



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Это цифровая копия книги, хранящейся для потомков на библиотечных полках, прежде чем ее отсканировали сотрудники компании Google в рамках проекта, цель которого - сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских прав на эту книгу истек, и она перешла в свободный доступ. Книга переходит в свободный доступ, если на нее не были поданы авторские права или срок действия авторских прав истек. Переход книги в свободный доступ в разных странах осуществляется по-разному. Книги, перешедшие в свободный доступ, это наш ключ к прошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохраняются все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как наименование о том долгом пути, который книга прошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

### **Правила использования**

Компания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы перевести книги, перешедшие в свободный доступ, в цифровой формат и сделать их широкодоступными. Книги, перешедшие в свободный доступ, принадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые действия, предотвращающие коммерческое использование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас о следующем.

- Не используйте файлы в коммерческих целях.  
Мы разработали программу Поиск книг Google для всех пользователей, поэтому используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отключайте автоматические запросы.  
Не отключайте в систему Google автоматические запросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного перевода, оптического распознавания символов или других областей, где доступ к большому количеству текста может оказаться полезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем использовать материалы, перешедшие в свободный доступ.
- Не удаляйте атрибуты Google.  
В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он позволяет пользователям узнать об этом проекте и помогает им найти дополнительные материалы при помощи программы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.  
Независимо от того, что Вы используете, не забудьте проверить законность своих действий, за которые Вы несете полную ответственность. Не думайте, что если книга перешла в свободный доступ в США, то ее на этом основании могут использовать читатели из других стран. Условия для перехода книги в свободный доступ в разных странах различны, поэтому нет единых правил, позволяющих определить, можно ли в определенном случае использовать определенную книгу. Не думайте, что если книга появилась в Поиске книг Google, то ее можно использовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских прав может быть очень серьезным.

### **О программе Поиск книг Google**

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне доступной и полезной. Программа Поиск книг Google помогает пользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый поиск по этой книге можно выполнить на странице <http://books.google.com/>

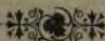
PG3358  
M819  
1899

STANFORD  
LIBRARIES

М. М. ИВАНОВЪ

# ПУШКИНЪ ВЪ МУЗЫКЪ

ИСТОРИКО-КРИТИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ



С.-ПЕТЕРБУРГЪ



Типографія А. С. Суворина. Эртелевъ пер., д. 13



1899



# ПУШКИНЪ ВЪ МУЗЫКЪ



М. М. ИВАНОВЪ

# ПУШКИНЪ ВЪ МУЗЫКЪ

---

ИСТОРИКО-КРИТИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ



С.-ПЕТЕРБУРГЪ



Типографія А. С. Суворина. Златевъ пер., д. 13

1899



Дозволено цензурою 22 мая 1899 г. С.-Петербургъ.





1) К. Павловъ. 2) А. Алябьевъ. 3) А. С. Пушкинъ. 4) М. Глинка.  
5) А. Даргомыжскій.



## I.

Наиболѣе обычное явленіе въ литературномъ мірѣ, когда дѣло касается трехъ,—по выраженію покойнаго Ю. К. Арнольда, —музыкійскихъ «искусствъ», слова, звука и движенія, это—равнодушіе литераторовъ къ искусству звука. Писатели и поэты—совершенно естественно—интересуются драмою, нерѣдко выказываютъ живѣйшее вниманіе къ «оркестрикѣ» (то-есть къ балету) и почти всегда удѣляютъ нуль вниманія искусству звуковъ, даже и тогда, когда по какой-либо причинѣ считаютъ необходимымъ скрывать подобное свое безучастіе. Такъ Викторъ Гюго, платонически высказывавшій всяческое сочувствіе Берлиозу въ дни его новшества, въ 30-хъ годахъ, на дѣлѣ требовалъ для своихъ драмъ и трагедій въ ихъ патетическихъ мѣстахъ—лишь вальсовъ подъ сурдиною и отъ всякой иной музыки открещивался. Такъ поступали и всѣ егопріятели и единомышленники, тогдашніе романтики — Т. Готье,

А. Дюма и др., при чемъ нѣкорые, напримѣръ, Готье, даже ставили себѣ совсѣмъ въ заслугу полное отсутствіе у нихъ музыкальнаго слуха, гордились своимъ равнодушіемъ къ Эвтерпѣ, подражая, впрочемъ, въ этомъ случаѣ Вольтеру, тоже отзывавшемуся, какъ извѣстно, весьма неблагопріятно о «шумѣ, называемомъ музыкою и притомъ оплачиваемомъ дорого». Наши поэты и беллетристы въ большинствѣ тоже мало прельщались и прельщаются Эвтерпою; среди самыхъ знаменитыхъ изъ нихъ можно назвать лишь очень немногихъ, не остававшихся чуждыми прелести музыкальнаго искусства. Одна изъ вершинъ нашей литературы и поэзіи, Пушкинъ — интересовался ли музыкою?

На это трудно отвѣтить вполне опредѣленно, но, кажется, что отвѣтъ долженъ быть утвердительный. Въ перепискѣ его и въ произведеніяхъ встрѣчаются мѣста, указывающія на вниманіе, которое удѣлялъ поэтъ музыкѣ вообще и въ частности современнымъ ему произведеніямъ музыкальнаго искусства. Въ дни лицейскіе и въ первый петербургскій періодъ своей жизни поэтъ, конечно, всего болѣе увлекался «оркестрикою», какъ, впрочемъ, въ александровскую эпоху увлекалась балетомъ не одна только тогдашняя молодежь, но и люди солидные.

Діаны грудь, ланиты Флоры  
Прелестны, милые друзья!

Однако ножка Терпсихоры  
Прелестнѣй чѣмъ-то для меня—

говорить Пушкинъ въ «Онѣгинѣ». Балету онъ,  
посвятилъ нѣсколько строфъ въ своемъ романѣ,  
изъ которыхъ можетъ быть самая характерная  
слѣдующая:

Тамъ, тамъ подъ сѣнію кулисъ  
Младые дни мои неслись.  
Мои богини! Что вы? Гдѣ вы?  
Внемлите мой печальный гласъ:  
Все тѣ же-ль вы? Другія-ль дѣвы,  
Смѣнивъ, не замѣнили васъ?  
Услышу-ль вновь я ваши хоры?  
Уврю-ли русской Терпсихоры  
Душой исполненный полетъ?

Всѣмъ хорошо памятна также знаменитая стро-  
фа, посвященная въ первой пѣснѣ романа танцов-  
щицѣ Истоминой—«Блистательна, полувоздушна»  
и т. д. Рядомъ съ этими признаніями въ личномъ  
увлеченіи балетомъ, совершенно поражаетъ мол-  
чаніе поэта хотя о какомъ-нибудь музыкальномъ  
впечатлѣніи, испытанномъ имъ въ этотъ первый  
періодъ его жизни. Познакомившись, однако, съ  
положеніемъ опернаго дѣла въ Петербургѣ за  
1810—20 гг., когда Пушкинъ уже могъ посѣщать  
оперный театръ, придется, пожалуй, согласиться,  
что и увлекаться-то тамъ было нечѣмъ. Не смотря  
на то, что историки русскаго театра, вѣчно пе-  
реписывающіе свои мнѣнія и выводы одинъ у дру-  
гого, утверждаютъ, что время Александра I было

якобы расцвѣтомъ нашего театра, съ этимъ ихъ утвержденіемъ никакъ нельзя соглашаться. Можетъ быть, — и даже очень вѣроятно, — что въ то время былъ водворенъ порядокъ въ административной и хозяйственной части театральнаго управленія; затѣмъ, конечно, въ эту эпоху процвѣтали балеты, благодаря Дидло и Дюпору, но на этомъ и придется остановиться. На драматической сценѣ гнѣздились тогда скучнѣйшія классическія трагедіи, ставились исключительно патріотическія пьесы, процвѣтали Озеровъ, Крюковской и кн. Шаховской, сверхъ того царствовалъ водевиль. На оперной же было и того хуже. Итальянцевъ не было давно — съ 1803 года; французская опера прекратилась въ 1811 году и не вернулась ранѣе 1818 году. Да, впрочемъ, и хвастаться ею было нечѣмъ. Французская опера, не смотря на присутствіе знаменитаго Бозальде, въ то время не представляла и не могла представлять изъ себя чего-нибудь особеннаго. Еще такъ мало прошло времени съ тѣхъ поръ, какъ Моцартъ произнесъ свой извѣстный приговоръ надъ французскими пѣвцами. Подтвержденіе его, казалось бы, строгаго приговора мы встрѣчаемъ и у простыхъ смертныхъ, европейцевъ и русскихъ, слушавшихъ французскую оперу въ Парижѣ. Французская опера была у насъ и при Екатеринѣ и при Павлѣ. Но странное дѣло: въ то время какъ итальянцы возбуждали и тогда, какъ теперь, горячіе споры и толки, представле-

нія французской оперы проходили совершенно незамѣченными. Цѣнители, впрочемъ, относились къ нимъ строго. Напримѣръ, въ перепискѣ семьи Булгаковыхъ, печатаемой въ «Русскомъ Архивѣ» прошлаго и нынѣшняго года (1898—1899 гг.) мнѣ попалось любопытное замѣчаніе, касающееся прямо предмета, о которомъ идетъ рѣчь. Одинъ изъ членовъ этой семьи, А. Я. Булгаковъ, отнюдь не расположенный въ пользу Италіи, гдѣ онъ состоялъ секретаремъ неаполитанскаго посольства въ началѣ царствованія императора Александра I,—вернувшись въ 1808 году въ Петербургъ, съ ужасомъ говоритъ о французской оперѣ нашей столицы. «Къ сожалѣнію моему нѣтъ здѣсь итальянской оперы; а когда бываетъ французская, жалѣю, что вмѣсто уменьшенія глухоты лѣваго моего уха, не оглохъ я совсѣмъ въ Сициліи» («Русскій Архивъ», 1899, III). Въ Италіи Булгакову приходилось, конечно, слышать совсѣмъ другое пѣніе, чѣмъ то вытъе французовъ, о которомъ говорилъ и Моцартъ, и другіе люди, надѣленные вкусомъ.

Еще хуже обстояли въ Петербургѣ дѣла съ русскою оперою. Прежде всего труппа была болѣе чѣмъ посредственна, не смотря на отдѣльных исполнителей, которыхъ Кавосъ, — кстати прославленный совсѣмъ не по заслугамъ историками нашей сцены, — «натаскивалъ» какъ канареекъ (выраженіе, кажется, П. В. Каратыгина,

употребленное имъ въ большую хвалу Кавосу), чтобы они могли пѣть что-нибудь и какъ-нибудь. На сценѣ русскаго опернаго театра давалось не мало чепухи, осуждавшейся развитыми любителями даже и въ болѣе раннее время\*) и тѣмъ не менѣе державшейся въ репертуарѣ, къ которому прибавились только патріотическія оперы-водевили Кавоса и его сотоварищей,—Антонолини, Шелехова и др., удовлетворявшихъ по мѣрѣ силъ тогдашнему подъему нашего народнаго чувства. Существовала въ это время въ Петербургѣ и нѣмецкая опера, но она, какъ это было всегда, привлекала исключительно нѣмецкую колонію столицы: русскіе посѣщали ее мало и сколько-нибудь прочнаго вліянія на вкусъ петербургскихъ меломановъ она не имѣла. Впослѣдствіи выдающійся успѣхъ веберовскаго «Волшебнаго стрѣлка», поставленнаго въ Берлинѣ въ 1821 году, отразился и въ Петербургѣ, оставилъ нѣкоторый слѣдъ даже и на Пушкинѣ, чему свидѣтель извѣстный стихъ въ «Онѣгинѣ» — «разыгранный Фрейшицъ перстами робкихъ ученицъ». Пушкинъ, однако, врядъ ли могъ еще слышать веберовскую оперу въ моментъ созданія 3-й пѣсни «Онѣгина», гдѣ находится этотъ такъ часто повторяемый стихъ, такъ какъ находился тогда въ изгнаніи—въ Михайловскомъ. Не упоминаю о «Донъ-Жуанѣ» Мопарта, потому что

---

\*) См. объ этомъ въ Запискахъ Жихарева.



его Пушкинъ могъ слышать, и по всей вѣроятности слышалъ — скорѣе въ итальянской оперѣ въ Одессѣ, чѣмъ въ петербургскомъ нѣмецкомъ театрѣ. Это подтверждается, между прочимъ, — какъ мнѣ кажется, — итальянскимъ эпитафомъ (изъ либретто Да-Понте), поставленнымъ Пушкинымъ къ его «Моцарту и Сальери». А. Пушкинъ, вѣроятно бы, воспользовался нѣмецкими словами, если бы слышалъ «Донъ-Жуана» въ Петербургѣ. Кстати, итальянцы ставили «Донъ-Жуана» уже въ 20-хъ годахъ столѣтія, такъ что его могли давать въ Одессѣ тогда, когда Пушкинъ жилъ въ этомъ городѣ.

По моему, въ періодъ своей ранней петербургской жизни Пушкинъ оставался совершенно равнодушнымъ къ музыкѣ. Только попавъ въ Одессу, онъ сталъ относиться къ ней иначе; поэтъ познакомился съ итальянскою оперою, съ произведеніями Россини, котораго надолго, можетъ быть навсегда, оставался страстнымъ поклонникомъ. «Я насилу уломалъ Инзова, — пишетъ онъ брату изъ Одессы въ августѣ 1823 года, — чтобъ онъ отпустилъ меня въ Одессу; я оставилъ мою Молдавію и явился въ Европу. Ресторация и итальянская опера напомнили мнѣ старину и, ей-Богу обновили мнѣ душу... Я нигдѣ не бываю, кромѣ въ театрѣ». Въ другомъ письмѣ (къ Дельвигу, 16-го ноября 1823 г.) онъ спрашиваетъ: «правда-ли, что ѣдетъ къ вамъ (въ Петербургъ) Россини и итальянскіе артисты?»

янская опера? Боже мой! Это представители рая небеснаго! Умру съ тоски и зависти!» Прося кн. П. Вяземскаго не забывать изгнанника, сидящаго въ Михайловскомъ, онъ замѣчаетъ: «твои письма оживляютъ меня какъ умный разговоръ, какъ музыка Россини, какъ кокетливость итальянки... они для меня благодѣяніе». Въ «Онѣгинѣ» нѣсколько строфъ посвящено (уже въ 1829 г.) горячимъ воспоминаніямъ объ итальянскомъ театрѣ въ Одессѣ. Слѣдующею строфою Россини могъ бы гордиться, если бы она была ему извѣстна:

Но ужъ темнѣетъ вечеръ синій;  
 Пора намъ въ оперу скорѣй:  
 Тамъ упоительный Россини,  
 Европы баловень—Орфей.  
 Не внемля критикѣ суровой,  
 Онъ вѣчно тотъ же, вѣчно новый,  
 Онъ звуки льетъ,—они кипятъ.  
 Они текутъ, они горятъ,  
 Какъ поцѣдуи молодые,  
 Всѣ въ нѣгѣ, въ пламени любви.  
 Какъ зашипѣвшаго аи  
 Струя и брызги золотые...  
 Но, господа, позволено-ль  
 Съ виномъ равнять do-re-mi-sol?

Къ Россини онъ сохранилъ влеченіе до конца жизни. Въ «Египетскихъ ночахъ» (1835 г.) оркестръ исполняетъ увертюру къ «Танкреду». Очевидно, впрочемъ, что ему приходилось слушать музыкальныя произведенія и другихъ авторовъ, вообще музыку бывшую тогда въ ходу въ Петербургѣ.

Симпатіи его къ музыкѣ за это время становятся очевидными. Въ литературныхъ кружкахъ существуетъ, между прочимъ, преданіе, что Пушкинъ умѣлъ играть на гитарѣ и принималъ личное участіе въ дружескихъ хорахъ на собраніяхъ кутящихся пріятелей, собраніяхъ, въ которыхъ не бывало недостатка, особливо когда поэтъ пріѣзжалъ въ Москву и лежалъ у ногъ извѣстной Тани-цыганки, «пьяной Тани», какъ она названа въ одномъ изъ его писемъ. Симпатіи его къ народнымъ пѣснямъ тоже извѣстны:

Что то слышится родное  
Въ долгихъ пѣсняхъ ямщика.  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска.

Или изъ другого стихотворенія —

Пой: въ часы дорожной скуки,  
На дорогѣ столбовой,  
Сладки мнѣ родные звуки  
Звонкой пѣсни удалой.  
Пой, ямщикъ! Я молча жадно  
Буду слушать голось твой.

Какъ бы то ни было, въ произведеніяхъ его, относящихся къ концу двадцатыхъ годовъ, начинаютъ уже встрѣчаться мысли и замѣчанія, относящіяся къ музыкѣ, заимствованныя изъ ея области.

Въ «Каменномъ гостѣ» (1830 г.) Пушкинъ даетъ нѣсколько стиховъ, указывающихъ на большее значеніе, придаваемое имъ музыкѣ. Въ цѣ-

ломъ мысли тутъ сходятся съ мыслями приведенной выше строфы изъ «Онѣгина»:

Благодаримъ, волшебница! Ты сердце  
Чаруешь намъ. Изъ наслажденій жизни  
Одной любви музыка уступаетъ;  
Но и любовь — мелодія.

Самая большая пьеса Пушкина, посвященная области музыки или, по крайней мѣрѣ, гдѣ наиболѣе отчетливо высказаны мысли о ней, есть «Моцартъ и Сальери». Нельзя сказать, чтобы поэтъ высказалъ здѣсь ясное представленіе о природѣ и характерѣ музыкальнаго творчества. Читая эту пьесу, видишь, что онъ не особенно вдумывался въ границы, различающія творчество литературное и музыкальное... На это указываютъ всѣ напечатанные курсивомъ нижеслѣдующіе стихи:

*Ремесло*

*Поставилъ я подножіемъ искусству;  
Я сдѣлалъ ремесленникъ: перстамъ  
Придалъ послушную, сухую бѣглость  
И вѣрность уху. Звуки умертвилъ,  
Музыку я разъялъ, какъ трупъ. Повѣрилъ  
Я аллеброй гармонію.*

Или дальнѣйшіе стихи:

Я избранъ, чтобъ его  
Остановить — не то, мы всѣ погибли,  
Мы всѣ, жрецы, служители музыки,  
Не я одинъ съ моею глухою славой...  
Что пользы, если Моцартъ будетъ живъ

И новой высоты еще достигнетъ?  
 Подыметъ ли онъ тѣмъ искусство? Нѣтъ!  
*Оно падетъ опять, какъ онъ исчезнетъ:*  
*Наслѣдника намъ не оставитъ онъ.*  
 Что пользы въ немъ?

Въ этихъ строкахъ кромѣ мнѣній ограниченнаго, завидующаго Сальери слышенъ безспорно и отголосокъ мнѣній самого поэта о музыкѣ, музыкантахъ и объ условіяхъ музыкальнаго творчества. Тутъ онъ, очевидно, не стоитъ на вѣрной почвѣ.

Еще менѣе заслуживаетъ вниманія самая фабула пьесы, которая такъ неосторожно и незаслуженно взводитъ тяжкій поклепъ на память ни въ чемъ неповиннаго человѣка, поклепъ, вызвавшій протесты многихъ уже въ самый моментъ появленія въ печати этихъ сценъ. Въ бумагахъ Пушкина сохранилась такая замѣтка, относящаяся къ этой пьесѣ: «Въ первое представленіе Донъ Жуана, въ то время, когда весь театръ безмолвно упивался гармоніею Моцарта, раздался свистъ: всѣ обратились съ изумленіемъ и негодованіемъ, а знаменитый Сальери вышелъ изъ залы въ бѣшенствѣ, снѣдаемый завистью. Сальери умеръ лѣтъ 8 тому назадъ (1825 г.). Нѣкоторые нѣмецкіе журналы говорили, что на одрѣ смерти признался онъ, будто бы, въ ужасномъ преступленіи, въ отравленіи великаго Моцарта. Завистникъ, который могъ освистать Донъ-Жуана, могъ отравить его творца». — Замѣтка невѣрна съ начала до конца.

Никогда не было того инцидента на представленіи оперы Моцарта, о которомъ говоритъ Пушкинъ. Изъ ложной посылки выведено и ложное заключеніе; къ бреднямъ же нѣмецкихъ журналовъ о жизни художниковъ и изъ области художественной слѣдовало отнести съ осторожностью. Но въ «Моцартъ и Сальери» высказаны и такія высокія мысли о музыкѣ, такой энтузіазмъ къ ней, который не можетъ оставаться безъ откликовъ въ душѣ всякаго музыканта. Сальери, вспоминая прошлое, говоритъ:

Ребенкомъ будучи, когда высоко  
Звучалъ органъ въ старинной церкви нашей,  
Я слушалъ и заслушивался — слезы  
Невольныя и сладкія текли.

И дальше:

Какъ нѣкій херувимъ,  
Онъ нѣсколько занесъ намъ пѣсенъ райскихъ,  
Чтобъ, возмутивъ безкрылое желанье  
Въ насъ, чадахъ праха, послѣ улетѣть!

И, наконецъ, слова Моцарта:

Когда бы всё такъ чувствовали силу  
Гармоніи! Но нѣтъ: тогда-бъ не могъ  
И міръ существовать: никто-бъ не сталъ  
Заботиться о нуждахъ низкой жизни—  
Всѣ предались бы вольному искусству!  
Насъ мало избранныхъ, счастливыхъ праздныхъ,  
Пренебрегающихъ презрѣнной пользой,  
Единого прекраснаго жрецовъ.  
Не правда-ль?

Это все могъ сказать только человѣкъ, глубоко чувствующій музыку, хотя бы совершенно и не знакомый съ ея ремесленными тайнами, но понимающій ея силу и значеніе. Мало найдется у нашихъ писателей строкъ о музыкѣ, столь цѣнныхъ для музыканта, столь вѣрно отвѣчающихъ его чувству. Пушкинъ, очевидно, глубоко чувствовалъ художественную красоту не только въ стихахъ, о музыкальной звучности которыхъ говоритъ нерѣдко, но и въ музыкѣ. Его стихи, кстати, вообще такъ гармоничны, что нерѣдко въ полномъ смыслѣ слова музыка безсильна ихъ иллюстрировать; бесполезно перерисовывать прекрасно сдѣланный рисунокъ, бесполезно прилаживать и новую гармонію къ мелодіи и безъ того украшенной богатѣйшею и выразительною гармоніею. Такъ характерно музыкальна въ своемъ текстѣ, на примѣръ, хотя бы его знаменитая элегія «Для береговъ отчизны дальней», которую пытались иллюстрировать музыкою многіе наши композиторы и всегда безуспѣшно. Холодная, безсильная ихъ музыка оставалась далеко позади той чудной картины, полной неувимой поэтической прелести, которую далъ намъ Пушкинъ въ этой воздушной и вмѣстѣ столь яркой пьесѣ.

Умѣя передавать такъ хорошо картину неопредѣленныхъ душевныхъ движеній, составляющую самую сущность музыки, Пушкинъ относился ревниво къ прерогативамъ поэзіи. «Что тебѣ пришло

въ голову писать оперу?—читаемъ мы въ одномъ изъ его писемъ кн. Вяземскому (1823 г.).—Подчинить поэта музыканту, закабалить поэзію музыкѣ? Чинъ-чина почитай. Я бы и для Россіи не пошевелился». Это мнѣніе, высказанное въ моментъ наибольшаго увлеченія поэта итальянскимъ авторомъ, который былъ для него богомъ искусства (слова: «Ты, Моцартъ, богъ и самъ того не знаешь» можно смѣло, въ данномъ случаѣ, отнести именно къ Россіи), очень характерно. Не смотря на увлеченія, Пушкинъ умѣлъ трезво смотреть на вещи; считая поэзію высшимъ даромъ неба, онъ не желалъ занимать второстепенное положеніе, которое неминуемо бы выпало на его долю въ оперѣ. Онъ не предвидѣлъ тѣхъ музыкально-сценическихъ попытокъ, которыя явятся у насъ впослѣдствіи,—попытокъ, гдѣ музыканты не пожелаютъ измѣнять ни одного слова въ текстѣ поэтическаго произведенія, поставятъ музыку если не на второй планъ, то, во всякомъ случаѣ, поставятъ слово и музыку рядомъ. Я разумѣю здѣсь «Каменнаго гостя» Даргомыжскаго и «Моцарта и Сальери» г. Римскаго-Корсакова.

Впрочемъ, Пушкинъ не всегда былъ исключительнымъ ригористомъ въ отношеніи служебнаго подчиненія поэзіи музыкѣ. Въ концѣ двадцатыхъ и началѣ тридцатыхъ годовъ жилъ въ Москвѣ композиторъ, нѣкто А. П. Есауловъ, изъ музыкальныхъ твореній котораго ничего не дошло до насъ,



но дарованіемъ котораго Пушкинъ почему-то очень интересовался. По предположенію П. В. Анненкова (Матеріалы), поэтъ началъ свою «Русалку» именно для этого Есаулова, для котораго приблизительно въ то же время Вельтманъ передѣлывалъ или собирался передѣлывать шекспировскую комедію «Сонъ въ лѣтнюю ночь». Если бы даже это предположеніе не имѣло должной основательности по отношенію къ Есаулову, безспорно все-таки «Русалка» своимъ изложеніемъ болѣе чѣмъ какая-либо другая драматическая пьеса Пушкина приближается къ требованіямъ настоящаго опернаго либретто. Соображенія Анненкова вполнѣ возможны. Размѣръ пьесы не великъ, потому что иначе музыкальная ея иллюстрація растянулась бы до безконечности. Пушкинъ въ своихъ произведеніяхъ никогда не отличался многословіемъ, всѣ его пьесы вообще скорѣе очень сжаты, но «Русалка, по своимъ размѣрамъ, еще короче другихъ; дѣйствіе въ ней идетъ необычайно быстро, въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ почти нѣтъ отступленій, ни отвлеченныхъ, общихъ мѣстъ, которыя были бы бесполезны для музыки. И въ самомъ дѣлѣ, когда Даргомыжскій взялся за «Русалку», у него въ рукахъ оказался почти готовымъ великолѣпный текстъ. Даже въ подробностяхъ сценаріума ему не пришлось измѣнять ничего; все уже имѣлось налицо, точно обдуманное очень опытнымъ составителемъ оперныхъ либретто.

Даргомыжскій могъ сохранить почти весь текстъ пьесы Пушкина, откинувъ только нѣкоторые стихи — по преимуществу въ рѣчахъ мельника (въ первой сценѣ, въ начальной бесѣдѣ мельника съ дочерью), прибавивъ кое-что для княгини во второмъ дѣйствіи, такъ какъ во второй сценѣ у Пушкина (княжескій теремъ) княгиня совершенно безгласна.

Самъ Пушкинъ лично мало съ кѣмъ встрѣчался изъ нашихъ тогдашнихъ музыкантовъ, — прежде всего потому, что въ его время музыкантовъ этихъ было еще очень немного. Въ матеріалахъ, относящихся къ нему, находится немного указаній въ этомъ отношеніи — за исключеніемъ помянутаго Есаулова. Едва ли не ближе другихъ къ нему былъ А. Н. Верстовскій, — съ которымъ онъ былъ на «ты», — можетъ быть потому, что Верстовскій одинъ изъ первыхъ среди нашихъ композиторовъ обратилъ вниманіе на стихотворенія Пушкина\*), когда другіе музыканты, увлеченные Жуковскимъ и романтическими поэтами того времени, очень мало думали о немъ, — можетъ быть и оттого, что Верстовскій скоро занялъ видное служебное мѣсто въ московскомъ театрѣ (инспекторъ музыки и репертуара) и съ нимъ дружило большинство московскихъ пріятелей Пушкина. Поэтъ, наѣзжая въ первопрестольную, самъ становился до извѣстной

---

\*) Громаднымъ успѣхомъ пользовалась кантата еще очень молодого Верстовскаго на слова «Черной шали», написанная уже въ 1828 году.

степени театраломъ, встрѣтился и подружился съ Верстовскимъ. Въ дневникѣ его, относящемся къ 1834 году, подъ 2-мъ апрѣля упомянуто о знакомствѣ съ Н. Кукольниковъ, при чемъ Пушкинъ замѣчаетъ, что Кукольникъ «хорошій музыкантъ». Правда, онъ потомъ ссылается на мнѣніе Вяземскаго объ игрѣ Кукольника на фортепіано («il brédouille en musique comme en vers»).

Съ Глинкою, жившимъ преимущественно въ Петербургѣ, Пушкинъ встрѣчался въ 1834—1836 годахъ неоднократно, какъ о томъ свидѣтельствуютъ записки и самого Глинки и А. С. Смирновой въ «Свѣтломъ Вѣстникѣ»). Глинка рассказываетъ, что въ эти годы онъ постоянно посѣщалъ вечера В. А. Жуковскаго, который тогда жилъ въ Зимнемъ дворцѣ. «У него еженедѣльно собиралось избранное общество, — пишетъ авторъ «Жизни за Царя», — состоявшее изъ поэтовъ, литераторовъ и вообще людей, доступныхъ изящному. А. С. Пушкинъ, кн. Вяземскій, Гоголь, Плетневъ были постоянными посѣтителями. Одоевскій, гр. Вельгорскій и другіе бывали тоже нерѣдко. Гоголь при мнѣ читалъ свою «Женитьбу». Иногда вмѣсто чтенія пѣли, играли на фортепіано, бывали иногда и барыни, но которыя были доступны изящнымъ искусствамъ». О своей близости къ Пушкину Глинка, однако, ничего не говоритъ и мы можемъ думать, что особенной близости и не было. Мы можемъ только отчасти заключать о симпатіяхъ Пушкина

къ новому композитору на основаніи того обѣда у А. В. Всеволожскаго (недѣли черезъ три послѣ перваго представленія «Жизни за Царя»), на которомъ Пушкинымъ, Жуковскимъ, кн. Вяземскимъ и гр. Віельгорскимъ сообща было представлено шутовое привѣтствіе Глинкѣ, положенное на музыку въ видѣ канона кн. Одоевскимъ и гр. Мих. Віельгорскимъ. Пушкину въ этой шуткѣ принадлежитъ первый куплетъ:

Пой въ восторгѣ, русскій хоръ,  
 Вышла новая новинка.  
 Веселися, Русь! Нашъ Глинка—  
 Ужь не Глинка, ужъ не Глинка, а фарфоръ!

Черезъ полтора мѣсяца послѣ этого дружескаго обѣда (13-го декабря 1836 года) великаго поэта болѣе не было на свѣтѣ. Кто знаетъ, не сошелся ли бы онъ тѣснѣе съ Глинкою послѣ блестящаго успѣха его «Жизни за Царя» и не вышло ли бы изъ союза двухъ мастеровъ слова и звука результатовъ еще болѣе благотворныхъ, чѣмъ «Русалка», назначенная какому-то Есаулову. Возможность этого сближенія поэта и композитора мыслимо предполагать на основаніи крупнаго успѣха «Жизни за Царя», составившей событіе въ жизни тогдашняго петербургскаго общества и на основаніи всей той внутренней работы, совершавшейся въ Пушкинѣ, которая постепенно измѣняла весь ходъ его творчества, всѣ его вкусы и сдѣлала его почти народникомъ въ послѣдніе годы его жизни.

## II.

Я уже отмѣтилъ раннія симпатіи Пушкина къ балету, за кулисами котораго, — по собственному его признанію, — протекали его «младые дни». Балетъ, въ свою очередь, платилъ ему взаимностью, и раньше, чѣмъ гдѣ либо, — помимо литературнаго міра, конечно, — раньше, чѣмъ какіе либо музыканты обратили вниманіе на слова Пушкина для романсовъ, Дидло уже поставилъ балетъ «Кавказскій плѣнникъ или тѣнь невѣсты». Надо здѣсь замѣтить еще для лучшаго уясненія этого факта то, что поэма Пушкина была впервые напечатана въ августѣ 1822 года, а балетъ Дидло (въ 4-хъ дѣйствіяхъ) поставленъ уже 15-го января 1823 года въ бенефисъ «господина Огюста, трагическаго мима и перваго танцовщика петербургскаго театра». Это указываетъ прежде всего на огромный успѣхъ поэмы Пушкина. Ужъ коли французъ балетмейстеръ, вѣроятно плохо владѣвшій русскимъ языкомъ, взялся за поэму, то это значило, что о ней много толковали въ городѣ! Говорили, безъ сомнѣнія, и въ балетномъ кругу, гдѣ Пушкинъ долженъ былъ имѣть друзей и гдѣ поэтъ могъ быть знакомымъ лично даже съ самымъ знаменитымъ хореографомъ.

Какъ бы то ни было, Дидло взялся за «Плѣнника» и, повидимому, сдѣлалъ нѣчто хорошее. А. П. Глушковскій, ветеранъ русской балетной

труппы, воспоминаніями котораго о петербургскомъ балетѣ въ эпоху Дидло не воспользовался въ достаточной, — по моему, — степени нашъ новый историкъ балета г. А. Плещеевъ, — въ восторгѣ отъ балета «Кавказскій плѣнникъ». «Никогда еще, — говоритъ онъ\*), — поэтъ не перелагалъ поэта въ новыя формы такъ полно, близко, такъ красиво, какъ это сдѣлалъ Дидло, переложивъ чудные стихи народнаго поэта въ поэтическую, нѣмую прозу пантомимы. Мѣстность, нравы, дикость и воинственность народа, все схвачено въ этомъ балетѣ. Есть много группъ истинно поэтическихъ».

«Такъ, вы видите парящаго орла съ похищеннымъ ребенкомъ. Всѣ въ ужасѣ... Орелъ съ дитятею спускается на высокую скалу и кладетъ ребенка въ свое гнѣздо. Отчаянная мать, какъ змѣя, вползаетъ на вершину скалы и крадется, чтобы взять дитя. Испуганный орелъ бросаетъ добычу. Мать въ восторгѣ; всѣ бросаются къ ней на скалу и, сплетя изъ древесныхъ сучьевъ носилку, несутъ ее на сцену. Въ то же время видите вы разостланную на землѣ бурку и на ней черкеса, который съ дикимъ видомъ точитъ свое оружіе объ скалу; подлѣ скалы, подъ древесною тѣнью, сидитъ женщина, укачивая ребенка. Какую бы придумать качалку для черкешенки въ бѣдной ея саклѣ? Дидло даетъ группѣ характеръ дикій и воинственный,

---

\*) «Пантеонъ». 1851, № 4.

приличный изображаемому народу: въ дерево воткнута гибкая шашка, съ рукоятки висить конская сбруя, въ нее вложено широкое сѣдло, въ которомъ спитъ малютка, прикрытый вмѣсто покрывала мѣхомъ шакала. Игры, борьба, стрѣльба— все вѣрно и естественно списано имъ съ природы (?), но все прикрыто колоритомъ граціи и поэзіи. Балетъ сдѣлался въ рукахъ Дидло великолѣпною иллюстраціею поэмы».

Насколько всѣ эти картины были списаны Дидло «съ природы» — не будемъ говорить; вѣроятно тоже ради усиленія мѣстнаго колорита балетъ оканчивался «славяно-русскою пляскою, въ коей, — замѣчаетъ П. Араповъ \*), — «участвовали всѣ первые таланты». Какъ бы то ни было, балетъ этотъ пользовался огромнымъ успѣхомъ. Между прочимъ — какъ, впрочемъ, значительное большинство балетовъ Дидло, — «онъ не повлекъ за собою большихъ издержекъ», — замѣчаетъ Глушковскій. По словамъ послѣдняго — Дидло имѣлъ важное достоинство не маскировать недостатокъ таланта богатыми костюмами и роскошью декорацій. «Всю роскошь сценировки, все великолѣпіе поддѣльное онъ замѣнялъ богатствомъ своей фантазіи. Въ его сюжетахъ всегда было можно обойтись безъ бархата, парчей и сусальнаго золота: жизнь, интересъ, грація служили имъ замѣною». Живопись характеровъ и

---

\*) П. Араповъ. Лѣтопись русскаго театра, III, 336.

группъ пополняла въ нихъ всякій внѣшній недостатокъ. «Я не хочу,—говорилъ Дидло,—чтобы слава созданія относилась къ кому-нибудь, кромѣ меня самого, и чтобы зритель могъ сказать: я былъ вчера въ театрѣ, видѣлъ прелестнѣйшія декораціи, чудныя машины, богатые костюмы, а о балетѣ—ни слова».

Такъ говорить, конечно могли бы не многие изъ преемниковъ Дидло. Впрочемъ и Дидло иногда приходилось ставить дорого стоющіе балеты, но это не относится къ предмету моего очерка. Возвращаясь къ «Плѣннику», замѣчу, что Пушкинъ очень заинтересовался хореографическою перелѣлкою своего произведенія. Въ письмѣ къ своему брату, Л. С. Пушкину (изъ Кишинева, 30-го января 1823 года), онъ проситъ его дать свѣдѣнія о новомъ балетѣ: «пиши мнѣ о Дидло, объ черкешенкѣ Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому плѣннику».

Въ примѣчаніяхъ къ 1-й главѣ «Онѣгина» Пушкинъ говоритъ, между прочимъ: «Балеты Дидло исполнены живости воображенія и прелести необыкновенной. Одинъ изъ нашихъ романтическихъ писателей находилъ въ нихъ гораздо болѣе поэзіи, нежели во всей французской литературѣ». Это походитъ на знаменитую оцѣнку спины Цукки, въ свое время сдѣланную г. Балетоманомъ и которая привела было въ такое негодованіе нашихъ журнальныхъ и газетныхъ пуристовъ.



Приведенныя строки письма Пушкина заставили, между прочимъ, нѣкоторыхъ изслѣдователей нашего театральнаго прошлаго впасть въ ошибку, приписавши Истоминой восточное происхожденіе, тогда какъ въ нихъ дѣло шло только о балетѣ Дидло на сюжетъ Пушкина, гдѣ черкешенку изображала Истомина, «дышавшая Востокомъ и чрезвычайно типичная» (Араповъ)\*. Музыку къ балету написалъ К. Кавосъ, который—по тогдашнимъ обычаямъ и по своему контракту—былъ обязанъ сочинять оперы, балеты, водевили, передѣлывать и подлаживать въ случаѣ надобности и чужія произведенія. О музыкѣ его къ «Плѣннику», имѣющіеся у меня матеріалы ничего не говорятъ. По всей вѣроятности она была неважною, какъ не важна большая часть произведеній Кавоса: при малѣйшемъ достоинствѣ его музыки, современники никогда не забывали упомянуть объ этомъ.

Другимъ сюжетомъ Пушкина, которымъ воспользовалась наша хореографія, былъ «Русланъ и Людмила»\*\*). Программа этого балетапри надлежала

---

\*) Исполнителями другихъ ролей были: Ростислава (плѣнника)—Гольцъ (будущая извѣстность петербургскаго балета, тогда только-что дебютировавшій), Гориславу—Величкина меньшая, Бронислава—Огюсть, Свѣнелда—Карль Дидло (сынъ балетмейстера), Сунчулея—Эбергардъ и т. д.

\*\*\*) По тогдашнимъ театральнымъ обычаямъ, чуть не обязательно требовавшимъ союза «или» при заглавіи всякихъ пьесъ («Тетушка или она не такъ глупа», «Счастливая ди-

А. Глушковскому, о которомъ я уже упоминалъ выше, ученику и пламенному почитателю Дидло. Успѣхъ «Плѣнника», безъ сомнѣнія, подаль мысль и Глушковскому обратиться къ произведеніямъ Пушкина. Сперва новый балетъ былъ поставленъ въ Москвѣ, гдѣ Глушковскій занималъ мѣсто балетмейстера, а 8-го декабря 1824 года появился и въ Петербургѣ, снова въ бенефисъ Огюста. Въ спектаклѣ была занята вся балетная труппа; Истомина исполняла роль Людмилы, Гольцъ—Руслана, бенефициантъ—стольнаго князя кievскаго, Телешова—волшебницы и т. д. Какой успѣхъ имѣлъ балетъ—доподлинно не знаю (современные мемуары молчатъ даже объ имени автора музыки), но онъ нравился А. С. Грибоѣдову или точнѣе сказать нравилась ему въ этомъ балетѣ извѣстная танцовщица К. А. Телешова, своимъ пикантнымъ видомъ,—судя по ея портрету, приложенному къ книгѣ г. А. Плещеева о балетѣ,—поразительно похожая на одну изъ пѣвицъ нынѣшней московской Императорской оперы. Грибоѣдовъ,

---

кая или торжество любви», «Черный латникъ или сынъ проклятiя», «Валерiя или слѣпая», «Привидѣніе или разоренный замокъ», «Спальня или полчаса изъ жизни герцога Ришелье», «Витикиндова башня или капитуляція жидовъ», «Два учителя или *Asinus Asinum fricat*» и т. д.; списокъ этотъ можно бы продолжать до безконечности), новый балетъ получилъ названіе—«Русланъ и Людмила или низверженіе Черномора, злого волшебника».

тоже отчаянный балетоманъ, «восхищался граціозными позами Телешовой въ балетѣ «Русланъ и Людмила»,—говоритъ Араповъ,—«гдѣ она обольщаетъ Руслана». Къ ней относятся слѣдующіе стихи автора «Горе отъ ума»:

О, кто она? Любовь Харита,  
Иль Пери, для страны иной,  
Эдемъ покинула родной,  
Тончайшимъ облакомъ обвита?  
И вдругъ, какъ вѣтръ ея полетъ!  
Звѣздой разсыплется мгновенно,  
Блеснетъ, исчезнетъ, воздухъ въетъ  
Стопою выше окрыленной... и т. д.

Кстати замѣтить, что эти стихи, написанные позднѣе строфъ Пушкина, посвященныхъ Истоминой (1822—23 г.), являются несомнѣннымъ ихъ перифразомъ. Во всякомъ случаѣ, двое нашихъ знаменитыхъ писателей двадцатыхъ годовъ оставили намъ восторженные стихи въ честь современныхъ имъ звѣздъ петербургскаго балета.

Чтобы закончить съ произведеніями Пушкина, послужившими уже въ первой половинѣ двадцатыхъ годовъ матеріаломъ для сценическихъ предѣлокъ, слѣдуетъ назвать здѣсь пьесу знаменитаго тогдашняго драматурга кн. А. Шаховскаго—«Керимъ Гирей, крымскій ханъ». Пьеса эта была «романтической трилогіей» въ 5 дѣйствіяхъ, въ стихахъ, съ пѣніемъ, хорами и танцами. Какъ ухитрился Шаховской растянуть на 5 дѣйствій

пьесу, содержанія которой едва можетъ (безъ скуки) хватить развѣ что на два, нельзя понять, не имѣя подъ руками его «трилогіи». Но ее очень хвалили. Первая часть трилогіи называлась «Татарскій станъ», вторая — «Польскій замокъ» и третья — «Бахчисарайскій фонтанъ». Музыку къ ней написалъ обязательный поставщикъ ея къ тогдашнимъ сценическимъ произведеніямъ, Катарина Кавось. Пьеса поставлена 28-го сентября 1825 года въ бенефисъ «молодыхъ актрисъ — Дюровой и Азаричевой меньшей» и имѣла отличный успѣхъ. «Бенефициантки и Шаховской были въ торжествѣ», — сообщаетъ Араповъ. Шаховской, перешедшій къ этому времени въ лагерь романтиковъ и зато подвергавшійся теперь нападкамъ послѣдователей классицизма, сохранилъ даже большую часть стиховъ Пушкина. Сцена, когда Зарема, въ кипучей ревности, любитъся спящею Марією, вышла въ представленіи чрезвычайно рельефно. «Семенова большая\*) превосходно создала роль Заремы. Извѣстный монологъ, обращенный къ Маріи: — «Я гибну, выслушай меня: родилась я не здѣсь, далеко» — Катерина Семеновна произнесла съ большою энергією, голосомъ, исполненнымъ душевной

---

\*) Знаменитая Екат. Сем. Семенова, трагическая актриса, которую не слѣдуетъ смѣшивать съ ея сестрою, пѣвицею, Нимфодорою Семеновою, пользовавшеюся, въ свое время, тоже выдающеюся извѣстностью.

горести; послѣдняя же ея тирада привела въ восторгъ весь театръ:

Молю, винить тебя не смѣя,  
 Отдай мнѣ прежняго Гирея!  
 Не возражай мнѣ ничего,—  
 Онъ мой, онъ ослѣпленъ тобою.  
 Презрѣнемъ, просьбами, тоскою,  
 Чѣмъ хочешь, отвори его;  
 Зарему возврати Гирею...  
 Но слушай: если я должна  
 Тебѣ... кинжаломъ я владѣю,  
 Я близъ Кавказа рождена.

«Публика привѣтливо принимала и прелестную, юную Марію (Дюрову)\*), которой дикція достигала высокаго совершенства въ этой роли. В. А. Каратыгинъ имѣлъ превосходныя минуты и особенно сказалъ съ большимъ оживленіемъ свой послѣдній монологъ въ послѣднемъ явленіи (сочиненія Шаховского)».

Шаховской написалъ раньше и другую пьесу, заимствованную имъ у Пушкина — «Финнъ», но я оставляю ее въ сторонѣ, потому что въ ней не было музыки, имѣвшейся въ «Керимъ Гиреѣ». Замѣчу только, что такой тонкій театраль, какъ С. Т. Аксаковъ, вообще высоко ставившій заслуги Шаховского по драматическому театру, чрезвычайно хвалитъ обѣ пьесы. О музыкальных до-

---

\*) Впослѣдствіи жену П. А. Каратыгина. Умерла 24-хъ лѣтъ отъ роду.

стоинствахъ «Керимъ Гирей» современники умалчиваютъ.

Послѣ этой пьесы, какъ ни странно, сюжетами Пушкина слишкомъ 15 лѣтъ не пользуется никто для сценическихъ произведеній, кромѣ Алябьева, написавшаго полу-оперу, полу-драматическое произведеніе въ одномъ дѣйствіи—«Кавказскій плѣнникъ». Самое время появленія этого «Плѣнника» мнѣ неизвѣстно въ точности; изданіе его сдѣлано Грессеромъ въ 1859 году, но годъ изданія ничего не указываетъ, особливо для прежняго времени. Біографія Алябьева, помѣщенная въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Эфрона (Т. I-й), слишкомъ коротка, неполна и даже не упоминаетъ объ этой оперѣ. Музыка «Плѣнника»—совершенно ничтожна, даже и на мѣрку того времени, въ которое она написана. Это—общія мѣста и притомъ съ яркимъ итальянскимъ характеромъ; композиторъ безусловно подражаетъ Беллини и Доницетти. Въ общемъ музыка «Плѣнника» раздѣлена на двадцать три номера, но дѣленіе это совершенно призрочное. Не мало номеровъ (!) состоятъ буквально изъ одной строчки; въ промежутокъ между этими «номерами» идетъ декламация пушкинскихъ стиховъ, вятыхъ изъ бесѣдъ плѣнника и черкешенки, т. е. изъ второй части поэмы. Есть нѣсколько номеровъ для пѣнія, но тоже очень невысокаго достоинства; нѣтъ ни одного дуэта. Пушкинъ самъ впоследствии

смѣялся надъ своею поэмою; съ гораздо большимъ правомъ также могли бы и мы посмѣяться надъ музыкальными «сценами» Алябьева.

За сюжеты Пушкина никто изъ нашихъ тогдашнихъ оперныхъ авторовъ не беретъ до самого конца 30-хъ годовъ, когда Глинка началъ «Руслана» (1842 г.). Отчасти невниманіе къ сюжетамъ Пушкина можно объяснить тѣмъ, что съ начала царствованія императора Николая популярность Пушкина въ литературномъ мірѣ нѣсколько пошатнулась, — не мало прежнихъ поклонниковъ стало теперь въ ряды его противниковъ, — отчасти же тѣмъ, что литературные вкусы большинства тогдашняго общества, а стало быть и композиторовъ, несомнѣнно склонялись на сторону туманнаго романтизма, подтвержденіе чего можно найти и въ запискахъ, напримѣръ, М. И. Глинки, не говоря уже о низменности литературныхъ вкусовъ, свойственной вообще большинству музыкантовъ. Изъ тогдашнихъ болѣе крупныхъ композиторовъ, наиболѣе обращалъ вниманіе на пушкинскія стихотворенія только А. Н. Верстовскій; но, близкій къ кружку московскихъ литераторовъ, онъ естественно сближался преимущественно съ ними и почти всѣ его оперы написаны на сюжеты его интимнаго друга М. Н. Загоскина, будущаго автора «Юрія Милославскаго», кстати занимавшаго вмѣстѣ съ Верстовскимъ видное мѣсто при московскомъ театрѣ.

## III.

А. Н. Верстовскій (ровесникъ Пушкина: какъ разъ въ февралѣ минуло 100 лѣтъ со дня его рожденія) вмѣстѣ съ Н. А. Титовымъ, извѣстнымъ дѣдушкой русскаго романса, былъ едва ли не первымъ изъ нашихъ музыкантовъ, обратившихъ вниманіе на рѣдкую грацію лирическихъ стихотвореній молодого поэта и воспользовавшихся ими для романса. Я уже указалъ, что «Черная шаль», написанная Верстовскимъ, уже въ 1823 году исполнялась подъ названіемъ кантаты на московской сценѣ. Обращеніе къ тексту поэта, съ одной стороны пользовавшагося громкою извѣстностью, а съ другой стороны считавшаго много враговъ въ рядахъ приверженцевъ классицизма, вызвало рѣзкое осужденіе «Вѣстника Европы», издававшагося тогда въ Москвѣ М. Каченовскимъ. Журналъ упрекалъ Верстовскаго за то, что онъ расточалъ свой талантъ на музыкальную иллюстрацію «темнаго злодѣянія какихъ-то неизвѣстныхъ людей, молдаванъ, армянъ и т. д. \*). Эта кантата, — или, пра-

---

\*) Этотъ отзывъ задѣлъ за живое Пушкина. Онъ припомнилъ его въ 1829 г. въ «Отрывкѣ изъ литературныхъ лѣтописей»: «г. Каченовскій, — иронически говоритъ онъ, — просидѣлъ двадцать шесть лѣтъ на одномъ мѣстѣ — согласенъ: но... онъ ни за чѣмъ и не гнался; г. Каченовскій ошибочно судилъ о музыкѣ Верстовскаго, но развѣ онъ музыкантъ?»



вильнѣ, романсъ — не лишенная драматической силы и выразительности (переложеніе ея напечатано), пользовалась рѣдкою популярностью, распѣвалась въ провинціи до 60-хъ годовъ включительно, а ранѣе нерѣдко являлась къ концертахъ иностранныхъ артистовъ въ переводѣ на французскій, итальянскій и нѣмецкій языки. Она сохранилась въ числѣ немногихъ напечатанныхъ произведеній Верстовскаго.

Вотъ, начало ея французскаго текста:

Sitot que ma vue decouvre un châte noir,  
 Mon ame abattue s'ouvre au désespoir.  
 Credule et sans experience,  
 Une jeune beauté régnaît seule en mon coeur;  
 Sur les tendres serments j'étais sans défiance,  
 Mais un instant renversa mon bonheur и т. д.

Верстовскимъ же взято для романсовъ немало другихъ текстовъ Пушкина, — на примѣръ (изъ «Цыганъ») пѣсня Земфиры «Старый мужъ, грозный мужъ», одна изъ лучшихъ музыкальныхъ иллюстрацій этого текста, явившаяся у насъ и сдѣлавшаяся достояніемъ цыганскихъ хоровъ Москвы и Петербурга, когда эти хоры еще чего-нибудь стояли и не пѣли всякой дребедени, какъ въ настоящее время, «Кто при звѣздахъ и при лунѣ» (изъ «Полтавы»), «Ночной зефиръ» (напечатанъ въ альманахѣ «Литературный музеумъ» на 1827 годъ Вл. Измайлова), «Слыхали-ль вы» (въ «Денницѣ» на 1831 г. М. Максимовича) и т. д. Всѣ

эти пѣсни и романсы Верстовскаго на текстъ Пушкина фактурою сильнѣе его оперъ и, по моему, вполнѣ оправдываютъ похвалы, расточавшіяся таланту Верстовскаго современниками, напримѣръ, С. Т. Аксаковымъ, Ѳ. Кокошкинымъ, П. Араповымъ и друг., таланту, безусловно ясному, впрочемъ, и въ большихъ произведеніяхъ Верстовскаго и прежде всего, конечно, въ «Аскольдовой могилѣ».

Н. А. Титовъ тоже написалъ очень много романсовъ на стихотворенія поэта, по мѣрѣ того, какъ послѣднія выходили,—напримѣръ, «Пѣвецъ», «Талисманъ», «Что въ имени тебѣ моему», «Цыганы» (Надъ лѣсистыми берегами), «Даруетъ небо чело-вѣку», «Подъ вечеръ осенью», «Фонтанъ любви», «Я пережилъ свои желанья», «Ты видѣлъ дѣву на скалѣ», «Птичка Божія», «Не пой, красавица» и др. Изъ нихъ въ особенности пользовался успѣхомъ «Талисманъ», дѣйствительно красивый романсъ, но заслуживаютъ вниманія также «Что въ имени» и «Я пережилъ свои желанья». По своему, музыка ихъ иллюстрируетъ очень недурно—взявши мѣрку требованій русскихъ двадцатыхъ годовъ—настроеніе текста, что особенно слѣдуетъ сказать о «Талисманѣ».

А. А. Алябьевъ, будущій авторъ «Соловья», выступившій на композиторское поприще около 1820—30 гг., тоже положилъ на музыку нѣсколько текстовъ Пушкина, но уже значительно позже,

чѣмъ это дѣлали Титовъ и Верстовскій. Къ этому же приблизительно времени, но опять-таки болѣе позднему, относятся романсы Геништа—«Черная шаль», «Погасло дневное свѣтило» и т. д. Романсы Геништа на текстъ Пушкина пользовались распространеніемъ и нѣкоторые изъ нихъ дошли до нашихъ дней, по крайней мѣрѣ, въ каталогахъ издателей. Любопытно, что одинъ изъ самыхъ раннихъ романсовъ на слова Пушкина принадлежалъ нѣмцу Л. Мауэреру, бывшему въ десятыхъ и двадцатыхъ годахъ капельмейстеромъ при петербургскихъ театрахъ. Это «Tscherkessenlied», помѣщенная въ концѣ нѣмецкаго перевода «Кавказскаго плѣнника», сдѣланнаго нѣкоимъ статскимъ совѣтникомъ Ольдекопомъ и изданная въ Петербургѣ въ 1823 году. Поэтъ, какъ видно изъ его переписки, очень сердился на это изданіе, сдѣланное безъ его согласія, и еще въ 1827 году (въ письмѣ гр. А. Бенкендорфу) вспоминалъ, что «плутня» Ольдекопа лишила его «невозвратно выгодъ второго изданія, за которое (ему) уже предлагали въ то время книгопродавцы 3,000 рублей\*).

---

\*) За первое изданіе «Плѣнника» поэтъ получилъ отъ Гнѣдича одинъ экземпляръ и 500 р. асс., чѣмъ онъ тоже былъ очень недоволенъ. Жалобы Пушкина на Ольдекопа были оставлены Бенкендорфомъ безъ послѣдствій, отчасти потому, что Ольдекопъ служилъ въ III Одѣленіи, т. е. подъ начальствомъ Бенкендорфа, отчасти вслѣдствіе неясности нашихъ законовъ объ авторскихъ правахъ.

Вообще же, повторяю, не смотря на блистательную извѣстность, встрѣтившую Пушкина на первыхъ же шагахъ его поэтической дѣятельности, имя его оставалось долгое время безразличнымъ для большинства тогдашнихъ нашихъ музыкантовъ, число которыхъ, впрочемъ, и не было особенно велико. Очевидно, они, какъ и позднѣйшіе ихъ сотоварищи, были равнодушны къ литературному движенію и предпочитали держаться господствующаго теченія. Послѣднее же было, во первыхъ, за водевильные куплеты, представителей которыхъ было тогда сколько угодно (въ Петербургѣ главнѣйшимъ, кажется, былъ Хмѣльницкій, въ Москвѣ—А. Писаревъ), во вторыхъ, за романтизмъ. Вообще, плохіе стихи у музыкантовъ были всегда въ ходу. Трудно представить себѣ, чтобы тѣ же самыя музыканты, которые пользовались стихами Пушкина, вмѣстѣ съ тѣмъ брали совершенно спокойно, напримѣръ, такія вирши:

Мѣсяць полный надъ рѣкою  
Вставъ, играетъ въ струйкахъ,  
Мы въ часъ сладкаго покоя  
Слезы льемъ струями.

(Алябевъ).

Или знаменитая «канаренчка», знакомая намъ по рассказамъ И. Ѳ. Горбунова:

Канаренчка любезна,  
Утѣшай хоть ты меня;

Мнѣ дана здѣсь участь слезна  
 Кончить жизнь мою стена.

(Алябьевъ).

Нѣмецкая романтика тоже господствовала тогда въ нашей литературѣ и даже третьестепенные нѣмецкіе поэтики, въ родѣ Бюргера, попадали у насъ въ большую честь, благодаря переводамъ В. А. Жуковского и его связямъ съ Дерптомъ. «Свѣтлана» (передѣлка бюргеровской «Леноры»), на примѣръ, покорила все тогдашнее наше общество; не даромъ и предсѣдатель уголовной палаты въ «Мертвыхъ душахъ» читалъ эту балладу съ особою выразительностью, не согласовавшеюся съ его официальнымъ положеніемъ. «Свѣтлана» попала и на сцену (въ двухъ дѣйствіяхъ), гдѣ неутомимый Кавосъ (кажется, вмѣстѣ съ Кателемъ) написалъ для нея музыку, при чемъ пьеса имѣла отличный успѣхъ. «Свѣтлана» гораздо позже, въ самомъ концѣ 30-хъ годовъ, была темою для перваго конкурса петербургскаго Филармоническаго общества и дала поводъ къ большому раздору въ послѣднемъ, а вмѣстѣ и возможность Ю. Арнольду, получившему 1-ю премію, впервые обратить на себя вниманіе.

Изъ записокъ М. И. Глинки мы узнаемъ, между прочимъ, что и онъ самъ былъ долго равнодушенъ къ произведеніямъ Пушкина, наобороть, увлекаясь слезливыми стихами Жуковского и плохихъ поэтовъ. «Сентиментальная поэзія Жуковского, — пишетъ нашъ знаменитый компози-

торь, — мнѣ чрезвычайно нравилась и трогала меня до слезъ; вообще говоря, въ молодости я былъ парень романтическаго устройства и любилъ поплакать слезами умиленія».

Сообразно съ этимъ настроеніемъ первые романсы Глинки («тоскливые», какъ онъ ихъ обозначаетъ) сочинялись лишь на слова Жуковскаго, кн. С. Голицына, пріятеля его Корсака, Батюшкова, барона Дельвига и другихъ третьестепенныхъ поэтовъ; къ Пушкину же онъ обратился гораздо позднѣе.

Правда, что романсы его на тексты Пушкина, въ большинствѣ случаевъ, представляютъ истинные *chef d'oeuvre*'ы. Это — «Въ крови горитъ огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье», «Не пой, красавица», «Я здѣсь, Инезилья», «Гдѣ наша роза» и др.; всего у Глинки имѣется девять романсовъ на стихотворенія Пушкина.

Стихи Пушкина въ этихъ случаяхъ сослужили Глинкѣ ту же службу, которую оказывала Антею земля при прикосновеніи его къ ней; всякій разъ, когда Глинка брался за тексты Пушкина, онъ создавалъ великолѣпныя произведенія. Эти романсы его имѣютъ и въ настоящее время столь большую цѣнность, что можно удивляться, почему уже лѣтъ 15 — 20 въ нашихъ концертахъ никогда не раздается звуковъ этого плѣнительнаго сочетанія музъ Глинки и Пушкина.

## IV.

Послѣ Глинки мы должны перейти къ Даргомыжскому, одному изъ наиболѣе крупныхъ и яркихъ нашихъ романсистовъ, оставляя въ сторонѣ всѣхъ второстепенныхъ композиторовъ тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, писавшихъ романсы на тексты Пушкина. Не касаясь достоинствъ ихъ произведеній, которыя и не могли быть особенно значительными, по самому уровню нашихъ тогдашнихъ музыкальныхъ вкусовъ, ограничусь только именами этихъ лицъ. То были: А. Алябьевъ, М. Бернардъ, А. Варламовъ, гр. Мих. Виельгорскій, О. Гунке, А. Гурилевъ, А. Дюбюкъ, К. Дерфельдъ, Ю. Арнольдъ, К. Геништа, К. Пауфлеръ, Д. Струйскій, Ѡ. Толстой, М. Яковлевъ, не говоря о множествѣ другихъ, писавшихъ тоже въ данное время, чьи заслуги уже совсѣмъ незначительны. Нельзя, однако, сказать, чтобы можно было найти у всѣхъ этихъ композиторовъ особенно много романсовъ на тексты Пушкина; они, вообще, предпочитали иную литературу, гораздо болѣе заурядную. Затѣмъ также надо помнить, что новыя свѣтила легко вытѣсняють старыхъ и постоянство не есть свойство человѣческой природы. Имя Лермонтова, прославившагося своимъ стихотвореніемъ на смерть Пушкина, быстро получило большую популярность въ Россіи, и его стихи, во-

обще говоря, встрѣтили гораздо болѣе сочувственнаго отклика среди музыкантовъ его поколѣнія и послѣдующихъ, чѣмъ встрѣчалъ въ свое время (и даже много позже) Пушкинъ.

Изданіе сочиненій Пушкина, какъ извѣстно, было сдѣлано почти сейчасъ же послѣ его смерти, но любви къ книгѣ у русскаго общества всегда было мало, тѣмъ болѣе въ тридцатыхъ и сороковыхъ годахъ. Имя Пушкина, конечно, хорошо знали, но много ли его читали—другой вопросъ, тѣмъ болѣе, что первое посмертное собраніе его сочиненій стоило дорого (по подпискѣ 35 руб. асс.). Тѣ лишенія, которыя возлагалъ на себя Макаръ Дѣвушкинъ, — герой «Бѣдныхъ людей» Достоевскаго, — съ цѣлью пріобрѣсти хотя бы у букинистовъ изданіе сочиненій Пушкина, были, кажется, единичными среди поколѣнія, къ которому принадлежалъ авторъ этой повѣсти, безъ сомнѣнія рассказавшій тутъ эпизодъ своей личной жизни. Даже трагическая смерть Пушкина произвела впечатлѣніе только въ Петербургѣ. Изъ разныхъ литературныхъ документовъ и матеріаловъ, относящихся къ данной эпохѣ, надо заключить, что эта смерть прошла напримѣръ мало замѣченною въ Москвѣ; въ первопрестольной о ней говорили вскользь, болѣе ограничиваясь двумя-тремя словами; обществу было еще мало дѣла до своего поэта, до того, кто, казалось бы, являлся выразителемъ его думъ и настроеній.



Даргомыжскій, начавшій свою карьеру въ самомъ концѣ тридцатыхъ годовъ (въ 1838 году, по указаніямъ Ю. К. Арнольда, очень хорошо его знавшаго), уже довольно часто обращался къ Пушкину. Какъ замѣчаетъ Ю. К. Арнольдъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ», будущій авторъ «Русалки» получилъ—наравнѣ съ Глинкою—то домашнее воспитаніе, «главный педагогическій принципъ котораго былъ направленъ всецѣло къ тому, чтобы создать изъ него благонаправнаго космополита, по понятіямъ свѣтскаго общества» того времени. «Основу образованія Даргомыжскаго,—продолжаетъ Арнольдъ,—составляли французскій языкъ и французская литература. Это, весьма естественно, повліяло и на его музыкальное развитіе; а неоспоримымъ доказательствомъ тому служить не только что первые романы его носятъ характеръ модныхъ тогда французскихъ романсовъ Лоизы Пюже и Теодора Лабарра, но также въ особенности и тѣмъ, что Даргомыжскій для первой своей оперы искалъ сюжета во французской литературѣ и, наконецъ, остановился на либретто (на французскомъ языкѣ), написанномъ Викторомъ Гюго, именно (буде не ошибаюсь) для Лоизы Пюже\*), на «Эсмеральдѣ». Первоначально

---

\*) Покойный Арнольдъ ошибается въ имени композитора: текстъ «Эсмеральды» былъ обработанъ Гюго для г-жи Бертенъ, сестры издателя вліятельнаго тогда «Journal de Débats» (см. мемуары Гект. Берліоза).

же онъ прельщался сюжетомъ драмы того же автора «Lucrèce Borgia».—Не смотря, однако, на эти строки, мы видимъ, что французское воспитаніе Даргомыжскаго не помѣшало ему чувствовать по-русски и быть освѣдомленнымъ гораздо лучше въ русской литературѣ, чѣмъ многіе изъ тѣхъ, кто читалъ исключительно только по-русски. У него мы находимъ слѣдующіе романсы на тексты Пушкина: «Я васъ любилъ», «Вертоградъ моей сестры», «Не спрашивай, зачѣмъ унылой душой», «Вчера за чашей пуншевой», «О двѣ-роза, я въ оковахъ», «Что въ имени тебѣ моемъ», «Въ крови горитъ огонь желанья», «Ночной зефиръ», «Мечты, гдѣ ваша сладость», «Ты рождена воспламенять», «Шестнадцать лѣтъ», «Когда-бъ не смутное влеченье», «Предъ испанкой благородной», «Дѣвицы-красавицы» (дуэтъ), «Пустое вы сердечнымъ ты» (дуэтъ), «Воротился ночью мельникъ», «Богъ помочъ вамъ, друзья мои», «Буря мглою небо кроетъ» (тріо), «Что смолкнулъ веселія гласъ» (тріо), «Воронъ къ ворону летитъ» (тріо), «Гдѣ наша роза» (тріо), «Пью за здравіе Мери» (тріо). Общее число ихъ превышаетъ число глинкаинскихъ романсовъ на пушкинскіе тексты слишкомъ вдвое. Нельзя, однако, сказать, чтобы эти вокальныя произведенія, включая сюда дуэты и тріо (изъ серіи «Петербургскихъ серенадъ», собранія вокальныхъ произведеній ранняго періода Даргомыжскаго), отличались особыми

достоинствами, тѣмъ органическимъ сліяніемъ текста и изгибовъ его настроенія съ музыкою, какими отличаются романсы Глинки. У Даргомыжскаго вообще мало порыва и нѣтъ того художественнаго увлеченія, именно въ музыкальномъ смыслѣ, которыя составляютъ яркія черты пушкинской, а также глинкаинской музы. Даргомыжскій гораздо холоднѣе Глинки и его музыка вообще отличается разсудочностью. Какъ ни странно, лучшія камерныя вокальныя вещи Даргомыжскаго написаны вовсе не на текстъ Пушкина; изъ числа названныхъ слѣдуетъ отмѣтить развѣ два или три, какъ напримѣръ, «Я васъ люблю», «О дѣва-роза», «Дѣвицы-красавицы». Можетъ быть, это зависѣло также и отъ того, что большая часть пушкинскихъ романсовъ его принадлежитъ къ болѣе раннему періоду его дѣятельности. Впослѣдствіи Даргомыжскій глубже коснулся пушкинскаго творчества, относился къ нему внимательнѣе. Онъ написалъ три оперы на пушкинскіе сюжеты, которые опять-таки принесли большую поддержку его силамъ. Въ одной изъ этихъ оперъ — въ «Каменномъ гостѣ» — есть два романса («Одѣлась туманомъ Гренада», «Я здѣсь, Инезилья»), очень удачно передающіе своею музыкою настроеніе текста.

Композиторы пятидесятихъ и послѣдующихъ годовъ, — второстепенные и первостепенные, — болѣе обильно черпали изъ сокровищницы пушкинской

музы чѣмъ ихъ предшественники. Замѣтить надо, однако, что къ Пушкину обращались все болѣе и болѣе лишь по мѣрѣ приближенія къ нашимъ днямъ. Въ пятидесятые годы композиторы наши, вѣроятно, были поглощены военными тревогами первой половины этого десятилѣтія, да и условія для музыки складывались тогда не особенно удобно: Глинка сходилъ со сцены, Даргомыжскій еще не высказался вполне и былъ занятъ работою надъ «Русалкою»; Рубинштейнъ только что начиналъ карьеру и еще сдѣлалъ не много, Сѣровъ даже и вовсе не принимался за сочиненіе (припомню тутъ кстати, что Сѣровъ вообще не писалъ романсовъ), композиторовъ Балакиревскаго кружка еще не было. Затѣмъ вторая половина пятидесятихъ и всѣ шестидесятыя годы вообще были неблагопріятны въ общественномъ сознаніи для Пушкина. Начиналось возрожденіе нашей общественной мысли и въ этомъ бурномъ и шумливомъ возрожденіи поэтъ не только утратилъ было свое обаяніе для народившагося поколѣнія, но реалисты шестидесятихъ годовъ — въ лицѣ, напримѣръ, Д. И. Писарева — какъ извѣстно, принялись торжественно развѣнчивать его, оспаривать всякое его значеніе для нашего самосознанія и прогресса. Наступило своего рода культурное одичаніе, которое, конечно, отразилось и на отношеніяхъ музыкантовъ къ поэзіи вообще и къ великому поэту въ частности. Не говоря уже о ку-

плетах опереточнаго свойства, появившихся въ шестидесятихъ годахъ въ особенномъ изобиліи, даже и серьезные музыканты въ это время мало касались Пушкина: доказательство — списки романсовъ того времени, принадлежащихъ нашимъ болѣе выдающимся композиторамъ. Композиторы случайные, композиторы диллетанты, имя которымъ легионъ, продолжали сочинять, но конечно, по случайнымъ личнымъ поводамъ и не у Пушкина искали вдохновенія. Къ Пушкину все еще обращались болѣе или менѣе случайно и только со второй половины семидесятихъ годовъ, когда шумный потокъ нигилизма успокоился, пересталъ занимать вліятельное положеніе, когда въ общественномъ сознаніи наступилъ поворотъ въ пользу поэзіи и искусства вообще, обратились къ Пушкину и наши композиторы, черпая болѣе систематически въ немъ матеріалъ для себя. Это обращеніе учащалось по мѣрѣ распространенія здравыхъ взглядовъ на поэта. Вѣроятно, не остался безъ вліянія и наступившій срокъ свободнаго изданія его сочиненій съ конца восьмидесятихъ годовъ (1887 г.). Всѣмъ еще памятно, какъ, благодаря общедоступнымъ, дешевымъ цѣнамъ, быстро расходились новыя изданія Пушкина, явившіяся въ то время; съ поэтомъ или познакомились, или возобновили знакомство тѣ, кто понемногу стали забывать его. Теперь нѣтъ почти ни одного сколько-нибудь выдающагося ком-

позитора романсовъ, работавшаго за послѣдніа пятнадцать-двадцать лѣтъ, у кого мы не нашли бы хотя нѣсколькихъ вещицъ на текстъ Пушкина. Не называю именъ, потому что они всѣмъ знакомы. Любопытенъ только слѣдующій фактъ: у Чайковскаго, популярности котораго даль такой огромный толчокъ именно Пушкинъ съ своимъ «Евгеніемъ Онѣгинымъ», есть только одинъ романсъ на тексты его стихотвореній — «Соловей», совсѣмъ незамѣтный въ ряду его другихъ романсовъ\*). Онъ много бралъ стихотвореній Мея, графа А. Толстого, Апухтина, Тютчева, Сурикова, К. Р., Д. Ратгауза, даже совсѣмъ неизвѣстныхъ поэтовъ, но гармоническое міросозерцаніе Пушкина точно не находило у него отвѣта. Оперы его, которыхъ у него имѣется три на пушкинскіе сюжеты, тутъ въ счетъ не входятъ, потому что выборъ оперныхъ сюжетовъ зависитъ отъ массы случайныхъ причинъ, отъ расчетовъ на драматическую выгодность этихъ сюжетовъ и т. д., тогда какъ выборъ лирическихъ стихотвореній того или другого поэта зависитъ безусловно отъ степени или сочувствія музыканта къ творчеству взятаго поэта вообще или, по меньшей мѣрѣ, отъ знакомства съ поэзіею, заставляющаго его искать у того или другого поэта необходимое ему

---

\*) Есть также «Вакхическая пѣсня», положенная для мужского хора.

въ данную минуту выраженіе. Если бы Чайковский не имѣлъ «Онѣгина», гдѣ такъ хорошо переданы музыкою лирическія мѣста поэмы и ея настроеніе вообще, можно было бы думать, что душевныя струны Чайковского не откликались на творчество Пушкина, что у нихъ не было ничего родственнаго въ характерѣ дарованій. Теперь мы знаемъ, что это не такъ или почти не такъ, и отмѣчаемъ только этотъ, во всякомъ случаѣ, любопытный для нашего изслѣдованія фактъ.

Среди нашихъ вокальныхъ композиторовъ, есть еще другой авторъ, очень мало обращавшійся къ Пушкину. Это Мусоргскій, написавшій, правда, цѣлую оперу на пушкинскій сюжетъ («Борисъ Годуновъ» — по Пушкину но и по Карамзину), среди романсовъ и пѣсенъ котораго мы встрѣчаемъ одну только «Стрекотунью бѣлобоку», взятую у Пушкина. Мусоргскій, сочиняя свои вокальныя камерныя произведенія, былъ убѣжденнымъ ультра-реалистомъ и его настроеніе и міросозерцаніе имѣли, конечно, мало общаго съ характеромъ пушкинскаго творчества. У Пушкина ему почти нечего было искать.

Издатели В. Бессель и К<sup>о</sup> составили въ послѣднее время систематическій каталогъ романсовъ на пушкинскіе тексты, можетъ быть не совсѣмъ полный (въ немъ, напримѣръ, пропущены «Мельникъ» А. Даргомыжскаго, очень извѣстная комическая пѣсенка), но чрезвычайно полезный и важ-

ный въ настоящемъ случаѣ. Этотъ каталогъ заключаетъ въ себѣ 133 стихотворенія Пушкина, иллюстрированныя нашими музыкантами (романсы, дуэты, тріо, хоры) и дѣйствительно заключаетъ въ себѣ приблизительно все то, что брали они у Пушкина и что имѣетъ ходъ въ настоящее время; старыхъ вещей, унесенныхъ теченіемъ времени въ Лету, въ немъ нѣтъ. По сравненію со всѣмъ количествомъ лирики, оставленной поэтомъ, это на первый взглядъ кажется совсѣмъ не много. Въ дѣйствительности наши композиторы не оставили у Пушкина безъ вниманія почти ничего, что только могло бы служить ему темою и удобнымъ поводомъ для музыкальной иллюстраціи.

Изъ стихотвореній Пушкина наиболѣе часто подвергались музыкальной обработкѣ слѣдующія пьесы, которыя я помѣщаю здѣсь въ алфавитномъ порядкѣ: «Ангель» (Въ дверяхъ эдема), «Буря мглою небо кроетъ», «Вакхическая пѣснь» (Что смолкнулъ веселія гласъ), «Въ крови горитъ огонь желанья», «Давайте пить и веселиться», «Для береговъ отчизны дальней», «Если жизнь тебя обманетъ», «Желаніе» (Медлительно влекутся дни мои), «Заклинаніе» (О, если правда, что въ ночи), «Кубокъ янтарный», «Мечты, мечты, гдѣ ваша сладость», «Мой милый другъ, расстался я съ тобой», «На холмахъ Грузіи», «Недавно обольщенъ прелестнымъ сновидѣньемъ», «Не пой, красавица, при мнѣ», «Ночной зефиръ»



струить эфиръ», «Ночь» (Мой голосъ для тебя), «О дѣва-роза, я въ оковахъ», «Послѣдняя туча разсѣянной бури», «Птичка Божія не знаетъ», «Пустое вы сердечнымъ ты», «Пью за здравіе Мери», «Пѣвецъ» (Слыхали-ль вы), «Слеза» (Вчера за чашей пуншевой), «Старый мужъ, грозный мужъ», «Талисманъ», «Ты рождена воспламенять», «Цвѣтокъ засохшій, безуханный», «Черкесская пѣсня» (Въ рѣкѣ бѣжитъ гремучій валь), «Что въ имени тебѣ моемъ», «Шотландская пѣсня» (Воронъ къ ворону летить), «Я васъ любилъ, любовь еще быть можетъ» \*), «Я здѣсь, Инезилья», «Я пережилъ свои желанья», «Я помню чудное мгновенье».

Этотъ списокъ указываетъ, между прочимъ, и на то, что композиторы \*\*), выбирая текстъ, необходимый имъ для передачи настроенія, овладѣвав-

---

\*) Это стихотвореніе всего болѣе положено на музыку,— именно не менѣе какъ двадцатью однимъ композиторомъ, начиная съ Аллѣева и кончая авторами нашихъ дней. Другое очень распространенное стихотвореніе это—«Пустое вы сердечнымъ ты»; пятнадцать авторовъ воспользовались имъ.

\*\*) Въ числѣ композиторовъ, иллюстрировавшихъ стихи Пушкина, находится знаменитая Вярдо-Гарсія. Если не ошибаюсь, кромѣ гг. Ю. Капри и А. Симона, это единственный композиторъ изъ иностранцевъ, обратившійся къ Пушкину (конечно только благодаря ея отношеніямъ къ Тургеневу) за текстомъ для небольшихъ лирическихъ вещицъ. Изъ ея романсовъ на пушкинскія слова нѣкоторые очень удачны,— напр., «Заклинаніе», распространенный среди пѣвцовъ.

шаго ими въ данную минуту, отнюдь не стѣснялись наличностью болѣе удачныхъ музыкальныхъ иллюстрацій этого текста, имѣвшихся уже налицо; очевидно они безусловно вѣрили въ свои силы, берясь за новую иллюстрацію. Иначе нельзя объяснить появленіе новыхъ романсовъ на тексты, не только безусловно, но прямо вдохновенно переданные болѣе ранними авторами. Напримѣръ, «Я помню чудное мгновенье» послѣ Глинки, давашаго тутъ положительный chef d'oeuvre, послѣ котораго трудно что либо сдѣлать, берутся иллюстрировать Гирсъ, Пригожій, Шишкинъ и другіе неизвѣстные авторы. «Ночь» (Мой голосъ для тебя), послужившая великолѣпною, хотя и случайною канвою для знаменитаго романса А. Рубинштейна, взята уже послѣ него нѣсколькими композиторами. Можно было бы привести и еще нѣсколько примѣровъ. Межъ тѣмъ, казалось бы, извѣстное чувство истиннаго уваженія къ искусству, лежащее въ глубинѣ души каждаго художника, должно было бы заставлять всякаго истиннаго артиста удерживаться отъ попытокъ вторичныхъ иллюстрированій того, что однажды уже нашло полное и блестящее воплощеніе въ звукахъ другого.



1) Бар. Б. А. Фитингофъ-Шель. 2) Н. Кюи. 3) П. Чайковскій. 4) М. Мусоргскій.  
5) Гр. Литвинъ.



## V.

Пушкинскіе романы и драматическія произведенія послужили въ значительномъ количествѣ сюжетами для оперныхъ произведеній. Самымъ раннимъ, по времени, является «Бахчисарайскій фонтанъ», написанный Алябьевымъ еще въ тридцатыхъ годахъ. Исполнялась ли эта опера — не могу отвѣтить въ настоящую минуту; возможно, что давалась на московской сценѣ (Алябьевъ жилъ съ половины двадцатыхъ годовъ въ Москвѣ до несчастнаго случая, перемѣнившего всю его жизнь и послужившаго поводомъ къ его ссылке). Не знаю существуетъ ли фортепіанное изданіе «Бахчисарайскаго фонтана» на подобіе «Плѣнника» (у Юргенсона); его мнѣ не приходилось видѣть.

Кажется, что вплоть до Глинки у насъ никто болѣе не думалъ о Пушкинѣ какъ источникѣ опернаго творчества. Задумавши писать вторую свою оперу, Глинка принялся за «Руслана», который и явился на свѣтъ Божій 27-го ноября 1842 года, представивши истинно выдающійся памятникъ русскаго музыкальнаго искусства.

Я имѣлъ уже случай въ разныхъ моихъ статьяхъ, говоря о Глинкѣ, замѣтить, что, не смотря на существованіе записокъ его, на массу матеріала, появившагося о немъ (матеріала, впрочемъ, большею частью однообразнаго, въ которомъ на раз-

ные лады только размазывается то, что у Глинки сказано въ сжатой формѣ), остается совершенно непонятнымъ превращеніе Глинки изъ сочинителя заурядныхъ романсовъ—до первой его поѣздки за границу—въ композитора съ такими широкими взглядами на оперное дѣло, какихъ не было въ его время ни у кого изъ нашихъ композиторовъ, не исключая и совсѣмъ не въ мѣру прославленнаго у насъ Кавоса. Талантъ и геніальность я оставляю въ сторонѣ, для тѣхъ, кто любитъ выѣзжать на громкихъ словахъ. Крупный талантъ Верстовскаго и весьма порядочное дарованіе Кавоса, когда-то бывшаго очень образованнымъ музыкантомъ, не помѣшали имъ, одному—не подняться выше невысокаго уровня современнаго ему культурнаго нашего общества, другому—спуститься къ этому уровню. Художественнымъ своимъ развитіемъ Глинка обязанъ, по моему глубокому убѣжденію, именно первой поѣздкѣ за границу, когда онъ получилъ множество новыхъ впечатлѣній и de visu познакомился съ другою культурностью, съ другими взглядами, съ инымъ движеніемъ европейскаго искусства и съ инымъ отношеніемъ самого общества къ этому движенію. Результатомъ поѣздки была «Жизнь за Царя», къ которой онъ подготовился именно за границею. Формы этой оперы—безусловно европейскія, а не доморощенныя, не имѣющія ничего общаго ни съ водевилями Верстовскаго, ни съ

отжившими формами Кавоса, застрявшаго на Чимарозе, Мартини и ихъ современникахъ, при томъ, по моему мнѣнію, застрявшаго именно благодаря тогдашнему нашему обществу, умѣвшему вытравить всѣ его ранніе, иные порывы. Европейская культура, напротивъ, пробудила художественныя силы Глинки. Вмѣстѣ съ первою его оперою окрѣпла и стала на ноги и русская музыка. Надо добавить здѣсь, что, не смотря на отдѣльныя неудачныя выраженія и стихи барона Розена, либретто «Жизни за Царя» прямо превосходно, заключая въ себѣ не только всѣ элементы живой, жизненной драмы, но и прекрасное сценическое ея развитіе. Такимъ образомъ, первая опера Глинки явилась во всѣхъ отношеніяхъ неожиданнымъ, но великолѣпнымъ проявленіемъ русскаго художественнаго гения.

Можно было ожидать, что вторая опера Глинки, написанная имъ въ періодъ полной зрѣлости его таланта, прибавивъ сюда еще пріобрѣтенный имъ театральныя опытъ, будетъ совершеннѣе первой или, по крайней мѣрѣ, безусловно одинаковою съ нею во всѣхъ своихъ сторонахъ. На дѣлѣ вышло, какъ извѣстно, не то, что ждали. Въ музыкальномъ отношеніи Глинка въ «Русланѣ» еще поднялся на дальнѣйшую высоту, но въ сценическомъ новая опера оказалась слабою, «концертомъ въ костюмахъ», что было замѣчено тотчасъ же при появленіи «Руслана»,

страстно оспаривалось потомъ его горячими защитниками, но что теперь, когда страсти уже улеглись, стало неопровержимою истиною. Интересъ движенія, который еще давала сама по себѣ полусказочная, полуэпическая поэма Пушкина, почти утраченъ въ либретто «Руслана»; послѣ прекрасной экспозиціи (1-й актъ) дѣйствіе въ оперѣ прекращается и начинается концертъ, благодаря чему эта опера врядъ ли когда-либо удовлетворитъ слушателей, не имѣющихъ причинъ какъ мы быть снисходительными къ ошибкамъ художника.

Это сужденіе высказанное многими искренними и во всякомъ случаѣ безпристрастными цѣнителями таланта Глинки, очень огорчало композитора. Въ запискахъ его ясно слышится раздраженіе, вызывавшееся такими сужденіями. Особенно Глинка былъ недоволенъ графомъ Мих. Юрьев. Віельгорскимъ. То былъ извѣстный любитель и хорошій знатокъ музыки изъ числа лицъ, приближенныхъ къ императору Николаю Павловичу.

Объ истинныхъ размѣрахъ музыкальнаго дарованія графа Михаила Юрьевича Віельгорскаго въ настоящее время трудно вообще составить себѣ истинное представленіе. Но уваженіе, съ которымъ къ нему относились музыканты, его современники—въ томъ числѣ даже и Глинка, считавшій себя имѣющимъ причины быть имъ недовольнымъ—заставляетъ думать, что это дарованіе



было реально и что не одно только широкое меценатство графа и его близость ко Двору вызывали къ нему уваженіе или вниманіе. Арнольдъ находилъ графа «глубокимъ знатокомъ музыкальнаго искусства», а Глинка, какъ видно изъ тѣхъ же воспоминаній Арнольда и нѣкоторыхъ другихъ современныхъ мемуаровъ, былъ, по крайней мѣрѣ, въ эпоху сочиненія «Жизни за Царя» и послѣдовавшую за нею, вплоть до «Руслана»—достаточно близокъ съ Віельгорскимъ. Первая проба большого отрывка «Жизни за Царя» (все 1-е дѣйствіе) была сдѣлана именно у Віельгорскаго; именно эта проба и вызвала постановку оперы \*). Я уже упоминалъ ранѣе объ участіи гр. Віельгорскаго въ сочиненіи извѣстнаго шутливаго канона, которымъ чествовали Глинку на торжественномъ обѣдѣ, данномъ ему кн. Одоевскимъ (въ декабрѣ 1836 года) послѣ блистательнаго успѣха «Жизни за Царя».

Недовольство Глинки гр. Віельгорскимъ (уже позже) вызвали именно отзывы послѣдняго о «Русланѣ». Эту оперу графъ считалъ un opéra maigre, — разумѣется, давая приговоръ чисто въ сцени-

---

\*) «Послѣ репетиціи у гр. Віельгорскаго (на которой присутствовалъ и директоръ театровъ, А. Геденовъ) пошли хлопоты и сплетни: надлежало добиться принятія оперы моея на сцену... Наконецъ, обявали меня подпискою не требовать за оперу никакого вознагражденія». Записки М. И. Глинки, стр. 100 (Изд. А. С. Суворина).

чешкомъ смыслѣ, на что Глинка никакъ не хотѣлъ обратить вниманіе. Приговоръ гр. Віельгорскаго, однако, оказался утвержденнымъ потомствомъ, что бы ни говорили ближайшіе друзья композитора. Оставляя, однако, этотъ вопросъ въ сторонѣ, приведу то, что прямо касается отношеній этихъ двухъ лицъ въ 1842 году, во время постановки «Руслана». Въ запискахъ М. И. Глинки мы встрѣчаемъ слѣдующія характерныя строки: «На одной изъ послѣднихъ репетицій гр. М. Ю. Віельгорскій, прослушавъ первую половину 5-го акта, обратясь ко мнѣ, сказалъ»: «Другъ мой, это дурно!»—Возьмите назадъ ваши слова, графъ,—отвѣтилъ я ему; возможно, что это не эффектно, но дурною, конечно, мою музыку нельзя считать». — Всю эту часть 5-го акта впослѣдствіи выпустили \*). Сокращенія я предоставилъ графу Віельгорскому, который нещадно выкраивалъ, и часто лучшія мѣста, приговаривая съ самодовольнымъ видомъ: «не правда ли, что я мастеръ дѣлать купюры?»

Не смотря на недовольство Глинки, гр. Віельгорскій продолжалъ держаться своего мнѣнія о «Русланѣ», и это обстоятельство подало поводъ къ сценѣ, разыгравшейся на одномъ ужинѣ, гдѣ находился, между прочимъ, и Листъ, бывшій тогда въ Петербургѣ. «Наскучивъ слушать одно и то

---

\*) Она — и то отчасти — возобновлена теперь у итальянцевъ.

же,—разсказываетъ самъ Глинка,—я попросилъ минуту вниманія у присутствовавшихъ. Господа,—сказалъ я, обратясь къ нимъ,—я считаю графа однимъ изъ наилучшихъ музыкантовъ, какихъ я только встрѣчалъ (всѣ единодушно согласились съ этимъ положеніемъ); теперь, положи руку на сердце, скажите мнѣ, графъ, подписали бы вы имя ваше подъ этой оперой, если бы ее написали?—Конечно, охотно,—отвѣчалъ онъ.—Такъ позвольте-жъ и мнѣ быть довольнымъ трудомъ моимъ».

Глинка объяснялъ отзывы гр. Віельгорскаго своего рода *jalousie de metier* (Віельгорскій въ это время былъ занятъ самъ сочиненіемъ оперы «Цыганы»), но прибавляетъ, что графъ любилъ его, а нѣсколькими страницами ниже признаетъ даже, что «замѣчанія и критика» графа М. Ю. Віельгорскаго (дѣлавшіяся уже послѣ «Руслана» — надо замѣтить это) «возбудили въ немъ (Глинкѣ) критическій духъ, который еще болѣе развился впоследствии».

Арнольдъ\*) тоже много говоритъ о музыкальныхъ знаніяхъ, о врожденной добротѣ и любезности графа. «Онъ былъ всегда готовъ помочь, въ чемъ только былъ въ состояніи, а къ музыкантамъ и литераторамъ выказывался всегда дружественно и почти коллегіально», даже если они были не

---

\*) Воспоминанія Ю. Арнольда, III.

равны ему ни по состоянію, ни по общественному положенію.

Таковъ былъ этотъ видный въ свое время музыкантъ, мнѣніе котораго о сценической сторонѣ «Руслана» взяло верхъ надъ пристрастными сужденіями лицъ тогдашняго ближайшаго кружка Глинки, — т. е. Кукольника, Янѣнки и др.

Какимъ образомъ могло случиться, что Глинка, впавъ въ такой крупный сценическій промахъ? Я думаю, что тутъ виновата та среда, въ которой онъ вращался въ этотъ періодъ своей жизни, знаменитая «братія» его, съ которою онъ былъ въ такихъ близкихъ отношеніяхъ въ то время, когда сочинялъ «Руслана», виноваты вообще невысокій интеллектуальный уровень тогдашняго нашего общества, уровень, который скорѣе могъ принижать духъ всякаго художника, чѣмъ поднять его. Мысль о «Русланѣ» подаль Глинкѣ, — онъ самъ рассказываетъ въ своихъ запискахъ, — извѣстный тогдашній драматургъ князь Шаховской, который зналъ сцену очень хорошо и всегда очень считывалъ именно на сценическіе эффекты. Относительно послѣднихъ въ поэмѣ Пушкина не могло быть недостатка; надо только было сгруппировать ихъ опытною рукою. Глинка надѣялся составить планъ оперы по указаніямъ самого Пушкина. Вотъ что сообщается объ этомъ въ его запискахъ: «На одномъ изъ вечеровъ у Жуковскаго, Пушкинъ, говоря о поэмѣ своей «Русланъ и Людми-

ла», сказалъ, что онъ многое бы передѣлалъ \*); я желалъ узнать отъ него, какія именно передѣлки онъ предполагалъ сдѣлать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намѣренія». Глинка рассказываетъ далѣе, что въ зиму 1838—39 гг.—когда уже началъ писать новую оперу, онъ «отъ искренняго сердца веселился». Можетъ быть отъ этого и его воспоминанія о томъ, какъ писалъ оперу «Русланъ и Людмила», остались въ его памяти «не столь ясны». Лѣтомъ 1838 г., въ имѣнїи Тарновскаго, Каченовка (въ Малороссїи, куда Глинка прїѣзжалъ для набора пѣвчихъ въ придворную капеллу), уже исполнялись персидскій хоръ и маршь Черномора, «приготовленные, не знаю когда, для «Руслана». Въ Каченовкѣ же имъ написана баллада Финна, которую онъ тамъ же самъ «пѣлъ неоднократно съ оркестромъ». Затѣмъ въ 1838 и 1839 гг. появились на свѣтъ каватины Гориславы и Людмилы; вся опера писалась «по кусочкамъ и урывками»,—какъ очень опредѣленно отмѣчаетъ самъ Глинка. Пла-

---

\*) Глинка не разъясняетъ — шла ли рѣчь объ измѣненїяхъ, предполагавшихся Пушкинымъ вообще если бы онъ писалъ поэмѣ заново, или о возможномъ обращенїи ея въ оперное либретто. Неясность и неопредѣленность записокъ Глинки и въ этомъ случаѣ какъ въ другихъ оставляетъ открытое поле для предположеній всякаго рода. Въ запискахъ его, къ сожалѣнїю, часто упоминается о мелочахъ и не говорится о существенныхъ вещахъ.

на, повидимому, не было. «Въ 1837 или 1838 г.,—зимою я игралъ съ жаромъ нѣкоторые отрывки «Руслана». Н. Кукольникъ, всегда принимавшій участіе въ моихъ произведеніяхъ, подстрекалъ меня болѣе и болѣе. Тогда былъ тамъ между посѣтителями К. Бахтуринъ; онъ взялся сдѣлать планъ оперы и написалъ его въ четверть часа подъ пьяную руку, и вообразите! опера сдѣлана по этому плану. Бахтуринъ вмѣсто Пушкина! Какъ это случилось? Самъ не понимаю. Около того же времени познакомили меня съ капитаномъ свитскимъ Вал. Фед. Ширковымъ, какъ съ человѣкомъ, вполне способнымъ написать либретто для новой моей оперы. Дѣйствительно, онъ писалъ стихи очень свободно. По моей просьбѣ онъ написалъ для пробы каватину Гориславы: «Любви роскошная звѣзда» и часть перваго акта. Опытъ оказался очень удовлетворительнымъ, но вмѣсто того, чтобы сообразить прежде всего цѣлое и сдѣлать планъ и ходъ пьесы, я сейчасъ принялся за каватины Людмилы и Гориславы, вовсе не заботясь о драматическомъ движеніи и ходѣ пьесы, полагая, что это можно было уладить впоследствии». Опера сочинялась съ большими перерывами, но въ теченіе 1841 года была уже сильно подвинута впередъ. «Осмотрѣвшись, однако же, — продолжаетъ Глинка,—я нашель, что общей связи между частями моей новой оперы не было. Чтобы помочь этому, я пригласилъ къ себѣ на обѣдъ Нестора

(Кукольника) и Мишу Гедеонова (сына тогдашняго директора театровъ), съ которымъ равно, какъ съ братомъ его Степаномъ, я не только помирился, но и очень сблизился. Сверхъ того, былъ у меня на обѣдѣ и Владиславлевъ, бывший въ то время дежурнымъ штабъ-офицеромъ корпуса жандармовъ. Онъ любилъ искусства, музыку въ особенности; я съ нимъ былъ на дружеской ногѣ. По причинѣ отъѣзда Ширкова въ Украину, Кукольникъ и Гедеоновъ взялись помогать въ трудномъ дѣлѣ свести цѣлое изъ разнородныхъ частей моей оперы. Кукольникъ написалъ стихи для финала оперы\*) и сцену Ратмира 3-го дѣйствія: «И жаръ и зной». Гедеоновъ написалъ маленькій дуэтъ, слѣдующій за балладою Финна между Финномъ и Русланомъ: «Благодарю тебя, мой давный покровитель», речитативъ Финна въ 3-мъ актѣ: «Витязи, коварная Наина» и ихъ молитву въ четыре голоса, которою оканчивается 3-е дѣйствіе. И я самъ написалъ сцену Фарлафа съ Наиной и рондо Фарлафа, а также начало финала 3-го дѣйствія. Такимъ образомъ, стихи для

---

\*) Въ этомъ мѣстѣ записокъ Глинки встрѣчается любопытное указаніе Кукольника: «я написалъ стихи англійскіе (Кукольникъ разумѣетъ тутъ простой наборъ словъ) съ тѣмъ, чтобы по возвращеніи Ширкова они были замѣнены стихами со смысломъ, но этого не послѣдовало и теперь гуляютъ англійскіе!» Рѣдко когда другое оперное либретто сочинялось и вышло въ свѣтъ при такихъ условіяхъ!

либретто, кромѣ взятыхъ изъ поэмы Пушкина, писали Маркевичъ, Ширковъ, Кукольникъ, Миша Геденовъ и я».

Планъ Бахтурина, сдѣланный «въ четверть часа, подъ пьяную руку», сохранился въ общихъ своихъ основаніяхъ въ нотной тетради, принадлежавшей Глинкѣ и подаренной имъ потомъ одному изъ его друзей, П. Степанову. Планъ этотъ Глинка, въ свою очередь, можетъ быть, нѣсколько переработалъ, но въ общемъ онъ удержался такимъ, какимъ его придумалъ Бахтуринъ. Руслянисты указывали впоследствии на существованіе этого плана, именно какъ на доказательство того, что Глинка уже совсѣмъ не такъ небрежно отнесся къ сценическому содержанію своей оперы, какъ онъ самъ о томъ рассказывалъ; они желали «защитить Глинку противъ его же самого». Этого имъ не удалось. Существовалъ ли сценическій планъ «Руслана» ровно за три года до совѣщанія автора съ Кукольникомъ, Геденовымъ и Владиславлевымъ, о которомъ упомянуто выше, или не существовалъ — отъ этого не мѣняется самая сущность дѣла: слабость либретто, составленнаго Бахтуринымъ и принятаго Глинкою, слабость, вызвавшая впоследствии столько безполезныхъ споровъ объ оперѣ. Да, впрочемъ, изъ строкъ Глинки, цитированныхъ выше, ясно, что на совѣщаніи его съ Кукольникомъ и другими — писались скорѣе стихи для готовой уже музыки



(какъ это часто было у Глинки), можетъ быть, впрочемъ, сочинялись и отдѣльныя сцены (если принять смыслъ приведенныхъ строкъ—буквально), но не изобрѣтался планъ цѣликомъ, который дѣйствительно былъ уже готовъ ранѣе. Повторяю, однако, когда бы этотъ планъ ни былъ составленъ, отъ этого онъ не дѣлался лучшимъ; въ немъ, во всякомъ случаѣ, много лишнихъ подробностей, совсѣмъ безъ надобности затянувшихъ дѣйствіе и сдѣлавшихъ оперу слишкомъ уже громоздкою и длинною, ослабившихъ впечатлѣніе тѣхъ сценическихъ эффектовъ, которые заключаетъ и сама поэма Пушкина и которыми воспользовался бы опытный драматургъ въ родѣ Шаховскаго.

Тотъ упрекъ, который Сѣровъ въ своихъ статьяхъ о «Русланѣ» \*) ставилъ Глинкѣ,—именно, что, тотъ отнесся съ серьезной стороны къ шутилой поэмѣ и сюжету, давши намъ вмѣсто комической музыки почти драматическую или героическую,—по моему убѣжденію, не имѣетъ значенія. Неизвѣстно, какую комическую музыку написалъ бы Глинка: итальянское рондо Фарлафа и предшествующій эпизодъ послѣдняго съ Наиною не дають основанія сдѣлать какое-либо точное заключеніе въ этомъ смыслѣ. Муза его, какъ и большинства русскихъ композиторовъ, всегда

---

\*) «Русланъ и русланисты», ст. Сѣрова, IV.

серьезна, но дай Богъ всякому и всегда писать, хотя бы и на шуточный сюжетъ, такую «серьезную» музыку, какую далъ Глинка въ «Русланѣ»; искусство отъ этого только выиграетъ.

Такимъ образомъ, если общій тонъ музыкальной иллюстрировки «Руслана» не вполне подходитъ подъ шуточный характеръ поэмы Пушкина, все-таки соединеніе силъ двухъ великихъ художниковъ дало произведеніе, которымъ всякая страна имѣла бы полное право гордиться. Тѣмъ болѣе должны цѣнить мы его, припоминая то, что къ сороковымъ годамъ кончающагося столѣтія у насъ были по части оперной музыки только Струйскіе и компанія. О Верстовскомъ не говорю, потому что по сравненію съ послѣдними онъ могъ казаться прямо гениемъ.

«Руслана» — въ противность нѣкоторымъ увѣреніямъ, смысла и цѣли которыхъ нельзя понять и признать сколько-нибудь необходимымъ и важнымъ — встрѣтилъ блестящій успѣхъ. «Въ теченіе зимы, — говоритъ Глинка, — или лучше, отъ 27-го ноября (дня перваго представленія «Руслана») до великаго поста опера выдержала 32 представленія», принесъ Глинкѣ «до 3-хъ тысячъ рублей сер. разовыхъ» за одинъ только сезонъ! 32 представленія въ три мѣсяца доказывали бы полный успѣхъ и въ наши дни, а не только въ началѣ сороковыхъ годовъ. «Царь Феодоръ Іоанновичъ» имѣлъ теперь въ театрѣ Литературно-Артистиче-

скаго кружка 70 представлений приблизительно въ 5 мѣсяцевъ и это по справедливости отмѣчено всѣми, какъ выдающійся триумфъ пьесы. Дальнѣйшимъ успѣхамъ оперы Глинки въ Петербургѣ при его жизни помѣшало возстановленіе итальянскаго театра, утвердившагося у насъ какъ разъ послѣ появленія «Руслана». Этотъ театръ, тогда поддерживался такими сильными вѣянiями\*), что интересы русской оперной сцены отодвинулись совершенно на задній планъ. Къ тому же тогдашніе пѣвцы русской оперы, за исключеніемъ развѣ четы Петровыхъ, очевидно, не могли состязаться съ такими корифеями вокальнаго искусства, какъ Віардо, бывшая въ цвѣтѣ лѣтъ, Тамбурины и друг. \*\*). Русская опера поневолѣ, а съ

\*) Даже въ семьѣ директора театра, Геденова, члены которой были искренними друзьями композитора, развилось,—по сообщенію Глинки,—увлеченіе теноромъ Рубини, «страсть подражать (ему), въ чемъ не отставали и мы съ Булгаковымъ»,—добродушно добавляетъ композиторъ. Последнее признаніе довольно неожиданно и мало вяжется съ увѣреніемъ Глинки, помѣщеннымъ нѣсколькими строками выше въ его запискахъ, что онъ «тогда же возненавидѣлъ итальянскихъ пѣвцовъ».

\*\*) Въ воспоминаніяхъ Арнольда разсказывается, между прочимъ, что когда въ 1853 г. ставилась его опера «Ночь подъ Иваномъ Купаломъ», то главную сопранную партію онъ долженъ былъ поручить г-жѣ Ивановой, «исполнительницѣ роли Наины въ оперѣ «Русланъ и Людмила» и она-то оказалась *перломъ* между прочимъ женскимъ персоналомъ». Это любопытный фактъ, указывающій положеніе, въ которомъ

нею и «Русланъ», отступала все далѣе и далѣе, дойдя къ пятидесятымъ годамъ до совсѣмъ печальнаго положенія и перейдя, по волѣ начальства, въ Александринскій театръ, такъ какъ Большой былъ оставленъ специально во владѣнїе итальянцевъ и балета. Русскіе оперные спектакли чередовались въ Александринскомъ театрѣ съ драматическими и никто не замѣчалъ ненормальности положенія, за исключеніемъ очень небольшого числа лицъ тогдашней дѣйствительной интеллигенціи. Очевидно также, что въ то время петербургскаго общества хватало только для сравнительно небольшого числа оперныхъ представленій вообще, какіе бы они ни были, потому что и итальянцы выступали тогда въ Большомъ театрѣ не болѣе трехъ разъ въ недѣлю. Такимъ образомъ, если и можно говорить о равнодушіи этого общества къ «Руслану», то только въ связи съ его равнодушіемъ къ театру вообще, а не по отношенію къ композитору, сразу оцѣненному всѣми и каждымъ.

## VI.

Слѣдующимъ по времени крупнымъ опернымъ произведеніемъ на сюжетъ Пушкина, явившимся на русской сценѣ, была «Русалка» А. С. Дарго-

---

тогда находились русскіе композиторы и вмѣстѣ состояніе, въ которое пришла русская оперная группа.

мыжскаго. Его «Эсмеральду» поставили въ 1851 г. на Александринской сценѣ, но такъ какъ она была кончена много ранѣе, то Даргомыжскій принялся за новую оперу уже съ самаго начала пятидесятихъ годовъ; къ концу 1852 года большая часть «Русалки» была готова. «Тогда,—рассказываетъ Ю. К. Арнольдъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ»,—предложилъ онъ только-что сформировавшемуся Русскому благотворительному обществу устроить въ залѣ Дворянскаго собранія въ пользу этого общества концертъ, въ которомъ намѣревался исполнить главнѣйшіе номера новаго своего произведенія. Этотъ концертъ состоялся весною 1853 года, подѣ управленіемъ самого композитора, при необыкновенномъ стеченіи публики. Въ исполненіи пѣвческой части, даже въ хорахъ, участвовали исключительно только любительницы и любители, но кому именно изъ нихъ были поручены партіи солистовъ, я нынѣ съ увѣренностью сказать не могу; помню единственно только, что Наташу исполняла М. В. Шиловская. Оркестръ же былъ составленъ изъ музыкантовъ императорскихъ театровъ. Успѣхъ новаго творенія былъ самый блестящій; восторженнымъ вызовамъ не было конца». Даргомыжскому, сверхъ того, тутъ же была устроена особая овація, о которой рассказываетъ тотъ же Арнольдъ. Опера дана на Маріинской сценѣ въ маѣ 1856 года (въ пятидесятыя и шестидесятыя годы новыя оперы ставились

и въ это неудобное время; такъ, если не ошибаюсь, «Юдиѣ» тоже была дана въ маѣ 1863 года) и имѣла очень хорошій успѣхъ, хотя, кажется, меньшій чѣмъ тотъ, котораго слѣдовало ожидать по первому знакомству съ нею публики въ Дворянскомъ собраніи. По крайней мѣрѣ, Даргомыжскій остался имъ недоволенъ.

Въ «Русалкѣ» Даргомыжскаго сохраненъ приблизительно весь текстъ Пушкина; я уже говорилъ объ указаніяхъ на то, что поэтъ и писалъ—будто бы—свои сцены, смотря на нихъ какъ на оперное либретто; назначалъ онъ ихъ другому, совсѣмъ неизвѣстному теперь музыканту. Конечно, къ выгодѣ русскаго искусства за нихъ взялся Даргомыжскій. Какъ во многихъ случаяхъ — и въ противность существующему мнѣнію, что либретто не играетъ существенной роли въ музыкѣ,—и въ «Русалкѣ» пушкинскій текстъ оказалъ огромнѣйшую услугу композитору, во-первыхъ, давъ подъемъ его воображенію, во-вторыхъ, поддерживая интересъ зрителей къ хорошо извѣстной имъ и дѣйствительно прекрасной драмѣ. «Русалка» можетъ заинтересовать иностранную публику своимъ не только музыкальнымъ, но и сценическимъ содержаніемъ. Теперь, когда эта опера переведена на итальянскій языкъ и поставлена на итальянскомъ театрѣ (постановки ея на нѣмецкихъ сценахъ, кажется, не было, не смотря на существующій нѣмецкій переводъ ея текста, сдѣланный именно

Ю. Арнольдомъ), можно ожидать, что заинтересованные ею артисты позаботятся о томъ, чтобы исполнять ее и въ другихъ странахъ, кромѣ Россіи. Во всякомъ случаѣ, она должна бы войти въ репертуаръ одесской итальянской сцены, что, въ свою очередь, можетъ способствовать ея дальнѣйшему движенію въ Европѣ.

Раньше чѣмъ взяться за «Русалку», Даргомыжскій написалъ произведеніе, для котораго взялъ одно изъ самыхъ раннихъ произведеній Пушкина (1817 г.) «Торжество Вакха». Сперва—въ началѣ сороковыхъ годовъ, но послѣ «Эмеральды» — онъ написалъ на него нѣчто вродѣ кантаты, затѣмъ отложилъ ее въ сторону подъ вліяніемъ неудачи съ первою оперою; «кончатъ кантату, — говоритъ онъ въ своей автобіографіи, — мнѣ не хотѣлось, не слыхавъ еще на сценѣ и въ оркестрѣ Эмеральды». Последняя опера наконецъ была поставлена въ 1847 году въ Москвѣ (5 декабря); затѣмъ она была дана въ 1851 году на сценѣ Александринскаго театра въ Петербургѣ и тогда Даргомыжскій усердно взялся за «Торжество Вакха», котораго кончилъ было въ 1848 году. Въ новомъ видѣ это произведеніе представляло уже «лирическую оперу-балетъ» въ одномъ дѣйствіи и въ двухъ картинахъ. Такимъ образомъ, «Торжество Вакха» въ хронологическомъ порядкѣ представляется первою оперою Даргомыжскаго на пушкинскій сюжетъ. По странному стеченію обстоя-

тельство, не смотря на свое французское воспитание и французские вкусы, онъ болѣе всѣхъ другихъ нашихъ композиторовъ (въ сущности даже болѣе Чайковскаго) обращался къ Пушкину.

Съ «Торжествомъ Вакха» композитору точно также не повезло въ дирекціи императорскихъ театровъ, какъ и съ «Эсмеральдою». Послѣдняя ждала постановки болѣе десяти лѣтъ; и «Вакху» пришлось ждать что-то болѣе пятнадцати лѣтъ и точно также онъ былъ поставленъ въ Москвѣ, а не въ Петербургѣ. Только «Вакхъ» при его разсмотрѣніи капельмейстерами дирекціи (кто знаетъ теперь ихъ великія имена?) былъ еще забракованъ и дирекція отказалась поставить его на сцену. Постановка состоялась лишь въ шестидесятихъ годахъ (когда именно, не упомяну). Опера имѣла тогда, если не ошибаюсь, только малый успѣхъ. Въ извѣстномъ смыслѣ этого можно было и ожидать. Она представляетъ наполовину оперу, наполовину — балетъ. По содержанію текстъ ея скорѣе удобенъ для балетной программы, чѣмъ для оперы; дѣйствія въ ней-нѣтъ ни малѣйшаго. Текстъ пушкинскаго стихотворенія—довольно значительнаго объема, какъ извѣстно—взять композиторомъ безъ малѣйшихъ измѣненій какъ и для «Каменнаго гостя», только со многими повтореніями словъ. Этотъ чисто описательный текстъ, изображающій эллинское празднество, раздѣленъ между хоромъ и четырьмя солистами — сопрано,



меццо-сопрано, теноръ и басъ (1-я и 2-я гречанки, 1-й и 2-й греки), изъ которыхъ каждый имѣеть по отдѣльному номеру; въ промежуткахъ идутъ хоры и балетъ. Въ сущности, отсутствіе дѣйствія нисколько не вредить, по моему, этому произведенію; напротивъ, форма его, въ которой балетъ занимаетъ мѣсто равное съ пѣніемъ, должна нравиться, мнѣ кажется, оригинальностью. Что касается спеціально музыкальныхъ качествъ «Вакха», то партитура не одинаковаго достоинства. Она рѣзко распадается на двѣ части; одна представляетъ болѣе слабые номера (вѣроятно, служившіе для первоначальной кантаты) съ французскимъ характеромъ и съ характернымъ для Даргомыжскаго ритмомъ въ  $\frac{2}{4}$ , заставляющимъ всегда вспоминать о полькѣ при слушаніи разныхъ его вещей; другіе номера, болѣе зрѣлые, по складу напоминаютъ «Русалку». О единствѣ стиля тутъ нечего говорить, все равно какъ было бы бесполезно искать здѣсь и греческихъ ладовъ или хотя чего-нибудь вообще, что придадо бы извѣстную архаичность музыкѣ. Исключеніе составляетъ только «маршъ Бахуса», для котораго съ большою ловкостью придумана главная тема на цѣлыхъ нотахъ пріемомъ, отнюдь не похожимъ на тотъ, какимъ пользовался Глинка въ «Русланѣ», а за нимъ и другіе наши композиторы, въ томъ числѣ и самъ Даргомыжскій (въ «Каменномъ гостѣ» для командора). Этотъ маршъ великолѣ-

пень, оригиналенъ и хотя не такъ широко развить, какъ прелестный кортежъ Бахуса въ «Сильви» Делиба; но и при своей краткости, по моему мнѣнію, онъ не уступаетъ послѣднему.

Вообще, въ «Торжествѣ Вахха» лучшими номерами являются балетные и хоровые,—изъ числа послѣднихъ особенно интересенъ «Бѣжимъ на мирный бой, отважные борцы»,—а всѣ вообще отличаются звучностью. Мнѣ кажется, что эта опера Даргомыжскаго имѣла бы право на возобновленіе, тѣмъ болѣе, что въ ея музыкѣ есть порывъ и увлеченіе, качества не очень часто встрѣчающіяся теперь; если у насъ ставятъ всякую одноактную чепуху, то такое же право, по меньшей мѣрѣ, имѣетъ и Даргомыжскій даже въ своихъ болѣе слабыхъ произведеніяхъ. Къ сожалѣнію и устроители торжествъ въ память Пушкина совсѣмъ забыли помѣстить въ свои программы «Торжество Вахха», о которомъ я напомнилъ здѣсь.

Въ послѣдній годъ своей жизни Даргомыжскій сдѣлалъ новую—для русской музыкальной литературы—попытку; написалъ музыку къ «Каменному гостю», сохранивши всѣ его стихи и не мѣняя ничего въ текстѣ. Самъ онъ, впрочемъ, смотрѣлъ на «Каменнаго гостя» скорѣе какъ на этюдъ, не болѣе. Этотъ этюдъ былъ совершенною противоположностью по своему музыкальному стилю всему тому, что Даргомыжскій, писалъ раньше, по крайней мѣрѣ, въ оперной сферѣ. Незв-

вѣстно, какъ поступалъ бы онъ далѣе, если бы остался живъ (онъ не успѣлъ вполне закончить «Каменнаго гостя», дописаннаго г. Кюи, и инструментовалъ его также не онъ, а г. Римскій-Корсаковъ),— продолжалъ ли бы онъ дальнѣйшія попытки опернаго сочинительства въ этомъ родѣ или не продолжалъ. Публика встрѣтила эту его попытку непривѣтливо, сохранивши къ ней подобное отношеніе вплоть до нашихъ дней. Недавно въ залѣ Павловой исполнялся «Каменный гость» (правда, преплохо) и не имѣлъ успѣха, не смотря на обязательные апплодисменты извѣстной части публики, считающей необходимымъ подчеркнуть свою соприкосновенность къ прогрессу, быть *plus royaliste que le roi-même*.

## VII.

«Каменный гость» начать былъ композиторомъ въ 1866 году. Иллюстрированный музыкою въ той манерѣ, въ какой это сдѣлалъ Даргомыжскій, онъ не могъ и не можетъ разсчитывать сколько-нибудь серьезно на то, чтобы занять прочное мѣсто въ ряду сценическихъ произведеній, — развѣ что измѣнятся всѣ наши эстетическія понятія. Но такъ какъ послѣднія не выдуманы и не произвольны, а зиждутся на прочныхъ основахъ человѣческаго духа, такъ какъ пѣніе для

вокальной музыки столь же естественно и законно, какъ красота для формъ человѣческаго тѣла, то никакія ухищренія и попытки свести это пѣніе на приблизительно простой разговоръ не приводили и не приведутъ никогда къ цѣли. Некрасивыя женщины могутъ быть иногда даже очень интересными; часто ихъ называютъ «симпатичными», желая сколько-нибудь утѣшить за отсутствіе красоты, считавшейся еще греками за высшій даръ боговъ для людей; несомнѣнно, однако, что всякая женщина, считаемая «симпатичною», предпочла бы, по крайней мѣрѣ, въ глубинѣ собственнаго сознанія, имѣть право считать себя и красивою. Что вынудило Даргомыжскаго на закатѣ дней измѣнить прежнему взгляду на задачи сценическаго искусства—остается, въ сущности, неизвѣстнымъ. Онъ имѣлъ извѣстный даръ мелодичности, хотя не особенно яркій и большой (доказательство налицо во всѣхъ его сочиненіяхъ) и къ ней онъ былъ привыченъ. Впрочемъ, измѣнилъ ли онъ такъ радикально свой взглядъ на задачи оперы опять-таки неизвѣстно. Я уже упомянулъ, что онъ смотрѣлъ на «Каменнаго гостя», какъ на своего рода этюдъ; неизвѣстно, серьезно ли онъ считалъ декламационный родъ оперы прочнымъ и удобнымъ на сценѣ. Смерть его положила конецъ возможнымъ предположеніямъ на этотъ счетъ; публика же и критика, оставляя въ сторонѣ нѣкоторыхъ фанати-

ковъ въ дѣлѣ искусства, продолжаетъ относиться совершенно равнодушно къ его попыткамъ, справедливо считая, что нельзя довольствоваться гравюрою тамъ, гдѣ требуется картина, писанная масляными красками. Характеръ музыкальной иллюстраціи «Каменнаго гостя» во всякомъ случаѣ не отвѣчаетъ общему характеру поэзіи Пушкина. Поэзія послѣдняго, не смотря на строгую гармонію и извѣстную сдержанность выраженій, блистаетъ яркими и разнообразными красками, рельефными очертаніями и образами. Въ «Каменномъ гостѣ» Даргомыжскаго яркость красокъ и теплота настроенія заключаются лишь въ эпизодѣ Инесы (Картина I-я) — «Бѣдная Инеса! Ее ужь нѣтъ! Какъ я любилъ ее!» и въ эпизодѣ между Лаурою и дономъ Карлосомъ на балконѣ (Картина II-я) — «Какъ небо тихо, недвижимъ теплый воздухъ»; здѣсь чувствуется большой подъемъ музыкальнаго вдохновенія. Прибавивши сюда два испанскихъ романа, о которыхъ уже замѣчено раньше, — пожалуй, всю сцену у Лауры, — мы перечислимъ всѣ выдающіяся страницы «Каменнаго гостя» въ оперной иллюстраціи Даргомыжскаго. Музыкантъ, отказавшись отъ богатыхъ средствъ своего искусства, ограничившись только речитативомъ, приближаетъ оперу къ простой декламации, всегда условной даже и въ драматическомъ искусствѣ и несомнѣнно зависящей отъ таланта того или другого актера; онъ самъ подрѣзы-

ваетъ себѣ крылья и не можетъ ожидать, чтобы его произведенія вызвали въ насъ ту эмоцію, безъ которой нѣтъ и надобности въ сценическомъ произведеніи. Пользоваться литературнымъ текстомъ, чтобы создать самостоятельное художественно-музыкальное произведеніе, есть задача музыканта, пишущаго для сцены ли или для концертной эстрады. Наоборотъ, брать текстъ чтобы слѣпо идти съ музыкою по изгибамъ его, отказываясь отъ самостоятельной роли для музыки, значитъ—дать уже не музыкальное произведеніе, а какой-то гибридный родъ, могущій имѣть значеніе кабинетнаго опыта, но не болѣе. Въ лучшемъ случаѣ слѣдуетъ тогда сочинять мелодрамы для актеровъ, говорящихъ подъ музыку; по крайней мѣрѣ, музыкантъ не будетъ тутъ стѣснять актера и послѣдній останется въ выигрышѣ. Къ композитору, пишущему подобныя гибричныя произведенія, приложима извѣстная фраза, обращенная въ свое время къ Ж. Ж. Руссо: «оставьте сочинять оперы и займитесь алгеброй». Даргомыжскій ограничилъ свое вдохновеніе въ «Каменномъ гостѣ»; онъ поэтому не могъ бы и жаловаться на сдержанный приѣмъ публикою его опыта, если бы ему суждено было видѣть его, да онъ и самъ не рассчитывалъ на успѣхъ, какъ видно изъ его переписки. Тѣмъ не менѣе, было бы полезно, чтобы одна изъ большихъ сценъ нашихъ, хотя бы императорскихъ, поставила эту оперу.

Теперь, когда особая страстность, возбужденная въ свое время по поводу этой оперы (поставлена 16-го февраля 1872 года на сценѣ Маріинскаго театра) группою лицъ, окружавшихъ композитора, уже улеглась болѣе или менѣе, провѣрка основательности принциповъ, положенныхъ въ основу «Каменнаго гостя», возможна въ совершенной точности. Въ сомнѣніи, что вердиктъ теперешнихъ слушателей, какъ и вердиктъ предыдущаго поколѣнія, будетъ отрицательный, не смотря на то, что «Каменный гость» въ сущности является самымъ зрѣлымъ произведеніемъ Даргомыжскаго.

### VIII.

Въ 1859 году явилась четвертая опера на текстъ Пушкина—«Мазепа», драматическая опера барона Б. А. Фитингофа-Шеля. Опера эта—первое сценическое произведеніе композитора—понравилась публикѣ, но встрѣтила несочувственный приѣмъ критики. Самые авторитетные ея представители того времени—Сѣровъ («Театр. и Муз. Вѣстн.», № 18) и Арнольдъ — отнеслись къ ней строго. Мнѣ лично мало что извѣстно изъ этой партитуры и приходится полагаться на отзывъ печати\*). Замячу что переложеніе оперы для пѣнія

---

\*) Насколько печатные отзывы могутъ быть пристрастными и зависящими отъ случайныхъ причинъ, показываетъ

съ фортепіано было издано въ свое время (очень изящно) у С. Дюфура (Брандуса); теперь оно является библиографическою рѣдкостью. Либретто было сдѣлано княземъ Г. Кугушевымъ и, повидимому, довольно неудачно. Кугушевъ мало церемонился съ текстомъ Пушкина. Яркость характеровъ, суровость обстановки этого знаменательнаго эпизода исторіи Малороссіи и Россіи, поэзія Украйны, разлитая въ поэмъ Пушкина, кажется, исчезли безслѣдно въ либретто автора «Корнета Отлетаева», способнаго писать порядочныя комедіи и остроумнаго человѣка, но широкихъ сценическихъ идеаловъ не имѣваго. Всѣ лица поэмы болѣе или менѣе обезличены Кугушевымъ; сочиненъ шутъ Панфилка (подражаніе Торопкѣ Головану?), который передъ лицомъ Маріи и Кочубея «въ прибауткахъ» рассказываетъ имъ ихъ же собственную исторію. Имѣется казакъ Поливода (роль написана для женщины), влюбленный въ Марію; Мазепа въ послѣднемъ дѣйствіи подставляетъ ему грудь, но тотъ не можетъ его убить, будучи тяжело раненъ и т. д.

---

хотя бы курьезнѣйшая статья Сѣрова о «Фаустѣ» Гуно («Якорь», 1864), гдѣ онъ увѣряетъ, что опера Гуно «въ достоинствѣ своемъ занимаетъ середину между «Силою Судьбы» Верди и «Мазепою» барона Фитингофа, съ тою разницею, что у Верди и Фитингофа несравненно болѣе дарованія въ пѣвучей мелодіи!» Вотъ и разбирайтесь тутъ какъ должно относится къ «Мазепѣ», полагаясь на авторитеты!



Опера,—сообщает Сѣровъ,—кончается тѣмъ, что Мазепа, «въ присутствіи Петровыхъ полковъ, еще разъ показывается въ горахъ (?), чтобы воскликнуть: «Прощай, мой край родной». Сѣровъ, впрочемъ, и недостатки постановки—въ самомъ дѣлѣ очень плохой—ставилъ въ вину авторамъ оперы. Но дѣйствительно либретистъ мало стѣснялся не только съ сюжетомъ но и съ бытовыми условіями. Такъ казакъ Поливода поетъ застольную пѣсню такого содержанія: «Огонь любви большую грудь прожегъ до дна, и въ душу страшно заглянуть; давай вина!» и т. д.

Сѣровъ находилъ, что въ «Мазепѣ» характеры дѣйствующихъ лицъ не переданы соответственными имъ музыкальными звуками, что опера вмѣсто того, чтобы быть украинскою или русскою, написана «почти сплошь во вкусѣ итальянскомъ», т. е., что не соблюдены первыя условія драматизма музыкальнаго. Съ этимъ замѣчаніемъ относительно музыки «Мазепы» необходимо безусловно согласиться. Онъ считаетъ ложнымъ весь поворотъ музыки «Мазепы» и «въ отношеніи задачи текста, и въ отношеніи современнаго состоянія музыки, и въ отношеніи успѣховъ русской школы въ этомъ искусствѣ».

«Что сказать объ авторѣ,—пишетъ онъ,—который двадцать лѣтъ послѣ «Жизни за Царя», старику Мазепѣ, извѣстному историческому лицу, далъ партію высокаго тенора—для эффектнаго вы-

крикиванія верхнихъ нотокъ въ концѣ селадонскихъ кантиленъ? Что сказать о партіи контральта для роли казака, влюбленнаго въ Марію, когда это могъ и долженъ былъ быть теноръ? Что сказать о расчетѣ на эффекты застольной пѣсни (вродѣ *brindisi* въ «Лукреціи Борджія»), сентиментальной аріи, которую поетъ басъ (Орликъ) только для того, чтобы пропѣть арію? Чѣмъ извинить длинный дивертисементъ, написанный только для того, чтобы были, между прочимъ, и танцы? Что сказать о хорѣ негодованія и проклятія (финаль 2-го дѣйствія), написанномъ въ характерѣ торжественно-радостнаго гимна! Что сказать объ авторѣ, когда такой патетическій текстъ, какъ отвѣтъ Кочубея о трехъ кладахъ, положенъ на музыку грубо-танцовальную?! Хороша драматическая опера, гдѣ въ слезныхъ сценахъ не было ничего трогательнаго, въ покушеніяхъ на сцены веселыя не вышло ничего веселаго, гдѣ малороссійскій гетманъ и казаки объясняются условнымъ стилемъ итальянскаго фразерства съ рѣшительнымъ отсутствіемъ элемента музыки украинской и съ недочетомъ красоты, которая всегда встрѣчается въ произведеніяхъ итальянской школы!

Пожалуй отвѣтъ на всѣ эти и подобные вопросы могутъ дать приведенныя мною выше строки Сѣрова же по поводу «Фауста», слишкомъ хорошо извѣстнаго всѣмъ и каждому, чтобы не поддаваться въ отношеніи этой, по крайней мѣрѣ,

оперы критическимъ приговорамъ даже и крупныхъ авторитетовъ. А Сѣровъ еще былъ настоящимъ музыкантомъ и художественно-образованнымъ критикомъ, не борзописцемъ, смѣло мелочившимъ всякій вздоръ. Красивости же въ музыкѣ «Мазепы» дѣйствительно не мало, даже оставивши въ сторонѣ «Фауста» Гуно.

Иногда бываетъ полезно послушать и самихъ авторовъ, а не однихъ только критиковъ. Если полагаться исключительно только на отзывы повседневной печати, можно сильно запутаться. Приведу поэтому нѣсколько строкъ о «Мазепѣ» изъ воспоминаній его автора, появившихся недавно въ его только что вышедшей книгѣ «Міровыя знаменитости».

«Пробный актъ имѣлъ счастье понравиться директору, и постановка оперы была рѣшена; исполнителями главныхъ ролей были: О. А. Петровъ—Кочубей; теноръ Сѣтовъ — Мазепа; Д. М. Леонова — казакъ; Булахова — Марія и Васильевъ (басъ)—Орликъ \*). Не могу не упрекнуть одного изъ артистовъ за неудобную привычку, которую онъ имѣлъ: при появленіи на сцену, онъ былъ всегда, какъ говорить Курочкинъ въ одномъ стихотвореніи:

Не то чтобъ очень пьянъ,  
А весель безконечно.

---

\*) Жена Кочубей — г-жа Лилѣва.

«Надо полагать, что онъ дѣлалъ это для того, чтобы точнѣе изображать казацкій разгулъ времени Мазепы, но все же эта историческая точность вредила ходу представленія. Дирижировать оперою талантливый капельмейстеръ К. П. Лядовъ, который былъ тоже проникнутъ убѣжденіемъ

Что воду пьютъ одни лишь злые.

«Не смотря на это, на дѣлѣ доказывалъ справедливость изрѣченія Крылова:

По-моему такъ лучше пей,  
Да дѣло разумѣй.

«Чтобы дать понятіе о тогдашнихъ театраль-ныхъ нравахъ, расскажу то, что произошло на одномъ изъ представленій «Мазепы». Однимъ изъ номеровъ была арія Орлика, за ней слѣдовалъ дуэтъ съ Мазепою и, наконецъ, тріо съ Кочубеемъ. Артистъ, исполнявшій Орлика, поетъ арію. Въ этотъ разъ онъ оказался особенно въ ударѣ по части разгула, съ трудомъ стоялъ на ногахъ и сочинялъ немилосердно. Какъ ни подпѣвалъ ему Лядовъ съ капельмейстерскаго стула, ничто не помогало. Тогда Лядовъ воспользовался ферматою, стоявшею въ партитурѣ, и, крикнувъ артисту— «замолчи», далъ знакъ оркестру перескочить прямо на финальный аккордъ и затѣмъ началъ слѣдующій номеръ, дуэтъ съ Мазепою.

«Но Сѣтовъ (Мазепа) не выходитъ, а, выглядывая изъ-за кулисъ, объясняетъ Лядову, что

Орликъ невмѣняемъ и что онъ съ нимъ пѣть не будетъ, а на убѣжденія Лядова отвѣчаетъ ему: «Мой номеръ мимо»! Лядовъ стучитъ по пюпитру; ноты переворачиваютъ въ оркестръ и начинается слѣдующій номеръ—тріо.

«Орликъ бродитъ одинъ по сценѣ, показывая кулаки по направленію кулисъ, но никто не появляется.

«Наконецъ, появляется Петровъ (Кочубей) и говорить, обращаясь къ Лядову:

«— А меня ты, Костя, за дурака что ли считаешь? Съ кѣмъ же мнѣ пѣть тріо? Пропускай номеръ!

«Опять стукъ по пюпитру, шорохъ переворачиваемыхъ листовъ въ оркестръ, неудержимый смѣхъ въ залѣ и представленіе продолжается какъ ни въ чемъ не бывало и проходитъ совершенно безнаказанно. Случалось, что Лядовъ, замѣтя отсутствіе или невмѣняемость кларнета, валторны или какого другого инструмента, подпѣвалъ имъ партіи, подражая очень искусно звуку недостающаго инструмента и продолжая дирижировать.

«Декорации и, вообще, постановка «Мазепы» были сборныя и нищенскія. О костюмахъ можно судить по слѣдующему случаю. Графъ Борхъ, замѣнившій директора театровъ А. И. Сабурова, попросилъ меня присутствовать при представленіи «Мазепы» въ его ложѣ, чтобы дать ему нѣкоторыя объясненія.

«Когда въ четвертомъ дѣйствиіи принесли раненаго казака Поливоду на сцену, положили его около камня и удалились послѣ его речитатива: «Спасибо, братцы! Здѣсь меня оставьте»,—графъ Борхъ спросилъ меня:

«— Какая эта новая личность и кого она изображаетъ?»

«Я объяснилъ ему, что это казакъ Поливода, котораго принесли раненаго съ поля сраженія.

«— Да помилуйте, — возразилъ мнѣ графъ Борхъ,—что же это за костюмъ! Тутъ не только нельзя узнать, что это казакъ, нельзя даже разобрать, мужчина ли это или женщина!

«Я вполне согласился съ мнѣніемъ графа Борха и обрадовался тому, что это попало ему на глаза, возлагая нѣкоторыя надежды на улучшение монтаровки моей оперы, но ошибся въ расчетъ: все шло по-старому и Леонова продолжала изображать то неопредѣленное существо, въ которомъ директоръ театровъ не могъ различить ни пола, ни званія.

«Постановка финала оперы стоитъ тоже того, чтобы о ней упомянуть. Финалъ долженъ былъ изображать чествованіе побѣдителя подъ Полтавою побѣдоносными войсками, подъ звуки торжественнаго марша съ хоромъ. Изображено же оно было слѣдующимъ образомъ:

«Сцена была совершенно пуста; за кулисами пѣлъ хоръ, а войско представляло восемь сол-

дать, которые выходили поочередно изъ-за одной кулисы и уходили за другую, возвращались снова изъ-за первой, чтобы опять скрыться за второй и повторяли это круговращательное движеніе до тѣхъ поръ, пока занавѣсъ не опустился.

«Сѣтовъ находилъ свою партію Мазепы очень вынгрышною; впоследствии, покинувъ императорскую сцену и сдѣлавшись театральнымъ антрепренеромъ, онъ ставилъ эту оперу въ Кіевѣ и въ Одессѣ, удерживая всегда партію Мазепы за собой».

Какъ передавали мнѣ современники, имѣвшіе случай слышать это юношеское произведеніе барона Фитингофа, оно носило совершенно итальянскій характеръ (то, что мнѣ извѣстно изъ партитуры «Мазепы», дѣйствительно подтверждаетъ этотъ приговоръ), но обладало извѣстными достоинствами—прежде всего вокальностью и затѣмъ было мелодично, — о чемъ говоритъ и Сѣровъ. «Мазепа» былъ данъ также и въ Москвѣ и выдержалъ въ ней какъ и всюду приличное число представленій.

Въ альбомѣ автора «Мазепы» мнѣ попались рядомъ съ портретомъ исполнительницы одной изъ женскихъ ролей его оперы слѣдующіе стихи кн. Кугушева (либреттиста):

Пѣвица ты пѣвицамъ всѣмъ примѣръ:  
Отличный тонъ, отличная манера;  
Когда поешь «Два гренадера»,  
Мнѣ чудится и третій гренадеръ.

— Помилосердствуйте, что вы сдѣлали? — воскликнулъ авторъ оперы, прочитавъ это четверостишіе. Вѣдь она же можетъ это увидѣть. Что тогда будетъ?

— Правда,—согласился кн. Кугушевъ и, взявшись за перо, сейчасъ же продолжалъ:

Какъ соловей поете вы съ душою,  
Но вотъ бѣда,  
Что тотъ поетъ одной весною,  
А вы—всегда:

Продолженія дальнѣйшихъ стихотворныхъ оцѣнокъ не потребовалось.

Въ концѣ пятидесятихъ годовъ (1857—1858 г.) Ц. Кюи (род. 1835 г.) написалъ оперу «Кавказскій плѣнникъ», первое свое значительное по объему сценическое произведеніе (приблизительно тогда же имъ была написана только небольшая одноактная оперета для домашняго спектакля—«Сынъ мандарина»). Эта опера была передѣлана авторомъ въ 1881—1882 г. и исполнялась тогда на Маріинской сценѣ, а впослѣдствіи на сценѣ театра въ Льежѣ (Бельгія), благодаря стараніямъ покойной графини Мерси д'Аржанто. Новаторства въ ней еще нѣтъ никакого. Нѣкоторые отрывки изъ нея — увертюра, лезгинка, танецъ женщинъ, черкесская пѣсня — съ успѣхомъ являются временами на программахъ нашихъ концертовъ. Опера эта хорошо знакома теперешнему поколѣнію и говорить о ней нѣтъ надобности. Замѣчу поэтому только,



что либретто оперы неудачно (мнѣ неизвѣстно имя его автора) и не мало мѣшаетъ ей; еще Сѣровъ указывалъ, что «дѣтски-риторическій» текстъ, исполнявшихся въ его время отрывковъ, «скользить по сюжету, не уходя въ его глубь, не заботясь о мѣстномъ колоритѣ, о драматическомъ смыслѣ, о современныхъ сценическихъ требованіяхъ». Эти замѣчанія оказались правильными для либретто всей оперы. О стилѣ обработки пушкинскаго сюжета въ оперѣ г. Кюи могутъ дать понятіе хотя бы слѣдующіе стихи:

Мы любимъ васъ, мы къ вамъ пылаемъ страстью!  
 За храбрость мы васъ нѣгой наградимъ;  
 Мы любимъ васъ и въ васъ все наше счастье,  
 Мы вашу жизнь любовью усладимъ.  
 Любите насъ, черкесы, въ минуты упоенья,  
 И быстро пролетятъ дни золотые  
 Въ восторгѣ пламенномъ любви и наслажденья!

Такіе же диссонансы въ рѣчахъ и всѣхъ остальныхъ дѣйствующихъ лицъ. О Востокѣ нѣтъ и помина, какъ, впрочемъ, мало его и въ поэмѣ Пушкина, къ которой, какъ къ оперному сюжету, — въ настоящее время, по крайней мѣрѣ, врядъ ли и можно относиться серьезно. И во времена Пушкина наибольшее вниманіе, какъ признавалъ самъ поэтъ, обращали исключительно только вниманіе картинныя описанія горъ и жизни кавказскихъ горцевъ; Кавказъ и его природа тогда еще были очень мало извѣстны русскому обществу. Дѣйствія же въ поэмѣ нѣтъ никакого; даже и от-

ношенія плѣнника и черкешенки стоятъ на второмъ планѣ.

«Кавказскій плѣнникъ» г. Кюи явился написаннымъ сперва въ двухъ дѣйствіяхъ; весьма вѣроятно, по этой именно причинѣ онъ долго и не ставился на Маріинской сценѣ, требовавшей въ былое время сценической пьесы не менѣе какъ въ трехъ дѣйствіяхъ, чтобы она могла заполнить собою весь вечеръ. При передѣлкѣ (въ 1881 г.), авторъ прибавилъ одинъ актъ, помѣстивши его между двумя существовавшими ранѣе, затѣмъ переинструментовалъ оперу, коснулся также и речитативовъ. Этотъ актъ, естественно, отличается общимъ характеромъ своей музыки отъ характера актовъ, написанныхъ ранѣе. Третій актъ подвергся наиболѣе значительной передѣлкѣ; къ нему прибавленъ одинъ номеръ танцевъ и написанъ заново финаль, небольшой по размѣрамъ, но болѣе соответствующій драматическому положенію, чѣмъ тотъ, который былъ сдѣланъ раньше.

## IX.

Послѣ «Кавказскаго плѣнника» и «Каменнаго гостя» слѣдуетъ, въ хронологическомъ порядкѣ, появленіе на Маріинской сценѣ (1874 г.) «Бориса Годунова» Мусоргскаго. Хотя Мусоргскій (род. 1836 г. † 1881 г.), по увѣренію г. В. Стасова, при-

надлежить «къ числу тѣхъ людей, которымъ потомство однажды ставитъ монументы», хотя онъ былъ, по увѣренію г. Стасова, «однимъ изъ самыхъ великихъ людей русскихъ», но его «Борисъ» не имѣлъ сколько-нибудь серьезнаго успѣха, не смотря на все усилія друзей композитора, усердно старавшихся вызвать интересъ публики къ этой оперѣ при ея постановкѣ. Опера была сперва, кажется, забракowana театральнымъ комитетомъ и только отдѣльные сцены ея даны въ началѣ 1873 года на Маринскомъ театрѣ, благодаря участію къ ней нѣсколькихъ артистовъ и лицъ, причастныхъ къ театру. «Понадобились необыкновенныя усилія, — рассказываетъ г. Стасовъ, — для того, чтобы эта архи-талантливая опера могла быть принята на театръ и тамъ явиться передъ публикою. Впрочемъ, дѣло великой талантливости недолго торжествовало: скоро опера была снята съ репертуара и брошена въ темный уголъ, вѣроятно на много лѣтъ». Дѣйствительно, только въ послѣдніе два сезона она снова появилась на частной московской сценѣ г. Мамонтова, въ новой передѣлкѣ г. Римскаго-Корсакова. Послѣдній исправилъ различныя ея техническія и ореографическія погрѣшности, признававшіяся и ранѣе нѣкоторыми изъ наиболѣе горячихъ сторонниковъ композитора, и переинструментовалъ ее. На этотъ разъ опера Мусоргскаго встрѣтила болѣе сочувственный приѣмъ слушателей, отчасти вслѣдствіе уже большаго знакомства всехъ съ ея

стилемъ и привычки къ манерѣ композитора, отчасти благодаря исполнителю заглавной роли, — г. Шаляпину, пользующемуся особою популярностью у посѣтителей театра московской частной оперы. Но особенно значительнаго успѣха и на этотъ разъ «Борисъ» все-таки не нашель, судя по сборамъ, дѣлавшимся московскою частною оперою и по числу представлений отведенныхъ ею оперѣ Мусорскаго. Не смотря на несомнѣнный талантъ автора, надо думать, что именно его декламационный стиль, отчасти же сценическая отрывочность его картинъ (въ чемъ онъ, впрочемъ, точно слѣдовалъ Пушкину), дѣлающая изъ его произведенія, — по выраженію г. Кюи, — «ни драму, ни оперу» («La musique en Russie»), мѣшаютъ дѣйствительно прочному успѣху «Бориса». Пушкинъ писалъ свою трагедію не для театра, скорѣе какъ дань уваженія къ Шекспиру, манерѣ драматическихъ хроникъ котораго онъ желалъ подражать въ этомъ случаѣ. Мнѣ не приходилось никогда видѣть пушкинскаго «Бориса» на сценѣ и я не могу себѣ представить впечатлѣнія, возможнаго въ этомъ случаѣ для него. Вѣроятно трагедія Пушкина можетъ держаться на сценѣ при условіи быстрой смѣны декораций. Пока этого нѣтъ; теперь въ оперѣ отрывочность картинъ этого «Бориса» несомнѣнно расхолаживаетъ вниманіе публики, какъ не вызываетъ симпатій и фигура Самозванца, сознательнаго обманщика, нарисован-

наго Пушкинымъ такимъ только потому, что онъ смотрѣлъ на него глазами Карамзина. Изъ картинъ оперы Мусоргскаго наиболѣе сильными и хорошо выраженными музыкаю слѣдуетъ безусловно признать сцену въ Чудовомъ монастырѣ (съ поэтическимъ настроеніемъ), затѣмъ корчму, сцену у фонтана и смерть Бориса, т. е. около половины всей оперы. Есть еще одна картина, не лишенная силы уже по своему сценическому содержанію— народное возстаніе, заканчивающее оперу; но по разнымъ обстоятельствамъ эта картина всегда пропускается, тѣмъ болѣе, что къ самой исторіи Бориса она не имѣетъ никакого отношенія. Общій характеръ драмы Пушкина вообще вѣрно переданъ музыкаю Мусоргскаго, не смотря на извѣстную степень ея разнузданности въ отношеніи реализма. Не хочу, впрочемъ, здѣсь оцѣнивать сколько-нибудь не только «Бориса Годунова», но и вообще талантъ и художественную дѣятельность Мусоргскаго. Скажу только, что въ холодности отношенія публики къ этому композитору, — по вѣрному замѣчанію одного тонкаго наблюдателя, — несомнѣнно играли роль и тѣ непомѣрныя похвалы и та страстность, которую, безъ всякой нужды, проявляли нѣкоторые его друзья, когда дѣло касалось его сочиненій. Публика не любитъ невызваннаго особенными заслугами пристрастія и, какъ афинянинъ времянь Аристиды, всегда готова положить послѣднему черный шаръ

только за то, что съ похвалами Аристиду слишкомъ уже всѣмъ надоѣдаютъ не въ мѣру усердные друзья. «Избавь меня, Господи, отъ друзей, а ужъ съ врагами я сосчитаюсь самъ»,—это изреченіе можно было бы безусловно вспомнить во многихъ случаяхъ и Мусоргскому. Въ Москвѣ, напримѣръ, куда полемика по поводу «Бориса» доходила только отзвукомъ, эту оперу слушали безъ всякаго пристрастія и относились къ ней на основаніи только ея музыкальныхъ достоинствъ. Г. Корсовъ имѣлъ тамъ успѣхъ въ роли Бориса не меньше, чѣмъ г. Мельниковъ въ Петербургѣ. Тѣмъ не менѣе опера Мусоргскаго не удержалась и въ Москвѣ. Во всякомъ случаѣ «Бориса» положительно необходимо бы возобновить на императорской петербургской сценѣ, какъ произведеніе, имѣющее оригинальныя стороны, и сдѣлать это слѣдуетъ независимо отъ его успѣха.

Одною изъ самыхъ яркихъ, хотя и неудавшихся артистическихъ фигуръ надо признать Григ. Андр. Липина, къ сожалѣнію, въ такихъ цвѣтущихъ годахъ похищеннаго смертью (род. 1857 г. † 1888 г.). Онъ написалъ двѣ оперы на пушкинскіе сюжеты—«Графъ Нулинъ» (1876 г.) и «Цыгане», принявшись за первую изъ нихъ, едва только сойдя со школьной скамьи, а можетъ быть даже работая надъ нею еще въ училищѣ Правовѣдѣнія, гдѣ кончилъ курсъ.

Это была рѣдкая по даровитости и художе-

ственности натура, разбрасывавшаяся какъ большинство русскихъ талантовъ и поэтому не достигшая цѣли, не сдѣлавшая того, что всѣ были въ правѣ ожидать отъ нея. Лининъ, выйдя изъ Правовѣдѣнія, дѣлается репетиторомъ въ Москвѣ, въ театрѣ русской оперы, занимается съ пѣвцами, дирижируетъ оркестромъ, участвуетъ въ журналистикѣ, сыплеть стихотворными экспромптами (онъ легко владѣлъ стихомъ и оставилъ нѣсколько теплыхъ и очень выдержанныхъ стихотвореній, часть которыхъ помѣщена въ биографическомъ его очеркѣ, изданномъ въ Самарѣ однимъ изъ его братьевъ), пишетъ массу романсовъ, либретъ\*), дирижируетъ оперою въ Харьковѣ, устраиваетъ такъ называемую летучую оперу, съ которою разъѣзжаетъ по провинціи, аккомпанируетъ всюду, гдѣ нужно и гдѣ не нужно, усердно культивируетъ мелодекламацию, въ которой достигаетъ особыхъ успѣховъ\*\*), пишетъ оперы (ихъ три: кромѣ двухъ вышеназван-

\*) Этихъ либретъ онъ перевелъ только по заказу дирекціи императорскихъ театровъ не менѣе четырнадцати!

\*\*) Замѣчательно, что Лининъ соединялъ при этомъ въ себѣ автора, аккомпаниатора и декламатора. Читалъ онъ превосходно, лучше многихъ заправскихъ актеровъ (и ужь, конечно, лучше большинства литераторовъ), безъ всякаго ложнаго паоса и ненужныхъ подчеркиваній, переходя, въ случаѣ надобности, въ пѣвца; музыка его вообще отлично иллюстрировала его декламацию.

ныхъ, у него есть еще «Испанскій дворянинъ», съ большимъ успѣхомъ данный въ Кіевѣ въ 1888 году), безпрестанно перескакивая отъ одного занятія къ другому и не оканчивая ихъ, какъ слѣдуетъ; всегда любезный, всегда веселый, услужливый — истинный типъ артиста, не заботящагося о себѣ, о своихъ существенныхъ интересахъ, не думающій о будущемъ, исключительно живущій настоящимъ, — фигура чрезвычайно симпатичная, ярко талантливая, не смотря на то, что ему не удалось завоевать положенія, соотвѣтствующаго его разностороннимъ способностямъ. Кто изъ близко знавшихъ этого милаго, блестящаго юношу, такъ быстро промелькнувшаго среди насъ и теперь уже почти забытаго, не вспомнить о немъ съ горячимъ чувствомъ симпатіи, съ искреннимъ уваженіемъ къ его способностямъ! Кто, подумавши, не согласится съ большою правдою словъ («лучшему изъ людей»), написанныхъ на его могилѣ въ Александрo-Невской лаврѣ и на первый разъ кажущихся столь горделивыми! Онъ дѣйствительно, — какъ справедливо замѣтилъ его братъ въ указанномъ выше очеркѣ его жизни, — дѣлился и въ искусствѣ «всею своею душою такъ же щедро и искренно, какъ дѣлился въ жизни съ людьми всѣмъ, чѣмъ только могъ подѣлиться». Обаятельная натура во всемъ значеніи этого слова! И не даромъ Лишинъ такъ дѣйствовалъ на всѣхъ знавшихъ его!



Творчество его было, къ сожалѣнiю, безпорядочное, именно потому, что вслѣдствiе мягкости его характера многiе уже слишкомъ эксплуатировали его. Извѣстность, встрѣтившая его еще на школьной скамьѣ, когда онъ писалъ куплеты на злобу дня подъ псевдонимомъ Нивлянскаго, а Монаховъ пускалъ ихъ въ обращенiе—чадъ легкихъ успѣховъ, въ свою очередь, тоже сбивали его съ толку, не позволяя ему работать сосредоточенно и опредѣленно надъ своимъ дарованiемъ, надъ одною какою-нибудь стороною этого дарованiя и даже безусловно отымая отъ него время для работы.

Онъ работалъ хотя быстро, но урывками и часто не оканчивалъ начатаго. Такъ, въ концѣ семидесятыхъ годовъ въ Москвѣ, кажется, собирались поставить его «Графа Нулина», музыка котораго въ клавирѣ всѣмъ нравилась; ее находили игривою, вполне отвѣчающею сюжету, который она иллюстрировала. Въ жанрѣ комической оперы онъ въ самомъ дѣлѣ обнаружилъ несомнѣнный талантъ. Но когда дѣло дошло до разучиванiя оперы, оказалось, что въ то время, по крайней мѣрѣ, не было ея оркестровки или оркестровка эта находилась въ такомъ видѣ, что о постановкѣ не могло быть и рѣчи. Впослѣдствiи, въ 1886 году, композиторъ, за два года до смерти, исполнилъ въ Павловскѣ подъ своимъ управленiемъ сюиту изъ этой оперы, вызвавшую положительный успѣхъ. Петербуржцы тогда могли

оцѣнить талантъ Лишина кстати и какъ дирижера, впервые выступившаго здѣсь, съ палочкою въ рукахъ, въ большомъ концертѣ. Музыкально-драматическій кружокъ въ Петербургѣ хотѣлъ было тогда поставить «Нулина», но это желаніе осталось неисполненнымъ. «Нулина», очевидно, преслѣдовала судьба. Въ печати остался только клавиръ этой оперы. Изъ нея назову нѣсколько номеровъ, имѣвшихъ всегда особенный успѣхъ,—пѣсню Парани, каватину графа («Есть чудный край»), каватину Лидина («Вездѣ и всегда за тобою»), баркаролла («Надъ сонною рѣкою») арію графа («Я къ вамъ пришелъ»), очень часто являвшіеся въ концертахъ того времени.

Когда въ Кіевѣ, въ февралѣ 1888 года, тоже съ хоронимъ успѣхомъ былъ данъ «Испанскій дворянинъ» (Донъ-Сезаръ де-Базанъ) Лишина, антрепренеръ театра г. Савинъ порѣшилъ поставить и другую оперу его на сюжетъ Пушкина—«Цыгане». Была ли кончена эта опера—не знаю. По всей вѣроятности, она находилась въ еще менѣе готовомъ видѣ, чѣмъ въ свое время былъ «Нулинъ». Композиторъ взялся приводить ее въ порядокъ, но смерть уже настигала его и лѣтомъ того же года онъ скончался. Къ «Цыганамъ» относится популярнѣйшая баллада «Онахотала», впервые исполнявшаяся Б. Б. Корсовымъ, давшимъ ей обще-русскую извѣстность. Не было такого концерта въ теченіи десяти, по крайней

мѣрѣ, лѣтъ, отъ второй половины семидесятыхъ годовъ, гдѣ бы баритоны не распѣвали этого излюбленнаго для нихъ номера, популярность котораго я,—говоря искренно,—никогда не могъ понять, но видѣлъ самъ лично во всей Россіи. Существуетъ также въ печати еще монолоиъ Алеко («Я къ вамъ пришелъ искать успокоенья»), дуэтъ Земфиры съ Арпадомъ и извѣстный романсъ «У ногъ твоихъ не забывалъ».

Лишинъ было собиралъ матеріалы и еще къ одной оперѣ на пушкинскій сюжетъ, хотѣлъ написать «Бахчисарайскій фонтанъ». Либретто для этой оперы имъ начато вмѣстѣ съ его близкимъ пріятелемъ, одесскимъ поэтомъ, С. И. Плаксинымъ, у котораго и остался набросокъ программы 1-го акта, сдѣланный Лишинымъ.

«Сознавая,—справедливо говоритъ его биографъ г. Мазаракій, — что прирожденныя музыкальныя способности увлекли его на путь самостоятельной артистической дѣятельности раньше полученія серьезной, болѣе законченной подготовки, Г. А., особенно въ послѣдніе годы, сталъ совершенствовать свое музыкальное образованіе, работать, пополняя свои музыкальныя познанія, которыя раньше нерѣдко замѣнялись вдохновеніемъ и музыкальнымъ чутьемъ... Раннее увлеченіе самостоятельною кипучею \*) артистическою дѣя-

\*) Въ полномъ смыслѣ слова — это надо признать.

тельностью было, впрочем, вполне понятно въ Г. А. Исключительная даровитость была въ немъ черезъ край, искала выхода. Помимо серьезныхъ композиторскихъ способностей, онъ былъ прекрасный піанистъ, блестящій аккомпаниаторъ... Въ натурѣ его было немало тѣхъ струнъ, которыя звучали въ былыя времена въ напоминающихъ его мелодекламацію пѣсняхъ миннезингеровъ, труверовъ и менестрелей... Отзывчивое, горячее его сердце не знало отказа въ тѣхъ случаяхъ, когда надо было сдѣлать доброе дѣло и число благотворительныхъ концертовъ, чтеній и т. д. съ его участіемъ, конечно, далеко превышало число тѣхъ недѣлъ, которыя ему пришлось прожить среди насъ... Въ сочиненіяхъ Липина преобладалъ лирическій элементъ, въ которомъ всего лучше и выразительнѣе отражалась его художественная натура. Въ этой области особенно ярко сказалась его природная склонность къ чистой мелодіи, при чемъ дарованіе его проявлялось съ замѣчательнымъ разнообразіемъ, благодаря той легкости, съ которою онъ овладѣвалъ формою».

Такова была фигура этого музыканта, постоянно сжигаемаго артистическимъ пламенемъ и такъ скоро сгорѣвшаго! Обстоятельства его личной и артистической жизни во многомъ были общія съ обстоятельствами жизни Мусоргскаго. Разницу талантовъ обоихъ этихъ иллюстраторовъ Пушкина составляло то, что Липинъ былъ мело-



1) С. Направникъ. 2) П. Соловьевъ. 3) Н. Римскій-Корсаковъ. 4) А. Федоровъ.  
5) А. Пльшскій.



дистомъ *rig sang*, а сверхъ того идеалистомъ и не думалъ о народной струѣ въ музыкѣ; Мусоргскій же являлся представителемъ крайняго реализма по принципу и былъ убѣжденнымъ народникомъ. Идеализмъ Липина, — какъ совершенно точно указываетъ его братъ, — «и въ жизни его можетъ быть бросался въ глаза многимъ его знавшимъ, потому, въ особенности, что то время \*) носило отпечатокъ чисто матеріалистическій и художнику приходилось отвоевывать свою вѣру въ ныня руководящія начала. Лиризмъ въ поэзи терялъ цѣну такъ же, какъ въ музыкѣ вытѣснялась мелодія. Шаткое, ничего прочно не устанавливавшее время, несомнѣнно, отражалось на искусствѣ и творчествѣ. Семидесятые годы дали въ подавляющемъ избыткѣ такъ называемые гражданскіе мотивы. Эти тяжеловѣсы не признавались Григоріемъ Андреевичемъ за произведенія поэтическія».

### VIII.

Самымъ популярнымъ композиторомъ на пушкинскіе сюжеты, кромѣ Глинки и Даргомыжскаго, является, безспорно, П. И. Чайковскій (род. 1840 г. † 1893 г.). Имъ написаны три оперы на Пушкина—

\*) Когда Липинъ началъ свою дѣятельность.

«Евгеній Онѣгинъ» (1877—78 г.), «Мазепа» (1883 г.) и «Пиковая дама» (1890 г.). Первая изъ этихъ оперъ дала особенно широкую извѣстность, положила истинно всенародную основу его композиторской популярности, какой не дали ему всѣ его предшествоющія произведенія, взятыя вмѣстѣ. «Онѣгинъ», начатъ весною 1877 года, при чемъ композиторъ долго колебался, продолжать ли ему свою работу—слѣдствіе казавшихся ему трудностей передѣлки романа для сцены. Но задача была привлекательна и художественное чутье, натолкнувшее его на «Онѣгина», не обмануло его. Именно романъ Пушкина сослужилъ ему великую службу, будучи по своему лиризму подходящимъ къ общему характеру его музыкальнаго творчества, кстати и заставивъ его работать не насилуя вдохновенія какими-либо теоріями—какъ это бывало съ Чайковскимъ въ другихъ случаяхъ. Сослужилъ онъ ему службу и прямо своими стихами, извѣстными всѣмъ съ дѣтства и, въ свою очередь, не прошедшими безслѣдно для успѣха этой оперы. Соединеніе истинной поэзіи съ прекрасною музыкою,—о чемъ обыкновенно только мечтаютъ эстетики,—оказалось налицо въ новомъ произведеніи.

Въ началѣ 1878 года «Онѣгинъ» былъ вполнѣ законченъ. Композиторъ не надѣялся, однако, видѣть его на большой сценѣ, благодаря той формѣ отрывочныхъ картинъ, — «лирическихъ» сценъ,



(такъ названа имъ опера), которая придана его произведенію. Онъ передалъ его для исполненія въ ученическомъ спектаклѣ московской консерваторіи \*) и, какъ ни казалась трудною эта задача, она была разрѣшена юными силами довольно удачно. Успѣхъ опера имѣла тотчасъ же очень значительный, хотя, конечно, не обошлось и безъ порицаній смѣлости автора со стороны части тогдашней московской печати. О постановкѣ ея, однако, все еще не было рѣчи. По счастью, нашелся итальянецъ, нашъ петербургскій знакомецъ, Бевиньяни, одно время дирижировавшій опернымъ театромъ въ Москвѣ, которому «Онѣгинъ» очень нравился и который рѣшилъ дать эту оперу въ свой бенефисъ на Большомъ театрѣ; это было въ январѣ 1881 года. Для оперы обозначился тогда уже гораздо большій успѣхъ, чѣмъ въ консерваторскомъ спектаклѣ, но настоящая популярность ожидала ее только въ Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра, куда она, однако, попала не сразу. Сперва ее дали (въ 1883 году) въ Музыкально-драматическомъ кружкѣ, подъ управленіемъ покойнаго К. Зике и этотъ спектакль останется

---

\*) Существуетъ версія, — не знаю на сколько точная, — что самую мысль объ «Онѣгинѣ» подаль композитору покойный Н. Рубинштейнъ, желавшій имѣть какую-нибудь небольшую оперу Чайковскаго именно для ученическаго спектакля. По этой версіи «Онѣгинъ» и написанъ для консерваторскаго спектакля.

надолго однимъ изъ наиболѣе значительныхъ въ исторіи этого кружка. Петербургская печать того времени тоже раздѣлилась на два лагеря при первомъ знакомствѣ съ «Онѣгинымъ»; не буду называть именъ, замѣчу только, что особенно много вздора было наговорено въ газетѣ «Порядокъ» ея покойнымъ уже теперь рецензентомъ, абсолютно не имѣвшимъ никакихъ музыкальныхъ знаній, что ему не мѣшало, однако, писать о музыкѣ и при случаѣ очень подымать свой голосъ.

«Онѣгинъ» появился, наконецъ, на Маріинской сценѣ (въ 1884 г.) хотя и спустя нѣсколько лѣтъ послѣ того какъ даже оркестровая партитура оперы была напечатана, и не безъ нѣкоторыхъ противо-дѣйствій, о которыхъ ходили тогда слухи, впрочемъ, опровергнутые впоследствии печатно самимъ композиторомъ. Успѣхъ «Онѣгина» на сценѣ нашего театра былъ выдающійся; его можно сравнить развѣ что съ успѣхомъ «Карменъ», если говорить объ операхъ, данныхъ здѣсь за послѣднія 10—15 лѣтъ. «Онѣгинъ» сдѣлался не только репертуарною оперою, но далъ автору популярность *въ массѣ* публики; петербургскій же успѣхъ повліялъ на сужденія провинціи, гдѣ съ тѣхъ поръ «Онѣгинъ» нашелъ всюду открытыя двери. Мало того, именно съ этой постановки въ Петербургѣ имя Чайковскаго перешло даже на страницы нашихъ романовъ и повѣстей, а это уже высшая степень популярности, ибо наши бел-

летристы равнодушнѣ всего именно къ музыкѣ. Теперь героини и герои ихъ только и поютъ что Чайковского, только и разговариваютъ что о немъ, а въ патетическиххъ мѣстахъ только и цитируютъ его романсы. Судя по этимъ беллетристамъ можно думать, что другихъ композиторовъ у насъ не существуетъ или что беллетристы о нихъ не имѣютъ понятія.

Первымъ Онѣгинымъ въ Петербургѣ былъ г. Прянишниковъ, роль котораго хотя и слабѣ другихъ ролей главныхъ лицъ, но была выдвинута имъ на первый планъ. «Большой изящности въ передачѣ роли, въ игрѣ и пѣніи, нельзя желать, — говорилось тогда въ музыкальномъ фельетонѣ «Нов. Времени». На Онѣгина было пріятно смотрѣть: каждый темпъ, каждое движеніе были вѣрны и точны; каждое слово доходило до цѣли». Затѣмъ Муратовъ былъ тоже идеальнымъ Трике; онъ умѣлъ находить комизмъ, оставаясь въ границахъ изящнаго, не шаржируя свою внѣшностью и не прибѣгая къ карикатурной наружности и къ отвратительному рыжему парикю, который теперь почему то считается обязательнымъ для всѣхъ Трике. Хороши были исполнители второстепенныхъ мужскихъ партій, изъ которыхъ, кажется, никого уже не осталось на сценѣ — покойный Корякинъ (князь Греминъ), Беккеръ (Гильо), Соболевъ (ротный), Дементьевъ (Зарѣцкій). Татьяною была Э. К. Павловская, Ольгою — г-жа Славина, Лариною — г-жа

Конча, а покойная Бичурина — нянею. Насчетъ исполненія г-жею Павловскою Татьяны я нахожу въ указанномъ фельетонѣ нѣсколько замѣчаній, но припоминая послѣдующіе спектакли «Онѣгина», въ которыхъ мнѣ приходилось видѣть артистку, скажу, что она, въ сущности, была одною изъ лучшихъ Татьянъ. Самъ авторъ очень цѣнилъ исполненіе г-жи Павловской, у которой хранятся свидѣтельства того, что композиторъ считалъ ее «лучшею Татьяною». Злые языки, впрочемъ, утверждаютъ, что такихъ Татьянъ у насъ насчитывается нѣсколько; я, по крайней мѣрѣ, лично знаю четырехъ или пять исполнительницъ этой роли, гордящихся такою оцѣнкою, полученной ими отъ самого покойнаго композитора. По правдѣ, всѣ по своему заслуживали ее; каждая чѣмъ-нибудь выдѣлялась отъ своей предшественницы, независимо дарованія и голоса.

Въ «Онѣгинѣ» Чайковскій былъ болѣе чѣмъ гдѣ-либо въ своихъ операхъ (исключая «Пиковой дамы») вѣренъ характеру своего таланта. «Онѣгиня» представляетъ здравое отношеніе къ опернымъ формамъ; въ немъ все гармонично слито въ одно цѣлое къ выгодѣ общаго впечатлѣнія; музыка въ высшей степени красива, изящна, тепла, иногда народна (при чемъ авторъ даже и не прибѣгаетъ къ пользованію народными темами); оркестръ всегда интересенъ, совсѣмъ не перевѣшивая пѣвцовъ. Можно ли было сколько-нибудь сом-

нѣваться въ успѣхѣ подобнаго произведенія? Это дѣйствительно прекрасная иллюстрація пушкинской поэмы, хотя и не лишенная недостатка въ смыслѣ сценичности, да и то мы теперь объ этомъ недостаткѣ совершенно забываемъ.

Надо сказать, что «Онѣгинъ» не только сравнительно быстро перешелъ за границу, но и попалъ тамъ на нѣсколько сценъ — австрійскихъ и германскихъ и даже въ Ниццу. Прежде всего онъ былъ данъ въ Прагѣ (на чешской сценѣ) подъ личнымъ управленіемъ автора и нашелъ безусловный успѣхъ, такъ что удержался въ репертуарѣ. Затѣмъ, въ прошломъ году новый директоръ вѣнской императорской оперы поставилъ его въ этомъ театрѣ и опять-таки не только чешская вѣнская, но и специально нѣмецкая публика отнеслась безусловно сочувственно къ произведенію Чайковскаго. Затѣмъ, въ Берлинѣ въ томъ же году дали Онѣгина на сценѣ театра des Westens съ полнымъ успѣхомъ, но не безъ промаховъ по части инсценированія. Еще больше промаховъ потерпѣлъ «Онѣгинъ» въ Ниццѣ у г. Гинцбурга (бывшаго директора петербургскаго Аква-риума) въ 1892 году. Надо при этомъ замѣтить, что, въ противность нѣмецкой, парижская и вообще французская печать, за немногими исключеніями, отнеслась очень холодно и даже неприязненно къ оперѣ Чайковскаго.

Одновременно съ «Онѣгинымъ» въ Петербургѣ,

а вмѣстѣ съ тѣмъ и въ Москвѣ, поставили въ 1884 году «Мазепу», написаннаго Чайковскимъ годомъ ранѣе (1883 г.). Одновременная постановка оперы на двухъ сценахъ свидѣтельствуеетъ о большой популярности и вліяніи, достигнутыхъ композиторомъ къ этому времени. Въ оперномъ мірѣ не дѣлается такъ, какъ въ драматическомъ, гдѣ пьесы ставятся одновременно на сценахъ обѣихъ столицъ; появленіе оперы на двухъ сценахъ представляется исключеніемъ въ нашихъ театральныхъ обычаяхъ.

«Мазепа» имѣлъ сперва успѣхъ колоссальный, очень скоро сошедшій, однако, на succès d'estime. Особенный успѣхъ «Мазепа» имѣлъ въ Москвѣ (исполнителемъ главной роли былъ г. Корсовъ, Маріи—г-жа Павловская, Любви—г-жа Крутикова, Кочубея—г. Борисовъ, Орлина—г. Фюреръ, Андрія—г. Усатовъ. Въ Петербургѣ исполнителями были: *Мазепы*—г. Прянишниковъ, Маріи—опять г-жа Павловская, Любви—г-жа Славина, Кочубея—г. Мельниковъ, Орлина—г. Стравинскій, Андрія—г. Васильевъ 3-й; на первомъ представленіи настроеніе залы было прямо африканское. Композитора вызвали не менѣе 30 разъ, совсѣмъ какъ въ любомъ итальянскомъ театрѣ. Шумъ, крики и вызовы буквально не смолкали во время антрактовъ ни на одно мгновеніе. Это, однако, не помѣшало вскорѣ опредѣлиться истинной степени успѣха. Публика утоми-

лась мрачнымъ характеромъ оперы: пытки, казнь, обмороки, сумасшествіе, убійства, все это,—по справедливому замѣчанію одного изъ авторовъ, писавшихъ о Чайковскомъ, г. Баскина, — «въ концѣ концовъ, подавляетъ зрителя; каждый актъ кончается чѣмъ-либо, оставляющимъ слушателя въ угнетенномъ состояніи». Либретто оперы, составленное, если не ошибаюсь, г. Плющикъ-Плющевскимъ, назначалось сперва для покойнаго К. Ю. Давыдова; но послѣдній скоро отъ него отказался, какъ вообще отъ сочиненія оперъ; только тогда оно перешло къ Чайковскому. Помимо мрачныхъ картинъ, слишкомъ уже потрясающихъ нервы зрителей, слушатели не были вполне удовлетворены вслѣдствіе неопредѣленности получавшагося ими музыкальнаго впечатлѣнія въ «Мазепѣ». Во-первыхъ, партитура «Мазепы» написана неровно,— есть слабыя страницы, — а во-вторыхъ, въ ней замѣтно сказался разладъ между сущностью лирическаго таланта композитора и выбраннымъ имъ сильно драматическимъ сюжетомъ. Чайковский былъ лирикомъ по преимуществу, хотя, какъ это часто бываетъ у авторовъ, охотно брался за сильные, трагическіе сюжеты. Затѣмъ, если прибавить колебанія сценически-музыкальныхъ приемовъ въ «Мазепѣ», вообще неопредѣленность стиля этой оперы, большой перевѣсъ декламации надъ формами, которыми авторъ только что пользовался въ «Онѣгинѣ», если прибавить, что сила непосред-

ственного музыкальнаго творчества въ «Мазепѣ» уступаетъ силѣ этого творчества во всѣхъ предыдущихъ оперныхъ произведеніяхъ Чайковскаго (за исключеніемъ «Орлеанской дѣвы»), то отношеніе публики къ этой оперѣ становится объяснимымъ. «Мазепа» — партитура не уравновѣшенная и въ этомъ смыслѣ ее нельзя признать условно удачною иллюстраціею Пушкина, «Полтава» котораго и гармонична и уравновѣшена во всѣхъ своихъ подробностяхъ, вызывая скорѣе примиряющее отношеніе ко всѣмъ рассказаннымъ въ поэмѣ событіямъ, а не впечатлѣніе непомѣрной тяжести, даваемое оперною передѣлкою этой поэмы. Приведу кстати очень вѣрное замѣчаніе, сдѣланное г. В. Баскинымъ въ его интересной монографіи о Чайковскомъ \*). Онъ находитъ, что Чайковскому «слѣдовало бы всѣ свои оперы называть по именамъ героинь, а не героев; въ особенности было бы справедливо назвать разсматриваемую оперу «Маріею», потому что самъ Мазепа очень слабо очерченъ, какъ музыкальный характеръ». Это правильно для всѣхъ оперъ Чайковскаго и можетъ относиться также къ «Пиковой дамѣ» — третьей оперѣ нашего композитора на пушкинскій сюжетъ, въ которой характеръ Лизы снова очерченъ рельефнѣе личности Германа.

«Пиковая дама» (исполнители главной партіи

---

\*) Русскіе композиторы. IV. П. И. Чайковскій, стр. 120.



въ Петербургѣ: Лизы — г-жа Фигнеръ, Германа — г. Фигнеръ, графини — г-жа Славина, Полины — г-жа Долина, Томскаго — г. Яковлевъ) написана въ 1890 году послѣ «Чародѣйки» и балета «Спящей красавицы» (1889 г.), опять-таки сильно способствовавшаго новому подъему популярности композитора. Сравнительная холодность публики къ «Мазепѣ» и «Чародѣикѣ», вѣроятно, не прошла безслѣдно на впечатлительномъ артистѣ и въ «Пиковой дамѣ» — онъ вернулся къ стилю и манерѣ «Онѣгина». Въ «Пиковой дамѣ», по сравненію съ послѣднею оперою, мы находимъ только прибавленіе драматическаго элемента, отсутствующаго въ «Онѣгинѣ». Но если оставить въ сторонѣ этотъ элементъ, т.-е. Лизу и Германа съ маньячествомъ, доводящимъ его до сумасшествія (стремленіе разжиться посредствомъ карточного выигрыша никакъ не можетъ вызвать симпатіи къ нему) и отдѣлить сценическіе эффекты всякаго рода, встрѣчающіеся въ этой оперѣ, то родство ея музыкальнаго стиля со стилемъ «Онѣгина» станетъ совершенно яснымъ. Съ точки же зрѣнія иллюстраціи пушкинскаго сюжета музыкою, я нахожу, однако, что «Пиковая дама» занимаетъ болѣе второстепенную роль въ ряду другихъ произведеній Чайковскаго, написанныхъ на эти сюжеты: текстъ Пушкина уступаетъ мѣсто всякимъ сценическимъ подробностямъ, слишкомъ уже выдвинувшимся на первый планъ — гулянье въ Лѣт-

немъ саду, великолѣпный балетъ, фантасмагоріи Германа и т. д.—все это давить простой замыселъ писателя. Самъ Пушкинъ не придавалъ особаго значенія «Пиковой дамѣ», рассказанной имъ скороѣе какъ анекдотъ, не болѣе, и отнюдь не разработанной имъ сколько-нибудь серьезно даже и въ выбранной имъ формѣ. Это не «Капитанская дочка», къ которой онъ чувствовалъ большую симпатію. Поэтъ, вѣроятно, хотѣлъ вспомнить въ этомъ рассказѣ объ увлеченіи карточною игрою, къ которой былъ пристрастенъ въ молодости, и довольно плохо аттестовалъ своего героя \*). «Пиковая дама» также перешла на сцену чешскаго театра въ Прагѣ. Одинъ изъ главныхъ артистовъ послѣдняго, теноръ г. Флоріанскій, пріѣзжалъ даже въ Петербургъ дебютировать въ роли Германа. Дебютъ этотъ, впрочемъ, остался безъ послѣдствій.

По общему характеру музыки и манеры къ «Пиковой дамѣ» сильно подходит «Дубровскій» г. Э. Направника (род. 1839 г.), поставленный въ 1893 году на петербургской сценѣ, затѣмъ въ Москвѣ и провинціи, и, наконецъ, въ Прагѣ, а также, если не ошибаюсь, въ Лейпцигѣ въ прошломъ году. Опера это хорошо извѣстна, пользуется успѣхомъ у публики и мнѣ нѣтъ надобности говорить здѣсь о ней. Забѣчу только, что канва, представленная тутъ повѣстью Пушкина, гораздо естественнѣе,

---

\*) «Homme sans mœurs et sans religion».

задушевиѣ и даже разнообразиѣ для музыкала, не смотря на всю видимую простоту ея. Этотъ уголокъ старой помѣщицкѣй русской жизни и симпатичнѣе и болѣе говоритъ нашему сердцу, чѣмъ картина высшаго петербургскаго общества и игроковъ, нарисованная въ «Пиковой дамѣ». Удачнымъ выборомъ сюжета, вмѣстѣ съ болѣе легкою музыкою по сравненію съ предшествовавшими операми г. Направника, объясняется значительный успѣхъ этого произведенія. Исполнителями главныхъ ролей были: г-жа Фигнеръ (Маша), гг. Фигнеръ (Владиміръ), Стравинскій (А. Дубровскій), Майборода и др.

## IX.

Дальнѣйшею оперою, явившеюся на пушкинскій сюжетъ, былъ «Алеко» г. Рахманинова. Это, собственно говоря, экзаменаціонная выпускная задача, написанная молодымъ авторомъ, когда онъ кончалъ курсъ московской консерваторіи, по предложенію директора послѣдней, г. В. Сафонова. «Алеко» былъ данъ на сценѣ московскаго Большаго театра въ апрѣлѣ 1893 года съ Корсовымъ въ заглавной роли. Затѣмъ исполняли: Земфиру — г-жа Сіоницкая (безподобно), молодого цыгана Арпата — г. Клементьевъ; отца Земфиры — не помню кто. «Алеко» представляетъ оперу въ одномъ дѣйствіи; либретто его составлено Вл. Немировичемъ-

Данченко, довольно точно придерживавшимся поэмы Пушкина и поэтому сохранившимъ ея простой характеръ. Нельзя отрицать, что небольшая поэма Пушкина и въ настоящее время еще производитъ сильное впечатлѣніе: свобода жизни и ширь бессарабскихъ степей въ ней переданы поразительно. Кто знакомъ съ послѣдними или съ Новороссією, тотъ не можетъ не поддаться знойному очарованію, вѣющему со страницъ, казалось бы написанныхъ такою сдержанною и спокойною рукою. Поэма точно античная статуя, мраморъ, холодный на первый взглядъ и отъ котораго, однако, нельзя оторвать глазъ, не хочешь разстаться съ нимъ мыслью.

Но есть въ либретто и банальности. Либретто г. Немировича начинается почти съ развязки поэмы: Земфира уже охладѣла къ Алеко; послѣдній это не только чувствуетъ, но и сознаетъ. Волненіе, охватывающее его при этомъ сознаніи, высказывается — какъ и у Пушкина — послѣ разсказа стараго цыгана о Мариулѣ. Разсказъ ведется передъ лицомъ табора, просящаго старика разсказать имъ «передъ сномъ сказку о славномъ быломъ!» Г. Немировичъ счелъ нужнымъ, сообразно оперной рутинѣ, ввести не только обязательные хоры и танцы, но и пользоваться ими изъ-за ничтожныхъ поводовъ. Танцы, напримѣръ, начинаются вслѣдствіе неудовлетворенности табора выслушаннымъ разсказомъ! Остальное дѣйствіе идетъ сообразно

съ ходомъ поэмы, кромѣ серенады молодого цыгана, тоже уступкою рутинѣ, для которой либретистъ, впрочемъ, воспользовался словами Пушкина (изъ бесѣды стараго цыгана съ Алеко: «Взгляни, подъ отдаленнымъ сводомъ гуляетъ вольная луна»). Этотъ литературный матеріалъ далъ возможность г. Рахманинову написать оперу изъ 13 номеровъ, включая сюда и небольшую интродукцію.

Музыка въ цѣломъ удачно передаетъ настроеніе поэмы; въ ней есть темпераментъ, увлеченіе и нѣсколько красивыхъ страницъ, даже не безъ оригинальности, сверхъ того хорошо инструментованныхъ. Для начинающаго автора въ особенности это очень удачный опытъ. «Алеко» имѣлъ значительный успѣхъ, но тѣмъ не менѣе въ репертуарѣ не удержался. Его сняли послѣ двухъ представленій по причинамъ, мнѣ неизвѣстнымъ. Оперу г. Рахманинова поставили въ слѣдующемъ сезонѣ въ Кіевѣ, подъ управленіемъ самого композитора, и тоже съ успѣхомъ. Какая была ея дальнѣйшая судьба въ провинціи—не знаю.

Въ 1895 году въ Одессѣ написана опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ «Бахчисарайскій фонтанъ» профессоромъ торговаго права юридическаго факультета Новороссійскаго университета, г. А. Федоровымъ (род. 1855 г.). Музыкальную дѣятельность свою г. Федоровъ началъ со времени студенчества, когда явились въ печати первыя его пье-

сы. «Бахчисарайскій фонтанъ» написанъ имъ въ виду столѣтняго юбилея Одессы. На историческую роль Одессы, выпавшую этому городу на югѣ Россіи, указываетъ отчасти предисловіе къ либретто. Либретто, переработанное для сцены самимъ композиторомъ и г. Л. Добрянскимъ, сохранило нѣсколько стиховъ поэмы. Къ либретто авторъ счелъ нужнымъ предпослать поясненіе причинъ, побудившихъ его взяться за этотъ сюжетъ. «Небольшая по своимъ размѣрамъ поэма Пушкина, — говоритъ онъ, — помимо внѣшняго интереса, выражающагося въ экзотичности обстановки, имѣетъ и глубокій внутренній интересъ, при этомъ не только историческій, но главнымъ образомъ, психологическій и даже культурный. Психологическій интересъ состоитъ въ томъ, что въ ней хотя, какъ въ большинствѣ поэтическихъ произведеній, главнымъ стимуломъ развитія сюжета служить все то же чувство любви, но любви не въ рутинномъ смыслѣ, а иной, болѣе глубокой, облагораживающей, даже перерождающей человѣка въ смыслѣ превращенія его изъ дикаря въ человѣка съ болѣе тонкими, возвышенными ощущеніями. Культурное же значеніе поэмы выражается въ побѣдѣ западной цивилизаціи надъ восточнымъ обскурантизмомъ или, символически, въ торжествѣ христіанскаго креста надъ магометанскимъ полумѣсяцемъ. Эти глубокія идеи и побудили остановиться на поэмѣ «Бахчисарайскій фонтанъ»,

какъ на основѣ для либретто оперы, которая, въ свою очередь, могла бы представлять интересъ не только внѣшній, но и внутренній».

Хотя Марія,—по словамъ этого предисловія,—перерождаетъ Гирея изъ дикаря въ человѣка, но на дѣлѣ этого не видно. Въ либретто Марія сама убиваетъ себя, что-бы избавиться отъ страсти Гирея и нечаянно пользуясь для этого кинжаломъ Заремы. Тщетно послѣдняя, кстати вполне примирившаяся съ Марією, увѣряетъ потомъ Гирея, что она невинна въ смерти Маріи. Ханъ не слушаетъ ея доводовъ; онъ упрямо отвѣчаетъ:

Взяла ты у меня мой лучший даръ земной!  
Лишь предо мной одно есть искупленье:  
Въ мѣшокъ, да въ бездну со скалы!

Перерожденіе Гирея видно развѣ въ томъ, что въ «память слезъ, что въ жизни онъ прольетъ,— т.-е. въ память своихъ собственныхъ слезъ!—онъ обѣщаетъ воздвигнуть фонтанъ, «чтобъ вѣчно плакать надъ тобой».

Послѣдняя картина въ оперѣ г. Федорова сдѣлана такъ: «театръ снизу постепенно покрывается облаками; по разсѣяніи ихъ виденъ на возвышеніи бахчисарайскій фонтанъ, украшенный сверху магометанскою луною; около фонтана—лежащій на его ступеняхъ Гирей, вокругъ народъ; на заднемъ планѣ видно поднимающуюся на небо Марію. Послѣ того какъ поднимающаяся Марія

поровнялась съ фонтаномъ, меркнетъ надъ нимъ магометанская луна; всѣ падаютъ на колѣни; Гирей же встаетъ и слѣдитъ за видѣніемъ Маріи, не будучи въ силахъ отъ него оторваться». Народъ проситъ Бога, чтобы Онъ далъ въ своемъ раю мѣсто праведной Маріи, а Гирей «съ исчезновеніемъ послѣдней въ облакахъ падаетъ безъ чувствъ».

Опера распланирована такъ: 1-е дѣйствіе — томленія и сомнѣнія хана, 2-е—въ гаремѣ и попытка Гирея завладѣть Маріею, 3-е — развязка драмы. «Бахчисарайскій фонтанъ» г. Федорова подалъ поводъ къ судебному процессу между авторомъ оперы импрессарию, ставившимъ ее въ Екатеринославлѣ въ 1895 году, но не выполнившимъ своихъ обязательствъ. Мнѣ неизвѣстно—была ли она дана въ другихъ городахъ, послѣ того какъ авторъ взялъ обратно свою партитуру отъ импрессарию (г. Любимова, бывшаго представителемъ товарищества оперныхъ артистовъ). Въ Одессѣ ее дали въ минувшемъ зимнемъ сезонѣ (1898—99 г.) на итальянскомъ языкѣ, въ городскомъ театрѣ, при антрепризѣ г. Сибирякова. Распредѣленіе партій въ Одессѣ было: Гирей—г. Винчи, Зарема—г-жа Монти Брунеръ, Марія—г-жа Вульманъ, служанка—г-жа Лонги, пѣвецъ—г. Дадди, смотритель гарема — г. Дженнаро; въ Екатеринославлѣ: Гирей—г. Образцовъ, Зарема—г-жа Фингертъ, Марія — г-жа Тамарова, служан-



ка — г-жа Кравецъ, пѣвецъ — г. Рубинштейнъ, смотритель — г. Орловъ. Опера имѣла хорошій успѣхъ. Музыка оперы отличается спеціальнымъ итальянскимъ направлениемъ; лучшими ея страницами слѣдуетъ считать страницы восточныхъ сценъ и балетные номера.

Кромѣ «Бахчисарайскаго фонтана» г. Федорова есть другая опера на этотъ же сюжетъ (въ 4-хъ дѣйствіяхъ), написанная и въ настоящее время заканчиваемая московскимъ композиторомъ г. А. А. Ильинскимъ (род. 1859 г.).

Планъ оперы г. Ильинскаго значительно отличается по сравненію съ поэмою Пушкина. Первое дѣйствіе происходитъ въ Польшѣ; празднуется свадьба Маріи, идетъ пиръ, прерывающійся дуэтомъ влюбленныхъ, что рѣдко бываетъ въ операхъ, гдѣ любовный дуэтъ обязательно пригоняется къ 3-му дѣйствію. Но дуэтъ, въ свою очередь, прерывается нападеніемъ татаръ; замокъ зажженъ съ четырехъ концовъ, защитники перебиты, въ томъ числѣ и отецъ Маріи; женщины татары уводятъ въ полонъ. Второе дѣйствіе посвящено народнымъ сценамъ въ Бахчисараѣ; народъ высказываетъ свое недовольство образомъ дѣйствій Гирея. На площадь приходитъ съ нѣсколькими товарищами, переодѣтый греческимъ купцомъ, женихъ Маріи, ошибочно считавшійся убитымъ; онъ былъ только раненъ и является спасти невѣсту, такъ какъ имѣетъ сообщниковъ

въ самомъ ханскомъ дворцѣ. Третье дѣйствіе въ гаремѣ; пѣніе, танцы, желаніе Гирея подчинить своей волѣ Марію, остающуюся непреклонной даже тогда, когда ханъ предлагаетъ ей пощадить пойманныхъ ея соотечественниковъ. Зная, что попытка спасти ее не удалась и что женихъ ея предпочитаетъ теперь смерть, княжна готова раздѣлить участь, которую готовитъ ему свирѣпый ханъ; о мягкосердіи Гирея, придуманнаго г. Федоровымъ, здѣсь нѣтъ и рѣчи. Четвертое дѣйствіе посвящено исключительно Маріи, ея отчаянію, воспоминаніямъ о прошломъ; здѣсь, между прочимъ, помѣщено *intermezzo* — «Сонъ Маріи», исполнявшееся не разъ въ концертахъ съ большимъ успѣхомъ. Ревнивая Зарема убиваетъ княжну, но, охваченная ужасомъ, сама признается въ своемъ поступкѣ сбѣжавшимся обитателямъ и обитательницамъ гарема; конецъ понятенъ. Это либретто написано, по сценаріуму автора, молодую самарскую поэтессою г-жею Е. Буланиной, племянницею покойнаго композитора А. П. Бородина. Стилъ оперы г. Ильинскаго мелодическій, а не декламационный; приверженности къ вагнеровскимъ теоріямъ композиторъ не выказываетъ, справедливо опасаясь, чтобы публика не приняла декламационный стилъ, предлагаемый ей въ избыткѣ, за угощеніе сѣномъ. По всей вѣроятности, оперу г. Ильинскаго ожидаетъ настоящій успѣхъ.

Отрывки изъ этой оперы, напримѣръ «Сонъ Маріи», съ большимъ успѣхомъ уже исполнялись въ концертахъ въ Москвѣ, преимущественно въ концертахъ Филармоническаго общества, гдѣ авторъ состоитъ профессоромъ. Г. Ильинскій извѣстенъ какъ талантливый композиторъ, владѣющій формами и контрапунктомъ, и вмѣстѣ хорошій инструментаторъ. Его симфоническія произведенія — «Нуръ и Анитра», 1-я сюита, «Краски и танцы» (муз. картина), «Психея» (исполнявшаяся въ Петербургѣ зимою, подъ управленіемъ г. Виноградскаго), музыка къ трагедіямъ «Эдипъ» и «Филоклетъ» (исп. въ катковскомъ лицѣѣ), польская сюита, двѣ кантаты на слова гр. А. Толстого и Лермонтова и др. — обличаютъ въ немъ живое дарованіе и встрѣчали всегда одобреніе при ихъ исполненіи.

Имѣется еще опера, начатая на одинъ изъ пушкинскихъ сюжетовъ и до сихъ поръ еще не конченная. Это — «Домикъ въ Коломнѣ» г. Н. Соловьева, задуманный въ половинѣ восьмидесятыхъ годовъ, раньше чѣмъ была написана «Корделія». Разныя обстоятельства мѣшали даровитому автору продолжать ее; онъ остановился приблизительно на двухъ третяхъ ея и только въ послѣднее время принялся снова за нее. О музыкѣ этой оперы никто не имѣетъ сколько-нибудь точнаго понятія. Можно думать, однако, судя по дарованію, обнаруженному г. Соловьевымъ въ

другой его комической оперѣ, болѣе ранняго періода—въ «Кузнѣцѣ Вакулѣ», что и въ новой его оперѣ не будетъ недостатка въ веселости и въ опредѣленности типовъ.

Въ 1897 году написана, наконецъ, послѣдняя, пока, опера на текстъ Пушкина «Моцартъ и Сальери» г. Римскаго-Корсакова (род. 1844 г.). Произведеніе это имѣетъ мало общаго съ обычными оперными формами; авторъ оставилъ названіе «драматическихъ сценъ», данное пьесѣ Пушкинымъ. Оно посвящено памяти А. С. Даргомыжскаго и въ точности слѣдуетъ принципамъ «Каменнаго гостя», т.-е. текстъ сценъ Пушкина положенъ на музыку безъ всякихъ измѣненій; откинута всего нѣсколько строчекъ, которыя уже слишкомъ неудобно было бы положить на музыку, такъ какъ содержаніе ихъ абсолютно не поддается—или только очень трудно—музыкальной иллюстраціи. Таковы, напримѣръ, слова, относящіяся къ Глюку:

Что говорю? Когда великій Глюкъ  
Явился и открылъ намъ новы тайны  
(Глубокія, плѣнительныя тайны) и т. д.

Или о зависти, которой не чувствовалъ Сальери, даже когда Пиччини умѣлъ

Плѣнить слухъ дикихъ парижанъ,  
Ниже, когда слышалъ въ первый разъ  
Я Ифигеніи начальны звуки.

Музыка сценъ г. Римскаго-Корсакова состоитъ цѣликомъ изъ речитатива или носитъ аріозный ха-

рактерь, прерываясь сообразно требованіямъ текста. Нѣсколько округленный характеръ она принимаетъ въ тѣ моменты, когда автору необходимо было напомнить о Моцартѣ его музыкою. Такихъ главныхъ моментовъ — три: игра слѣпого старика (тема *Batti, batti, o bel Mazetto* изъ «Донъ-Жуана»), музыка, иллюстрирующая слова Моцарта «Представь себѣ... кого-бы? Ну, хоть меня немного помоложе» (страница этой музыки принадлежит самому г. Римскому-Корсакову и отлично подражаетъ стилю Моцарта) и начало реквиема Моцарта, исполняемаго хоромъ за сценою, что производитъ великолѣпный эффектъ. Эти страницы и моменты \*) помогаютъ слушателю воссоздать фигуру Моцарта, которая иначе осталась бы неопредѣленной, какъ и фигура Сальери: собственно говоря оба — и Моцартъ, и Сальери у. г. Римскаго-Корсакова похожи одинъ на другого, ибо речитативы не имѣютъ способности ясно обрисовывать характеры и лица. Сальери даже совсѣмъ не ясенъ, если только отрѣшиться на минуту отъ текста, какъ ни умно то, что ему дано въ музыкальномъ смыслѣ. Это, во первыхъ, не итальянецъ, во вторыхъ, не человѣкъ, поглощенный одною только мыслью и заботою, человѣкъ, готовый

---

\*) Есть еще четвертый, тоже для Моцарта: «Тогда-бъ не могъ и міръ существовать; никто-бъ не сталъ заботиться о нуждахъ низкой жизни».

на преступленіе изъ-за нея. Я никогда не могъ усвоить себѣ принциповъ «Каменнаго гостя», не могу слѣдовательно признать ихъ, когда встрѣчаю ихъ и въ «Моцартъ и Сальери», но долженъ сказать, что музыка этой пьесы благородна и красива вездѣ. Такъ какъ сцены г. Корсакова не длятся долго, то разсматриваемыя съ музыкально-театральной точки зрѣнія, онѣ не произведутъ такого утомленія, какое вызываетъ «Каменный гость», гораздо большій по размѣрамъ. Съ чисто критической точки зрѣнія онѣ, напротивъ, представляютъ интересъ и сами по себѣ, и какъ одна изъ стадій развитія талантливаго композитора, когда-то принадлежавшаго совсѣмъ другому направленію, а въ этомъ сочиненіи склоняющагося, если не въ сторону классицизма, то къ строгой сдержанности манеры. Въ этомъ отношеніи «Моцартъ и Сальери» г. Корсакова прямо поучителенъ. Это сдержанное отношеніе къ тексту могло отвѣчать бы, пожалуй, и сдержанности текста Пушкина, если бы не предвзятое отношеніе музыки къ ея задачѣ. Замѣчу, что какъ и въ «Каменномъ гостѣ», новая попытка, по-моему, не разрѣшаетъ декламационно-музыкальнаго вопроса въ той строгости, въ которой слѣдовало бы ставить его, если уже идти принципиально, т. е. требуя абсолютно правильной декламации, противъ ига которой не въ состояніи былъ бы возразить ни одинъ драматическій актеръ. Я можетъ быть ошибаюсь,

но мнѣ кажется, что независимо отъ достоинства самой музыки, нельзя считать абсолютно правильной хотя бы подобную декламацію: «Для меня (пауза) такъ это ясно (двѣ паузы), какъ простая гамма. Ребенкомъ будучи (пауза), когда высоко (двѣ паузы) зву—чалъ ор—ганъ (пауза)\* въ старинной церкви нашей, я слушалъ (пауза) и заслушивался; слезы (двѣ паузы) невольныя (пауза), сла — — днѣя текли» и т. д. А если такая декламація вызоветъ замѣчанія драматическаго актера, то спрашивается—зачѣмъ музыканту лишать себя тѣхъ специальныхъ выгодъ широкаго пѣвнѣя, которыя ему предоставляетъ его искусство?

«Моцартъ и Сальери» былъ поставленъ въ Москвѣ въ декабрѣ 1898 г. (или въ январѣ 1899 г.) на сценѣ московской частной оперы, а затѣмъ данъ въ Петербургѣ постомъ этою же самою импрезою (въ театрѣ консерваторіи). Исполнителями были въ обоихъ случаяхъ: гг. Шаляпинъ (Сальери) и Шкаферъ (Моцартъ), имѣвшіе положительный успѣхъ. Композиторъ, по праву пользующійся большою популярностью, встрѣтилъ самый сочувственный приемъ и въ настоящемъ случаѣ. Для маленькихъ спектаклей его небольшія сцены, длящіяся около получаса съ небольшимъ, конечно, имѣютъ значеніе и, какъ замѣчено, не могутъ утомить слу-

---

\*) Знакомъ тире (—) я обозначаю полуноты, неожиданныя въ данномъ случаѣ.

шателей, даже если послѣдніе не раздѣляютъ принциповъ, положенныхъ авторомъ въ основу его произведенія.

Чтобы кончить съ операми, имѣющимися на сюжеты Пушкина, я долженъ упомянуть о двухъ, о которыхъ еще не сказалъ не слова, не смотря на то, что по хронологическому порядку ихъ можно было бы помѣстить ранѣе. Не говорилъ же о нихъ потому, что совершенно не знакомъ съ ними. Для полноты очерка, однако, необходимо отмѣтить ихъ.

Одна изъ нихъ—«Мазепа», опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, написанная П. Сокальскимъ, авторомъ «Осады Ровно» и классическаго изслѣдованія о русской гѣснѣ. «Мазепа»—первая опера Сокальскаго, конченная 13-го января 1859 года, какъ видно изъ надписи на ея партитурѣ\*). Въ сюжетѣ Сокальскій, какъ это нерѣдко бывало съ русскими композиторами, столкнулся съ барономъ В. А. Фитингофомъ-Шелемъ, «Мазепа», котораго какъ разъ въ 1859 году ставился на Маріинской сценѣ. Сокальскому пришлось перемѣнить заглавіе и измѣнить нѣкоторыя подробности своей оперы. Въ новомъ видѣ она явилась (въ 1860 году) подъ именемъ «Марія», но свѣта рампы, — если я не ошибаюсь, — все-таки не увидѣла. Объ этой оперѣ

---

\*) Дѣлаю это указаніе сообразно свѣдѣніямъ, полученнымъ отъ брата композитора И. П. Сокальскаго, тоже уже покойнаго теперь, профессора харьковскаго университета.



такъ мало знали въ музыкальномъ мѣрѣ, что «Майская ночь» Сокальского, написанная уже въ 1863 году, считалась тогдашними критиками (Сѣровымъ и др.) первою сценическою попыткою композитора. Существуетъ ли еще партитура этой оперы или она исчезла съ лица земли—мнѣ не извѣстно. Наслѣдники покойнаго композитора одни могли бы разрѣшить это сомнѣніе.

Другая опера, мною еще не названная, написана французскимъ композиторомъ Ф. Галеви. Это «Пиковая дама», явившаяся на свѣтъ въ Парижѣ въ 1850 году, благодаря переводу пушкинской повѣсти, сдѣланному Меримэ. Каковы достоинства французской «Пиковой дамы» совсѣмъ не знаю,—мнѣ не удавалось найти въ Петербургѣ ея полной музыки. Изъ біографическаго очерка Галеви, напечатаннаго въ словарѣ Ларусса, видно, что «Пиковая дама» «*vécut assez longtemps grâce au prodigieux talent de m-me Ugalde*». Въ переводѣ на обыкновенный языкъ это означаетъ, что опера навѣрное скоро утонула бы въ Лету, если бы ее не поддерживало участіе пѣвицы, въ свое время пользовавшейся особыми симпатіями парижанъ. Характеръ и стиль музыки французской «Пиковой дамы» можно, впрочемъ, представить себѣ на основаніи другихъ оперъ Галеви. Любопытнѣе, пожалуй, было бы знать, что сдѣлалъ французскій либретистъ изъ картины русскаго быта, данной ему повѣстью: вѣроятно, тамъ мы нашли бы немало

курьезовъ всякаго рода. Во всякомъ случаѣ мы должны знать, что Пушкинымъ нѣкогда воспользовался и одинъ изъ иностранныхъ композиторовъ. Другіе иностранные авторы, сколько мнѣ извѣстно, — и въ данномъ случаѣ я врядъ ли опи-буть, — никогда не черпали своихъ сюжетовъ у нашего поэта.

Вообще, я думаю, что далъ совершенно полный списокъ существующихъ оперъ, сюжеты которыхъ взяты у Пушкина. Пропущены могутъ быть только или совсѣмъ не имѣющія значенія (да и такія мною упомянуты, если онѣ хотя сколько-нибудь извѣстны), или такія, которыя, можетъ быть, только что начаты своими авторами и, слѣдовательно, не могли стать предметомъ моего очерка.

Изъ кантатъ, существующихъ на темы Пушкина, кромѣ «Торжества Вакха» Даргомыжскаго, превращенной позднѣе авторомъ, какъ я уже говорилъ, въ форму оперы-балета, можно назвать только «Пиръ Петра Великаго», принадлежащій П. Сокальскому. Кантата эта написана на конкурсъ, назначенный Русскимъ музыкальнымъ обществомъ въ 1859 году, т.-е. на первыхъ порахъ существованія общества, когда оно, путемъ конкурсовъ, думало побудить русскихъ композиторовъ къ большей дѣятельности. Кантата Сокальскаго получила половинную премію и была исполнена на одномъ изъ концертовъ общества. Другіе конкуренты, кажется, не были удостоены наградою.

Подробности объ этомъ конкурсѣ, конечно, должны были сохраниться, кромѣ газетъ того времени, въ архивѣ Русскаго музыкальнаго общества, которое,—кстати это замѣтить здѣсь,—давно обязано было бы составить и издать историческій очеркъ своего прошлаго.

Такимъ образомъ, о кантатѣ П. Сокальскаго у насъ въ настоящее время пока нѣтъ никакихъ точныхъ свѣдѣній. Даже въ собраніи критическихъ статей Сѣрова, изданныхъ нѣсколько лѣтъ назадъ, объ этой кантатѣ не встрѣчается отзыва. Біографіи этого талантливаго человѣка еще не написано,—рыться же въ старыхъ газетахъ пятидесятихъ годовъ никому, конечно, нѣтъ охоты.

Сколько мнѣ извѣстно, другихъ кантатъ на тексты пушкинскихъ стихотвореній у насъ больше не было и нѣтъ. «Торжество Вакха» передѣлано Даргомыжскимъ въ оперу, какъ я указалъ раньше. Что же касается до «Черной шали» А. Н. Верстовскаго, уже упомянутой мною, то въ дѣйствительности это—романсъ, а вовсе не кантата, какъ окрестила ее наша печать двадцатыхъ годовъ,—вѣроятно со словъ самого композитора, не особенно-то умѣвшаго различать музыкальныя формы. Романсъ этотъ, правда, длинный (не менѣе нѣкоторыхъ современныхъ, имѣющихъ, къ ужасу слушателей по пятнадцати страницъ) и не лишень драматическаго характера, такъ какъ музыка его слѣдуетъ довольно точно за изгибами текста (онъ на-

писанъ отнюдь не въ куплетной формѣ), но все-таки это вокальное произведеніе только для одного солиста, безъ участія другихъ элементовъ. «Черная шаль» Верстовскаго, какъ почти всѣ произведенія этого композитора, свидѣтельствуетъ объ его талантиности, не смотря на отдѣльные забавные ея моменты. Такъ, напримѣръ, душевное состояніе героя послѣ убійства «алодѣя-армянина» изображено вальсомъ. Впрочемъ Мейерберъ, приблизительно въ это же время, также заставлялъ своихъ героевъ пѣть адскіе вальсы (*valse infernale* въ «Робертѣ») и гораздо позже снова далъ вальсъ монаху, раскаявавшемуся въ своей праведной жизни и призывавшему къ себѣ соблазнительныхъ «женщинъ бѣсовъ». Въ тридцатыхъ и сороковыхъ годахъ драматизмъ, очевидно, понимался своеобразно и недаромъ Гюго требовалъ, чтобы въ патетическіе моменты его драмъ оркестръ игралъ вальсы подъ сурдину.

Если мы насчитываемъ не много кантатъ на пушкинскіе тексты у прежнихъ нашихъ композиторовъ, зато теперь юбилей поэта вызвалъ цѣлую тучу музыкальныхъ произведеній всевозможнаго рода: гимновъ, кантатъ, хоровъ и т. д., посвященныхъ прославленію поэта, начиная отъ оффиціальныхъ заказовъ и до вольныхъ любителей. Кантата написана г. Глазуновымъ специально для петербургскихъ торжествъ (она пока еще не вышла изъ печати), другая кантата для дѣтскихъ голо-

совъ сочинена въ Москвѣ г. Ипполитовымъ-Ивановымъ (эта кантата должна исполняться въ Москвѣ 26-го мая учащимися городскихъ школъ), исполнялась кантата г. П. Шенка на первомъ пушкинскомъ празднествѣ, устроенномъ Литературнымъ фондомъ и Союзомъ русскихъ писателей 3-го апрѣля въ Маріинскомъ театрѣ, кантата г. М. Прибика, кантата г. Тульчіева (на слова г. Нидермиллера). Представлены кантаты на конкурсъ, объявленный опернымъ товариществомъ въ «Аркадіи» и его представителемъ, г. Максакowymъ, на конкурсъ кіевского общества изящныхъ искусствъ и т. д. Хоровъ, гимновъ и пр., рассчитанныхъ на широкое распространеніе во всѣхъ сферахъ, хоровъ, начиная отъ самымъ «скромненькихъ», — по опредѣленію самихъ же ихъ авторовъ, — появилось множество: г. Рубца (два простыхъ, но хорошененькихъ хора въ народномъ духѣ, отлично звучащихъ), Главача, протоіерея Буткевича, Иванова-Смоленскаго, Солнцева, Н. Кленовскаго, Н. Александрова (на слова Я. Полонскаго: «Пушкинъ это возрожденіе русской музы, воплощеніе нашихъ трезвыхъ думъ и чувствъ») Козаченки («Юбилейная пѣснь Пушкину»), Лисицина («Памяти А. С. Пушкина»), Никитина («Памятникъ» на слова Пушкина), М. Слонова, В. Ребикова («Геній и смерть», пантомима «У могилы») и т. д., и т. д., — имена ихъ ты, Господи, вѣси! — всѣхъ не перечесть. Появился

даже вальсъ «Скорбная лира», нѣкогo г. Н. Зубова, тоже посвященный памяти поэта, нѣсколько торжественныхъ маршей, романсовъ, прославляющихъ Пушкина и т. л. Наибольше широкое распространеніе получилъ гимнь г. Главача (на слова К. К. Случевского). Это сочиненіе издано въ различныхъ видахъ и будетъ исполняться едва ли не во всѣхъ городахъ Россіи школьными хорами и военными оркестрами; потребовалось уже второе изданіе его оркестровой партитуры по прошествіи какихъ-нибудь нѣсколькихъ дней послѣ ея выхода: фактъ небывалый въ исторіи нашего музыкальнаго издательства и, во всякомъ случаѣ, указывающій на интересъ, вызванный готовящимся торжествомъ на всемъ пространствѣ Россіи. Надо сказать, что гимнь г. Главача, написанный очень просто и доступно, отличается, вмѣстѣ съ тѣмъ, и красотой своей музыки. Въ нѣкоторыхъ изъ появившихся произведеній, носящихъ случайный характеръ, не соблюдены и самыя элементарныя приемы композиціи или декламации. Другія, напротивъ, отличаются солидною фактурою.

Директоръ тифлискаго отдѣленія музыкальнаго общества, г. Н. Кленовскій, написалъ къ предстоящему юбилею въ числѣ нѣсколькихъ сочиненій для хора съ оркестромъ также и гимнь «Боже, Царя храни» на слова А. Пушкина, уже выпедшій изъ печати. Талантливый авторъ сдѣлалъ этотъ гимнь въ народномъ русскомъ характерѣ,

діатонически, т. е. въ предѣлахъ одного лада, безъ модуляцій и уклоненія въ другія тональности, тѣмъ страдаетъ, какъ извѣстно, гимнъ Львова. Вмѣстѣ съ тѣмъ, будучи очевидно сторонникомъ взглядовъ, связывающихъ русскую народную музыку съ греческими ладами, г. Кленовскій постарался выдержать свой гимнъ въ одномъ изъ этихъ ладовъ, именно въ миксолидійскомъ. Насколько эти взгляды основательны — другой вопросъ, но попытка композитора принять ихъ во вниманіе въ пьесѣ, назначенной для народа, заслуживаетъ сочувствія. Такъ какъ гимнъ этотъ (въ трехъ строфахъ) отнюдь не представляетъ затрудненій для исполненія и можетъ (сообразно своему тексту) годиться не для настоящаго только юбилея, а для всевозможныхъ торжествъ, то надо думать, что онъ найдетъ распространеніе въ Россіи, тѣмъ болѣе, что производитъ впечатлѣніе необходимой торжественности.

Заслуживаетъ большого вниманія музыкальное стихотвореніе г. В. Ребикова «У могилы», посвященное памяти Пушкина. Это небольшая элегія, написанная для струннаго оркестра, красиво сдѣланная и проникнутая живымъ чувствомъ.

## XI.

Возвращаясь къ вопросу, поставленному мною въ началѣ моего очерка—интересовался ли Пушкинъ музыкою—на который я далъ утвердитель-

ный отвѣтъ, мнѣ надо здѣсь повторить, что интересъ этотъ явился у него только постепенно, сообразно съ общимъ ходомъ его развитія. Въ дѣтствѣ и первой юности такого интереса у него не обнаруживалось. Его не учили музыкѣ; изъ «Семейной хроники» г. Павлицева извѣстно, что училась на фортепіано только сестра поэта, да и то плохо. Долго спустя, уже къ 1829 году, какъ видно изъ тѣхъ уже воспоминаній г. Павлицева (стр. 103), поэтъ оставался все еще равнодушнымъ къ «серьезнымъ» музыкальнымъ вечерамъ устраивавшимся его родственниками: онъ довольствовался только любовью къ итальянской оперѣ, зародившейся у него въ Одессѣ. Воспоминанія г. Павлицева гораздо болѣе цѣнный матеріалъ для характеристики Пушкина, чѣмъ полуфантастическія записки А. О. Смирновой, составленныя *post-factum*. Однако и изъ послѣднихъ видно, что не только о техническихъ сторонахъ музыкальнаго искусства поэтъ былъ вообще плохо освѣдомленъ, но не особенно знакомъ даже съ общимъ положеніемъ музыки хотя бы и его времени. Разговоры, приводимые г-жею Смирновой на стр. 325 — 327 ея записокъ, совершенно ясно указываютъ это. Но поэтъ обладалъ чуткою художественною душою, искусство въ его разнообразныхъ проявленіяхъ дѣйствовало на него. Должна была дѣйствовать и музыка, на что мы видимъ указанія какъ у г. Павлицева (напримѣръ, рассказъ объ исполненіи Глин- въ присутствіи Пушкина романса «Я помню



чудное мгновенье»), такъ и въ отмѣченныхъ мною ранѣе строкахъ его произведеній, гдѣ говорится о музыкѣ. Но помимо его мыслей о силѣ и выразительности музыки, уже сами его произведенія, по ихъ гармоничности, по особой мелодичности стиха, по теплотѣ и разнообразію ихъ лирики и яркости образовъ, представляютъ истинную сокровищницу для музыкантовъ. Этого нельзя сказать о многихъ позднѣйшихъ поэтахъ, о Некрасовѣ напримѣръ, всегда слишкомъ разсудочномъ въ своихъ произведеніяхъ, о лирическихъ поэтахъ вродѣ Надсона, въ водянистыхъ стихотвореніяхъ котораго врядъ ли музыкантъ выберетъ что либо пригодное для себя.

Въ своемъ очеркѣ я указалъ, вѣроятно безъ большихъ пропусковъ и ошибокъ, произведенія, существующія въ нашей музыкальной литературѣ, вызванныя Пушкинымъ или имѣющія къ нему отношеніе.

Изъ всѣхъ авторовъ и произведеній, музыкально иллюстрировавшихъ Пушкина и наиболѣе точно передающихъ характеръ и духъ нашего поэта, на первый планъ надобно, конечно, поставить Глинку и «Руслана». Та общая гармоничность цѣлаго вмѣстѣ съ простотою и богатствомъ деталей, яркость и вмѣстѣ цѣломудренная сдержанность въ краскахъ, горячій подъемъ поэтическаго чувства, оставляющій, однако, большую свободу настроенію самого читателя, всѣ эти качества, составляющія сущность поэтиче-

скаго творчества Пушкина, наконецъ, общій народный характеръ этого творчества, нашли яркое выраженіе въ музыкѣ Глинки. Послѣдній не заботился о безусловно точной передачѣ каждаго стиха Пушкина, но такая погоня и не составляетъ истинной задачи музыки. Литературный текстъ есть только канва, на которой фантазія богато одареннаго композитора расшиваетъ свои музыкальные узоры, придерживаясь даннаго рисунка. Композиторъ, лишенный живости фантазіи и непосредственности музыкальнаго творчества, напротивъ, будетъ стараться о вѣрности передачи музыкаю отдѣльныхъ словъ, забывая, что въ этомъ случаѣ ему изъ-за деревьевъ не видно лѣса, что изъ-за деталей онъ упускаетъ впечатлѣніе цѣлаго, впечатлѣніе самой музыки, что должно быть первою его задачею. Именно отсутствіе погони за точностью отдѣльнаго штриха обезпечиваетъ вѣрность общаго тона музыки Глинки. Эта музыка своимъ общимъ обликомъ, своею выразительною мелодичностью, самымъ настроеніемъ этой мелодичности наиболѣе соотвѣтствуетъ и цѣлямъ, требуемымъ отъ музыки вообще при иллюстраціи ея литературно-поэтическихъ произведеній, и самому характеру поэзіи и таланту Пушкина. Въ музыкѣ «Руслана», написанной въ эпоху полнаго развитія таланта Глинки, безъ всякаго сомнѣнія гораздо меньше иностранныхъ оборотовъ и вліяній (они все-таки есть и примѣры ихъ—*allegro* первой аріи Людмилы «Не гнѣвись, знатный гость», *ron-*

до Фарлафа «Близокъ часъ»), которыми полна юношеская поэма Пушкина. Но оба—и поэтъ и музыкантъ—имѣютъ полное право подать другъ другу руки въ качествѣ людей, у которыхъ художественные вкусы и взгляды оказались наиболѣе схожими между собою, какъ оказался общимъ имъ обиходъ и народный характеръ, проникавшій ихъ существо, даже можетъ быть и помимо ихъ опредѣленнаго сознанія.

Даргомыжскій въ этомъ случаѣ оказался слабѣе и менѣе устойчивымъ, чѣмъ Глинка. Его «Русалка» отнюдь не имѣетъ того выдержаннаго народнаго характера, которымъ такъ ярко проникнута обѣ оперы Глинки, да и ея музыка даже не вполне отвѣчаетъ общему облику поэзіи Пушкина. Въ «Русалкѣ», не смотря на ея отдѣльные прекрасные номера, на выразительность многихъ ея драматическихъ моментовъ и сценъ, есть немало страницъ чисто французскаго характера, совсѣмъ въ духѣ Обера и Галеви. Страницы эти не могутъ имѣть болѣе значенія, чѣмъ, напримѣръ, юношескія стихотворенія того же Пушкина, навѣянные Парни и другими французскими поэтами прежняго времени, которыми онъ увлекался еще въ свою бытность въ Лицеѣ. Наоборотъ, выдержанъ по своему стилю — безъ уклоненій въ сторону той или другой школы—«Каменный гость». Если бы не тенденціозность музыкальнаго направленія этой оперы, послѣднюю можно было бы признать соотвѣтствующею общему характеру тек-

ста Пушкина. Въ этой музыкѣ нѣтъ народнаго облика, но она однородна.

Чайковскій въ «Онѣгинѣ», и отчасти въ «Шиковой дамѣ», является, не смотря на эклектичность своей музыки, иллюстраторомъ Пушкина, по своему духовному облику вообще соответствующимъ таковому же облику поэта. Въ майской книжкѣ «Русской Старины» за нынѣшній годъ помѣщено начало интереснаго изслѣдованія г. В. Сиповскаго о литературной исторіи пушкинскихъ типовъ—въ данномъ случаѣ Татьяны, Онѣгина и Ленскаго. Въ своемъ изслѣдованіи авторъ параллельными выписками доказываетъ если не иностранное происхожденіе этихъ фигуръ и отдѣльныхъ сценъ романа, то опредѣляетъ степень вліянія иностранной литературы, участвовавшаго въ созданіи пушкинскихъ лицъ. Не мое дѣло анализировать точность выводовъ г. Сиповскаго. Пушкинъ могъ пользоваться и иностраннымъ матеріаломъ, но, заставивъ его пройти черезъ горнило своего творческаго духа, создавалъ потомъ чисто русскіе типы и положенія. Тоже почти можно сказать и о Чайковскомъ. Несомнѣнно, что на Чайковскомъ сильно отразилось иностранное музыкальное вліяніе; объ этомъ не можетъ быть спора и эклектизмъ его музыки уже давно ставился ему въ вину поклонниками спеціально русской народной школы, не успѣвшими, однако, опредѣлить вполне точно даже ея характерныхъ признаковъ. Но, не смотря на эклектизмъ музыки

«Онѣгина», на малое пользованіе композиторомъ народными темами для этой оперы (кажется безусловно, что всѣ темы ея народныхъ хоровъ, весьма, характерныя, принадлежать Чайковскому, а не заимствованы имъ), не смотря на обще европейскую внѣшность отдѣльныхъ сценъ ея, эта опера является одухотворенною чисто-русскою мыслью, не выключая даже и сцены письма Татьяны и основной (хроматической) темы героини, темы, казалось бы, ничего общаго неимѣющей въ своемъ обликѣ и въ содержаніи съ духомъ русской пѣсни. По общему характеру музыки «Онѣгина», по соотвѣтствію музыкальныхъ средствъ, употребленныхъ композиторомъ въ этой оперѣ для выполнения его художественныхъ задачъ, Чайковский является прекраснымъ музыкальнымъ выразителемъ Пушкина. Слабѣе онъ оказался отчасти въ «Пиковой дамѣ» и несомнѣнно въ «Мазепѣ».

О сдержанности манеры г. Римсаго-Корсакова въ «Моцартѣ и Сальери», соотвѣтствующей литературной сдержанности поэта въ его «драматическихъ сценахъ», положенныхъ композиторомъ на музыку, я уже говорилъ ранѣе и могу не возвращаться къ этому предмету. Въ остальныхъ существующихъ у насъ операхъ на пушкинскіе тексты связь между поэтомъ и композиторомъ или менѣе замѣтна (напримѣръ, разнузданная, горячая музыка «Бориса Годунова» Мусоргскаго совсѣмъ мало отвѣчаетъ скульптурной отточенности и классическому спокойствію драмы Пуш-

кина), или самыя эти оперы еще не кончены, или слишкомъ мало извѣстны, чтобы имѣть тутъ поводъ говорить объ этомъ. Точно также не стоитъ говорить о произведеніяхъ музыкантовъ 20-хъ и 30-хъ годовъ, предшественниковъ или современниковъ Глинки; всѣ они слишкомъ слабы.

Нѣтъ сомнѣнія, что существующими уже въ настоящее время музыкальными произведеніями на пушкинскіе сюжеты и тексты дѣло не ограничится. Мы увидимъ еще не мало оперъ, источникомъ которыхъ послужитъ великій писатель, тѣмъ болѣе, что даже далеко еще не всѣ его произведенія послужили поводомъ для ихъ музыкальной обработки. Можно удивляться, что никто еще не воспользовался нѣкоторыми изъ его прозаическихъ повѣстей, оставшихся до сихъ поръ не тронутыми, на примѣръ, что никто еще не подумалъ хотя бы о «Капитанской дочкѣ». Несомнѣнно, что явятся также повторенія пользованія и нѣкоторыми сюжетами, можетъ быть и несомнѣнно удачно трактованными, хотя такія повторенія желательны, конечно не во всѣхъ случаяхъ.

КОНЕЦЪ.

PG 3358 .M8 I9 1899

C.1

Pushkin v muzykie

Stanford University Libraries



3 6105 039 090 910

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES  
CECIL H. GREEN LIBRARY  
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004  
(415) 723-1493

All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

JUN 22 1999  
APR 28 1999

МК-351404

Цѣна 1 руб.

Л. 89/78.11