

## БЫЛ ЛИ ГЛИНКА МОЦАРТИАНЦЕМ?

(Заметки к проблеме)

Не претендуя на универсальность классификации, искусствоведческие темы можно подразделить на несколько категорий. Если отбросить заведомо негодные варианты – темы избитые по материалу, задачам и подходам, а также темы надуманные, не имеющие под собой достаточных оснований, – то основных типов, сулящих научные открытия, останется всего два. Первый привлекает своей самоочевидностью: тема представляется давно назревшей, и читатель изумлен, как это раньше никто ее не заметил. Второй тип, напротив, может поначалу удивить неожиданностью («неужели здесь и впрямь есть предмет изучения?»).

Тема «Глинка и Моцарт» имеет столь солидный «стаж», уже так много сказано, что может показаться, будто ее место даже не в ряду первого типа, а в числе тем, относящихся к одному из негодных вариантов. Все, кто прошел хотя бы музыкальную школу, знают, что первый русский композитор-классик с детства был знаком с произведениями Моцарта, слушал и исполнял их, что они оказали на его творчество несомненное влияние, вследствие чего в музыке Глинки присутствуют моцартовские черты.

Однако при ближайшем рассмотрении всего корпуса доступных материалов – не только суждений критиков и ученых, но и высказываний Глинки, свидетельств мемуаристов, – картина вырисовывается не такая ясная. Это и побудило нас отказаться от бесстрастно-академической формулировки, мелькнувшей в начале предыдущего абзаца, и избрать форму вопросительную, указывающую на наличие тут проблемы, не только далекой от решения, но, кажется, никем ранее не ставившейся. Не решит ее и предлагаемая статья. Задача ее скромнее: привлечь внимание к теме именно как к проблеме, собрать и систематизировать материалы, высказать несколько соображений, как говорится, в порядке обсуждения. Отсюда – вторая часть заглавия статьи, заключенная в скобки.

Как ни удивительно, первооткрывателем темы «Глинка и Моцарт» выступил В. Стасов. Весьма далекий от почитания великого венца, он порой отзывался о его музыке с нескрываемым раздражением, называя ее сухой, деревянной, несносной [29, 208], ничтоже сумняшеся, писал, что юный А. Серов, «несмотря на всю свою музыкальную образованность (?! – А. С.) и начитанность, считал Моцарта высшим идеалом оперной музыки» [32, 163]. Рассеяв отдельные сравнения по более или менее частным поводам<sup>1</sup> на страницах монографического очерка, вышедшего из печати уже в год смерти Глинки, Стасов в следующей своей большой работе об авторе «Руслана» (1859) выдвинул положение, ставшие с тех пор аксиомой: «...Глинка для нас то же, что Глюк и Моцарт для Германии» [31, 398]. Но дальше утверждения не пошел.

Развить этот тезис до законченной историко-культурной концепции было суждено Г. Ларошу – еще один парадокс истории вопроса, ибо существовало совсем немного тем, где мнения критиков сходились. Но в том, что стасовская мысль была подхвачена именно Ларошем, нет ничего случайного. Выросший как музыкант на творениях зарубежной классики, учившийся сочинять по их образцам, он всю жизнь видел своих кумиров в Моцарте и Глинке, был поклонником А. Улыбышева, автора нашумевшей монографии, из современников чрезвычайно высоко ценил, наряду с Чайковским, А. Рубинштейна и Танеева (все трое – горячие моцартианцы; Рубинштейн, как и Глинка, брал уроки теории музыки у З. Дена).

Сопоставление с Моцартом красной нитью проходит через все ларошевские статьи о Глинке, начиная с блистательного дебюта 22-летнего юноши вплоть до высказываний умудренного опытом мэтра. Ларош рассматривает тему в трех аспектах, что сообщает его

---

<sup>1</sup> Частично – со ссылками на своего едва ли не единственного предшественника в этом вопросе О. Сенковского.

наблюдениям полноту и многомерность. Каждый из них будет впоследствии подхвачен глинкианой. В первом из них, возводя фигуру Глинки на достойный пьедестал, Ларош и выступает наследником Стасова, но идет в этом направлении гораздо дальше, фиксирует влияние двух гениев на стили «почти всех позднейших композиторов» Германии и России соответственно. Сила Лароша – в аргументах, в поисках которых он вводит новые аспекты исследования, подключая к критерию историко-стадиальному – эстетико- и технико-стилевой, а также характеристику того, что ныне называют типом творческой личности. Если Глюк «преобразовал музыкальную драму», а Моцарт слил вершинные достижения крупнейших национальных композиторских школ Европы, то «Глинка для России сделал то и другое». Оба отличались «гибкостью и разнообразием таланта», склонностью к решению самых различных творческих задач. Критик справедливо усматривает сходство в певучести, вокальной природе голосоведения, в отдельных полифонических приемах, отдаленных модуляциях, «благородной и возвышенной мелодичности». Особо подчеркнем выдвинутое Ларошем положение – к сожалению, не развитое – об «идеальности и объективности их творений» [11, 83], к которому мы еще вернемся.

В дальнейшем он будет не раз обращаться к выдвинутым положениям, дополняя и варьируя их. Так, в частности, возникнут исключительно важные суждения о «классической законченности» искусства Глинки, о его «безукоризненно изящном, кристаллически ясном стиле», характерные аналогии и метафоры: Парфенон, Рафаэль, «мраморное изящество» [13, 215, 216; 14, 174; 12, 197]. Постепенно Ларош приходит к чеканной формуле: «Глинка – русский Моцарт» [12, 194; см. также 14, 174]. В своем безмерном почитании Моцарта он порой даже впадал в явные преувеличения, которые прочитываются как несправедливость по отношению к другим композиторам. Говоря о замечательном мастерстве, с каким Глинка лепит живые оперные характеры, он замечает: «В этом смысле, за исключением Моцарта, нет ни одного музыкального драматурга, который... был равен Глинке» [13, 213]. Сказано это в 1893 году, когда уже были созданы все оперы Чайковского, длинный ряд других шедевров русских и зарубежных драматургов-психологов.

В высшей степени характерно, что, восхищаясь «Русланом Людмилой», критик вольно или невольно переносит на Глинку гениальную пушкинскую характеристику музыки Моцарта, совпадая с хрестоматийными строчками лексически и синтаксически: «Какая роскошь и какая простота! Какая нега и какое целомудрие! Какая железная и какая воздушная легкость! Какая берлиозовская смелость и какая моцартовская законченность!» [15, 184].

Как видно, именно у Лароша тема «Глинка и Моцарт» была осмыслена в повороте «Моцартианство Глинки», «Моцартовское у Глинки».

Нельзя не заметить однако, что Ларош в своих статьях ни разу не дал слова самому Глинке, нигде не использовал ни «Записок», ни писем, обильно цитированных Стасовым в очерке 1857 года, ни воспоминаний Серова, вышедших в свет тремя годами позже. Многие статьи Лароша написаны уже после первых публикаций «Записок», состоявшихся в начале 1870-х годов. Видимо, собственных суждений ему было достаточно, но... вне опоры на документы его талантливая, новаторская для своего времени концепция становится уязвимой.

Под оригинальным углом зрения параллель «Глинка – Моцарт» проведена Римским-Корсаковым, напряженно размышлявшим над проблемами обучения композиции и теории музыки в консерватории. Говоря о возможных путях овладения профессионализмом, он отмечает: «Если бы гений, как творческую силу в ее количественном и качественном отношении, можно было бы измерить и определить в виде какой-нибудь известной величины, то этот гений оказался бы приблизительно одинаков у Моцарта и Глинки». Оба, по его мнению, «не учились композиции», оба обретали совершенство «в живой практической деятельности»: первый – путем цеховым,

второй – аматерским (то есть через любительство)<sup>2</sup>. «Оба родились с тем чудным природным архитектурным слухом и той природною логикою музыкальной мысли, которые не требуют школьного ученья, а развиваются и укрепляются в жизненной музыкальной практике». В последнем высказывании затронуты уже и вопросы стиля (далее говорится о множественности технико-стилевых истоков у обоих) [23, 189, 190, 192, 197]. Сохранилось также суждение Римского-Корсакова 1897 года о судьбе мелодии в современной ему музыке, суждение, связанное с этими великими именами: «...Чистая мелодия, шедшая от Моцарта, через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить...» [22, 112–113]

Неоднократно касается интересующего нас вопроса Б. Асафьев, в частности, в своей главной работе о Глинке – одноименной книге. Взгляды его в этом пункте в основном исходят из ларошевских (хотя и без единой ссылки на предшественника). Совпадают и ракурсы рассмотрения – за исключением первого, касающегося исторической роли: Глинка уже давно и навсегда занял принадлежащее ему по праву место основателя русской музыкальной классики. Доказывать это заново означало бы ломиться в открытую дверь. К середине прошлого века фигура создателя «Ивана Сусанина» (не «Жизни за царя»!) уже была в достаточной степени мифологизирована и покрыта хрестоматийным глянцем. Можно только порадоваться тому, что книга вышла до 1948–1949 годов – иначе мы не досчитались бы в ее тексте аналогий с зарубежной музыкой вообще<sup>3</sup>.

Главные предметы асафьевских размышлений – стиль и личность. Вслед за Ларошем ученый указывает на овладение юным Глинкой приемов, идущих от Керубини и Моцарта (голосоведение, ритмика, логика формы, мастерство инструментовки). Особо акцентирует обращенность творческого сознания русского музыканта к «увертюрной сонатности», «технике увертюры», усматривая, в частности, сходство ведущих ритмоинтонаций увертюры к «Свадьбе Фигаро» и «Руслану», констатирует усвоение элегических, «лебединых» интонаций g-moll'ной симфонии [1, 14, 15, 16, 23]. Глинка уподобляется Моцарту (и Бетховену) как художник, который «совершенно свободно пользуется всем „музыкально-интонационным словарем“ своей эпохи, не стремясь создать „собственные слова“ во что бы то ни стало» [1, 127].

Вслед за Ларошем, с его quasi-цитатой из Пушкина, Асафьев приводит строки о глубине, смелости и стройности музыки Моцарта – и тоже в связи с «Русланом»! По стопам Лароша идет Асафьев, констатируя «безусловное наличие в художественном мировоззрении Глинки античного идеала красоты» [1, 132], утверждая, что он – подлиннейший классик [1, 129], «классик по всему складу своей мысли, лишь соблазненный и восхищенный артистической культурой чувства – романтизмом, культурой, не искоренившей в нем, однако, ни ощущения меры в форме, ни мудрого отбора средств выражения» [1, 112]. К этим принципиальным утверждениям мы еще обратимся ниже.

По поводу способности слить «в обаятельном единстве» разнородные стилиевые элементы Асафьев выдает итоговый по смыслу афоризм: «Глинка в этом отношении наибольший „моцартианец“ среди всех русских композиторов» [1, 165–166].

---

<sup>2</sup> Здесь Римский-Корсаков допускает ошибку, подходя к проблеме несколько формально. Очевидно, он имеет в виду, что Моцарт и Глинка не учились в учебных заведениях, и не принимает во внимание роль Леопольда Моцарта, педагогический дар которого оказался конгениальным уникальным природным задаткам сына, и незаурядные способности Глинки-автодидакта, целеустремленно и настойчиво воспитавшего в себе профессионала.

<sup>3</sup> С. Волкову рассказывал «почтенный советский музыковед» о разгромной критике, которой подверглась вышедшая в 1948 году его книга о Глинке, где вскользь говорилось о воздействии на сочинения классика идей Моцарта: «Глинка совершенно самобытен и свободен от западных влияний!» [2, 93]. Вероятно, музыковед этот – Б. Загурский.

Немногочисленны, но все же образуют важную для автора линию, уподобления черт личности и фактов биографии двух гениев. Так, в способности Глинки плодотворно работать в большой зале под оживленные разговоры и смех домашних ученых не без основания видит «нечто моцартовское» [1, 37], а в мимоходом брошенном замечании о своем шедевре «Я помню чудное мгновенье» («написал... не знаю, по какому поводу») – «беспечно моцартовский артистизм» и вновь цитирует маленькую трагедию [1, 44–45]. Этот мотив встречается в музыковедческой литературе и позднее и, по-видимому, не лишен резона. Историки оперной критики в России обращают внимание на апокрифическое письмо Моцарта с описанием творческого процесса, опубликованное в 1827 году журналом «Сын отечества» и допускают вероятное влияние этого письма на молодого Глинку [18, 170]. Во всяком случае, многое в этом описании действительно очень похоже на то, как рождались и воплощались композиторские замыслы Глинки.

Возвращаясь к Асафьеву, добавим, что в желании сблизить судьбы Глинки и Моцарта он даже допускает очевидную натяжку, вспоминая великого венца в связи со скромным погребением русского композитора в Берлине [1, 120], – все-таки похороны происходили при несходных обстоятельствах.

Справедливости ради следует признать, что Асафьев не совсем замалчивает таящийся в теме драматизм, роняя два существенных замечания, приводимые нами далее, но не задерживается на них.

Едва ли не единственная работа, где теме «Глинка и Моцарт» специально посвящено несколько страниц, – исследовательский очерк Т. Ливановой «Моцарт и русская музыкальная культура». Однако в изложении фактов, в отборе высказываний Глинки автор, в соответствии с духом времени, неприкрыто тенденциозен, всячески обходит острые углы. Этим объясняются явные преувеличения и неточности: «Самые страстные, самые убежденные моцартианцы были именно в России» [17, 3]; «В течение всей своей творческой жизни Глинка проявлял особый интерес к творчеству Моцарта. Наряду с именем Бетховена имя Моцарта чаще других композиторских имен в различной связи и в различные годы привлекало к себе его художественное внимание» [17, 24].

Словом, представления о моцартианстве Глинки настолько давно и прочно вошли в русскую мысль о музыке, что стали общим местом до того, как были осмыслены в качестве проблемы.

Иная картина вырисовывается, когда перечитываешь высказывания самого Глинки, как зафиксированные им собственноручно, так и дошедшие до нас в передаче современников. Эти материалы недвусмысленно свидетельствуют: отношение русского классика к своему великому предшественнику было отнюдь не простым, не однозначным, далеким от безоговорочно восторженного почитания. У него почти не встречаются экзальтированные восклицания, на которые был так щедр, к примеру, Чайковский: «Я Моцарта не только люблю, – я боготворю его» (1878) [36, 179]; «...мой бог, мой идол, мой идеал» (1889) [37, 14]; «...из всех великих композиторов я наиболее нежную любовь питаю к Моцарту» (1892) [1953 368]; «Моцарта я люблю как Христа музыкального» (1886) [34, 212]<sup>4</sup>. Эти и другие подобные максимы, а также известные факты творческой биографии Чайковского позволили исследователю обоснованно говорить о «всеприсутствии» Моцарта в его жизни [9, 57].

В какой-то степени к ним приближается чуть ли не единственное глинкинское замечание. За два с половиной месяца до смерти, после спектакля по «Волшебной флейте», которую он до этого не слышал на сцене около тридцати лет, композитор пишет: «...объядение, что за вещь!» [6, 333]. И только единственный раз в мемуаристике, когда разговор касается отношения Глинки к музыке великого венца, мелькает слово «любовь» – у Серова: «Глинка всего больше чувствовал родственное участие и любил музыку

---

<sup>4</sup> С ними перекликается признание Грига: «Говорить о Моцарте – это все равно, что говорить о боге» [7, 158].

Моцарта...» [25, 259]. Правда, все предложение звучит несколько неуклюже и потому не слишком внятно (возможно, потому, что это не авторский текст, а стенограмма публичной лекции): «родственное участие» – либо оговорка лектора, либо следствие неточной записи. Соблазнительно было бы расшифровать это место как «чувствовал родственность натур» или «сострадал судьбе Моцарта», но к этому нет достаточных оснований.

Но, повторим, не эти факты определяют отношение русского гения к Моцарту.

Собирая и изучая глинкинские высказывания о музыке и музыкантах, необходимо учитывать ряд обстоятельств. Вкусы композитора во многом сформировались в конце 30-х – начале 40-х годов, в «эпоху „Руслана“», и с этого времени демонстрируют полную независимость от моды, от степени популярности тех или иных имен и произведений. Он скуп на похвалу; давая же нелюбезные оценки, особенно в приватном общении, порой позволяет себе не стесняться в выражениях. Так, в беседах с молодым Серовым веберовский «Фрейшютц», предмет почти всеобщего восхищения, удостоился холодной, сдержанной похвалы; над музыкой Россини, Беллини и Доницетти Глинка посмеивался, называя ее «цветочною»; позднее Серов поймет, что за всем этим крылось глубокое презрение к «итальянским оперным дел мастерам»; отзыв о Мейербере гласил: «Не уважаю шарлатанов» [3, 326, 327]. Один из родоначальников немецкой романтической оперы Л. Шпор, чье влияние ощущали Вебер и Вагнер, получает в письме к Н. Кукольнику убийственную характеристику – «дилижанс прочной немецкой работы»<sup>5</sup>, а едва ли не самый значительный из русских предшественников, Д. Бортнянский, для Глинки – «Сахар Медович Патокин» [5, 557–558].

Далее. При систематизации «моцартовских» страниц «Записок» и писем Глинки соблазнительно было бы опереться на такое мерило как частота упоминаний. Однако оно весьма ненадежно в силу известных качеств этих документов, особенно первого из них: создавая на склоне лет автобиографическое повествование, русский дворянин всячески стремился к созданию мифа о себе как о музицирующем барине, не придающем сочинению музыки слишком серьезного значения. Поэтому, по меткому наблюдению Асафьева, мастер «запирал чуть не между строк все главное, существенное о себе», поэтому же «скупо раскинул там и сям просто крохи от своих жемчужин – суждений о музыке» [Ас, 149]. «Крохи» эти лишь приблизительно, а то и весьма неточно помогают реконструировать истинную картину его художественных пристрастий, тем более – испытанных им влияний. Но и сбрасывать со счета подобную статистику не стоит. Моцарт и его творения фигурируют на девяти страницах – меньше, чем Бетховен (13) и Глюк (10); далее следуют Бах (8), Мегюль и Керубини (7), Гайдн, Гендель, Шопен, Берлиоз (4), Шуберт (1)<sup>6</sup>. Вместе с тем, к примеру, Берлиоза он считал, по крайней мере, в 1849 году, музыкантом *гениальным* [24, 348].

Соответственно, следует принимать во внимание не только количественный «рейтинг», но и качественный – эмоциональную температуру высказываний. Подлинные всплески чувств по отношению к чьей-либо музыке Глинка выказывает – словом или действием – нечасто. В «Записках» их можно пересчитать по пальцам одной руки. Превосходное исполнение органных пьес Баха доводило до слез (1849) [4, 270]. «Огромный эффект» произвела «Сомнамбула» Беллини: очевидно, в 1830 году эта музыка еще не казалась ему «цветочною», и в зрелый период он не желает «поправлять» собственное восприятие молодой поры [4, 123]. Почти теми же словами описывает более позднее (1854) впечатление от «Армиды» Глюка, по-видимому, впервые увиденной в театре, а ранее знакомой только по партитуре: «Эффект этой музыки на сцене превзошел мои ожидания» [4, 295]. В период работы над «Жизнью за царя» композитор, прослушав Седьмую симфонию Бетховена, был чрезвычайно «встревожен сильным впечатлением,

<sup>5</sup> Это хлесткое определение принадлежит адресату, и было дано им ранее по другому поводу.

<sup>6</sup> Показательно также, что Моцарт ни разу не упомянут в «Заметках об инструментровке», тогда как в качестве образцов называются Глюк, Гендель, Бах и трижды – Бетховен.

произведенным этой непостижимо превосходной» музыкой [4, 157]. Через несколько лет «глубокое впечатление» произвел на него один из антрактов из музыки Бетховена к драме «Эгмонт»: «...в конце пьесы я схватил себя за руку, мне показалось, от перемежки движения валторн, что у меня остановились пульсы» [4, 186].

В письмах, разговорах с друзьями и добрыми знакомыми музыкант гораздо откровеннее. Рекомендую к исполнению в одном из Петербургских концертов хор из «Армиды» Глюка, Восьмую или Четвертую симфонию Бетховена, по поводу последних восклицает: «...Обе – чудеса!». Еще одна из немногочисленных бурных реакций связана с Э. Мегюлем, композитором «школы Глюка». Обращаясь к Серову с просьбой достать партитуры его оперы «Иосиф в Египте» и «Милосердия Тита» Моцарта, Глинка добавляет: «„Иосифа“ я просто обожаю...» и продолжает по-французски: «...я поклоняюсь этой музыке». Когда Серов доставил «Иосифа», Глинка обедал, «но его так разбиравало любопытство взглянуть в эту партитуру, которой он давно не видал, что он почти есть не мог, – выскочил из-за стола и начал внимательно смотреть каждую строчку...» [27, 94].

Итоговой декларацией музыкальных вкусов Глинки можно считать его письмо 1855 года К. Булгакову. Отчитав адресата за симпатию к музыке Шпора и Бортнянского, он пишет: «В наказание посылаю следующий рецепт:

№ 1. Для драматической музыки: *Глюк*, первый и последний, безбожно обкраденный Моцартом, Бетховеном etc. etc.

№ 2. Для церковной и органной: Бах, Seb. ...

№ 3. Для концертной: Гендель, Гендель и Гендель...» [5, 557–558].

Дополнением к этому «рецепту» можно считать признание из письма, написанного годом ранее, о том, что в области квартетного музицирования пальму первенства он отдает Гайдну: «я его предпочитаю всем другим в этом роде музыки» [5, 504].

Суждения Глинке о музыке других композиторов выступают необходимым фоном, на котором только и возможно адекватно оценить его высказывания о Моцарте. Из них следует, что музыка венского классика, действительно, находилась в поле внимания Глинки всю жизнь, начиная с юношеских вариаций на тему Моцарта (одно из самых ранних сохранившихся сочинений) и кончая слушанием моцартовских опер в Берлине в последний год земного пути. Иначе и быть не могло: миновать Моцарта, широко известного в России с конца XVIII века, не мог ни один музыкант, ни один любитель музыки. Удивляет другое: по большей части Глинка ограничивается лишь простым упоминанием имени Моцарта, никак не выражая своего отношения к зафиксированным фактам. К. Майер музицирует с юным Глинкой, анализирует его сочинения, указывая при этом на музыку «Моцарта, Керубини, Бетховена и других классиков» как на высшую степень совершенства [4, 86]. Глинка участвует в исполнении двух квинтетов – Моцарта и Бетховена [4, 88], играет в четырехручном переложении квартеты и симфонии Гайдна и Моцарта «и даже некоторые пьесы Бетховена» [4, 90]. В любительской постановке «Дон Жуана» исполняет роль... Донны Анны – «в кисейном белом женском платье и рыжем парике» [4, 109–110]. В таком «протокольном» стиле описываются и другие встречи с музыкой Моцарта.

Из событий 1820-х годов и реакций на них выделяется один эпизод, мимо которого не прошел ни один биограф. Еще не достигший двадцатилетнего возраста, Глинка в Новоспасском усердно занимается музыкой, совершенствуется в игре на фортепиано и скрипке, дирижирует, «подмечает способ инструментовки». Спустя тридцать лет он в подробностях помнит репертуар крепостного оркестра и приводит его в следующем порядке: увертюры (пять – Керубини, три – Мегюля, четыре – Моцарта, по одной – Бетховена, Ромберга и Л. Маурера), симфонии (Гайдна – B-dur, Моцарта – g-moll, Бетховена – B-dur). Из этого внушительного перечня потребность выразить свое непосредственное сердечное чувство вызывают у него только две увертюры Керубини

(«были моими любимыми») и бетховенская симфония (ее «я любил в особенности»). [4, 83–84].

Моцарт, как видим, оставлен без комментариев. В этом смысле живо изображенный Серовым случай с партитурами Мегюля и Моцарта можно считать моделью многих аналогичных ситуаций: какая-то другая музыка вызывает кипучий энтузиазм, а присутствующая здесь же музыка Моцарта – молчание. Никак не оговаривается и то, что творения гения запросто соседствуют с явлениями второго плана и вовсе рядовыми, хотя Глинка с ранних лет числит за собой способность отличать пьесы «классические от хороших, а сии последние – от плохих» [4, 86].

Едва ли не выразительнее этих холодных упоминаний – одно «неупоминание». Описывая поездку летом 1833 года из Италии в Вену, Глинка, любитель географии, довольно подробно очерчивает маршрут, пролежавший через длинный ряд городов. Среди них значится и Зальцбург, который, казалось бы, не может не вызвать хоть какого-нибудь реверанса в сторону самого знаменитого его уроженца. Не вызывает. Словно желая усилить чувство обманутых ожиданий читателя, словно демонстративно композитор невозмутимо роняет: «Тироль суровее Швейцарии, но виды не так живописны, между Инспруком и Зальцбургом местоположение интереснее» [4, 145]. Авторы блестящего комментария к «Запискам», обращаясь к этому месту, по-видимому, испытывают некоторую неловкость, ибо, пожалуй, единственный раз в пятисотстраничном томе прибегают к не вполне корректным допущениям. «Глинка, конечно, помнил, что Зальцбург – родина Моцарта, – пишут они. <...> ...Возможно, Глинка проявил интерес к дому Моцарта или к иным достопримечательностям, так или иначе связанным с именем великого венского классика» [33, 247]. Даже если и проявил, ни о чем подобном читателю сообщить он не посчитал нужным. Посещение родины Моцарта не нашло отражения и в письмах Глинки. В эпистолярной его имя возникает впервые только в 1854 году, и то в нейтральном контексте, как дополнительное подтверждение того, что произведения венского классика входили в репертуар глинкинского музицирования [5, 503–504].

Там же, где Глинка не избегает оценочных суждений, они прохладны и неизменно критичны. Вспомним часто цитируемый пассаж из «Записок» по поводу неудовлетворительного исполнения «Дон Жуана» итальянской труппой в Петербурге в 1843 году: «все главные роли были убиты», «капельмейстер-немец... казалось, был в заговоре противу Моцарта». Резкая критика постановки продиктована явным сочувствием к самому произведению, его создатель аттестован как «гениальный *maestro*», но здесь же ария Дона Оттавио названа «сладенькой каватиной», общая оценка гласит: «мастерское (хотя и не образцовое) произведение» [4, 233]. Это не случайное, не походя оброненное замечание. Стасов удостоверяет: те же слова «Глинка всем говаривал, с кем случилось ему быть» [32, 145]. В глинкинской рукописи слова «хоть и не образцовое» подчеркнуты Н. Кукольниковым, на полях он выражает решительное несогласие, пространно доказывает неправоту друга и настойчиво рекомендует исключить их. Как известно, автор «Записок» уговорам не внял и суждение это сохранил, что свидетельствует о твердости позиции.

Содержащиеся в письмах отзывы о «Милосердии Тита» также лишены пиетета и нередко окрашены иронией: в одном случае – «есть места весьма интересные», в другом – удовлетворение от того, в составе оркестра был бассет-горн, который «у нас, в несносном Питере... всегда заменяют кларнетом – а разница огромная» [5, 633, 635]. Собственно таково отношение Глинки к моцартовским операм в целом. «Когда разговор касался Моцарта, – вспоминает Серов, – Глинка всегда прибавлял: „Хорош, только куда ж ему до Бетховена!“ В недоумении я спросил один раз: „И в опере?“

– Да, отвечал Глинка, – и в опере. „Фиделио“ не променяю на все оперы Моцарта вместе» [24, 327]. В другой работе Серов повторяет, что Глинка «считал Моцарта не таким великим драматургом, как его считают многие» [25, 260].

Люди глинкинского круга, среди которых были простосердечные моцартианцы, хорошо знали о его взглядах, вступали с ним в полемику. Случай с Кукольником не единичен. Большой друг композитора К. Булгаков, гвардейский офицер, музыкант-любитель, пишет ему в 1856 году: «Я с ума схожу в настоящее время по 5-м номером квартете Моцарта – *ты опять будешь меня за это ругать*. Бог с тобой, но воля твоя – это *chef d'oeuvre*, как, впрочем, и все, что произвел сей неподражаемый гений-композитор» [21, 499. (Курсив мой. – А. С.)].

Любопытна связанная с Моцартом история, которую можно было бы назвать «улыбышевским эпизодом» в биографии Глинки. Здесь не все до конца ясно, известные факты в чем-то противоречивы, но побуждают к размышлениям. В 1843 году А. Улыбышев прислал только что изданную «Новую биографию Моцарта» Глинке, и тот советует Серову прочесть книгу. Рекомендация, однако, сдобрена перцем сарказма: «Он малый неглупый, – приводит Серов слова своего ментора, – да от скуки у себя в Нижнем, может быть, что-нибудь и порядочное настроил. Меня только многотомность пугает. Уж слишком, я думаю, разболтался в целых-то трех книгах» [24, 344–345]. Оборот «может быть» говорит о том, что сам Глинка с монографией еще не знаком.

В письме к Стасову разговор этот изложен Серовым иначе: о книге Глинка отозвался якобы «с величайшею похвалою» [26, 205]. По-другому сказано и в «Записках»: «Я прочел часть этого сочинения и изучил вновь все оперы Моцарта в оркестровых партитурах». И далее – как бы вне связи с предыдущим и последующим: «Замечания и критика графа М. Ю. Вельегорского и эти упражнения возбудили во мне критический дух...» [4, 233]. Однако соседство этих двух предложений, даже не разделенных абзацем, наводит на мысль, что глинкинский «критический дух» в данном случае витал и над прочитанным (не сразу и не до конца) трехтомником нижегородского приятеля, и над творениями его героя – *вновь* изученными, словно с целью проверить, не прав ли Улыбышев в своей апологии Моцарта?

Скрытое не полное приятие друг друга сквозит также в высказываниях писателя и композитора. Со стороны Глинки это вполне понятная обида, уязвленное самолюбие. В ответ на получение монографии он передает Улыбышеву с Серовым партитуру «Жизни за царя», имея в виду, «чтобы русский музыкальный критик, написавший книгу о жизни и творениях Моцарта, *удостоил* большого, подробного разбора и оперу русского музыканта». Этого не случилось, и позднее Глинка говорил Серову: «Преспокойно бы, барин, могли бы оставить партитуру *себе* вместо Улыбышева. Я несколько бы и не претендовал» [24, 345]. Продвинулся Глинка в чтении труда моцартоведа дальше, он встретил бы во втором томе пренебрежительный отзыв о своей первой опере, с которой Улыбышев к тому времени еще не был знаком.

Не откликнулся Улыбышев и на «Руслана». В его дневнике читаем: с Глинкой они виделись (речь идет о 1842–1843 годах) очень часто и «свели истинную дружбу... <...> ...Я обещался написать статью о новой опере Глинки, которая далеко не так понравилась, как «Жизнь за царя», да и далеко отстала от сей последней оперы в отношении драматического эффекта. Это для меня будет труд истинно трудный. Правда колет глаза, а кто захочет их выколоть у задушевного приятеля. Впрочем, невзирая на все недостатки оперы, у Глинки столько гениальности и оригинальности... А славный малый этот Глинка. Истинный артист и по таланту и по душе. – И заканчивает суждением, которое звучит высшим комплиментом не только в устах обожателя венского классика: – Любит покутить как Моцарт, но зато, как и великий первообраз, наш народный композитор ставит музыкальную совесть выше современного успеха» [18, 286–287].

Итак, с одной стороны совершенно убедительные постулаты научно-критической мысли о сходстве творческих принципов русского гения и его великого предшественника, с другой – обескураживающее прохладное субъективное отношение. Каковы суть и



причина расхождения между ними? В чем именно состояло это сходство? Иными словами, был ли Глинка моцартианцем, если да, то в каком смысле?

Прежде всего: что значит быть моцартианцем? Слова, образованные подобным образом, указывают на человека, который либо принадлежит к населению страны, континента (итальянец, латиноамериканец), либо является приверженцем тех или иных убеждений (республиканец), вероучения (несторианец), направления науки (кантианец), членом ордена (доминиканец) и т. п. В этом смысле Глинка, скорее, «житель страны Моцартии», стихийно воспитанный в ее культуре, чем сознательный и верный поборник определенного направления мысли.

Здесь важно определить, в чем проявлялись влияния (пусть неосознанные), на каком уровне корректны возможные параллели. Очевидно, что меньше всего они обнаруживаются в стилистике (хотя таковые встречаются и неоднократно отмечались в литературе). Глинка хронологически уже не так близок к Моцарту, как, к примеру, Бортнянский, чтобы бесхитростно впитывать его манеру речи, но и не так дистанцирован, как Чайковский, чтобы стилизовать, тем более, пускаться в затейливые игры с чужим стилем, что привлечет в XX веке Прокофьева или Шнитке. Обнаружение влияний затрудняет и отсутствие в творческом арсенале Глинки сферы симфоний, сонат, квартетов, концертов – стилеобразующих жанровых моделей Моцарта и венского классицизма в целом.

Учитывая сложность отношения Глинки к музыке Моцарта, о прямом воздействии говорить следует с большой осторожностью. Хотя, как известно, творческие влияния можно испытать помимо собственной воли и даже вопреки ей: таким было влияние Даргомыжского на Чайковского, Чайковского на Скрябина, Вагнера на Римского-Корсакова и т. д.

Более продуктивным представляется подход типологический. Глинку с Моцартом сближало прежде всего фундаментальное *сходство типов творческой личности*. Основа такого сходства – характер мироощущения, в свою очередь определяющий коренные свойства эстетики, которые могут получать различные стилевые воплощения. Понятно, что феномен стиля в огромной степени детерминирован исторически, накрепко «привязан» ко времени и потому изменчив, тогда как личности сходного типа рождаются в разные эпохи, этот феномен стабилен, универсален, носит вневременной характер.

Следовательно, таком случае речь должна идти преимущественно не о влияниях собственно, а о параллелях, родстве. О том, что Глинка, как и Моцарт, принадлежит *классическому* типу, написаны, начиная с Лароша, десятки страниц<sup>7</sup>, тем не менее, эта точка зрения не стала общепринятой. Не отвлекаясь здесь на полемику с ее противниками по всем пунктам, приведем лишь два аргумента, касающиеся краеугольных камней его наследия – двух опер. В основу «Жизни за царя» положена абсолютно классицистская идея исполнения долга перед государством, монархом. В основу «Руслана» – вечная для искусства мифологема пути, трактованная отнюдь не в романтическом духе: глинкинский витязь никоим образом не может быть причислен к изгнанникам, одиноким мечтателям, неприкаянным странникам, непонятым и отвергнутым обществом чудакам, как обычно определяют излюбленных романтиками персонажей [8, 161]<sup>8</sup>. Впрочем – и об этом также много писали – оппозицией классическому является не романтическое, а аклассическое, которое в разные исторические эпохи выступает в виде барочного, романтического, импрессионистического, экспрессионистического.

Основополагающие качества классического в музыке целиком применимы к Глинке: идея гармонии мироздания, тяготение к воплощению устойчивых, оформившихся характеров и явлений, безотказное чувство меры, эстетическое равновесие свободы и

<sup>7</sup> См., в частности, статьи В. Маркова (1956) [19] и О. Соколова, которая так и называется: «О классическом в творчестве Глинки» [28].

<sup>8</sup> Романсовое и симфоническое творчество дает больше оснований для отыскания романтических веяний.

законченности формы («смелость и стройность») [28]. Распространяется на него и сказанное о музыке Моцарта: по тону она «редко „выходит из себя“» [8, 36].

Чем же объяснить очевидное противоречие между объективным моцартианством Глинки и субъективным неполным приятием творчества венского классика? Противоречие это следует рассматривать в более широком контексте проблем эстетики и стиля русского мастера. Но и при таком подходе не все пока поддается исчерпывающим объяснениям. Многое, скорее всего, так и останется необъясненным: давая оценки музыке Моцарта, Глинка нигде не раскрывает ход своих рассуждений.

Невозможно установить, что именно он не принимал в творчестве автора «Дон Жуана», чего, по его мнению, не хватало этому «мастерскому» сочинению, чтобы стать «образцовым». Многозначаше, но и загадочно предпочтение, отдаваемое Глюку и Бетховену как оперным композиторами перед Моцартом. Чуткий Асафьев подмечает: «Лично я, например, люблю черты моцартианства в Глинке, и они заметны, но считаю, что бетховенское в его музыке крепче, сильнее и плодотворнее им проработано, хотя и кажется менее заметным. ...Многое, что считается моцартовским, в сущности, имеет истоки либо в Керубини... либо ближе, в чертах переработанного моцартианства в русской доглинкинской музыке и бытовом городском романсе» [1, 127–128]

Аналогичным образом воспринимается замечание о том, что в «музыке концертной» (скорее всего, имеется в виду музыка оркестровая) выше всех стоит Гендель.

Следует учесть: абсолютно все дошедшие до нас собственноручно зафиксированные суждения русского композитора на обсуждаемую тему относятся к последним годам жизни (почему он ни разу не упомянул о Моцарте за первые 32 года переписки, тоже интересно понять, но это другой вопрос). Когда читаешь глинкинские высказывания подряд, возникает ощущение, что они суть разрозненные реплики в напряженной полемике не только с великим предшественником, но и с самим собой. Кризис последних лет, затянувшееся творческое безмолвие сопровождалось не просто переоценкой ценностей своей и чужой музыки, цепью разочарований, но и, похоже, борьбой противоположных эстетических устремлений. Показательно разъяснение, которое он дает, почему молчит его муза: «...теперь я, кроме *классической* музыки, никакой другой без скуки слушать не могу. По этому последнему обстоятельству, ежели я строг к другим, то еще строже к самому себе» [5, 502]. И через два месяца на ту же тему: «...я уже не чувствую призвания и влечения писать. Что же мне делать, если сравнивая себя с гениальными *maestro*, я увлекаюсь ими до такой степени, что мне не может и не хочется писать?» [5, 509]<sup>9</sup>. Кто эти *maestro*, известно из цитированного письма-«рецепта»: Бах, Гендель, Глюк; в другом месте он упоминает неназванных поименно «старинных итальянских маэстро». Иными словами, влечет его почти исключительно музыка, в современной терминологии, доклассическая. Влечет до такой степени, что подавляет композиторский инстинкт.

Меняются и другие, для Глинки прежних лет – незыблемые творческие установки. «Если бы неожиданно моя муза и пробудилась бы, я писал бы без текста на оркестр, от русской же музыки, как от русской зимы, отказываюсь. Драмы русской не желаю – довольно повозился с нею» [5, 509]. Здесь многое неясно, кроме совершенно недвусмысленного указания на пересмотр жанровых ориентиров, на смещение интереса с жанров вокальных, синтетических к симфоническим. Разочарование в «русской драме» связано, по-видимому, не только с незадавшимся и брошенным замыслом оперы «Двумужница», но и с соответствующим драматургическим типом вообще. Но что означает отказ от «русской музыки»?

---

<sup>9</sup> Эти настроения возникли у него несколькими годами ранее. Современник вспоминает (1848): «Часто, слушая исполнение лучших произведений Гайдна, Глюка и др., он приходил в самозабвение и однажды сказал мне: „И я не отрубил себе эту руку, которая, после таких великих созданий, осмелилась писать ноты!“» [3, 260].

Чрезвычайно показательна и история еще одного несостоявшегося замысла: «в Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части *Казацкой симфонии* – с-moll (*Тарас Бульба*) – я не смог продолжать первой части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие* Allegro (*Durchführung, développement*) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру...» [5, 502].

Судя по всему, отношение к «классике» было противоречивым: притяжение и отталкивание, почти полное сосредоточение на ней и ощущение ее сковывающей роли. Теперь же он рассуждает как ученик, находящийся только в преддверии самостоятельности, только выходящий из-под полного подчинения учителю. Для середины века, и именно для Глинки проблема кажется несколько надуманной: она была весьма актуальной 20–30–40 лет назад, но не кто иной, как Глинка блестяще с ней справился. Никогда особо не увлекаясь мотивной работой, он вполне естественно вводил черты этого метода развития в оперные увертюры, «Камаринскую», «Вальс-фантазию» (а в ряде случаев нашел формы и способы соединения русской по интонационному складу темы с «нерусской» имитационной полифонией). Однако там соединение «немецкого принципа» и «русского материала» его не смущало. У Чайковского такой проблемы не было, он ее разрешил, сочетание вполне органично. Известно, с каким трудом происходило становление русской симфонии (балакиревские понуждения молодых кучкистов, только у Бородина приведшие к ярким художественным результатам, но, кстати сказать, без «*Durchführung*»). Пожалуй, только Чайковский создал истинно национальную симфонию, в которой «русское» и «немецкое» слились в нерасторжимое единство.

За высказыванием о неприемлемости «развития на немецкий лад» также стоит серьезная проблема глинкинской эстетики. Асафьев, опираясь на устную традицию, сообщал, что даже у Моцарта и Бетховена Глинка «не терпел проявления всего *ограниченно-немецкого*...» [1, 148]. Увы, и здесь остается неясным, что именно в немецкой музыке представлялось ему ограниченным<sup>10</sup>.

Таким образом, за относительно частной проблемой отношения Глинки к музыке Моцарта стоит проблема куда более широкая: кризис последних лет, переоценка ценностей, напряженные, мучительные раздумья о дальнейших путях собственного творчества. Проблема эта требует специального исследования.

#### Литература

1. Асафьев Б. М. И. Глинка. Л., 1978 (1-е изд. – 1947).
2. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2005.
3. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
4. Глинка М. Записки // Глинка М. Литературное наследие. В 2 т. Т. 1. М.–Л., 1952.
5. Глинка М. Письма и документы // Глинка М. Литературное наследие. В 2 т. Т. 2. М.–Л., 1953.
6. Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. В 2 т. Т. 2Б. М., 1977.
7. Григ Э. Избр. статьи и письма. М., 1966.
8. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 1996.

<sup>10</sup> Выпады по адресу «немецкого» способа развития и формообразования постоянны в письмах Мусоргского [Мус, 84, 87, 89]. В частности, Римскому-Корсакову: «Вот еще насчет *симфонического развития*. <...> ...Окрошка для немца беда, а мы ее с удовольствием вкушаем... Немецкий же *Milchsuppe* или *Kirschensuppe* для нас беда, а немец от этого в восторге. ...*Симфоническое развитие, технически понимаемое*, выработано немцем как его философия (которую Мусоргский считает «в настоящее время уничтоженной»). – А. С.)... Немец, когда мыслит, прежде *разведет*, а потом *докажет*, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением» [Мус, 106–107]. Слово «развести» означает, по В. Далю, развить, урядить, привести в порядок.

9. *Климовицкий А.* Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // «Музыкальное приношение»: К 75-летию Е. А. Ручьевской: Сб. статей. СПб., 1998.
10. *Ларош Г.* «Жизнь за царя» в Милане // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып.1: М. И. Глинка. Л., 1974.
11. *Ларош Г.* Глинка и его значение в истории музыки // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып.1: М. И. Глинка. Л., 1974.
12. *Ларош Г.* К памятнику Глинки // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып.1: М. И. Глинка. Л., 1974.
13. *Ларош Г.* К трехсотому представлению «Руслана и Людмилы» // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып.1: М. И. Глинка. Л., 1974.
14. *Ларош Г.* Музыкальные очерки // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып.1: М. И. Глинка. Л., 1974.
15. *Ларош Г.* По поводу выхода в свет оркестровой партитуры «Руслан и Людмила» // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып.1: М. И. Глинка. Л., 1974.
16. *Ларош Г.* По поводу открытия в Смоленске памятника М. И. Глинке // Ларош Г. Избр. статьи. В 5 вып. Вып.1: М. И. Глинка. Л., 1974.
17. *Ливанова Т.* Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956.
18. *Ливанова Т., Протопопов В.* Оперная критика в России. Т. 1. Вып 1. М., 1966.
19. *Марков В.* Моцарт: Тема с вариациями // Звезда. 2002. № 2.
20. *Мусоргский М.* Лит. наследие. [Т. 1] Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971.
21. Письма к Глинке // Памяти Глинки: Исследования и материалы. М., 1958.
22. *Римский-Корсаков А. Н. А.* Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. Вып 4. М., 1937.
23. *Римский-Корсаков Н.* Теория и практика и обязательная теория музыки в русской консерватории // Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 2. М., 1963.
24. *Серов А.* Воспоминания о М. И. Глинке // Серов А. Статьи о музыке: В 7 вып. Вып. 4. М., 1988.
25. *Серов А.* Лекция 5 марта 1866 года... // Серов А. Статьи о музыке: В 7 вып. Вып. 6. М., 1990.
26. *Серов А.* Письмо В. Стасову от 14 февраля 1843 г. // Музыкальное наследство. В 3 т. Т. 1. М., 1962.
27. *Серов А.* Письмо В. Стасову от 2–14 октября 1851 г. // Музыкальное наследство. В 3 т. Т. 3. М., 1970.
28. *Соколов О.* О классическом в творчестве Глинки // Сов. музыка. 1984. № 6.
29. *Стасов В.* Из цикла статей «Тормозы нового русского искусства» // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 3. М., 1977.
30. *Стасов В.* Михаил Иванович Глинка // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1. М., 1974.
31. *Стасов В.* Мученица нашего времени // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1. М., 1974.
32. *Стасов В.* Наша музыка за последние 25 лет // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 3. М., 1977.
33. *Тышко, С., Мамаев С.* Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. 2: Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев, 2002.
34. *Чайковский П.* Дневники. М.–Пг., 1923.
35. *Чайковский П.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 2. М., 1953.
36. *Чайковский П.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 7. М., 1962.
37. *Чайковский П.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 15А. М., 1976.

*Моцарт и моцартианство. Сб. статей. М., Композитор, 2007.*