

Не могу сверхъ того отдѣлаться отъ ужасной мысли, которая пресѣдуетъ меня съ нѣкоторыхъ поръ. Чтò если и у насъ на Руси заведутся такіе же вандалы въ отношеніи оперъ, какъ въ Парижѣ? Мы же такъ любимъ подражать Парижскимъ модамъ!



Малоизвѣстное произведеніе М. И. Глинки *).



Въ судьбахъ геніальной музыки для наблюдающаго взгляда всегда замѣтно какое то особенное, таинственное предопредѣленіе, свой фатализмъ,—деспотическому вліянію котораго покоряется весь музыкальный міръ.

Изъ исторической критики искусства можно вывести общее правило, даже и исключеній не допускающее, что чѣмъ лучше, выше музыкальное произведеніе, тѣмъ менѣе оно можетъ разсчитывать на быстрый, современный успѣхъ.

Опошленное въ послѣднее время, саркастическое выраженіе «музыка будущности» (Zukunftsmusik, musique de l'avenir) превратилось почти въ бранный, презрительный эпитетъ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ каждая истинно-превосходная музыка есть, до извѣстной степени, именно «музыка будущности». Современники почти никогда не въ состояніи по достоинству оцѣнить художника, если онъ принадлежитъ къ избранникамъ—

«Отмѣченнымъ божественнымъ перстомъ»,
если произведенія его проникнуты внутреннею силою, поднимающею ихъ высоко надъ уровнемъ вкуса толпы, вкуса, которому такъ угодливо, усердно и низко подслуживаются дюжинность и рутина.

Героическая симфонія Бетховена, его же С-moll, его же пасторальная,—музыка къ Эгмонту, опера Фиделіо, были исполняемы много разъ при жизни художника и не безъ успѣха, но что значить тогдашній успѣхъ въ сравненіи съ громадною европейскою славой этихъ же самыхъ произведеній, которая началась для нихъ только лѣтъ *черезъ тридцать* послѣ ихъ появленія въ свѣтъ!

Девятая симфонія, вторая Месса, послѣднія фортепіанныя сонаты и пять послѣднихъ квартетовъ Бетховена, въ продолженіи болѣе двухъ десятковъ лѣтъ отъ времени ихъ созданія, болѣею частью лежали подъ спудомъ, точно какія то кабалистическія книги, а если кое кто изъ любопытства и заглядывалъ

*) «Музык. и Театр. Вѣстн.», 1857 г., № 44.

тихомолкомъ въ эти секретности, то жестоко «пугался» того, что въ нихъ написано, и провозглашалъ эти дивныя вдохновенія безумнымъ бредомъ глухаго и устарѣвшаго музыканта.

Предубѣжденіе противъ этихъ чудесъ музыки въ продолженіи времени вкоренилось такъ сильно, что даже въ нынѣшнемъ году, ровно черезъ тридцать лѣтъ отъ смерти Бетховена, недоучившійся аматеръ еще могъ счесть себя въ правѣ выступить противъ міроваго генія съ цѣлою книгою постыдныхъ и нелѣпѣйшихъ насмѣшекъ.

Этотъ «послѣдній Могиканъ» изъ полка противниковъ Бетховена и не подозрѣвалъ видно, до какой степени такая роль *съ наше время* и каррикатурно-смѣшна и презрительна.

Не на однихъ, впрочемъ, людяхъ отсталыхъ, закоснѣлыхъ въ старомодномъ вкусѣ, связанномъ съ воспоминаніями ихъ юности, — обнаруживается фаталистическое вліяніе судьбы гениальныхъ произведеній; также и не на однихъ тѣхъ, которые составляютъ массу публики, музыкальную чернь, неприсвѣщенную въ отношеніи истинно-изящнаго и всегда всего болѣе сочувствующую мелкотѣ и пошлости въ искусствѣ. Нѣтъ, люди съ жаждою къ познанію, со стремленіемъ къ прогрессу, со свѣжими силами для воспитанія себя на всемъ лучшемъ, и такіе люди иногда впадаютъ въ грѣхъ равнодушія къ гениальнымъ явленіямъ только потому, что эти явленія принадлежатъ къ «современной дѣйствительности», еще не успѣли подойти подъ условія, требуемыя критической перспективой. Когда большой предметъ слишкомъ близокъ къ нашему глазу, мы не въ состояніи окинуть его взглядомъ, не можемъ вѣрно судить о его впечатлѣніи, и чѣмъ предметъ колоссальнѣе, тѣмъ болѣе возрастаетъ эта невозможность.

Наконецъ пускай бы судили невѣрно, пускай бы видѣли косо и криво;— этого мало: очень часто случается, что о самомъ важномъ не судятъ никакъ, потому что совсѣмъ не видятъ, не замѣчаютъ того, что, казалось бы, очень замѣтно, и повторяютъ на себѣ въ лицахъ:

Слова то я не примѣтилъ!

Чтобы не идти далеко за примѣромъ, возьму фактъ петербургскій и недавній.

Лѣтъ двѣнадцать тому назадъ пріѣзжала сюда въ Петербургъ знаменитая пианистка Клара Викъ, съ нею вмѣстѣ былъ здѣсь и постоянно являлся съ нею въ публикѣ женихъ ея, впоследствии мужъ—Робертъ Шуманъ.

Превосходной игрой Клары Викъ мы всѣ восхищались, и весь Петербургъ объ ней говорилъ много и долго.

О Шуманѣ почти никто изъ насъ ничего не зналъ! На него смотрѣли просто, какъ на жениха Клары Викъ, ученаго Нѣмца, который, какъ слышно, пишетъ о музыкѣ и самъ музыку сочиняетъ,—но вѣдь у нихъ это дѣло такое обыкновенное! А между тѣмъ, онъ уже въ то время былъ очень извѣстенъ въ Германіи, какъ редакторъ музыкальной газеты въ Лейпцигѣ, какъ необыкновенно

венно-талантливый авторъ бездны критическихъ статей и бездны музыкальныхъ сочиненій. Стоило намъ взглядѣться въ его статьи и въ его партитуры, уже напечатанныя, чтобы увидѣть рѣдкую, поразительную гениальность. Но мы заглянуть не позаботились; притомъ кто знаетъ? быть можетъ и заглянувъ въ его произведенія, не тотчасъ догадались, къ какому высокому сорту онѣ принадлежать.

Геній Шумана былъ на свѣтѣ, уже высказался, но мы для него тогда еще не созрѣли. Его музыка скрывалась отъ насъ за непроницаемою завѣсою, которой суждено было раскрыться гораздо позже.

Этимъ самымъ объясняю себѣ также фактъ всеобщаго равнодушія къ одному замѣчательнѣйшему созданію нашего великаго Глинки, написанному въ 1840 году и публично исполненному въ то время въ Александринскомъ Театрѣ, а потомъ, только черезъ семнадцать лѣтъ (!) въ нынѣшнемъ году, въ третьемъ изъ Университетскихъ концертовъ. Это именно музыка къ трагедіи Кукольника «Князь Холмскій».

Что намъ мѣшало не пропустить ни одного представленія этой пьесы въ театрѣ? Что намъ мѣшало достать себѣ партитуру этой музыки и хотя столько же пристально изучить ее, какъ изучалась опера «Жизнь за Царя», или романсы Глинки, встрѣчавшіеся на всѣхъ фортепіаннхъ пюпитрахъ. Мы были въ то время, правда, молоды, но уже не школьники и музыкаю занимались много и со страстью. Кто же мѣшалъ? Въ чемъ-же было препятствіе?

Ни въ чемъ больше, какъ въ томъ, что тогда время для «Холмскаго» еще не подоспѣло.

По странному случаю, даже гораздо позже, лѣтъ пять, шесть назадъ, вблизи самаго Глинки, въ бесѣдахъ съ нимъ, мы имѣли возможность всмотрѣться въ партитуру этой музыки и потолковать съ авторомъ о той или другой ея сторонѣ (хотя Глинка былъ довольно скупъ на подобныя комментаріи на счетъ своихъ вещей). И этимъ все мы не воспользовались какъ бы слѣдовало, именно въ отношеніи «этой» музыки. Изъ всей партитуры, намъ до нынѣшняго года, было извѣстно близко: шутивая пѣсня Ильинишны, «Ходить вѣтеръ у воротъ», которую намъ часто случалось слышать въ исполненіи самого автора (и какомъ исполненіи!) и одинъ антрактъ (маршъ, C-dur), который намъ полюбился съ перваго взгляда въ партитуру и былъ переложень для фортепіано въ 4 руки. Двѣ пѣсни Еврейки Рахили были намъ знакомы довольно вскользь; о трехъ другихъ антрактахъ и объ увертюрѣ мы знали только по словамъ Глинки, что это «хорошая, нѣмецкая работа» (въ смыслѣ строго обработанной музыки, въ контрапунктномъ стилѣ). Въ нынѣшнемъ году, когда уже автора не стало, взглянулись мы въ эту партитуру попристальнѣе и увидѣли—преlestь отъ ноты до ноты! Могучее созданіе времени «руслановкаго», то есть того періода, когда геній Глинки былъ въ полномъ разгарѣ, и оставивъ уже за собою превосходный въ своемъ родѣ стиль оперы «Жизнь за

Царя», какъ моментъ пройденный, вступалъ въ новые фазисы своего развитія, открывалъ для искусства новые горизонты.

Это близкое ознакомленіе съ превосходной и почти неизвѣстной партитурой заставило насъ озаботиться, чтобы она вошла въ программу Университетскихъ концертовъ.

Если для небольшого кружка приближенныхъ къ Глинкѣ людей, исполненныхъ искреннею и сознательною любовью къ его музыкѣ, одно изъ сильнѣйшихъ его произведеній могло остаться въ тѣни и безвѣстности, то чего-же требовать отъ другихъ людей, отъ массы публики, отъ толпы, посѣщающей театры и концерты?

Когда всѣмъ извѣстная, знакомая и «родная» опера «Жизнь за Царя», являясь въ публику въ полнѣйшей фортепіанной партитурѣ, числомъ подписчиковъ на изданіе, во всемъ пространномъ Царствѣ Русскомъ, имѣетъ только «пятьдесятъ» человекъ,—какого-же тутъ ждать просвѣщеннаго сочувствія къ гениальной дѣятельности!

Есть, слѣдовательно, положительныя причины, почему глинкина музыка къ «Холмскому» должна была вовсе не имѣть эффекта въ первые разы, при представленіи піесы Кукольника (не удержавшейся въ репертуарѣ) и произвести не особенно сильное впечатлѣніе въ нынѣшній разъ въ Университетскомъ концертѣ. Тутъ виноватъ самый стиль этой музыки.

Глинка и въ «Жизни за Царя» и въ «Русланѣ» такъ недостижимо высоко стоитъ надъ обыкновеннымъ уровнемъ того, что пишется для театра, такъ далеко отъ мишурности и плоскости современныхъ оперныхъ композиторовъ, такъ идеаленъ и чистъ въ намѣреніяхъ, что огромный успѣхъ его первой оперы и нѣкоторыхъ частей изъ второй, должно приписать никакъ не общему, строгому характеру его творчества, а отчасти выгоднымъ случайностямъ, отчасти балетнымъ танцамъ, отчасти тѣмъ сторонамъ, которыя въ видѣ исключенія прилились по вкусу большинства. Строгий анализъ обѣихъ оперъ можетъ показать, что именно то въ нихъ особенно понравилось и вошло до нѣкоторой степени въ популярность, что, быть можетъ, послабѣ прочаго (пѣсня Вани и «виртуозный» дуэтъ его съ Сусанинымъ; въ Русланѣ—арія Ратмира: «Чудный сонъ» и т. д.).

При каждомъ представленіи оперы «Жизнь за Царя» занимательно провѣрять, что самыя сильныя и глубокія, самыя гениальныя мѣста въ этой изумительной музыкѣ проходятъ незамѣченными.

Такъ и должно быть! Иначе публика не была-бы публикой, а Глинка не былъ-бы гениемъ.

Его стиль, столько самобытный, столько выходящій изъ ряду всего его окружающаго въ современномъ искусствѣ, столько типически сложившійся изъ элементовъ музыки славянской и элементовъ музыки обще міровой, дасть пищу для глубоко-критическихъ изысканій на много-много лѣтъ впередъ. Остальные

музыкальные судьи, въ родѣ Фетисовыхъ и Улыбышевыхъ, могутъ только поскользнуться на этомъ, для нихъ слишкомъ трудномъ поприщѣ.

Музыка въ трагедіи «Князь Холмскій» принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ твореніямъ Глинки, по вдохновенности и обдуманности, по зрѣлости и строгости стиля.

Этому творенію предстоить будущность блистательная въ просвѣщенномъ музыкальномъ мірѣ, если, какъ полагать надобно, исполнится наше ревностное желаніе издать многія партитуры Глинки за границей.

По случаю-же недавняго исполненія этой музыки въ Университетѣ, кстати, какъ о явленіи «современномъ» предоставляемъ себѣ войти въ вѣсколько подробный критическій разборъ. Но такъ какъ произведеніе это принадлежитъ къ области «музыки на данную программу», то-есть неразрывно слито съ пьесою, для которой написано, то для полноты очерка надобно будетъ вкратцѣ познакомить читателей и съ самимъ содержаніемъ трагедіи. Все это составитъ предметъ слѣдующей статьи.

Разсказать *) въ немногихъ словахъ драму: «Князь Холмскій» дѣло не совсѣмъ легкое. Эта пѣса Н. В. Кукольника, какъ и вѣкоторыя другія изъ его произведеній, не отличается большою толковостью. Много таланта, много истинно-драматическихъ данностей, много такихъ элементовъ, изъ которыхъ могло-бы выйти кое-что хорошее, но увы! элементы эти и данности такъ и остались элементами и данностями.

Борьба Руси съ Ливонскими рыцарями въ XV столѣтіи безъ сомнѣнія представляетъ довольно эпизодовъ удобныхъ для драматической поэзіи, въ видѣ одраматизированныхъ хроникъ, похожихъ на историческія пѣсы Шекспира или на Гётца-фонъ-Берлихенгена Гёте.

Но, быть можетъ, именно огромная начитанность Н. В. Кукольника повредила ему въ отношеніи его драматическаго таланта.

Отъ излишнихъ притязаній на глубокую историчность, драма вышла мѣстами суха и скучна, а выходы à la Шекспиръ рѣшительно не удались.

Намъ впрочемъ не зачѣмъ входить въ литературный разборъ самой пѣсы.

Для музыки Глинки намъ важнѣе всего главное содержаніе драмы; вотъ оно: Молодой полководецъ, московскій воевода князь Даниилъ Дмитричъ Холмскій съ большимъ войскомъ идетъ войною на Ливонскій орденъ и уже стоитъ подъ стѣнами Пскова (дѣйствіе въ 1474 году).

Честолюбіе кипитъ въ юномъ героѣ,

Одно бѣда: все хочеть сдѣлать вдругъ:

Согнать съ Поморья Нѣмцевъ, а Литву

Опустошить за Вильно и за Ковно;

И мало этого... онъ хочеть

Столкнуть князей съ Литовскаго престола

И старую Литву возстановить...

*) Т. М. Вѣстн., 1857, № 45.

Холмскій, своимъ искусствомъ и славою въ военномъ дѣлѣ, геройскими качествами и любовью къ европейскому просвѣщенію, которая еще больше распаляетъ его честолюбивые замыслы, врагъ, не смотря на свою безбородую молодость, чрезвычайно-опасный для Ливонскихъ рыцарей. Зная, что силою противъ Холмскаго ничего не взять, Ливонцы прибѣгаютъ къ дипломатіи и составляютъ ловкій планъ.

Одинъ изъ московскихъ воеводъ, сподвижниковъ князя, захватилъ въ плѣнъ красавицу-амазонку, молодую Адельгайду, баронессу фонъ-Шлуммермаусъ, съ ея братомъ и окрестными дворянами. Адельгайду (въ мужскомъ, охотничьемъ платьѣ) привели передъ князя и съ перваго взгляда смѣлая красавица будто околдовала его. Холмскій влюбился до безумія.

Конецъ 1-го дѣйствія, подъ заглавіемъ «Плѣнница».

Князь бредитъ Адельгайдой во-снѣ и на-яву. Приходятъ къ нему послами отъ ордена, братъ Адельгайды, хитрый баронъ фонъ-Шлуммермаусъ и рыцарь фонъ-Кульмгаусборденау, у котораго только двѣ заботы—война и вино. Цѣль посольства явная, склонить князя къ миру, на что онъ, конечно, не соглашается и чѣмъ желѣзный рыцарь несказанно доволенъ; тайная цѣль со стороны барона: увѣрить князя, что гордая Адельгайда, никого будто-бы до сей поры не любившая, сама влюбилась въ Холмскаго. Князь попадаетъ на удочку.

Чтобы еще больше втянуть князя въ сѣти, баронъ дѣлаетъ видъ, будто-бы хочетъ поскорѣе уѣхать съ сестрою во-свои. Холмскій, по уходѣ его, выражаетъ свою рѣшимость не выдавать Адельгайды.

Съ перемѣною декорацій мы въ домѣ Ильинишны, въ жилищѣ Еврея Схарія, котораго Псковитяне знаютъ за купца Захарія Моисеевича Ознобина. Дочь Еврея, Рахиль, бесѣдуетъ съ хозяйкой дома, Ильинишной.

Изъ этого разговора мы узнаемъ (на что были намеки уже и прежде), что Схарія острологъ и колдунъ, и приколдовалъ къ своему дому молодого псковскаго купца Александра Михайловича Княжича. Рѣчь заходитъ о забавахъ, пѣсняхъ; Рахиль, аккомпанируя себѣ на бандурѣ, поетъ Еврейскую мелодію (текстъ которой здѣсь приводимъ, такъ какъ онъ будетъ важенъ для разбора музыки):

Съ горнихъ странъ
Паль туманъ
На долины
И покрылъ
Рядъ могилъ
Палестины.
Прахъ отцовъ
Ждетъ вѣковъ
Обновленья;

Ночи тѣнь
 Смѣнить день
 Возвращенья.
 Загорить,
 Зablестить
 Свѣтъ денницы,—
 И органъ,
 И тимпанъ,
 И цѣвницы,
 И серебро,
 И добро,
 И святыню
 Понесемъ
 Въ старый домъ,
 Въ Палестину.

Ильинишна смѣется, что это у Евреевъ называется «веселю» пѣсню.
 «Нѣтъ, матушка, коли веселую, такъ я запою» (поеть):

Ходить вѣтеръ у воротъ,
 У воротъ красотки ждетъ,
 Не дождешься, вѣтеръ мой,
 Ты красотки молодой.

Ай люли, ай люли
 Ты красотки молодой.

Съ парнемъ бѣгаетъ, горить,
 Парню шепчетъ, говорить:
 «Догони меня, дружокъ,
 Нарѣченный муженежъ!»

Ай люли и проч.

Ой ты, парень удалой,
 Не гоняйся за женой!
 Вѣтеръ дунулъ и затихъ:
 Безъ невѣсты сталъ женихъ.

Ай люли, и проч.

Вѣтеръ дунулъ и Авдей
 Полюбился больше ей...
 Стоитъ дунуть въ третій разъ
 И полюбится Тарась...

Ай люли, ай люли

И полюбится Тарась»

Но стукнули кольцомъ и Ильинишна идетъ отворять двери.
 Рахиль между тѣмъ сначала сердится на смыслъ пѣсни, потомъ любитъ
 ея веселостью, повторяетъ послѣдній куплетъ и приплясываетъ...

Входятъ Схарія съ Адельгайдою. Изъ разговора ихъ узнаемъ, что Адельгайда нарочно далась въ плѣнъ Псковитянамъ, чтобы свидѣться со страстно любимымъ ею Александромъ Княжичемъ, а что Еврей для своихъ тайныхъ цѣлей, и все ссылаясь на астрологическія предсказанія, покровительствуетъ этой любви.

Въ бесѣдѣ съ Адельгайдою (по уходѣ Схаріи) Рахиль удивляется, отчего баронесса не влюбилась въ Холмскаго, отчего Холмскій не произвелъ на баронессу никакого впечатлѣнія, и, вѣроятно, чтобы помучить Адельгайду минутой ревности, увѣряетъ ее, что любитъ Княжича...

Приходитъ Княжичъ, Рахиль оставляетъ его съ Адельгайдой наединѣ.

Баронесса сперва осыпаетъ своего возлюбленнаго упреками, потомъ дѣло объясняется: Княжичъ ходилъ къ Еврею, сблизился съ нимъ, перешелъ будто бы въ Еврейскій законъ, изъ любви къ Адельгайдѣ, чтобы Схарія помогъ имъ устроить ихъ счастье. Любовники условливаются о побѣгѣ, между тѣмъ застаетъ ихъ братъ Адельгайды, баронъ Шлуммермаусъ. Въ сценѣ съ Адельгайдой, по уходѣ Княжича, баронъ убѣждаетъ сестру для пользы Ливоніи выйти замужъ за Холмскаго. Адельгайда объявляетъ рѣшительно, что этого не будетъ потому-что она любитъ Княжича и уже невѣста его. Тогда баронъ уговариваетъ ее пожертвовать на пользу родины только двѣ недѣли, то-есть въ продолженіи этихъ дней кокетничать съ Холмскимъ, больше и больше завлекать его, между тѣмъ—«глубокая осень; войско проголодается, примерзнетъ; ропотъ, доносы, опала; пятьдесятъ тысячъ не легко собрать: отложить до весны и орденъ спасенъ». Адельгайда не соглашается и на такую мѣру. Тогда баронъ грозитъ ей, что откроетъ тайну отступничества Княжича, его «жидовство», которому одинъ выходъ — костеръ. Испуганная Адельгайда покоряется. Конечъ второму акту, которому дано заглавіе «Посольская наука».

Третьему акту дано названіе: «Жидовская кабала».

Мы въ домѣ барона Шлуммермауса. Адельгайда спитъ въ сосѣдней комнатѣ. Братъ ея условливается съ Евреемъ Схаріей о фантазмагорическомъ представленіи, которымъ по расчету барона, слѣдуетъ усилить колеблющуюся рѣшимость Адельгайды. Ей явится тѣнь ея матери и заставитъ ее повиноваться волѣ брата.

Планъ удается. Адельгайда выбѣгаетъ изъ спальни въ ужасѣ и, преодолевая себя, объявляетъ брату, что согласна выполнить назначенную ей роль. Баронъ даетъ ей послѣднія наставленія:

Глаза Твои должны сіять надеждой,
Слова до смерти сердце щекотать;
Ни одного дѣйствительнаго слова,—
И тысячу двусмысленныхъ обѣтовъ...
Наединѣ будь больше осторожна.
Проси титуловъ, требуй государства.

Послѣ небольшой эпизодической сцены между барономъ и рыцаремъ,

изумленнымъ подвигами Русскихъ въ винномъ погребѣ, является Холмскій въ богатомъ праздничномъ платьѣ. Скоро выходятъ къ нему навстрѣчу баронъ и Адельгайда, въ первый разъ, въ богатомъ женскомъ нарядѣ. Шлуммермаусъ ловкой дипломатіей, Адельгайда кокетствомъ, понемногу, дальними намеками наводятъ князя на мысль, что онъ можетъ отложиться отъ Царя и основать въ Псковѣ отдѣльное государство, уже не враждебное ордену... Полученныя депеши (съ намѣреніемъ пригнанныя къ этому времени) отвлекаютъ барона. Холмскій остается на единѣ съ Адельгайдой. Здѣсь со стороны князя любовь доходитъ до изступленія,—Адельгайда пользуется этимъ, согласно условію съ братомъ. Она говоритъ:

Я столько слышала любовныхъ пѣсень!

Князь. Клянусь!...

Адельгайда. И клятвъ слышала я довольно;—

Мнѣ нужно жертвъ...

Князь. (упавъ на колѣни) Царица, повели!

Адельгайда (блѣдная, оглядывается и показываетъ вокругъ головы)

Вѣнецъ! вѣнецъ! мой собственный вѣнецъ!...

Въ твоихъ рукахъ безчисленная сила...

Ты... богъ войны... ты духомъ государь...

Князь. Все будетъ!... поклянись мнѣ поцѣлуемъ..

Адельгайда (оглядываясь, блѣдная, встревоженная, говоритъ про себя):

Розалія (имя ея матери), скрой все отъ Александра!

(Цалуетъ князя въ лобъ, и, закрывъ лицо руками, убѣгаетъ).

Князь въ величайшемъ волненіи предается своимъ честолюбивымъ мыслямъ.

Сцена переносится въ свѣтлицу жидовскаго дома.

Схарія, одинъ, мечтаетъ у окна, смотря на звѣзды.

Рахиль, не видя отца, задумчиво входитъ, останавливается у другаго окна и поетъ;

Я видала его,

Жениха моего,

Въ тихомъ сладостномъ снѣ,

Гдѣ-то въ райской странѣ!

Какъ онъ статенъ, пригожъ!

Какъ могучъ, какъ хорошгъ!

Обняла я его,

Жениха моего!

Сталъ и мраченъ и дикъ

Мой суровый женихъ!

Онъ невѣсту свою

Съ смѣхомъ бросилъ въ рѣку.

И въ волнахъ голубыхъ,
 Мой ужасный женихъ,
 Я любила тебя...
 И проснулась.... любя!

Схарія прислушивается къ пѣнію и упрекаетъ дочь, что она полюбила иновѣрца. Онъ объявляетъ дочери о хитрой интригѣ Шлуммермауса, которая вполне удалась надъ княземъ. Изъ короткихъ, жадныхъ распросовъ Рахили мы видимъ (еще въ первый разъ), что она сильно влюблена въ князя. Схарія говоритъ: тебѣ я назначалъ поймать его, какъ стараго Сильвестра; но Шлуммермаусы насъ предупредили—

Баронъ составилъ гороскопъ для князя
 И сбудется посольскій гороскопъ...
 Вотъ онъ: гляди! безъ выкладокъ онъ вѣренъ,
 И я несу его на гибель князя...

Рахиль, на минуту еще сомнѣвается, еще думаетъ, что князь не полюбитъ гордой Адельгайды,—но факты разрушаютъ ея надежды—и тогда Рахиль жаждетъ мести, углубляется въ себя, въ какую-то тяжкую рѣшимость. Прибытіе Княжича подтверждаетъ вѣсти объ обрученіи князя и Адельгайды. Рахиль умоляетъ отца, могучею его тайной силой разрушить этотъ ненавистный бракъ.

Ты созови таинственныхъ духовъ!
 Нашли на нихъ безуміе, недуги!
 Умрутъ-ли нареченные супруги,
 Иль насъ сожгутъ, всему одинъ конецъ,
 Мнѣ все равно... Не медли мой отецъ!

Рахиль, внутри себя не надѣется, чтобы отецъ, открытіемъ всей тайны пошелъ на явную жестокою смерть:

Безъ мести жить нельзя, а мстить нѣтъ средства.
 Прощай, родитель!...

Между тѣмъ Холмскій прислалъ за Схаріей. Еврей ждалъ этого приглашенія и надѣется на свое искусство. На вопросъ Рахили, отчего она молчитъ, она отвѣчаетъ:

«Я ничему не вѣрю;
 Все знаю, и пойду своимъ путемъ»...

Схарія. Но тайна, дочь моя...

Рахиль (улыбаясь) Умреть со мной.

По уходѣ Схаріи, является новое лицо, шутъ Холмскаго, Оома Николаичъ Середа (въ деревянномъ шлемѣ съ соломеннымъ султаномъ, въ соломенныхъ латахъ и съ лучиною вмѣсто меча). Это лицо таинственно,—говоритъ обиняками и прибаутками. Онъ какъ *свой* въ жидовскомъ домѣ, а говоритъ его и весь складъ рѣчи чисто русскій.

Рахиль и Княжичъ разсказываютъ ему вдругъ, вмѣстѣ, о дѣлахъ князя и Адельгайды.

Рахиль, все больше и больше погружаясь въ отчаяніе, жалуется Середѣ на свою судьбу, называя его по прежнему знакомству, Оомою, братомъ!

Середа. Ну, что мнѣ тутъ понять? или ты рехнулась, или въ самого князя втюрилась?

Рахиль (съ отчаяніемъ). Оома!

Середа. Ну что?

Рахиль. Прощай!!...

(Рахиль уходитъ и больше на сцену не возвращается).

Изъ разговора Княжича и Середы мы узнаемъ, что Княжичъ считалъ Середу Жидомъ, тогда какъ онъ Русскій, служить Холмскому и горячо къ нему привязанъ, а съ Жидами знался для цѣлей политическихъ. Въ свою очередь Княжичъ, котораго Середа считаетъ отступникомъ отъ православія, объясняетъ, что ересь его притворна и онъ прибѣгъ къ этой хитрости, чтобы, черезъ Схарію, добыть себѣ въ невѣсты Адельгайду. Теперь Схарія на сторонѣ Шлуммермаусовъ и всѣ надежды Княжича рухнули, кромѣ одной — заступничества Середы, который, пользуясь довѣріемъ князя, можетъ раскрыть ему глаза и тѣмъ спасти Адельгайду для Княжича, а самого князя отъ измѣны отечеству и отъ гибели. Середа въ радости, общается.

Конецъ третьяго дѣйствія.

Четвертое открывается въ покояхъ князя, сценой князя съ Евреемъ звѣздочетомъ. Еврей подкрѣпляетъ Холмскаго въ мысли объ основаніи новой державы, въ мысли, которая должна быть приведена въ дѣйствіе внезапно-неожиданно, на вѣчѣ. Холмскій даетъ ему посольское порученіе. Схарія радостно принимаетъ это, съ тайнымъ умысломъ: не возвращаться въ Россію. По уходѣ князя, Схарія встрѣчается съ Середой, тотъ изобличаетъ еврейскіе замыслы и собирается тащить еврея на Вѣче, оттуда на костеръ. Схарія въ смертельномъ испугѣ напоминаетъ Середѣ о гостепрѣимствѣ, полученномъ имъ въ еврейскомъ домѣ. Тронутый этими воспоминаніями, Середа отпускаетъ жиду, съ тѣмъ, чтобы онъ въ тотъ-же день исчезъ изъ Пскова, и съ дочерью. Увидѣвшись съ княземъ, — который обрадовался его возвращенію, — Середа начинаетъ съ того, что ходатайствуетъ за своего друга Княжича, но упоминаетъ о любви его къ Адельгайдѣ. Холмскій даетъ приказаніе взять Княжича подъ стражу. Въ объясненіи съ Середой князь высказываетъ свои планы, свой европеизмъ. Середа видитъ въ этомъ — только измѣну, душой скорбитъ за князя и желаетъ удержать его отъ постыднаго поступка. (Между тѣмъ первый, потомъ второй ударъ роковаго, вѣчеваго колокола). Князь не вѣритъ ничему, кромѣ астрологическихъ предсказаній Схаріи и идетъ на свою гибель. По уходѣ князя, Середа встрѣчается съ рыцаремъ Кульмгаусборденау, который въ большой досадѣ на договоръ, заготовленный Шлуммермаусомъ. Середа, парень находчивый и ловкій на всѣ руки, пользуется приходомъ

барона, чтобы заставить его подписать другой трактатъ, честный и выгодный для Россіи.

Вбѣгаетъ Адельгайда, въ страшной тревогѣ, что ея Княжичъ брошенъ въ темницу и вѣче для него выдумываетъ смерть.

Середа обѣщаетъ помочь этому горю, въ полной надеждѣ, что вѣче не послушаетъ князя.

Явленіе второе: Псковское вѣче. Ожиданіе Середы сбылось. Какъ только Холмскій провозгласилъ свои замыслы, гремитъ общій голосъ: «Измѣна!» Посадникъ Псковской, вставъ съ мѣста, торжественно подходитъ къ Холмскому, беретъ его за руку, низводитъ съ возвышенія и объявляетъ лишеннымъ власти. Всѣ разбѣгаются: даже некому ударить въ колоколь.

Холмскій, будто пораженный громомъ, остается одинъ, безъ войска, безъ народа...

Въ знакъ окончанія Вѣча, Середа входитъ на возвышеніе и звонитъ въ колоколь.

Этому дѣйствию, неизвѣстно почему, не придано особаго названія наравнѣ съ другими; но заглавіе подсказывается само собою: «Измѣна» или «Вѣче».

Послѣдній актъ: «Опала». Свѣтлица на княжемъ дворѣ, въ отчаяніи своемъ, въ страшномъ одиночествѣ, Холмскій ищетъ успокоить себя одною любовью къ Адельгайдѣ.

Входитъ Середа, теперь единственный изъ преданныхъ князю людей. Середа рассказываетъ, какъ онъ сблизился съ домомъ Схарія, узнавъ что этотъ жидъ подосланъ Ливонцами; какъ Схарія, запутавъ интригу, обманувъ князя ложными предсказаніями звѣздъ, пропалъ; какъ единственная дочь Схарія, красавица Рахиль, была влюблена въ князя Холмскаго, и узнавъ о любви его къ Адельгайдѣ, пришла въ богатѣйшемъ нарядѣ къ рѣкѣ Великой, у Ольгина перевоза, и утопилась.

Князь порывается отмстить Схаріи за все — зоветъ дружину. Дружины нѣтъ! Она ушла въ Москву безъ князя.

Приходитъ баронъ Шлуммермаусъ и требуетъ отъ Холмскаго Адельгайды, которая пропала, и, вѣроятно, похищена людьми князя.

Князь въ тревогѣ, потому что также не знаетъ, гдѣ Адельгайда.

Всезнающій Середа объявляетъ, что она у рыцаря Кульмгаусбарденау и съ нимъ собирается ѣхать на родину.

Братъ Адельгайды спѣшитъ за нею, какъ за невѣстою князя, поручивъ ему приготовить все къ свадьбѣ.

Князь, въ упоеніи отъ ожидаемаго счастья, предается любовнымъ мечтамъ.

Середа разрушаетъ эти сны словами:

Такъ знай же, князь, она тебя не любитъ.

Эта вѣсть какъ новый громовый ударъ разражается надъ бѣднымъ Холмскимъ.

Перемѣна декораціи: Купеческій домъ во Псковѣ. Приготовленія свадьбы Адельгайды съ Княжичемъ, только что выпущеннымъ изъ тюрьмы.

Приходитъ баронъ: комедія съ Холмскимъ кончена; дипломатическая цѣль достигнута. Теперь баронъ собирается увезти Адельгайду во-свои, чтобы обвѣнчать ее съ тѣмъ, кого самъ назначилъ ей въ женихи. Все это, а также жаркое сопротивленіе Шлуммермауса противъ брака сестры его съ Княжичемъ узнаемъ мы изъ сцены барона съ рыцаремъ и съ самой Адельгайдой, которая смѣется надъ мнимымъ аристократствомъ своей фамиліи. Во время этого разговора, гдѣ обличается вся интрига, входятъ князь и Серета, и князь еще въ дверяхъ слышитъ, на-сколько онъ былъ игрушкою плутней, и какъ сильно Адельгайда любитъ своего жениха, Княжича. Узнавъ изъ устъ Шлуммермауса, что Княжичъ тайный Жидъ, Холмскій свирѣпо бросается на него. Адельгайда на колѣняхъ проситъ ему пощады: за жизнь любимого человѣка она готова быть рабынею князя.

Серета заступается за Княжича, обличаетъ и въ этомъ случаѣ интригу Шлуммермаусовъ.

Князю не остается даже отрады мщенія. Онъ соединяетъ руки Адельгайды и Княжича...

Между тѣмъ входятъ Московскіе бояре, посадникъ Псковской, и ратные воеводы и т. д.

Отъ лица Царя Московскаго объявляется князю «опала», вмѣстѣ съ преданіемъ суду Шлуммермауса за увлеченіе ратнаго большаго воеводы въ погибель.

«Наукой тайной, кабалой, сестрой своей

И чарами заморскими иными».

Князь, лишенный должности и меча, проситъ себѣ казни, какъ измѣннику. Ему отвѣчаютъ, что шалость дѣтская не стоитъ казни.

Занавѣсъ падаетъ.

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что изложенный мною эскизъ драмы утомилъ читателей (и да не отнесутъ они этого прямо къ Н. В. Кукольникову. Драма безъ сомнѣнія гораздо лучше въ оригиналѣ, нежели въ такомъ сухомъ очеркѣ), но, для разъясненія музыкальныхъ намѣреній Глинки, мнѣ казалось необходимымъ прослѣдить *всю* сцены и остановиться нѣсколько больше на тѣхъ подробностяхъ, которыя, какъ увидимъ, послужатъ основой для музыки. Въ слѣдующей, заключительной статьѣ займемся самою партитурой.

Въ каждомъ *) истинно-изящномъ произведеніи сторона техническая и сторона эстетическая слиты неразрывно, но для критическаго разбора часто приходится отдѣлять эти стороны другъ отъ друга, или по крайней мѣрѣ давать перевѣсъ которой нибудь изъ двухъ,—сообразно съ точкою зрѣнія.

*) Т. и М. Вѣстникъ. 1857, № 48.

Въ настоящемъ случаѣ точка зрѣнія обуславливается сама собою отъ случайныхъ обстоятельствъ. Технической разборъ превосходной партитуры, о которой у насъ здѣсь рѣчь идетъ, былъ бы невозможенъ безъ большого числа нотныхъ примѣровъ, а самые примѣры эти не послужили бы читателямъ на пользу, потому что представили бы имъ только отрывочныя музыкальныя мысли, мотивы, подробности гармонизаціи и оркестровки, тогда какъ *цѣлое* этой музыки, впечатлѣніе ея, характеръ, остались бы по прежнему неизвѣстны. Нотные примѣры, какъ ближайшія и необходимыя пособія технического разбора, только тогда истинно-полезны, когда критикъ можетъ рассчитывать, что въ рукахъ его читателя, кромѣ примѣровъ, находится и самая партитура или, по крайней мѣрѣ, полное ея переложеніе для фортепіано (clavierauszug). Слѣдовательно теперь, когда музыка въ драмѣ «Холмскій» еще не напечатана, ни въ видѣ партитуры, ни въ видѣ фортепіаннаго переложенія, — разбирать эту музыку технически, хотя бы и въ специальномъ журналѣ, было бы еще не своевременно. Пробѣлъ этотъ по необыкновенной замѣчательности музыки въ «Холмскомъ» съ технической стороны предстоить пополнить впоследствии, а на нынѣшній разъ ограничиться почти одною стороною эстетическою, имѣя въ виду главную цѣль: руководить читателей въ уразумѣніи поэтическихъ намѣреній Глинки на тотъ случай, еслибы читателямъ пришлось услышать эту музыку въ исполненіи въ концертѣ, или — что еще лучше — вмѣстѣ съ самой драмой, въ театрѣ.

Комментаріи на сонаты, квартеты, симфоніи, вообще на чисто-инструментальную музыку (особенно безъ особыхъ заглавій и программъ), представляютъ во многихъ частяхъ «неизбѣжный» произволъ со стороны истолкователя. Припоминая, сколько на свѣтѣ существуетъ комментариевъ вздорныхъ, даже нелѣпыхъ на самую ясную и образцово-геніальную музыку, — читатели могутъ питать порядочное недовѣріе къ такого рода поэтическимъ «истолкованіямъ» данныхъ нотъ. Въ настоящемъ случаѣ, по счастью, дѣло комментатора значительно легче и степень недовѣрія со стороны читателей весьма ограничена.

Глинка написалъ музыку къ драмѣ, (съ которою читатели уже ознакомились), слѣдовательно и въ увертюрѣ и въ антрактахъ не слѣдуетъ искать ничего инаго, кромѣ поэтическихъ образовъ, вызываемыхъ пьесою Кукольника. Въ музыкѣ къ «Холмскому», какъ въ музыкѣ Бетховена къ гетеву «Эгмонту», кромѣ общей программы, т. е. данной пьесы, — есть данности и для подробностей въ музыкальныхъ намѣреніяхъ. Въ драмѣ встрѣчаются три нумера пѣнія и именно мотивы этихъ трехъ «пѣсенъ» послужили основою для значительной части инструментальной музыки — для увертюры и для одного изъ четырехъ антрактовъ. Въ остальныхъ трехъ — отношеніе къ каждому изъ дѣйствій, для котораго антрактъ служитъ увертюрой, опредѣляется почти съ перваго взгляда. Такимъ образомъ программа для каждого нумера партитуры врядъ ли можетъ подлежать сомнѣніямъ и спорамъ, — если только

не захотятъ искать въ программѣ и комментаріяхъ положительной передачи смысла каждаго такта, каждой малѣйшей подробности. Это въ музыкѣ рѣшительно невозможно и нелѣпо. Одна изъ главныхъ прелестей этого искусства всетаки—неопредѣлительность, неуволимость образовъ, несоизмѣримость идеального языка звуковъ съ разсудочнымъ языкомъ словесной рѣчи.

Увертюра начинается серьезнымъ, мрачнымъ вступленіемъ (F-moll $\frac{3}{4}$ Maestoso e moderato assai), въ стилѣ, близко напоминающемъ Керубини, отчасти—Бетховена. Смыслъ этого вступленія—общій характеръ драмы, трагическая участь самого Холмскаго: великіе замыслы и горькое разочарованіе. Все это здѣсь въ неясномъ, отдаленномъ намекѣ, будто темное, гадательное предвѣщаніе. Это преддверіе увертюры рисуетъ въ воображеніи и величавость князя и его царственные надежды и таинственное, враждебное ему вліяніе;—съ такими звуками сочетаются и угрозы судьбы Холмскому, и козни его враговъ. Драма Кукольника представляла для музыки тоже неудобство какъ и «Эгмонтъ» Гете, или Валенштейнъ Шиллера; главная основа пьесы—честолюбіе, дипломатическія, политическія интриги, астрологія, все элементы, для музыкальнаго языка, недоступны. Но какъ Бетховену перевѣсь политики въ гетевской трагедіи не помѣшала создать образцовыя красоты, такъ и Глинка не повредила антимузыкальная канва драмы «Князь Холмскій». Для художника музыкальнаго, кромѣ общаго впечатлѣнія пьесы, надо было остановиться на личности поэтической, волнующей страстью, вполне доступною для искусства звуковъ. Такою личностью является у Гете — Клерхенъ, въ драмѣ Кукольника—Рахиль съ ея несчастной, нераздѣленной, даже незнаемой любовью.

Характеръ и драматическое положеніе этой еврейской дѣвы, влюбленной въ русскаго вельможу, задуманъ авторомъ драмы чрезвычайно удачно, но къ сожалѣнію эта личность встрѣчается въ пьесѣ почти эпизодомъ!

Глинка съ глубокимъ художественнымъ тактомъ уравновѣсилъ этотъ важный недостатокъ драмы. Геніально воплотивъ въ музыкѣ «обѣ» еврейскія пѣсни, онъ на «Рахили» сосредоточилъ весь интересъ увертюры (и одного изъ антрактовъ).

Такимъ образомъ вслѣдъ за минорнымъ вступленіемъ начинается «Vivace ed agitato» $\frac{3}{4}$ F-dur *). Основнымъ мотивомъ взята тревожная мелодія Сна Рахили.

Я видала его,
Жениха моего.

Воплъ, завываніе, жалоба — проникнутая элементомъ еврейской національности. Взрывъ всего оркестра синкопами на диссонансныхъ аккордахъ,—

*) Надобно замѣтить, что этотъ мажорный тонъ звучитъ здѣсь полу-минорнымъ отъ постоянного употребленія малой сексты (des). Это выходитъ не F-dur собственно, а тонъ плагальный между F-dur и B-moll. Блестательное—незнаемое въ Германіи—подтверженіе новой теоріи Морица Гауптмана, допускающей существованіе тона «средняго» между мажоромъ и миноромъ (Moll-Dur-Tonart).

въ томъ же мрачномъ характерѣ, какъ и вступленіе увертюры, — широкимъ размахомъ рисуютъ опять личность Холмскаго и весь «пасосъ» драмы. Мотивъ Еврейки идетъ *diminuendo*, между тѣмъ какъ гобой—бѣлыми нотами приводитъ музыку въ тонъ D-moll, къ русскому мотиву пѣсни Ильинишны «Ходить вѣтеръ у воротъ».

Почему Глинка остановился на этомъ мотивѣ для второй главной идеи увертюры, тогда какъ шутливая пѣсня Ильинишны сама-по-себѣ чисто-вставочная и не имѣетъ прямого отношенія къ содержанію драмы, столько трагическому?

Такой вопросъ рождается невольно, но представляетъ затрудненія только на первый взглядъ.

Отвѣтомъ на вопросъ можетъ служить прежде всего—капризная, чисто-музыкальная фантазія; фантазіи, произволу художника, ограниченій и законовъ нельзя предписать; онъ находитъ ихъ въ самомъ себѣ. Но для развитой критики, желающей прослѣдить «органичность и причинность» въ художественномъ созданіи, такое объясненіе «капризомъ» еще слишкомъ недостаточно.

На мой взглядъ были двѣ причины, побудившія Глинку остановиться на пѣснѣ Ильинишны.

Во-первыхъ: русская національность, типически проявившаяся въ этомъ мотивѣ, родившемся будто невзначай и между тѣмъ будто подслушанномъ у народа. Типъ *русской* пѣсни въ ея столкновеніи съ пѣсней *еврейскою* долженъ былъ плѣнить музыканта, въ созданіяхъ котораго «мѣстный колоритъ» игралъ всегда такую важную роль. Притомъ же элементъ русскій былъ необходимъ для этой драмы въ ея цѣломъ, и слѣдовательно для музыки, представляющей это цѣлое, т. е. для увертюры.

Во-вторыхъ: въ словахъ пѣсни Ильинишны важное мѣсто занимаетъ «вѣтеръ» съ его перемѣнчивостью, которая споритъ съ перемѣнчивостью женскаго сердца.

Эта «перемѣнчивость, вѣтренность» въ примѣненіи къ самому Холмскому получаетъ характеръ ироніи, насмѣшки судьбы надъ его замыслами...

Вотъ какъ можно объяснить себѣ участіе мотива пѣсни въ этой трагической увертюрѣ.

Вся ея средняя часть занята контрапунктною разработкою русскаго мотива (въ $\frac{4}{4}$). Послѣ репризы первой части (мелодія еврейской, синкопъ и проч.) тема русской пѣсни является только намекомъ въ ритмѣ $\frac{6}{4}$ и въ мастерской, изумительной комбинаціи съ темою еврейскою и съ однимъ мотивомъ изъ вступленія къ увертюрѣ (F-moll).

Въ поворотѣ, въ серьезности превосходной увертюры, въ ея цѣломъ впечатлѣніи, есть какое-то родство съ увертюрой Эгмонта. Только формы глинка созданія, отъ избытка контрапунктныхъ сочетаній, не такъ ясны, не такъ пластичны какъ въ Эгмонтѣ. И это единственный упрекъ, который можно сдѣлать увертюрѣ «къ Холмскому», если смотрѣть на нее со стороны музыки

театральной, гдѣ «сложность» формъ и средствъ не совсѣмъ на мѣстѣ. Впрочемъ, при такой колоссальной способности къ контрапункту, какая была въ Глинкѣ, простительно даже нѣкоторое щегольство, виртуозничанье этою стороною. На взглядъ малопроевѣщенный «игра контрапунктомъ» какъ бы ни была свободна (что всегда у Глинки, въ лучшихъ его вещахъ), считается чѣмъ-то школьнымъ, схоластическимъ, сухимъ, тогда какъ эта сторона музыки въ композиторскомъ талантѣ такой же *даръ природы*, какъ и способность къ изобрѣтенію мелодій; а бороться съ природнымъ влеченіемъ для художника почти невозможно.

Перейдемъ къ № 2 разбираемой партитурѣ, т. е. къ антракту передъ вторымъ дѣйствіемъ.

Бетховенъ въ антрактахъ къ «Эгмонту» представилъ ихъ себѣ какъ непрерывную связь между дѣйствіями. Каждый антрактъ у Бетховена состоитъ изъ двухъ весьма разныхъ частей: первая непосредственно примыкаетъ къ послѣдней сценѣ дѣйствія, только что окончившагося; вторая—служитъ приготовленіемъ къ начальной сценѣ слѣдующаго дѣйствія. Въ партитурѣ Бетховена есть даже указанія положительныя, что онъ хотѣлъ, чтобы музыка въ оркестрѣ вступала при концѣ каждаго акта, еще до опущенія занавѣса, и чтобы занавѣсъ поднялся для слѣдующаго дѣйствія еще до окончанія антракта, чтобы—однимъ словомъ—драма и антракты ея были слиты въ одномъ сплошномъ впечатлѣніи;—требованіе идеальное, которому, при нынѣшнихъ условіяхъ театра, врядъ ли можно слѣдовать. Глинка задумалъ каждый антрактъ проще: именно, въ видѣ маленькой, частной увертюры для каждаго изъ дѣйствій, и въ Холмскомъ, какъ въ операхъ своихъ, для музыки антрактовъ избралъ самыя важныя драматическія моменты изъ предстоящаго дѣйствія. Во второмъ актѣ Холмскаго въ первый разъ является на сцену Рахиль (самое музыкальное лицо драмы). Первая ея пѣсня:

«Съ горнихъ странъ
Паль туманъ».

служитъ основою перваго антракта (A-moll $\frac{4}{4}$). Эта мелодія мѣрная, серьезная, проникнута характеромъ древности, какъ будто дѣйствительно старинный, еврейскій напѣвъ. Тотъ же характеръ и въ гармонизаціи, и въ канонической разработкѣ. Мрачное общее настроеніе драмы, что то зловѣщее, грозящее прорывается въ короткихъ репликахъ, то смычковыхъ, то духовыхъ. На сколько минорная часть мелодіи и та часть, гдѣ аккорды чередуются въ старинныхъ тональностяхъ, типически рисуетъ воспоминанія ветхозавѣтнаго народа, на столько же мажорная часть мелодіи—восхитительно инструментованная—дышетъ женственною прелестью красавицы—Еврейки.

Этотъ небольшой антрактъ—образцовое, великое произведеніе, и самъ по себѣ, одинъ могъ бы сдѣлать имя Глинки безсмертнымъ.

Самая пѣсня Рахили «Съ горнихъ странъ» (во второмъ явленіи втораго акта) въ сущности совсѣмъ тоже, что и антрактъ; но въ гармонической обра-

боткѣ есть довольно разницы. Мажорныя фразы являются не въ пѣніи, а только въ заключительномъ ритурнелѣ. Главной, минорной мелодіи приданъ аккомпаниментъ скрипокъ (секстами), сообщающій меланхолическому мотиву особенный оттѣнокъ нѣжности, котораго нѣтъ въ антрактѣ.

Пѣсня Ильинишны (D-moll) знакома намъ пѣбликомъ по увертюрѣ. Но тамъ она обработана какъ мелодія симфоническая, — на своемъ же мѣстѣ она является въ самомъ простомъ, популярномъ видѣ. Здѣсь чрезвычайно-много зависитъ отъ исполненія: оно требуетъ не пѣвицы (пѣсня написана для низкаго, контральтоваго голоса старухи), а хорошей актрисы, близко знакомой съ приемами русскихъ простолюдиновъ. Такова была Гусева, для которой и была написана эта роль съ пѣснею. Тутъ надо много плутоватости подъ видомъ незатѣйливости и простодушія. Быстренькій перелетъ флейты, потомъ кларнета, въ ритурнелѣ, чудесно рисуетъ своенравіе и шаловливость героя пѣсни — вѣтра.

Мы видѣли — изъ очерка драмы — что въ третьемъ дѣйствіи рѣшается судьба Рахили, вскорѣ послѣ того, какъ она пѣла свой «сонъ», — но характеръ Еврейки и мелодіи ея второй пѣсни (сонъ) послужили основою для увертюры. Другая важная сцена третьяго акта — обольщеніе князя Холмскаго Адельгайдой, внушеніе ему мысли сдѣлаться независимымъ государемъ.

Именно къ этой сценѣ относится второй антрактъ. (B-dur $\frac{6}{8}$). Послѣ небольшого «вступленія» диссонансными аккордами одиноко звучитъ доминанта (f) въ валторнахъ; мастерское приготовленіе къ слѣдующей мелодіи, сладкой, нѣжной, страстной, чудесно-живописующей любовное объясненіе. Плавный ритмъ и мягкая, чарующая инструментовка, постоянно сопровождаютъ главную мысль, порученную скрипкамъ и виолончелямъ (въ октаву). Будто слышенъ голосъ тенора, Холмскаго; отвѣты духовыхъ инструментовъ сопрано — Адельгайды. Царственные замыслы князя превосходно высказаны въ величавыхъ порывахъ басовыхъ инструментовъ (басы, фаготы и тромбонъ). Изъ сліянія этихъ двухъ элементовъ, — нѣжной, страстной любви, и царственности, — обратившихся въ чудесные музыкальные мотивы, созданъ весь антрактъ, блистающій и мелодическою прелестью, и самыми счастливыми контрапунктными сочетаніями. Истиннымъ, глубокимъ драматизмомъ дышитъ здѣсь каждый звукъ, и при всемъ единствѣ общаго характера, которымъ проникнута вся эта партитура, во второмъ антрактѣ гениальность Глинки является съ какихъ то новыхъ сторонъ. Вторая пѣсня Рахили, ея «сонъ»

«Я видала его,
Жениха моего».

задумана и выдержана въ характерѣ изступленной страстности. Главную мелодію мы знаемъ уже изъ увертюры.

Декламационному элементу здѣсь данъ перевѣсъ въ сравненіи съ чисто-мелодическимъ. Эта тревожно-драматическая картинка въ родѣ тѣхъ неболь-

шихъ, но великихъ драматическихъ «пѣснь», которыя называются (Lieder) Франца Шуберта.

Только Шубертъ никогда бы такъ не оркестровалъ своихъ вещей, какъ Глинка, потому что, хотя писалъ для оркестра, далеко не имѣлъ того таланта къ инструментовкѣ, который такъ изумительно-сильнъ въ нашемъ безсмертномъ соотечественникѣ.

«Сонъ Рахили» оркестрованъ тою же смѣлою, могучею кистью, которой мы удивляемся въ его операхъ и симфоническихъ фантазіяхъ.

Со стороны «практической» третій номеръ пѣнія въ драмѣ «Холмскій» можетъ подлежать нѣкоторому упреку въ томъ отношеніи, что въ своей страстности, тревожности и драматической силѣ слишкомъ труденъ для исполнительницы не-оперной. На какомъ театрѣ найдется драматическая актриса для роли Рахили, способная какъ слѣдуетъ выполнить этотъ «Сонъ»?—способная свободно, вѣрно и изящно «сказать» эти строки:

«Онъ невѣсту свою
Съ смѣхомъ бросилъ въ рѣку».

и передать ихъ трагическій смыслъ такъ, какъ передалъ Глинка своими нотами?

Но идеальность, пренебрегающая иногда «реальными» преградами, не есть ли всегдашняя спутница генія?

Антрактъ передъ *) четвертымъ дѣйствіемъ—военный маршъ (C-dur, трио: C-moll).

Нельзя не видѣть, что образцомъ для своей музыки къ «Холмскому» Глинка избралъ музыку Бетховена къ «Эгмонту». Кромѣ нѣкотораго сходства въ общемъ характерѣ—на что уже были указанія—замѣтно сходство даже въ выборѣ тоновъ (что для музыкантовъ гораздо важнѣе, нежели обыкновенно думаютъ). Увертюра—F-moll и F-dur; такъ и въ Эгмонтѣ; пѣсня Клерхенъ (Freud voll und Leid voll)—A-dur; здѣсь въ тонѣ А первая пѣсня Рахили въ самой пьесѣ и въ первомъ антрактѣ.

Наконецъ, въ одномъ изъ антрактовъ Бетховена, есть военный маршъ—C-dur съ минорнымъ трио: точно такъ и у Глинки. Но такого рода «подражаніе» можетъ только прибавить чести художнику, если онъ въ созданіи своемъ остался новымъ, оригинальнымъ и русскимъ **).

Быстрый, смѣлый маршъ начинается сильнѣйшимъ ударомъ литавръ (съ

*) Театральн. и Музык. Вѣсти., 1857 г., № 49.

***) Замѣчательна еще другая особенность въ расположеніи тоновъ этой партитуры. Въ нихъ встрѣчается вся гамма главнаго тона F-dur. Увертюра—F; Сонъ Рахили—G; первый антрактъ и первая пѣсня—A; второй антрактъ—B; третій—C; четвертый—D; пѣсня Ильинишны написана въ D-moll, но послѣ (въ 1855 г.) самимъ авторомъ переложена и переоркестрована въ E. Изъ послѣдняго обстоятельства можно сообразить, что эта «особенность» не случайна.

доминанты на тоніку). Призывъ, напоминающій «вѣчевой колоколь». Все дышетъ рѣшимостью, надеждою на побѣды, завоеванія.

Въ минорной половинѣ марша (какъ у Бетховена) ропотъ народа. Порывы Холмскаго привели его къ постыдной неудачѣ, къ измѣнѣ...

Товарищи воеводы оставляютъ Холмскаго, уходятъ; за ними съ трубными звуками и войско.

Князь (вслѣдъ войску, съ отчаяніемъ).

«Умолкайте!.. Какъ похоронный звукъ
Труба гремитъ!.. Какъ будто въ бурномъ морѣ
Одинъ, къ доскѣ прикованный, плыву я
И мысли надо мной встаютъ валами»...

Вотъ моментъ драмы, воплощенный Глинкою въ неподобномъ заключеніи марша. Трубамъ порученъ главный мотивъ марша. При заключеніи его, на постоянной педали литавръ (чередованіе тоники и доминанты) труба повторяетъ еще въ послѣдній разъ главную мысль и замираетъ будто вдалекѣ.

Слушая эту музыку нельзя не восхититься, какъ глубоко слилась она съ сюжетомъ и придала ему несравненно больше прелести! нельзя не любоваться, какое великое пособіе для драматическаго впечатлѣнія звукъ музыкальный. Тайнственной силою своею проникая въ глубину души, высказывая ея настроеніе съ такихъ сторонъ, которыя недоступны ни слову, ни сценическому исполненію, музыка рождаетъ драму въ драмѣ, открываетъ для поэтической мысли новыя, необъятныя горизонты.

Не жалко-ли, что этимъ дружнымъ сліяніемъ двухъ искусствъ, столько разныхъ и столько другъ другу родственныхъ, еще такъ мало умѣютъ пользоваться? «Оперы» и въ наше время блистаютъ отсутствіемъ поэтическаго смысла, нелѣпостью или пошлостью драматической канвы, а въ антрактахъ самыхъ лучшихъ драмъ и комедій мы обязаны слушать почти исключительно— вальсы да польки!

Музыка антрактовъ, посредственная даже, но сколько-нибудь соответствующая содержанію піесы, не можетъ ни въ какомъ случаѣ повредить драмѣ, а музыка хорошая, превосходная и нарочно для драмы написанная, увеличиваетъ достоинство самой піесы настолько, что и мѣру сыскать трудно.

Антрактъ передъ послѣднимъ дѣйствіемъ «Холмскаго» со многихъ сторонъ еще замѣчательнѣе прочихъ.

Въ картинахъ великихъ живописцевъ встрѣчаются вдохновенныя, характерныя фізіономіи, такъ глубоко проникнутыя драматическимъ моментомъ, въ зависимости отъ избранной художникомъ задачи, что будто вся страсть, волнуемая этихъ людей, перешла на полотно, вся ихъ душа вылилась въ выраженіи глазъ, устъ, во всей живой игрѣ лица. Такія фізіономіи, созданныя Рафаэлемъ, Микелемъ-Анжело, Тиціаномъ, Мурильо, Пуссеномъ, Рубенсомъ и др. сдѣлались для художниковъ и эстетиковъ постоянными типами ужаса, злобы, гнѣва, страданія, радости, умиленія и т. д.

Въ музыкѣ, до извѣстной степени, т. е. въ предѣлахъ свойственныхъ этому «психическому» искусству, возможна такая же пластичность.

Лучшимъ примѣромъ ея—послѣдній антрактъ къ Холмскому. Эта образцово-трагическая музыка можетъ служить типомъ «изступленнаго отчаянія».

Неудача на Вѣчѣ круто перевернула всю судьбу князя Холмскаго. Замысль измѣны, высказанный имъ всенародно, разомъ оторвалъ отъ него всѣхъ товарищей и сподвижниковъ. Сановники, войско и народъ отъ него отступились, какъ отъ зачумленнаго.

«Что я теперь? Безъ войска восвода!

Я русскій князь, безъ княжества отчины!

Безъ церкви, православный христіанинъ!

Одинъ среди столицы многолюдной,

Оставленный врагами и друзьями

Безъ слугъ, безъ войска, безъ казны... одинъ!»

Страшные эти упреки самому себѣ Холмскій старается подавить любовью къ Адельгайдѣ, надеждой на ея любовь, но и эти послѣднія надежды ему измѣняютъ! Все рушилось! въ будущемъ—опала, гибель, казнь!

Эту отчаянную безвыходность, этотъ переломъ въ судьбѣ Холмскаго, этотъ высшій паюсъ драмы, чудно рисуетъ музыка послѣдняго антракта. (D-moll $\frac{4}{4}$).

Надобно слышать тревожныя мучительныя тріолы смычковыхъ въ энергическомъ ритмѣ, надобно слышать взрывъ цѣлаго оркестра ff, гдѣ все дрожить, трепещетъ, бьется горячечнымъ пульсомъ, въ бреду, въ безумномъ припадкѣ отчаянья. Словами понятія объ этой музыкѣ не передать!... Но вотъ душевная буря стихаетъ; пароксизмъ бѣшенства миновалъ; на минуту являются образы нѣсколько-утѣшительные, будто издалека, не смѣло, на постоянно-мрачномъ и тревожномъ общемъ фонѣ; историческій колоритъ всей картины и воинственный характеръ князя постоянно присущи этимъ звукамъ. Потомъ отчаяніе снова бушуетъ въ Холмскомъ; опять тотъ же вопль растерзанной души, тотъ же судорожный взрывъ бѣшеннаго отчаянія. Разорваны послѣднія надежды; лопнули послѣднія струны, — опять все стихаетъ и завершается теплыми, успокоительными звуками (D-dur), будто религиозная мысль, примиряющая Холмскаго съ существованіемъ среди потерь безвозвратныхъ.

Холмскій (соединяя руки Адельгайды и Княжича, и указывая на небо):

Просите у него благословенья

Страдальческими, чистыми устами,

Для Холмскаго ужъ небеса закрыты!

Молитесь за измѣнника! Не плачьте,

Не жгите благодарными слезами...

Онѣ меня отъ казни не спасутъ.

Такъ и въ музыкѣ здѣсь: въ мажорномъ тонѣ послѣ отчаянной тревоги минора, въ «piano e dolce» послѣ «fortissimo ed agitato», въ мѣрной пуль-

саці литавръ во время протяжныхъ нотъ скрипокъ и флейтъ «не молитва» собственно, но жажда религіознаго успокоенія; кроткое, аскетическое, несмѣлое приближеніе къ этой единственной отрадѣ со стороны преступника, отверженнаго землею и небомъ....

Повторяю, что вовсе не берусь передавать словами музыкальныя красоты одного изъ вдохновеннѣйшихъ созданій великаго русскаго музыканта, который въ трагическомъ паосѣ такъ близко подошелъ къ Бетховену и Глуку; повторяю, что вовсе не приверженецъ музыкальныхъ комментариевъ, которые чѣмъ больше стремятся къ «красноглаголинію» тѣмъ больше удаляются отъ разбираемой музыки; но припоминая оговорку, сдѣланную въ началѣ разбора, что въ настоящемъ случаѣ «произволь» со стороны истолкователя «почти» невозможенъ (драма на лицо), полагаю, что замѣтки мои о «смыслѣ» этого произведенія Глинки будутъ не бесполезны для тѣхъ, кто захотѣлъ бы съ этою музыкою ознакомиться на дѣлѣ. Не отъ всякаго можно и должно требовать такого вниканія въ предметъ, которое непременно требуется отъ человѣка спеціально-пишущаго объ этомъ предметѣ.

Нѣсколько словъ въ заключеніе. Музыка въ драмѣ «Князь Холмскій», при строжайшемъ и безпристрастнѣйшемъ разборѣ, оказывается однимъ изъ капитальныхъ твореній гениальнаго русскаго музыканта. Если при сравненіи съ произведеніемъ совершенно однороднымъ, съ музыкою Бетховена къ Эгмонту Гёте, «увертюра» къ Холмскому безъ сомнѣнія должна уступить бетховенской (еще свѣтъ не производилъ художника, который бы въ «симфоническомъ» стилѣ могъ сравняться съ Бетховеномъ, а «увертюры» относятся къ тому же роду), прочіе нумера въ произведеніи Глинки, по моему крайнему убѣжденію—едва ли уступаютъ антрактамъ и пѣснямъ въ партитурѣ Бетховена къ Эгмонту. Обѣ пѣсни Рахили даже лучше пѣсенъ Клерхенъ, въ которыхъ отзывается чисто-нѣмецкая сентиментальность и та мѣньшая способность въ собственно-«вокальной» сторонѣ, которая вредитъ Бетховену и въ его оперѣ, и почти во всемъ, что онъ писалъ для «отдѣльнаго» солистнаго пѣнія (не для хоровъ).

Такое сравненіе съ музыкой къ Эгмонту, «всесвѣтно-признанной за чудо искусства», можетъ показаться слишкомъ смѣлымъ, даже дерзновеннымъ, но все это — «до поры до времени». Когда нибудь узнаютъ же нашего Глинку въ Европѣ, отведутъ ему въ общемъ сознаніи понимающихъ дѣло то мѣсто въ искусствѣ, которое онъ занялъ силою своего генія. Для тѣхъ изъ русскихъ, кто и теперь уже разумѣетъ и цѣнитъ эту высокую гениальность, естественно рождается «обязанность» (о которой я замѣчалъ по случаю изданія оперы «Жизнь за Царя»), обязанность, всѣми силами стремиться къ распространенію твореній Глинки въ ббльшемъ и ббльшемъ кругу; къ ближайшему ознакомленію съ красотами его музыки—словомъ и дѣломъ.

По случаю музыки къ драмѣ «Холмскій» надобно выразить два горячія наши желанія:

1) Чтобы здѣсь, или за границей, поскорѣе вся эта партитура (небольшая) была награвирована.

2) Чтобы на Александринскомъ Театрѣ возобновили эту піесу Кукольника; «Князь Холмскій» на сценѣ долженъ имѣть много очень счастливыхъ, эффектныхъ моментовъ. Драма эта можетъ быть дана съ успѣхомъ, при нынѣшнихъ средствахъ русской труппы, съ успѣхомъ никакъ не меньшимъ, какъ другія піесы Кукольника, которыя не сошли съ репертуара.

Между тѣмъ музыка Глинки, чрезвычайно скрасивъ представленіе, явилась бы въ настоящемъ своемъ видѣ, на своемъ мѣстѣ. Въ театрѣ она подошла бы несравненно ближе къ идеалу художника, нежели при самомъ тщательномъ исполненіи отдѣльно отъ драмы, въ концертѣ.

Будемъ надѣяться, что при возрастающемъ сочувствіи къ дѣламъ великаго нашего соотечественника и эти желанія наши осуществятся.



Еще нѣсколько словъ о вандальствѣ въ отношеніи оперъ *).



Послѣдними словами статьи о варварскомъ искаженіи Эврианты въ Парижѣ было опасеніе наше, чтобъ и у насъ въ Россіи не вздумали подражать пагубному Парижскому примѣру.

Съ ужасомъ представляемъ себѣ возможность, что когданибудь (лѣтъ черезъ двадцать, тридцать, какъ случилось съ Эвриантой) вандалы наложатъ руки на геніальныя партитуры нашего Глинки: музыку къ полету Черномора изъ 4-го акта Руслана, вставятъ для эффекта въ сцену Сусанина съ Поляками въ лѣсу; или въ село Домнино пригонятъ толпу Кавказцевъ и заставятъ въ 1-мъ актѣ оперы «Жизнь за Царя» проплясать лезгинку!

Продѣлки съ «Эвриантою» никакъ не менѣе нелѣпы и чудовищны, а вѣдь существуютъ же въ столицѣ вкуса!

Намъ случилось же, напримѣръ, слышать толки о томъ, что для «удобствъ» исполненія оперы «Жизнь за Царя» не мѣшало бы отрѣзать весь финалъ втораго дѣйствія съ прихода польскаго вѣстника, т. е. закончить актъ просто мазуркою; кромѣ того (бездѣлица!) въ эпилогѣ выпустить хоръ «слався, слався Святая Русь» при его появленіи въ первый разъ, прежде терцета, т. е. начать эпилогъ прямо терцетомъ.

*) Театр. и Муз. Вѣст. 1857 г. № 45.