

ходнее, возможнее, чем прямо в лицо один другому высказать, что нам нужно было и что кипело внутри. Тут мы, между прочим, клялись один другому, что этот день 8-го апреля 1842 года отныне и навеки нам священен и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. [...]

Мы с Серовым присутствовали после того и на всех прочих концертах Листа, приходили в безмерный восторг от всего им исполняемого, и столько же безмерно радовались множеству доходивших до нас рассказов о необыкновенной натуре Листа, о необычайном его владении всеми музыкальными средствами, напр., рассказу о том, как на вечере у гр. Виельгорского³ он *à livre ouvert* * играл многие места из новой оперы «Руслан и Людмила», которую видел в первый раз и которую Глинка принес ему показать в полной оркестровой партитуре⁴.

В. Р. З О Т О В

ПЕРВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ „РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ“

О бессмертной опере первого русского композитора в течение полувека со времени ее появления на нашей сцене написано немало, но нельзя сказать, чтобы русское общество вполне уяснило себе ее значение и сделало ей должную и правильную оценку. Могут сказать, что это, собственно, и не дело общества, а музыкальной критики, которая произносит нелицеприятный и вполне компетентный приговор над музыкальным произведением. История искусства представляет немало примеров огромного успеха на сцене таких произведений в известную эпоху и полного забвения их через несколько лет. У нас имя Пушкина пользуется таким обаянием, что даже такие оперы, как, напр., «Пиковая дама», в которой осталось только одно название пушкинской повести, могут всегда рассчитывать на успех. Какую бы слабую вещь ни спел Евгений Онегин, его будут слушать всегда, потому что это поет Онегин. Немудрено поэтому, что, когда в петербургском обществе, где еще была свежа память о недавней мученической кончине поэта, разнесся слух, что знаменитый творец «Жизни за царя» пишет новую оперу на сюжет «Руслана и Людмилы», все с нетерпением ожидали, что выйдет на сцене из соединения двух имен, которыми Россия имела полное право гордиться в начале сороковых годов.

Двадцатилетним юношею был я на первом представлении «Руслана и Людмилы», в пятницу, 27-го ноября 1842 года, был на втором, на третьем и на следующих и мог судить о возрастающем в каждый вечер успехе этого колоссального создания, поражающего прежде всего своею оригинальностью и производящего поэтому смутное впечатление на массу, теряющуюся в гармонических комбинациях композитора. Вернее других передал это впечатление в своих записках сам Глинка, вообще очень мало оставивший воспоминаний о своей опере и ее технической части.

Он говорит, что на первом представлении оперы первый и второй акт прошли довольно благополучно, за исключением хора головы; в третьем акте была очень слаба Петрова 2 (Ратмир); четвертый акт не имел успеха; в конце автора вызывали не дружно и многие шикали. Но он не говорит ничего о настроении публики, а она считала себя в праве быть недовольной. Прежде всего опера была обставлена плохо: из трех русских персонажей один Петров был на своем месте, хотя баритоны и не бывают обыкновенно героями оперы; Степанова с ее резким сопрано

была не на месте в роли Людмилы, так же как и Петрова 2-я, игравшая, за болезнью Петровой 1-й; из трех итальянцев француз Леонов (Шарпантье) был еще сносен, немка Шифердекер (Лилеева) скорее пищала, чем пела, безголосый итальянец Този (Фарлаф) был просто невозможен, смешил публику ломаным русским языком. Потом все ждали услышать комическую фантастическую оперу, взятую хотя из сказочного русского мира, но навеянную романтическими и полуэротическими новеллами Ариоста: пришлось слушать серьезное произведение, полное глубоких музыкальных мыслей, ораторию без малейшего драматического движения, в которой действующие лица выходили на сцену, пели по очереди арии, дуэты, уступая свое место хорам. Лица эти были простыми манекенами; жизнь, страсть, увлечение были только в мелодии, в музыке, но в нее надо было вслушаться, вдуматься. С первых нот начали обвинять композитора в избытке оригинальности, даже в оригинальничаньи. Под влиянием первого впечатления, вернувшись из театра, я написал в своем дневнике следующие строки:

«Странная музыка: все в ней великолепно, грандиозно, увлекательно, но в то же время кажется неполно, неокончено, недосказано. Для сцены нужна музыка в определенных, ясных формах, хотя бы и не оригинальных. Гений не всегда бывает оригинален, оригинальность не всегда гениальна. Музыка не должна быть математикой, положенной на ноты, она должна прежде всего говорить чувству. Оно есть в музыке «Руслана», но нет его в либретто, и потому зритель остается равнодушен к тому, что происходит на сцене». Публика с недоумением увидела в глубине сцены огромную голову, ворочавшую глазами; многие называли это балаганщиной. Голова пела так, что нельзя было разобрать ни одного слова, и пела фальшиво, что неудивительно, так как для нескольких голосов, певших в унисон, трудно было прислушиваться к отдаленному от них оркестру. Но улыбку возбуждало то, что движения головы были плохо применены к ходу действия: она пела с закрытым ртом и открывала его, слушая Руслана. Лезгинка в садах Черномора не произвела эффекта, потому что, не говоря уже о неграциозности танца, его исполняла Андреянова, а публика всегда относилась не благосклонно к привилегированным любимцам директора. Но общее впечатление, произведенное оперою, было все-таки благоприятно Глинке. Важные особы не говорили об ней, как о «Жизни за царя», *c'est joli, mais trivial* *, что это музыка для мужиков, а повторяли: *c'est sérieux, mais ennuyeux* **, это музыка для контрапунктистов.

Но Глинка был неправ, приписывая шиканье, раздавшееся в конце оперы, неудовольствию публики: шикали не ему, а врагу его Булгарину, не признававшему дарования композитора, и друзьям вроде Кукольников, Яnenки, Строева и др., увлекавших Глинку к кутежам и испортившим его семейную жизнь. Он мог бы жаловаться скорее на равнодушие печати: ни одного серьезного, обстоятельного отзыва о блестящей опере не явилось в периодических изданиях 1843 года ¹. Даже кукольниковская «Иллюстрация» не дала ни рисунков, ни разбора ². Уже после смерти композитора явились дельные статьи о нем Серова в журнале «Искусства» 1860 г. и г. Лароша в «Русском вестнике» 1867 г. ³. Не встречалось даже снимков с прекрасных декораций Роллера, которые Глинка напрасно называет грубыми. Обстановка оперы была роскошная, и интриги против оперы, в которых композитор обвиняет дирекцию театров, не простирались до интриги против обстановки. Правда, Гедеонов, ничего не понимавший в музыке, относился к «Руслану» равнодушно, но далеко не

* это мило, но пошло (франц.)

** это серьезно, но скучно (франц.)

враждебно, и даже был доволен, что втиснул в оперу свою Андреянову, ухарски размахивавшую ногами в желтых шароварах, исполняя лезгинку, не возбуждавшую восторгов в публике. Сомов, Геденовы, Степан Алекс., будущий директор, и Михаил, цензор театральных пьес при III отделении, были очень дружны с Глинкою, и Михаил участвовал нередко в пирушках в честь Глинки. Высшее общество относилось к композитору сдержанно, но покровительственно, следуя настроению двора. Музыкант Феофил Толстой, оракул светских кружков, расхваливал «Руслана» на вечерах и в печати⁴. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский, меценат дилетант, друг Шумана, автор популярных романсов: «Бывало», «Любила я», «Отчего», опустив подбородок в тонкий белый галстук, по моде франтов эпохи Александра I, дружественно похлопывал Глинку по плечу и говорил: «такой талант, *mon chér*, развивать надо». Недоставало только советов,— поучиться у наших петухов, да и то потому, что крупных музыкальных петухов в то время и вовсе у нас не было, и сам Виельгорский только задумывал писать оперу на сюжет пушкинских «Цыган»⁵, да так и умер в 1856 году, не кончив ее.

Но русской публикой Глинка не мог быть недоволен. Если второе представление «Руслана» прошло с тем же колеблющимся успехом, третье уже принималось с восторгом многочисленными слушателями и автора вызывали после каждого действия. В течение сезона оперу дали 32 раза, и она принесла автору более трех тысяч рублей, считая по десяти процентов с двух третей валового сбора. Неровности в исполнении стерлись, сделаны были нужные урезки в партитуре. Вскоре выздоровела Петрова 1-я, и партия Ратмира выдвинулась вперед. Каватина «Чудный сон живой любви» возбуждала всякий раз энтузиазм в публике. В труппу поступили два новых певца: тенор Михайлов и прекрасный баритон Артемовский: оба они чередовались с Леоновым и Петровым в ролях Финна и Руслана. В начале следующего сезона, в последнее воскресенье святой недели, 18 апреля, «Руслана» слушал знаменитый Лист и хлопал без устали каждому номеру и каждому певцу⁶. Это было в некотором роде посвящение русского композитора в европейскую известность. Но второй сезон, начавшийся для «Руслана» столь блистательно, был неудачнее первого. Через два дня после того, как венгерский музыкант обнимал в театре Глинку, осыпая его восторженными похвалами, на подмостках Большого театра появился, в первое представление итальянской оперы, Рубини в роли Отелло⁷. «Руслана» и русскую оперу разом отодвинули на второй план. Только в шестидесятых годах «Руслан», почти забытый дирекцией, снова появился на сцене и встречен был публикою, если не с прежним восторгом, то с искренним сочувствием. Его стали давать если не часто, то с приличной обстановкою, с полным уважением к памяти великого композитора⁸.

А. А. ХАРИТОНОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

[В 1842 г.] встретился я с известным тогда певцом Андреем Петровичем Лоди, который особенно отличался прекрасным исполнением романсов Глинки и поступил было на сцену в русскую оперу, под именем Несторова *, но скоро ее оставил и сделался учителем пения. [...] Услышав

* Так назвал он себя в честь Нестора Кукольника, которому он был приятель