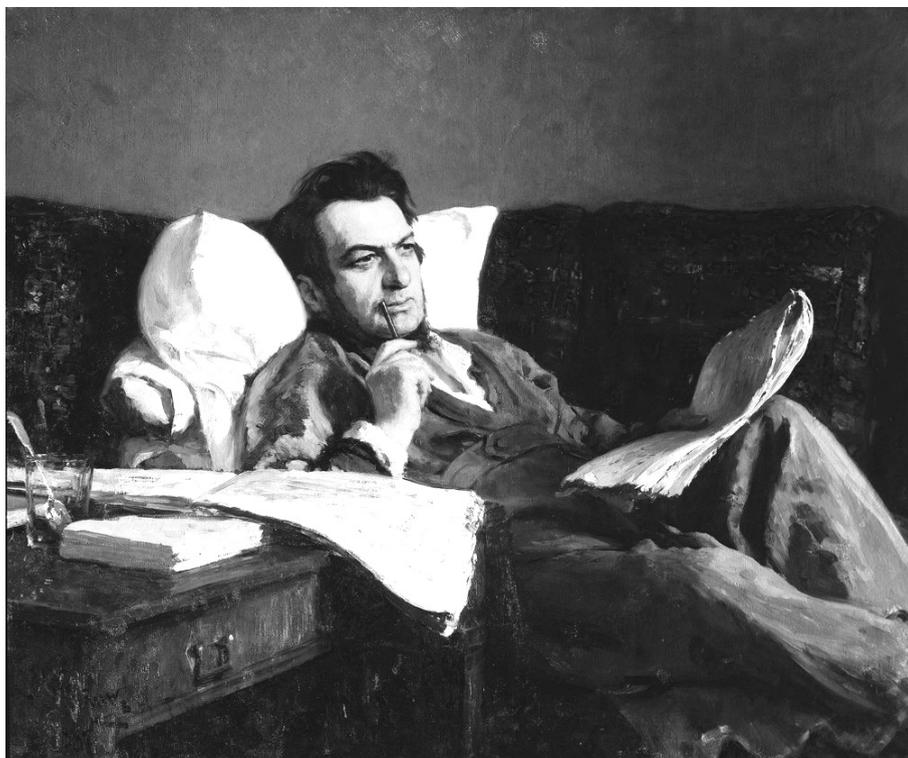


Серия
«Антология мысли»



1804—1857

М. И. Глинка

Записки

Под редакцией А. Н. Римского-Корсакова

Книга доступна в электронной библиотеке biblio-online.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 82-94
ББК 84(2)
Г54

Автор:

Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — русский композитор XIX века.

Глинка, М. И.

Г54 Записки / М. И. Глинка ; под ред. А. Н. Римского-Корсакова. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 271 с. — (Серия : Антология мысли).

ISBN 978-5-534-06040-9

В издание вошли автобиографические воспоминания великого русского композитора, создателя русского музыкального языка и мышления М. И. Глинки. «Записки» — живой автопортрет и удивительная по точности повесть о своеобразном развитии, пышном расцвете и раннем увядании гения, а кроме того — запечатленная эпоха, ведь Глинка был современником «золотого века» русской поэзии.

Для широкого круга читателей.

УДК 82-94
ББК 84(2)

Оглавление

Предисловие	7
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
(от 20 мая 1804 до 25 апреля 1830 года)	18
Период первый: рождение. — Пребывание с бабушкой	18
Период второй: от кончины бабушки до проявления первого музыкального чувства	19
Период третий: от первого проявления музыкального чувства до отъезда в С.-Петербург	21
Период четвертый: от поездки в Петербург до выпуска из благородного пансиона	22
Период пятый: от выпуска из пансиона до первой поездки за границу	30
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
(от 25 апреля 1830 до конца ноября и начала декабря 1836 года)	53
Период шестой: путешествие за границу и возвращение на родину	53
Период седьмой: возвращение в Новоспасское, поездка в Москву и Петербург. — Женитьба. — Первое представление оперы	77
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	
(от декабря 1836 года до июня 1844)	93
Период восьмой: определение капельмейстером придворной певческой капеллы, поездка в Малороссию, начало оперы «Руслан и Людмила», оставление службы — разрыв с женою	93
Период девятый: от оставления службы в певческой капелле до первых представлений оперы: Руслан и Людмила	119
Период десятый: от первых представлений оперы «Руслан и Людмила» до поездки в Париж	137
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ	
(от июня 1844 до мая 1854 года)	143
Период одиннадцатый: путешествие и пребывание в Париже	143
Период двенадцатый: путешествие в Испанию, пребывание в Испании и возвращение в Россию	149
Период тринадцатый: пребывание в деревне, Смоленске, Варшаве и Петербурге	158
Период четырнадцатый: вторичное пребывание в Варшаве и в Петербурге	164
Период пятнадцатый: 3-е путешествие за границу и возвращение в Россию	172

Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой) 1834—1837	181
I. Жизнь в Царском селе летом 1854 г. — Друзья и знакомые. — Зима в Петербурге. — Заботы о крестнице. — «Детская полька». — «Торжественный польский». — А. С. Даргомыжский. — Глинка на представлении оперы «Жизнь за царя». — Церковная музыка. — Новая опера: «Двумужница». — Характер Глинки. — Последний отъезд за границу	181
II. Жизнь Глинки в Берлине. — Предсмертное его письмо. — Рассказ Дена о последних днях жизни Глинки. — Кончина его. — Похороны в Берлине. — Перевоз его тела в С.-Петербург. — Издания его сочинений. — Надгробный памятник.....	191
Послесловие редактора	199
Приложения.....	204
Н. В. Кукольник. Отрывок из дневника	204
Ю. К. Арнольд, М. И. Глинка — глава из воспоминаний	225
А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке	238
Указатель музыкальных произведений М. И. Глинки, упоминаемых в этой книге.....	251
Новые издания по дисциплине «История музыки» и смежным дисциплинам	255
Примечания редактора.....	258

Предисловие

«Записки М. И. Глинки» — это автобиографические воспоминания, обнимающие 30 лет артистической жизни. Человеку, писавшему их, по праву принадлежит слава создателя русского музыкального языка и мышления. Казалось бы, чрезвычайность такой заслуги должна обеспечивать исключительное внимание и интерес к этому документу, тем более, что эпоха Глинки — это не только время занимающейся зари русской музыки, но и «золотой век» русской поэзии, эпоха Пушкина, Лермонтова и целой плеяды корифеев русской литературы.

Однако, именно чрезвычайность исторической заслуги Глинки, наглядно иллюстрируемая живою художественною прелестью, до сих пор присущей значительной части его музыкального наследия, может легко создать в читателе предвзятое ожидание столь же чрезвычайной, бросающейся в глаза значительности содержания его «Записок». А при таком ожидании реальный, будничнейший, житейский образ Михаила Ивановича Глинки, тот образ, который встает перед нами со страниц его воспоминаний, может показаться резко дисгармонирующим с воображаемым портретом отца русской музыкальной школы, создателя «Ивана Сусанина», «Руслана», «Холмского», «Испанских увертюр», «Камаринской» и целого жемчужного ожерелья романсов. Что может быть естественнее желания услышать в записках великого человека сознательное и отчетливое выражение его художественного мирозерцания, — познакомиться в его освещении с современной ему эпохой и ее главнейшими представителями, узнать, как он сам смотрел на истоки своего творчества, наконец, — найти авторитетное изображение того «производственного процесса», в формы которого выливалась творческая работа его художественной фантазии, заглянуть в лабораторию его творческого духа.

Нужно иметь смелость сказать здесь же, в преддверии к «Запискам М. И. Глинки», что этого всего в сколько-нибудь выявленном, наглядном виде мы здесь не найдем.

И тем не менее, публикуемые «Записки» — это не только чудесно-живой автопортрет и удивительная по точности повесть о своеобразном развитии, пышном расцвете и раннем (по годам) увядании гениально одаренного человека, но замечательный и во многих других отношениях документ. Нужно лишь уметь его читать.

Мы не случайно применили здесь слово повесть. В самом деле, в этих «Записках» все повествовательно. Это — ровный, почти эпически-спо-

койный рассказ о прошлом — даже в местах, густо пересыпанных юмором, — о прошлом, ставшем для автора как бы уже давно прошедшим. На всем протяжении этой повести мы почти вовсе не встречаем оставок, пауз, моментов созерцания и раздумья, попыток углубленного самоанализа, широких характеристик; в них нет никаких обобщений, ничего абстрактного. Все сугубо конкретно, часто прямо анекдотично. В центре — я, наивный, безраздельный интерес к себе. Характеристики окружающих людей почти всегда лаконичны — это всего лишь два-три необходимых по контексту объяснительных слова. Правда, иногда эти микроскопические характеристики по живописной яркости напоминают нам отражения мира в зеркальной поверхности глаза. Но Глинке и в голову не приходит высказаться о своих современниках не как об эпизодически действующих лицах собственной жизненной повести, а как о самодовлеющих единицах внешнего мира.

При всем том, в эгоцентризме Глинки нет и тени неблагодарства и мелочности. Глинка всегда прост, откровенен и далек от тщеславного желания покрасоваться, стать в позу, бить на эффект. Он вовсе не болезненно самолюбив, как казалось некоторым (П. И. Чайковский), хотя себялюбие в нем выражено ярко. Здесь скорее случай бессознательного эгоцентризма, свойственного гениальным людям, у которых потенциалы их личных миров, внутренняя наполненность и напряженность собственных «я» иные, чем у среднего человека.

Глинка — натура страстная, увлекающаяся, импульсивная, и сильно эмоциональная. Задерживательные процессы и развивающаяся на их почве деятельность рассудка и критического мышления ему мало свойственны. Как интеллектуальная сила, он не идет в сравнение со многими своими современниками, которых он явно превосходил силою художественного таланта, а может быть и природным умом. Но разве чрезмерное развитие ума не излишнее свойство для художника? «Горе от ума» не является ли порою горем гения, опутанного цепями разума, парализованного умом в своих непосредственных творческих волеизъявлениях?

Этого горя Глинка не знал. Он по-своему и умен, и проницателен, и наблюдателен, а часто и остроумен, в особенности, когда представляется случай развернуть свой юмор. Но ум, как функция, связывающая, соединяющая, строящая и обобщающая — ум или разум, как высший организатор в области мысли, — сила ему чуждая. В устной беседе излюбленной формой выражения для Глинки служили краткие образные, сжатые, иногда затейливо-лаконические суждения. «К парадоксальности мыслей Глинки невозможно было привыкнуть, — он постоянно удивлял неожиданностью своего взгляда»¹.

Об этой прелести глинкинских парадоксов мы знаем также не из его «Записок», а из других источников. «Записки» с их сплошным повествованием о фактах не дают повода для искрометной игры его фантазии.

¹ (А. Н. Серов, Собр. соч. том. III, стр. 1350)

К тому же самое повествование здесь густо поросло бытовым содержанием.

Несмотря на торжественно провозглашенное желание оставаться в рамках собственной артистической жизни, «Записки» Глинки на каждом шагу переносят нас в условия русского барского помещичьего быта 20-х—40-х годов. От них пахнет то доморощенной кухней, то хитроумными лекарственными снадобьями, то приятельскими возлияниями, то грубоватыми шутками или крепким словом. Уже одно описание собственных болезней и всякого рода методов их лечения, часто воистину коновальских, — занимает беспримерное место в этой повести о самом себе.

Глинка всегда стоял в стороне от политики и острых вопросов общественной ответственности. Он без тяжелых раздумий принимал, как должное, все предпосылки материального бытия своего класса. Наследственный помещичий достаток обеспечивал ему более, чем безбедное существование. Условия воспитания в детстве сделали из него изнеженное, балованное, капризное существо — оранжерейное растение или «мимозу», как он сам себя называл.

В политическом отношении Глинка, на всю жизнь остался детски мыслящим существом. Упомянув в «Записках» о Декабрьском восстании, Глинка с поразительной наивностью в нескольких словах (да и то зачеркнутых в подлиннике) исчерпывает свое отношение к трагическому событию. Об одном из участников его он глухо говорит, как о «жертве своего легкомыслия», и откровенно признается, что когда его, Глинку, навлекшего на себя через Кюхельбекера тень подозрения в причастности к восстанию, вызвали для допроса к герцогу Вюртембергскому, то сердце у него замерло, а душа, как говорится, ушла в пятки. «В двух словах» «на довольно опрятном французском языке» ему удалось отклонить от себя всякие дальнейшие подозрения.

Однако, если бы сделанные здесь замечания были исчерпывающими для характеристики «Записок» Глинки, то, пожалуй, последние не заслуживали бы особого внимания, — другими словами, правы были бы те, кто от чтения этих «Записок» выносил чувство разочарования и убеждение в глубоком несоответствии Глинки действительного и Глинки воображаемого.

На деле такой вывод был бы чрезмерно скороспелым.

Настоящий интерес к «Запискам» собственно и должен появиться с того момента, когда до нашего сознания дойдет простая истина: здесь дело не только во всепоглощающей власти быта, здесь речь идет об утверждающей и проявляющей себя то в условиях быта, а то и вопреки ему, подлинно гениальной артистической личности. Действительно, при внимательном и любовном отношении к «Запискам» Глинки, мы не только замечаем картину захлестывания гениального человека стихией быта, но и процесс прорастания, перерастания им быта своего класса, процесс подчинения себе этой стихии.

Обстоятельство это сразу бросается в глаза на том участке быта, с которым Глинку сближает его прирожденный индивидуальный дар. С ранних лет Глинка неразрывно срастается с окружающим его музыкальным бытом во всех его формах. Незаметно, но неудержимо, он втягивается во все виды музицирования, как активно действующий участник. В периоды своих наездов в деревню к родителям, он все более и более привязывается к оркестру и вживается в его работу. Ему, видимо, доставляет глубокое наслаждение не только сама музыка, но и вся та черновая техническая «производственная практика», которая позволяет ему достигать отчетливого и строгого исполнения и обогащать свой музыкальный кругозор. Инстинкт, по силе и уверенности подобный и родственник инстинкту продолжения рода, толкает его на путь серьезнейшего музыкального образования. Весь ранний петербургский период — это полоса сплошного нарастания в молодом музыканте артистических и композиторских проявлений. Здесь закладывается прочный фундамент для того изумительного исполнительского искусства, которым в дальнейшем Глинка будет потрясать петербургские круги любителей.

Постепенно вокруг обаятельного молодого музыканта-любителя образуется как бы гущенная артистическая атмосфера. Перед нами картина художественного развития, связанного с огромным напором внутренних сил. Только такое «неистовое сочинительство» (по выражению самого Глинки) в сочетании с не менее неистовым музицированием делают нам до некоторой степени понятным стихийное созревание таланта Глинки в эти годы. Творческий дар его растет в атмосфере этого — пусть сильно прихрамывающего — русского артистизма, как диковинный плод в парнике.

Напрасно было бы искать здесь признаков какой-либо обдуманности или сознательной волевой настойчивости. Гениальное дарование играет в жизни Глинки роль основной пружины и бессознательно целеустремленного, организующего начала.

В дальнейшем это начало также будет повелительно толкать Глинку к новым формам совершенствования, к жизненно-нужным ему путям и средствам обогащения его таланта.

В этом интерес и смысл его итальянского путешествия в начале 30-х годов. Сравнение одновременных итальянских впечатлений, вынесенных тремя современниками — Глинкой, Мендельсоном и Берлиозом, наглядно показывает разницу их культурного уровня (в пользу последних двух представителей западноевропейского просвещения, разумеется). Но вместе с тем, итальянские влияния, воспринятые в эту эпоху Глинкой, убеждают нас в глубоком внутреннем смысле тяготения его к Италии. Погружение Глинки в стихию итальянского творчества и артистизма связано для него, не избалованного уровнем русской художественной действительности, с общим подъемом артистического самосознания. Чтобы составить себе более точное представление об относительной ценности русской художественной атмосферы, кри-

сталлизовавшейся, как мы говорили, к 30-м годам вокруг Глинки, нужно выйти за пределы русской музыкальной жизни с ее любительством, часто дурного тона, поверхностными художественными интересами, эклектизмом и космополитизмом во вкусах и с барским высокомерием во взглядах на артистический труд и призвание музыканта. По сравнению с этой картиной, артистизм итальянской жизни 30-х годов прошлого столетия можно, по справедливости, назвать несравненно более демократическим, полновесным и здоровым.

К концу пребывания Глинки в Италии его сближение с итальянским музыкальным творчеством получает неожиданно еще более глубокий смысл, — смысл предохранительной прививки, за которой в творческих недрах Глинки следует яркая реакция в виде вспышки национального самосознания.

По пути на родину Глинка, руководимый все тем же гениальным инстинктом, попадает на попечение выдающегося немецкого теоретика-контрапунктиста Зигфрида Дена. Обуреваемый желанием взяться за крупное национальное произведение с целой опарой музыкальных мыслей в голове, поднимающихся на итальянских дрожжах, он не задумывается бросить якорь на полгода в Берлине, дабы взять от своего «музыкального чародея» все, чего ему не могла дать итальянская песенность.

Вывезя с собою из заграницы идею крупного национального произведения, Глинка по приезде на родину ищет сюжета для будущей оперы по линии сентиментально-романтической русской повести. Ему кажется, что здесь он найдет «совершенно национальную тему» и что его соотечественники «будут тут как у себя дома». Сопоставление сюжетов «Марьиной рощи» Жуковского и «Ивана Сусанина» показывает, что мысль об исторической опере с патриотическим содержанием в духе официального национализма была первоначально чужда Глинке. Он стоял слишком далеко от активных политических верхов русского общества и слишком был полон музыкальными идеями, чтобы по собственной инициативе взяться за сюжет, связанный с историей трона и царствующего дома. То обстоятельство, что сюжет «Ивана Сусанина» подсказан Глинке именно Жуковским, делает более чем вероятной догадку, что выбор его совершен, если не с ведома самого императора, то во всяком случае, в результате предварительного сознательного учета со стороны Жуковского всех вытекающих отсюда благоприятных последствий. Около того же времени, по почину самого Николая I, был создан А. Ф. Львовым так называемый «Народный гимн». Николай I, видимо, был озабочен мыслью о создании некоего художественного ореола вокруг трона, о воплощении идеи самодержавия в чувственно осязаемых формах. Рядом со скипетром, державою и зеркалом — наглядными символами державной власти, роль художественных символов тронопочитания и выражения верноподданнических чувств должны были получить «народный» гимн и «народная» опера.

При выборе сюжета оперы «Иван Сусанин» Жуковский не остановился перед фактом существования оперы на тот же сюжет у К. А. Кавоса, хотя в то время произведение почтенного итальянца еще далеко не было мертвым. Он не мог не понимать, что двум «Сусаниным» не бывать. Но опера иностранца с ее водевильной развязкой и бледным национальным колоритом, рассматриваемая под углом зрения официального патриотизма и национализма, не могла удовлетворять в его глазах требованиям «народной» оперы. Между тем, это был сюжет, единственный в своем роде. В самом деле, какой другой мог столь естественно сочетать в себе в плане карамзинской идеологии народность, патриотизм и верноподданничество? При таком значении сюжета вряд ли для Жуковского могли быть серьезные колебания из-за вопроса о будущности оперы Кавоса. И он сделал все, чтобы облегчить Глинке выбор сюжета и вовлечь его в работу, обещав ему написать либретто и раззадорив его сочинением для пробы трио с хором в эпилоге. Сдав в дальнейшем Глинку на руки секретарю наследника барону Розену, он вполне обеспечил определенный идеологический уклон в либретто и установил, хотя и поверхностный, но длительный контакт Глинки с троном.

Подробности истории сочинения «Ивана Сусанина» позволяют догадываться, насколько ярко проявлялся в Глинке психический детерминизм. Он временами становится настоящим рабом своей творческой одаренности и одержимости. Для него даже такая жизненная функция, такой биологический факт, как отношение к другому полу, в отдельных случаях обнаруживает одностороннюю зависимость от творческого начала. Незадолго до встречи со своей будущей женой Глинка возвращается на родину из продолжительного заграничного путешествия. Творческие силы Глинки, получившие в Италии и Германии окончательный закал, — накануне мощного взрыва. Глинка находится в стадии непроизвольного собирания всех средств и сил, способных усугубить и ускорить этот взрыв. В то же время по инерции не отмершего еще чувства к некоей Марии «с лицом Мадонны», его тянет обратно в Берлин. Новая поездка ему решительно не по пути. Он не может в глубине не сознавать этого. («Если бы я поехал в Берлин, погиб бы безвозвратно», — писал он вскоре своей матери.) При таких условиях новое увлечение М. П. Ивановой получает значение спасительного якоря, освобождающего Глинку от романической авантюры в Берлине и привязывающего его к родине. Вместе с тем, оно завершает в нем аккумуляцию творческих сил и подготавливает те идиллические условия медового месяца в деревне, которым опера «Иван Сусанин» обязана своим быстрым ростом.

Опера «Иван Сусанин» завершает первый период зрелой творческой жизни Глинки. Если оставить в стороне все то, что эта опера дала Глинке положительного в смысле технического опыта и осознания собственных сил, и если отбросить огромное объективное ее значение для истории русской музыки, то ее роль собственно в эволюции творчества

Глинки и в истории создания главного произведения его зрелой поры — оперы «Руслан и Людмила» сводится к тому, что здесь его талант окончательно освобождается от всего выросшего на нем в результате сложных влияний годов учения, очищается от всего, что не успело войти в его плоть и кровь.

В «Руслане» Глинка находит себя полностью. Здесь его воображение творит не под давлением изголодавшегося национального чувства, впряженного волею господствующих верхов в триумфальную колесницу Николая I, а — свободно, подчиняясь велениям лишь собственного внутреннего голоса. Разумеется, этот голос не некая абстрактная, «божественная», вне жизни и требований своей эпохи родившаяся и творившая, сила; но эта сила не была использована в такой же мере в интересах господствующей классовой верхушки, как первая опера Глинки.

Выход Глинки в отставку со службы в Придворной Капелле знаменует освобождение его от попытки грубого захвата извне, с целью превратить его в чиновника и придворного музыканта.

Но тут с ним происходит другое несчастье — его муза оказывается в крепких тисках мещанского быта. Изнанка истории «Руслана» — это печальная повесть о мучительных попытках освобождения Глинки от «уз Гименея», с такою легкостью надетых им на себя ради своего первенца. В изложении Глинки эта повесть не лишена, наряду с понятными недомолвками, как это ни странно, некоторых элементов наговора на себя и на свое любимое детище. Подробная история «Руслана» еще не написана. Источником для нее должны бы были служить не только «Записки» Глинки, но и целый ряд документов, в особенности его письма и наброски к опере. В. В. Стасов, напав на один такой документ первостепенного значения, сделал попытку взять Глинку под защиту от него самого и его «Записок», но сделал он это слишком робко.

В истории «Руслана», если следовать в точности «Запискам» его автора, приходится чуть ли не центральной точкой считать анекдот о Бахтурине и его плане оперы «под пьяную руку». Есть однако основания думать, что этот анекдот не следует принимать за чистую монету, что, буквально взятый, он является лишь выражением той любви к парадоксам и к красным словам, о которой упоминалось уже выше. Часть либретто была, по-видимому, написана уже до случая с Бахтуринным, как были, вероятно, продуманы и все основные линии сценария. Мы не говорим уже о том, что многое в очертаниях сюжета было пред-решено самой поэзией Пушкина. Бахтуринский план — до нас в подлинном своем виде не дошедший, — сыграл, надо думать, всего лишь роль первого связанного изложения того, что было уже ранее выработано, но еще не закреплено на бумаге.

Другим важным моментом в истории «Руслана», так же едва ли полностью вскрытым, является роль так называемой «братии», т. е. роль того ближайшего социального окружения Глинки, о котором он говорит с такою теплотою и признательностью в своих «Записках». И тут

Стасовым уже намечена объективная оценка этого окружения, как положительного фактора при создании «Руслана». В «Записках» Глинки эта кукольниковская богема, состоявшая из очень пестрых и разнокалиберных элементов, изображена композитором, по-видимому, несколько односторонне и поверхностно. Одно несомненно, что для Глинки конца 40-х годов, уже глубоко отравленного Россией и мещанским укладом ее жизни, среда «братии» была той драгоценной бодрящей и поддерживающей атмосферой, в которой он так нуждался.

Наконец, при подведении общих итогов по «Руслану» Глинка в своих «Записках» не совсем справедливо оценивает ряд промахов и неудач, исказивших истинное лицо этой оперы. За многие из них Глинка вообще не должен нести ответственности, так как они являются вовсе не первородным грехом его «Руслана», а внесены туда извне в результате казенных требований тогдашней оперной администрации. Да и те грехи, которые по праву можно было бы назвать первородными, не так уж велики, если не подходить к этой опере с мерилom абстрактным, идеальным и потому заведомо пристрастным.

Второе путешествие Глинки за границу и в особенности его пребывание в Испании — любопытнейшая глава «Записок». Мы видим его здесь на вершине изумительной способности вращаться в быт и художественные проявления окружающего мира. При сравнении с первым, итальянским путешествием бросается в глаза вся разница двух эпох жизни Глинки. Там он учится певческому искусству у виртуозов и набирается ума у признанных и увенчанных лаврами композиторов итальянской школы. Здесь, он с головой уходит в народные артистические низы и освежает себя от источника первобытной чистоты. Здесь — зрелый Глинка, умеющий взять то, что ему надо, и по-своему использовать взятое.

По возвращении на родину в 1847 году Глинка, несмотря на всякие неподелки и временами овладевающую им хандру, некоторое время еще обнаруживает на себе следы глубокого влияния восторгов, порожденных в нем красками испанской народной музыки. Сбежав из Смоленска, наскучившего ему всякими чествованиями и «суматошной жизнью», в Варшаву, Глинка снова окунается в музыку. Занятия с оркестром кн. Паскевича чередуются с сочинением сначала попури из 4-х испанских мелодий «Ночь в Мадриде», потом — романсов и, наконец, пьесы под названием «Свадебная и плясовая» (Камаринская). Таким образом, Испании мы косвенно обязаны возникновением пьесы, от которой идут столь ветвистые пути к творчеству позднейших русских композиторов.

Однако, в промежутки между сочинением этих пьес и непосредственно после их завершения начинает уже намечаться в жизни и творчестве Глинки линия клонения к закату. После 1819 года Глинка почти ничего нового и ценного — если не считать нескольких чудеснейших образцов романсной лирики — не создает.

Весной 1854 года Глинка снова едет за границу. После неудачи со вторым путешествием в Испанию, он поселяется в Париже. Здесь

мы уже ясно видим его на ущербе и как творца, и как артиста. Он ведет жизнь домоседную, тучнеет («майор Брюхан» называет он себя в письмах оттуда), временами хандрит и постоянно твердит о желании своем положить конец нелепому сидению в Париже или «пленению Вавилонскому», по его выражению, и вернуться на родину. Однако, из-за общей вялости, овладевающей им в ту пору, он долго не в состоянии двинуться с места.

Чем можно объяснить это, как будто несколько преждевременное склонение Глинки к закату? Так ли оно преждевременно, как казалось многим? Так ли мал творческий итог Глинки?

Своеобразный путь развития приводит Глинку, как мы видели, лишь по тридцатому году его жизни к полосе зрелого и сознательного творчества. Последующие годы, охватывающие период около пятнадцати лет, полны напряженной творческой деятельности и артистических проявлений. Ведь, надо же признать, что две оперы Глинки, хотя бы по размерам своим, не говоря уже про их качественный и технический уровень, стоят десятка опер обычного масштаба. В этих операх, в нескольких симфонических произведениях и в многочисленных песнях Глинка создает ряд произведений, имеющих неизмеримо важное, основополагающее историческое значение. В них сущность его дарования раскрывается с поразительной яркостью и разносторонностью. В праве ли мы требовать от него большего, в особенности, принимая во внимание реальные, бытовые условия его жизни? Да и можно ли оценивать совершенное Глинкой только по количеству оставленных им опусов? Ведь, он так щедро дарил свои силы, помимо сочинения, разнообразным проявлениям артистизма. Свидетельства ряда лиц и в особенности интереснейшие воспоминания А. Н. Серова о Глинке-исполнителе вселяют в нас уверенность не только в великом даре Глинки-певца, но и в историческом значении его, как зачинателя целой школы вокально-драматической экспрессии. При всей эфемерности этого искусства, следы его, быть может, более стойки, чем нам обычно кажется. Можно ли вымерить степень влияния гениального исполнителя при условии подходящей социальной среды?

Но Глинка был не только изумительным певцом: он был еще и учителем, правда — не профессионалом, а любителем. «Записки» его пестрят вскользь брошенными упоминаниями о музыкальных занятиях с разными лицами. Одно уже разучивание собственных опер, в котором Глинка принимал самое деятельное участие, должно было рождать вокруг него, как центра, расходящиеся волны исполнительских традиций. Не мало зерен, нужно думать, было брошено им в художественное сознание таких мощных передаточных центров, как чета Петровых, или Леонова, Лодий, Билибина и многие другие.

Итак, количество таланта, развеянного Глинкой вокруг себя за пятьдесят лет жизни, огромно, настолько огромно, что самый вопрос о причинах раннего потухания его творческой и артистической воли снимается с очереди.

А если так, то не снимается ли с очереди и мысль о гибельных для таланта Глинки условиях жизни, создавшихся вокруг него к пятидесяти годам? Несомненно, что впечатлительная натура Глинки страдала от недостаточно сочувственного признания современников. Его законнейшая гордость была больно уязвлена судьбой его «Руслана». Все это не могло не содействовать приливам мучительной хандры, о которой нам говорят последние главы его «Записок». Но все же холодность и невнимание современников решающего для творческой дееспособности Глинки значения не могли бы иметь, если бы внутри него продолжало гореть творческое пламя.

Картина жизни Глинки за последние годы говорит нам иное. Все его попытки сочинения в более крупных формах (наброски симфонии под названием «Тарас Бульба» и импровизации для задуманной оперы «Двумужница») обнаруживают в нем несомненную творческую вялость. При сочинении симфонии Глинка, против своей воли, впадает в немецкую колею и никак не может из нее выбраться — вещь, невыносимая для Глинки в пору его расцвета!

Его фантазия, оживившаяся, как будто, при первых, попытках сочинения «Двумужницы», расплывается в блестящих брызгах импровизации. Идти далее того — он не находит уже в себе сил. В ответ на упреки друзей ему приходится ссылаться на невозможность писать в русском духе, не заимствуя характера музыки у своей «старухи», как он называл в конце жизни свою первую оперу.

В начале 56 г. назревает последний акт романа Глинки с родиной. Капли яда на языке «друзей», положение «отставного» в петербургской музыкальной среде, неудачи с собственной работой, общая атмосфера казенного застоя и мертвечины — все это вызывает в Глинке приливы острой тоски. Родина становится ему глубоко постылой. Переступая в последний раз за пределы страны великодержавного мещанства, он горьким плевком прощается с ней.

Но вместе с тем, этот разрыв с родиной вносит и трогательную черту в его облик. Глинка незадолго перед смертью едет за границу к своему старому учителю Дену, чтобы под его руководством заняться изучением так называемых церковных ладов и тем содействовать возрождению подлинной русской культовой музыки.

Эта картина полного отсутствия гордыни или позы в художнике с такою жизнью позади, как у Глинки, — нечто беспримерное.

Но с высшей точки зрения это паломничество в Берлин — знак приближающегося полного творческого омертвения. Одна уже сознательность поставленной здесь Глинкой перед собою задачи — достаточный показатель рокового перерождения его творческих недр. Видимо, вся натура Глинки — и физическая, и духовная — жестоко поизносилась. В нем по-прежнему жива глубокая восприимчивость к прекрасному. Он способен еще рыдать на представлениях глюковских опер. Но до былого вдохновения и творческих порывов уже далеко.

В последние годы жизни Глинка все более и более склоняется в своих вкусах к классикам (Гендель, Глюк, Бах, Бетховен). В этом нельзя не видеть зловещего симптома: великие тени прошлого начинают заслонять и поглощать в нем творческие силы, прежде с такой неукротимостью властвовавшие в нем.

Физическая смерть Глинки ставит лишь внешнюю завершительную точку к его жизненной эпопее.

Эти краткие замечания о «Записках М. И. Глинки» и об их авторе да послужат как бы знаками «nota bene» на полях его воспоминаний, размещенными несколько по-иному, чем это обычно делалось до сих пор.

А. Н. Римский-Корсаков.

1929 г.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

(от 20 мая 1804 до 25 апреля 1830 года)

Царское Село. 3 июня 1854

Период первый: рождение. — Пребывание с бабкою

Я родился¹ 1804 года, мая 20, утром на заре, в селе Новоспасском¹, принадлежавшем родителю моему капитану в отставке Ивану Николаевичу Глинке². Имение это находится в 20 верстах от города Ельни Смоленской губернии; оно расположено на реке Десне (близ ее истока) и в недалеком расстоянии окружено непроходимыми лесами, сливающимися с знаменитыми Брянскими лесами. Вскоре, по рождении моем, матушка моя Евгения Андреевна (урожденная Глинка)³ принуждена была предоставить первоначальное мое воспитание⁴ бабке моей Фекле Александровне (матери моего отца), которая, овладев мною, перенесла меня в свою комнату. С нею, кормилицею и нянею, провел я около 3 и 4 лет, видаясь с родителями [весьма] редко. Я был ребенком слабого сложения, весьма золотушного и нервного расположения, бабка моя, женщина преклонных лет, почти всегда хворала, а потому в комнате ее (где обитал я) было по крайней мере не менее 20 градусов тепла по Реомюру. Несмотря на это, я не выходил из шубки, по ночам же и часто днем поили меня чаем со сливками, со множеством сахара, кренделей и бубликов разного рода; на свежий воздух выпускали меня очень редко и только в теплое время. Нет сомнения, что это первоначальное воспитание имело сильное влияние на развитие моего организма и объясняет мое непреодолимое стремление к теплым климатам — и теперь, когда мне уже 50 лет, я могу утвердительно сказать, что на юге мне лучше жить и я страдаю там менее, чем на Севере.

Бабушка меня баловала до невероятной степени² — мне ни в чем не было отказа; не смотря на это, я был ребенком кротким и добронравным и только, когда тревожили меня во время занятий, становился недотрогою (мимозою) — что отчасти сохранилось и доныне. Одним из любимых моих занятий было ползать по полу рисуя мелом деревья

¹ Метрическое свидетельство Глинки воспроизведено в «Русск. Муз. Газ.», 1901, № 47, стр. 175.

² Иван Николаевич Глинка род. 7 января 1777 г., ум. 3 марта 1834 г.

³ Е. А. Глинка род. 24 дек. 1784, ум. 31 мая 1851 г.

⁴ Первоначально было: «уступить свои права на меня».

и церкви. Я был весьма набожен и обряды богослужения, в особенности в дни торжественных праздников, наполняли душу мою живейшим поэтическим восторгом. Выучась читать чрезвычайно рано, я нередко приводил в умиление мою бабушку и ее сверстниц чтением священных книг. Музыкальная способность выражалась в это время страстию к колокольному звону (трезвону), я жадно вслушивался в эти резкие звуки и умел на двух медных тазах ловко подражать звонарям — в случае болезни приносили малые колокола в комнаты для моей забавы.



Дом в селе Новоспасском, Ельнинского уезда, Смоленской губ., где родился М. И. Глинка, по рисунку карандашом Е. Врангель (Из собр. Гос. Публ. Библиотеки)

С самого малолетства я уже был слабонервным; за несколько дней до кончины бабушки приложили ей пластырь, отвратительного запаха. Но меня никакой силой не могли принудить войти к ней, и я не присутствовал при ее кончине, несмотря на то, что я очень любил ее.

Несколько забавных анекдотов я мог бы привести здесь, хотя воспоминание об этой эпохе не совсем ясно в памяти моей, — но считаю их излишними, ибо они не имеют прямого отношения к моей артистической жизни — притом я отнюдь не желаю подражать Г-ну Женевскому Философу¹.

Период второй: от кончины бабушки до проявления первого музыкального чувства

После кончины бабушки моей, образ моей жизни несколько изменился. Матушка баловала меня менее и старалась даже приучать меня к све-

¹ Подразумевается Ж. Ж. Руссо с его «Исповедью».

жему воздуху, но эти попытки по большей части оставались без успеха. Кроме сестры, годом меня моложе, и моей няни, вскоре взяли другую няню, вдову землемера по имени Ирину Федоровну Мешкову с дочерью, несколько постарше меня. Эта няня была женщина простая и чрезвычайно добрая — а матушка хотя не баловала, но любила нас и нам было хорошо. Впоследствии присоединили к Ирине Федоровне француженку Розу Ивановну — а нанятый отцом моим архитектор вместо мела дал мне карандаш в руку и начал свои уроки рисования как водится, с глаз, носов, ушей и пр., требуя безотчетного от меня механического подражания — при всем том однако ж я быстро успевал. Сверх того один дальний родственник, любознательный, добрый и приятного нрава старичок, нередко навещал нас, — любил рассказывать мне о далеких краях, о диких людях, о климатах и произведениях тропических стран и, видя с какою жадностью я его слушал, привез мне книгу под названием: О странствиях вообще³, изданную в царствование Екатерины II. Я с рвением принялся за чтение этой книги и, сколько помню, она содержала отрывки из путешествий знаменитого: Васко де Гама. Я получил от него же впоследствии другие томы этого собрания путешествий, и когда дело дошло до описания острова Цейлона, Суматры, Явы и других островов Индейского архипелага, то мое воображение так разыгралось, что я принялся изучать описание этих прелестных островов и начал делать извлечения из вышеозначенных книг, что и послужило основанием моей страсти к Географии и путешествиям.

Музыкальное чувство все еще оставалось во мне в неразвитом и грубом состоянии. Даже по 8-му году, когда мы спасались от нашествия французов в Орел, я с прежнею жадностью вслушивался в колокольный звон, отличал трезвон каждой церкви и усердно подражал ему на медных тазах.

Всегда окруженный женщинами, играя только с сестрою и дочерью няни, я вовсе не походил на мальчиков моего возраста. При том страсть к чтению, географическим картам и рисованию, в котором я начал приметно успевать, часто отвлекала меня от детских игр, и я по прежнему был нрава тихого и кроткого.

У батюшки иногда собиралось много гостей и родственников; это случалось в особенности в день его ангела, или когда приезжал кто-либо, кого он хотел угостить на славу. В таком случае посылали обыкновенно за музыкантами к дяде моему (брату матушки) за 8 верст. Музыканты оставались несколько дней, и когда танцы за отъездом гостей прекращались, играли бывало разные пьесы. Однажды — (помнится что это было в 1814 или 1815 году, одним словом, когда я был по 10 или 11-му году) играли квартет Крузеля¹ с кларнетом; — эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление — я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном

¹ Crusell, Bernhard-Henrik (1775—1838), уроженец Финляндии, знаменитый кларнетист и автор ряда произведений с участием кларнета.

состоянии, был погружен в неизъяснимое, томительно-сладкое состояние и на другой день во время урока рисования был рассеян; в следующий урок рассеянность еще увеличилась, и учитель, заметя, что я рисовал уже слишком небрежно, неоднократно журил меня и, наконец, однако ж, догадавшись в чем было дело, сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке: что ж делать? отвечал я, музыка душа моя!

И действительно, с той поры я страстно полюбил музыку. Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов. Когда играли для танцев, как-то экосесы, матрадур, кадрили и вальсы, я брал в руки скрипку или маленькую флейту (*piccolo*) и поддельвался под оркестр, разумеется, посредством тоники и доминанты. Отец часто гневался на меня, что я не танцую и оставляю гостей; но при первой возможности я снова возвращался к оркестру. Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота — эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки, мне чрезвычайно нравились (я с трудом переносил резкие звуки, даже валторны на низких нотах, когда на них играли сильно), — и может быть эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную Русскую¹ музыку.

Период третий: от первого проявления музыкального чувства до отъезда в С.-Петербург

Около этого времени выписали нам гувернантку из Петербурга Варвару Федоровну Кламмер². Это была девица лет 20, весьма высокого роста — строгая и взыскательная. Она, если не ошибаюсь, воспитывалась в Смольном монастыре и взялась учить нас по-Русски, по-Французски, по-Немецки, географии и музыке. Пошли в ход грамматики, разговоры (*dialogues*), краткие описания земель, городов и пр.: все это надлежало заучивать в долбляшку (школьное выражение), т. е. когда спрашивали — отвечать, не запинаясь, не изменив и не проронив ни одного слова. Хотя музыке, т. е. игре на фортепьяно и чтению нот нас учили также механически, однако ж я быстро в ней успевал. Варвара Федоровна была хитра на выдумки: как только мы с сестрой начали кое-как разбирать ноты и попадать на клавиши, то сей час она приказала приладить доску к фортепьяно над клавишами так, что играть было можно, но нельзя было видеть рук и клавишей, и я с самого начала привык играть не смотря на пальцы.

¹ В рукописи вместо последних двух слов прежде было написано: «отечественную».

² По свидетельству Л. И. Шестаковой («Былое Глинки», стран. 10), В. Ф. Кламмер — первая учительница М. И. на фортепьяно — была приглашена в дом Глинок в 1815 г.

Вскоре после того взяли одного из первых скрипачей моего дяди учить меня играть на скрипке. К сожалению сам он играл не совсем верно а действовал смычком весьма неразвязно (*raide*), что сообщил и мне.

Хотя я любил музыку почти бессознательно, однако ж очень хорошо помню, что предпочитал те пьесы, кои были доступнее моим тогдашним музыкальным понятиям. Оркестр вообще я любил более всего, а из оркестровых пьес, после Русских песен, предпочитал увертюры: *Ma tante Aurore* Буальдие, *Lodoiska* Крейцера, *Deux aveugles* Мегюля. Эти две последние охотно я играл на фортепьяно, равно как некоторые сонаты Штейбельта, в особенности *Rondo: l'orage*, которое исполнял довольно опрятно. *Gyrovetz* (чех Гировец) мне весьма не нравился, отчасти потому что я находил его сонаты слишком длинными и запутанными, а еще более по той причине, что они были очень дурно напечатаны, и в пасмурные дни я плохо разбирал эту музыку, за что нередко мне доставалось карандашом по пальцам.

Период четвертый: от поездки в Петербург до выпуска из благородного пансиона

В начале зимы 1817 года, матушка, брат ее (дядя, которому принадлежал оркестр), Варвара Федоровна и я с сестрой отправились в С. Петербург. Это путешествие предпринято было для помещения меня в новооткрытый благородный пансион при Главном Педагогическом Институте⁴. Хотя я и теперь ясно помню некоторые подробности этого путешествия, однако же умолчу о них, ибо они к делу не относятся.

Когда мы въехали в нашу северную столицу, вид огромных, стройных домов и улиц произвел на меня волшебное действие, и долго, долго сохранилось впечатление восторга и удивления, — мои тогдашние понятия об архитектурном достоинстве были столь же безотчетны, как об музыке; — пятиглавые соборы в Русском роде казались мне торжеством искусства, и Казанский собор мне вовсе не понравился.

Вскоре приехал батюшка и, сей час познакомясь с инспектором пансиона Линдквистом и разузнавши все, приступил к делу. Пансион наш помещался в доме Отто у Калинкина моста возле больницы. Отец мой не щадил для меня издержек и потому поместил меня с тремя другими одинакового со мною возраста воспитанниками с особенным гувернером (В. К. Кюхельбекером¹) в мезонине того же дома; там нашлось место и для фортепьяно, которое вскоре заменили роялем Тишнера. Тишнер в то время был лучшим мастером в Петербурге, и механизм его роялей допускал возможность играть чрезвычайно отчетливо.

¹ В. Кюхельбекер (1797—1846) — декабрист, товарищ Пушкина по Лицею.

Не стану исчислять всех предметов, которые нам преподавали, скажу только, что я, особенно сначала, усердно занимался во всех классах. Впоследствии любимыми предметами моими были языки: Латинский, Французский, Немецкий, Английский и потом Персидский, из наук: География и Зоология; — я сделал столь быстрые успехи в Арифметике и Алгебре, что был репетитором последней из них. Пройдя Геометрию, я вовсе оставил математику, вероятно потому что в высших классах число предметов значительно увеличилось.

Профессоры старших классов были люди с познаниями, образованные и большею частию окончившие воспитание в Германских университетах. Одним словом, в высших классах преподавали Гг. профессора Педагогического Института. В числе их были: известный Раупах, пр. Немецкой литературы, Арсеньев, пр. Географии и Статистики, Куницын — прав и пр.

Между преподавателями в низших классах встречались оригиналы; а между гувернерами были такие забавные типы, что до сих пор воспоминание о них сохранилось у всех наших пансионских товарищей. Упомяну здесь о некоторых.

Господин, мусье, мистер Биттон (как его называли дядьки)¹, был грубый Англичанин (вероятно из шкиперов), он чрезвычайно любил молочную рисовую кашу и в тот день, когда ее подавали, избирал между младшими воспитанниками несколько жертв, которые непременно должны были либо не знать заданных им Английских слов, либо произносить их неудовлетворительно, за что он кричал: посиди на ваши колена, возвышая голос, а после третьего раза давал бедному воспитаннику такую сильную подножку, что под ним невольно сгибались колена. Вечером, за ужином, дядька Савелий все порции рисовой каши, отнимаемые у наказанных, относил в дортуар Господина, Мусье, Мистера Биттона, который ночью алчно пожирал свою добычу. Господин Гёк, немец в рыжем парике, придерживался другой системы — нередко к концу обеда слышался его сентиментальный голос, определявший наказание виновным следующим образом: **Messieurs tel et tel privés du jardin et du dernier plat.**² Бойкий француз Трипе мастер был играть в лапту, но мы его не любили за его грубое с нами обращение; по справкам оказалось, что настоящее его ремесло была мелкая торговля.

К сему же разряду людей должно отнести злого пиемонтца Еллену, мучившего нас маршировкой, о которой он сам не имел понятия. Поляк Якукевич весьма неопрятного вида, не знавший ничего, кроме билиарда, и всегда почти несколько пьяный Лумберг, финского происхождения, довершали собрание наших оригиналов. Но Иван Екимович, наш добрый подъяинспектор Иван Екимович Колмаков, был нашим утеше-

¹ Дядькой именовались у нас люди, служившие за столом во время обеда и ужина. (Прим. Глинки.)

² Господа, такие и такие-то лишаются прогулки и последнего блюда.

нием; — когда он появлялся, мы всегда приходили в веселое расположение. Его забавные выходки, сопровождаемые морганием и странными ужимками, сделались известны многим, не знавшим его личности. [Воспитанник Соболевский сочинил на него стихи, кои начинались так:

Подъинспектор Колмаков
Умножает дураков;
Он глазами все моргает
И жилет свой поправляет].



Сей исторический Кант певали мы в пансионе во время обеда и ужина. Две залы, назначенные для трапезы воспитанников (числом более 100 человек), были несколько узки, но длинные; столы ставились по направлению длины залы, так что от одного конца до противоположного расстояние было значительное. Иван Екимович, будучи подъинспектором, являлся, как только мы садились за столы, в сапогах с кисточками, в серых брюках, в светло-коричневом фраке и с лысинкой на темени; он ходил важно взад и вперед, моргая глазами и поправляя жилет. Воспитаннику Соболевскому (который впоследствии написал столько превосходных эпиграмм) вздумалось воспеть Ивана Екимовича; я подобрал на стихи модную в это время песню Кавоса¹: душа-ль моя душенька. Выучить ее было не трудно, напев известен был всем, а стихи невольно оставались в памяти. Хотя мы все любили Ивана Екимовича за его неизреченную доброту, не могли однако утерпеть, чтобы не подтрунить над ним, а «сие тем более», что И. Е. изволили гневаться (слова И. Е.) весьма забавным образом. В таких случаях плоское рябоватое лицо его с носом

¹ К. А. Кавос (1776—1840), родом из Италии, композитор, капельмейстер оперного театра в Петербурге. О нем см. дальше в «Записках» Глинки.

в роде пуговицы краснело; судорожные движения при моргании, поправлении жилета, подымавшегося вверх — усиливались, а голос возвышался до самых острых и визгливых нот сопрано.

Вот однажды во время трапезы является Иван Екимович, ходит с обычною важностию взад и вперед — и что же? Нечто вроде серенады раздается вполголоса в одном из углов залы.

И. Е. останавливается, слушает, — подозревает, слышит наконец, что упоминают и о нем; начинает догадываться и решительно обращает шаги свои в ту сторону откуда раздавались звуки. — Напрасно! уста беззаботно, но усердно жевали неприхотливые блюда нашей скудной трапезы, а песнь, не умолкая, уже перешла в противоположную сторону залы. Иван Екимович туда, то же усердие к явствам, а песнь по прежнему перенеслась в противоположную сторону. И. Е. останавливается, краснеет, дрожит и визгливым дишкантом возглашает: мальчишки, невежи и тому подобное.

Все это не мешало нам однако ж от времени до времени тешиться этим кантом, и, сколько помнится, И. Е. всегда гневались, но не наказывали. Вообще он был добрый и честный человек; сам о себе под веселый час говорил: Ванька Колмаков добрый мужик и честный христианин; или же честный мужик и добрый христианин⁵.

И. Е. любил общество приятелей, — не презирал даров Бахуса, по 8 пуншу говаривал, что язык худо ворочается, однако ж прибавлял: пошатнись, — валяться не люблю, — довольно!

Науки были для И. Е. истинным наслаждением — господствующей страстию. Он все знал, все помнил, охотно заступал место не пришедшего профессора и объяснял любому воспитаннику по малейшему намеку все. Даже в чужих классах подсказывал не твердо знавшим уроки, несмотря на неоднократные выговоры инспектора, Якова Васильевича Толмачева, который нередко называл его дураком.

Любовь к наукам необыкновенно воодушевляла И. Е. — и по мере усиления восторга, им овладевавшего, язык его становился изобретательнее и находчивее. Неожиданные обороты, затейливость, шутка, необыкновенная перестановка слов и сжатость речи (*l'acoinisme*) были отличительной чертой его способа выражения. Приведу здесь для образца его затейливости еще одно из его выражений. Однажды, рассказывая нам об одном из походов своей юности, он окончил свой рассказ словами: Знали; но подозрения не было; было известно; но не подозревали!

По окончании курса И. Е. был любимым и всегда забавным нашим собеседником. В пансионе с его помощью я читал отрывки из превращений Овидия, и ему первому обязан знакомством с латинской литературой.

По приезде в Петербург я учился играть на фортепьяно у знаменитого Фильда¹ и к сожалению взял у него только три урока, ибо он уехал

¹ John Field (1782—1837), француз по происхождению, англичанин по воспитанию, знаменитый фортепьянный виртуоз и композитор, ученик Клементи, жил долго в России, умер в Москве.

в Москву⁶. Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату. Ни я, ни другой искренний любитель музыкального искусства не согласится с мнением Листа, сказавшего однажды при мне, что Фильд играл вяло (*endormi*); — нет, игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезображивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подобно большей части новейших модных пьянистов.

В три взятые мною урока я выучил его второй дивертиссемент (*E dur*) и получил от него лестное одобрение.

По отъезде Фильда взяли мне в учителя ученика его Омана¹, который начал со мною первый концерт Фильда (*Es dur*); — после него Цейнер (*Zeuner*)² усовершенствовал еще более механизм моей игры и несколько даже и стиль (способ игры — *le style*). Преподавание же теории, а именно интервалов с их обращениями, шло не так успешно. Цейнер требовал, чтобы я учил его уроки в долбяшку, а это мне надоело, почему я впоследствии взял в учителя Карла Мейера³, который со временем сделался моим приятелем; он более других содействовал развитию, моего музыкального таланта. В день выпуска 1822 года, я сыграл публично амольный концерт Гуммеля, а Мейер аккомпанировал мне на другом рояле. На скрипке дело шло не так удачно. Хотя учитель мой, первый концертист Бём, играл верно и отчетливо, однако не имел дара передавать другим своих познаний, и когда я дурно владел смычком, говорил: **Messieu Klinka fous ne chouerez jamais du fiolon**⁴.

Несмотря на то, что я мало успевал, я уже мог играть в оркестре дяди. В 1819, 1820 и 1921 годах во время вакаций я посещал родителей. Оркестр дяди усовершенствовался и увеличился несколькими мальчиками, которых отец отдал учиться, чтобы иметь собственную бальную музыку. Сверх того для младших сестер наняли гувернантку, муж которой, Карл Федорович Гемпель, сын органиста из Веймара, был хороший музыкант; он в свободные часы отправлялся со мною к дядюшке Афана-

¹ W. Aumann — малоизвестный пьянист и композитор, называвший себя на своих печатных произведениях «amateur» (любитель) или «ci-devant aide de camp du general commandant en chef de l'armée russe en Perse» (бывший адъютант главнокомандующего русской армии в Персии), см. его «Polonaise» в Музык.-Теорет. библиотеке в Москве и Марши в Гос. Публ. Библиотеке.

² Karl Traugott Zeuner (1775—1841), ученик Тюрка и Клементи, живший в те годы в Петербурге. В краткой биографической заметке на французском языке, продиктованной Глинкой («Notice biographique sur M. Glinka»), сказано: «Le pédantisme exagéré de Zeuner Pobligea de s'adresser à un célèbre pianiste d'alors Charles Mayer» (преувеличенный педантизм Цейнера заставил его обратиться к знаменитому пианисту того времени — Шарлю Майеру). См. «Муз. Летоп.» Сб. III, 1926 г., стр. 110 и сл.

³ Charles Mayer (1799—1862) ученик Фильда, пианист и композитор, в 1850 г. переселился в Дрезден, где и умер, пережив Глинку на 5 лет. В «Записках» Глинки его фамилия всюду встречается в неправильной транскрипции (Мейер вм. Майер).

⁴ Г. Глинка, вы никогда не научитесь играть на скрипке.

сию Андреевичу. Вместе восхищались мы музыкой, но сознаюсь в моем тогдашнем невежестве, будучи уже несколько знаком с увертюрами Керубини и Мегюля, с большим удовольствием слушал я увертюры Россини. Из них *Cenerentola* так даже мне понравилась, что мы с Гемпелем переложили ее на фортепьяно в 4 руки и нередко потешались, играя ее. Около этого времени или прежде также жил у нас Итальянец Тоди, обучавший пению и столь же плохой музыкант, как и все подобные ему птицы певчие.



**Шарль Майер. С современной литографии
(Из собр. Гос. Публ. Библиотеки)**

Во время пребывания в пансионе и даже вскоре по приезде в Петербург, родители, родственники и их знакомые возили меня в театр; оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг.

Надобно заметить здесь, что Русский Театр в то время не был в таком бедственном состоянии как ныне¹ от постоянных набегов итальянцев. Несведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством Итальянские певуны не наводняли тогда подобно корсарам столиц Европы. К моему счастью их не было тогда в Петербурге, почему репертуар был разнообразный. Я видел оперы: Водовоз Керубини, Иосиф Мегюля, Жоконд Николо Изуар, **Красная Шапочка** Буальдьё. Теноры: Кли-

¹ Писано в 1854-м году. (Прим. Глинки.)