

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

№ 49.

13 ДЕКАБРЯ 1859.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по воскресеньямъ).

Цѣна 10 р. с. въ годъ; съ доставкою на домъ 11 р. с.; иногородные прилагаютъ за пересылку 1 р. 50 к. с.

Подписка приимається на получение Т. и М. Вѣстника въ настоящемъ 1859 г.

въ Конторѣ журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, при музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, поставщика Двора Его Императорскаго Величества, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ Газетныхъ Экспедиціяхъ. Въ Москвѣ, въ магазинахъ: музыкальномъ Ленгольда, и въ книжномъ Базупова.

Желающіе подписаться могутъ получить Вѣстникъ съ № 1 со всеми приложеніями.

Къ № 49-му прилагается "Аделаида, романсъ Бетховена, переделанный для фортепiano въ 4 руки Марксомъ.

Содержаніе: Театральная лѣтопись.—Предстоящіе концерты.—Случай съ пианистомъ «Дрейшюкъ». — Посланіе къ фелетонистамъ «Сѣверной Пчелы» и Сѣвернаго Цвѣтка». — Трубадуръ на русской сценѣ — Опыты технической критики надъ музыкою М. И. Глинки (А. Сѣрова). — О второй сценѣ «Каменнаго гостя» Пушкина. — Вѣсти отъсюду.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Исполняя желаніе большинства г.г. подписчиковъ, редакция улучшитъ въ будущемъ году музыкальныя приложенія, въ отношеніи выбора и объема піесъ. Для достиженія этой цѣли во 1) Драматическій Сборникъ отдѣляется отъ Т. и М. Вѣстника и будетъ издаваться особо, что дастъ возможность прилагать при Вѣстникѣ замѣчательнѣйшія музыкальныя произведенія, пріобрѣтеніе и изданіе которыхъ требуетъ большихъ издержекъ; во 2) пріобрѣтены ПОТНЫЙ ШРИФТЪ и ноты будутъ печатаемы типомъ какъ приложенія при №№ 45—48, что дастъ возможность прилагать при Вѣстникѣ большія музыкальныя произведенія, именно: увертюры, симфоніи и ораторіи, въ переложеніи для фортепiano въ 2 и 4 руки, также будетъ обращено особенное вниманіе на этюды, экзерсисы и легкія піесы для дѣтей.

ПРЕМІИ:

АСКОЛЬДОВА МОГИЛА

Опера А. П. Верстовскаго

будетъ разослана всѣмъ г.г. подписчикамъ

въ январѣ мѣсяцѣ.

АЛЬБОМЪ ВЪ КОНЦѢ ГОДА.

Желающіе получить вмѣсто „Аскольдовой Могилы“ одну изъ оперъ: Трубадуръ, Травиату и Марту, могутъ потребовать выдачу оперы при взносѣ подписныхъ денегъ.

Гг. Подписавшіеся на получение Т. и М. Вѣстника въ 1860 г. и послѣ января, (въ теченіе всего года), Вѣстникъ будетъ разсылаемъ съ 1 нумера со всеми приложеніями.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

Представленіе «Отелло» было повторено 30 ноября. Исполненіе трагедіи было еще лучше, чѣмъ въ первый разъ; въ особенности Яго (г. Максимовъ 1-й) былъ безукоризненно хорошъ отъ начала до конца роли.

Г. Леонидову принадлежитъ честь усвоить петербургской сценѣ гениальное произведеніе Шекспира, съ олицетвореніемъ личности Отелло, если не во всей необъятной громадности ея, какъ создалъ ее Шекспиръ, то, по крайней мѣрѣ, вѣрно общей идеи, съ той истиной и цѣлостью, которыя необходимы для того, чтобы выразить простодушную, открытую и сильную натуру, любовь нѣжную, страстную, увлекающую и ревность, неизмѣющую предѣловъ, омрачившую разсудокъ, неукротимую, яростную. И тамъ, гдѣ Отелло является звѣремъ, сквозь безобразіе этого звѣрства видны глубокія, сильныя страданія, мученія, которыя сокрушили всѣ силы этой мощной натуры. Все это выражалось въ игрѣ г. Леонидова, который изучилъ роль строго и серьезно и выполнилъ ее безъ малѣйшей аффектаціи. Не вездѣ одинаково сильно и художественно выражались въ игрѣ г. Леонидова внутреннія ощущенія Отелло; многія мѣста, можно сказать, вовсе пропадали, именно тѣ, гдѣ

пужна тонкая мимика и музыкальность голоса для того, чтобы собственно модуляцией тонов, быстротой перехода из одной ноты в другую, и в особенности в самые низкие ноты, выражать внезапные перемены малейших ощущений и движений в душе Отелло.

В роли Отелло каждое слово имеет огромное значение и требует художественной истины и экспрессии в игре; равно и роли Дездемоны и Яго; поэтому подробный разбор выполнения всей трагедии возможен будет тогда лишь, когда будем иметь напечатанный перевод трагедии. Теперь же ограничимся укаиванием только на некоторые места.

Спокойный, кроткий и с сознанием своего достоинства является Отелло в сенате; но кроме этого необходимо выразить, что под спокойной и кроткой наружностью, кроется могучая, страстная натура. Здесь, для игры первым условием являются средства актера, и творческая способность его должна вступить в свои права. Если недостает мимики, то есть другие средства. Например, задумчивое выражение лица, перовная рубка, голос то тихий и спокойный, то несколько взволнованный, продолжительные паузы, — могут выражать то, что у другого актера выразится в быстром движении взгляда и во всем выражении лица. Г. Леонидов в первом явлении изображает Отелло кротким, спокойным, простодушным; но могучую, страстную его натуру мы видим только впоследствии. Нам кажется, что именно изменением тонов голоса и паузами г. Леонидов мог бы достигнуть полнейшего выражения Отелло; но он произнес свой монолог однообразным и протяжным голосом; также и в последующем рассказе о том, чем Отелло вынужден любовью Дездемоны, видно было одно лишь простосердечие и весьма легкий лиризм; но прелесть этого рассказа получила бы еще больше поэзии и художественной истины при большем увлечении, даже некоторой восторженности, особенно в той фразе, когда Отелло говорит, что Дездемона полюбила его за опасности, которыми он подвергался. Отелло гордится этими опасностями и они стали ему еще дороже оттого, что за них полюбила его Дездемона. На этой фразе должна сосредоточиваться вся экспрессия рассказа, потому что этими словами объясняется и отважный характер Отелло и то, что полюбила в нем Дездемона; поэтому фраза требует особой рельефности, которой должен достигнуть исполнитель теми средствами, какими владеет, будет ли это пластичный жест, высокая нота или особый мотив голоса.

В сценах с Дездемоной, где выражается вся любовь к ней Отелло, у г. Леонидова было много ласки и нежности, но выражение страсти было недоволено сильно, также и при свидании с Дездемоной на Кипре; здесь ласка и нежность должны казаться крайними и смягченными выражениями радости и страстной любви, поэтому — одна нежность и ласка нецелесообразно выражают в этой сцене чувства Отелло.

Первая подозрительность Отелло, когда он начинает сомневаться в любви Дездемоны и боится поверить своим сомнениям, выражены были г. Леонидовым мастерски при всей трудности этих моментов; особенно же экспрессивной является игра с того места, когда Отелло, сидя за бумагами, начинает тревожиться сомнениями, вынужденными ему Яго; здесь уже является начало ревности.

Переходы от тревожного сомнения к закипающей ревности и опять проявляющаяся нежность и любовь к Дездемоне, сквозь которые, при всей искренности их, должны выра-

жаться тревога и усиле над собою не верить ее измене, выражены г. Леонидовым ясно для ума зрителя, но слабо для того, чтобы действовать на сердце; здесь истолкованы, но не выражены художественно чувства Отелло.

В сцене с Яго, когда Отелло, схватив его за горло, требует доказать разврат Дездемоны, г. Леонидов выразил самую звѣрскую, ужасную ярость. Момент этот производит должное впечатление на зрителя.

Монолог клятвы Отелло, что он не отречется от мести, произнесен был г. Леонидовым с должной экспрессией, торжественно и действительно выраженным, что вступил Отелло быть более сомнитель; также нам очень понравилось и чтение монолога:

«Все, все прости! Прости, мой ржущий конь
И звук трубы, и грохот барабана,
И флейты свист, и царственное знамя,
Вся почести, вся слава, все величье

И бурные тревоги славных войн!...» и т. д.

В III акте, когда Отелло оскорбляет Дездемону и выгоняет ее от себя, в игре г. Леонидова выражено было много силы и стремительности чувства; весь IV акт, мы находим, вообще исполнен был г. Леонидовым с полным пониманием и выражением тех страшных взрывов в душе Отелло, которые рождаются и участь Дездемоны, и участь его самого.

Исполнение же V акта превосходит исполнение всех предыдущих; кроме верной передачи происходивших в душе Отелло ощущений, много места, и более всего та сцена, когда Отелло узнает о невинности Дездемоны, артистически созданы г. Леонидовым и производят всеобщее, сильное ощущение, которое заставляет забыть все прежде бывшие слабые места в роли Отелло. Пред глазами является страдающая жертва необузданной ярости; беспредельное отчаяние, стоны сердца, раздирающие душу, жгучие слезы, страшный хаос в душе, оцепенелость сознания, какое-то замирание сердца, немощное под тяжестью разрушительного чувства, — все это было живо в игре г. Леонидова.

Об исполнении г-жею Сибтковой 3-й роли Дездемоны мы уже сказали общее мнение; а в частности укажем на одно место, превосходящее все наши ожидания, именно, когда Дездемона, лаская Отелло, смотрит ему в лицо, с выражением глубокой и нежной любви; эта нежная сцена исполнена была г-жею Сибтковой неподражаемо; самая тонкая мимика служила выражением этого момента. Впрочем сцена эта не была замечена, вероятно, потому что она без слов.

Г-жа Орлова в роли Эмили, мало-активной до последней сцены V акта, исполнила это последнее место блестяще; личность эта в трагедии не имеет никакой рельефности по свойству характера, но несущая сцена требует выражения внезапно возмущающегося чувства против Отелло, как убитый преступного и невинного создания; именно это было выражено прекрасно г-жею Орловой.

В роли Родриго, исполненной г. Пронским, виден был человек самый безстрастный и доверчивый; последнее свойство этой личности верно и ясно, но совершенное безстрастие и какое-то спокойное хладнокровие и равнодушие, должны бы были замѣнены некоторой энергией и, хотя не сильным, но довольно определенным чувством, руководящим поступками Родриго.

Об исполнении роли Кассио мы предпочитаем умолчать,

потому что роль эта совершенно пропадает у г. Степанова и потому трудно указать на какие-нибудь отдельные недостатки.

Представление «Отелло» привлекает публику, и мы рады, что г. Леонидов и г-жа Ситикова 3-й имѣютъ случай все болѣе и болѣе изучать роли и совершенствовать свою игру въ этой трагедіи, занявшей прочное мѣсто въ нашемъ репертуарѣ.

Въ особенности г-жа Ситикова представляется въ роли Дездемоны огромное поприще; роль эта такова, что, не измѣняя нисколько общей идеи этой личности, можно создать и исполнить эту роль необыкновенно ярко и рельефно, смотря по своимъ средствамъ; можно удержать только общія черты характера этой личности, а въ выраженіи чувствъ и нѣжности, любви и ярости, актриса можетъ быть очень свободна и всемъ отъзвучать этимъ чувствамъ, придавъ ясность и опредѣленность; такимъ образомъ симпатичная личность Дездемоны приобретаетъ болѣе рельефности.

Объ исполненіи роли Дездемоны известной англійской трагической актрисой миссъ Смитсонъ, Жюль-Жанетъ говоритъ слѣдующее:

«Отелло» былъ одной изъ послѣднихъ ролей Тальмы, когда миссъ Смитсонъ играла Дездемону. Отелло Тальму было забыть, интересъ переимѣнилъ мѣсто, перешелъ съ Отелло на Дездемону; страстный мавръ исчезъ предъ прекрасной, симпатичной венецианкой, и мы съ восторгомъ наслаждались этимъ перевертывомъ, измѣнившимъ такъ почти условія трагедіи и прежніе привычныя понятія о ней; до появленія миссъ Смитсонъ, трагедія принадлежала трагикамъ; но миссъ Смитсонъ возвратила ее *меланхоличкамъ*. О талантѣ этой актрисы мы прибавимъ, что Рашель считала себя много ей обязанной.

Въ прошедшемъ обозрѣніи мы замѣтили о нѣкоторыхъ недостаткахъ перевода трагедіи г. Вейнберга; теперь скажемъ, что вообще переводъ отличается хороши́ми и, мѣстами, сильными стихомъ; но, напри́мѣръ, такіе стихи: «находимъ передъ отцами глазами» или «внемлите благосклонно моимъ мольбамъ» вполне оправдываютъ замѣчаніе, высказанное нами въ 47-мъ №-рѣ.

А. Г. ФОВЪ.

ПРЕДСТОЯЩЕ КОНЦЕРТЫ.

Ученійца Франца Листа, Ингеборгъ-Штаркъ, 20-го сего декабря даетъ концертъ въ залѣ Дворинскаго Собранія.

Петербургская музыкальная публика, уже ознакомленная съ необыкновеннымъ талантомъ юной пианистки, по прежнимъ ея концертамъ, будетъ нынѣ имѣть случай оцѣнить блистательные успѣхи, сдѣланные ею подъ руководствомъ величайшаго изъ героевъ виртуознаго міра.

Г-жа Ингеборгъ-Штаркъ, подающая самыя блестящія надежды и со стороны *сочиненія* музыкальнаго, на нынѣшній разъ ограничится исполненіемъ фортепіанныхъ пѣснь разнаго стиля и составляющихъ программу отборную и весьма занимательную.

А. СЕРОВЪ.

Планина Бальфъ, о пріѣздѣ которой мы извѣщали, тоже въ непродолжительномъ времени явится въ публичномъ концертѣ. Къ намъ ѣдетъ талантливый скрипачъ г. Таборовскій, удостоившійся получить большую премию на послѣднемъ конкурсѣ въ Брюссельской консерваторіи.

СЛУЧАИ СЪ ПИАНИСТОМЪ ДРЕШНОКЪ.

Знаменитый пианистъ Александръ Дрешинокъ, теперь въ Вѣнѣ и приводитъ публику въ восторгъ.

Въ первый его концертный вечеръ, послѣ превосходно исполненнаго Бетховенскаго концерта *Es-dur*, одинъ очень пожелавшій слушатель приблизился къ виртуозу, идрожащею рукою отдавъ ему пакетецъ. «Достойный передаватель мыслей нашего великаго Бетховена» — сказалъ старичокъ, съ трудомъ произнося слова, отъ внутреннего волненія, «примите на память эту драгоценность, примите ее такъ, какъ-будто получили ее отъ самого, несравненнаго художника». Въ пакетцѣ были локонъ съдыхъ волосъ Бетховена.

ПОСЛАНИЕ

КЪ ФЕЛЬЕТОНИСТАМЪ «СѢВЕРНОЙ ПЧЕЛЫ» И «СѢВЕРНАГО ЦВѢТКА».

Крайне несправедливо обвинять фельетонистовъ за неприличіи тоиъ, за выходки, похожія на шалости и т. п.; всякая газета имѣетъ свою публику и если, напри́мѣръ, часть этой публики любитъ что-нибудь въ родѣ нецеремонныхъ шутокъ, то фельетонистъ въ отношеніи къ своей публикѣ совершенно правъ.

Оберъ-фельетонистъ СѢвѣрной Пчелы Ростиславъ, какъ нельзя лучше понимая тоиъ, каки́мъ можетъ угодить нѣкоторой части публики. Говорить что нибудь о свойствахъ литературно-и музыкально-критическихъ убѣжденій этой газеты совершенно излишне, потому что въ наше время всякому понятно, какого рода убѣжденія обо всемъ могутъ вытекать изъ источника, не допускающаго ни въ чемъ ни свѣжей мысли, ни новой идеи, дряклость и несостоятельность этого принципа лучше всего оцѣняется общей антипатіей всѣхъ, кто не лишенъ способности мыслить, совѣсти и даже тѣхъ, кто, при слабости своего умственнаго развитія, не хочетъ жертвовать благородствомъ своихъ чувствъ какою-нибудь обветшалой теоріи; послѣдняя категорія людей, можетъ быть, составляетъ въ наше время большинство, и, если не отличается крѣпостью своихъ убѣжденій, то, по крайней мѣрѣ, инстинктивно угадываетъ духъ времени. Итакъ, мы не говоримъ о томъ, что признается авторитетомъ большинства и оставляемъ безъ малѣйшаго возраженія фельетонную, голословную брань г. Ростислава въ № 262 Сѣв. Пч.; но не можемъ оставить безъ отвѣта одной фразы, изъходящей *нелитературно* и значеніе! Говоря о мнѣніи Театра и Муз. Вѣсти о произведеніяхъ г. Рубинштейна, Ростиславъ избралъ слѣдующую фразу для опроверженія эдикта мнѣній: «но чего же и ожидать отъ едва дыщащаго журнала...» Оставляя судить каждому, въ какой

степени эта фраза способна опровергнуть какое-либо мнѣніе, мы очень серьезно обращаемся къ Ростиславу за объясненіемъ того ложнаго слуха, который онъ распространяетъ. Г. Ростиславъ нѣсколько лѣтъ уже щупаетъ пульсъ нашего журнала, предсказывая ему скорую смерть, и не какъ опытный медикъ, а какъ самый несвѣдущій коноваль, ошибается на счетъ состоянія нашего здоровья. Но дѣло вотъ въ чемъ:

Изданіе журнала, кромѣ своего литературнаго значенія, имѣетъ значеніе предпріятія, требующаго капитала, какъ всякое коммерческое дѣло; изданіе Муз. и Театр. Вѣстн. въ настоящее время составляетъ одну изъ операций торговаго дома г. Ф. Стелловскаго, придворнаго поставщика нотъ. Спрашиваемъ мы, вправдѣ ли кто-нибудь распространять безъ *малѣйшаго основанія* слухъ, что какое-либо предпринятое купцомъ дѣло *едва дышетъ*, т. е. другими словами—купецъ близокъ къ банкротству. На такіе слухи купецъ вправдѣ требовать публичнаго объясненія, и если слухъ окажется ложнымъ, то лжецъ и клеветникъ долженъ подлежать суду. Мы предлагаемъ Ростиславу узнать въ С. Петербургскомъ и Московскомъ почтамтахъ и справиться по купеческимъ книгамъ конторы нашего журнала о числѣ подписчиковъ на него; число это, увеличиваясь ежегодно, въ настоящемъ году достигло той цифры, при которой не требуется уже отъ издателя никакихъ жертвъ, и которая превосходитъ число подписчиковъ на всѣ музыкальные журналы, когда-либо издававшіеся въ Россіи; объ этомъ тоже Ростиславъ можетъ узнать въ почтамтахъ. Затѣмъ мы покорнѣйше просимъ Ростислава публично объявить въ С. Петербургскихъ и Московскихъ газетахъ, что онъ неправъ; въ противномъ случаѣ мы обратимся, куда слѣдуетъ, по установленному порядку, чтобы опровергнуть ложный слухъ, а распространителя его подвергнуть отвѣтственности, и кромѣ того мы разоблачимъ псевдонимъ Ростислава.

Отъ «Сѣверной Пчелы» переходимъ къ «Сѣверному цвѣтку» издающемуся на одномъ листкѣ журналу кухни, модъ дамскихъ и дѣтскихъ, литературы русской и иностранной, театра, музыки, общественныхъ вопросовъ и всѣхъ вообще искусствъ. Въ № 48 этого объемистаго журнала, вмѣстѣ съ сильнымъ запахомъ рыбы (тамъ изложены *правила* для приготовления одиннадцати рыбныхъ блюдъ) благоухаютъ (благоуханія подобаютъ «цвѣтку») литературныя замѣтки г. М. Ф., сильно оскорбившагося тѣмъ, что мы помѣстили въ № 34 Т. и М. Вѣстника вмѣстѣ съ письмомъ г. М. Федорова и возраженія на это письмо; ему бы хотѣлось, чтобы мы или молча выслушали его бредни, или отвѣчали на нихъ въ другомъ журналѣ (!?), однимъ словомъ—очная ставка не понравилась г. М. Федорову, и онъ заявляетъ, что обиженъ лично нашей *странной выходкой*, какъ выражается г. М. Ф.

Въ свою очередь мы отвѣчаемъ, что ни сущность письма, ни сущность возраженія, ни сколько не пострадали отъ того, что помѣщены были (по порядку, принятому нами разъ навсегда) въ одномъ и томъ же номерѣ, а напротивъ, при та-

комъ способѣ истина всегда дѣлается яснѣе; стало быть находить въ этомъ *странную выходку* также нелѣпо, какъ и доказывать, что «правило и законъ—синонимы» (г. М. Ф. удивляется, что мы до сихъ поръ не знаемъ этого). *Законъ*—есть высшая сила, какъ напримѣръ: законы тяготѣнія, законы органическіе, законы развитія человѣческаго духа, законы изящнаго и т. д.; въ болѣе реальномъ смыслѣ, подъ словомъ законъ всегда разумѣется органическое развитіе идеи, какъ напри-
мѣръ: законы гражданскіе, религіозные, общественные и т. п.; а *правило* есть не болѣе, не менѣе, какъ указаніе для совершенія чего либо по извѣстному способу, такъ напри-
мѣръ: правило умноженія, дѣленія и проч., правила для приготовления рыбныхъ блюдъ, правила для сбереженія мѣховъ отъ моли, правила для составленія «литературныхъ замѣтокъ въ Цвѣткѣ» и т. п. Или г. М. Ф. еще недавно родился, такъ что не успѣлъ усвоить себѣ этого простаго различія между *правиломъ* и *закономъ*, или уже онъ никогда не усвоитъ себѣ этого понятія.

Г. М. Ф. обо всемъ разсуждаетъ совершенно также, какъ о *правилѣ* и *законѣ*, а *философствованіе* и *мысленіе* въ другихъ возбуждаетъ въ немъ насмѣшку. Фактъ жалкій въ наше время! Но во всякомъ случаѣ, если г-ну М. Ф. придется еще обидѣться до глубины души какимъ-нибудь нашимъ замѣчаніемъ, или чѣмъ другимъ, то пусть онъ, за недостаткомъ истинныхъ и здравыхъ убѣжденій вообще о предметахъ, составляющихъ матеріалъ его «Литературныхъ замѣтокъ» въ «Сѣверномъ Цвѣткѣ», разливаетъ въ нихъ хоть поболѣе желчи, нежели это есть теперь, или хоть прибавляетъ *свои* остроумія; въ послѣднемъ случаѣ это будетъ необходимой приправой къ кухоннымъ произведеніямъ г-ж. Авдѣевой, которая изъ числа одиннадцати блюдъ (на стр. 351 — 352 «Сѣв. Цвѣтка») позабыла положить поваренной соли во всѣ, кромѣ винегрета.

Просимъ извиненія у музыкально-кухонно-литературно-моднаго журнала «Сѣв. Цвѣтокъ», что мы осмѣлились коснуться и его кухонной части, замѣтивъ большой недосоль въ нѣкоторыхъ рыбныхъ блюдахъ, и между прочимъ въ «Литературныхъ Замѣткахъ» г. М. Ф.

Ред.

Представленіе «Трубадура» въ бенефисъ г-жи Леоновой (въ прошедшій четвергъ) состоялось самымъ блистательнымъ образомъ и составляетъ весьма замѣчательное явленіе, требующее подробнаго разбора, который и будетъ представленъ въ слѣдующемъ №-рѣ. Пока скажемъ, что бенефициантка имѣла громадный успѣхъ.

ОПЫТЫ ТЕХНИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

надъ музыкаю

М. И. ГЛИНКИ.

Подъ такою рубрикою будутъ помѣщаемы по временамъ техническіе, подробные разборы отдѣльных частей изъ обѣихъ оперъ нашего великаго соотечественника, также разборы и другихъ его произведеній (оркестровыхъ, фортепіанныхъ и вокальных). Сюда же будутъ относиться (какъ, напримѣръ, въ настоящемъ, первомъ случаѣ) критическіе взгляды на единство организма въ цѣлыхъ большихъ твореніяхъ Глинки, съ чисто-технической ихъ стороны. Сколько для такого рода статей полезны *наилучшіе нотные примѣры*, помѣщенные въ самомъ текстѣ, и съ ними неразрывно, столько же, по мнѣнію моему, самые разборы эти будутъ полезны для тѣхъ изъ читателей нашихъ, которые способны смотрѣть на музыку, не какъ на предметъ «увеселенія, забавы, потѣхи или утѣгодія», а на предметъ высшей, внутренней жизни, на предметъ философской мысли.

А. С.

Allegro maestoso.

Слав - ся Слав-ся сви - та - я Русь Празднуй тор - жественный день Ца - ря Ли-
куй ве - се - ли - ся твой Царь гря - деть, Ца - ря го - су - да - ря встрѣ ча - етъ на - родъ.

вся Москва, вся Русь временъ Минина и Пожарскаго! Касательно - собственно изобрѣтенія музыкальнаго тутъ, та же «высокая мудрость простоты», которая продиктовала Бетховену—тему финальнаго хора 9-й симфоніи.—Мелодія держится въ весьма тѣсныхъ предѣлахъ самыхъ естественныхъ интерваловъ гаммы C-dur. Гармонія строгостью своего организма также не выходитъ изъ круга данной тональности, а употребленіемъ двухъ трезвучій минорныхъ (A-moll, D-moll), какъ интегральныхъ частей тональности C, приближаетъ всю музыку къ характеру средневѣковой и нашей церковной, византійской гармоніи. И все какъ будто родилось само собою! Очень ошибаются тѣ, которые, думая чрезвычайно-похвалять хоръ «слався», отдають ему преимущество передъ разными другими гимнами (Боже Царя храни!—God save the King! — Gott erhalte Franz den Kaiser! и т. д.)

Хоръ «Слався» относится совсѣмъ къ другой категоріи произведеній музыкальных. Это нисколько не *отдѣльная пѣсня*, не отдѣльный *гимнъ*, самъ въ себѣ замкнутый—это *гимнъ-маршъ*, какъ неподобно называть его самъ Глинка *), хоръ,

*) Facsimile подъ портретомъ изданнымъ у г. Стелловскаго.

I. РОЛЬ ОДНОГО МОТИВА въ цѣлой оперѣ: „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ.“

Трагическій сюжетъ этой оперы—геройскій подвигъ Ивана Сусанина, спасеніе имъ Царя Михаила отъ злоумышленія Поляковъ, спасеніе — цѣною собственной жизни. Одно изъ превосходныхъ достоинствъ плана оперы въ томъ, что она не оканчивается прямо—смертью Сусанина. Смыслъ драмы требовалъ, чтобы въ ней воплотился и *результатъ* этой смерти, чтобы зрителямъ показано было во всемъ величій и блескъ торжественное *послѣдствіе* геройства Сусанина,—ликваніе народа русскаго при вѣнчаніи Михаила Ѳеодоровича на Царство.

Великолѣпный хоръ энлога «Слався, слався, Святая Русь»—одно изъ высшихъ, безсмертныхъ созданій Глинки, и вмѣстѣ одно изъ полнѣйшихъ выраженій русской народности въ музыкѣ. Въ этомъ, очень простомъ сочетаніи звуковъ

котораго *нельзя* отдѣлять отъ Красной площади передъ Кремлемъ, покрытой толпами народа, отъ всего движенія сценическаго, отъ трубнаго звука и колокольнаго звона; мало того, это не просто торжественный финалъ, заключеніе прибавочной сцены, напротивъ это—*интегральная, капитальная* часть оперы, роскошный расцвѣтъ одной изъ главныхъ ея мыслей—идеи *царскаго* величія, идеи «Царя», какъ эта идея мощно отражается въ душѣ Сусанина и служитъ основою его геройству.—

Эстетическіе доводы такого рода, чтобы не остаться въ области голословія,—разглагольствій, всегда имѣющихъ видъ чего-то риторическаго и пустозвоннаго,—должны быть подкрѣплены *фактами*.

Факты въ музыкальной критикѣ самые убѣдительные—нотные примѣры.

Поразсмотримъ оперу «Жизнь за Царя» въ тѣхъ ея моментахъ, гдѣ, по смыслу сцены и по словамъ текста, идея «Царя» въ душѣ Сусанина является господствующею и найдемъ, что *во всѣхъ* этихъ моментахъ *музыкальная* мысль пѣшетъ своею основою мелодію хора «Слався, слався Святая Русь»—звучащаго *опять* только въ концѣ оперы.

Еслибъ изысканія наши не довели до такого результата— въра въ строгую органичность Глипкиныхъ созданий, въра въ его гениальность была бы сильно въ насъ поколеблена.

Но именно со стороны этого строгого организма въ созданиі, Глипка необъятно великъ, какъ всѣ истинные художники-творцы.

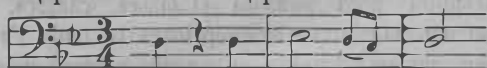
Вотъ факты:

Въ 1-мъ дѣйствіи, послѣ приѣзда жепиха Антониды, послѣ жаркаго разсказа его о побѣдѣ, Сусанинъ, тоскующій по тяжелой судьбѣ родины, еще не соглашается на свадьбу: «Что за веселіе въ это безвременье!»

Но послѣ вѣсти Сабинина, что въ Москвѣ Царь уже избирается, радость сверкнула въ сердцѣ патриота, онъ разомъ отгадалъ, что избираютъ его «боярина»,—

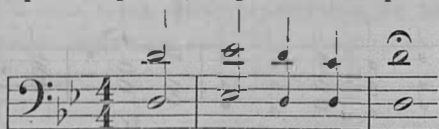
«Сто побѣдъ не стоятъ такого слуха!»

Царь! — законный Царь! —



Царь! за - кон - ный Царь

И при повтореніи хоромъ (въ среднѣй Аллегро терцета)



Мотивъ нотъ этихъ,

Moderato assai.

ГОЛОСА.

Bo - же!

Bo - же! Бо - же лю-би Ца-ря! Бо - же! прославь Ца-ря!

ОРКЕСТРЪ.

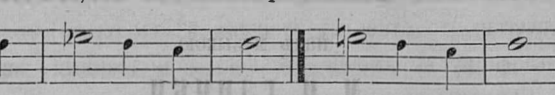
(скрипки, Альты, виолончели и к. басы)

Музыка тутъ расположена дву-хорно (какъ въ антифонномъ пѣніи), одна группа — вокальные партіи; другая — оркестръ. Обѣ чередуются. Въ ходѣ оркестровыхъ партій, отвѣчающихъ голоснымъ, мелодія и гармонія хора «Слався», переложена въ тонъ G. и ритмована въ 3/4, вмѣсто четырехъ.



Въ чудно-драматической сценѣ между Поляками и Суса-

нинымъ, въ избѣ его,—послѣ первыхъ отговорокъ Сусанина отъ приглашенія проводить къ Царю незваныхъ гостей, Поляки начинаютъ негодовать.



Вмѣсто мажорной терціи здѣсь минорная — во первыхъ, отъ собственно-музыкальной связи съ предыдущимъ и послѣдующимъ; во вторыхъ, и по резону психологическому (всегда, хотя бы *безсознательно*, присущему въ созданияхъ истинныхъ художниковъ) — торжественная идея «законнаго Государя» въ этомъ мѣстѣ оперы еще является чѣмъ-то отдаленнымъ, будущимъ, слѣдовательно не такъ еще *ясна*, чтобы родить свѣтлую мажорную терцію, которая лежитъ въ основной мелодіи «Слався». —

Во второмъ дѣйствіи — счастье Сусанина среди родной семьи. Онъ любитъ дочь, женихомъ ея, — благословляетъ ихъ на союзъ, радуется на счастье дѣтей, — молится —

«Сердце полно!—будемъ Богу благодарны».

Текстъ молитвы: Боже люби Царя!

Боже прославь Царя!

Славою и милостью

Къ Русской землѣ родной!

Слава и величіе Царское въ мысляхъ Сусанина и семьи его вызывали и въ звукахъ намекъ на — мотивъ хора «Слався».

Именно въ отпоръ дерзости ненавистныхъ Сусанину Ляховъ—мысли о величій и недосягаемой святинѣ Царскаго Дома выступаетъ здѣсь уже въ особенной важности.—Идея «свято-

Ну, ну, намъ болтанье твое надоѣло

Иди, предъ собой лишь прямо смотри.

Насъ вѣдать твое ли холопское дѣло?

Сей часъ проводи насъ къ жилищу Царя!

На эти слова, высказанныя уже довольно рѣзкой и крикливой угрозой, Сусанинъ отвѣчаетъ спокойно и торжественно

Высокъ и святъ нашъ Царскій домъ

И крѣпость Божія кругомъ!

Подъ нею сила Руси цѣлой,

А на стѣнѣ въ одеждѣ бѣлой

Стоять крылатые вожди —

Такъ, недругъ, близко не ходи!

Именно въ отпоръ дерзости ненавистныхъ Сусанину Ляховъ—мысли о величій и недосягаемой святинѣ Царскаго Дома выступаетъ здѣсь уже въ особенной важности.—Идея «свято-

сти» (замѣтимъ кстати: выраженная здѣсь либретистомъ весьма поэтически; это одно изъ лучшихъ мѣстъ текста) должна дать музыкальному выраженію отъѣнокъ таинственный, благоговѣйный. Композиторъ перелагаетъ всю *будущую* мелодію «Славься» полутономъ выше, въ мистическую тональность (Des-dur) которая между тѣмъ, какъ низшая терція отъ F, органично свя-

зывается съ предыдущимъ громкимъ возгласомъ Поляковъ Сусаини поетъ широкими спокойными звуками басоваго регистра (въ его «medium») и въ главномъ, торжественномъ ритмѣ $\frac{3}{4}$; оркестръ смычковыхъ инструментовъ сопровождаетъ пѣніе полною гармоніею религіознаго характера, изъ будущаго хора «Славься», по «pp», и воплощеніе драматическаго момента величественно совершается въ музыкѣ такъ:

Хоръ Поляковъ. *f* Сей-часъ про-во-ди насъ къ жи-ли-щу Ца-ря! *Maestoso.* Вы - сокъ и

ОРКЕСТРЪ *f* (всѣ) (рога) *pp* (скр.) (к. басы и виолонч.)

святъ Нашъ Цар - скій домъ и крѣ - постъ Бо - жі - я кру -

-гомъ! подъ не - ю сп - ла Ру - си цѣ - лой. ^{*}

Чтобы окончательно убѣдить читателей, что въ приведенномъ мною мѣстѣ оперы (кончал словами «Руси цѣлой») нѣтъ рѣшительно ни одного акорда который бы не былъ взятъ изъ будущаго гимна «Славься», прилагаю музыку гимна, перело-

живъ ее въ «Des» (и въ басовомъ регистрѣ) и прошу сравнить ноту за нотой, акордъ за акордомъ съ приведеннымъ отрывкомъ, (отвлекаясь, разумеется, отъ перемѣны «ритмической»).

^{*} Далѣе на стран. 289, полной фортепианной партитурѣ, съ пѣніемъ.

Въ сценѣ катастрофы, т. е. въ сценѣ Поляковъ и Сусанина въ лѣсной глуши, характеръ драматизма, болѣе стремительнаго, болѣе волнующаго душу Сусанина тоскою и страданіемъ, не допускалъ прямого, спокойнаго повторенія цѣльной торжественной мелодіи гимна, но намеки на эту мелодію, болѣе или менѣе ясные, встрѣчаются и въ сценѣ очень-часто въ лѣсу.

Въ большомъ «Cantabile» «Ты прійдешь, моя заря» (D-moll). Вторая фраза:



гармонію заимствуетъ изъ хора «Славься», потому что текстъ аріи — борьба въ сердцѣ Сусанина между *домомъ*, призвавшимъ на самоотверженіе и между слабостью человѣческаго. Съ жизнію разстаться тяжело! Идея долга, подвига естественно облекается въ торжественные звуки Царскаго величія.

Мелодія на слова «Румяная заря»

Промолвить *про Царя*.

опять очень родственна мотиву хора «Славься».



Накопецъ восклицанія Сусанина, какъ только заря блеснула:

Заря! заря! *спасенъ нашъ Царь!*

восклицанія, которыя потомъ Сусанинъ повторяетъ подъ ударами польскихъ сабель, до послѣдней минуты своей, опять: *первые звуки мелодіи «Славься».*



Имѣлъ-ли я право сказать, что какъ въ *задачѣ* оперы идея «Царя» есть основная, такъ и въ *музыкѣ* оперы мотивъ «Славься» есть основной и органически-проведенный въ главныхъ моментахъ, которые сосредоточиваются около основной драматической мысли?—

На одну и ту-же музыку, впрочемъ, на одиѣ и тѣ-же ноты, одинаковыя, казалось бы для всѣхъ, у кого есть глаза и уши, взгляды бываютъ очень различны.

Знаменитый директоръ Брюссельской консерваторіи тоже замѣтилъ въ сценѣ поляковъ, въ избѣ, кое-какія «повторенія» изъ прежняго (изъ хора интродукціи, напริมѣръ), но поставилъ это

Глинкѣ *въ упрекъ*, яко скудность (!) изобрѣтенія. Взгляды, повторяю, случаются *разные*.

Есть и русскій печатный разборъ оперы «Жизнь за Царя», въ которомъ, разумѣется, нѣтъ ни единого, малѣйшаго намека на *внутренній* художественный организмъ оперы, котораго ясные образчики я здѣсь вамъ представлю.

По моему мнѣнію, только такая *сравнительная анатомія* музыки можетъ служить твердою опорою музыкальной критики, раскрывая для нея области богатствъ неисчерпаемыхъ и почти еще незатронутыхъ. Такіе художники какъ Глинка и Вагнеръ и сознательно, и безсознательно, силою врожденнаго генія, опередили Фетисовъ и ему подобныхъ, по крайней мѣрѣ на цѣлые сто лѣтъ. Критикѣ, значить, довольно дѣла, чтобы только *догнать* искусство въ его нынѣшнемъ развитіи.

А. СТРОВЪ.

О второй сценѣ «Каменнаго гостя»,

Пушкина.

Геній Пушкина, въ періодъ высшаго своего развитія, овладѣлъ самою трудною формою поэтическихъ произведеній—драмою. Въ этомъ родѣ, какъ и во всѣхъ другихъ, въ которыхъ искалъ себѣ выраженія геній поэта, Пушкинъ является великимъ мастеромъ, творцомъ полныхъ красоты и жизни созданій. Таковы его «Борисъ Годуновъ», «Пиръ во время чумы», «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и другія драматическія произведенія. Но ни въ одномъ изъ нихъ драматизмъ не проявляется такъ ярко, какъ во второй сценѣ «Каменнаго гостя». Сцена эта, необыкновенная столько-же по своему внутреннему движенію, сколько и по вѣншей сжатости, выказываетъ во всемъ блескѣ творческую способность нашего поэта нѣсколькими словами выразить съ удивительной силой, характеръ дѣйствующаго лица и драматизмъ положенія. Сцена эта создана съ той удивительной сжатостью, которая составляетъ необыкновенную ея красоту и заставляетъ дорожить каждымъ словомъ; изъ нея, какъ изъ пѣсни, не выкинешь ни одного слова безъ того, чтобы не лишить ее гармоніи. Чтобы объяснить сказанное нами, необходимо прослѣдить, одно за другимъ, впечатлѣнія, получаемыя при чтеніи этой сцены.

Мы не будемъ говорить здѣсь о связи выбранной нами сцены съ общою идеею созданія «Каменнаго гостя»; скажемъ только, что сцена эта представляетъ намъ одинъ изъ подвиговъ торжества Донъ-Жуана; весь колоритъ сцены необыкновенно страстный, такъ что читатель не подозреваетъ еще близящейся развязки драмы, гдѣ преступленія Донъ-Жуана вызываютъ уже справедливую кару.

Содержаніе сцены, въ общихъ чертахъ, слѣдующее:

Дѣйствіе въ Мадридѣ. Молодая актриса, подѣ влияніемъ вдохновенія, неуспѣвшая остыть послѣ представленія, окруженная поклонниками ея красоты и таланта, поетъ... Въ минуту вдохновенія она вспомнила объ отсутствующемъ любовникѣ, о Донъ-Жуанѣ: она поетъ его пѣсню. Кончилось пѣніе, произнесено имя Донъ-Жуана, и вотъ одно это имя завязываетъ уже драму. Не появившись еще въ сценѣ, Донъ-Жуанъ уже дѣйствующее лицо въ ней. Едва услышалъ одинъ изъ гостей Лауры, Донъ-Карлосъ, это ненавистное для него имя, какъ полный гнѣва, внѣ себя, онъ оскорбляетъ Лауру, но скоро затихаетъ и, прощаясь съ гостями, Лаура оставляетъ у себя Донъ-Карлоса: Твоя вспышка, твой гнѣвъ мнѣ

поправились, говоритъ она, они напомнили мнѣ Донъ-Жуана. Стучатся въ дверь: то самъ Донъ-Жуанъ. При видѣ его вся ненависть къ нему Донъ-Карлоса пробуждается, желаніе мести овладѣваетъ имъ. Донъ-Жуанъ, не задумываясь, принимаетъ вызовъ, и Донъ-Карлосъ падаетъ мертвый. Не успѣлъ еще остыть трупъ послѣдняго, какъ Донъ-Жуанъ лежитъ уже въ страстныхъ объятіяхъ Лауры.

Въ заголовкѣ сцены, Пушкинъ поставилъ: *«Комната, ужинъ у Лауры»* и, съ чисто художническою щеголеватостью, не прибавляетъ ни слова болѣе. Онъ сѣмѣетъ въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ дать понять читателю все то, что послѣднему надо знать изъ вышней обстановки сцены. И дѣйствительно, едва началась сцена, едва успѣлъ читатель прочесть первыя рѣчи ея, какъ воображенію его рисуется уже картина комнаты Лауры, съ вдохновенною хозяйкою на первомъ планѣ, со всею толпою, окружающею ее, подвластною ея чувству, ея вдохновенію. Читатель уже знаетъ съ первыхъ словъ сцены, что Лаура актриса; онъ догадывается, что она прекрасна, и, мало по малу, по мѣрѣ дальнѣйшаго знакомства со сценою, чувственно-поэтическій, страстный образъ Лауры возстаетъ въ его воображеніи. Онъ видитъ въ глазахъ Лауры восторгъ вдохновенія; толпа молодежи тѣснится около Лауры и жадно слѣдитъ за каждымъ ея движеніемъ; но ближе всѣхъ къ ней сидитъ Первый гость. Одинъ угрюмый Донъ-Карлосъ сидитъ поодаль...

Первый гость. Клянусь тебѣ, Лаура, никогда....

Съ такимъ ты совершенствомъ не играла.

Какъ роль свою ты вѣрно поняла.

Такъ начинается сцена. Этими словами Перваго гостя Пушкинъ вводитъ насъ въ то общество, которое изображаетъ, и показываетъ то чувство, подъ вліяніемъ котораго оно находится. Итакъ Лаура—актриса, Лаура превосходно исполнила свою роль сегодня, и восторгъ, возбужденный ея игрою, не успѣлъ еще остыть въ ея поклонникахъ. Обращимъ вниманіе на то, какъ онъ выразился: если Пушкинъ заставилъ Перваго гостя высказаться прежде другихъ, мы имѣемъ право заключить, что увлеченіе его игрою артистки сильнѣе увлеченія прочихъ гостей. Слова его подтверждаютъ наше мнѣніе. Въ нихъ есть и клятва и увѣреніе, что *никогда* онъ не видалъ Лауру лучше. Эта неузмѣренность, эта горячность выражений должны принадлежать юношѣ, у котораго чувство рвется наружу, которому недостаетъ обыкновенныхъ словъ, чтобы выразиться. И вотъ, истративъ сильное слово, Первый гость, какъ всѣ люди молодые и пылкіе, оканчиваетъ свою рѣчь похвалою общему, почти безцвѣтною: «Какъ роль свою ты вѣрно поняла». Чувство не ждетъ придуманныхъ выраженій, оно спѣшитъ высказаться. Послѣ словъ Перваго гостя, второй и третій высказываютъ свои взгляды на игру Лауры. Оба они увлечены гораздо менѣе перваго; они въ состояніи разбирать ея игру. Второму гостю нравится въ ней умъ и смѣлость развитія характера роли; третьему—вѣрное изображеніе чувствъ. Послушаемъ же, что скажетъ сама Лаура о собственной игрѣ, въ отвѣтъ на всѣ эти похвалы.

«Да, мнѣ удавалось

Сегодня каждое движеніе, слово.

Я вольно предавалась вдохновенію.

Слова лились, какъ будто ихъ раждала

Не память робкая, но сердце....»

Слова ея для насъ ясны: Лаура еще находится подъ вліяніемъ того наслажденія, которое испытывала на сценѣ, увле-

каясь собственною игрою, вдохновеніемъ, посѣтившимъ ее; она сознается, что жила жизнью сердца въ этотъ вечеръ.

«Слова лились, какъ будто ихъ раждала

Не память робкая, но сердце....»

Кто же откликнулся на это признаніе, полное чувства и прелести? Тотъ, который самъ увлекся, который вдохновился самъ чужимъ вдохновеніемъ; тотъ, которому по силѣ собственного чувства было понятно состояніе Лауры во время представленія, однимъ словомъ, послѣ признанія Лауры, Первый гость имѣлъ полное право сказать: «Правда».

Его чувство указало ему и настоящій смыслъ предъидущихъ словъ актрисы; оно открыло ему, что Лаура еще находится подъ вліяніемъ вдохновенія, онъ сгнѣшилъ имъ воспользоваться.

Да и теперь глаза твои блестятъ

И щеки разгорѣлись—не проходитъ

Въ тебѣ восторгъ, Лаура, не давай

Остыть ему безплодно, спой, Лаура,

Спой что нибудь!

Отвѣтъ Лауры превосходенъ. Чувствующая въ себѣ силу, одушевленіе, разгоряченная, пылающая вдохновеніемъ Лаура готова пѣть; она сама дорожитъ минутами блаженства, и полная упоенія, приказываетъ.

Подайте мнѣ гитару.

Не спрашиваетъ она что бы ей спѣть: слова подскажетъ ей сердце; восторгу ея лишь необходимо высказаться—и вотъ она поетъ....

Пушкинъ, къ сожалѣнію, не даетъ намъ словъ ея пѣсни. Понятно, что прелесть пѣнія заключалась не въ словахъ, а въ чувствѣ, одушевлявшемъ Лауру; но все-таки жаль, что поэтъ не далъ намъ формъ, въ которыхъ выливалось это чувство, чтобы мы могли догадываться, какъ свободно могло оно проявиться, въ какихъ выраженіяхъ ему былъ болѣе просторъ. (*)

Всѣ восхищены пѣніемъ Лауры. Форма, въ которой выразилось это восхищеніе, указываетъ намъ впечатлѣніе, произведенное на гостей пѣніемъ.

О bravo! bravo! чудно! неподобно!

Этими bravos Пушкинъ даетъ намъ знать, что въ слушателяхъ возобновился восторгъ, испытанный ими сегодня въ театрѣ. То-же вдохновеніе одушевляетъ Лауру, то-же выраженіе восторга, возбужденнаго имъ.... И Лаура, и гости ея находились подъ вліяніемъ чувствъ, вынесенныхъ изъ театра; Лаура своимъ пѣніемъ возобновила эти чувства въ своихъ поклонникахъ, и они невольно воскликнули: bravo! bravo!

Этимъ не кончаются похвалы. Полный юношескаго жара, Первый гость не можетъ остановить порыва чувствъ, онъ говоритъ:

Благодаримъ волшебница!

Названіе волшебницы удачно, особенно въ отношеніи къ нему самому, дано имъ Лаурѣ.

(*) Г. Анненковъ, въ своемъ изданіи Пушкина, положительно утверждаетъ, что извѣстный романсъ, начинающійся словами:

Ночной зефиръ

Струить эфиръ,

Шумитъ, бѣжитъ Гвадалквивиръ,

предназначался поэтомъ для пѣсни Лауры. Не слѣдуетъ сомнѣваться въ достовѣрности данныхъ, на которыхъ основано это утвержденіе; но зная изъ разбираемой нами сцены, что слова пѣсни Лауры должны принадлежать Донъ-Жуану, мы не можемъ не замѣтить, что этотъ романсъ по умѣренности и даже робости выраженныхъ въ немъ чувственныхъ желаній, мало отвѣчаетъ характеру героя, какинъ представляется этотъ характеръ нашему воображенію при чтеніи «Каменнаго гостя».

«Ты сердце чаруешь намъ», продолжаетъ онъ, не сдерживая своего увлеченія.

«Изъ наслаждений жизни

Одной любви музыка уступать;

Но и любовь мелодія».

И не выразивъ вполне своего чувства, Первый гость, обрадованный, что на дѣлѣ можетъ доказать силу музыки, съ восхищеніемъ говоритъ: «взгляни, самъ Карлосъ тронутъ, твой угрюмый гость». Сколько молодости, сколько пылкости выплываетъ онъ въ этомъ указаніи на Карлоса; какъ его радуетъ вліяніе музыки на Карлоса! Какъ всѣ люди молодые, онъ хочетъ, чтобы всѣ раздѣлили наслажденія, испытываемыя имъ самимъ; ему хочется сдѣлать всѣхъ участниками собственнаго чувства—это чисто юношеская черта, чрезвычайно ясно выраженная Пушкинымъ въ быстротѣ, съ которой говориши бросаетъ прежнюю мысль и радуется наружному проявленію чувства у Карлоса.

Эти послѣднія слова Перваго гостя важны для читателя еще тѣмъ, что знакомятъ его съ новымъ лицомъ—Донъ-Карлосомъ. Изъ нихъ мы узнаемъ, что, это новое для насъ лицо—угрюмый идетъ тронуть пѣніемъ Лауры. Только двѣ черты имѣемъ мы для пераго знакомства съ Донъ-Карлосомъ; но въ этихъ чертахъ, а въ особенности въ соединеніи ихъ, столько выраженія, что они представляютъ уже воображенію читателя это лицо, не сказавшее еще ни слова. Такова сила искусства нашего художника-поэта, что изображая тонкую психическую черту одного лица, онъ въ этомъ самомъ изображеніи успѣваетъ сдѣлать рѣзкій эскизъ другой личности, которую вызываетъ къ дѣйствію.

Второй гость продолжаетъ похвалы пѣнію Лауры; но онъ выражается уже не оригинальными словами и мѣткими, какъ у Перваго гостя, а общепотребительными фразами:

«Какіе звуки! сколько въ нихъ души!»

Ясно, что чувство, вылившееся въ такую обыкновенную форму, далеко не такъ полно и живо, чтобы возвыситься до восторженной откровенности, которая возможна лишь для пылкой юности.

«А чьи слова, Лаура?»

оканчиваетъ свои похвалы вопросомъ Второй гость. Первый гость не спрашивалъ—чьи слова; онъ отдался своему чувству безотчетно; онъ не хотѣлъ, да и по силѣ чувства не могъ разбирать его; мысли его рождаются изъ чувства, а не изъ анализа; это слышится въ каждомъ словѣ. Второй же гость сохраняетъ способность анализа; во время пѣнія онъ слышитъ слова пѣсни; онъ хочетъ знать, кому они принадлежатъ. Лаура отвѣчаетъ:

«Донъ-Жуана».

Послѣ этихъ словъ выступаетъ Донъ-Карлосъ и выступаетъ для того, чтобы дѣйствовать.

Едва произнесла Лаура имя Донъ-Жуана, какъ догорѣлъ молчаливый Карлосъ какъ бы пробуждается:

«Что? Донъ-Жуанъ!»

Читатель предвидитъ, что недаромъ произнесены эти слова угрюмымъ гостемъ Лауры.

«Нхъ сочинилъ когда-то

Мой вѣрный другъ; мой вѣтреный любовникъ»... говоритъ Лаура, съ увлеченіемъ, съ любовью вспоминая о Донъ-Жуанѣ. Переходъ отъ этихъ вѣтрыхъ выраженій къ послѣдующимъ за ними выраженіямъ Донъ-Карлоса поражаетъ неожиданно своею рѣзкостью читателя; но тѣмъ рельефнѣе

выступаетъ передъ нами самъ Донъ-Карлосъ, тѣмъ осязательнѣе является передъ нами эта личность.

«Твой Донъ-Жуанъ—безбожникъ и мерзавецъ;

А ты, ты дура».

Видно, что сильное чувство овладѣло мрачнымъ Донъ-Карлосомъ, если онъ вспыхнулъ и далъ волю своему негодованію; въ немъ пробудилось тяжелое воспоминаніе о Донъ-Жуанѣ, если онъ не жалѣетъ даже женщины, и оскорбляетъ ее. Характеръ Донъ-Карлоса съ первыхъ его словъ начинаетъ рѣзко обозначаться. Вместе съ его рѣзкими словами мы узнаемъ, что молчаливость, угрюмость его не есть апатія, скука человека ничтожнаго; нѣтъ, это сосредоточенность существа сильнаго, страстнаго, затронутого неожиданно за чувствительную струну его сердца. И вотъ онъ въ нѣсколькихъ словахъ выражаетъ свою страстную и глубокую натуру.

Слова Донъ-Карлоса такъ неожиданны для читателя, что въ первую минуту онъ только пораженъ ихъ рѣзкостью; но чѣмъ болѣе онъ вникаетъ въ смыслъ, въ значеніе этой рѣзости, тѣмъ яснѣе и яснѣе становится для него личность Карлоса; нравственный образъ его начинаетъ опредѣляться въ воображеніи читателя. Онъ начинаетъ понимать, что силою обстоятельствъ сложился этотъ угрюмый характеръ, что прошедшее наложило на него печать унынія и что не таковъ былъ прежде Карлосъ. Было время... Карлосъ пламенный, полный надеждъ и вѣры въ себя и въ другихъ, доверчивый, откровенный, хотѣлъ жить для того, чтобы любить, чтобы быть любимымъ, но жизнь обманула его надежды; онъ сдѣлался угрюмъ, мраченъ, скрытенъ, недоверчивъ; но онъ еще вѣритъ въ себя, во все высокое и прекрасное въ жизни; Лаура своею похвалою Донъ-Жуану оскорбляетъ эту вѣру—и вотъ онъ разразился! негодованіемъ противъ Донъ-Жуана, которого не могъ не презирать, не пощадивъ и Лауру въ словахъ—«ты дура»!

Впечатлѣніе этихъ словъ на Лауру выражается ею въ бѣшеной и стремительной рѣзкости:

«Ты съ ума сошелъ!»

Да я сейчасъ велю тебя зарѣзать

Мои мѣлугамъ, хоть ты Испанскій грандъ».

Оскорблять Лауру нельзя безнаказанно; эта женщина сама сумѣетъ защитить себя. Замѣчательно, что въ минуту бѣшеной вспыльчивости она не забываетъ, что Карлосъ—грандъ. Надо имѣть тщесловіе женщины, чтобы помнить титулъ человека въ ту минуту, когда хочешь его зарѣзать.

На угрозу Лауры, Донъ-Карлосъ, вставая, говоритъ:

«Зови же ихъ!»

Угрозою не подѣйствуешь на людей, подобныхъ Карлосу; они ее презираютъ; короткость отвѣта и движеніе Карлоса выказываютъ это презрѣніе.

Первый Гость, огорченный всѣхъ болѣе этою сценою и огорченный тѣмъ болѣе, что предвѣдущая минута была минутой наслажденія; съ мягкостью юношеской души, сфинитъ сказать первое слово для примиренія враждующихъ.

«Лаура, перестань!

Донъ-Карлосъ, не сердись».

Какъ вѣрно выбраны имъ выраженія! «Лаура, перестань!» Это почти приказаніе, къ Карлосу же, онъ обращаетъ просьбу. Онъ знаетъ причину гнѣва послѣдняго и чувствуетъ горечи въ немъ противъ Донъ-Жуана и потому оскорбленное самолюбіе Лауры должно, по его мнѣнію, замолкнуть передъ законнымъ гнѣвомъ Донъ-Карлоса. Чтобы успокоить Лауру, Первый Гость

рѣшается напомнить ей, что вспыльчивость Донъ-Карлоса извинительна.

«Она забыла...»
говоритъ онъ объ Лаурѣ, и, полный юношеской деликатности, останавливается, чтобы не возбудить въ Карлосѣ, котораго очевидно уважаетъ, горькаго воспоминанія.

Лаура поняла, на что нахекнуть Первый Гость, но рѣшительна, особенно когда ея овладѣваетъ какое нибудь сильное чувство, она, какъ оскорбленная женщина, безъ всякаго сожалѣнія говоритъ:

«Что? Что Жуанъ на поединкѣ честенъ...
Убилъ его роднаго брата? Правда, жалъ,
Что не его?»

Вотъ разгадка гнѣва Донъ-Карлоса противъ Донъ-Жуана. Послѣ этихъ словъ читатель еще болѣе любитъ угрюмость, молчаливость Карлоса.

Слова Лауры превосходны, какъ выраженіе гнѣва пылкой женщины. Въ ея словахъ слышится, какъ сильно ея волненіе, она кипитъ. Она снова выражаетъ свое сочувствіе къ Донъ-Жуану, чтобы нанести новое оскорбленіе Карлосу и какою злобою дышатъ эти слова:

«Правда, жалъ, что не его».
Такъ оскорбить умѣетъ только женщина и женщина сильная, страстная.

На это новое оскорбленіе, Донъ-Карлосъ отвѣчаетъ словами:

«Я глупъ, что осердился».

Отвѣтъ, достойный его. Сколько проны надъ самимъ собою и глубокаго смысла въ этомъ отвѣтѣ, и наконецъ сколько рѣшительности въ самомъ сознаніи своей вины! Приговоръ его себѣ столько же рѣзокъ, сколько были рѣзки выраженія, когда онъ самъ нанесъ оскорбленіе.

«Я глупъ, что осердился».

Это не человѣкъ, который даже при сознаніи своей вины, старается извинить себя мягкостью выраженій въ сознаніи, нѣтъ. Это натура, смѣло обвиняющая себя и жестоко порицающая себя за то, что всегда сосредоточенный, сдержанный, онъ выразилъ свое чувство и оскорбилъ женщину.

Лаура. «Ага, самъ сознаешься, что ты глупъ»
Такъ помиримся!»

Лаура всѣ въ этихъ словахъ. Радостное восклицаніе женщины, державшей верхъ, послѣдняя вспышка гнѣва, выразившаяся въ повтореніи эпитета «глупый», даннаго себѣ Карлосомъ, и за тѣмъ быстрый переходъ къ примиренію, словомъ все въ этихъ словахъ выказываетъ стремительную, впечатлительную, быструю во всѣхъ сердечныхъ движеніяхъ Лауру.

Донъ-Карлосъ за тѣмъ проситъ извиненія у Лауры, и объясняетъ свою вспышку ненавистью къ Донъ-Жуану.

«Не могу
Я слышать это имя равнодушно».

Лаура, съ своей стороны, также извиняется передъ Карлосомъ за свой гнѣвъ. Форма ея извиненія оригинальна:

«А виновата ль я, что поминутно
Мнѣ на языкъ приходитъ это имя?»

говоритъ она, оправдываясь и только въ этомъ желаніи оправдаться, выказывая возможность считать и ее виноватою.

Этими словами Лауры оканчивается минутное нарушеніе спокойствія. Все приходитъ въ прежнее состояніе; буря утихаетъ, за нею слѣдуетъ затишье...

Что могло быть причиною въ этомъ мѣстѣ, какъ голосъ

«Гостя», самаго ничтожнаго изъ дѣйствующихъ лицъ сцены, который говоритъ:

«Ну, въ знакъ, что ты совсѣмъ ужъ не сердита,
Лаура, спой еще.»

Находящаяся, влѣствующая надъ всѣмъ своимъ обществомъ, Лаура говоритъ:

«Да; на прощанье»
и смягчая выраженіе своего желанія остаться одной, прибавляетъ:

«Пора-ужъ ночь.»

Далѣе:

«Но что же я спою?»

А! слушайте (поетъ).

Замѣтимъ, что Лаура уже спрашиваетъ: «что же я спою?» прискиваетъ въ памяти пѣсню—не такъ, какъ въ первый разъ, когда она была полна вдохновенія. Теперь оно исчезло; Лаура истратила его въ пылу гнѣва: надо прибѣгнуть къ помощи памяти. За то и восторгъ ея слушателей проявился въ болѣе умѣренныхъ формахъ. Послѣ этого, вѣроятно мимолетно, но не вдохновеннаго, какъ прежде, пѣнія, ни у одного изъ гостей не вырвались уже изъ устъ: bravo!

(Оканчаніе впереди.)

ВѢСТИ ОТВсюДУ.

Театръ и концерты въ Ригѣ.—Вѣсти изъ Парижа: «Подъпольная опера» Ровенана.—Новая опера Скриба и Гюманьера.—Парижскіе театры.—Растовительныя ноты.—Календарь.—Вѣсти изъ Мадрида.

Въ Ригѣ, за юбилеемъ Шинклера, послѣ котораго каждую недѣлю давали исключительно трагедіи знаменитаго поэта, настала очередь Гете. И, въ самомъ дѣлѣ, по справедливости, за Шинклеромъ долженъ былъ слѣдовать его лучший другъ и первый послѣ него писатель. Драматическихъ произведеній Гете пѣвѣстно много, но за то каждое изъ нихъ имѣетъ въ своемъ родѣ. Грустная и потрясающая трагедія Эмилия въ оплѣ выказываетъ гений знаменитаго писателя, но мало способствуетъ къ успѣху его на сценѣ и чудная музыка Вебстера. На рижской сценѣ однако вышеупомянутая трагедія въ цѣломъ, была исполнена довольно слабо. Мы уже писали много тамъ о ней, труппѣ гораздо болѣе удались комедіи, переводимыя, чѣмъ классическія трагедіи и драмы. Но съмотри на то, что главные роли занимали первые артисты, каждый выказалъ какою нибудь недостатокъ; особенно женскія роли были исполнены слабо. То же можно сказать и о другой трагедіи Гете: *Камилло*. Все же выборъ произведеній знаменитыхъ писателей Германіи дѣлаетъ честь рижской дирекціи, предпочитающей старинныя трагедіи нѣмецкаго репертуара уродливымъ современнымъ драмамъ, переведеннымъ съ французскаго.

Изъ концертовъ, данныхъ въ послѣднее время въ Ригѣ, стоить упомянуть о музыкальномъ утрѣ сълично пианиста Киръ-а Телле, въ заглѣ *Concerto in G*. Этотъ събитый виртуозъ отличается бравроностью современныхъ пианистовъ; но туле его необыкновенно и въ сѣ и въ готѣ. Кромѣ фортепьянныхъ пѣсь было нѣсколько пѣсенокъ пѣны.

Въ одномъ изъ извѣстій, напечатанъ въ вѣстникѣ о письмѣ Россіи къ директору Императорскаго Опера въ Парижѣ, Каильадо, по поводу оперы, написанной *Бетти* Россіи, а въ сущности, составленной другимъ изъ разныхъ оперъ знаменитаго маэстро. Россіи принужденъ былъ печально протестовать противъ дѣтства, которое ему приписывали и выборъ

сить изъ своей многочисленной семьи незаконное чадо, которое старались ему навязать. России, еслибъ имѣлъ право, непременно воспротивился бы представленію оперы: *Un Curioso accidente* и прекрасно бы сдѣлалъ; но Кальцадо, дѣла котораго идутъ довольно плохо, возвѣстилъ на афишѣ первое представленіе новой оперы, которая съ перваго же раза торжественно пала и переселилась въ театральный архивъ. Такъ и должно было ожидать отъ нелѣпаго либретто, безъ мысли и связи и музыки, составленной изъ клочковъ; весь этотъ внешнегретъ обязанъ своимъ существованіемъ итальянцу Береттони, поступившему не совсѣмъ честно съ своимъ соотечественникомъ.

Комическая опера, не довольствуясь *Плоермелемъ*, поставила на сцену еще новую оперу Лимандера, чисто въ бретонскомъ вкусѣ, подъ названіемъ: *Yvonne la Fermière*. Въ ней, также какъ въ *Плоермелѣ*, на сцену является вся Бретанія, съ своими правами, костюмами и даже сѣроватымъ небомъ. Либретто написано Скрибомъ и весьма схоже съ либреттомъ *Дочери пожа*, но не отличается той военною веселостью, какъ послѣднее и носитъ какой-то мрачный колоритъ. Музыка Лимандера вообще отличается серьезнымъ и даже мрачнымъ характеромъ и не совсѣмъ идетъ къ Комической Оперѣ, но естъ нугера, отличающіеся оригинальностью мелодій и драматизмомъ.

Давно возвѣщенная комедія А. Дюма—сына: *Le Père Prodigé*, о которой всѣ парижскія газеты напередъ протрубили чудеса, сыграна наконецъ на сценѣ Гимназіи, съ огромнымъ успѣхомъ, по словамъ тѣхъ же газетъ. Первое представленіе было самое блистательное; зала, по обыкновенію, наполнилась цвѣтомъ аристократіи, журналистики и проч., авторъ и актеры были вызваны съ громкими рукоплесканіями. На другой день всѣ фельетоны принялись воспѣвать новое произведеніе Дюма, хотя нѣкоторые и упомянули вскользь о небольшой растянутости пьесы. Дюма-сынъ, безъ сомнѣнія, большой мастеръ изображать современные типы; подъ его перомъ они являются на сценѣ живыми; каждый зритель непременно видитъ такихъ людей, имѣлъ съ ними сношенія. Эти типы вѣрный отпечатокъ, можно сказать фотографическій, общества, которое охотно смѣется надъ собой, но не думаетъ исправляться. Главныя лица комедіи Дюма г. де-ла-Ривоньеръ и куртизанка Албертина очерчены мастерски. Г. де-ла-Ривоньеръ расточителенъ изъ любви къ искусству и удовольствіямъ; это знатный баринъ, бросающій деньги за окно по привычкѣ. Безъ этой слабости онъ былъ бы отличнѣйшій отецъ семейства. Г. де-ла-Ривоньеръ добръ, благороденъ, образованъ, но легкомысленъ какъ 20-ти лѣтній юноша. Онъ любитъ до безумія своего сына Андре, но раззоряетъ его своими безконечными издержками, не имѣя привычки считать и беречь деньги. Сынъ г. де-ла-Ривоньера, Андре, совершенный контрастъ отца: онъ современный молодой человекъ, холодный, расчелливый, серьезный. Онъ женится на богатой дѣвушкѣ и разрываетъ свою связь съ камеліей Албертиной, опасной сиреной, скупой куртизанкой, холодно, безстыдно занимающейся своимъ ремесломъ и дрожащей надъ каждой копѣйкой. Этотъ типъ схваченъ неподражаемо вѣрно. И такъ Андре женится; отецъ его осыпаетъ свою хорошенькую невестку ласками и дорогими подарками, а въ свѣтѣ начинаютъ поговаривать о преступной любви г. де-ла-Ривоньера къ невесткѣ, зная его безпорядочную жизнь.

Андре уѣзжаетъ съ женой въ Италію; отецъ его остается одинъ и чтобъ утѣшиться, сходится съ Албертиной, которая поселится въ его домѣ полной хозяйкой. По возвращеніи изъ Италіи, сынъ находитъ въ домѣ отца свою бывшую любовницу и требуетъ, чтобъ она оставила его домъ; Андре осыпаетъ жестокими упреками отца, но тутъ старый графъ приподнимаетъ голову и съ достоинствомъ останавливаетъ сына. Упреки страстно любимаго сына глубоко дѣйствуютъ на вѣтреннаго отца; онъ отказывается отъ прежней жизни и женится на пожилой вдовѣ, обѣщая остепениться. Вѣроятно эта комедія не замедлитъ явиться на петербургской сценѣ и тогда наши читатели сами оцѣнятъ новое произведеніе г. Дюма.

На сценѣ Водевиля явилась новая комедія въ трехъ дѣйствіяхъ, Лабина и Мартена: *Les petites mains*. Подъ предлогомъ комедіи, авторы новой пьесы очень остроумно разрѣшили довольно странную задачу. Результатъ этой смѣлой комедіи можно вывести слѣдующій: «Богатый человекъ имѣетъ право не только не работать, но совѣсть его и богатство налагаютъ на него обязанность ничего не дѣлать. Праздность для него самый священный общественный долгъ. Назначеніе богача на землѣ—честно тратить свои деньги, заставлять работать другихъ, и тѣмъ доставить имъ насущный хлѣбъ», какъ говорятъ авторы комедіи. По ихъ мнѣнію, если природа одарила человека маленькой, пѣжной, изящной рукой, посылая перчатку, № 7, то онъ можетъ только ѣсть, пить, спать, любить и веселиться, между тѣмъ, какъ его ближніе падаютъ подъ бременемъ тяжелыхъ трудовъ. Если вы родились аристократомъ съ маленькой рукой, то можете только наслаждаться жизнью, для васъ работать будутъ другіе, у которыхъ большія, красныя, грубыя руки.—Комедія Лабина имѣетъ большое сходство съ комедіей Ожье и Саидо: *Le gendre de M-r Poirier*. Негоціантъ Куртенъ безпрестанно ссорится съ своимъ зятемъ, графомъ Ватинелемъ, что тотъ ничего не дѣлаетъ и только тратитъ деньги, а графъ, ссылаясь на свое аристократическое происхожденіе и маленькія пѣжныя руки, не хочетъ ничѣмъ заниматься и соритъ деньгами почтеннаго тестя. Комедія гг. Лабина и Мартена была уже сыграна въ Компьенѣ, въ присутствіи императора и императрицы.

Пользующійся большою извѣстностью въ Парижѣ, какъ отличный скрипачъ и замѣчательный композиторъ, прославившійся своими квинтетами, квартетами и тріо, Карлъ Контекскій, братъ извѣстныхъ намъ Антона и Аполинарія Григорьевича Контекскихъ, получилъ отъ короля шведскаго кавалерскій орденъ Вазы; кромѣ того, онъ назначенъ членомъ королевской музыкальной Академіи въ Стокгольмѣ.

Недавно поставленъ въ Вѣнѣ памятникъ Моцарту на кладбищѣ св. Маркса, гдѣ поконится прахъ великаго композитора. Памятникъ этотъ поставили надъ могилой 5 декабря, въ день смерти Моцарта. На гранитномъ пьедесталѣ поконится въ наклонномъ положеніи бронзовая статуя *Евтерпы*. Голова музы опущена внизъ; въ правой рукѣ она держитъ развернутую партитуру *Реквиема*, лѣвой, держащей лавровый вѣнокъ, опирается на произведенія знаменитаго маэстро: *Свадьбу Фигаро*, *Волшебную Флейту* и др. Открытіе памятника послѣдовало при огромномъ стеченіи публики; вечеромъ въ театрѣ давали *Дон-Жуана*.