинка вновь вспомнит об этом моменте. Занимаясь с учениками вокалом, он решит подобрать под нее слова. Идеально ложились строки «В минуту жизни трудную» Лермонтова,



и Глинка создал развернутое сочинение для голоса, хора и оркестра, превратив личное интимное переживание в своего рода театральную сцену.

В ноябре, чтобы поддержать брата, сестра Людмила решила пожить с ним в Смоленске. Они втроем с доном Педро переехали в дом Соколова у Никольских ворот<sup>[453]</sup>. Глинка вспоминал, что, несмотря на мысли о предстоящих холодах, ему было хорошо. Глинка иногда по утрам сочинял, в основном романсы, которые сразу же исполнялись у них по вечерам. В это время появился романс, посвященный сестре, под названием «Милочка»<sup>[454]</sup>, в котором рисуется образ прелестной, чистой душой девушки, не отличающейся красотой, но притягательной, как «светлый ангел Рафаэля». Мелодия взята из арагонской хоты, которую он много раз слышал от возлюбленной Долорес. Но в контексте жанра салонного мягкого русского романса мы не слышим никакой испанской экзотики. Мелодия «зависает» на многократно повторяющейся высокой ноте, а затем плавно спускается вниз, когда заканчивается фраза в тексте.

Испанский друг продолжал учить этюды Клементи для развития фортепианной техники. Людмила читала Глинке по-русски и по-французски, а Педро — по-испански. Вечерами заходили знакомые и родственники. Глинка волочился за молодой, миловидной и «веселенькой» барыней Е. П. Забеллой, которая приходилась дальней родственницей. Для нее он написал светлый романс «Ты скоро меня позабудешь»<sup>[455]</sup> на слова Юлии Валериановны Жадовской (1824–1883), известной в то время писательницы, одной из немногих женщин, печатающих свои сочинения. Появляющаяся в нем тема смерти окрашивает романс в неожиданные терпкие диссонансы.

Тихую размеренную жизнь нарушила... слава Глинки. Дальний родственник, дядя Измайлова, нового зятя композитора, решил устроить роскошный прием именитому композитору в своем городе. Больше всего Михаила Ивановича раздражало то, что за счет его известности, как ему казалось, пытаются «возвыситься» его дальние родственники. Несмотря на сопротивление Глинки (надо заметить, и не столь уж отчаянное), эта затея была реализована.

В зале Дворянского собрания, главном зале города, 23 января 1848 года устроили праздничный обед. Под звуки оркестра, игравшего Полонез из «Жизни за царя», Глинку встречали все дворяне. Его посадили на главное место между губернатором и губернским предводителем дворянства. Обед был великолепный. Оркестр не умолкал, исполняя сочинения любимых Глинкой европейских классиков.

Романус, написавший для «Северной пчелы» статью о приеме, рисовал образ болезненного гения, страдающего от светской условности. Он констатировал: «Надобно было видеть, как бледное, болезненное лицо М. И. Глинки от времени до времени одушевлялось при дивных звуках Моцарта, Бетховена и Керубини. Глаза его сверкали, черты высказывали гениальность, но вместе с последним аккордом пьесы изглаживалась его восторженность, и снова следы физического страдания водворялись, и обрисовывались в его физиономии»<sup>{548}</sup>.

Вот запенилось шампанское. Поднимались тосты. Первый — как и полагается, «за здравие Высокого покровителя искусств, любимого нашего Государя Императора и всего Августейшего Дома».

Грянуло:

— Урааааа!

И тотчас все запели львовский гимн, сотрясающий залы.

Второй тост подняли за виновника праздника — Глинку. В это время от дам, наполнявших хоры, была поднесена ему корзина с букетами. Многие дамы оставляли именные приветствия и подписи.

Третий тост подняли за успехи национальной музыки и тех, кто занимался искусством.

В заключение тост поднял Глинка, высказав «душевную признательность» за оказанное ему внимание.

Каждый хотел лично пообщаться с именитым земляком и приглашал к себе на вечера. Романус объяснял любовь смоленских дворян к Глинке известным смоленским патриотизмом: «Любя свое отечество, гордясь народною славою, могли ли они не обратить внимание свое на возвратившегося на родину, уроженца сей губернии, Михаила Ивановича Глинку, и не почтить музыкальный талант его? Желая ему выразить свое удовольствие, радушный привет, уважение к его знаменитости в музыкальном мире, образованный класс жителей»<sup>{549}</sup>.

Глинка, человек чести, получивший множество приглашений, не мог кому-то отказать. Каждый день теперь он являлся на балы и музыкальные вечера, где обязательно играл на фортепиано и пел.

Оказалось, что роль публичного артиста, которую вынужден был примерить Глинка, совсем ему не подходит.

— Как это все выдерживал Лист? — не раз задумывался русский композитор.

«Медные трубы» оказались слишком грубы для его нервов. Публичный успех требовал хорошего здоровья, чем не мог похвастаться

Михаил Иванович. Глинка впал в отчаяние. Возвращаясь домой после очередного вечера, он рыдал на плече у сестры:

— Людмила, отправь меня куда-нибудь! Но только не в Петербург. Там мои нервы придут в окончательный упадок.

Дождавшись возвращения матушки из Петербурга в феврале 1848 года, он умолял теперь ее отпустить его в Европу. Но как раз в это время разворачивались события Февральской революции 1848 года в Париже. Ситуация была опасной. Евгения Андреевна, противившаяся отъезду, вынужденно согласилась с желаниями взрослого сына. Не слушая ничьих убеждений, он отчаянно рвался за границу. Там никто не будет вмешиваться, советовать, просить и настаивать на визитах вежливости. Подав прошение о паспорте и не дожидаясь его изготовления, Михаил Иванович отправился в путь.

## Варшава и «дары смерти»

Но дальше Варшавы Глинке уехать не удалось. В выдаче загранпаспорта ему было отказано из-за европейских волнений. Кто-то ехидно поговаривал, что Глинка «бежал от петербургских шипов к розам хорошеньких полек»<sup>[550]</sup>.

Варшава казалась неприятной. К тому же они с доном Педро, из-за отсутствия у того знания этикета, попали в неприятную ситуацию, оскорбляющую честь русского дворянина. Приехав в начале марта, слоняясь по городу в поисках квартиры, они встретили известного князя Ивана Федоровича Паскевича, наместника императора в Польше. Глинка снял шапку, дон Педро — нет. В контексте сложной ситуации во Франции, светлейший князь усмотрел в этом оппозиционные настроения и напустил лошадей на пешеходов, едва не сбив их с ног.

Глинка был в бешенстве:

— Ноги моей больше не будет в этом городе!

И после этого слег от очередной болезни. Спас ситуацию Кастриото-Скандербек, как мы помним, уже давно восхищавшийся музыкой Глинки. Он прислал своего знакомого доктора Морица Вольфа, помог с квартирой<sup>[456]</sup> и стал приглашать композитора к себе на вечера. Привычный уклад салонного музицирования вернул композитора к жизни.

Вскоре князь Паскевич, узнав, что наскочил на известного русского композитора, решил загладить свою вину.

Благородный Паскевич говорил потом Глинке:

— У меня стало совсем плохое зрение из-за бумажных дел.

Он приглашал Глинку к себе на обеды, сажал рядом, ласково разговаривал и угощал винами.

Князь был к нему расположен, тем более что сам любил музыку. У него были домашний оркестр и певчие. По его просьбе Глинка стал заниматься с его музыкантами. Репетиции проходили в роскошном Королевском замке, который являлся резиденцией Паскевича. Он не только улучшил качество исполнения, но и расширил репертуар оркестра экзотическими новинками, привезенными из Испании. Танец «Халео де Херес»<sup>[457]</sup> понравился князю настолько, что он всегда исполнялся теперь на вечерах. По просьбе князя на эту музыку в театре поставили балетную интермедию, изображающую народный танец Халео. Именно этот оркестр впервые исполнил глинкинскую «Хоту», правда, в облегченной оркестровке. Капельмейстер князя оркестровал фортепианную «Молитву», добавив солирующий инструмент тромбон. Пьеса произвела эффект. Теперь, имея под руками коллектив музыкантов и возможность исполнять сочиненное, Глинка опять возвращается к мысли о живописных картинах для оркестра. Именно в это время появилась вторая испанская увертюра — первоначально она называлась попури на четыре испанские мелодии «Воспоминание о Кастилии» («Recuerdos de Castilla»)<sup>[458]</sup>. Через несколько лет он сделает вторую редакцию этой оркестровой пьесы.

На этом попытки и дальше использовать андалусийские мелодии, записанные в испанскую тетрадь, почти полностью закончились. Глинка окончательно убедился, что их устройство кардинально отличается от европейской музыки (как он указывал, в ее основе лежала восточная гамма, а не мажорные и минорные звукоряды), что не позволяет ей ни в каком виде «вписаться» в европейские законы.

В Варшаве случился еще один важный поворот в творческом пути Глинки. Оставив фольклорные экзотизмы, он впервые обратил внимание на музыку Глюка, считавшегося в то время композитором «старым», «ученым». Впервые он услышал музыку великого реформатора «живую» в огромной княжеской зале. По его просьбе оркестр и Капелла исполнили знаменитый хор фурий, терзающих главного героя Ореста из оперы «Ифигения в Тавриде». Глинка плакал от сильных эмоций<sup>[551]</sup>.

Начинался этап изучения старинной музыки, своего рода возвращения в европейское прошлое.

В это время в Варшаве бушевала холера, от этого близкого присутствия смерти трагическая музыка Глюка имела еще более сильное

воздействие. Мимо дома, где жил композитор, часто проезжали похоронные процессии, направляющиеся к главному варшавскому кладбищу. Помимо похоронных процессий по ночам дежурили патрули, контролирующие поведение горожан. На площадях располагались отряды солдат, казавшихся вестниками Апокалипсиса.

Позже Степанов нарисовал карикатуру, как Глинка с доном Педро варят алкогольное «зелье», чтобы, попивая его, защититься от страшной болезни. Пытаясь заглушить мысли о смерти, друзья веселились, и для этих целей Глинка сочинил романс «Заздравный кубок» на стихи Пушкина, который он посвятил... вдове Клико, имея в виду марку шампанского. Своего рода «пир во время чумы», в который превращались вечеринки у Глинки, продолжался всю ночь. Но печальный и громкий хор католических монахов разных орденов часто прерывали звуки рояля. Размышления о жизни и смерти, так часто посещавшие его в последнее время, нашли музыкальное воплощение. Один из его новых друзей, молодой цензор Петр Павлович Дубровский (1812–1882), известный филолог-славист, приносил Глинке стихи, которые, по его мнению, должны были вдохновлять композитора. Они читали Шекспира и Гёте. Под впечатлением от «Фауста» появилась Песнь Маргариты<sup>[459]</sup> — о любви, которая приносит смерть.

Круг знакомств Глинки расширился: он обучал пению понравившихся дам из высшего света, но привыкнув к свободным отношениям в Испании и Париже, искал новых любовных впечатлений среди девушек простого происхождения. В одной из таверн в июне 1848 года ему приглянулась миловидная Аньеля. Он пригласил ее к себе жить, наделив полномочиями хозяйки. Ловкая, веселая и расторопная, она скрашивала одиночество музыканта. С этого момента многочисленные кухарки, няни, гризетки будут постоянно сопровождать его. Но подобные свободные отношения могли разворачиваться где угодно, только не в Петербурге и Смоленске.

Одно из его любовных увлечений было связано с загадочной Анной Адриановной Вольховской. Она сопровождала Глинку в развлекательной поездке в местечко Беяны<sup>[460]</sup>. Тогда на берегу Вислы, в роскошной роще, майским вечером они провели в шумной компании незабываемый вечер. Неподалеку находится монастырь ордена камальдулов, придающий открывающемуся пейзажу величественность и умиротворение. Вокруг под открытым небом исполнялись польские народные танцы и песни в честь праздника Сошествия Святого Духа. Вдохновленный прожитыми впечатлениями композитор написал романс «Слышу ли голос твой»<sup>[461]</sup> на стихи Лермонтова, который посвятил девушке.

Романс заканчивается кульминацией на словах «и так на шею бы тебе я кинулся».

Впоследствии Степанов говорил: «Романс как будто не закончен».

А Глинка мечтательно замечал: «Того-то я и хотел, чтобы он не кончался; ведь тем не кончается, когда на шею кинешься...»

## Глюк, Россини и русский фольклор

Оркестровые опыты с испанским фольклором, впечатление от музыки Глюка принесли еще одно открытие, но связанное с... русским фольклором. Летом 1848 года в окружении хорошей компании композитора вдруг осенила интересная мысль. Он услышал общие интонации в двух, казалось бы, противоположных по жанрам известных народных мелодиях — в его голове крутились свадебная песня «Из-за гор, гор высоких, гор», которую он недавно слышал в деревне, перед свадьбой младшей сестры, и известная всем русским плясовая «Камаринская», часто имевшая довольно неприличную народную подтекстовку.

Он долго обдумывал эту музыкальную находку, пытаясь облечь ее в профессиональную оркестровую форму. Некоторые фрагменты он пробовал с музыкантами князя, которые собирались у него на квартире. Когда все детали прояснились, Глинка быстро записал все сочинение сразу в виде партитуры<sup>[462]</sup>. Драматургия пьесы, которую Глинка назвал просто — «Свадебная и плясовая», была связана с музыкальными преобразованиями двух контрастных народных тем. С одной стороны, это отвечало принципу симфонии, а с другой — указывало на привычные слушателям одночастные увертюры. Но «оригинальность», которую Глинка теперь искал в каждом новом замысле, заключалась в смешении, казалось бы, далеких традиций. Начальные унисоны отсылали к «серьезным» образам, например к операм Глюка, или вступлениям к симфониям Гайдна. А быстрая часть — это привычные скерцо, или *motto*, то есть подвижный раздел, похожий на стремительную музыку из увертюры Россини. Эти стили смешивались на материале... популярного русского фольклора, звучащего на каждом дворе. Такого оригинального «коктейля» европейская музыка еще не знала.

Намного позже Феофил Толстой утверждал, что Глинка поделился с ним комическим содержанием «Камаринской» — так пьесу Глинка назвал по совету Одоевского, беря в расчет популярность мелодии. Сам же композитор называл ее всегда «Русское скерцо», подразумевая легкий,



развлекательный характер сочинения.

Толстой считал, что он в точности передал слова Глинки об этой музыке государыне императрице Александре Федоровне. В последней части, в необычном месте, где звучат долгое время диссонансы, он сказал: «Вот здесь оркестр изображает, как пьяный стучится в двери избы».

Узнав о таком сравнении, слишком уж «фольклорном», «низком», Глинка окончательно разобиделся на Толстого. Очевидно, что такая интерпретация не понравилась и Александре Федоровне.

Итак, проведенные в Варшаве примерно девять месяцев неожиданно оказались творчески продуктивными. Помимо романсов появились две оркестровые пьесы. Глинка не вкладывал в их содержание глубокомысленных идей, скорее он относился к ним как к своего рода интеллектуальной игре, но для потомков они приобрели поистине грандиозное значение в истории русской музыки. Последователи композитора будут воспринимать их как новый путь, указанный национальным гением, для развития национальной русской симфонической традиции.

## **Петербург и «новое общество»**

В ноябре 1848 года многие знакомые из варшавского общества отправились в Петербург. Глинка узнал, что матушка с сестрами тоже находятся в столице, и решил встретиться с ними<sup>[463]</sup>. Его пугали воспоминания о Петербурге, где он когда-то страдал от ночных видений и бюрократических проволочек, но встреча с Северной столицей, как ни странно, прошла спокойно. Глинка поселился у Флэри<sup>[464]</sup> на их казенной квартире, где он жил в окружении любимых родных<sup>[465]</sup>.

В начале 1849 года произошло важное событие — тогда многообещающим казался визит к Глинке знаменитой итальянской певицы, сопрано Эрминии Фреццолини (1818–1884). Она хотела исполнить оперу «Жизнь за царя» в свой бенефис и, узнав о пребывании известного композитора в Петербурге, решила пройти с ним партию. Глинка был горд, он уже давно мечтал об этом, ведь итальянские певцы могли исполнить его сочинение идеально. К тому же теперь, без всяких усилий с его стороны, благодаря его славе, к нему по собственной инициативе обратилась итальянская примадонна. Ему был важен этот факт, ведь он неоднократно всем говорил, что не занимается устройством и «продвижением», как мы бы сказали сегодня, своих сочинений. Но, увы, Глинка так и не дождался



исполнения своей оперы звездным европейским составом. Как раз в это время вышло высочайшее повеление императора, что итальянский театр не должен ставить никаких произведений русских композиторов. Виной тому, как считал Глинка, был все тот же Федор Толстой. Итальянцы поставили его оперу «Il Birichino di Parigi» («Парижский мальчишка»), которая провалилась и вызвала сильное недовольство верхушки аристократии. Опера должна была соответствовать их статусу, они не хотели слушать «второсортную» подделку под оперу.

Глинка долгие годы посылал саркастические стрелы в сторону Толстого:

— Вот это великолепная неудача! Fiasco! Слава, мсье Толстой! Gloria!

Возобновились встречи у Одоевского, где Глинка познакомил образованную публику со своими новыми увертюрами<sup>[466]</sup>. Одоевский восторгался, но давал также некоторые советы по инструментовке. Михаил Иванович, обычно обижающийся на любую критику, доверял князю и впоследствии внес все указанные им правки.

29 января 1849 года у князя Петра Вяземского на вечере, посвященном пятидесятилетию деятельности на литературном поприще Василия Андреевича Жуковского, он встретился с давними знакомыми, интеллектуалами из высшего света. На вечере был цесаревич Александр Николаевич, будущий император Александр II. Глинка отмечал позже, что тот заметил его, вспомнил и почтенно, ласково расспрашивал о творческих планах.

Постепенно вокруг композитора складывалось общество молодых людей, воспитанных на новых идеалах эпохи 1840-х годов. Прежний романтизм сменился реализмом, а театрализованные встречи — серьезными разговорами о неправильной государственной политике и социальном положении населения в стране. Объединяло их с прежними интеллектуалами одно — любовь к литературе и музыке. Весной 1849 года состоялось знакомство с Владимиром Васильевичем Стасовым (1824–1906), будущим критиком, историком искусств и архивистом, а также со всем многочисленным уважаемым семейством архитектора Василия Петровича Стасова. Среди них выделялся младший Дмитрий Васильевич Стасов (1828–1918), красивый, образованный человек, увлекающийся благородными рассуждениями о справедливости. Многие из этого семейства войдут в русскую историю, например, сестра Надежда Васильевна станет организатором одних из первых женских освободительных движений.

Глинка увидел, что за время его странствий русское общество

поделилось на непримиримые лагеря славянофилов и западников, имеющих при этом общие цели — благополучие России. Славянофилы вызывали у него недоумение, как и у многих аристократов. Их вера в общий славянский мир, который противопоставлялся старой Европе, принимала преувеличенные размеры. В «Северной пчеле» Фаддей Булгарин потешался над курьезными фактами, которые выносили на обсуждение славянофилы: кто-то из них уверял, что «Илиада» и «Одиссея» сочинены в Белороссии, другие приводили исследования, что славяне населяли Мексику, а в вышедшем в 1840 году исследовании о Польше утверждалось даже, что в местечке Крцчев родился, возможно, Эскулап {552}.

Глинка на петербургской квартире у варшавского знакомого Николая Александровича Новосельского (1818–1898)<sup>[467]</sup> познакомился с представителями кружка петрашевцев, среди них был и молодой Федор Достоевский, который, как и многие его друзья, восхищался музыкой прославленного композитора. Он был для них герой из прошлой великой эпохи, один из когорты гениев, в которую входили Пушкин, Гоголь, Брюллов и Жуковский. Молодой поклонник композитора Баласогло уже писал статью о мировом значении творчества Глинки. В общем, в новом кругу знакомых создавалась атмосфера «добротного русского обожания», как вспоминал потом Стасов<sup>{553}</sup>. Молодежь воспринимала его в то же время как человека прошлого, эксцентрика, отличающегося необычным поведением, его дендизм и страсть к развлечениям казались устаревшими и безответственными.

Но все противоречия сглаживались, когда Глинка импровизировал для них. Они слышали «обаяние высшего разряда»: «Импровизация призраками скользит и исчезает, набегает снова, опять исчезает и набегает, покуда пальцы не соскользнут с клавишей и руки не повиснут»<sup>{554}</sup>. Один из участников этих встреч писатель и художественный критик Павел Михайлович Ковалевский (1823–1907) говорил, что показы Глинки «Камаринской» на фортепиано превосходили по эффектности все последующие оркестровые исполнения. «Он подыгрывал губами, ударял по клавишам обеими пятернями в пассажах тутти, пристукивал каблуками, подпевал, подсвистывал. Передавал краски и звучания инструментов оркестра».

На этих вечерах, как когда-то с «братией» Кукольника, он изливал душу и исполнял все то, что было созвучно его внутреннему настроению.

Выступление вызвало слезы у всех на глазах. Как вспоминал молодой

друг Василий Энгельгардт, незабываемым было не только его пение, но и «импровизировки между куплетами романсов или при переходе от одного романса к другому»<sup>{555}</sup>.

Глинка действительно прощался с новым Петербургом. Молодые люди, стремившиеся к иной жизни и реформам в России, увидели в Глинке единственного композитора, которого можно было противопоставить Европе. Они избирали Глинку для того, чтобы его, в духе славянофильских идей, считать доказательством превосходства России над всем остальным миром. Но это было абсолютно чуждо самому Глинке.

Вскоре, получив приятные письма из Варшавы, возможно от новой пассии, он решил вернуться в этот спокойный город<sup>[468]</sup>. «Там мне теплее и спокойнее, и можно будет снова приняться за работу, к которой суматошная жизнь Петербурга меня не допускает», — сообщал он давней знакомой Марии Кржисевич, с которой в последние годы вел интенсивную переписку<sup>{556}</sup>.

## Второе затворничество в Варшаве

Следующий визит в Варшаву растянется на два года и четыре месяца — с мая 1849-го по сентябрь 1851 года, о чем сам Глинка не предполагал. Он лишь хотел наслаждаться жарким летом в окружении природы и спастись от петербургской духоты...

В течение этих долгих лет он мучился от бесцельного существования, хандры и плохого самочувствия. В это время усиливается публичный образ композитора, или имидж — страдающего меланхолика.

Его расчеты на яркие любовные впечатления не оправдались по каким-то причинам. И даже роскошный Саксонский парк, который был виден из окон их квартиры на Нецалой улице<sup>[469]</sup>, его не радовал, а, наоборот, наводил тоску. Густые тополя в плохую погоду заслоняли свет. Шум ветвей и листьев, поднимаемый сильным ветром, наводил уныние.

Глинка пытался бороться с хандрой: «Я прибегал ко всем возможным и существующим в Варшаве средствам — к развлечению, доходил до неистовых оргий, и все понапрасну»<sup>{557}</sup>. В это время император находился в Варшаве, вместе с ним в его свите прибыли несколько близких знакомых и однокашников по пансиону Глинки. Они проводили вечера в развлечениях, но и это уже не приносило былой радости.

Отчаявшись найти утешение в компании друзей, Глинка посещал церкви. Здесь он познакомился с известным органистом Августом

Фрейером<sup>[470]</sup>, приехавшим в Варшаву из Саксонии. В течение лета 1849 года Глинка слушал в его исполнении Баха в Евангелической церкви. Игра Фрейера отличалась отчетливостью, хорошей артикуляцией, так что каждая нота была произнесена со смыслом. Его исполнение доводило Глинку до слез, до «ужасного восторженного напряжения нервов»<sup>{558}</sup>. Так началось новое направление в творчестве Глинки: он услышал, как старинная церковная музыка синтезируется со светской традицией.

Апатия, какой прежде не знал Глинка, полностью завладела им. Он почти не выходил из квартиры и мечтал о поездке в Малороссию, где жила прекрасная Мария Кржисевич. Он писал ей о своих чувствах: «Если все вас окружающее не может не любить вас, посудите сами, каковы должны быть чувства того, который (в качестве артиста) считает себя более других способным вполне постигать вашу высокую и благородную душу и другие милые свойства, не всеми оцененные по достоинству»<sup>{559}</sup>.

Его письмо от 7 мая, отправленное еще в Петербурге, написано столь витиевато и пространно, что можно было бы подумать — композитор элегантно приглашал замужнюю Мари в совместную поездку. «Не лучше ли было нам, списавшись, устроить так, чтобы мы могли встретиться и *пожить вместе* в климате более благонадежном. Стоит (особенно женщине) пожелать сильно и искренно, и, поверьте, судьба уступит — так состоялось и мое путешествие в Испанию, несмотря на множество затруднений», — размышлял он.

Глинка преподносит ей изящные комплименты: «Я нахожу сходство между Андалузией и Малороссиею не только в отношении физической природы и обычаев, но и в отношении к характеру и красоте женщин. Выразительность взора, роскошные волосы, живость, пылкость, детская резвость, с доброй и благородной душой, — все это встретишь у вас, и, может быть, еще в более превосходном развитии»<sup>{560}</sup>.

Он ожидает встречи с ней, так как в ее власти оживить его музу: «Я уверен, что если бы я мог снова увидеть вас на берегах Ворсклы или Сейма, муза моя, давно уже дремлющая, снова бы пробудилась и что с избытком бы вознаградила меня за потерянное время. От вас, может быть, зависит, чтобы я принялся за какой-либо большой труд»<sup>{561}</sup>.

Но от активных действий и сборов в дальнюю дорогу его удерживала не только дорожная суета, но и желание сэкономить финансы. Жизнь в Варшаве обходилась дешевле, чем где-либо.

Из апатии его вывел Михаил Иванович Кубаровский, земляк, тетка, полковник Гусарского полка его императорского высочества великого князя

Михаила Павловича. Он уговорил навестить его полк, который стоял в пригороде Варшавы, и они принялись отчаянно кутить, как когда-то в юности. Вначале они посетили несколько общих знакомых, а в первом часу ночи постучались в известный в городе ресторан Ома. Дверь, естественно, не открыли. Тогда ночные гуляки перелезли через забор. Удивительно, как Глинка, человек, еще недавно страдавший полной апатией и всяческими болезнями, с легкостью преодолевал высокие препятствия. Во дворе заведения они выпили принесенную с собой бутылку шампанского и отправились на квартиру Кубаровского. На следующее утро они опять навестили Ома. Знакомый Глинки, П. С. Николаев, так описывал это место: «Ресторан славился старыми венгерскими винами; хозяин был человек очень почтенный», «хорошенькие дочки получили прекрасное образование и держали себя так скромно, что поездки туда имели более вид визита к хорошим знакомым, чем посещение загородного ресторана»<sup>[562]</sup>.

Заведение Ома привлекало порядочную и денежную публику. Большой и хороший сад, прекрасная зала, где стоял приличный рояль, превосходная кухня и хороший погреб с запасами выдержанного вина — все это нравилось местной элите. Глинка стал часто бывать здесь. Он играл и пел в ресторане. «Мое пение произвело фурор»<sup>[563]</sup>, — вспоминал он.

У Ома были две красавицы-дочки. Старшая, Розамунда, сокращенно Рузя, привлекала красотой лица и приятной дородностью. За ней ухаживала большая часть посетителей. Младшая, Эмилия, или Миця, была миниатюрной, стройной и резвой, чем нравилась Глинке. Как и прежде, он начал учить приглянувшуюся особу итальянскому пению, а она его учила читать по-польски. Глинка теперь жил у Кубаровского, чтобы постоянно видеться с возлюбленной. Осенью кроме дружеских бесед, игры на фортепиано и пения, Глинка участвовал в сборе яблок, груш и овощей в саду у Ома. А в начале зимы они вместе чистили кукурузу, горох и мак.

И это при его нелюбви к хозяйственным делам!

На фоне природы, в окружении красивых девушек, он чувствовал себя частью ожившей пасторали, или эклоги, то есть умиротворяющей сцены из пастушеской жизни с любовным сюжетом. Как и раньше, любовь шла рука об руку с музыкой. Он сочинил для Эмилии романс «Rozmowa» (в переводе «Разговор»)<sup>[471]</sup> на стихи Мицкевича. Польские стихи он оставил без перевода. Напечатанный в Варшаве романс<sup>[472]</sup> быстро, буквально за два месяца, был продан. Хотя его музу вдохновила Эмилия, он не забывал и о другой своей пассии. Марии Кржисевич он посвятил новый романс «Мери» на стихи Пушкина.

Новые варшавские романсы, имевшие, как и раньше, автобиографические подтексты, нравились Глинке. Он старался сразу отдать их в печать (некоторые вышли сразу у нескольких издателей). Более постоянные отношения у него в это время складываются с издателем Бернардом, у которого за каждое новое вокальное сочинение он просил высокую цену — по 150 рублей (то ли ассигнациями, то ли серебром — сам Глинка путался в устных договоренностях). Получаемые гонорары за сочинение приятно украшали жизнь композитора.

Бернард издал новые романсы «Мери» и «Адель»<sup>[473]</sup>, посвященные сестре Ольге, а также давнее сочинение «Дубрава шумит». С этого момента — конца 1849-го — начала 1850 года — он переиздавал все прежние вокальные сочинения Глинки и продолжал публиковать новые. Глинка хотел, чтобы его новые романсы появлялись в одном узнаваемом формате. Фактически можно говорить, что Бернард с подачи композитора начинал выпускать первое собрание вокальных сочинений композитора. Для серии он утвердил единый формат и качество бумаги, а на обложке была размещена узнаваемая виньетка — большое изображение двуглавого орла, без короны, с широко расставленными крыльями. Издательскими делами занимался поклонник композитора Василий Энгельгардт. Композитор писал ему: «Искренно благодарю вас, добрейший Василий Павлович, за ваши заботы о моих музыкальных детках»<sup>{564}</sup>.

В конце осени Глинка переехал в более удаленную от центра квартиру — на улицу Длуга, где прожил год. Он писал Кржисевич по этому поводу: «Теперь мне пришел каприз жить отшельником, и меня никто не трогает; вздумаю повеселиться — и на это есть охотники. В Петербурге я страшусь сколько климата, столько же и условий света»<sup>{565}</sup>. Он продолжал мечтать о встречах с Мари: «...сладостное предчувствие уверяет меня, что мы еще проживем вместе, и, скажу более, я убежден, что вы одни в состоянии возбудить дремлющую музу мою к продолжительной и удачной деятельности»<sup>{566}</sup>. Прежний щеголь Глинка, заботившийся о внешнем виде и впечатлении, производимом на дам, горестно сообщал ей: «Боюсь одного, чтобы свидание со мною не разочаровало вас, правда, руки и голос еще служат исправно — но вообще на вид я жестоко постарел в эти последние годы». О ее поклонниках и собственной ревности он предпочитал писать на французском, на «языке любви».

Зима 1849/50 года была слишком холодной, чтобы куда-то ехать. Хвори, как это бывало каждую зиму, усилились. Глинка сидел затворником и страдал от отсутствия женского внимания. Вскоре в его доме появилась



«няня Текла», как называл ее Глинка в воспоминаниях...

## Кризис среднего возраста

Наступление 1850 года композитор воспринял чрезвычайно серьезно: для романтика Глинки круглая дата, да еще обозначающая середину века, была событием особенным, заставляющим подводить итог не только всей эпохи, но и своей жизни. Ему исполнилось 46 лет, и ему казалось, что он прошел длинный путь, посвященный музыке и композиторскому призванию.

Он сообщал самым близким: «В течение нынешнего 1850 года совершится 25-летие моего посильного служения на поприще народной русской музыки».

Несколько лет назад точкой отсчета была другая, более ранняя дата — момент, когда впервые он, ребенком, услышал квартет Крузеля. Но теперь он видел прошлое по-другому. Красивое соотношение цифр — «50» и «25» — давало повод для пересмотра знаковых событий собственной жизни. И первым рубежом, ознаменовавшим выбор композиторского пути, воспринимался уже романс, сочиненный в Петербурге в 1825 году — «Не искушай меня без нужды» на слова Баратынского. Субъективное ощущение прожитого как длинного, «золотого» века собственной жизни возникло под воздействием атмосферы конца 1840-х годов — времени, когда действуют уже «другие» герои, а его поколение, отыграв свою романтическую пьесу на сцене истории, как будто уходит за кулисы.

Русское общество только и говорило, что о деле петрашевцев, приравнивая его к декабристам. На 22 декабря 1849 года была назначена публичная казнь над теми, кого Глинка хорошо знал. Но внезапно для осужденных, среди которых был молодой Достоевский, она закончилась помилованием с последующей ссылкой. Петрашевцы, как и многие литературные общества, перенимали новое направление из Франции — утопический социализм с обличением крепостного права, продажности чиновничества и социальных проблем, который прижился в русской культуре середины 1840-х. В это время появляется мода на слово — «социальное», сквозь призму которого оцениваются все и вся. В этих кругах читают Кабе, Фурье и Прудона. Идеологом нового направления в литературе становится впервые не писатель и поэт, а критик — Виссарион Белинский<sup>[567]</sup>. Происходила художественная революция.

Смену парадигмы и критериев оценки в русском искусстве остро



чувствовал Глинка. Белинский, увлекаясь Гегелем, но не зная немецкого языка, своеобразно истолковывал его философию и вывел новую формулу искусства. Теперь искусство объявлено ниже действительности, что переворачивало все прежние идеалы романтизма. Задача искусства — преобразовывать и улучшать внешние социальные условия жизни, и в этом ее единственный смысл<sup>[568]</sup>. Идеальными героями новых сочинений становятся шарманщики, дворники и фельетонисты, показывается не только светский парадный Петербург, но и открываются «петербургские углы»<sup>[474]</sup>. Белинский объявляет нового гения русской культуры — Достоевского, который становится «новым Гоголем» (в 1846 году за произведение «Бедные люди»<sup>[475]</sup>). Некрасов, Гончаров, Герцен, Салтыков-Щедрин, Островский — вот кто теперь определяет направление русской мысли и культуры.

Мировоззрение и воспитание Глинки находились в противоречии с модными идеями. Он был далек как от «социального», так и от «славянофильского». Он, вместе с Мельгуновым и Одоевским, людьми, принадлежавшими к эпохе русских «энциклопедистов», не сочувствовал крайностям, пусть даже они связаны с поисками «русской идеи». Тем более он был далек от натуралистической школы и критики, в которой нарушались все воспетые им каноны красоты. Цель его искусства была прямо противоположна — искусство как воспитание человека, совершенствование его внутреннего духовного и эмоционального мира.

Ему казалось, что его время ушло...

## **Вне моды**

Он видел, как прежних кумиров меняют на новых: вот уже и Гоголь, которого его поколение считало гением, свергнут с пьедестала, всемогущий Белинский назвал его исписавшимся религиозным проповедником.

Разрыв с новой культурной обстановкой и нравами Глинка всячески подчеркивал. Даже его эпистолярный стиль изменился — он стал использовать просторечия, устаревшие слова и обороты, церковную риторику, правда, все это вперемежку с французскими выражениями и фразами на итальянском. Он подчеркивал свою «инаковость», «старинность», как будто он живой «экспонат» истории (хотя подобные анахронизмы импонировали, вероятно, и славянофилам). В компании малознакомых молодых людей он вел себя подчеркнуто эксцентрично, говорил иносказательно и часто декламировал непонятные для

окружающих фразы. Так, например, Серову, который спросил его о высокой роли композитора, Глинка многозначно заметил, как всегда, на французском:

— Музыку сочиняет народ, а композитор ее лишь аранжирует.

Эта фраза, ставшая позже крылатым выражением и получившая множество интерпретаций, сохранилась лишь в пересказе Серова, да к тому же только в русском варианте, так что в ее документальной достоверности нельзя быть уверенными стопроцентно. Однако если поверить в реальность подобного диалога, то можно предположить несколько вариантов для «расшифровки» ответа Глинки. Во-первых, французский глагол, который Серов переводит как «аранжировать», означает несколько иное, а именно — «обрабатывать». Истинным искусством в эпоху Глинки, как уже указывалось, считалось умение композитора вплести необычные интонации «сырого», «необработанного» народного творчества в «высокую» профессиональную музыку, придать ей изящества, но при этом сохранить экзотичность и уникальность ее звучания<sup>{569}</sup>. Во-вторых, Глинка мог иронизировать. Он знал, что в моде была идея «народности», которая была растиражирована до такой степени, что уже потеряла всякие смысловые границы. Глинка не любил моды, все, что попадало во всеобщее употребление, вызывало в нем сопротивление и сарказм. Так что фраза могла стать своеобразным ответом на «массовизацию» народности<sup>{570}</sup>.

Глинка понимал, что он не вписывался и в музыкальный русский мейнстрим, хотя повсеместно о нем говорили как о национальном композиторе. На смену виртуозному стилю пришел стиль интеллектуального виртуозного исполнительства, который поддерживали и прежние кумиры, например Лист. В Россию в 1844 году приезжали Роберт и Клара Шуман, которые показали экстравагантный стиль исполнения с погружением в романтические фантазии. На сцену вышли юные пианисты Антон и Николай Рубинштейны. Антон, ученик известного московского педагога Александра Ивановича Виллуана, заявил о себе как чудо-ребенок, вундеркинд. О нем говорили как о русском Листе, да и он сам сознательно повторял его манеру игры и даже внешний вид. В репертуаре Рубинштейна значились все самые известные имена «серьезной» музыки — от Генделя, Мендельсона, Шуберта до Шопена. Постепенно Антон все больше и больше играл свои собственные опусы и завоевывал славу как композитор. С 1840-х годов в Европе начинается активная деятельность Рихарда Вагнера, объявившего об «искусстве будущего», идеи которого проникали и на русскую почву. Одним из первых его пропагандистов в России будет

близкий друг и поклонник Глинки — Александр Серов, который в 1860-е годы начнет критиковать прежнего русского кумира. На императорских сценах царствуют оперы Джузеппе Верди.

Концертная жизнь была ключом. Многие отмечали культуртрегерство Алексея Львова и Михаила Виельгорского, которые стремились объединить профессионалов и любителей в различные общества, тем самым вывести русскую профессиональную музыкальную культуру из «салонного» существования. Виельгорский инициировал создание Санкт-Петербургского симфонического общества, на основе которого в 1859 году возникло Русское музыкальное общество. Она будет фактически управлять концертной и образовательной музыкальной жизнью России вплоть до 1917 года. С 1850-х годов регулярные публичные концерты устраивали Львов и Придворная певческая капелла.

На смену салонным выступлениям, предназначенным только для дворянства, приходил публичный концерт, доступный любому, кто мог заплатить за входной билет. Вместе с этим распространялся новый концертный стиль для больших залов — музыка яркая, ораторская, звучная и виртуозная. Она вытесняла музыку камерную, созданную для акустики гостиных, в которой главное — утонченность, рафинированность, прозрачность фактуры, небольшие формы произведения и эмоциональная переменчивость<sup>{571}</sup>.

Глинке казалось, что он не успевает за всеми музыкальными изменениями, что вызывало очередные приступы пессимизма. Вероятно, под воздействием таких горестных мыслей и подводя итоги своей деятельности, Глинка категорически писал: «Я решил в нынешнем году прекратить фабрику русских романсов»<sup>{572}</sup>. «Те ничтожные романсы, [что] сами собою вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий — *не повторяться* так трудно, как вы и вообразить не можете»<sup>{573}</sup>, — жаловался он Энгельгардту. Но сочинять романсы было для Глинки важной частью композиторской идентичности.

В рамках этого жанра Глинка сделал важные открытия, которые затем переняли все последующие русские композиторы. Он продемонстрировал современникам музыкальную территорию свободы, где можно рассказать о внутренних переживаниях или пережить то, что еще никогда не чувствовал. И если в опере, популярном жанре, мир страстей был отделен рампой, то романсы пелись «здесь и сейчас», между разговорами и обсуждениями насущных проблем. Как Батюшков, Пушкин, Дельвиг, Лермонтов в поэзии, он стремился к точной передаче эмоций в музыке. Композитор подбирал

музыкальную лексику, соответствующую ситуации стиха. Каждое слово «омузыкаливалось», что было связано и с общей практикой салонного чтения поэзии. Как отмечал литературовед Григорий Гуковский: «Слова начинают звучать не столько своим привычным словарным значением, сколько своими обертонами, эстетико-эмоциональными ассоциациями и ореолами»<sup>{574}</sup>. Современники были поражены силой воздействия его романсов. Глинка как будто проникал своей музыкой в их душу, «рисовал» звуками их психограмму, объективировал, выносил во внешний мир все то, что посетитель салонов чувствовал, но подчас не мог выразить. Романсы были его жизнью. Отказ от этого важного процесса «жизнетворчества» был для Глинки, по-видимому, сложным решением. Но он, видя происходящие изменения в музыкальной инфраструктуре, понимал, что этот жанр не имеет выхода к широкой публике.

Однако разочарования Глинки носили субъективный характер. Его последние оркестровые сочинения вполне отвечали новым требованиям публичной концертной жизни. После гастролей Берлиоза в Россию симфонические картины и симфоническая программная музыка прочно утвердились в концертных программах. Как ни боялся композитор, но забвение ему не угрожало. Его сочинения завоевывали все больше поклонников среди столичной аристократии, да и здесь, в Варшаве, о нем постоянно сообщали газеты (автором статей, правда, был его варшавский друг Дубровский). Глинку периодически «продвигал» Владимир Одоевский. И, узнав от композитора о круглой дате его творческой деятельности, видимо, он способствовал исполнению в Петербурге его новой музыки. 15 марта 1850 года в концерте Филармонического общества в пользу Общества посещения бедных были исполнены две испанские увертюры и «Камаринская» (под управлением Карла Альбрехта). Одоевский опубликовал подробный разбор этих сочинений.

Реакция слушателей оказалась для Глинки, разочарованного после премьеры «Руслана», неожиданной — абсолютный успех. Композитор рассуждал в письме Энгельгардту: «Или наша публика, доселе ненавидевшая инструментальную музыку, вполне изменилась, или, действительно, эти пьесы, писанные *con amore* (с любовью. — *Е. Л.*), удались свыше моего ожидания: — как бы то ни было, но этот вовсе неожиданный успех чрезвычайно ободрил меня»<sup>{575}</sup>. Он передавал через друга свое разрешение на то, что эти пьесы, кроме Второй испанской увертюры, могут беспрепятственно исполняться в Петербурге. Однако вплоть до 1852 года они так ни разу больше не звучали.

Друзья, хвалившие его новинки, из лучших побуждений говорили ему: — Мишель, мы ждем еще новых сочинений. Ты ленишься!

Глинку эти ожидания чрезвычайно расстраивали, усиливая его разочарования в себе. Физическое старение, полнота, болезнь глаз<sup>[476]</sup> — все это чрезвычайно беспокоило его и рождало неуверенность в своих силах.

Он пытался парировать дружеские замечания:

— Пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным расстройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое всегда мною руководствовало, нельзя много писать<sup>{576}</sup>.

## Первый юбилей

В Варшаве летом 1850 года вокруг Глинки складывается кружок давнишних любимых приятелей — Петр Дубровский, Александр Римский-Корсак, Сергей Соболевский и Николай Павлищев, с которым они издавали «Лирический альбом». Проездом находилась чета Панаевых. Все отмечали, что прежнего задора в Глинке уже не чувствовалось. Панаева вспоминала, что Глинка стал очень полным, лицо было одутловатым и желто-синего цвета. Волосы лежали прямо, а усы и борода, отпущенные в это время, казались тощими и жалкими. Друзья удивлялись, что исчезла прежняя живость в его движениях. Он тяжело дышал. Голос стал глухим<sup>{577}</sup>.

Действительно ли Глинка так плохо выглядел, как вспоминали позже друзья, сейчас сказать трудно. Возможно, они воспринимали его тоже как человека ушедшей эпохи, который вступил в период старости. Но несмотря на внешние изменения, он все так же любил веселиться и вкусно обедать в кругу близких друзей. Сохранилось меню одной из таких встреч, которое сегодня может вызвать удивление обилием приготовленных блюд. Видимо, этим обедом Глинка отмечал 25-летие своей творческой деятельности.

На первое, как гласило меню, — «ласковый и дружеский прием». На второе — суп потафе (*Pot-au-feu*), один из самых популярных горячих французских блюд. В говяжьем бульоне варилось мясо с овощами и приправами. Потафе подавалось в холодное время года. В камине могли вешать котелок, где всегда кипел бульон и в него добавляли ингредиенты, по мере их съедания. Суп ели вприкуску с пирогом, начиненным вязигой<sup>[477]</sup>.

Следующее горячее блюдо — каплун, то есть специально откормленный кастрированный петух. Далее следовала солянка из капусты

со сметками, то есть мелкими озерными рыбками, родственниками корюшки. Сметки жарились на сковороде. Для тех, кто ожидал очередной смены блюд, предлагалось жаркое из баранины с соусом бешамель. На сладкое — шарлотка из яблок. Во время дружеской беседы предполагались кофе и курение. В качестве горячительных напитков подавались венгерские вина и Порто, то есть портвейн. Значилось в меню и шампанское «Вдова Клико», что придавало встрече особо важный статус.

Привычный ход жизни изменил приезд в Варшаву царского двора в октябре 1850 года. Узнав об этом заранее, Глинка к прибытию императрицы Александры Федоровны сочинил новый романс «Финский залив» на стихи Платона Ободовского, инспектора Екатерининского института<sup>[478]</sup>. Через посредничество давней знакомой Прасковьи Бартеневой он просил у императрицы разрешения посвятить ей этот романс<sup>[479]</sup>. Много усилий у него ушло на то, чтобы найти хорошего каллиграфа для переписки своего подношения. Глинка очень старался произвести впечатление и напомнить о себе двору.

Императрица пригласила его на вечер. Готовясь к встрече, маэстро сбрил те тощие усы, вызывавшие недоумение у современников, и бороду. Многие, встретив его во дворце, не узнавали. По залу проходил шепот удивления.

Императрица «самым ласковым образом», как вспоминал он позже, приветствовала:

— Здравствуй, Глинка! Что ты тут делаешь?

Глинка почтительно ответил:

— Я нахожусь в Варшаве по причине климата менее сурового, нежели в Петербурге.

Ее величество изволило ответить:

— Разница небольшая... В любом случае я рада, очень рада тебя видеть.

Глинку посадили за рояль, а рядом расположились великая княгиня Ольга Николаевна, Бартенева и ученицы композитора — девицы Грюнберг. С ними пели великие княгини Ольга Николаевна и Мария Николаевна. Вероятно, во время этой встречи они передали композитору текст, ожидая от него нового романса. Так появился дуэт для двух сопрано «Вы не придете вновь»<sup>[480]</sup> в двух редакциях — на русском и французском языках. Романс пользовался успехом в царской семье, часто его пели, и Глинка любил его.



## Невыносимая легкость

Но такие приятные встречи ощущались им теперь как единичные моменты радости, после которых наступали хандра и меланхолия, усиливающиеся во время наступления холодного времени года. Он убеждает себя, что нужно погрузиться в полное одиночество и бездействие, которые возводятся им в этот период жизни в добродетель. Еще во времена общения с бароном Дельвигом он усвоил романтический идеал «ленивца», человека, ведущего неспешный образ жизни и сознательно отказавшегося от всякой социальной активности. То, что многим казалось бесполезным времяпрепровождением, явилось для многих творцов способом уйти от никчемной траты жизни, от внешней, иллюзорной, поверхностной суеты<sup>[481]</sup>. Бездействие заменило все отчаянные размышления о дальнейшем смысле жизни и планах на будущее.

24 апреля 1850 года в столице скончалась его любимая сестра Елизавета, тяжело болеющая последнее время. Он пытался утешить ставшим близким другом зятя Флэри: «Счастье появляется на земле только для того, чтоб несчастье стало бы потом еще более полным»<sup>[578]</sup>. Эту мысль он вывел из опыта собственной жизни. Теперь она определяла его мироощущение. Находясь в расстроенных чувствах, он воспринимал последние три года, проведенные в России, агонией. Он писал как никогда эмоционально: «...но эта вечная зима! Великий Боже, не лучше ли раз и навсегда покончить с этим существованием, чем стенать в агонии, кажущейся вечной тому, кто ее сносит?», «...моя жизнь представляет собой сплетение из утонченных и постоянных пыток»<sup>[579]</sup>.

Всю зиму 1850/51 года он просидел дома (так он часто делал в это время года), изучая энциклопедию «Лексикон естественной истории» в шестидесяти томах, изданной на французском языке. Теперь он жаловался на Варшаву и мечтал уехать туда, где искусства и науки будут снабжать его пищей для ума. В конце зимы 1851 года физическое состояние Глинки становилось хуже. Как он вспоминал, вероятно, это произошло из-за курения, отчасти из-за венгерского вина, «которое сильно бьет на нервы»<sup>[580]</sup>. Пропал аппетит, местная еда перестала нравиться. Даже дон Педро уже не был столь приятен, как раньше. Отсутствие хорошего образования и горячий испанский нрав делали его не слишком приятным компаньоном в домашней оседлой жизни.

Матушка, пытаясь помочь сыну, срочно отправила к нему своего умелого повара с домашней ветчиной, хорошей гречневой мукой, пастилой



и разнообразными вареньями, которые любил Михаил Иванович (особенно малиновое, земляничное и брусничное)<sup>{581}</sup>. Эти меры возымели положительное действие. Но, как это ни парадоксально, между приступами меланхолии и обострениями болезней прежняя развлекательная жизнь с домашним музицированием шла привычной чередой.

## В Петербург

Глинка звал Людмилу в Варшаву, хотя и понимал, что сейчас она приехать не сможет. Сестра, которую он называет ласково «куконушка», теперь стала единственной опорой всего семейства, на ее плечи легли заботы о землях в Новоспасском. Матушка с каждым годом слабела, она полностью потеряла зрение. Ее ничто не радовало, она говорила, что все самое счастливое в ее жизни уже прошло. Глинка писал сестре: «Маменька и я немолоды; долго ль придется пожить на свете?»<sup>{582}</sup>

Весной, 31 мая 1851 года, Евгения Андреевна умерла...

Людмила вспоминала: «Я была постоянно с нею, исполняла все ее желания и приказания, читала ей, писала под ее диктовку, помогала ей хозяйничать. Болезни у нее никакой не было, но она день ото дня видимо слабела, очень часто днем впадала в дремоту и тихо, покойно уснула навек... И в гробу она была красива»<sup>{583}</sup>.

Письмо с горестным известием Глинка получил во время одной из вечеринок. Он тяжело переносил утрату единственной женщины, которой полностью доверял. Правая рука, которой он вскрыл письмо со страшным известием, онемела (в современной медицине такая реакция организма называется психосоматической). На фортепиано он еще играть мог, а письма выводить пером на бумаге было настолько тяжело, что он вынужден был их диктовать Педро. Даже подписывал свое имя с «величайшим затруднением»<sup>{584}</sup>. В июле 1851 года Людмила приехала в Варшаву, чтобы поддержать брата. Глинка написал доверенность на управление всего имения и земель, передав бразды правления Людмиле и ее мужу, чем окончательно рассорился со Стунеевыми, претендующими на часть наследства.

Когда Людмила отправилась в обратную дорогу, то, согласно сохранившимся воспоминаниям, Глинка остановился перед мостом над Вислой и сказал:

— Теперь, после смерти матушки, никогда уже не желаю больше переезжать по другую сторону Вислы.

Глинка почти сдержал слово. В Новоспасское он так никогда больше и не приедет. Усадьба настолько была связана с образом Евгении Андреевны, что находиться там и не видеть матушку было слишком травматичным для него. После всех переживаний он, как всегда в трудных ситуациях, решил уехать за границу. Начались хлопоты с документами на загранпаспорт. К заявлению он прилагал докторское свидетельство, объясняющее причины поездки.

В августе 1851 года после отъезда сестры, готовясь к Европе, он наконец-то принялся за работу над новой редакцией «Ночи в Мадриде», которую после первого исполнения посчитал еще не готовой<sup>[482]</sup>. Возможно, он хотел добиться ее исполнения в Париже, имея там протекцию от Берлиоза.

Но из-за бумажных дел по наследству поездку за границу пришлось отложить и вернуться... в Петербург.

— Петербург, — позже говорил он друзьям, — ненавистен для меня. После бракоразводного дела он до такой степени гадок, что и вспомнить о нем не могу без особенного глубокого омерзения<sup>[585]</sup>.

Но хорошая компания близких друзей настолько растопила его сердце, что композитор, сам того не ожидая, провел в столице почти полгода — с конца сентября 1851 года по весну 1852 года<sup>[483]</sup>.

В Петербурге Глинка в первую очередь решил вопросы, связанные с наследством. 27 октября 1851 года он составил завещание: все свое движимое и недвижимое имущество, крепостных крестьян (154 души), винокуренный завод при деревне Шатьково и денежный капитал отдавал Людмиле. Общая стоимость завещанного оценивалась в 35 тысяч рублей серебром<sup>[586]</sup>.

## **Она звалась... Людмилей**

В последующие годы важную роль в жизни композитора будет играть Людмила. Какой она была и почему посвятила свою жизнь брату?

Она получила домашнее образование, как и все девочки в семье Глинок. Ее мировоззрение было определено усадебной культурой, где все так же продолжали ценить сентиментализм Карамзина и Жуковского, переходящий в мистико-религиозный романтизм. В 18 лет, в 1835 году, она вышла замуж за соседского помещика, отставного морского офицера Василия Шестакова (интересное совпадение, что в тот же год женился Михаил). Долгое время она жила в имении мужа Логачево, где пыталась

быть счастливой.

Людмила была чувствительной барышней. Видимо, благодаря обучению брата, она открыла в себе любовь к музыке и знаниям. Но склонность к искусствам не находила достойной поддержки в деревне. Съездив к брату в Варшаву, она вдруг осознала, что вся ее жизнь не имеет смысла. Двое ее детей в малолетнем возрасте скончались, после чего она окончательно разочаровалась в семейной жизни<sup>{587}</sup>. Так же как когда-то ее брат. Военная выправка мужа плохо сочеталась с ее сентиментальной натурой. Но Шестаков оказался благородным человеком. Они вместе решили, что теперь будут жить отдельно друг от друга, официально не разрывая брачных уз.

Людмила, без преувеличения, боготворила Михаила, который был старше ее на 12 лет. Никто в семье Глинок к нему так восторженно не относился, даже матушка, а тем более прагматичный отец, до конца так и не одобрявший его музыкальной деятельности. Именно она рассказывала всем окружающим о детской и доброй душе композитора. Ее стараниями в основном и возникает этот образ Глинки как взрослого ребенка, не приспособленного к жизни, ранимого и ведомого другими.

Людмила, видя страдающего меланхолического брата, приняла важное решение. На своем дне рождения 17 ноября 1851 года она, в кругу друзей, объявила, что хочет провести всю зиму с Михаилом Ивановичем в Петербурге, чтобы ухаживать за ним и обустроить его жизнь. Она вспоминала, что композитор очень эмоционально реагировал на ее решение: «Брат кинулся передо мной на колени и зарыдал, как ребенок»<sup>{588}</sup>.

Молодые люди из нового окружения поговаривали, что из-за нее Глинка никуда не выходил, брюзжал, угасал под старческими недугами. Ковалевский считал, что сестра взяла над ним власть: «...женская заботливая рука сестры отнеслась к нему как к больному: устранила разом и навсегда стакан красного вина, заменила его сельтерской водой. А ключом закрыла ночные вдохновения у рояля. Глинка пил сельтерскую воду, но не выздоравливал. И говорил: «Не вредно, однако ж и бесполезно»<sup>{589}</sup>.

Теперь в Петербурге, где Людмила оказалась впервые, она почувствовала себя комфортно. Она находилась в обществе образованных людей, каждый день слушая рассуждения брата о музыке и внимая звукам рояля. Впервые ее жизнь наполнялась чем-то важным и значимым. Она окончательно решила посвятить все свое свободное время брату и его

музыке, которую искренне любила.

В это же время, в 1851–1852 годах, по-видимому, начались ее отношения с Дмитрием Стасовым, который часто у них бывал. Глинка говорил, что именно он немало содействовал тому, что он «не совсем дурно провел здесь зиму»<sup>[590]</sup>. В эти годы именно Дмитрий, а не его брат Владимир<sup>[484]</sup>, как потом будут считать историки, многое делал для обустройства жизни известного композитора — начиная от передачи писем, денег, нот до помощи в юридических вопросах. Дмитрий, окончивший в Петербурге элитное Училище правоведения<sup>[485]</sup>, стал превосходным юристом, в начале своей карьеры преданный государству и императору<sup>[486]</sup>. Он хорошо играл на рояле и обладал отличным слухом, что подкупало Михаила Ивановича, теперь считавшего его своим преданным другом (к этому времени дон Педро уже утратил прежнее доверие).

Людмила была очарована его красотой и умом, но она была не единственной его поклонницей. Он считался видным женихом, в это время в него были влюблены четыре знакомые дамы, ревновавшие друг к другу, о чем, безусловно, знала Людмила. Она, почти каждый день видевшая Дмитрия, полностью отдалась чувству, а Стасов не сопротивлялся этому. Глинка поддерживал их связь, не имея ничего против их свободных отношений.

Людмила сняла для брата с доном Педро удобную квартиру в доме Жукова, на углу Невского проспекта и Владимирской улицы<sup>[487]</sup>. Здесь он уже жил когда-то, 20 лет назад, в 1828 году. Квартира была просторная, особенно впечатляла большая зала, где можно было собирать многочисленных друзей.

Вскоре для музыкальных развлечений установили два рояля, взятые напрокат. У Глинки устраивались музыкальные вечера по пятницам (иногда по вторникам), на которых собирались близкие друзья, все хорошие музыканты и пианисты — Дмитрий Стасов, Энгельгардт-младший, Даргомьжский, Вильбуа, Серов, Дубровский. Играли пьесы в четыре руки, а потом и в восемь, то есть на двух инструментах. Вскоре Энгельгардт перевез сюда свое домашнее фортепиано, так что во время вечеринок играли уже в 12 рук на всех трех инструментах. Энгельгардт и Дмитрий Стасов делали переложения для их ансамблей. Играли преимущественно музыку Глинки и классиков — Баха, Бетховена, Керубини, подбирая репертуар согласно вкусам хозяина салона. Особенно ему сейчас нравились опера «Медея» Керубини и виртуозное произведение «Приглашение к танцу» К. М. фон Вебера.

Глинка отзывался презрительно о публичной концертной жизни, он пытался сохранить привычную ему форму музицирования и общения — салон, где собиралась избранная публика. Подобные закрытые встречи обретали статус элитарных, поднимая присутствующих гостей до уровня «избранных». Посещение публичных концертов он называл порчей музыкального слуха. Он писал Дмитрию Стасову: «...предполагаю, что вы слишком дорожите вашим слухом, чтобы обречь это благородное чувство всем тем ужасным пыткам, кои под именем *концертов*, как зловерные пауки, хитро изготовляют шарлатаны и даже (извините) солисты»<sup>{591}</sup>.

Недавнее ощущение «отверженности» уходило. В этой компании молодых, но преданных поклонников он чувствовал себя востребованным и сравнивал себя с Колумбом, открывающим музыкальные «Америки». Например, он знакомил их с музыкой Глюка (запоминающимся стал вечер 29 февраля 1852 года). Глинка был не одинок во внимании к старинной профессиональной музыке и литературе Античности. Как раз с конца 1840-х годов в европейской культуре намечается поворот к ушедшим эпохам — далеким и не очень, к культурному тренду относилось теперь и наследие композиторов XVII–XVIII веков. В Европе интерес к старине достиг массовых масштабов. Из музыкальных редкостей эта когда-то забытая музыка стала достоянием «массмаркета». Бах, Глюк, Гендель, Гайдн, Керубини — эти имена появляются на афишах публичных концертов. До России эта мода в таких глобальных размерах еще не дошла.

Подразумевая высокий образовательный пафос собраний и серьезность музыки как искусства, Глинка называл свои музыкальные пятницы Музыкальными академиями, по аналогии с теми, которые устраивали Моцарт и Бетховен. Этот интеллектуальный досуг в кругу меломанов он считал «музыкальными забавами», то есть такими благородными развлечениями, которые восхваляют возвышенных муз.

Но здоровье Глинки с приближением зимы опять ухудшалось. А весной, 29 марта 1852 года, скончался его друг, как его представляла «Северная пчела», «известный живописец» Яков Яненко. Из некролога можно понять сложившееся вокруг него общественное мнение: «Кисть Я. Ф. Яненко, как говорится, была широкая, и писал он отлично, когда прилагал старание. Если бы он шел путем усовершенствований, то достиг бы высокой степени в живописи»<sup>{592}</sup>. Рецензент намекал, что тот, как и многие из «братии» Кукольника, слишком много времени проводил в праздности. А между тем Яненко был приближенным к императорской семье, он написал два портрета Николая I. Уход Яненко, как вскоре и Карла

Брюллова, в июне 1852 года, не мог не сказаться на впечатлительной натуре композитора.

## Забывтый гений?

В 1852 году широко отмечался пятидесятилетний юбилей основания Филармонического общества в Петербурге, одной из первых постоянно действующей музыкальной организации в России. Это общество, которое спонсировали меценаты, устраивало концерты, сбор от которых часто шел на поддержку бедствующих музыкантов, вдов и сирот.

Глинка, живущий теперь затворником, был далек от всеобщего восторга по этому поводу. Шутя, он называл всех, кто был причастен к организации Филармонического общества, «немцами». Действительно, общество организовали люди разной этнической принадлежности, но «нерусских» в Российской империи, а особенно среди музыкантов, было большинство<sup>[488]</sup>. Мог ли знать он, что эту сентенцию впоследствии подхватят его младшие последователи — Стасов и Балакирев. Впоследствии они будут распространять мысль о том, что все музыкальные институции в России буквально захвачены «немцами», к которым будут причислены даже братья Рубинштейн<sup>[593]</sup>. Националистическая оценка, данная мимоходом Глинкой, станет в их руках «оружием», «убийственным» аргументом в попытках завоевать свое место под солнцем — в профессиональной музыкальной среде.

Львов, помня заслуги Глинки перед Капеллой и педагогический талант, попросил подготовить взрослых певчих к концерту Филармонического общества. Организаторы предложили Глинке исполнить и его сочинения, но в конце концов по каким-то причинам — то ли из-за бездействия самого композитора, то ли из-за организационных моментов — этого не произошло. Глинка винил во всем Львова и Виельгорского, которые, как он считал, «вытеснили» его. Он саркастически вспоминал: «... негодования с моей стороны не было», «я учил и кормил певчих»<sup>[594]</sup>.

Концерт состоялся 2 марта 1852 года под управлением Людвиг Вильгельма Маурера, без участия Глинки. Композитор старался не показывать виду, но он очень расстроился от несправедливости. Людмила посчитала, что должна исправить сложившуюся ситуацию. Она теперь ощущала ответственность за судьбу музыки Глинки, став фактически его личным «продюсером». Возможно, из-за этого инцидента и стала распространяться, в том числе с подачи Людмилы, мысль о том, что Глинка



забыт на родине и отвергнут соотечественниками.

В пику прошедшему праздничному событию, Шестакова договорилась с дирижером Карлом Шубертом об исполнении музыки брата во Втором концерте Филармонического общества (Глинка в «Записках» подчеркивал, что он к этому не имел никакого отношения, ведь гению не пристало заниматься собственным промоушен).

2 апреля 1852 года в дневном концерте в зале Дворянского собрания собралась великосветская публика, присутствовала императрица, высоко ценившая талант Глинки. Здесь впервые прозвучала Вторая испанская увертюра в новой редакции. После премьеры композитор посвятил это произведение Филармоническому обществу, в знак признательности за хорошее исполнение. К тому же на репетиции все музыканты оркестра оказывали Глинке невероятные знаки почитания, что растрогало его.

В концерте прозвучала также «Камаринская», уже исполнявшаяся два года назад, на этот раз она произвела настоящий фурор. «Публика была в восторге от фантазии на Русскую плясовую песню», — сообщалось в «Северной пчеле». Слушатели заставили, согласно статье, повторить эту пьесу. Рецензент эмоционально замечал: «Скажу, что это истинно гениальное произведение. Что сделал М. И. Глинка из самого простого мотива, непостижимо! Оркестровка верх искусства»<sup>[595]</sup>.

Дирижер концерта Карл Шуберт достиг настоящего совершенства, его талант вызывал восторг у Глинки. Он даже сравнивал его с Берлиозом, считая обоих величайшими дирижерами современности. Певица Мария Шиловская спела два романса и арию из «Руслана и Людмилы»<sup>[489]</sup>. Рецензент «Пчелы» восхищался: «Любительница-певица М. В. Шиловская (урожденная Вердеревская) пела как соловей. Прелестный голос, который нам кажется всегда лучше, когда мы его слышим»<sup>[596]</sup>.

Концерт имел резонанс, но, судя по публикации в «Северной пчеле», зал был не полон. Рецензент указывал: «...вероятно, что многие развлечены праздничными увеселениями», которые устраивались в столице как раз в это время<sup>[597]</sup>. Труппа Карла Раппо, дающего цирковые представления, «отнимала» публику у серьезных мероприятий. «Северная пчела» сообщала о них: «...нет никакого сомнения, что лучших гимнасток, эквилибристов и силачей, как сыновья господина Карла Раппо, нет во всей Европе».

В связи с концертом Глинки рецензент «Северной пчелы», а им был все тот же Булгарин, поднял вопрос о музыкальных талантах России. Дело в том, что зимой 1851 года в зарубежной прессе появилась статья,



наделавшая много шума в России. В ней единственным русским талантом объявлялся Антон Рубинштейн. Рецензент, не оспаривая гениальности Рубинштейна, говорил о том, что гениев в России много. К ним он причислял, помимо Глинки, также графов Виельгорских, Верстовского, Алексея Львова, Даргомыжского, Алябьева, Варламова, Федора Толстого. Был не забыт Бортнянский, который после итальянского ренессанса в России теперь считался «великим»<sup>{598}</sup>.

Но, несмотря на когорту перечисленных имен, действительность была такова, что имя Рубинштейна занимало все больше пространства на русской сцене, теперь оно значилось и на афишах Большого (Каменного) театра в Петербурге. В пасхальные дни, 18 апреля 1852 года, состоялась премьера его оперы «Дмитрий Донской, или Куликовская битва» на либретто Владимира Соллогуба, отвергнутого когда-то Глинкой.

Времена менялись. Музыкальная культура развивалась, переходила из рук просвещенных дилетантов к профессионалам. Конкуренция, рыночные отношения и мнение широкой публики теперь «правили балом».

## **Глава четырнадцатая**

# **В ПОИСКАХ ЗЕМЛИ ОБЕТОВАННОЙ**

## **ПАРИЖ**

### **(1852–1854)**

*Человек есть слово экстрактное, заключающее в себе свойства добрые и злые, итак, чтобы знать, что есть человек, надобно узнать все детали, составляющие его.*

М. Ю. Виельгорский<sup>[599]</sup>

Весь 1852 год в Петербурге Глинка грезил о путешествии по Испании. Он, как и прежде, разработал план поездки, надеясь осесть в Севилье. Но в результате последующие два года он провел в... Париже, при этом раздумывая перебраться в... Варшаву. Биографический ход, достойный Дон Кихота.

Несмотря на утвердившийся в Петербурге болезненно-меланхолический образ композитора, в Париже он жил довольно весело. Можно сказать, что этот образ был частью романтического мифа — о разочарованном композиторе, который в конце жизни постоянно страдал от разлуки с родиной и хворей. Таким же страдальцем в обществе воспринимали и Шопена, сделавшего успешную карьеру в Париже.

Но если Глинка и страдал, то параллельно с этим он много занимался самообразованием и радовал себя интеллектуальными развлечениями.

### **Путешественник без путешествий**

В конце мая 1852 года, через несколько дней после празднования своего 48-летия, Глинка с доном Педро отправился за границу<sup>[490]</sup>.

Людмила поехать с ними не могла, хотя, вероятно, очень хотела. Она почувствовала себя неважно, а вскоре ей пришлось отправиться в деревню для устройства хозяйственных дел. В сентябре 1852 года она сообщила брату важную новость — она ждала ребенка, отцом которого был Дмитрий Стасов. Впоследствии ей пришлось оставить Петербург, чтобы обезопасить себя от слухов и сплетен, но среди близких родственников и в семействе

Стасовых знали об этом внебрачном ребенке. Шестаков в очередной раз поступил благородно — он дал ребенку имя и обещал наследство. Михаил Иванович радовался прибавлению в роду: «Нас мало — следует любить и беречь друг друга»<sup>{600}</sup>.

Весь этот год Глинка думал о правильном распоряжении имуществом: «...желательно бы все заживо устроить так, чтобы Новоспасское и Починок не могли попасть в чужие руки, своими же (пусть не прогневаются) я считаю тебя и Ольгу с мужьями»<sup>{601}</sup>. Выходки сестры Маши, которая продолжала обвинять Людмилу в незаконных действиях, Глинка называл гусарскими, то есть грубыми. Он советовал Людмиле: «...плюй, ее не переладишь, а она тебе не указ»<sup>{602}</sup>. Он просил Людмилу разработать новый план по наследству, чтобы никого не обойти и не обидеть (кроме Стунеевых, с которыми Глинка окончательно разорвал отношения). Определенную сумму денег он планировал оставить Педруше, как он ласково называл испанца, за его преданное служение. Но дразги по поводу наследства будут длиться еще долго, весь 1853 год. Зятя хотели получить причитающиеся за их жен доли. Раздел имущества выставил в некрасивом свете даже младшую сестру. «Не думал, однако же, чтобы сестры, в особенности Оline, до такой степени могли забыть приличие и уважение к памяти наших родителей»<sup>{603}</sup>, — с грустью писал композитор.

Проезжая Варшаву и немецкоязычные земли, Глинка мечтал о жаркой Испании, которая превратилась в его восприятии в землю обетованную.

В Берлине<sup>[491]</sup> русского композитора тепло встретил Зигфрид Ден, считавший Глинку близким другом. Ден подарил ему свою книгу на немецком языке об искусстве сочинения — генерал-басе. Глинка мечтал перевести ее на русский язык и для этого передал ее Серову. Но друзья не разделяли энтузиазма композитора по поводу этого теоретического труда, считая, что подобный сложный трактат не будет востребован в России<sup>{604}</sup>.

Ден теперь занимал должность хранителя музыкального отдела библиотеки в Королевском музее города, так что хорошо знал все его достопримечательности. Он показывал Глинке наиболее ценные экспонаты, тот особенно оценил Кунсткамеру. Не обошлось без музыкальных новинок — квартетов, приправленных хорошим мозельвейном, легким белым вином, изготавливаемым из винограда, растущего в долине реки Мозель.

В это время состоялась первая встреча с известным композитором Джакомо Мейербером (1791–1864), который сам пришел в гостиницу с визитом к русскому композитору.

Он был учтив:

— Как так случилось, господин Глинка, что, отлично зная вас по имени, мы не знакомы с вашими произведениями?

Глинка парировал, еще более учтиво:

— Это естественно, господин Мейербер. Я не имею привычки сам распространять свои сочинения.

Мейербер, скорее всего, был удивлен ответом русского композитора, посчитав его позицию особой артистической эксцентричностью, которая должна привлечь к нему публику. Мейербер жил в другом художественном мире и по другим правилам. Он рассматривал композиторство как профессию, дающую статус, славу и деньги. Глинка получил высокий статус от рождения, имени приносили доход. Русский творец мог демонстрировать незаинтересованность в гонорарах и публичной известности, хотя, как мы знаем, и то и другое приносило ему удовольствие.

Посетив еще несколько городов в немецкоговорящих землях, Глинка воспользовался скоростным видом транспорта — железной дорогой<sup>[492]</sup>. В это время строилось железнодорожное соединение между Парижем и Страсбургом. Но после поездки Глинка сообщал: «Железная дорога меня измучила — так изломала, что и выразить нельзя: от быстроты, шуму и суеты еще не могу опомниться»<sup>[605]</sup>.

## Париж навсегда

Глинка въехал в Париж уставший, но радостный<sup>[493]</sup>. Он вспоминал: «...много, много прежнего, былого отозвалось в душе моей»<sup>[606]</sup>. В письме сестре он восхищался и иронизировал по поводу статуса столицы: «Славный город! Превосходный город! Хороший город! — местечко Париж. Я уверен, что и тебе бы очень понравился. Что за движение, а для барынь-то, барынь, господи, чего там нет — такое великолепие, просто само в око метит»<sup>[607]</sup>.

Все было знакомо — Ботанический сад с гуляющим жирафом, сад Тюильри, где прогуливались светские дамы, Булонский лес, куда выезжали, чтобы показать наряды, покрасоваться и оценить друг друга. Глинка вспоминал о пережитом здесь успехе.

Но Париж был теперь лишь временной остановкой, дальнейший путь лежал в Севилью. И вдруг Глинка с удивлением для себя понял, что путешествие... уже не радует его, как раньше. Он сообщал: «...все благополучно, но, признаюсь, хлопотно и *беспокойно* — постарел, хочется

скорее на место»<sup>{608}</sup>.

Пробыв месяц в хорошей компании давнишних друзей, в конце июля 1852 года Глинка наконец-то собрался в путь<sup>[494]</sup>. Теперь он проезжал по невиданным им еще землям Франции — через Лион, Авиньон, Монпелье и прибыл в Тулузу. К его услугам были разные виды транспорта — пароход и железная дорога, но во время переездов с каждым днем нервное состояние Глинки ухудшалось. Его стали мучить припадки. Ему казалось, как когда-то в 1847 году в Новоспасском и Смоленске, что у него останавливается сердце и он умирает. Мучимый страхом и замираньями сердца, он не мог в полной мере наслаждаться разнообразной природой, Альпами и Пиренеями, ярмарками и гуляньями. В Тулузе пришлось остановиться на две недели. Михаил Иванович надеялся, что вот-вот придет в себя, но в конце концов понял, что уже не в состоянии терпеть дорожные неудобства.

Дон Педро, довольно цинично относившийся к болезням друга, саркастически отмечал, что их дорожные разговоры напоминают сейчас службу в церкви с бесконечными «Господи, помилуй!».

В конце концов путники... повернули обратно в Париж<sup>[495]</sup>.

Глинка пришел к грустному для себя выводу. «От Испании отрекаюсь — веселая земля мне не по летам»<sup>{609}</sup>, — сообщал он Людмиле. Зиму он предполагал провести в Париже, потом мечтал о Риме, где будет зимовать, а далее через Венгрию думал отправиться в любимившуюся Варшаву. Почти в каждом письме Людмиле он упоминал о том, что ищет покоя и уюта. Ему хочется домашней, оседлой жизни. «Наскучило скитаться по свету, пора в теплый уголок кормить кур и голубей»<sup>{610}</sup>, — острил он.

Именно Варшава, а не Флоренция, Рим и Милан, была теперь его пределом мечтаний. Вновь и вновь он повторял в письмах: «...наскучила мне скитальческая жизнь — хочу восвосяи — в Варшаву». И дальше, уже рассуждая на французском: «...это рай для стариков — женщины там прелестны и привлекательны, к нам, старикам, они, может быть, даже более благосклонны, чем к фатоватой и тщеславной молодежи»<sup>{611}</sup>. «Домишко с садиком, тихая жизнь — вот единственное мое желание», — писал он. Но все это оставалось иллюзорными мечтами, которые были усвоены Глинкой еще в детстве и юности под воздействием уютного сентиментализма и романтизма.

В Париже Михаил Иванович с доном Педро поселились в удобной квартире на улице Россини, 26, около здания знаменитого театра «Гранд-опера»<sup>[496]</sup>. Все лечение состояло, как и прежде, из легкого употребления опиума и оршада — миндального ароматизированного молока. Опять

вернулся прежний распорядок жизни с постоянными посетителями, ученицами и приятной компанией, музыкальными вечерами и танцами. Зима 1852/53 года прошла хорошо и спокойно. Глинка встречался со старинными приятелями — многими русскими, в том числе Мельгуновым и братьями Волковыми. Как и много лет назад, Николай Волков просил позировать композитора для портрета. Тот с радостью согласился. Сеансы длились в течение почти года, но в самый последний момент композитор понял, что не хочет оставаться для потомков в нынешнем обличье<sup>[497]</sup>. Себя он сравнивал с «образом отставного майора-брюхана (платья не лезут), расплзся и поседел шибко»<sup>{612}</sup>. Но Глинку не оставляла идея собственного портрета. В конце 1853 года его рисовал актер Василий Васильевич Самойлов (принадлежащий к известной артистической династии), часто гостивший у них. Он сделал два портрета. На одном композитор изображен во весь рост, а на втором Глинка изображен сидящим за фортепиано<sup>[498]</sup>.

Дон Педро отвечал на жалобы Глинки по поводу полноты:

— Мало двигаешься, Мигель, да хорошо кушаешь. Вот и растолстели, мсье.

Только дону Педро позволялся такой фамильярно-саркастический тон. В письмах Шестаковой, которой Глинка писал регулярно, испанец часто делал юмористические добавления: «Сударыня, Ваш дорогой брат Мишель как раз входит ко мне в комнату, в халате и с тюрбаном на голове (он только что принял ванну), и, весьма церемонно подавая письмо, говорит мне: «Сударь, пожалуйста, подпишите и приложите печать, а если Вы меня слушаетесь, то будете оштрафованы». Затем он уходит, оставив мне только время и крохотный кусочек места для того, чтоб сердечнейшим образом приветствовать Вас»<sup>{613}</sup>.

Глинка считал теперь своего компаньона трудным человеком, в особенности когда с ним случались приступы болезни. «Он деликатности не имел, не имеет и не будет никогда иметь никакого понятия», — писал он в сердцах сестре<sup>{614}</sup>.

В каждом письме Глинка, невольно проехавший через всю Францию, в очередной раз утверждал, что именно Париж идеальный для него город. Он называл его удивительным во всех отношениях, особенно в плане интеллектуальных развлечений. Лувр считал «чудом», в нем скульптуры и картины Паоло Веронезе — «непостижимой красоты», Рафаэль, Тициан, Пуссен, собрание античных скульптур с Венерой Милосской восхищали его. Он восторгался, что в Париже каждый желающий может изучить

историю живописи, не выходя из этой галереи, только по ее экспонатам. Глинка подчеркивал, что его поразила масштаб луврской коллекции. Многие интеллектуальные развлечения — музеи, библиотеки, образовательные курсы, лекции в Сорбонне, в Коллеж-де-Франс и заседания Академии наук — можно посещать бесплатно и без сословных ограничений. Подобное было бы невозможно в России. Этим воспользовался дон Педро, посещая с ноября бесплатные курсы английского языка и курсы французского для его усовершенствования. Он мечтал стать истинным французом. «Древностей исторических не изучить и в год»<sup>{615}</sup>, — подводил итог своим занятиям Глинка.

Теперь науки его занимали больше, чем театры. Причиной охлаждения к оперной жизни были привычки парижан — они «нещадно» душатся, жаловался русский композитор. Во время представлений зал не проветривается, духота доводила его чуть не до обмороков. К тому же главными кумирами театров стали Этьен Мегюль и Даниэль Обер, о которых Глинка отзывался довольно прохладно.

Из развлечений он посещал только те, которые проходили под открытым небом — здесь «трафляются (встречаются. — *Е. Л.*) миленькие лоретки и канканируют не совсем дурно». Лоретками называли женщин легкого поведения. Ему нравилось наблюдать за гуляющими, невольно подслушивать разговоры француженок: «Красавиц мало, но множество интересных физиономий, а щебечут так заманчиво, что сам себя не помнишь»<sup>{616}</sup>.

Жизнь в Париже располагала к творчеству. Он заказал большой партитурной бумаги и начал сочинять симфонию под названием «Украинская» по мотивам повести Гоголя «Тарас Бульба» (в воспоминаниях друзей фигурировали и другие названия — «Тарас Бульба» или «Казацкая» симфония). Очевидно, что он задумал программную симфонию, по аналогии с «Фантастической» симфонией Берлиоза. Современники вспоминали, что слышали отрывки из нее еще в Варшаве: тогда он импровизировал некоторые части Дубровскому и молодому Энгельгардту. Последний, обладая хорошим музыкальным слухом, впоследствии записал их по памяти<sup>{617}</sup>.

В музыкальных импровизациях, которые, как и прежде, предваряли законченный замысел, он размышлял то об украинской степи, где вьется ковыль, то о Запорожской Сечи, то представлял себе еврея Янкеля из повести Гоголя, «смелыми и оригинальными звуками» рисуя характер еврейской музыки<sup>{618}</sup>. По-видимому, жанр симфонии не давал ему покоя.



На него повлияло и письмо Одоевского, написанное ему 21 октября 1851 года. Друг указывал, что его «Арагонская хота» хоть и хороша, но у него вышло слишком короткое сочинение, которому не хватает развития и более обстоятельного продолжения. Он по-дружески его журил: «Прекрасно, как все, что выходит из-под твоего ленивого пера, ибо ты ленишься — из рук вон. Право, грех. От этого у тебя выходят прелестные карапузики, голова, туловище — чудо, а ножки приказали кланяться»<sup>{619}</sup>. Слушатель, считал Одоевский, не успевает насладиться и «распробовать на вкус» все музыкальные пикантности. «Если в тебе Еспаньолизы все гомозятся, — отчего бы не написать Испанскую симфонию — где напр[имер], Jota aragonesa («Арагонская хота». — *Е. Л.*)... могла бы занимать место Intermezzo, если уж тебе не хочется более развивать ее?»<sup>{620}</sup>

Глинка работал над первой и второй частями, но вскоре ему стало казаться, что в новой музыке нет главного — оригинальности. Как он вспоминал, «не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд»<sup>{621}</sup>. Очевидно, Глинка расстраивался над неудачным сочинением, злился и вслух обсуждал свой провал. Дон Педро, услышав гневные слова Глинки, предложил сжечь партитуру. Автор в сердцах согласился. Дон Педро, нисколько не смущаясь, кинул рукопись в огонь. Позже во время написания «Записок» маэстро сожалел о содеянном и даже на полях автографа ругал своего компаньона.

Как оказалось, рукописи горят...

Еще один биографический ход, сближающий судьбы Глинки и Гоголя, который сжег второй том «Мертвых душ».

Когда с сочинением было покончено, Глинка искал утешение в произведениях эпохи Античности. По утрам топился камин в зале, он много читал. По совету Анри Мериме, который «втянул меня в древних греков»<sup>{622}</sup>, композитор прочел «Илиаду» и «Одиссею» Гомера во французском переводе, принялся за Софокла. Он делился впечатлениями: «...утешаюсь, их, т. е. этих господ, обкрали более, чем меня»<sup>{623}</sup>. Популярность его собственной музыки и неизбежные заимствования казались ему чем-то обидным. Если бы Глинка знал, что в 1860-е годы его музыка станет моделью, образцом для подражания...

Следующими стали сочинения Овидия, которые он когда-то давно, в пансионе, проходил под руководством Колмакова. На этот раз он читал античного автора по уникальному изданию, полученному из французской библиотеки по протекции друга Эмиля Делие, с прекрасными гравюрами. Он же принес «Неистового Роланда» Ариосто. Глинке был близок этот

рыцарский роман, написанный итальянским автором в начале XVI века. Многие импонировало в этом сочинении — приключенческий задор, юмор и ирония, фантастика и запутанность сюжетных линий, неожиданные повороты в судьбах персонажей. Из множества любовных линий (14 сюжетов) ему близка была история о безответной любви христианского рыцаря Роланда к царевне Анджелике, приводящая его к безумию. Он зачитывался историей сарацинского воина Руджьера к христианской воительнице Брадаманте<sup>[499]</sup>.

В конце 1852 года настроение часто портилось. Он вспоминал Мари Кржисевич, которую называл то любимой, то милой. Ему хотелось общения с близким, родным человеком, который бы понимал и принимал его, а в Париже таких не осталось к этому времени, ведь многие русские разъехались. Он ощущал ностальгию и пришел к выводу: «...странное дело, весьма мало написано мною за границей. А теперь решительно чувствую, что только в отечестве я еще могу быть на что-либо годен», «как и везде за границей, в теперешнем возрасте я чувствую тяжкое одиночество»<sup>{624}</sup>. Теперь он строил планы на совместную жизнь с Людмилой в Москве, где, вдалеке от столичных сплетен, можно было обзавестись домиком с садом, о котором он мечтал. Но несмотря на сплин, уезжать он планировал после Первой Всемирной выставки в Париже, которую организовывали к 1855 году. Он был наслышан о подобном мероприятии, которое впервые организовали в Лондоне в 1851 году, и пропустить подобное экстраординарное событие не хотел: на ней демонстрировали последние достижения науки и техники, которые всегда интересовали композитора. После Лондона все только и говорили о Хрустальном дворце, отстроенном британцами для проведения выставки, о гигантском телескопе, алмазе «Кохинур», экзотических нарядах и оружии африканских племен. А после этих чудес и экспозиций — «потом, на остаток жизни, восвояси» — перебраться в Россию и окончательно там жить<sup>{625}</sup>.

Для выходов в свет Глинка обновил гардероб, под стать его нынешнему «большому» размеру. Он, как всегда, отличался изысканностью, вкусом и соответствовал последней моде: длинный черный сюртук с бархатным воротником и бархатными обшлагами и пальто. Также пошили новую домашнюю одежду — брюки с жилетом и шлафрок, то есть свободную накидку, наподобие халата. Дома он носил феску с золотой кистью, дань последней парижской моде, увлекающейся турецкими мотивами в связи с назревшим восточным вопросом. Запечатленный в

воспоминаниях в этом домашнем виде, Глинка в восприятии последующих поколений казался ленивым баринном, который не способен даже одеваться в соответствии с правилами этикета. Надо помнить, что шлафрок, хотя и считавшийся домашней одеждой, мог, согласно этикету эпохи Глинки, использоваться и для выходов на улицу. Известен портрет Боровиковского, изображающий Екатерину II в момент уединенной прогулки в аллеях Царскосельского парка в нежно-голубом шлафроке.

В конце 1852 года Глинка с друзьями ходил на премьеру скандальной драмы Александра Дюма-сына «Дама с камелиями», которая произвела фурор. Уже четыре года, с момента ее написания в 1848 году о ней говорил весь Париж. Долгое время автор не мог получить разрешение на ее постановку из-за слишком смелого сюжета — в романе рассказывалось о любви парижской куртизанки, умирающей от чахотки, и романтического юноши. Ради театральной премьеры этого романа Глинка покинул свое затворничество. Как он сообщал сестре в письме, он плакал от сильных чувств и сожалел, что Людмила не могла разделить с ним переживаемые эмоции. «Дама с камелиями» создала моду на подобные «пьесы о нравах», которые вскоре заполнят сцену. Буквально через несколько месяцев Джузеппе Верди напишет свой главный бестселлер «Травиату» на сюжет романа Дюма-сына. Опера будет показана уже 6 марта 1853 года в Венеции, в оперном театре «Ла Фениче».

В начале 1853 года Глинка сообщал о своей спокойной тихой жизни в письме другу Дубровскому, которая между тем его уже не радовала: «Зима, хотя и чрезвычайно легка сравнительно с нашею (снег выпал только раз и сейчас же растаял, а кроме ничтожных по утрам, других морозов не было), а все-таки зима, враг мой, берет свое: я не хвораю, а сижу в комнате и вполонину не свой», и дальше — «живу тихо, уединенно, довольно сытно и тепло (по возможности); страдаю несравненно менее, нежели в России, зато нередко овладевает мною ностальгия, напавшая на меня с самого выезда из Варшавы и сопутствовавшая до берегов Средиземного моря и Пиренеев». Общее ощущение от жизни он формулирует в виде афоризма, который Глинка чрезвычайно любил: «Недостаточно молод для развлечений, недостаточно глуп, чтобы сильно скучать»<sup>{626}</sup>.

Он пытался объяснить свою ностальгию: «...бывало, путешествие облегчало мои страдания и оживляло, освежало сердце и воображение; теперь же путешествие (особенно в дилижансах и по железным дорогам) для меня труд, мука и пытка. Шибко, нелепо постарел я, милый барин; удовольствия света не по силам; к тому же как-то ничто не утешает.

Вдобавок потолстел до безобразия»<sup>{627}</sup>.

Все парижские развлечения надоели, его одолевала скука.

Все чаще Глинка думал о смысле жизни:

— Зачем я здесь? Жизнь моя здесь совершенно бесцветна...<sup>{628}</sup>

Радостная новость пришла из Москвы, куда перебралась в это время сестра по совету брата. Людмила благополучно родила девочку, которую назвали Оленькой. Глинка стал ее крестным. «Это радостное известие тронуло меня до слез (что теперь редко со мною бывает)»<sup>{629}</sup>, — писал он сестре. Она с дочкой переехала в имение мужа, в деревню Логачево, что несколько ее расстраивало. Она не любила сельской жизни, здесь не было никого, кто был бы ей душевно близок. К тому же она боялась сплетен любопытных соседей.

Но радостная новость ненадолго скрашивала тоску Глинки. В Париже стал активно разворачиваться «восточный вопрос» — так называет Глинка ситуацию перед началом Крымской войны и все военные действия, приносящие неприятности и провалы России. В этой войне против Российской империи образовалась коалиция из Великобритании, Франции, Османской империи и Сардинского королевства. В Европе усиливались антирусские настроения, что не могло не сказаться на отношении к любому русскому в Париже. Глинка хорошо ощущал эти изменения в публичном пространстве, и он, как искренне преданный стране и императору дворянин, теперь остро воспринимал происходящее вокруг, считая иностранцев чуть ли не своими личными врагами. В это время в письмах возникает новый образ Парижа, как земли чужой, неприятной, где люди хотя и образованны, но не обладают душой, а всех мужчин он неизменно называл «самцами».

Просвещенность Европы, теперь в новых обстоятельствах, казалась мнимой. История повторялась. Она казалась многим русским, в том числе и Михаилу Ивановичу, воплощением варварства, как и более тридцати лет назад, во время Наполеоновских войн. Об этом уже высказывался дальний родственник композитора — писатель Федор Николаевич Глинка<sup>{630}</sup>. Вновь его взгляды стали актуальными. Михаил Иванович наверняка знал и «Парижские письма» Павла Анненкова. Это репортаж о культурной жизни 1847–1848 годов, в которых повествование проникнуто иронией над стилем жизни парижан. В это время Александр Герцен в «Письмах из Франции и Италии» (1847–1852) писал о полном разочаровании в Европе. Жизнь Франции и Италии кажется ему мещанской, а Париж — главной столицей мещанства. «Видимый Париж представлял край нравственного растления,

душевной устали, пустоты, мелкости», — утверждал Герцен<sup>{631}</sup>.

Теперь уже было не до Всемирной выставки. Глинка задумался о скором возвращении домой, но, к его удивлению, этому категорически воспротивился дон Педро. Ему не было дела до русско-французских отношений. Он не хотел покидать милого и приятного Парижа. Поехать же одному с расстроенным желудком и нервами, да еще на поезде, обратно в Россию, Глинке казалось невыносимым. Поезда возмущали его и выворачивали его душу «нестерпимую злокачественную воню», как он сообщал. Дилижансы не подходили ему по причине его полноты, к тому же теснота усугублялась непомерной тряской. Путешествия теперь были для него не отрадой, а долгой, мучительной пыткой.

Он пытался строить «обходные» пути и думал приобрести двухместную карету и почтовых лошадей, но оказалось, что лошадей на всем направлении железной дороги уже невозможно было купить, ведь Европа перешла на «рельсы».

Глинка чувствовал себя в безысходной ситуации и возмущался:

— Нет, это неслыханно. Железные дороги и дилижансы — орудия пытки<sup>{632}</sup>.

Несмотря на страдания и антироссийские настроения в апреле 1853 года он принял мучительное решение — остаться здесь еще на год, ведь это была, как ему казалось, его последняя поездка за рубеж. Вернувшись в Россию, он уже по состоянию здоровья никуда не сможет уехать.

Дело спасла... женщина. Бойкая, веселая, миловидная и молоденькая девушка из Бордо по имени Амалия. Глинка называл ее гризеткой. Для нее он снял рядом квартирку, и она стала его новой няней. Вслед за ней появится знакомая испанка Антония, а потом модистка Аделин. Последней было под 30 лет, она была приятная, благовоспитанная и очень грамотная. Она скрашивала парижские дни, вплоть до начала 1854 года. Девушка читала Глинке «Тысячу и одну ночь» и «Декамерон» Боккаччо на французском, которые русский композитор позже рекомендовал своей сестре Людмиле.

В это время состоялась важная встреча — русского друга опять навестил Мейербер. Для него Глинка уже давно заготовил экземпляры двух своих опер. У них зашел разговор о Глюке.

Глинка спросил:

— Так ли хорош Глюк на сцене?

Мейербер ответил:

— Именно на сцене Глюк становится великим.

В европейской культуре наступил ренессанс его опер, а идеи его оперной реформы, с требованиями простоты, правдивости и естественности, оказались востребованы среди композиторов. Один из главных посылов Глюка о том, что опера должна превратиться в драму, реализовали Верди и Вагнер. В Берлине в это время шли четыре оперы Глюка — «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Армида» и «Альцеста». Глинка мечтал их услышать.

Они долго говорили об искусстве, о музыкальных сочинениях. Михаил Иванович подробно рассказывал о своей концепции искусства — о гармонии, идеале звуковой красоты, отчетливости исполнения.

Мейербер воскликнул:

— Но вы чрезвычайно требовательны! Не может каждое сочинение и каждое исполнение быть таковым.

Глинка помолчал, а потом ответил:

— Я имею полное право на это. Я начинаю с требовательности к своим собственным произведениям, которыми редко бываю доволен.

Позже в «Записках» Глинка отмечал, что их общение привело Мейербера к увлечению Россией и русской историей. Тот через год после их встречи поставил свою новую комическую оперу «Северная звезда», посвященную выдуманному событию из жизни Петра I<sup>[500]</sup>. Правда, Глинка принципиально не пошел ее смотреть. Он негодовал, ведь в ней русский царь показан в абсурдных смешных ситуациях, что лишало его должного императорского статуса.

К концу 1853 года настроение окончательно испортилось. Вся третья заграничная поездка ему казалась предприятием «нелепым» и «неудачным», а жизнь — это «суета, суета и суета»<sup>[633]</sup>. Он признается в любви Отечеству, невзирая на морозы и неприятные зимы в России: "...я ценю и предан нашему отечеству и искренно люблю вас и милых, добрых соотечественников: а все потому, что я имел достаточное время для изучения Парижа. Всё здесь — наружный блеск, в сущности эгоизм, интерес и отсутствие всякого чувства — так что поневоле взгрустнется и не раз вспомню о России, о радушии, гостеприимстве и приязни, часто весьма искренней»<sup>[634]</sup>. Возможно, патриотическим чувствам и ностальгии способствовали разные факторы — ощущение военной угрозы и русофобские настроения, «обостряющие» национальную идентичность, а также хорошие новости из России, где звучала его музыка в исполнении Полины Виардо. Она на своем прощальном концерте, покидая Россию, вместе с другими известными солистами исполнила трио «Ах, не мне,



бедному сиротинушке», при этом иностранцы пели по-русски. Трио повторили два раза по желанию публики.

То ли в предвкушении от встречи с племянницей, то ли от желания понять природу человека, Глинка принимается за роман Жана Жака Руссо «Эмиль, или О воспитании», представляющий собой трактат о правильных взаимоотношениях взрослого и ребенка. Руссо высказывает революционные и актуальные даже для сегодняшнего дня идеи: о свободе в младенческом возрасте, о вреде пеленок и пеленания, о важности закаливания и отказе от всяких лекарств. Он писал о воспитании гармоничной личности, которая будет способна выбирать любые области деятельности по собственному желанию. Мыслитель эпохи Просвещения обличает воспитание в феодальных обществах, в которых детей передают кормилицам, а матери отстраняются от участия в жизни младенцев.

Людмиле, которая сейчас должна была полностью посвятить себя материнству, он писал, что одна из многих хороших мыслей Руссо в том, что «никто не может заменить матери в воспитании»<sup>{635}</sup>, что было новым для русских дворянок. Сторонник концепции «естественного человека», Руссо устанавливал прямую связь между грудным кормлением матери и... устойчивостью государства: «Но пусть только матери соглашаются кормить своих детей, нравы преобразуются сами собою, природные чувства проснутся во всех сердцах, государство снова станет заселяться»<sup>{636}</sup>. Видимо, сестра восприняла советы брата и в отличие от многих других дворянок сама кормила ребенка, о чем писала в воспоминаниях<sup>{637}</sup>. Очевидно, Руссо повлиял и на воззрения Глинки о самом себе. Он теперь нашел, как ему казалось, ответы на то, что так давно его беспокоило — почему он обладает таким плохим здоровьем и сложным характером, которые не позволяют ему заниматься любимым делом — сочинительством — с полной отдачей. Причины своей болезненности и «мимозности» он видит в... воспитании бабушки, которая его кутала, пеленала и не давала свободно расти юному организму. Ее метода воспитания полностью противоречила постулатам Руссо, не говоря уже об отсутствии тесной связи с матерью в его жизни до шести лет.

У Руссо он читал: «В вечном противоречии с самим собою, в вечном колебании между своими наклонностями и обязанностями, он не будет ни человеком, ни гражданином, он будет негодным и для себя, и для других. Это будет один из людей нашего времени, француз, англичанин, буржуа, — т. е. ничего не будет»<sup>{638}</sup>. Горькие мысли завладели им: он размышлял о том, что у него нет семьи, нет детей, которых он очень любил. Часто, гуляя



по Парижу, он наблюдал за малышами на улице, за счастливыми парами. Он мечтал сейчас о простом семейном счастье, но понимал, что он не предназначен для этого. Опять причины этому он находил у Руссо, который писал: «Дети, удаленные, разбросанные по пансионам, по монастырям и коллегам, перенесут в другое место любовь к родительскому дому или, лучше сказать, вынесут оттуда привычку ни к чему не быть привязанными»<sup>[639]</sup>.

Пытаясь помочь брату и вывести его из очередного приступа хандры, Шестакова старается воплотить в жизнь его мечты о домике с садом. Она предложила поселиться в Царском Селе, которое лучше всего отвечало требованиям Глинки. Тот нашел идею превосходной — рядом железная дорога, легко и быстро добраться до Петербурга, в 7—10 минутах Павловск, предлагающий в хорошую погоду массу развлечений. На это накладывались приятные воспоминания о прошлом — здесь он хорошо проводил время в семье княгини Хованской, его принимали «как родного сына», позже рассказывал в «Записках» композитор.

К домику с садом было еще много условий: чтобы он находился не в низине, а на сухой возвышенности, чтобы для композитора предназначались отдельные спальня и кабинет, а рядом была комната для птиц. Птичья комната разделяла бы его спальню от Педрушиной, который по утрам издавал много шума — занимался механическими упражнениями — «чистил, пилил и скоблил», что раздражало нервы и слух Глинки.

В конце 1853 года он писал Дубровскому, окончательно разочаровавшись в Париже: «Вместо веселой и поэтической Андалузии я нахожусь в самом отвратительном городе, в особенности для художника»; «Парижанки хотя без души, но милы и приветливы (в роде полек), *парижанин же самец* есть самое отвратительное животное (animal) в мире»<sup>[640]</sup>, — считал он. Глинка писал: «Скоро надеюсь вырваться из этого проклятого Вавилона»<sup>[641]</sup>. Такое впечатление от столицы усиливалось потому, что в период Крымской войны в Париж приезжали многие из стран-союзников Франции — англичане, выходцы из Османской империи и другие...

После официального объявления войны России Глинка с доном Педро 4 апреля/23 марта 1854 года без сожаления покинул Париж<sup>[501]</sup>.

## Глюк на сцене

Первая значительная остановка была, как обычно, в Берлине, где

русского композитора ждал Зигфрид Ден. С ним Глинка провел две недели, которые были насыщены эстетическими впечатлениями. Он наслаждался квартетами Гайдна, которые считал лучшими в этом жанре, постигал органные сочинения Баха. Но самым важным событием стало исполнение музыки Глюка.

Глинка помнил разговор с Мейербером об операх Глюка и не оставлял надежды увидеть какое-нибудь его сочинение на немецкой сцене. Несмотря на очередное расстройство желудка, он приложил немалые усилия для того, чтобы устроить показ спектакля во время своего пребывания в Берлине. Вот где пригодилось умение композитора быть любезным и обходительным. И он добился своего. Ден и издатель Шлезингер познакомили его с директором театров, и вскоре Глинка получил его согласие на постановку. По совету того же Шлезингера русский композитор отправился с визитом к примадонне Луизе Кёстер, любимице публике, и также добился ее согласия. И вот наконец в Берлинском оперном театре была показана опера Глюка «Армида»<sup>[502]</sup>, написанная на эпизод из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Главная героиня, волшебница Армида, полюбила рыцаря Ринальдо и своими чарами заставила его позабыть о долге, что в результате привело к краху ее волшебного мира<sup>[503]</sup>. Глинка был сражен музыкой великого реформатора. Он не находил слов. После премьеры он отправил Одоевскому, которого считал единственным, кто сможет понять его переживания, короткое письмо: «Слышал Армиду — довольно!»<sup>[642]</sup>

Глинка позже писал, что его поразили сила и драматизм этой оперы. Ни у кого из итальянцев, а тем более французов подобного не было — первые полностью погружались в чувства, вторые — давали в основном внешние описательные картины. А у Глюка лаконичный музыкальный стиль классицизма передавал богатую палитру возвышенных чувств. Одоевский, слышавший оперу через три года, в 1857 году в Веймаре под управлением Ференца Листа, записал: «Что за дивная вещь, что за эффекты со столь простыми средствами. Это картина Рафаэля или Леонардо да Винчи»<sup>[643]</sup>.

В итоге, после двухлетнего пребывания в столице шика и моды, Глинка почувствовал безысходную ностальгию. Теперь уже Россия казалась ему землей обетованной, где люди искренне живут эмоциями, расположены друг к другу и участвуют в судьбе каждого. Он уже забыл, как два года назад именно от этого — слишком большой участливости знакомых и света — бежал за границу. За время парижской жизни

композитор так ничего и не сочинил, если не считать сожженную рукопись неоконченной украинской симфонии... Но Глинка уже почти не жалел об этом: его интересы теперь были далеки от шума света, театров, публичной музыки и даже путешествий. Нестор Кукольник просил его написать еще одну оперу, на что композитор твердо ответил:

— На это моего согласия нет<sup>{644}</sup>.

Сейчас ему, поглощенному новыми впечатлениями, казалось, что перед ним открывается новое направление в музыке, подсказанное творчеством Глюка.

## **Глава пятнадцатая**

# **ВОЗВРАЩЕНИЕ «БЛУДНОГО СЫНА»**

### **(1854–1856)**

*На свете счастья нет, но есть покой и воля.*

*А. С. Пушкин.*

*Пора, мой друг, пора!..*

Приезд в Петербург весной 1854 года Глинка ощущал как возвращение блудного сына из «бусурманских мест»<sup>{645}</sup>. Охватившая его тоска по родине — это, как оценивал он, «наказание Господа», который его «направлял на истинный путь»<sup>{646}</sup>. Окончание скитальничества и жизнь в родной земле теперь были пределом его мечтаний.

Но, возвратившись, он ощутил скрытую (а иногда и открытую) критику со стороны современников. Некоторые знакомые полагали, что Глинка исписался, что он уже больше не сможет ничего сделать. Как вспоминал Арнольд, он «душевно и телесно был уже окончательно расстроен»<sup>{647}</sup>. Даргомыжский писал об окончании его «художественного поприща» и даже пророчил его дальнейшую деятельность в качестве музыкального критика, что должно было принести пользу искусству<sup>{648}</sup>. Молодежь считала его внешний имидж непривлекательным. Павел Ковалевский вспоминал: «Бедный больной и вообще-то теперь почти ничего и никого не мог терпеть. Он и самого себя выносил с трудом; тяготился известностью, почти обижался, когда в нем видели не Михаила Ивановича, а композитора, и сердился, когда заговаривали об его сочинениях»<sup>{649}</sup>. В воспоминаниях племянницы композитора, Юлии Бер-Стунеевой, рисуется портрет человека доброго, но безвольного: «... необычайной доброты, слабой воли, подпадавший быстро под чье-нибудь влияние...»; «Кукольники на него влияли так же сильно, как и дон Педро. В житейском обиходе он был непрактичным в высшей степени: не знал счета деньгам, не знал, как устроить себя лучше, и все отдавал в руки других»<sup>{650}</sup>.

Эту точку зрения поддерживали и в советской литературе: два с лишним года в Петербурге назывались этапом творческой инертности

Глинки. Ее причины находили в «дурном самочувствии» и «болезненной раздражительности»<sup>{651}</sup>.

Другую точку зрения высказывал Владимир Стасов. Он считал, что Глинка переживал новый творческий этап, чувствуя в себе новые силы, и с самого приезда не оставался в праздности.

Очевидно, что истина лежит где-то посередине. В последние годы Глинка все более критикует свет, поведение людей, современное искусство и особенно прессу. Его «мимозность» (он даже письма теперь подписывал «Мимозой») затмевает все другие качества, например, артистичность, желание петь и играть свои произведения в салонах. Постоянно хлопоча об исполнении своей музыки, он не присутствовал на премьерах своих сочинений, сторонясь широкой публики, которую все так же называл «оранг-утангами»<sup>{652}</sup>.

Параллельно с этим происходил поворот в художественном мышлении Михаила Ивановича, что, скорее всего, и почувствовал Стасов. В профессиональной музыковедческой литературе, говоря о подобных изменениях в конце жизни любого выдающегося композитора, принято называть их феноменом «позднего стиля», который значительно отличается от прежнего композиторского почерка.

О подобном «позднем стиле» можно было бы рассуждать и относительно Глинки, если бы он нашел обширную реализацию в конкретных музыкальных сочинениях. Скорее представления о «позднем стиле» только начали формироваться в сознании композитора. Об этом говорят его новые увлечения — древними поэтами и старинной музыкой. Он проникался вечными сюжетами, показанными в этих сочинениях. Бесконечно странствующий Одиссей, певец Орфей, обрекаемая на вечное ожидание плачущая Ариадна, гневная Медея, убивающая своих детей, побеждающий силач Геракл, Прометей — все эти и многие другие образы будут проходить «реинкарнации» в европейской культуре в каждом стиле и каждый век. Если раньше Глинка передавал в музыке свои ощущения, эмоции, наделяя каждого героя индивидуальным миром и утонченными переживаниями человека первой половины XIX века, то теперь этот путь искусства ему казался неинтересным. Эмоции современного человека кажутся ему сиюминутными. Он хотел сочинять так, чтобы его новые произведения были универсальными и, может, встали вровень с музыкой Генделя, Баха и Глюка.

Однако наиболее близким «вечным сюжетом» для православного дворянина являлась земная жизнь Иисуса Христа. Библия как главная

книга сопровождала Глинку всю его жизнь, даря временный покой и нравственные опоры. Чтение Священного Писания приносило облегчение во время страданий. Но не только молитва каноническая, но молитва музыкальная, пусть и не в традиционных формах, а за роялем, была обращена к Богу и вечности.

Так, в конце жизни Глинка пришел к двум главным темам искусства и темам жизни — это литургия как момент свершения таинства Евхаристии и славление русского императора, который является помазанником Божиим на Русской земле. Триада Уварова, когда-то ставшая основой «Жизни за царя», сокращалась до диады, то есть до двух главных понятий, с которыми себя идентифицировал композитор, — это православие и самодержавие.

## Последний рубеж

Возвратившись в Петербург в середине мая 1854 года, они с Педро поселились в доме, который Людмила сняла для всех в Царском Селе<sup>[504]</sup>. Дом казался уютным, с хорошим балконом и небольшим садиком, как и мечтал Глинка. Рядом были два больших парка. Но Глинка хандрил после долгой дороги — в путешествии натер ноги и теперь сидел дома, ожидая посещения друзей.

Его навещала любимая Мария Кржисевич. Он давал ей заказы весьма личного плана, например, купить новые носки, длинные без рисунка, похожие на чулки, из хорошего шелка. Она жила в Петербурге, имела связи и влияние в свете, как жена губернского секретаря, и устраивала для Глинки многие хозяйственные и бюрократические дела (в том числе будет помогать с оформлением загранпаспорта). Людмила просила ее купить платице для Оли и пальто.

Молодые друзья встречали Глинку как Одиссея, привезшего европейское «золотое руно» — музыкальные новинки и редкие партитуры. Но мода на старину уже широко распространилась не только в Европе, но и в России. Древнюю «экзотику» искал Владимир Стасов, путешествующий по Италии, а затем Энгельгардт, отправляющийся в Европу.

Стасов привез из Флоренции большое количество редких нот, которых в России еще не было. В 1853 году он писал из Флоренции: «Потом нашел я в Риме одного аббата Сантини, у которого существуют, точно в незнакомых глубинах земли, в каких-то пропастях, куда никто не спускался, чистые жилы золота, серебра и целые скалы алмазов и изумрудов. У него собраны, кажется, все от первой до последней ноты

музыкальные (древней церковной музыки итальянской, мотетной и мадригальной), которые только были написаны в Италии, Палестрина у него решительно весь, как, конечно, нигде больше на свете, а потом все-все, кто только был чудесен в музыке. Для меня написаны копиями целые труды нот этой музыки, и когда я стану ворочаться в Россию, со мною поедет просто караван»<sup>{653}</sup>. Глинка изучал эти неизвестные рукописи, в том числе сочинения Баха, Моцарта, Бетховена и все оперы Глюка. Видимо, Ден снабдил его полными собраниями квартетов Гайдна, квартетов, квинтетов и трио Моцарта, которые впоследствии он подарил Энгельгардту.

Такой интерес Стасова к нотным автографам и изданиям был не случаен. В России наступило время, когда интеллектуалы стали собирать нотные коллекции. Первый этап музыкальности, когда все играли на фортепьяно и пели романсы, сменился страстью к изучению музыки. Музыкальные библиотеки ценились теперь на вес золота. Так, например, давний друг композитора Константин Булгаков, живущий в Москве, описывал Глинке, как за библиотеку умершего музыканта Геништы развернулась целая война<sup>{654}</sup>.

Пока молодое поколение, среди которых появлялось все больше музыкантов из купцов, плохо «пиликало», как сообщал Булгаков, модного Моцарта, прежнее поколение и аристократы-интеллектуалы перешли на музыку Георга Фридриха Генделя и Алессандро Страделлы (1639/44—1682).

Глинка считал, что у Генделя все последующие классики «украли» многие ценные музыкальные находки. Генделя он превозносит в концертной и духовной музыке. В драматической музыке на первом месте остается Глюк. В церковной и органной он выделяет Баха, особенно Мессу *h-moll* и его «Страсти»<sup>{655}</sup>.

## Городской житель

Но загородная идиллия продолжалась недолго. Уже к концу августа 1854 года Глинка стал грустить, особенно по вечерам, когда дом пустел и замолкали звуки рояля. Рано темнело, погода ухудшалась, дули сильные ветры. Он настаивал на переезде в Петербург, где легче собрать общество и спрятаться от скуки.

Людмила нашла подходящую квартиру в доме Томиловой. Он располагался в центре Петербурга, в Эртелевом переулке, 9, рядом с Литейным проспектом, пересекающимся с Невским<sup>{505}</sup>. Глинки сняли



целый этаж. Квартира состояла из пяти комнат, расположенных анфиладой. Зал с четырьмя окнами был удачно приспособлен для музыкальных вечеров — просторный, с хорошей акустикой.

Но встречи были отложены: серьезно заболела всеми любимая Оленька. Глинка вместе с Шестаковой сидел по ночам и охранял ее покой. «С какой деликатностью, мягкостью он обращался с нами всегда, а особенно в это время!», «...он превзошел самого себя»<sup>[656]</sup>, — вспоминала Шестакова. Глинка искренне полюбил девочку. На день рождения в 1855 году он заказал ей особый золотой браслет, ручной работы и по индивидуальному дизайну, с гравировкой. Он часто будет делать ей подарки: дорогую шкатулку с шелковыми платочками, книги на немецком языке, привезенные из Берлина. Для нее сочинил «Детскую польку»<sup>[506]</sup>. Этот танец в 1840-е годы завоевал популярность в Париже, и теперь мода дошла до России, вытеснив мазурку и вальс. Уроки танцев по обучению польке стоили 10 рублей серебром, и многие охотно платили эту баснословную сумму. Несмотря на название, музыка Глинки совсем не детская, она скорее передает ощущение детскости, легкости, беспечности, а с точки зрения технической сложности представляет для исполнителя ряд виртуозных «задачек».

Но это была не единственная полька. Ранее, два года назад в марте 1852 года он наконец зафиксировал на бумаге то, что уже с 1840 года с успехом исполнял в салонах, в том числе в Европе. В печати она получила название «Первоначальная полька»<sup>[507]</sup>. Эта прелестная вещица, приводившая в восторг парижанок на вечерах у Глинки во время его французского проживания, представляла собой вариации на известную в XIX веке тему. Отсюда и ее название, которое дал издатель — «первоначальная», то есть на уже известную всем тему<sup>[657]</sup>. Эту мелодию в оркестровой версии играли в Павловске под управлением знаменитого Иоганна Штрауса и Иоганна Гунгля.

Когда угроза жизни девочки миновала, возобновились музыкальные вечера. Приходили певицы-любительницы Прасковья Бартенева, Мария Шиловская и Александра Билибина. Их навещали Дубельт, Дубровский, Гейденрейх, Бильбо и др. Два раза в неделю бывал Дмитрий Стасов, Серов теперь реже, по субботам. Владимир Стасов в это время сильно болел и не принимал участия в дружеских встречах.

Часто заходил Даргомыжский. Он показывал отрывки из новой оперы «Русалка». Известный волшебный сюжет композитор попытался превратить в социально-реалистическую драму, отвечающую на запросы

современности.

Глинка заметил после прослушивания, что тот многое взял из «Руслана».

Даргомыжский ответил:

— Э, брат, тебя все чужие обкрадывают, отчего же своему не пощипать немножко?!

А потом в окончании разговора Даргомыжский, обиженный, добавил:

— Это ты воображаешь или просто выдумываешь. Я тебя не обкрадывал.

И, пытаясь в ответ задеть друга, Даргомыжский начал уговаривать Глинку на сочинение нового произведения, хотя знал, что тот не любит подобных нравоучений. Глинка, как обычно в таких случаях, все переводил в шутку.

Даргомыжский настаивал:

— Как тебе не стыдно, с таким талантом ты ничего не сочиняешь!

Глинка в ответ театрально запел: «Каюсь, дядя, черт попутал» — и перешел на очень высокий пискливый голос.

Теперь уже Глинка увещевал Даргомыжского:

— Братец, у тебя талант сочинять комические оперы. А ты?! Стал приверженцем натуралистической школы?

Даргомыжский обижался на маэстро.

Отношения их были специфическими — они подсмеивались друг над другом, подстраивали смешные ситуации, а иногда и открыто конкурировали.

Так, Глинка решил устроить у себя на Новый, 1856 год бал с развлечениями. В зале поставили большую елку. Пригласили семейство Беленицыных, их старшая дочь Любовь Ивановна (в замужестве Кармалина) обладала хорошим голосом и слухом и училась у композитора пению. Пришли и Даргомыжский с сестрой Софьей Сергеевной, вышедшей замуж за Николая Степанова. После обеда устроили танцы. Людмила играла мазурку. Все водили хоровод вокруг елки. Потом разделились на пары — Даргомыжский встал с Любовью Ивановной, а Глинка — с сестрой Даргомыжского. Глинка достойно справлялся со всеми фигурами мазурки, несмотря на свой вес.

Дальше Даргомыжский решил разыграть его. Придумал фигуру, в которой кавалер должен становиться на колено. Сам он очень легко сделал это. Глинка же с трудом опустился на колено, а подняться уже не смог. Все дамы бросились его поднимать. Посмеявшись над собственной старостью, Глинка, оказавшись с Даргомыжским наедине, заметил:

— Ведь ты надо мною съехидничал!

Даргомыжский усмехнулся и сел за рояль.

Много позже в воспоминаниях Даргомыжский писал о своем прежнем кумире довольно нелицеприятные строки: «Я уже не нашел в нем того мастера, художника, по воображению и чувству, который был прежде таким славным советником». Возможно, на изменение его взглядов могли повлиять советы Глинки по поводу комической оперы, которые так «задели» Даргомыжского<sup>{658}</sup>.

В Петербурге Глинка посещал капеллу графа Шереметева<sup>[508]</sup>, которой управлял давний его знакомый Ломакин. По просьбе Глинки они исполняли «древности» — старинную церковную итальянскую музыку. Ноты привез Глинка из-за границы. Он бывал у Стасовых и Алексея Прохоровича Чаруковского, живущего поблизости и имеющего хорошую нотную библиотеку. Чаруковский, занимающий высокий пост в Ведомстве путей сообщения, был милым и полезным человеком. Он помогал в оформлении индивидуального семейного вагона для поездок Людмилы, а Глинке организовал почтовую карету, когда тот, опять недовольный «оседлой» жизнью, отправится за границу в апреле 1856 года.

## Время «собирать камни»

Сразу после возвращения в Петербург, в мае 1854 года Глинка пышно отметил свое пятидесятилетие, еще один юбилей. На музыкальный вечер в честь маэстро пригласили всех близких знакомых. Правда, уже не было прежней театральности и постановочных сцен, как во времена общения с «братией».

Свой юбилей Глинка ощущал как новое время, когда нужно «собирать камни». Он подводит итоги пройденного пути. Уже в конце 1851 года он написал воспоминания об одном из самых дорогих учителей Иване Якимовиче Колмакове<sup>[509]</sup>. Еще одна точка поставлена в сложных взаимоотношениях с Екатериной Керн. Ее письма он бережно хранил, а теперь, в июне 1854-го, собрал все вместе и через любимую Марию Кржисевич вернул их прежней возлюбленной, даже не желая лично с ней встретиться<sup>{659}</sup>. Он только написал Марии в сопроводительном письме, считая, что прошлое все еще тяготило Екатерину или может скомпрометировать ее: «...возврата эти письма, Вы немало успокоите Вашу приятельницу»<sup>{660}</sup>.

С 3 июня 1854 года Глинка начал новую для себя деятельность —

литературную. По просьбе сестры он записывал собственную биографию под популярным и незамысловатым названием «Записки». План для воспоминаний разработали вместе с Дмитрием Стасовым, который часто навещал их в Царском Селе, а затем и во время петербургской жизни композитора. Именно Дмитрий в силу теперь уже семейного родства был близким помощником в решении дел, в том числе и творческих.

Работа пошла хорошо. Людмила вспоминала, что все вставали рано. Глинка утром садился за «Записки», исписывая мелким шрифтом лист за листом. В 10 утра пили чай. Он любил в то время некрепкий напиток, часто с миндальным молоком. Потом он читал вслух написанное, проверяя стиль и грамматику. Вся тщательность работы говорит о том, что Глинка предполагал их для публичного чтения. После обеда композитор отдыхал, часто играл с крестницей и котенком, для них на балконе стелили ковер.

«Записки» были быстро закончены, менее чем за год. Он часто читал их вслух в кругу друзей — Стасовых и Серова. В 1855 году Глинка отправил их Кукольнику, который внес свои пометки на полях. В таком исправленном виде он хотел передать рукопись Дмитрию Стасову, которого на тот момент считал главным поверенным. Но, видимо, к этому времени Дмитрий Стасов, увлеченный политическими процессами и оппозиционными взглядами, уже отошел от роли хранителя глинкинских рукописей. Вскоре он отдал все автографы Глинки Энгельгардту, вернувшемуся из зарубежной поездки. Именно он решил создать первый архив любимого композитора, который немного позже стал основой личного фонда М. И. Глинки в Санкт-Петербургской публичной библиотеке<sup>{661}</sup>.

Жанр «Записок» был в моде с конца XVIII века, когда на сцену литературы вышел «чувствительный герой» и его внутренний мир. Автобиография из личного пространства «выходила» к широкому читателю, постепенно превращаясь в род художественного текста, включающего и философские размышления, и разнообразные оценки, и вымысел. Глинка также объединяет два типа повествования, «приправляя» документалистику иронией и порцией критики. Он видит себя литературным героем, но в то же время открыто говорит о собственных слабостях и физических недомоганиях, как бы вскрывая закулисы жизни художника. Впоследствии композитор Николай Андреевич Римский-Корсаков даже скажет, что от них «пахнет» «хитроумными лекарственными снадобьями».

В процессе написания он многое переосмысляет, дает новые оценки, что, как уже говорилось, свойственно в целом воспоминаниям. Алексей

Львов, Михаил Виельгорский, Геденов-старший, Лист, итальянские оперные певцы — все они, много сделавшие для творческой карьеры Глинки, представлены как фигуры неоднозначные, часто отрицательные, хотя в реальной жизни Глинка испытывал к ним теплые чувства. Например, буквально два года назад, в 1852 году, он подарил Львову копию партитуры Второй испанской увертюры с дарственной надписью: «Доброму и милому сотоварищу Ал. Львову в знак искренней дружбы»<sup>{662}</sup>. А в «Записках» складывается образ довольно жесткого, завистливого человека, хотя напрямую Глинка о нем нигде так не отзывается.

Сегодня, читая «Записки», можно с трудом поверить, что их автор — композитор, настолько линия собственного творчества прочерчена в них сухо. Михаил Иванович так или иначе указывал, что его творчество зависит от прихода капризной музыки, на что Чайковский через несколько десятилетий парирует: «Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых»<sup>{663}</sup>.

Кажется, что автор этих воспоминаний — путешественник, ведь «Записки» написаны в популярном жанре травелогов, то есть путешествий. Он подробно рассказывает об увиденных достопримечательностях, поразивших пейзажах и дорогах, фиксируя то, что не могли увидеть большинство его современников. В эпоху, когда не было социальных сетей и личных фотоаппаратов, они «расширяли» горизонты мира для соотечественников.

«Записки» рисуют легкого, отчасти беспечного утонченного аристократа, посвятившего свою жизнь искусству. Таким должен был выглядеть русский дворянин в публичном пространстве, таким Глинка хотел остаться в памяти русского общества и в истории.

## **Первое собрание сочинений**

Во время одной из встреч Зигфрид Ден попросил прислать копии опер и романсов Глинки для Берлинской библиотеки. Глинка был воодушевлен и с помощью Энгельгардта заказал переписчикам копии своих новых оркестровых сочинений. Когда в 1854 году Энгельгардт отправился в заграничное путешествие, то привез в Берлин три последние оркестровые увертюры композитора, чтобы они заняли почетное место «на одной из полок Берлинской королевской библиотеки»<sup>{664}</sup>. К немецкому другу и учителю — так вплоть до последних дней Глинка называл Дена — вместе с партитурами поехала табакерка, принадлежавшая предкам Шестакова, как

очень редкий и ценный подарок. Ее датировали эпохой Людовика XV. Через Энгельгардта Глинка передавал привет и давнему другу Карлу Майеру, который с 1850-х годов жил в Дрездене.

Просьба Дена заставила Глинку задуматься о судьбе своих сочинений. В результате он пришел к мысли о полном собрании своего творческого наследия. Его поддержала Шестакова, взявшая на себя роль секретаря и помощника. Начался процесс сбора и систематизации созданных произведений, он пересматривал свои партитуры и редактировал некоторые из них, например оперу «Руслан и Людмила». Михаил Иванович работал так, как будто пытался довести их до идеала, оставить потомкам в совершенном виде. Теперь, когда он задумывался о своем месте в истории, он по-новому осмыслял феномен авторского текста — прежнее довольно легкомысленное отношение к своим рукописям переросло в понимание авторской воли как неизменной и окончательной, не подлежащей никакому изменению.

К мысли об издании всех своих сочинений его подтолкнуло печальное событие — И марта 1853 года сгорели Большой театр в Москве и с ним партитуры обеих опер композитора. Осталось по одному экземпляру партитур в петербургской Театральной дирекции. Глинка, как вспоминала сестра, «ужасно боялся», что и здесь, в столице, они могут сгореть и «тогда его музыка пропадет»<sup>[665]</sup>. По просьбе композитора Шестакова наняла лучшего переписчика, и тот сделал несколько копий обеих опер (процесс шел более года). Переписанные экземпляры были отданы братьям Стасовым, а один комплект передан в Берлин для Дена. Энгельгардт сообщал, что ранее по его заказу изготовили копии обеих опер лично для него<sup>[666]</sup>. С этой целью он «начал рыться» в шкафах петербургской Театральной дирекции и именно там нашел «полные партитуры» (автографы) еще двух сочинений композитора, которые он любил — номера к «Князю Холмскому» и «Тарантеллу»<sup>[510]</sup>.

Осенью 1854 года Глинка начал собирать рукописи своих романсов, восстанавливая ход событий. Как и многие композиторы того времени, он не вел нумерацию своих сочинений, или, по-другому, не использовал системы опусов, которая распространилась уже ко второй половине XIX века. Постепенно он записал по памяти список всех вокальных произведений и расположил их по хронологии. В очередной раз можно восхититься способностями Михаила Ивановича — по прошествии многих лет он четко помнил, что написал на Кавказе и в Москве, за границей и в Малороссии, вплоть до точных дат<sup>[511]</sup>. Людмила с друзьями занималась

поиском рукописей. С этим оказалось сложнее — он многое дарил, продавал и часто не помнил, кому именно. Людмила рассылала письма тем, кто мог знать о судьбе рукописей. Некоторые романсы Глинки восстанавливал по памяти, например русскую песню «Что, красотка, молодая» на стихи Дельвига, написанную в 1827 году. Долго не мог записать «Венецианскую ночь», потому что не помнил слов, хотя мелодию и аккомпанемент он с легкостью воспроизвел на рояле.

Параллельно с этим устраивались дела с изданием оркестровых и театральных сочинений. В 1851 году к нему обратился новый издатель, который пытался «устранить» конкурентов и стать единственным поставщиком нот в России, — это купец Федор Тимофеевич Стелловский (1826–1875). Еще в 1847 году он выкупил известное нотное издательство и музыкальный магазин Иоганна Корнелиуса Пепа, у которого печатался и Глинка. В 1852 году он издавал «Музыкальный альбом» как приложение к журналу «Пантеон», а в 1853-м открыл музыкальный магазин и издательство под собственным именем. Стелловскому удалось многое из задуманного — он перекупил почти всех русских издателей, в том числе Петра Гурскалина, Василия Деноткина, Леонтия Снегирева.

Развитие художественного рынка в России привело к установлению авторского права, о чем композитор был хорошо осведомлен. За автором закреплялось право распоряжаться собственным творением по своему усмотрению — дарить, давать на публикацию и исполнение, взимая за это либо плату, либо безвозмездно. И все это получало документальное подтверждение. Стелловский просил у Глинки разрешение на издание партитуры «Камаринской». Глинка тогда дал согласие и написал передаточную надпись<sup>[512]</sup>. На титульном листе копии рукописной партитуры «Камаринской», то есть той партитуры, которую проверил и одобрил композитор, сделана надпись: "..право печатания передаю Федору Тимофеевичу Стелловскому с собственностью впредь навсегда в полное и потомственное владение ею Стелловского»<sup>{667}</sup>.

Глинка верил новому активному предпринимателю, успешно «поглощавшему» всех других издателей, с которыми сотрудничал композитор. Но, как оказалось впоследствии, напрасно. Стелловский, исходя в первую очередь из запросов рынка, публиковал то, что будет раскупаться и приносить быстрый доход. К этой категории не относились партитуры. Впервые он издал партитуру «Камаринской» лишь в 1860 году<sup>[513]</sup>, почти через девять лет после цензурного разрешения.

Видимо, желая стать единственным владельцем сочинений Глинки,



Стелловский выкупил права на обе его оперы у «Одеона», которым владел П. И. Гурскалин. Тот так и не опубликовал партитуры, так как тоже, конечно, знал об убыточности этого предприятия. Стелловский начал с издания клавиров опер, то есть переложений для голосов и фортепиано. Пьесы и переложения для фортепиано пользовались большим спросом.

Новое полное переложение «Жизни за царя» осуществлял друг композитора — Константин Вильбоа (1817–1882), известный в дворянских кругах просвещенный музыкант-дилетант — дирижер, пианист, композитор и педагог<sup>[668]</sup>. В воспоминаниях современников он запечатлен как противоречивый вспыльчивый человек. Как и многие дворяне того времени, он любил исполнять свои сочинения, особенно после обильных застолий.

Глинка отдавал много времени и сил на подготовку этой версии оперы, с Вильбоа они первое время работали хорошо: тот полностью подчинялся воле автора. Глинка проверял его переложения и вносил корректуры. Предполагалось, что издание, разбитое на несколько тетрадей для удобства продаж и пользования, будет полным, с русским и немецким текстом. Дело затянулось, вероятно, из-за скандала автора с издательством. Первая тетрадь вышла только в ноябре 1856-го, через два года после начала работы.

Одновременно Стелловский печатал романсы, которые еще не выходили у Бернарда. Глинка пересматривал свои рукописи, вносил и уточнял исполнительские ремарки, выставлял показания метронома, чтобы в публикациях как можно точнее передать настроение и темп исполнения.

## **Издательский скандал**

В апреле 1855 года разразился скандал со Стелловским. Прежний добродетель был разжалован и сброшен с пьедестала. Глинка его теперь называли исключительно «мошенник большой руки», «необразованный купец» и т. д. Глинка помнил, что их познакомил Константин Вильбоа, считавшийся преданным «подмастерьем» по переложению сочинений на новые составы. Но теперь и Вильбоа находился под подозрением и, как оказалось, не напрасно.

То, что происходило во время скандала, отражает ситуацию с авторским правом в России. Еще только начался процесс признания за автором его высшей воли, которую нельзя нарушать ни по каким, тем более коммерческим причинам. Нужно было время, чтобы в общественном

сознании — и у публики, и у издателей — эта мысль утвердилась и прежние распространенные практики изменились.

А дело было вот в чем: в 1854–1855 годах Стелловский издал полное собрание вокальных сочинений Глинки. Можно было бы радоваться, но издание осуществлено со множеством ошибок и сознательных искажений, о которых автор не знал. Показательно, что подобные изменения были в России обычным делом. Часто делались попури и переложения известных сочинений, которые тут же издавались без ведома авторов.

Стелловский чувствовал себя полным собственником приобретенных у автора сочинений, чему способствовали расписки самого композитора. А значит, он считал, что может с ними делать все, что угодно, в том числе менять состав исполнителей, голосов, вносить правки, добавлять новые названия, что он и делал.

Помимо мелких, редакторских нареканий, новых названий и множества опечаток, Глинку больше всего волновали неизвестные ему переложения двух романсов для дуэта голосов — «Сомнение» и «Баркарола» («Уснули голубые») — Стелловский включил их в собрание без ведома автора. «Молитва» была издана без названия, под общим заголовком и с ошибками на титульном листе, голос, для которого предназначалась пьеса, назван не контральто, а сопрано. Глинка был в гневе, он считал переложения плохими, сделанными «отвратительнейшим образом»<sup>[669]</sup>. В их авторстве Глинка подозревал Вильбоа, постоянного сотрудника Стелловского, что позже подтвердилось. На этой почве они окончательно поругались, что, однако, не помешало Вильбоа (в тандеме с издателем) продолжать работу над аранжировками сочинений.

В юности Глинку не слишком заботила дальнейшая жизнь его сочинений, так же как и аранжировка ставшего популярным «Вальса-фантазии», сделанная дирижером Йозефом Германом для исполнения на своих концертах в зале Павловского вокзала в 1840-х годах. Видимо, Глинка отстаивал в первую очередь «правильный» печатный текст, который сохранялся для потомков. Теперь нарушение авторского «слова» было для него хуже любого предательства. Эта ситуация настолько разозлила Глинку, что он выступил с обвинениями против Стелловского в статье «Санкт-Петербургских ведомостей».

Позиция автора сегодня для нас понятна, как и объяснимы действия издателя. Но в контексте русской культуры предпринятое начинание Стелловского по публикации всех романсов Глинки вызвало общественное одобрение. Впервые русский издатель, как подчеркивал журналист «Северной пчелы», «чуть ли не единственный коренной русский из числа

великого множества содeржателей музыкальных магазинов», осуществлял полное собрание сочинений признанного русского композитора. Этническая «чистота» и принадлежность к «титульной» нации становились для общества все более важными.

Стелловский издал романсы в двух собраниях: первое — из сорока трех романсов, второе включало цикл «Прощание с Петербургом». По коммерческим соображениям каждый романс печатался отдельно, но под общим титулом, так что покупатель знал о целом проекте<sup>[514]</sup>.

Постепенно, с выходом каждого номера популярность собрания становилась все более заметной, общество оценивало происходящее как неординарное событие.

Подобной чести — полного печатного собрания — удостаивались только самые признанные художники — Пушкин и Жуковский.

Стелловский рекламировал свой «продукт» в прессе, объяснял, что он хотел издать все, в том числе ранние романсы композитора, а также две его оперы с партитурами и клавирами.

Другое дело, что реклама не всегда соответствует действительности. Партитуры опер так и не были напечатаны при жизни Михаила Ивановича.

В это время в прессе Федор Толстой пытался примирить обе стороны, за что получил еще одну порцию негодования со стороны Глинки. Толстой вполне справедливо указывал, что переложения, вызвавшие критику автора, довольно часто встречаются в музыкальной практике. Они «...тем более извинительны, что романс «Сомнение» был уже известен в первобытном своем изложении. Наконец... переделка основана почти нота в ноту на скрипичной партии, приделанной к романсу самим композитором. Во всяком же случае г. Стелловский действовал тут открыто, потому что на заголовке переделанного им романса на два голоса он написал свое имя», — объяснял Толстой. Он поддерживал издателя, хотя и критиковал некоторые недочеты новых транскрипций, как и высказывал свое критическое мнение о некоторых «мелочах» в романсах Глинки.

Критик выводит рейтинг лучших и худших романсов композитора.

К бесспорным достижениям он относил:

- «Не называй ее небесной»;
- «Только узнал я тебя»;
- «Сто красавиц чернооких»;
- «Колыбельная песнь»;
- «Жаворонок»;
- «Нет его, на том он свете»;
- «Бедный певец».

Современному читателю XXI века из этого списка известен, скорее всего, только один романс — «Жаворонок» с виртуозной фортепианной партией и птичьими трелями.

К неудачам критик причислил:

«Что, красotka молодая» — за «шаткость», «неустойчивость» мелодии и гармонии.

«Венецианская ночь» — заметен «проблеск мелодического таланта», но встречаются «избитые формулы».

«Грузинская песнь» — его критика осталась без объяснений.

Разочарование рецензента вызвала «Молитва», последнее из сочиненного композитором: «...в ней есть и чувство, и глубина мысли, и знание музыкальных эффектов, и гармонии; но при тщательном изучении последнего произведения нашего композитора мы, к сожалению, вынуждены сознаться, что в нем М. И. Глинка отступил от своей прежней художественной простоты», за которую его ценили поклонники.

Критик подводит итог: «...но как бы то ни было, все собрание представляет для любителей музыки драгоценное сокровище как в художественном отношении, так и потому, что оно изобличает, так сказать, духовную жизнь нашего знаменитого композитора»<sup>[670]</sup>.

Публичной критики, как и раньше, композитор перенести не мог — чтобы так фамильярно, да еще с подробным разбором его сочинений, выступали в печати?! И автору статьи могло не понравиться его последнее сочинение?! Глинка негодовал. Статья вышла в день рождения композитора в 1855 году, что катастрофически испортило настроение в праздничный день.

Очередной конфликт интересов понятен, но разрешить и примирить стороны — композитора и критика — невозможно. В России все больше развивалось публичное пространство, и теперь музыкальная критика становилась полноправным участником музыкального процесса, все более влияя на деятельность творцов и исполнителей.

Понимая, что после таких напряженных отношений ждать от Стелловского исполнения его обязательств сложно, Глинка предпринимает новые усилия, в первую очередь заботясь о своих операх, и пытается устроить через Энгельгардта издание фортепианных переложений из «Жизни за царя» в Германии<sup>[515]</sup>. Композитор считал, что права Стелловского не будут распространяться за рубеж.

Спешка, с которой обсуждались новые издательские планы, была вызвана недавней публикацией молодого и эмоционального Антона

Рубинштейна. По протекции Ференца Листа тот написал статью «Русские композиторы» в венский журнал на немецком языке. В ней пианист восхищался Глинкой, сравнивал его даже с Бетховеном. Что может быть выше? — казалось тогда Рубинштейну. Но в целом он указывал на дилетантизм русских музыкантов, то есть на отсутствие у них профессионального образования, что было правдой, но правдой относительной, ведь образование аматоров определялось иным типом музыкальной системы и строилось на частных уроках. Пафос его статьи, где он обличал, как ему казалось, «невежественных» помещиков и чиновников, на досуге сочиняющих музыку, заключался в призыве к новому пути — к пути профессиональному, к построению целостной музыкальной независимой системы внутри общества, появлению высокого социального статуса отечественного музыканта в социальной иерархии. Заостряя и где-то искажая действительность, он пытался повлиять на существующее положение вещей, изменить его, доказать необходимость создания образовательных учреждений. Он также говорил о том, что нельзя создавать искусственный «особый» путь русской музыки и «особый» русский стиль. Ошибочность этого явления, как считал Рубинштейн, доказывают обе оперы Глинки.

Статья больно задела Глинку. Он вспомнил слова Мейербера о том, что его музыку плохо знают, и понял его правоту. Ему казалось, что его конкуренты постоянно действуют против него и хотят «вытеснить» из культурной памяти. И теперь считал, что единственный выход изменить ситуацию — распространять издания своих нот за границей.

И все же Стелловский медленно, но верно продолжает издавать сочинения Глинки. Предприниматель знал, что сейчас будут лучше продаваться ноты второй оперы признанного композитора, к тому же о ней восторженно отзывался и сам Глинка.

Людмила Шестакова вспоминала, что в последние годы Глинка выше ценил «Руслана и Людмилу»: «Из «Руслана» можно сделать десять таких опер как «Жизнь за царя». И все, кто понимают музыку, тоже ставят ее выше «Жизни». И часто со вздохом повторял: «Поймут твоего Мишу, когда его не будет, а «Руслана» через сто лет».

В 1856 году, уже после скандала, увидел свет клавиш «Руслана и Людмилы», правда, Булгаков, большой любитель оперы, писал Глинке, что в ней много опечаток. В этот же год в его фирме вышло облегченное переложение «Жизни за царя» для фортепиано в две руки без пения. Для издания использовалось самое первое переложение, сделанное Мейером для снегиревского издания (вспомним, что первым владельцем прав был

издатель Снегирев), его дополнили некоторые новые номера в аранжировке Вильбоа.

Одновременно Стелловский объявил подписку на издание нового авторского переложения оперы для пения с фортепиано, над которым, как уже указывалось, Глинка работал с Вильбоа. Давний друг Отгон Дютш сообщал Глинке в Берлин: «В течение года оно будет ежемесячно выходить отдельными выпусками, и стоит подписка 12 рублей серебром. Подписчиков уже очень много»<sup>{671}</sup>. Глинка довел работу с Вильбоа до конца. Хотя после скандала отзывался о нем крайне негативно: «...помоему, Вильбоа есть не что иное, как еще не переродившийся наглый француз-самец»<sup>{672}</sup>. Последний выпуск переложения вышел через год после начала публикации — в ноябре 1857 года. Но Глинка не увидел ни одной тетради клавира своей первой оперы в опубликованном виде — первая тетрадь вышла, когда он отправился в четвертое заграничное путешествие, а последняя — когда его уже не было в живых.

Видимо, подобные переложения действительно пользовались популярностью. И через три года Стелловский объявил еще одну подписку — на издание переложения этой оперы в четыре руки без пения, которое тоже делал Вильбоа.

Издатель поддерживал модный тогда «национальный миф» об опере и Глинке, который был выгоден ему с точки зрения коммерческого успеха предприятия. В прессе появилась реклама об издании, где «Жизнь за царя» превозносилась как «произведение гениальное и служащее полнейшим выражением нашей народной музыки, которая с этой оперы начинает свою новую эру»<sup>{673}</sup>. В статье педальруется идея музыкального патриотизма: «Прежние издания произведений Глинки возбуждали всегда живое сочувствие русской публики и пользовались огромным успехом; поэтому Стелловский, предпринимая теперь издание этой оперы в аранжировке для фортепиано в четыре руки, имеет в виду удовлетворить потребность любителей русской музыки и почитателей родного великого таланта»<sup>{674}</sup>. Издание, как указывали в статье, требовало от Стелловского больших затрат, поэтому продавалось по высокой цене.

## Музыка для удовольствия

Пытаясь отвлечься от издательских проблем, Глинка «развлекался» оркестровками. Владимир Стасов позже указывал, что это для него было серьезным делом. Он переложил «Приглашение к танцу» Карла Марии фон

Вебера, виртуозную танцевальную пьесу, сочиненную первоначально для фортепиано, на голоса оркестра. Сочинение написано в неудобной для инструментов тональности *Des-dur*. Глинка знал оркестровку Берлиоза, который изменил авторскую тональность и тем самым решил вопросы сложности исполнения. «В пику Берлиозу», как он сам говорил, Глинка не нарушил авторской воли Вебера и оркестровал в первоначальной тональности. По воспоминаниям друзей, он тем самым хотел доказать свое превосходство в оркестровке<sup>[516]</sup>.

Еще одно переложение для оркестра — фортепианный Ноктюрн «В память дружбы» Иоганна Непомука Гуммеля. Он посвятил его Людмиле.

Шестакова и Стасов считали, что это были своего рода «*tours de force*», то есть технические трудности, задачки, которые доставляют художнику в часы досуга интеллектуальное и профессиональное удовольствие. Он «развлекался» также тем, что вспоминал технику игры на скрипке.

Приближающаяся зима вновь приводила Глинку в уныние. Но уехать, как обычно в таких случаях, для поправления здоровья за границу он не мог. Крымская война перекрыла границы для любых передвижений.

Несмотря на это он мечтал, что весной 1855 года уедет в Берлин. Его поддерживала Людмила, которая теперь стремилась попасть в Берлин и Париж. Видимо, жизнь в Петербурге им всем была в тягость. Людмилу мучили сплетни — о ребенке, о жизни брата. Весной 1855 года она уехала в деревню на лето с дочкой. В это время она учила немецкий язык, для чего планировала выписать немку. «Петербург благодарим, без сожаления оставим его в покое на долгое — долгое время», — писала она Энгельгардту<sup>{675}</sup>.

Глинка, безусловно, задумывался о том, что ничего нового не сочиняет. И находил объяснение — как он писал, его внутренняя эмоциональная жизнь стала ровной, без тех вспышек эмоций, перепадов чувств, которые и позволяли ему приходить в состояние вдохновения. Он рассказывал Кукольнику: «...весьма редко бываю в восторженном состоянии». И этому спокойному внутреннему миру теперь соответствовала только классическая музыка старых мастеров. «Развилось критическое воззрение на искусство»<sup>{676}</sup>, — добавлял он. Он видел несовершенство замыслов своих современников и несовершенство собственных. Он не мог достичь идеала, и это его чрезвычайно расстраивало. Поэтому решил вообще не сочинять: «...я уже не чувствую призвания и влечения писать»<sup>{677}</sup>.

Он находился, как мы бы сегодня сказали, в когнитивном диссонансе — до этого он привык сочинять для современной ему публики, для



конкретных исполнителей, которые имелись на данный момент в театре. В 1830-е годы он точно чувствовал общественный запрос на национальное искусство, а вот новые 1850-е годы он не принимал, а значит, и его творчество потеряло, как ему казалось, слушателя.

Поворот в прошлое — к «древним» художникам, музыкантам, писателям, философам — Глинка теперь осознавал как бегство от действительности. Ему нравилось, что это давало некоторые новые мысли и в отношении собственного творчества, он ощущал, что может создавать нечто другое...

Надо заметить, что внимание к истории и небывалый интерес к ушедшим культурам и в 1850-х годах продолжали оставаться модным трендом, так что «неактуальность» Глинки оказалась своевременной<sup>[517]</sup>.

Но теперь прошлое познавалось с помощью научных методов истории, археологии, медиевистики и текстологии. Известный исследователь Федор Буслаев<sup>[518]</sup> переосмысляет Античность через романтическую философию Иоганна Иоахима Винкельмана и его «Историю искусства древности». Винкельман определил греческое искусство через категории «величие» и «простота». Именно эти качества стали главными и в той оценке музыки, которая сформировалась в поздний период жизни Глинки. Он знал Буслаева и читал его научную статью «Женские типы в изваяниях греческих богинь»<sup>[519]</sup>, о чем свидетельствует дарственная надпись композитора на нотах, подаренных ученому. На форзаце издания размашистым почерком, на всю страницу, написано: «Федору Ивановичу Буслаеву в знак уважения от Глинки, с удовольствием читавшего его статью «Женские типы в изваяниях греческих богинь». А дальше Глинка привел музыкальную цитату из знаменитого хора «Жизни за царя» со словами «Славься, славься, святая Русь»<sup>[678]</sup>. Но древнегреческих музыкальных образцов никто не знал, поэтому наиболее «древней» считалась эпоха XVII–XVIII веков, на которую и возникла мода. «Что же мне делать, если, сравнивая себя с гениальными *maestro*, я увлекаюсь ими до такой степени, что мне по убеждению не может и не хочется писать?»<sup>[679]</sup> — сообщал Глинка. Но сочинять все-таки хотелось, поэтому в одном из писем он размышляет о возможных направлениях. «Если бы неожиданно моя муза и пробудилась бы, я писал бы без текста на оркестр»<sup>[680]</sup>.

Возможно, рассуждения об отказе от вокальной и особенно театральной музыки спровоцировало посещение постановки «Жизни за царя». Он увидел ее впервые на сцене после девятнадцатилетнего перерыва и... пришел в ужас от количества ошибок в исполнении и ветхости

декораций. Шестакова вспоминала, что сцену «Польский бал» освещали четырьмя свечами, на что Глинка заметил:

— Скоро будут освещать двумя сальными огарками.

После спектакля Глинка разболелся.

Разочарование в плохом исполнении и постановке понятно. Но нужно помнить, что любая постановка имеет свой жизненный цикл, который когда-то приходит к концу. Спектакль нужно постоянно оживлять, что требует дополнительного финансирования. Видимо, к тому времени «Жизнь за царя» как раз требовала обновления, но в условиях сложной, экономической ситуации и проигрываемой Крымской войны страна терпела колоссальные убытки, речи не могло идти о вложениях в репертуар театров.

Но тот вечер принес важное знакомство. Впервые он услышал новую певицу русской труппы Дарью Михайловну Леонову (1829–1896), в эпилоге спевшую «Ах, не мне бедному!». Публика пришла в восторг от нее. Вскоре с ней познакомился император Николай Павлович, которому очень понравился ее голос. Он приказал вдвое увеличить ее гонорар до 600 рублей в год, что было большой суммой (например, в сравнении с жалованьем ее отца, служившего в Сенате и получавшего 100 рублей в год) [\[681\]](#).

Хандра и творческое бездействие рассеивались, Глинка ощутил, что в его жизни появилась новая муза.

## Новая любовь и новая опера

В конце 1854 года Глинка начал давать уроки Дарье Леоновой, талантливой певице, происходившей из бедной семьи. Ее врожденные музыкальные способности поражали — она обладала превосходной памятью и абсолютным слухом. С первого раза она запоминала слова в романсе и мелодию, могла свободно себе аккомпанировать на фортепиано. Ее голос поражал профессионалов — огромный диапазон умещал как будто два разных голоса — от низких звуков меццо-сопрано до высоких, как у сопрано.

Но Глинка не сразу принял ее в свои ученицы. Еще перед своим дебютом она ездила к нему, но ее пение тогда не понравилось ему.

Он нашел его до такой степени плохим, что сказал:

— С таким тремоло [\[520\]](#) поют только те певцы, которые кончают, а не те, которые начинают.

Он объяснил, почему это так нехорошо, к чему может такое тремоло привести, и дал советы, как от этого избавиться. В течение года Леонова много работала, вспоминая «рецепты» Глинки. Год спустя она опять приехала к нему и спела все тот же номер «Ах, не мне бедному!». Глинка, прослушав ее, убежал в свой кабинет, и когда возвратился оттуда, то на глазах его были слезы, и он сказал:

— Смотрите, матушка, что вы произвели вашим пением в этот раз!

Во время уроков он пытался передать ей особую манеру пения — простого, страстного исполнения, с четкой дикцией, чего всегда не хватало русским певцам.

Часто во время занятий он говорил:

— Я не люблю манеру пения русских певиц. Я нахожу в ней смесь пения церковного с цыганским и итальянским. Я не могу слушать постоянную вибрацию голоса, *portamento de la voce*, цыганское придыхание с «ах», въезжание в ноту на церковный лад.

Затем Глинка стал с ней готовить сольный концерт, который давал оперным певцам дополнительный хороший заработок.

С каждым днем ее все больше ценили и любили в столице, так что билеты на ее выступления расходились за один день.

Глинке нравился не только ее голос, но и характер: он говорил, что в нем было много от русской раздольности с нотками цыганской страстности.

Для нее Михаил Иванович сделал оркестровое переложение фортепианной пьесы «Молитва» со словами Лермонтова. Получившееся сочинение казалось воплощением того нового стиля, который искал музыкант. Фактически это большая развернутая оперная сцена с театральными эффектами, в которой композитор объединил «высокий» стиль ораторий Генделя с драматизмом Глюка и узнаваемыми интонациями русского романса. Вступление на длинных аккордах настраивает на возвышенно-молитвенный лад. Эффект необычный и удивительный. Сегодня, правда, более известен вариант для фортепиано с голосом.

Увлечшись инструменталками, он переложил свою эффектную фантазию «Ночной смотр» в жанре «хоррор», еще более усилив ее мертвенный сюжет. Об этих партитурах уже ходили слухи, и известный Людвиг Маурер, считавшийся лучшим скрипачом и дирижером в России, просил Глинку предоставить ноты, чтобы немедленно их исполнить.

Сольный концерт Леоновой был намечен на 20 февраля 1855 года, но случилось непредвиденное. Умер Николай I. На престол вступил Александр II. Наступили дни траура, когда отменялись все публичные

развлечения.

Концерт состоялся только 22 мая 1855 года. Прошел удачно. «Барыню вызывали громогласно»<sup>{682}</sup>, — сообщал Глинка. Он был рад и ее финансовому сбору — 250 рублей серебром.

Постепенно Глинка, благодаря участию друзей, встраивается в музыкальную жизнь столицы. Дмитрий Стасов привлек его к деятельности Концертного общества, учрежденного Алексеем Львовым. Стасов рекомендовал Львову некоторые эксклюзивные пьесы — произведения Баха, сцены из оратории «Иеффай» Генделя. Глинка присутствовал на репетициях и давал рекомендации.

Параллельно вновь выстраивались отношения с петербургской Дирекцией Императорских театров, которые становились все лучше и лучше. Кто-то вспоминал, что начальник репертуара Павел Степанович Федоров убеждал Глинку написать новую оперу. Владимир Стасов считал, что Леонова, ее страстное меццо-сопрано вдохновили Глинку, и он принялся за новое большое сочинение. Глинка, наконец, объявил, что будет сочинять оперу, несмотря на прежние отказы. Выбрали сюжет — пьесу Александра Шаховского «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь». Написанная в 1830 году, она принесла большие сборы и известность автору. Публику и постановщиков привлекало то, что это была романтическая драма, в двух частях, в прозе и стихах, использовались старинные русские размеры, с хороводами, святочными играми и плясками. Все, что могло бы понравиться обществу, где патриотизм и славянофильство становились все более востребованными. Возможно, Глинку могло привлечь в этом сюжете то, что он напоминал чем-то потрясшую его драму «Дама с камелиями», только на русский манер, со стилизацией под фольклор. Он ощущал социальный заказ на новое национальное сочинение для русского общества, которое нужно было поддержать в связи со сложной политической ситуацией.

Как и прежде, опера должна была сочиняться под конкретных исполнителей. Главную роль Груни, двумужницы, то есть вышедшей дважды замуж, получила протеже Глинки — Леонова. Планировалось, что будут участвовать Петров и Гулак-Артемовский, лучшие голоса.

Дальнейшая история этого замысла — запутанная и замысловатая. К тому же на этом эпизоде закончилось повествование «Записок» и рассказов самого Глинки об этом времени не сохранилось.

Почему-то Глинка решил найти либреттиста через Леонову. Согласно воспоминаниям, он надеялся, что она, как человек театрального мира, подберет хорошего профессионала. Она, по совету Федорова, обратилась к

писателю Василию Петрову, известному в театральных кругах под псевдонимом Василько-Петров<sup>[521]</sup>. Он считался довольно успешным новым автором — печатал свои фельетоны и статьи в уважаемых «Санкт-Петербургских ведомостях», были известны его переводы и пьесы «Парижские нищие», «Бенвенуто Челлини». В театральной среде к нему было двойственное отношение. Получивший ответственную должность «преподаватель драматического искусства» в Театральном училище, фактически являясь главным учителем русских артистов для императорской сцены, он относился к своим обязанностям своеобразно. Актер А. А. Никольский вспоминал: «Несомненное достоинство Василия Петровича, как руководителя будущих актеров, было то, что он почти никого и ничему не учил. Благодаря этому он по крайней мере не портил тех, кто имел проблески дарования»<sup>[683]</sup>. Леонова познакомила его с композитором.

Сам Василько-Петров приводил другую версию их знакомства. Он считал, что встреча произошла после его статьи в «Санкт-Петербургских ведомостях». В ней он сетовал, что творец «Руслана» и «Жизни за царя» замолк, осудил себя на бездействие и не хочет подарить своему отечеству нового произведения, которое, подобно первым, заставило бы гордиться современников. Автор также упомянул, что желает ему найти достойного, даровитого либреттиста, который бы составил подобный успешный альянс, как французский литератор Эжен Скриб с Мейербером и Обером<sup>[684]</sup>. Якобы после этого Глинка сам «изъявил желание» познакомиться с автором статьи, что кажется сомнительным, учитывая «мимозное» настроение композитора в этот период.

Воспоминания Людмилы Шестаковой рисуют парадоксальную ситуацию: Глинка убеждал и уговаривал Василько-Петрова, который был весьма учтив, но ссылаясь на свою неопытность в деле создания либретто.

Глинка настаивал:

— Я хочу, чтоб вы были моим сотрудником. Вы сумеете. В конце концов молодой литератор сдался<sup>[685]</sup>.

Как и в случае с предыдущими операми, Глинка начал с общего плана сочинения.

Он объяснял молодому человеку:

— Я вам напишу план. Мы поговорим о нем, потом принимайтесь, с Богом, за работу. Как скоро напишете номер, несите его ко мне. Мы перечтем его, исправим общими силами, а там примемся и за музыку. Извините, а уж вам от меня достанется, я вас буду мучить.

Работа началась. Глинка много времени посвятил разработке плана оперы, но история повторялась.

Василько-Петров тянул с текстами. Вспоминали, что он вел довольно свободный образ жизни: любил кутежи и часто влюблялся в своих учениц, от чего терял голову и не выполнял свои профессиональные обещания. Но, как и раньше, Глинка не очень-то и ждал текста. Он уже играл отдельные номера из II действия оперы, чем приводил в восторг друзей. Давний знакомый певец Петров даже прослезился от одной из мелодий. Леоновой маэстро говорил:

— Опера у меня вся тут, в голове, дайте мне только либреттиста, и через месяц опера готова.

Постепенно, многократно проигрывая разные отрывки, Глинка пришел к мысли, что уничтоженный материал симфонии «Тарас Бульба» может быть присоединен к новой опере в виде антрактов или вступлений.

Он рассказал о своей идее Гейденрейху.

Врач послушал музыкальные импровизации друга и воскликнул:

— Какой антракт? Что такое антракт? Это время, когда школьник или профессор бежит в буфет, чтобы поскорее выкурить папироску. Нет. Это твоё инструментальное сочинение — барыня, да еще какая, из нее выйдет просто отличнейшая увертюра.

Владимир Стасов, наоборот, протестовал против симфонической музыки в опере:

— Уж слишком она малороссийская!<sup>{686}</sup>

В нем, видимо, клокотала обида, ведь первоначально именно он претендовал на роль либреттиста, но по каким-то причинам не получил согласия Глинки и Федорова.

К лету, когда закончились служебные обязанности, Василько-Петров принес пробную сцену из II акта. Глинка отправлял ему комментарии, но в целом остался доволен стилем. Он резюмировал: «русско и задумчиво»<sup>{687}</sup>. «Чтоб делать хорошо, не надо торопиться»<sup>{688}</sup>, — сообщал он свое *credo* сестре на французском языке.

Если первый акт уже имел какой-то план, то третий еще обсуждался со Стасовым и Серовым, которые были главными консультантами по опере. Теперь Михаил Иванович решил сочинять в комфортных условиях — без спешки и нервного перенапряжения.

Каково должно быть содержание оперы и насколько отличаться от пьесы — остается неизвестным. Леонова вспоминала, что первое действие начиналось так: «На сцене мать качивает своего ребенка, и опера

начинается колыбельною песнею (которую предстояло петь мне). М. И. Глинка тогда же предлагал мне написать эту песню, не дожидаясь окончания всей оперы, для того, чтобы я могла петь ее раньше; но я, не желая затруднять, отклонила его от этого, в полной уверенности, что у нас будет целая опера. Впоследствии я была в отчаянии и жалею ужасно до сих пор, что не воспользовалась этим предложением; по крайней мере, хотя бы эта песня теперь существовала»<sup>{689}</sup>.

Встречи с Василько-Петровым продолжались в течение лета, а с осени он уже не появлялся у Михаила Ивановича. С чем было связано такое непостоянство либреттиста, сейчас сказать сложно: могла помешать возобновившаяся преподавательская деятельность, возможно, либреттиста пугали высокая требовательность композитора, переменчивость его настроений...

Композитору сначала нравилась его холостяцкая и независимая жизнь. Он сам вел бюджет и рассчитывал траты. К нему часто приходили обедать гости, и он выделял по 50 рублей на человека и дополнительно по 1 рублю на «милую» Леонову — композитор баловал ее дорогими сладостями. За ним ухаживали крепостные из деревни, выполнявшие роль нянь и сиделок, за что он в письмах благодарил сестру, отправляющую для него подходящих девиц. К нему инкогнито приходила дама, которую он называл «Bouquet». О ней он написал сестре по-французски: «Я думаю, что эта особа мне по-настоящему предана»<sup>{690}</sup>.

К концу лета композитор забросил оперу, жара одолевала, как и различные болячки. А по городу пошли слухи о его личной жизни — о связи с Дарьей Леоновой. Глинка отменил свои обеды и вообще перестал с кем-либо общаться. Он посчитал, что слухи распространял Василько-Петров: он видел, как к Глинке приходила Леонова и они вместе отправлялись гулять за город. Чтобы защитить репутацию милой певицы, он прекратил занятия с ней и передал ее профессиональное воспитание другу Лоди, имеющему теперь большой педагогический опыт и статус в обществе.

Разозлившись на молодого либреттиста, Глинка обвинял его в профессиональной непригодности и неудачах «Двумужницы». Шестакова, поддерживая брата, подвела итог, что он «плохой литератор».

Узнав об отказе от оперы, Михаилу Ивановичу стал досаждать Владимир Стасов, назойливо требуя, чтобы Глинка продолжал работу, что приводило композитора в еще большее уныние. Стасов критиковал его пассивный стиль жизни и позже писал, что тот опять спрятался в свою



«раковинку равнодушия и лени»<sup>[691]</sup>.

Настойчивость Владимира Стасова вполне объяснима: с 1855 года он начинает выстраивать свою карьеру в культуре. Вслед за Белинским, понимая значительную роль критика, он пытался управлять музыкальной системой, стать «культуртрегером», что ему вполне удалось. В скором времени он будет признан самым влиятельным экспертом в музыке и живописи.

Многие мифы, со временем распространенные о композиторе, были созданы Стасовым. Он трансформировал образ Глинки в соответствии с задачами нового искусства 1860-х годов, которые он будет разрабатывать вместе с композиторами «Могучей кучки».

Глинка искренне переживал неудачу с оперой, к тому же его покинул прежний компаньон и не с кем было скрасить свое разочарование музыкальными импровизациями. Сразу после празднования дня рождения композитора 20 мая 1855 года дон Педро перебрался в Париж<sup>[692]</sup>. Их отношения пришли к логическому завершению — Педро стал слишком независимым и позволял себе большие вольности по отношению к постаревшему барину. Глинка расставался с ним сдержанно, но, очевидно, в душе осталась обида на него. Позже, в 1856 году, он назовет его «свиньей». Однако это не мешало ему подарить Педро партитуры двух своих испанских увертюр и русского скерцо «Камаринская» с дарственными надписями<sup>[522]</sup>.

Он сообщал в конце ноября преданному другу Энгельгардту: «Двумужница давно уже прекратилась. Поэт мой, посещавший меня в продолжение лета два раза в неделю, пропал в августе, и, как водится в Питере, начал распускать по городу нелепые толки обо мне»<sup>[693]</sup>. С горечью он делился своими выводами: «А что опера прекратилась, я рад, 1<sup>e</sup> потому, что мудрено и почти невозможно писать опер в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи (так он теперь называл «Жизнь за царя». — Е. Л.), 2<sup>e</sup> не надобно слепить глаз, ибо вижу плохо, и 3<sup>e</sup> в случае успеха мне бы пришлось оставаться долее необходимого в этом ненавистном Петербурге». Он «упал духом» и уточняет на французском, что он *demoralisé*, в нем осталось одно только желание — уехать<sup>[694]</sup>. «Жду весны, чтоб удрать куда-нибудь отсюда. Лучше бы было, однако же, если бы можно мне ехать в Берлин и Италию»<sup>[695]</sup>. Но прежде хотелось навестить Варшаву. О своих планах он рассказывал давнему другу Константину Булгакову, живущему сейчас в Москве. С июня 1855 года он с ним активно переписывался, сохраняя прежний саркастический тон и

перебрасываясь остротами. В Варшаве, рассказывал композитор, можно найти хорошенькую няню, украшающую быт стареющих мужчин<sup>{696}</sup>, а потом уже можно ехать к Дену заниматься. В ответ Булгаков писал, что Глинка все-таки счастливый человек, несмотря на его болячки. Вот он сам уже не может ходить, прикован к инвалидному креслу и оттого единственным его утешением являются музыка и игра на фортепиано. О нем вспоминал журналист Михаил Иванович Пыляев: «Видеть этого оригинала можно было часа в три или четыре — это было его самое показное время, к которому он успевал отмыться и приодеть от полуночного пьянства. Он жил в одной просторной комнате с прекрасным роялем и весьма незатейливой мебелью. На двухколесном кресле сидел он, свесив неподвижные, тщательно обутые в полосатые чулки и лаковые башмаки ноги, бодрый на вид, одетый с некоторым щегольством. Он днем по большей части играл на рояле в четыре руки с проживающим у него музыкантом и то и дело прикладывался к графинчику, стоявшему у него в шкафчике. Играл он довольно хорошо и вдохновенно; нередко музыка вызывала обильные слезы у нервнобольного Булгакова»<sup>{697}</sup>. Глинка сочувствовал этому некогда блестящему аристократу, известному остро слову и посылал ему автографы своих сочинений, чтобы утешить его хотя бы на время. А в ответ этот чувствительный сорокалетний мужчина отправлял ему посылку с московскими сайками, которые Глинка любил.

Глинка делился с друзьями творческими планами, которые возникли из его новых увлечений. Он мечтал «дельно поработать с Деном над древними церковными тонами (Kirchen — Tonarten)»<sup>{698}</sup>. Вот что его теперь действительно увлекало.

## **Поворот к церковной музыке**

Долгое время в биографиях Глинки практически мимоходом упоминалось о его религиозных произведениях. Однако в последние годы жизни он погрузился в эту область творчества глубоко и всепоглощающе. Именно духовную музыку можно считать основой «позднего стиля» композитора: в ней сошлись и его философское понимание древней литературы и искусства, и музыкальные интересы, обращенные к старинной музыке, и новые композиторские задачи, открывающие перспективу развития.

В 1850-е годы к композитору в Эртелев переулок часто приходил племянник Владимир Стунеев, сын сестры Маши.

Он вспоминал, что однажды Глинка обнял его и подвел к роялю:

— Володя, ты пел в церковном хоре. Я знаю. В Смольном при твоём отце был хор певчих. Я помню, пели концерты, пели и ирмосы греческого напева<sup>{699}</sup> (старинные греческие песнопения, дающие мелодико-гармоническую основу для последующих строф. — *Е. Л.*). Что на тебя более подействовало?

Володя ответил однозначно:

— Тихое пение старинного греческого напева.

Ответ милого племянника, который отличался во времена детства бойкостью, активностью и умом, понравился композитору.

Он сел за рояль и взял аккорды своей «Херувимской», написанной давно. А потом для сравнения стал наигрывать отрывки из концертов Бортнянского.

— Бортнянский был итальянцем, Львов — немец, похвальнее же мне быть русским<sup>{700}</sup>.

В его глазах появились слезы.

Он сказал Володе:

— Когда я сочиняю духовную музыку, я чувствую, что я весь в Боге<sup>{701}</sup>.

Очевидно, что интерес к церковной музыке был, в том числе, связан с сильным воздействием на Глинку епископа Игнатия, в миру Дмитрия Александровича Брянчанинова<sup>{702}</sup> (1807–1867), с которым он общался с августа 1855 года. Известный богослов и проповедник, знакомый со многими литераторами и художниками, например Карлом Брюлловым, с 1834 года он был настоятелем Свято-Троицкой Сергиевой приморской мужской пустыни, расположенной на берегу Финского залива, рядом с Петербургом<sup>{523}</sup>. Епископ, при котором пустынь вступила в пору расцвета, занимался не только обустройством храмов и хозяйством монастыря, но и проявлял особое внимание богослужебному пению и голосам поющих, чем заинтересовал Глинку. Обладающий обширными знаниями и многочисленными талантами, он считал, что богослужение должно совершаться по старинному образцу, а потому заботился о сохранении древних одноголосных песнопений, которые могли бы быть переложены для его хора в соответствии с их первоначальным звучанием.

Своего послушника и преданного ученика Ивана Татаринова<sup>{524}</sup>, юношу шестнадцати лет, обладающего красивым тенором с большой тесситурой, он познакомил с Глинкой и попросил позаниматься с ним вокалом. Тот с удовольствием согласился, таланты Ивана его вдохновляли.

Глинка обсуждал с епископом репертуар церковного хора. Он также общался с протоиереем Петром Ивановичем Турчаниновым (1779–1856), с которым был знаком еще по работе в Придворной певческой капелле. Отец Петр, один из немногих тогда священников, собирал древние церковные напевы эпохи Средневековья, исказившиеся за многие годы бытования в русской церкви. Он занимался с хором Троице-Сергиевой пустыни и писал для него переложения на несколько голосов одноголосных знаменных распевов. Эти одноголосные унисонные мелодии считались как раз той истинной духовной музыкой, которая должна стать основой службы. Только их звучание, как считали противники церковной модернизации, настраивало души верующих на подлинный разговор с Богом. Они были музыкальным идеалом и для владыки Игнатия (Брянчанинова). Он писал: «Весьма справедливо святые отцы называют наши духовные ощущения «радостопечалием». Это чувство вполне выражается знаменным напевом... Знаменный напев подобен старинной иконе. От внимания ему овладевает сердцем то же чувство, какое и от пристального зрения на старинную икону... Христианин, проводящий жизнь в страданиях... услыша знаменный напев, тотчас находит в нем гармонию со своим душевным состоянием. Этой гармонии он уже не находит в нынешнем пении Православной церкви»<sup>{703}</sup>. Но внедрение знаменного распева в церковный обиход в первоначальном, старинном виде уже было невозможно. Прихожане и сами церковные служители привыкли к многоголосию, которое строилось по законам европейской музыки с главенством мажора и минора (надо заметить, что знаменный распев возникал в модальной музыкальной системе, не знающей мажорно-минорной тональности).

С епископом Игнатием композитор беседовал на философские темы — о сущности русской православной церковной музыки и о предназначении художника с точки зрения богословских представлений. Очевидно, что взгляды архимандрита значительно повлияли на мировоззрение Глинки и его мысли о собственном творчестве.

Глинка попросил владыку Игнатия записать их разговор. Он знал, что тот обладал прекрасным литературным слогом и был автором многочисленных богословских трудов. Их диалоги легли в основу сочинения «Христианский пастырь и христианин-художник», которое написано как раз в форме разговора Художника, *alter ego* Глинки, и Пастыря. Подобное изложение церковной истины напоминает форму известных диалогов Сократа и его метод майевтики, то есть метод открытия знаний с помощью наводящих вопросов.

## В поисках истины

На основе статьи святителя Игнатия Брянчанинова попробуем восстановить его диалог с композитором и те важные мысли, вдохновившие Глинку на дальнейшие поиски и творчество<sup>{704}</sup>.

Художник жалуется на отсутствие истинной цели в его творчестве, что, видимо, соответствовало душевному состоянию Глинки:

— Душа моя с детства объята любовью к изящному. Я чувствовал, как она воспевала какую-то дивную песнь кому-то великому, чему-то высокому, воспевала неопределительно для меня самого. Я предался изучению художеств, посвятил им всю жизнь мою. Как видишь, я уже достиг зрелых лет, но не достиг своей цели. Это высокое, пред которым благоговело мое сердце, кого оно воспевало, еще вдали от меня. Сердце мое продолжает видеть его, как бы за прозрачным облаком или прозрачною завесою, продолжает таинственно, таинственно для самого меня, воспевать его: я начинаю понимать, что тогда только удовлетворится мое сердце, когда его предметом соделается Бог<sup>[525]</sup>.

Пастырь, то есть Игнатий Брянчанинов, ему отвечал:

— Один Бог — предмет, могущий удовлетворить духовному стремлению человека. Так мы созданы и для этого созданы. Человек, прежде казавшийся самому себе самостоятельным существом, познает, что он создание, что он существо вполне страдательное, что он сосуд, храм для другого Истинно-Существа. Таково наше назначение: его открывает нам христианская вера, а потом и сам опыт единогласным свидетельством ума, сердца, души, тела.

Художник задает главный вопрос: как же научиться воплощать истинное Божественное в искусстве, очищенное от всего человеческого — от зла, стыдливости и завесы греха?

Пастырь отвечает:

— Евангелие уподобило человеческое сердце сокровищнице, из которой можно вынимать только то, что в ней находится. Истинный талант, познав, что Существо-Изящное — один Бог, должен извергнуть из сердца все страсти, устранить из ума всякое лжеучение, стяжать для ума евангельский образ мыслей, а для сердца — евангельские ощущения. Первое дается изучением евангельских заповедей, а второе — исполнением их на самом деле. Плоды дел, то есть ощущения, последующие за делами, складываются в сердечную сокровищницу человека и составляют его вечное достояние. Когда усвоится таланту евангельский характер, — а это

сопряжено с трудом и внутреннею борьбою, — тогда художник озаряется вдохновением свыше, только тогда он может говорить свято, петь свято, живописать свято. О самом теле нашем мы можем только иметь правильное понятие, когда оно очистится от греха и будет проникнуто благодатию.

Художник понял, что нужно самому вести правильный образ жизни, согласно заповедям. Но он спрашивает, как понять, где истинное искусство для Бога, а где ложное. В качестве ложного он приводит примеры — «Херувимскую» Бортнянского и «Мадонну» Рафаэля. Какие истинные чувства возможно ему, как музыканту, изобразить в церковных песнопениях?

Пастырь проповедует:

— Первое познание человека в области духовной есть познание своей ограниченности, как твари, своей греховности и своего падения, как твари падшей. Этому познанию гармонирует чувство покаяния и плача. Этим чувством преисполнены многие песнопения, начиная с многозначительной молитвы, так часто повторяемой при богослужении: «Господи, помилуй». В этой молитве все человечество плачет, и с лица земли, где оно разнообразно страждет, и в темницах, и на тронах вопиет к Богу о помиловании. Однако не все церковные песнопения проникнуты плачем. Чувства некоторых из них, как и мысль, заимствованы, можно сказать, с Неба. Есть состояние духа, необыкновенно возвышенное, вполне духовное, при котором ум, а с ним и сердце останавливаются в недоумении пред своим невещественным видением. Человек в восторге молчит всем существом, и молчание его превыше и разумнее всякого слова. В этом состоянии пребывают высшие из ангелов — пламенные Херувимы и шестикрылые Серафимы, предстоящие престолу Божию. Одними крыльями они парят, другими закрывают лица и ноги и вопиют не умолкая: «Свят, свят, свят Господь Саваоф». Неумолкающим чрез века повторением одного и того же слова выражается состояние духа, превысшее всякого слова: оно — глаголющее и вопиющее молчание. Чувством, заимствованным из этого состояния, исполнена Херувимская песнь; она и говорит о нем. Им же исполнены песни, предшествующие освящению Даров: «Милость мира жертву хваления» и прочее. Особенно же дышит им песнь, воспеваемая при самом освящении Даров. Так высоко совершающееся тогда действие, что, по смыслу этой песни, нет слов для этого времени... нет мыслей! Одно пение изумительным молчанием непостижимого Бога, одно чуждое всякого многословия и велеречия Богословие чистым умом, одно благодарение из всего нашего существа, недоумеющего и благоговеющего пред совершающимся таинством.

В конце разговора Художник благодарит Пастыря:

— Согрелось сердце мое, запылал в нем огонь — и песнопения мои отселе я посвящаю Богу. Пастырь! Благослови меня на новый путь.

Так, видимо, и Глинка ощущал свое новое состояние — движение к истинному искусству.

## Открывая неизвестное

По воспоминаниям Владимира Стасова, в это время под воздействием общения со служителями Церкви Глинка выписывал из церковного обихода те старинные мелодии, которые ему нравились. Он хотел их гармонизовать, то есть подобрать под них «правильные», подходящие голоса, образующие объемное многоголосное пение.

Подобный тип работы — использование уже готовых мелодий и их дальнейшая обработка — был, как мы помним, близок композитору и распространен во всей культуре середины XIX века. Часто композиторы их заимствовали друг у друга или из фольклора различных стран, а затем преобразовывали в соответствии со своим вкусом и предпочтениями публики.

Весной 1856 года Глинка сочинил духовные произведения — Ектению для альты, двух теноров и баса и трехголосную «Да исправится молитва моя». Они предназначались для хора Троице-Сергиевой пустыни владыки Игнатия (Брянчанинова). Хотя правильнее было бы говорить не о сочинении, а о переложении одноголосных мелодий на несколько голосов при точном следовании за оригинальным распевом (обычной практикой было свободное использование, даже смешение одноголосного распева).

Эти произведения отличались от его ранней духовной музыки, появившейся во время работы в Капелле. Тогда, в 1837 году, он сам сочинял тему для «Херувимской» и разрабатывал ее, привнося в религиозную музыку красивые диссонансы и даже романсовые интонации из светской традиции. Тогда это были музыкальные размышления композитора на духовную тему, а теперь он «переводил» старинный напев на понятный современному прихожанину музыкальный язык. Новые сочинения предназначались для практического использования верующими. Видимо, Брянчанинов и Одоевский рассказали ему об одной из проблем современных церковных хоров — они не могут исполнять сложные произведения, диктуемые Капеллой, куда отбирались лучшие голоса по всей империи. Тот репертуар, который они исполняли и который



устанавливался Церковью, был не под силу обычным певчим. Уже позже Одоевский сообщал: «Во многих наших переложениях и сочинениях, изданных от Капеллы или с ее дозволения, хроматические звуко сочетания и размеры интервалов требуют от поющего особого искусства, знания музыки и пространного голоса; исполнение сих переложений и сочинений в приходских церквях обыкновенными голосами есть просто невозможность и, к крайнему прискорбию, подает повод к постоянному для мирян соблазну, особливо когда к фальшивому, по трудности, пению присоединяется визгливый крик мальчиков (альтов), старающихся выпевать недостигаемые для них верхние ноты»<sup>{705}</sup>. Упрощая музыкальный язык, Глинка пытается сохранить всю глубину и возвышенность распева, исходящие из религиозного текста.

Под воздействием общения с Турчаниновым, Одоевским и епископом Игнатием Глинка изменил и принцип сочинения, пытаясь соответствовать новому, можно сказать, научному подходу (позже названному музыкальной медиевистикой).

Как уже указывалось, главной проблемой духовной музыки XIX века, которую пытались решить церковные деятели, являлось отсутствие русской традиции многоголосного пения. Вернее, оно было, но считалось «заимствованным», а значит, не истинно русским. Дело в том, что к концу XVII века произошла кардинальная стилевая реформа, которая, как считали тогда деятели Церкви, «разрушила» звучание «истинной» русской духовной музыки. Богослужбное пение до эпохи барокко уже получило многоголосную форму — так называемое троестроичие, которое заключалось в одновременном сосуществовании трех мелодических линий, наподобие того как одновременно могли звучать русские колокола. Но оно в силу исторических и политических причин, по велению правителей, было заменено на партесный стиль, заимствованный из западной музыкальной традиции. Для православных храмов стали создаваться хоровые концерты по аналогии с немецкими, итальянскими и польскими сочинениями XVII–XVIII веков<sup>{706}</sup>.

Теперь, в середине XIX века, церковные композиторы пытались восстановить «истинный» ход истории, отрицая ценность европейского многоголосия. Они брали сохранившиеся одноголосные напевы и пытались выработать «свои» принципы их гармонизации, то есть переложения на многоголосие хора. Им казалось, что они тем самым восстанавливают своеобразие русской традиции.

Глинка также следует этому пути. Но здесь композитор сталкивался с

проблемой — как делать обработку, если нет никакого примера и неизвестны принципы композиции. Композитор не мог слышать этой музыкальной практики за богослужением. Вся музыка, которую он знал, сочинялась по общим европейским принципам гармонии с главенством мажора и минора.

Глинка, как уже отмечалось, обладающий уникальным слухом, интуитивно на основе имеющегося знания церковного пения, нашел то, что, как ему казалось, отличало «свою» духовную музыку от «чужой». К таким «русским» качествам относили приоритет слова молитвы над мелодией. Текст диктовал количество и движение звуков. Слово разрушало законы музыки, в частности метр и тактовую систему, которые в профессиональной музыке считались обязательными. Именно в таком ключе Михаил Иванович и будет экспериментировать.

Не случайно, что Глинка в первую очередь обращается к жанру ектении. Это последовательность молитвенных прошений к Богу, каждая из которых прерывается возгласами «Господи, помилуй». Именно к этому владыка Игнатий и призывал в статье — начать с осознания своей греховности и молиться о прощении грехов. Ектения, существующая в нескольких разновидностях, является одной из главных и распространенных частей богослужения. Она читается и поется в диалоге с хором. В сохранившемся автографе Глинки стандартные для молитвы обращения дьякона пропущены, записаны только ответы хора, которые в первую очередь и интересовали Глинку как композитора. 11 молитвенных прошений являются музыкальными вариантами одной мелодии. Существует предположение, что Ектения Глинки являет собой жанр ектении сугубой, связанной с молитвами о нуждах царя и царской семьи. Так как этот раздел в сугубой ектении находился в начале, то Глинка назвал ее Первой<sup>{707}</sup>.

Песнопение для мужского трио «Да исправится молитва моя» отличается от всего предыдущего по многим параметрам. В первую очередь тем, что в оформлении партитуры Глинка не использует тактовые черты и не указывает размер, звуки и их главенство в фразе определяются словами и ударениями в них. Пять строф трио «Да исправится молитва моя» получили индивидуальную музыкальную «оболочку». Чередуются мажор и минор, но не по правилам светской гармонии, а согласно смыслу и духу текста. Молитва определяет музыкальную форму и принцип организации звучащего материала.

Глинка хотел, чтобы эта музыка пелась не столько профессиональными певчими, например Капеллы, но вошла в обиход

действующих храмов. Он старался придерживаться принципа простоты, чтобы любой дьякон мог их исполнить, а народ в церкви мог подпевать хору.

Глинка понимал, что его опыты являются результатом интуитивного следования за смыслом и словом молитвы. Но он хотел найти некоторые закономерности в «старинном» принципе сочинения музыки, общие правила, наподобие тех, что выведены и структурированы в европейской гармонии.

Надо заметить, что многие композиторы того времени пытались сочинять в каком-то новом стиле, придумать особый подход к церковной музыке: помимо отца Петра Турчанинова и двух Львовых, это Александр Алябьев, Александр Варламов, Александр Гурилев, Гавриил Ломакин и др. Однако все духовные музыкальные искания оставались нереализованными и не звучали в храмах. Эта ветвь композиторского творчества в России долгое время искусственно сдерживалась. Дело в том, что Придворная певческая капелла сохраняла монополию на духовную музыку. Без ее разрешения новые церковные опусы не могли быть опубликованы и не могли исполняться — не только в публичных концертах, в храмах, но и даже в частных капеллах<sup>{708}</sup>. Добиться же разрешения от Капеллы было делом чрезвычайно сложным и долгим.

Новые сочинения Глинки все же звучали ввиду особого статуса композитора и его обширных связей при дворе. Стасов и Шестаков вспоминали, что сочинения Глинки, как он и задумывал, были исполнены братией Троице-Сергиевой пустыни.

Духовная музыка увлекла Михаила Ивановича, и поэтому все его помыслы были уже... в Германии. Он мечтал встретиться с Зигфридом Деном и учиться у него старинной гармонии ранних церковных композиторов Европы. Почему же он, так стремившийся найти «особую» русскую гармонию для «своей» церковной музыки, обращается за помощью к иностранному учителю?

Этот парадоксальный ход размышлений связан с бытующим тогда представлением об истории музыки. Глинка, как и многие его современники, проводил параллели между григорианским хоралом, то есть одноголосными песнопениями католической церкви, и восьмью гласами православного знаменного распева (гласом назывались лады, в которых закреплялась неизменная система попевок и интонаций).

Видимо, Одоевский, с которым Глинка обсуждал проблемы гармонизации и который также придерживался взглядов о параллелизме европейской и русской истории музыки, посоветовал ему обратиться за

помощью к Дену, известному знатоку западной церковной музыки.

Хотя они ощущали, что все-таки разница существует, но считали, что, изучив сохранившийся «строгий» стиль западных музыкантов, можно будет восстановить или продолжить эволюцию аналогичного периода в русской церковной музыке, того самого, который был «насильственным» путем прерван и просто заменен европейскими новациями.

Глинка хотел изучать «строгий стиль», выведенный из произведений Палестрины, Орlando ди Лассо, Кроче, Витторио и др.

Во времена Глинки еще не существовало научного подхода к изучению древних церковных книг и сохранившихся рукописей. Лишь в конце XIX века музыканты и ученые поняли, что подобный ход размышлений является ошибочным. «Строгий стиль» не подходил для древнерусского распева. Он отличался от западных песнопений хотя бы тем, что подчинялся древнецерковному тексту песнопения, а значит, следовал форме и произношению, существующим именно в этом языке.

Намного позже музыканты и исследователи решили обратиться к другому источнику — к фольклору, устной традиции, которая очень медленно меняется, не подвергаясь модернизации столь сильно, как другие области авторского творчества. На основе фольклора будут вырабатываться такие принципы гармонизации, когда каждый голос будет рассматриваться как отдельная линия, имеющая свою траекторию движения и неподвластная логике аккорда. Из их взаимодействия образовывается вертикаль, а не наоборот, что рождает так называемую подголосочную полифонию. Интересно то, что Глинка использовал схожие приемы, в некоторых разделах своих опер. Он, хорошо знающий фольклорную традицию, мог интуитивно переносить кажущиеся необычными музыкальные созвучия в свои сочинения.

## Перед отъездом

Хотя Глинка окончательно решил уезжать, но вплоть до апреля 1856 года был занят всевозможными делами.

В феврале 1856 года столицу навестили Лев Голицын, с которым он встречался в Варшаве, и старинный друг Фирс, который тоже теперь жил в Польше<sup>[526]</sup>. Они провели приятный вечер у Дмитрия Ивановича Нарышкина. В великосветском вечере участвовала Прасковья Бартенева. Пели и играли на цитре. Глинка показывал свои опыты в церковной музыке. Все остались «многодовольны»<sup>[709]</sup>.

К Глинке стал ходить юноша Владимир Никитич Кашперов (1827–1894), с которым он познакомился у Даргомыжского зимой 1855/56 года. Впервые к Михаилу Ивановичу пришел учиться именно композитор. Он стал называть Кашперова нежно и с юмором «Figlio carissimo», то есть «дражайший сын» на итальянском, а свои письма к нему подписывать «ваш верный Vaterchen», то есть «папочка» или «батюшка» на немецком.

Глинка звал его с собой в зарубежную поездку. «Как было бы хорошо нам вместе! — восклицал он. — Только один раз в жизни я испытал счастье путешествовать с добрым, образованным другом»<sup>{710}</sup>. Речь идет о Евгении Штериче.

— А как же остальные сопровождающие?! — может воскликнуть читатель.

Глинка отвечал на этот невольно возникающий вопрос так: «...все мои товарищи во время странствий более принадлежали к разряду дядек и экономов»<sup>{711}</sup>.

Продолжались его отношения с Леоновой. Она должна была выступать с концертом в Москве, чему радовался композитор и активно участвовал в его устройстве. Он знал, что в театрах у Леоновой не складывалась карьера, ее не любили за прямоту и несговорчивость. Теперь она решила уделять больше времени сольной деятельности.

Для концерта своей пассивии Глинка заново инструментовал «Вальс-фантазию», как он сообщал, с «нарочитым усовершенствованием»<sup>{712}</sup>. Теперь инструменты образовывали более легкую и воздушную музыкальную ткань, в ней нет «никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю)»<sup>{713}</sup>, — указывал композитор.

Глинка хлопотал о переписке нот своих сочинений для исполнителей и даже давал письменные комментарии для правильной интерпретации, отправляя их в письмах Булгакову.

Московская премьера «Молитвы» и «Вальса-фантазии» прошла успешно. Леоновой рукоплескали. О ней писали в газете «Ведомости Московской городской полиции»: «Эта молодая певица своим чудным, задушевым, обширным и прекрасно обработанным голосом привела публику, бывшую в ее концерте, в совершенный восторг. Для этой певицы, по обширности и хорошей обработке ее голоса, равно доступны и партии контральто, и сопрано, и итальянская ария, и русская песня»<sup>{714}</sup>. Она дала еще один сольный концерт, в нем участвовал известный в Москве бас Вильгельм Ферзинг.

17 марта 1856 года Глинка написал последний романс «Не говори, что

сердцу больно» на стихи Николая Павлова, давнишнего своего друга [\[527\]](#).

Хотя композитор уже давно отказался от сочинений в этом жанре, но на этот раз он поддался напору автора текста, который его буквально преследовал. Кроме того, Михайл Иванович ощущал близость стихотворения Павлова к своему нынешнему состоянию. В них разочарованный романтик дает советы слушателю, высказываясь против света и общественного мнения.

Твоей души святые звуки,  
Твой детский бред —  
Перетолкует все от скуки  
Безбожный свет.

Новое сочинение значительно отличается от всего, прежде созданного в этом жанре. Аккомпанемент графичен, в нем как будто передается унисонная оркестровая линия, напоминающая о Глюке и его хоре фурий из «Орфея». А главная интонация — широкий резкий диссонанс (интервал ноны), что для прежних сочинений Глинки, в которых главенствовало плавное, удобное для голоса движение, совсем нехарактерно и непривычно, как и для романсового музыкального языка в целом.

Его он тоже отправил к Бернхардту на публикацию, но цену уже снизил до 50 рублей серебром. Булгакову он писал об издателе: «...напомни ему, что я отнюдь не отказываюсь от благостыни, что-де мне платят обыкновенно по 50 р[ублей] с[еребром] за каждый романс» [\[715\]](#). Эти деньги пригодятся в поездке. Но странным образом этот романс был почти одновременно напечатан в Петербурге — Деноткиным и Стелловским, в Москве — Юлием Ивановичем Грессером. Теперь каждый издатели стремились печатать все новые сочинения русского классика, которые сразу же раскупались.

Перед отъездом за границу по настоянию Стасова и Шестаковой Глинка сделал свой портрет с помощью нового изобретения — фотоаппарата. Автором фотографии был знаменитый Сергей Левицкий [\[528\]](#), считавшийся лучшим мастером фотоискусства. Он был одним из первых профессионалов фотографии в России. Получившийся портрет понравился композитору. Он точно изображал то, как он сам себя ощущал. На фотографии мы видим седовласого пожилого мужчину, уверенного в себе, строгого, без тени улыбки, и смотрящего вдаль.



## Уехать навсегда?

Наконец настал день отъезда. Людмила Шестакова вспоминала, что проводы композитора были тревожными. По крайней мере, она сама так их воспринимала. Долго ждали Владимира Стасова, который непременно хотел попрощаться со своим кумиром. Глинка же нервничал, так как хотел скорее отправиться в путь.

Она приводит известную историю прощания на границе, которая сама по себе превратилась в миф, еще более усилив образ странствующего разочарованного музыканта.

Согласно версии Шестаковой, они со Стасовым сели в карету. Доехали до границы. У заставы Глинка вышел из кареты, чтобы проститься с провожающими.

Потом плюнул на землю и сказал:

— Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видеть!

Сегодня проверить достоверность этой истории невозможно. Точно одно, что подобная ситуация, согласно воспоминаниям Шестаковой, происходила несколько раз, первый — в Варшаве и вот теперь — в Петербурге. Несмотря на это, Глинка возвращался в «эту страну», олицетворением которой стал Петербург, город, в котором он не мог жить, но без которого ему жить было невозможно. Воспоминания о мучениях, связанных с разводом, сплетнями и обсуждениями его личной жизни, все еще были сильны. Надо заметить, что в эти годы покинуть Петербург мечтали многие близкие друзья композитора. Одоевский мечтал уехать из столицы, замечая в дневнике 11 марта 1862 года: «Здесь нужны две вещи: здоровье и деньги, а у меня нет ни того, ни другого»<sup>{716}</sup>.

Такое проклятие, посланное русским, видимо, было связано с презрением композитора к слабостям русских людей, которым он некогда сам предавался. В письмах, перед отъездом он иронизирует над русским бытом, например, над пасхальными празднествами, сознательно отделяя себя от большинства: «Что же касается *запоя*, то без хлебных и виноградных питей от оного, сирень *запоя* в Питере не отделаешься. Как тебе самому известно, здесь пожирают блины, ходят в церковь, шатаются по концертам и пр[очее] и пр[очее], все по программе, все вдруг, все, одним словом, вроде нашествия татар»<sup>{717}</sup>.

Надо вспомнить и то, что Глинка принадлежал театрализованной эпохе начала XIX века. Он любил эффектные фразы и жесты, а в последнее время



сознательно создавал образ разочарованного и странствующего эксцентрика. Решение никогда не видеть Русскую землю он принимал уже несколько раз, но успешно от него отказывался.

В противовес этой истории, сохраненной лишь в воспоминаниях, можно привести факты, доказывающие обратное — все ту же чрезвычайную преданность Отечеству и государю. Перед отъездом Глинка прикладывал невероятные усилия, чтобы прославить императора — не только в своей Ектении, но и символически, на празднествах в честь его коронации.

## **Во славу нового императора**

Глинка жил при трех русских императорах — в реформаторскую эпоху Александра I он смог получить энциклопедическое образование. В период Николая I, связанного с утверждением «официальной народности», состоялся взлет его композиторской карьеры. В это же время Глинка ощутил непосредственно на себе усиление власти бюрократии, что отразилось и на выплате отцовского долга, и на его бракоразводном процессе.

В феврале 1855 года на престол взошел Александр II. Его правление начиналось при трагических обстоятельствах: Россия проигрывала Крымскую войну, в которой ее противниками были Турция и две сверхдержавы — Франция и Великобритания. Австрийская армия угрожала вторжением. Страна находилась в дипломатической изоляции. Военных припасов не хватало, русское оружие устарело. При этом внутри страны обсуждались причины военных неудач. Их видели в некомпетентности чиновников, взяточничестве, коррупции и экономической отсталости, которые связывались с концом царствования Николая. Об этом «кричали» со всех сторон.

В этих сложных условиях, при которых Александр II восходил на престол, Глинка, безусловно, сочувствовал новому правителю.

Ранее Глинка несколько раз встречался с цесаревичем Александром Николаевичем. Высокий, статный, привлекательный молодой человек, вероятно, произвел на него сильное впечатление. Мировоззрение Александра II, этого хорошо образованного, почтительного и послушного сына Николая I, основывалось на тех же чувственных образцах литературы и искусства, что и у Глинки. Его прекрасные учителя, в первую очередь Жуковский, формировали его как представителя европейской династии, но

на основаниях «официальной народности». Ему внушали идеал правителя, актуальный еще со времен классицизма XVIII века — это мудрый и благодетельный император. Но главное — его воспитывали как человека, чувствующего и соболезнующего страданиям других. Если Николай I вызывал у подчиненных ощущение страха и раболепия, то Александр не возвышался над своими подданными, а как будто бы разделял с ними обычные человеческие чувства.

В первое время сценарий власти Александра II не имел четкого курса: он не мог использовать традиционный образ непобедимого российского монарха. Продолжая войну, печальный итог которой уже был очевидным, он постепенно формирует другой публичный образ правителя, который искренне поддержала аристократия. И Глинка был не исключением.

Его стратегия власти, то есть характер и образ правления, связывалась с чувством любви — искренним почитанием и взаимоуважением между правителем, дарованным Божьим промыслом стране, и народом. Впервые император выстраивал свою модель власти, опираясь на сердечные чувства своих подданных. Даже проигрыш в Крымской войне и подписанный мирный договор, по которому Россия выводила военный флот с Черного моря, стали теперь частью политики согласия и компромисса, любви к ближнему и следованию Божиим заповедям. Россия теперь проводила политику дружелюбия и обходительности<sup>{718}</sup>.

Глинка мог почувствовать, как и интеллектуалы его поколения, многие из которых принимали участие в воспитании нынешнего императора, что сюжет «Жизни за царя» опять получал актуализацию. Путь нового императора — это своего рода путь «Ивана Сусанина», отдающего свою жизнь за Россию и спасающего страну от экспансии завоевателей. В отношении к новому императору возникал троп жертвы, страстотерпчества, что было близко для нынешнего состояния Михаила Ивановича, устремившего свои мысли в сторону православного искусства.

В письмах композитор сообщал, что кончина императора и смена власти вызывали в нем искренние чувства — от печали к восхищению новым правителем. Он указывал, что, «следуя влечению чувства», то есть согласно внутреннему порыву чувств, он написал Торжественный польский, то есть полонез (*F-dur*), для коронационных торжеств, в частности для бала, и посвятил его новому государю императору. Это сочинение было чрезвычайно важно для композитора, что подтверждает хотя бы тот факт, что он сделал три (!) его редактуры.

Полонез открывал бал. Ему отводилась важная функция приветствия, поэтому он должен был быть чрезвычайно эффектным и парадным.

Парадоксально, из какого «смешанного» музыкального материала возникало это сочинение. Главная тема для крайних частей была взята из... аутентичного испанского болеро, записанного во время пребывания в Испании. Композитор уловил, что болеро по своим ритмическим особенностям близко к польскому жанру, и воспользовался этим услышанным им сходством. Глинка посчитал кощунственным прославлять русского царя мелодией той нации, которая не подчинялась императорской власти. Средняя часть — трио — строилась на более романсовых, салонных интонациях, или, как бы мы сказали, лирических формах высказывания. Оно было посвящено ушедшему императору и должно было вызывать слезы, печаль и грусть<sup>{719}</sup>.

О том, что Торжественный полонез (или Польский) занимал мысли Глинки, говорит и то, с каким упорством он занимался его «продвижением»<sup>{529}</sup>. В марте 1856 года он просил Бартеневу передать государыне императрице, что сочинил Польский для нового императора. Это была, по его словам, «скромная, но усердная лепта». Он торопил Бартеневу с этим делом, ссылаясь на свой отъезд: «Время мне дорого, доктор отправляет меня за границу, а мне было бы крайне прискорбно уехать, не повергнув к священным стопам монарха искреннего доказательства моих верноподданнических чувств»<sup>{720}</sup>.

Параллельно посвящение и просьба об исполнении Польского передавались также и по официальным инстанциям — через официальное письмо, сочиненное Глинкой при поддержке Дмитрия Стасова, знатока подобных писем, предназначенное для министра императорского двора В. Ф. Адлерберга. Согласно принятой процедуре, было устроено прослушивание Польского, о чем сохранились официальные документы. Глинку во всех бумагах называют неизменно «известный композитор», что подчеркивало его высокий статус. Прослушивание прошло успешно, и в конце июля Александр II приказал играть его Польский на балах во время коронационных торжеств, проходящих, как всегда, в Москве. Его музыка звучала в августе и сентябре 1856 года.

Глинке, как и прежде, было важно, чтобы его имя знали при дворе и чтобы его музыка звучала в царской семье. Он заботился о том, чтобы у фрейлин императрицы были его романсы. Он посылал их разные издания Бартеневой, княгине Юсуповой и семейству Нарышкиных.

Но коронация воспринималась как исключительный случай. Михаил Иванович выражал патриотические чувства и преклонение перед новым правителем своей музыкой. Исполнение на торжествах его произведений

поддерживало символическую связь с монархом, а потребность в этом ощущал каждый русский дворянин. Посвящая свое творение помазаннику Божьему на земле, он выполнял свой дворянский долг — долг службы и долг чести.

Помимо этого, Александр I просто нравился Глинке как человек. «Мягкий, добрый, снисходительный» — так о нем говорили современники<sup>{721}</sup>, что было высшими добродетелями для композитора. В этом случае его посвящение нельзя считать церемониальным ритуалом или светской традицией. Композитор тем самым искренне выражал свои чувства, которые трудно передать словами, не «скатившись» в банальность.

К приезду императора и коронационным торжествам Москва ожила. Был восстановлен московский Большой театр, сгоревший в марте 1853 года. Приехали оперная Итальянская труппа и лучшие балетные силы. Выступала с большим успехом хоровая капелла под управлением князя Ю. Н. Голицына. Тема взаимной любви царя и народа муссировалась не только в прессе, но и визуализировалась во время торжеств — к празднествам допускались все сословия. В процессию, сопровождавшую императорскую фамилию и официальные делегации, следовавшую к собору, впервые были включены представители крестьянства. 17 сентября празднества завершились невероятными фейерверками на Лефортовом поле. Символично, что фейерверки образовывали в небе абрис нового памятника Ивану Сусанину в Костроме. Действие происходило под звучание каватины из «Жизни за царя».

«Москва просто угорела, праздник на празднике — иллюминации — парадные театры — фейерверки — гулянья — ну, словом, когда все это кончится, то хоть в гроб ложись со скуки»<sup>{722}</sup>, — сообщал Булгаков Глинке в Петербург.

Глинка до конца жизни оставался искренним патриотом. Как и все смоленские Глинки, он был последователем «официальной народности», в постулаты которой действительно верил. Уже после смерти композитора Зигфрид Ден в письме Шестаковой, рассказывая о последних днях его жизни, писал: «Любопытную черту в жизни Глинки составляло нерасположение к новым русским жившим за границу политическим писателям, которые писали против России (видимо, речь шла о Герцене. — *Е. Л.*). Если заходила речь об них, то он раздражался до ярости, так что я не раз опасался удара. Вечером, когда это случалось, трудно было его успокоить. Чтобы избежать подобных случаев, я не допускал никаких политических разговоров и напоминал посетителям, что зонтики, калоши и

политику они должны оставлять за дверями». Он не терпел критики нынешнего политического режима, ведь это означало и критику его идеалов и всего того, во что он верил.

## **Глава шестнадцатая**

# **ПОСЛЕДНИЙ ПУТЬ**

## **БЕРЛИН**

### **(1856–1857)**

*Кто получил много способностей и сил, тот должен много, много благодарить Бога, вся жизнь того должна превратиться в один благодарный Гимн, а чувства изливаться одной прекрасной песнью неумолкаемого благодарения.*

*Н. В. Гоголь. О благодарности*

52-летний Глинка отправился в далекий путь с воодушевлением. Он возлагал большие надежды на занятия с Зигфридом Деном, которые вполне оправдались. Сохранившиеся письма последнего года жизни показывают Глинку как человека, радующегося жизни и увлеченного творчеством, довольного удобствами и погодой, к тому же редко жалующегося на плохое здоровье.

Никто, в том числе он сам, не мог предположить, что четвертое заграничное путешествие подведет итог его земной жизни. Возникший впоследствии образ разочарованного в мире и в себе композитора, который уезжал из ненавистной России, чтобы в одиночестве уйти в мир иной, — всего лишь очередной романтический миф. Наоборот, Глинка отправлялся за новыми музыкальными идеями и открытиями.

### **Жизнь в Берлине**

Глинка выехал из Петербурга 27 апреля 1856 года в сопровождении давнего друга, контрабасиста Филармонического общества Андрея Богдановича Мемеля, который отправился навестить родственников. Компания была приятной, но путь в карете через Варшаву, пограничный Калиш, а затем передвижение по железной дороге совершенно измучили композитора. Спасал от плохого самочувствия неподдельный восторг Мемеля, давно не видевшего своей родины и восторгавшегося каждым домом и улицей Берлина:

— Я не был здесь 34 года!

Глинка смеялся над эмоциональным музыкантом:

— Мемель, Вы просто объедение!

Еще больше Глинку воодушевила встреча с Деном. Немецкий друг обращался к нему неизменно — «мой любимый друг» или «дорогой друг», а Глинка в ответ почтительно называл его «знахарь музыкального дела». В этом эпитете заключалось множество оттенков — Глинка подразумевал, что Ден «лечил» современных музыкантов от «болезни» незнания и некомпетентности, что он сохранял музыкальное прошлое и что только он мог поставить истинный «диагноз» нынешней музыкальной действительности.

Эта оценка Глинки оказалась довольно проницательной. Действительно, Ден чувствовал личную ответственность за судьбу европейской музыки и поддерживал тех, кого он считал истинными талантами. Так, например, он участвовал в творческой судьбе юного Антона Рубинштейна, новой русской звезды. Когда-то именно Ден отговорил импульсивного юношу от поездки в Америку, которую тот мечтал покорить. Именно Ден убедил юношу в том, что карьеру нужно строить в Европе, и не ошибся.

В 1850-е годы Зигфрид Ден считался лучшим контрапунктистом Европы<sup>[530]</sup>, превосходящим по знанию и талантам другого известного учителя — Маркса, по учебникам которого училось не одно поколение музыкантов. Известные композиторы Мендельсон и Мейербер отправляли своих учеников именно к Дену для изучения теории музыки.

Но среди молодых музыкантов репутация Дена не была благополучной — о нем говорили как о довольно консервативном теоретике, с которым лучше не связываться, особенно тем, кто мечтает о «музыке будущего»<sup>{723}</sup>.

Немецкий музыкант полностью взял на себя заботу о Глинке: не только о его бытовых удобствах, но и художественных удовольствиях. Он поселил русского композитора недалеко от своей квартиры, чтобы можно было чаще видеться, и обеспечил ему полный пансион<sup>[531]</sup>. Даже нашел ответственного слугу Густава, который помогал в быту и буквально сдувал пылинки с его одежды. Глинка прозвал его «чистёней»<sup>{724}</sup>. Хозяева квартиры обращались к нему очень уважительно, называя — «unser Kapelmeister», то есть «наш капельмейстер», что очень нравилось Глинке. Он сообщал сестре: «Никаких хлопот не знаю»<sup>{725}</sup>.

Берлин нравился композитору — за интеллектуальные развлечения, дешевую жизнь и вкусную пищу. Он сообщал в Россию: «Привольно,



потому что кормы хороши (много, и по дешевой цене, диких коз, оленей и фазанов, до коих я очень лаком, есть и хорошая морская рыба, дичь, овощи etc.), вина хороши (Мозель в особенности), и по умеренной цене»<sup>{726}</sup>.

Ден и Глинка делились планами. Глинка рассказал о новой религиозной музыке, что нашло поддержку у немецкого музыканта. Ден же мечтал закончить свой большой труд — первую монографию о композиторе эпохи Возрождения Орландо Лассо, начатую более двадцати лет назад. Теперь он копил деньги на поездку в Мюнхен и Бельгию, где долгое время жил Лассо.

В Королевской библиотеке в Берлине появились новые раритеты: Глинка с Деном просматривали неизвестные творения Баха-отца — около двухсот кантат — и его старшего сына Вильгельма Фридемана.

Ден продемонстрировал еще одно свое достижение — он издал первую тетрадь большого собрания сочинений старинной музыки. В нем были напечатаны обработки хоралов, религиозных песнопений времен Баха. Ден собирал эти материалы больше двадцати лет, отбирал самые интересные, то есть те, которые были бы созвучны середине XIX века.

Они вели с Глинкой разговоры и об истории музыки.

Ден утверждал:

— Южная Германия (он называл ее «Deutschland». — *Е. Л.*) стала колыбелью симфонии и установившейся формы струнного квартета. Она их выпестовала.

Ден много размышлял, как и другие романтики, о национальном искусстве. Жанры симфонии и квартета он считал исконно немецкими. Сегодня считается, что действительно, окончательное изобретение симфонии, как цикла из четырех частей для симфонического оркестра, произошло в Мангейме, в так называемой Мангеймской школе. Но представителями ее были в основном выходцы из Чехии и Моравии (самый известный — чех Ян Стамиц). К тому же симфония обрела стандартный вид все-таки в другой традиции — в так называемой Венской школе, которую возглавляли Гайдн, Моцарт и Бетховен. Так что вопрос национальной принадлежности жанров не имеет однозначного ответа и многие определения очень условны...

Ден продолжал:

— А в Северной Германии развилось и достигло подлинных вершин искусство органной игры.

Видимо, он говорил в первую очередь об искусстве Баха.

Глинка отвечал другу, как всегда, на французском:

— Я уже много раз повторял и еще раз скажу: Германия — это страна

классики<sup>{727}</sup>.

Оба рассуждали об искусстве классическом как образцовом, академическом, пришедшем из прошлого и не терпящем ничего лишнего, сиюминутного. Музыканты придерживались схожих взглядов, идеализируя прошлое и те принципы красоты, которые, как им казалось, утверждали старинные музыканты. Их объединяло и повышенное чувство патриотизма. Антон Рубинштейн вспоминал, что в 1848 году Ден, уже уважаемый профессор, известный ученый, расхаживал по Берлину с ружьем в руках в качестве солдата народной гвардии. Он был часовым, охраняющим какое-то казенное здание во время революционных событий<sup>{728}</sup>.

Но взгляды Глинки и Дена в 1850-е годы уже считались старомодными. Широкая публика увлекалась «искусством будущего», то есть инновационными идеями, провозглашавшими разрыв с прошлым. Ференц Лист, которого когда-то Глинка считал своим другом, а Ден называл «нашим пианистом», то есть немецким, теперь вызывал у них неприятие. Глинка передавал Константину Булгакову их размышления. Переписка давних друзей всегда была наполнена циничными и нелицеприятными шутками. Так что и сейчас Глинка не церемонился и дословно передавал свой разговор с немецким теоретиком: Ден утверждал, что Лист — «dreck»<sup>{729}</sup>, что по-немецки означает «дерьмо», видимо, Глинка с ним соглашался.

С 1840-х годов на сцену истории вышел еще один немецкий реформатор — Рихард Вагнер. Его опера «Летучий голландец» была поставлена в Дрездене в 1843 году, «Тангейзер» — там же в 1845-м, «Лоэнгрин» — в Веймаре в 1850-м. В 1851 году он уже написал теоретический труд «Опера и драма», в котором полностью перевернул оперную эстетику — музыка теперь должна была стать самой драмой, то есть перенять законы театра. Он придумал новую концепцию искусства «Gesamtkunstwerk», то есть синтетическое искусство, объединяющее поэзию, драму, музыку, пластику и визуальные искусства.

Творчество Вагнера, утверждал Ден, никогда не будет иметь успеха в его «классической стране».

Ден продолжал:

— Почва для музыкального сумбура не может быть благоприятной там, где на сцене еще идут оперы Глюка и Моцарта и где признают Керубини<sup>{730}</sup>.

Но Ден ошибся в прогнозах. Именно Вагнер придет на смену итальянской моде и будет способствовать мировой популярности немецкой

оперы вплоть до сегодняшнего времени.

Помимо разговоров о будущем и настоящем музыки, Глинка почти каждый день брал уроки у немецкого ученого. Они занимались полифонией и изучали церковную музыку XVII века, что его необычайно вдохновляло. Глинка сочинял каноны, похожие по способу написания на математические задачи. Чтобы научиться их решать, то есть подбирать ноты согласно правилам, нужно «набить руку», то есть решить большое количество однотипных примеров. Это был тот тип интеллектуального развлечения, которое доставляло столько удовольствия последние годы Михаилу Ивановичу. В новой технике Глинка сочинил «Зеркальный вальс», который можно было играть в зеркальном отражении, поставив зеркало рядом с нотами<sup>[532]</sup>.

Летом 1856 года он сообщал в Петербург: «Дело, за которое я принялся с Деном, чем более обозначается, тем более требует труда, труда упорного и продолжительного»<sup>[731]</sup>. Глинка мечтал о том, чтобы написать полную литургию Иоанна Златоуста на два или три голоса. Его выбор был связан с тем, что литургия Иоанна Златоуста, пришедшая из византийского обряда, совершалась в большую часть дней богослужбного года в Православной церкви. Музыка, по мысли композитора, должна быть простой, так как литургия предназначалась не для профессионального хора, а для причетников — так называли церковнослужителей младшего чина, чаще всего не имеющих музыкального или певческого образования. Их обязанностью было чтение отрывков из богослужбных книг, пение на клиросе и др.

Опыты сочинения музыки с использованием древних, как музыканты называли, греческих тонов, то есть попевок, или ладов, казались Глинке «очень даже» трудными<sup>[732]</sup>. Он делился с Шестаковой в письме: «Всемогущий может сподобить меня произвести церковную русскую музыку»<sup>[733]</sup>. Его вдохновляла грандиозная цель — послужить всему русскому обществу, но уже в роли церковного композитора, пишущего музыку для практического применения в каждом русском храме. Все существующие опыты по переложению древних напевов казались ему неправильными, искажающими звучание древних напевов под стать современной концертной музыке.

Ден предполагал, что они должны были постепенно дойти до сочинения двойной фуги, то есть фуги с использованием двух тем. Глинка сообщал сестре: «Занятия с Деном продвигаются шибко, я впился в работу...»<sup>[734]</sup> К концу октября 1856 года он действительно смог написать

двойную фугу на три голоса в первом церковном ладу. Это был его первый законченный опыт, о котором он сообщил в Россию<sup>[533]</sup>. Ден позже рассказывал, что Глинка намеревался сочинить шесть фуг на древнегреческие тона и издать их вместе. Он предполагал считать их первым опытом, началом для последующих сочинений в древнерусском церковном стиле, которым он хотел посвятить остаток своей жизни.

В ноябре 1856 года Глинка в письме Булгакову написал фразу, которая затем станет крылатым выражением, программным лозунгом многих русских композиторов, над смыслом которой билось не одно поколение музыкантов и музыковедов. Глинка многозначительно сообщал: «Я почти убежден, что можно связать Фугу западную с *условиями нашей музыки* узами законного брака»<sup>[735]</sup>.

Прежде чем пытаться вникнуть в смысл, нужно обратить внимание на звучащее в этом отрывке сомнение Глинки. Он считал свои занятия опытом, пробами, в результатах которых он пока не был уверен.

Возможно, Глинка рассуждал о пути развития только русской церковной музыки, которая в это время его занимала. Он поверил, что основы самобытной гармонической музыкальной системы лежат в западном строгом стиле. Можно предположить, что ему хотелось распространить полифонические принципы и на светскую музыку, которая должна была приобрести более «серьезный» смысл. Очевидно одно: мы так и не сможем однозначно расшифровать слова композитора и понять, что он подразумевал под «условиями нашей музыки». Другой, не менее важный вопрос — придавал ли сам Глинка этому высказыванию столь серьезное значение, которое впоследствии ему было приписано. Скорее всего, нет, ведь больше он нигде об этом не говорит. Обычно же наиболее важные мысли он повторял из письма в письмо разным адресатам.

## Между затворничеством и публичностью

Глинке нравилась затворническая жизнь: он наслаждался творчеством, погодой и хорошей музыкой. Неоднократно он сообщал друзьям и родственникам, что жизнь в Берлине ему очень нравится: «Мне здесь, в Берлине, пришлось очень по сердцу»<sup>[736]</sup>. В письме Людмиле Шестаковой он указывал, что «Бог уберег» его от поездки в суетливый и праздный Париж. Берлин ему казался «благом». «Здесь у меня *цель* — *цель* высокая, а может быть, и полезная; во всяком же случае, *цель*, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ли я *цели!* — это другое дело, — стремлюсь к ней

постоянно, хотя и не быстро»<sup>{737}</sup>.

Глинка, как обычно, много читал, в его распоряжении были книги из библиотеки Дена, к тому же тот снабжал его эксклюзивными экспонатами из королевского собрания. Например, он изучил труд австрийского историка музыки Рафаэля Георга Кизеветтера<sup>{534}</sup> «История западноевропейской или нашей современной музыки», выдержавший два издания (в 1834 году и в 1846-м). Из художественной литературы русский композитор прочитал известный в то время роман Вальтера Скотта «Ричард Львиное сердце» (точное название «Талисман, или Ричард Львиное сердце»).

Еще в сентябре 1856 года в Берлин приехал Каптеров<sup>{738}</sup>, он поселился рядом с Михаилом Ивановичем. Глинка сообщал сестре: «С Кашперовым живем душа в душу и, не стесняя друг друга, видимся каждый день»<sup>{739}</sup>. Временами же он вызывал неприязнь. «Он милый, добрый, талантливый человек. Но у него голова не в порядке... он по-французски назван может быть exalté»<sup>{740}</sup>. Экзальтированность молодого друга мешала стареющему мэтру, искавшему уединения и покоя. Но, несмотря на противоречивые эмоции, он считал его единственным своим учеником. Глинка доверил ему записывать свои рассуждения о музыке и композиции, что тот делал с удовольствием и довольно пунктуально. Так появился теоретический труд Глинки «Заметки об инструментровке»<sup>{535}</sup>, записанный Кашперовым. Глинка рассуждал не только о технических возможностях того или иного инструмента, способах его использования в партитуре, но и о феномене музыки. Он утверждал, что в основе музыки лежит чувство, составляющее «душу музыки». Под этим он, видимо, подразумевал особое состояние вдохновения, одухотворенные эмоции, достойные того, чтобы их «переложить» на язык искусства, которыми обладают только избранные, гении. Чувства, даруемые Высшей благодатью, определяют форму, которая понималась композитором как «тело музыки». Форма — это красота, которая возникает в результате соразмерности частей, дающих стройное целое. Глинка видел сочинение как архитектурную конструкцию, которая строится на строгих основаниях, каркасе, но одухотворена чувством. Если художественному чувству, дарованному Создателем, невозможно научиться, то законы формы необходимо постигать под руководством опытного и умного учителя<sup>{741}</sup>.

По вечерам супруги Кашперовы читали Глинке произведения новых русских писателей — Тургенева, Белинского, Григоровича, Кудрявцева, которых он плохо знал<sup>{742}</sup>.

По рекомендации Михаила Ивановича Кашперов также теперь занимался с Зигфридом Деном. Он утверждал: «Я почту за наслаждение и за нравственную обязанность покончить ваше музыкальное образование»<sup>{743}</sup>. Под руководством обоих мэтров он сочинял оперу «Цыгане», из которой Глинке уже понравились два номера, и он убеждал молодого композитора скорее закончить произведение. Так, по крайней мере, вспоминал об этом Кашперов. Но уже после смерти Глинки, когда Кашперов стал преподавателем Московской консерватории, в числе своих учителей он обозначил только Дена.

Несмотря на затворничество, Глинка поддерживал связь с Россией. Он активно переписывался с Шестаковой, братьями Стасовыми, Бартеневой, Леоновой, Булгаковым и др. Многим отправлял копии с фотографии Левицкого, сделанной до отъезда в Петербурге. Отношения с Владимиром Стасовым, или, как его прозвала племянница, с Додо, были непростыми. То критик называл композитора «Петром I от искусства», превозносил до небес, то упрекал в разных мелочах (как ехидничал Глинка в письме, «подвернул каку»<sup>{744}</sup>). Владимир мечтал «направить» именитого композитора «на путь истинный», как ему казалось, в сторону сочинительства, но такого влияния Глинка не терпел.

Глинку беспокоили слухи о нем на родине. Ему хотелось, чтобы о нем помнили и говорили именно как об успешном европейском композиторе. Он просил Булгакова, у которого в Москве собиралось многочисленное общество, распространить про него новости — что Глинка в Берлине и устраивает там премьеры своих сочинений. Глинка упоминал, что в планах была даже постановка его оперы «Жизнь за царя» в Берлинском театре. Правда, из этого ничего не вышло.

К нему приходили в гости русские, которые были проездом в Берлине или жили в городе. Как вспоминал Кашперов, Михаил Иванович принимал гостей в своем обычном домашнем одеянии: в стеганом ватном халате, с аршинным карандашом в руках, в бархатной феске, из которой вырывался на лоб непослушный с проседью вихор, в длинных белых чулках, украшенных цветными подвязками, которых у него было очень много, и в башмаках<sup>{745}</sup>.

В конце 1856 года его навестил Антон Рубинштейн. Пользуясь своим положением и возрастом, Глинка, изменяя своей прежней сдержанности и дворянской выдержке, вел себя с новым гением довольно грубо. Рубинштейн надолго запомнил эту встречу. Он указывал, что Глинка был болен и раздражителен. «Принял он меня сухо и осыпал укоризнами и



наставлениями за ту именно статью, в которой о его творчестве и даровании я говорил не только с большим уважением, но восторженно... Так я его и оставил в нерасположении ко мне»<sup>[746]</sup>.

Рубинштейн уходил расстроенным, но в заключение сказал (правда, нельзя быть стопроцентно уверенным, что все это было сказано вслух, а не приписано позднее):

— Я всего менее ожидал от вас укоризны, так как я всегда почитал и почитаю вас и вашему творчеству отдаю полную справедливость<sup>[747]</sup>.

Летом 1856 года его посещал Мейербер. Они беседовали «самым дружеским образом», как рассказывал Глинка. Мейербер просил уведомить его, если будут исполнять пьесы Глинки здесь, в Берлине. Эта просьба окончательно убедила композитора в необходимости композиторского дебюта. К июлю 1856 года Ден убедил композитора представить свою музыку перед прусским двором. Глинка в первую очередь хотел показать «Торжественный полонез», посвященный государю, что демонстрировало его высокий статус композитора, сочиняющего для русского императора. Действительно, за рубежом укрепился имидж Михаила Ивановича как придворного капельмейстера (хотя он, как мы помним, не занимал никакой официальной должности). Глинка хлопотал, чтобы добыть рукопись своего сочинения, так как она не была еще опубликована<sup>[536]</sup>. «Торжественный польский» с «Камаринской» прозвучали в летнем концерте на одном из старейших курортов Европы, где отдыхал весь высокопоставленный свет — в бельгийском Спа. Дебют Глинки, безусловно, имел резонанс (о чем довольно редко упоминают биографы). Мейербер был восхищен достижениями русского коллеги в оркестровой музыке, Михаил Виельгорский вскоре приехал к Глинке и высказывал свое восхищение от услышанного.

Однако с осени 1856 года Глинку мучают рвота, боли в животе, врачи говорят, что это результат болезни печени. Но вроде бы со всем этим он уже научился справляться и не придавал большого значения, объясняя свое состояние старостью. Он вывел для себя правила здорового образа жизни — как можно меньше лекарств, физическая активность в виде пеших прогулок и еще одно: «Избегаю излишеств en femme et vin», то есть в женщинах и в вине.

Вскоре Булгаков сообщил Глинке о смерти Михаила Виельгорского, человека, которому Михаил Иванович был чрезвычайно благодарен. Булгаков, перечисляя его страдания, в том числе потерю слуха, также сообщал о собственном настроении: «Сильно подействовала на меня эта



кончина. Казалось, что Михайло Юрьевич никогда не должен бы умереть. Эта потеря незаменима для всех, кто его знал, а в особенности был с ним в продолжение многих лет в таких дружеских отношениях, как я, например. Он, мне кажется, соединил в себе ежели не все, то уже конечно, многое. Наружность имел привлекательную, здравый и светлый ум, *grand seigneur* (подлинный аристократ. — *Е. Л.*) во всем смысле слова, образован, музыкант сколько приятный, столько ж и глубокий, теплый и верный друг своих друзей — а потом и гуляка первоклассный»<sup>{748}</sup>.

Эта новость сильно повлияла и на Глинку. Он писал Булгакову, что покойный действительно «принадлежал именно к разряду тех немногих людей, которым, кажется, никогда умирать не следовало», «помню только его дружбу и доброжелательство ко мне»<sup>{749}</sup>.

## Музыкальные «объедения»

Супруги Кашперовы были действительно преданы Глинке. Ден, видя их искреннее отношение, частично передал им свои обязанности по каждодневному наблюдению за здоровьем композитора. Они часто бывали у Глинки. Вместе ходили в театр и на концерты, а в случае малейшего расстройства его здоровья приходили его развлечь — болтали, читали, стараясь отвлечь от грустных мыслей.

Между приступами плохого самочувствия Михаил Иванович посещал все самые важные музыкальные события. Глинка уже не в первый раз слушал органиста Карла Августа Хаупта (1810–1891), его исполнение он ценил за виртуозность и серьезность. Все концерты проходили на высоком уровне, но особенно его поразила Месса *h-moll* Баха. «Произведение колоссальное», единственное, замечал Глинка — «длинно»<sup>{750}</sup>. «Оркестр и хоры — чудо! Не нашим чета!» — эмоционально делился с соотечественниками он<sup>{751}</sup>.

Осень 1856 года была богата на театральные постановки. Глинка пребывал в восторге — исполняли его любимые сочинения: пять опер Глюка, несколько опер Керубини и Меполя, много опер Моцарта, даже его «Похищение из Серая», что считалось экзотикой, «Фиделио» Бетховена, которую он знал уже наизусть.

В театре они с Кашперовыми снимали просторную ложу.

Глинка чрезвычайно эмоционально реагировал на то, что происходило на сцене. Во время исполнения оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка он рыдал на плече друга. Исполнители были бесподобны, о чем он сообщал

сестре: «Боже мой! Что это такое на сцене!...»<sup>{752}</sup>

Он впервые, как сообщал друзьям в письмах, слышал эти оперы в таком качественном исполнении, близком к идеалу. Сценическое представление «Орфея» Глюка он назвал «чудом», «Волшебная флейта» Моцарта вызвала гастрономические ассоциации — «объедение, что за вещь!»<sup>{753}</sup>.

Часто во время спектакля он, сраженный услышанным, громко восторгался и делился впечатлениями с окружающими. В результате поднимал такой шум, что обращал на себя внимание посетителей. Во время одного из эмоциональных «приступов» Михаила Ивановича к ним в ложу даже поднялся главный руководитель музыкальной жизни города Мейербер, желая утихомирить русского гения.

Он с юмором сказал:

— В вашей ложе, говорят, есть какой-то маленький русский, который шумит на весь театр.

## Дебют в Берлине

В конце декабря 1856 года, в антракте одного из оперных представлений, Мейербер, разговорившись с русским композитором, сделал ему выгодное предложение. Он был под большим впечатлением от его музыки после концерта в Спа, особенно хвалил его умение оркестровать, и теперь хотел исполнить его музыку в Берлине. Он думал представить номера из оперы «Жизнь за царя» на самом престижном музыкальном событии года — на ежегодном большом концерте в Королевском дворце, где будут присутствовать король Пруссии и весь двор.

Он просил Глинку выбрать что-то на свое усмотрение. Глинка был доволен, что ему сделал такое предложение известный музыкант, занимавший должность генерального музыкального директора при дворе прусского короля, который к тому же имел кровные связи с русской императорской семьей. Он знал, что прусский король был братом вдовствующей российской императрицы Александры Федоровны и близким другом скончавшегося Николая I. Но кроме того, Глинка ценил Мейербера как профессионала, считая его «отличнейшим капельмейстером во всех отношениях»<sup>{754}</sup>. В распоряжении маэстро были лучшие артисты, оркестр и Соборный хор, которым недавно восхищался Глинка. Он эмоционально сообщал на французском, что будет «дебютировать как композитор под покровительством прусского короля»<sup>{755}</sup>. Для Глинки

высокий статус концерта и общение с аристократией были важны и резонировали с его дворянским мировоззрением. Несмотря на присущий ему демократизм в общении с людьми разных сословий, ему была важна идентичность с элитой.

В январе 1857 года Мейербер сказал Глинке, что он остановился на трио «Ах, не мне, бедному сиротинушке», в котором главную партию Вани будет исполнять известная певица, солистка Королевской оперы Иоганна Вагнер<sup>[537]</sup>. Глинка был польщен, еще недавно с Кашперовым они слышали ее в опере «Ифигения в Авлиде» и восхищались ею. Михаил Иванович рассказывал о ней русским адресатам: «...красивая, статная женщина, владеющая огромным mezzo-soprano»<sup>[756]</sup>.

Вероятно, Глинка встречался с госпожой Вагнер у нее дома, где они изучали ее партию вместе. А потом он участвовал в репетиции певцов, которая проходила под фортепиано, — с Вагнер также пели Эдуард Мантиус, солист Берлинской королевской оперы, и Л. Херренбургер-Тучек. Так что партии были выучены превосходно.

Концерт состоялся 21 января в роскошном Королевском дворце на реке Шпрее, в центре Берлина. На этот концерт каждый год приглашают до семисот человек из высшего общества. «Все залито золотом и сверкало бриллиантами»<sup>[757]</sup>, — сообщал Глинка.

Глинка также был приглашен во дворец.

Погода в это время не радовала берлинцев. К вечеру похолодало до минус двух градусов по Цельсию, с реки дул сильный ветер. Дамы, одетые в легкие открытые платья, торопливо оставляли холодные кареты и стремились внутрь дворца, который хорошо отапливался.

Дворец недавно ожил и преобразился. Накануне сюда вернулись на зимний период король Пруссии Фридрих Вильгельм IV и королева Элизабет. Гости наслаждались интерьерами, поражавшими роскошью барокко и картинной галереей. А в 19 часов начался концерт, подготовленный Мейербером. В программе под его управлением звучали музыка Бетховена, Верди, самого Мейербера, Тальберга, несколько номеров из опер Россини и трио Глинки.

Глинка был представлен королю, известному ценителю и покровителю музыки, и получил порцию внимания со стороны приближенных. Как и после концерта в Париже, он в письме подводил итог своему музыкальному дебюту: «Если не ошибаюсь, полагаю, что я первый из русских, достигший подобной чести»<sup>[758]</sup>. Он высоко оценил исполнение: «По справедливости любимая здешней публикой Вагнер... была в ударе и пропела очень, очень

удовлетворительно»<sup>{759}</sup>. Вскоре информация об этом концерте с участием Глинки появилась в русской прессе, о чем позаботилась Людмила Ивановна.

Пробыв во дворце четыре часа, Глинка, разгоряченный, переживший сильное волнение во время дебюта, выбежал на улицу и отправился пешком домой, радуясь свершившемуся событию. На следующий день он почувствовал себя простуженным — несколько дней страдал от высокой температуры и сильного насморка. Он писал сестре: «Время мерзкое, просто ничего не видать от тумана и снега»<sup>{760}</sup>. Но простуда спровоцировала осложнения. Болезнь затянулась на недели...

## Уход

Воспоминания и биографии рисуют страшные картины мучений композитора в последние месяцы жизни. Однако эти суждения слишком преувеличены. Романтический миф о Глинке — о непризнанном гении, который был всеми забыт и страдал в одиночестве, — не покидал сознания русских современников. Похожий образ был создан примерно в это же время о Моцарте: о его внезапной смерти и общей могиле, в которой он, якобы безвестный и брошенный всем миром, был похоронен<sup>{761}</sup>.

Как свидетельствуют письма, Михаил Иванович отнесся к плохому самочувствию спокойно, как к обычной простуде. Болезненные ощущения не превышали его обычный уровень страданий.

Доктор, пришедший сразу на следующий день по просьбе Дена, прописал горячие ванны, которые вызвали обильное потоотделение. После этих процедур Глинка чувствовал себя легче.

Композитор находился под постоянным присмотром — сиделок и друзей. Несколько раз в день его навещал Ден, с которым Михаил Иванович продолжал рассуждать о фугах. Он просил его приходить еще чаще и часто до позднего вечера не отпускал от себя. Лежа в постели, он продолжал сочинять и принимал гостей. К нему приходили Кашперов с женой, с которыми он строил планы на будущее — либо весной 1857 года вернуться в Россию, либо дожидаться сестры в Берлине и дальше отправиться жить во Францию или Италию, в любимившиеся окрестности Комо<sup>{762}</sup>.

Вскоре здоровье стало ухудшаться. Теперь его письма под диктовку записывал Кашперов. Он сообщал сестре, что болезнь «очень расходилась, но... все думают, что жизнь возьмет свое»<sup>{763}</sup>.

В это время, 4 февраля, к нему приехал давний друг Владимир Одоевский, находившийся проездом в Берлине.

Услышав русскую речь в гостиной, Глинка, лежавший в постели, очень обрадовался. Они долго разговаривали.

В середине разговора Михаил Иванович с чувством сказал:

— Всякий день тебя благодарю, что ты надоумил меня познакомиться с Деном. Что за человек! Думал, что я что-нибудь в музыке смыслю. Но когда я поговорил с Деном, то припомнились мне твои слова, что мы в музыке кроме вершков ничего не знаем.

Он рассказывал о занятиях:

— Я ему сказал — вы забудьте, что перед вами сочинитель двух опер, трактуйте меня, как ничего не знающего школьника и начните со мною музыку с самого начала.

Несмотря на слабость и боли в легком, Глинка встал с постели и сыграл свою новую пьесу в строгом стиле духовной музыки.

Кашперов вспоминал, что больной продолжал шутить. За неделю до смерти он говорил доктору:

— Знаете ли, доктор, я гораздо более боюсь медиков, нежели самой болезни.

Далее Глинка начал жаловаться на боли в области печени, на потерю аппетита и, как следствие, физическую слабость. Он мучился рвотой, но лекарств не принимал. В результате Михаил Иванович почти ничего не ел в течение нескольких дней. Ден вспоминал позже, что его поддерживало «небольшое количество шампанского, то с водой, то без воды»<sup>{764}</sup>.

За день до смерти, когда его утром одевали (надо заметить, что и до болезни Глинка пользовался помощью прислуги в наведении туалета), он шутил:

— Вооот, меня уже облакают в ризы.

Несмотря на собственную слабость, он пытался рассмешить своих сиделок, двух немок. Как-то раз он надел чепец одной из них и сказал Кашперову по-русски:

— Как же их не смешить, ведь тоска сидеть день и ночь с больным стариком!

Только 14/2 февраля, когда больной был окончательно утомлен болезнью и не проявлял никакого участия к происходящему вокруг, доктор Буссе объявил, что «болезнь внезапно приняла другое направление» — «жизнь больного в опасности»<sup>{765}</sup>. Но он утверждал, что Глинка отличается «необыкновенно сильным телосложением» и «больной умрет не

вдруг»<sup>{766}</sup>. В этот день, услышав об опасных осложнениях, Глинка впервые охотно принял лекарство, прописанное доктором. Но оно не помогло...

3/15 февраля 1857 года в 5 часов утра Михаил Иванович Глинка скончался, «спокойно, без всяких видимых признаков страдания»<sup>{767}</sup>. Как вспоминал Ден (видимо, со слов сиделок, так как сам он не находился в это время с больным), за несколько часов до смерти он «потребовал подаренный ему матерью образок, поцеловал его молча, горячо молился, стал кроток и спокоен и остался так до той минуты, когда смерть внезапно его поразила»<sup>{768}</sup>.

Парадокс судьбы, но Глинку, глубоко верующего человека, на чужбине перед смертью не напутствовал священник — не исповедовал и не причащал для очищения души от грехов, что необходимо для последнего пути истинного православного. Все это говорит нам о том, что никто из окружения не отнесся к болезни серьезно.

Ден утверждал, что Глинка, когда они разговаривали о смерти, настаивал на вскрытии (сложно сказать, когда они вели такие разговоры, видимо, уже в последние дни). Немецкий ученый исполнил все, о чем его просил русский друг. Вскрытие показало, что кончина последовала от «чрезмерного развития так называемого ожирения печени», так что, как заключил врач, «он, ни в коем случае, не мог долго жить»<sup>{769}</sup>. Сегодня это заболевание имеет название жирового гепатоза. При нем естественные клетки печени замещаются жировыми, в результате чего нарушается обмен веществ, неправильно распределяются питательные вещества, и больной испытывает постоянную интоксикацию.

Все тяготы похорон взял на себя Зигфрид Ден: он сообщил о смерти русского подданного в посольство и вызвал православного священника. 17 февраля в «Берлинской газете» появилось траурное объявление, вероятно, поданное им же, о том, что «скончался от хронического недуга русский императорский капельмейстер Михаэль фон Глинка»<sup>{770}</sup>.

Дом, в котором жил Михаил Иванович последние месяцы, входил в приход лютеранско-реформистского храма, поэтому он был похоронен на Троицком лютеранском кладбище. Погребение состоялось 18 февраля, как и полагалось по православной традиции, на третий день после смерти. На церемонии присутствовали Мейербер, Ден, Кашперов, дирижер Бейер, скрипач Грюнвальд, игравший ему в последнее время квартеты Гайдна по вечерам, чиновник из русского посольства, вероятно граф Петр Шувалов и др. Отпевание совершил прибывший из Веймара протоиерей Стефан



Сабинин. Прежний протоиерей Василий Полисадов, с которым Глинка был хорошо знаком, как раз в это время уехал в Петербург, увозя с собой подарок от композитора для любимой племянницы.

Ден, согласно пожеланиям Шестаковой, поставил на его могиле временный простой памятник из силезского мрамора с надписью:

**«Michail von Glinka.**

**Kaiserlicher russischer Kapellmeister»,**

то есть «Михаэль фон Глинка, капельмейстер русского императора»<sup>[538]</sup>.

## Роковая случайность? Или...

В России о смерти Глинки узнали только через девять дней. О случившемся Ден написал в письме Людмиле Шестаковой, получившей его 12/24 февраля. Известие, доставленное, как ей казалось, так поздно, поразило ее. Ден переслал ей также и наиболее ценные вещи Глинки: образок, подаренный матерью, портрет Оли и фамильный перстень. Шлафрок, который Глинка очень любил и в котором он умер, немецкий теоретик не отправил, так как посчитал его слишком старым.

Шестакова начала хлопотать о посмертных мероприятиях. С соизволения императора в храме Спаса Нерукотворного образа при Придворно-конюшенной части, где когда-то отпевали Пушкина, состоялась панихида. Прощание с Глинкой на родине превратилось в масштабное действие, свидетельствующее о его известности, его большом почитании среди широкой публики. Информация о панихиде была распространена в прессе. Несостоявшийся либреттист Василько-Петров вспоминал через неделю после событий, что в церкви собралось много людей. Придворные певчие, которыми когда-то управлял ушедший композитор, с чувством пропели полагающиеся для панихиды песнопения.

Грусть от происходящего соединялась с ощущением небывалого торжества. Василько-Петров отмечал «стечение в храм многочисленной и разнообразной толпы, состоявшей из представителей всех слоев петербургского общества. Много гербованных карет стояло у подъезда к храму, вся лестница была занята ливрейными лакеями; но большинство молившихся пришло пешком, многие с противоположного конца города». Он перечислял присутствующих: «мы видели почти всех русских музыкантов»; «мы видели членов Филармонического общества, в котором Глинка был почетным членом»; «видели очень многих иностранных



музыкантов, питавших к гению покойного нелицемерное, глубокое уважение». Участник событий, он подводил итог, что творения Глинки поняты всеми сословиями, они уже стали «народными». Идея народности, которой было отдано много сил самим Глинкой и его друзьями, теперь была неотделима от его творчества.

Недавно видевший усопшего и много с ним общавшийся священник Василий Полисадов, который должен был бы находиться в Берлине при русском посольстве, произнес надгробное слово<sup>{771}</sup>. После этого Филармоническое общество организовало концерт, составленный из сочинений Глинки.

Мероприятия, посвященные памяти Глинки, имели широкий резонанс, национального гения помнили и любили на родине. Шестакова начала хлопотать о перезахоронении праха брата в России. Она обратилась к сенатору и товарищу министра иностранных дел Ивану Матвеевичу Толстому, с которым был знаком композитор, с просьбой о ходатайстве и обращении к императору. Государь не только разрешил перезахоронение, но и приказал, чтобы все расходы по перевозу тела правительство взяло на себя, что подчеркивало высочайшую значимость дела.

Через два месяца, 14/26 мая, в присутствии протоиерея Василия Полисадова, который вернулся на службу, Зигфрида Дена, Энгельгардта, приехавшего специально в Берлин, и хозяина квартиры рабочие вскрыли могилу, гроб подняли, с тем чтобы положить в дорожный ящик. Через три дня его отправили на родину: сначала — на поезде до города Штеттина, расположенного на северо-западе Польши, на границе с Германией, а затем — до Кронштадта на пароходе. Какие-то неясности происходили в пути, в духе гоголевской «чертовщины». Сохранилось свидетельство церковного певчего берлинской посольской церкви Мстислава Тихонравова<sup>{539}</sup>, сопровождавшего прах, который рассказывал, что гроб приходилось «маскировать» — оформлять в качестве пассажирского багажа и говорить, что в нем «фарфор» (вспомним, как Пушкин обыгрывал фамилию Глинки в хвалебных куплетах на вечере после премьеры «Жизни за царя»). Якобы певчий не хотел делать лишние расходы (но ведь они были полностью обеспечены государством) и терять время. А уже капитану русского парохода «Владимир» он смог сообщить о той «драгоценности», которая хранится в ящике<sup>{772}</sup>.

Гроб с телом композитора прибыл в Россию 22 мая/ 3 июня, через два дня после его дня рождения. Композитору исполнилось бы 53 года.

24 мая (по старому стилю) состоялось перезахоронение гроба на

русской земле на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге. Берлинский гроб, по воспоминаниям Шестаковой, был очень мрачным, большим, безо всяких украшений. Она распорядилась обить его золотым глазетом, то есть разновидностью парчи. Вместе с Осипом Петровым, любимым певцом композитора, они украшали церковь цветами, готовясь к траурной церемонии прощания.

Сразу после этих событий вокруг смерти и похорон Глинки возникли слухи и домыслы. Казалось, вполне предсказуемо, что столь болезненный человек — об этом было известно всем его друзьям — мог неожиданно скончаться. Но этот довод не убеждал. Искали какую-то тайну. Похожим образом складывалась ситуация вокруг смерти Гоголя, о чем, например, свидетельствует письмо Ивана Сергеевича Тургенева Ивану Сергеевичу Аксакову: «Эта страшная смерть — историческое событие — понятна не сразу; это тайна, тяжелая, грозная тайна — надо стараться ее разгадать... Трагическая судьба России отражается на тех из русских, кои ближе других стоят к ее недрам»<sup>{773}</sup>. Видимо, схожее ощущение возникло и у близких Глинки.

Позже Зигфрид Ден, много сделавший для Глинки и не потребовавший помощи от российских чиновников во время берлинских похорон, был обвинен многими друзьями и родственниками композитора. Кукольник порицал Дена за выбор кладбища, казавшегося ему второразрядным, не соответствующим статусу умершего. Его обвиняли в скромности обряда и особенно — в скромности похоронных атрибутов — гроба, который, как вспоминал с горечью Энгельгардт, присутствующий при вскрытии, чуть ли не разваливался на отдельные доски. Правда, Людмила Шестакова не сообщала, что гроб был ветхим, она упоминала цвет — темный, почти черный, что еще более усугубляло тяжелое впечатление. «Тело Глинки было не в платье, но в белом холстяном саване» и «не было набальзамировано»<sup>{774}</sup>, — сообщал Энгельгардт. Все это, по мнению друзей, не соответствовало тем последним почестям, которые должен был получить русский дворянин, а тем более национальный гений. Но сам же Энгельгардт упоминал в воспоминаниях, что не решился взглянуть на лицо композитора. Так что сообщаемые им сведения могли быть «искажены» болезненно переживаемыми эмоциями. Саван, о котором упоминал друг композитора, мог являться белым полотном, которым в протестантизме укрывают тело почившего. Скромность похорон свойственна в целом этой конфессии, к которой принадлежал и Ден. Шестакова винила берлинского друга в том, что тот вовремя не сообщил о сложной ситуации...

Но Ден, видимо, сам сраженный случившимся, сделал все возможное для того, чтобы достойно проводить в последний путь своего друга. В его искренности сложно сомневаться: все его сохранившиеся письма демонстрируют истинное почитание Глинки, он неизменно давал высокую оценку его творчеству. После смерти русского друга Ден распространял его сочинения среди музыкантов, он добывал рукописи Глинки для своей библиотеки. Никто другой в Европе не занимался подобной популяризацией русского композитора. А на следующий год — 12 апреля 1858 года — не стало и самого Зигфрида Дена.

После похорон Глинки в публичном пространстве стало распространяться мнение о скоропостижном уходе русского гения по причине жестокосердия соотечественников. Василько-Петров рассуждал: «Удивительна судьба этого русского искусства; подумаешь, право, что-то роковое лежит над ним! В течение двадцати лет лишилось оно пяти гениальных деятелей: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Брюллов и Глинка покинули свое земное поприще раньше времени, пробив новый путь в искусстве и не достигнув крайней меты, до которой должен был довести их гений, если б судьбе угодно было продлить им жизнь! И смерть каждого из них сопровождалась аномальными обстоятельствами: двое пали от пули, двое умерли вдали от отечества, один — отрекшись от того, что составляло его силу и славу»<sup>{775}</sup>. Соллогуб сравнивал Глинку не с Пушкиным, как позже Владимир Стасов, а с другим признанным гением — Гоголем, что имело под собой почву и вполне весомые предпосылки. Оба были ипохондриками, страдали от золотухи, любили путешествовать, в конце жизни обратились к религиозному искусству и уничтожили свои последние творения. Соллогуб писал: «Настоящее поколение вынесло торжественно из прошедшего на безусловный фетишизм только два имени — Гоголя и Глинки, и действительно, не могло выбрать никого лучше, потому что оба были бесспорными гениями, хотя не были вполне безукоризненны не только перед человеческою слабостью, но и перед строгими требованиями искусства»<sup>{776}</sup>.

Соллогуб считал, что винить в смерти Глинки нужно... русский национальный характер: «сложилось убеждение, что оба (Гоголь и Глинка. — Е. Л.) рановременно погибли, как Пушкин и Лермонтов, жертвами общественного равнодушия и необразованности своего времени. Тут уже совершенная неправда. И Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов, и Глинка, и Брюллов играли в свою эпоху значительную роль, и если они не сделали того, что могли, то винить следует не общество, всегда им

сочувствовавшее, а их самих, потому что они тоже были русские, как все прочие, и что в их голове тоже не вмещалось чувство меры»<sup>{777}</sup>.

Вскоре соотечественники вписали имя Глинки в плеяду «великих, даже гениальных талантов». «Пушкин, Глинка и Брюллов, — писал друг композитора Петр Степанов, — поэзия, музыка, живопись; замечательно, что они почти во всех отношениях как бы вылиты по одному лекалу, все три слишком рано исчезли, и работали в одной форме — все трое были лирики (последнее объясняется духом тогдашнего времени)»<sup>{778}</sup>.

Итак, внезапный уход Глинки, как и уход всякого большого художника, вызвал естественную реакцию в обществе — желание подвести итог его земной жизни, создать некий общественный образ, определить место в истории. Но в то время едва ли кто-то мог объективно судить о своем великом современнике. Никто не представлял всего масштаба и высочайшего качества его музыкального наследия.

## **Заключение**

# **ПОСЛЕ ГЛИНКИ**

*В нем истоки всей русской музыки.*

*И. Ф. Стравинский<sup>{779}</sup>*

Глинка прошел сложный земной путь, в котором отразилось сразу несколько эпох, разных философских парадигм и мировоззрений. Несмотря на многочисленные страдания, он оставил значительное музыкальное и литературное наследие, создав произведения во всех значимых жанрах композиторского творчества. Но дальнейшая судьба его музыки — ценимой, востребованной и любимой среди профессионалов и любителей — была довольно драматичной. Несмотря на то что его произведения часто звучали, а опера «Жизнь за царя» не сходила со сцен русских театров, после смерти Глинки его рукописи находились на хранении у разных людей и организаций. Единого архива не существовало, ведь в течение жизни композитор не занимался целенаправленным сохранением своих произведений. Лишь в последние годы он пришел к мысли об издании полного собрания сочинений, для чего начал собирать собственные автографы, то есть написанные им самим и проверенные рукописи, а некоторые произведения восстанавливал по памяти. Но этот процесс был только начат при его жизни.

После 1857 года серьезные шаги по сохранению наследия и памяти композитора предпринимала его сестра Людмила Шестакова<sup>[540]</sup>. Ей помогали Василий Энгельгардт, имевший большое количество автографов Глинки, и Владимир Стасов, написавший первую развернутую биографию об авторе «Жизни за царя». Композитор Мидий Балакирев, познакомившийся с Глинкой лишь в 1856 году, незадолго до его отъезда в Берлин, был воспринят Шестаковой (с подачи В. Стасова) как главный творческий «наследник» своего брата — ему она поручила редактуру последующих изданий и руководство зарубежными премьерами глинкинских опер. Позже к этой деятельности подключился критик Николай Финдейзен, один из первых историков русской музыки и издатель «Русской музыкальной газеты».

## Творческое наследие

Музыкальное наследие композитора состоит из вокальной, театральной, симфонической и камерной музыки. Он — автор двух опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», музыки к трагедии «Князь Холмский». Им написано 58 романсов (в разных вокальных жанрах, на русском, итальянском, польском и французском языках)<sup>[541]</sup>. К этому нужно прибавить вокальный цикл «Прощание с Петербургом» из двенадцати номеров. Итого — 70 сочинений для голоса с фортепиано (некоторые из них композитор переключивал для новых составов исполнителей, другие издавались с разными текстами, так что точную цифру вывести сложно).

Симфоническая музыка представлена двумя испанскими увертюрами («Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты» и «Воспоминания о летней ночи в Мадриде»), «Вальсом-фантазией» и «Камаринской». Значительно камерно-инструментальное творчество.

Для фортепиано-соло он написал 43 произведения, которые чаще всего сочинялись для каких-то прикладных целей (подарок, исполнение в салоне, праздник и др.)<sup>[542]</sup>. Но на самом деле список фортепианной музыки может значительно расшириться за счет авторских переложений номеров из опер (он их делал для Людмилы Шестаковой) и переложений других собственных сочинений.

Можно составить рейтинг наиболее востребованных жанров в фортепианной музыке Глинки. Наиболее часто композитор обращался к вариациям (9 циклов, к ним также можно отнести и одно рондо, в котором главенствует принцип вариационности). Если романсы появлялись у композитора на протяжении всей жизни, то последние вариации относятся к 1834 году, тогда он находился в Берлине и учился у Дена композиции. Видимо, в этот момент он окончательно отказался от карьеры пианиста и идентифицировал себя только с образом композитора.

На втором месте по популярности находится жанр мазурки — им создано семь мазурок, при этом две так или иначе имеют отсылки к имени Шопена. Последняя мазурка сочинена в 1852 году.

Далее по рейтингу идут танцы, на которые в разные годы в России и Европе наблюдалась устойчивая мода. Это: вальс (пять), полька (две), котильон, кадрили, польский (полонез), галоп, болеро, тарантелла (все по одному).

Еще два востребованных жанра того времени нашли отражение в

наследии композитора — ноктюрн (два сочинения) и Баркарола, в похожем лирическом настроении написана пьеса «Молитва» (позже, как уже указывалось, он сделал вокальную версию).

Отдельное направление в наследии Глинки — церковная музыка (три законченных произведения, наброски, учебные сочинения).

Таким образом, Глинка работал во всех популярных в его время направлениях и жанрах европейской музыки.

На сегодняшний день крупнейший фонд автографов, документов и материалов Михаила Ивановича Глинки находится в Российской национальной библиотеке (прежнее название Императорская Публичная библиотека), куда Энгельгардт, Стасовы и Шестакова передавали свои личные архивы. Кроме того, значительные собрания Глинки существуют в Отделе рукописей Российского института истории искусств, унаследовавшего материалы Музея Глинки, который был основан по инициативе Людмилы Шестаковой в 1896 году, в Санкт-Петербургской консерватории и в Российском национальном музее музыки в Москве<sup>[543]</sup>. Ценным представляется фонд материалов в Берлинской государственной библиотеке, собранный усилиями его учителя и друга Зигфрида Дена.



## «Желудь» и «дуб»

Несмотря на сложную судьбу рукописного наследия композитора, его имя и его музыка получают в русской культуре уникальный статус. Чуть ли не каждое сочинение Глинки было признано в качестве «образцового», «классического», а он сам стал считаться первым русским национальным композитором.

Его «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» воспринимались как две ипостаси русской оперы. Романсы и фортепианные вариации, сочиняемые вслед за Глинкой несколькими поколениями русских композиторов вплоть до XX века, стали считаться истинно национальными жанрами. На смену симфонии, которой Глинка так и не создал, пришел жанр симфонической картины, или фантазии, которые также интерпретировались как отражение русского музыкального мышления (в противовес немецкому, симфоническому). Весьма образно о значении «Камаринской» сказал Петр Ильич Чайковский: «Вся русская симфоническая школа, подобно тому, как весь дуб в желуде, заключена в этой симфонической фантазии».

Достижениями камерной музыки признаны такие сочинения Глинки, написанные в Италии, как Большой секстет и Патетическое трио, давшее начало направлению «элегическо-трагической» трактовки этого жанра.

Немногочисленные опыты в духовной музыке Глинки, как считают исследователи, оказали большое влияние на последующую стилевую реформу богослужебного пения. Историк церковного пения в России протоиерей Димитрий Васильевич Разумовский<sup>[544]</sup> считал, что современный этап развития церковной музыки начался именно с Глинки<sup>[780]</sup>. Опыты композитора, в которых он использовал модальную систему организации звуков (отличающуюся от европейской тональности)<sup>[545]</sup>, привлекли Милия Алексеевича Балакирева, Николая Андреевича Римского-Корсакова и Петра Ильича Чайковского, позже — композиторов так называемой Московской школы, или Нового направления, — Степана Васильевича Смоленского, Александра Дмитриевича Кастальского и др.

Историк духовной русской музыки Николай Иванович Компанейский считал, что бурное развитие духовной музыки — например, появление во второй половине XIX века таких сочинений, как «Литургия святителя Иоанна Златоуста» Чайковского, «Всенощное бдение» Рахманинова, «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» Танеева — было бы невозможно без усилий Глинки. Но на развитие этого духовного

направления повлияла не только его церковная музыка, но и светская, особенно «Жизнь за царя»: взяв «из церковной музыки несколько попевок и оборотов мысли, он сотворил из них колоссальные произведения искусства в области мирской поэзии и, умножив талант в тысячу крат, возвратил их церкви обратно, как неприкосновенный капитал, одни проценты с которого обогатят все храмы необъятной Руси»<sup>[781]</sup>.

Несмотря на то, что вокальной педагогикой Глинка занимался в перерывах между сочинением и вроде бы для собственного удовольствия, эта часть его деятельности принесла немалые плоды. Вокальная методика Глинки, опирающаяся на принципы итальянского пения, приобрела значение особой русской школы вокала, которая будет иметь многих последователей.

Сегодня принято указывать, что у Глинки обучались около сорока певцов разных уровней и сословных принадлежностей — от придворных фрейлин (Бартенева) до профессионалов (Петров, Воробьева, Леонова и др.). Он повлиял на профессиональный уровень Русской труппы Императорских театров — под его руководством развивались Петров, Гулак-Артемовский, Лоди.

Его последняя известная ученица Дарья Леонова продолжала выступать как пропагандист русской оперы в России и за рубежом. Она концертировала в Берлине, стажировалась у главных знаменитостей Европы — в Берлине у Мейербера, к которому у нее было рекомендательное письмо от Глинки, и у Обера в Париже, где она дала несколько концертов<sup>[546]</sup>.

Незабытыми оказались и опыты Глинки в сочинении русского гимна, которые он предпринимал в 1833 году (напомню, что император принял версию Алексея Федоровича Львова). Автограф, озаглавленный композитором на французском как «Motif de chant national» («Мелодия для национального гимна»), был, вероятно с подачи Стасова, переименован в «Патриотическую песню». Намного позже, уже в позднесоветское время, она звучала в программе «Время» с 1984 по 1986 год, а в 1990 году постановлением Верховного Совета РСФСР была утверждена в качестве государственного гимна страны, оставаясь в этом статусе до 2000 года.

Далее, после смены власти потребовалась и смена ее атрибутов, вокруг выбора гимна развернулось бурное общественное и политическое обсуждение. Итог был такой — музыка Глинки для эпохи Миллениума оказалась сложной и незапоминающейся, поэтому она была заменена на привычную советскую мелодию Александра Васильевича

Александрова [{782}](#).

## Судебный процесс

Как уже указывалось, еще при жизни Глинки начался процесс издания всех его сочинений. С 1855 года главным его издателем стал Федор Тимофеевич Стелловский, который получил от композитора право собственности почти на все произведения, в том числе и на две оперы. Стелловский издал собрание романсов, но публикацию партитур опер постоянно откладывал, что было, скорее всего, связано с большой затратой и малой окупаемостью таких нот. А вот фортепианные переложения опер, которые могли бы исполнять любители музыки дома или в салоне, выходили один за другим. Особенно в этом плане повезло опере «Жизнь за царя», которая постоянно появлялась в нотных магазинах в таком фортепианном «обличье». При жизни композитора в начале 1856 года вышло переложение этой оперы для фортепиано в две руки без пения<sup>[547]</sup>, затем — переложение для пения с фортепиано, сделанное Вильбоа, как указывалось, под руководством композитора<sup>[548]</sup>. Позже появился еще один вариант — переложение оперы для фортепиано в четыре руки без пения для любительских ансамблей (автор — также Вильбоа). Аналогично обстояла ситуация с публикацией «Руслана и Людмилы», которая издавалась в виде клавира отдельными номерами (правда, с пропусками и сокращениями).

В итоге партитуры опер так и не увидели свет при жизни композитора. После его смерти Людмила Ивановна Шестакова, владеющая правами на некоторые симфонические сочинения брата, заключила со Стелловским новый договор. В нем единоличным владельцем всех сочинений Глинки, в том числе двух испанских увертюр, признавался до 1907 года издатель<sup>[549]</sup>. В свою очередь, Стелловский обязался в течение четырех лет издать партитуры двух опер и музыку к «Князю Холмскому». Шестакова даже выплачивала издателю тысячу рублей на предполагаемые расходы. В договоре предусматривались санкции — нарушивший договор должен был выплатить неустойку в тысячу рублей, и при этом соглашение считалось расторгнутым.

Но в последующие четыре года партитуры так и не были изданы. Тогда Шестакова, уже не веря Стелловскому, решила издать за рубежом оперу «Руслан и Людмила», которую, как она вспоминала, Глинка ценил в конце жизни более всего. Для этих целей она попросила Дмитрия Стасова, известного адвоката, переговорить со Стелловским, чтобы тот разрешил ей

выполнить эти намерения. Стелловский согласился, но, вместо того чтобы передать ноты Балакиреву, которому и надлежало устраивать дела в Европе (по просьбе сестры композитора), подал на нее в мае 1866 года в суд за обман, требуя взыскать с нее штраф.

Дмитрий Стасов, как поверенный Шестаковой, в сентябре 1866 года подал ответный иск<sup>[550]</sup>. Дело затянулось надолго: вплоть до конца 1870 года тянулись два параллельных процесса. Дочь адвоката указывала: «...то там, то здесь Стелловский проигрывал дело, и одновременно, то там, то здесь предъявлял все новые требования, пока министр юстиции по Высочайшему повелению не передал дело на рассмотрение в Сенат, где незадачливый купец-издатель потерпел поражение»<sup>[783]</sup>.

Несмотря на то что Шестакова выиграла суд, в ее собственность не возвращались те сочинения, которые Стелловскому отдал сам автор. А значит, издание партитур опер все еще было невозможно.

Лишь после смерти Стелловского, который, как считалось, под конец жизни страдал каким-то психическим расстройством, Шестакова обратилась к его наследникам. Новое соглашение было заключено в 1876 году, согласно которому издание партитур опер осуществлялось на средства Шестаковой. По ее решению редактором издания стал Балакирев, который пригласил также Николая Римского-Корсакова и Анатолия Лядова. Наконец, в 1878 году, более чем через 20 лет после смерти композитора, увидела свет партитура оперы «Руслан и Людмила», роскошно изданная в Лейпциге, а в 1881-м — партитура «Жизни за царя».

Почти одновременно с этим, в 1877–1878 годах, изданием сочинений композитора начал заниматься новый активный предприниматель Петр Иванович Юргенсон, который выпустил партитуры и переложения испанских увертюр и вокальную музыку. Лишь когда закончился срок действия авторских прав, в его издательстве вышло Полное собрание сочинений М. И. Глинки (под редакцией того же Милия Балакирева и его друга Сергея Ляпунова). Еще одно собрание сочинений в 1901 году начал крупный меценат Митрофан Беляев в Лейпциге, его редакторами стали Римский-Корсаков и новый последователь «Могучей кучки» — Александр Глазунов<sup>[551]</sup>. Беляев также учредил ежегодный конкурс с денежными вознаграждениями для композиторов, получивший название Глинкинских премий.

## Вещественная память

Параллельно с изданием сочинений происходит процесс канонизации имени Глинки. Владимир Стасов в год смерти композитора, в конце 1857 года, опубликовал его первую развернутую биографию, с 1870-х годов в «Русской старине» и «Русской музыкальной газете» появлялись воспоминания тех, кто лично знал композитора, публиковались письма. В 1896 году в Санкт-Петербургской консерватории открылся посвященный ему музей, куда Людмила Шестакова передала обширное собрание документов, рукописей, изобразительных материалов и личных предметов<sup>[552]</sup>. Это было первое мемориальное учреждение, действующее на постоянной основе, посвященное именно музыканту. Также первым памятником в России в честь русского композитора стал мемориал Глинке в Смоленске, построенный на добровольные пожертвования и открытый 20 мая 1885 года — в годовщину со дня рождения композитора. Торжества в его честь проходили пышно, масштабно и многолюдно, приезжали Чайковский, Балакирев и др.<sup>[553]</sup> Еще два памятника появились в Петербурге (второй — к столетнему юбилею Глинки в 1906 году на Театральной площади)<sup>[554]</sup>. Он был изготовлен также на народные средства.

Скульптуры в скверах, памятные доски на домах, где жил композитор, улицы его имени продолжают появляться в разных городах и странах. В Берлине существует улица Глинкаштрассе (бывшая Каноништрассе), которая связана с последним его пребыванием в этом городе. Здесь действует Общество друзей памяти М. И. Глинки (основатель и руководитель Юрий Николаевич Фост).

В Ельне, недалеко от Смоленска, расположена мужская прогимназия, которая носит имя композитора. В разные годы ее опекали родственники Глинки, жившие в этом городе. Действуют различные организации по всей России: Академическая капелла Санкт-Петербурга, государственный квартет, Нижегородская консерватория, Новосибирская консерватория, Магнитогорская консерватория, хоровое училище в Петербурге, музыкальная школа в Москве, Челябинский театр оперы и балета и даже интернет-магазин, в чьих названиях присутствует имя композитора. До 2018 года Российский национальный музей музыки в Москве также был связан с Глинкой, но почему-то это посвящение было снято.

## Наследники Глинки

Современники и потомки удивлялись, почему у Глинки не было прямых наследников — все-таки он состоял в законном браке, заключенном по любви, к тому же он был известен как поклонник женской природы. Вскоре после его смерти появились слухи, что у него есть внебрачный ребенок. Однако прямых доказательств этого факта на данный момент не существует, во многом потому, что подробности его личной жизни скрывались родственниками, например, Людмила Шестакова, из лучших побуждений, ретушировала его письма.

Но несколько косвенных свидетельств в пользу этого предположения отмечены исследователями. Так, в письме Глинки Шестаковой из Берлина, датированного 27/15 июля 1856 года, сделана приписка на плохом французском языке. В ней некая дама сообщает, что она уже не в доме акушера, хотя ей еще нездоровится, а малышка в хорошем состоянии. Комментаторы издания сделали предположение, что этой дамой могла быть Дарья Леонова, с которой у Глинки были отношения во время его пребывания в Петербурге. Отцовство приписывалось Глинке. Правда, против этого факта свидетельствует то, что в это же время Глинка узнал о замужестве певицы. Через Шестакову он передавал ей: «Леоновой от искренней души (я не ревнив) желаю счастья»<sup>{784}</sup>.

Был еще один загадочный эпизод. В последние месяцы жизни Глинка несколько раз обращался к Дену, у которого хранились его финансовые средства, с просьбой о выдаче ему крупных сумм денег. Ден, в силу своей скромности, не спрашивал у него о их назначении. Исследователи сделали предположение, что Глинка мог отправлять деньги на содержание своего недавно родившегося ребенка. Позже исследователь русской музыки Анастасия Сергеевна Ляпунова, близкая к кругу Балакирева, утверждала, что у нее хранятся прямые свидетельства об этом, но она их не обнародовала, так что их существование остается под вопросом.

Среди непрямых потомков Глинки по линии сестер можно отметить двух деятелей, которые были связаны с музыкальной культурой и продолжали дело композитора. Это племянник Александр Николаевич Измайлов (сын сестры Ольги), который занимался развитием музыкального образования в Смоленской губернии, в том числе основал музыкальные школы в Ельне и Рославле. Еще один потомок — Николай Дмитриевич Бер (один из шестерых детей сестры Марии) окончил Санкт-Петербургскую



консерваторию, уже будучи выпускником юридического и историко-филологического факультетов Санкт-Петербургского университета. Работал хормейстером Большого театра в Москве. После революции 1917 года вернулся на Смоленскую землю, собирал фольклор и преподавал. Оба многое сделали для сохранения мемориальных вещей и материалов, связанных с Михаилом Ивановичем Глинкой.

Пожалуй, современному читателю хорошо известна еще одна личность, носившая фамилию Глинки и являющаяся потомком древнего дворянского рода, к которому принадлежал композитор. Это Елизавета Глинка, или Доктор Лиза, врач-реаниматолог, специалист по паллиативной медицине. Она трагически погибла в авиакатастрофе над Черным морем 25 декабря 2016 года.

## Потерянный рай

Судьба имения Новоспасское, где родился композитор, провел детство и куда часто приезжал, была довольно трагической. Оно постепенно приходило в упадок, как и другие земли рода Глинок, что в целом было связано с изменением политико-общественной системы в России. Усадебная культура уходила в прошлое.

После смерти Михаила Ивановича Людмила, получившая от него в наследство любимое Новоспасское, продала его сестре Ольге<sup>[785]</sup>. Матушка Евгения Андреевна не раз наказывала, чтобы родовое имение досталось младшей дочке, любившей сельскую жизнь. Людмила же стала городским жителем, ей не хотелось заниматься ведением хозяйства в деревне.

Согласно купчей, подписанной в январе 1858 года, почти через год после смерти Михаила Ивановича, вместе с главной родовой усадьбой ей перешли Шатьково и Баранцово. Ольге также принадлежали земли при деревнях Курдымово, Красово, Жеребцово Смоленского уезда. Но не прошло и трех лет, как в 1859 году, в возрасте тридцати четырех лет, она умерла от дифтерита<sup>[555]</sup>.

Ее наследство, вместе с Новоспасским, перешло опекуну ее малолетних детей — мужу Николаю Александровичу Измайлову. Военный человек, житель столицы, он был далек от сельскохозяйственных дел. Он мечтал поскорее продать имения, но для этого ему нужно было получить разрешение от государства, так как на руках у него были несовершеннолетние Евгения (род. 30 сентября 1850 года), Федор (род. 6 апреля 1852 года) и Александр (род. 19 июня 1856 года)<sup>[556]</sup>. Но получить его он долгое время не мог, так как для продажи не было оснований — даже при плохом управлении оно приносило стабильный доход.

В 1879 году, после совершеннолетия детей, Измайлов наконец продал Новоспасское купцу Федору Тимофеевичу Рыбакову за 60 тысяч рублей. Сумма внушительная. Новый владелец, видимо, далекий от культуры, без долгих размышлений разобрал дом, флигели, хозяйственные постройки и перевез весь этот строительный материал в 1882 году в район Петербурга Коломну. Из него возвели казармы, которые вскоре сгорели.

В Новоспасском остался лишь фундамент господского дома и других построек.

В разные годы предпринимались шаги по возрождению усадьбы и

обустройству мемориала. В конце 1970-х годов по инициативе Ивана Ефимовича Клименко, первого секретаря Смоленского обкома КПСС, действительно началась работа по ее восстановлению. За шесть лет был возведен дом<sup>[557]</sup>, облагораживалась усадьба, создавалась экспозиция. Музей был официально открыт 27 мая 1982 года.

Сейчас в музее-усадьбе продолжаютс я восстановительные работы, в частности обустраивается храм, единственный сохранившийся аутентичный объект усадьбы.

Новоспасское принимает гостей Международного музыкального фестиваля им. М. И. Глинки, который был организован в 1957 году. Сюда приезжают лауреаты Международного конкурса вокалистов им. М. И. Глинки, председателем жюри которого долгое время была Ирина Константиновна Архипова. Проходят конференции и продолжается сбор личных вещей композитора. И сегодня здесь можно услышать легендарных Новоспасских соловьев, а также погулять вокруг многовековых дубов, которые восхищали самого Михаила Ивановича Глинку.

## Услышать Глинку сегодня

В 2004 году, когда отмечалось двухсотлетие со дня рождения композитора, многие исследователи высказывали схожую мысль — за долгие годы Глинка превратился в «бронзовый символ», а его музыка в «общее место», и теперь нужны усилия и время, для того чтобы его музыку услышать заново. Действительно, многим сегодня кажется странным, почему именно Глинка стал считаться основоположником русской музыки, почему современников удивляли его открытия и почему его музыка вызывала восторг и слезы восхищения. Чтобы ответить на эти вопросы, нам нужно «историческое» слышание, то есть знание всей русской культуры того времени, и тот уровень музыкального и интеллектуального багажа, которым обладали «аристократы духа» глинкинской эпохи.

Последние годы исследователи открывают удивительные связи глинкинской музыки с европейским музыкальным мейнстримом, показывают интеллектуализм и жесткую логику его сочинений. Но самое главное — вместо прежних мифов и антимифов предложен новый подход к пониманию личности композитора и его музыки — Глинка рассматривается сквозь призму такого явления в отечественной культуре, как «русский европеизм», который был свойствен великим Жуковскому, Грибоедову, Пушкину и всем интеллектуалам его времени. И это качество его музыки — европеизм — роднит его с композиторами не только XIX века, но и XX — Сергеем Сергеевичем Прокофьевым, Игорем Федоровичем Стравинским и Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем.

Подобная новая «оптика» позволяет впервые услышать сочинения Михаила Ивановича Глинки вне исторических, национальных и идеологических рамок, а значит, понять их универсальный смысл.

**Приложение**  
**МУЗЫКА М. И. ГЛИНКИ,**  
**РЕКОМЕНДУЕМАЯ К**  
**ПРОСЛУШИВАНИЮ**  
**ПЕРВОЕ «ПОГРУЖЕНИЕ»**

**Произведения для голоса и фортепиано**

- Романс «Не пой, красавица, при мне» (1828–1829).  
Романс «Я здесь, Инезилья» (1834).  
Романс «Ночной смотр» (1836).  
Романс «Ночной зефир» (1838).  
Романс «Я помню чудное мгновенье» (1839–1840).  
«Попутная песня» из цикла «Прощание с Петербургом» (1840).  
«Жаворонок» из цикла «Прощание с Петербургом» (1840).  
«Песнь Маргариты» из трагедии Гёте «Фауст» (1848).

**Произведения для фортепиано**

- Ноктюрн для фортепиано ми-бемоль мажор (*Es-dur*, 1828; есть вариант для арфы).  
Вариации на тему из оперы «Монтечки и Капулетти» В. Беллини (1832).  
Ноктюрн «Разлука» (1839).  
Тарантелла ля минор (*a-moll*, 1843).  
Баркарола соль мажор (*G-dur*, 1847).  
Воспоминание о мазурке си-бемоль мажор (*B-dur*, 1847).

**Симфоническая музыка**

- Вальс-фантазия для симфонического оркестра (1839; оркестровки 1845)

и 1856 годов).

Испанская увертюра № 1 «Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты» (1845).

Симфоническая фантазия «Камаринская» (1848).

Испанская увертюра № 2 «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» для симфонического оркестра (1848; вторая редакция 1851 года).

### **Камерно-инструментальная музыка**

Большой секстет для фортепиано и струнного квартета ми-бемоль мажор (*Es-dur*, 1832).

Блестящий дивертисмент на темы из оперы «Сомнамбула» В. Беллини для фортепианного квартета и контрабаса (1832).

Серенада на темы из оперы Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, валторны, фагота, альты, виолончели и контрабаса (1832).

«Патетическое трио» *d-moll* для кларнета, фагота и фортепиано (1832).

### **Оперы и театральная музыка**

Опера «Жизнь за царя» (1836).

Музыка к трагедии Нестора Кукольника «Князь Холмский» (1842).

Опера «Руслан и Людмила» (1842).

# ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. И. ГЛИНКИ

*1804, 20 мая* — в имении Новоспасское Смоленской губернии в дворянской семье Ивана Николаевича и Евгении Андреевны Глинки родился сын Михаил.

*21 мая* — крещение (день ангела) Михаила Глинки.

*1809, 6 октября* — смерть бабушки Феклы Александровны Глинки.

*1812, август* — эвакуация семьи Глинок в Орел в связи с вторжением наполеоновских войск в Смоленск.

*1813, февраль* — возвращение Глинок в Новоспасское. Приглашение гувернантки Варвары Федоровны Кламмер из Санкт-Петербурга. Начало обучения игры на фортепиано.

*1817/18, зима* — поездка в Санкт-Петербург.

*1818, 2 февраля* — поступление и начало обучения Миши в Благородном пансионе при Главном педагогическом институте (позже университете). Учеба в пансионе.

*1822* — окончание Благородного пансиона при Санкт-Петербургском университете. Первые сочинения — Вариации на тему из оперы Вейгля «Швейцарское семейство», Вариации для арфы и фортепиано на тему из оперы «Волшебная флейта» Моцарта и Вальс для фортепиано.

*1823, конец апреля* — поездка на Кавказ, лечение минеральными водами.

*Середина августа* — отправляется в обратный путь в Новоспасское.

*1824, март* — приезд в Санкт-Петербург.

*7 мая* — поступление на службу помощником секретаря в канцелярию Совета путей сообщения. Посещение музыкальных салонов. Написал первый романс «Моя арфа» на слова Константина Бахтурина.

*Зима* — берет уроки танцев у Николая Гольца, балетмейстера Большого театра. Учится пению у итальянца Луиджи Беллоли.

*1825* — сочинил романс «Не искушай меня без нужды» на стихи Евгения Баратынского, который считал первым удачным опытом в этом жанре.

*Осень* — первое публичное исполнение сочинения Глинки —



Французской кадрили на балу у Хованской.

*1826, январь — май* — жизнь в Смоленске и Новоспасском. Вариации на итальянский романс «Benedetta sià la madre» были опубликованы фирмой Иоганна Пеца. Это было первое сочинение Глинки, которое вышло в печати отдельным изданием.

*Май* — возвращение на службу в Петербург.

*1828, конец апреля* — выехал в Москву в гости к пансионному другу Николаю Мельгунову. Знакомство с «архивными юношами».

*29 июня* — подал прошение об отставке со службы в канцелярии Министерства путей сообщения.

*Осень* — совместная с Николаем Павлицевым подготовка к публикации музыкального альманаха «Музыкальный альбом на 1829 год». Первые постоянные уроки композиции у итальянца Леопольдо Дзамбони, сына директора Итальянской труппы в Петербурге (по осень 1829 года).

*1829, конец июня* — поездка в компании с Антоном Дельвигом на водопад в Иматру.

*Октябрь* — отъезд в Новоспасское.

*1830, апрель* — начало первой поездки за рубеж — в Германию и Италию вместе с певцом Николаем Ивановым.

*Сентябрь* — приезд в Милан.

*1831, октябрь* — двухнедельное пребывание в Риме.

*1 ноября* — прибытие в Неаполь.

*1832, март* — возвращение в Милан.

*1833, март* — кратковременный визит в Венецию. Отъезд в Милан.

*Апрель* — приезд в Вену.

*Октябрь* — прибытие в Берлин. Начало обучения композиции у Зигфрида Дена.

*1834, 3 марта* — смерть отца, Ивана Николаевича Глинки.

*Конец апреля* — возвращение в Новоспасское.

*Июнь* — поездка к Мельгунову в Москву.

*6 сентября* — прибытие в Санкт-Петербург с зятем Дмитрием Стунеевым.

*1835, начало года* — приступает к работе над оперой об Иване Сусанине по сюжету, предложенному Василием Жуковским. *26 апреля* — женитьба на Марии Петровне Ивановой.

*1836, 27 ноября* — премьера оперы «Жизнь за царя» в Большом (Каменном) театре в Санкт-Петербурге.

*1837, 1 января* — назначен капельмейстером в Императорскую придворную певческую капеллу. Начал сочинять оперу «Руслан и

Людмила» по одноименной поэме А. С. Пушкина.

1838, 28 апреля — поездка в Малороссию для набора певчих в Капеллу.

1 сентября — возвращение в Петербург.

1839, весна — влюбленность в Екатерину Керн.

Июль — написал «Вальс-фантазию» для фортепиано (позже сделал два варианта оркестровой версии сочинения).

25 августа — смерть в Петербурге младшего брата Андрея.

10 сентября — поездка в Новоспасское.

Октябрь — возвращение в столицу. Принятие решения жить отдельно от жены после слухов о ее неверности. Переезд к художнику Николаю Степанову.

7 декабря — подал прошение об отставке с должности капельмейстера Капеллы.

1840, февраль — апрель — проживал в Новоспасском.

21 мая — июнь — в Петербурге сочинение вокального цикла «Прощание с Петербургом».

11 августа — возвращение в Новоспасское. Середина сентября — приезд в Петербург.

1841, 15 мая — прошение в Духовную консисторию о разводе.

30 сентября — премьера увертюры и четырех антрактов к трагедии Нестора Кукольника «Князь Холмский».

1842, 27 ноября — премьера оперы «Руслан и Людмила» в Большом (Каменном) театре в Санкт-Петербурге. Встречи с Ференцем Листом.

1844, июнь — второе заграничное путешествие — поездка в Париж.

1845, конец февраля — знакомство с Гектором Берлиозом.

16 марта — исполнение музыки Глинки в концерте Берлиоза в Париже.

10 апреля — концерт Глинки в зале Герца в Париже.

Май — отъезд в Испанию.

Осень — написал «Блестящее каприччио для большого оркестра на тему Арагонской хоты» (известна под названием Испанская увертюра № 1, или «Арагонская хота»).

1846, 27 ноября — официальное расторжение брака с Марией Петровной Глинкой (Ивановой).

1847, середина мая — отъезд в Россию.

Август — возвращение в Новоспасское вместе с компаньоном, испанцем доном Педро.

Осень — жизнь в Смоленске.

1848, 23 января— праздничный обед в честь Глинки в зале Дворянского собрания в Смоленске.

Февраль — ноябрь — проживание в Варшаве. Сочинение попури на четыре испанские мелодии «Воспоминание о Кастилии» (Вторая испанская увертюра).

Лето — осень — сочинение симфонической фантазии на две русские народные песни, которая позже получила название «Камаринской».

Ноябрь — возвращение в Петербург. Знакомство с кружком петрашевцев, в том числе с Федором Достоевским, общение с композитором Александром Серовым.

1849, 2 мая — приезд в Варшаву.

1850, 24 апреля — смерть сестры, Елизаветы Ивановны Флёри.

1851, 31 мая — смерть матери Евгении Андреевны.

Июль — приезд в Варшаву сестры, Людмилы Ивановны Шестаковой (по август).

24 сентября — возвращение Глинки в Петербург.

Осень — зима — проживание вместе с сестрой Людмилой (до весны 1852 года). Знакомство с Дмитрием и Владимиром Стасовыми. Проведение музыкальных вечеров.

1852, 2 марта— концерт Филармонического общества в Петербурге, где звучала музыка Глинки.

Конец мая — начало третьего заграничного путешествия Глинки.

Июнь — провел неделю в Берлине, встречался с Зигфридом Деном.

Июль — август — побывав в Париже, проезжая через Лион, Авиньон, Монпелье, прибыл в Тулузу, где жил две недели, затем вернулся в Париж.

1852, осень — 1854, весна — жил в Париже. Задумывал написать симфонию (одно из названий «Тарас Бульба»), но рукопись уничтожил.

1854, 4 апреля — отъезд из Парижа в Петербург с заездом в Брюссель и двухнедельным пребыванием в Берлине в обществе Зигфрида Дена.

Весна — прибытие в Петербург. Обращение к духовной музыке.

1856, 27 апреля — поездка в Берлин к Зигфриду Дену для обучения полифонии «строногого стиля».

1857, 21 января — концерт в Королевском дворце, где звучала музыка Глинки (дирижер Мейербер).

3/15 февраля — композитор Михаил Иванович Глинка скончался в Берлине в 5 утра. Похоронен на Троицком лютеранском кладбище.

24 мая — перезахоронение гроба с телом Глинки на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге.

# ЛИТЕРАТУРА

## Документы

*Российский национальный музей музыки (ранее ГЦММК им. М. И. Глинки)*

Фонд 49. М. И. Глинка.

*Институт русской литературы РАН (ИРЛИ, Санкт-Петербург)*

Фонд 93. Собрание П. Я. Дашкевича.

Фонд 488. Н. А. Маркевич.

*Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ, Москва)*

Фонд 42. Ф. И. Буслаев.

Фонд 48. Веневитинов и Виельгорские.

Фонд 380. Д. В. Разумовский.

Фонд 411. А. Н. Верстовский.

*Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, Москва)*

Фонд 450. С. А. Соболевский.

Фонд 736. М. И. Глинка.

Фонд 2815. Н. А. Мельгунов.

*Российская национальная библиотека (РНБ, Санкт-Петербург)*

Фонд 190. М. И. Глинка.

## Избранные книги и статьи

*Арановский М. Г.* Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила»: Факсимиле, расшифровка, исследование. М.: Композитор, 2004.

*Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика-XXI, 2009.

Глинка в воспоминаниях современников / Под ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955.

Глинка М. И. Записки / Подг. текста А. С. Розанова. М.: Музыка, 1988.

Глинка М. И. Литературное наследие: В 2 т. Л.: М.: Музгиз, 1952–1953.

Глинка М. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: В 2 т. [В 3 кн.: 1: Литературные произведения; 2 (а): Письма 1822–1853 годов. Документы; 2 (б): Письма 1854–1857 годов. Письма Глинке] / Сост. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1973–1977.

Деверилина Н. В. «Я посетил тебя, пленительная сень...»: Смоленские усадьбы и их владельцы. Смоленск: Маджента, 2014.

Деверилина Н. В. Расстаться медлит долгий век. Усадьба Шмаково в судьбах смоленских Глинок. Смоленск: Маджента, 2016.

Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке / Сост. А. М. Гордина. М.: Советская Россия, 1987.

Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка: В 2 т. М.: Музыка, 1987.

Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка: Творческий путь: В 2 т. М.: Музгиз, 1955.

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ., 1994.

М. И. Глинка: Альбом карикатур Н. А. Степанова [Факсимиле и исследование] / Авт. исслед. Л. А. Миллер, Т. З. Сквирская. СПб.: Селеста, 2005 (Петербургский музыкальный архив).

М. И. Глинка: К 200-летию со дня рождения: Материалы научных конференций: В 2 т. / Общ. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.

Музыкальная академия. 2004. № 2 [К 200-летию со дня рождения М. И. Глинки].

Новоспасский сборник / Ред. Н. В. Деверилина: Вып. 1—10. Смоленск, 2005–2014.

Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956.

Памяти Глинки: 1857–1957. Исследования и материалы / Ред. кол.: В. А. Киселев, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: Изд-во АН СССР, 1958.

Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия: Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009. С. 40.

Письма Евгении Андреевны Глинки / Сост. Н. Деверилина. М.: Дека-

ВС, 2004.

Реликвии М. И. Глинки: Каталог / Авт. — сост. В. И. Склеенова. Смоленск: Смоленский государственный музей-заповедник, 2006.

Русские мемуары: Избранные страницы / Сост. И. И. Подольская. М.: Правда, 1990.

Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л.: Художественная литература, 1988.

Тышко С. В. Странствия Глинки: Ч. 4. Кавказ. Киев: ЛАТ & К, 2015.

Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». Ч. 3: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев: Типография «Клякса», 2011.

Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Ч. 1: Украина. Киев: Задруга, 2000.

Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Ч. 2: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев: Задруга, 2002.

Федоров Б., Деверилина Н., Королева Т. Смоленские Глинки: 350 лет на службе России. 1654–2004. М.: Гареева, 2004.

Фролова Е. В. Рукописи и материалы М. И. Глинки в Берлинской государственной библиотеке: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2005.

Шокарева А. Дворянская семья: Культура общения: Русское столичное дворянство первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017 (Культура повседневности).

### **Интернет-ресурсы**

Нотные автографы Глинки на сайте Российского института истории искусств. — <http://www.bibl.artcenter.ru/>

Новоспасский сборник. Вып. 1: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Международной научно-практической конференции (31 мая — 2 июня 2005 года). Смоленск: СГТ, 2005. — <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbomik-vypusk-pervyj/n-a-ryzhkova-muzyka-glinki-v-zhizni-russkogo-obschestva-xix-veka/>.

Фост Ю. Н. Посвящается Глинке. — [http://samlib.ru/f/fostj\\_n/](http://samlib.ru/f/fostj_n/)

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



*М.И. Глинка*





*Фекла Александровна Глинка, бабушка Михаила Ивановича Глинки.  
XVIII в.*



*Храм во имя Преображения Господня в Новоспасском, построенный дедом композитора — Николаем Алексеевичем Глинкой. Современный вид*



*Иван Николаевич и Евгения Андреевна Глинки, родители композитора.  
Художник И. Вернер. 1803 г.*



*Дом Глинок в Новоспасском Смоленской губернии после перестройки, сделанной отцом Михаила Глинки. Современный вид*



*Евгения Андреевна Глинка с детьми Михаилом и Пелагеей. Копия с миниатюры на табакерке. 1817 г.*



*Сад в Новоспасском. Современный вид*



*Композитор Бернхард Хенрик Крузель. XIX в.*





*Композитор и дирижер Катерино Кавос.*

*Литография. 1850-е гг.*



*Композитор Франсуа Адриен Буальдьё.*

*Художник Л. Л. Буайи. Около 1800 г.*



*Михаил Глинка в возрасте тринадцати лет.*

*Копия Д. Ф. Богословского с оригинала неизвестного художника. 1817 г.*



*Сергей Семенович Уваров, государственный деятель, министр народного просвещения.*

*Художник О. Кипренский. 1815 г.*



*Вильгельм Карлович Кюхельбекер, поэт, учитель Благородного пансиона, гувернер и родственник Михаила Глинки.*

*Рисунок П. Яковлева. 1821 г.*



*Литератор Сергей Александрович Соболевский.*

*Художник К. Брюллов. 1832 г.*



*Историк и литератор Николай Андреевич Маркевич.*

*Рисунок Л. Жемчужного. 1861 г.*





*Литератор и музыкальный критик Николай Александрович Мельгунов.*

*Рисунок Э. Дмитриева-Мамонова. 1840 г.*



*Михаил Глинка в возрасте двадцати лет.*

*Художник М. Тербенев. 1824 г.*



*Пианист и педагог Джон Фильд.*

*Гравюра О. Кипренского. XIX в.*



*Пианист и педагог Карл Майер.*

*Фото XIX в.*



*Друг композитора Сергей Григорьевич Голицын (Фирс).*

*Литография. XIX в.*



*Анна Петровна Керн.*

*Рисунок А. С. Пушкина. 1829 г.*



*Певец Николай Кузьмич Иванов.*

*Литография. 1834 г.*





*Композитор Гаэтано Доницетти.*

*Литография Фокози (Focosi). 1830 г.*



*Композитор Винченцо Беллини.*

*Литография А. Асселино. 1860 г.*



*Луиджи Дзамбони, директор Итальянской труппы в Санкт-Петербурге.*

*Художник Дж. А. Сассо. XIX в.*



**Музыкальный альбом на 1829 год, изданный Михаилом Глинкой и Николаем Павлицевым в Санкт-Петербурге.**

**Литография К. Бегрова**



*Музыкальный критик Владимир Федорович Одоевский.*

*Литография А. Мюнстера. XIX в.*



*Композитор и общественный деятель Михаил Юрьевич Виельгорский.  
XIX в.*



*Музыкальное собрание у Стунеевых. Сидит — Софья Стунеева, за роялем — Михаил Глинка, за ним — Александр Даргомыжский, неизвестный, Мария Иванова, невеста композитора, справа — Алексей Стунеев.*

*Рисунок Н. Степанова. XIX в.*





***Квартетное собрание. Литография Р. Рорбаха. XIX в. Играют на инструментах: Алексей Львов (скрипка), Матвей Виельгорский (виолончель), Густав Вильде (альт), Людвиг Вильгельм Маурер (скрипка); слушают (слева направо): Александр Строганов, Иосиф Анреп-Эльмт, Михаил Виельгорский***



*Александр Михайлович Гедеонов, директор Императорских театров.  
Литография П. Ж. Поль-Пети. 1858 г.*



*Поэт Василий Андреевич Жуковский.*

*Художник К. Брюллов. 1838 г.*



*Драматург Егор Федорович Розен, автор либретто к опере Глинки  
«Жизнь за царя». XIX в.*



*Осип Афанасьевич Петров, оперный певец, первый исполнитель  
партии Ивана Сусанина.*

*Художник С. Зарянка. 1849 г.*



*Анна Яковлевна Воробьева, в замужестве Петрова, певица.*

*Художник К. Брюллов. 1841 г.*



*Эскиз декорации к эпилогу оперы Глинки «Жизнь за царя».*

*Художник А. Роллер. 1836 г.*





*В Качановке, имени Г. С. Тарковского. Художник В. Штернберг. 1838 г. Сидит за мольбертом — Василий Штернберг, рядом с ним — Григорий Тарновский (стоит за художником), за столом сидят: Николай Маркевич (спиной к окну) и Михаил Глинка (сочиняет оперу «Руслан и Людмила»)*



*Михаил Глинка во время работы над оперой «Руслан и Людмила».*

*Художник И. Репин. 1887 г.*



*Михаил Иванович Глинка.*

*Художник Я. Яненко. 1840-е гг.*



*Мария Ивановна Стунеева, сестра композитора. XIX в.*



*Ольга Ивановна Измайлова, сестра композитора.*

*Фото 1850 г.*



*Екатерина Ермолаевна Керн.*

*1840-е гг. Холст, масло. Из собрания Государственного музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское»*



*Михаил Иванович Глинка.*

*Дагеротип 1842 (?) г.*



*Семен Степанович Гулак-Артемовский, певец.*

*Литография. Первая половина XIX в.*





***Карл Брюллов, Михаил Глинка (за фортепиано) и Нестор Кукольник (стоит).***

***Рисунок П. Каратыгина. 1842 г.***



*Голова композитора Глинки в профиль.*

*Художник К. Брюллов. набросок для росписи Исаакиевского собора.  
1840-е гг.*



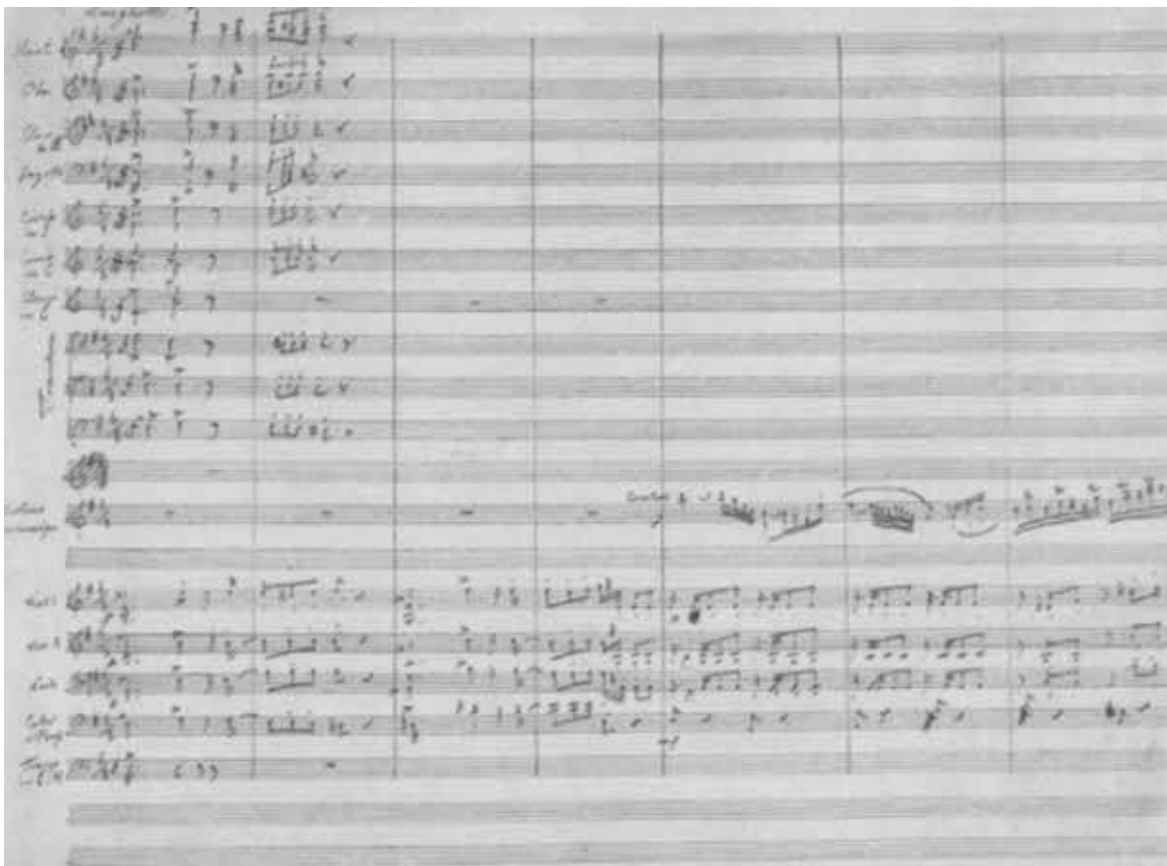
*Дерево с замком.*

*Рисунок М. И. Глинки. XIX в.*



*Эскиз декорации для III действия оперы «Руслан и Людмила». Замок Черномора.*

*Акварель А. Роллера. 1842 г.*



**Фрагмент из сюиты танцев из III действия оперы «Руслан и Людмила».**

**Автограф Глинки. 1837–1842 гг.**



*Михаил Иванович Глинка.*

*Литография с оригинала Л. Кудерка. 1844 г. Париж*



*Гектор Берлиоз дирижирует концертом в зале Цирка на Елисейских Полях в 1845 году. В этом зале впервые в Париже прозвучала музыка Глинки*



*Неистовая пляска Михаила Ивановича.*

*Рисунок Н. Степанова. 1850-е гг.*

*Вместе с танцовщицей изображены Михаил Глинка и дон Педро Фернандес Ноласко*





*«С гитарой и шпагой я здесь под окном».*

*Рисунок И. Степанова. 1850-е гг.*

*Изображены дон Педро и Михаил Глинка*



*Картина из идиллической жизни в Варшаве М. И., влюбленного в прачку.*

*Рисунок Н. Степанова. 1850-е гг.*



*Михаил Иванович Глинка.*

*Дагеротип 1850-х гг.*



*Людмила Ивановна Шестакова с дочерью Ольгой, крестницей композитора.*

*Фото 1860 (?) г.*



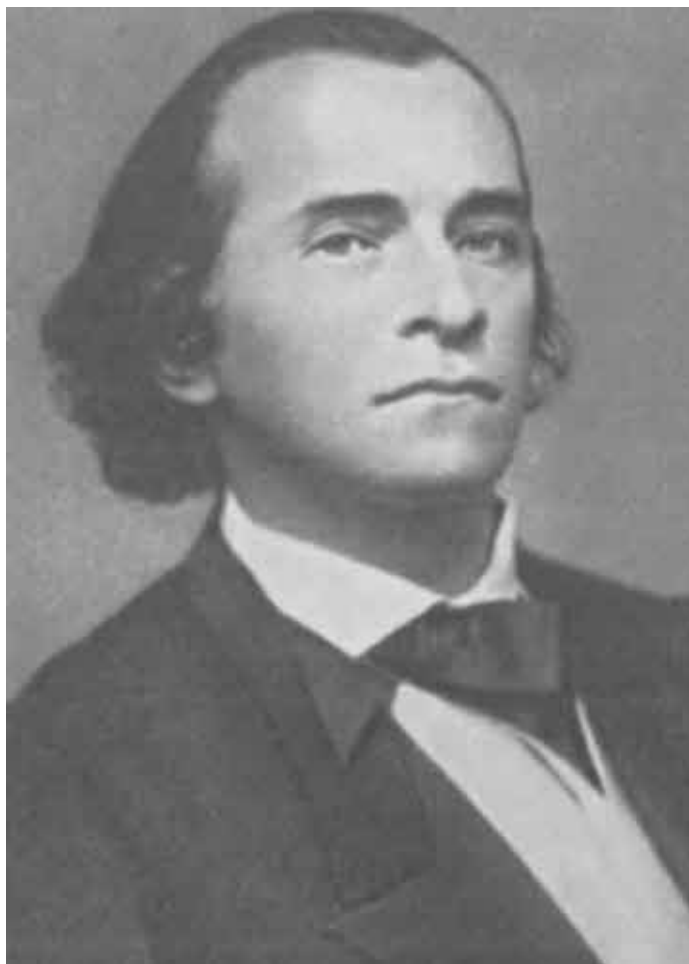
*Юрист и общественный деятель Дмитрий Васильевич Стасов.*

*Фото 1850-х гг.*



*Полное издание клавира (для голоса с фортепиано) оперы «Руслан и Людмила».*

*Издание Ф. Стелловского*



*Композитор и критик Александр Николаевич Серов.*

*Фото 1840-х (?) гг.*



*Композитор Александр Сергеевич Даргомыжский.*

*Рисунок. 1847 г.*





*Василий Павлович Энгельгардт, один из создателей архива композитора. 1841 г.*



*Скерцо «Камаринская».*

*Переложение для фортепиано К. Вильбоа.*

*Издание Ф. Стелловского*



*Константин Александрович Булгаков.*

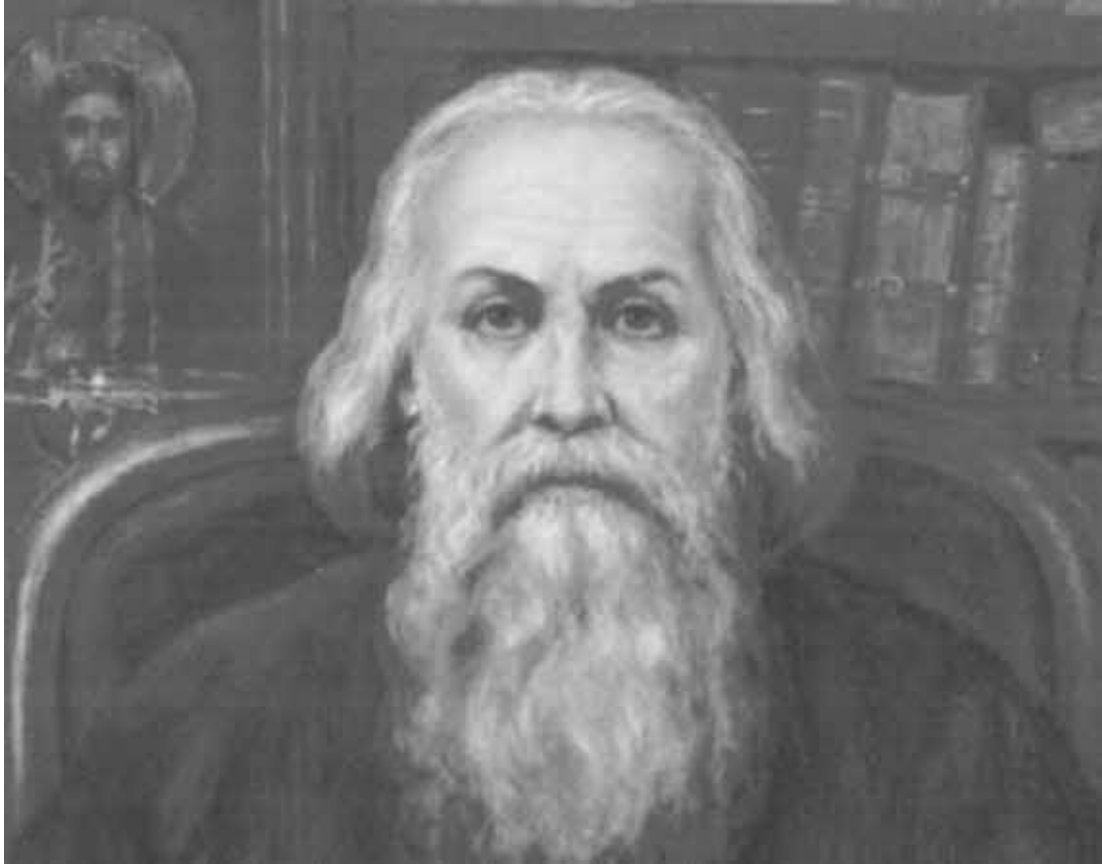
*Рисунок. 1840-е (?) гг.*



***Истязание мученика Бетховена.***

***Рисунок Н. Степанова. 1850-е гг.***

***Сидят за фортепиано: Владимир Энгельгардт, Константин Вильбоа, Дмитрий Стасов, Александр Серов; за их спинами — Михаил Глинка***



*Епископ Игнатий, в миру Дмитрий Александрович Брянчанинов*



*Композитор Джакомо Мейербер.*

*Гравюра Т. Ланге. 1845 г.*



*Певица Дарья Михайловна Леонова, ученица композитора.*

*Фото 1860 (?) г.*



*Мария Степановна Кржисевич.*

*Рисунок Т. Шевченко. 1858 г.*





*Прасковья Арсеньевна Бартенева, фрейлина и придворная певица. XIX в.*



*Михаил Иванович Глинка. Последний снимок.*

*Фото С. Левицкого. 1856 г.*



*Немецкий музыковед Зигфрид Ден, педагог Глинки.*

*Фото 1850-х гг.*



*Историческое надгробие с места первоначального захоронения Глинки в Берлине.*

*Современный вид*



*Памятник Глинке в Смоленске.*

*Скульптор А. Р. фон Бок. 1885 г. Современный вид*

Лобанкова Е. В.

Л 68 Глинка: Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни / Екатерина Лобанкова. — М.: Молодая гвардия, 2019. — 591 [1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1713).

ISBN 978-5-235-04209-4

УДК 78.03(47)

ББК 85.313(2)

знак информационной 16+ продукции

Лобанкова Екатерина Владимировна

ГЛИНКА: ЖИЗНЬ В ЭПОХЕ. ЭПОХА В ЖИЗНИ

Редактор *Е. С. Писарева*

Художественный редактор *А. В. Никитин*

Технический редактор *М. П. Качурина*

Корректор *Т. И. Маляренко*

Сдано в набор 04.09.2018. Подписано в печать 27.12.2018.  
Формат 84x108/32.

Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 31,08+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ № 1902890.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Суцевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: [dsel@gvardiya.ru](mailto:dsel@gvardiya.ru)

**arvato BERTELSMANN**

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

---

**notes**

## **Примечания**



Почти не сохранилось писем Глинки эпохи обучения в пансионе, нет писем родным в период службы в Санкт-Петербурге и первой зарубежной поездки, то есть с 1824 по 1835 год. Многие из них могли бы уточнить вопросы создания оперы «Жизнь за царя». Неизвестны письма матери композитора — Евгении Андреевны Глинки — сыну. Они вели интенсивную переписку до самой ее смерти. Так же среди тех, с кем Глинка вел интенсивную переписку и чьи письма считаются уничтоженными, были муж его сестры Елизаветы — Виктор Флёри, возлюбленная Екатерина Керн. Погиб архив барона Егора Розена, автора либретто к опере «Жизнь за царя», где могли быть свидетельства о процессе написания первой оперы. Документы уничтожены его братом после смерти поэта. Утрачен личный дневник Глинки, который он вел во время путешествия по Испании.

Даты событий, происходящих на территории Российской империи, приведены по старому стилю. В тех случаях, когда композитор находился в Европе, даты указываются в двух вариантах — по новому стилю и по старому (именно в таком порядке в письмах обозначал дату композитор). Разница между юлианским и григорианским календарями в эпоху Глинки составляла 12 дней.

Только в стихотворных текстах первой половины XIX века соловей упоминается около ста раз.

4

В 1833 году он написал в Берлине виртуозные вариации, а в 1856-м сделал переложение для голоса с оркестром.

Некоторые исследователи пишут о белорусских корнях рода Глинок.

Ветвь, к которой принадлежал композитор, получила в специальной литературе название «ельнинская», так как родовое имение прямого потомка Михаила Ивановича принадлежало к Ельнинскому уезду Смоленской губернии. Благодарю Надежду Владимировну Деверилину за подробные сведения о предках и родственниках М. И. Глинки. Она подробно описала родословие смоленских Глинок в издании «Смоленских Глинок древний род» (Смоленск: Свиток, 2013), в которой представлены судьбы полутора тысяч человек. В описании родственников М. И. Глинки также использовались книги: *Деверилина Н. В. Глинка и Смоленщина*. Смоленск: Свиток, 2014; *Федоров Б., Деверилина Н., Королева Т. Смоленские Глинки: 350 лет на службе России: 1654–2004. Родословная рода Глинок и потомков сестер М. И. Глинки*. М.: Гареева, 2004. В реконструкции усадебной жизни Глинки использовались десять сборников, выходящих по следам конференций в Музее-усадьбе М. И. Глинки в Новоспасском.

7

В этом селе в 1780 году проживали 59 крестьян.

Сейчас около храма сохранились захоронения родителей композитора — Ивана Николаевича и Евгении Андреевны, брата по линии отца Луки Николаевича (1768–1826), а также сестры композитора Пелагеи Ивановны Соболевской.



Год рождения отца принимается по дате на надгробном памятнике у церкви в Новоспасском. Архивных документов, подтверждающих ее, пока не найдено.

Дата уточнена по новым архивным данным.

Ее отец ротмистр Андрей Михайлович Глинка (1725 (?) — 1791) обустроивал усадьбу в Лучесе, где построил храм во имя иконы Казанской Божией Матери. Ему принадлежали деревни с примерно восьмьюстами душами и более 1648 десятинами земли (примерно 1800 гектаров).

Точные даты их смерти не установлены. Во время Великой Отечественной войны были утрачены архивные документы с метрическими книгами Смоленского уезда.

В браке у него не было детей. Его жена Елизавета Петровна стала крестной матерью Михаила Ивановича. О ней композитор будет часто спрашивать у матушки в письмах.

Все даты рождения детей Глинок: Алексей — 1803 год, Михаил — 1804-й, Пелагея — 1805-й, Наталья — 1809-й, Елизавета — 1810-й, Иван — 1811-й, Мария — 1813-й, Евгений — 1815-й, Людмила — 1816-й, Екатерина — 1819-й, Николай — 1822-й, Андрей — 1823-й, Ольга — 1825-й.

Первенец Алексей умер в 1804 году, Иван — в 1813-м, Екатерина — в 1821-м, Николай — в 1823-м, Пелагея — в 1828-м, Евгений — в 1834-м, Андрей — в 1839-м, Наталья — в 1849-м, Елизавета — в 1850-м.

**16**

Родился 8 марта 1803 года и умер 14 сентября 1804-го.



Родителям, воспитанным на европейских нормах, многое не нравилось в Фекле Александровне. Они считали, например, недопустимым ее грубое, как им казалось, обращение с крепостными. Это восприятие транслировали и дети Глинок, например Людмила, в замужестве Шестакова, в своих воспоминаниях.

Его роль в сохранении имения во время войны 1812 года будет значительной, о чем последует рассказ ниже.

Сервиз выставлен на экспозиции в Новоспасском.

Согласно описи 1860 года.

Портрет скопирован с маленького изображения на табакерке, которая была подарена отцу в 1817 году.

На протяжении всей жизни Михаил помнил о Екатерине. Ко дню рождения передавал через сестер деньги на подарок. Екатерина Степановна Мешкова затем жила у сестры Михаила — Марии (в замужестве Стунеевой) при ее детях.

Внучка И. Ф. Мешковой будет прислуживать у Глинки в Петербурге.  
Он ей оказывал недвусмысленные знаки внимания.

С 1759 года дворянам предоставлялось исключительное право варить вино.



В 1813 году здесь было выкурено 11 тысяч ведер вина, а в имении Ельнинского уезда П. П. Пассека — 3 тысячи ведер, в селе Шмакове у брата Евгении Андреевны, Афанасия, — 3,5 тысячи ведер. А в 1829 году Иван Николаевич поставил в Ельню уже 19,5 тысячи ведер.

В усадьбе имелось множество построек: четырехкомнатный флигель для приезжих, кухонный флигель, господская баня, ледник, слесарная изба, флигель столярный и колесный, маслобойня, каретный сарай, конюшня, скотный двор, мельница, сукновальня.

После смерти Афанасия имение выкупил сенатор В. В. Энгельгардт, по-видимому, с подачи Ивана Андреевича Глинки, его управляющего. Впоследствии наследники Энгельгардта передали ему Шмаково в счет доли наследства, полученного от сенатора.

Матрадур (матрадура) — старинный парный танец, похожий на шотландский танец экосез, вышел из моды в *1820*-х годах.

*Луиджи Керубини* (1760–1842) — композитор. Итальянец по происхождению, он развивал французскую оперу. Создатель жанра «опера спасения». Один из основателей Парижской консерватории.

*Родолф Крейцер* (1766–1831) — французский скрипач и композитор, известен в русской культуре по повести Льва Толстого «Крейцера соната».

*Этьен Мегюль* (1763–1817) — французский композитор. Разрабатывал жанр французской комической оперы. Являлся инициатором создания Национального музыкального института в Париже.

*Ян (Иван, Иоганн) Прач* (1750–1818) — чех по происхождению, музыкант, живший в России с конца XVIII века. Преподавал фортепиано в Смольном институте, Театральном училище, Воспитательном доме. Создал первую в России «Школу игры на фортепиано» (1816).



*Даниель Штейбельт* (1765–1823) — немецкий пианист и композитор. Работал в Париже, Лондоне, гастролировал по Европе. Вошел в историю тем, что в Вене соревновался в виртуозности с Бетховеном и проиграл ему. В Петербурге возглавлял Императорскую оперу, давал частные уроки. У него учился Алексей Верстовский. Опубликовал «Школу фортепианной игры» (1830).

Подобная ситуация, наверное, была свойственна для многих дворянских обществ. Так, в известном литературном юмористическом сериале «Дживс и Вустер» британский писатель П. Г. Вудхауз показал, как слуга при внешнем соблюдении субординации полностью управляет жизнью своего хозяина.

*Николай Александрович Львов* (1753–1803) — один из ярких представителей русского Просвещения. Архитектор, график, историк, поэт, переводчик и музыкант.

В XVIII веке выходило несколько изданий сборников народных песен, но сборник Львова — Прача оказался наиболее востребованным. Многие из собранных ими песен использовали русские композиторы, а также европейские, например Бетховен.

В советское время о религиозном воспитании и глубокой вере семьи Глинок умалчивалось.

Чудотворная икона Богоматери Одигитрии была привезена на Русь царевной Анной, дочерью греческого императора Константина Порфирородного. Она являла собой родительское благословение на брак с черниговским князем Всеволодом Ярославичем. Их сын Владимир Мономах перенес икону в Смоленск. Ее установили в 1101 году в отстроенном соборе Успения Богородицы. С этого времени она получила название Смоленской и на многие века превратилась в военно-религиозный символ города.

Как уже говорилось, писем Евгении Андреевны Михаилу Ивановичу не сохранилось.

Слова Константина Батюшкова.



Это еще одно подтверждение того, что Новоспасские Глинки общались с Глинками из Духовщинского уезда.

Имя на данный момент не установлено.

Автор труда — французский монах и писатель, журналист Антуан Франсуа Прево Д'Экзиль, известный как аббат Прево, автор любовной истории о Манон, которая была положена на музыку Жюлем Массне. Труд Прево приобрел популярность в Европе. В России был издан в 22 томах (перевод М. И. Веревкина) известным масоном Н. И. Новиковым в Москве в 1787 году. Русское название — протяженное, что было обычным для книгоиздания XVIII века: «История о странствиях вообще по всем краям земного круга, сочинения господина Прево, сокращенная новейшим расположением чрез господина Ла-Гарпа, члена Французской академии, содержащая в себе достойнейшие примечания, самое полезнейшее и наилучшим образом доказанное в странах света, до коих достигли европейцы; о нравах оных жителей, о верах, обычаях, науках, художествах, торговле и рукоделиях с приобщением землеописательных чертежей и изображений вещей любопытных».

На русский язык роман Даниеля Дефо был переведен в 1762–1764 годах.

Самые знаменитые травелоги помимо упоминаемых «Писем русского путешественника» Карамзина — это «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева (анонимно издано в 1790 году), «Письма из Франции» Д. И. Фонвизина. Жанр литературных травелогов способствовал формированию нового русского языка, передающего широкий спектр эмоций и впечатлений.

Второе предположение подтверждено сохранившимся документом — аттестатом, выданным Варваре Кламмер, дочери надворного советника, по окончании преподавания в Смольном институте.

Увертюры из опер «Ma tante Aurore» («Моя тетушка Аврора») Буалвдьё, «Lodoiska» («Лодоиска») Крейцера, «Deux aveugles» («Двое слепых») Мегюля.

*Бернгард Хендрик Крузель* (Бернхард Хенрик Круселль; 1775–1838) — финско-шведский композитор и кларнетист. Хорошо знал иностранные языки, переводил на шведский язык либретто итальянских, французских и немецких опер. Считается автором первой в истории оперы на шведском языке «Маленькая невольница», впервые поставлена в Королевском театре в Стокгольме в 1824 году.



Прадеды этих двух линий Глинок — Ельнинской и Духовщинской — находились в двоюродном родстве.

Ученые расходятся во мнениях о точной дате отъезда: возможно, они выехали в конце 1817 года.

После пансиона те, кто хотел заниматься наукой, могли завершать свое образование в университете. Параллельно шла реформа университетов. Так, Главный педагогический институт, при котором был основан пансион, в 1819 году был переименован в Санкт-Петербургский университет (с 1821-го — Императорский Санкт-Петербургский университет).

Для сравнения — после окончания Царскосельского лицея лучшие ученики могли получить чин более высокий — 9-го класса. Его выпускник А. С. Пушкин заслужил чин 10-го класса, так как он не преуспевал в учебе. Элитарность пансионов подчеркивалась тем, что выпускники университетов, хотя получавшие более длительное и глубокое образование, не могли рассчитывать на столь высокие привилегии. Предполагалось, что университеты готовили педагогические и научные кадры, а не чиновников.

На получение чинов коллежского асессора и статского советника устанавливался экзамен. Для его сдачи чиновники должны были слушать специальный курс при Главном педагогическом институте, то есть пройти своего рода повышение квалификации.

Здесь и далее цены даются в эквиваленте денежных рублей ассигнациями. В рассматриваемое время в стране действовали две денежные системы — рубль «серебром» и рубль «ассигнациями», то есть бумажные деньги, они отличались по стоимости. Курс был подвижный. Ассигнационный рубль стоил примерно 25–35 копеек серебром. Случаи указания денег «серебром» специально оговариваются.

Видимо, не обошлось без влияния французских просветителей-энциклопедистов XVIII века — Руссо, Вольтера и Дидро.

Современный адрес: набережная реки Фонтанки, 164 (дом Отто значительно перестраивался, но сохранился до наших дней). В 1821 году пансион переехал в район рот Семеновского полка, ближе к Невскому проспекту. Современное расположение этого второго здания: улица Правды, 11, рядом с домами по Звенигородской улице, выходящими на Загородный проспект.



Существуют иные мнения о тех, кто жил в одной комнате с Глинкой. А. С. Розанов в комментариях к «Запискам» М. И. Глинки (1988) указывал, что это были братья Андрей и Алексей Тютчевы.

Галич (Говоров; 1783–1848) стажировался в Гельмштедте и Гёттингене. В 1812–1819 годах вышла его двухтомная книга «История философских систем».

Раупах (1784–1852) в 1816 году приехал в Петербург с целью занять место пастора в Екатерининской церкви на Васильевском острове. Не получив его, он, по приглашению Сергея Уварова, читал лекции по всеобщей истории (в основном на французском языке) в Главном педагогическом институте (позже университете).

Куницын (1783–1840) получил высшее образование в Главном педагогическом институте, затем слушал лекции за границей в Гёттингене, Париже и Гейдельберге, куда был отправлен государством как лучший ученик. Он читал лекции по своему учебнику «Право естественное» (СПб., 1818–1820), первому в России по этому предмету.

А. С. Пушкин. «Лицейская годовщина 19 октября 1825 года».

Герман (1767–1838) родился в Данциге, окончил Гёттингенский университет, в 1795 году поступил на русскую службу. Обладая обширными познаниями, заложил основы в России статистики как науки и написал учебник (1808). С 1806 года издавал на русском языке «Статистический журнал».

Арсеньев (1789–1865), по протекции Германа, занимался статистическими работами в Министерстве внутренних дел. Они с Германом рассматривали статистику делом политическим и как науку объединяли ее с социологией и политологией. Предмет изучения статистики — это «народонаселение страны, промышленность или источники народного богатства, образованность народа, государственное устройство и государственное управление».

Приводя цесаревичу множество экономических выкладок и статистических данных, Арсеньев научно обосновывал вред крепостного права для развития экономики России.



Написано 15 августа 1827 года в Михайловском.

Июнь (не ранее 11-го) 1817-го — апрель 1820 года.

Экспонаты привозились из всех крупных морских путешествий — кругосветки И. Ф. Крузенштерна и Ю. Ф. Лисянского, Ф. А. Головина, О. Е. Коцебу, экспедиций Ф. Ф. Беллинсгаузена и М. П. Лазарева, Ф. П. Литке, а также Г. И. Лангсдорфа в Бразилию.

Выпускники пансиона могли поступать на военную службу, практически сразу в офицерском чине.

*Катерино Альбертович Кавос* (1775–1840) — капельмейстер петербургских театров, композитор, дирижер, органист и педагог. Родился в Венеции, попал в Петербург вместе с труппой Ж. Астарити. После роспуска труппы зарекомендовал себя сочинением оперетт. В 1798 году был приглашен в Русскую труппу Императорских театров. С 1803-го получил должность капельмейстера Итальянской и Русской труппы, музыкальный педагог Театрального училища. Автор важных реформ в деятельности русских театров. С 1832-го — директор всех оперных императорских оркестров. Создатель множества опер, водевилей и балетов, поставленных в Петербурге. Правнуками Катерино Кавоса станут известные художники — представители рода Бенуа.

Анна Керн вела флородневник с подробным описанием своей интимной жизни, зашифрованной от посторонних глаз с помощью названий цветов.

*Николай Андреевич Маркевич* (1804–1860) — историк, этнограф, фольклорист и писатель. В 1817 году по протекции Жуковского в печати вышло его романтическое, как и полагается, мертвенно-унылое стихотворение «Гроб». С 1829 года жил в Москве, где брал уроки фортепиано у пианиста Джона Фильда и достиг блестящих результатов. С 1830-го жил на Украине, в своей деревне. Занимался изучением истории, в 1842–1843 годах вышла его пятитомная «История Малороссии». Параллельно собирал музыкальный фольклор. В 1840-м выпустил в Петербурге первый сборник украинских песен, переложенных для фортепиано, в 1857-м — второй. Предполагается, что Маркевич повлиял на замысел «Полтавы» Пушкина, показав ему неизданный памятник украинской историографии «История руссов или Малой России».

23 марта 1819 года студент богословия протестантского Эрлангенского университета Карл Занд вошел в дом к известному и уважаемому писателю Августу Фридриху Фердинанду фон Коцебу и с криком «Изменник Отечества!» нанес ему три удара кинжалом в грудь. Затем вонзил кинжал в себя и на улице нанес себе еще один удар. Убийцу осудили на смертную казнь.



Возможно другое написание фамилии — Филд.

*Карл Майер (Шарль Мейер: 1799–1862)* — родился в Пруссии, ученик Дж. Фильда. Его первый успешный тур прошел в 1814 году в Польше, Германии, Нидерландах и Франции. С 1819 года жил в Петербурге. Прославился не только как концертный исполнитель, но и как успешный педагог. Воспитал около 800 учеников. В 1845 году отправился в еще один успешный тур — по Скандинавии, Германии и Австрии. Автор более 350 сочинений для фортепиано и учебника «Новая школа беглости». Не выдержав конкуренции с Адольфом фон Гензельто. м в 1840-е годы, Майер уехал в Дрезден, где и скончался.

Чуть больше зарабатывал только Катерино Кавос, получавший 21 тысячу рублей в год.

Его методику Глинка называл так — учить «вдолбляшку», то есть через многократное повторение, что Глинке было неинтересно и утомительно. По этой причине от отказался от услуг Цейнера.

*Иоганн Непомук Гуммель* (1778–1837) — австрийский композитор, пианист-виртуоз. Ученик Моцарта, Гайдна и Сальери. Друг Бетховена и Шуберта. Автор более 125 сочинений. Его фортепианные произведения часто использовались в качестве обучающей методической литературы. Видимо, и Глинка учился на них.

*Франц Бём* (1788–1846) — родился в Венгрии, в семье австрийца. Учился у известного скрипача Пьера Роде. С 1809 года служил в Императорских театрах (с перерывами). Выступал с концертами, особенно прославился исполнением музыки Бетховена. Был известен как педагог, учил детей императорского дома.

От ит. *violino* — скрипка.

Находился на месте Санкт-Петербургской консерватории (Театральная площадь, 3).



*Шарль Луи Дидло* (1767–1837) — французский танцор, хореограф и постановщик. Учился в Париже. Танцор при шведском короле Густаве III. Работал в труппе Ж. Ж. Новерра в Париже, затем в Лондоне. В 1801 году по приглашению директора Императорских театров Н. Б. Юсупова приехал в Россию и возглавил Императорскую балетную труппу. Считается основателем русского балета.

Оратория исполнялась 21 декабря 1822 года.

Князь Потемкин-Таврический оставил Василию Энгельгардту большое состояние.

Надо напомнить, что незаконные отношения были распространены, и общество часто закрывало на них глаза. Например, матерью поэта и государственного деятеля Василия Жуковского была турчанка, которую привезли из военных походов для помещика Афанасия Бунина. Она жила рядом с законной женой, обе знали о двойных отношениях Бунина. Впоследствии официальная жена даже стала покровительствовать незаконнорожденному Василию.

Но семейная история Ивана Глинки на этом не закончилась. Видимо, он был человеком влюбчивым и эмоциональным. Кроме того, дети нуждались в уходе. В конце 1820-х годов он женился вторично — на своей вольноотпущенной крестьянке Дарье Корнеевне. Ее он записал позже в купчихи. Их отношения начались, видимо, довольно скоро после смерти первой жены. Еще до-брака у них родились четверо детей, а после венчания — еще пятеро. Таким образом, Иван содержал семью с пятнадцатью детьми.

Скорее всего, прототипом ансамбля Юшкова был известный ансамбль «Двадцать четыре скрипки короля» («Les Vingt-quatre Violons du Roy») — оркестр французских виртуозов, составивший славу Людовику XIII.

Александр Николаевич Голицын (1773–1844) был фигурой неординарной. Известный мистик и масон, вольнодумец Екатерининской эпохи, он вслед за Александром I изменил прежним взглядам и стал агрессивным борцом с вольнодумием.

Интересно, что бунтарь Лев Сергеевич Пушкин в будущем станет отменным военным и ярим поборником империи.



*Михаил Леонтьевич Магницкий* (1778–1844) — фигура любопытная и показательная. За два десятилетия он, так же как и Голицын, стремясь угодить власти и выслужиться, несколько раз менял свои политические пристрастия. Он начинал как либеральный реформатор, преподносивший проект конституции и «легкий путь ее вести» Александру I, вошел в доверие к Сперанскому. Оба были западниками. Когда Сперанский попал в опалу и был сослан в 1812 году, Магницкий также не избежал этой участи. Четырехлетнюю ссылку в Вологде он переносил тяжело, считал себя униженным. А когда почувствовал изменения в мировоззрении императора, превратился в искреннего и рьяного православного реформатора, воинствующего антилиберала и антизападника. Вот именно на этой идеологической позиции он взялся за проверку Казанского университета. После проведенной им ревизии университета, уже давно вызывающего нарекания за низкий уровень подготовки студентов, он решил уволить 11 профессоров, которые, как считают современные исследователи, действительно по разным критериям не соответствовали педагогическому статусу. Однако в политической игре бурная деятельность Магницкого была использована против партии Голицына.

Дом генерала находился на Знаменской улице. Сейчас это район улицы Восстания. Здание не сохранилось (*Васильева Е.* Глинка в Петербурге // Музыкальная академия. 2004. № 3). Не путать с домом другого Василия Васильевича Энгельгардта-младшего (1785–1837). Он приходился внуком Потемкину. В 1830-х годах в своем доме на Невском (30/16) он устраивал роскошные музыкальные вечера и маскарады (один из них описал Лермонтов в драме «Маскарад»), Глинка, безусловно, посещал и этот дом, но это будет позже. Сейчас здесь находится Малый зал Санкт-Петербургской филармонии, носящей имя Глинки.

Отношения с Софи на всю жизнь остались теплыми и искренними. В начале 1840-х годов он хотел завещать ей все свое имущество.

Вариации «Швейцарское семейство» и Вальс не сохранились. Сохранились автографы двух редакций Вариаций на тему из оперы «Волшебная флейта» Моцарта. Оба автографа были воссозданы по памяти композитором в 1854–1856 годах. Название сочинения подписано на французском языке, что было привычной практикой тех лет. На автографах указаны даты — 1822 год (тема с тремя вариациями) и 1827-й (тема с пятью вариациями). Вариант с датировкой 1827 года был издан при жизни Глинки фирмой Ф. Стелловского, скорее всего, в 1850-х годах.

Ныне 2-я Адмиралтейская часть, 149.

В 1832 году Коллегия преобразована в Министерство иностранных дел.

Линдквист жил на Итальянской улице, рядом с Невским проспектом:  
2-я Адмиралтейская часть, 24, дом Зантфлебена. Сейчас это жилой дом 29.

В 1830 году Фукс опубликовал труд «Практическое руководство к сочинению музыки», который оказался первым в России учебником по гармонии.



Он прожил 52 года. Сегодня восприятие возрастных норм изменилось. Согласно классификации Всемирной организации здравоохранения, период с сорока четырех до шестидесяти лет считается средним возрастом.

*Людвиг Андреевич Гейденрейх* (1809–1892) — врач. Окончил Виленский университет. С 1837 года служил в Дирекции Императорских театров Санкт-Петербурга. С начала 1840-х — близкий друг Глинки и его лечащий врач.

В качестве «мнимого больного» его часто воспринимали Степанов и Гейденрейх. Людмила Шестакова настаивала на его чрезвычайных страданиях.

Он также лечил Фридерика Шопена.

Сегодня считается, что он либо болел туберкулезом, либо наследственной болезнью муковисцидозом. Франц Шуберт последние пять лет жизни страдал от болей, о них сообщал в письмах друзьям. Некоторые ученые высказывают предположение, что он болел сифилисом, самой распространенной болезнью XIX века. Умер от брюшного тифа.

Золотухой страдали также Лермонтов и Гоголь.

*Степан Петрович Шевырёв* (1806–1864) — известный критик, историк литературы, поэт, академик Императорской академии наук, профессор и декан Московского университета.

*Александра Киприянова* (урожд. Потресова; 1801–1830) — дочь Татьяны Николаевны Потресовой, сестры отца Мишеля. С 1813 по 1816 год, после смерти родителей, жила в Новоспасском. Ее муж Александр Иванович Киприянов (1780–1872) пробовал для излечения болезненной супруги все средства лечения — и традиционную медицину, и модные сеансы магии. Дело дошло до гипноза. Считалось, что это ей помогало, хотя прожила она меньше тридцати лет.



Интересно то, что в балете присутствует героиня Горислава. Во второй опере Глинки, написанной по пушкинскому сюжету «Руслан и Людмила», появляется одна из главных героинь с таким же именем. У Пушкина ее нет.

*Николай Иванович Петровский-Муравский* (1791 —?) — занимал должность управляющего Смоленской удельной конторой. По стране насчитывалось 19 таких контор, принадлежащих Департаменту уделов, который, в свою очередь, входил в состав Министерства императорского двора. Подразделения заведовали имуществом царской семьи — землями, имениями, крепостными крестьянами. Отец был с ним хорошо знаком, их объединяли пережитые события Отечественной войны и общий знакомый — Александр Иванович Киприянов, с которым Н. И. Петровский-Муравский, майор 49-го Егерского полка, прошел смоленские сражения. Оба награждены золотыми шпагами с надписью «за храбрость». Н. И. Петровский-Муравский также имел орден Святого Владимира с бантом.

Евгения только что окончила Екатерининский институт, хорошо знала языки, была подготовлена к педагогической деятельности, к тому же отличалась веселым нравом, была «премилой и презабавной», как вспоминал Михаил Иванович.

*Александр Александрович Жеребцов* (1781–1832) — герой Отечественной войны и заграничных походов Русской армии, участвовал в формировании Санкт-Петербургского и Новгородского народных ополчений, отличался во многих сражениях, был человеком образованным, хорошо знающим Европу, приближенным к двору, дипломатом, занимающим высокие должности в Министерстве полиции. В петербургских кругах его знали как основателя известной масонской ложи «Соединенные друзья» в Петербурге, долгие годы ею управлял, став авторитетной фигурой в масонском мире.

Последние годы жизни генерал-майор жил в родовом имении Кикино. Это село вместе с деревнями Нижнее и Верхнее Болва-ново, Ермаки, Теренино, Федосово Юхновского уезда Смоленской губернии (ныне Тёмкинский район Смоленской области) с тысячей душ крепостных крестьян получил за многочисленные заслуги в 1757 году его дед. Награда последовала от императрицы Елизаветы Петровны.

*Фердинанд Август Кауэр* (1751–1831) — австрийский композитор и капельмейстер театров Вены и Граца, автор свыше ста популярных опер и зингшпилей. Сочинил «Русалку» еще в конце XVIII века. В России она оказалась бестселлером, постепенно превратившись в русское сочинение. Композиторы в России делали неоднократно переложения этой оперы. Из Дуная главную героиню переселили на Днепр. Действие происходило под водой. На сцене разворачивалась романтическая феерия с балетом. Остается только предполагать, как все предполагаемые сюжетом трюки воплощались в крепостном театре. Арию из первой части оперы Кауэра вспоминал Пушкин в «Евгении Онегине»: «И запищит она (Бог мой!): «Приди в чертог ко мне златой!..». Русалки стали чуть ли не главными национальными героинями русской сцены, которые вступали в противоборство с богатырями — еще одними символами национального искусства.

Поселение, в те годы называемое Горячеводском, Горячими Водами или Константиногорском, в 1830 году стало городом Пятигорском.

С. В. Тышко указывает расстояние 1835 верст, что составляет 1958 километров. В результате дорога до Горячих Вод, первой лечебницы, заняла примерно 24–26 дней.



**113**

*Легкая маломестная повозка с открытым верхом.*

Таких крепостных, следующих за дворянскими детьми, называли дядьками.

С. В. Тышко указывает даты — промежуток между 28 мая и 1 июня.

Речь идет о сероводородных ваннах.

Так Глинка называет в «Записках» местных жителей, что в те времена было общим определением всех этносов на этих территориях.

В «Записках» Глинка перечисляет следующие их оперы: оперы Керубини — «Медея», «Португальская гостиница», «Фаниска», «Лодоиска», «Два дйя»; оперы Мегюля — «Иосиф», «Мнимое сокровище», «Гнев».

*Людвиг Вильгельм Маурер* (1789–1878) — немецкий композитор, дирижер и скрипач. С 1835 года возглавлял оркестр Французского театра в Санкт-Петербурге, дирижировал концертами Филармонического общества. Один из первых исполнителей сочинений Бетховена в России. Критики В. Ф. Одоевский и А. Н. Серов считали его лучшим дирижером Петербурга.

7 ноября 1824 года. Было повреждено более 3500 домов, погибли примерно 600 человек, столько же пропало без вести. Александр I был вынужден сократить многие расходы казны и выделил пострадавшим более миллиона рублей.



Сегодня Коломна является муниципальным округом в составе Адмиралтейского района. Здесь «проживали» многие известные персонажи литературных сочинений — Евгений, герой поэмы «Медный всадник» Пушкина, Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели» Н. В. Гоголя, который также упомянул этот район в своей повести «Портрет». Пушкин сочинил поэму «Домик в Коломне».

В воспоминаниях современников преувеличивается роль Якова. Говорили, что якобы без него Глинка ни дня бы не прожил. Надо помнить, что быт любого дворянина обеспечивали его слуги.

Евгений Петрович Штерич (1809–1833) с 1826 года служил в канцелярии Министерства иностранных дел под руководством В. А. Поленова, деда знаменитого художника. Он занимал именно ту должность, о которой мечтал для Мишеля его отец.

Дом на набережной реки Фонтанки, 97, сохранился до наших дней в первоначальном виде.

*Владимир Александрович Соллогуб* (1813–1882) — чиновник, писатель и драматург. Белинский ставил его на второе место по значимости в русской литературе после Гоголя. Основная тема его произведений — жизнь светского общества. Писал также водевили и куплеты для придворных празднеств. Принадлежал к ближайшему окружению императорской семьи.

*Александр Николаевич Струговщиков* (1808–1878) — поэт, переводчик. Окончил Благородный пансион при Санкт-Петербургском университете. Издал несколько книг со стихотворениями. Стал известен благодаря переводам на русский язык произведений Шиллера и Гёте, наиболее известные из которых — «Фауст» и «Страдания юного Вертера». Его перевод Песни Мефистофеля о блохе был чрезвычайно популярен в русской культуре. Позже был положен на музыку М. П. Мусоргским. Известен также его портрет кисти Карла Брюллова.

Так вспоминал дальний родственник Глинки Петр Александрович Степанов, впоследствии известный военный и близкий друг композитора.

Многие портреты Тербенёва отличались этими же характеристиками — набеленное лицо, акцент на глазах, поднятые кверху брови и романтическое, часто страдальческое выражение лица. Известен портрет Грибоедова его кисти.



В разные годы оно называлось по-разному и со временем стало министерством. С 1822 по 1833 год, во время работы Глинки, ведомство возглавлял герцог Александр Вюртембергский, брат императрицы Марии Федоровны.

Близкий друг и соратник Александра I, во время Отечественной войны он отличился инженерными талантами, после был направлен за границу изучать инженерный и образовательный опыт. Руководящую должность в Ведомстве путей сообщений получил 3 августа 1821 года.

Позже К. А. Бахтурин написал ряд популярных драм — «Кузьма Рощин», «Пятнадцать лет разлуки». Он умел держать внимание публики с помощью интриги.

Первоначальная рукопись не сохранилась, как и у многих ранних романсов. В 1855 году Глинка по памяти восстановил его.

Издан фирмой И. К. Пецца.

Еще Монтескьё писал, что внутри сословий, жестко закрепленных в имперских обществах, происходит постоянная циркуляция семейств. Одни из них возносятся, имеют высокий социальный статус, другие — опускаются.

Умением танцевать подобные па Пушкин «наградил» Онегина, который «легко мазурку танцевал».

Род Римских-Корсаковых был разветвленным. В русской истории музыки одним из классиков является Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908). Он принадлежит к тому же роду. Но его родство с литератором очень отдаленное.



Печатался в нескольких популярных альманахах — «Невском альманахе», одном из самых долговечных журналов той эпохи, «Альбоме северных муз» (1828), «Подснежнике» (1829–1830), который издавали А. А. Дельвиг и О. М. Сомов. Ценились его эпиграммы.

**138**

Ныне Загородный проспект, 42.

Друг композитора Сергей Голицын-Фирс приписал к мелодии стихи на французском языке с более фривольным содержанием. Романс получил новое название: «Le baiser» («Поцелуй»).

Вероятно, речь идет об однокашнике по пансиону Михаиле Николаевиче Глебове (1804–1851), приговоренном к лишению чинов, дворянства и сосланном в 1826 году в Сибирь.

Дмитрий Григорьевич пошел по линии дипломатической службы — служил в Европе, а также в Бразилии. Борис Григорьевич Глинка-Маврин стал известным военным писателем.

Среднепоместный род Соболевских имеет польское происхождение. (Не путать с пансионным другом Мишеля Сергеем Соболевским, который носил эту фамилию, прикрывая свое незаконнорожденное происхождение — он был внебрачным сыном помещика Александра Николаевича Соймонова.) Яков Михайлович Соболевский (1793–1844) с супругой Пелагеей Ивановной и владели ныне утраченной усадьбой Руськово Ельнинского уезда.

Дом сохранился в несколько перестроенном виде. Современный адрес: ул. Ленина, 6/1 — установлен Н. В. Девериной и Т. К. Королевой. 22 сентября 2015 года на доме установлена мемориальная доска.

Полное название на сохранившемся автографе: «Benedettasià la madré variéé pour le pianoforte et dédié à mademoiselle Lise d' Ouschakoff par Michel Glinka amateur».



У Батюшкова это стихотворение называется «Мой гений». Название романа Глинки «Память сердца».

Сохранилась копия, написанная рукой неустановленного лица. На титульном листе название подписано рукой Глинки: «Thème écossais pour le pianoforte et dédiée à mademoiselle Elise d'Ouschakoff par son parent Michel Glinka l'auteur».

Она вышла замуж за Александра Никаноровича Мицкого, человека благородного, дослужившегося до председателя Смоленской палаты уголовного суда. У супругов не было детей.

В 1820—1830-е годы Базен руководил такими важными столичными проектами: перестройка Исаакиевского собора (к тому же напечатал исследование о постройке храмов); устройство первого в России цепного моста в Екатерингофском парке; перестройка Охтинского порохового завода; углубление устьев Невы и ее каналов; возведение зданий Сената и Синода; переустройство здания университета; сооружение купола над собором Святой Живоначальной Троицы и др.

Глинка относит их знакомство к лету 1828 года. Но в это время Дельвига не было в Петербурге. Вероятнее отнести их близкое знакомство к 1827 году. Хотя, скорее всего, они были знакомы много раньше. Глинка указывал в «Записках», что Дельвигу его представил Михаил Лукьянович Яковлев (1798–1868), композитор, автор известных тогда русских романсов и хороший баритон. Но их познакомить могли и многие другие общие знакомые.

Сергей Голицын был двоюродным братом Соллогуба и братом Пушкина в шестом колене. Глинка, вероятно, общался со многими Голицыными (например, посредством родственных связей В. В. Энгельгардта). Среди них был дядя Сергея по линии отца — Сергей Сергеевич (1783–1833). Тот считался самым популярным автором русских романсов, издававшихся в Санкт-Петербурге в 1810—1820-е годы. Их исполняли не только в салонах, но пели даже на улицах, например, цыгане.

*Екатерина Александровна Архарова* (1755–1836) — влиятельная петербургская дворянка. Жила в Санкт-Петербурге после 1815 года, в собственном доме на углу Литейной улицы и Артиллерийского переулка. Ее удостаивали своим посещением представители императорской семьи и часто приглашали во дворец. Пользовалась всеобщим уважением в свете.

В связи с тем, что Соллогуб не указывает точной даты, это развлечение принято относить либо к зиме 1826/27-го, либо к 1827/28 года.



Фирс придумал новую игру для общества «шарады в действии» (*charades en action*), которая стала очень популярной. Разыгрывалась мизансцена, по сюжету которой нужно было определить загаданное слово.

Виктор Павлович Кочубей (1768–1834) был одним из влиятельных государственных людей, его предком был тот самый Кочубей, о котором напишет Пушкин в «Полтаве» в 1828 году. Председатель высшего законодательного органа империи Государственного совета в 1827–1834 годах, он славился своей искренностью и преданностью, участливостью и справедливостью. Считалось, что все решения он принимает из любви к Российской империи, искренне веря в великую миссию империи. Хотя Пушкин после смерти вельможи назвал его «ничтожным человеком».

По правилам военной службы без масок выступать на сцене и участвовать в театрализованных постановках было нельзя.

Исполняли монолог Дмитрия Донского из трагедии популярного В. А. Озерова. Далее шло несколько сцен из французского водевиля «Les anglaises pour rire», в которых участвовали братья Н. С. и А. С. Голицыны.

Ныне улица Союза Печатников.

Не путать с Большим театром в Москве. Большой (Каменный) театр не сохранился. Сегодня на этом месте находится Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Улица носит имя Глинки. Напротив консерватории расположен памятник М. И. Глинке.

Это развлечение могло состояться летом 1827 или 1828 года.

Недалеко отдачи Голицыных располагался Елагин остров, где проживала царская семья. Здесь устраивались концерты, давались театральные представления и исполнялась музыка на открытом воздухе, особенно отмечались концерты роговых оркестров, считавшихся исключительно русским изобретением. Музыка исполнялась на охотничьих рогах, причем каждый из них мог издавать лишь один звук.



Это обустроенный регулярный парк семьи Строгановых.

Саркофаг, предположительно привезенный из походов Русско-турецкой войны одним из офицеров в подарок А. С. Строганову. Он получил названия «гробница Ахиллеса» или «гробница Гомера».

Это был любимый способ развлечения аристократов начиная с XVIII века, который часто сопровождался музыкой. Г. Гендель написал три оркестровые сюиты для водной прогулки короля Георга 1. Они получили название «Музыка на воде». Скорее всего, эту музыку русские аристократы тогда не знали.

Высказывались предположения, что Мишель приезжал в Новоспасское ранней весной в связи с наследством после смерти дяди Афанасия Андреевича. Считалось, что он умер в декабре 1827 года. Однако недавние документы, открытые Н. В. Деверилиной, уточняют дату смерти родственника — декабрь 1825-го. Так что это объяснение ошибочно.

*Николай Александрович Мельгунов* (1804–1867) — писатель, публицист, переводчик, литературный и музыкальный критик. Вошел в историю как литератор «второго плана». Во времена Глинки имел значительное влияние на развитие русской литературы, был сочинителем первых русских фантастических историй. Писал романсы на стихи Пушкина. Уехав в 1830-х годах за рубеж, занялся историей русской словесности и ее пропагандой в Европе. В 1837 году вышла его книга о русской литературе на немецком языке. В 1840-е годы вел переписку с Герценом, сотрудничал с изданиями «Московский наблюдатель», «Отечественные записки» и «Современник».

Позже, в 1840-е годы, «любомудры» разделятся на два лагеря — славянофилов и западников.

Авторство приписывается Сергею Соболевскому.

Издана в Москве в 1826 году в типографии С. А. Селивановского.



Сочинения Гофмана переводил на русский язык Я. М. Неверов.

Приехав в Петербург, он нашел нового компаньона для проживания — Николая Чиркова, с которым вместе учились в пансионе. Они селятся в угловом доме, расположенном на пересечении Невского и Владимирской, принадлежащем купцу Барбазану. Маркевич дает запоминающийся образ Николая: «полненький, кругленький, белый, румяный, кудрявый, милое, невинное, с любящей душой творение». Такой типаж был близок Мишелю.

Уволен 29 июня 1828 года. Немаловажным для принятия такого решения стало процветание дел отца. В начале весны 1827 года Иван Николаевич получил выгодное предложение от Василия Васильевича Погодина (1790–1863), приближенного к императору, военного, позже ставшего сенатором и генерал-интендантом действующей армии, то есть руководившего обеспечением войск всем необходимым. Временно проживавший в Петербурге на Торговой улице рядом с Глинками, он, зная их семью по Смоленску, предложил отцу композитора 500 тысяч рублей для залогов. Погодин обещал Глинке половину от прибыли. Глинка-старший успешно совершил сделки и заработал значительную сумму денег, что позволило жить на широкую ногу.

Глинка в «Записках» путает имена. Он пишет, что его начальником был Иван Саввич Горголи. Но Иван Саввич не был членом Совета путей сообщения. И у него была одна дочь, а не три, как запомнил Глинка. Но в памяти Глинки не случайно осталось именно это имя. Иван Саввич был известным денди и экстравагантным франтом. Горголи упоминается в стихах Пушкина и Лермонтова, в романе Дюма «Учитель фехтования» как «один из красивейших мужчин столицы и отважнейших генералов русской армии». Он ввел в обиход тугие галстуки на свиной щетине, прозванные в его честь «горголиями».

Негативное отношение к фортепианной музыке Глинки сформировал В. В. Стасов. Его субъективная оценка закрепились в культуре и действует вплоть до сегодняшнего дня.

Обычно исполняются юношеский Ноктюрн, Вариации на тему «Среди долины ровныя» и Вариации на тему «Соловья» Алябьева.

Шимановская создала прецедент: одна из немногих талантливых женщин, она выбрала, вопреки патриархальным взглядам общества, сольную карьеру пианистки. Судьба Шимановской была незаурядной: богатый муж не поддерживал ее интересов в искусстве. Она развелась с ним и гастролировала, разъезжая по Европе с дочерьми Целиной и Еленой. В первый приезд в Россию в 1822 году она, тогда еще начинающая пианистка, играла перед императорской семьей. Ее исполнение восхитило русских императриц — Елизавету Алексеевну и Марию Федоровну, обладавших хорошими познаниями и вкусом в музыкальном искусстве. Указом Александра I ей было присвоено звание «Первой пианистки Их Величеств Русских императриц», и она решила навсегда остаться в России, где хотела прожить долгую, счастливую и обеспеченную жизнь. Но трагический поворот судьбы разрушил ее планы — в 41 год Шимановская умирает от холеры, эпидемия которой разразилась в столице осенью 1831 года.

Итальянская улица, 15. Теперь в нем располагается торговый центр.



Ныне Площадь искусств.

Авторское название: «Среди долины ровный varié le pianoforte, compose l'an 1826».

Точное авторское название неизвестно, рукопись считается утерянной. Впервые опубликованы во второй тетради «Собрания музыкальных пьес, составленных М. Глинкой» в 1839 году (фирма «Одеон», владелец П. И. Гурский).

Фортепианный концерт войдет в моду ближе к концу XIX века.

Видимо, их встреча состоялась в Петербурге, а не в Приютино, на даче Олениных, как указывают некоторые исследователи.

Глинку могли познакомить с Олениными либо Сергей Голицын (Фирс), либо Штерич, который был вхож в их семейство с отрочества. В 1823 году дом Е. М. Олениной по набережной реки Фонтанки, 101, был продан С. И. Штерич, матери Евгения.

Анна Оленина вышла замуж лишь в 1840 году, в возрасте тридцати двух лет, став супругой президента Варшавы Ф. А. Андро.

На это стихотворение Пушкина написано 50 (!) романсов. Их создателями были: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. К. Глазунов. Самым популярным стал романс С. В. Рахманинова.



Датировка связана с тем, что в этих числах Грибоедов перед отъездом в Персию еще находился в России.

Дата открыта исследователями в рукописи Пушкина.

С 1827 года Глинка не раз испытывал любовные разочарования, что в целом характерно для романтиков. Один из романсов так и был назван «Разочарование», стихи для него написал Фирс. В нем есть показательная для настроения Глинки строка: «Любовь — обманчивое чувство», а счастье — это «тень, тень, тень».

Николай Кузьмич Иванов (1810–1880) родился в Черниговской губернии, близ Глухова. Голос мальчика оценил Ф. П. Львов и отобрал его для Певческой капеллы, куда принимались самые одаренные дети. Такой оказался в Петербурге.

Вероятно, Пушкин знал о развлекательной поездке Голицына с Глинкой в Новгородскую губернию, в Марьино, которым владела графиня С. В. Строганова.

В Италии Луиджи Дзамбони (Замбони; *ит.* Zamboni) и его музыкальная семья были на хорошем счету. Луиджи Дзамбони считался выдающимся певцом, одним из первых, еще в 1808 году, он начал исполнять оперы Россини. Именно он исполнял партию Фигаро на премьере «Севильского цирюльника» в 1816 году в Риме. За выдающиеся музыкальные заслуги он получил звание академика Болонской академии музыки. Дзамбони с женой постоянно гастролировали, неоднократно бывали в России начиная с 1802 года.

Впервые подробную информацию о группе Дзамбони представила для русскоязычного читателя музыковед Елена Петрушанская.

Полностью не завершен. Сочинение было закончено В. П. Ширинским, редакцию делал Н. Я. Мясковский. В таком виде Струнный квартет *D-dur* был впервые опубликован в 1948 году.



Исследователи Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов к периоду с 1824 по 1826 год относят черновые наброски симфонического сочинения на темы народных песен «Во лузях», «Во саду ли, в огороде», «Ой, не ходи, Грицю». Они предполагали, что это должна была быть Симфония *B-dur*. Правда, черновая партитура сохранилась без названия, так что по сохранившимся материалам сложно определить замысел и тем более возможный конечный результат. Место хранения автографа: РНБ. Ф. 190. № 22.

Судя по количеству инструментов и их составу, увертюры были сочинены в расчете на оркестр из Шмакова или Новоспасского. Впервые опубликованы в первом томе Полного собрания сочинений М. И. Глинки в 1955 году.

Ит. *opera seria* означает «серьезная опера». В русском переводе возможны разные написания: опера-сериа, опера серия, опера *seria*.

Сегодня известно 17 автографов, написанных на итальянские тексты и относящихся к периоду занятий с итальянским маэстро. Можно предположить, что и развернутые театральные сцены, которые Глинка в «Записках» датирует 1827 годом, также были сочинены под руководством Леопольдо Дзамбони в 1828-м, о чем свидетельствует их жанр и выбор итальянских текстов. Однако найти доказательства новой датировки пока невозможно. Рукописи считаются утерянными. Среди упомянутых Глинкой номеров: Дуэт с речитативом для баса с тенором (*A-dur*), Хор на смерть Героя (*c-moll*), Ария для баритона (*As-dur*), *Adagio* и Молитва для театра в три голоса (*F-dur*).

Известное сочинение «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха представляет собой цикл для клавишных инструментов (чаще исполняют на клавесине и фортепиано) из сорока восьми прелюдий и фуг. Они поделены на два тома по 24 мини-цикла. Впервые композитор написал сочинения для всех двадцати четырех тональностей, в том числе для редких, с большим количеством диэзов и бемолей.

Род театрального амплуа, когда актер играет роль лица противоположного пола.

Глинка следовал старинной практике оперных театров, где оперные партии расписывались в разных ключах. Таким образом, вокальные партии, записанные вместе, выглядели как вокальная партитура наподобие оркестровой. Голос принимался как часть целостной музыкальной ткани.

Это Квартет *F-dur* «Come di Gloria al nome» («О, как при мысли о славе сердце мое трепещет») для сопрано, альты, тенора и баса с аккомпанементом двух скрипок, альты и виолончели и Квартет для альты, двух теноров и баса в сопровождении струнного квартета *g-moll* «Sogna chi crede d'esser felice» («Помни, что счастье на свете призрак мгновенный»), Оба квартета имели особенность — их должны были исполнять хоры, так как в партитуре значатся ремарки *tutti* (все) и *solo* (сольно).



Автограф сохранился в виде рукописных партий и авторского переложения для фортепиано в четыре руки. Впервые издан в 1878 году П. И. Юргенсоном.

Эта рукописная форма бытования сочинений оставалась актуальной долгое время. В 1889 году издательство Матвея Ивановича Бернарда (1794–1871) приобрел Петр Иванович Юргенсон (1836–1904), ставший самым крупным предпринимателем в этой области.

Пожалуй, только с распространением Интернета в начале XXI века рукописные сборники перестали быть актуальными.

Сегодня экземпляр того первого тиража считается большим раритетом даже в крупных библиотеках.

В итоге учеба у Дзамбони-младшего длилась около года — с 1828-го по 1829-й.

Ходили слухи, что ее отравили в собственном имении. Но причина, скорее всего, была в ином — в бактериальной инфекции, с которой не умели тогда бороться.

Сейчас и позже он много занимался с сестрами. Для Наталии, обладающей вокальными данными, он сочинил вокальные этюды для контральто. Для Людмилы написал учебник по географии. Сохранился раздел, посвященный Италии.

Стихотворение В. А. Жуковского представляет собой перевод отрывка из трилогии Ф. Шиллера «Валленштейн». Романс впервые издан в «Лирическом альбоме на 1832 год». Издан И. Ф. Ласковским и Н. Н. Норовым.



У Соболевского остался маленький сын с врожденным заболеванием: он плохо слышал. Его будет опекать другая сестра Мишеля — Елизавета.

Об этом свидетельствует дата подачи документов на загранпаспорт. Дело о выдаче загранпаспорта тянулось в течение почти двух месяцев — с 28 февраля по 19 апреля 1830 года.

В России название оперы Вебера переводилось по-разному — «Волшебный стрелок» и «Вольный стрелок». Премьера состоялась в 1821 году в Берлине под управлением автора. Далее постановки шли в Карлсруэ, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне, Дрездене и везде сопровождалась успехом.

Глинка неоднократно слышал премьеру оперы в Петербурге — в 1823 году в исполнении Немецкой труппы, а в 1824-м под руководством Катерино Кавоса играла Русская труппа с легендарным В. В. Самойловым.

Ныне Бад-Эмс. Во времена Глинки его посещало каждый год около тысячи человек, в том числе представители царских и королевских семей. Здесь в 1720 году было открыто первое в Германии казино.

Театр, построенный пять лет назад, являлся гордостью местных жителей. Просторный, вместительный, он был оборудован по последнему слову. Машинерия позволяла, как указывала мать известного философа Шопенгауэра, подавать на сцену воду и создавать настоящие водоемы, если того требовала постановка.

Театр в эти годы возглавлял тенор Йозеф Август Рёкель, певший партию Флорестана из оперы Бетховена «Фиделио» в первом венском спектакле 1806 года.

С 1830 года Штерич был причислен к русскому посольству при Сардинском дворе в Турине.



В то время Милан был столицей Ломбардо-Венецианского королевства, принадлежащего Австрии. Как подсчитала Е. М. Петрушанская, вне Милана и его окрестностей Глинка провел всего около шести месяцев. И это почти за три года миланского турне.

Помимо Милана и близлежащего Турина, в это время Глинка посещал озеро Комо и окружающие его поселения — Варенну, Лекко, Монцу, Брианцу, Арсано и др.

*Франческо Базили* (ит. *Basily, Basili*; 1767–1850) — итальянский композитор, органист и пианист. Возглавил Миланскую консерваторию в 1827 году, а в 1837-м — капеллу Святого Петра в Риме. Написал 13 опер.

Комиссия посчитала, что стиль Верди являлся подделкой под Россини и Доницетти.

Позже, вероятно, в июле — августе 1831 года в миланских салонах произошла встреча с Феликсом Мендельсоном-Бартольди, которая, однако, не имела никаких творческих последствий.

Видимо, Воронцов-Дашков любил этот балет, шедший в Милане в 1820-е годы.

Точное название — *Rondino Brillante per Pianoforte nel quale e introdotto il motive «La tremenda ultrice spada» del M. Bellini Composto e dedicate a Donna Teresa Visconti D'Arragona da M. Glinka*. 19 июля 1831 года, Милан.

Франческо Поллини (*um.* Pollini; 1762–1846) начинал, как многие музыканты Италии, с написания опер, но они не имели успеха. Перешел к фортепианной музыке, которая стала его «коньком». В Милане он пользовался невероятной славой и уважением. Россини советовался с ним, когда впервые показывал оперу «Отелло», а Беллини посвятил ему возвышенную «Сомнамбулу». С момента открытия Миланской консерватории он был профессором фортепианной игры.



Одна из инструментальных пьес Глинки итальянского периода посвящена ученице Поллини. Это Серенада на темы из «Сомнамбулы» для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Она исполнила ее в июле 1832 года с лучшими миланскими артистами.

Сейчас сезон начинается в Милане 7 декабря. Рождественские выходные наполнены оперными постановками, концертами, вплоть до Пасхи идет карнавал со всевозможными развлечениями.

Наиболее известной Анной Болейн стала Мария Каллас в постановке режиссера Лукино Висконти. В Москве одной из последних премьер оперы являлось концертное исполнение в 2014 году.

Интересно, что похожая предсмертная сцена героини появится в еще одной русской классической опере, где даже сюжет связан с высокими коронованными особами, — «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова.

В оригинале название: *Variazioni Brillantiper Pianoforte composted al Sig. M. Glinka sul motive dell' Aria «Nel vedertua costanza cantata dal Celebre Sig. G. — B. Rubini nell' Anna Bolena del M. Donizetti dall' Autore dedicate al suo Amico Eugenio Steritsch, Gentiluomo di Camera di Sua Maestà l'imperatore di tutte le Russe»*. Это было первое сочинение Глинки в Италии.

Он посвятил ему еще одно сочинение — Прощальный вальс, короткое, всего в одну страничку эмоциональное послание другу. Дата на автографе: 15 июня 1831 года. Турин.

**231**

Глинка сравнивал Геную с Вавилоном и его висячими садами.

Холера распространялась в Москве и Санкт-Петербурге с 1830 года, когда по стечению обстоятельств Глинка покинул родину. Известно, что холера «заставила» остаться Пушкина в его имении Болдино.



В «Записках» Глинка называет ее Зенеидой, то ли на иностранный манер, копируя произношение ее гостей, то ли подчеркивая древнегреческие истоки ее имени.

Названия достопримечательностей, географических мест и городов даются в современной транскрипции. Они могут отличаться от тех, которые указаны Глинкой в «Записках».

Другой вариант русского написания — Нодзари (ит. *Andrea Nozzari*).

Ит. *delicatezza*.

В свое время искусство Россини считалось революционным. Весь культ *bel canto* строился на импровизациях примадонн и солистов. А творчество Россини стало историческим водоразделом. Вместо того чтобы бороться, ругать и отрицать эту часть виртуозного пения, как делали многие, например Глюк, он использует «зло» в свою пользу, во «благо». Он пишет виртуозные каденции, тем самым фиксирует свою, авторскую волю и лишает певца любой вольности.

У Глинки в «Записках» — госпожа Фодор-Мейнвиель.

Иванов послал в Россию прошение об отставке, но император «не изъявил соизволения на просьбу Иванова». Его решение остаться вызвало скандал. Государь требовал от посольства, чтобы те нашли меры отправить непослушного подданного в Россию. Может быть, он даже прятался, находился в бегах, боясь наказания.

Романс написан на одноименное стихотворение известного итальянского поэта Феличе Романи, либреттиста Беллини. Впервые опубликован на итальянском языке в России в 1834 году в журнале «Эолова арфа», который выпускал композитор А. Е. Варламов, друживший с Глинкой. На русском языке — вероятно, в переводе самого Глинки — романс был издан в 1856 году у постоянного тогда издателя композитора Стелловского.



Секстет он допишет в конце февраля 1833 года, когда уже будет покидать эти места. Рикорди, услышав его премьеру, сразу издал новое сочинение русского композитора.

Чирилла Бранка (1810–1883) была замужем за известным меценатом и журналистом Изидоро Камбьязи. Он организовал первые периодические издания по музыке на итальянском языке и издание музыкальной биографической энциклопедии.

Эмилия Бранка (1811–1883) в конце жизни написала воспоминания — ее главным героем был Феличе Романи, самый известный либреттист эпохи Беллини, человек с сильной харизмой, устроитель запоминающихся банкетов в салоне знаменитого ресторана «Кавет-та». Влюбленная в него Эмилия долго преодолевала сопротивление семьи и в конце концов вышла за него замуж. В книге она описывает многих, но о Глинке упоминает мимоходом...

Девушки организовали премьеру посвященного им произведения, но на открытом воздухе музыка Глинки не произвела должного эффекта. Глинка был разочарован.

Сегодня сложно сказать, исполнял ли Ролла сонату публично или в салоне, и звучала ли его музыка еще где-то по протекции Ролла.

Название в оригинале: *Variazioni per PianoForte suit' Aria del Tenore nell' opera del M. Bellini «I Capuleti e I Montecchi» composte da M. Glinka e da lui dedicate alia Nobile Madamigella La Signora Contessa Angiola Cassera, dilettante distinta.*

Оперная практика тогда позволяла использовать в одной театральной постановке сочинения разных авторов. Опера еще не мыслилась как драматическое искусство со сквозной единой линией сюжета и неизменяемым текстом автора.

Его первыми исполнителями стали музыканты оркестра из театра «Ла Скала» — кларнетист Пьетро Тассистро, фаготист Антонио Канту и сам Глинка, исполнивший партию фортепиано. Позже Глинка сделал другой состав трио — для скрипки, виолончели и фортепиано.



*Николай Дмитриевич Гедеонов* (1799 — после 1856) — смоленский дворянин старинного рода, помещик, владелец имения Беззаботы. Позже Глинка часто навещал их в Беззаботах, имение ему нравилось.

«Всеобщая музыкальная газета». Выходила с 1798 года.

Этюды сохранились в эскизах с набросками партии фортепиано. Изданы в Полном собрании сочинений М. И. Глинки, том 11.

В 1840 году З. Ден издал капитальный труд «Теоретическое и практическое учение о гармонии», который наряду с известной работой теоретика А. Маркса станет базой для всех немецкоязычных композиторов. Его ориентация на древнюю музыку, то есть написанную до XIX века, соответствовала немецкой романтической эстетике. В 1850-е годы он будет участвовать в издании Полного собрания сочинений И. С. Баха. Его связи с русскими музыкантами будут расширяться. После Глинки у него учились братья Рубинштейн, ценившиеся в первую очередь как виртуозы, но чувствующие в себе талант сочинительства, В. Н. Кашперов, В. П. Энгельгардт. С ним общался Владимир Стасов, известный с середины XIX века музыкальный критик.

Глинка хотел эти книжечки издать, но Ден был против. Изданы в 1969 году в Полном собрании сочинений М. И. Глинки.

Тетради конспектов и практические задания этих занятий сохранились.

С конца XVIII века идея нации приходила на смену династическому принципу в организации государств. Нации «изобретались» (термин Э. Хобсбаума), и большую роль в создании этих «воображаемых сообществ» (термин Б. Андерсона) играли деятели культуры.

И. Г. Гердер изложил теорию национальной идентичности впервые в многотомном труде «Идеи к философии истории человечества».



В музыковедении существует несколько версий того, кто мог бы скрываться под инициалами «S. T.». На данный момент признано три расшифровки, но каждая имеет свои «слабые» стороны. Письма могли быть написаны С. А. Соболевскому (версия Е. И. Канн-Новиковой), Петру Степанову (версия А. Розанова и В. В. Протопопова). Третья версия, которая считается наиболее точной, — это мог быть Н. А. Мельгунов (утверждается в Полном собрании сочинений М. И. Глинки, предложена также А. А. Орловой и А. С. Ляпуновой). Проверить точность письма, датировку и все другие необходимые для историков данные сегодня невозможно. Подлинник письма не найден. В русских изданиях приводится по первой публикации, вышедшей на итальянском языке.

«Ворона в павлиньих перьях» — модное тогда выражение о человеке, желающем казаться более важным, значимым, чем он есть на самом деле. Оно пришло из басни Ж. де Лафонтена, использовалось часто русскими писателями, например И. А. Крыловым, А. П. Чеховым.

В. А. Жуковский «Тоска по милом». В Полном собрании сочинений М. И. Глинки и «Записках» приводится неправильное название — «Тоска по милой». Это перевод из Шиллера «Жалоба девушки». Романс опубликован в 1856 году М. И. Бернардом.

Опубликован М. И. Бернардом в 1843 году. Автограф не сохранился.

В автографе стоит точная дата написания — 23 ноября 5 декабря — 1729 декабря 1833 года. Берлин. Впервые изданы М. И. Бернардом в 1841 году.

Создавалась с октября 1833 года до момента отъезда в марте 1834-го под руководством З. Дена. Название в автографе: *Sinfonia per l'orchestra sopra due motive Russi*. Существует в виде черновой рукописи. Издана в 1948 году. Впервые исполнена в Ленинграде в 1938 году под управлением Л. Г. Кауфмана.

Искусство немецких врачей ей не помогло. Две перенесенные здесь операции не давали результатов. Здоровье сестры не улучшалось.

Ехали по маршруту: Познань, Кёнигсберг, Тильзит, Юрбург, Ковно, Вильно, Минск и Смоленск.



Как доказала В. А. Савинцева, тема канона Дена «Canon circolare», а точнее, восемь тактов, буквально воспроизводится в хоровой Интродукции «В бурю, во грозу» оперы «Жизнь за царя».

Новинский бульвар, расположенный в историческом центре Москвы рядом с Арбатом, Тверским бульваром, был известен проведением ярмарок, народных гуляний и т. п. Рядом находился дом Грибоедова, где выступали Алябьев и Верстовский. Часто в его салоне бывал Одоевский.

«Марьи́на ро́ща» (1809) написана как старинное предание. На берегах Москвы-реки живет Услад, певец и рассказчик. Он влюблен в прекрасную Марию. Поклявшись друг другу в любви, Услад уезжает служить Старому Пересвету. Пока тот отсутствовал, богатый богатырь Рогдай силой увез Марию. Когда Услад вернулся, то не нашел ее. На помощь пришел призрак бедной девушки, который привел его к хижине старца, рассказавшего об убийстве Марии. Это место было названо Марьиной рощей.

Похожий сюжет был выбран московским композитором А. Н. Верстовским для оперы «Аскольдова могила». Он тоже работал в подобном ключе — пытался создать истинно национальную оперу. Она была поставлена на год раньше «Жизни за царя» Глинки — 15 сентября 1835 года в Москве.

М. И. Глинка и Д. С. Стунеев прибыли в Санкт-Петербург 6 сентября 1834 года.

Позже, в 1839–1844 годах, дом, принадлежащий Школе гвардейских подпрапорщиков, на Вознесенском проспекте был перестроен в Мариинский дворец. Сейчас важная часть ансамбля Исаакиевской площади. Его владелицей стала дочь Николая I великая княжна Мария Николаевна. Ныне здесь Законодательное собрание Санкт-Петербурга.

Известно, что Лермонтов дважды рисовал Стунеева. Один из этих рисунков, изображающий Стунеева с бичом в руках посреди манежа, хранится в ИРЛИ РАН. Стунеев также поминается в стихотворении Лермонтова «Юнкерская молитва».

272

Портрет позже висел в кабинете в Новоспасском.



Бакенбарды были в моде — их носили Пушкин, Крылов. Глинка выбрал разновидность бакенбардов под названием «Фавори» (*Favoris*) — тонкие, обрамляющие щеки. Похожие были, например, у декабриста Павла Пестеля.

У Дельвига стихотворение называется «Романс». Впервые издан в 1836 году в Москве у крупного нотоиздателя Карла Венцеля. Он вошел в четвертую тетрадь «Романсов и песен М. И. Глинки».

275

Сохранился лишь карандашный рисунок.

Глинка снял квартиру на месяц, до отъезда к матушке в Новоспасское. Она располагалась рядом с Луизой Карловной, жившей в районе Пески. Как писал Глинка, первоначальная цена за нее была 500 рублей за месяц. Цена требовалась выше, чем обычно, так как принято было сдавать квартиры на год или более длительный срок. Но потом хозяин снизил ее вдвое. Глинка дает подробный отчет о денежных тратах — 225 рублей за квартиру на месяц, столько же — съем мебели и всего необходимого.

Он получил место учителя русского языка великой княгини Александры Федоровны (урожденной принцессы Шарлотты Прусской), жены будущего императора Николая I. В 1824 году назначен наставником их сына, великого князя Александра Николаевича, ставшего императором Александром II.

Впервые триада была изложена Уваровым в докладе императору, на французском языке, при вступлении в должность министра 19 ноября 1833 года. Триада возникла не на пустом месте. Она отвечала на известный лозунг французского либертажа «свобода, равенство, братство». Во времена Наполеоновских войн актуальна была немецкая патриотическая триада Ф. Шлегеля «раса (общность происхождения) — обычай — язык». В России был известен вариант А. С. Шишкова, поборника старины, — «вера, воспитание, язык». А еще ранее, во времена Отечественной войны, был известен призыв «за Веру, Царя и Отечество», который в 1812 году был введен на Ополченский крест — знак Государственного ополчения императора Александра I.

Позже, в 1860-х годах, под «народностью» будут подразумевать нечто другое — обращение к культуре крестьянства.

В музыковедении он называется «первоначальный план».



На создание «Жизни за царя» могли повлиять сочинения, которыми в то время увлекался композитор: он изучал партитуру оперы «Медея» Керубини, слушал симфонии Бетховена (Седьмую или Девятую), играл и пел отрывки из оперы «Пират» Беллини.

Соллогуб только начинал публичную литературную деятельность. Возможно, Жуковский рассчитывал, что участие в создании национальной оперы поспособствует его карьере. Дебют Соллогуба состоялся в 1837 году в «Современнике», где была напечатана новелла «Три жениха».

*Егор Федорович Розен* (нем. Karl Georg Wilhelm Rosen; 1800–1860) — государственный деятель, поэт и издатель. Совмещал военную службу с литературной деятельностью. В 1835 году по ходатайству Жуковского был назначен секретарем великого князя Александра Николаевича, будущего Александра II. Общался с Дельвигом, Пушкиным. Розен сделал первый перевод на немецкий язык «Бориса Годунова» Пушкина.

На помощь пришел хоровой дирижер Гавриил Ломакин (1812–1885), приводивший к нему певчих и музыкантов. Талант и знания Ломакина вызывали в Глинке уважение. Он написал о нем в «Записках»: «... собственным постоянным трудом и талантов достиг почетного места». Он знал о его крестьянском происхождении и служении в капелле графа Д. Н. Шереметева.

Так, К. Ф. Рылеев в своем стихотворении «Иван Сусанин» называл Сусанина «мужичонкой с сединой».

Он подробно описывает в «Записках» мнения друзей. Виельгорский порекомендовал доделать коду в интродукции из I действия, так как мизансцена казалась незаконченной. Сцена появления жениха требовала большей торжественности и эффектности. Глинка по его совету добавил хор на сцене, который вместе с хором за кулисами пели на крещендо и достигали самой громкой звучности к приходу Собинина. Одоевский посоветовал использовать тему лужского извозчика как лейтмотив, то есть сопровождать ею появление Сусанина. Карл Мейер, друг и учитель юности, советовал внести изменения в оркестровку и аккомпанемент мазурки, которая в результате производила на публику яркое впечатление.

Январь — март 1836 года (точная датировка не установлена).

В отличие от немецкого и французского вариантов оперного жанра, Глинка идет вслед за Беллини. Его «Сомнамбула» и «Норма» имеют двухчастную структуру. И у Глинки опера делится на две части: первая — завязка, экспозиция героев, вторая — конфликт и развязка. Интродукция и эпилог придают опере вневременной, вне-исторический эффект, как будто разворачивается некое мифологическое действие.



Н. В. Кукольник указывал в «Дневнике» (запись от 26 ноября 1836 года), что Дирекция предлагала Глинке заплатить за оперу 4 тысячи рублей. Композитор хотел согласиться на это. Но Кукольник с друзьями отговорили, видимо, предлагая договориться о выплатах процентов с каждого показа, что казалось им, уверенным в абсолютном успехе оперы, более выгодным. Князь Волконский торговался. Однако сам Глинка вспоминал, что секретарь Гедеонова обязал его дать подписку, согласно которой он не должен требовать за оперу никакого вознаграждения. Найти подтверждения ни первой, ни второй версии пока не удалось, так что ответить на вопрос, почему Глинка не получил за оперу гонорар, сложно.

А. М. Гедеонов происходил из смоленского дворянского рода, известного с XVII века. Сестра Глинки Наталья была замужем за его родственником Н. Д. Гедеоновым.

В благонадежности его персоны сложно сомневаться, ведь на должность директора назначался человек, которому доверял император (например, Николай I хорошо знал о невероятных усилиях Гедеонова по борьбе с холерой в 1830 году). К тому же у него был опыт управления Итальянской труппой в Москве в 1820-е годы. Он обладал уникальным набором качеств, позволявшим ему продержаться на посту директора 25 лет, дольше, чем кто-либо за всю историю театров — с 1833 по 1858 год. В его обязанности входили не только хозяйственное управление, но и ведение переписки, отбор пьес для постановки, решение вопросов оформления спектаклей, приглашение новых певцов и многое другое. Таким образом, он должен был разбираться в искусстве и владеть многими управленческими качествами. В одном лице он совмещал разные должности, которые сегодня назывались бы так — генеральный директор, пиар-менеджер, завлит (часто сам составлял либретто и утверждал их в Третьем отделении), режиссер, начальник художественной части и др.

Императорская балетная труппа получала значительную государственную субсидию, а балетные спектакли шли в Большом (Каменном) театре Санкт-Петербурга, сцена которого превышала все другие и была оснащена техническими новшествами. Надо заметить, что император Николай I был большим поклонником балета. Он лично следил за постановками и посещал репетиции.

Ходили слухи, что Глинку заставил переименовать оперу один из государственных чиновников, посетивший репетицию. Кто-то говорил, что помог поэт Нестор Кукольник. В его «Дневнике» есть запись от 1–8 июня 1836 года: «Я советую заменить название оперы — другим, более выразительным; а также и для отличия от первого «Ивана Сусанина». В любом случае процесс изменения названия был ответственным и долгим, в котором участвовали все интеллектуалы кружка Жуковского. Согласно воспоминаниям, обсуждался еще один вариант названия — «Смерть за царя».

В названии используется парафраз на книгу Рейтблата «Как Пушкин вышел в гении», в которой обсуждаются механизмы формирования популярности и известности художника.

*Андрей Адамович (Андреас Леонгард) Роллер (1805–1891)* — известный пейзажист и театральный художник. Ему поручали оформлять самые важные премьеры и городские праздники. Постановщик «живых картин». Участвовал в реконструкции Большого (Каменного) театра.

Интересный поворот судьбы: сын Александра Всеволодовича Всеволожского (1793–1864) Иван Александрович (1835–1909), родившийся в период создания «Жизни за царя», впоследствии будет известным директором Императорских театров.



Еще до первого представления Глинка при помощи и по инициативе нового друга, писателя Нестора Кукольника, продал право на публикацию оперы Снегиреву. С продаж нот автор получал прибыль. В первое время были выпущены Песнь сироты, увертюра, мазурка, сцена дуэта Сусанина и Вани, петые Петровым и Воробьевой и особенно запомнившиеся публике; ария и рондо Антонида. Но издатель так и не выпустил полного клавира оперы, а тем более партитуры. У Глинки не было своего экземпляра оперы. Ему приходилось брать из театра единственную партитуру, чтобы во время Великого поста исполнять сцены в домашних или публичных концертах.

Глинка, а вслед за ним и современники указывали, что Ф. В. Булгарин негативно оценил оперу. Но это было не так. Дело в том, что Глинка входил в группу литераторов, которые выступали против деятельности Булгарина, и опера в этом контексте стала одним из предметов их дискуссий.

Его употреблял также Н. В. Кукольник. «Занимается новая заря для русской народной музыки... завтра взойдет солнце, и Глинка станет бессмертен» (дневниковая запись от 26 ноября 1836 года).

О «реакционной» сущности оперы, о «холопской преданности» царям и православию много писалось в 1930-е годы.

В советское время, в силу идеологических причин, этот смысловой пласт оперы был полностью изъят.

В начале XX века оперу использовали даже для борьбы с... пьянством. Государством было принято решение устраивать народные хоры и народные спектакли. И по собственной инициативе руководители таких хоров часто выбирали для исполнения номера из «Жизни за царя», а иногда ставили всю оперу.

Гимн заказал губернатор и литератор Н. И. Хмельницкий. Гимн был исполнен в 1837 году в зале Дворянского собрания. Сейчас в этом здании находится Смоленская областная филармония, которой присвоено имя М. И. Глинки (ул. Глинки, 3).

С 1825 года Верстовский работал в московской Дирекции Императорских театров, занимал разные управляющие должности, а с 1842 года стал управляющим Московской театральной конторой. Он много сочинял для театра, а его опера «Аскольдова могила» до премьеры «Жизни за царя» считалась главной национальной оперой. В 1862 году критик Александр Серов написал, что популярность Верстовского «пересиливает Глинку».



Например, Глинка занимал деньги у богатого Сергея Соболевского.

Конная площадь располагалась недалеко от засыпанной речки Лиговки и теперешнего Московского вокзала.

Согласно письму Соболевского Пушкину, Глинка в это время жил на углу Фонарного переуллка в доме Шлотгауера (впоследствии Плюшара, затем Мерца). Современный адрес: угол переулков Пирогова и Фонарного, 3/8. 30 мая 2004 года в рамках празднования двухсотлетия со дня рождения М. И. Глинки, по адресу Фонарный переулок, 3, на фасаде дома установили мемориальную доску композитору. Он прожил здесь до весны 1837 года.

Организация государевых певчих как постоянного хора совпала с идеей образования централизованного Русского государства под эгидой Москвы у Ивана III. Капелла происходила из «Государевых певчих дьяков», которые пели во время богослужения и на светских пирах со второй половины XV века. Дьяки в православной церкви имели особое значение: они должны были побуждать народ к молитве и показывать, когда начинается та или иная часть божественного служения. При участии государевых певчих совершалось венчание на царство Ивана IV Грозного. При Петре I Капелла регулярно участвовала в официальных государственных торжествах, исполняя в честь петровских побед и других торжественных государственных событий хоровые канты. К 1717 году Придворный хор насчитывал 60 человек. Петр возил его в заграничные поездки. По распоряжению Екатерины II хор стали называть Капеллой. Она получила особый статус, по аналогии с европейскими дворами. За границей проживающие великие княгини могли пожелать устроить свою придворную православную церковь, куда отправляли также «капелланов». Они пели в дипломатических представительствах России. По инициативе Аракчеева хористы даже отправлялись в военные поселения для обучения пению солдат.

В Европе должность капельмейстера была престижной, в разные годы ее добивались знаменитые Бах, Гайдн и Моцарт. Капельмейстером называли руководителя музыкального коллектива (хора, оркестра) при дворе или в храме. Русская Придворная капелла отличалась от подобных организаций в Европе тем, что в ее составе был только хор. В католических храмах капеллой называют также отдельное помещение.

Пренебрежительным словом «итальянщина» называли всю европейскую музыку конца XVIII века.

На Руси в XII–XIII веках инструментальное искусство было официально запрещенным, гонимым как искусство дьявольское.

Первый пробный свод песнопений был выпущен под руководством Ф. П. Львова при участии певчего Петра Турчанинова в 1830 году. Он считался неудачным. Святейший синод видел в нем много пропущенного и упущенного. Парадокс заключался в том, что деятельность А. Ф. Львова по сбору и публикации полного цикла песнопений начался с запрещения книги своего отца. В 1846–1849 годах под его руководством с участием Ломакина и Воротникова были изданы «Обиход», «Октоих» и другие книги. Позже стали считать, что гармонизации А. Ф. Львова «грешат» немецкими влияниями, в частности протестантских хоралов, и не отражают истинную специфику русского музыкального мышления. Надо заметить, что поиски «истинного» стиля в церковной музыке велись долго, вплоть до начала XX века.



Сохранившаяся партитура написана рукой неустановленного лица и датирована 1837 годом. Исследователи считают, что замыслы «Херувимской» обнаруживаются уже в 1828 году, в рукописях. Глинка указывал в «Записках», что в это время пытался еще сочинить фугу с текстом, но не закончил.

Глинка восхищался басами еще в эпоху его службы в канцелярии  
Министерства путей сообщения

Пожар длился около 30 часов. Полностью выгорели второй и третий этажи с уникальными интерьерами Растрелли, Кваренги, Монфер-рана, Росси и др. Погибли исторические документы — хроники, рукописи, документы. Восстановительные работы велись в течение двух лет.

Здание для Капеллы было выкуплено государством по ходатайству Бортиянского, заботящегося об удобствах певчих. Современный адрес: набережная реки Мойки, 20.

Пушкин, как известно, также страдал от тещи. Прожив некоторое время на Арбате в Москве с тещей, он рассорился с ней и уехал с женой в Петербург.

Глинки снимали у Одоевских часть дома. Дача располагалась рядом с Петербургом, между Черной речкой и Выборгской дорогой. Сейчас это северная часть города. Усадьба располагается в самом начале нынешнего проспекта Энгельса. Считалось, что здесь жила вдова Пушкина Наталья, во втором замужестве Ланская. В советские годы здесь располагались жилые квартиры, детский дом и школа-интернат для глухих детей. Воссоздана в 2008 году.

Нестор Васильевич Кукольник (1809–1868) происходил из семьи обедневшего дворянина-словака, проживающего в Закарпатской Украине. Он получил превосходное образование в Нежинской гимназии, был знаком с Гоголем.

Сам Глинка не помнил даты, а Кукольник указывал несколько вариантов — либо конец 1834 года, либо 1836-го.



Первым их совместным творческим проектом стала добавочная сцена для оперы «Жизнь за царя». Кукольник написал стихи для партии Вани (сцена у стен монастыря в IV действии). В «Записках» Глинка указывал, что написал дополнительную сцену по просьбе Осипа Петрова, мужа исполнительницы партии Вани Воробьевой. Написанная 23–24 августа 1837 года, она была инструментована к началу октября. Первое исполнение оперы с новой сценой состоялось 18 октября 1837 года.

Написан в 1838 году первоначально на стихи Александра Римского-Корсака, впоследствии Глинка заменил их стихотворением Пушкина. Впервые опубликован в пятой тетради «Собрания музыкальных пьес», составленной Глинкой. Выпущен фирмой «Одеон» Петром Гурскалиным. После вышел отдельным изданием, в той же фирме «Одеон».

Впервые опубликован в первой тетради «Собрания музыкальных пьес», составленного Глинкой, фирмой «Одеон». Цензурное разрешение — 29 декабря 1838 года. В 1855 году новый издатель Глинки — Стелловский — выпустил переложение этого романса без ведома композитора, что вызвало громкий скандал.

Иван Николаевич Глинка с друзьями взял в этих селениях откупы на период с 1811 по 1815 год.

Уже давно доказано в музыкальной науке, что Сальери в действительности не имел никакого отношения к смерти Моцарта.

Маршрут поездки с остановками: Новгород-Северский (16 мая) — Нежин (21 мая) — Чернигов (23–28 мая) — Ичня — Качановка — Переделав (*ныне Переяслав-Хмельницкий*; 5—10 июня) — Киев.

23 марта, в концерте любителей в пользу частных школ Женского патриотического общества.

Маркевич после окончания пансиона в 1831 году опубликовал «Украинские мелодии», где были собраны предания и поверья, переписанные им по законам высокой литературы. Это было своего рода подражание «Песням Оссиана», известной мистификации шотландца-романтика Джеймса Макферсона.



Глинку сопровождали: помощник учителя пения Дмитрий Палатин, певчий Нафанаил Шейнов и дядька Г. Саранчин, а также его слуга Яков.

Расположена недалеко от одноименного села в Черниговской области Украины, в 180 километрах от Киева. В 1981 году здесь был создан заповедник Качановка.

Семен Степанович Гулак-Артемовский (1813–1873) уже *был* местной звездой, пел в Михайловском монастыре и учился в Киевской духовной семинарии. Осенью он самостоятельно приехал в Санкт-Петербург.

Василий Иванович Штернберг (1818–1845) был отмечен малой золотой медалью Императорской академии художеств за акварель «Ярмарка в местечке Ичне». Ее приобрел император Николай I для альбома супруги. Был отправлен от академии на обучение в Италию. Внезапно скончался в Риме, прожил 27 лет.

Виктор Николаевич Забила (Забела, Забелла; 1808–1869) учился в Нежинской гимназии (в той же, где и Кукольник) в одном классе с Гоголем, служил в гусарах, страдал от несчастной любви.

Возможно, именно эта картина в словаре Брокгауза и Ефрона ошибочно названа: «М. И. Глинка в имении Г. С. Перовского за сочинением оперы «Руслан и Людмила». В каталоге Русского музея, где хранится полотно, указано следующее его название: «В Качановке, имении Г. С. Тарновского». Холст, масло. 1838 год.

**335**

Место хранения: Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Датируется 24 июня. Автограф не найден. 8 июля появляется вторая версия романса.



Песни «Не щебечи, соловейку» и «Гуде вітер вельми в полі» были опубликованы в третьей и пятой тетрадях «Собрания музыкальных пьес» Глинки в 1839 году. Автографы не обнаружены.

Написан на слова Маркевича. Сохранилась неоконченная партитура для тенора соло, хора и оркестра.

25 ноября 1838 года всех отобранных певчих зачислили в штат Придворной певческой капеллы.

Сегодня расстояние от Капеллы до Аничкова дворца не кажется таким внушительным, а Глинка жаловался на дороги.

*Андрей Петрович Лоди (Лодий; 1812–1870)* — русский лирический тенор, музыкальный педагог. Окончил исторический факультет Санкт-Петербургского университета. Учился пению в Италии, потом брал уроки у Глинки. Дебютировал в сезоне 1837/38 года в петербургском Большом (Каменном) театре — исполнял партию Собинина, которую он изучил вместе с композитором. Современники вспоминали, что его голос был красивым, но не столь сильным, какой необходим для оперной сцены. Перешел на педагогическую работу, выступал в салонах. В 1859–1861 годах преподавал в музыкальных классах Русского музыкального общества.

Уволен с 18 декабря 1839 года. На его место был назначен Дмитрий Палатин, с которым Глинка ездил в Малороссию.

В 1853 году в семье Салтыковых разгорится невероятный скандал, который изменил их положение в обществе и благоприятное расположение императора. Раскрылась измена Екатерины Михайловны. Ее троюродный брат, помещик Федор Энгельгардт, который приходился дальним родственником и семейству Глинок, соблазнил как саму графиню, так и ее старшую дочь.

Мария Алексеевна Щербатова (около 1820–1879), уроженка Украины, в Петербурге жила у бабушки, то есть у той самой строгой матушки Штерича. Она год прожила в несчастливом браке, муж умер, и уже после его смерти в 1838 году родился ее первенец, который прожил два года. Вдова осталась без средств к существованию. По завещанию мужа, в случае потери сына Мария лишалась всего состояния, которое обратно переходило в род Щербатовых.



Термин социолога Т. Веблена.

В «Записках» Глинка вспоминал, что издать альбом его заставила жена, корившая отсутствием денег. Очевидно, память подводит Глинку. В письмах этого времени он указывал о собственном решении, возникшем после разговора с матушкой о состоянии дел в имении.

Три тетради «Романсы и песни М. И. Глинки» в Москве выпустил Карл Венцель в 1834–1835 годах.

Возможно, Глинка путает: речь могла также идти о договоре Платона Кукольника о публикации другого цикла романсов Глинки «Прощание с Петербургом». Кукольник также называет окончательную сумму договора с Гурскалиным в тысячу рублей.

Глинка написал для «Собрания» два вальса, контраданс и галоп.

Глинка получил от Верстовского две пьесы и согласие на публикацию, но включил в сборник только одну — известную балладу Торопа из оперы «Аскольдова могила».

Цензурное разрешение на выход первой тетради было получено 29 декабря 1838 года.

В «Собрании» увидели свет и другие романсы Глинки на стихи Пушкина — «В крови горит огонь желанья», «Где наша роза».



В 1844 году свою версию романа «Ночной зефир» сочинил Даргомыжский. В нем также используется противопоставление двух образов — природы и испанки.

Позже Юлия Дмитриевна вышла замуж за сенатора Дмитрия Борисовича Бера (1832–1903), владевшего имением Починок, где Глинка любил бывать (остались так называемые «глинкинские» комнаты). Сенатор был известным благотворителем, в частности, на его средства в 1874 году было открыто училище в селе Лучеса.

Интересно, что именно классные дамы, при всем консерватизме обучения, являлись первыми в России дворянками, жившими вне семьи, работающими и зарабатывающими деньги.

**356**

Место хранения: Музей-усадьба Тригорское, входящий в состав Музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское».

Вальс *G-dur* 1839 года существует в двух авторских версиях — для оркестра и фортепиано. Фортепианная версия издана фирмой «Одеон». Партитура Вальса считается утерянной.

Глинка сделал фортепианное переложение Полонеза *E-dur*. Оно было издано в «Одеоне». Партитура считается утерянной.

Точной датировки на рукописи Мазурки *F-dur* не указано. Считается, что она написана в 1835 году. Издана фирмой «Одеон».

Второй вальс (*B-dur*), написанный для Екатерины Керн, считается утерянным.



Первая фортепианная версия относится к лету 1839 года, не позднее июля 1839-го она была издана. В 1845 и 1856 годах Глинка делает новые оркестровки этого известного сочинения.

Судьба Николая Яковлевича Соболевского (1826 — не ранее 1882) — сына рано умершей сестры Пелагеи Ивановны и Якова Михайловича Соболевского, умершего в 1844 году, сложилась в целом благополучно. В 1847 году поступил на службу писцом в Смоленском дворянском депутатском собрании. Имел 267 душ крепостных в деревнях Смоленской губернии, доставшихся по наследству от отца. В браке у него родились пятеро детей. Потомки занимались сохранением наследия Глинок. Именно они передали в Эрмитаж золотую табакерку Ивана Николаевича Глинки с изображением Евгении Андреевны, Михаила и Пелагеи.

Он отправил жену в самое благоприятное из всех окрестностей Петербурга место для поправки здоровья — в район Лесного института (ныне Выборгский район города), который к тому же отличался умеренными ценами.

«Антоновым огнем» называлась болезнь, вызывавшая сильнейшие боли в конечностях, зуд, онемение, судороги, галлюцинации и приводившая к некрозу тканей и гангрене. Причиной считается отравление спорыньей, грибом-паразитом ржи и других злаков. Как раз в те годы из-за засухи рожь не уродилась, о чем сообщала матушка в письмах, и, вероятно, была поражена спорыньей.

**365**

Прибыл в Новоспасское 10 сентября 1839 года.

Портреты трех дам не найдены. Неизвестно, исполнил ли Степанов просьбу Глинки.

Квартира находилась в доме М. А. Тарновского, находящемся на углу набережной реки Фонтанки и Измайловского проспекта. Впоследствии был перестроен под казармы Измайловского и лейб-гвардии Егерского полков.

Копии с этого письма он отослал матушке и одному из своих поверенных в этом деле.



Пять человек прислуги, лошадей, выращенных еще батюшкой, он отправил в Новоспасское, так как их содержание было слишком дорого для нынешнего его состояния. Евгения Андреевна выслала 1500 рублей на выкуп заложенного серебра и окончательного устройства бытовых вопросов (отправка лошадей и дворовых в Новоспасское).

После увольнения Глинки со службы женщины вынуждены были покинуть казенную квартиру. Они переехали в Кронштадт, к брату.

**371**

У него был дом на углу Бассейной улицы и Эртелева переулка. Ныне улица Некрасова, 7, на углу улицы Чехова. Дом сохранился. Перестроен.

Так, Глинка рассказывал, как сенатор Павел Иванович Сумароков (1767–1846), хорошо относившийся к чете Глинок, пригласил к себе протоиерея Алексея Малова, учившего Глинку еще в пансионе, и вместе они пытались уговорить его помириться с женой.

Дело в том, что Анна с 1837 года, еще до смерти Керна, находилась в отношениях с троюродным братом А. В. Марковым-Виноградским. Ее отец из-за этой непристойной, как он считал, связи лишил ее всего наследства.

**374**

Издан М. И. Бернардом в 1842 году.

Среди тех, кому посвятил Глинка романсы, — П. П. Каменский, А. П. Лоди, П. И. Гурскалин, Н. Ф. Немирович-Данченко, Л. А. Гейденрейх, Ф. П. Толстой, А. Н. Струговщиков.

К подобному приему прибегнет, например, Одоевский. Его рецензия на гастроли Берлиоза в Россию также будет написана в виде письма Глинке.



Хор составляли Воробьева-Петрова и ее муж, четыре оперные солистки, Алиса, пассия Кукольника, Лоди, Харитонов, Леонов, Ломакин, взявший на себя управление хором, Гулак-Артемовский, Яненко, оба Кукольника.

Этого письма не сохранилось. Глинка упоминает о нем в нескольких других письмах.

Ныне деревня Катежно относится к Псковской области, в ней проживает около 120 жителей.

Сюжет трагедии, как и во многих сочинениях Кукольника, запутан. Псковский воевода Холмский противостоит наступающим ливонским рыцарям. Не рассчитывая на военную победу, они пытаются склонить его к измене. Подосланная под видом пленницы красавица Адельгайда очаровывает князя. Поддавшись ее советам, он видит себя во главе нового Поморского государства. Колдун Схария, подкупленный рыцарями, поддерживает эти устремления. Юная дочь Схарии Рахиль влюблена в князя и стремится помешать его союзу с Адельгейдой, по наущению которой тот идет на разрыв с Москвой. На вече князь открыто объявляет о своем решении, но псковичи отвергают его притязания. Оставшись без войска, всеми покинутый, он ожидает расплаты. Адельгайда, увлеченная молодым купцом, тоже покидает князя. Рахиль кончает жизнь самоубийством. Прибывшие в Псков московские бояре по приказу Ивана III лишают Холмского должности воеводы.

Увертюры и антракты из музыки Глинки к трагедии Кукольника звучали в концерте пианиста и композитора Эрнста Габербира. Переехав из Кёнигсберга в Петербург в 1832 году, он выступал в концертах, вел педагогическую деятельность и в конце концов получил звание придворного пианиста. Позже в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона его назвали «выдающимся пианистом» и «отличным педагогом». Он выработал технику, в которой пассажи передаются из руки в руки так, чтобы избегать применения первого пальца. Концерт состоялся 6 марта 1841 года. Глинка остался недоволен исполнением.

Соболевские с Елизаветой уехали в Париж в мае 1841 года.

Некоторые современники считали, что эта была вынужденная мера. У Кукольника Глинке не давали сочинять, отвлекали.

Переписка Глинки и Керн не сохранилась.



Крепостная была в бегах, боясь, что корнет или Мария Петровна ее разыщут и накажут. Глинка просил в Третьем отделении спасти девушку. Ее нашли, и она дала показания в консистории. В благодарность Глинки дали ей свободу от крепостной зависимости.

**386**

По духовщинской ветви рода Глинок.

В Училище для глухонемых произошла судьбоносная встреча Лизы с директором училища Виктором Ивановичем Флёри. Они понравились друг другу и вскоре поженились.

Большая Мещанская, 24, — в доме Шуппе, бывшем доме Варварина. Сейчас он выходит на Казанскую набережную и набережную канала Грибоедова.

Александр Александрович Шаховской (1777–1846) родился в поместье Беззаботы Ельнинского уезда.

Глинка писал, что они познакомились в 1838 году. Но согласно датировке на автографе «Предварительного плана» оперы, их первая работа — каватина Гориславы — уже была закончена в начале ноября 1837-го. Отсюда можно сделать вывод, что они познакомились раньше.

Принято считать, что Глинка часто не имел своего мнения и соглашался с «братией». Но письма композитора этого периода говорят об обратном. Глинка в «Руслане и Людмиле» следовал только своему замыслу и отвергал непонравившиеся предложения.

Упоминаются марки дорогого французского вина. Название рома обыгрывается — обозначает и крепкий спиртной напиток, и название города.



Первоначальная рукопись оперы утеряна. На последующих копиях и изданиях посвящение отсутствовало. Остается неизвестным, выполнил ли Глинка свое обещание.

Глинка жил в доме Давыдова на Гороховой улице. В 1842 году к нему переехали Евгения Андреевна и младшая сестра Ольга. Мать и сестра занимали целый бельэтаж. Глинка жил во флигеле, находившемся во дворе.

**395**

Сорт табака.

Для танцевальной сюиты он частично взял уже готовый материал и в том числе ту музыку к танцам из «Жизни за царя», которая не вошла в окончательную редакцию.

Для партии Гориславы Глинка придумал необычный прием. Впервые для арии в качестве инструмента *obligato*, то есть сопровождающего голоса, он использует фагот, казалось бы, совсем не подходящий для любовной тематики.

В истории музыки получила название «гамма Глинки» и «гамма Черномора».

Эти условия о выплатах с каждого спектакля были установлены «Положением о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских театрах» от 13 ноября 1827 года, подписанным императором. Положение имело рекомендательный характер, не имело статуса закона, но им чаще всего и руководствовались в Дирекции.

Отсутствие консенсуса связано с тем, что подлинного первого манускрипта оперы, написанного самим Глинкой, не сохранилось. Как указывала сестра Л. И. Шестакова, «от него уцелело лишь несколько номеров (почти все находятся в Императорской Публичной библиотеке, в коллекции автографов Глинки)». Шестакова упоминает, видимо, уже о следующем переписанном экземпляре Театральной дирекции, служившем для первой постановки оперы под руководством самого автора. Этот театральный экземпляр сгорел в 1859 году при пожаре Театра-цирка, ныне Мариинского театра.



Дирижер премьеры — Карл Альбрехт (1807–1863).

В работе над эскизами принимал участие Карл Брюллов.

Декорации назывались так: 1. Гридница. 2. Пещера Финна. 3. Пустыня с Головой. 4. Дворец Наины. 5. Лес, сменяющий дворец Наины. 6. Сады Черномора. 7. Стан Ратмира. 8. Гридница с видом Киева.

Восемь эскизов декораций Роллера, выполненных масляными красками, хранились у Н. В. Кукольника. В 1860-е годы их приобрел В. П. Энгельгардт, собирающий архив композитора. В 1892 году он подарил их Отделу рукописей Императорской публичной библиотеки. В начале XX века эти материалы уже не упоминаются в каталогах библиотеки. Некоторые из этих эскизов сейчас хранятся в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина.

Роль и значение Ф. В. Булгарина сегодня пересмотрены. См.: *Рейтблат А. Ф. В. Булгарин: Идеолог, журналист, консультант секретной полиции: Статьи и материалы.* М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Такое число приводит Лонгинов. Глинка указывал в «Записках» чуть меньше — 32 представления.

Звездный состав сохранялся до 1846 года.

Подобная «ловушка» восприятия известного литературного произведения, положенного на музыку, поджидала многие великие русские оперы, например «Евгения Онегина» Чайковского. В 1937 году Владимир Набоков в статье «Пушкин, или Правда и правдоподобие» назвал Чайковского преступником, искажившим гениальное сочинение, и считал, что подобное действие является основанием для уголовного преследования композитора.



...независимость мила мне... (фр.).

По воспоминаниям участников, снимал маску Яненко. Петр Степанов указывал, что именно он взял уже готовую маску и вылепил по ней бюст. Он писал, что «плохо сработанный», но «очень похожий». Бюст сохранился в собственности Степанова. Видимо, было сделано два бюста друзьями композитора. В. П. Энгельгардт считал, что автором бюста был Яненко: один экземпляр находился у Кукольника, позже был разбит, другой — в Новоспасском. Л. И. Шестакова заказала копии с этого бюста и преподнесла их Музею Глинки в Петербурге, Балакиреву и Стасову, впоследствии подарившему свой экземпляр Энгельгардту.

Тарантелла написана в 1843 году. Впервые опубликована в журнале «Нувеллист» в 1850 году, № 12.

Романс «К ней» на слова А. Мицкевича в переводе С. Г. Голицына  
сочинен в 1843 году.

Первая — «Воспоминания о мазурке», сочинена в Смоленске осенью 1847 года. Посвящена полковнику Романусу, известному любителю музыки и композитору. Издана фирмой К. Р. Клевера, позднее Ф. Т. Стелловским под названием «Привет Отчизне» (Глинка не давал такого названия). А. Н. Серов вспоминал, что Глинка собирался сделать на этой пьесе надпись — «Homage à Chopin». Вторая — мазурка (*a-moll*) написана в 1852 году, в почтовой карете, во время пути до Варшавы. Впервые издана в 1878 году фирмой П. И. Юргенсона.

Позже Лист напишет книгу «Цыгане и их музыка в Венгрии». В начале XX века, когда началось научное изучение музыкального фольклора страны, воззрения Листа на венгерскую музыку будут подвергнуты жесткой критике.

После Варшавы, через Познань приехали в Берлин, далее маршрут следовал так: Кёльн — Аахен — Брюссель — Париж.

3. Дену особенно понравилось трио «Не томи, родимый», видимо, он мог услышать некоторые параллели бетховенской музыки из «Фиделио».



**417**

Глинка приехал в Париж в середине июля 1844 года.

Реализовать замысел не удалось. Элим Мещерский вскоре заболел и в ноябре 1844 года умер.

На дороговизну посещения театров и концертов жаловался А. С. Даргомыжский, который в это же время находился в Париже.

Вскоре Глинка со своими друзьями переехал на рю де Прованс — в более просторную квартиру с двумя спальнями, кухней и довольно большой залой для приема гостей и шумных встреч. Но по петербургским меркам она все же считалась маленькой. Кушанья теперь готовили дома. В любой момент к ним могли прийти приятели.

**421**

Лист совершил большие гастроли по Пиренейскому полуострову с октября 1844 года по апрель 1845-го.

В 1844–1845 годах вышли самые знаменитые романы Дюма — «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо», которые вскоре были переведены на испанский.

Испанское болеро, созданное в конце XVIII века, объединялось с народным танцем сегидилья. Оно могло быть быстрым или медленным, с характерным для испанской музыки острым зажигательным ритмом. Глинка написал два болеро. Одно из них — «Я здесь, Инезилья» на стихи А. С. Пушкина, стало одним из самых популярных.

Князь Элим Мещерский познакомил Глинку с высокопоставленным испанцем маркизом де Суза, служившим в испанском посольстве. Он, как сообщал Глинка, принадлежал к одной из благороднейших фамилий Испании. Тот жил когда-то в Петербурге, любил хорошую музыку и даже учился у известного композитора Шуберта. Русский композитор часто бывал у него. Суза дал рекомендации по поводу учителя испанского языка.



Шедевр плутовского романа, написанный в XVIII веке, хорошо знали в русской культуре, где появились даже собственные версии этой истории: плутовские романы В. Т. Нарезного (1812–1813) и Ф. В. Булгарина, который назвал свой роман по имени оригинала «Иван Выжигин, или Русский Жилблаз» (1829). Русские романы также пользовались популярностью.

Позже Берлиоз напишет в статье о Глинке в 1845 году, что их первая встреча произошла намного раньше, в Италии. Но документальных подтверждений этому пока не найдено. Скорее всего, как уже отмечалось, они могли встретиться в Риме в 1831 году.

Настоящее имя Аделаида Вертейль (Verteuil).

Позже в «Записках» Глинка напишет обратное — что оба сочинения провалились.

**429**

В настоящее время здание не существует.

Помогал ли Берлиоз в организации концерта Глинки, неизвестно. Никаких документов, доказывающих это, не известно на данный момент.

**431**

Точный адрес: Salle des Concerts Herz, 38 rue de la Victoire.

Не путать с учителем Глинки — Карлом (Шарлем) Мейером (Майером).



Позднее в «Записках» он напишет про итог своего концерта на французском, как всегда преуменьшая общественный резонанс и, скорее, сообщая о собственном впечатлении от услышанного, — «умеренный успех».

Эта формулировка «в России и для России» была весьма важной для Глинки. Он цитирует эти слова в нескольких письмах.

Поездка Берлиоза в Россию состоялась в 1847 году.

Ее писем не сохранилось.

**437**

Глинка выехал из Парижа 25/13 мая 1845 года.

Сейчас Алькасар является одним из самых популярных мест для туристов в Сеговии.

На этом диалекте разговаривают в центральной и северной частях Испании.

**440**

Оригинальное название: «Capriccio Brillante para grand orchestra sobre la Jota Aragonesa compuesta por Miguel de Glinca».



**441**

Глинка с доном Сантьяго выехал из Мадрида 26/14 ноября 1845 года.

В домике рядом с Альгамброй Глинка прожил до начала марта 1846 года.

В советском издании писем дано объяснение, характеризующее дону Сантьяго довольно нелюбезно. В комментариях указано, что после того как он перестал вести хозяйство Глинки и жил отдельно, на его имя продолжали поступать деньги и письма из России для композитора, но он их не передавал. Из комментариев можно сделать вывод, что он якобы сделал себе состояние из этих украденных денег и открыл бизнес в Испании.

Дон Педро Фернандес Ноласко Синдино (имя приводится по автографу Глинки, его пьесе «Молитва», посвященной дону Педро) — год рождения не установлен — 1885. С 1846 по 1855 год жил с Глинкой и сопровождал в поездках. В 1855 году уехал в Париж. Глинка подарил ему партитуры с дарственными надписями «Арагонской хоты», «Ночи в Мадриде» и «Камаринской». Даты поставлены мартом и апрелем 1855 года. В настоящее время рукописи находятся в Национальной библиотеке в Париже.

**445**

28 /16 июля 1846 года. Мадрид.

**446**

Выехали в Севилью 29 / 17 ноября 1846 года.

*Оле Буль* (Улле Булл; 1810–1880) — норвежский скрипач и композитор.

**448**

Место хранения оригинала: РНБ. Дата на автографе: 25 сентября 1845 года.



Еще в Париже, в начале 1845 года, Глинка мечтал написать новую оперу на итальянском языке с использованием испанского фольклора.

В РНБ хранятся нотные записи его пьес для фортепиано. Это Хота и Испанский воинский гимн. Оба сочинения вписаны в альбом, подаренный М. И. Глинкой сестре Л. И. Шестаковой в 1852 году. Любопытным представляется пьеса Пастораль, написанная для органа и подаренная Дмитрию Стасову, с довольно личным посвящением и уверениями в искренней и прочной дружбе.

**451**

Дата на автографе: 25 септември 1847 година.

**452**

Место хранения автографа для фортепиано: РНБ. Название сочинения в автографе: «Prière pour le piano dediée a don Pedro Nolasco Femandes Sindino par son ami M. Glinka, l'auteur». Дата: 28 сентября 1847 года.

**453**

Дом не сохранился.

Дата на автографе романса «Милочка»: 17 ноября 1847 года. Автор текста неизвестен. Романс вскоре был издан в «Собрании музыкальных пьес», издаваемом другом А. П. Лоди в 1848 году, а также еще два раза в 1849-м издателем М. И. Бернардом.

Опубликован в 1848 году в «Музыкальном альбоме с карикатурами». Составители — друзья композитора А. С. Даргомыжский и Н. А. Степанов.

**456**

Они поселились на Рымарской улице.



Эта оркестровая музыка, в которой использовался испанский фольклор, была сочинена чехом Яном (Хуаном) Скочдополе (*исп.* Don Juan Skozdopole, композитор, директор Итальянской труппы в Мадриде). Произведение «Халео де Херес» по инициативе Глинки было опубликовано в одном из альбомов А. П. Лоди.

Это была первая редакция. Вторая появится позже, в Петербурге — 15 марта 1850 года. Именно она получила распространение. Впервые издана в 1858 году в Лейпциге. Сочинение имело разные названия — Вторая испанская увертюра, «Ночь в Мадриде» и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде». Впервые вторая редакция прозвучала в авторском концерте Глинки 2 апреля 1852 года.

Издана в 1848 году М. И. Бернардом. Перевод из «Фауста» И. В. Гёте  
Э. И. Губера.

**460**

Сегодня это один из районов польской столицы в северо-западной части города.

**461**

Сохранилась рукописная копия романса. На ней рукой Глинки написано: «Варшава? / 19 ноября 1848 г.».

Автограф партитуры не имеет названия. В начале рукописи выставлено: «6 августа 1848 г. Варшава». В конце партитуры: «19 сентября/10 октября 1848 г. Варшава». Место хранения: РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка.

**463**

Выехали из Варшавы после 19/7 ноября 1848 года.

*Виктор Иванович Флёр* (1800–1856) — выдающийся российский сурдопедагог. С 1837 года директор Санкт-Петербургского училища глухонемых. Получил прекрасное образование, владел французским, греческим и латинским языками. При помощи графа Виельгорского, опекуна училища, проводил реформы в области сурдопедагогики, разрабатывал систему жестового языка, автор первых трудов по сурдопедагогике в России. Он первым доказал, что глухота не лишает человека интеллектуальных способностей и не мешает его развитию.



В казенной квартире Флёри, находившейся в Училище глухонемых, у Красного моста (ныне ул. Гороховая, 18) тогда жили матушка, Ольга с мужем и Мария с детьми. Глинка в последние годы сблизился с В. И. Флёри — он много писал ему из-за границы (ответные письма Флёри считаются утерянными). Через него Евгения Андреевна отсылала деньги сыну за рубеж.

**466**

Встреча состоялась 23 января 1849 года.

Позже Николай Новосельский станет одесским городским головой и основателем частного пароходства, поддерживаемого государством. На международные перевозки пассажиров и грузов, а также на внутренние речные перевозки он получал от правительства субсидии, льготы и заказы.

**468**

Выехал из Петербурга 9 мая (по старому стилю) 1849 года.

Прожили здесь до конца лета. Эта улица существует и в наши дни. Ее архитектурный облик значительно изменился. Определить дом, в котором жил Глинка, сейчас невозможно. Однако на угловом доме улицы размещена мемориальная доска, отмечающая место, где могло бы находиться предполагаемое строение: «Здесь в 1848 году (год указан неверно, правильно — в 1849 году. — *Е. Л.*) жил и творил национальный русский композитор Михаил Глинка. Таблица установлена по инициативе Союза польских композиторов в 150-летие со дня рождения композитора».

Органист Август Фрейер (1801–1883) получил известность как превосходный исполнитель и композитор. Его ценили Ф. Мендельсон и Л. Шпор. Основал в Варшаве общество, исполнявшее оратории и крупные вокальные произведения.

**471**

Недатированный автограф. Место хранения: РНБ. Ф. 190. М. И.  
Глинка. № 61.

Романс «Rozmowa» с польским текстом издан в Варшаве в конце 1849-го или в начале 1850 года. Один экземпляр с дарственной надписью он подарил А. Фрейеру с датой 18/30 января 1850 года, второй передал Н. И. Павлицеву с датой 19/31 января 1850 года. Романс с русским текстом (стал называться «О милая дева!») при содействии Глинки был издан М. И. Бернардом. Дата цензурного разрешения: 20 июня 1852 года.



Даты цензурного разрешения: «Адели» — 23 января 1850 года;  
«Мери» — 26 января 1850 года.

Считается, что распространение натуральной школы в России началось с 1845 года, когда вышел альманах «Физиология Петербурга».

Опубликовано Н. А. Некрасовым в сборнике натуральной школы «Петербургский сборник» в 1846 году.

Глинка хорошо понимал, что эта болезнь может быть наследственной. От нее страдала и его мать. Она полностью ослепла. Последние три года жизни при ней постоянно находилась Людмила Шестакова.

Вязига — хорда осетровых рыб, то есть эластичный хрящ, заменяющий позвоночник.

Авторская надпись на рукописи: «Кончено 8/20 сентября 50 года. Варшава». Автограф хранится: РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. № 5. И уже через месяц, 10 октября 1850 года, М. И. Бернард получил цензурное разрешение на его публикацию.

Романс «Финский залив» имел прямую отсылку к ее жизни и персоне: дело в том, что для Александры Федоровны на берегу Финского залива, возле Старого Петергофа, на границе парков Александрии и Знаменки, был выстроен небольшой павильон. Он назывался Палермо. Он напоминал ей о времени, проведенном в Палермо, на острове Сицилии, где она поправляла здоровье.

В русском варианте будет опубликован А. П. Лодием в 1854 году (дата цензурного разрешения: 19 ноября 1854 года) в сборнике «Собрание музыкальных пьес для голоса и фортепиано».



В октябре 1850 года он переехал в новую квартиру — на улице Налёвки, где и прожил почти год, до отъезда в сентябре 1851-го. Современный вид улицы Налёвки значительно отличается от того, что видел Глинка.

Вторую редакцию Второй испанской увертюры композитор начал летом 1851 года. В это время он писал Энгельгардту, что дал ей новое название — «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (на французском). Однако оно отсутствует во всех сохранившихся копиях рукописи. Автографы партитур обеих испанских увертюр не обнаружены.

**483**

Приехал в Петербург 24 сентября 1851 года.

Владимира Стасова в это время не было в Петербурге: в мае 1851 года в качестве секретаря А. Н. Демидова он уехал из столицы, а возвратился в марте 1854-го. Тогда и начнется его деятельность по пропаганде творчества Глинки.

В разные годы его также оканчивали В. В. Стасов, А. Н. Серов, И. С. Аксаков и П. И. Чайковский.

При Александре II Дмитрий Стасов участвовал в судебной реформе 1864 года. Но параллельно все больше становился народником и адвокатом: он вставал на сторону протестующих студентов, поддерживал пострадавших от судебной системы, в том числе Д. В. Каракозова. О нем говорили, как о хорошем ораторе. Находчивый, быстро принимающий решения, он говорил просто, невозмутимо и по факту, без лишней эмоциональности и образности, что, видимо, отличало его от старшего брата Владимира. Он учился игре на фортепиано у известного педагога А. А. Герке. Обладал хорошим голосом, с ходу распевал вокализы и арии Беллини и Доницетти.

Дом Жукова, ранее Барбазана, сохранился в перестроенном виде.

Филармоническое общество было организовано по инициативе музыкантов придворного театрального оркестра и любителей музыки, собиравшихся на музыкальных вечерах у придворного банкира А. А. Раля. Их цель была благородной — оказание помощи семьям умерших музыкантов Императорских театров, которые тогда еще не получали пенсий. Учредителями были Д. Бахман, А. Булант, историк, литературовед и библиограф Ф. А. Аделунг и Раль. Первыми директорами были избраны скрипачи И. Мазнер и Н. Г. Поморский, виолончелист Д. Бахман, флейтист Ф. Михель и фаготист А. Булант. Среди почетных директоров значился М. Ю. Виельгорский. Руководили концертами дирижеры К. Б. Шуберт и Л. В. Маурер.



Кроме глинкинских сочинений прозвучали Седьмая симфония Бетховена и сочинение самого К. Б. Шуберта — «Воспоминания об опере «Гугеноты» для пяти виолончелей и контрабаса. В заключение звучал Большой марш для симфонического и военного (духового) оркестра Л. В. Маурера.

Они выехали 23 мая, Шестакова — 25 мая. Это было третье заграничное путешествие композитора.

**491**

Глинка прибыл в Берлин 18/6 июня 1852 года и провел здесь неделю.

Маршрут Глинки: из Берлина в Ганновер, Кёльн, Страсбург, Нанси и Париж.

**493**

Прибыл в Париж 1 июля/19 июня 1852 года.

**494**

Выехал из Парижа 24/12 июля 1852 года.

Выехали из Тулузы 29 июля/10 августа 1852 года, а 15 августа были в Париже.

Дом располагался вблизи старого здания Королевского оперного театра (Opéra de Paris, Grand Opéra, Opéra Garnier), который был создан во второй половине XVII века. Во время постройки нового здания театра архитектором Ш. Гарнье дом, где жил Глинка, был снесен.



После того как был сделан набросок, началась работа на камне для техники литографии. Художник и Глинка посчитали, что работа не удалась. Все эскизы были уничтожены.

**498**

Место хранения: портрет в полный рост — РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка.  
№ 241.

Влияние романа на культуру Нового времени было столь велико, что его отголоски Глинка хорошо знал по многочисленным картинам, произведениям Лопе де Веги, Сервантеса, Байрона и Вольтера. Исследователи указывают, что и в «Руслане и Людмиле» Пушкина есть его «следы».

Надо заметить, что сюжет про любовные приключения Петра Великого, находящегося инкогнито за границей, был в моде. В том числе об этом написаны оперы «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник», «Саардамский бургомистр» Доницетти и «Царь и плотник» А. Лорцинга и др.

Заехали в Брюссель. Добирались в Берлин через Кёльн и Ганновер.

Либретто Филиппа Кино. Опера написана в 1777 году, в том же году поставлена в Париже.

Этот сюжет был чрезвычайно популярен в XVIII веке. К нему обращались Люлли, Вивальди, Гайдн, Керубини, Россини, Сальери и др.

**504**

Царское Село, ул. Грязная, в доме Мейера. Дом не сохранился.



**505**

Ныне улица Чехова, 7. Дом надстроен. В настоящее время на нем размещена мемориальная доска.

Написана 5 декабря 1854 года. В издании Стелловского указано посвящение — «Для маленькой племянницы Ольги Васильевны Шестаковой».

**507**

Опубликована К. Ф. Гольцом в 1853 году.

Дом графа Шереметева находился на набережной реки Фонтанки, ныне — дом 34.

**509**

Место хранения автографа: РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. № 97.

Как сообщал Энгельгардт, он продолжал «безостановочные» поиски рукописей Глинки «везде и повсюду». Среди прочих находок — «Вальс *mélancolique*», первоначальный вариант «Вальса-фантазии». Он нашел только отдельные оркестровые партии, которые переписчик по его просьбе свел в единую партитуру. Было найдено Болеро для оркестра, которое, так же как и «Вальс-фантазию», исполнял Герман в Павловском вокзале.

Позже исследователи внесли в этот список уточнения.

**512**

Разрешение на публикацию «Камаринской» датировано 23 октября 1851 года.



Вероятно, по этой партитуре К. П. Вильбоа сделал четырехручное переложение русского скерцо для фортепиано. Стелловский опубликовал его в 1856 году.

Отдельные издания романсов, по желанию Глинки, были переплетены в тома-конволюты. Сохранилось три таких тома: первый — у Шестаковой (место хранения: Кабинет рукописей РИИИ), второй — у Д. Стасова (Отдел рукописей РНБ), третий — у Дена в Берлине (Берлинская государственная библиотека). Сохранились сведения, что был четвертый том, который Глинка подарил Леоновой (считается утерянным).

Он хотел издать переложения для фортепиано, сделанные Серовым. Это Польский акт и финал из «Жизни за царя». А также переложения интродукции и увертюры из «Руслана и Людмилы», сделанные Энгельгардтом. В планах обсуждалось переложение для четырех рук (двух исполнителей) всей оперы.

На данный момент оркестровка пьесы Вебера считается утраченной.

Многие ученые — среди них: Катков, Кудрявцев и др. — исследовали древность. Грановский писал монографию из истории Средних веков, Катков и Леонтьев вернулись из Берлина, где слушали лекции Шеллинга о философии религии и развитии христианского и языческого мира. Катков писал о древнейших греческих философах, Леонтьев — о древнегреческом стиле, украшавшем некогда храм Афины на острове Эгине. Кудрявцев писал произведение «О римских женщинах по Тациту». А близкий друг Глинки — профессор римской словесности Шестаков — переводил на русский язык греческие трагедии и римские комедии.

*Федор Иванович Буслаев* (1818–1897) — русский лингвист, фольклорист, историк литературы и искусства. Впервые применил научные методы к изучению русской народной словесности. Профессор Московского университета, член Императорской академии наук. С 1859 по 1861 год преподавал русский язык и литературу детям царской семьи. В 1861 году написал докторскую диссертацию «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (в двух томах).

Статья Ф. И. Буслаева вышла в 1851 году в «Прописях», издаваемых П. М. Леонтьевым.

Глинка использует термин «тремоло» в негативном ключе. Он подразумевает сильную вибрацию голоса, как будто звук «дрожит», что часто происходит при отсутствии правильной техники пения. Подобное сильное «качание» голоса считается большим недостатком.



Литератор Василий Василько-Петров (Василий Петрович Петров; 1824–1864) был преподавателем русского языка в Павловском кадетском корпусе. Печатался в «Санкт-Петербургских ведомостях». В «Русском художественном листке» заведовал театральной хроникой и петербургской летописью. В 1853 году поступил на службу в Санкт-Петербургское театральное училище, где преподавал теорию драматического искусства и декламации.

**522**

Дарственные автографы датированы 24 марта (по старому стилю) 1855 года и 13/25 апреля 1855 года.

**523**

Сейчас этот монастырь находится на территории поселка Стрельна, в черте города.

Иван Григорьевич Татаринов (1827–1890), позже архимандрит Иустин, был духовным чадом святителя Игнатия. Позже вместе с ним поехал на Кавказ, а затем в Николо-Бабаевский монастырь, где был назначен настоятелем.

Здесь и далее цитируется с купюрами.

С. Г. Голицын (Фирс) женился на дочери предводителя дворянства Люблинской губернии графа И. К. Езерского — Марии Ивановне.

*Николай Филиппович Павлов* (1803–1864) — русский писатель. Занимался переводами, в том числе делал первые переводы из Оноре де Бальзака. Печатался в русской периодике. Издавал газеты «Наше время», «Русские ведомости». Написал повесть о судьбе крепостного музыканта («Именины»), а также две другие повести, которые принесли ему известность и одобрение А. С. Пушкина, П. Я. Чаадаева, В. Г. Белинского.

*Сергей Львович Левицкий* (1819–1898) — один из первых русских мастеров фотографии. В длительном путешествии по Европе изучал фотоискусство. В Сорбонне слушал лекции по физике и химии. Знакомился с учеными, в том числе с Луи Дагером. Присутствовал при первых опытах цветной фотографии. Вернулся в Россию в 1849 году. Открыл собственное дагеротипное заведение на Невском проспекте. Ввел свои собственные новшества, в частности первым стал использовать искусственное освещение в студии. Снимал императорскую семью, получил звание «фотограф их Императорских величеств». Создал коллекцию портретов русских литераторов.



Польский вместе с вокальной «Молитвой» исполнили в Театральном училище по распоряжению Федорова. После первого прослушивания Глинка внес коррективы в инструментовку Польского. Хотя в целом был доволен сочиненной музыкой.

Так о нем вспоминал Антон Рубинштейн.

**531**

Глинка жил на Marienstrasse, 6, а Ден на Marienstrasse, 28.

«Зеркальный вальс» считается утерянным.

**533**

Место хранения автографа: РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. № 93.

Рафаэль Георг Кизеветтер (1773–1850) был известным коллекционером музыкальных манускриптов. Он занимался исследованием разных музыкальных традиций: нидерландской музыкальной школы, музыки Средневековья, арабской музыки и античной теории музыки.

**535**

Изданы Ф. Т. Стелловским в 1862 году.

Его должен был публиковать В. Деноткин, так как Глинка подарил ему свою чистовую рукопись сочинения.



Иоганна Вагнер (1828–1894) была племянницей композитора Рихарда Вагнера, который помогал ей сделать карьеру в немецких театрах.

Надгробие сохранилось, но перенесено в другое место Берлина — в округ Райникендорф (*Reinickendorf*), где располагается русское православное кладбище.

В. П. Энгельгардт указывал, что он к тому времени более сорока лет служил в Берлине.

Л. И. Шестакова прожила долгую жизнь. Она скончалась в возрасте девяноста лет — 18 января 1906 года. Ее похоронили рядом с братом, на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры.

**541**

Редакции одного и того же сочинения не включались в общий подсчет.

В подсчете не учитывались те произведения, авторство которых не доказано (согласно шестому тому Полного собрания сочинений М. И. Глинки, в котором опубликованы сочинения для фортепиано в две руки). Не учитываются здесь также авторские переложения для фортепиано некоторых разделов из опер, которые он делал для Людмилы. В ее альбом, предназначенный для усовершенствования ее фортепианной техники, он вписал: «Отрывок из баллады Финна из второго действия «Руслана и Людмилы», отрывок из IV действия этой же оперы, и эпилог из оперы «Иван Сусанин».

Материалы, связанные с жизнью и творчеством композитора, хранятся также и в других архивах, например, в Мариинском театре, Музее театрального и музыкального искусства (оба — в Санкт-Петербурге), в РГАЛИ (Москва) и др.

Д. В. Разумовский вместе с В. Ф. Одоевским продолжал исследования в области русского церковного пения. Одоевский изучил певческие рукописи, научился читать древние нотные знаки — крюки. Вместе они фактически основали новую науку — музыкальную медиевистику. Этот предмет, благодаря стараниям Одоевского, был включен в перечень дисциплин, преподаваемых в недавно открытой Московской консерватории.



Духовные сочинения Глинки были впервые опубликованы в 1878–1879 годах в Полном собрании его сочинений, предпринятом П. И. Юргенсоном.

Интересна дальнейшая судьба Дарьи Леоновой. В 1873 году, оставив оперную сцену, она совершила концертную поездку по Сибири, Японии, Китаю и Северной Америке, побывав в Сан-Франциско и Нью-Йорке. Позже часто выступала с Модестом Мусоргским, как бы символически передавая ему вокальную школу Глинки. В 1879 году совершила с ним турне по городам России. Много гастролировала и вела преподавательскую деятельность.

В основу издания были положены фрагменты переложений, сделанные еще Мейером для издателя Снегирева в 1836 году.

Клавир выходил отдельными тетрадями в течение года (всего 12). Первая тетрадь вышла в ноябре 1856 года, а последняя — в ноябре 1857-го, когда уже композитора не было в живых. В работе над изданием принимал участие М. А. Балакирев.

Авторское право сохранялось тогда в течение пятидесяти лет после смерти автора.

Дмитрий Стасов поддерживал многих музыкантов, защищая их авторские права. В частности, он вел дела Даргомыжского против Стелловского, Чайковского и Юргенсона, против Придворной певческой капеллы. Выигранные им дела служили прецедентами и в конце концов привели к принятию закона об авторском праве музыкантов в России в 1882 году. Именно он составлял уставы первых профессиональных концертных и образовательных музыкальных учреждений в России — Русского музыкального общества и Санкт-Петербургской консерватории.

Издание М. П. Беляева оказалось незаконченным из-за смерти мецената.

Музей прекратил существование в 1917 году.



Памятник расположен в исторической части города Смоленска, в парке, напротив Дворянского собрания, где сейчас действует Смоленская областная филармония, носящая имя Глинки. Скульптор — А. Р. фон Бок. Ограда выполнена по проекту И. С. Богомолова.

Архитекторы Р. Р. Бах и А. Р. Бах.

**555**

Похоронена у Новоспасской церкви.

Евгения Измайлова стала артисткой. Федор — военным, а Александр — музыкантом и певцом.

Над восстановлением дома работал известный архитектор Ярослав Данилович Янович. Он также восстанавливал дом Пастернака и его усадьбу в Переделкине. Использовались воспоминания Л. И. Шестаковой, рисунки художницы Елены Карловны Врангель, неоднократно бывавшей в имении Глинок, план расположения комнат, составленный племянником Глинки Александром Измайловым.

---

**comments**

## **Комментарии**

См., напр.: *Dohring S., Henze-Dohring S.* Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 13. Laaber: Laaber, 1997. S. 4, 139.

Варшава. 18 июля 1850 г. Александровская цитадель. N. N. Сообщ. Л. И. Шестаковой // Русская старина. 1876. Т. XVI. Вып. 5–8. С. 204.



Подробнее см.: *Валькова В. Б.* «Солнце русской музыки». Глинка как миф национальной культуры // *М. И. Глинка: К 200-летию со дня рождения: Материалы научных конференций: В 2 т. / Общ. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина.* М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. Т. 2. С. 17–25.

Так, исследователями доказано, что «Дневник» Нестора Кукольника, друга композитора и литератора, является более поздней мистификацией и по жанру соответствует воспоминаниям. Оттого многие даты и события не соответствуют действительности (*Штейнпресс Б. С. «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки // М. И. Глинка: Исследования и материалы / Под ред. А. В. Оссовского. Л.; М.: Музгиз, 1950. С. 89—118*). Правда, еще один свидетель событий, друг композитора, военный П. А. Степанов указывал, что «воспоминания Кукольника могут быть очень полезны в составлении музыкальной биографии Глинки; если отбросить поэтическую восторженность, то все остальное верно» (*Степанов П. А. Воспоминания о М. И. Глинке (по поводу «Дневника» Н. В. Кукольника) // Глинка в воспоминаниях современников / Под ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 183—184*).

Мифы о Глинке рассматривает, напр.: *Фролов С. В.* М. И. Глинка: Первые годы жизни (из новой биографии композитора) // Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Международная Интернет-конференция. — [http://2011.gnesinstudy.ru/page/frolov\\_doklad.html](http://2011.gnesinstudy.ru/page/frolov_doklad.html)

Об этом, например, в комментарии к письмам М. И. Глинки. См.: Коммент. № 6 // *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: В 2 т. [В 3 кн.] / Изд. подг. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1973–1977. Т. 2 (а). С. 357. (Далее — *Глинка М. И.* ПСС.)

Такой образ транслируется, например, в учебнике для высших учебных заведений по специальности «Музыковедение»: *Владышевская Т, Левашева О., Кандинский А. История русской музыки: Вып. 1. М.: Музыка, 2013. С. 377.*

П. И. Чайковский — П. И. Юргенсон. Венеция. 17/5 декабря 1877 года  
// Чайковский П. И., Юргенсон П. И.: Переписка: В 2 т. / Ред. — сост. П. Е.  
Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2011. Т. 1: 1866–1885. С. 32.

Подробнее см.: Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 451–464.

*Пушкин А. С. Собрание сочинений: В Ют. М.: Художественная литература, 1959–1952. Т. 9: Письма: 1815–1830 годы. С. 215.*



*Одоевский В. Ф.* Русские ночи. М.: Наука, 1975. С. 106.

Впервые полный текст «Записок» был издан в 1870 году в журнале «Русская старина». Отдельными изданиями они вышли в свет в 1871-м (под редакцией В. В. Никольского) и в 1887-м (под редакцией В. В. Стасова). Последнее наиболее точное и выверенное издание «Записок» было сделано в 1988 году (*Глинка М. И. Записки / Подгот. текста А. С. Розанова. М.: Музыка, 1988*). По этому изданию будут приводиться цитаты из «Записок» в этой книге (далее в сносках — *Глинка М. И. Записки*).

Подробнее об этом методе в рамках музыкальной науки см.: *Купец Л. А.* История музыки как public history (методологические маргиналии): Доклад на VI Международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура. Свое и чужое в истории искусства и культуры». К 165-летию Вл. Соловьева, 125-летию рождения и 30-летию кончины А. Ф. Лосева (24–26 апреля 2018 года).

*Zavlunov D. Constructing Glinka // Journal of Musicology. Summer 2014. Vol. 31. Issue 3. P. 326–353.*

*Ручьевская Е. А. Глинка и романтизм // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сборник: В 2 т. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2011. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 66–71.*

См.: Юханнисон К. История меланхолии: О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь. М.: Новое литературное обозрение, 2012 (Культура повседневности).

Такой образ Глинки был представлен Марком Арановским. Он пришел взамен советского «народнического» и «демократического» образов, в которых подчеркивался изоляционизм Глинки, его «особый путь». Подробнее о «русском европеизме» см.: *Арановский М. Слышать Глинку // Музыкальная академия. 2004. № 2.*

*Марасинова Е. Н.* Вольность российского дворянства (Манифест Петра III и сословное законодательство Екатерины II) // Отечественная история. 2007. № 4.



*Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. С. 85.*  
См. также — [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Lotman/05.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Lotman/05.php)

*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 148.*

*Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии: В 2 т. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М.: ОГИ, 2004. С. 260.

Об этом писал музыкант И. В. Романус в «Северной пчеле». См.:  
*Романус И. В.* Приезд М. И. Глинки в Смоленск (Из письма к издателям) //  
Северная пчела. 1848. № 54. 12 февраля, четверг. Стб. 154.

Письма Евгении Андреевны Глинки / Вступ. ст., подг. текста и коммент. Н. В. Деверилиной. М: ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: Дека-ВС, 2004. С. 4. (Далее — Письма Е. А. Глинки.)

Цит. по: Письма Е. А. Глинки. С. 72.

Об этом см.: *Шокарева А.* Дворянская семья: Культура общения: Русское столичное дворянство первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017 (Культура повседневности). С. 172.

Усадьба не сохранилась. Подробнее см.: *Деверилина Н. В., Королева Т. К.* «Я открою вам сердце мое»: 200-летию со дня рождения М. И. Глинки посвящается. Смоленск: Смядынь, 2001. С. 63–73.



Громкое дело началось с жалобы помещика Петра Азанчеева в 1726 году, в которой он обвинял вдовца князя Михаила Друцкого-Соколинского в похищении своей дочери и в незаконном с ней сожительстве. Друцкие-Соколинские приходились Глинкам родственниками. Подробнее см.: *Сахаров И. В.* О функционировании брачного права Русской православной церкви, относящегося к бракам между родственниками: насколько оно соблюдалось на практике в синодальный период ее истории? — <http://nlr.ru/nlr/div/genealogy/school/2a.pdf>.

*Шокарева А. Указ. соч. С. 13.*

*Шестакова Л. И.* Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. С. 32.

Там же.

Подробнее см.: *Дороченков И.* Становление русской живописи: Портрет XVIII века // Арзамас. Онлайн-университет. — <https://arzamas.academy/materials/1468>.

Термин Давида Ресмана приводится по: *Зорин А.* Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 63.

Как указывал выдающийся культуролог Дмитрий Лихачев, сад считался Эдемом. В эпоху предромантизма и романтизма в садово-парковое искусство проникают история, личные чувства и переживания, семантика эмоционально-ассоциативного ряда (*Лихачев Д.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей: Сад как текст. М.: Типография «Новости», 1998. С. 447).

*Глинка В. Н.* Воспоминания о М. И. Глинке // Советская музыка. 1947.  
№ 1.



Внутренняя организация комнат в доме Глинок соответствовала стандартам помещичьих домов. Подробнее см.: *Короткова М.* Путешествие в историю русского быта. М.: Дрофа, 2006.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 26/14 ноября 1856 года. Берлин *И Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 180.*

Отрывки из заметок и впечатлений во время путешествия по России А. А. Ив-го // Северная пчела. 1845. № 55. 11 марта, четверг. Стб. 218–220.

Там же. Стб. 219.

*Груцынова А. П.* Музыкальный Петербург 1840 года в восприятии композитора-иностранца // Петербург. XIX век: Ученые, писатели, критики, художники о музыке и музыкантах: Тезисы докладов научной конференции. Санкт-Петербург, 24–25 октября 2016 года. С. 13.

Так, Федор Петрович Львов, один из директоров Придворной певческой капеллы, писал: «Пение есть душа... музыки» (*Львов Ф. П. О пении в России. СПб., 1834. С. 3*).

Людмила Шестакова писала, что струнных не было (*Шестакова Л. И. Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. С. 45*). Хотя прислуга Глинки, братья Нетоевы играли на струнных и обучались в Петербурге во время сопровождения барина.

Музыкальная жизнь этого времени воссоздана по хронологическим таблицам. См.: История русской музыки: В 10 т. Т. 4: 1800–1825. М.: Музыка, 1986. С. 354–406.



Ю. М. Лотман писал об особенностях русского дворянства, отличающей его от европейца: «Бытовое суеверие, вера в приметы, накладывавшая своеобразный отпечаток «народности» на поведение образованного человека этой эпохи, прекрасно уживались с вольтерьянством или европейским образованием. Вера в приметы была, как известно, свойственна Пушкину. Она вторгалась в психологию тех ситуаций, где человек сталкивался со случайностью, например в карточных играх». Цит. по: *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре...*

Письма Е. А. Глинки. С. 35.

Там же. С. 79.

Подробнее о судьбах участников военных действий 1812 года из рода Глинок см.: *Деверилина Н. В.* Новоспасское в войне 1812 года // Новоспасский сборник: Вып. 8: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (2–3 июня 2012 года). Смоленск: Смоленская городская типография, 2012. С. 88–94.

Из письма К. Н. Батюшкова Н. И. Гнедичу. Октябрь 1812 года // Баранов С. Ю. Поэтическая судьба Константина Батюшкова. — [http://feb-web.ru/feb/batyush/critics/ep/ep2/ep2-005-. htm](http://feb-web.ru/feb/batyush/critics/ep/ep2/ep2-005-.htm).

См.: Зорин А. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2004; Велижев М. Война 1812 года: Появление национальной мифологии // Арзамас. Онлайн-университет. — <https://arzamas.academy/materials/1373>.

*Шокарева А. Указ. соч. С. 191.*

Высказывание А. И. Дельвига, кузена поэта А. А. Дельвига (*Дельвиг А. И. Жизнь в свете, дома и при дворе. СПб., 1890. С. 87*).



Об этом см.: *Шокарева А. Указ. соч. С. 12.*

*Глинка М. И. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями / Под ред. А. Розанова. М.: Музыка, 1988 (далее — Глинка М. И. Записки). С. 10.*

Позже Иван Панаев с пренебрежением напишет о Благородном пансионе при Санкт-Петербургском университете: «Эти благородные пансионы существовали единственно только для детей привилегированного класса, родителям которых казалось тогда обременительным и бесполезным подвергать своих избалованных и изнеженных деток излишнему труду и тяжелому университетскому курсу, наравне с какими-нибудь разночинцами и семинаристами». Написанные в 1850-х годах, его воспоминания отражают иную социокультурную ситуацию, поэтому их нельзя считать объективными (См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л.: Academia, 1928).

Исследователь Е. Васильева считает, что в этом назначении принимал участие видный чиновник. В. Казадаев, двоюродный дядя Михаила. У него же Глинки могли останавливаться во время поступления в пансион (*Васильева Е.* Глинка в Петербурге // Музыкальная академия. 2004. № 3).

В реконструкции жизни в пансионе использовалось издание: Пятидесятилетие Санкт-Петербургской первой гимназии: 1830–1880. Историческая записка, составленная по поручению педагогического совета Д. Н. Соловьевым. СПб., 1880.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 мая 1835 года. Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 57–58.

Об этой обязанности детей, живших на обучении далеко от родителей, см.: *Шокарева А. Указ. соч. С. 167.*

*Маркевич Н. Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. №. 82. Л. 17 об.*



*Маркевич Н. А.* Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников. С. 119.

*Глинка М. И. Записки. С. 13.*

*Маркевич Н.* Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников. С. 130.

*Глинка М. И. Записки. С. 8.*

Там же. С. 15.

Существуют разные мнения о том, когда начались занятия с К. Майером. В шестом томе Полного собрания сочинений М. И. Глинки редактор издания Н. Н. Загорный указывал, что занятия с Майером начались в 1822 году (*Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Т. 6: Сочинения для фортепиано в две руки. М.: Музгиз, 1958. С. 11*).

Санкт-Петербургские ведомости. 1845. № 65. 22 марта.

Северная пчела. 1833. № 273. Стб. 1091.



В статье Е. Корчминой приводится следующий факт: в XVIII веке было подсчитано, что за год в столице было только 80 солнечных дней (*Корчмина Е.* Петербург и Москва: новая столица против старой // Арзамас. Онлайн-университет. — [https:// arzamas.academy/materials/1491](https://arzamas.academy/materials/1491)).

Об этом см.: *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре... Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александрия, 1992–1993. Т. 1. С. 249.*

*Свербеев Д. Н.* Записки (1799–1826). М., 1899. Т. 1. С. 270–273.

Записки композитора Алексея Федоровича Львова // Русский архив.  
1884. Вып. 4. С. 223–268.

*Глинка М. И. Записки. С. 16.*

*Арнольд Ю. К. Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников. С. 211.*

Глинка вспоминал, что именно в 1822 году в этом семействе впервые познакомился с арфой, «прелестным инструментом, если его употреблять вовремя» (*Глинка М. И. Записки. С. 17*). Видимо, Глинка что-то путает. В имении Шмаково, у его дяди, имелась арфа, на ней играла сестра его матушки.

М. И. Глинка — И. Н. и Е. А. Глинкам. 2 мая 1822 года. Санкт-Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 31–32.



Там же. С. 31.

*Глинка М. И. Записки. С. 18.*

Об этом см.: *Марасинова Е.* Лихоимство и ласкательство // Горький. 2018. 10 января. — <https://gorky.media/context/lihoimstvo-i-laskatelstvo/>.

*Гейденрейх Л. А. М. И. Глинка (заметка его доктора и друга) // Глинка в воспоминаниях современников. С. 177.*

*Шуман Р. Письма / Сост. Д. В. Житомирский: В 2 т. М.: Музыка, 1982.*  
Т. 2. С. 377.

*Гейденрейх Л. А. Указ. соч. С. 177.*

Там же. С. 178.

*Вересаев В.* Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. — [http://az.lib.ni/w/weressaew\\_w\\_w/text\\_0230.shtml](http://az.lib.ni/w/weressaew_w_w/text_0230.shtml)



Из письма С. П. Шевырёва. 10 мая, четверг. 3 часа без 35 минут [Б. г.]  
// РГАЛИ. Ф. 450. Оп. № 1. Ед. хр. 3. Л. 263. 263 об.

Анна Керн с 23 июня по 30 августа 1820 года вела так называемый «Дневник для отдохновения». Рукопись хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Подробнее см.: *Савкина И.* «Пишу себя...»: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Tampere: University of Tampere, 2001.

*Шестерикова О. А.* Трансформация медицинского дискурса в современной европейской культуре: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. СПб., 2014. С. 62.

О ментальной географии или воображаемой географии см.: *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Реконструкція поїздки М. І. Глинки на Кавказ зробана по: *Тышко С. В.* Странствия Глинки: Ч. 4: Кавказ. Киев: ЛАТ & К, 2015.

*Глинка М. И. Записки. С. 20.*

Там же.

Такое сравнение использовал В. Б. Броневский, делавший описание Донской земли и Кавказских Минеральных Вод. Подробнее см.: *Тышко С. В. Странствия Глинки: Ч. 4: Кавказ. С. 35.*



Об этом см.: *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 32.

Исследователи Александр Эткинд и Дирк Уффельман рассматривают внутреннюю колонизацию России как идейно-ментальный процесс. См.: *Эткинд А. Внутренняя колонизация: Имперский опыт России*. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

*Струговщиков А. Н.* Михаил Иванович Глинка // Русская старина. 1874. Т. 9. Кн. 4. — [http://az.lib.rU/s/strugowshikow\\_a\\_n/text\\_0030oldorfo.shtml](http://az.lib.rU/s/strugowshikow_a_n/text_0030oldorfo.shtml)

Дворяне, вынужденные соблюдать жесткую иерархию на службе и парадах, нуждались в пространстве свободы. Такой «организованной дезорганизацией» (термин Ю. М. Лотмана) стал маскарад, где можно было стать кем угодно — поменять мужское на женское, а женское на мужское, превратиться в наследника престола или станцевать народную плясовую в соответствующем костюме. См.: *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре...* С. 119–137.

*Смирнова-Россет А. О.* Воспоминания. Письма. М.: Правда, 1990. С. 124.

Цит. по: *Долгушина М.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2014. С. 112. О трансформациях французского жанра на русской почве см.: Там же. С. 112–138.

Подробнее см.: *Дмитриева Е.* Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Вопросы литературы. 2011. № 4. — <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/dml6.html>

См.: *Асафьев Б.* Избранные труды. В 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1: М. И. Глинка и его творчество.



Бал как целостную структуру описал Ю. М. Лотман. См.: *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре...* С. 119–137.

*Петрушанская Е. М.* Михаил Глинка и Италия: Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XX1, 2009. С. 40.

*Соллогуб В. А.* Повести. Воспоминания. Л.: Художественная литература, 1988. С. 532.

О декабристских взглядах впервые стал писать один из основателей советского музыковедения академик Борис Асафьев. См.: *Асафьев Б. Избранные труды. В 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1: М. И. Глинка и его творчество.*

*Глинка М. И. Записки. С. 26.*

Там же.

Точные родственные отношения Глинки с Елизаветой Ушаковой установлены Н. В. Деверилиной. Она же восстановила биографию девушки, уточнила годы жизни (родилась 27 октября 1808 года, умерла 27 июля 1896-го). Считалось, что она вышла за «провокатора» и «предателя» декабристов И. В. Шервуда-Верного. Но за него вышла замуж другая дочь Ушакова — Екатерина. См.: *Деверилина Н. В.* Смоленская муза композитора. М. И. Глинка и Елизавета Ушакова // Новоспасский сборник: Вып. 2: Третий век М. И. Глинки. Проблемы сохранения наследия: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (31 мая — 2 июня 2006 года). Смоленск: Смоленская городская типография, 2006. — <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbomik-vypusk-vtoroj/n-v-deverilina-smolenskaya-muza-kompozitora-m-i-glinka-i-elizaveta-ushakova/>

Глинка в «Записках» указывал дату — конец января, но он ошибся. По сведениям, уточненным Н. В. Деверилиной, венчание состоялось 21 февраля 1826 года. См.: *Деверилина Н. В.* Смоленская муза композитора...



*Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке Сост. А. М. Гордина. М.: Советская Россия, 1987. — [http://az.lib.rU/k/kem\\_a\\_p/text\\_0070.shtml](http://az.lib.rU/k/kem_a_p/text_0070.shtml).*

*Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания.* — [http://az.lib.ru/s/sollogub\\_w\\_a/text\\_0170.shtml](http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0170.shtml).

*Глинка М. И. Записки. С. 33.*

*Соллогуб В. А. Указ. соч.*

В канцелярию издателей «Московского вестника» из Санкт-Петербургского отделения всепокорнейший рапорт с приложением статьи под № 9. 19 декабря [1826 года. Санкт-Петербург]. Автограф рукою Веневитинова и В. Одоевского. Цит. по: *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. Письма. М.: Наука, 1980. См. также — [http://az.lib.ru/w/wenewitinow\\_d\\_w/text\\_0100-l.shtml](http://az.lib.ru/w/wenewitinow_d_w/text_0100-l.shtml).

В. Кюхельбекер — В. Одоевскому. 3 мая 1845 года // Отчет Императорской публичной библиотеки за 1893 год. СПб., 1896. С. 71. См. также — [http://resolver.gpntb.ru/purl7docushare/dsweb/Get/Resource-4678/Otchet\\_\\_Imperatorskoy\\_\\_publichnoy\\_\\_biblioteki\\_\\_za\\_\\_1893\\_\\_g\(1\).pdf](http://resolver.gpntb.ru/purl7docushare/dsweb/Get/Resource-4678/Otchet__Imperatorskoy__publichnoy__biblioteki__za__1893__g(1).pdf)

Его фамилия (*польск.* Michal Wielhorski) имела несколько способов написания. Глинка называет его Вельгорский в «Записках». Согласно архиву Виельгорского в Отделе рукописей РГБ в Москве, он сам пишет фамилию так — Виельгорский (ОР РГБ. Ф. 48 Веневитиновы и Вьельгорские). Сегодня принято написание — Виельгорские. Род происходил из Польши.

Цит. по: *Н. Ф. Граф Михаил Юр. Вьельгорский* (к 50-летию его смерти) // *Русская музыкальная газета*. 1906. № 37. Стб. 785.



*Цявловская Т. Г. Дневник А. А. Олениной // Пушкин: Исследования и материалы: Т. 2 / Ред. М. П. Алексеев. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 254.*

*Соллогуб В. А. Указ. соч.*

*Глинка М. И. Записки. С. 29.*

Ф. Б. Петербургские записки. Об увеселениях столицы. Письмо в Либаву, к Ал. Никит. Пещурову, от 25 августа 1827 года // Северная пчела. 1827. № 103. 27 августа, суббота. Стб. 4.

*Павлов А. Бедняжка. Быль // Библиотека для чтения. 1849. Т. 97. С. 174.*

*Гоголь Н.* Петербургские записки 1836 года // Современник. 1837. № 2. Май. — [http://az.lib.ni/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_1837\\_peterb\\_zapiski.shtml](http://az.lib.ni/g/gogolx_n_w/text_1837_peterb_zapiski.shtml).

Цит. по: *Лазарев В. В.* Философия раннего и позднего Шеллинга. М.: Наука, 1990. С. 74.

Об этом см.: *Шокарева А. Указ. соч. С. 53.*



*Соловьев К.* Бюрократия versus бюрократия: парадоксы государственной службы в России в конце XIX — начале XX века// НЛО. 2017. № 2 (№ 144). — <http://www.nlobooks.ru/node/8353>.

О служении дворян, например, см.: *Лотман Ю. М.* Пушкин: Биография писателя: Статьи и заметки: 1960–1990. «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762. — <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-472-.htm>.

Ф. Б. Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 250. 7 ноября, суббота. Стб. 997.

*Марасинова Е. Н.* Идеологическое воздействие политики самодержавия на сознание элиты Российского дворянства второй половины XVIII века (По материалам законодательства и переписки): Диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук. М., 2008.

*Одоевский В. Ф. Дневник. Переписка. Материалы: К 200-летию со дня рождения. М.: Дека-ВС, 2005. С. 65.*

Например, на музыкальном вечере у графа Михаила Виельгорского 4 апреля 1842 года звучали в двух отделениях: Увертюра к «Эврианте» К. М. фон Вебера, Фантастический концерт для кларнета Mr Vlaes, квартет с хором из оперы «Пуритане» В. Беллини, увертюра Л. ван Бетховена к трагедии «Кориолан», его же Седьмая симфония, еще один виртуозный концерт для скрипки и вокальная сцена из «Лючии ди Ламмермур» В. Беллини (ОР РГБ. Ф. 48. Ед. хр. 16).

А. С. Пушкин — П. А. Вяземскому. 1 сентября 1828 года. Петербург // Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М.: Художественная литература, 1982 (Переписка русских писателей). Т. 1. С. 263–265.

Исследования последних лет, посвященные Глинке, осуществляются в научной парадигме компаративистики — его оперы сравниваются с сочинениями зарубежных авторов. Подробнее см.: *Helmers R.* Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester. New York: University of Rochester Press, 2014; *Taruskin R.* Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays. Princeton: Princeton University Press, 1997; *Нагин Р.* Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX века: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук искусствоведения. М., 2011.



*Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке // Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Воспоминания о Пушкине Сост. А. М. Гордина. М.: Советская Россия, 1987. — [http://az.fib.ru/k/kem\\_a\\_p/text\\_0070.shtml](http://az.fib.ru/k/kem_a_p/text_0070.shtml).*

Цит. по: *Петрушанская Е. М.* «Итальянский учитель» юного Глинки // Новоспасский сборник: Вып. 4: Эпоха М. И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня смерти композитора (25–27 апреля 2007 года). Смоленск: Смоленская городская типография, 2007. — <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-chetvertyj/e-m-petrushanskaya-quot-italyanskij-uchitel-quot-yunogo-glinki/>

Сведения о Леопольдо Дзамбони впервые на русском языке представлены Еленой Петрушанской. См.: *Петрушанская Е. М.* Михаил Глинка и Италия... С. 59–68.

Он брал несколько уроков у признанного композитора и пианиста Иоганна Генриха Миллера (1780–1827). Видимо, в период с 1826 по 1827 год, незадолго до смерти маэстро. Тот всю жизнь работал в Санкт-Петербурге. Среди его учеников по теории и композиции — Алябьев, Верстовский, Грибоедов, Михаил Виельгорский, князь Одоевский. Феофил Толстой утверждал, правда, много позже: «Мы писали с ним фуги под руководством Миллера, на которого нам указал покойный граф М. Ю. Виельгорский» (*Толстой Ф. По поводу «Записок» М. И. Глинки // Русская старина. 1871. Т. 3. Апрель. — [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_f\\_m/text\\_1871\\_vosp\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_f_m/text_1871_vosp_oldorfo.shtml)*). Глинке не понравилась его метода преподавания — многократное повторение и зубрежка, что лишало музыку всякого творчества.

Автографы некоторых итальянских сочинений можно посмотреть онлайн. Они представлены на сайте Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) — <http://www.bibl.artcenter.ru/books/19/>. Обращает на себя внимание почерк Глинки. Несмотря на то что это черновики, рукописи отличаются красотой написания, каллиграфической ровностью нот и тактовых черт.

*Павлицев Л. Н.* Мой дядя — Пушкин: Из семейной хроники. М.: Книжный клуб «Книговек», 2017. — <https://biography.wikireading.ru/147426>.

Подробнее о взаимоотношениях Глинки и Фирса см.: *Тимофеева Л. А.* «Глинка редко кого так любил, как Фирса Голицына» // Новоспасский сборник: Вып. 10: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Международной научно-практической конференции (6–7 июня 2014 года). Смоленск: Маджента, 2015. С. 96—140.

*Соллогуб В. А. Указ. соч.*



В комментариях к «Запискам» указываются даты — с 28 июня по 1 июля 1829 года. О поездке остались подробные свидетельства. Критик О. М. Сомов описал поездку в «Северной пчеле» и в «Литературной газете». А. П. Керн зафиксировала это событие в своих воспоминаниях. См.: *Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Указ. соч.*

М. И. Глинка писал из Милана С. А. Соболевскому 25 ноября/13 ноября 1830 года: «Фрянокже, несмотря на злые обо мне слухи, после ахенских вод, коими я пользовался, нынешнее лето оказалось, что во мне более нет. Autant de gagné (И на том спасибо. — Е. Л.)» (*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 36*). «Фрянкой» во времена Глинки называли «чирей, нарыв и сифилис».

*Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Указ. соч.*

Е. А. Глинка — М. И. Стунеевой. 15 февраля 1839 года // Письма Е. А. Глинки. С. 20.

*Глинка М. И. Записки. С. 38.*

М. И. Глинка — М. И. Бернарду. 27 октября [1829 (?) года]. Смоленск  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 34.*

М. И. Глинка — С. А. Соболевскому. 25 ноября [1830 года]. Милан // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 37.*

Письмо Моцарта отцу от 11 сентября 1778 года // Mozarts Briefe. Berlin: Curtius, 1910. S. 116–117.



Советы В. П. Энгельгардту. Июль [1854 (?) года] Царское Село // Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 215.

Подробно о пребывании Глинки в Германии см.: *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам»: Ч. 2: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев: Задруга, 2002.

*Соллогуб В. А. Указ. соч. С. 532.*

Определение «расслабленный» использовалось для передачи плохого физического состояния. Так, например, в «Северной пчеле» № 274 от 30 ноября 1836 года указано: «Здоровье Князя Полиньяка до такой степени расслаблено, что он едва ли будет в состоянии отправиться в Лондон на будущей неделе» (Стб. 1093).

*Глинка М. И. Записки. С. 39.*

До спектакля в Ахене Глинка довольно хорошо изучил эту оперу Бетховена: точно хорошо знал увертюру, ее проходил со шмаковскими крепостными музыкантами. Он мог слышать ее первую постановку в Петербурге, когда 20 августа 1818 года певец Бенедикт Леберехт Цейбих осуществил в Немецком театре ее русскую премьеру. Как раз в феврале 1818 года юный Мишель начал учиться в пансионе. В этом же году 26 сентября спектакль был показан еще раз. И сыгран через год 2 июня 1819 года на сцене Малого театра. Вероятно, он мог изучать партитуру или клавир, так как в личных библиотеках его друзей — Одоевского и Алябьева — имелись прижизненные издания этого сочинения (*Кириллина Л. Глинка и Бетховен.* — <http://www.beethoven.ru/node/237>).

*Шевырёв С.* Римские праздники (Письмо из Рима). 22 февраля 1831 года // Телескоп. 1831. Ч. 2. № 7. — [http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev\\_rimskie\\_prazdniki.html](http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_rimskie_prazdniki.html)

Слово «свинения» Глинка подчеркнул в письме Соболевскому, где рассказывает о своей диете (М. И. Глинка — С. А. Соболевскому. 6 декабря. Милан // РГАЛИ. Ф. 450. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 134).



Цит. по: *Петрушанская Е. М.* Михаил Глинка и Италия... С. 146.

М. И. Глинка — С. А. Соболевскому. 13/25 ноября 1830 года. Милан // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 37. Глинка датирует письма, написанные в Европе, по григорианскому календарю. До 29 февраля 1900 года разница с юлианским календарем, по которому жила Россия, составляла 12 дней.

М. И. Глинка — С. А. Соболевскому. 6 декабря/24 ноября [1830 года].  
Милан // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 37.

М. И. Глинка — С. А. Соболевскому. 6 декабря [1830 года]. Милан//  
РГАЛИ. Ф. 450. Оп. 1, Ед. хр. 2. Л. 133.

*Глинка М. И. Записки. С. 44.*

Подробный список итальянских сочинений этого периода, с названиями оригиналов и их последовательность появлений указаны в труде: *Петрушанская Е. М.* Михаил Глинка и Италия... С. 168–169.

Подобные преувеличения оценки известности и статуса Глинки в итальянских салонах можно найти в монографиях советского периода, например О. Е. Левашевой. Она писала: «Куда бы ни приезжал он, слава о нем, замечательном «русском маэстро» сразу распространялась по всему городу. Такой степенью общительности не обладал никто из иностранных музыкантов, живших тогда в Италии» (*Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка: В 2 т. М.: Музыка, 1987. Т. 1. С. 175*).

Русский архив. 1909. С. 509.



*Глинка М. И. Записки. С. 42.*

Там же. С. 43.

С. А. Соболевский — С. П. Шевырёву. 3/15 июля 1830 года. Рим. — <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/116/lit-7252.htm>.

Michel Glinka // Journal des Debats. 1845 4/16 avril.

В начале путешествия Глинка писал Соболевскому о планах через год обосноваться на «долгое житие» в Неаполе (М. И. Глинка — С. А. Соболевскому. 25 ноября/13 ноября [1830 года]. Милан // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 35.

*Глинка М. И. Записки. С. 47.*

М. И. Глинка — С. П. Шевырёву. 10 ноября/29 октября 1831 года.  
Неаполь // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 38.*

М. И. Глинка — С. П. Шевырёву. 22 ноября/10 ноября [1831 года].  
Неаполь // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 39.*



*Глинка М. И. Записки. С. 47.*

Там же. С. 48.

Там же.

Раздражение Глинки, вероятно, связано и с возникшими из-за Иванова проблемами с оформлением нового загранпаспорта. Подробнее см.: *Деверилина Н. В.* К истории оформления заграничного паспорта М. И. Глинки. Новые документы // Новоспасский сборник: Вып. 10: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Международной научно-практической конференции (6–7 июня 2014 года). Смоленск: Маджента, 2015. С. 44–53.

*Глинка М. И. Записки. С. 49.*

*Толстой Ф. М.* По поводу «Записок» М. И. Глинки // Глинка в воспоминаниях современников. С. 106. См. также — [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_f\\_m/text\\_1871\\_vosp\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_f_m/text_1871_vosp_oldorfo.shtml)

М. И. Глинка — С. А. Соболевскому. Венеция. 15 марта/ 3 марта [1833 года] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 47.*

Там же.



*Глинка М. И. Записки. С. 59.*

Там же. С. 60.

Идеи Гердера, подхваченные философами Фихте и Шлегелем, нашли широкое распространение в России. Под их влиянием была изобретена категория народности в Российской империи, ставшая краеугольной философской проблемой для русской культуры. Подробнее см.: *Велижев М.* Поиск русской идеи и понятие народности // Арзамас. Онлайн-университет. — [https:// arzamas.academy/materials/1374](https://arzamas.academy/materials/1374).

Глинка получал тот же эффект, что и Бетховен в так называемых «русских квартетах» *op.* 59. Русский фольклор в них сливается с привычными оборотами европейского сонатно-симфонического цикла. Локальный колорит, связанный с этническими музыкальными традициями и особенно ценимый романтиками, еще не интересовал Бетховена в рамках жанра квартета. Об этом см.: *Конен В. Дж.* История зарубежной музыки: Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века. М.: Музыка, 1981.

Точная дата смерти приводится Н. В. Деверилиной по записи в метрической книге храма Преображения Господня села Новоспасское. До этого значилось 4 марта. Подробнее см.: Письма Е. А. Глинки. С. 37.

*Глинка М. И. Записки. С. 60.*

Подробнее об «изобретении» этих идей см.: Зорин А. Пушкин и феномен национального гения // Арзамас. Онлайн-университет. — <https://arzamas.academy/materials/1383>.

Е. А. Глинка — М. И. Стунеевой. 9 июня [1839 года] // Письма Е. А. Глинки. С. 24.



Е. А. Глинка — Д. С. Стунееву. 18 июля 1840 года // Письма Е. А. Глинки. С. 86.

О дуализме романтического сознания см.: *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 30.

Как уже отмечалось, сложности возникли с выпиской нового загранпаспорта. 25 июля 1834 года генерал-губернатор Смоленский, Витебский и Могилевский князь Н. Н. Хованский написал рапорт Его Императорскому Величеству о том, что испрашиваемый паспорт направлен в Смоленск для предоставления Глинке. Подробнее см.: *Деверилина Н. В.* К истории оформления заграничного паспорта М. И. Глинки. Новые документы // Новоспасский сборник: Вып. 10. С. 53.

Пока Глинка был за границей, сестра Мария вышла замуж за Дмитрия Стунеева. В августе 1832 года они обвенчались в дедовской Новоспасской церкви. Ее избранник имел хорошую репутацию — проявил себя как храбрый офицер в Турецкую кампанию, награжден орденами, умело вел хозяйство и за месяц до свадьбы был избран предводителем дворянства Ельнинского уезда. Семья жила в Смоленске, Ельне и в имении Сухой Починок. У них было трое детей — Юлия (род. 1833), Владимир (род. 1834) и Дмитрий (род. 1840). Мария Ивановна прожила долгую жизнь. Ее потомки, жившие в Сухом Починке, сохранили ценные письма матери Евгении Андреевны к семье Стунеевых. Сегодня письма хранятся в РГАЛИ в Москве (впервые полностью опубликованы в сборнике: Письма Е. А. Глинки).

*Глинка М. И. Записки. С. 62.*

Там же. С. 32.

Об этом свидетельствует единственное известное на данный момент письмо. М. П. Глинка (Иванова) — М. И. Глинке. [На первом листе автографа сделана приписка, чье авторство неизвестно: Апрель 1840 года]// ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 49. Ед. хр. 378. Л. 1.

*Шокарева А. Указ. соч. С. 17.*



У романтиков образы Музы, Гармонии срастались с образом Пресвятой Девы Марии и Софии Премудрости Божией. Об этом см.: *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 137–157.

Н. С. Волков нарисовал три портрета Глинки. Сохранилось два. Один выполнен в технике акварели, закончен 30 декабря 1834 года в Санкт-Петербурге. Место хранения оригинала: РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. № 184. Другой сделан в графике в 1837 году в Петербурге. Число не указано. С этого портрета сделана литография, предположительно в 1840-е годы. Глинка подарил литографию мужу сестры Ольги. На ней дарственная надпись: «Милому братцу Николаю Александровичу Измайлову, в знак искренней дружбы» (дата 26 апреля 1849 года). Третий — карандашный набросок. Сделан в Париже. Работа велась с 30 ноября 1852 года по 3 марта 1853-го. После того как был сделан набросок, началась работа на камне для техники литографии. Но Волков с Глинкой сочли, что работа не удалась. Все эскизы были уничтожены. Подробнее см.: *Тимченко-Быхун И. А.* Загадка третьего портрета Михаила Глинки работы Николая Волкова, или история одной случайной встречи и одного неосуществленного замысла (к проблеме повседневности в творческой судьбе композитора) // *Новоспасский сборник: Вып. 9: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской научно-практической конференции* (31 мая — 2 июня 2013 года). Смоленск: Смоленская городская типография, 2013. С. 74–86.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 мая 1835 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 57.*

Там же.

Там же. С. 58.

Новобрачные с тещей жили в имении Сухой Починок, принадлежащем Глинкам. Так решил сам Михаил Иванович. Имение находилось рядом с Новоспасским. Теще отвели две или три комнаты. А сам он с женой занял все остальные комнаты на двух этажах помещичьего дома. Имение перешло во владение М. И. Стунеевой, а затем ее дочери Юлии Дмитриевне, в замужестве Бер. После раздела имущества между потомками старый дом, где любил бывать Глинка, достался Борису Дмитриевичу Беру. Дом находился в запустении. В 1910 году он открыл Музей М. И. Глинки, обустроив четыре комнаты. Здесь располагались старинный буфет, стол, стулья, любимая кушетка с откидным столиком для чтения, шкаф с фамильным глинкинским хрусталем и посудой, заказанной композитором во время поездки в Киев (Реликвии М. И. Глинки / Сост. В. И. Склеенова. Смоленск: Смоленский государственный музей-заповедник, 2006. С. 12). Ныне деревня Сухой Починок, согласно данным 2007 года, постоянного населения не имеет.

Из дарственной надписи в книге «Собрание сочинений В. А. Жуковского». Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 208.

Подобный процесс проходил в политике империй по всей Европе как реакция на массовые национальные движения 1820-х годов. Подробнее см.: *Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма*. М.: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2001.



Подробнее о политике в отношении Украины в рамках Российской империи см.: *Миллер А.* Империя Романовых и национализм: Эссе по методологии исторического исследования. М.: Новое литературное обозрение, 2006 (Historia Rossica).

В историографии сложился противоречивый образ Уварова — его считали то реформатором, то лживым и расчетливым царедворцем, то недалеким властолюбцем. Созданная им триада позже расценивалась как консервативная, регрессивная, особенно в рамках советской науки. Как указывает современный историк А. Л. Зорин, Уваров действительно был склонен к лести, но еще больше его воодушевляли великая миссия и проект по переустройству умонастроения подданных империи. См.: Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 343.

Русское слово «народность» изобрел друг Уварова — Петр Вяземский. Он употребил его в 1819 году в письме: «Употребляю понятие «народность» как перевод «nationalité». Подробнее см.: *Велижев М.* Поиск русской идеи и понятие народности // Арзамас. Онлайн-университет. — <https://arzamas.academy/materials/1374>.

Доклад С. С. Уварова. — <https://lib.sale/politicheskoy-myisli-istoriya/nekotoryih-obshih-nachalah-moguschi-slujit-30358.html>.

Воспитательную силу жанра оперы оценила еще Екатерина II, написавшая несколько оперных либретто. Подробнее об операх Екатерины II и ее проекте по созданию нового человека, русского европейца, см.: *Зорин А. Л.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 61–138.

Подробнее о превращении истории о Сусанине в художественный миф см.: *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // *Лотмановский сборник: Вып. 2* / Ред. Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева. М.: ОГИ, 1997. С. 279–302; *Велижев М., Лавринович М.* Сусанинский миф: Становление канона // *НЛО*. 2003. № 63; *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла...

Родственник Мишеля, С. Н. Глинка был причастен к формированию литературного мифа о Сусанине — он публиковал тексты о подвиге крестьянина в своем «Русском вестнике». В 1823 году К. Ф. Рылеев написал думу «Иван Сусанин». Жуковский уже предлагал этот сюжет известному писателю М. Н. Загоскину, чтобы тот написал большой исторический роман. Подробнее об использовании сусанинского мифа в литературе см.: *Ребеккини Д.* Русские исторические романы 30-х годов XIX века (Библиографический указатель) // НЛО. 1998. № 34.

*Глинка М. И. Записки. С. 64.*



*Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 229.

В сохранившихся черновиках видно, как Жуковский долго ищет подходящие слова, чтобы избежать официозности и перейти на уровень индивидуального, эмоционального восприятия образа власти (*Жуковский В. Либретто эпилога // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 49. Ед. хр. 366. Фотокопия*). Текст был использован в окончательном варианте постановки. Правда, участие Жуковского в нем не упоминалось. Подробнее о роли Жуковского см.: *Лобанкова Е. Национальные мифы в русской музыкальной культуре: От Глинки до Скрябина. Историко-социологические очерки. СПб.: Изд-во им. Новикова, 2014. С. 47–84.*

Одна из немногих публикаций, где дается объективная оценка деятельности барона Розена: *Киселева Л.* Барон Розен о себе *И* Статьи на случай: Сборник к пятидесятилетию Р. Г. Лейбова. — [http://www.ruthenia.ru/leibov\\_50/Kiseljova.pdf](http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Kiseljova.pdf).

Так указано в биографии Розена в «Русском биографическом словаре Половцова». — [http://az.lib.ru/r/rozen\\_e\\_f/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/r/rozen_e_f/text_0030.shtml).

Всего год назад Катерино Кавос, оценив ее таланты, вывел Анну Воробьеву на главные роли. Глинка писал о ней как о «необыкновенно талантливой артистке» (*Глинка М. И. Записки. С. 67*).

Слова переданы Стасовым. См.: *Стасов В.* Капельмейстер барон Раль  
// Ежегодник Императорских театров: Сезон 1892–1893 годов. СПб.:  
Издание Дирекции Императорских театров, 1894. С. 488.

В «Записках» Глинка неправильно указывает дату написания — конец зимы 1836/37 года. Вечер, на котором Глинка впервые исполнил только что сочиненное произведение, мог состояться только во второй половине февраля — начале марта 1836 года. На вечере присутствовали Пушкин и Жуковский. Глинка дважды инструментовал фантазию — первый раз в 1830-х годах для концерта О. А. Петрова и второй — для концерта Д. М. Леоновой в 1855 году. См.: *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам»: Ч. 2: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев: Задруга, 2002. С. 170.

*Глинка М. И. Записки. С. 68.*



В Полном собрании сочинений М. И. Глинки, в томе 2 (б), публикуется прошение Глинки по тексту первого издания в «Русской старине» за 1883 год (Т. 37. С. 171–172). Датируется 8 апреля 1836 года (*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 230*). Подлинник письма считается утерянным.

Например, см.: Письмо Гедеонова к А. Н. Верстовскому от 4 февраля 1842 года // ОР РГБ. Ф. 411. А. Н. Верстовский. Картон 1. Ед. хр. 2. Письма к Верстовскому.

О «несправедливом» отношении к Глинке и его «Жизни за царя» писал, например, А. П. Вольф в ставшей знаменитой книге «Хроника Петербургских театров с конца 1826-го до начала 1855 года», вышедшей в конце 1970-х годов. Подобная негативная оценка Гедеонова и его образ «противника» русской оперы получили распространение в литературе. В последнее время роль Гедеонова и его значение в развитии оперного процесса в России пересматривается. Например, см.: *Лащенко С. К. Директор Императорских театров А. М. Гедеонов: Московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5.*

Часто в новых постановках использовали старые декорации, чтобы сократить расходы. Глинка после премьеры признается в письме к матери: «Надобно отдать справедливость Гедеонову, что он обставил оперу с необыкновенным вкусом и роскошью» (М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 28 ноября [1836 года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 66).

*Булгарин Ф.* Мнение о новой русской опере: «Жизнь за царя», музыка соч. г. Глинки, слова соч. барона Розена (окончание) // Северная пчела. 1836 г. № 292. 21 декабря 1836 г., понедельник. Стб. 1168.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 мая [1836 года]. Петербург// *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 65.*

*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 65.*

Над реконструкцией Большого (Каменного) театра работал сын дирижера — архитектор А. К. Кавос. Подробнее см: *Петровская И., Сомина В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. С. 119.



*Глинка М. И. Записки. С. 72.*

Это подтверждают и его последующие рассуждения о посвящении оперы «Руслан и Людмила». Например, см.: М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 20 декабря [1841(?) года] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 161.

Сохранилось свидетельство, что Маурер помогал в оркестровке увертюры. См.: *Петрова Г. В.* Автограф увертюры оперы Глинки «Жизнь за царя». Современные аспекты изучения // М. И. Глинка: К 200-летию со дня рождения: Материалы научных конференций. Т. 2. С. 103–113.

Северная пчела. 1836. № 277. 5 декабря, четверг. Стб. 1106.

Внутренние известия. Санкт-Петербург, 1 декабря // Северная пчела.  
1836. № 277. 5 декабря, четверг. Стб. 1106.

Там же.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 11 декабря [1836 года. Санкт-Петербург]  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 66.*

Там же. С. 67.



Цит. по: *Глинка М. И. Записки. С. 169–170*

*Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Л.: Художественная литература, 1955–1956. Т. 1. С. 150.*

*Одоевский В.* Петербургский театр. Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Жизнь за царя, или Сусанин // Северная пчела. 1836. № 280. 7 декабря; *Одоевский В.* Музыка. Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки: Жизнь за царя, или Сусанин // Северная пчела. 1836. № 287, 288. 15, 16 декабря. Булгарин отказался печатать третью статью Одоевского из-за необъективности критика.

*Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С.115.

Воспоминания Ф. М. Толстого. По поводу «Записок М. И. Глинки» // Русская старина. 1871. Т. 3. Апрель. — [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_f\\_m/text\\_1871\\_vosp\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_f_m/text_1871_vosp_oldorfo.shtml).

См.: *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 118.

*Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 112.

Там же. С. 125.



Северная пчела. 1836. № 277. 5 декабря, четверг. Стб. 1106.

*Булгарин Ф.* Мнение о новой русской опере: Жизнь за царя, музыка соч. г. Глинки, слова соч. барона Розена // Северная пчела. 1836. № 291, 292. 19, 21 декабря.

*Булгарин Ф.* Мнение о новой русской опере: Жизнь за царя, музыка соч. г. Глинки, слова соч. барона Розена // Северная пчела. 1836. № 291. 19 декабря, суббота. Стб. 1165.

Цит. по: *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Глинка: Творческий путь: В 2 т. М.: Музгиз, 1955. Т. 2. С. 212–213.

Петербургские записки на 1836 год // Современник. 1837. № 2. Май. —  
[http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_1837\\_peterb\\_zapiski.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1837_peterb_zapiski.shtml).

Цит. по: *Груцынова А. П.* Музыкальный Петербург 1840 года в восприятии композитора-иностранца // Петербург: XIX век: Ученые, писатели, критики, художники о музыке и музыкантах. Тезисы докладов научной конференции. Санкт-Петербург (24–25 октября 2016 года) / Сост. М. А. Константинова, Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, 2016. С. 13.

Одно из мнений заключалось в том, что опера поддерживала «реакционный режим» Николая I, подавившего все проявления «свободной мысли» после декабрьского восстания. Подобная характеристика Николаевской эпохи содержится в учебнике «История русской музыки» (Вып. 1. Коллектив авторов: Т. Владишевская, О. Левашева, А. Кандинский. М.: Музыка, 2013. С. 231).

*Лобзакова Е.* Преломление традиций церковного певческого искусства в опере «Жизнь за царя» // М. И. Глинка: К 200-летию со дня рождения: Материалы научных конференций. Т. 2. С. 78–85.



*Смагина Е.* О художественной концепции опер Глинки в контексте идей русского духовного сознания // М. И. Глинка: К 200-летию со дня рождения: Материалы научных конференций. Т. 2. С. 94–103.

См.: *Чередниченко Т.* Музыка в истории культуры: В 2 т. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. Т. 2. С. 94–99. Исследователь Т. Щербакова называет оперу русскими пассионами, то есть Страстями, по аналогии с произведениями Баха, рассказывающими о последнем крестном пути героя (*Щербакова Т.* «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Музыкальная академия. 2000. № 4).

Подробнее о поисках в создании национальной русской оперы см.: Смагина Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ростов н/Д., 2016.

Об этом см.: *Ritzarev M. Eighteenth-Century Russian Music. Aidershot: Ashgate, 2006. P. 209.*

*Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 125.

См.: *Goldberg H.* Appropriating Poland: Glinka, Polish Dance, and Russian National Identity // *Polish Encounters, Russian Identity: Vol. 3* / ed. D. L. Ransel, B. Shallcross. Bloomington: Indiana University Press, 2005 (Indiana — Michigan series in Russian and East European studies). P. 74–88.

В образе поляков публика могла считать множество параллелей — они походили на французов, а те, в свою очередь, «отзеркаливали» русскую аристократию, которая была помешана на французской культуре. Подробнее см.: *Лобанкова Е. В.* Танцующие «чужие» как архетип русской оперы // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 5. — <http://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/468>.

Розена ругали сразу же после премьеры, все те же друзья Глинки, например известный повеса и остряк Константин Александрович Булгаков, с которым соглашался и сам Глинка. В письме отцу от 2 декабря 1836 года он писал: «На следующий день после премьеры я пошел к Глинке. И он попросил меня сказать ему, что именно в опере мне не нравится, я сказал, и он совершенно согласился со мной, что либретто сделано плохо, что на такой прекрасный сюжет можно было бы сочинить нечто много лучшего того, что написал барон Розен». Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2(а).С. 68–69.



*Булгарин Ф.* Мнение о новой русской опере: «Жизнь за царя», музыка соч. г. Глинки, слова соч. барона Розена (окончание) // Северная пчела. 1836 г. № 292. 21 декабря 1836 г., понедельник. Стб. 1168.

*Амфитеатров А. В. Из дальних лет // Рубль. 1924. 26 января — 13 июня. — [http://dugward.ru/library/amfiteatrov/amfiteatrov\\_izdavnih\\_lehtml](http://dugward.ru/library/amfiteatrov/amfiteatrov_izdavnih_lehtml).*

*Глинка М. И. Записки. С. 8.*

Проект докладной записки директору Императорских театров. [Начало 1835 (?) Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 229.

См.: М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 мая [1836 года]. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 65.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 11 декабря [1836 года]. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 67.*

Названия должностей в Придворной капелле часто менялись, как и в других государственных учреждениях. С конца 1760-х годов происходит разделение в управлении — чин уставщика, то есть управляющего, присваивался наиболее заслуженным певчим при выходе в отставку. Фактически они выполняли функции, которые сегодня возлагаются на директоров учреждений. А руководство хором становилось обязанностью управляющего хором и регентов. Первый директор — Марк Федорович Полторацкий (1729–1795). При нем следили за качеством пения хора, то есть выполняли функции капельмейстеров, отечественные и зарубежные музыканты — Максим Созонтович Березовский, Дмитрий Степанович Бортнянский, Бальдассаре Галуппи, Джузеппе Сарти. В 1796 году Бортнянский был утвержден в новой должности директора вокальной музыки, в которой состоял почти 30 лет, в то же время занимаясь материальным содержанием певчих, бытовыми условиями их жизни и т. д. Подробнее см.: *Рыцарева М. Г. Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора*. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2015.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 2 января 1827 года. Петербург// *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 69.



*Львов Ф. П. О пении в России. СПб.: Типография вдовы Плюшар с сыном, 1834. С. 4.*

Там же. С. 3.

*Глинка М. И. Записки. С. 75.*

Долгое время о Львове-младшем писали в негативном ключе. О. Е. Левашева называет его «завистливым», «мелочным». Он — «человек реакционных взглядов», «превосходный скрипач и очень посредственный композитор» (Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. Т. 2. С. 18).

Это мнение о притязаниях Глинки на директорство распространено и в современных исследованиях, например, в книге Б. М. Гаспарова. См.: *Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония*. М.: Классика-XXI, 2009. С. 43.

Надо заметить, что унификацию музыкальной части службы в храмах Русской православной церкви начал еще Бортнянский. При нем была установлена монополия Капеллы на церковный репертуар. Только Капелла имела право утверждать, печатать и распространять церковную музыку. Рукописные ноты были запрещены. Но музыковед Е. М. Левашев считает, что подобная жесткая регламентация плохо согласовывалась с исконно русской безгранично вариантной традицией певческого мышления (*Левашев Е. М. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова. — <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=5815>*).

*Булгаков К. Заметки о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 231.*

*Лобзакова Е. Э.* Авторская рецепция канона в «Херувимской» М. Глинки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2010. — <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskaya-retseptsiya-kanona-v-heruvimskoy-m-glinki>.



О том, что Глинка ценил «Херувимскую», свидетельствует тот факт, что намного позже, в 1850-е годы, при встрече с Анной Керн, которую он не видел много лет, композитор показал ей прежде всего именно это произведение. См.: Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Указ. соч. С. 74.

Цит. по: *Груцынова А. П.* Музыкальный Петербург 1840 года в восприятии композитора-иностранца // Петербург: XIXвек... С. 12.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 мая 1835 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 57.*

*Глинка М. И. Записки. С. 76.*

Там же.

**280**

Там же.

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 56.

*Кукольник Н.* Из дневника. Дата 27 августа 1837 года // Баян. 1888. № 13.



*Кукольник Н.* Из дневника. Дата 23 декабря 1834 года // Баян. 1888. № 13.

По классификации исследователей, «среды» Кукольника можно отнести к «торговому направлению» в литературе. «Целевой аудиторией» писателей, приходящих к Нестору и работающих в этом секторе рынка, был широкий читатель, обеспечивающий в случае успеха высокие продажи тиражей и большое количество подписчиков. Подробнее см.: *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. М.: Аграф, 2001.

Это выражение Глинка приписывал брату Нестора — Платону Кукольнику (*Глинка М. И. Записки. С. 79*).

Сильно подпортили его репутацию воспоминания Авдотьи Яковлевны Панаевой, вышедшей замуж за журналиста Ивана Ивановича Панаева, а потом ставшей гражданской женой Некрасова. См.: *Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания.* М.: Правда, 1986. — [http://az.lib.rU/p/panaewa\\_aJ/text\\_0010.shtml](http://az.lib.rU/p/panaewa_aJ/text_0010.shtml).

В свете ходил анекдот, что после одного из таких вечеров компания высыпала на улицу и отправилась в известный дом с красными фонарями на окнах. Там Нестор познакомился с немкой Амалией фон Фризен. Она переехала вскоре к нему в дом, став экономкой и гражданской женой. В 1843 году он обвенчался с бывшей проституткой. См.: Нестор Кукольник «сын карпаторосса...» // Информ-блок. ГБУК г. Москвы «Библиотека украинской литературы» *Сост. В. Г. Крикуненко.* — [http://www.mosbul.ru/dig/2014.09 % 20nestork. pdf](http://www.mosbul.ru/dig/2014.09%20nestork.pdf).

*Струговщиков А. Михаил Иванович Глинка (1839–1841) //*  
Воспоминания о Глинке. С. 194. С литератором А. Н. Струговщиковым  
Глинка общался в период с 1839 по 1841 год.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке 11 декабря [1836 года. Санкт-Петербург]  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 67.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 8 декабря [1837 года]. Петербург//  
*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 73.*



*Глинка М. И. Записки. С. 92.*

Там же. С. 77.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 14 декабря 1837 года. Петербург — Ельня // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 74.

Там же.

Подлинник письма пока не обнаружен. Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 305.

Поездка Глинки на Украину подробно восстановлена исследователями. См.: Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам»: Ч. 1: Украина. Киев: Задруга, 2000.

*Глинка М. И. Записки. С. 77–78.*

*Рыцарева М. Г. Указ. соч. С. 161–163.*



М. И. Глинка — Н. В. Кукольникову. 26 мая 1838 года. Чернигов // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 76.*

**300**

Там же.

**301**

Там же.

Подробнее см.: *Рыцарева М. Г.* Указ. соч. С. 16.

Подробнее см.: *Тышко С., Мамаев С.* Странствия Глинки. Украина // Музыкальная академия. 2004. № 4.

**304**

Там же.

Об этом Глинка указывал в рапорте на имя А. Ф. Львова. Дата рапорта — 2 сентября 1838 года (*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 240*).

М. И. Глинка — Н. А. Маркевич. 20 сентября 1838 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 78.*



Глинка указывал в «Записках», что его годовое жалованье составляло на тот момент 2500 рублей. См.: *Глинка М. И. Записки. С. 84.*

*Глинка М. И. Записки. С. 85.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 6 февраля 1839 года. Петербург // *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 82.

*Глинка М. И. Записки. С. 86.*

*Кукольник Н. Из дневника. 4 ноября 1838 года// Баян. 1888. № 13.*

**312**

Там же.

М. И. Глинка — Е. И. Глинке. 29 ноября 1838 года. Петербург и Глинка  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 80.

*Глинка М. И. Записки. С. 88.*



М. И. Глинка — А. В. Казадаеву. 7 ноября 1839 года [8 ноября 1839 года] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 88.

**316**

Там же.

Официальное письмо на имя директора Придворной певческой капеллы А. Ф. Львова. 7 декабря 1839 года. Санкт-Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 245.

*Глинка М. И. Записки. С. 90.*

Одоевский увлекся черноокой смуглой красавицей Надеждой Ланской, вышедшей повторно замуж за генерал-майора Павла Петровича Ланского, который приходился двоюродным братом Ольге Степановне, жене Одоевского. Она-то и познакомила их. Они вместе занимались толкованием Библии, писали прозу. Их отношения длились десять лет и были известны узкому кругу семьи. Домашние сцены с женой изводили Одоевского, так же как и Глинку его отношения с Марией Петровной. Конец их незаконным отношениям положил новый роман Надежды, которая увлеклась страстным итальянцем и, бросив всех, Одоевского и в том числе двоих детей, убежала с ним в Италию. Подробнее см.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель — писатель: В 2 т. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913.

М. И. Глинка — Е. И. Глинке. 29 ноября 1838 года. Петербург // *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 80.

В «Записках» композитор указывал, например, Елену Александровну Глинку. Она была замужем за Григорием Николаевичем Глинкой — представителем рода Глинок по духовщинской ветви. Григорий Николаевич прославился во время военных действий 1812 года. Подробнее см.: *Деверилина Н. В.* Род Глинок в войне 1812 года: Судьбы, победы, утраты. — <https://refdb.ru/look/2760797.html>.

*Степанов П. А.* Воспоминания о М. И. Глинке (по поводу «Дневника»  
Н. В. Кукольника) // Глинка в воспоминаниях современников. С. 56.



**323**

Там же.

*Соллогуб В. А.* Указ. соч. — [http://az.lib.ru/s/sollogub\\_w\\_a/text\\_0170.shtml](http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0170.shtml)

**325**

*Кукольник Н. Из дневника. Дата 4 ноября 1838 года // Баян. 1888. № 13.*

*Глинка М. И. Записки. С. 86.*

**327**

Там же.

М. И. Глинка — Н. А. Маркевичу. 20 сентября 1838 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 78.*

Е. А. Глинка — М. И. Стунеевой. [Июнь 1839 (?) года] // Письма Евгении Андреевны. С. 36.

*Зайончковский П. А.* Правительственный аппарат самодержавной России XIX века. М.: Мысль, 1978.



Подробнее см.: *Писарькова Л. Ф.* Чиновник на службе в конце XVII — середине XIX века // Отечественные записки. 2004. № 2. — [http://magazines.russ.ru/oz/2004/2/2004\\_2\\_32.html](http://magazines.russ.ru/oz/2004/2/2004_2_32.html).

**332**

Абонемент в итальянскую оперу в Большом театре // ОР РГБ. Ф. 48/1.  
Картон 62. Ед. хр. 44.

Подробнее см.: *Элиас Н.* Придворное общество. М.: Языки славянской культуры, 2002.

М. И. Глинка — Н. А. Маркевичу. 20 сентября 1838 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 78.*

*Глинка М. И. Записки. С. 85.*

Там же. С. 88.

Интересно, что Ермолай Федорович Керн (1765–1841) был связан со Смоленском. В 1812 году он воевал под Смоленском, отличился в сражениях за освобождение Вязьмы и Красного. С 1828 по 1837 год был военным комендантом Смоленска. Об этом см.: Письма Евгении Андреевны Глинки. С. 58.

Цит. по: Быть дворянкой: Жизнь высшего светского общества: Как жили женщины разных эпох *Сост. Е. Первушина. М.: Алгоритм, 2017.* — <https://profilib.net/chtenie/2519/elena-pervushina-byt-dvoryankoy-zhizn-vysshego-svetskogo-obschestva.php>.



*Глинка М. И. Записки. С. 90.*

*Кукольник Н.* Из дневника. Дата 31 декабря 1834 года // Баян. 1888. № 13.

Такое нелюбопытное описание своей супруги Глинка приводит в «Записках» (*Глинка М. И. Записки. С. 89–90*).

М. И. Глинка — Н. А. Степанову. 11 сентября 1839 года. Новоспасское  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 86.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 13 октября [1839 (?) года] // *Глинка М. И.*  
ПСС. Т. 2 (а). С. 88.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 8 ноября 1839 года. Петербург// *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 89.

**345**

Там же.

Е. И. Глинка — М. И. Стунеевой. [После 6 ноября, но ранее 5 декабря 1839 года] // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 49. Ед. хр. 268. Фотокопия с автографа. Л. 1 об.



Там же. Л. 2.

Е. А. Глинка — Д. С. и М. И. Стунеевым. 23 ноября 1839 года // Письма Евгении Андреевны. С. 45.

Об этом существует запись в дневнике Маркевича (РГАЛИ. Ф. 488. Ед. хр. 39. Л. 25–33).

М. И. Глинка — Е. И. Глинке. 15 ноября 1839 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 91.*

М. И. Глинка — Е. И. Глинке. 24 ноября 1839 года. Петербург // *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 93.

Там же.

Е. А. Глинка — М. И. и Д. С. Стунеевым. 23 ноября 1839 года.  
Новоспасское // Письма Е. А. Глинки. С. 48.

М. И. Глинка — Е. И. Глинке. 24 ноября 1839 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 93.*



Е. А. Глинка — М. И. Стунеевой [Осень — зима 1839 (?) года]. // Письма Е. А. Глинки. С. 47.

Е. И. Глинка — М. И. Стунеевой. [После 6 ноября 1839 года] // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 49. Ед. хр. 268. Фотокопия с автографа. Л. 2 об.

Е. А. Глинка — М. И. и Д. С. Стунеевым. 23 ноября 1839 года.  
Новоспасское // Письма Е. А. Глинки. С. 48.

Е. А. и Е. И. Глинка — М. И. Стунеевой. 6 марта 1840 года// Письма Е. А. Глинки. С. 52.

Е. А. Глинка — Д. С. и М. И. Стунеевым. 18 июля 1840 года // Письма  
Е. А. Глинки. С. 86.

Е. А. Глинка — М. И. Стунеевой. 9 июня [1839 года] // Письма Е. А. Глинки. С. 25.

**361**

В письме указан обратный адрес: Кронштадт, Соборная улица. М. И. Стунеевой [Конец апреля — начало мая 1840 года] // Письма Е. А. Глинки. С. 76.

М. П. Глинка (Иванова) — М. И. Глинке [на первом листе автографа приписка другой рукой: Апрель 1840 года] // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 49. Ед. хр. 378. Л. 1–2. Обратный адрес: Кронштадт, Соборная улица.



Об этом свидетельствует, например, письмо Глинки другу и либреттисту Ширкову: «Тебе известно, что требовалась значительная сумма для освобождения...» (М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 22 августа [1840 года] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 101.

Еще одна версия, объясняющая эти события, была связана с предполагаемой беременностью Екатерины, которую оба семейства хотели скрыть. Советский музыковед Александра Орлова, автор авторитетных публикаций, в том числе «Летописи» Глинки и материалов о Чайковском, опубликовала это предположение, уже находясь в эмиграции. Она утверждала, что Глинка дал Керн деньги на «освобождение», то есть аборт. И после этого Керн-старшая увезла дочь в Лубны. Положение семьи Анны Петровны было щекотливым. Она сама находилась в связи с дальним родственником, от которого у нее родился внебрачный сын. «О рождении ребенка у Глинки и Екатерины не могло быть и речи», — писала музыковед (см.: Орлова А. Моя Глинкиана // Журнал «Вестник Online». — <http://www.vestnik.com/issues/2004/0623/win/orlova.htm>). Однако в этой версии много неизвестных — приведенные ученой цитаты не доказывают возможную беременность Екатерины Керн, они могут трактоваться по-разному. К тому же зачем было Керн-старшей увозить дочь из Петербурга, если она все равно уже сделала аборт и о беременности никто не знал. Достоверность этих предположений осложняется и репутацией Александры Орловой за рубежом — она распространила несколько апокрифов о Чайковском, в частности о его самоубийстве, что вызвало критику специалистов, опровергнувших ее предположение.

Именно так он оценивал лето 1840 года позже. См.: М. И. Глинка — А. П. Керн. 1 марта 1841 года. [Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 116.

*Глинка М. И. Записки. С. 97.*

См.: Долгушина М. Г. О жанровой специфике «Прощания с Петербургом» М. И. Глинки // Новоспасский сборник: Вып. 8. Эпоха М. И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (2–3 июня 2012 года). Смоленск: Смоленская городская типография, 2012. С. 95–102.

Здесь и далее цит. по: Северная пчела. 1838. № 116. 26 мая, четверг.

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 306.

Так, Осип Сенковский, известный востоковед, начал серию публикаций в «Северной пчеле», высмеивающих нравы этого времени. Тема отъезда в дальние края обыгрывается в его статьях. (Словесность. Объявление. Продается за отъездом // Северная пчела. 1834. № 6. 9 января, вторник. Стб. 23.)



М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 22 августа [1840 (?) года].  
Новоспасское // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 101.

М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 22 августа [1840 года] // *Глинка М. И.*  
ПСС. Т. 2 (а). С. 101.

М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 9 августа [1840 (?) года] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 97.

**374**

Там же.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 8 октября [1840 года] // *Глинка М. И.*  
ПСС. Т. 2 (а). С. 102.

М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 18 декабря [1840 года]. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 105.*

М. И. Глинка — А. П. Керн. 30 декабря [30 января 1841 (?) года] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 107–108.*

*Степанов П. А.* Воспоминания о М. И. Глинке (по поводу «Дневника»  
Н. В. Кукольника) // Глинка в воспоминаниях современников. С. 59.



М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 15 февраля [1841 года. Санкт-Петербург]  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 109.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 25 февраля [1841 (?) года]. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 114.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 29 марта 1841 года. [Санкт-Петербург] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 127.*

*Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой) // Записки М. И. Глинки: Биография (Автобиография) / Ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: Academia, 1930. С. 401.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 24 апреля [1841 года]. [Санкт-Петербург]  
// *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 131.

М. И. Глинка — Е. И. Глинке. [Весна 1841 года. Санкт-Петербург (?)] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 123.*

М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 18 февраля [1841 (?) года] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 111.*

М. И. Глинка — Е. И. Глинке. [28 марта 1841 года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 120–121.



М. И. Глинка — В. Ф. и А. Г. Ширковым. 29 марта 1841 года. [Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 123.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 28 марта 1841 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 118.*

Там же.

Об этом можно судить по реплике из письма: М. И. Глинка — Е. И. Глинке. [28 марта 1841 года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а).* С. 120–121.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 28 марта 1841 года. Петербург // *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 122.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 апреля 1841 года. Петербург// *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 126.

М. И. Глинка — В. Ф. и А. Г. Ширковым. 29 марта 1841 года  
[Петербург] *Ц Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 124.

Через некоторое время Глинка поймет, что Яков был осведомителем у Марьи Петровны. Именно он сообщал ей о похождениях своего барина, о его вечерних посиделках с друзьями. В 1845 году, из Парижа, он напишет матери, чтобы та мирно, тактично избавила свой дом от этого человека. А также вероятно, от его брата (М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 2 марта/18 февраля 1845 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 200–204*).



М. И. Глинка — В. Ф. и А. Г. Ширковым. 24 мая 1841 года.  
Новоспасское // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 134–135.

Об этом в письме: М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 июля [1841 (?) года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 145.

Там же.

М. И. Глинка — А. П. Керн. 1 июля [1841 (?) года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 144–145.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 15 июля [1841 (?) года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 147.

Со второй половины XIX века вопрос о разводе был предметом яростных дискуссий. Жестокое обращение с женщинами, распространение венерических болезней, рост числа внебрачных детей, брошенные семьи — все это требовало вмешательства государства и перевода проблемы развода в ведение гражданского суда. См.: *Белякова Е. В., Белякова Н. А. Церковный брак и развод в России в XIX веке.* — [http://www.orthedu.ru/ch\\_hist/zer\\_brak\\_i\\_razvod.htm](http://www.orthedu.ru/ch_hist/zer_brak_i_razvod.htm).

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 25 ноября [1841 (?) года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 159.

Об этих стихах и альбомной культуре в первой половине XIX века см.:  
*Михайлова Н. И.* «Евгений Онегин» и альбомная культура первой трети XIX в. // Труды Пушкинского Дома. Серия литературы и языка. 1996. Т. 55. № 6. С. 15–22.



*Глинка М. И. Записки. С. 101.*

**404**

Там же.

М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 20 декабря [1841 (?) года] [Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 160.

**406**

Там же.

Там же. С. 161.

Документ хранится в ЦГИА. Опубликовано: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 268–274.

Цит. по: Письма Е. А. Глинки. С. 60.

Еще в 1830-е годы, согласно свидетельству Даргомыжского, Пушкин предлагал два своих текста для оперного замысла — «Русалку» и «Торжество Вакха». Об оперном замысле Пушкина см.: Булкина И. «Днепровские русалки» и «Киевские богатыри»: Ст. 2 // Пушкинские чтения в Тарту: Вып. 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментарии: Материалы Международной конференции (15–17 сентября 2006 года). Тарту, 2007. С. 214–237.



*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В Ют. М.: Художественная литература, 1956–1958. Т. 7. С. 115, 147.

*Глинка М. И. Записки. С. 171.*

М. И. Глинка — Н. А. Маркевичу. 20 сентября 1838 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 78.*

*Глинка М. И. Записки. С. 87.*

*Кукольник Н.* Отрывок из дневника. 23 декабря 1834 года // Записки М. И. Глинки: Биография (Автобиография) / Ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: Academia, 1930. С. 295.

*Глинка М. И. Записки. С. 87.*

Там же. С. 88.

Глинка записал план в тетрадь, которую ему подарил Кукольник. Позже, вместе с планом, отдельными номерами, контрапунктическими записями, он подарил ее Петру Степанову. См.: Первоначальный план оперы «Руслан и Людмила» / Публ. и коммент. В. Стасова // Русская старина. 1871. Т. 3. Март. С. 375–393. — <https://www.runivers.ru/bookreader/book57320/#page/374/mode/lup>.



Рукопись хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге. В 2004 году издано факсимиле рукописи. См.: *Арановский М.* Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила»: Факсимиле, расшифровка, исследование. М.: Композитор, 2004.

М. И. Глинка — Н. А. Маркевичу. 20 сентября 1838 года. Петербург//  
*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 79.*

М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 20 декабря [1841 (?) года] Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 161.*

*Глинка М. И. Записки. С. 102.*

Об этом свидетельствует письмо: М. И. Глинка — В. Ф. Ширкову. 20 декабря [1841(?) года] Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2(а). С. 161.

*Глинка М. И. Записки. С. 102.*

Там же. С. 105.

**426**

Там же.



В советской науке (исследователи Ливанова, Протопопов, Левашева и др.) было принято рассматривать оперу вслед за Стасовым как эпическую. Этим жанром пытались объяснить медленный темп развития сюжета, отсутствие действия. Эпическая трактовка оперы распространена и сегодня. См.: *Силантьева И.* Архетипические образы в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // М. И. Глинка: К 200-летию со дня рождения: Материалы научных конференций. Т. 2. С. 121–156.

Известный русский филолог Владимир Пропп выявил закономерности жанра народной волшебной сказки, ее устойчивую матрицу. Если ее наложить на повествование оперы, то окажется точное совпадение. Подобная исследовательская «операция» произведена в работе: *Дербенева А. А. Обрядово-мифологическая семантика оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и ее сценические трансформации: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2000*

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 1. С. 8.

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 259.

**431**

Северная пчела. 1842. № 266. 27 ноября, пятница. Стб. 1061.

Ф. Б. Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 250. 7 ноября, суббота. Стб. 999.

*Р. З. Большой театр. «Руслан и Людмила»: Ст. 1 // Северная пчела. 1842. № 273. 8 декабря, вторник. Стб. 1097.*

*Булгаков К. Заметки о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 233.*



Дебютантка из воспитанниц Театральной школы Анфиса Петрова справилась с разучиванием нот, у нее был красивый контральтовый голос, но в образе Ратмира была «очень слабая и неопытная» (*Глинка М. И. Записки. С. 108*). Эту оценку почти дословно приводит Серов в своих воспоминаниях (*Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Серов А. Н. Статьи о музыке: В 6 вып. (в 7 кн.). М.: Музыка, 1988. Вып. 4. С. 32*).

Ф. Б. Большой театр. «Руслан и Людмила». Волшебная опера в 5 действиях, с хорами и танцами; музыка соч. М. И. Глинки: Ст. 2 // Северная пчела. 1842. № 277. 10 декабря, четверг. Стб. 1107.

**437**

Там же.

Ф. Б. Смесь. Первые впечатления, произведенные оперою «Руслан и Людмила» // Северная пчела. 1842. № 269. 1 декабря, вторник. Стб. 1073.

Ф. Б. Большой театр. «Руслан и Людмила». Волшебная опера в 5 действиях, с хорами и танцами; музыка соч. М. И. Глинки: Ст. 2 // Северная пчела. 1842. № 277.10 декабря, четверг. Стб. 1105.

Ф. Б. Смесь. Первые впечатления, произведенные оперою «Руслан и Людмила» // Северная пчела. 1842. № 269. 1 декабря, вторник. Стб. 1074.

Ф. Б. Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 273. 5 декабря, суббота. Стб. 1090.

Ф. Б. Большой театр. «Руслан и Людмила». Волшебная опера в 5 действиях, с хорами и танцами; музыка соч. М. И. Глинки: Ст. 2 // Северная пчела. 1842. № 277. 10 декабря, четверг. Стб. 1106.



**443**

*Соллогуб В. А. Указ. соч.*

*Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Указ. соч.*

Данные по: *Глинка М. И.* Записки. Коммент. 316. С. 183.

*Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка: Творческий путь. Т. 1. С. 321.*

*Глинка М. И. Записки. С. 109.*

Ф. Б. Большой театр. «Руслан и Людмила». Волшебная опера в 5 действиях, с хорами и танцами; музыка соч. М. И. Глинки: Ст. 2 И Северная пчела. 1842. № 277. 10 декабря, четверг. Стб. 1106.

Р. З. Большой театр. «Руслан и Людмила»: Ст. 1 // Северная пчела. 1842. № 273. 8 декабря, вторник. Стб. 1097.

Ф. Б. Большой театр. «Руслан и Людмила». Волшебная опера в 5 действиях, с хорами и танцами; музыка соч. М. И. Глинки: Ст. 2 // Северная пчела. 1842. № 277. 10 декабря, четверг. Стб. 1105.



Р. З. Большой театр. «Руслан и Людмила»: Ст. 1 // Северная пчела. 1842. № 273. 8 декабря, вторник. Стб. 1098.

Цит. по: *Рыжкова Н. А.* Музыка Глинки в жизни русского общества XIX века (бытовая музыка на темы Глинки) // Новоспасский сборник. Вып. 1: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Международной научно-практической конференции (31 мая — 2 июня 2005 года). Смоленск: СГТ, 2005. — <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/n-a-ryzhkova-muzyka-glinki-v-zhizni-russkogo-obschestva-xix-veka/>.

До нашего времени дошел только французский контраданс Лядова. Его основа — музыка танцев в замке Наины из III действия, использованная практически без изменений. Получилось танцевальное поурри. См.: Рыжкова Н. А. Музыка Глинки в жизни русского общества XIX века (бытовая музыка на темы Глинки) // Новоспасский сборник. Вып. 1.

Подробнее см.: *Рыжкова Н.* История издания сочинений М. И. Глинки // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции. Т. 2. С. 396–404.

С. А. Геденов — А. Н. Верстовскому. 3 мая 1843 года. Петербург// ОР  
РГБ. Ф. 411. А. Н. Верстовский. Картон 1. Ед. хр. 2. Л. 3.

*Кукольник Н.* Отрывок из дневника. 9 ноября 1841 года // Записки М. И. Глинки: Биография (Автобиография) / Ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: Academia, 1930. С. 339.

*Яхонтов А. Н.* Петербургская итальянская опера в 1840-х годах // Русская старина. 1886. Т. 52. № 12. С. 735–748. — [http://az.lib.ru/j/jahontow\\_a\\_n/text\\_1886\\_opera.shtml](http://az.lib.ru/j/jahontow_a_n/text_1886_opera.shtml).

М. И. Глинка — Е. И. Флери. 11 октября/29 сентября [1844 года]  
Париж // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 175.



*Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина: Ст. 1: Обзорение русской литературы от Державина до Пушкина // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 7. С. 101.*

Комментатором в «Записках» указывается, что первая встреча с юношей Серовым состоялась зимой 1838/39 года на большом вечере у А. Д. Кереева, служившего в Дирекции Императорских театров (*Глинка М. И. Записки. С. 180*). Глинка ошибочно указывает время знакомства с Александром Серовым — Великий пост 1842 года. Видимо, с этого времени их общение стало постоянным.

*Серов А. Н.* Критические статьи: В 4 т. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1892–1895. Т. 3. Стб. 1305.

В. В. Стасов — М. А. Балакиреву [21 марта 1861 года] // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М.: ОГИЗ; Музгиз, 1935. С. 101.

*Гаспаров Б. М.* Пять опер и симфония. М.: Классика-XX1, 2009. С. 43–86.

*Арановский М. Слышать Глинку // Музыкальная академия. 2004. № 2.*

Ф. Б. Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 250. 7 ноября, суббота. Стб. 999.

Подробнее о культуре гламура и его формировании в литературе и театре см.: *Гандл С. Гламур*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.



Глинка писал В. И. и Е. И. Флёри о своей жизни так — «...ma vie vagabonde...» (М. И. Глинка — В. И. и Е. И. Флёри. 27/15 февраля 1845 года. [Париж] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 194.

М. И. Глинка — В. И. и Е. И. Флёри. 27/15 февраля 1845 года. [Париж]  
// *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 194.*

*Эспань М.* Иностранцы в Париже и культурный обмен // Арзамас. Онлайн-университет. — <https://arzamas.academy/materials/809>.

Романс «Люблю тебя, милая роза» сочинен в 1842 году. На сохранившемся автографе значится авторская надпись, видимо, дописанная позже: «Другу К. Булгакову за различные бутафорские вещи и тому подобные дружеские изъявления чувства. 1842 года 14 октября» (ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. № 319). Автором текста считается П. Квашнин-Самарин. Впервые романс издан в марте 1842 года в журнале «Нувеллист» у издателя М. Бернарда, с которым Глинка уже давно сотрудничал.

*Глинка М. И. Записки. С. 114.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 4 декабря/22 ноября [1844 года]. Париж  
// *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 180.*

Подробнее об имиджах Шопена см.: *Купец Л.* Официальные образы русского Шопена в XX веке (энциклопедический экскурс) // *Купец Л. А.* Музыкальная картина мира в художественном процессе: Исследовательские очерки. Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. С. 171–179.

Цит. по: *Н. Ф. Граф Михаил Юр. Вьельгорский* (к 50-летию его смерти) // *Русская музыкальная газета*. 1906. № 37. Стб. 785.



*Глинка М. И.* Записки. С. 103. Глинка указывает неправильную дату приезда — февраль 1842 года. Подробную современную информацию о русских гастроях Листа см.: *Уколова Е., Уколов В.* Гастроли Листа в России: Иллюстрированная хроника. М.: Международный фонд гуманитарных инициатив, 2011.

Цит. по: *Уколова Е., Уколов В.* Указ. соч. С. 104–105.

Глинка считал, что эстетика Листа связана с новым стилем жизни и нравами Парижа после Наполеоновских войн. См.: *Глинка М. И. Записки.* С. 103–104.

Так в русском обществе складывался образ Листа как «революционера-романтика». Интересно, что из этой оценки, которую разделял не только, видимо, Глинка, в то время возник анекдот, ставший частью мифа о сложных взаимоотношениях Листа с Николаем I. Якобы русский император просил передать артисту, что ему очень не нравятся его длинные волосы и его политические мнения (сочувствие к полякам), на что Лист, гордо улыбаясь, отвечал: «Я отрастил себе волосы в Париже и обрежу их тоже только в Париже; что же касается моих политических мнений, то у меня их нет и не будет, пока не буду в состоянии выставить 300 000 штыков для их поддержания». Подробнее о взаимоотношениях Листа и русского царя, а также о других русских мифах о Листе см.: *Залеская М. К. Ференц Лист. М.: Молодая гвардия, 2016 («ЖЗЛ»), С. 170–175.*

Цит. по: *Глинка М. И. Записки. С. 114.*

Глинка заезжал в любимое им имение Беззаботье к Николаю Дмитриевичу Гедеонову и в Смоленск, где последний раз увиделся со смертельно больным Яковом Михайловичем Соболевским. О его смерти он узнал из письма матери, полученного в Париже в начале ноября. Он писал в ответ: «Письмо Ваше, милая и бесценная маменька, крайне огорчило меня. Хотя я и был приготовлен к кончине доброго брата Якова Михайловича, но все еще надеялся. Жаль мне его, очень жаль...» (М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 16/4 ноября [1844 года]. Париж// *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 174).

Перевод с французского М. Кузнецовой. М. И. Глинка — В. И. и Е. И. Флёри 27/15 февраля [1845 года]. Париж // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 196.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке 16/4 ноября [1844 года]. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 177.*



М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 21/9 августа [1844 года]. Париж *И  
Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 169.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 21/9 августа [1844 года]. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 170.*

*Глинка М. И. Записки. С. 117.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 10 октября/28 сентября [1844 года].  
Париж // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 173.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 10 октября/28 сентября [1844 года].  
Париж // Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 173.

А. С. Даргомыжский — С. Н. Даргомыжской. 6/18 января [1845 года].  
Париж // Александр Сергеевич Даргомыжский: Автобиография и  
переписка: 1813–1869 годы. Сообщ. В. Г. Кастриото-Скандербек и В. В.  
Стасов // Русская старина. 1875. Т. 12. Вып. 2. Февраль. С. 352.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 2 марта/18 февраля 1845 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 201.*

Литография Л. Кудерка. С автографом и дарственной надписью М. И. Глинки — Л. И. Шестаковой: «25/13 мая 1845 г.». Место хранения оригинала: РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. № 185.



М. И. Глинка — В. И. Флери. 19 января [1845 года]. Париж// *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 187–189.*

Л. И. Шестакова подтверждает в воспоминаниях этот факт: «...мать ужасно боялась отпускать его; она знала, что там мужья очень ревнивы, а брат был равнодушен к хорошеньким женщинам» (*Шестакова Л. И. Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. С. 39*).

Северная пчела. 1842. № 266.27 ноября, пятница. Стб. 1061.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке 12 апреля/31 марта [1845 года]. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 206.*

Подробнее см.: *Лащенко С. К.* Опера А. Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьеро» // Искусство музыки: Теория и история. 2017. № 17.

В «Записках» указано другое: Глинка вспоминал, что с Берлиозом его познакомил маркиз де Суза. Стасов считал, что их познакомил В. П. Голицын (*Стасов В. Лист, Шуман, Берлиоз в России // Стасов В. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 3: Живопись, скульптура, музыка. С. 438*). Однако в письмах того времени Глинка писал именно о Г. П. Волконском. Вряд ли бы он мог забыть или ошибиться сразу несколько раз о том, кто ему написал рекомендательное письмо. Скорее всего, его авторство действительно принадлежало Григорию Петровичу Волконскому, обладателю прекрасного баса, который общался и с Берлиозом. В корреспонденции Берлиоза есть письмо, адресованное ему. Подробнее см.: *Сырейщикова А. А. Русские гастроли Г. Берлиоза в истории российско-французских музыкальных связей (музыкально-критическая рецепция): Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2017. С. 74. — <https://gnesin-academy.ru/node/17305/>.*

М. И. Глинка — Л. А. Гейденрейху. 28/16 февраля 1845 года. Париж//  
*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 198.*

**498**

Там же.



Там же. С. 199.

М. И. Глинка — Н. В. Кукольнику. 18/6 апреля 1845 года. Париж//  
*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 208.*

*Глинка М. И. Записки. С. 120.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 12 апреля [1845 года]. Париж// *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 205.*

Подробнее см.: *Сырейщикова А. А.* Русские гастроли Г. Берлиоза в истории российско-французских музыкальных связей (музыкально-критическая рецепция)... С. 78–80.

**504**

Там же.

Цит. по: *Глинка М. И.* Литературное наследие: В 2 т. Л.; М.: Музгиз, 1952–1953. Т. 1: Автобиографические и творческие материалы. С. 404.

М. И. Глинка — Н. В. Кукольнику. 18/6 апреля 1845 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 209.*



Об этом свидетельствуют программы концертов в его салоне. См.: ОР РГБ. Ф. 48. Веневитиновы и Виельгорские.

М. И. Глинка — Н. В. Кукольнику. 18/6 апреля 1845 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 209.*

**509**

Там же.

**510**

Там же.

М. И. Глинка — В. И. Флери 1 мая 1845 года. Париж // *Глинка М. И.*  
ПСС. Т. 2 (а). С. 212.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 4 декабря 22 ноября 1844 года. Париж /  
*Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 180.

11 января 1845 года он писал матушке, что от «души благодарит за ваше позволение и благословение на дальний путь» (*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 186*).

Подробную реконструкцию поездки Глинки в Испанию см.: *Тышко С. В., Куколь Г. В.* Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». Ч. 3: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев: Типография «Клякса», 2011.



М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 29/17 мая 1845 года. По, у подошвы Пиренейских [гор] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 221; М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 22/10 сентября 1845 года. Мадрид // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 239.

*Глинка М. И. Записки. С. 121.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 1 июня/22 мая 1845 года. Памплона // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 223.*

См.: *Глинка М. И. Записки*. С. 124–125.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 18/6 июля 1845 года. Вальядолид // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 228–229.*

Местонахождение дневника на данный момент неизвестно. По свидетельству современников, он мог остаться у дона Педро, компаньона Глинки, которому достались многие бумаги из личного архива композитора, в том числе письма из Испании, которые он каждую неделю отправлял матери и зятю В. И. Флëри. Подробнее см.: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 228.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 9 октября/27 сентября 1845 года. Мадрид  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 240.*

Такие рекомендации Глинка давал другу Василию Энгельгардту в 1855 году, когда тот собирался путешествовать по Испании (М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 22 января 1855 года. Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 51).



**523**

Место хранения оригинала: РНБ. № 190. Фонд М. И. Глинки.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 22/10 сентября 1845 года. Мадрид // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 238.*

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 260.

М. И. Глинка — В. И. Флери. 13/2 февраля 1846 года. Гранада // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 262.*

М. И. Глинка — Н. В. Кукольнику. [Январь 1846 года. Гранада (?)]  
(Подлинник считается утерянным) // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 259.

Цит. по: *Тышко С. В., Куколь Г. В.* Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». Ч. 3: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. С. 353.

*Глинка М. И. Записки. С. 124.*

К. А. Бейне — Н. А. Рамазанову. 22 апреля 1846 года. Цит. по: *Глинка М. И. Записки. Комментарий.* 348. С. 187.



Исследователи С. В. Тышко и Г. В. Куколь предполагают, что Глинка устроил похищение Долорес и увез ее без ведома родителей. Чтобы не афишировать нелегальные отношения с женщиной и не ввязывать в них компаньона, он поехал отдельно от дона Сантьяго (*Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». Ч. 3: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. С. 379*).

О том, что Глинка относился серьезно к взаимоотношениям с Долорес, говорит его испанский музыкальный альбом, в котором остались записи ее напевов. Подробнее см.: Испанский альбом Глинки // М. И. Глинка: Исследования и материалы / Под ред. А. В. Оссовского. Л.; М.: Музгиз, 1950. В Испанский альбом, как и в привычные для русской культуры салонные альбомы, заносились записи знакомых, стихотворения, музыкальные отрывки.

М. И. Глинка — В. И. Флёри. 9/22 апреля 1846 года. Мадрид // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 267–269.*

*Серов А. Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // *Серов А. Н.* Статьи о музыке: В 6 вып. (в 7 кн.). М.: Музыка, 1988. Вып. 4. М., 1988. С. 97.

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 18/6 августа 1846 года. Мадрид // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 276.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. 12 декабря/30 ноября 1846 года. Севилья  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 281–282.*

Там же. С. 282.

*Глинка М. И. Записки. С. 128.*



Глинка выехал из Севильи после 12 мая 1847 года. Дата уточнена С. В. Тышко и Г. В. Куколь (*Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». Ч. 3: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. С. 504*).

*Глинка М. И. Записки. С. 129.*

М. И. Глинка — В. И. Флери. 7/19 ноября 1845 года. Мадрид *Ц Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 247.

*Серов А. Господин Фетис и Михаил Глинка // Серов А. Н. Статьи о музыке: В 6 вып. (в 7 кн.). М.: Музыка, 1988. Вып. 3. С. 264–265.*

*Арнольд Ю. К. Из «Воспоминаний» // Глинка в воспоминаниях современников. С. 221.*

*Павлицев Л. Н.* Из семейной хроники // Глинка в воспоминаниях современников. С. 247.

Об этих качествах Педро композитор сообщал в письме: М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 27/15 мая 1853 года. Париж // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 374.

*Паприц А. К.* Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 249.



Эти слова Одоевского приводятся М. Н. Лонгиновым в предисловии к публикациям писем М. И. Глинки К. А. Булгакову. См.: Письма М. И. Глинки к К. А. Булгакову // Русский архив. 1869. № 12. См. также — [http://az.lib.ru/g/glinka\\_m\\_i/text\\_0050oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/g/glinka_m_i/text_0050oldorfo.shtml).

*Романус И.* Приезд М. И. Глинки в Смоленск (Из письма к издателям)  
// Северная пчела. 1848. № 54. 12 февраля, четверг. Стб. 154.

**549**

Там же.

*Ковалевский П. М. Встречи на жизненном пути // Русские мемуары: Избранные страницы Сост. И. И. Подольская. М.: Правда, 1990. С. 556–610. См. также — <http://nik2nik.ru/node/1103>.*

*Дубровский П. П.* Воспоминания о М. И. Глинке (Письмо к Л. И. Шестаковой) // Русский вестник. 1857. Т. 8 (август). С. 574–575.

Ф. Б. Пчелка. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1852. № 75. 5 апреля, суббота. Стб. 297.

В. В. Стасов — М. И. Глинке. 18/30 ноября 1853 года. Флоренция // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 320.*

*Ковалевский П. М.* Встречи на жизненном пути. С. 556–610.



*Энгельгардт В. П.* Из писем к Н. Ф. Финдейзену // Глинка в воспоминаниях современников. С. 318.

М. И. Глинка — М. С. Кржисевич. 7 мая [1849 года]. Санкт-Петербург// *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 287.

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 17/5 октября 1849 года. Варшава // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 288.*

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 17/5 октября 1849 года. Варшава // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 289.*

М. И. Глинка — М. С. Кржисевич. 7 мая [1849 года]. Санкт-Петербург  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 287.*

М. И. Глинка — М. С. Кржисевич. 7 мая [1849 года]. Санкт-Петербург  
// *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 288.

**561**

Там же.

*Николаев П. С.* Знакомство с М. И. Глинкой // Глинка в воспоминаниях современников. С. 243–244.



*Глинка М. И. Записки. С. 136.*

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 6 апреля/26 марта 1850 года.  
Варшава // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 298.

М. И. Глинка — М. С. Кржисевич. 8 октября 1849 года. Варшава *И  
Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 290.*

**566**

Там же.

Высокий статус фигуры критика сложился во французской культуре, где СМИ стали считаться четвертой властью. Подробнее см.: *Вдовин А.* Феномен Белинского // ПостНаука. — [http:// postnauka.ru/video/83863](http://postnauka.ru/video/83863).

**568**

Там же.

Деконструкция этой фразы М. И. Глинки осуществлена в изданиях: *Друскин М.* Парадокс и его последствия // Музыкальная академия. 2005. № 3; *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: Механизмы «редукции» классического наследия. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 461.

См.: *Велижев М.* Поиск русской идеи и понятие народности // Арзамас. Онлайн-университет. — <https://arzamas.academy/materials/1374>.



О концертности и камерности в фортепианном стиле см.: *Шабшаевич Е.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2012. С. 76–78.

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 26 марта/7 апреля 1850 года.  
Варшава // *Глинка М. И.* ПСС. С. 298.

**573**

Там же.

*Гуковский Г А. У истоков русского сентиментализма // Гуковский Г А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л.: Художественная литература, 1938. С. 279.*

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 26 марта/7 апреля 1850 года.  
Варшава // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 298.

**576**

Там же.

Например, см.: *Панаева (Головачева) А. Я.* Воспоминания. М.: Правда, 1986.

М. И. Глинка — В. И. Флери. 24 августа/5 сентября 1850 года.  
Варшава// *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 301–302.



**579**

Там же.

*Глинка М. И. Записки. С. 138.*

М. И. Глинка — Е. А. Глинке. [Сентябрь 1850 года. Варшава (?)] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 303.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. [Октябрь 1850 (?) года. Варшава] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 308.*

*Шестакова Л. И.* Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. С. 41.

*Глинка М. И. Записки. С. 138.*

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 30/18 сентября 1856 года. Берлин  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 172.*

Данные по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 279–281.



О Л. И. Шестаковой см.: *Перепелкина З. М. Л. И. Шестакова* — сестра, друг и хранительница наследия М. И. Глинки // *Новоспасский сборник: Вып. 2: Третий век М. И. Глинки. Проблемы сохранения наследия: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (31 мая — 2 июня 2006 года)*. Смоленск: Смоленская городская типография, 2006. — <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbomik-vypusk-vtoroj/3-m-perepelkina-ri-shestakova-sestra-drag-i-hranitelnica-naslediya-m-i-glinki/>

*Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой). С. 403.

*Ковалевский П. М.* Встречи на жизненном пути // Русские мемуары: Избранные страницы. С. 556–610.

М. И. Глинка — В. В. Стасову. 13/25 апреля 1851 года. Санкт-Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 329.

М. И. Глинка — Д. В. Стасову. 16 февраля 1852 года. Петербург *И  
Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 322.*

Городские новости // Северная пчела. 1852. № 73.5 апреля, четверг.  
Стб. 291.

Подробнее см.: *Ключникова Е.* «Национальный миф» в системе взглядов «Могучей кучки» // *Наследие: XVIII–XIX века: Сборник: Вып. 2.* М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. С. 224–234.

*Глинка М. И. Записки. С. 140.*



Ф. Б. Пчелка. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1852. № 75. 5 апреля, суббота. Стб. 299.

**596**

Там же.

**597**

Там же.

**598**

Там же.

**599**

ОР РГБ. Ф. 48. Веневитиновы и Виельгорские. Картон 69. Ед. хр. 8. Л.  
40.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 19/7 сентября 1852 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 349.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 30/18 октября [1852 года]. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 353.*

**602**

Там же. С. 355.



М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 8 июля/26 июня 1853 года. Париж  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 378.*

М. И. Глинка — А. Н. Серову 3 сентября/22 августа 1852 года и комментарии // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 346–347.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 8/20 июня 1852 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 335.*

*Глинка М. И. Записки. С. 142.*

М. И. Глинка — Л. А. Шестаковой. 2 июля/20 июня 1852 года. Париж  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 338.*

М. И. Глинка — Л. А. Шестаковой. 12/24 июля 1852 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 341.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 19/31 августа 1852 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 343.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 22/10 сентября [1852 года]. Париж//  
*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 350.*



М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 14/2 октября 1862 года. [Париж] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 351.*

**612**

Там же.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 13/1 сентября 1853 года. Париж//  
*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 387.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 27/15 мая 1853 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 374.*

М. И. Глинка — А. Н. Серову. 3 сентября/22 августа 1852 года. Париж//  
*Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 345–346.

Там же. С. 346.

**617**

См.: Там же. С. 347.

См.: *Дубровский П. П. Воспоминание о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 264.*



В. Ф. Одоевский — М. И. Глинке. 21 октября 1851 года // *Глинка М. И.*  
ПСС. Т. 2 (б). С. 318.

**620**

Там же.

**621**

*Глинка М. И. Записки. С. 144.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 14/2 октября 1852 года. [Париж] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 351.*

**623**

Там же. С. 351.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 10 декабря/28 ноября. 1852 года.  
[Париж] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 356–357.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. И января 1853 года/ 30 декабря 1852 года. Париж // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 361.

М. И. Глинка — П. П. Дубровскому. 23/11 января 1853 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 363.*



**627**

Там же.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 30/18 января 1853 года. [Париж] // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 364.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 29/17 марта 1853 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 369.*

**630**

См.: *Глинка Ф.* Письма русского офицера о Польше, австрийских владениях, Пруссии и Франции: В 8 ч. М.: Типография С. Селивановского, 1815.

*Герцен А. И. Письма из Франции и Италии // Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954–1965. Т. 5. С. 141.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 31/19 августа 1852 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 343.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 15/3 июня 1853 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 376.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 3 сентября/22 августа 1853 года.  
Париж // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (а). С. 385.



**635**

Там же.

Руссо Ж. Ж. Эмиль, или О воспитании. — <http://russo.filosoff.org/tvorchestvo/emil-ili-o-vospitanii/pagen/4/>

*Шестакова Л. И.* Глинка в воспоминаниях его сестры // Глинка в воспоминаниях современников. С. 50.

Руссо Ж. Ж. Эмиль, или О воспитании. — <http://russo.filosoff.org/tvorchestvo/emil-ili-o-vospitanii/pagen/4/>

**639**

Там же.

М. И. Глинка — П. П. Дубровскому. 18/6 декабря 1853 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 396.*

**641**

Там же.

М. И. Глинка — В. Ф. Одоевскому. [После 25/13 апреля (?) 1854 года. Берлин] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 23.



**643**

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 23.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 14/2 февраля 1854 года. Париж // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 14.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 10 мая/22 апреля 1854 года.  
Варшава // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 25.

**646**

Там же.

*Арнольд Ю. К. Из «Воспоминаний» // Глинка в воспоминаниях современников. С. 214.*

Даргомыжский: Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Под ред. Н. Финдейзена. Пг.: Музыкальное отделение НКП, 1921. С. 34.

*Ковалевский П. М. Встречи на жизненном пути // Русские мемуары: Избранные страницы. С. 556–610.*

*Бер-Стунеева Ю. Д.* Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 294.



Так, например, указывается в комментарии к одному из писем. См.:  
*Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б) С. 103.

Например, см.: М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 6 июня/ 25 мая 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 133.*

В. В. Стасов — М. И. Глинке. 18/30 ноября 1853 года. Флоренция // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 321.*

К. А. Булгаков — М. И. Глинке. 20 марта (по старому стилю) 1856 года. Москва // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 330.

Например, см.: М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 8 ноября 1855 года.  
Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 100.

*Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки // Глинка в воспоминаниях современников. С. 297–298.

См.: Рыжкова Н. А. Об одном «утраченном» произведении М. И. Глинки, или Как называлась «Первоначальная полька» // Новоспасский сборник. Вып. 7: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийских научно-практических конференций (5–6 июня 2010 года и 4–5 июля 2011 года). Смоленск: Смоленская городская типография, 2012. С. 31–42.

См.: Летопись жизни и творчества М. И. Глинки / Сост. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1952. С. 386.



В разных источниках сообщается, что Екатерина Керн сожгла их либо перед свадьбой, либо перед самой смертью. Об этом см.: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (6). С. 27.

М. И. Глинка — М. С. Кржисевич. 2 июня 1854 года. Царское Село // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 27.*

Об этом см.: *Энгельгардт В. П.* Из писем к Н. Ф. Финдейзену // Глинка в воспоминаниях современников. С. 318–324.

*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 199.*

П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. 24 июня 1878 года. Каменка//  
*Чайковский П. И. Избранные письма / Сост. Н. Н. Синьковская. М.:  
Музыка, 2002. С. 95.*

М. И. Глинка — 3. Дену. 31 июля 1854 года. Царское Село. (Оригинал написан на французском языке) // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2(б).С. 33.

Видимо, речь идет о том, что у композитора не осталось полной партитуры оперы. Единственный существовавший экземпляр он отдал в Дирекцию Императорских театров для подготовки постановки «Руслана и Людмилы». Эта формулировка позволяет косвенным образом утверждать, что полная рукописная партитура существовала при жизни композитора. Именно с этого экземпляра и списывались партии для исполнителей, оркестра и хоров. См.: *Шестакова Л. И. М. И. Глинка в воспоминаниях его сестры // Глинка в воспоминаниях современников. С. 50.*

*Энгельгардт В. П.* Из писем к Н. Ф. Финдейзену // Глинка в воспоминаниях современников. С. 319.



**667**

ГЦММКим. М. И. Глинки. Ф. 49. Оп. 1. № 3. Опубликовано: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 279.

Константин Петрович Вильбоа (1817–1882) не получал музыкального образования. Основная деятельность была связана с военной службой. В разные годы занимал должности, связанные с музыкой: был регентом церковного хора юнкеров Главного инженерного училища, в 1853–1854 годах дирижировал хором певчих и бальным оркестром Павловского полка. Автор двухсот романсов и песен. Популярным был его дуэт «Моряки» на стихи Н. М. Языкова. Сочинил музыку к драме «Псковитянка» Л. А. Мея. В 1856–1857 годах участвовал в фольклорной экспедиции по реке Волге вместе с А. Н. Островским и В. П. Энгельгардтом. Результатом их путешествия стал выпуск двух сборников русских народных песен (1860). Во второй половине 1860-х годов переехал в Харьков, где преподавал историю и теорию музыки в университете. По-видимому, здесь возглавил театральный городской оркестр, который «сделался лучшим в городе». Открыл музыкальную школу для детей всех сословий. Умер в Варшаве, в бедности и неизвестности. См.: Андрианова И. С. Знакомые Достоевского: К. П. Вильбоа — русский композитор с французской фамилией // Неизвестный Достоевский. 2017. № 3.

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 7 апреля 1855 года. [Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 61.

*Ростислав. Пчелка. Музыкальные беседы // Северная пчела. 1855. № 108. 20 мая, пятница. Стб. 557–559.*

**671**

О. И. Дютш — М. И. Глинке. 18/30 октября 1856 года. Санкт-Петербург. (Оригинал написан на немецком языке) // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 340.

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 7 апреля 1855 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 61.*

*Цит. по: Андрианова И. С. Знакомые Достоевского: К. П. Вильбоа — русский композитор с французской фамилией.*

**674**

Там же.



Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 46.

М. И. Глинка — Н. В. Кукольнику. 12 ноября 1854 года. Санкт-Петербург// *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 44.

М. И. Глинка — Н. В. Кукольникову. 19 января 1855 года. Санкт-Петербург//*Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 49.

**678**

ОР РГБ. Ф. 42. Ф. И. Буслаев. Картон 13. Ед. хр. 34.

М. И. Глинка — Н. В. Кукольникову. 19 января 1855 года. Санкт-Петербург//*Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 49.

**680**

Там же.

См.: Воспоминания артистки Императорских театров Д. М. Леоновой.  
— <https://e-libra.ru/read/211919-vozpominaniya-artistki-imperatorskih-teatrov-d-m-leonovoy.html>.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 29 мая 1855 года. Санкт-Петербург  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 72.*



*Нильский А. А.* Закулисная хроника: 1856–1894 годы. СПб.: Издание товарищества «Общественная польза», 1900. — [http://az.lib.ru/n/nilxskij\\_a\\_a/text\\_1897\\_zakulisnaya\\_chronica.shtml](http://az.lib.ru/n/nilxskij_a_a/text_1897_zakulisnaya_chronica.shtml).

См.: *Васильке-Петров В. П.* Мое знакомство с М. И. Глинкой // Глинка в воспоминаниях современников. С. 284.

**685**

Такую версию приводит либреттист. См.: Там же.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 12 июня 1855 года. Санкт-Петербург // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 79.

**687**

Там же.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 19 июня 1855 года. Санкт-Петербург// *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 81.

Воспоминания артистки Императорских театров Д. М. Леоновой —  
<http://litresp.ru/chitat/ru/II/leonova-darjya-mihajlovna/vospominaniya-artistki-imperatorskih-teatrov-dm-leonovoj>

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 3 июля 1855 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 87.*



*Стасов В. В.* Михаил Иванович Глинка // Глинка в воспоминаниях современников. С. 280.

Дон Педро уехал из Петербурга во Францию 21 мая 1855 года.

В. В. Стасов вспоминал, что причиной его отъезда было намерение жениться в Париже (*Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 283*).

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 29 ноября 1855 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 102.*

**694**

Там же.

**695**

Там же.

Об этом писал по-французски давнему другу К. А. Булгакову, жившему в Москве. Письмо от 9 сентября 1855 года. Петербург (*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 98*). Переписка между ними возобновилась в июне 1855 года.

*Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы. СПб.: Издание Суворина, 1898. С. 319.

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 29 ноября 1855 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 102.*



Считается, что они строились на системе осмогласия. В каждой такой мелодии фиксировался особый лад, то есть набор звуков, который может использоваться в песнопениях. Такой лад определял набор попевок, или мелодических формул, используемых в нем. См.: *Лозовая И. Е.* Древнерусский йотированный Параклит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009.

*Стунеев В. Д.* Воспоминания о незабвенном дядюшке М. И. Глинке // Русская музыкальная газета. 1894. № 12. Стб. 263–265.

**701**

Там же.

Письмо архимандриту Игнатию датируется августом 1855 года (оригинал считается утерянным). Предположительно, они могли быть знакомы намного раньше. Владыка Игнатий был известным духовным авторитетом, из дворянской семьи, получил прекрасное образование и был вхож в те же дома, что и Глинка. (*Рахманова М. П.* Глинка и Одоевский: на пути к обретению «истинно православного» церковного пения // Новоспасский сборник. Вып. 1: Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Международной научно-практической конференции (31 мая — 2 июня 2005 года). Смоленск: СГТ, 2005. — [http:// nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/ novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/m-p-rahmanova-glinka-i-odoevskij-na-puti-k-obreteniyu-quot-istinno-pravoslavnogo-quot-cerkovnogo-peniya/](http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/m-p-rahmanova-glinka-i-odoevskij-na-puti-k-obreteniyu-quot-istinno-pravoslavnogo-quot-cerkovnogo-peniya/))

*Игнатий (Брянчанинов), святитель.* Понятие о ереси и расколе // Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова: В 5 т. М.: Паломник, 2002. Т. 4. С. 471. См. также — [http:// verapravoslavnaya.ru/? Ignatii\\_Bryanchaninov\\_o\\_eresi](http://verapravoslavnaya.ru/?Ignatii_Bryanchaninov_o_eresi)

*Игнатий (Брянчанинов), святитель. Христианский пастырь и христианин-художник. — [http://www.odinblago.ru/pastir\\_i\\_hudozhnik](http://www.odinblago.ru/pastir_i_hudozhnik).*

Цит. по: *Одоевский В. Ф. Дневник. Переписка. Материалы: К 200-летию со дня рождения.* М.: Дека-ВС, 2005. См. также — [http://az.lib.ru/o/odoewskij\\_w\\_f/text\\_0590.shtml](http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0590.shtml).

Подробнее см.: *Старикова И.* Храмовое пение // Арзамас. Онлайн-университет. — <https://arzamas.academy/materials/1296>.



*Вихорева Т.* «Ектения» Глинки. Почему «первая»? // Старинная музыка. № 1 (59). 2013. — <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2013-1.pdf>.

Закон, ужесточенный с эпохи Николая I, гласил следующее: 1. С 1825 года введен запрет на исполнение хоровых концертов, самого распространенного духовного жанра. 2. Нигде в православных храмах нельзя было исполнять новые духовные сочинения без предварительного одобрения директора Придворной певческой капеллы. Одобренные номера публиковались и продавались. 3. В публичных концертах нельзя было исполнять духовную музыку, ее нельзя было смешивать с музыкой светской и оперной. Нельзя было давать духовные концерты в театрах. 4. Если же устраивались духовные концерты, то в них нельзя было исполнять православные молитвы, используемые в богослужении, только духовную музыку других вероисповеданий без русского перевода. Дано по: *Левашев Е.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова. — <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=5815>

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 2 февраля 1856 года. Санкт-Петербург  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 108.*

М. И. Глинка — В. Н. Кашперову. 13 апреля 1856 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 125.*

**711**

Там же.

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 10 марта 1856 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 111.*

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 23 марта 1856 года. Санкт-Петербург//  
*Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 116.

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 118.



М. И. Глинка — К. А. Булгакову. [24 апреля 1856 года. Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 127.

Цит. по: *Одоевский В. Ф. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения. М.: Дека-ВС, 2005. С. 15.*

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. [24 апреля 1856 года (?). Санкт-Петербург] // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 127.

*Уортман Р. С. Сценарии власти. В 2 т. М.: ОГИ, 2004. Т. 2. С. 48–49.*

Так сочинение описывалось в письме: М. И. Глинка — П. В. Энгельгардту. 7 апреля 1855 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б).* С. 62.

М. И. Глинка — П. А. Бартеновой. 22 марта 1856 года. Петербург // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 115.*

Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина: Московский университет. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1929. С. 131.

К. А. Булгаков — М. И. Глинке. 31 сентября (неверная дата, правильно — 31 августа) 1856 года. Москва // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 337.



Об этом см.: *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Ч. 2: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Клев: Задруга, 2002. С. 445.

Так называет его Глинка в письме к Л. И. Шестаковой. См.: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 147.

М. И. Глинка — Н. В. Кукольнику. 5 июля/23 июня 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 138.*

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 9 июля/27 июня 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 140.*

По письму З. Дена от 3 апреля 1856 года {Глинка М. И. ПСС. Т.2(б). С. 331–333).

См.: *Рубинштейн А.* Воспоминания // Русская старина. 1889. Ноябрь.  
— <http://www.runivers.ru/bookreader/book199793/#page/819/mode/lup>

*Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 140.*

По письму З. Дена от 3 апреля 1856 года (*Глинка М. И. ПСС. Т.2(б). С. 331–333*).



**731**

И. Глинка — В. В. Стасову. 23/11 августа 1856 года. Берлин // *Глинка*  
М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 162.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 20 июля/8 июля 1856 года. Берлин  
*// Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 146.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 27/15 июля 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 153.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 14/2 октября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 175.*

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 15/3 ноября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 180.*

М. И. Глинка — А. В. Стасову. 27/15 августа 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 163.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 26/14 ноября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 181–182.*

**738**

Прибыл с женой 14/2 сентября 1856 года. Дата указана по письму Глинки (*Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 165).



М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 2 октября/20 сентября 1856 года.  
Берлин // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 174.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 20/8 июля 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 147.*

М. И. Глинка — В. Н. Кашперову. 22/10 июля 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 148.*

Кашперов перечислял в этом ряду еще фамилии Гоголя и Островского. Но вряд ли Глинка не знал их сочинения, ведь строчки из Гоголя он цитировал по памяти. См.: *Кашперов В. Н.* Воспоминание о М. И. Глинке // Русский архив. 1869. Вып. 7. — [http://az.lib.ru/g/glinka\\_m\\_i/text\\_0030oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/g/glinka_m_i/text_0030oldorfo.shtml).

**743**

Там же.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой 12 августа 30 июля 1856 года.  
Берлин / Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С 158.

*Кашперов В. Н.* Воспоминание о М. И. Глинке. — [http://az.lib.ru/g/glinka\\_m\\_i/text\\_0030oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/g/glinka_m_i/text_0030oldorfo.shtml).

*Рубинштейн А.* Воспоминания // Русская старина. 1889. Т. 64. Вып. И.  
Ноябрь. — <http://www.runivers.ru/bookreader/book199793/#page/819/mode/1>  
ур



**747**

Там же.

К. А. Булгаков — М. И. Глинке. 31 сентября (неверная дата, правильно — 31 августа) 1856 года. Москва // *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 336–337.

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 22/10 сентября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б).С. 169.*

М. И. Глинка — В. П. Энгельгардту. 31/19 октября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 177.*

М. И. Глинка — К. А. Булгакову. 15/3 ноября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 179–180.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 26/14 ноября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 181.*

**753**

Там же.

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 27/15 января 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 190.*



Цит. по: *Фост Ю. Н.* Триумф и прощание (последняя глава). — [http://samlib.ru/f/fostJ\\_n/pra.shtml](http://samlib.ru/f/fostJ_n/pra.shtml)

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 28/14 ноября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 181.*

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 27/15 января 1857 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 190.*

**758**

Там же.

**759**

Там же.

**760**

Там же.

**761**

Подробнее см.: *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.

Об этом см.: *Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой) // Записки М. И. Глинки: Биография (Автобиография) / Ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: Academia, 1930. С. 415.



Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 191.

Так рассказывал Шестаковой в письме З. Ден (*Шестакова Л. И. Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой)*). С. 414).

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 191.

*Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой). С. 414.

Цит. по: *Глинка М. И.* ПСС. Т. 2 (б). С. 191.

Так приводит в русском переводе слова Дена из его письма Л. И. Шестакова (*Шестакова Л. И. Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой. С. 415).*

Цит. по: Летопись жизни и творчества М. И. Глинки. С. 497.

Цит. по: *Фост Ю. Н.* Триумф и прощание (последняя глава). — [http://samlib.ru/f/fostJ\\_n/pra.shtml](http://samlib.ru/f/fostJ_n/pra.shtml).



*Василько-Петров.* Мое знакомство с М. И. Глинкой // Глинка в воспоминаниях современников. С. 283–284.

Данные по: *Фост Ю. Н.* Триумф и прощание (последняя глава).

Письмо от 3 марта 1852 года (*Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1978–2014. Т. 2: Письма. С. 125).

*Энгельгардт В. П.* Из писем к Н. Ф. Финдейзену // Глинка в воспоминаниях современников. С. 318.

*Васько-Петров В. П.* Мое знакомство с М. И. Глинкой // Глинка в воспоминаниях современников. С. 284.

**776**

*Соллогуб В. А. Указ. соч.*

**777**

Там же.

*Степанов П. А.* Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 66.



*Стравинский И. Ф.* Диалоги: Воспоминания. Размышления.  
Комментарии. Л.: Музыка, 1971. С. 52.

М. И. Глинка как церковный певец. Черновые автографы Разумовского. Заметки и выписки [1888] // Материалы к истории Придворной певческой капеллы // ОР РГБ. Ф. 380. Д. В. Разумовский. Картон 9. Ед. хр. 5.

Цит. по: *Рахманова М. П.* Глинка и Одоевский: на пути к обретению «истинно православного» церковного пения // Новоспасский сборник. Вып. 1. <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/m-p-rahmanova-glinka-i-odoevskij-na-puti-k-obreteniyu-quot-istinno-pravoslavnogo-quot-cerkovnogo-peniya/>

Подробнее см.: *Чередниченко Г.* Гимнопедия // Неприкосновенный запас. 2001.1 (15). — <http://magazmes.russ.ni/nz/2001/1/ chered.html>.

*Легкий Д. М.* Дмитрий Васильевич Стасов // Вопросы истории. 2003. № 7. — <http://istorja.ru/forums/topic/2629-dmitriy-vasilevich-stasov/>

М. И. Глинка — Л. И. Шестаковой. 26/14 ноября 1856 года. Берлин // *Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (б). С. 182.*

Людмила именно продала Новоспасское, а не отдала, как часто указывается в биографиях и воспоминаниях (например, см.: Коммент. № 1 //Глинка М. И. ПСС. Т. 2 (а). С. 358). Людмиле Ивановне нужны были средства к существованию.

**786**