

бли, «нагруженные индиго», о которыхъ говоритъ въ своей брошюрѣ основатель компаніи для прорытія Панамскаго перешейка и 50% доходу, обѣщаемые имъ акціонерамъ въ странѣ, въ которой, прибавляетъ г. Белли, средній процентъ съ торговли никогда не опускается ниже 100%. — «Если такъ, возражаетъ г. Роннинкъ, пускайте лучше, о добродѣтельные акціонеры, капиталы ваши въ торговлю центральной Америки, чѣмъ топить ихъ въ каналъ. Вы будете по крайней мѣрѣ на 50% въ барышѣ». — Вся брошюра написана этимъ тономъ. Слѣдуетъ ли заключить изъ этого, что предпріятія гг. Фердинанда Лессепса и Феликса Белли не заслуживаютъ того сочувствія, которымъ они пользовались? Слѣдуетъ ли изъ этого, что гг. Белли и Лессепсъ хотѣли обмануть публику насчетъ настоящаго значенія ихъ предпріятій? Нисколько; оба они люди весьма почтенные, и г. Белли, который мнѣ особенно хорошо извѣстенъ, внушаетъ полную довѣренность; искренно надо желать, слѣдовательно, чтобы планы, задуманные ими, удались. Но съ другой стороны не мѣшаетъ иногда нападать, даже съ нѣкоторою рѣзкостью, на страсть къ преувеличенію, страсть, свойственную зачинщикамъ всякихъ предпріятій, — большихъ и малыхъ. Не худо въ такое время, когда «птичата» такъ часто разочаровывались, внушать антрепренерамъ строгое уваженіе къ истинѣ. Г. де-Роннинкъ исполнилъ эту задачу съ необыкновеннымъ умомъ и ловкостью, и нельзя не поблагодарить его за это, желая въ то же время успѣха предпріятіямъ г. г. Лессепса и Белли.

Густавъ де-Моллилари.

МНОГОСТРАДАТЕЛЬНАЯ ОПЕРА.

Позвольте мнѣ занести на страницы *Современной Литературы Русскаго Вѣстника* нѣсколько фактовъ и размышленій объ одномъ современномъ, и, могу сказать, общемъ дѣлѣ: они, правда, относятся къ искусству, то-есть къ такому предмету, который очень мало любятъ всѣ вообще наши журналы, и даже какъ можно больше стараются обѣгать его, но несмотря на то, онъ все-таки очень важенъ и никоимъ образомъ не долженъ быть оставленъ въ сторонѣ.

Вы знаете изъ журналовъ, что 26 января сгорѣлъ нашъ Театръ-циркъ, то-есть тотъ театръ, на которомъ давалась русская опера. Вы можетъ-быть также слышали или читали, что въ этомъ пожарѣ сгорѣли не только всѣ декорации, костюмы, репертуарная биб-

ліотека этого театра, и т. д., но и всѣ ноты (полныя партитуры и отдѣльныя партіи) всѣхъ 17 оперъ, дававшихся на этомъ театрѣ. Но вотъ чего вы можете-быть не знаете: это именно того, что въ числѣ сгорѣвшихъ предметовъ сгорѣла и вся опера *Русланъ и Людмила*, и что нынѣшнее уничтоженіе этой оперы имѣетъ совершенно другое значеніе, чѣмъ уничтоженіе всѣхъ остальныхъ, потому что влечетъ за собою такія послѣдствія, которыхъ не можетъ имѣть уничтоженіе ни одной изъ всѣхъ остальныхъ оперъ, дававшихся на Театрѣ-циркѣ. Объ этомъ-то мнѣ и кажется нужнымъ говорить теперь.

Опера *Русланъ и Людмила* настоящая *страдалница* между всѣми произведеніями русскаго искусства: съ самаго появленія на свѣтъ ее постоянно преслѣдуютъ такія неудачи, несчастія и гоненія, которыхъ никогда не испытывало у насъ ни одно другое художественное произведеніе. Исторію этой оперы стоить разказать. Надо начать съ того, что когда Глинка еще только задумалъ свою оперу, онъ никакъ не могъ сладить съ самымъ простымъ дѣломъ: найти себѣ либреттиста. Многіе принимались за выбранный имъ сюжетъ, и ни одинъ не оканчивалъ либретто, то по той, то по другой случайной причинѣ. Изъ всего этого вышелъ точно какой-то небывалый рисунокъ, дѣланный десяткомъ разныхъ рисовальщиковъ, изъ которыхъ одинъ нарисовалъ руку, другой ногу, одинъ ухо, другой глазъ.

Потомъ, во все время сочиненія оперы, постоянно тиранили Глинку самымъ неумолимымъ образомъ чрезвычайно-грустныя обстоятельства интимной его жизни, которыхъ онъ не могъ ни избѣжать, ни пересилить.

Потомъ, когда несмотря на все это, опера была кончена, вышло, что она приходилась совершенно не въ пору по публикѣ. Отъ Глинки ожидали одного, а онъ давалъ совсѣмъ другое: думали, что онъ создастъ новую оперу въ родѣ прежней *Жизнь за Царя*, съ которою успѣли уже помириться, и вмѣсто того является вдругъ передъ публику музыка совершенно новая, совершенно неожиданная, идущая наперекоръ прежнимъ преданіямъ и вкусамъ. Могла ли она понравиться, особливо въ первое время? Вмѣсто того, чтобы нравиться, она могла только привести всѣхъ въ удивленіе и еще болѣе въ скуку. Но сверхъ того, самое первое представленіе не удалось отъ причинъ чисто внѣшнихъ. Передъ самымъ почти представленіемъ заболѣла пѣвица Петрова. Она была талантливейшая изъ всѣхъ пѣвицъ, какія у насъ бывали; голосъ необыкновенной красоты, страстность исполненія, глубокіе художественные инстинкты дѣлали ее рѣдкимъ музыкальнымъ явленіемъ, и потому не удивительно, что она была самая рѣшительная любимица публики. Въ новой оперѣ на долю ея приходились тѣ нумера, кото-

рые почти одни и могли понравиться большинству. И вдругъ, такая исполнительница не участвуетъ въ первомъ представленіи! Можно себя представить, на сколько еще непріятнѣе было впечатлѣніе, произведенное оперою на массу публики, ни вкусомъ, ни привычкою, ни музыкальнымъ образованіемъ не приготовленную къ новой музыкѣ Глинки. Спустя нѣсколько представлений, Петрова появилась на сценѣ, увлекла всѣхъ, но счеты съ оперою были уже сведены у публики, и окончательный приговоръ произнесенъ.

Потомъ, ученые музыканты, друзья (въ родѣ друзей Іова) стали требовать отъ Глинки, чтобъ онъ сократилъ, обрѣзалъ свою оперу со всѣхъ концовъ: по ихъ словамъ, это было единственное средство пріобрѣсти благоволеніе негодующей публики, и вмѣстѣ съ тѣмъ дѣйствительно поправить неудачную оперу. Глинка, какъ ни былъ проникнутъ сознаніемъ великости только-что конченнаго имъ дѣла, но не сумѣлъ встрѣтить ни гнѣвъ публики, ни совѣты друзей своихъ такъ, какъ встрѣтили и то и другое характеры сильные, опиравшіеся на самихъ себя, каковы были напримѣръ Бетговенъ или Бахъ. Глинкѣ нанесена была такая рана, которая не зажила у него до самой смерти: онъ сдѣлался равнодушнѣе ко всему, онъ совершенно упалъ духомъ и не только позволялъ дѣлать со своею оперою то, чего хотѣли другіе, но еще и самъ наложилъ святотатственную руку на свое собственное произведеніе.

Потомъ пріѣхали Италіянцы и выгнали русскую оперу изъ Петербурга въ Москву. *Русланъ* мало понравился и тамъ, особливо тогда, когда всѣ головы были наполнены новыми въ то время *Пиратами* и *Лучіями* и ихъ драгоценными для всѣхъ исполнителями. Кроме того, черезъ нѣсколько лѣтъ, въ пожарѣ московскаго театра сгорѣли всѣ великолѣпныя декорации и костюмы *Руслана*, переданные съ петербургскаго театра на московскій.

Потомъ, когда послѣ смерти Глинки, въ 1837 году, стали устраивать въ честь его филармоническій концертъ, весь составленный изъ однихъ сочиненій Глинки, узнали, что нельзя давать лучшихъ частей *Руслана*, потому что *потеряны всѣ партіи военной оркестровки*, написанной для оперы, подъ наблюденіемъ самого Глинки, барономъ Раллемъ, съ необыкновеннымъ мастерствомъ и тщаніемъ. Еще съ 1844 года эти партіи оставлены были въ рукахъ того военнаго оркестра, который призывался для представленій *Руслана* и *Людмилы*. Теперь наскоро придѣлали (и даже очень удовлетворительно) новую военную оркестровку для нумеровъ, нужныхъ въ концертѣ, но тѣмъ не менѣе, прежней все-таки большае не было.

Потомъ, въ 1857 же году, Булоховъ попробовалъ дать въ свой

бенефисъ весь второй актъ *Руслана*. Это такой подвигъ, который долженъ стоять въ исторіи нашей музыки. Нужно было много настоящаго пониманья и любви къ Глинкинской музыкѣ, много преданности своему дѣлу, чтобы рѣшиться на такой шагъ, совершенно противорѣчившій всѣмъ вкусамъ и требованіямъ. Булоховъ отлично выполнилъ свою *Балладу Финна*, это музыкальное произведеніе, стоящее на ряду со всѣмъ, что есть самага гениальнаго въ музыкѣ. Петровъ явился въ чудесной своей сценѣ Фарлафа, какъ и во всѣхъ своихъ роляхъ, оригинальнѣйшимъ и талантливѣйшимъ исполнителемъ Глинкинской музыки. Но результатъ этой попытки былъ все-таки печальный: втораго акта *Руслана* послѣ бенефиса больше не повторяли.

Потомъ, годъ спустя, другой русскій художникъ сдѣлалъ подвигъ еще болѣе смѣлый: Петровъ рѣшился взять всю оперу *Русланъ и Людмила* для своего бенефиса въ концѣ 1858 года, и этотъ энергическій поступокъ, эта энергическая рѣшимость почти насильно напомнить забывчивой публикѣ объ одномъ изъ величайшихъ нашихъ предметовъ славы, еще болѣе предыдущаго принадлежатъ исторіи нашего искусства, и какъ смѣлый протестъ художника, и какъ нѣмой укоръ тому, что у насъ совершается въ художественномъ дѣлѣ.

Какого труда и усилій должно было стоять театру возобновленіе такой трудной и многосложной оперы, послѣ того какъ она оставалась пятнадцать лѣтъ не тронутою! Что касается до Петрова, то если не былъ здѣсь оцѣненъ поступокъ его, по крайней мѣрѣ болѣе чѣмъ когда-нибудь былъ оцѣненъ его талантъ: въ этой оперѣ онъ можетъ-быть выше, чѣмъ во всѣхъ остальныхъ роляхъ своихъ, несмотря на краткость роли Фарлафа. Еслибы была возможность снимать фотографію съ музыкальнаго исполненія, ее нужно было бы непременно снять съ роли Петрова въ *Русланъ и Людмилъ* и сохранить для будущаго времени понятіе о томъ, какъ можетъ и должна выполняться роль Фарлафа. Прочіе исполнители также старались сдѣлать все, что были въ состояніи. Надо сказать, что въ числѣ ихъ двое (г-жа Лилеева и г. Артемовскій) были избраны и приготовлены самимъ Глинкой, еще во время первой постановки оперы, и что при нынѣшней, г-жа Леонова пользовалась, для изученія роли Ратмира, совѣтами и указаніями А. Г. Петровой; значить въ ихъ исполненіи сохранились до нѣкоторой степени еще всѣ глинкинскія преданія.

Но передача оперы не зависитъ отъ однихъ пѣвцовъ—это еще одна только половина, — другая половина вся лежитъ въ оркестрѣ, то-есть въ дирижерѣ. Съ этой стороны, въ послѣдней постановкѣ оперы, не только не сохранились глинкинскія преданія,

но точно приложено было все стараніе, чтобы нельзя было узнать оперу, и чтобы она явилась въ совершенно другомъ видѣ, чѣмъ думалъ Глинка.

Извѣстно, что въ музыкальномъ исполненіи отъ измѣненія движенія совершенно измѣняется смыслъ и фizioномія сочиненія до такой степени, что самую знакомую вещь услышишь точно что-то чужое, незнакомое. Въ нынѣшнемъ же исполненіи *Руслана* не было (кромѣ увертюры и немногихъ другихъ частей оперы) почти ни одного движенія, вѣрно взятаго: всѣ были измѣнены до невѣроятности, по большей части всегда страшно ускорены (1). О какихъ бы то ни было отгѣнкахъ исполненія не было вовсе и помину. Однакоже и движенія и отгѣнки строго обозначены были по метроному самимъ Глинкой. Но хотя бы ихъ и не было обозначено, художественный инстинктъ и чувство должны подсказывать дирижеру, какой характеръ, смыслъ, движеніе принадлежатъ каждой части сочиненія. Это въ особенности важно потому, что противъ дирижерской палочки ничего не могутъ никакіе исполнители, кромѣ, разумѣется, всемогущихъ Италіянцевъ, сколько бы ни понимали порученную имъ оперу. Вслѣдствіе того, въ нынѣшнемъ исполненіи *Руслана* было столько нестерпимаго искаженія, что нѣсколько любителей музыки и почитателей Глинки имѣли даже намѣреніе записать по метроному, во время одного изъ представленій *Руслана и Людмилы*, взятыя нынче движенія, и сравнить ихъ, въ публичномъ печатномъ протестѣ, съ тѣми движеніями, которыя назначилъ самъ Глинка. Этотъ протестъ долженъ былъ коснуться и небрежно-допущенной нынче на театрѣ весьма плохой военной оркестровки, которая предназначена была замѣнить прежнюю чудесно-художественную оркестровку барона Раля.

Но кромѣ этихъ столь важныхъ недостатковъ, на послѣднюю постановку *Руслана* легла еще болѣе тяжелая отвѣтственность: опера была урѣзана такимъ безцеремоннымъ и не позволительнымъ образомъ, какимъ могла бы быть казнена развѣ какая-нибудь самая ничтожная италіянская опера. Въ построеніи музыкальнаго сочиненія царствуютъ свои законы, точно такъ же, какъ въ построеніи всякаго вообще художественнаго произведенія; отрывать или обрѣзывать части этого организма, то же самое, что напри-

(1) Въ особенности надо указать на слѣдующія важнѣйшія обезображенія музыки Глинки: окончаніе 3-го акта (квартетъ C-Dur), имѣющій характеръ плавной торжественности, — оиъ гимнъ надежды и счастья послѣ благодатнаго появленія Финна, — былъ выполненъ точно вертлявый, ничтожный вальсъ; патетическая панникада по Людмилѣ, могучій и геніальный хоръ *Погибнетъ, погибнетъ, чудная Баллада Финна*, финаль 4-го акта, антракты 2-го и 4-го актовъ — всѣ летѣли на почтовыхъ. Точно капельмейстеръ торопился поскорѣе уйти изъ театра.

мѣръ у живаго человѣка отрѣзывать руку, или отъ руки пальцы. Наперекоръ этимъ простымъ и общеизвѣстнымъ истинамъ, бѣлая часть самыхъ высокихъ, самыхъ капитальныхъ вещей въ оперѣ была обезображена самымъ непростительнымъ урѣзваніемъ, сдѣланнымъ такъ противохудожественно, что можно подумать, что его дѣлалъ такой человѣкъ, который не имѣлъ ни малѣйшаго понятія ни о музыкѣ, ни о законахъ ея формъ. Выброшено было вонъ все то, что было высшаго, значительнѣйшаго и глубочайшаго въ лучшихъ частяхъ оперы (1).

Оперное или вообще театральное начальство во всемъ этомъ невинно: эти художественные вопросы и подробности не могутъ и не должны входить въ кругъ его административной дѣятельности. Оно, съ своей стороны, заслуживаетъ только глубочайшей и искреннѣйшей благодарности за всегдашнюю готовность способствовать появленію великаго произведенія Глинки на нашей сценѣ. Оно въ этомъ случаѣ всегда дѣлало и дѣлаетъ свое дѣло какъ не надо лучше, и отъ него требовать больше нечего.

Итакъ, вотъ какимъ новымъ истязаніямъ подверглась опера *Русланъ и Людмила* при послѣдней своей постановкѣ!

Но все-таки ее по крайней мѣрѣ давали. И вдругъ—новое бѣдствіе, пожаръ!—пожаръ, въ которомъ сгораетъ и партитура, и декорация, и костюмы! пожаръ, въ которомъ сгорѣла надолго, быть-можетъ Богъ знаетъ на сколько времени, возможность новаго появленія нашей художественной *страдальицы* на сценѣ.

Положимъ, что въ театрѣ спишутъ, и даже въ скоромъ времени, полный экземпляръ партитуры *Руслана*; по счастью, сгорѣвшій экземпляръ не былъ еще совершенно единственный. (Въ Петербургѣ есть три другихъ рукописныхъ экземпляра: у В. П. Энгельгардта почти весь оригиналъ собственной руки Глинки, у Д. В. Стасова полная копія, подаренная ему Глинкой, и у г. Стелловскаго, которому принадлежитъ право изданія оперы; четвертый экземпляръ находится въ Берлинской публичной библіотекѣ, которой подаренъ также самимъ Глинкой). Но это еще нисколько

(1) Вотъ что выбросили самаго важнаго: всю середину первой интродукціи съ прелестною пѣсней Баяна (заключающею поэтическое пророчество о будущемъ появленіи великаго русскаго поэта Пушкина); всю середину антракта передъ 2-мъ актомъ; всю вторую половину сцены Головы (черезъ что эта сцена вышла столько же обезображенною, сколько и ненужною въ общей экономіи оперы); всю безподобную середину удивительнаго квартета въ концѣ 3-го акта, всю середину въ хорѣ *Поимбеть*, котораго послѣ этой *операции* и при невѣроятномъ темпѣ вовсе узнать нельзя; все оригинальное окончаніе *Лизинки*; всю середину въ прелестномъ романсѣ *Она мнѣ жизнь*; весь хорикъ, слѣдующій за романсомъ, и т. д.

не доказываетъ, что оперу будутъ снова давать. Отъ кого ожидать теперь новаго подвига, подобнаго подвигамъ Булохова и Петрова? Кто рѣшится поднять опять на ноги эту оперу, которая стоитъ столькихъ тяжелыхъ трудовъ и работъ приготовленія, и которую такъ мало всѣ любятъ, до которой нѣтъ никому почти дѣла?

Съ *Жизнью за Царя* будетъ, конечно, совсѣмъ иначе: эту оперу сначала долго презирали, не находили въ ней ничего кромѣ *мужицкой музыки*, но теперь уже давно все измѣнилось, она вошла давно уже во всѣ права признанной, уважаемой, если не любимой оперы. Ея патріотическое направленіе сдѣлало то, что она стоитъ на афишѣ непременно во всѣ торжественные дни въ году, и къ ней поневолѣ уже всѣ привыкли; у многихъ началось привычкой, а кончилось и пониманіемъ и любовью. Значитъ, при такихъ обстоятельствахъ, безъ *Жизни за Царя* обходиться теперь нельзя; эту оперу непременно поставятъ, сейчасъ же, раньше всякой другой оперы.

Русланъ и Людмила — совсѣмъ другое дѣло. Патріотическаго направленія въ ней нѣтъ, художественное ея совершенство, музыкальность ея сокровища еще остаются для массы точно закодированною тайной, и вообще говоря, ее давно уже привыкли считать оперой, которая неизмѣримо ниже *Жизни за Царя*, оперой совершенно неудачною, чрезвычайно скучною и только что *переступною* оперой, немногія прекрасныя части которой не въ состояніи выкупить основную внутреннюю негодность. Зачѣмъ же будутъ снова давать такую оперу? Это была бы слишкомъ дорогая и ненужная роскошь.

И однакоже, казалось бы, что можетъ быть проще, какъ чувствовать всю великость, все необыкновенное значеніе *Руслана и Людмилы*, всю безпредѣльную пропасть, которая отдѣляетъ ее отъ всего, что дается на нашемъ театрѣ, всю глубокую разницу, которая лежитъ между нею и даже *Жизнью за Царя!*

Жизнь за Царя — превосходное художественное произведеніе, чрезвычайно самостоятельное и новое посреди всей остальной европейской музыки, со значительнымъ совершенствомъ и великою талантливостью въ частяхъ своихъ. Въ этомъ нѣтъ и не можетъ быть сомнѣнія. Но это произведеніе Глинки, еще юности, еще далеко не достигшаго того, къ чему онъ былъ способенъ, далеко еще не проявившаго всей ширины и роскоши своей фантазіи, всего ослѣпительнаго великолѣпія своей творческой силы. Между обѣими операми точно такая же разница, какъ между обѣими ихъ увертюрами: увертюра *Жизни за Царя* нѣсколько безцвѣтна и безхарактерна, несмотря на чудесныя части и подробности, всего больше грѣшитъ сентиментальнымъ, постоянно минорнымъ настроеніемъ, которое Глинка считалъ въ то время не-

прежнюю принадлежностью русской национальности. Увертюра *Руслана* могучая, свѣтлая, полная силы и страсти, поэтической глубины и стремительнаго полета, богатирства и волшебства, здоровья и жизни. Посмотрите, какая уже разница лежить между самыми сюжетами двухъ оперъ!

Конечно, это безконечное разнообразіе и совершенное несходство одной оперы съ другою есть первое и рѣшительнѣйшее доказательство глубокости и истинности таланта Глинки, который самъ себя не повторялъ, а со всякою новою вещью являлся *рѣшительно-новымъ*, *неузнаваемымъ*; тотъ народъ, у котораго есть такія двѣ оперы, какъ *Жизнь за Царя* и *Русланъ и Людмила*, долженъ безконечно ими гордиться и быть счастливымъ, что у него былъ художникъ, произведшій такія два созданія, но тѣмъ не менѣе сравненіе этихъ двухъ произведеній и возможно и необходимо, для того чтобы видѣть каждое изъ нихъ въ настоящемъ свѣтѣ.

Въ *Жизни за Царя* исключительно патріотическій сюжетъ, выбранный подъ вліяніемъ того вкуса, который царствовалъ у насъ въ романахъ и пьесахъ 30-хъ годовъ (*Юрій Милославскій*, *Рука Всевышняго отечество спасла* и т. д.), и притомъ такой односторонній и неблагодарный сюжетъ, который непрежнѣно заставлялъ дать всей оперѣ жалобный и тоскливый колоритъ. Собственно говоря, вся опера назначена для прославленія *пассивнаго* самопожертвованія: но это даетъ матеріала на одну только сцену и на нѣсколько фразъ внѣ ея, все прочее придѣлано и приложено какъ антуражъ. Дѣйствующихъ лицъ собственно только двое: Сусанинъ и отрядъ Поляковъ, схватывающихъ и влекущихъ его; всѣ прочія лица ровно ничего не значатъ въ оперѣ, совершенно вставные, всѣхъ болѣе Ваня, который отъ начала и до конца оперы ничего другаго не дѣлаетъ, какъ только плачетъ и жалуется. Великолѣпная сцена польскаго бала есть вставной дивертисментъ, ненужный для оперы и невѣрный по задуманью и по безличности; еще болѣе великолѣпный эпилогъ оперы есть тоже вставка, вовсе не драматическая. Неискусство составленія либретто могло бы быть легко извинено, по той же причинѣ, по которой мы извиняемъ неискусство всѣхъ существующихъ либреттъ: каждое изъ нихъ должно подвергнуться обвиненіямъ, точно такимъ же, какъ приведенныя мною, а часто и болѣшимъ еще. Гораздо неизвинительнѣе отсутствіе всякихъ характеровъ въ оперѣ (кроме Сусанина), и всякаго дѣйствія между дѣйствующими лицами. Это все наложило неизгладимую печать и на музыку, которая и такъ уже несла гнетъ сюжета съ болѣзненнымъ и сентиментальнымъ колоритомъ въ большинствѣ своихъ подробностей. Однако же, несмотря на совокупность такихъ невыгодныхъ обстоятельствъ, Глинка все-таки создалъ оперу, въ которой многія части

чисто гениальны. Это всего больше относится къ хору эпилога *Славься, славься, святая Русь!* Не только у насъ, но ни у одного народа Европы нѣтъ народнаго гимна, который могъ бы идти въ какую-нибудь самую отдаленную параллель съ этимъ великимъ созданіемъ, полнымъ неизъяснимаго величія, силы и глубочайшей красоты. Всѣ остальные народные гимны точно букашки передъ этимъ колоссомъ.

Такихъ недостатковъ сюжета и задачи, какъ у *Жизни за Царя*, нѣтъ у *Руслана*. У этой оперы содержаніе чисто эпическое, оно лишено наставительнаго и пассивнаго лиризма *Жизни за Царя*, но за то тѣмъ болѣе выиграло въ богатствѣ колорита, въ силѣ, въ разнообразіи, въ красотѣ, въ жизни. Глинка далъ оперѣ совершенно новое значеніе, совершенно новый колоритъ, котораго не было въ игривой и очень легкой сказкѣ Пушкина. Но иначе и не бывастъ у великихъ художниковъ: сюжеты заимствуются ими у другаго автора не для того, чтобы повторять ихъ, или придѣлать къ нимъ иллюстрацію, а чтобы воплотить ихъ въ своей собственной формѣ, создать новое общее и новыя части, новые характеры и новыя подробности дѣйствія, исключительно свойственныя натурѣ автора; чужой сюжетъ служить ему только первымъ побужденіемъ, исходною точкою, общою главною нитью и больше ничего. А потому, въ *Русланъ и Людмила* Глинки все другое чѣмъ у Пушкина: и Людмила, и ея женихъ, и колоритъ волшебства, подъ покровомъ котораго совершается все дѣйствіе оперы, и разнообразные поэтическія мѣстности, на которыя перенесены одинъ за другимъ всѣ дѣйствующія лица. Только оставивъ далеко въ сторонѣ Пушкина, почти позабывъ его, могъ Глинка совершить тѣ чудеса искусства, которыя осуществились въ *Русланъ и Людмила*, только при этомъ переработанномъ на свой ладъ сюжетѣ могъ его талантъ размахнуть всю силу широкихъ крыльевъ своихъ.

Послѣ созданія *Руслана*, у Глинки есть только два соперника въ оперномъ мірѣ: Глукъ и Моцартъ. Въ нашемъ столѣтіи онъ стоить совершенно одиноко, вдали отъ тѣхъ неполныхъ или фальшивыхъ, узкихъ или ограниченныхъ цѣлей и формъ, для которыхъ и въ которыхъ создались всѣ прочія оперы нашего времени. Правда, Глинка почти совершенно лишень способенъ къ сценичности. Но этимъ самымъ недостаткомъ страдаютъ и Глукъ и Моцартъ (кромѣ комическихъ его оперъ). За то онъ столько же драматиченъ, сколько они оба. Часто смѣшиваютъ эти двѣ стороны творчества — драматичность и сценичность, между тѣмъ какъ онисущественно разнятся и часто не совмѣщаются въ одномъ и томъ же авторѣ (примѣровъ тому довольно), и потому упрекаютъ Глинку самымъ легкомысленнымъ образомъ въ

отсутствіи сценическаго дѣйствія, считая, что это смертельная Ахилессова пята въ талантѣ Глинки, и не замѣчая, что этотъ недостатокъ вознагражденъ у него самою глубокою и полною драматичностью частей и подробностей. Совершенно полныхъ талантовъ нѣтъ на свѣтѣ, и дѣло состоитъ не въ томъ, чтобы подводить каждаго автора подъ одну мѣрку и высчитывать, чего, у него не хватаетъ въ ростѣ до общей сажени, а въ томъ, чтобы уразумѣвать особенность его составнаго характера и фізіономіи, ясно видѣть, что имъ принесено въ общую сокровищницу искусства и таланта. Невольно спросишь также: отчего же отсутствіе сценичности поставляется Глинкѣ въ такое преступленіе и недостатокъ, между тѣмъ какъ созданія Глука и Моцарта никѣмъ не считаются умалившимися отъ того, что имъ, при огромной драматической способности, природа не дала такого же таланта сценическаго: у нихъ точно такая же безсвязность дѣйствія въ оперѣ, точно такія же длинныя аріи и ансамбли, гдѣ тому или другому лицу бывають принесены въ жертву всѣ остальные лица (вспомнишь только арію каталога, квартетъ, терцетъ 1-го дѣйствія, конецъ секстета 2-го дѣйствія, аріи Церлины и Донны Анны и т. д. въ *Донъ-Жуанъ*; почти всѣ аріи, дуэты, терцеты и квартеты въ операхъ Глука). Это знаютъ всѣ, которые понимаютъ настоящую музыку. Тѣ же, которые музыки не понимаютъ и довольствуются итальянскою оперой, никогда и не воображали ѳпрекать эту послѣднюю въ рѣшительнѣйшемъ отсутствіи сценичности, можетъ быть именно потому, что въ ней заключается еще также совершенное отсутствіе и драматизма, и музыки.

Неизвѣстно будущее, неизвѣстны новыя дороги, по которымъ искусство можетъ пойти, двинутое могучею рукой будущихъ талантовъ (являвшіяся до сихъ поръ попытки къ водворенію *сценичности* на оперной сценѣ всего удовлетворительнѣе осуществлялись только въ комической оперѣ; внѣ ея онѣ приводили до сихъ поръ почти исключительно только къ мелодрамамъ и внѣшнимъ матеріальнымъ эффектамъ). Но какое бы ни было это будущее, великія прежнія созданія никогда не перестанутъ блистать яркими и животворными свѣтилами. Одно изъ самыхъ могучихъ и величественныхъ между ними *Русланъ и Людмила*. Неужели же, несмотря на свою великую натуру, несмотря на то великое будущее, которое его несомнѣнно ожидаетъ, это созданіе долго еще не избѣгнетъ той унижительной и мученической судьбы, которая до сихъ поръ преслѣдовала его? Неужели эта опера должна теперь, послѣ пожара петербургскаго Театра-цирка, снова на нѣсколько десятковъ лѣтъ скрыться въ мракъ театральныхъ архивовъ и ожидать новыхъ подвиговъ самопожертванія, подобныхъ подвигамъ, совершеннымъ на нашихъ глазахъ и почти бесплодно, Булоховымъ и Петровымъ? И

если какимъ нибудь чудомъ для *Руслана* настанетъ наконецъ иная судьба, чѣмъ то несчастье, которое до сихъ поръ ее не покидастъ, если эта опера станетъ наконецъ на нашей сценѣ и въ общемъ мнѣніи на томъ несокрушимомъ пьедесталѣ, который ей принадлежитъ, неужели же слушающая публика должна будетъ опять зависѣть отъ капризовъ того или другаго дирижера, должна будетъ узнавать оперу въ искаженномъ видѣ невѣрнаго исполненія и притомъ тѣ только части и отрывки, которыя дирижеру заблагоразсудится дать услышать, а не все то, *что* сочинилъ и *какъ* сочинилъ авторъ? Чтѣ бы сказала эта же самая публика, еслибы, по причинѣ каприза, по соображенію какого бы то ни было профессора, ей стали показывать только половину или три четверти картины Брюллова или Иванова, а все остальное завѣсили бы, увѣряя, что прочаго не стоить или не должно смотрѣть для выигранія эффекта? Я думаю, всѣ сказали бы, что всякое художественное произведеніе (тѣмъ болѣе великое) есть принадлежность народа, а не профессора, и потребовали бы, чтобъ имъ показывали всю картину, какой бы судъ ни пришлось произносить потомъ о ней. Почему же и въ музыкальномъ дѣлѣ нельзя избавиться отъ ненужной опеки и излишне-нѣжной попечительности? Образованность и твердость общественнаго мнѣнія въ музыкальномъ дѣлѣ одніи могутъ совершить этотъ переворотъ.

Но какое тогда будетъ время! Тогда будетъ уже понято у насъ, что Глинка для насъ то же, что Глукъ и Моцартъ для Германіи; что мы должны гордиться его *Русланомъ* и *Людмилой*, 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 съ такимъ произведеніемъ должно обращаться съ бѣльшимъ почтеніемъ, чѣмъ это дѣлалось въ наше время, и что подъ предлогомъ необходимости выиграть 30 или 40 минутъ, не должно смѣть варварски обрѣзывать ее; что эта опера должна утвердиться на нашей оперной сценѣ и никогда не сходитъ съ нея, для того чтобъ быть постоянно предъ глазами новыхъ возрастающихъ поколѣній; что это народное произведеніе должно быть постановлено у насъ съ такимъ же точно блескомъ, роскошью, тщательностью (начиная отъ хоровъ и до военной оркестровки), съ такою же художественною и даже археологическою вѣрностью, съ какими ставятся въ Англіи трагедіи Шекспира, въ Германіи трагедіи Софокла, оперы Глука и Моцарта; наконецъ, что Глинка, создавшій *Руслана* и *Людмилу*, принадлежитъ къ числу тѣхъ людей, которымъ ставятъ монументы. Какое это будетъ тогда время!

В. Стасовъ.