

ВМЕСТО ЭПИГРАФА

«Когда я защищал докторскую диссертацию по эстетике Фомы Аквинского <...>, один из моих оппонентов обвинил меня в “чрезмерной нарративности”. Он заявил, что в ходе любого исследования серьезный ученый выдвигает массу гипотез, а затем опровергает их одну за другой, неизбежно совершая при этом множество ошибок; однако в резюмирующем исследовании трактате описание процесса следует свести к необходимому минимуму, сообщив лишь умозаключения. Я же, по его мнению, описал ход моего исследования так, словно это был детективный роман. Замечание было высказано в дружеской манере, но именно оно подсказало мне основную идею: *о любых научных изысканиях следует “повествовать” именно так*. Каждая научная книга просто обязана быть приключенческой — этакий отчет о поисках очередного Святого Грааля. Думаю, мне удалось воплотить этот принцип во всех моих последующих работах».

Умберто Эко
[110, 17–18]

ОТ АВТОРА

Об основоположнике русской классической музыки Михаиле Ивановиче Глинке написано много: хотя и по-разному, но достаточно хорошо, чтобы чувствовался основательный фундамент для дальнейших исследований; создана прочная канва, по которой можно расширять все новые и новые рисунки его творческой биографии. Вместе с тем, отдавая дань своим многочисленным достойным предшественникам — всем им поклон и благодарность за возможность опереться на их достижения, — автор настоящей книги тщится не только добавить свои штрихи к уже сложившимся начертаниям, но и затронуть некоторые концептуальные основы в постижении судьбы великого композитора и в прочтении его произведений. В этом деле он исходил из трех посылок. Во-первых, из того, что Глинка, безусловно, принадлежит к числу наиболее ярких творцов и олицетворений того, что в последнее время принято называть «Петербургским текстом» русской культуры. Во-вторых, старался интерпретировать его творческое самоизживание в культурно-историческом контексте становления великой классической русской литературы, первым и высшим воплощением которой стал всеобъемлющий гений Пушкина. И, в-третьих, автору было важно маркировать то, что в своем трудном жизненном бытии Глинка, как и полагается гению, безнадежно опережая в своем творчестве близко окружающих современников, испытывал состояние крайнего одиночества и впервые формировался как русский композитор — частное лицо. Это было для него тем более трудно и болезненно, что происходило в условиях торжества воинствующей посредственности, удушавшей своей корпоративностью все талантливое, творческое, живое и неподвластное насаждаемым сверху верноподданническим инстинктам, ибо происходило в России эпохи застойного правления коронованного жандарма Николая I.

Безусловно, все сказанное может вызвать недоверие или обмануть надежды. Поэтому тем более важно поблагодарить бескорыстных коллег, потративших свое время на помощь мне в работе над книгой.

* * *

Публикуемый здесь текст состоит из шести глав и является первой из одиннадцати частей большого исследования жизни и творчества Глинки. Даты событий, происходивших в России, даются по юлианскому исчислению. Заграничные события, в зависимости от повествующего о них источника, даются либо по григорианскому, либо по юлианскому календарям или в отдельных случаях обозначаются двойной датировкой.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Часто по поводу глинкинского старшего современника — Пушкина — мы, повторяя Аполлона Александровича Григорьева, говорим: «Пушкин — это наше все!»¹. С такой формулой нет оснований не соглашаться. Пушкин, действительно, едва ли не во всем был первым в русской жизни, такой, какой мы ее сегодня знаем. Следы пушкинского гения мы ощущаем и по сей день: в русском языке и в литературе, во всем, включая нашу психологию, нашу ментальность.

Предполагая аналогии с тем, какую роль сыграл Пушкин в русской литературе и Глинка в музыке, иногда мы пытаемся перенести формулу А. Григорьева и на Глинку. Но вот беда. В этом случае у нас возникает чувство некоторой неловкости. Глинке, снабженному в отечественном музыкознании невероятно тяжким набором идеологических штампов, ретушей и мифов, накопленных за более чем 150 лет, прошедших после его смерти, никак не удается утвердиться в подобном же всеобъемлющем значении².

И все же, одной из наиболее важных задач отечественного музыкознания в деле формирования фундаментального научного знания — своего рода историософии русской музыки, несмотря на все условности подобного сопоставления, — является необходимость вести плодотворную работу по осмыслению основополагающей роли Глинки в становлении и развитии русской классической музыки, подобной пушкинской. А для этого необходимо не только проверить и, если будет необходимо, исправить заскорузлые оценки его музыки, но и пересмотреть как бы с чистого листа все обстоятельства его жизни, включая их в подлинный исторический контекст, который постепенно выстраивается в отечественной гуманитарной науке.

И пусть кому-то покажется это излишним, приступая к опыту подобных действий, позволим себе предварить его горестным повествованием о судьбе представлений о жизни и творчестве великого русского композитора в их исторической рефлексии; в частности, начать

¹ Это крылатое выражение не требует комментариев. Однако нелишним будет все-таки напомнить его в том виде, как оно было опубликовано: «А Пушкин — наше все: Пушкин представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что остается нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужим, с другими мирами. Пушкин — пока единственный полный очерк нашей народной личности, самородок, принимавший в себя, при возможных столкновениях с другими особенностями и организмами, — все то, что принять следует, отбрасывавший все, что отбросить следует, полный и цельный, но еще не красками, а только контурами набросанный образ народной нашей сущности — образ, который мы долго еще будем оттенять красками» [27, 56–57].

² Подробнее об этом [96, 49–72].

с одного недавно прошедшего, но чрезвычайно важного для Глинки календарного события.

Вспомним 2004 год, который в современной русской культуре, казалось бы, должен был посвящаться самой значительной своей юбилейной дате — 200-летию со дня рождения М. И. Глинки. Однако ни общегосударственных программ, ни подобающих мероприятий в музейном, научном или в исполнительском деле не было затеяно. И уж совсем незаметно в 2007 году промелькнули 150 лет со дня смерти основоположника русской классической музыки. Эти обстоятельства особенно существенны на фоне прошедших в 1999 году грандиозных торжеств по поводу 200-летия со дня рождения А. С. Пушкина. Тогда, даже в условиях экономического кризиса, золотой дождь финансирования излился на учреждения культуры и науки, носящие имя юбиляра; программы радио и телевидения целый год были наполнены его произведениями и научно-популярными толкованиями его жизни и творчества; снова был поднят вопрос издания полноценного и теперь уже абсолютно полного собрания его сочинений. Глинке же не досталось и сотой доли такого отношения.

Возможно, причины этого неравенства никак не связаны с личностями Пушкина и Глинки и их следует искать, например, в политических сферах и, в частности, в смене руководства страны. Однако правивший в момент юбилея Глинки Президент России, будучи окружен надлежащими специалистами, в целом уделял много внимания музыкальной культуре, оказав серьезную поддержку наиболее важным ее учреждениям, и, безусловно, мог бы включить и Глинку в круг своих интересов. Но не включил!

Столь же вероятно и то, что к осмыслению глинкинского юбилея и осуществлению соответствующих его рангу мероприятий оказались не готовы именно те, кому по должности или по профессиональному долгу полагалось бы его проводить, в том числе и консультировать руководство страны. И виной послужили не только очевидные изъяны их профессионального образования и общей культуры. Отчасти, как ни странно, всему этому способствовал сам Михаил Иванович или, точнее, представления о нем в сознании этих «консультантов», а еще точнее, обстоятельства, связанные с особенностями исторической рефлексии по отношению к его жизни и творчеству, породившей современную глинкинскую мифологию.

Ведь отнюдь не случайно еще в восьмидесятые годы позапрошлого века композитор, равный Глинке дарованиями и вкладом в русскую культуру, вставал в тупик перед парадоксами его личности и писал: «Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос, как могла совместиться такая колоссальная художественная сила с таким ничтожеством и каким образом, быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг

одним шагом стал на ряду (да! на ряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно. Это можно без всякого преувеличения сказать про человека, создавшего “Славься”!» [106, 214].

Занеся 27 июня 1888 года в свой дневник эти слова, передававшие тревожное смешение чувств недоумения и восхищения, П. И. Чайковский как никто другой кратко, но исчерпывающе верно охарактеризовал ту сложнейшую и даже парадоксальную ситуацию, которая сложилась в оценке места и значения в русской культуре творческого наследия Глинки, в понимании особенностей его личности, в осмыслении подробностей его биографии. И в самом деле, перечитывая вслед за Чайковским автобиографические «Записки» Глинки или знакомясь с воспоминаниями о нем некоторых современников, временами трудно не согласиться с тем, что Глинка в них «производит впечатление человека доброго и милого, но пустого, ничтожного, заурядного» [106, 214].

Вместе с тем масштабы композиторского гения Глинки, значение его творчества для русской культуры неизбежно ставят его в формальные и неформальные параллели с гением Пушкина, с его величием и его ролью основоположника в русской культуре. Именно эти параллели вопиют о жесточайшей несправедливости нынешнего отношения к Глинке и к его художественному наследию, взывают к необходимости преодолеть сложившуюся ситуацию. Их осознанные или интуитивные поиски позволяют наметить пути к преодолению многих трудных мест в осмыслении глинкинианы, особенно в тех случаях, когда по причине недостатка достоверных сведений мы встаем в тупик перед парадоксами судьбы великого композитора или встречаем явно нелепые оценки его творчества современниками и потомками.

К тому же пушкинская мысль о том, что гений в своих слабостях никак не равен рядовому человеку, служит нам путеводной нитью, позволяющей не только находить оправдания противоречиям между грустным ничтожеством глинкинского бытоизживания и его же величием в творчестве, «до кошмара» тревожившим Чайковского, но и выявлять неожиданный и до странности важный и глубокий смысл в самих этих противоречиях. Пушкин писал: «Толпа... в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе» [68, 148].

Следуя этой мысли, уже не стоит смущаться подробностями биографии Глинки, в которых он предстает без хрестоматийного глянца. И, может быть, именно в этом неоднозначном сочетании с обыденностью его некоторых человеческих свойств мы как раз и сможем по настоящему оценить масштаб совершенного им творческого подвига.

Сами же противоречия, будучи осмыслены в ракурсе так называемого «петербургского текста» русской культуры¹, воспримутся как столь важные для данной системы непримиримые антиномии. Тем самым они еще больше сближат Глинку с Пушкиным — одним из наиболее важных изначальных творцов и олицетворений «петербургского текста».

И все же разница в возрасте и в особенностях профессиональной деятельности, а главное, различия в свойствах природы заставляют, помимо параллелей, отмечать и расхождения. Так, например, на первый взгляд может показаться общей с Пушкиным формальная схема прижизненной и посмертной судьбы творчества Глинки.

Как известно, вклад Пушкина в духовную жизнь России в период расцвета его творчества был настолько велик, что он, несомненно, был в то время не только писателем номер один в русской культуре, но и в известном смысле желанным постоянным собеседником образованного русского читателя. Вступая со своими современниками в доверительный диалог, Пушкин едва ли не творил их характеры, диктовал им жизненные позиции, настраивая общественную мысль на волновавшие его интеллектуально-нравственные проблемы. Однако прошло не более пяти лет со дня его трагической смерти, как имя его стали забывать, на смену его творческим идеалам гармонии, нравственного здоровья и оптимизма пришли мотивы тревоги, душевного разлада и пессимизма, наиболее остро обозначенные в творчестве Лермонтова и Гоголя². А еще позже, в 1860-е годы, Писарев вообще относил его творчество к разряду чтения для слаонервных девиц, обрушивал на него град уничижительных метафор, обзывая его «возвышенным кретином» [65, 119 и др.]³. Поэтому, например, обращение Чайковского в 1877 году к пушкинскому «Евгению Онегину» было воспринято частью его современников с некоторым недоумением.

Лишь в 1880 году открытием опекушинского памятника великому поэту в Москве у Страстного монастыря и выступлением там великих русских писателей были, наконец, установлены общепринятые высочайшие оценки творчества Пушкина. Юбилеи Пушкина в 1899, 1937 и 1999 годах стали важнейшими событиями в истории русской национальной культуры и спровоцировали новые стадии в исследованиях

¹ Исчерпывающую, глубокую и вместе с тем резко прочерченную концептуальную систему представлений о «петербургском тексте», не допускающую ее произвольных или метафорических искажений, см. в кн. [88]. Об отражении этой системы в русской музыке см., например, [98, 47–62; 100, 298–309; 102, 32–41].

² Посмертная чехарда изменений оценки жизни и творчества Пушкина рассмотрена в статье [56, 109–128].

³ Не уступали Писареву и его последователи, а среди них и В. В. Стасов...

пушкинского наследия, новые ступени в осмыслении высочайшего его значения в русской самоидентификации. С этого времени даже имя Пушкина, мифологизируясь, становилось предметом каламбуров, включающих широкий диапазон жанровых форм, начиная с непристойных анекдотов или ернических эскапад Даниила Хармса и кончая бытовыми присловиями.

Особенный период в отечественной пушкиниане можно обнаружить в последней трети XX века, когда в условиях все более осознаваемой деградации советской идеологии складывавшийся пушкинский культ стал одним из символов скрытой духовной оппозиции. Впрочем, в этом случае ситуация сильно упрощалась повышенным интересом не столько к творчеству поэта, сколько к некоторым подробностям его непростой биографии. И в сознании обывателя стихийно развивающееся «бытовое пушкиноведение» временами перерождалось в «дантесоведение». Однако Пушкин выдержал все эти испытания, и по сей день он не только сохраняет первейшее место в русском национальном пантеоне, но и, несомненно, имеет особый интимный отклик в душе большинства гуманитарно-воспитанных русских людей.

Нечто похожее вроде бы происходило и с Глинкой. Завоевав в 1836 году постановкой своей первой оперы «Жизнь за Царя» заслуженную славу Первого русского музыканта, получив награды от царя, он на некоторое время даже вошел в число наиболее исполняемых в России композиторов. Однако дальше все пошло по-иному. В отличие от Пушкина, он еще при своей жизни мог в светском обществе услышать приговор «C'est un génie manqué!»¹ и стал постепенно вытесняться из музыкальной жизни России, уступая место российским и иноземным авторам простеньких, а потому и популярных песен и романсов, вальсов, мазурок, роскошных программных увертюров и различного рода попури; русским и французским водевилям; безграничному господству итальянской оперы и бесчисленным армиям виртуозов, наводнявших свой репертуар парафразами на темы из модных сочинений.

И даже факт кончины композитора в 1857 году именно в Берлине, куда он сбежал в полном смысле этого слова «расплевавшись» с родной страной², характеризует его несколько потерянное положение в русском обществе этого времени. К тому же, едва ли не сразу же после

¹ «Это — неудавшийся гений!» [38, 336].

² Рассказывая о своем прощании с Глинкой, отправлявшемся в свою, как окажется, последнюю поездку в Германию, Л. И. Шестакова вспоминает: «Наступило 27 апреля 1856 г. В час пополудни брат вместе со мною и В. В. Стасовым сел в карету, и мы проводили отъезжающего до заставы. У заставы брат вышел из кареты, простился с нами, потом, плюнув, сказал: “Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать”» [109, 402].

смерти творчество Глинки стало предметом беспрецедентной публичной яростной вражды между В. В. Стасовым и А. Н. Серовым. Горечь ситуации усугублялась тем, что они входили в круг ближайшего общения последних лет жизни композитора и воспринимались современниками как главные его творческие душеприказчики. Особое усердие здесь проявил Стасов. В пылу полемики, для того чтобы возвысить оценку второй глинкинской оперы — «Руслана и Людмилы» — и обозначить ее главенство, он, не стесняясь в выражениях, обрушивался с дерзкой бранью на противопоставляемую ему Серовым в качестве наиболее совершенного творения глинкинского гения «Жизнь за Царя».

Однако вот что любопытно. Несмотря на стасовские нападки, первая опера Глинки, начиная со своей премьеры в 1836 году и далее, вплоть до своего запрета вследствие отречения от престола последнего русского царя в 1917 году, постоянно шла на сценах императорских и частных театров в Петербурге, Москве и в других городах. Выдерживая конкуренцию со всеми другими произведениями русских и зарубежных композиторов, она с неизменным успехом давала полные кассовые сборы. 27 ноября 1879 года, то есть день в день спустя сорок три года после премьеры, глинкинская «Жизнь за Царя» шла пятисотым представлением на сцене Императорской оперы в Санкт-Петербурге [45].

Высочайшие художественные достоинства и глубоко народные интонационные истоки «Жизни за Царя» делали ее знаменем русского искусства, образцом национального стиля в русской музыке. Вероятно, что и по этой причине тоже, а не только в связи с известным официозом ее сюжета, именно с нее ежегодно по традиции начинался оперный сезон в императорских театрах. Благодаря этому можно с полной ответственностью сказать, что на звуках ее арий, хоров, ансамблей и симфонических эпизодов был воспитан слух русской музыкальной публики, воспринимавшей ее как эталон национального стиля. Ее прямые или косвенные отголоски можно услышать едва ли не во всех великих творениях русских композиторов не только XIX, но даже отчасти и XX века.

Значение своей первой оперы в русской музыке осознал и сам Глинка, обронив в одном из писем 1855 года следующие слова: «...мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи»¹. «Своей старухой» он как раз и называл «Жизнь за Царя». Но такое положение этой оперы составляло исключение в наследии великого композитора. Многие

¹ В письме от 29 ноября 1855 года к В. П. Энгельгардту [21, 100].

другие его произведения в большинстве своем не только не исполнялись и не издавались, но были на долгие годы забыты.

Что же касается идеализируемой Стасовым оперы «Руслан и Людмила», то вот с ней-то как раз все складывалось особенно непросто. Знатоки и ценители сочинений Глинки хорошо понимали, что музыка больших и малых частей этой оперы по отдельности в своем совершенстве не уступает величайшим достижениям современности, а в некоторых отношениях и превосходит их. Осознавали они и то, что эта музыка в чем-то иногда оказывается даже более высокого уровня, чем в «Жизни за Царя».

Однако невозможно было не признать, что как целостный музыкальный спектакль со всеми обязательствами оперной драматургии и необходимыми качествами сценического действия «Руслан» и по сей день представляет необычайные трудности для постановки а также для полноценного осмысления и восприятия. Это не могло не наводить на мысль о недостатках произведения и отражалось на постановочной судьбе оперы. Она, попросту говоря, тогда «не пошла» на театре, так же как, впрочем, «не идет» и в настоящее время, оставаясь «загадкой» для своих постановщиков, критиков и публики.

Стасов же, защищая «Руслана» от справедливых и не очень справедливых критических замечаний или протестуя против равнодушия со стороны исполнителей и публики, провозглашал его в качестве непревзойденного образца для подражания и в оправдание своей позиции объяснял все вполне очевидные недостатки ссылками на то, что они, якобы, предопределены жанром этой оперы, который он обозначил как эпический. Более того, он настаивал, что это вовсе даже и не недостатки, а, наоборот, достоинства защищаемой им оперы.

Насколько справедливы были подобные суждения? Ведь сам-то Глинка не только не считал «Руслана и Людмилу» эпической оперой, а очень точно трактовал ее как «волшебную». Да и вообще он, кажется, не имел в своем лексиконе слова «эпос».

Нам здесь не имеет смысла вдаваться в подробности того, как внедряемая в России со второй половины XVIII века схема разделения словесности на три рода — эпос, лирику и драму — была заимствована туземными филологами через эстетику немецких романтических философов у Аристотеля¹. Обратим внимание лишь на то, что сам Аристотель, будучи македонянином, то есть в представлении греков варваром, и пытаясь, как бы со стороны, с ее помощью систематизировать

¹ История освоения русской филологией аристотелевского деления поэзии на роды хорошо обозначена в издававшихся начиная с 1840-х годов учебниках для средних учебных заведений и университетов А. Д. Галахова, которые уже в 1900 году вышли 25-м изданием. См., например, [16, 461–470].

изучаемую им эллинскую поэзию, никак не касался того, что сегодня можно было бы назвать древнегреческой драматургией или прозой. К тому же античная словесность ни по своей культурной функции (поскольку в значительной мере сохраняла сакральные смыслы и выполняла культовое предназначение), ни по стилистике, ни по содержательности никак не соотносима с литературной реальностью XIX столетия.

Поэтому в своем «чистом» — аристотелевском — виде эта классификация даже в качестве своего рода философско-филологической «метафоры», то есть в роли условной нормативности, оказывается весьма сомнительной в применении к русской классической литературе. Ну как, в самом деле, абсолютно адекватно приложить ее, например, к повести Пушкина «Пиковая дама», к его же роману «Евгений Онегин», к роману Достоевского «Подросток»? Что это: эпос, лирика или драма? И уж совсем бессмысленной и бесплодной она предстает применительно к музыке, особенно такой, как симфонические миниатюры Глинки: обе его Испанские увертюры и «Камаринская».

В годы написания «Руслана» властитель дум русской просвещенной публики — «неистовый Виссарион» (Белинский), внедрявший в 1841 году в русскую науку и публицистику эту систему, — определял эпический род в словесности лишь при ограничительном условии («поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою» [10, 9]). А далее он еще и жаловался на то, что представляющие русский эпос песни и сказания «лишены всякой художественности» [10, 9]. Но нам, в сущности, нет до этого никакого дела. Гораздо важнее другое: увидев в древнекиевской привязке сюжетных мотивов пушкинско-глинкинского «Руслана» намеки на былинную сюжетику и услышав в нем некие имитации древнерусского сказительства, именно Стасов в какой-то момент раз и навсегда определил для себя «род», а следовательно, и требуемые для него жанровые обязательства этого произведения и обозвал все это словом «эпос».

Важно и то, что стасовские жанровые лозунги были почти безоговорочно приняты большинством современников. Тех же, кто пытался возразить, Стасов и его последователи самым беспощадным образом изругивали или просто переставали замечать. Не щадил при этом Стасов ни своего главного противника Серова, ни даже самого Глинку. И если что-то у Глинки не укладывалось в стасовскую модель «эпичности» и обязательно сопровождающую ее особую и опять же постасовски понимаемую атрибутику новаторства и народности в «Руслане» ли, в «Жизни за Царя» ли или в других произведениях — все это подвергалось решительному осуждению.

Можно даже предположить, что как раз именно эта революционная по тому времени атрибутика и была главным смыслом выстраиваемой Стасовым концепции русского национального стиля. Она манила его воображение, побуждая придумывать ей стимулирующие лозунги и модели, и заставляла столь тенденциозно относиться к творчеству Глинки (как, впрочем, и ко всем явлениям русского и мирового искусства в не меньшей степени). А сам Глинка виделся им не более как предтеча того будущего расцвета русской музыки во всем обилии чаемых в ней свойств новаторства и народности¹. Ведь предписал же он однажды своему молодому другу-воспитаннику М. А. Балакиреву роль воплотителя того, что у Глинки всего лишь «затевалось». Об этом мы узнаем, читая известное стасовское письмо к Балакиреву от 13 февраля 1861 года, где было сказано: «Мне кажется, что “Лиром” и еще двумя-тремя вещами Вы навсегда распрощаетесь с общей европейской музыкой и скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка новая, великая, неслыханная, невиданная, еще *новее* по формам (а главное, по содержанию), чем та, которую у нас *затеял ко всеобщему скандалу Глинка*» [8, 122]. Запомним эти слова, их смысл еще не раз всплывет в ходе дальнейшего повествования.

Впрочем, мы, пожалуй, никогда не сможем до конца докопаться до подлинных причин околослинкинских инициатив Стасова и повода для той склоки, которая разгорелась между ним и Серовым на почве противопоставления двух опер великого русского композитора. Нам лишь необходимо отметить, что разразившаяся явно некстати и ведомая временами с недопустимой степенью некорректности дискуссия заметно отразилась на последующем понимании особенностей личности Глинки и всего его художественного наследия. Более того, стасовско-серовская дискуссия положила начало большинству направлений в развитии исторической рефлексии русского общества на Глинку и на формирование сложившегося к нашему времени глинкаевского мифа.

В этом плане показательным, как в одном из писем марта все того же 1861 года к Балакиреву Стасов, выговаривая за то, что тот предпочел визиту к нему посещение новой постановки в Мариинском театре «Жизни за Царя», и не стесняясь в выражениях, писал: «Никто, быть может, не сделал такого *бесгегелья* нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на *вегные времена* русским героем подлого холопа Сусанина, верного, как собака, ограниченного, как сова или глухой тетерев, и жертвующего собой для спасения мальчишки, которого не за что любить, которого спасать вовсе не следовало

¹ Подробнее см. [103, 268–277].