

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: 6EA07119-BFDF-4694-A382-F124CB43B0AD
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Верить ли? (Музыкальная критика)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

#1	0005
Комментарии	0038

В. В. Стасов
Верить ли?

Письмо к псевдониму: три звездочки (адресовано Ц. А. Кюи, направлено против А. Н. Серова и его оперы «Рогнеда»).

Мы уже не раз толковали с вами о том предмете, который заставляет меня теперь приняться за перо. Вы тоже не раз беседовали о нем с читателями «С.-Петербургских ведомостей». Но вам казались странными, необъяснимыми некоторые из фактов, о которых вы заявляли в прекрасных статьях ваших. Позвольте мне предложить вам истолкование их, которое кажется мне самым простым, самым естественным. Я буду очень рад, если вы сообщите мне ваши замечания или возражения: мне кажется, все, кому дорого искусство, кто действительно интересуется делом, не посетует на нас за старания разъяснить как можно лучше (по нашему разумению) несколько существеннейших вопросов, и это — даже вопреки моде, вопреки известной части публики и вопреки тем недостойным аргументам, не имеющим ничего общего ни с искусством, ни с логикой, какими нам иногда отвечали газеты.

К остальным мотивам всегдашнего самовосхищения прибавился у нас в последнее время еще один.

Теперь это уже дело для всех решенное, что мы живем в великий момент русской музыки. Даже самый неверующий должен в том убедиться: стоит ему только посмотреть, что делают и говорят публика и газеты.

Публика — та нашла, что у ней есть теперь своя собственная, русская, самостоятельная музыка под видом оперы, которая выше и лучше всего до сих пор существовавшего у нас, которая есть перл русской сцены и навеки останется украшением русского театра. [1]

Поэтому, полная такого счастливого убеждения, публика с беспримерным энтузиазмом наслаждается новым колоссальным созданием. Она устремляется на каждое представление оперы с жадностью, с которой может сравниться разве только жадность увидеть «Конька-Горбунка» или «Орфея в аду». Одни из среды публики чувствуют, что «сердце их ширится от восторга», а потому проливают «слезы умиления», другие «потрясены широ-

ким размахом композитора», силою, энергиею его вдохновения, упоены его самостоятельностью и национальным духом; третьи начинают поговаривать с непочтением о всегдашнем своем идоле — о самой итальянской опере и поднимают руку даже на такие создания, как «Лучия» и «Травиата».

Фельетонисты — эти, с своей стороны, ни на шаг не отстают от энтузиазма и порывов публики и даже во многом превосходят их: они поспешили высказать, что с «Рогнеды» началась у нас новая эра музыкальная, а композитором совершен великий подвиг гражданский («потому что, — говорит одна газета, — велика в настоящее время заслуга расшевелить в зрителях чувства любви, примирения и самоотверженности»); что постановка оперы и хоры с оркестром под предводительством «даровитейшего и глубоко ученого капельмейстера подвинулись у нас гигантскими шагами вперед»; что сама публика громадно выросла и развилась теперь; наконец, что громадно же выросла и развилась тоже и музыкальная критика наша.

Ужели еще сомневаться в великости на-

стоящей минуты? Какой ряд триумфов и величий! Какая коллекция приобретений и завоеваний художественных! Еще бы патриотам не с ума сходить, еще бы им не гордиться и не умиляться!

Однакоже — что делать? — есть и скептики. Есть люди, которые, вопреки общему ликование, все-таки плохо верят в его резонность. Они и до сих пор не ощутили потребности в патриотической благодарности; они, не взирая на самые пламенные фельетоны, не видят, чтоб нова опер? «родилась в душе, много страдавшей» и великой; они, несмотря на все основательнейшие уверения, не замечают ни новой эры, ни переворота, они, как бы ни желали, все еще не разумеют, отчего наше чувство национальной гордости должно считаться теперь удовлетворенным. Им кажется, что и для благодарных слез, и для безграничной радости — еще рано, нет еще достаточных резонов, и что большинство публики приходит в энтузиазм от таких причин, которые, быть может, и очень важны для нее, но не могут иметь той же силы для всех.

Я не стану распространяться про костюмы,

про декорации: они по-прежнему неудовлетворительны или плохи, и, конечно, я долго еще останусь в полном неведении, почему надо находить гигантские шаги постановки там, где, наконец, как-нибудь проскользнут на сцену два-три порядочных русских костюма. Не стану также разуберять тех, кому нравится нынешний оперный капельмейстер, кто находит его «даровитейшим», по моему разумению, он все такой же, как и прежде, все такой же, как и всегдашние наши дирижеры, дирижер без малейшего вкуса и чувства музыкального. Это он доказывает на каждом шагу и своим деревянным исполнением лучших вещей, непониманием даже темпа, полным отсутствием художественных оттенков, урезыванием именно самых превосходных мест в гениальнейших операх, наконец, и тем, что отдает дирижировать какую-нибудь гениальную «Лезгинку» в «Руслане» и т. д. какому-то балетному дирижеру, точно будто эта музыка — пошлейшие *pas de deux* и *pas de trois* наших балетов.

Все тут в порядке, все по-прежнему, ни единый волосок не шелохнулся. Но я обра-

цусь к тем превращениям публики и критики, про которые нам теперь рассказывают. Что ж, есть эти превращения на деле? О нет! Какому быть развитию, какому движению вперед, какому обновлению и росту там, где еще всецело царит и покоряет сердца упорнейшая формалистика и старейшая фальшь? Публика — это все та же слепая, добродушная масса, которая не одарена особенным толком в своей любви и антипатии, которая поминутно принимает врага за друга и друга за врага, которая готова приходить в восторг от всяких вздоров и до глубины души, до радостной истерики готова потрясаться каждою неправдой, каждым преувеличением, каждою безвкусицей. Нет, напрасно искать сегодня стремления к правде и красоте там, где вчера упивались, и завтра точно так же будут упиваться всевозможной сладкомазой рутинной, принятой за красоту, за глубину и правду выражения. Нечего тут искать развития и роста. Что ж касается до критики, то — разверните столбцы фельетонов музыкальных, и, кроме исключений, составляющих для публики какую-то незнаемую, микроско-

пическую единицу, все остальные, пишущие там, — люди, которые совершенно одно и то же с публикой и по вкусу и по разумению: дальше «Пуритан», «Вильгельма Телля», «Фауста» Гуно и остального ребячьего лепета — они еще не ходили.

И на это-то все надо радоваться, этим гордиться, в этом видеть великий поворотный момент! Блажени верующий!

Я не намерен разбирать новую оперу, источник приведенных выше чувствований, мыслей, радостей. Мне кажется, она подозрительна уже и по тому одному, что нравится всем и каждому, без исключения, без разбора — это всегда признак опасный. Но еще более кажется она мне подозрительна потому, что нашла себе восторженного поклонника и покровителя в лице одного фельетониста, под названием г. Ростислава. Надо знать, что это за критик. Он всегда был вернейшим барометром хорошего и дурного: стоило только принимать наоборот то, что он говорил. Что он хвалил — всегда оказывалось плохо или пошло, что он порицал или ненавидел — то всегда выходило в высшей степени примеча-

тельно, иногда велико. Такие критики существуют везде, в том числе и в нашей литературе. В музыкальной критике Ростиславы — явление очень любопытное и даже полезное. Стоит прочесть такой фельетон, наполовину французский по ветреному порханию, наполовину немецкий по тяжелому педантству, чтобы получить настоящее понятие о той или другой музыке. Таким-то образом, все вместе, и компрометирующие похвалы г. Ростислава, и всеобщие восторги, всеобщий энтузиазм делают новую оперу, фаворитку публики, самую подозрительную вещью. Но я все-таки не стану разбирать ее. Публика влюблена теперь в «Рогнеду», как бывала влюблена то в «Фенеллу», то в «Деву Дуная», то в «Монте-Кристо», то в верченье столов, то в стуколку, то во многое тому подобное. Но публика как женщина: чем недостойнее предмет ее обожания, тем крепче к нему привязывается, а если он уже совершенно ничтожен или пошл, тогда возгорается у ней такая страсть, которая надолго вытесняет все остальное. К чему тогда разборы, доводы, доказательства? Разве их послушают? Все тогда

летит мимо ушей, без следа, без действия. Да и к чему мешать другим быть довольными, счастливыми на свой лад? Пусть навертываются благодарные слезы, пусть тысячи сердец умиляются и получают добрые нравы (сказал же один фельетонист нынче, что «прямое призвание театра облагороживать, просветлять, действовать на нравы» и что «Рогнеда» выполняет такие задачи в превосходстве). Пускай! Я не дотронусь до всего этого.

Но мне хочется привести несколько пунктов в ясность. Мне хочется уничтожить иные ширмы, которыми обманывают себя и других; мне хочется показать, сколько бывает логики и правды, когда публика, в чаду, высказывает причины своей любви или нелюбви к чему-нибудь; мне хочется, наконец, показать, какая разница между тем, что кажется и что действительно есть.

До сих пор все у нас терпеть не могли или, по крайней мере, очень не любили «Русалку» г. Даргомыжского. Вдруг медаль перевернулась, и оказалось, что ее любят, понимают, слушают с восхищением. Что это значит? Многие радуются теперь такому превраще-

нию, приходят в восторг от того, что и эта вещь попала в милость к публике. Но, полно, верить ли превращению, верить ли просветленному пониманию, народившемуся музыкальному толку и смыслу? Не фата ли моргана и тут тоже, как с постановкой, оркестром, капельмейстером, публикой и критикой? Пожалуй, — вернее последнее.

«Русалка» — в самом деле примечательная опера, выходящая далеко из ряда обычного оперного продовольствия нашего, но только она состоит из двух совершенно разных половин. Одна (и наибольшая) половина это — огромная масса самого обыкновенного итальянства, рутинных фраз, мелодий, оборотов, смешных каких-то ригурнелей, казенной школьной разработки. Все это — следствие общих оперных привычек, дурных многолетних примеров, старинного учения и робости перед решительным разрывом с условною, привычною фальшью. Другая половина заключила в себе изумительную силу драматизма и правды; отдельные слова, а иногда и целые речи, идущие прямо из души и никогда еще прежде не выраженные с такой исти-

ной; наконец, комизм, дышащий совершенно новой, еще до сих пор никому не известной правдой. Здесь заключены чудеса творчества и вдохновения, указывающие на возможность новой музыки, новой оперы, в таком роде, какого прежде нашего времени еще не было: музыки с направлением уже чисто реальным, музыки, покончившей со всякой ложной идеализацией, условностью и желающей на столько же приблизиться к действительной правде жизни, на сколько приближается к ней современная нам литература. Кроме лучших мест «Русалки», на возможность такой новой музыки, такой новой оперы указывают те драматические пьески и сцены, которые сочинены г. Даргомыжским в последние годы: они действительно уже открывают новую эру и, кроме новости задач, заключают новостные музыкальные средства и выражения, которых напрасно было бы искать в остальной музыке. Но та часть публики, которая вдруг будто бы полюбила «Русалку», еще всего этого и не подозревает, да, кажется, даже и не знает о существовании приведенных выше сцен и пьесок. Она приходит

В восхищение от того только в новооткрытой теперь опере г. Даргомьжского, что в ней есть плохого, что сближает ее с обыкновенными, рутинными операми прежнего времени, а также с слабейшими местами у Глинки: сладкие или чувствительные арии, дуэты и терцеты только и останавливают ее внимание, только они и возбуждают ее рукоплескания. Не вижу я во всем этом ничего утешительного, ничего такого, чему надо радоваться, и несколько не верю развитию музыкального чувства тех, кто будто бы уразумел нынче «Русалку». Разумеет огромные ее достоинства тот, кто понимает и все значительные ее недостатки. «Русалка» — это лишь задатки великого, необыкновенного будущего музыки, великого нового ее направления — реального.

[2]

Но какое теперь отношение публики к другому нашему значительному художнику, к Глинке?

Тут опять происходит почти точь-в-точь то же, что и с г. Даргомьжским.

Обрадовавшись «Рогнеде», которая пришла всем, как перчатка по руке, публика и

фельетонисты, ее представители, объявили с восхищением, что кончился глинкинский период в музыке и начался другой. Какой успех, какая радость! Как люди всегда торопятся поскорее отделаться от того, что не нравится и что, между тем, принято считать значительным; какая груда обвинений, предлогов, уверток появляется на свет, когда надо оправдать свое равнодушие к тому, что в самом деле хорошо!

Глинкинский период кончился? Да как же ему кончиться, когда он еще вовсе и не начинался? Если он был, то в чем же состоял? Неужели в том, что большинство всегда навыворот понимало и оценило Глинку?

За что «Жизнь за царя» была признана хорошою оперой, а Глинка примечательным отечественным композитором? Во-первых, за патриотический сюжет, а во-вторых (и еще более), за все то, что в опере было слабого. Стоит только вспомнить, какие места оперы производили всегда наибольшее впечатление. Все, что было там концертного, итальянского, сентиментального, плаксивого, то только и признавалось прекрасным, оригиналь-

ным (например, трио «Не томи, родимый», ария Вани, Антонида и тому подобные пьесы, заключающие в себе лишь отрицательные качества); эти вещи всегда и больше всего и нравились, на них только и было устремлено общее внимание, им опера и была обязана главным успехом. Точно так же все, что в опере встречалось ложнорусского, банального (например, «после драки молодецкой», дуэт и квартет третьего акта, многие места из роли Сусанина, иные танцы), считалось венцом национального творчества, находило поклонников. Напротив, что только было могучего, правдивого, гениального в большинстве хоров, в речитативах, в декламации — то оставалось незамеченным, неизвестным массе. До сих пор продолжается все то же, и тот самый Ростислав, о котором говорено выше, еще недавно заявлял печатно, что «Жизнь за царя» — была попытка «облечь в художественную форму народные наши мелодии» и что, благодаря этой попытке, русские «меломаны» (!?) «вкусили сладкого плода разукрашенной мелодии» и проч. Видите, в чем тут все дело состоит для г. Ростислава и его пуб-

лики? В разукрашенных и иных мелодиях! Понимаете, что такое облечение национальных мелодий в художественную форму? Это просто-напросто втискивание русских или псевдорусских мотивов в форму итальянских арий, дуэтов, терцетов и т. д., и когда это было сделано, тогда оказался у нас «сладкий плод», все остались довольны, пришли в восхищение от этой истинно национальной музыки. Поклонение «Жизни за царя» было только поклонением обычному итальянскому пению, слегка переделанному на русские нравы.

Но когда потом, широко развернув свои крылья, Глинка понесся орлиным полетом на высоты еще не виданные, еще не тронутые, русская публика отшатнулась от него, как от падшего таланта, как от врага. Глинку жалели, о нем говорили с состраданием, над ним трунили и насмехались. Один граф, тогдашний высший судья и оценщик музыкальный, погружая свой подбородок в галстук, говорил про какого-нибудь Рубини: «C'est Jupiter Olympien», а про «Руслана»: «C'est un opéra manqué»; один очень известный тогда генерал обещался посылать своих проштрафив-

шихся офицеров, вместо гауптвахты, на представление того же «Руслана», и вот — точно так же продолжается и по сю пору: истинные ценители и судьи не переставали еще с искренним соболезнованием припоминать при случае об этом бедном промахнувшемся Глинке, о его несчастной, неудачной опере!

Однако за что вся эта напасть, за что так не любили всегда эту оперу, в чем ее обвиняли? О, ее обвиняли во многом, обвинения сыпались со всех сторон.

Чаще всего обвиняли «Руслана» за то, что это будто бы «музыка немецкая». Ну, этого всегда надо было ожидать: что публике в музыке не нравится, то у ней всегда немецкое. Слово «немецкое» обыкновенно ничего другого не значит в устах русской публики, кроме того, что такая-то музыка ей антипатична и не есть ходячая итальянская. Только. Одним словом, это выражение совершенно равняется старинным обвинениям в вольтеррианстве и фармасонстве. И тут, и там в основе лежит одна и та же бессмыслица, одно и то же полнейшее незнание.

Потом обвиняли «Руслана» за плохость и

бессвязность либретто, и, в числе других, г. Серов, во времена оны, возгорелся однажды таким негодованием на это омерзительное явление, что печатно предсказывал, что лет через пять или шесть перестанут вовсе и давать «Руслана» — так невыносимо видеть на сцене эту оперу. Прошли эти пять-шесть лет: «Руслана» все еще дают, все еще смотрят без обморока. Но лжепророчество тут не главное. Главнее та логика, которая при этом работала у г. Серова в голове. Как! г. Серов приходил в благородную ярость, в сокрушительное негодование от содержания и либретто «Руслана»; но чего же он молчал при слушании и просмотрении всех бессвязностей, пустяков и глупостей, которыми кишат остальные оперы; отчего же он не предсказывал постыдного конца через пять или шесть лет всем вообще операм нашего времени; отчего он находил «органичность» и смысл даже в таких дюжинных, ординарных либретто, как либретто «Жизни за царя», или в таких смешных, нелепых и ходульных либретто, как все либретто вагнеровских опер? Один «Руслан» удостоился грозного, неумолимого пророчества! Пуб-

лика была еще удивительнее г. Серова. Ей ли приходилось жаловаться на либретто не то что уже «Руслана», но на какое бы то ни было либретто, ей, которая, не пошевелив усом, десятки лет сносит, да, кажется, еще бог знает сколько лет собирается сносить всю ту чепуху, всю ту нескладицу, которую ей то и дело подносят на оперных сценах! Слыхали ли вы, чтоб кто-нибудь жаловался на которое-нибудь либретто, из-за него не ходил слушать ту или другую оперу? Разумеется — нет. И, однакоже, все нелепости и бессмыслицы целой нашей литературы, вместе сложенные, ничто в сравнении с тою нелепостью и бессмыслицей, которые каждый постоянно глотает в операх. Недавно кто-то передовой из публики, придя в восторг от «Рогнеды», напечатал, что до тошноты надоели «Лучии» и «Травиаты». Вот видите ли: они до тошноты надоели, а отчего? Оттого, что уж чересчур много и долго ими питались и кормились. Появись новые «Лучии» и «Травиаты», еще не успевшие надоесть до тошноты, и все останутся совершенно довольны. И такие-то люди вдруг будто бы недовольны либретто «Руслана»?

Что за пустяки!

И действительно, что же в этом либретто такого невыносимого, возмутительного для всех? Читают же все совершенно спокойно и с полным удовольствием не только поэму Пушкина, послужившую основой Глинке, но и множество других в том же роде, и никто не жаловался. Иные скажут: да, это так, но у Глинки в опере сцены не связаны между собой, в общем ходе часто слышны пробелы, часто на сцене вовсе нет действия, так что то или другое лицо оперы придет, споет свою вещь, арию или каватину, и потом уйдет, чтоб уступить место другому лицу, которое точно так же придет, споет и уйдет. В этих обвинениях есть своя доля справедливости: действительно, в опере есть такие места. Я и не думаю их защищать, очень хорошо их знаю и сожалею, что они существуют. Но все-таки не верю, чтоб они могли служить действительным поводом к антипатии или равнодушию публики к «Руслану». В защиту этой оперы относительно последнего обвинения можно сказать многое. Положим, что в иных сценах, одна за другою следующих, и нет иногда свя-

зи, чувствуешь пробелы; но все это именно — пробелы и ничто больше. Партитура «Руслана» представлялась мне всегда таким созданием, которого иные части недоделаны автором или утрачены. Представьте себе драму Шекспира, из которой исчезло несколько самых важных сцен, таких, в необходимости которых никто не может сомневаться; представьте себе поэму Байрона, откуда вырвано или где недоделано несколько капитальнейших строф, непременно требуемых ходом поэмы; представьте себе драгоценную статую, у которой отбита или недоделана рука, нога, может быть, даже голова. Все это — несчастья, невознагражденные, неисправимые несчастья. Но неужели потому, что эти печальные факты существуют, мы должны меньше ценить то, что уже существует, меньше чувствовать гениальность того, что есть налицо, и даже, по прекрасной мысли г. Серова, должны отвергиваться от такого произведения? Опять-таки: условная форма арий и проч. Я первый сожалею о ней, искренно печалюсь, что великое создание Глинки не свободно от нее. Но неужели теперь или когда-нибудь по-

сле, через 50-100 лет, когда условность форм утратит свое значение в искусстве, будут меньше преклоняться перед гениальностью созданий, которые явились на свет в условных, неудовлетворительных формах прежнего времени?

Неужели 9-я симфония Бетховена перестанет когда-нибудь быть чудом искусства потому, что по заведенному порядку состоит, как и все симфонии, из непеременимых: *allegro*, *scherzo*, *adagio* и финала, да еще сочиненных (кроме финала) по известной симметрической формуле? А разве «Руслан» занимает не то же самое место между операми, как 9-я симфония между симфониями? Разве оба создания не принадлежат одинаково к числу высшего, что только создано искусством всех времен и всех народов? Но что бы ни было впереди, какие бы ни стали будущие понятия и оценки грядущих поколений, верно то, что наши современники не имели никакого права с негодованием и антипатией смотреть на «Руслана» за условность традиционных форм в иных местах его: эти формы еще никогда и нигде не возмущали их. Тем людям, которые

жаловались на арии и прочее в опере Глинки, я бы сказал: «А отчего вы никогда не жаловались не только на арии у Россини, Беллини или Верди, но даже у Мейербера и, наконец, в последнее время у г. Серова? У всех у них этого добра не мало». Говорят еще: «Что это за баллада Финна, что это за хор Головы и прочие арии, которые заставляют маяться самым немилосердным образом присутствующего тут Руслана или кого другого: что им в это время делать, куда деваться, что изобрести?» Да, отвечаю я, это правда, и мне очень жаль, что у Глинки есть в опере такие промахи, такие недочеты; но я спросил бы самих вопрошающих: «Отчего же только у Глинки увидели вы этот сучок в глазу, а не видали бревна во всех остальных хваленых, восхищающих каждого операх?» Так, не говоря уже о примерах прежнего времени и помня лишь то, что теперь происходит у нас пред глазами, я бы спросил: «А что должны делать прочие действующие лица на сцене, пока Олоферн поет свою арию, Вагоа и Авра свои песни, Изяслав свою песенку, Рогнеда свою балладу, ее прислужницы — свои хоры или пока женщины

пляшут свой хоровод, а скоморохи — свою пляску?»

Нет, все это плохие резоны, бессвязная логика — мудрено им верить. Нет, не за либретто так не любят «Руслана», не в содержании, не в условных формах, не в недостатке действия весь порок этой оперы: противоположных качеств публика и фельетона еще никогда и не видали или, по крайней мере, еще никогда и не замечали на сцене, да в них и не нуждались. Нет, в чем-нибудь другом надо искать причину антипатичности великой глинкинской оперы для массы. Все это только увертки, предлоги и отговорки. Настоящие же причины, по-моему, совсем другие.

Во-первых, во всем, что создано Глинкой высшего и лучшего (а таков почти весь «Руслан»), нет уже более ни итальянщины, ни иной какой-нибудь плоской, общедоступной пошлости: все дышит поэзией и глубоким самостоятельным творчеством. Это масса не скоро прощает. Ей нужны, для того чтобы почувствовать удовольствие, восторг, энтузиазм — такие жалкие, несчастные вещи, как «пляска скоморохов», «женский хоровод», ду-

эт Руальда со странником, пилигримские хоры.

Потом выражение всех душевных движений, чувства слишком правдиво у Глинки, слишком полно вдохновения и истинной красоты. Это большинству публики тоже покуда не годится, ей невыносимы изумительные по правде и красоте речитативы Баяна, Финна, Руслана, Ратмира — в них нет ничего бесцветного, казенного, привычного; публика довольна тогда лишь, когда действующие лица распевают, вопят или мямлят так, как это делают в новой опере князь Владимир, Рогнеда или пустынный.

Далее, у Глинки такое творческое ясновидение и воплощение национального, древнего колорита, которое слишком грузно для желудка «меломанов» (как их называет забавник Ростислав). Разве они когда-нибудь чувствовали всю поразительность изображения древнеславянского языческого мира в «Руслане», этом, быть может, вдохновеннейшем, гениальнейшем создании всего русского искусства? Разве они были потрясены красотой и нежным ароматом восточных картин, начер-

ченных Глинкой? Никогда им не надо такой правды, такой красоты, такого веяния истории. Им нужно что-нибудь поглубже, пообыкновеннее, они всегда найдут истинную национальность в «Тройке», «Лучинушке», «Сарафане». Они пошлости не только не чувствуют, но еще радуются на нее; они воображают, что стоит захотеть человеку, занимающемуся композиторскими делами, и он сочинит музыку в самом ассирийском, еврейском, индийском, русском или каком угодно вкусе. Вот поэтому-то они все вместе, эти «меломаны», и не чувствуют, что в этих ужасных по своей тривиальности и безвкусице «плясках скоморохов», песнях дурака и проч., наконец во всей «Рогнеде» столько же истинной русской национальности, столько же древней языческой Руси, сколько истинной итальянской национальности в «Фенелле», швейцарской в «Вильгельме Телле», новой русской в «Северной Звезде», старой немецкой в «Фаусте» Гуно.

Наконец, у Глинки слишком правдивое, всецелое, до последнего волоска истинное и поэтическое воспроизведение характеров,

слишком глубокий и истинный драматизм в них. Посмотрите: Фарлаф, Руслан, Ратмир, Су-санин — какие это все художественно созданные, отчеканенные личности и характеры! Каждый из них — картина полная, цельная; каждый — воплощает век, народность. У большинства публики нет потребности в такой правде, верности и глубине: она признает вполне удовлетворительными, в высшей степени талантливо созданными драмы и личности г. Серова, у которого все мужчины — бабы, а все бабы — мужчины; первые только пьянствуют и шумят, вторые — только все бегают с ножами и режут головы.

После всего этого я спрашиваю: в чем же состоял глинкинский период? В том, что его не было? В том, что, несмотря на гениальную деятельность нового, самостоятельного композитора, масса публики оставалась все при прежних своих вкусах и понятиях, не изменилась ни в чем и на йоту и продолжала любить прежние или новые пустяки, восторгаться прежними или новыми ничтожествами? Нет, не так совершаются периоды, носящие на себе печать той или другой личности. Вот, на-

пример, россиниевский, вердиевский, мейерберовский периоды — вот эти в самом деле были, в том нечего сомневаться: произведения этих людей, какие бы они там ни были, всем нравились, всех затрагивали, отвечали всем вкусам; были причиною упоения, радости всех современников, находили десятки подражателей. Было ли что-нибудь подобное с музыкой Глинки (кроме плохой)? Кто был счастлив этой музыкой, чьи она переменяла, подняла, расширила мысли и чувства, кому из публики дала новое направление? Разве, дерзали сравнивать Глинку не то что уже с кем-нибудь из признанных «классических» авторитетов — с Мейерберами, Спонтини, Керубини, Шпорами, Оберами, но даже с кем-нибудь из нелепейших и ничтожнейших итальянцев? Нет, в крайнем случае Глинку признавали сносным композитором, да и то только у себя дома, да и то наполовину из патриотизма. Это ли значит, что он наполнил собою период?

Нет, не глинкинский период у нас кончился, не «искусство в России начинается» (как уверяет также одна газета), а просто появи-

лось теперь у нас на театре то, что всем нужно, что всем нравится, что пришлось по всем вкусам и понятиям.

Нынешняя русская публика в опере — трех сортов, как и все публики в Европе. Одна группа состоит из людей, находящихся покуда еще на самой низшей ступени развития, лишенных равно и вкуса, и понимания и потому всецело утонувших в самой жалкой, рутинной и вполне фальшивой музыке — итальянской. Эти люди еще ничего не различают, и, кроме самых пустых мелодий и ничтожнейшего сладкозвучия, все остальное для них — дремучий лес. Противоположную группу составляют люди, которые способны разуместь, понимать и любить настоящее искусство, высокое и великое, и могут удовлетворяться лишь теми его произведениями, где есть в самом деле талант, правда и красота. Между этими двумя крайностями помещается огромное большинство, состоящее из тех, кто и от хорошего непрочь да и от плохого приходит в энтузиазм, кто и гениальному созданию бьет в ладоши, да и от бездарного проливает слезы. Это те самые люди, которые

всегда готовы назвать Шекспира великим, но и от Дюма ночей не спят; которые соглашаются, что Бетховен гений, но и Флотов тоже; которые надевают венец на Рашель, но тоже и на крикливого певуна, достойного исполнителя вердиевской музыки.

Вот этой-то массе, которая «ни пава, ни ворона» — вот ей-то как раз по душе пришелся, и всего больше всегда нравился Мейербер. У этого музыканта соединяется множество самых разнообразных качеств, в нем одном совокуплено пропасть того, что нужно каждому неразвитому вкусу: декоративность, поминутные эффекты, самые ординарные итальянские и французские мелодии и рулады, декламация без правды, но вполне риторическая, притворная, иногда серьезность намерений и форм, чаще всего вульгарность и пошлость, наконец, общедоступность и легкость для понимания, все это облитое наружным, совершенно внешним, стеклярусным блеском и нарядностью, — как все это вместе должно всегда нравиться, соответствовать вкусам большинства! Эта масса, это большинство, приходя в восторг от мейерберовских опер, в то же

самое время приходит в восторг и от самих себя. Они говорят с гордостью: «О, мы совсем не то, что вон эти бедные люди, которые ничего не понимают в музыке! Мы гораздо выше их; мы драму разумеем, мы истину понимаем: нам подавай „страницы истории“ в музыке, мы глубочайшими движениями души питаемся!» И самодовольно охорашиваясь, эти люди идут и слушают мейерберовскую музыку, воображая, что в ней, в самом деле, есть все то, чем они гордятся. Но какая же должна была начаться радость у нашей публики, когда у нее явился свой собственный Мейербер! Потому что, нет сомнения, у г. Серова самое мейерберовское направление, самый мейерберовский строй душевный, и если он прежде когда-то нападал на этого музыканта, то это было не что иное, как чистейшее недоразумение. Точно так же, как Мейербер, он только и помышляет об эффектах, способных понравиться грубейшим вкусам; точно так же, как Мейербер, он всего более склонен к сочинению музыки пустой или тривиальной; точно также, как и тот, он неспособен к выражению души, ее порывов, ощущение

ний, радостей и слез, неспособен к воспроизведению ни единой черточки из жизни нашего внутреннего мира, неспособен к созданию ни одного характера; он точно так же в своем равнодушном эклектизме готов братья за какую угодно народность, эпоху и сцену. Вся разница между двумя композиторами только в том, что у Мейербера все-таки иной раз больше способности к музыкальной технике, к музыкальным формам, больше воображения и, наконец, в том, что итальянские рулады Мейербера заменены у г. Серова вердиевской превосходной «драматичностью», а прежние французские оперные формы — новою вычурностью и риторикой Листа и Вагнера, да вдобавок всеми красотами сочинителей русских романсов. Но, как видно, это-то самое публике нашей и нужно, и вот — те самые люди, которые находили сокровища поэзии в «GrБсе» Алисы, в любовном дуэте Валентины с Раулем, глубину исторической правды в хоре благословения кинжалов в «Гугенотах», тают теперь от восторга и счастья, слушая подобные же чудеса у себя дома; у нас есть теперь свои «страницы истории», чудно

выраженные музыкой, свои заговоры, свои гениальные «противопоставления», пиры, марши, охоты, гимны! Конечно, скоро у нас в опере будут тоже изображены пожары, игра в кости, восстания из гробов, катанье на коньках, и тогда уже нам нечего более завидовать Европе по музыке. Сколько во всем, созданном русским Мейербером, открыто вдохновения, творчества, создавательной силы! Какие блаженные минуты переживают многие, вбирая в себя эти драгоценные звуки! И как же делу быть иначе, когда г. композитор похлопотал обо всех? Посмотрите, чего только нет в новой опере г. Серова: панихиды, гимны и обращение России — для людей благочестивых; охоты и бражничанье — для веселых бонвиванов; вечи и народные приговоры — для славянофилов и почвенников; вердиевщина — для «меломанов»; контрапункты и соединенные темы — для школяров и учителей. Всякому свой гостинец, и вот каждый рад, и благодарен, и аплодирует, и тронут!

Куда тут думать о настоящей музыке, о той, где нет уже одних только грубых эффектов, где нет более пустяков и пошлости, где

автор и не помышлял о том, как бы сделаться
фаворитом публики!

1866 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинни-

ком, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подпи-

сью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие

условные обозначения:

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

«ВЕРИТЬ ЛИ?»

Письмо к псевдониму: три звездочки».

Статья впервые опубликована в «С.-Петербургских ведомостях» в 1866 году (16 марта, № 74) за подписью «М. С».

Под псевдонимом «три звездочки» выступал в печати Ц. А. Кюи.

В данном случае главной фигурой, против которой были направлены стрелы стасовской полемики, являлся А. Н. Серов, объектом нападков — только что поставленная на сцене опера Серова «Рогнеда».

В своей статье Стасов, несправедливо критикуя оперу Серова и приписывая музыке «Рогнеды» совершенно несвойственные ей качества, писал:

«Но какая же должна была начаться радость у нашей публики, когда у нее явился собственный Мейербер! Потому что, нет сомнения, у Серова самое мейерберовское направление, самый мейерберовский строй душевный... Посмотрите, чего только нет в новой опере Серова: панихиды, гимны обращения России — для людей благочестивых; охоты и бражничание — для веселых бонвиванов; вечи и народные приговоры — для славянофилов и почвенников; вердиевщина — для „меломанов“; контрапункты и соединенные темы — для школяров и учителей. Всякому свой гостинец, и вот каждый рад, и благодарен, и аплодирует, и тронут».

Наряду с такой критикой, в которой Стасов собирает целый «букет» своих чисто стасовских аргументов против музыки оперы «Рогнеда», в статье «Верить ли?» он снова поднимает весь тот круг музыкальных вопросов, по которым у него были расхождения с Серовым.

Особенно резкое расхождение у Стасова с Серовым, вызвавшее большую полемику, было по поводу понимания обоими критиками творчества М. И. Глинки. Серов доказывал огромное общественно-культурное значение оперы «Иван Сусанин», как первой реалистической народной музыкальной драмы. Стасов же, недооценивая прогрессивную роль «Ивана Сусанина» в общем развитии русской культуры, выдвигал на первый план «Руслана», как основополагающее эпическое произведение. В целом, по своему общественному резонансу, эта полемика, временами принимавшая весьма острые формы, все же способствовала еще большему утверждению пиэте-та творчества самого Глинки (см., напр., работу Серова «Руслан и русланисты»).

Как мудро заметил П. И. Чайковский в одной из своих опубликованных статей «Возобновление „Руслана и Людмилы“ 1872 года, делая попытку примирить обе резко расходящиеся точки зрения: „Становясь на специфический музыкальный штандпункт, он (Серов) нисколько не отрицает несомненных преимуществ „Руслана“; музыкального материала в

последнем больше, и он лучшего качества. Но известно, что крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству формы, в которой вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию с ее внешним выражением“ (П. И. Чайковский. „Музыкальные фельетоны и заметки“. М., 1898).

В наше время работы и Серова и Стасова высоко ценятся, как выдающиеся творения русской критической мысли. В своих глубоких и острых выступлениях на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году А. А. Жданов упоминает имена Стасова, Серова и неоднократно цитирует их высказывания.

А. Н. Дмитриев

Примечания

«Рогнеда» Серова.

[^^^]

2

Спустя три года все это было осуществлено Даргомыжским в «Каменном госте». — В. С.

[^^^]