

## **А. ГРИГОРЬЕВ**

### **Русский театр.**

#### **По возобновлении в первый раз**

**(посвящается гг. артистам Александринской сцены)**

(фрагмент)

Прежде чем из моей исходной и, кажется, правильно выбранной точки, «Юдифи», перейти к истории о наших тенорах, я считаю нужным изложить вкратце мое profession de foi в отношении к оперному делу...

Это profession de foi, впрочем, очень просто. И в этом отношении я такой же демократ, как во всех других.

Как демократ я, разумеется, вагнерист, ибо принцип, что опера есть драма, принцип, которого Вагнер является высшим и притом чистейшим представителем в наше время, — принцип вполне демократический, устраняющий наслаждения дилетантские и дающий наслаждения массам.

Но до тех крайностей вагнеризма, от которых сам великий мастер давно уже отказался и которые остались теперь на долю только его последователям задним числом, имеющим вообще привычку подбирать сор за учителями, я никогда не доходил и, по всей вероятности, не дойду, хотя бы великий мастер написал еще что-либо высшее, чем «Полет Валькирий».

Крайности эти, как известно, — странный идеал слияния всех родов драматического искусства в один, в оперу, — безобразный идеал, похеривающий возможность Шекспира и Островского. Как будто можно музыкой выразить «Быть или не быть» Гамлета или мечтания Бальзамина о том, нельзя ли на двух разом жениться... как будто не равносильно музыке и не имеет права на отдельное, самобытное существование последнее свидание Ромео и Джульетты, разговор Лоренцо и Джессики «в такую ночь...» и проч. Поднимаю этот вопрос в моей статье между множеством других вопросов, от которых, право, не знаю, куда деваться, потому собственно, что «вагнеризм» в его «законных» требованиях, вагнеризм без его диких крайностей не только носится в воздухе, но положительно уж засел в нем. Когда нам среди даже хороших музыкально-драматических вещей попадают вдруг условные пошлости, обычная риторика, вам — что угодно готов прозакладывать — невольно становится неловко или смешно, как смешно донельзя стало мне раз в представлении очень хорошей и очень драматической вещи, «Жидовки» Галеви, когда в конце IV акта принцесса и Рахиль под весьма шикарный мотив галопа выражают дуэтом трагические чувства...

Так вот и видишь, что все это умерло, прошло, может быть, давно прошло, еще

Со славой красных каблучков

И величавых париков...

Слушая даже великие создания мастеров былого времени, кроме, конечно, глухого гиганта, опередившего свое время на целый век, досадуешь часто до бешенства на те риторические пути, которые их сковывали, как, читая поистине великого Корнеля и поистине поэтического Расина, бесишься на три единства, приличия и прочую ветошь. Отчего у величайшего из художников былого времени, у художника, явно призванного творить музыкальные личности, у Моцарта, создавшего Донну Анну, его демонический Жуан, несомненно, носившийся в его воображении, слышен как таковой, как личность только в оркестре, а сам поет, с позволения сказать, величайшие пошлости?.. Ведь был же, однако, в ту же эпоху сухой и строгий, но грандиознейший мастер Глюк, который стремился, избегая пошлостей, к суровой, хотя чисто диалектической трагедии, то есть к трагедии страстей, а не лиц... Бетховен не был по натуре своей пантеистической способен к драме. Я помню, в Берлине я в первый раз услышал добросовестно исполненного «Фиделио», и до изумительной ясности это добросовестное выполнение разъяснило мне непосредственный, прирожденный пантеизм музыкального Гёте. Голос человеческий для этого всевластного чародея, с которым говорит вся природа и который слышит все ее звуки от рева бури до стука кузнечика в траве, не более как один из этих звуков природы и по тому самому не более как один из инструментов оркестра. Он не царит над оркестром как личность: самая драма Бетховена не борьба и торжество личности, а борьба отвлеченных идей, торжество правды и верности над коварством и злом, стон ли Флорестана в тюрьме, стон ли моря, скованного оплотами земли, ему, в сущности, все равно.

Вагнер в отношении к музыке вообще, разумеется, есть следствие самое прямое и разумное Бетховена, из чего, конечно, никак не следует, чтобы он был ниже его по гению. Но Вагнер, кроме того, — творец музыкальной драмы в ее высшем значении, самый чистый из ее современных представителей, притом творец драмы трагической *par excellence*<sup>1</sup>...

Потому драма комическая, или, лучше сказать, драма кипения крови, искрящаяся, рассыпающаяся блестками, также из самой жизни вышедшая и снова в жизнь вошедшая, то страстная, то шутовская, имела в нашем столетии представителем одного из величайших и вместе ленивейших гениев — Россини. Эта драма, как и вообще опера Италии, родилась вполне органически. Как только повезли меня гондольеры вместе с другими путешественниками от таможни Венеции к *albergo di Luna*<sup>2</sup> и как только начали гондольеры пересыпаться друг с другом в какой-то темп своими гортанными звуками, я тотчас же самым ясным образом понял органическое происхождение итальянского речитатива. А потом, когда каждый из гитаристов, которых так много бродит в Венеции под окнами отелей, каждый непременно представлял Фигаро и пел не то искажение, не то демократическое видоизменение россиниевской музыки, органичность этой музыкальной струи, из народа вытекшей и в народ опять возвратившейся, опять-таки до наглядности стала мне очевидна. И повторял я дивные стихи Пушкина:

Там упоительный Россини,  
Европы баловень, Орфей,  
Не внемля критике суровой,  
Он вечно тот же, вечно новый,  
Он звуки льет, они кипят и проч.

---

<sup>1</sup> По преимуществу (франц.)

<sup>2</sup> Трактиру луны (итал.)

И точно таким же органическим процессом понял я потом, при ближайшем знакомстве со страной, где

Die Citronen blühn  
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn<sup>3</sup>,

органичность элегии Беллини, мелодраму Доницетти, даже срастность пополам с шумихой все-таки гениального маэстро Верди, к которому, въезжая в Италию, я чувствовал нечто вроде антипатии и с которым... увы! — даже чуть что не в самых краях его помирился я от всей души, выезжая из милого града Флоренска.

Все это говорил я на тот конец, чтобы читатели поняли, в каком смысле я «вагнерист», и не пугались этого имени, с которым для большей части из них связан и призрак *der Zukunft-Musik*<sup>4</sup> и презрение ко всякой другой музыке, кроме Вагнера. Начать с того, что и Вагнер-то сам вовсе не *Zukunft-Musik*, а самая настоящая музыка настоящего, как могли достаточно убедиться все слышавшие здесь его концерты, а потом вовсе он не так лишен мелодии, как это желают представить его благоприятели. Благороднее, чище мелодии в песни Эльзы («*Lohengrin*»), задушевно-поэтичнее «Песни к Вечерной звезде» («*Тангейзер*»); наивнее и смелее песни Зигфрида при ковании меча трудно себе что-либо представить. А что он массаами оркестра владеет как никто, что он тут, как чародей, проник в неведомые до него тайны инструментов, что он, с другой стороны, все голоса природы, как Бетховен, подслушал, что море шумит и стонет у него в увертюре «*Моряка-Скитальца*» и священная чаша Грааль, видимо *schwebt*, парит у него в воздухе в интродукции «*Лоэнгрин*»... так это точно, и опять же таки это не *Zukunft-Musik*, потому что наглядно совершается перед нами в настоящем. Совершается даже еще нечто более странное: воздушный полет Валькирий — и даже еще нечто более странное, более мудреное, а именно: наглядно и слышимо грудь человеческую волнует, колышет, терзает до истязаний и, наконец, разрывает окончательно чувство глубокой сосредоточенной, всевластной и исключительной страсти (интродукция к «*Тристану и Изольде*»)... Ну да ведь уж с этим ничего не поделаешь. На то он гений.

И между тем не настолько я вагнерист, чтобы не видеть, что Вагнер все-таки германец, истый германец, живущий в высях заоблачных, живущий почти что исключительно великолепными и громадными формами без содержания. Чтобы добыть содержание, ему надобно сделаться немцем, то есть впасть в кухонный прозаизм немецкого народного мотива, а немцем по гениальности своей и весьма понятному чувству гадливости он сделаться не желает. Довольно того, что Бетховен временами становился истым фламандцем в музыке, что, впрочем, еще несравненно простительнее, чем быть в ней немцем, и основал, например, *allegro* «*Пасторальной*» симфонии со всеми его музыкальными чудесами на всепошлейшем плясовом мотиве...

И с другой стороны, не настолько я вагнерист, чтобы ничего не видеть и не слышать, кроме Вагнера. Я вечно живого и вечно юного, искристого, по натуре вполне драматического Обера ужасно люблю (кроме уж итальянцев); я, наконец... о ужас!.., я к лукавому иудею ужасную страсть имею... Да! И в этом, несмотря на всю мою любовь и уважение к Серову, я решительно часто расхожусь с ним... я люблю эту хоть и попорченную, хоть и предательски фальшивую, до ерничества развратившуюся в придумывании эффектов, но все-таки гениальную силу, вызвавшую из пропастей ада мрачную фигуру Бертрама и как-то вместе с тем стащившую с облаков светлый образ Алисы, угадывающую и непотребство адских оргий (*valse infernale* и разные *tentation*<sup>5</sup>) и вместе

---

<sup>3</sup> Цветут лимоны,

В темной листве сверкают плоды (нем.).

<sup>4</sup> Музыки будущего (нем.).

<sup>5</sup> Дьявольский вальс и разные искушения (франц.).

проникающуюся таким глубоко католическим вдохновением, что вслед за звуками: *malheureux ou coupables*<sup>6</sup> — в воображении встают мрачные готические соборы, летящие вверх своими стрелами... Я люблю до страсти почти каждый звук в «Роберте» без исключения даже сцены «ненужного скандала», как зовет ее остроумно Серов, то есть сцены прихода Роберта к Изабелле с волшебной ветвью... Менее, уж конечно, но все-таки люблю я «Гугенотов», в особенности встречу Марселя с Валентиной (*Qui va là*<sup>7</sup>) и сцену Валентины и Рауля (*Le temps s'envole*<sup>8</sup>). Еще менее люблю я «Пророка», потому что тут уж действительно на каждом шагу фальшь вопиющая, а все-таки люблю в нем до страсти сцену перед приступом и гимн Пророка... Одним словом, лукавый иудей составляет в некотором роде мою пассию, выходящую отчасти из пределов того *profession de foi* музыкально-драматического, которое я имел честь изложить перед моими читателями.

В конце концов дело все в том, что «вагнеризм» без его крайностей, в которых все-таки виноват не великий учитель, а *servum pecus*<sup>9</sup> раболепных учеников, есть «слово» настоящей минуты в музыкальном отношении вообще и в музыкально-драматическом в особенности. От него не уйдешь никуда, и если бы человек, подразумевается, одаренный поэтическим и музыкальным смыслом, нарочно поставил себе задачу избегать вагнеризма, вагнеризм, как неотвязный белый медведь, все-таки стоял бы перед ним как неотразимый логический и исторический постулат искусства. Вагнеризм предчувствовался, и к нему все вело. Наш великий Глинка в IV акте «Жизни за царя» — акте, который, между прочим, им самим задуман и почти исполнен даже как либретто, — уже бессознательный вагнерист. Мейербер во множестве случаев — вагнерист, и едва ли бессознательный. Серов, несмотря на то, что и концепция и даже прозрачная фактура его великолепного создания менее всего похожа на Вагнера, — вагнерист по своим требованиям от музыкальной драмы, преимущественно по требованиям отрицательным, то есть по совершенному отсутствию всего условного, риторического в своей музыкальной драме. Но Серов имеет перед Вагнером ту выгоду, то великое счастье, что у него при богатстве форм есть под руками фонд, музыкальное содержание, что он родился в среде славянского племени, столько же музыкального, как племя итальянское. Всякому уже ясно теперь, что «Юдифь» основана на богатых и разнообразных мелодиях, но что мелодии эти развиты только в той степени и мере, в какой это нужно для музыкальной драмы.

Мелодическое начало еще ярче выступит в «Рогнеде», выступит, может быть, даже с некоторым преобладанием, ибо драма совершается на славянской почве, хотя именно только этим, а никак не уступкою какой-либо это преобладание объясняется.

Вагнеризм наложил свои требования и на сценическое выполнение музыкальных драм. Время «соловьиных горлышек», развитых до *non plus ultra*<sup>10</sup>, время фиоритур и проч. прошло, как прошло же время певцов-кастратов. Рубини был, может быть, последний певец-виртуоз, да и он уже переходил в драму.

А вот, между прочим, чем в особенности увлекал этот, несомненно, величайший певец нашего столетия и людей, одаренных истинным поэтическим чутьем, и массу?.. Ведь не «соловьиным горлышком», не фиоритурами и прочими премудростями, которые достойно ценятся (наравне с омарами и устрицами) только гастрономами? Мы, например, здесь слушали его уже с заметно тронувшимся голосом, но какое «соловьиное горлышко» и какой *Ut-dièze*<sup>11</sup> заменят нам этого поэтически-мрачного Эдгара, этого страшного Отелло? Не «соловьиным горлышком» пелось «*maledetta sia l'istante*»<sup>12</sup>, а внутреннюю трагическую силою артистической души, и наравне с лучшими мочаловскими минутами хранится впечатление от *maledetta* душою каждого, кто это слышал. Далеко *Ut-dièze* до чего-нибудь подобного!

Речь опять сводится к тому же принципу, под влиянием которого пишется вся эта статья, к принципу демократизма в искусстве.

<sup>6</sup> Несчастные или виновные (*франц.*)

<sup>7</sup> Кто там (*франц.*)

<sup>8</sup> Время улетает (*франц.*)

<sup>9</sup> Рабское стадо (*лат.*)

<sup>10</sup> До невозможности (*лат.*)

<sup>11</sup> До-диез (*итал.*)

<sup>12</sup> Да будет проклято мгновение (*итал.*)

