

„Жизнь за Царя“ и „Русланъ и Людмила“ *).



перы М. И. Глинки, какъ созданія высоко-художественныя, какъ произведенія единственнаго, до сихъ поръ, русскаго *геніальнаго* музыканта, даютъ обильное поле для критическихъ изслѣдованій, со всѣхъ возможныхъ сторонъ. Цѣлая теорія «народности» въ оперной музыкѣ должна опираться на произведенія Глинки, какъ на краугольный камень. Все будущее развитіе музыкальнаго искусства въ Россіи тѣсно связано съ партитурами Глинки. Но чѣмъ выше, важнѣе предметъ изслѣдованія, тѣмъ и самыя изслѣдованія должны быть глубже и дѣльнѣе. Основательная музыкальная критика, по моему мнѣнію, неразлучна съ подробностями чисто-техническими, слѣдовательно, съ нотными примѣрами.

Ясно, что всему этому настоящее мѣсто только—въ отдѣльныхъ книгахъ, или въ журналѣ чисто-спеціальному по музыкѣ.

Читатели «Русскаго Міра», слѣдовательно, да не ожидаютъ, чтобы предлагаемая имъ на этотъ разъ статья объ операхъ Глинки были пространнѣмъ разборомъ обѣихъ оперъ съ цѣлію догматическою.

Нѣтъ, вынѣшняя параллель двухъ твореній Глинки имѣетъ характеръ чисто *полемическій*, вызвана журнальною же статьею объ этомъ самомъ предметѣ. «Какою именно?» — узнаете изъ слѣдующаго объясненія.

Кому изъ читающей петербургской публики не памятна удивившія свѣтъ, въ мартѣ текущаго года, печатныя «простыни» достославнаго Александра Васильевича, господина Лазарева?

Невыразимо-назидательныя вообще, какъ психологическій феноменъ, эти обрапки «совѣтъ особаго рода» начитанности, грамотности, особаго рода логики и эстетики, пишущему настоящія строки открыли сверхъ того глаза на одинъ (совѣтъ сторонній для абиссинскаго маэстро) фактъ, а именно: указали на существованіе въ русской журнальной литературѣ одной *статьи* объ операхъ Глинки, которая—не будь на свѣтъ простыни г. Лазарева—канула-бы въ вѣчность преспокойно, тогда какъ, по самому существу дѣла, оставаться безъ возраженія не должна.

*) «Русскій Міръ» № 67.

Въ первомъ же столбцѣ своихъ колоссальныхъ «Замѣтокъ о многомъ», подъ заглавіемъ: «*Wanderer и безыменный критикъ С.-Петербургскихъ Вѣдомостей*», Александръ Васильевичъ, г. Лазаревъ, со свойственными ему одному гениальными переходами отъ предмета къ предмету, въ лирическомъ безпорядкѣ, успѣлъ уже нѣсколько разъ «уязвить» фельетониста Спб. Вѣдомостей, успѣлъ уже сдѣлать г. Очкину колкій вопросъ: знаетъ ли г. Очкинъ, «гдѣ живутъ галлы въ Абиссиніи, какую исповѣдуютъ вѣру и какіе вообще ходятъ деньги въ Абиссиніи»,— успѣлъ уже рассказать свое знакомство съ Мейерберомъ, ожидавшимъ концерта г. Лазарева въ продолженіе цѣлыхъ трехъ четвертей часа и т. д.; потомъ дѣлаетъ слѣдующую смѣлую модуляцію (приводимъ текстъ «простыни» съ математическою точностью, съ сохраненіемъ орфографіи, знаковъ препинанія и т. д.).

«И какъ много значить: исполненіе сочиненія и имя за границей! Покойный М. И. Глинка, котораго истинно-волшебной оперой: «Русланъ и Людмила» великолѣпно поставленной на сценѣ Большаго театра, мы восхищались еще въ 1843 году, былъ въ послѣднее время его жизни застигнутъ совершенно неумѣстной гласностью (?): будто бы М. И. Глинка бралъ уроки контрапункта у одного изъ берлинскихъ музыкальныхъ теоретиковъ. Въ одномъ изъ русскихъ журналовъ мы прочли статью подъ названіемъ: «*Многострадальная опера*». Авторъ статьи ставитъ М. И. Глинку, какъ опернаго писателя, за Глюкомъ и Моцартомъ. Мы слышали въ Берлинѣ оперы Глюка: «*Орфей и Фуридисъ*» (!), «Ифигенія въ Тавридѣ», и думаемъ, что М. И. Глинка, какъ оперный писатель справедливѣе (?) можетъ быть поставленнымъ вслѣдъ за Моцартомъ. Статья подъ названіемъ: «*Многострадальная опера*», извѣстила, что прекрасная опера! «*Русланъ и Людмила*», *сюжета* (?) вмѣстѣ съ «Театромъ-Циркомъ» (и т. д.).

У Александра Васильевича, господина Лазарева, какъ извѣстно, собственная своя логика, своя грамматика, собственные свои эстетическіе доводы; слѣдовательно, онъ одинъ только можетъ разъяснить, кому именно онъ въ своей фразѣ отдаетъ предпочтеніе: Глинкѣ ли, Моцарту ли, или автору оперы «*Орфей и Фуридисъ*»?—Г. Лазареву въ этихъ дѣлахъ законъ не писанъ. Но упомянутая имъ какая то статья въ русскомъ журналѣ, гдѣ Глинка ставится за Глюкомъ и Моцартомъ (что такое?) и гдѣ извѣщаютъ, что *вся опера* «*Русланъ и Людмила*» *сюжета* (что такое??),—непремѣнно должна быть въ свою очередь столько же любопытна, какъ и Лазаревскія простыни. Надобно было справиться въ журналахъ.

По справкѣ оказалось, что А. В. господинъ Лазаревъ цитировалъ вѣрно, да еще въ добавокъ—бессознательно, инстинктивно, разумѣется, какъ и подobaетъ истинному гению,—сумѣлъ поправить грамматическую ошибку въ заглавіи статьи.

Статья написана и подписана В. В. Стасовымъ, помѣщена въ первой апрѣльской книжкѣ *Русскаго Вѣстника* за 1859 г. (современной лѣтописи,

стр. 234—244) и называется въ подлинникѣ не «*многострадальная*», а *многострадатель* (?) *опера*. Содержаніе статьи не менѣе странно и угловато, какъ и ея заглавіе, и имѣло всѣ права на полную симпатію со стороны абиссинскаго маэстро. Взгляды В. В. Стасова на музыку Глинки, на значеніе этой музыки въ искусствѣ вообще и на требованія опернаго идеала до крайности замѣчательны и вызываютъ, конечно, возраженія чуть не въ каждой строкѣ. А такъ какъ подобная полемика должна непремѣнно имѣть въ основаніи довольно обстоятельную *параллель* между обѣими операми Глинки и притомъ, будучи тѣсно связана со многими эстетическими вопросами, занимающими современный намъ музыкальный міръ, то я считаю полезнымъ: замѣчаніями моими противъ статьи В. В. Стасова, написанными уже съ полгода назадъ, подѣлиться съ публикою, въ той увѣренности, что разсужденія объ операхъ Глинки—будутъ всегда своевременны, всегда *кстати*.

«Hies reasons are as two grains of wheat hid in two bushels of chaff; you shall seek all day ere you find them; and when you have them, they are not worth to search».

Merchant of Venice. Act 1. Sc. 1.

«У него мысли точно два зерна пшеницы въ двухъ четверикахъ мякны; проищешь цѣлый день, пока найдешь; а нашель, такъ увидишь, что и искать-то не стоило».

Шекспиръ. Венеціанскій купецъ. Дѣйст. 1. Сц. 1.

При шероховатостяхъ языка, при совершенномъ иногда неумѣнн автора распорядиться сколько нибудь складно и изящно запасомъ мыслей, въ которыхъ иногда смутно мелькаетъ правда,—довольно трудно догадаться, какая цѣль статьи: «Многострадальная опера»? Чего именно хотѣлъ В. В. Стасовъ?

Рѣчь идетъ о второй оперѣ Глинки: «Русланъ и Людмила». Опера эта, по мнѣнію и выраженію В. В. Стасова, есть, будто-бы, «художественная страдалница» (?) (стр. 239), такъ какъ ее преслѣдуютъ, отъ самаго времени ея созданія до сей поры, особенныя несчастія и гоненія, бѣды и неудачи, «которыхъ никогда не испытывало у насъ *ни одно другое* художественное произведеніе» (стр. 235).

Между тѣмъ опера эта заслуживаетъ, конечно, не такой, а самой блистательной участи, ожидающей ее въ отдаленномъ будущемъ, какъ оперу гениальнѣйшую, которая безмѣрно выше первой оперы Глинки: «Жизнь за Царя» (стр. 240—242); какъ оперу бессмертную, «послѣ созданія которой у Глинки есть только два соперника въ оперномъ мірѣ: Глукъ и Моцартъ» (стр. 242).

Всѣмъ, кто знакомъ съ оперною музыкою вообще и съ операми Глинки, въ частности, невѣрность взглядовъ В. В. Стасова съ перваго взгляда

очевидна; но такъ какъ нѣтъ мнѣнія, высказаннаго съ самоувѣренностью, съ притязаніемъ на серьезную мысль, которое не нашло бы себѣ и приверженцевъ, а также, чтобы не подпасть подъ упрекъ за изреченіе приговора безъ суда, надобно разсматривать по порядку каждый изъ трехъ главныхъ пунктовъ, которыхъ можно доискаться въ статьѣ, а именно разсмотрѣть:

I, какимъ *особеннымъ*, будто-бы, несчастіямъ подвергалась опера «Русланъ» съ 1842 по 1859 годъ?

II, въ чемъ состоитъ высказываемое В. В. Стасовымъ, *безусловное преевостходство* «Руслана» надъ «Жизнью за Царя»?

III, можетъ ли опера «Русланъ» занять, отводимое ей В. В. Стасовымъ, безусловно *высшее мѣсто* на оперномъ горизонтѣ XIX вѣка?

I.

«Надо начать съ того», говоритъ В. В. Стасовъ, «что когда Глинка еще только задумалъ свою оперу, онъ никакъ не могъ сладить съ *самымъ простымъ дѣломъ*, найти себѣ либреттиста».

Надо начать съ того, скажемъ и мы въ свою очередь, что найти себѣ сюжетъ по вкусу, и для заранѣе обдуманнаго плана оперы, найти совершенно послушнаго и талантливаго либреттиста—дѣло ничуть *не самое простое* (!?), а всегда *самое трудное* и *очень рѣдкое*. Въ этомъ могутъ поручиться В. В. Стасову рѣшительно всѣ, кто писалъ или принимался писать оперы—на русскомъ-ли, на нѣмецкомъ-ли, на французскомъ или итальянскомъ—все равно. Плачь и жалобы музыкантовъ на недостатокъ текстовъ и тексто-сочинителей для оперъ раздавались и раздаются повсюду. Литераторы избѣгаютъ сотрудничества съ музыкантами, считая сочиненіе стиховъ *подъ* музыку или *для* музыки трудомъ неблагодарнымъ даже унизительнымъ. Оно и было такъ, отчасти, когда на «текстъ» оперы смотрѣли, какъ на *подкладку* музыкальнаго платья, на канву для музыкальныхъ узоровъ; когда и на планъ оперы, какъ пьесы, смотрѣли съ совершеннымъ пренебреженіемъ, потому что не въ пьесѣ дескать дѣло, а въ музыкѣ. При этомъ, разумѣется, забывали, что лучшія на свѣтѣ, удачнѣйшія оперы вышли такими именно вслѣдствіе счастливыхъ для музыки данныхъ сюжета (всѣ оперы Глука, даже Донъ-Жуанъ, Весталка, Водовозъ, Фрейшюцъ и т. д.); а наоборотъ, самая лучшая музыка не могла спасти оперъ съ текстами нелѣпыми («Эврианта» Вебера, «Cosi fan tutte» Моцарта). У насъ по немногочисленности и немзыкальности литераторовъ вообще, способные либреттисты—*cosa rarissima!*

Любопытно бы узнать, съ чего именно В. В. Стасовъ взялъ себѣ убѣжденіе, что найти либретто дѣло *самое простое*?! Логика чисто Лазаревская.

Въ отношеніе къ Руслану трудность еще увеличилась—только не *случайно*, какъ воображаетъ себѣ В. В. Стасовъ—а вслѣдствіе характера творчества въ самомъ Глинкѣ.

По глубинѣ и широкости своего пѣнія, Глинка, конечно, не могъ довольствоваться какимъ нибудь рутиннымъ, дюжиннымъ вздоромъ (если бы даже у насъ умѣли легко фабриковать такой условный вздоръ, какъ въ либреттахъ «di dieci scudi» для Беллини и Доницети, уже не трогая скучной памяти ретористовъ, какъ Метастазіо и Да-Понте). Но, съ другой стороны, Глинка, замышляя разныя затѣи музыкальныя, еще недостаточно усвоилъ себѣ *идеалы оперы* и отношеніе опернаго текста въ музыкѣ. Сочиненіе «либретто», какъ работу литературную, Глинка еще отдѣлялъ совершенно отъ внутреннихъ *музыкальныхъ* требованій, тогда какъ въ сущности, тутъ *никакого* раздѣленія быть не должно.

Въ нескладномъ текстѣ «Руслана» много разныхъ виновниковъ; либретто этой оперы вышло работою шивною, мозаичною, но отъ того, что Глинка не могъ найти себѣ либреттиста, а отъ того, что самъ Глинка, создавая эту оперу отдѣльными картинами, болѣе или менѣе вдохновенными поэзіей Пушкина, и—по недозрѣлости идеала—очень мало заботясь о цѣломъ оперы, какъ *пьесы*, старался только прискаты себѣ стиходѣвѣвъ, готовыхъ накромить что нибудь, почти подъ диктовку композитора и подъ музыку, частію уже написанную. Трудность отношенія либретто къ композитору оперы разрѣшается въ наше время «исключительнымъ» примѣромъ соединенія автора текста и автора музыки *въ одною лицъ*. Глинка жилъ въ эпоху переходную. Но и то, еслибъ *планъ* либретто въ Русланѣ былъ хорошъ, подробности обработки стиховъ *разными* лицами, дѣлу бы почти не повредили.

Вотъ, значить, *первая* изъ перечисленныхъ В. В. Стасовымъ *неудачъ*, тяготѣвшихъ надъ Русланомъ,—оказывается чисто-мнимой, и къ области *случайности* недостатки либретто въ Русланѣ ни мало относиться не могутъ.

Затѣмъ слѣдуетъ у В. В. Стасова «чрезвычайно грустная обстоятельство интимной жизни Глинки, въ эпоху сочиненія Руслана».

Вліяніе *внѣшнихъ* обстоятельствъ на дѣятельность художника, на самое творчество, дѣло весьма проблематическое, ничуть еще недоказанное. Для жизни Глинки, для его біографіи имѣетъ свою важность тяжелое для Глинки время, когда создавался Русланъ. Въ отношеніи самой этой оперы, когда она уже все-таки создавалась, все-таки была написана,—домашнія обстоятельства не имѣютъ, можетъ быть, ровно никакого значенія.

Только Улыбышевы смѣютъ утверждать, что три послѣднія симфоніи Бетховена, пять послѣднихъ квартетовъ его и вторая месса, т. е. высшее изъ всего имъ созданнаго, *пострадали* будто бы въ сочиненіи, отъ того, что Бетховенъ въ то время былъ въ ужасномъ процессѣ изъ-за своего племянника!

— Да и Глинка-ли одинъ испытывалъ горести и страданія среди своего артистическаго поприща?—Не страдаютъ въ жизни только люди съ канатами вмѣсто нервовъ, но такіе, конечно, не дарятъ свѣтъ ни операми, ни симфо-

ніями, и чрезвычайно плохо дѣлають, когда пускаются даже разсуждать о музыкѣ.

Далѣе В. В. Стасовъ перечисляетъ причины *неуспѣха* оперы «Русланъ», при первыхъ ея представленіяхъ. Въ причинахъ много правды, объясненіе факта—вѣрно. Только самый фактъ опять вовсе не можетъ имѣть ни для насъ, ни для оперы никакого особенно важнаго значенія. Неуспѣхъ «Руслана», послѣ значительнаго успѣха «Жизни за Царя», былъ очень горекъ для самого Глинки, остался глубокою ранюю его души, это—правда. Но вѣдь и «Альцеста» Глука почти упала въ Парижѣ, въ первыя представленія, не смотря на колоссальный парижскій успѣхъ «Ифигенія въ Авлидѣ», того же Глука, и не задолго до Альцесты; но вѣдь «Фигаро» и «Донъ-Жуанъ» Моцарта въ первыя представленія въ Вѣнѣ успѣха не имѣли; но вѣдь одна изъ гениальнѣйшихъ оперъ въ свѣтѣ «Фиделіо» Бетховена въ первый разъ давалась въ Вѣнѣ, во время осады этого города (1805 г.), передъ публикою изъ... французскихъ офицеровъ, для которыхъ и нѣмецкая пьеса и музыка Бетховена могли быть только «смѣшны», какъ дикая, тарабарская грамота. Громадная слава «Фиделіо» началась лѣтъ тридцать послѣ созданія оперы, то есть, когда для главной партіи явилась гениальная исполнительница—Шредеръ-Девриентъ.

Для высшей, гениальной музыки на сценѣ почти общее правило, что сразу она никакъ не должна ждать успѣха. Исключенія *счастливыя* (какъ «Ифигенія въ Авлидѣ», «Волшебная Флейта», «Фрейшюцъ» и «Жизнь за Царя»), т. е. оперы, получившіе успѣхъ съ самаго начала, *не смотря* на гениальность музыки: одолжены этимъ успѣхомъ особеннымъ обстоятельствамъ, выгодно сложившимся, совсѣмъ независимо отъ достоинства партитуръ. Лучшій союзникъ генія—время. Если въ Русланѣ есть всѣ условія для долгаго, постояннаго сіянія на оперномъ горизонтѣ—афемерный неуспѣхъ первыхъ представленій этой оперы будетъ только *обыкновеннымъ нормальнымъ* историческимъ явленіемъ. В. В. Стасовъ, слѣдовательно, принимая нормальный порядокъ вещей за исключительный случай, выставляя неуспѣхъ Руслана въ видѣ *особаго преслѣдованія этой оперы судьбою* (?), не вѣдаетъ что говоритъ даже съ своей точки зрѣнія (т. е. считая Руслана—чудомъ искусства). Перечисляя за тѣмъ бывшія доселѣ въ разное время постановки оперы «Русланъ» или частей ея на сценѣ—все жадуясь на всеобщую малую симпатію къ этому произведенію (что опять совсѣмъ въ порядкѣ вещей) и къ подвигамъ артистовъ, которые рѣшились дѣятельностью своею протестовать противъ такой несправедливости, (хотя очень и натуральной) холодности публики—г. Стасовъ доходитъ до бенефиса О. А. Петрова, въ ноябрѣ 1858 года, въ Театрѣ-циркѣ. Жалобы самыя основательныя противъ многихъ «истязаній», которымъ подверглась опера «Русланъ» при послѣдней ея постановкѣ, особенно со стороны произвольнаго урѣзыванья музыки, обезображенія инструментовки военнаго оркестра, искаженіе темповъ дирижеромъ, недостаточно внимшимъ въ свою важную задачу,

все это уже было, въ свое время, гораздо ранѣ статьи В. В. Стасова, высказано печатно, въ журналѣ специальномъ *).

Тамъ же было сказано: «какъ можно такъ варварски обращаться съ гениальною музыкою, которою отечество должно гордиться?»

Вариации В. В. Стасова на чужую тему—дѣло полезное, такъ какъ помѣщены въ большомъ журналѣ для другого и обширнѣйшаго круга читателей, но В. В. Стасовъ опять въ высокой степени не правъ и здѣсь, выставляя урѣзки—искаженія темпомъ и исполненіемъ, въ числѣ *гонимой судьбы* (?), обрушившихся будто бы преимущественно на одного «Руслана».

Сотнею техническихъ примѣровъ очень легко доказать, что почти точно также искажается и опера «Жизнь за Царя» (финаль, на примѣръ, бала поляковъ въ театрѣ до сихъ поръ не бывалъ нимало не похожъ на то, что написано Глинкой въ партитурѣ; большая часть темповъ берется невѣрно и т. д.).

Всѣ лучшія оперы въ свѣтѣ (еще не касаясь Вагнеровыхъ) болѣе или менѣе тяжело страдаютъ отъ произвола, недобросовѣстности или непросвѣщенія и туповиднѣя пѣвцовъ, режиссеровъ и капельмейстеровъ. Тотъ-ли Донъ-Жуанъ, и на итальянскихъ и на нѣмецкихъ сценахъ, какою эта опера изображена въ партитурѣ? (Огромный, написанный Моцартомъ финаль 2-го акта *нидтъ* не исполняется. Что дѣлаютъ итальянцы изъ Фрейшюца? Что сдѣлали французы изъ Эврианта? Въ какомъ инвалидномъ видѣ является передъ всѣми на свѣтѣ публиками опера, прелестная и гениальная съ тысячи сторонъ—Россиніевскій «Вильгельмъ Тель?»

Опять, слѣдовательно,—доля горькая, злая,—не споримъ, но для *всѣхъ* замѣчательныхъ оперъ—общая! *особаго* преслѣдованія «Руслана» судьбою, словно колдуньей Нанной, что-то не оказывается!

Наконецъ В. В. Стасовъ съ особеннымъ ужасомъ повѣствуетъ о горчайшемъ изъ золъ, постигшемъ «художественную страдалицу»—«о пожарѣ Театра-Цирка» (26 января 1859 г.).

*) Въ Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ, № 46, 23-го ноября 1858 г., то-часъ вслѣдъ за бенефисомъ Петрова, а ве спустя полгода, по случаю пожара въ Театръ-циркѣ. Во всемъ техническомъ, В. В. Стасовъ просто повторяетъ мои тогдашнія замѣтки.

У меня сказано: «въ музыкѣ такого стила, какъ Глинкина, пѣвцы—только одна сторона исполненія, другая, быть можетъ болѣе важная—*оркестръ*. Требования этой партитурѣ велики, громадны, тѣмъ болѣе надо осмотрительности, осторожности въ трудѣ того, который въ одномъ лицѣ, сосредоточиваетъ всѣ силы оркестра—и разумію «дирижера».

Въ статьѣ г. Стасова (стр. 237). Но передача оперы не зависитъ отъ однихъ пѣвцовъ—это еще только одна половина—другая половина вся лежитъ въ оркестрѣ, то есть въ дирижерѣ.

У меня было сказано: «темпъ чуть-чуть медленнѣе или чуть-чуть скорѣе того, который задуманъ авторомъ, можетъ совершенно исказить характеръ исполняемой музыки».

Г. Стасовъ—(имитациями «en echo») — «Извѣстно, что въ музыкальномъ исполненіи отъ измѣненія движенія совершенно измѣняется смыслъ и фязіономія сочиненія».

Въ числѣ сгорѣвшихъ предметовъ, жалобно вопіеть В. В. Стасовъ, сгорѣла и *вся опера* (?) «Русланъ и Людмила!»—«Нынѣшнее уничтоженіе этой оперы имѣеть совершенно другое значеніе, чѣмъ уничтоженіе всѣхъ остальныхъ, потому что влечетъ за собой такія послѣдствія, которыхъ не можетъ имѣть уничтоженіе ни одной изъ всѣхъ остальныхъ оперъ, дававшихся въ Театрѣ-Циркѣ».

Вникнемъ въ эту Іереміаду поближе. Поглядимъ попристальнѣе: какое это *нынѣшнее уничтоженіе* Руслана, имѣющее другое значеніе и другія послѣдствія, чѣмъ *другія уничтоженія* и т. д. Кромѣ забавной неловкости фразы, увидимъ что во всемъ этомъ и толкъ въ недостаткѣ. Что такое значить: «сгорѣла *вся опера*?»

Пожары иногда дѣйствительно способствовали къ уничтоженію музыкальных произведеній, бывали безвозвратно ихъ гибелью,— въ тѣхъ случаяхъ, разумѣется, когда сгорали *единственные экземпляры* партитуръ, въ рукописи авторской или въ неповторенныхъ болѣе копійхъ. Такъ было, на примѣръ, съ цѣлою сотнею неизданныхъ партитуръ Адольфа Гессе, сгорѣвшихъ при бомбардированіи Дрездена, въ 1760 году; такъ было съ цѣлою кипкою неизданныхъ партитуръ комическихъ оперъ Іосифа Гайдна; такъ было, какъ пишутъ съ весьма любопытною и, быть можетъ, навсегда погибшею для критики и исторіи музыки, партитурою оперы «Ундина», знаменитаго фантастическаго писателя и музыкальнаго знатока, Теодора Гофмана, для котораго самъ авторъ повѣсти (баронъ Ламоть Фуке) написалъ либретто.

Ничего подобнаго при пожарѣ Театра-Цирка, по счастью, не случилось. Въ числѣ разныхъ нотъ, писанныхъ и печатныхъ, сгорѣли оркестровыя *partii* оперы «Русланъ» и *одинъ* изъ казенныхъ экземпляровъ ея партитуръ. (Также костюмы и декорачіи послѣдней постановки).

Но самъ же В. В. Стасовъ, въ этой статьѣ, перечисляетъ другія *полныя* копіи этой партитуръ (къ сожалѣнію еще не изданной вполне, ни въ гравюрѣ, ни литографіи); оказывается, что есть три копіи въ Петербургѣ, да одна въ Берлинѣ *).

Партитура Руслана и партіи оркестра давно уже вновь списаны въ нотной конторѣ Театральной Дирекціи.

Декорачіи и костюмы (вовсе не пышные при послѣдней постановкѣ) также къ возобновленію Театра-Цирка подоспѣють, вѣроятно въ болѣе блестящемъ видѣ, и опера пойдетъ своимъ чередомъ. Въ чемъ же и что такое значить «уничтоженіе» (?) оперы (?)— Въ чемъ злая напасть, страшное гоненіе

*) Или ужъ не было ли однимъ изъ затаенныхъ поводовъ статьи именно увѣдомить публику между прочимъ «и о домашнихъ дѣлахъ», т. е. что у Д. В. Стасова (братъ автора статьи) есть-моль полный экземпляръ «Руслана», подаренный ему сестрою композитора! Бобчинскій просилъ Хлестакова доложить Государю, что въ такомъ-то городѣ живеть-моль Петръ Ивановичъ Бобчинскій.

этой оперы судьбою?—Къ чему былъ весь плачь Марія на развалинахъ Карогагена?

II.

Переходя къ полемикѣ противъ критическихъ взглядовъ В. В. Стасова на талантъ Глинки и на значеніе обѣихъ его оперъ въ судьбахъ оперной музыки, я долженъ сдѣлать необходимое отступленіе, лично до меня касающееся, долженъ объяснить трудность своего положенія въ настоящемъ случаѣ, когда мнѣ приходится сражаться со слѣпымъ идолопоклонствомъ передъ Глинкою,—розниться въ убѣжденіяхъ съ его исключительными почитателями и, слѣдовательно, казаться, какъ будто, *не на сторонѣ* нашего единственного до сихъ поръ музыкальнаго гениа, перейти, будто-бы, въ лагерь людей его мало цѣнящихъ.

Слѣшу сказать, что только невѣжество, легкомысліе, неумѣнье дочитываться до настоящаго смысла въ печатныхъ статьяхъ, или явная клевета и недоброжелательство могутъ меня упрекнуть въ малой будто-бы симпатіи, въ недостаткѣ любви къ твореніямъ М. И. Глинки!

Вся долголѣтняя борьба, напримѣръ, съ Ростиславомъ Теофиловичемъ возникла только изъ того, что я былъ возмущенъ пустѣйшимъ, мирлифлёрскимъ его разборомъ гениальной оперы «Жизнь за Царя» (въ Сѣв. Пчелѣ за 1854 г.) и тиснулъ разборъ разбора въ «Москвитянинѣ» (въ книжкѣ того же года, 24-й). Изъ любой статьи «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника», (въ продолженіе четырехъ лѣтъ) въ числѣ очень многихъ, посвященныхъ подробному анализу Глинкинскихъ произведеній,—также изъ моей статьи въ «Le Nord» (6 и 7 іюля 1858 г.), обличавшей дикое невѣжество и ребячскіе, техническіе промахи въ каждомъ словѣ знаменитаго (!) Фетиса о двухъ операхъ Глинки: желающіе и умѣющіе видѣть вѣрно — могутъ легко увидѣть весь мой постоянный энтузіазмъ къ музыкѣ нашего великаго соотечественника.

Если же въ послѣдніе два года мнѣ случилось не разъ высказать много кое-чего невыгоднаго въ отношеніи къ оперѣ «Русланъ и Людмила», какъ къ *сценически-музыкальному* произведенію, то это я считаю обязанностью справедливой неодносторонней критики; обязанностью, которая нисколько не мѣшаетъ мнѣ чувствовать и понимать сокровища музыки въ неисчерпаемо-богатой партитурѣ Руслана, до малѣйшихъ ея подробностей; не мѣшаетъ восторгаться этими сокровищами ни на волосъ ни меньше (если не гораздо больше) противъ, напримѣръ, хоть В. В. Стасова *).

*) Въ той самой статьѣ о бенефисѣ О. А. Петрова, которая навлекла на меня негодованіе почитателей Глинки, вотъ, между прочимъ, какіе отзывы о музыкѣ «Руслана»:

«Въ этой оперѣ много сторонъ восхитительной обработки гармонической, ритмической и оркестровой, сторонъ новыхъ, которыя, по моему убѣжденію, способны вызвать цѣлыя трактаты не безъ пользы для развитія искусства».

Большіе, очевидные недостатки въ Русланѣ, особенно какъ въ пьесѣ, я сознавалъ *всегда*, изучая эту оперу съ необыкновенною любовью отъ самыхъ первыхъ ея репетицій (въ 1842 году), только не говорилъ публично объ этихъ недостаткахъ, потому что... къ рѣчи не приходилось и не желалось оскорбить раздражительнаго артистическаго самолюбія въ самомъ авторѣ, съ которымъ я былъ пріятельски знакомъ. А теперь и время подоспѣло, и—отъ контраста съ узнаваемыми мною на дѣлѣ *музыкальными драмами* новѣйшаго времени, слабыя стороны Руслана выступили для меня особенно ярко. Вотъ почему я долженъ былъ говорить о нихъ, какъ думаю,—не стѣняясь кривотолками и опасностью быть понятымъ въ дурную сторону. Въ такомъ духѣ и теперь буду отстаивать свой взглядъ.

Сравнивая объ оперы Глинки, В. В. Стасовъ отдастъ всё преимуще-ства Руслану, какъ произведенію будто бы *со всѣхъ* сторонъ болѣе зрѣлому, гораздо сильнѣйшему.

Со стороны собственно *формъ* музыкальныхъ, со стороны технически-музыкальной фактуры никто изъ понимающихъ дѣло не можетъ не отдать предпочтенія—Руслану.

Но будто *этими* одними сторонами и оканчивается *все* сужденіе объ оперѣ, о произведеніи драматически-сценически-музыкальномъ?

Само собою разумѣется, что въ довольно подробномъ сравненіи сюжетовъ и достоинства обѣихъ оперъ Глинки, и у В. В. Стасова идетъ много рѣчи о благодарности и неблагодарности того и другого сюжета, о сценичности, о характерахъ и о драматизмѣ.

Къ сожалѣнію, всё эти «слова» такъ и остаются «словами»! words, words, words)! Выраженія, термины, слова болѣе или менѣе извѣстныя, тогда только что нибудь *значатъ*, когда употреблены съ толкомъ, когда высказываютъ положительную мысль логически сложившуюся и понятно переданную. Въ статьѣ В. В. Стасова—ничего подобнаго! можно держать миллионное пари, что никто, по внимательномъ прочтеніи статьи, не объяснитъ себѣ: что именно понимаетъ В. В. Стасовъ подъ словами «драматизмъ»,—«сценичность»—«эпическій элементъ въ пьесѣ»—и какъ именно онъ представляетъ себѣ «идеаль оперы *)»...

«По оркестровкѣ нашъ Глинка занимаетъ одно изъ самыхъ блестящихъ мѣстъ на всеобщемъ музыкальномъ горизонтѣ. Въ силѣ, разнообразіи, обдуманности и прелестной эффектности оркестра, особенно въ Русланѣ (также какъ въ Камаринской и въ испанскихъ танцахъ), Глинка равняется высшимъ героямъ музыки.—Антрактъ передъ 2-мъ дѣйствіемъ—чудесное симфоническое произведеніе, съ которымъ только Бетховенская музыка можетъ равняться! Балетъ 4-го дѣйствія—одно изъ капитальнѣйшихъ созданій новѣйшаго искусства! Какая широкость и смѣлость кисти! Съ самыхъ первыхъ звуковъ марша Черномора тутъ является особаго рода *фантастическій міръ*—le fantastique grotesque, какъ есть элементъ: граціозно-фантастическій,—напримѣръ, въ восхитительномъ «хорѣ цвѣтовъ», одномъ изъ эпизодовъ предыдущей аріи и т. д.

*) Эта сбивчивость, неясность понятій составляетъ общій признакъ многихъ статей

Во второй половинѣ девятаго-на-десять вѣка объ *идеаль* оперы, трактуется чрезвычайно много. Изъ разсужденій философскихъ, изъ сравнительныхъ критическихъ выводовъ и изъ практики художниковъ выработалась теперь между людьми музыкально-просвѣщенными эстетическая апофеогма, полнучающая съ каждымъ днемъ больше и больше силу аксіомы:

«Опера должна быть *прежде всего*—драмою».

Да не подумаетъ г. Стасовъ, что я повторяю здѣсь только девизъ теоріи и практики новѣйшаго генія, котораго люди, его не понимающіе, въ насмѣшку прозвали «цукунфтистомъ». Нѣтъ, приведенная мною формула встрѣчается въ сочиненіи музыкальнаго эстетика, еще вовсе не перешедшаго въ лагерь ультра-прогрессивистовъ,—въ сочиненіи теоретика, чрезвычайно уважаемаго самимъ В. В. Стасовымъ въ книгѣ «Musik des XIX Jahrhunderts» берлинскаго профессора, А. В. Маркса (стр. 108, 165, 184).

Въ другой своей книгѣ (Beethoven. Band I. § 327), по случаю «Фиделіо» Бетховена, Марксъ замѣчаетъ «какъ, обыкновенно, приступаютъ музыканты къ сочиненію оперы?—они слѣдуютъ только общему своему влеченію. Къ осуществленію желанія создать оперу, они приносятъ свой талантъ, свое умѣнье, лучшую свою волю,—однимъ словомъ: *всего себя*, какъ музыканта.— Но вѣдь опера не просто музыка (eine Oper ist nicht *blos* Musik), для нея необходимо осуществленіе драматическаго содержанія *на сценѣ*, а сцена имѣетъ свои требованія».

Въ пользу приведенной мною «формулы-аксіомы» лучше всѣхъ возможныхъ теоретическихъ авторитетовъ свидѣтельствуешь вся *исторія* оперной музыки, т. е. исторія тяготѣнія оперы къ музыкальной драмѣ, тяготѣнія, болѣе или менѣе ясно сознаваемаго, и исторія *помѣхъ* этому стремленію.

Одна изъ этихъ помѣхъ — общеизвѣстна; знакома и В. В. Стасову,— сколько видно изъ презрительныхъ отзывовъ его о направленіи итальянской оперной школы (стр. 243); я разумѣю: виртуозность пѣвцовъ и пѣвицъ и служеніе композиторовъ этимъ виртуознымъ цѣлямъ, въ ущербъ драматическому складу и смыслу.

Противъ этой помѣхи протестовалъ Глукъ и своєю великою реформою сдѣлалъ много; открылъ для искусства самый вѣрный и свѣтлый путь; но въ послѣдствіи—увы!—пѣвуны и пѣвуньи, въ коалиціи съ чувственностью публики—опять превозмогли, и искусство снова пошло по кривымъ дорогамъ. Только въ германской оперной школѣ сохранилось отчасти чистое служеніе

В. В. Стасова. Въ 1858 году онъ помѣстилъ въ лейпцигской музыкальной газетѣ (Neue Zeitschrift für Musik) рядъ изслѣдованій надъ—*малальными* каденцами въ сочиненіяхъ Шопена. Одинъ знаменитый артистъ и тонко-просвѣщенный судья въ музыкальныхъ дѣлахъ (ему, вмѣстѣ съ другою знаменитостью музыкальнаго міра г. Стасовъ *посвятили* свои глубокія изысканія) вотъ какъ мнѣ отозвался объ означенныхъ статьяхъ; On ne sait pas précisément ce qu'il veut dire par ses articles.—Il lui manque *la gouverner*.

искусству и идеалъ оперный не совсѣмъ затерялся. Все это—дѣла, повторяю, общезвѣстныя.

Но есть другая помѣха оперному идеалу, происходящая не отъ пѣвцовъ, не отъ публики, а отъ собственно музыкальныхъ авторовъ, помѣха не менѣе пагубная, хотя она не столько пагубнаго свойства и еще врядъ ли кѣмъ была серьезно изболчена. Я разумѣю: виртуозность *композиторскую*, щеголянье самымъ *сочиненіемъ* музыкальнымъ, щеголянье композиторскими силами, *помимо* главной цѣли художественнаго произведенія, *помимо сцены, сценической драмы и ея результатнаго смысла.*

Одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ композиторовъ нашего времени—Гекторъ Берлиозъ, замыслилъ написать музыку на сюжетъ «Фауста» Гёте,—не въ видѣ оперы, а въ видѣ «драматической легенды» (для исполненія въ концертахъ). Кое-гдѣ изъ главной идеи, вдохновившей Гёте, осталось и въ текстѣ легенды французскаго симфониста (*la damnation de Faust*), но осталось въ видѣ очень обезображенномъ, искаженномъ. Главнымъ дѣломъ для Берлиоза была ничуть не *идея цѣлаго*, не *мысль «Фауста»*, а *частности*, плѣнившія французскаго композитора въ германской поэмѣ. Этими частностями (съ приложеніемъ новыхъ, по своему личному вкусу) Берлиозъ увлекся до того, что несладность плана его Фауста въ своемъ родѣ—курьезность образцовая. Напримѣръ, *вся первая* часть легенды, (изъ четырехъ частей) состоитъ въ томъ, что Фаустъ гуляетъ по берегамъ Эльбы и слушаетъ сначала: хороводъ поселянъ (*Ronde champêtre*), потомъ венгерскій маршъ (*Rakotzi-marsch*, на мотивъ народный между мадьярами). Какъ самъ Берлиозъ *наивно* объясняетъ въ предисловіи, онъ своего Фауста заставилъ прогуливаться по Венгрии для *того только*, чтобъ дать музыкѣ случай для венгерскаго марша, который понравился Берлиозу мотивомъ. Маршъ развить и оркестровать (безспорно—на славу! Но безсвязность остается безсвязностью) Драмматическая нить легенды—на столько маловажной кажется и самому композитору, что онъ очень любитъ исполнять *отрывки* изъ своего Фауста въ своихъ концертахъ, которыми самъ дирижируетъ. Красоты этой партитуры, именно *отдѣльно* взятая, выигрываютъ, потому что цѣлое—невыносимо скучно—отъ безсвязности.

Точно такая же «наивная», и для нашего времени непростительная *рансодичность*, таже несладность, безобразность, чудовищность въ *планѣ* сочиненія является и въ «Русланѣ» Глинки. Здѣсь финская пѣсня; тамъ персидскій хоръ; тутъ хоръ въ честь Лелю; тамъ лезгинка. И зачѣмъ именно *лезгинка*, мѣстный *кавказскій* танецъ, въ фантастическомъ замкѣ Черномора? Почему тутъ вмѣшался Кавказъ? Резоны точно тѣ-же, какъ для Венгрии и венгерскаго марша въ «Фаустѣ» Берлиоза. А въ чемъ же самая опера? Лучше и не спрашивайте! Она въ родѣ программъ для балаганныхъ пантоминъ.

Ясно, что въ идеалѣ музыканта, при замыслѣ «Руслана» ничего иного не было, кромѣ того, чтобы написать богатую партитуру *большой* оперы, по

образцу французскихъ «grand opéra», въ пяти дѣйствіяхъ, съ двумя балетами, съ роскошными декораціями, куда бы вошли разныя музыкальныя картины, разныя *виртуозничанья* колоритомъ и всѣми возможными сторонами композиторскаго дѣла (не пренебрегая и разными затѣйливыми диковинками, гаммой изъ шести цѣлыхъ тоновъ, гаммой карабахской, гуслями, курантами и т. д.); гдѣ бы нашли себѣ выходъ музыкальныя формы и краски, которыя могуче созрѣвали тогда въ талантѣ нашего художника. Общая, результатная идея пьесы—связь, смыслъ сценъ, были для Глинки—при сочиненіи Руслана—дѣломъ еще менѣе важнымъ, чѣмъ сюжетъ Фауста для Берліоза. Сюжетъ оперы былъ только ниткой, на которую Глинка хотѣлъ нанизать свои музыкальныя жемчуги и брильянты.

Но—спрашиваю всѣхъ—не лишенныхъ логики, — на вѣсахъ строгой *органической критики* можетъ ли такое ожерелье изъ произвольно-нанизанныхъ на одну нитку перловъ и камней, драгоценныхъ, но чуждыхъ другъ другу — равняться неисчерпаемымъ, глубокимъ сокровищамъ *органическаго единства* въ созданіи поэтическомъ, выросшемъ, разцвѣтшемъ великолѣпно изъ *одной* творческой мысли, какъ изъ зерна?

Разница между красотами цѣлаго художественнаго организма, цѣлаго замкнутаго міра, *вмѣстѣ* съ красотой его составныхъ частей, и между аггломератомъ красивыхъ частныхъ—безъ сомнѣнія недоступна такимъ господамъ, для которыхъ музыка оперы—*конфетки*, а либретто—*блюдечко*, на чемъ эти конфетки подаются.

Вотъ почему и В. В. Стасовъ, толкуя о недостаткахъ характеровъ и дѣйствій въ оперѣ «Жизнь за Царя», толкуя о *неблагодарности* (?) этого сюжета съ драматической стороны, и, напротивъ, о *благодарности, богатствѣ* (!) сюжета въ Русланѣ—не замѣчаетъ «бездѣлицы»—а именно, что первая опера Глинки есть *то*, чѣмъ опера *должна быть*—есть драма, въ своемъ полномъ, глубокомъ, естественномъ организмѣ, а «Русланъ»—не драма, не пьеса, слѣдовательно *не опера*, а случайно сложившаяся галерея музыкальныхъ картинъ. Холодность, искусственность зарожденія этой оперы—*какъ цѣлаго*—отражаются въ ней вездѣ и не спасаются никакими гениальными частностями. Она не можетъ никого увлечь, а если этого нѣтъ, зачѣмъ же и занавѣсь поднимать?

Если даже согласиться съ В. В. Стасовымъ, что въ «Жизни за Царя» только *двое* дѣйствующихъ: Сусанинъ и отрядъ поляковъ (что неправда, какъ тотчасъ увидимъ), что въ этой оперѣ будто бы *одна* только сцена—сцена въ лѣсу), то и тогда самая безхитростная логика говорить, что *двое* дѣйствующихъ въ произведеніи театральномъ лучше, нежели *ни одного*, и *одна* сцена съ истиннымъ дѣйствіемъ драматическимъ лучше—нежели *ни одной* (въ пьесѣ изъ пяти актовъ) *).

*) При томъ, неужели В. В. Стасовъ не знаетъ или забылъ, что въ числѣ драматическихъ произведеній, всеобщно-прославленныхъ образцовыми, есть много такихъ, гдѣ главное дѣйствіе, главный интересъ сосредоточены на *одной сценѣ*, на душевной борьбѣ

Содержаніе оперы «Жизнь за Царя»—чисто-трагическое: подвигъ Ивана Сусанина.—В. В. Стасовъ называетъ этотъ геройскій поступокъ—«*пассивнымъ самопожертвованіемъ*», но, конечно, очень бы затруднился привести примѣръ самопожертвованья «активнаго»—(?) Безъ «Пассивности» не совершается никакая въ свѣтѣ добровольная жертва, а въ жертвѣ *жизнію* изъ-за глубокаго душевнаго *убѣжденія*—высшій паеосъ, высшій трагизмъ—прямое геройство, которое поспорить съ какою бы то ни было «активностью». Глинка взялъ себѣ задачею: «воспѣть подвигъ Сусанина» и воспѣлъ прекрасно.

Для того, чтобы дать этому факту подвига поэтическое тѣло, необходимо контрастъ *счастливой* домашней жизни Сусанина, отъ которой онъ вдругъ оторванъ поляками, налетѣвшими какъ коршуны на мирную семью.

Аристотель въ своихъ превосходныхъ правилахъ трагедіи (понятыхъ совсѣмъ на выворотъ французскими лже-классиками), требуетъ, чтобы трагическіе герои были выставлены для зрителей *прежде* среди счастья и довольства. Тутъ среди счастья внезапно обрушивается на нихъ горе и завязываетъ надъ ихъ головой такой узелъ, котораго они разрѣшить не могутъ. Мужество, крѣпость духа—вотъ чего требуетъ отъ нихъ борьба—и они смѣло, твердо смотрятъ въ глаза судьбѣ, самой смерти!..

Такова и трагедія Сусанина!

«Во правдѣ духъ держать—
И крестъ свой взять!
Врагамъ въ глаза глядѣть—
И не робѣть!»

Одни «активные трусы» способны не симпатизировать этого рода трагизму!—Мы видимъ, значитъ, что *дочь* Сусанина, нѣжно любимая и нѣжнолюбящая—лицо вовсе не лишнее, и для увеличенія семейнаго счастья Сусанина, предстоящая свадьба дочери—ингредиентъ въ оперѣ, весьма естественный и удачный.

Для того, чтобы тайкомъ увѣдомить Царя о замыслѣ поляковъ, необходимо приближенный къ Сусанину парень,—сынъ или приемышъ, все равно. Ваня, слѣдовательно, для экономіи пьесы необходимъ и В. В. Стасовъ напрасно говоритъ, что Ваня ничего другого не дѣлаетъ, какъ только плачетъ и жалуется.—Ваня—*контральтъ* является въ оперѣ главнымъ представителемъ *элегическаго* начала, и это чрезвычайно художественно; а элегическое начало обусловлено трагизмомъ и унылымъ сѣвернымъ колоритомъ самой драмы.

По какому праву изгонять изъ оперы *элегичность*, потому только, что она *элегична*, изгонять *страданіе*—потому только, что оно «страданіе».

Въ числѣ знаменитыхъ трагическихъ сюжетовъ есть и такіе, гдѣ плачь и рыданіе составляютъ настроеніе пьесы *основное, главное*.—По мнѣнію г. Стасова *одного или двухъ лицъ*. Все остальное въ пьесѣ бываетъ или подготовленіемъ или послѣдствіемъ одного главнаго момента. Примѣры даже совѣстно подбирать, такъ они общезвѣстны.

сова и задачу «Альцесты» Эврипида и Глука придется назвать «болѣзненной» и «сентиментальной»!

Просматривая оперу «Жизнь за Царя» сцену за сценой, мы найдемъ въ ней и дѣйствіе и разнообразіе, при постоянной органичности всѣхъ частей.

Картина пышнаго польскаго бала чрезвычайно кстати и ловко перерѣзываетъ однообразную колоритомъ, хотя очень поэтическую и вѣрную идиллію русской деревенской жизни.

Въ томъ видѣ, какъ теперь даютъ оперу на театрѣ, сцена бала дѣйствительно принимаетъ видъ растянутого вставнаго дивертиссемента, какъ замѣтилъ В. В. Стасовъ. Но Глинка ли въ этомъ виноватъ?—Его мысль была иная. Главный акцентъ этой сцены долженъ лежать не въ танцахъ г-жи Кошевой и г-жи Лядовой, а на перерывѣ танцевъ неожиданною новостью объ избраніи на царство Михаила Ѳедоровича Романова. Въ большомъ финалѣ, поляки *негодуютъ* на избраніе Романова, потому—послѣ чисто-польской, самонадѣянной выходки отряда смѣльчаковъ (подъ музыку слышанной уже хвастливой мазурки и съ двойнымъ оркестромъ) негодованіе стихаетъ.

Туча московскаго зла
Шуткой веселой прошла!

Поляки опять беззаботно продолжаютъ свои пляски и пированье.

На сценѣ все это не такъ дѣлается. На сценѣ мазурка, въ партитурѣ прерванная внезапнымъ появленіемъ вѣстника, доведена до конца и закруглена, какъ обыкновенный номеръ вставочнаго дивертиссемента; послѣдняго хора въ этой сценѣ не поютъ вовсе.—Но повторяю, Глинка ли въ этомъ виноватъ?

Послѣ перерыва тихаго семейнаго счастья Сусанина зловѣщимъ прібытіемъ польскаго отряда, въ чудесной сценѣ Сусанина съ поляками, въ избѣ,—польскій и мазурка становятся интегральными частями трагическаго дѣйствія, на ряду съ борьбой въ сердцѣ Сусанина. Вотъ уже сколько глубоко-драматическихъ сценъ, еще гораздо раньше катастрофы! По какому же счету у В. В. Стасова выходитъ *одна* только сцена?

Разставанье Антонида съ отцомъ, безутѣшный плачъ Антонида и чудесно-поэтической контрастъ этихъ стонъ и рыданій съ весело-спокойнымъ хоромъ дѣвушекъ, которыя, ничего не зная о бѣдѣ въ домѣ Сусанина,—пришли на дѣвятишникъ; наконецъ-переполохъ во всей деревнѣ и свирѣпые возгласы толпы крестьянъ, которые съ топорами и ножами, кольями и дрекольями, бѣгутъ выручать своего старосту изъ рукъ супостатовъ—все это опять истинный, глубокой, живой *драматизмъ* изъ той области, которая очень справедливо и всесвѣтно прославлена, на примѣръ, въ «Водовозѣ» Керубини съ тою разницею, что Глинка, равняясь Керубини въ драматизмъ этихъ сценъ, значительно превосходитъ его оригинальностью формъ,—формъ *русской* музыки, впервые явившихся на театрѣ.

Мрачный хоръ поляковъ въ лѣсу, не покидая характера мазурки, звучитъ уже чѣмъ-то погребальнымъ; завываніе русской вьюги, безотрадная дикая глушь—чудесная обстановка для тяжелой драмы между поляками, озлобленными какъ стадо волковъ, и непоколебимою твердостью страдальца Сусанина, обреченнаго на гибель и ляховъ и себя съ ними!

Суровый трагизмъ и снѣжные сугробы этой сцены не по вкусу тѣмъ господамъ, которые вездѣ,—независимо отъ сюжета—ищутъ лазурнаго неба и флорентинскихъ садовъ (какъ грошевые диллетанты ищутъ сладко-звучныхъ мелодій и кабалеттъ въ музыкѣ *сплошь*, хотя бы задачей автора было страданіе Уголино въ башнѣ голода).

Наконецъ—эпилогъ: ликованье Москвы и печаль семьи Сусанина. «Аргіогі» можно ожидать, что въ органическомъ осуществленіи этихъ двухъ задачъ эпилога явятся *два* момента, ни больше ни меньше, — т. е. одинъ моментъ, гдѣ на первомъ планѣ *жизнь* семьи, а торжество народное [только—въ перспективѣ, въ отдаленіи,—и другой моментъ, гдѣ на первомъ планѣ—торжество, а скорбная память о Сусанинѣ входитъ только эпизодически, для того, чтобы обратиться въ прославленіе и потонуть въ громогласномъ гимнѣ ликованія и радости.

Точно такъ у Глинки и на самомъ дѣлѣ, и оба момента осуществляются *равно-ценіально*.

В. В. Стасовъ о первой сценѣ эпилога вовсе умалчиваетъ, относя ее, вѣроятно, къ *невыгоднымъ* частямъ оперы, на которой, по его мнѣнію «лежалъ гнетъ сюжета съ тоскливымъ и жалобнымъ колоритомъ». Лица, не столько близорукиа въ критикѣ и отзывчивыя на истинный драматизмъ и истинную глубину чувства въ музыкѣ,—въ этомъ началѣ эпилога, кромѣ красоты русскаго марша (когда по сценѣ проходитъ отрядъ войска, на торжество)—который—послѣ, въ заключительномъ гимнѣ, зазвучитъ во всемъ величіи,—кромѣ дивнаго, чудеснѣйшаго перехода отъ этихъ звуковъ торжества къ грустному терцету семьи героя страдальца,—видать геніальнѣйшія прелести и въ самомъ терцетѣ, въ разсказѣ Вани о смерти Сусанина. Эта горькая, безутѣшная чисто-русская элегичность—одно изъ высшихъ произведеній Глинки. Лиризмъ, эпосъ, драма и народность тутъ сливаются.

Хору «Слався, слався» и В. В. Стасовъ оказываетъ честь панегирика но... восторгается имъ съ весьма невѣрной точки зрѣнія. В. В. Стасовъ смотритъ на музыку этого хора какъ на отдѣльный народный гимнъ и отдаетъ ему преимущество передъ всѣми существующими народными гимнами, «какъ колоссу передъ букашками» (стр. 242), между тѣмъ, какъ хоръ «Слався, слався святая Русь» не долженъ быть иначе понять, какъ вмѣстѣ съ цѣлою оперою и съ движеніемъ *сценическимъ*. Это—ничуть не просто гимнъ (какъ «God save the King», какъ «Gott erhalte Franz den Kaiser», какъ «Боже

Царя храни») — не отдѣльная, замкнутая въ себѣ «пѣсня», — это *гимнъ-маршъ*, какъ въ высшей степени вѣрно назвалъ его самъ Глинка *).

Для просвѣщеннаго музыкальнаго вкуса этотъ гимнъ-маршъ не можетъ быть отрѣшенъ отъ «Красной Площади», покрытой толпами народа, — отъ трубнаго звука и колокольнаго звона.

Это ничуть не отдѣльная «музыкальная вещичка», а гениальнѣйшая рамка для исторической драмы Сусанина. Глинка любилъ говорить съ гордо-стью, что этотъ хоръ (и весь эпилогъ) удачно *осаживаетъ* всю оперу. И Глинка былъ правъ, быть можетъ, гораздо больше, чѣмъ самъ думалъ.

Во всѣхъ существующихъ до сихъ поръ операхъ нѣтъ финальнаго хора, который бы такъ тѣсно былъ сплоченъ съ задачей музыкальной драмы и такую могучею кистью рисовалъ бы историческую картину давной страны въ данную эпоху. Тутъ *Русь* временъ Минина и Пожарскаго — въ каждомъ звукѣ. Между тѣмъ музыкальный мотивъ этого гимна-марша служитъ основой для очень многихъ мелодій въ теченіе самой оперы гораздо ранѣе эпилога, — пронизываетъ всю оперу насквозь **).

Сравните теперь сужденіе г. Стасова объ этомъ эпилогѣ — онъ говоритъ, «что не смотря на гениальность великолѣпнаго хора, весь эпилогъ есть *вставка* вовсе не драматическая» (стр. 241) — и скажите, по совѣсти, понимаетъ ли В. В. Стасовъ хоть что-нибудь въ смыслѣ оперы «Жизнь за Царя», въ оперномъ *драматизмѣ* вообще, — и въ складѣ оперной музыки?

Выставивъ, до очевидности, глубокаго драматизма въ цѣломъ органическомъ твореніи и во всѣхъ главныхъ сценахъ оперы «Жизнь за Царя» я несколько не имѣлъ въ мысли доказывать этимъ прямое призваніе Глинки — къ сценическому драматизму, къ музыкальной драмѣ.

Первая его опера вышла драмою отъ сюжета, счастливо выбраннаго для сценическаго организма, отъ цѣльности замысла и вдохновенія; быть можетъ вслѣдствіе именно нѣкотораго недоуверія къ собственнымъ силамъ, въ первомъ своемъ опытѣ большой національной оперы. Глинка близко держался *смысла* пьесы, какъ путеводной нити, не приносилъ пьесы въ жертву другимъ, чисто-музыкальнымъ цѣлямъ, и создалъ произведеніе превосходное въ цѣломъ и въ частяхъ.

Почувствовавъ въ своемъ геніи новыя, болѣе широкія и могучія силы, вполне довѣряясь именно этимъ только, музыкальнымъ силамъ, Глинка отклонился отъ вѣрной, прямой дороги къ душамъ и сердцамъ слушателей, забывая о цѣли и цѣльности оперы, какъ сценически-музыкальнаго произведенія и написалъ нѣчто гениальное, но столько же и уродливое.

*) Facsimile подъ литографированнымъ портретомъ, съ фотографіи, — изданіе г. Стелловскаго.

***) Это было мною фактически, т. е. *нотными* примѣрами, доказано въ М. и Т. Вѣстникѣ 1859.

За сто лѣтъ до насъ одинъ изъ рьяныхъ защитниковъ Глука противъ партіи Пиччини, Аббатъ Арно (Arnaud), смѣясь надъ итальянскими операми, называлъ ихъ концертами, для которыхъ пьеса только предлогъ (les concerts, dont le drame est le prétexte). Глинка въ направленіи своихъ оперъ, безъ сомнѣнія, крайне далекъ отъ безсознательной итальянщины. Однако «Русланъ» вышелъ тоже какимъ-то концертомъ, или чѣмъ-то такимъ, чему нѣтъ мѣста ни на концертной эстрадѣ, ни на сценѣ, потому что она для этой оперы—лишняя.

В. В. Стасовъ вмѣняетъ Глинкѣ въ огромное достоинство, что «избравъ благородный (!) для оперы сюжетъ изъ Пушкина, Глинка далъ оперѣ совершенно новое значеніе, совершенно новый колоритъ, котораго не было въ игривой речѣ легкой сказкѣ Пушкина».

(Это правда, что общій характеръ оперы «Русланъ» *ни мало* не похожъ на общій характеръ волшебной сказки Пушкина; только выигрываетъ ли это для самой оперы? Вотъ въ чемъ вопросъ.)

Волшебство, вообще, можетъ лежать въ основѣ поэтическаго произведенія, или какъ серьезная *миоическая* и *мистическая* обстановка для глубокой душевной драмы («Тангейзеръ», «Лоэнгринъ»—Вагнера) или само по себѣ, какъ пестрый рядъ несбыточныхъ происшествій, комическихъ, забавныхъ, и съ непремѣннымъ поворотомъ всего сюжета къ шаловливости съ проблесками то чувствительности, то насмѣшливости и сатиры. Т. е. или авторъ заставляетъ насъ серьезно *впровать* въ сверхъестественную основу сюжета, или—авторъ играетъ, шутитъ своимъ вымысломъ и своими героями. Поэма Пушкина, въ основѣ своей, относится именно къ этой категоріи—волшебнаго, шаловливо-комическаго. Тамъ нѣтъ ни одной данной, которая бы могла *затронуть сердце*. Симпатіи мы не можемъ чувствовать ни къ кому изъ дѣйствующихъ лицъ, которые мелькаютъ и смѣняются, какъ фигуры въ волшебномъ фонарѣ. Характеры въ поэмѣ (весьма не сильной и нисколько не народной) остались смѣло и гениально набросанными эскизами, канвой, по которой юноша-поэтъ вывелъ свои аріостовскіе узоры. Все, что есть хорошаго въ поэмѣ, вся прелесть ея уничтожилась безвозвратно, какъ только вздумали взять этотъ шаловливый вздоръ со стороны *серьезной* (!), какъ только «легкость» направленія превратили въ *тяжелость*. Вся волшебная поэма и въ оперѣ сохранилась, но *цѣлому* не придано миоического и русско-сказочнаго колорита—нисколько; отнято міросозерцаніе комическое, отнята радужная призма легкой сатиры, капризной улыбки, сквозь которую Пушкинъ показываетъ намъ и похождение княжны Людмилы, и витязей, ея жениховъ, и любовь старухи Наины къ старику Финну, и волшебство ужаснаго карлика Черномора—но *въ замѣнъ* не дано ни тѣни мысли какого-нибудь глубокаго патетическаго чувства. Нѣтъ, значить, ни слезъ, ни смѣха, ни сердечности, ни ироніи, во все продолженіе огромной оперы. Въ результатъ осталась драматическая безсмыслица и тяжеловѣсная, свотворная скука во впечатлѣніи.

До какой степени въ этой пяти-актной «ошибкѣ въ расчетѣ», для того, чтобы наслаждаться *красотами* музыки, надо совершенно отвлечься от сцены, приведу примѣръ (словами статьи моей въ Муз. Театр. Вѣстникѣ):

«Невѣста Руслана исчезла въ самый часъ брака—вотъ драматическая данность перваго акта.

«Во второмъ дѣйствіи, по открытіи занавѣса—пещера Финна. Къ нему—ни съ того ни съ сего входитъ Русланъ, и словоохотный старикъ, послѣ первыхъ, самыхъ короткихъ разспросовъ Руслана, подробно рассказываетъ ему длинную повѣсть *своей несчастной* любви (баллада во сто стиховъ). Интересно-ли витязю, который въ мучительномъ нетерпѣніи ищетъ по свѣту свою возлюбленную невѣсту, почти жену, слушать исторію о томъ, что какой-то чухонскій колдунъ, совсѣмъ чужой для витязя, сорокъ лѣтъ назадъ былъ влюбленъ въ капризную чухонскую красавицу?... Глинка прельстился поэтическими красотами этого разсказа въ Пушкинѣ (разсказа совсѣмъ съ другимъ значеніемъ *въ поэмѣ*, нежели въ оперѣ, и съ *комическимъ* поворотомъ въ концѣ)—это понятно, и, какъ великій художникъ передалъ эти красоты такими же прелестями музыкальными, не пропустивъ ничего; тутъ отразились, какъ въ зеркалѣ, и суровая живописность финской природы, и пастухи, и рыбаки-пираты, и таинственные сѣдые колдуны, и нѣжная страсть, могучее чародѣйство! Удивительныя картины музыкальныя быстро смѣняются одна другой, но *оперной сцены* тутъ *нѣтъ* совсѣмъ, и оттого, даже въ случаѣ хорошаго исполненія пѣвцомъ, сильнаго впечатлѣнія эта баллада *на театрѣ* произвести не можетъ. Дѣло другое—въ комнатѣ, какъ отдѣльная вещь. Когда самъ авторъ пѣвалъ эту балладу за фортепiano—она дѣйствовала магически, казалась дивомъ дивнымъ. Еще новыя, неподобныя красоты прибавляетъ оркестровка, но въ театрѣ и это все не заглаживаетъ дикаго забвенія сценическихъ законовъ».

Въ послѣдней сценѣ 2-го акта, Руслану опять приходится слушать длиннѣйшій разсказъ Полкановой *головы* (хоръ теноровъ и басовъ унисономъ). Невозможность этого разсказа для сцены была почувствована самимъ Глинкою, послѣ перваго представленія. Эта сцена была урѣзана самимъ авторомъ, въ числѣ многихъ другихъ. Но урѣзка только усилила бессмыслицу въ складѣ всей оперы.

В. В. Стасовъ высчитываетъ недостатки сюжета «Жизни за Царя» въ отношеніи *дѣйствія* и *характеровъ* (мы видѣли *основательность* этого взгляда). Наперекоръ фактамъ и здравому смыслу, г. Стасовъ находитъ, что въ сюжетѣ «Руслана» «такихъ *недостатковъ* нѣтъ». Значитъ, то есть, въ «Русланѣ» г. Стасовъ видитъ и «дѣйствіе» и «характеры!»—Вольному воля!

Съ точки зрѣнія В. В. Стасова (принимая текстъ оперы за «блюдо» для музыкальныхъ конфетъ), въ самомъ дѣлѣ очень достаточно «характеровъ», когда дѣйствующія лица, разнообразно и пестро костюмированныя (а не въ мужицкихъ кафтанахъ, какъ Сусанинъ), одно за другимъ являются на

сценѣ, пропоютъ каждый свою арію и отойдутъ къ другимъ гостямъ; съ этой же точки зрѣнія и «*дѣйствія драматическаго*» очень достаточно, когда, напримеръ, Русланъ вонзаетъ копьѣ въ щеку Полкановой головы (вѣроятно *за то*, что она рычитъ всегда очень не музыкально), или когда кукла Руслана вдали сцены летаетъ по воздуху, держась за бороду куклы Черномора. То ли не зрѣлище! И въ театрѣ маріонетокъ не бываетъ диковинокъ больше...

Въ «Жизни за Царя» мы то радуемся, то горько тоскуемъ и скорбимъ, веселимся въ сценахъ дѣвешника, плачемъ съ Антонидой, страдаемъ съ Сусанинымъ, ликуемъ съ народомъ московскимъ на Красной площади. Есть ли тѣнь подобныхъ впечатлѣній въ Русланѣ?

В. В. Стасовъ, восхваляя Руслана, какъ «пьесу», находитъ, что у этой оперы «содержаніе чисто-этическое». Вотъ опять громкое словечко—безъ малѣйшаго смысла въ данномъ случаѣ!

Понятіе эпоса и драмы, конечно, очень смежны и часто, въ поэтическихъ произведеніяхъ, сливаются. И сліяніе это именно *въ оперѣ*, какъ драмѣ особыхъ музыкальныхъ свойствъ, должно встрѣчаться особенно часто. Развѣ не носятъ въ себѣ эпическаго характера и плачъ Антониды и сцена Сусанина въ лѣсу, и эпилогъ всей его драмы? Но вѣдь если поручить разнымъ лицамъ въ древнихъ греческихъ костюмахъ читать по очереди, на сценѣ, стихи изъ Гомеровою Илиады—драмы, пьесы, оперы изъ этого все-таки не составитъ. Чисто-этическое содержаніе оперы «Русланъ» другими словами выйдетъ: *анти-драматизмъ, анти-сценичность*, т. е. качество, выставляемое В. В. Стасовымъ въ похвалу оперѣ, имѣетъ совсѣмъ обратное дѣйствіе.

В. В. Стасовъ самъ сознается, что «Глинка почти совершенно лишень способности къ сценичности»—но капитальный этотъ недостатокъ въ сочиненіи Руслана извиняетъ, какъ вы полагаете, чѣмъ? Во первыхъ тѣмъ, что именно такимъ же недостаткомъ страдаютъ, *будто-бы*, и первѣйшіе музыкальные драматики: *Глукъ* и *Моцартъ* (хорошъ резонъ, еслибъ даже фактъ былъ вѣренъ?), и во-вторыхъ тѣмъ, что не должно смѣшивать *драматичность* со *сценичностью*; т. е., что упреки Глинкѣ, въ отсутствіи сценическаго дѣйствія, основаны именно на такомъ «легкомысленномъ» смѣшеніи двухъ разныхъ понятій, тогда какъ *собственно въ музыкѣ* Глинка всегда очень драматиченъ. (Для уясненія дѣла я передаю «смыслъ» убѣжденій В. В. Стасова, не повторяя въ точности его фразъ—«His reasons are...»)

Опять все понятія до крайности сбиты, и знакомство съ операми Глука и Моцарта, какъ видно, послужило В. В. Стасову только во вредъ вѣрности его сужденій.

У Глука и Моцарта, въ тѣхъ мѣстахъ ихъ оперъ, гдѣ музыка *сильно* драматична, необыкновенно сильно и сценическое впечатлѣніе. Сцена скинговъ и сцена фурій съ Орестомъ въ «Ифигеніи въ Тавридѣ»; сцена Орфея въ тартарѣ поразительны и музыкой и «дѣйствіемъ», духъ захватывающимъ и вышнимъ пластическимъ эффектомъ (при умной и изящной постановкѣ).

Интродукція Д. Жуана, первый финаль и обѣ сцены со статуей Командора—также.

Всѣ эти сцены, исполненныя не на театрѣ, а въ концертѣ—утрачиваютъ почти всю силу свою. Музыка Моцартова «Фигаро» въ концертѣ, въ наше время, можетъ показаться блѣдненькою, мало-занимательною. На театрѣ она—прелесть и совершенство. Иначе и быть не могло.

Приводимые В. В. Стасовымъ «не сценичности» изъ Глука и изъ Моцарта (нѣкоторыя аріи—длинно-обработанныя съ чисто-музыкальной стороны, аллегро изъ секстета въ Д. Жуанѣ и т. д. свидѣтельствуютъ только о недозрѣлости идеала опернаго въ ихъ время (полстолѣтіемъ раньше «Руслана»), обь уступкахъ, которыя Глукъ и Моцартъ дѣлали [музыкѣ и пѣвцамъ, въ ущербъ драмѣ. Какая логика, кромѣ логики В. В. Стасова, изъ этой категоріи *зла помъхи* для музыкально-драматическихъ произведеній выведетъ различіе между драматизмомъ и сценичностью (?) въ талантахъ первѣйшихъ оперныхъ творцовъ?

Въ поэзіи еще могутъ быть рѣдкіе случаи, что драма задумана и создана не для сцены («Манфредъ», «Каинъ» Байрона, «Фаустъ» Гёте) — но опера, написанная не для сцены,—что же она такое?—гдѣ ей мѣсто?

Еслибъ понятіе В. В. Стасова обь оперномъ драматизмѣ не были такъ изумительно спутаны, онъ, не трогая ни колосса Глука (въ формахъ уже отжившихъ), ни Моцарта (съ которымъ нашъ Глинка во всей натурѣ своей имѣетъ очень мало точекъ соприкосновенія),—могъ бы найти для извиненія «Руслану» параллель и поближе, и повѣрнѣе—а именно: въ Веберовомъ «Оберонѣ». Не въ мѣру знаменитая и прославленная нѣмцами эта опера взята изъ поэмы Вилланда, тоже очень далекой отъ народнаго сказочнаго элемента, тоже написанной въ шутовомъ, эротически-шаловливомъ родѣ, текстъ оперы неуклюже выкроенъ изъ поэмы (съ подмѣсю кое-чего изъ шекспировской фантастики);—на потѣху безвкусной лондонской публики, какъ «предлогъ» для богатѣйшихъ декораций и для музыки «Вебера», только что прославившагося тогда своимъ истинно-безсмертнымъ «Фрейшютомъ»; тутъ перемѣшана и наплетена всякая всячина изъ области и фантастическаго и романтическаго изъ міра восточнаго, міра эльфовъ и паладиновъ, безъ малѣйшей связи, безъ малѣйшаго толку. В. В. Стасовъ вѣроятно не видалъ этой оперы на сценѣ, иначе, при своей любви къ яркости колорита и *пестротѣ* оперныхъ задачъ, непременно симпатизировалъ бы этой великолѣпной чепухѣ (Spectakel-Stück), чрезвычайно похожей, въ общей задачѣ, на вторую оперу Глинки. В. В. Стасова порадовали бы сердечно — и похищеніе багдадской принцессы пиратами, послѣ бури; кораблекрушеніе и восхожденіе солнца; и дозоръ гаремныхъ стражей въ Багдадѣ, съ огромнымъ турецкимъ барабаномъ на сценѣ, и пляски эльфовъ и сирень при лунномъ сіяніи, и балетъ одалискъ въ тунисскомъ гаремѣ, и пляска тунисскаго бея и его невольниковъ подъ волшебный рожокъ Оберона—все это такъ «колоритно», такъ исполнено пре-

лести и сценической «жизни»!—А толкъ, смыслъ, общая идея, общее резуль-
татное впечатлѣніе пьесы, заключительный послѣ нея акордъ—въ душѣ? Да
зачѣмъ все это?!—Не лишнее ли все это въ такомъ «простомъ» и *пустячномъ*
дѣлѣ, какъ оперное либретто? Была бы музыка, больше ничего и не спраши-
вается!

По счастью для искусства, люди въ наше время, понимающіе *музыку* и
понимающіе *оперу*, смотрятъ на это дѣло немножко иначе, нежели В. В. Ста-
совъ со своей отсталой и близорукой точки зрѣнія.

Сознаніе *музыкальной драмы*, какъ идеала оперы, съ каждымъ днемъ
пускаетъ болѣе и болѣе глубокіе корни и въ музыкантахъ и въ мыслящихъ
о музыкѣ. Въ наше время даже и безвкусный въ выборѣ текстовъ, и мало-
просвѣщенный Рубинштейнъ не взялъ бы задачей для своихъ оперъ такой
нескладницы, какъ «Оберонъ» или «Русланъ».

III.

Оцѣнка «либретто» въ Русланѣ, въ сравненіи съ сюжетомъ оперы
«Жизнь за Царя», можетъ служить весьма близкимъ и естественнымъ пере-
ходомъ къ третьему пункту нашего возраженія, къ разбору убѣжденія В. В.
Стасова о высшемъ мѣстѣ, занимаемомъ, будто-бы, оперою «Русланъ» на
оперномъ горизонтѣ вообще. Послѣ всего сказаннаго, и по самой сущности
дѣла, эта часть нашего тезиса можетъ быть обработана покороче предъиду-
щихъ. Повторимъ резульатныя слова В. В. Стасова (стр. 242).

«Послѣ созданія «Руслана», у Глинки есть только два соперника въ
оперномъ мірѣ Глюкъ и Моцартъ. Въ нашемъ столѣтіи Глинка стоитъ со-
вершенно одиноко, вдали отъ тѣхъ неполныхъ или фальшивыхъ, узкихъ или
ограниченныхъ цѣлей и формъ, *въ* которыхъ и *для* которыхъ создались всѣ
прочія оперы нашего времени».

Скажите, читатели—можно ли было бы передъ вами разбирать серьезно
сужденія литературнаго критика, который въ припадѣхъ восхищенія Лермон-
товымъ, напримѣръ, внесъ бы въ свой хвалебный дифирамбъ слѣдующую
фразу:

«Послѣ созданія «Маскарада» у Лермонтова только два соперника въ
свѣтѣ: Эсхилъ и Шекспиръ»—?

А согласитесь, что мнѣніе В. В. Стасова сильно сбивается на подобное,
отрочески-невинное и забавное увлеченіе.

Забудьте на время, что В. В. Стасовъ свою мысль высказалъ въ
1859 году, представимъ себѣ, что такое мнѣніе о Русланѣ высказано не
теперь, а тотчасъ послѣ появленія «Руслана» на сценѣ, именно въ 1842 году.

Всякій знающій музыку и драматическое искусство, любящій и пось-
щающій оперные театры, и тогда въ изумленіи обратился бы къ В. В. Ста-
сову съ очень скромнымъ вопросомъ: «Непонятно, м. г., въ какомъ именно

смыслъ вы ставите эту оперу такъ безмѣрно высоко и уничтожаете передъ нею въ прахъ творенія Спонтини, Керубини, Мегюля, Россини, Вебера и Бетховена?—Если вы разумѣете всю оперу «Русланъ» въ ея цѣлости, какъ сценически-музыкальное произведеніе, то она не можетъ соперничать не только съ первостепенными операми *нашего* столѣтія, какъ Весталка, Іосифъ, Воловозъ, Фиделіо, Фрейшюцъ, Эврианта, В. Тель, но ни съ «Фенелой» Обера, ни съ Мейерберовскими операми, ни даже съ Маршнеровыми, съ мелкими Оберовыми и т. д.

Какъ сценическое произведеніе «Русланъ»—опера неуклюжая и ниже всякой критики. Если же вы, м. г., свое сужденіе совершенно отвлекаете отъ театра, отъ сцены, рассматриваете произведеніе Глинки какъ «партитуру» только, то, отдавая этой музыкѣ полнѣйшую справедливость, восхищаясь ея гениальными красотами, никто не отважится вымолвить, что будто бы эта партитура своимъ достоинствомъ рѣшительно перевѣшиваетъ опять таки:—«Фрейшюца», «Эврианту», «Водовоза», «Іосифа», «Теля» или «Фиделіо»! Есть ли въ Русланѣ хоть одинъ номеръ, который бы такъ *говорилъ душой*, какъ тріо въ 1-мъ дѣйствіи Фрейшюца или дуэтъ гробокопателей во 2-мъ дѣйствіи Фиделіо, или анданте въ терцетѣ 3-го акта въ В. Теллѣ, или хоть пятый актъ въ Робертѣ?

А вѣдь цѣль музыки именно этотъ *душевный* языкъ. Еслибъ *все* можно было выразить словами, къ чему же тогда музыка, къ чему опера?

Сказать и написать можно какое угодно мнѣніе, самое странное, самое дикое. Бумага все терпитъ. Но не угодно ли вамъ, м. г., доказать музыкальному свѣту, что опера «Русланъ», какъ партитура, совсѣмъ затемняетъ хоть «Фрейшюца» или хоть «Фиделіо».—Со стороны паэоса, выразительности, драматизма, сравненіе и для насъ не будетъ возможно, потому что въ Русланѣ, въ самой задачѣ оперы, драматизмъ и паэось—въ отсутствіи. Со стороны просто—*красоты звука*, красоты музыкальныхъ формъ и Веберъ и Россини, кажется, еще очень потягаются съ Глинкой (если сообразить разность стиля, направленія и эпохи)—а передъ Бетховенымъ и самъ Глинка тотчасъ положилъ-бы оружіе. Неудобно ли посравнить увертюру «Руслана» съ увертюрой «Леоноры», напримѣръ, или съ «Кориоланомъ»?

Если вы мнѣ возразите, что въ Русланѣ больше чистаго стремленія къ объективности музыки самой, безъ уступокъ внѣшнимъ условіямъ, то я вамъ скажу, что это вовсе невѣрно. И въ Веберовыхъ операхъ, и въ «Фиделіо» объективности, самой строгой, гораздо болѣе, чѣмъ въ Русланѣ; это было бы даже какъ то странно «доказывать»!—а если кое-гдѣ мелькають у Бетховена и у Вебера уступочки вкусу современной имъ публики (куплеты тюремщика, въ Фиделіо; формы «арій» съ бравурными выходками), то «Русланъ» несравненно болѣе грѣшитъ съ этой стороны. Каватина Людмилы въ 1-мъ актѣ съ очень большимъ расчетомъ на кокетливую виртуозность примадонны. Другая арія Людмилы, въ 4-мъ актѣ,—со всѣмъ складомъ большихъ виртуозныхъ

арій. Балетъ 3-го дѣйствія, вставка, пригнанная подъ всѣ выкройки балетмейстера и ни мало не выше уровня дюжинной балетной музыки; особенно во второй половинѣ этихъ танцевъ,—красоты очень сомнительной. Въ аріи Ратмира—аллегро: «Чудный сонъ живой любви» не прямой ли расчетъ на эффектное для публики солѳ въ видѣ вальса, гдѣ бы могла отличиться наша А. Я. Петрова?—«На свѣтѣ, м. г., къ сожалѣнію, нѣтъ еще оперъ, въ которыхъ авторы бы стремились къ чистому осуществленію музыкально-драматическаго идеала, помимо *всѣхъ* внѣшнихъ условій, оттягивающихъ искусство въ чуждыя для него, болѣе или менѣе неэстетическія стороны. «Русланъ», какъ для всѣхъ ясно, нисколько не исключеніе въ этомъ смыслѣ; почему же вы хотите придать этой оперѣ такое важное, исключительное передъ всѣми другими значеніе?—Есть точки сравненія, гдѣ перевѣсъ останется за Глинкой въ «Русланѣ» передъ всѣми прежними операми (не щадя ни Моцарта, ни Глука), есть опять другія точки, гдѣ не только образцовыя оперы, но и оперы средней руки пересилиятъ кievскаго богатыря, такъ, что ему и мѣряться-то съ этихъ сторонъ ни съ кѣмъ не слѣдуетъ. Въ отношеніи же общности, цѣлостности впечатлѣнія уже конечно «Руслану» будетъ подальше до идеала оперы, нежсли, напримѣръ, Фиделіо, Фрейшюцу или первой оперы Глинки, высокохудожественной именно со стороны сліянія музыки съ ея драматической задачей, со стороны всецѣльности идеи и ея воплощенія въ музыкальномъ организмѣ».

Вотъ какъ бы можно возразить В. В. Стасову, еслибъ онъ свой пресловутый приговоръ изрекъ восемнадцать лѣтъ назадъ.

Теперь же, въ 1860 г., слѣдуетъ къ всему этому прибавить, что если для человѣка, принимающагося толковать объ операхъ съ эстетической стороны, взвѣшивать оперы со стороны характеровъ, драматизма, объективности и т. д. *непростительно забыть* о существованіи на свѣтѣ въ нашемъ вѣкѣ оперы Бетховена и оперъ Вебера,—то еще *непростительнѣе не знать*, или «какъ будто не знать» о томъ, что совершилось и совершается на этомъ самомъ поприщѣ въ послѣднія полтора десятилѣтія.

Черезъ пятнадцать лѣтъ послѣ созданія «Тангейзера» пора каждому, занимающемуся оперной музыкой, знать, что теперь уже есть на свѣтѣ музыкально-сценическія произведенія, въ которыхъ *осуществленъ* строжайшій идеалъ музыкальнаго драматизма. Пора знать, что на благородной почвѣ германской оперы, въ прямомъ, ближайшемъ родствѣ съ благоуханными цвѣтами этой почвы, какъ «Фиделіо», «Фрейшюцъ», «Эврианта», явились созданія дивно-поэтическія и всецѣльные, гдѣ музыка обусловлена драматическимъ дѣйствиємъ, отъ общей главной мысли до малѣйшихъ подробностей, а драма обусловлена музыкальнымъ своимъ осуществленіемъ, отъ главной мысли до тончайшихъ ея изгибовъ; гдѣ къ чистотѣ, цѣломудрію Глуковского, Бетховенскаго и Веберовскаго стиля привлечены всѣ великолѣпныя завоеванія музыкальной характеристики и выразительности въ краскахъ оркестра, сдѣлан-

ныя послѣ Бетховена и Вебера, Россини, Мейерберомъ, Мендельсономъ и Берліозомъ; гдѣ стремленія къ сліянію поэзіи съ музыкой, слова со звукомъ, столько же разумно сознательны, какъ въ Глукѣ, который стремился къ музыкальному воплощенію «трагедіи», съ тою разницею, что въ Вагнерѣ поэзія не повтореніе уже риторическихъ пошлостей французскаго лже-классицизма, а драматическая поэзія нашей эпохи, воспитанная на Эсхилѣ, Софоклѣ, Шекспирѣ и черпающая свои вдохновенія изъ богатыхъ родниковъ средневѣковыхъ германскихъ преданій. И сліяніе поэзіи съ музыкой, драмы съ пѣніемъ и оркестромъ, въ настоящемъ случаѣ, совершилось органически, естественно, безъ преградъ, потому что въ этихъ произведеніяхъ авторъ музыки и либреттистъ—одно и то же лицо; совершилось безъ малѣйшихъ уступокъ вкусу толпы, потому что великій поэтъ-музыкантъ—вмѣстѣ и великій мыслитель.

Разумѣется, что система конфетокъ музыкальныхъ и блюда, на которыхъ эти конфеты предлагаются—тутъ уже не къ мѣсту. Вотъ почему, быть можетъ, это направленіе оперной музыки, это полнѣйшее осуществленіе мечтаній Глука, для В. В. Стасова не по вкусу, хотя онъ Глука и драматическую правду его постоянно превозноситъ. Любить стиль и идеалъ Глука, и протестовать противъ Вагнера, это—верхъ безсмыслія.

Идеи Вагнера въ ихъ нерушимой логической послѣдовательности и увлекательное, духъ захватывающее осуществленіе этихъ идей въ его чудной красоты музыкальныхъ драмахъ, все это такъ побѣдоносно-геніально, что высшимъ панегирикомъ для нашего Глинки будетъ, если скажемъ съ гордостью, что въ Россіи, еще за десять лѣтъ до Вагнерова переворота, былъ геніальный художникъ, успѣвшій создать, на русской національной почвѣ, оперу, *весьма близко* подходящую къ Вагнерову идеалу.

Къ сожалѣнію, вторая опера того же художника, быть можетъ болѣе зрѣлая съ музыкальной стороны, наклонена опять къ пустому, бессмысленному типу великолѣпныхъ зрѣлищъ съ сопровожденіемъ отлично обработанной музыки, а нисколько не къ сознательной музыкальной драмѣ. Замѣчательно, что Веберъ могъ трудиться надъ «Оберономъ», создавъ уже «Фрейшюца» и «Эвріанту»... (Для Глука, Бетховена и Вагнера подобныя непослѣдовательности въ творчествѣ—невозможны).

Несостоятельность оперы «Русланъ», какъ сценически-музыкальнаго произведенія, очевидна для всякаго, кто слышалъ эту оперу на театрѣ,—также и достаточно уже указана въ настоящей статьѣ.

Для того, чтобы оправдать свое противоположное убѣжденіе, В. В. Стасову предстоитъ *доказать*:

1) что Бетховенъ и Веберъ въ сравненіи съ «Русланомъ» Глинки, создавали свои оперы въ «неполныхъ или фальшивыхъ, узкихъ и ограниченныхъ цѣляхъ и формахъ».

2) что вся музыка въ Русланѣ положительно выше и лучше *всей* музыки

во Фрейшюцѣ, Эвриантѣ, Иосифѣ, Фиделіо, Кортцеѣ, Весталкѣ, Водовозѣ, Моисеѣ, Отелло, Семирамидѣ, В. Теллѣ.

3) что идеалы Вагнера (цвѣтъ философіи искусства) — нелѣпость, а музыкальныя драмы его (изумительно живые организмы, въ каждомъ словѣ и въ каждой нотѣ) нигде не годятся.

Покажѣть все это *доказано* не будетъ *фактами*, нелѣпость остается на сторонѣ В. В. Стасова.

Между тѣмъ, во всей наивности или невинности, какъ будто Вагнера и переворота имъ совершеннаго еще не было на свѣтѣ («*tanquam non esset*»), В. В. Стасовъ восклицаетъ въ 1859 г.: «Неизвѣстно будущее (!) неизвѣстны новыя дороги, по которымъ искусство можетъ (!) пойдти, двинутое могучею рукой будущихъ талантовъ; являвшіяся до сихъ поръ попытки (!) къ водворенію *сценичности* на оперной сценѣ всего удовлетворительнѣй осуществлялись только въ комической оперѣ; внѣ ея они приводили до сихъ поръ почти исключительно только къ мелодрамамъ (?) и внѣшнимъ матеріальнымъ эффектамъ»).

Точь въ точь сужденіе Улыбышева, которой въ книгѣ своей о Моцартѣ, напечатанной въ 1843 г., т. е. ровно двадцать лѣтъ послѣ созданія Бетховеннымъ *девятой симфоніи*, преспокойно толкуетъ объ идеалахъ *симфоническаго стиля*, сообразуясь съ одними моцартовскими симфоніями, а надъ Бетховенскими нововведеніями, геніальнѣйшими, подсмѣивается, какъ надъ *попытками* жалкими, которыя только *исказили искусство*. (Biographie de Mozart. Vol. 3, pages 233—270).

Къ ограниченности, односторонности, близорукости взгляда въ такихъ господахъ присоединяется еще косное упрямство, — которое занавѣшиваетъ имъ глаза и уши. Они живутъ гдѣ-то въ прошедшемъ; для нихъ играетъ роль далекаго «неизвѣстнаго будущаго» то, что для всѣхъ прочихъ, у кого глаза и уши открыты, сдѣлалось уже *современнымъ фактомъ*, неоспоримымъ, какъ сіяніе солнца на небѣ въ безоблачный день.

Далѣе В. В. Стасовъ, высказывая весьма извѣстную истину, что каково бы ни было будущее искусство, великія прежнія созданія никогда не перестанутъ блистать яркими и животворными свѣтилами, онъ пророчитъ самую великую будущность оперѣ «Русланъ и Людмила».

Опера эта, по словамъ В. В. Стасова, должна несомнѣнно стать на нашей сценѣ и въ общемъ мнѣніи на томъ несокрушимомъ пьедесталѣ, который ей принадлежить. «И какое тогда будетъ время!» восклицаетъ панегиристъ «Руслана». — «Тогда будетъ понятно у насъ, что Глинка для насъ тоже, что Глукъ и Моцартъ для Германіи; что мы должны гордиться его «Русланомъ», какъ однимъ изъ самыхъ высшихъ до сихъ поръ произведеній искусства; что эта опера, вмѣстѣ съ немногочисленными другими произведеніями послѣдней эпохи Глинки, есть основаніе будущей самостоятельной русской школы; что эта опера, утвердившись на сценѣ, никогда не будетъ сходить съ нея, чтобъ быть постоянно передъ глазами новыхъ возрастающихъ поколѣній;

что это народное произведение должно быть *поставлено* (?) (*поставлено*?) у насъ съ такимъ же точно блескомъ, роскошью, тщательностью, начиная отъ хоровъ и до военной оркестровки, съ такою же художественностью и даже *археологическою вѣрностью* (!), съ какими ставятся въ Англии трагедіи Шекспира, въ Германіи трагедіи Софокла, оперы Глука и Моцарта; наконецъ, что Глинка, создавшій «Руслана», принадлежитъ къ числу тѣхъ людей, которыхъ ставятъ монументы. Какое это будетъ время!

Еслибъ В. В. Стасовъ, въ своей гордой самоувѣренности знатока искусства во всѣхъ его отрасляхъ, не былъ глухъ и слѣпъ къ тому, что совершается *теперь* на германскихъ оперныхъ сценахъ, то избавить бы себя отъ смѣшной роли: вѣсмоститься на каеэдру, чтобы проповѣдывать понятія отсталыя и прорицать будущее, смотря *только* въ прошедшее.

Привычка ко взглядамъ *ретроспективнымъ*, вѣроятно, очень драгоценное качество для *археолога*. И очень можетъ быть, что по археологии, В. В. Стасовъ, какъ говорятъ, довольно силенъ. Тамъ ему и книги въ руки. Но музыкальная критика положительно ему не по плечу. Лучшимъ этому доказательствомъ служить курьозная статья о «многострадальной оперѣ».

Кто хочетъ быть *истиннымъ* судьей музыкальнаго и музыкально-сценическаго дѣла, (а не «слыть» только музыкальнымъ аристархомъ въ кругу... архитекторовъ и граверовъ), тому «ретроспективности» и ограниченнаго восхищенія отдѣльными частностями, кусочками оперы, однимъ номеромъ, одною фразою, однимъ аккордомъ, разными музыкальными вещичками—безъ связи *со всѣмъ остальнымъ*—черезъ-чуръ *мало*.

Напротивъ, для истиннаго критика искусства первое условіе: созерцать предметъ въ его цѣлости, въ его полномъ организмѣ, судить объ этомъ организмѣ и его условіяхъ, сравнительно съ требованіями вѣка, современнаго произведенію, и съ требованіями нынѣшними. Будущность искусства для истиннаго критика не можетъ оставаться *закрытою* или представляться въ *ложномъ свѣтѣ*. Какъ Янусъ древнихъ римлянъ, критикъ искусства окидываетъ вѣрнымъ взглядомъ и то, что было, и то, что будетъ. Анти-прогрессистъ критикомъ быть не въ состояніи.

Нѣтъ спору, что такою партитурою, какъ «Русланъ» Россія должна гордиться, нѣтъ спору, что Глинка основатель русской школы въ музыкальномъ искусствѣ, нѣтъ ни малѣйшаго спору, что Глинка великій художникъ, достойный монументовъ (но въ нихъ не нуждающійся; лучшіе ему памятники—его произведенія); нѣтъ спору, что опера «Русланъ», столько же какъ «Жизнь за Царя» должна быть исполняема на сценѣ русской, со всею надлежащею рачительностью и тщательностью (хотя «археологическая точность» для оперы съ волшебнымъ и пустымъ содержаніемъ—претензія неумѣстная и даже забавная), но ожидаемое В. В. Стасовымъ блаженное для оперы «Русланъ» время не наступитъ—увы!—*никогда*.

Эта опера сама собою представляетъ странное, чудовищное явленіе. Она

вмѣстѣ и богатырь,—и—карликъ. Музыка этой партитуры опередила свою эпоху, лѣтъ на двадцать, такъ что родственностью своею музыкѣ Шопена, Шумана и послѣднимъ произведеніямъ Бетховена, именно теперь, въ шестидесятыхъ годахъ, должна возбуждать наибольшую симпатію въ людяхъ, созрѣвшихъ по музыкальному вкусу или отъ природы имъ обладающихъ; какъ опера, т. е. сценически-музыкальное произведение, «Русланъ» не имѣлъ жизненной силы при самомъ рожденіи своемъ. Такого рода маріонеточное зрѣлище, быть можетъ, потѣшало бы зрителей во временно-передѣланныхъ съ нѣмецкаго «Днѣпровскихъ русалокъ» и «Чертовыхъ мельницъ» (хотя и въ тѣхъ было побольше смысла и складности). Но уже въ 1842 году никто не могъ ни малѣйше симпатизировать «Руслану», какъ *тѣсть*. Всѣ только плечами пожимали. *Теперь*, когда въ итальянскихъ операхъ даже есть неоспоримое стремленіе къ сильному драматизму, когда всеобщее тяготѣніе оперы направлено къ драматизму, когда и русская публика знаетъ уже, любуясь «Жизнью за Царя», что значитъ истинная опера, въ полномъ сліяніи драмы съ музыкой—какъ же хотѣтъ, чтобы вкусъ возвратился къ пустякамъ, вмѣсто настоящаго *дѣла*!?

«Жизнь за Царя» будетъ украшеніемъ русской оперной сцены еще многіе, многіе десятки лѣтъ («вѣчное» въ строгомъ смыслѣ врядъ ли есть въ этой сферѣ искусства). Красоты оперы «Жизнь за Царя» отъ проникновенія общою мыслію задачи, драмы, отъ близости къ Вагнерову идеалу не поблѣднѣютъ ни передъ какими чужими красотами въ свѣтѣ. Опера «Русланъ» напротивъ того, ни на какой сценѣ удержаться не въ состояніи. Для того, чтобы держаться на ногахъ, чтобы идти — надобны ноги, а эта опера родилась увѣчною, безногою. Чѣмъ больше будетъ развиваться вкусъ публики въ отношеніи музыкальномъ, чѣмъ больше публика будетъ способна цѣнить сокровища, такъ щедро разсыпанныя Глинкою въ партитурѣ «Руслана», тѣмъ болѣе та же самая публика будетъ *глубоко сожалѣть*, что всѣ эти перлы и алмазы музыкальные гибнутъ даромъ; что все это — въ сущности — дивныя краски, несравненно-геніальные этюды, капризы, затѣи, игрушки, щегольство композиторскими силами, но еще ничуть *не истинная опера*, въ параллель Глуку, Моцарту, Бетховену, Веберу, Вагнеру или безподобной *первой* оперѣ Глинки!

В. В. Стасовъ (стр. 240) приводитъ общее мнѣніе, общій приговоръ о Русланѣ, что эту оперу привыкли считать неизмѣримо выше «Жизни за Царя», оперой совершенно неудачной, чрезвычайно скучною и только что *перехитренной* оперой, *немногія* прекрасныя части которой не въ состояніи выкупить основную, внутреннюю негодность.

Но чѣмъ же В. В. Стасовъ *опровергъ* справедливость такого общаго приговора? Стоитъ только слово «*немногія*» передъ словами: прекрасныя части—исключить, и такой приговоръ будетъ выраженіемъ самой вѣрной оцѣнки оперы «Русланъ». Въ ней почти *всѣ* части отлично хороши, иныя изуми-

тельно-геніальны; нѣтъ только (бездѣлицы!)—*внутренней мысли*, живаго драматическаго организма. Въ чемъ нѣтъ жизни, то и жить не можетъ.

Дѣло само за себя говоритъ и лучшимъ отвѣтомъ статья В. В. Стасова служатъ факты, прямо противорѣчащіе его жалобамъ неосновательнымъ (на счетъ мнимой гибели!—оперы «Русланъ», на счетъ мнимаго преслѣдованія этой оперы судьбою), его убѣжденіямъ отсталымъ и прорицаньямъ несбыточнымъ. Но печатная статья такого рода, возмутительная особенно по самовѣренности тона, непремѣнно вызывала—печатную же статью въ отпоръ.

Такая полемика непремѣнно приноситъ свою пользу и публикѣ. Музыкальная эстетика и критика вообще въ Европѣ еще не очень-то развита. У насъ же, въ Россіи, это все—почти не тронутая почва.

Каждый, въ этой области, можетъ привозглашать, что ему вздумается, проповѣдывать всякія небылицы и «пошехонства», безнаказанно надѣясь, что никто не выступитъ съ возраженіями. Но именно по этому каждый, въ свою очередь, сознающій въ себѣ нѣкоторыя силы въ такихъ предметахъ, *обязанъ* явиться обличителемъ безтолковости и незнанія.



Воспоминанія о Михаилѣ Ивановичѣ Глинкѣ *).

Посвящается сестрѣ моей, С. Н. Д.



Въ нашъ вѣкъ признано всѣми, что память о великихъ художникахъ есть достояніе народное и народная гордость; все, что относится къ жизни и твореніямъ великихъ дѣятелей по искусству,—историческая драгоценность. До тѣхъ поръ, пока еще не сдѣлано о художникѣ большаго, всеобъемлющаго біографическаго труда, исчерпывающаго предметъ (со стороны жизнеописанія); какъ напр. превосходная книга профессора Яна о Моцартѣ,—отдѣльныя замѣтки очевидцевъ, отдѣльныя черточки должны быть обнародованы всѣ, до мелочи, какъ матерьялы для будущей, полной картины, для будущаго портрета съ художника, во весь ростъ.

Каждый, бывшій съ художникомъ въ болѣе или менѣе близкихъ отношеніяхъ, долженъ, по моему мнѣнію, принести свою лепту на пользу общую: долженъ написать и издать въ свѣтъ вѣрный, правдивый отчетъ о томъ, какимъ онъ зналъ художника, хотя бы даже безъ всякаго притязанія на литературное, или критическое достоинство своихъ замѣтокъ.

*) Искусство, №№ 1, 2, 3, 4 и 5.