

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 2.

8 ЯНВАРЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресенья).

Цѣна 10 руб. серебъ въ годъ съ доставкою на домъ, иногородные прилагаютъ за посылку 1 руб. сар.

Подписка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Божьняго Театра, въ домѣ Китнера кв. № 33., въ книжномъ магазинѣ П. Ратькова и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

Подписавшіеся въ теченіи Января, получатъ журналъ съ перваго номера.

Содержаніе: Замѣтки М. И. Глинки объ инструментовкѣ. — Бесѣды Фердинанда Гиллера съ Россійскимъ Театраломъ. — Письмо къ издателю (А. Д. Улыбышева). — Опера, балетъ и новости. (М. Раппапорта). — Концертъ С.-П.-Бургскаго Филармоническаго Общества, въ пользу вдовъ и сиротъ, 15-го января. — Нувеллисть. — Александринскій театръ (В. Стоюнина). — Русскій спектакль на Михайловскомъ театрѣ 2-го января 1856 года. (Театрала). — Михайловскій театръ (Парль де Сепъ-Жульентъ) — Объявленія.

ЗАМѢТКИ М. И. ГЛИНКИ

ОБЪ ИНСТРУМЕНТОВКѢ.

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ.

Согласно плану, высказанному мною въ первой статьѣ Вѣстника «Музыка и толки о ней», я намѣренъ былъ уже съ этого втораго № журнала начать общанный курсъ музыкальной техники, приспособленный къ понятію людей, мало-знакомыхъ съ музыкальнымъ дѣломъ.

Знаменитый нашъ композиторъ, Михаилъ Ивановичъ Глинка, узнавъ о моемъ намѣреніи пожелалъ помѣстить въ Музыкальномъ Вѣстникѣ замѣтки свои объ инструментовкѣ, записанныя мною съ его словъ, еще въ 1852 году. — Предметъ этихъ замѣтокъ: употребленіе инструментовъ въ сочиненіяхъ для оркестра, оркестровка вообще; та отрасль музыкальныхъ знаній, которая, по настоящему, должна довершать техническій музыкальный курсъ. — По методическому плану (безъ чего невозможна ясность, понятность изложенія) до инструментовки еще долго не дойдетъ рѣчь въ моихъ статьяхъ. Но спѣша воспользоваться желаніемъ М. И. Глинки, позволяю себѣ нарушить методичность, «забѣжать въ передъ» и помѣщаю здѣсь его «замѣтки» отдѣльными статьями. Какъ результатъ опытности такого худож-

ника какъ М. И. Глинка, онѣ должны быть въ высокой степени любопытны и полезны для знатоковъ. Если же для остальныхъ читателей, непосвященныхъ въ тайны музыкальнаго сочиненія, иное здѣсь можетъ показаться несовсѣмъ яснымъ то пусть они вспомнятъ, что въ предположенныхъ мною статьяхъ дойдетъ очередь до всѣхъ предметовъ, которыхъ «замѣтки» касаются вскользь, и тогда, при постепенномъ изложеніи само собою разъяснится все, что здѣсь помѣщено въ сжатомъ, результатномъ видѣ.

А. СЪРОВЪ.

Тональность и характеръ оркестрныхъ инструментовъ.

Сила звучности инструмента состоитъ въ обратной пропорціи къ количеству звуковъ доступныхъ инструменту. Оттого :

1) Инструментъ о двухъ нотахъ, самый сильный по звуку: *литавры*; единственный изъ *ударныхъ* инструментовъ (à percussion), съ нѣсколькими-опредѣленнымъ звукомъ (хотя все-таки имѣющимъ свойство *гула*). Даетъ только — *доминанту* (вопросъ) и тоникку (отвѣтъ). Посредствомъ перестраиванія, тоны (Tonarten) для него *всѣ* равны.

2) Инструментъ о трехъ нотахъ (доминанта, тоника и терція) — *труба, тромбета*. Имѣетъ и секунду, но уже не совсѣмъ вѣрную и не столько натуральную и звучную какъ тѣ три ноты. Отъ перестраиванія (change) тоны также почти всѣ равны.

3) Инструментъ, дающій уже нѣчто въ родѣ гаммы діатонической — *вальдгорнъ* (corn). На верхней октавѣ (теноровой) — есть уже кряду: c, d, e, f, g, (a — трудно). Хроматическая гамма *не* въ натурѣ инструмента. Rechange отъ C — до c. Но самые выгодные для инструмента по звучности тоны: D, Es, E, F. Тоны (Tonarten) ниже d — трепать; а начиная съ G звукъ нѣсколько насильственъ (forcé). (NB. Терція *не* можетъ служить «comme note sensible» для тона суб-доминанты — будетъ немного *низка*). Здѣсь дѣло идетъ о мѣдныхъ инстру-

ментахъ «натуральныхъ» т. е. безъ вентилей и объ употребленіи оркестра согласно *классическимъ образцамъ*.

Общая замѣчанія о *первой* группѣ инструментовъ (лятавы, троп. и согни). Они служатъ прежде всего для опредѣленія данной *тональности*. Ихъ звукъ сильный, прорѣзывающій всю массу оркестра, долженъ быть по большей части употребленъ такъ какъ *форсы*, темныя *плтн* въ картинѣ.

Духовые деревянные.

А) Группа инструментовъ издающихъ звуки посредствомъ *трости*. (Instruments à *anche*, Rohrinstrumente).

2) *Кларнеты*. Интонація ихъ никогда не можетъ быть совершенно *вѣрна* — отъ свойства матеріала, изъ котораго этотъ инструментъ дѣлается (дерево твердое и гибкій тростникъ). Употреблять ихъ должно съ большою осторожностью; послѣ паузы — они часто срываются и издають звукъ рѣзкій, противный, въ родѣ гусиного крика.

Мало вѣрности, но много эффекту. Для тоновъ съ бемолями — clarinetto in B, для тоновъ съ діэзами, clar. in A. Но *многихъ* бемолей или діэзовъ надо избѣгать. Ходы *терціями* (для *двухъ* кларнетовъ въ оркестрѣ) очень удобны. Въ натуральныхъ тонахъ пассажи въ родѣ *agreggio* выходятъ красиво. Самыя верхнія ноты неприятно-крикливы, а самыя нижнія имѣютъ особенный, угрюмый, фантастическій характеръ. Звукъ отъ средняго с, до g, слабые и глухіе должны быть употребляемы съ осторожностью. Clarinetto in C вообще крикливъ и невѣренъ.

2. *Фаготъ*. Интонація по большей части сомнительная. Регистры очень неровны. Лучшія ноты *наверху*, отъ тенороваго d. (но съ особеннымъ свойствомъ перелива звука, такъ, что иногда отдаются какъ будто октавой выше, какъ у флейты). Очень сильны и красивы (хотя нѣсколько *режутъ*) ноты *contra* B, C, D, Es, E, F. Отъ G, (1-го виолончельнаго) до тенороваго (средняго) с, включительно, то есть весь *medium* инструмента — регистръ слабый, невѣрный и неприятно-смѣшной (*grotesque*). Самое лучшее употребленіе фаготовъ у Вебера, Fag 1^o — высокій регистръ тенора, Fag 2^o — контрабасныя ноты. Самый натуральный тонъ F, потомъ B, и параллельные имъ миноры, C — нехорошъ (отъ некрасивости тоника на 2-хъ октавахъ). Ходы *терціями* очень удобны и хороши, ходы *секстами* неупотребительны (отъ неровности регистровъ).

3. *Гобой*. Лучшій изъ духовыхъ инструментовъ, по вѣрности интонація и по богатству средствъ; переходъ къ смычковымъ. На немъ можно исполнять *стаккато* весьма удобно и красиво. *Много* силы и выразительности въ натуральныхъ тонахъ: C, G и D,

(съ параллельными минорами). Отъ рѣзкости интонаціи ходы *терціями* некрасивы и должны быть употребляемы рѣдко. Самые красивые интервалы (для *двухъ* гобоевъ въ оркестрѣ), *квинта*, *секста* и *септима*, особенно съ задержаніями (какъ *всегда* у Глука). Мягкая октава гобоя — отъ а до а. Выше — крикъ; ниже — гусь (но въ особенныхъ, рѣдкихъ случаяхъ и низкія ноты гобоя могутъ принести свою пользу).

В) инструментъ, издающій звукъ безъ пособія трости (*sans anche*, ohne Rohr).

4) *Флейта* не отличается опредѣленностью интонаціи. Характеръ звука вообще довольно *мягкій* свистъ, безъ особенной силы. Самые натуральные тоны — D и G (но *H moll* несовсѣмъ удобенъ), хороши также F и B. Въ тонахъ съ діэзами и выгодныхъ для флейты, она получаетъ характеръ праздничный, въ тонахъ съ бемолями или менѣе выгодныхъ, она звучитъ тускло, принимаетъ оттѣнокъ страдальческой. На самыхъ низкихъ нотахъ, характеръ *мистическій*, но звукъ очень слабъ. Средній (настоящій оркестрный) регистръ — отъ средняго d до высокаго f — дальше свистъ, болѣе и болѣе пронзительный и неприятный, но выгодный для *forte*.

Общая замѣчанія о *духовыхъ деревянныхъ*:

Вообще звукъ ихъ лишенъ энергіи (*Son flasque*); хотя въ немъ возможно до нѣкоторой степени и *crescendo* и *diminuendo*, но на силу звука не слѣдуетъ особенно разсчитывать. Всѣ духовые служатъ по преимуществу для *колорита* оркестра. Хроматическіе ходы *очень* свойственны этимъ инструментамъ.

Смычковые инструменты:

Самые богатые разнообразіемъ звуковъ, обширностью регистра и средствами *видоизмѣнять* исполненіе, но самые бѣдные *силою* звука (2 гобоя въ оркестрѣ очень легко переслываютъ 8 первыхъ и 8 вторыхъ скрипокъ). Оттого дѣйствуютъ и получаютъ силу только въ массѣ. Ихъ главный характеръ — *движеніе*. Чѣмъ больше движенія, *звѣнящихъ* извѣствовъ дано смычкамъ, тѣмъ лучше оркестровка. Отъ смычковыхъ инструментовъ зависить и *прозрачность* и *настоящая сила* оркестра. Съ этой стороны выше всѣхъ по оркестровкѣ — Глукъ, Гендель и Бахъ.

Нѣтъ никакой надобности слѣдовать общепринятой рутинѣ, чтобы первыя скрипки были *выше* вторыхъ, вторыя выше альтовъ, альты выше виолончелей. Напротивъ, чѣмъ больше будутъ *сплетаться* и *расплетаться* эти *звѣнящія* инструменты, тѣмъ ближе будутъ къ своему натуральному характеру, тѣмъ лучше исполнять свою роль въ оркестрѣ.

Объ *альтахъ* надо замѣтить, что въ нихъ есть переливчатость звука отчасти какъ въ *фаготахъ*, къ которымъ они составляютъ переходъ отъ смычковыхъ.

Альты—свойства самага разнаобразнаго, *protéiformes*. Тоны для смычковыхъ вообще самыя натуральныя: D, A, потомъ G, F, B, Es, съ ихъ параллельными мно-рами, E-dur особенно хорошъ въ скрипкахъ, но такъ какъ неловокъ для остальнаго оркестра, то требуемое равновѣсіе нѣсколько нарушается. H-dur также очень красивъ въ скрипкахъ, но требуетъ сильно-развитой виртуозности, а потому не для оркестра.

Тоны As d., Des, Ges (Fis) должны быть рѣшительно исключены изъ оркестра смычковыхъ (значитъ изъ оркестра вообще), какъ чрезвычайно-неловкіе. (Разумѣется здѣсь берется въ расчетъ *быстрота* движенія. Въ *Adagio* *esp* тоны возможны). Тонъ C (не смотря на свою простоту и натуральность) въ скрипкахъ не звученъ, *тусклъ* и не изъ самыхъ удобныхъ. Въ блестящемъ *forte* этотъ тонъ не можетъ обойтись безъ подмоги сильно звучныхъ инструментовъ, тромбоновъ и т. п. (финалъ V симфонія Бетховена). Гаммы для смычковыхъ удобнѣе *диатоническія* чѣмъ *хроматическія*.

Остальные инструменты (которыми такъ богаты *новѣйшія* партитуры) — тромбоны, офикледа, контрафаготъ, piccolo (дрянной инструментъ, безъ интонаціи), piatti, triangolo, большой барабанъ, также арфа, Corno inglese, corno di bassetto, clarinette basse и т. д. Составляютъ *роскошь* оркестра—т. е. могутъ и должны быть употребляемы въ особенныхъ случаяхъ, въ видѣ исключенія, но никакъ не должны входить въ расчетъ настоящей *сущности* оркестра.

Къ этому же разряду прибавочныхъ инструментовъ должно отнести столько употребительное въ наше время, семейство мѣдныхъ инструментовъ съ *вентиллями*. Посредствомъ вентилей они могутъ брать всѣ возможные интервалы, зато лишены первоначальнаго, свойственнаго мѣднымъ трубамъ воинственно-энергиче-скаго характера, и, къ сожалѣнію, по большей части невѣрны въ интонаціи.

БЕСѢДЫ ФЕРДИНАНДА ГИЛЛЕРА СЪ РОССИНИ.

(Изъ нѣмецкой музыкальной газеты, издаваемой въ Кельнѣ).

Редакція Музыкальнаго Вѣстника поставитъ себѣ неизмѣннымъ правиломъ давать сколько возможно болѣе оригинальныхъ, русскихъ статей; переводы будетъ помѣщать только въ такомъ случаѣ, если иностранная статья рѣшительно выходитъ изъ круга обыкновеннаго, или чѣмъ-нибудь въ высокой степени замѣчательна. Но именно подъ это условіе подходитъ статья Гиллера, которой начало помѣщается въ этомъ №. Фердинандъ Гиллеръ, одинъ изъ знаменитѣйшихъ въ Германіи музыкантовъ нашего времени, приобрѣвшій въ особенности извѣстность какъ отличнѣйшій капельмейстеръ, на водахъ въ Трувиллѣ встрѣтился нынѣшнимъ лѣтомъ съ Россини. Объ ихъ свиданіи и разговорахъ было сообщено

въ разныхъ журналахъ музыкальныхъ и не музыкальныхъ; но и самъ Гиллеръ напечаталъ свои бесѣды съ Россини (Plaudereien mit Rossini — изъ Кельнской газеты опѣ помѣщены и въ Берлинской музык. газетѣ: Эхо) — бесѣды, которыя не могутъ не возбудить вниманія всѣхъ, кто любитъ музыку, слѣдовательно любить и уважаетъ Россини; а потому будетъ и интересоваться подробностями изъ его жизни, его ученія и его отзывами о томъ или другомъ героѣ музыкальнаго міра.

Въ наше время въ особенной модѣ помѣщать въ журналахъ разговоры съ великими людьми, наравнѣ съ анекдотами изъ ихъ частной жизни. Въ обыкповенныхъ статейкахъ этого сорта «правда» отпущается въ самой гомеопатической дозѣ. Кому неизвѣстно какъ журналисты, особенно французскіе, безъ зазрѣнія совѣсти фабрикують цѣлыя повѣсти, цѣлыя романы изъ жизни великихъ художниковъ, гдѣ что ни строчка, то выдумка, напраслина или истинный фактъ до того обезображенъ прикрасами, что до правды итти ни какой возможности добратся. Есть и на нѣмецкомъ языкѣ цѣлое сочиненіе (Grosses Vocal und Instrumental Concert), гдѣ г. авторъ, пѣкто «Ортленшъ», не посоветился нести разныя пелылицы на великихъ композиторовъ и виртуозовъ, въ формѣ легкихъ разсказовъ. Если между вздоромъ встрѣтится и правда, то уже и на нее невольно смотришь какъ-то недовѣрчиво. Съ такою недовѣрчивостью многіе, проученные опытомъ, принимаютъ чуть не все, что въ журналахъ выдается за мнѣніе, за подлинныя слова такой или такой знаменитости.

«Бесѣды Гиллера съ Россини» рѣшительно отличаются отъ подобныхъ статей.

Для меня (по-крайпей-мѣрѣ) есть два неотвѣржимыя доказательства, что въ этихъ бесѣдахъ слова и мнѣнія великаго маэстро переданы съ величайшею точностію, что это въ самомъ дѣлѣ слова *Россини*, которыхъ Гиллеръ былъ только исправнымъ редакторомъ.

Вотъ мои доказательства:

1) Само *содержаніе* критическихъ отзывовъ Россини о другихъ художникахъ. Только въ немъ, въ этой гениальной натурѣ, обогащенной рѣдкою даже въ наше время образованностью, въ этомъ высокомъ интеллектѣ, развитомъ долгою жизнью въ центрѣ европейской цивилизаціи, среди лучшаго общества, могли выработаться подобныя критическія сужденія. Отдавая всю справедливость таланту и знанію Гиллера, невозможно предположить, чтобъ эти мѣткіе отзывы принадлежали ему. Подлинность этихъ Россининыхъ отзывовъ несомнѣнна по ихъ глубокой правдивости при всемъ темного-словіи. Здѣсь вездѣ проглядываетъ великій художникъ, продумавшій свое искусство насквозь. *Ex ungue leonem!*

Другое доказательство — фактическое. Одинъ изъ моихъ пріятелей не очень давно возвратился изъ Италіи, гдѣ прожилъ три года, преимущественно во Флоренціи. Тамъ ему случилось познакомиться съ Россини и бесѣдовать съ нимъ о музыкѣ (а пріятель мой знаетъ толкъ въ этомъ дѣлѣ). Все что ему говорилъ Россини о подробностяхъ изъ своей молодости, о горячей любви къ нѣмецкимъ композиторамъ, о короткомъ, практическомъ знакомствѣ съ ораторіями. Гайдна, операми Моцарта, симфоніями Бетховена, и т. д. (изъ которыхъ онъ поетъ и играетъ *наизустъ* цѣлыя пюмера въ

ряду); все это отъ слова до слова согласно съ «бесѣдами Гиллера».

Въ большинствѣ толковъ о Россини принято считать этого маэстро уже совершенно равнодушнымъ къ искусству, о которомъ онъ будто бы и слышать не хочетъ; принято думать, что Россини теперь уже не прежній Россини, авторъ *Barbiere*, *Семирамиды* и *Вильгельма-Телля*, а холодный деньголюбецъ и гастрономъ, для котораго вексель и блюдо брокколей будтобы дороже всей на свѣтѣ музыки.

Пора вывести всѣхъ изъ такого заблужденія, пора заставить различать Россини (одного изъ первѣйшихъ музыкальныхъ гениевъ и одного изъ умнѣйшихъ и образованнѣйшихъ людей нашего времени) отъ земляковъ его, прославившихся сколько своимъ талантомъ, столько же и невѣжествомъ. Именно по многосторонности своей художнической натуры, по тонкости и глубинѣ своего интеллекта Россини будто вовсе не Итальянецъ. Пора наконецъ понять все это, пора смотрѣть настоящими глазами на этого героя искусства (героя, какимъ-то счастливымъ случаемъ уцѣлѣвшаго между нашими современниками), и нельзя не быть благодарнымъ Гиллеру за то, что онъ вздумалъ напечатать свои «Бесѣды съ Россини» столько важныя въ этомъ отношеніи.

Вотъ почему я счелъ обязанностію поскорѣе перевести эту статью Гиллера, снабдивъ свой переводъ нѣкоторыми пояснительными примѣчаніями и этимъ небольшимъ вступленіемъ. А. Спровз.

«Ужъ эти мнѣ журналисты!» воскликнулъ однажды Россини — «вотъ какому-то вздумалось напечатать, когда я недавно уѣзжалъ изъ Парижа, что я будто бы столько же ненавижу желѣзныя дороги, какъ нѣмецкую музыку! Что вы на это скажете?»

— Скажу, что еслибъ это была правда, то вы очень часто ѣздили бы по желѣзной дорогѣ, любезный маэстро.

— Не только что я люблю нѣмецкихъ композиторовъ, но еще въ самой ранней юности особенно прилежно ихъ изучалъ и не пропускалъ ни малѣйшаго случая поближе узнать ихъ музыку. Сколько вы мнѣ доставили наслажденія исполненіемъ Баховскихъ сочиненій!

— Да, чудесныя его піесы для фортепiano, я никогда не игралъ охотиѣе, какъ именно для васъ.

— Что за колоссальная натура, этотъ Бахъ! Въ такомъ стилѣ написать такую массу вещей, просто непостижимо! Что для другихъ трудно, даже невозможно, для него было игрошкой. А что слышно о новомъ, отличномъ изданіи его сочиненій? Я въ первый разъ узналъ объ этомъ изданіи отъ одного семейства изъ Лейпцига, которое посѣщало меня во Флоренціи, и вѣроятно, черезъ этихъ людей мнѣ присланы два первые тома; но я хотѣлъ бы получить и слѣдующіе.

— Это весьма легко, вамъ надо подписаться.

— Готовъ, съ величайшимъ удовольствіемъ.

— Ваше имя въ числѣ членовъ Баховскаго общества (1); о, это будетъ не бездѣлица!

(1) Въ Германіи недавно составилось особое общество знатоковъ музыки съ цѣлю издать *ополнѣ* и въ самомъ лучшемъ видѣ все, что на писано великимъ Себастьяномъ Бахомъ. Это изданіе, лучшее изъ всѣхъ бывшихъ и по исправности и по вѣщней

— Какой славный портретъ Баха въ первомъ томѣ, продолжалъ снова Россини, — сколько внутренней необыкновенной силы въ этомъ лицѣ! Бахъ вѣдь былъ и замѣчательнымъ виртуозомъ?

— Лучшие композиторы нашего времени чрезвычайно радуются, если имъ удастся хорошенько выучить нѣкоторыя изъ его піесъ. Кромѣ того онъ импровизировалъ», сказалъ я.

— Да, *такіе* рѣдко рождаются. У васъ въ Германіи много исполняется его сочиненій?

— Не столько, сколько бы слѣдовало, однако довольно много.

— Вотъ этого мы въ Италіи лишены; теперь это еще мудренѣе, чѣмъ прежде, замѣтилъ съ сожалѣніемъ Россини. У насъ нельзя, какъ въ Германіи, набрать большіе хоры изъ любителей. Въ прежнее время бывали у насъ хорошія вокальныя средства при церквахъ и капеллахъ, но все это исчезло. И съ Сикстинскою капеллою, со смерти Банни идетъ все хуже да хуже (2). А *propos*, скажите, въ какомъ положеніи вопросъ о подлинности Моцартова Реквіема? Не открылось ли въ послѣднее время что-нибудь новое?

— Нѣтъ, дѣло все въ томъ же положеніи, которое и вамъ извѣстно (3).

— По крайней мѣрѣ «*Confutatis*» навѣрное Моцартъ самъ сочинилъ, и Россини спѣлъ начало этого нумера. «Какое величіе! А *sotto voce* въ концѣ! эти модуляціи! У меня всегда было особенное пристрастіе къ эффекту «*sotto voce*» для хора, но въ этомъ мѣстѣ Реквіема, всякій разъ какъ я его слышалъ, морозъ пробѣгалъ по моимъ жиламъ. *Pauvre Mozart!*

— Въ одной біографіи, которая собственно до васъ касается, сказано что Моцартъ, врядъ ли раза три въ жизни смѣлялся. Какъ вамъ нравится такая цельность? — Есть и еще въ этой біографіи много кое-чего, о чемъ мнѣ хотѣлось бы васъ пораспросить. Правда ли, напримѣръ, будто вы, когда учились у стараго педагога, *padre Mattei*, черезъ немного времени спросили его: довольно ли вы уже знаете,

красотѣ (*une édition monumentale*) великолѣпное въ полномъ смыслѣ слова, началось съ 1852 года. Ежегодно выходитъ одинъ большой фолиантъ. Первые два тома заняты церковными кантатами на праздничные дни, третій — сочиненіями для клавира, *Clavierwerke*. — Въ томъ за 1855 годъ помѣщена, конечно, въ партитурѣ цѣлая огромная ораторія «*Passions-Musik*» по Евангелію отъ Матвея. — Чтобы получить эти сокровища и вмѣстѣ сдѣлаться членомъ общества (*Mitglied der Bach-Gesellschaft*) подписная цѣна — 5 руб. сер. въ годъ. (Подписка приимается во всѣхъ лучшихъ музыкальныхъ магазинахъ).

(2) Аббатъ Банни извѣстенъ преимущественно своимъ превосходнымъ ученымъ трудомъ о жизни и произведеніяхъ одного изъ величайшихъ въ свѣтѣ музыкальныхъ гениевъ «Пьерлуиджи Палестрины» (*Giovanni Pierluigi Aloisio da Palestrina*), который былъ начальникомъ Сикстинской капеллы во второй половинѣ XVI вѣка, столько багастаго для искусства, и обогатилъ музыкальный міръ несметнымъ количествомъ твореній, вышедшихъ изъ всей строго-церковной музыки (въ стилѣ такъ называемомъ «*A capella*», — для голосовъ безъ аккомпанимента, какъ наше русское церковное пѣніе).

(3) Сочинилъ свой «Реквiemъ» Моцартъ былъ на одрѣ болящимъ и умеръ еще не совершенно окончивъ партитуры, заказанной ему однимъ графомъ. Эта неоконченность труда я то обстоятельство, что Моцарту, при писаніи партитуры помогали одни изъ учениковъ его, нѣкто Зюсмейеръ, послужило поводомъ къ большимъ, длиннымъ спорамъ, даже къ цѣлому процессу о достовѣрности, о подлинности этого послѣдняго Моцартова творенія. Подробнѣе объ этихъ спорахъ и результатѣ ихъ, при случаѣ.

чтобы писать оперы, и послѣ утвердительнаго отвѣта съ его стороны, будто бы не продолжали курса и убѣжали отъ своего учителя?

— Совсѣмъ не такъ было! я три года учился въ Болонскомъ «Liceo», но все это время долженъ былъ стараться изъ всѣхъ силъ чтобъ помогать матери и отцу; это мнѣ удавалось, разумѣется, въ суммахъ самыхъ ничтожныхъ: я аккомпанировалъ на клавесинѣ речитативы въ театрѣ и за это получалъ по шести паоловъ въ вечеръ ⁴⁾. У меня былъ хорошенькій голосъ и я пѣлъ въ церквахъ. Кромѣ работъ въ серіозномъ стилѣ, заданныхъ мнѣ учителемъ, я иногда сочинялъ піесы театральнаго музыкальнаго характера то для одного, то для другаго пѣвца — для сцены (какъ вводныя аріи въ оперы) или для концертовъ, напримѣръ для Замбони и другихъ. Они мнѣ платили за это, конечно бездѣлницу. Когда я прошелъ контрапунктъ и фугу, я спросилъ у Маттеи: теперь что онъ со мною начнетъ. «Plainchant и канонъ», было мнѣ отвѣтомъ. А много ли пойдетъ на это времени? «Года два.» Такой срокъ былъ для меня невозможенъ, и я все это объяснилъ патеру; онъ вошелъ въ мои резоны, и я, оставилъ его, никогда не переставая пользоваться его расположеніемъ. Послѣ мнѣ слишкомъ часто приходилось говорить, что я не могъ долѣе работать подъ его руководствомъ.

— Ну, вамъ-то можно было обойтись и безъ курса канона, замѣтилъ я, смѣясь; однако Маттеи вѣрно былъ отличнымъ учителемъ?

— Превосходнымъ, когда сидѣлъ съ перомъ въ рукѣ; поправки его въ высшей степени поучительны; но былъ уже до крайности неговорливъ, всякое словесное объясненіе надо было вырывать изъ него почти насильно. Видѣли ли вы его сочиненія?»

— Нѣтъ, не случилось видѣть ни одного.

— Когда вы будете опять въ Болоньѣ, не пропустите случая посмотрѣть ихъ въ тамошнемъ Liceo. Это все церковная музыка и мѣста «соло» не особенно отличныя, но всѣ «*reni*», какъ мы итальянцы называемъ, превосходны.

— Опять возвращусь къ вашей юности, дорогой маэстро. Вѣдь вы уже много кое-что сочинили, прежде чѣмъ поступили въ ученіе къ padre Mattei?

— Да, я написалъ цѣлую оперу *Demetrio e Polibio*; она въ ряду моихъ сочиненій всегда помѣщается позже, потому что и дѣйствительно только послѣ многихъ драматическихъ опытовъ, а вѣтъ уже черезъ пять, послѣ того какъ была написана, попала на сцену. Я написалъ ее для семейства *Mombelli*, еще самъ не зная, что изъ этого выйдетъ опера. Когда, потомъ, начался мой курсъ у Маттеи, въ первые мѣсяцы я ни съ чѣмъ не могъ совладать; задумывался въ перѣхлестности надъ каждою басовою нотой, и каждый средній голосъ бросалъ меня въ дрожь. Въ послѣдствіи снова пришла ко мнѣ прежняя храбрость.

— Къ нашему счастью. Однако когда же вы начали учиться музыкѣ совсѣмъ въ первый разъ, — еще въ Пезаро?

— Я оставилъ Пезаро въ самомъ младенчествѣ. Отецъ мой

былъ тамъ городскимъ трубачемъ, а въ театрѣ онъ игралъ на вальдгорнѣ; такъ и шло все прекрасно до прибытія Французовъ. Тогда отецъ лишился своего мѣста. Мать моя, у которой былъ хорошій голосъ, воспользовалась имъ, чтобъ спасти насъ отъ нужды, и такимъ образомъ выбрались мы изъ Пезаро. Бѣдная мать моя! У пей былъ талантъ, хотя она не знала ни одной ноты. Она пѣла какъ «*orgeschiente*», какъ это у насъ говорится, т. е., чисто по-слуху. Мимоходомъ сказать, изъ сотни итальянскихъ пѣвцовъ, навѣрно восемьдесятъ поютъ точно также. Заучить по слуху какую нибудь каватинну, положимъ; но какъ эти люди умѣютъ запомнить средніе голоса въ «*troupeaux d'ensemble*» это для меня загадка.

— Для этого подобно имѣть или сильную музыкальную способность, или ровно никакой; однако, возвратимся опять къ вамъ самимъ, замѣтилъ я не безъ нетерпѣливости. Гдѣ же вы начали учиться музыкѣ?

— Въ Болоньѣ. Нѣкто Принетти изъ Новары училъ меня на спинетѣ ⁵⁾. Это былъ человекъ замѣчательный въ своемъ родѣ. Онъ то приготавливалъ ликеръ для продажи, то давалъ уроки въ музыкѣ, такимъ образомъ и пробавлялся. У него во всю жизнь не было своей постели: онъ спалъ стоя.

— Какъ, стоя? Да вы шутите, маэстро?

— Рѣшительно такъ, какъ я вамъ говорю. На ночь онъ завертывался въ свой плащъ, прислонялся къ какой-нибудь аркадѣ, такъ и засыпалъ.

— Ночная стража знала его и не трогала. Рапѣхонько утромъ онъ приходилъ ко мнѣ, поднималъ меня съ постели, что мнѣ не очень-то правилось и заставлялъ меня играть. Иногда случалось, что онъ не совсѣмъ достаточно «почивалъ» у своей аркады, тогда, пока я работалъ надъ клавишами, онъ, стоя, снова засыпалъ, а я пользовался этимъ временемъ и спсва заползалъ въ свою постель. Проснувшись, онъ опять отыскивалъ меня подъ одѣяломъ, я успокоивалъ его пресеріознымъ увѣреніемъ, что пока онъ дремалъ, я весь урокъ сыгралъ безъ ошибки. Метода его была не совсѣмъ новѣйшая; напримѣръ всѣ гаммы я долженъ былъ играть только большимъ и указательнымъ пальцемъ ⁶⁾.

— Ну, и это вамъ помѣшало ровно столько же, какъ и недочетъ въ курсѣ канона. Но кто же былъ еще вашимъ учителемъ?

— Нѣкто *Алджело Тезеи* выучилъ меня цифрованному басу, или какъ у насъ называлось *l'accompagnamento* — и пѣтъ

⁴⁾ Спинетъ, *spinetto*, *épinette*. — маленькій клавесинъ чрезвычайно слабого тона, въ родѣ русскихъ гуслей; этотъ инструментъ въ прошломъ вѣкѣ былъ во всеобщемъ употребленіи, особенно для аккомпанемента. Подробности объ его устройствѣ и проч. будутъ говорены по случаю «исторіи фортепiano».

⁶⁾ Имя общепринятое *doigté* въ фортепiаннхъ (и органнхъ) гаммахъ началось только съ великаго Себастьяна Баха. Сынъ его, Карлъ Филиппъ Эмануэль, одинъ изъ знаменитѣйшихъ виртуозовъ своего времени, передалъ подробности «*doigté*» прудуманнаго отцомъ, и развилъ всѣ главныя черты фортепiанной педагогикки въ своемъ отличномъ сочиненіи (имя довольно рѣдко) «*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (mit Exempeln u. Probestücken)*». — Прежде Баховъ эта сторона музыкальнаго исполненія была совершенно необработанна. Доказательство — способъ играть гаммы только большимъ и указательнымъ пальцемъ, сохранившійся въ Италіи еще до конца прошлаго вѣка.

⁵⁾ Восемьдесятъ пять копѣекъ серебромъ на наши деньги.

сольфеджин. Теноръ довольно значительный въ свое время Бабини далъ мнѣ дальнѣйшіе уроки въ пѣніи. Я мальчикомъ пѣлъ очень мило. Одинъ разъ даже случилось мнѣ пѣть на сценѣ, я игралъ роль ребенка въ Камиллѣ Паэра.

— Изъ вашихъ товарищей по Болонскому лицее вышелъ еще кто нибудь изъ знаменитыхъ художниковъ?

— Первый годъ моего тамъ пребыванія былъ послѣднимъ годомъ курса для Морлакки (Moglacchi), а третій годъ моего курса былъ первымъ для *Донизетти*.

— А я думалъ, что *Донизетти* ученикъ Симопа-Майера!

— Онъ подъ его руководствомъ написалъ много разныхъ опытовъ, но настоящее его музыкальное воспитаніе началось въ Болоньѣ; что ученье его было серьезно и послужило ему въ пользу, этого никто отъ него не отниметъ.

— Разумѣется. Только вы мнѣ еще поразскажете о временахъ вашей юности.

— Въ другой разъ, саго *Ferdinando*—вотъ идетъ жена моя, сядемъ ужинать. Послѣ стола выкуримъ сигару.

(Продолженіе будетъ.)

ПИСЬМО КЪ ИЗДАТЕЛЮ.

Вы пожелали знать мое мнѣніе о послѣднихъ представленіяхъ *Севильскаго цирюльника* на здѣшней оперной Итальянской сценѣ. Охотно исполнилъ бы я это желаніе; но что сказать новаго во-первыхъ о самой оперѣ, прожившей слишкомъ сорокъ лѣтъ съ честью и славой, извѣстной всему крещеному и даже некрещеному міру, признанной единогласно за лучшее произведеніе великаго маэстро Россини; во-вторыхъ, что сказать объ исполненіи, т. е. о *Лаблашѣ*, который, столько же лѣтъ, какъ и *Севильскій цирюльникъ* тѣшитъ и восхищаетъ Европу; о г-жѣ *Бозіо*, оцѣненной по достоинству въ Парижѣ, равно какъ и здѣсь, и отличающейся отъ нѣкоторыхъ другихъ бравурныхъ пѣвицъ, какъ червонное золото отъ мишуры. Прочіе же артисты, участвующие въ *Barbieri*, давнымъ давно знакомы петербургской публикѣ. Скажу вамъ одно: никогда въ моей жизни не видалъ я ни въ Россіи, ни за границей, представленій упомянутой оперы совершеннѣе тѣхъ, о которыхъ вы меня спрашиваете. Всѣ были тутъ на своемъ мѣстѣ, за исключеніемъ можетъ быть одного, и всѣ пѣли хорошо, менѣе или болѣе разумѣется,—фактъ весьма замѣчательный въ наше время и вотъ почему:

Одна прекрасная пѣвица, г-жа *Дюкь-Петіо*, т. е. прекрасная по лицу, говорила мнѣ, что когда-то для образованія опернаго таланта требовалось цѣлыхъ шесть лѣтъ, но что нынѣ, благодаря успѣхамъ просвѣщенія, курсъ этотъ можно пройти въ шесть мѣсяцовъ. Не мѣсто распространяться здѣсь о причинахъ и послѣдствіяхъ такого удивительнаго прогресса, измѣнившаго въ самомъ основаніи искусство пѣнія и развившагося преимущественно въ мужескихъ голосахъ, всего болѣе межъ тенорами. Остроумный Французскій писатель, *Альфонсъ Карръ*, объясняетъ намъ это превращеніе въ одной статьѣ, которую я прочиталъ недавно въ № 30 *Revue étrangère* и которую переведу, па-

дѣясь этимъ заслужить не малое спасибо отъ читателей поворожденнаго вашего журнала.

«Прежде инструменты оркестра вторили голосу; въ настоящее время голосъ причисляется къ инструментамъ оркестра. Въ послѣдствіи дошли потихоньку, сирѣчь такъ «что глухіе могли слышать, вотъ до чего:»

«Теноръ становится передъ публикой и открываетъ широко ротъ; шея его надувается, а лицо багрѣетъ.»

«Между тѣмъ, каждый инструментъ дѣлаетъ всевозможное, чтобы его не слышали.»

«Смотря на разинутую пасть, на гримасы и кривлянія тенора, можно догадаться, что теноръ поетъ, но гдѣ его «голосъ? Гдѣ звуки имъ производимые? Тромбонъ ли это, или маленькая флейта, или офиклендъ?»

«По временамъ острый визгъ, прорѣзывая инструментальную массу, нѣсколько напоминаетъ о человѣческомъ «голосѣ.»

«Такъ вѣроятно пѣлъ *Марсіасъ*, когда *Аполлонъ* сдиралъ съ него кожу.»

«Поэтому жизнь пѣвца заключается въ нижеслѣдующемъ: «Года два, три, онъ остается въ голосѣ, послѣ чего «голосъ теряется совершенно, какъ-то случилось съ г-жею «*Фальконъ*. Это еще наилучшій жребій для артиста (*la meilleure chance*).»

«Обыкновенно голосъ распадается по кускамъ; тогда «транспозиціи дѣлаются необходимыми; надобно пропускать «аріи, побережь себя, открывать ротъ и не пѣть въ продолженіи акта для того, чтобы взять извѣстную ноту при «концѣ акта.»

«Публика, насладившаяся года два—три хорошимъ «голосомъ, осуждена довольствоваться его развалинами въ «продолженіи десяти лѣтъ по крайней мѣрѣ.»

«При такихъ обстоятельствахъ я предлагаю одно изъ «двухъ: возвратитъ оркестру прежнее его назначеніе или «заказать на фабрикѣ г. *Сакса* коллекцію мѣдныхъ тепловъ, о чемъ, какъ мнѣ извѣстно, уже теперь и хлопочутъ.»

«Всѣмъ этимъ блестящимъ переворотомъ мы обязаны «маэстро *Верди*.»

Должно полагать, что пѣвцы, о которыхъ говоритъ *Альфонсъ Карръ*, дѣйствительно процвѣтаютъ въ Парижѣ и другихъ мѣстахъ и восхищаютъ публику своимъ искусствомъ; но искусство это, какъ бы велико ни было, не имѣетъ однако ничего общаго съ тѣмъ, что называлось въ старину пѣніемъ. Такіе пѣвцы собственно не пѣвцы, не теноры, не баритоны и не басы, а нѣчто въ родѣ тѣхъ артистовъ, которые составляли русскую роговую музыку, давали одну только ноту и поэтому не имѣли другаго имени, какъ *фисъ, сесъ, гисъ* или *цисъ* такого-то князя, графа или генерала.

Къ утѣшенію истинныхъ любителей музыки есть однако и до сихъ поръ другіе артисты, прошедшіе весь шестилѣтній курсъ прежнихъ временъ. Къ этому разряду принадлежатъ почти всѣ артисты, занимающіе главныя партіи въ *Севильскомъ цирюльникѣ* на нашей Итальянской сценѣ; но, какъ пѣвецъ, удивительнѣе всѣхъ показался мнѣ г-нъ *Кальцоляри*, потому во-первыхъ, что онъ теноръ, а во-вторыхъ и преимущественно потому, что онъ еще молодой человѣкъ.

Весьма любопытно знать, гдѣ и у кого онъ учился. Г-нъ Кальцоляри соединяетъ все, что прежде требовали отъ пѣвца вообще и отъ перваго тенора въ особенности. У него чистый и симпатичный голосъ, доходящій полугрудными нотами до верхняго *si-bémol*; превосходная метода, непогрѣзительная вѣрность интонаціи, искусство владѣть фальцетомъ, необходимое для тенора въ фюритурномъ пѣніи, и наконецъ бравурность изумительная, какая въ наше время встрѣчается только у пѣвицъ, подобныхъ г-жѣ Бозио, т. е. съ голосомъ гибкимъ отъ природы и обработаннымъ въ высшей степени. Не думаю, чтобы теперь нашлся въ Европѣ теноръ, равняющійся съ г. Кальцоляри въ Россіи-евскихъ операхъ и вообще въ тѣхъ, гдѣ не нужны мѣдные теноры Сакса, а пужно пѣніе истинное, изящное, человеческое. — Похвалимъ бы я ото всей души и отъ всего сердца Лаблаша и Бозио, еслибы справедливый восторгъ, всегда возбуждаемый этими первоклассными талантами въ нашей публикѣ, не замѣнялъ имъ всѣ похвалы критики, которой тутъ нечего дѣлать, какъ согласиться вполне и безусловно съ общественнымъ мнѣніемъ. Про Тальяfico можно сказать, что онъ пропѣлъ свою арію «la calunnia» не только хорошо, но и умно, столь же умно, какъ Лаблашъ ее слушалъ.

Исполнивъ ваше желаніе не такъ, правда, какъ бы могъ, а па сколько позволяло время, я перейду въ заключеніе отъ стараго къ новому и позволю себѣ обратитъ вниманіе вашихъ читателей на одного молодого скрипача съ большимъ талантомъ, котораго я слышалъ въ послѣднемъ университетскомъ концертѣ. Это г-нъ Кламротъ, пріѣхавшій недавно изъ Москвы. Онъ игралъ у меня на музыкальномъ вечерѣ концертъ Вьетана (*E dur*) и былъ правъ. А сколько нужно для того, чтобы быть правымъ, исполняя музыку, пугающую всѣхъ скрипачей кромѣ самого Вьетана!

АЛЕКСАНДРЪ УЛЫБЫШЕВЪ.

30 Декабря,
1855 г.

ОПЕРА, БАЛЕТЪ И НОВОСТИ.

На сценѣ Большаго Театра давались въ послѣднее время оперы прежняго репертуара. Лучія, Карлъ Смѣлый, Зора — произведенія, давно извѣстныя нашей публикѣ и все, что бы мы ни сказали, было бы повтореніемъ. Всѣ эти оперы и въ нынѣшнемъ сезонѣ были исполнены прекрасно. Въ Лучіи имѣли большой успѣхъ г-жа Марай и г-нъ Кальцоляри, который совершенно утвердилъ насъ въ мнѣніи, что голосъ его пріобрѣтаетъ замѣтно болѣе силы, энергіи. Онъ доказалъ это вполне въ знаменитой сценѣ проклятія. Публика, которая цѣнитъ его съ каждымъ днемъ болѣе, сдѣлала ему самыи лестный пріемъ; вмѣстѣ съ г-жею Марай они вызывали частыя, громкія рукоплесканія.

Въ Зорѣ мѣсто г-жи де Лагранжъ заняла г-жа Лотти. Хотя Россіи-евская музыка и не приходится совсѣмъ по характеру таланта и средствамъ г-жи Лотти, но и тутъ артистка эта вполне выказала всѣ прелестныя качества своего могущественнаго голоса и тутъ, какъ и въ прочихъ операхъ имѣла успѣхъ, а это весьма много, тѣмъ болѣе, что мы

слышали ее въ трехъ совершенно различныхъ родахъ, а именно, въ произведеніяхъ Верди, Вебера и Россини. Въ это время когда пишемъ эти строки, афишп возвѣщаютъ въ ея бенефисъ знаменитое твореніе Мейербера — Робертъ, объ исполненіи котораго будетъ сказано въ слѣдующемъ номерѣ Вѣстника.

Въ Понедѣльникъ повторили Трубадура, который постоянно привлекаетъ многочисленную публику.

Но слышимъ сообщить читателямъ самую пріятную новость, а именно, что въ непродолжительномъ времени дано будетъ первое представленіе (кажется въ бенефисъ г-жи Марай) «Сѣверной звѣзды». Дирекція не щадитъ ни трудовъ ни издержекъ, чтобы сдѣлать постановку этой оперы замѣчательною; составъ дѣйствующихъ лицъ весьма занимательный (г-жи Бозио, Марай, Роффи, г-да Лаблашъ, де-Бассани, Кальцоляри и др.), хоры, военные оркестры, самъ оркестръ, все это увеличено сообразно съ тѣми огромными эффектами, которые такъ сильно характеризуютъ произведеніе Мейербера. Эффекты эти дошли до высшей степени совершенства (по отзывамъ иностранныхъ журналовъ) въ Сѣверной звѣздѣ. По словамъ извѣстнаго критика Скидо, произведеніе это составитъ эпоху въ исторіи искусства. Не будемъ входить въ дальнѣйшія подробности: до перваго представленія весьма недалеко, ждемъ его съ нетерпѣніемъ и постараемся въ возможной скорости раздѣлить впечатлѣнія наши съ читателями.

Говорятъ, что еще въ нынѣшнемъ году услышимъ и Осалу Гента. Сравненіе двухъ знаменитыхъ произведеній будетъ весьма кстати. Роль Фидесы исполнитъ г-жа де Мерикъ-Лаблашъ, доказавшая намъ въ Трубадурѣ, что подобныя партіи ей посилаемъ.

Въ Русской оперѣ тоже новость: дебюетъ въ Лукреціи Борджіа г-жи Редеръ (контръ-альто). Она имѣла успѣхъ. Вотъ пока все, что можемъ сказать объ этой артисткѣ. Положительно поговоримъ въ послѣдствіи. Въ этой же оперѣ явилась въ первый разъ г-жа Леонова, которая дѣлаетъ замѣтные успѣхи, и была въ главной роли весьма удовлетворительна. Г-нъ Сетовъ, которому мы отдали полную справедливость, усиливаетъ (форсируетъ) пѣскольکو свой голосъ, не довольствуясь природными средствами. Это весьма опасно. Мы рѣшили сдѣлать это замѣчаніе потому, что отъ души желаемъ г-ну Сетову процвѣтать на пашей сценѣ какъ можно подольше. Что же намъ еще сказать о Лукреціи, оперѣ извѣстной всѣмъ и каждому, какъ не то, что на русской сценѣ она привлекаетъ многочисленную публику. Во всѣхъ представленіяхъ театръ былъ полонъ, слѣдовательно публика довольна, чего же болѣе?...

Италіанская опера видимо образуетъ вкусъ нашихъ артистовъ, но ждемъ однакожъ съ нетерпѣніемъ появленія произведеній отечественныхъ композиторовъ, они болѣе илутъ къ средствамъ нашихъ русскихъ пѣвцовъ и не подвергаютъ ихъ излишнимъ сравненіямъ съ первоклассными европейскими артистами.

По хореографической части, Армида все еще наполняетъ залу Большаго Театра. На одномъ изъ представленій этого балета, по внезапной болѣзни г-жи Черрито, роль Армиды исполнила г-жа Радина. Къ сожалѣнію мы не были, но

говорятъ, что наша русская танцовщица имѣла большой успѣхъ.

Фанин Черрито съ каждымъ днемъ дѣлается болѣе и болѣе любимцею нашей публики. Для нея ставятъ прелестный балетъ Мраморная Невѣста (La fille de marbre). Въ Парижѣ г-жа Черрито производила восторгъ въ главной роли этого балета, постановка котораго, надѣемся, доставитъ истинное удовольствіе любителямъ хореографическаго искусства.

На завтра объявленъ бенифисъ нашей талантливой артистки г-жи Орловой. Афиша обѣщаетъ много занимательнаго, составъ бенефиса, кажется, весьма хорошъ и обѣщаетъ богатую пищу для слѣдующаго нашего обзора объ Александринскомъ Театрѣ; постараемся представить его въ возможной скорости вмѣстѣ съ замѣтками о новой піесѣ Сухонина «Деньги».

Изъ провинціи а также изъ-за границы ожидаемъ извѣстій отъ нашихъ корреспондентовъ и слѣдовательно еще не можемъ сообщить ничего новаго. Извѣстныя артистки Софія и Изабелла Дулькенъ въ Кіевѣ. Туда же на дилжъ отправился солистъ Его Императорскаго Величества Аполлинарій Контскій. Вотъ все, что покуда знаемъ.

Изъ Парижа пишутъ о возрастающемъ успѣхѣ г-жи Пенко. Она въ особенности производитъ восторгъ въ Трубадурѣ въ роли Леоноры, которою хотѣла завладѣть г-жа Фрецолини. Между двумя артистками завязался споръ, но побѣда осталась на сторонѣ г-жи Пенко.

Софія Крувелин оставила сцену Большой Оперы, не смотря на то, что получала 150,000 франковъ въ годъ. На ея мѣсто ангажированы на три года г-жи Тедеско и Борги-Мамо. — Говорятъ о скорой постановкѣ въ Парижѣ новой оперы Мейербера «Африканка».

М. РАППАПОРТЬ.

КОНЦЕРТЪ

С.-П.-БУРГСКОГО ФИЛАРМОНИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА,

ВЪ ПОЛЬЗУ ВДОВЪ И СИРОТЪ,

15-го Января.

Черезъ недѣлю истиннымъ любителямъ музыки предстоитъ большое наслажденіе. Филармоническое Общество дастъ въ залѣ Дворянскаго Собранія вокальный и инструментальный концертъ въ честь столѣтняго юбилея дню рожденія Моцарта. (27 января, по нашему стилю 15-го, 1756 г.).

Первая часть концерта, въ которомъ примутъ участіе всѣ лучшіе артисты и пѣвцы Итальянской оперы, будетъ состоять *исключительно* изъ произведеній ве-

ликаго генія, угасшаго на тридцать шестомъ году жизни, но успѣвшаго подарить свѣту цѣлую бібліотеку безсмертныхъ твореній во всѣхъ родахъ музыки.

Въ программу концерта войдутъ:

Изъ инструментальныхъ вещей: симфонія С-dur (съ фугой). Концертъ для фортепіано съ оркестромъ (С-dur), исполненный Ан. Г. Контскимъ.

Изъ вокальныхъ: нѣкоторые нумера изъ Дон-Жуана, въ томъ числѣ знаменитый секстетъ, въ которомъ такъ поразительно превосходенъ г. Лаблашъ.

Кромѣ того двѣ піесы изъ оперъ Моцарта, мало-извѣстныхъ нашей публикѣ, да чрезвычайно рѣдко даваемыхъ и въ Германіи. Именно изъ «Cosi fan tutte,» настоящей оперы-буффы, въ чисто-итальянскомъ стилѣ и изъ «Entführung aus dem Serail» (или «Belmont und Constanze»), комической оперы, въ подлинникѣ написанной на нѣмецкій текстъ, съ діалогомъ (или какъ у насъ говорятъ, *съ рѣчами*, также какъ Волшебная флейта). Изъ «Cosi fan tutte» исполненъ будетъ секстетъ.

Изъ Entführung — большой коммической дуэтъ (гг. Лаблашъ и Кальцоляри). — Прочія подробности будутъ объявлены въ афишахъ. Концертъ этотъ безъ сомнѣнія настоящій праздникъ для любителей музыки и не сомнѣваемся въ его успѣхѣ.

Музыкальный Вѣстникъ не преминетъ дать подробный отчетъ объ этомъ концертѣ, столь замѣчательномъ по назначенію и по составу.

ВЫШЕЛЪ И РАЗДАЕТСЯ ПОДПИСЧИКАМЪ ПЕРВЫЙ №

НУВЕЛЛИСТА,

ИЗДАВАЕМАГО М. Бернардомъ.

Шестнадцатилѣтнее существованіе этого музыкальнаго журнала достаточно свидѣтельствуеетъ о добросовѣстности и пользѣ изданія. Нувеллистъ, удовлетворяя требованіямъ самыхъ взыскательныхъ любителей музыки, постоянно отличается строгимъ и разнообразнымъ выборомъ піесъ. М. И. Бернардъ давно извѣстенъ музыкальному свѣту, а потому не считаемъ нужнымъ распространяться, ограничимся представленіемъ читателямъ нашимъ содержанія первой тетради:

Л. МЕЙЕРЪ, большая фантазія на гимнъ Боже Царя храни.

ФОССЪ, Мелодія Мендельсона.

САЛАМАНЪ, романсъ безъ словъ (Cloelia).

СПИНДЛЕРЪ, Польша (de salon).

БЕРЕНСЪ, Волнение (agitation, pièce de salon).

МАРКАИЛЬЮ, Juana — вальсъ (sentimentale).

ЗАВАДСКІЙ, Польша-мазурка.

БРУННЕРЪ, Рондо на мотивы Риголетто.

БЕЙЕРЪ, Арія Верди (transcription).

БУЛОХОВЪ, Молитва, слова Лермонтова. Абади (Abadie) — Тайна моеї жизни.

ФРАДЕЛЬ и БЛУМЕНТАЛЬ, La Neapolitaine, въ 4 руки.

Музыкально-литературное прибавленіе.

Годовое изданіе заключаетъ въ себѣ по крайней мѣрѣ 600 страницъ музыки.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Драма г. Потѣхина «Чужое добро въ прокъ нейдетъ.»

«Прекрасно, чудесно!» раздавались восклицанія большинства зрителей Александринскаго театра во время и послѣ представленія драмы г. Потѣхина: «Чужое добро въ прокъ нейдетъ». Конечно, тутъ были и другаго рода строгіе цѣнители и судьи, но я вмѣстѣ съ большинствомъ тоже повторялъ: прекрасно! И въ самомъ дѣлѣ нельзя было не отдать справедливости искусной игрѣ главныхъ актеровъ. А между тѣмъ опытному глазу нельзя было и не замѣтить въ драмѣ весьма важныхъ литературныхъ недостатковъ, которые мѣшаютъ ей занять видное мѣсто въ искусствѣ. Это самое снова возбудило во мнѣ вопросы, которые уже не разъ я предлагалъ себѣ: отъ чего иная драма съ большими литературными достоинствами не имѣетъ успѣха на сценѣ, и на оборотъ: часто драма, не совсѣмъ удачная въ глазахъ строгаго читателя, увлекательна въ глазахъ такога же строгаго зрителя? Конечно тутъ много значитъ искусство талантливыхъ актеровъ, но не рѣдко случается, что и все ихъ усиліе не можетъ поддержать порядочной пьесы. На эти вопросы и теперь не рѣшаюсь отвѣчать съ общей точки зрѣнія; приведу лишь нѣсколько замѣчаній о драмѣ г. Потѣхина. Въ ней есть и свои достоинства, которыя и заставляютъ меня говорить объ ея недостаткахъ.

«Что это за пьеса, слышалъ я замѣчаніе одного изъ строгихъ цѣнителей послѣ первыхъ двухъ дѣйствій: да это просто оскорбленіе вкуса!» Я задумался не шутя надъ этимъ замѣчаніемъ, желая угадать, что именно оскорбило вкусъ недовольнаго зрителя, и почему другіе не жаловались на подобное оскорбленіе. Дума моя могла остановиться только на одномъ рѣшеніи: тонкій вкусъ зрителя, вѣроятно, изволилъ оскорбиться тѣмъ, что здѣсь мѣсто дѣйствія—простая русская изба, а дѣйствующія лица—наши добрые мужьячки. Странно и смѣшно сказать это, а между тѣмъ надо признаться, что найдется и еще нѣсколько деликатныхъ особъ съ обидчивымъ вкусомъ, лакировка котораго тотчасъ ту-

скнетъ при видѣ длинной не подстриженной бороды и сѣраго армяка. Ахъ, какъ часто еще и пыиче приходится повторять слова Пушкина:

Къ намъ просвѣщеніе не пристало,

И намъ досталось отъ него

Жеманство, больше ничего!

Здѣсь я не намѣренъ опровергать ложность взгляда нѣкоторыхъ судей искусства, замѣчу только, что по моему мнѣнію, представленіе нѣкоторыхъ сторонъ простаго народнаго быта и было главною причиною успѣха драмы г. Потѣхина. На это я сдѣлаю поясненіе въ своемъ мѣстѣ. Мо. лодой авторъ уже и прежде пробовалъ свои силы въ томъ же родѣ, представляя публикѣ то романъ, то драму, и хотя его первые опыты были не совсѣмъ удачны, но обнаруживали въ немъ талантъ, любовь къ простому русскому человѣку и внимательную наблюдательность надъ его бытомъ, а все это можетъ служить порукою, что современемъ онъ сдѣлается сотрудникомъ извѣстныхъ нашихъ писателей Тургенева и Григоровича, умѣющихъ такъ прекрасно представлять бытъ той части русскаго народа, съ которою многіе изъ насъ еще мало знакомы и въ которой такъ много свѣжихъ и здоровыхъ силъ. Съ радостью привѣтствуемъ новаго дѣятеля и искренно желаемъ ему быстро совершенствованія.

Нельзя не замѣтить таланта и въ драмѣ «Чужое добро въ прокъ нейдетъ», хотя въ ней и не видно, что авторъ много вдумывался въ свойства драмы вообще и вывелъ бы для нея теорію изъ наблюденій надъ произведеніями лучшихъ писателей.

Содержаніе драмы очень просто: ямщикъ Михайло (г. Мартыновъ), сынъ содержателя постоялаго двора Степана Федорова (г. Самойловъ), напелъ весьма значительную сумму денегъ, которую, какъ надо догадываться, обропилъ провѣзжіи купецъ, доброжелатель всего семейства Федорова. Выказывая уже и прежде большія наклонности къ широкой разгульной жизни, но постояпно удерживаемый строгою властью отца, теперь онъ вздумалъ утаить свою находку и распорядиться ею по своему. Но застигнутый въ расплохъ отцомъ, онъ не могъ скрыть отъ старика большой пачки сторублевыхъ ассигнацій. Отецъ отнимаетъ ихъ у сына, и до сихъ поръ проживавшій лишь честнымъ трудомъ, строгій въ своихъ правилахъ, при видѣ такого страшнаго богатства, подобно Михайлѣ, омрачается мыслию незаконно воспользоваться сыновнею находкою, присвоивъ ее себѣ. Сынъ, уже отуманенный счастьемъ, теряетъ робость передъ строгостью отца и никакъ не хочетъ уступить ему. Но старикъ умѣлъ поладить съ нимъ. И вотъ въ семейство вошелъ грѣхъ; незаконное дѣло повлекло за собою семейный безпорядокъ, а съ нимъ вмѣстѣ нарушилось и прежнее благочиніе, которое держалось строгостью отца семейства. Теперь у этого старшины дома была незаконная тайна, общая съ тѣмъ, кого онъ прежде обуздывалъ своимъ примѣромъ, кого долженъ былъ держать своею властью въ должныхъ границахъ, эта тайна перешла и къ женѣ Михайлы, вздорной, своеправной бабѣ, которая до сихъ поръ также была скована властью свекра, перешла и къ меньшему сыну его Алексѣю, доброму и скромному парню, который никогда не могъ допустить себѣ мысли выдти изъ отцовскаго повиновенія; наконецъ таже тайна сдѣлалась не тайною и для старухи-матери и всѣхъ поставила въ непатуральныя положенія и отношенія. Отецъ потерялъ власть надъ старшимъ сыномъ, который, поды-

щаемый женою, сталъ требовать отъ старика раздѣла. Нужно было чѣмъ нибудь усмирить непокорнаго сына: строгость теперь уже не имѣла силы. Боясь исполнить желаніе Михайлы, чтобы не заговорили, откуда у нихъ взялось богатство, осторожный старикъ позволяетъ сыну гулять, думая отдѣлаться нѣсколькими рублями. Но скоро онъ убѣдился, что обманула его эта дума. Михайло дѣйствительно предается разгулу; тутъ онъ уже не помнитъ самого себя, увѣренность въ несмѣтное богатство рождаетъ въ немъ хвастливость: деньги летятъ уже сотнями, а отецъ не смѣетъ отказать взбалмошному, который въ досадѣ можетъ легко взобличить и себя и его въ незаконномъ поступкѣ. Съ другой стороны преступный старикъ бѣситъ и хвастливости пьянаго гуляки, который можетъ разболтать тайну. Тутъ-то начинаютъ его мучить разныя страсти и казнить его. Но страсть къ пріобрѣтеннымъ деньгамъ, которая онъ хранитъ на груди, еще преобладаетъ въ немъ надъ всѣми другими; разстаться съ этимъ несправедливымъ и легкимъ пріобрѣтеніемъ онъ уже не можетъ, хотя и начинаетъ чувствовать, что все зло въ семействѣ пошло отъ него, хотя и видитъ, что еще есть возможность возстановить прежнюю власть и старый порядокъ въ домѣ, но для этого нужно объявить о своей находкѣ. Совѣсть начинаетъ мучить его, но и это не помогаетъ. Бѣдная мать страдаетъ, глядя на все это; меньшой сынъ ея также, а Михайло продолжаетъ гулять, не обращая ни на кого вниманія. Опъ дружится съ камердинеромъ одного помѣщика, жалкимъ хамомъ, испорченнымъ лакейскою столичною жизнью, съ высоко смотрящимъ на крестьянскую жизнь, толкующимъ о петербургской образованности. Тайна содѣлателя постоялаго двора перешла и къ нему: дружба, основанная на денежныхъ расчетахъ лукаваго камердинера, еще болѣе усиливается. Своими насмѣшками надъ скромнымъ жилищемъ Михайлы и описаніями прелестей петербургской жизни, онъ разгорячаетъ воображеніе загулявшагося парня и внушаетъ ему дерзость. Михайло оскорбляетъ своею грубостью мать, брата, отказывается отъ жены, и наконецъ уже дерзко приступаетъ къ отцу со своими требованіями. Тутъ-то старикъ спохватился, что сынъ зашелъ уже черезъ чуръ далеко; тутъ-то онъ почувствовалъ оскорбленіе своей родительской власти, оскорбленіе, можетъ быть, самое сильное и тяжелое изъ всѣхъ. Во что бы то ни стало, онъ рѣшается усмирить непослушнаго сына, и выгоняетъ его вмѣстѣ съ дружкой изъ дому. А между тѣмъ у нихъ уже было замышлено злое противъ него дѣло; они уже успѣли сломать задвижку, на которую старикъ запираетъ дверь, ложась спать; ихъ намѣреніе было забраться къ нему ночью и насильно спясть съ его груди деньги. Оскорбленный отецъ остался въ сильной борьбѣ: онъ ясно видѣлъ, что было причиною всего зла; онъ уже слышалъ, что деньги дѣйствительно потерялъ его доброжелатель купецъ, совѣсть сильно заговорила въ немъ; онъ уже совѣмъ рѣшается возвратитъ свое сокровище по принадлежности и покаяться, къ общей радости жены-старухи и меньшаго сына, но при видѣ этого множества денегъ начинается въ немъ снова борьба, и снова побѣжденный, онъ прячетъ на груди дорогой кладъ. Вотъ въ сильномъ волненіи, проклиная сына и непокорную не-вѣстку, онъ гаситъ огонь и ложится спать, но онъ не заперъ

двери, потому что не нашелъ задвижки. Вотъ наконецъ онъ засыпаетъ, и за тѣмъ тихо отворяется дверь избы; камердинеръ впереди съ топоромъ, Михайло сзади его, ощупью показываются на порогѣ. Но здѣсь, какъ на порогѣ страшнаго злодѣянія, преступный сынъ вспоминаетъ, противъ кого идетъ онъ, мгновенно схватываетъ за руку своего товарища, и удерживаетъ, и уговариваетъ, и умоляетъ его остановить злое дѣло; тотъ порывается: ночная сцена паразитическая! Вдругъ въ избу неожиданно съ крикомъ вбѣгаетъ Алексѣй, держа въ рукѣ фонарь. Эта нечаянность испугала злодѣевъ и разбудила старика, которому мгновенно все прояснилось, и вотъ одинъ уже стоитъ со связанными руками, другой съ раскаленнымъ лежитъ въ ногахъ отца, умоляя о прощеніи. Отецъ горячится, проклиная, страшитъ обезумѣвшаго сына, но въ это время добрый Алексѣй вступаетъ за брата, который еще такъ недавно грубо оскорбилъ его. Старикъ явно передъ всѣми признаетъ себя главнымъ виновникомъ зла, прощаетъ всѣхъ и тотчасъ же хочетъ ѣхать отвезти чужое добро тому, кто потерялъ его.

Конечно, мысль драмы давно не новая, по крайней мѣрѣ съ тѣхъ поръ, какъ явилась у насъ пословица: чужое добро въ прокъ нейдетъ, а она существуетъ очень давно. Но замѣтимъ, что практическія мысли нашихъ мудрыхъ пословицъ въ каждый вѣкъ и въ каждомъ сословіи имѣютъ свои особенныя примѣненія, выражаясь въ своихъ особенныхъ формахъ; и если нельзя ихъ назвать новыми, то нельзя и придать имъ прилагательное устарѣлыя. Зачѣмъ г. Потѣхина примѣнилъ эту мысль къ крестьянскому, а не другому сословію, мы не имѣемъ права спрашивать: каждый писатель вырабатываетъ себѣ направленіе сообразно съ своими личными стремленіями и чувствами; и какъ скоро явилось его произведеніе, то со стороны критика можетъ слѣдовать только вопросъ, какъ развита мысль въ новомъ сочиненіи, а не зачѣмъ взята она авторомъ. На этотъ-то вопросъ и обращаю теперь вниманіе читателя.

Прежде всего указываю на явленіе, пока еще рѣдкое въ нашемъ драматическомъ и эпическомъ искусствѣ: въ драмѣ г. Потѣхина нѣтъ влюбленныхъ лицъ. Любовь, эта вѣчная тема многихъ столѣтій въ европейскомъ искусствѣ, до того избилась, что многіе перестали уважать и романъ и драму, зная заранее, что тамъ встрѣтять. Съ другой стороны, это исключительное развитіе одной и той же страсти, начавшееся съ романтическихъ временъ трубадуровъ и перешедшее во французскую классическую школу, заставляетъ многихъ думать, что безъ любви не можетъ быть даже ни одинъ рассказъ, не только романъ или драма. Извѣстно, какъ Вольтеръ хвалился, что въ его трагедіи *Мерона* нѣтъ ни слова о любви: такъ было сильно убѣжденіе, что безъ нея трудно составить что нибудь занимательное и достойное вниманія. Въ прочемъ уже прежде я имѣлъ случай говорить объ этомъ предметѣ: повторяю здѣсь, что въ искусствѣ мы должны видѣть отраженіе всей жизни человѣка, въ которой зоркій глазъ всегда найдетъ глубокий смыслъ, представляется ли она, какъ жизнь страдальца или какъ жизнь счастливца; слѣдственно всѣ наши интересы могутъ отражаться въ искусствѣ подъ условіемъ одной общей мысли. Любовь въ нашей жизни составляетъ по большей части незначительный эпизодъ,

мы уважаемъ это чувство, но не рыцарствуемъ, не безумствуемъ отъ любви всю жизнь, не докихотствуемъ въ ней. Мы умѣемъ любить и любимъ, но скромно и тихо, не забывая другихъ дѣлъ, оставляя съ первой юностью восторженную мечтательность и фантастическую идеальность въ любви. Наша любовь сдѣлалась чувствомъ скрытымъ; а главнымъ содержаніемъ нашей жизни давно стали другія стремленія: ихъ такъ много, что трудно вычислить. Отвѣта на вопросъ о счастьи мы перестали искать въ одной любви, и конечно правы. Шекспиръ какъ нельзя лучше понималъ смыслъ жизни, въ которой соединяется множество интересовъ, звучитъ много струвъ, слышится много голосовъ, побуждающихъ стремиться то къ той, то къ другой, то къ третьей цѣли. Отъ того въ большей части его драмъ любви или совсѣмъ нѣтъ, или она составляетъ только небольшія эпизоды; отъ того тамъ такъ искусно перемѣшивается трагическое съ комическимъ, какъ въ самой жизни, и все имѣетъ свой смыслъ, свое значеніе, и все занимательно. Въ лучшихъ произведеніяхъ классической древности, если и встрѣчается иногда любовь, то въ маленькихъ эпизодахъ, но ни какъ не болѣе.

Если такимъ образомъ идетъ наша жизнь, то зачѣмъ же на оборотъ поступать въ искусствѣ? Зачѣмъ давать исключительное преимущество едва замѣтному эпизоду въ дѣйствительной жизни, примыкая къ нему все остальное, какъ второстепенное, которое на самомъ дѣлѣ есть главное? Маленькія піесы Пушкина «Мацартъ и Сальери», «Скупой рыцарь» и безъ любви занимаютъ и восхищаютъ насъ. . . .

Г. Потѣхинъ устранилъ совершенно эту исключительную страсть и выставилъ другія стремленія, какъ уже видалъ читатель. Но повторимъ еще разъ, что авторъ мало вдумывался въ свойства драмы, предметомъ которой не можетъ быть всякое дѣйствіе. Въ каждомъ событіи есть, конечно, дѣйствіе, но не въ каждомъ вы найдете дѣйствіе драматическое, которое должно выражать борьбу личностей въ стремленіи къ извѣстнымъ цѣлямъ; все другое будетъ уже дѣйствіе эпическое. Въ драмѣ г. Потѣхина выказывается истинное драматическое дѣйствіе только въ двухъ послѣднихъ картинахъ, а въ первыхъ его почти нѣтъ; тутъ мы можемъ опредѣлить дѣйствіе тремя, четырьмя словами, напр. въ первой картинѣ: Михайло находитъ деньги, но отецъ своей строгой властью ихъ отнимаетъ у него; во второй картинѣ: Михайло, подстрекаемый женою, требуетъ у отца отдѣла, но тотъ даетъ ему нѣсколько рублей на угощеніе; въ третьей картинѣ: Михайло гуляетъ, угощая дѣвушекъ всей деревни. Конечно во всемъ этомъ есть дѣйствіе, но назову его эпическимъ: драматизма въ немъ не много.

Впрочемъ надо признаться, что въ большей части драмъ, появляющихся въ нашей литературѣ, драматическое дѣйствіе замѣняется эпическимъ, что конечно весьма много вредитъ литературному произведенію. Писатели наши обыкновенно слишкомъ медленно вводятъ лица въ дѣйствіе, они какъ будто хотятъ познакомить насъ съ ихъ характерами, и потому заставляютъ ихъ говорить многое безъ всякой видимой цѣли или, лучше сказать, съ одной цѣлью — заставить читателя или зрителя выводить изъ ихъ словъ, что у этого такой-то характеръ, а у этого вотъ такой. Все это удобно хорошо и кстати можно представлять въ повѣсти и въ ро-

манѣ, у которыхъ поле значительно шире, но драмѣ вредятъ такія лишнія вступленія. Въ ней характеры должны выражаться ярко въ самомъ дѣйствіи, а не заранѣе опредѣляться. Читатель или зритель въ драмѣ не можетъ долго ждать завязки: она должна представиться ему тотчасъ, потому что изъ нея вытекаетъ все драматическое дѣйствіе, къ которому должны относиться все поступки и слова дѣйствующихъ лицъ; о нихъ я не иначе могу судить какъ въ дѣйствіи, которое мнѣ и показываетъ, что законно и что незаконно существуетъ въ драмѣ. Наблюденіе надъ лучшими драматическими произведеніями подтверждаютъ эту теорію, напр. въ извѣстной всѣмъ комедіи Гоголя Ревизоръ уже въ первыхъ словахъ городничаго представляется завязка, она тотчасъ даетъ положеніе всѣмъ лицамъ, и конечно за тѣмъ дѣйствіе начинаетъ быстро развиваться, чѣмъ постоянно и поддерживается интересъ піесы. У Шекспира встрѣчаемъ то же самое. Древніе классическіе поэты равнымъ образомъ подтверждаютъ наше мнѣніе.

Въ драмѣ г. Потѣхина слишкомъ долго приходится ждать завязку. На сцену являются главныя лица: отецъ даетъ наставленіе сыну, братъ рассказываетъ брату о своей удали, мать ласкаетъ меньшаго сына, и дѣйствительно во всѣхъ этихъ разговорахъ обнаруживается характеръ каждаго лица, но вы спрашиваете, къ какой цѣли направляются все эти движенія и слова въ общемъ дѣйствіи, и съ появленіемъ каждаго лица ждете завязки, чтобы такъ сказать, самому войти въ драму и опредѣлить себѣ ясно положеніе каждаго лица; но лица являются, а завязки все нѣтъ и нѣтъ. Вотъ звенитъ почтовый колокольчикъ, остановились проѣзжіе: можетъ быть они привезли съ собою узелъ драмы. Вы ждете съ нетерпѣніемъ: входятъ два купца, ихъ встрѣчаютъ съ почетомъ, все кланяются имъ въ поляхъ, подаютъ самоваръ и за чаемъ снова начинается новый разговоръ: одинъ купецъ хвалитъ Федорова какъ отца семейства, другой спрашиваетъ, по чѣмъ онъ покупалъ овесъ, по чѣмъ солодъ и пр. а все другіе дѣйствующія лица молча стоятъ въ сторонѣ. Что это за сцена, спрашиваете вы, къ чему эти разговоры, и куда ведутъ они? Вотъ приходитъ ящикъ, кланяется, проситъ на водку и снова уходитъ! Вотъ встаютъ и купцы, расплачиваются и тоже оставляютъ избу: ихъ провожаютъ съ должнымъ почтеніемъ. Къ чему же они приходили на сцену? снова задаете вы себѣ вопросъ; опять неизвѣстно, а завязки все-еще нѣтъ и нѣтъ! Тутъ одни эпическія дѣйствія, въ которыхъ очень естественно очерчены все характеры, но надо сказать, что они не совсѣмъ законны въ драмѣ. Вотъ наконецъ въ избу воѣгаетъ Михайло, взволнованный, смущенный, разстроенный, съ большимъ пукомъ ассигнацій; онъ торопливо считаетъ ихъ, но гдѣ сосчитать такое множество. Вы узнаете, что онъ нашелъ эти деньги. Вотъ наконецъ-то та завязка, которою должна бы была начаться драма; она явилась уже въ концѣ перваго дѣйствія.

Теперь вамъ объясняется, съ какой цѣлью авторъ представлялъ намъ купцовъ: ему пужно было, чтобы они потеряли деньги. Но, по моему мнѣнію, такъ какъ деньги потеряны не на сценѣ, то и выводить на сцену эти лица безъ другой цѣли совершенно излишнее дѣло. Какъ хотите, а очень странно видѣть людей, которые являются безъ всякой

необходимости, говорятъ о чемъ попало, лишь бы говорить, безъ всякаго отношенія къ общему дѣйствію, и потомъ уходятъ. Во всѣхъ этихъ сценахъ вы видите одно случайное, зависящее отъ произвола автора, который можетъ ихъ сократить, одинъ разговоръ переменить на другой и пр. драма отъ того не потеряетъ, не выиграетъ. Повторю еще разъ, что все это хорошо и кстати можетъ быть представлено въ романѣ, гдѣ можно отдѣльно отъ главнаго событія характеризовать лица, нравы, обычаи и т. п.; въ драмѣ же поле очень не широко и пужно дорожить временемъ. Во второмъ и третьемъ актѣ эпическое дѣйствіе продолжаетъ преобладать надъ драматическимъ; по крайней мѣрѣ тутъ вы видите, откуда оно вытекаетъ; я уже охарактеризовалъ эти акты нѣсколькими словами.

И такъ, недостатокъ драматическаго дѣйствія и лишніи приготовительныя сцены составляютъ самую важную ошибку г. Потѣхина; рамка его драмы слишкомъ велика и не помѣряетъ содержанію. Если бы авторъ догадался пять актовъ сжать въ три, сокративъ значительно всѣ эпическія дѣйствія, то драма выиграла бы весьма много въ литературномъ отношеніи, да врядъ ли бы потеряла что нибудь и на сценѣ.

Теперь же она кажется довольно растянутою, особенно въ чтеніи, а во всякой растянутости уже есть сѣмя скуки; на сценѣ многое проходитъ незамѣтно, скучнаго же не встрѣчается ни въ одномъ явленіи, благодаря прекрасной игрѣ актеровъ и повизнѣ содержанія.

Искусно составленныя сцены изъ простонароднаго быта у насъ всегда имѣютъ успѣхъ, и очень ясно почему. Мы еще слишкомъ мало знакомы съ массою народа, а между тѣмъ сознаемъ, что эта масса не чужда для насъ, что между нами и ею есть тѣсная связь, которая не можетъ разорваться, а напротивъ все болѣе и болѣе скрѣпляется. Въ одномъ общемъ нашемъ народномъ имени уже выражается наше родство. Слѣдственно мы не можемъ не интересоваться этою массою, не можемъ не питать къ ней родственнаго чувства. Вотъ отъ чего насъ долженъ интересовать и домашній бытъ этого народа, бытъ, который по преимуществу можетъ назваться русскимъ. Съ другой стороны этотъ же самый бытъ во многихъ чертахъ напоминаетъ намъ и напу старппу, съ которой онъ тѣсно связанъ, не разорванный ничѣмъ чуждымъ. Конечно, намъ дорога эта старица, потому что дорога наша исторія. Во многихъ простонародныхъ обычаяхъ мы видимъ свою прежнюю, старинную жизнь, когда-то общую всѣмъ Русскимъ. Отсюда вытекаетъ новый интересъ для сказанныхъ народныхъ сценъ. Намъ пріятно видѣть живыя картины, которыя представляютъ намъ разныя стороны народной жизни, и мы не ищемъ въ нихъ многого, лишь бы онѣ вѣрно схватывали тѣ и другія черты коренной народности. Вотъ отъ чего «Русская свадьба» г-на Сухошина постоянно имѣетъ успѣхъ на сценѣ, хотя драматическое ея содержаніе самое ничтожное; въ чтеніи она уже далеко не производитъ такого эффекта; потому что это представленіе только для глазъ, какъ живая картина. Вотъ отъ чего и въ драмѣ г. Потѣхина, почти каждая сцена въ представленіи возбуждаетъ свой интересъ. Конечно, этого интереса мы не назовемъ драматическимъ, который долженъ бы быть исключительно принадлеж-

ностью драмы; но здѣсь онъ замѣняется интересомъ народнымъ, а для зрителей, разумѣется, все равно, лишь бы представленіе занимало ихъ, но не все равно для искусства. Если бы здѣсь точно такъ же представлялось дѣйствіе, взятое изъ нашей обыкновенной жизни, то, можетъ быть, мы скучали бы, глядя на него, потому что тутъ драматическій интересъ не замѣнялся бы ничѣмъ.

Содержаніе драмы даетъ г. Потѣхину возможность представлять намъ много живыхъ картинъ изъ крестьянскаго быта: здѣсь нашъ глазъ занимаетъ все, начиная съ самой избы, но особенно эффектно въ этомъ отношеніи выходитъ третье дѣйствіе, гдѣ автору представился случай вывести хороловъ дѣвушекъ съ пѣснями и плясками: все это весьма картинно, живо и такъ, какъ ведется на всемъ огромномъ пространствѣ Россіи. Словомъ, въ этихъ картинахъ пахнетъ Русью, и отъ того онѣ веселятъ и приковываютъ наши глаза. Въ чтеніи уже далеко нѣтъ во всемъ этомъ такого эффекта, тамъ не развлекается нашъ глазъ, и мы ждемъ и требуемъ только эффекта драматическаго. Вотъ мое мнѣніе о развитіи драмы г. Потѣхина и объ успѣхѣ ея на сценѣ. Обращаюсь теперь къ характерамъ дѣйствующихъ лицъ и къ сценическому ихъ исполненію.

(Окончаніе въ слѣдующемъ номерѣ).

В. СТОЮНИНЪ.

РУССКІЙ СПЕКТАКЛЬ

НА

МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРѢ

2-го января 1856 года.

Окно во второмъ этажѣ, Корженевскаго. — Минутное заблужденіе, Куликова. — Браслетъ и прочее, барона Корфа. — Его Превосходительство или средство правиться, Коровкина.

На Михайловскомъ театрѣ у насъ назначаются русскія спектакли очень не часто. Конечно, съ перваго взгляда покажется, что для Петербурга пока довольно и одного Александринскаго, потому что и онъ не всегда бываетъ полонъ, а притомъ же, какъ бы въ подмогу ему, служить еще Театръ-Циркъ, слѣдственно къ чему же еще третья русская сцена? Съ этой точки зрѣнія наше сужденіе вполне справедливо. А между тѣмъ, въ понедѣльникъ 2 января, послѣ русскаго спектакля на Михайловскомъ театрѣ, мы слышали желанія многихъ, чтобы такія назначенія повторялись чаще. И эти желанія не совсѣмъ безъ основанія. Русская театральная публика хотя и не многочисленна, но весьма разнообразна и разнохарактерна; не говорю уже о разности взглядовъ и вкусовъ, но указываю только на рѣзкія степени образованія, которыя мѣшаютъ всѣмъ зрителямъ слиться въ одну пераздѣльную публику: что легко можетъ развлечь, увлечь

и повеселить одну ея часть, то другой кажется скучнымъ, неприятнымъ. Конечно, тутъ пельзя винить ни тѣхъ, ни другихъ: смѣшно укорять мальчика, что онъ еще не достигъ той зрѣлости, какою отличается взрослый человѣкъ; еще смѣшнѣе упрекать взрослого, что его не занимають дѣтскія игры. И такъ эта публика не можетъ питаться одною и тою же пищею. Большинство ея конечно удовлетворяется импровизованными шутками, фарсами на скорую руку и пр., за чѣмъ же ее лишать этого удовольствія, если оно не вредитъ ея нравственности; образованіе и улучшение ея вкуса едва ли здѣсь возможно, если взять во вниманіе воспитаніе и образъ жизни этого большинства. Пусть они ходятъ въ театръ, смѣются и забавляются тѣми пьесами, которыя, можетъ быть, и осудить строгіи вкусу, которыхъ, можетъ быть, и не допустить здравая критика въ область литературы, все же эти забавы во сто разъ лучше тѣхъ, которыя въ самомъ дѣлѣ вредны для нравственности и которыхъ не нужно долго искать: онѣ всегда на готовѣ. Но есть еще и другая часть публики, составляющая меньшинство: она строже, взыскательнѣе, разборчивѣе въ своихъ удовольствіяхъ, и потому не задумываясь осуждаетъ все то, что сколько нибудь оскорбляетъ изящный вкусъ. Ее не всегда могутъ забавлять тѣ пьесы, которыя приводятъ въ восторгъ большинство; ей даже можетъ быть иногда досаденъ неумѣренный, а подъ часъ и неумѣстный смѣхъ толпы тамъ, гдѣ вовсе нѣтъ смѣха, а есть напротивъ то, что, составляя одинъ только шагъ отъ смѣшнаго, тѣмъ не менѣе поразительно. (*)

Конечно, такая публика требуетъ и другихъ пьесъ, и вотъ ее-то вполнѣ удовлетворили какъ выборъ ихъ, такъ и исполненіе на Михайловской сценѣ. Театръ былъ полонъ. Смотри на ложи и партеръ, мы даже удивились, не видя той пестроты и разнохарактерности, какая обыкновенно поражаетъ глаза въ Александринскомъ театрѣ. Выборъ пьесъ былъ для публики образованной: всѣ онѣ болѣе или менѣе составлены со вкусомъ, жаль только, что драма извѣстнаго современнаго польскаго писателя г. Корженевскаго, *Окно во второмъ этажѣ* и комедія г. Куликова *Минутное заблужденіе*, очень сходны по содержанію и потому мало представляютъ разнообразія. Случайное ли это сходство, или нѣтъ — не знаю, да напрасно и спрашивать. Намъ только извѣстно, что г. Куликовъ подражалъ французскому писателю Ожье. Обѣ пьесы впрочемъ имѣють свои достоинства. Мысль въ нихъ одна и та же: и минутное увлеченіе замужней женщины постороннею любовью нарушаетъ общее семейное спокойствіе и приносить съ собою страшныя терзанія совѣсти. Развитие ихъ также почти одинаково, если не брать въ расчетъ, что у г. Куликова есть комическое лицо (откупщикъ Титъ Савичъ Саловъ), котораго нѣтъ у г. Корженевскаго. Но здѣсь же надо замѣтить, что капитанъ, увлекающій жену графа въ драмѣ *Окно во второмъ этажѣ*, находится въ положеніи болѣе натуральномъ, чѣмъ художникъ, увлекающій жену чиновника въ комедіи *Минутное заблужденіе*. По правдѣ сказать, у насъ нѣтъ такихъ

художниковъ. Славронскій мало похожъ на Русскаго, это скорѣе Французъ. Г. Куликовъ обвиняетъ заграничную жизнь, будто она имѣетъ на насъ вредное вліяніе. Можетъ быть, но только это мало замѣтно въ нашихъ художникахъ, возвращающихся изъ-за границы, какимъ представленъ Славронскій. Молодому человѣку, получившему тотчасъ по пріѣздѣ мѣсто профессора Академіи, некогда было заниматься разными страстями, кромѣ страсти къ искусству, которая должна была въ немъ обнаружить замѣчательный талантъ. Мы не спрашиваемъ, зачѣмъ г. Куликовъ подражалъ Ожье, хотя онъ и могъ бы его прекрасную мысль развить по своему, сдѣлавъ ее болѣе примѣнною къ нашему обществу, но замѣтимъ, что это подражаніе поставило его художника въ положеніе неестественное. Объяснить мужу, что онъ бѣжитъ въ пустыню съ любимою женщиною, тогда какъ эта женщина жена того же самаго мужа, и объяснять это въ ея присутствіи — воля ваша, слышать это весьма странно. Г. Корженевскій совсѣмъ иначе заставляетъ Анжелику образумиться, и у него дѣло выходитъ гораздо проще. Характеръ чиновника, думающаго болѣе о будущемъ, чѣмъ о настоящемъ, мы назовемъ характеромъ современнымъ, но его пужно бы было болѣе анализировать, потому что онъ достоинъ этого; у г-на же Куликова онъ мало выдается впередъ, такъ что о Девольскомъ, что онъ за человѣкъ, мы знаемъ не столько изъ самаго дѣйствія, сколько изъ его собственныхъ словъ уже въ самомъ концѣ пьесы. Не станемъ разбирать въ подробности всей пьесы г-на Куликова, составленной ловко и бойко, хотя и не совсѣмъ обдуманной; прибавимъ только, что насъ неприятно поражала игра словъ тамъ, гдѣ ей вовсе не слѣдовало бы быть, какъ напр. *вина вся отъ вина*, въ довольно жаркомъ объясненіи прекрасной жены откупщика (г-жи Орловой); или подобныя выраженія какъ — *изъ мужей построю баррикады*, также въ монологѣ, въ который пельзя допустить никакихъ шутокъ. Зачѣмъ неумѣстно щеголять такими фразами, которыя не могутъ быть одобренны хорошимъ вкусомъ? При всѣхъ этихъ и другихъ недостаткахъ, мы все-таки должны сказать, что г. Куликовъ подарилъ русской публикѣ прекрасную пьеску, по крайней мѣрѣ такую, какія нечасто у насъ появляются. Г. Максимовъ въ обѣихъ сказанныхъ пьесахъ былъ превосходенъ, играя мужа (графа въ одной и чиновника въ другой); онъ такъ отчетливо, вѣрно и вмѣстѣ страстно передалъ свою роль, что произвелъ глубокое впечатлѣніе на зрителей. Г-жа Жулева (графиня) въ драмѣ г-на Корженевскаго и молоденькая г-жа Спѣткова (жена чиновника) также были прекрасны; обѣ онѣ хорошо поняли свое положеніе, по у г-жи Жулевой мы замѣтили въ игрѣ болѣе страсти. Г. Самойловъ въ роли восьмидесятилѣтняго польскаго писателя, въ драмѣ г-на Корженевскаго, хорошъ безукоризненно; здѣсь ни одно слово, ни одинъ жестъ его не противорѣчитъ положенію простаго русскаго человѣка; все взято съ природы и вмѣстѣ съ тѣмъ все представлено художественно. Г. Степановъ въ роли обольстителя въ обѣихъ пьесахъ не совсѣмъ удовлетворилъ насъ; можно было бы пожелать его игрѣ болѣе жизни и болѣе разнообразія; у него не видно того, что называютъ обработкою роли и что такъ живо выказывается въ игрѣ г-на Самойлова.

*) Напр. недавно въ представленіи драмы *Законоданный дождь*, большинство отъ души смѣялось надъ терзаніями скупаго банкрота, который стоитъ гораздо выше смѣха.

Въ комедіи барона Корфа *Браслетъ*, также весьма поучительной для многихъ женщинъ, игра г. Самойлова равнымъ образомъ выдалась передъ всѣми; не безъ достоинствъ играла и г-жа Владимірова; не смотря на то, что она на сценѣ еще весьма недавно, въ ея игрѣ много развязности и бойкости, и мы питаемся надеждою, что современемъ она будетъ лучшимъ украшеніемъ нашей сцены; а для этого ей нужны постоянный трудъ и внимательная обработка ролей. Въ этой пьесѣ на насъ произвелъ не совсѣмъ пріятное впечатлѣніе ея долгій смѣхъ, который подъ конецъ сдѣлался уже неестественнымъ; нужно все въ мѣру до извѣстной черты. Г-жа Линская постоянно во всѣхъ пьесахъ чрезвычайно однообразна; здѣсь она играла помѣщицу точно такъ же, какъ въ драмѣ Потѣхина крестьянскую бабу.

Въ послѣдней пьесѣ, *Его Превосходительство, или средство правиться*, довольно забавной комедіи г-на Коровкина, выводится мысль, что титулъ превосходительства, какъ онъ ни звученъ и ни лестенъ, не выгоденъ только въ дѣлѣ любви и женитьбы на хорошенькой дѣвушкѣ, которой всегда лучше нравится молодой человекъ, съ простымъ и скромнымъ титуломъ благородія. Здѣсь мы замѣтимъ только о г-нѣ Бурдинѣ, который въ роли помѣщика былъ не весьма удовлетворителенъ. Нельзя также не пожелать, чтобы и г-нѣ Фалѣевъ выражался нѣсколько громче и яснѣе: напр. въ роли Якова, слуги графа въ драмѣ г-на Корженевскаго, его нельзя было разслушать на половину.

Въ заключеніе повторимъ еще разъ, что при всѣхъ этихъ неровностяхъ, общее впечатлѣніе спектакля было весьма благоприятно; оно-то и внушило нѣкоторымъ желаніе, чтобы подобныя представленія назначались почаще на Михайловской сценѣ.

ТЕАТРАЛЬ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Приступая къ отчетамъ о Михайловскомъ театрѣ, я считаю нужнымъ предварительно сказать нѣсколько словъ о французскомъ театрѣ вообще.

Здѣшній французскій театръ нельзя сравнить ни съ однимъ изъ театровъ парижскихъ, изъ которыхъ каждый имѣетъ свое особенное назначеніе, своихъ авторовъ, актеровъ и свою публику, какъ бы созданныхъ одинъ для другаго.

Высшее мѣсто занимаетъ *театръ Французской комедіи* (la Comédie française), литературный театръ улицы Ришліе, театръ Мольера, Корнеля и Расина, на которомъ попеременно являлись всѣ драматическія знаменитости Франціи, на которомъ играли Тальма и г-жи Марсъ, Плесси и Рашель... потомъ *Одеонъ*, занимающій второе мѣсто послѣ Французскаго театра.

За тѣмъ, по степени своего значенія, слѣдуетъ *театръ Гимназіи* (le Gymnase), отличающійся вкусомъ и выборомъ пьесъ приличныхъ и занимательныхъ, театръ, для котораго пишутъ Эмиль Ожье и Жоржъ Зандъ; въ числѣ же актеровъ его въ послѣднее время былъ Брессанъ (Bressant), перешедшій на сцену театра Комедіи и замѣщенный Бертономъ (Berton). Въ числѣ артистовъ, содѣйствующихъ успѣху этого театра, нельзя не упомянуть о г-жѣ Розъ-Шери, одной изъ

прекраснѣйшихъ и лучшихъ актрисъ современнаго Парижа. Далѣе слѣдуютъ:

Театръ Водевиль, гдѣ даютъ пьесы въ родѣ la Dame aux camélias и les Parisiens de la décadence. Этотъ театръ преимущественно посѣщается богатыми купцами и биржевыми агентами.

Театръ Les Variétés, такъ сказать, театръ разнообразія; здѣсь играетъ Арналь.

Пале-роаль, гдѣ можно видѣть самыхъ лучшихъ комиковъ Парижа; на этомъ театрѣ даются пьесы до того забавныя, что его посѣщаетъ всякій, кто ищетъ развлечения и желаетъ отъ души посмѣяться.

Театръ Сен-Мартенскихъ воротъ, на которомъ играютъ нѣчто въ родѣ большихъ драмъ, пьесы съ превращеніями и волшебствами, гдѣ допускаются и испанскіе танцоры и англійскіе клоуны.

Театръ Амбигю и la Gaité со своими кровавыми, ужасными мелодрамами, съ убійствами, предательствами и со всѣми прочими неслыханными злодѣяніями. Кромѣ того я еще пропустилъ три или четыре театра, не считая les Italiens и еще многихъ маленькихъ театровъ, начиная съ les Folies dramatiques и кончая театромъ Бомарше, въ сосѣдствѣ съ Бастиліей.

Во французскомъ Петербургскомъ театрѣ совмѣщаются почти всѣ театры, мною упомянутые; на немъ представители ихъ въ лицѣ актеровъ, избранныхъ умною и заботливою Дирекціею. Репертуаръ Михайловскаго театра самый разнообразный и потому всѣ актеры его должны быть способны занимать самыя разнообразныя роли въ пьесахъ, различныхъ по тону, характеру и языку. Въ петербургской труппѣ французскихъ актеровъ можно встрѣтить самыя рѣзкія противоположности; каждый изъ артистовъ долженъ по неволѣ измѣнять свои спеціальности, разнообразить свои таланты, чтобы поддѣлаться подъ тонъ пьесы, играть согласно съ другими и съ честью исполнять свое дѣло на новомъ для него поприщѣ. Такимъ образомъ сходятся каждый вечеръ: г-жа Вольнисъ, великая актриса строгаго искусства; г-жа Роже-Солье, очаровательная драматическая актриса; г-нѣ Лемениль, превосходный представитель лучшихъ актеровъ Пале-рояля; г-нѣ Верне, напоминающій собою Арналя; г-нѣ Бондуа и многіе другіе. Всѣ эти актеры играютъ на одной сценѣ и часто въ однихъ и тѣхъ же пьесахъ.

Всѣ замѣчательныя пьесы, имѣющія успѣхъ на парижскихъ театрахъ, являются немедленно и на Михайловскомъ театрѣ. Но надо замѣтить, что много превосходнаго нѣтъ нигдѣ и что теперь, какъ и прежде, умное и оригинальное встрѣчается всегда рѣдко.

Въ Парижѣ, столицѣ остроумія и оригинальности, мало однакожъ, отличныхъ во всѣхъ отношеніяхъ, пьесъ и потому выборъ ихъ чрезвычайно затруднителенъ. Не смотря на то, репертуаръ здѣшняго театра весьма занимательный и включаетъ въ себѣ самый строгій выборъ всего истинно дѣльнаго, всего, что плодотворное перо французскихъ писателей могло произвести хорошаго.

Такимъ образомъ на Михайловскомъ театрѣ можно встрѣтить и драму съ ея высокими и сильными впечатлѣніями, и комедію съ ея живою и умною сатирою, и водевиль съ

веселыми и ѣдкими куплетами;—и все это обуславливается правилами строгаго выбора, почти всегда вѣрнаго; только иногда, въ бенефисы актеровъ, вкрадываются въ репертуаръ кое-какіе пустячки, которымъ лучше бы остаться навсегда въ репертуарахъ пиззаго разряда, какъ напр. можно сказать о фарсѣ *Drame à l'envers*, данномъ въ бенефисъ г-на Тетара.

Теперь я постараюсь представить краткій очеркъ піесъ, играныхъ въ послѣднее время на Михайловскомъ театрѣ, и актеровъ, составляющихъ его труппу.

Les Parisiens de la décadence можетъ справедливо начать рядъ замѣчательныхъ піесъ, играныхъ послѣ открытія театровъ 30 августа. Это—широкая и сильная сатира, сатира аристофановская, направленная противъ современныхъ стремлений парижскаго общества или, лучше сказать, всего современнаго общества, олицетвореніемъ котораго, по волѣ автора, служитъ Парижъ. — Здѣсь на первомъ мѣстѣ выставлена общая страсть къ спекуляціямъ, стремленіе къ роскоши и денежнымъ оборотамъ, обожаніе золота, этой великой цѣли новѣйшаго прогресса и сильнаго двигателя успѣховъ промышленности; отъ этой—то страсти происходитъ упадокъ прежнихъ чувствъ и мѣтій и легкомысліе, съ которымъ молодые люди новаго поколѣнія смотрятъ на нмя своихъ предковъ и расточаютъ ихъ наслѣдіе.

Эта драма есть какъ бы продолженіе и дополненіе другой, именно *Filles de marbre*.

Первое лице здѣсь журналистъ, иѣчто въ родѣ Диогена, человекъ, который глубоко изслѣдовалъ, изучилъ сердца своихъ современниковъ со всеми ихъ пороками.

Эту роль исполнилъ г-нъ Мондидье, который обыкновенно играетъ, такъ называемыя, первыя роли. Г-нъ Мондидье бывалъ прежде на многихъ сценахъ въ Парижѣ: я видѣлъ его на театрѣ Амбюгу, гдѣ онъ имѣлъ всегда заслуженный и большой успѣхъ.

Онъ много учился и очень опытенъ; обладаетъ замѣчательнымъ талантомъ и большимъ театральнымъ тактомъ, который рѣдко ему измѣняетъ; онъ поддѣляется подъ все характеры и подъ людей всякаго возраста: въ роли журналиста, въ упомянутой драмѣ, онъ былъ язвительнъ, ѣдокъ, неумолимъ и въ то же время увлекалъ всѣхъ своею живою игрою. — Въ *l'Impertinent* онъ играетъ молодаго двадцатипятилѣтняго человека, а въ *Mademoiselle de la Seiglière* — семидесятилѣтняго старика; и такія превращенія, истинно чудесныя, случаются съ нимъ всегда удачно. Онъ играетъ и въ драмахъ, и въ комедіяхъ, и въ пословицахъ, и въ водевиляхъ, и повсюду хорошъ и кажется на своемъ мѣстѣ. Единственно въ чемъ можно упрекнуть г-на Мондидье и что, безъ сомнѣнія, произошло отъ старинной привычки къ мелодрамамъ, это его неумѣренность въ выраженіи сильныхъ чувствъ: онъ забываетъ, что надо скупно прибѣгать къ послѣднимъ средствамъ и что истинная страсть выражается иначе.

Въ этой же драмѣ, *les Parisiens de la décadence*, участвуетъ г-нъ Бондуа, недавно прибывшій изъ Парижа для занятія ролей первыхъ любовниковъ; онъ пріѣхалъ сюда послѣ отъѣзда г-на Бертоне и занялъ его роли.

Первое впечатлѣніе, произведенное этимъ артистомъ, бы-

ло для него неблагопріятно: сравненіе являлось само собою. Но въ послѣдствіи нельзя было не признать въ г-нѣ Бондуа превосходныхъ качествъ: онъ вѣрно понимаетъ свои роли и имѣетъ много теплоты; вникая въ свою роль, онъ дѣйствительно чувствуетъ то, что говоритъ, и тогда онъ увлекаетъ за собою зрителей. Въ этомъ отношеніи онъ особенно отличился въ *Conscience* и въ роли Бернарда въ драмѣ *Mourat*. Съ тѣхъ поръ онъ болѣе въ себѣ увѣренъ и зналъ, что нашелъ сочувствіе, уже успѣлъ создать много превосходныхъ ролей.

La vie de Bohème, драма, содержаніе которой взято изъ романа того же имени, написана самимъ же авторомъ романа и авторомъ *les Parisiens*, о которомъ уже было говорено. Въ этой драмѣ представлены нравы, совершенно неизвѣстные въ Петербургѣ, жизнь безсвязная, безпечное существованіе, полное случайностей и контрастовъ; этою жпзиію живутъ молодые артисты и поэты, жертвующіе своими способностями и молодостью, не заботясь о будущемъ, къ которому они стремятся весело и которое между тѣмъ готовитъ для нихъ очень часто нищету, разочарованіе и неизвѣстность.

Г-нъ Дешанъ, играющій влюбленныхъ, придаетъ этой піесѣ, какъ и болѣе части другихъ, много увлекательной веселости. Этотъ артистъ прибылъ сюда съ театра Гимназін и въ роляхъ своего ампуа весьма полезенъ для нашей французской сцены. Какъ г-нъ Мондидье, онъ не отступаетъ ни перелъ какою ролю и все исполняетъ весьма удачно; онъ всегда вѣрно поддѣляется подъ истинное чувство, играетъ прилично и развязно, никогда не измѣняя характеру записываемой имъ роли. Ему можно бы сдѣлать одно замѣчаніе, а именно, что онъ иногда недостаточно умѣряетъ свою живость и потому не бываетъ вѣренъ естественности, но послѣшу прибавить, что это случается съ нимъ очень рѣдко.

Года три тому назадъ этотъ артистъ правился только слегка; но съ тѣхъ поръ, какъ онъ понялъ самъ свое истинное назначеніе и убѣдился, что публика его оцѣнила, онъ серьезно принялся за дѣло и сдѣлалъ видимые успѣхи.

Le Demi-monde, піеса, представляющая намъ вѣрную картину извѣстной части парижскаго общества. Тутъ вѣрно изображенъ типъ тѣхъ женщинъ, которыя, будучи исключены изъ круга порядочнаго общества, стараются подражать приличіямъ вышаго свѣта. Г-жа Роже-Солье, артистка театра Олеонъ, занимала, до пріѣзда сюда, два года почетное мѣсто на сценѣ Французской комедіи; здѣсь она дебютировала въ упомянутой піесѣ Александра Дюма сына. Не скажу, что г-жа Роже-Солье пріѣхала сюда, чтобы замѣнить г-жу Плесси: замѣнить ее весьма трудно. Талантъ г-жи Плесси выше всякаго сравненія, хотя и не выходитъ изъ круга своей спеціальности и сосредоточивается преимущественно въ вѣрномъ изображеніи характера высокихъ кокетокъ, того типа, который Французы называютъ *les Célimepe*, достигая полнаго совершенства только въ піесахъ Мариво, въ пословицахъ и т. п. Если г-жа Роже-Солье и не можетъ представить кокетку такъ, какъ г-жа Плесси, то все-таки она артистка съ большими достоинствами, всег-

да вѣрная своей роли, всегда на мѣстѣ въ пьесахъ современнаго репертуара.

Выборъ роли для ея дебюта, именно баронессы d'Ange въ Demi-monde, былъ не вполне удаченъ: ей не доставало духа и голоса прочесть все, что есть въ этой обширной роли; притомъ коварный характеръ баронессы вовсе не шелъ къ кроткому лицу дебютантки. Потому успѣхъ артистки былъ посредственный, но вскорѣ она подняла себя въ мнѣннн публики ролями въ пьесѣ la Vie de Bohème, въ Comtesse de Sennecy, въ Doute et croyance. Послѣ того надо было признать превосходный талантъ артистки; въ ея игрѣ много жизни, тонъ голоса воодушевленъ и вѣренъ пьесѣ, въ ней есть нечто вдохновенное, что въ извѣстные моменты увлекаетъ публику за артисткой.

Если бы г-жа Роже-Солье потрудились избавиться отъ нѣкоторыхъ движеній плечами и головой и вообще отъ того, за что ее называютъ нѣсколько маперною, то навѣрно она возбуждала бы только однѣ похвалы. Можно бы еще пожелать ей улучшенія въ голосѣ, но недостатки его отъ нея не зависятъ.

Par droit de conquête — принадлежить также къ числу хорошихъ пьесъ, игранныхъ послѣ открытiя театровъ: въ ней представленъ молодой ученый низкаго происхожденiя, который трудами и благороднымъ поведенiемъ побѣждаетъ всѣ предразсудки и получаетъ руку дѣвицы въ знатномъ семействѣ. Въ этой пьесѣ г-жа Лемениль вышла изъ прежняго своего амбуа и играла фермершу, мать молодого ученаго, гордую успѣхами своего сына. — Артистка имѣетъ много таланта, но, по моему мнѣнiю, вообще преувеличиваетъ свои роли; эту роль она исполнила очень хорошо: она превосходно выказала откровенность характера, умъ и чувства представляемаго ею лица и потому успѣхъ ея былъ полный.

La ceinture doré, сочиненiе Ожье, заключаетъ въ себѣ характеръ, рѣдко встрѣчаемый въ наше время, характеръ одного благороднаго юноши, который любитъ дочь миллионера и любимъ ею и все-таки отказывается отъ нея по той причинѣ, что отецъ ея получилъ состоянiе безчестнымъ образомъ; но вскорѣ богачъ разоряется и тогда молодой человекъ не встрѣчаетъ болѣе препятствiй къ своему счастью. По поводу этой пьесы я скажу нѣсколько словъ о г-нѣ Варле, весьма серьезномъ артистѣ, серьезномъ съ классической точки зрѣнiя. Г-нъ Варле игралъ прежде на Большомъ театрѣ въ Парижѣ, онъ изучилъ свое искусство подъ руководствомъ великихъ учителей и носитъ печать этого изученiя во всѣхъ своихъ роляхъ. Онъ съ достоинствомъ является въ роляхъ, близкихъ къ амбуа благородныхъ отцевъ.

Я пропущу пьесу le Lys dans la vallée, составленную изъ романа Бальзака, и перейду къ l'Amour, qué qu' c'est que ça? — пьесѣ въ родѣ комической оперы, въ которой сошлись г-жи Л. Майеръ и Мила, двѣ соперницы по мнѣнiю публики, хотя возрастъ, свойство таланта и даже родъ красоты, все различно въ этихъ двухъ артисткахъ. Г-жа Л. Майеръ, въ дни своей ранней молодости, была очаровательнымъ созданиемъ; красота, граціозность, магнетизмъ взгляда, при нѣкоторомъ однакожъ жеманствѣ, и все соединенiе прелестей, вмѣстѣ съ ея талантомъ, дѣлали изъ нея очаровательнѣйшую артистку. Съ годами г-жа Майеръ не утратила своей прелести, и публика, именно та, которая помнитъ прежнее время, смотритъ на нее прежними глазами и по прежнему восхищается; такимъ образомъ намъ случалось видѣть, какъ отдавали преимуще-

ство г-жѣ Майеръ даже предъ г-жею Плесси въ лучшихъ ея роляхъ. Г-жа Майеръ тѣмъ не менѣе актриса очень прiятная и даже превосходная въ роляхъ своего амбуа. Такъ напр. она отлично играетъ въ Mademoiselle d'Angeville, роль Pauvette въ la bergère des Alpes, въ la Jeunesse de Richelieu, въ Quand on va cueillir la noisette и въ l'Amour qué qu' c'est que ça?

Въ двухъ послѣднихъ пьесахъ играетъ также г-жа Мила. Эта артистка увлекательной наружности. Прелестное лицо, своеправный взглядъ и рѣзкая грація — отличительныя ея черты; она капризна и вмѣстѣ съ тѣмъ очаровательна; съ самаго начала она имѣла мало выдающихся ролей, но критика, поймавшая артистку, взяла на себя указать ей хорошия стороны ея таланта; артистка пожелала оправдать мнѣнiе критики и серьезно занялась своимъ дѣломъ; успѣхъ послѣдовалъ за трудами и теперь въ г-жѣ Мила есть все, что нужно для превосходной актрисы, естественной, увлекательной, умной, граціозной, чувствительной. Въ настоящее время было бы трудно перечислить всѣ роли, созданныя ею.

Г-нъ Лемениль возобновилъ въ своемъ бенефисѣ пьесу le Gendre de Mr. Poirier, въ которой онъ когда-то имѣлъ большой успѣхъ. Г-нъ Лемениль занимаетъ роли незначительныхъ капиталистовъ, отцевъ средняго круга и другiя подобныя роли, съ успѣхомъ игранныя имъ на театрѣ Палерояля. Въ упомянутой пьесѣ онъ исполняетъ главную роль (Mr. Poirier) какъ великiй артистъ.

Онъ превосходно изображаетъ эту личность обогатившагося либерала, котораго дочь выдана имъ за маркиза, личность богача, щедраго по расчету честолюбiя, человека цифру, для котораго всѣ люди имѣютъ достоинство, смотря только по ихъ состоянiю.

Во всѣхъ роляхъ г-нъ Лемениль является глубокимъ наблюдателемъ и искуснымъ, первокласснымъ актеромъ; къ числу лучшихъ его ролей безспорно относится роль лакея въ la Fille bien gardée, пьесѣ, возобновленной въ нынѣшнюю зиму. Въ этой же пьесѣ можно видѣть маленькую артистку, лѣтъ 12, г-жу Фелицію Тетаръ, которая и теперь, вмѣстѣ съ граціею и живостью своего возраста, обладаетъ замѣчательнымъ пониманiемъ ролей и театральнымъ тактомъ и обѣщаетъ быть въ послѣдствiи превосходною актрисою. Только ей всегда пужбы такiя роли, какъ въ пьесѣ la Fille bien gardée, а не такiя какъ въ пошломъ фарсѣ Cérissette en prison, о чемъ я уже говорилъ въ моей послѣдней статьѣ въ Journal de Saint-Petersbourg.

Въ роляхъ простодушныхъ дѣвицъ на Михайловскомъ театрѣ являются г-жи Мальвина и Л. Майеръ; эта послѣдняя, не смотря на свои годы, имѣетъ еще успѣхъ, какъ напр. въ роли Жанны въ Lady Tartuffe и въ роли Бланшъ въ пьесѣ la Joie fait peur. Что же касается до г-жи Мальвины, то она играетъ успѣшно все, что ей даютъ. Г-жа Евлалиа Лавинь приноситъ много пользы въ роляхъ влюбленныхъ; г-жа Поль-Эрнестъ имѣетъ много навыка на театрѣ, играетъ весело и до того живо, что съ трудомъ удерживается въ тѣхъ роляхъ, гдѣ нужно быть серьезною; наконецъ г-жа Пелтье превосходна въ роляхъ служанокъ, мѣщанокъ и веселыхъ гризетокъ.

Мнѣ слѣдовало бы сказать еще нѣсколько словъ о другихъ артистахъ французской труппы, какъ напр. о г-хъ Верне, Тетаръ, Пешена и проч. Но вмѣсто нѣсколькихъ словъ въ этой статьѣ, я надѣюсь поговорить о нихъ подробно въ слѣдующихъ нумерахъ Вѣстника, при разборѣ современныхъ пьесъ, даваемыхъ на сценѣ Михайловскаго театра.

ШАРЛЬ ДЕ БЕНЪ-ЖЮЛЬЕНЪ.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.