

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 3.

15 ЯНВАРЯ 1856.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкою на домъ, иногородиме прилагаютъ за пересылку 1 руб. сер.

Подписка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Китнера кв. № 33., въ книжномъ магазинѣ П. Ратькова и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.
Подписавшіеся въ теченіи Января, получаютъ журналъ съ перваго номера.

Содержаніе: Робертъ. Статья Франца Листа. (Переводъ А. Сьрова). — Бесѣды Гиллера съ Россіи. (Продолженіе). — Жизнь за Царя, опера М. И. Глинки, арранжированная для одного фортепіано, безъ цѣны. Изд. Р. Стелловскаго (Модеста 3-нѣ). — Александринскій театръ. Чужое добро въ прокъ нейдетъ. (Окончаніе В. Стоюнина). — Деньги, трагедія XIX столѣтія, г. Сухонина. — Бенефисъ Г-жи Орловой (Театрала). — Михайловскій театръ. Статья Щарля Сепъ-Жюльена. — Бенефисы. — Объявленіе.

РОБЕРТЪ

СКРИБА И МЕЙЕРБЕРА.

Статья Франца Листа.

ПРЕДИСЛОВІЕ ПЕРЕВОДЧИКА.

Недѣлю назадъ на Петербургской итальянской сценѣ давали въ бенефисъ г-жи Лотти-дела-Санта Мейерберова «Роберта». «Музыкальному Вѣстнику» слѣдуетъ говорить объ этой оперѣ безотлагательно. Но о ней уже столько писано! разборовъ ея подробныхъ и не подробныхъ, затѣйливыхъ и простыхъ, дѣльныхъ и пустозвонныхъ — не пересчитать. Объ исполненіи оперы итальянскою труппою въ Петербургѣ также много было рецензій въ свое время, даже и года два назадъ, когда распределение ролей въ оперѣ было — за исключеніемъ Алисы — то же самое, что и въ текущій сезонъ. Все это побуждаетъ редакцію Вѣстника вмѣсто обыкновеннаго отчета, помѣстить здѣсь такую статью о Робертѣ, которая выражаетъ особенный, оригинальный взглядъ и вмѣстѣ проникнута правдою и глубокимъ знаніемъ дѣла. Это статья одной изъ первѣйшихъ музыкальных знаменитостей нашего времени. Конечно, весь образованный свѣтъ знаетъ Листа, какъ удивительнаго, гениальнаго виртуоза, но очень не многимъ извѣстна его музыкально-критическая дѣятельность. Въ большинствѣ читателей, интересующихся музыкальною литературою, Листъ произвелъ не совѣмъ выгодное впечатлѣніе своею брошюрою о Шопенѣ (на французскомъ языкѣ). Дѣльный взглядъ на этого художника, вѣрная оцѣнка его произведеній, превосходное, тонкое пониманіе поэзіи музыкальной, тонуть въ этой брошюрѣ среди цѣлаго океана изысканныхъ, кудреватыхъ фразъ, заслоняются слогомъ, не-

пріятно папыщепнымъ. Въ позднѣйшее время Листъ посвятилъ значительную часть своей неутомимой дѣятельности — именно критикѣ музыкальной и съ несравненно большимъ успѣхомъ, чѣмъ сколько могутъ ожидать тѣ, кто знаетъ его какъ литератора только по книжкѣ о Шопенѣ. Недостатки, слабыя стороны его манеры писать больше и больше сглаживались, а серьезныя достоинства его превосходныхъ критическихъ мыслей выступали ярче, явственнѣе. Прославленный въ цѣломъ свѣтѣ какъ пианистъ, объѣздившій нѣсколько разъ всю Европу, виртуозъ — космополитъ, Венгерецъ по рожденію, Немецъ по глубинѣ интеллекта, по серьезности взгляда на искусство, Французъ по воспитанію и по блестящей энциклопедической образованности — Листъ уже нѣсколько лѣтъ назадъ окончательно сошелъ съ блистательной арены концертнистовъ, прекратилъ свои артистическіе походы, которые были для него безкопечнымъ рядомъ побѣдъ и скромно поселился въ мирномъ уголкѣ ученой Германіи, въ Веймарѣ, пріютѣ музъ, особенно имъ любимомъ еще со временъ Шиллера и Гёте. Тамъ онъ всѣ минуты свои отдаетъ серьезному служенію искусству, въ своей тройственной дѣятельности, какъ директоръ музыки, какъ пианистъ и композиторъ и какъ музыкальный критикъ.

Соединеніе писательства музыкальнаго и литературнаго, «нотнаго и буквеннаго» въ одномъ и томъ же лицѣ, въ наше время чаще и чаще встрѣчается. Многосторонняя развитость, которую современность требуетъ отъ музыканта, дѣлаетъ такое явленіе самымъ законнымъ, естественнымъ.

Все дѣло только въ томъ, чтобъ это параллельное развитіе двухъ дѣятельностей, во многомъ сливающихся, но все-таки разныхъ сами по-себѣ, проходило не изъ эгоизма, не изъ тщеславія, не изъ желанія щегольнуть не тѣмъ такъ другимъ, а изъ глубокаго, внутренняго призванія: высказывать свои мысли, свои убѣжденія въ дѣлѣ искусства; изъ стремленія поставить другихъ на тотъ горизонтъ художественнаго пониманія, на которомъ стоишь самъ...

Самаго поверхностнаго знакомства съ изумительно музыкальною многосторонностью Листа, его начитанностью и опытностью во всемъ, что касается музыки, достаточно, чтобъ убѣдиться, что въ критическихъ его трудахъ глубокое знаніе дѣла должно быть видно на каждомъ шагѣ.

И въ самомъ дѣлѣ позднѣйшія статьи его (помѣщенныя въ Лейпцигской музыкальной газетѣ «Neue Zeitschrift für Musik») можно назвать квинтэссенціею убѣжденій и опытности такого художника, который въ продолженіе цѣлыхъ трехъ десятковъ лѣтъ (если считать съ его пятнадцатилѣтняго возраста) прилежно изучалъ все, что

было до него и все что при немъ совершилось на поприщѣ музыки.

Нельзя довольно налюбоваться полною результатомостью каждой мысли въ этихъ какъ будто слегка набросанныхъ замѣткахъ. Еслибъ собрать ихъ въ нѣкоторой системѣ, вышла бы чуть не полная эстетика музыкальная, чуть не полный курсъ современной музыкальной философіи, выработанной изъ исторіи музыки, въ постоянной связи съ развитіемъ литературнымъ, съ ходомъ пластическихъ искусствъ и съ судьбами всего, что въ искусствѣ находитъ свое отраженіе. Слогъ Листа и до сихъ поръ иногда изысканъ, форма мысли недовольно проста, часто затѣйлива, но не столько изъ желанія блеснуть виртуозностію, собственностію языка, сколько отъ истинной оригинальности Листова ума и изъ постоянного стремленія оглядѣть предметъ со всѣхъ возможныхъ сторонъ, передать какъ можно нагляднѣе мысль глубоко-обдуманную.

Ахиллесову пяту во взглядѣ Листа на искусство составляетъ пристрастіе его (впрочемъ понятное и отчасти извинительное) къ тремъ представителямъ новѣйшихъ направленій въ музыкѣ: къ Гектору Берлиозу, Роберту Шуману и еще болѣе къ Рихарду Вагнеру.

И тѣ трое (ровесники Листа по годамъ) столько же дѣйствовали на поприщѣ литературномъ, сколько на собственно-музыкальномъ. Много интеллектуальныхъ узъ связываетъ ихъ съ Листомъ: вотъ почему онъ иногда не можетъ достаточно отрѣшиться отъ этого умственного братства, чтобъ быть совершенно безпристрастнымъ.

Въ настоящей статьѣ о Робертѣ читатели не найдутъ ни романческаго изложенія содержанія оперы, извѣстной всѣмъ и каждому уже больше двадцати лѣтъ, ни наивнаго перечисленія ея подробностей, что вотъ, въ сценѣ усоншихъ дѣвъ есть дуэтъ фаготовъ на низкихъ, гробовыхъ звукахъ, а въ слѣдующемъ актѣ Изабелла поетъ «Grace» съ арфой и англійскимъ рожкомъ. (Для кого это было бы новостью въ 1856 году?). Здѣсь нѣтъ разбора оперы, но развитъ серьезный взглядъ на значеніе *Мейербера и его либреттиста, Скриба, въ современномъ искусствѣ*. Чтобы разъяснить этотъ взглядъ, Листъ долженъ былъ коснуться многихъ предметовъ изъ исторіи оперной музыки, предполагая въ своихъ читателяхъ обстоятельное знакомство со всѣми этими фактами. У насъ многіе изъ нихъ слишкомъ мало извѣстны, такъ что статья Листа не будетъ вполне понятна безъ объяснительныхъ комментаріевъ. Поэтому и счелъ необходимымъ къ моему переводу статьи прибавить объяснительныя примѣчанія, гдѣ поясжаю и нѣкоторое разпорѣчіе мое съ авторомъ.

Подобныхъ статей Листа, столько же важныхъ и занимательныхъ, есть еще много въ Лейпцигской газетѣ (въ томъ числѣ о музыкѣ Мендельсона къ Шекспировой піесѣ: «Сонъ въ лѣтнюю ночь», о музыкѣ Бетховена къ «Эгмонту» Гёте, о нѣкоторыхъ операхъ Боальдье, Обера, Беллини, Доницетти и т. д.). Большая часть ихъ перемѣнно появится въ «Вѣстникѣ».

А. СЪРОВЪ.

Какъ было выше сказано, составъ Роберта прежній, за исключеніемъ г-жи Лотти (Алисы). Слѣдовательно не остается ничего болѣе, какъ сказать нѣсколько словъ о бенефицианткѣ. Публика, которая полюбила молодую и прелестную пѣвицу съ ея сильнымъ, звучнымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ пріятнымъ голосомъ, приняла ее радушно. Рукоплесканія, вызовы, цѣлѣты, все тутъ было, — самое лучшее доказательство, что г-жу Лотти вполне оцѣнили у насъ. Мы недавно высказали наше мнѣніе объ этой отличной артисткѣ,

присовокупимъ, что и въ Робертѣ, какъ и вездѣ, она прекраснымъ исполненіемъ своей роли, которой придала много граціи, увлеченія, доставила всѣмъ истинное удовольствіе.

Ред.

Глукъ написалъ большую часть своихъ оперъ прежде нежели дожилъ до того новаго декламаторскаго стиля, которымъ въ послѣднихъ своихъ созданіяхъ совершилъ переворотъ въ искусствѣ и приобрѣлъ себѣ безсмертное имя. Такимъ образомъ и «Робертъ» никакъ не открываетъ рядъ всѣхъ произведеній Мейербера; уже много было его оперъ, которыхъ достоинства были очень признаны въ свое время (особенно опера: *Marguerite d'Anjou* и *il Crociato*); но всѣ остались въ тѣни послѣ успѣха Роберта. Творческая способность (*das Genie*), въ тѣхъ лицахъ, кому она дана, существуетъ въ видѣ силы гораздо раньше нежели покажетъ себя на дѣлѣ; для полнаго проявленія этой силы нужна внѣшняя форма совершенно соразмѣрная (*adäquat*) ея особенному характеру, а опытъ показываетъ, что такая форма иногда не тотчасъ отыскивается; форма должна отвѣчать всѣмъ затаеннымъ и иногда не совсѣмъ ясно сознаваемымъ особеннымъ наклонностямъ таланта для того, чтобъ талантъ могъ высказаться въ ней окончательно — полно и свободно. Мейерберъ безуспѣшно искалъ для себя такой формы въ томъ стилѣ итальянскихъ оперъ, въ которомъ написаны первыя его произведенія. Стилъ этотъ достигъ уже своего апогея въ операхъ Россини, такъ что Беллини и Доницетти, его любимые публикою преемники, и приверженцы чисточувственной мелодіи, могли занять только второстепенное мѣсто, тогда какъ Мейерберъ по всѣмъ правамъ могъ рассчитывать на первое. Такимъ образомъ, увидѣвъ на опытѣ безуспѣшность своихъ стремленій къ этому первенству, по слѣдамъ Россини, Мейерберъ выбралъ себѣ другую арену и, соединясь съ поэтомъ, котораго особенныя способности вполне отвѣчали особенному, Мейерберовскому таланту, началъ новый блестящій періодъ оперной музыки.

Здѣсь можно только въ самомъ сокращенномъ видѣ намекнуть на нѣкоторые факты, необходимые для ближайшаго обозначенія этого періода развитія оперы, для разъясненія вліянія отъ сотрудничества Мейербера со Скрибомъ, причипъ и послѣдствій этого вліянія.

Въ тѣсныхъ предѣлахъ статьи остановимся только на тѣхъ личностяхъ, которые въ предметѣ нашемъ наиболѣе важны. Люди знакомые съ самимъ предметомъ, легко отвѣдутъ настоящее мѣсто «переходнымъ авторамъ и» «переходнымъ» произведеніямъ, въ которыхъ при зависимости отъ индивидуальныхъ качествъ не по-ровну смѣшаны краски стили уже исчезающаго съ оттѣнками новаго періода, пока наконецъ послѣдніе получили рѣшительный перевѣсъ.

Между всѣми литераторами, которые въ прошломъ вѣкѣ рифмовали тексты для оперъ, былъ одинъ, который и по качествамъ и по количеству своихъ произведеній приобрѣлъ себѣ большую славу какъ поэтъ, и славу справедливую, хотя произведенія его слишкомъ мало удовлетворительны для нашего нынѣшняго вкуса. Рѣчь идетъ о *Метастазіо*. Съ истинно-поэтическимъ дарованіемъ для выраженія нѣжныхъ чувствъ, безъ сонерниковъ въ «медоточивости» план-

ваго стиха, опъ искалъ въ сцепическихъ произведеніяхъ только предлога, чтобъ въ уста дѣйствующимъ лицамъ вложить свой собственный лиризмъ и рѣчь этихъ лицъ подъ его перомъ такъ благородно — изящна, такъ мелодична, что нѣжными, влюбленными вздохами какъ будто сама собою вызываетъ музыку. Метастазіо былъ либреттистомъ «*rag excellence*» для итальянской оперы того періода, въ которомъ съ музыкальною стороны главнымъ типомъ можно принять Гассе (Hasse). Этотъ композиторъ не бывъ еще самымъ плодовитымъ изъ числа современныхъ ему, написалъ все-таки болѣе пятидесяти оперъ (бывали такіе, которые писали и по сотнѣ), и количество это не должно насъ удивлять, когда ясно представимъ себѣ, что въ то время каждый музыкальный авторъ — такъ и самъ Гассе — считалъ совсѣмъ въ порядкѣ вещей написать по нѣскольку оперъ на *одинъ и тотъ же* текстъ, и на оборотъ: употребить одну и ту же музыку для совершенно разныхъ текстовъ.

Такое отношеніе оперъ къ ихъ тексту само по себѣ служить уже разительнымъ доказательствомъ совершеннаго равнодушія, съ которымъ тогда смотрѣли на *эффекты*, основанные на различныхъ драматическихъ положеніяхъ. Ясно что эффекты такого рода никакъ не могутъ быть перетасованы, тогда какъ одни и тѣ же чувства могутъ быть поэтически и музыкально выражены на тысячу ладовъ, и нѣтъ ничего легче какъ измѣнить мелодію по словамъ или слова по мелодіи, когда и слова и мелодія выражаютъ только общій характеръ — радости, печали, любви, безъ особеннаго расчета на декламацию и просодію. Только такой расчетъ связываетъ неразрывно слово съ его музыкальнымъ выраженіемъ. И такъ, можно сказать съ полнымъ правомъ, что въ первый, метастазіевскій періодъ оперы — было рѣшительное преобладаніе *чувства* (*sentiment, Gefühl*). Почти не стоитъ труда прослѣдить, насколько именно различныя тогдашнія либретто уклонялись отъ исключительной области чувствительности, сентиментальности. Во всякомъ случаѣ Метастазіо останется неоспоримо замѣчательнѣйшимъ явленіемъ того періода, когда отъ опернаго текста ничего не требовали кромѣ складнаго сплетенія нѣсколькихъ лицъ, различныхъ по регистру голоса, которые бы могли восхищать, плѣнять какимъ-то щебетаніемъ мелодическимъ, на легкіе, плавные стихи, съ яснымъ размѣромъ и съ богатыми, гармоническими рифмами.

Поколѣніе, для котораго любимыи поэтъ былъ Метастазіо, любимыи композиторъ — Гассе, исчезло въ началѣ нашего вѣка ¹⁾. Появились другія требованія въ искусствѣ. Уже въ Моцартовомъ Дон-Жуанѣ и его же Волшебной Флейтѣ выказываются новые элементы: трагическій патосъ чередуется со сценами комическими, въ явномъ намѣреніи избѣгнуть однообразія, напыщенности и риторичности, которое было неразлучно съ серіозною оперою (*opera seria*). Сигналъ къ новому порядку вещей былъ поданъ, и для оперныхъ текстовъ стали больше и больше пріискивать всего такого, чтобы могло придать имъ особую «пряность» особыи *haute goût*. Такимъ образомъ рѣзкое различіе между *opera buffa* и *opera seria* вскорѣ сгладилось, въ пользу оперы средней — *opera mezzo carattere*. Тѣмъ не менѣе еще совершенно наавось выбирались сюжеты, въ которыхъ искали выгоднѣй-

шаго поля для оперныхъ эффектовъ. Неувѣренность въ средствахъ и въ ихъ впечатлѣніи не позволяла прямо заранѣе рассчитывать эффекты. Аптичный и мнѳологическій міръ былъ уже почти исчерпанъ; обратились къ среднимъ вѣкамъ, взяли обильную дань съ извѣстныхъ романовъ, съ любимыхъ разказовъ изъ повѣйшей исторіи, даже съ анекдотовъ, несгѣдуя при этомъ никакой системѣ — такъ какъ и всегда бываетъ въ эпохи переходныя, когда прежнія формы уже отжили, а новыя еще не успѣли вполне оттиснуть своей печати.

Скрибъ написалъ для Мейербера своего Роберта, именно въ то время, когда новый періодъ въ вымыслѣ оперныхъ текстовъ уже совершенно ясно обозначился; когда уже невозможно было езидать замѣчательныхъ музыкальныхъ драмъ по прежнему образцу. И это все случилось при жизни Россини, величайшаго изъ представителей прежней методы. Этотъ геній молніеносный, сверкающій, непринужденный, но столько же лѣнивый, ироническій, саркастическій, прозорливый — тотчасъ спрятался какъ улитка въ раковину, сошелъ съ арены, не сдѣлавъ даже ни малѣйшаго покушенія бороться съ новыми возникающими стихіями въ искусствѣ. Послѣ успѣха «Фенеллы» Обера, Россини въ долгу не остался: онъ создалъ своего Карла Смѣлаго. Но послѣ успѣха Роберта, Россини покинулъ Парижъ; Россини, бессмертный глава прежней школы, понялъ какъ нельзя быстрѣе, что эта школа въ Робертѣ получаетъ такой ударъ, который рано или поздно будетъ для него смертельнымъ. Онъ не поупрямился одинъ разокъ приневолить себя къ внимательному и добросовѣстному сочиненію большой оперы въ французскомъ вкусѣ, хотя до тѣхъ поръ слишкомъ привыкъ повиноваться одному вдохновенію, свободному какъ птицы небесныя. Но потребовать отъ музы своей, отъ музы столько доброй и щедрой, чтобъ она покорилаь какимъ-то новымъ требованіемъ, ему, художнику, въ блаженной безопасности своей привыкшему также мало думать о судьбахъ искусства какъ о славѣ — этого онъ не захотѣлъ взять на себя. Ни на одну минуту ему и въ умъ не приходило ломать себѣ голову надъ избранымъ или заданнымъ сюжетомъ, чтобъ выжать изъ піесы всѣ возможныя тонкости въ повѣйшемъ вкусѣ, чтобъ вымучить изъ нея всѣ хитросплетенія для возбужденія то трагическихкихъ воплей, то внезапнаго смѣха, ковать, изгибать, выворачивать сюжетъ, чтобъ извлечь изъ него лишнюю черточку чего-то неожиданнаго, поразительнаго, необыкновенно-умпаго или дико-оригинальнаго. Все это было вовсе не по немъ ²⁾.

Въ новомъ періодѣ оперной музыки внѣшняя красота звуковъ или удачное выраженіе чувствъ въ отдѣльныхъ аріяхъ, дуэтахъ или финалахъ, безъ особенно-интереснаго драматическаго момента, перестали служить основой оперы. Началось требованіе «драматическихкихъ положеній» (*Situations*.) Эта сторона драматической занимательности не была впрочемъ совершенно незнакомою; инстинктивно давно уже къ ней стремились. Начало новаго періода оперы съ сочиненія Роберта Скрибомъ и музыкальнаго его осуществленія Мейерберомъ, никакъ не значитъ, что тутъ появилось нѣчто неслыханное, безпримѣрное. И въ области искусства, какъ въ природѣ, цѣльи видъ или родъ не существуетъ отдѣльно,

особиякомъ, а непременно ближайшими и посредствующими звеньями родственно связаны съ видами и родами иногда совершенно различными и въ формѣ и въ сущности. И прежніе либреттисты иногда счесть помышляли о драматическихъ положеніяхъ, о поразительной, эффектной виѣшности. Асская развязка да и весь ходъ пьесы въ *Дон-Жуанъ*, сожженіе испанскаго флота въ *Фернандъ Кортесъ*, хоръ съ наковальнями въ *Альцидоргъ*, изверженіе Везувія и пародныя сцены въ *Фенелль*, хоръ трехъ каптоновъ въ *Карль Смьломъ* волчьа долипа во *Волшебномъ Стрѣлкѣ* все это уже явно, сознательно направлено въ цѣли эффекта; но Скрибъ превзошелъ все это, потому-что весьма рѣшительно и логически-последовательно далъ значеніе *главнаго* условія тому, что до него считалось только вспомогательнымъ средствомъ. Вотъ именно эта сторона была новостью въ искусствѣ. Съ успѣхомъ Роберта, Скрибъ очутился на самомъ верху той мачты, на которую уже до него многіе покушались взбираться. Онъ привилъ оперѣ новый источникъ занимательности, который гораздо богаче, разнообразнѣе главной прелести, квинтэссенціи прежнихъ оперъ. Роскошь декораций, великолѣпіе постановки, необыкновенныя балеты, волшебство машинъ, все что плѣняетъ глаза въ оперѣ, перестало быть придачею въ музыкальной ея сторонѣ, перестало отдаваться на произволъ режиссеровъ, а сдѣлалось существенной частью, органическимъ членомъ каждаго опернаго произведенія, служа къ усиленію занимательности, важности, живописности драматическаго положенія: съ этимъ вмѣстѣ возрасла потребность широкаго, неслыханнаго развитія оркестра и хоровъ въ ихъ самыхъ усиленныхъ эффектахъ, иначе и оркестръ и хоръ были бы рѣшительно убиты впечатлѣніемъ виѣшнихъ сценическихъ чудесъ. Со времени Роберта каждая опера *должна* была представить какое-нибудь великолѣпное зрѣлище въ особенно-интересную минуту драматическаго дѣйствія. За плясками привидѣній въ Робертѣ явилась процессія лопадей въ *Жидовкѣ*, кунающіяся нимфы, не озарены, а брошены въ тѣнь электрическимъ солнцемъ; потомъ, позже сценическія чудеса «Вѣчнаго Жиды» и «Блуднаго сына» кажется исчерпали до дна всю фантазію декораторовъ и машинистовъ³⁾.

Какъ талантливый человекъ, Скрибъ не остался при полу-мѣрахъ; онъ стремился осуществить свое намѣреніе при каждомъ удобномъ случаѣ, вездѣ «драматическое положеніе» было для него главною цѣлью и такъ какъ даже главная цѣль не заставила его отступить, онъ и выигралъ свое дѣло.

Имя Скриба будетъ неразлучно связано въ исторіи оперы съ тѣмъ ея періодомъ, который мы назвали вторымъ. Этотъ періодъ повидимому гораздо бѣднѣе плодами нежели первый, но на самомъ дѣлѣ внутреннимъ достоинствомъ стремленій (со стороны текстовъ, концепціи оперы) далеко перевѣшиваетъ періодъ Метастазіевскій.

Пьесы Метастазія, имѣвшія большое вліяніе на придворную публику въ эпоху приторной изиѣженности нравовъ, всѣ происходятъ въ чисто-искусственной области, не лишешней впрочемъ вѣкотораго поэтическаго лоска. Уже Тасовъ «Аминтъ» открываетъ длинную цѣнь этихъ сентиментальныхъ сюжетовъ. Тутъ пламя любви скрывается за

аффектаціей наивности, вездѣ принужденная простота, жеманная невинность, страсть не глубокая, легко вспыхивающая, цѣломудренность чувства—для вида — то есть особый отгѣнокъ уточенной изиѣженности.

Скрибъ, напротивъ того, принадлежитъ въ такой эпохѣ словесности, когда девизомъ писателей была преувеличенность. Романтизмъ былъ въ полномъ цвѣту, достигая своего апогея. Невозможно не видѣть огромнаго вліянія Гофмана и Байрона на большую часть поэтическихъ произведеній тогдашней французской литературы. Страшныя привидѣнія, чудовищныя выходцы съ того свѣта были въ модѣ, «en vogue.» Все эксцентрическое составляло кладъ для поэтовъ и жадио принималось публикою. Самыя крайнія противоположности едва въ состояніи были удовлетворить вкусъ зрителей и читателей, избалованныхъ ужасами всѣхъ родовъ. У Виктора Гюгô появились цѣломудренныя прелестницы, иѣжная материнская любовь въ сердцѣ отравительницы. Нодье щеголялъ своимъ Сбогаромъ; красавицы-графини и герцогини мечтали о Саффи въ Саламандрѣ Евгенія Сю, восхищались драмою Дюма «Антони.» Вездѣ крайняя степень преувеличенности (de l'egiration à tout prix). Въ самыхъ рѣзкихъ контрастахъ ставили рядомъ любовь и ненависть, опасность и блаженство, свѣтъ и тѣнь. Чтобъ угодить этому настоящему требованію потрясеній лихорадочныхъ, чтобы придать разомъ несравненно больше «пряности» ходу пьесы, обыкновенно сосредоточивающей вниманіе на судьбѣ влюбленной четы, Скрибъ безъ дальнѣйшихъ околичностей превратилъ самого дьявола—въ пѣжно-любящаго отца. Времена измѣняются. Теперь было бы довольно трудно выставить на сценѣ злаго духа такимъ сепгментальнымъ; во время Роберта именно этой цѣльности пьеса была одолжена своимъ огромнымъ успѣхомъ.

Искусство никакъ не абсолютно. Особенно въ музыкѣ, которую такъ часто сравниваютъ съ зодчествомъ, именно столько же какъ въ архитектурѣ невозможно судить о произведеніяхъ, независимо отъ «стиля,» которому они принадлежатъ. Было бы и несправедливо, и никакъ бы не доказывало познаній и вѣрности взгляда, если бы, разбирая музыкальное произведеніе, оставить въ сторонѣ время и среду, когда и гдѣ оно появилось. И сами критики въ свою очередь принадлежатъ также извѣстному времени, извѣстной средѣ, отъ которыхъ никакъ не въ состояніи вполне отвлечься. Въ каждое время и въ каждой средѣ возникаетъ свой идеалъ искусства и этотъ идеалъ величайшими художниками того времени и той среды принимается за цѣль стремленій, за совершенство. Въ такомъ идеалѣ всегда кроется искра истинной поэзіи и дѣло генія или таланта раздуть эту искру въ пламя. Когда съ теченіемъ времени извѣстная форма искусства терлетъ свою прелесть, свое очарованіе, произведенія, принадлежащія къ ней тотчасъ начинаютъ впадать въ немилость за то же самое, за что прежде, согласуясь съ общимъ вкусомъ эпохи, были въ особенной чести. Но, какой бы формѣ произведеніе ни принадлежало, оно переживаетъ эту форму, если только въ немъ есть хоть одна искра вѣчнаго огня поэзіи; этой одной искры уже достаточно, чтобъ возбудить сочувствіе человечества во всѣ времена. Отъ того, для вѣрнаго критическаго обсужденія на-

добно постоянно мыслию переноситься въ ту эпоху, въ ту среду, которой произведение принадлежит; тогда только можно оцѣнить его истинное значеніе, его долговѣчность или недолговѣчность, понять происхожденіе данной формы искусства и, чрезъ постепенныя ея видоизмѣненія прослѣдить, была ли она успѣхомъ противъ прежнихъ формъ. Когда *Метастазіо* съ *Гассе* сообщили блескъ своего таланта оперѣ въ первоначальномъ ея видѣ, этотъ первый типъ оперы былъ еще очень далекъ отъ своего зенита, до котораго довелъ его гениіи *Россини*. Только въ немъ, съ неслышаннымъ до того времени успѣхомъ, получила полное свое выраженіе та эпоха оперной музыки, когда исключительно господствовали въ ней мелодія и чувство, элементы на долго сохранившіе свою неприкосновенность въ Италіи. Требования *россиніевскаго* времени еще не возвысились до того, чтобъ ему нужно было соединить свое имя съ какимъ-нибудь извѣстнымъ поэтомъ. Напротивъ того *Россини* написалъ четыре десятка оперъ, а изъ либреттистовъ его до потомства не дойдетъ ни одно имя. Въ *Карлѣ Смѣломъ*, правда, либреттистомъ былъ извѣстный литераторъ, *Жуи* (*Юуи*), за то и опера эта была послѣднимъ твореніемъ *Россини*, которымъ онъ заплатилъ дань вѣку и новымъ его требованіямъ ¹⁾.

(Окончаніе въ слѣдующемъ номерѣ).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ СТАТЬѢ

Ф. Листа о Робертѣ.

¹⁾ *Метастазіо* и *Гассе*.

Петро Метастазіо родился въ 1698, умеръ въ 1782; былъ придворнымъ поэтомъ Австрійскаго Императорскаго Дома. Написалъ, кромѣ мелкихъ стихотвореній, сонетовъ и т. п., великое множество оперныхъ текстовъ для всѣхъ современныхъ ему знаменитыхъ драматическихъ композиторовъ (для *Гассе*, для *Кальдари*, для *Порпори* и др.). Сюжеты оперъ бралъ почти исключительно изъ мифологіи и изъ героическихъ или полу-историческихъ времёнъ древняго міра. Въ планѣ піесъ соображался съ требованіями псевдоклассической трагедіи (*Корнеля* и *Расина*), но не соблюдалъ единства «мѣста» въ видахъ пышности декораціи. Почти постояннымъ рецептомъ для своихъ оперъ бралъ двѣ влюбленные четы, которыхъ любовь, ревность, счастье и несчастье разивались въ піесѣ параллельно. Главными мѣстами его опоръ были—аріи, потому что до тогдашнихъ *d'ensemble* тогдашніе итальянскіе оперные сочинители еще не доходили. Аріи отличались чрезвычайно гармоническими стихами съ непремѣнною антиципою или столько любимыми у итальянцевъ «*concelli*» (особая «игра» оборотомъ мысли); сравненія съ вѣчными предметами (съ бушеваньемъ моря, съ воркованьемъ горлицы и т. д.), играли тутъ не послѣднюю роль, потому что эти подобія вызывали звукоподражаніе въ музыкѣ, очень любимыхъ въ то время.

До какой степени оперы его въ самомъ планѣ были невыгодны для истинно-драматической музыки, есть фактическое доказательство въ трудахъ *Моцарта*.

Ему пришлось, послѣднюю изъ своихъ итальянскихъ оперъ, «*La Clemenza di Tito*», писать на либретто *Метастазіа*, но онъ пріступилъ къ сочиненію не прежде какъ *передѣлавъ* все либретто съ помощью одного итальянскаго литератора.

Адольфъ Гассе (*Hasse*) истинный ровестникъ своего либреттиста, потому что и родился и умеръ только однимъ годомъ позже *Метастазіа* (1699—1783). Это былъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ музыкантовъ своего (до *Моцартова*) времени. Былъ сначала пѣвцомъ и пианистомъ; прославился какъ композиторъ около своего тридцатого года и получилъ прованіе: *il capo Sassone*. Писалъ чрезвычайно много для театра и для церкви. Былъ женою на знаменитой пѣвицѣ (и красавицѣ) *Фаустинѣ Бор-*

дош и служилъ оберъ-капельмейстеромъ при великолѣпномъ дворѣ *Августа*, Короля Польскаго и *Курфирста Саксонскаго*. Былъ призванъ въ Лондонъ, гдѣ противъ желанія принужденъ былъ соперничать съ *Генделемъ*, котораго публика тогда не любила.

Оперы *Гассе*, чрезвычайно-модныя въ его время, для насъ имѣютъ только историческое достоинство. Въ нихъ постоянный расчетъ на виртуозность пѣнія, которое тогда процвѣтало. Молодыяскіе обороты устарѣли, а внутренняго, драматическаго достоинства почти нѣтъ. Въ церковной музыкѣ у *Гассе* гораздо больше истинной музыкальности.

²⁾ *Россиніевъ Карлъ Смѣлый* опера, прославлена какъ переломъ стѣи автора отъ итальянскаго къ серіозному, драматическому, *нѣмецкому*. Дѣленіе опорной музыки только на итальянскую и нѣмецкую (что еще довольно въ ходу), рѣшительно несправедливо, какъ я постараюсь подробно доказать при случаѣ. *Карлъ Смѣлый* дѣйствительно написалъ подъ другими условіями, въ другомъ стилѣ, чѣмъ, наирѣвнѣе: *Соприанда*, но въ какомъ же?—въ чисто французскомъ, насколько *Россини* захотѣлъ усвоить себѣ формы декламационной музыки, которой позднѣйшимъ представителемъ до него былъ *Спонтини*. Сближеніе *Россини* съ этимъ новымъ для него стилемъ началось уже съ *перодѣлки Зора* и *Осады Корнеля* для сцены большой Парижской оперы; съ другой стороны оно проявилось и въ «*Графѣ Орлѣ*», гдѣ піеса чисто французская вызвала такую же и музыку, и гениіи *Россини*, какъ истинный *Протей* удовлилъ французскій вкусъ, французскую граціозность до самыхъ тонкихъ отбѣнокъ. Современнѣе этому появилось большое произведеніе *Обера Фенелла* (дана въ первый разъ въ 1827, Ори также въ 1828, *Телль* въ 1829). Если *Оберъ* обязанъ *Россини* блестящими эффектами своихъ хоровъ и своей оркестровкой, — потому что въ партитурахъ *Обера* (еще раньше «*Нѣмой*») польза не закънуть прямого подражанія стилю *Россини*, — то и *Россини* въ свою очередь много обязанъ «*Нѣмой*» *Обера* эффектными сценами и чуть не ведемъ поворотомъ своей большой оперы въ французскомъ серіозномъ стилѣ.

Безъ *Зора*, безъ «*Нѣмой*» и безъ *Карла Смѣлаго* былъ невозможенъ — «*Робертъ*» (1831). Такъ въ искусствѣ—постоянная цѣнь производеній; одно подаетъ руку другому.

³⁾ Чудеса декораціи и машинъ и непремѣнный базетъ, кетати и не кетати, неизмѣнныя условія французской Большой оперы. Какъ возникли, образовались эти условія, какую степень законности они имѣютъ въ искусствѣ, о всемъ этомъ мнѣ случится много и часто бесѣдовать съ читателями этихъ листковъ. Здѣсь довольно сказать, что «*пятпактная*» французская опера—настоящее пятиглавое чудовище, которое скоро должно исчезнуть съ лица земли, какъ исчезли допотопныя плезиозавры и шероидантии.

⁴⁾ *Жуи* (*Юуи*), авторъ либретто знаменитѣйшей оперы *Спонтини*, *Весталка*, — и не менѣе знаменитой: *Карлъ Смѣлый*. Онъ же *передѣлалъ* для французской сцены либретто *Зора*. Несмотря на такую громкую извѣстность какъ либреттиста, *Жуи* ровно ничего не понималъ въ музыкѣ и въ ея требованіяхъ. Вся изтанутая риторичность въ *Весталкѣ* и въ *Карлѣ Смѣломъ* есть истинное выраженіе для французскаго академическаго взгляда на серіозную драму. Такіе либреттисты только помѣха для настоящаго, холодуднаго драматизма. Взгляните что вышло изъ превосходной *Шиллеровой* піесы подлѣ пошницами г-на академика *Жуи*!

(Окончаніе впереди).

БЕСѢДЫ ФЕРДИНАНДА ГИЛЛЕРА СЪ РОССИНИ.

(Продолженіе).

— Что это было за семейство *Момбелли*, для котораго Вы написали оперу «*Demetrio e Polibio?*»—спросилъ я *Россини* вечеромъ. Семейства, для которыхъ пишутся цѣлыя оперы, встрѣчаются не слишкомъ—то часто.

— *Момбелли* былъ отличный теноръ, — такъ началъ разсказывать *Россини*, — у него были двѣ дочери, одна сопрано, другая контральтъ; къ нимъ присоединился еще одинъ басъ, такъ что составился полный квартетъ, и они могли безъ посторонней помощи давать оперныя представленія въ *Болоньѣ*, въ *Миланѣ* и другихъ городахъ.... Въ *Болоньѣ* они выступили въ первый разъ въ небольшой, но хорошенькой оперѣ *Портогалло*, одного *Итальянца*. Онъ былъ

не безъ таланта и умѣлъ писать особеппо ловко для голо-
совъ (*). Оттого многіе замѣчательные пѣвцы очень любили
исполнять его музыку. Въ репертуарѣ первой жены моей,
Кольбранъ, было по крайней мѣрѣ сорокъ піесъ Портогал-
ло. Случай, познакомившій меня съ Момбелли довольно
забавенъ и такъ какъ вамъ правятся мои исторійки, то я
вамъ и это расскажу. Еще мальчикомъ (миѣ было 13 лѣтъ)
я былъ уже горячій поклонникъ прекраснаго пола. Одна
изъ моихъ пріятельницъ, покровительницъ — какъ бы это
сказать? пожелала имѣть арію, изъ оперы, которую давали
Момбелли. Я тотчасъ обратился къ оперному копінсту, и
просилъ его списать для меня арію, но онъ отказался. Тог-
да я пошелъ къ самому Момбелли, но и тутъ безъ успѣха.
«Вы этимъ ничего не выиграете,» сказалъ я ему; «сегодня
вечеромъ я еще разъ прослушаю оперу и запишу потомъ на
память, все что миѣ понравится.—«Ну; еще посмотримъ»—
отозвался Момбелли. Однако я, отбросивъ лѣнь въ сторону,
прослушалъ оперу какъ можно внимательноѣе, написалъ на
намять полную партитуру оперы для голосовъ съ фортепіано
и принесъ ее къ Момбелли. Онъ вѣрить не хотѣлъ, раскри-
чался, обвинялъ копінста въ предательствѣ. — Ну, если вы
этому не вѣрите, сказалъ я, такъ я еще два раза прослу-
шаю оперу и тогда напишу вамъ полную оркестрную пар-
титуру, если хотите, при васъ самихъ. Моя большая само-
увѣренность, совершенно справедливая въ этомъ случаѣ, по-
бѣдила Момбелли, и мы стали пріятелями.

— Я часто слышалъ объ вашей изумительной памяти
музыкальной,—сказалъ я—однако цѣлую оперу написать
на память, это просто непостижимо.

— Ну, эта партитура была, конечно, не такая какъ
«Nozze di Figaro»; впрочемъ въ то время я въ самомъ дѣлѣ
могъ похвастать своею музыкальною памятью (**).

— Особепный, удивительный даръ! Я знавалъ великихъ
музыкантовъ, которые и своихъ, сто разъ съигранныхъ со-
чиненій не могли запомнить наизусть; другіе опять носили
въ своей головѣ цѣлыя бібліотеки. *Мендельсонъ* прина ле-
жалъ къ послѣднимъ, опъ одинъ разъ на память дирижи-
ровалъ Баховскою «Passions-Musik».

*) Нельзя не замѣтить важности такой похвалы въ устахъ Россини. Опъ самъ,
какъ и всѣ итальянскіе «maestri» до Верди, съ особеннымъ тщаніемъ писалъ для го-
лосовъ, и старался, чтобъ все было для нихъ натурально и выгодно.

**) Во всѣхъ біографіяхъ Моцарта, въ примѣръ его удивительной способности къ
музыкѣ, приводится тотъ случай, когда онъ — такихъ же лѣтъ какъ Россини, при
первомъ знакомствѣ съ Момбелли — т. е. лѣтъ 13-ти, прослушавъ въ Римѣ, въ
Сикстинской капеллѣ «Miserege» Аллегри, хранившееся только тамъ, и подъ строжай-
шимъ секретомъ, — записалъ его на память, отъ ноты до ноты. Надо замѣтить, что
это Miserege состоитъ изъ немногихъ тактовъ, нѣсколько разъ повторенныхъ безъ из-
мѣненій въ продолженіи всей піесы. Стало быть вся трудность для Моцарта состояла
только въ томъ, чтобы какъ можно вѣрнѣе вслушаться въ изсеченіе голосовъ въ этой
музыкѣ, сложной контрапунктически, но состоящей только изъ одного періода. Память
же Россини подсказала ему точнѣйшимъ образомъ множество разнохарактерныхъ
мелодій, тысячи періодовъ мелодическихъ и гармоническихъ оборотовъ, изъ которыхъ
составляется опера, какъ бы она ни была коротка и малосложна. Этотъ случай съ
Россини, до сихъ поръ еще неизвѣстный, по многому еще изумительно, чѣмъ
вѣчно приводимый примѣръ съ «Miserege» Аллегри. — Должно еще прибавить, что
конечно никто на свѣтѣ не усомнится въ гениальности и Моцарта и Россини, и въ
раннемъ проявленіи ихъ музыкальной способности. Но «память» музыкальная, какъ бы
ни была изумительна сама по себѣ, еще вовсе не служитъ признакомъ музыкальнаго
генія. Она можетъ въ немъ и быть и не быть.

— Съ ораторіями Гайдна, сказалъ Россини, я въ молодости
могъ бы рѣшиться на то же самое, особенно въ «Сотвореніи
міра» я зналъ на память все до самыхъ мелкихъ речита-
товъ. Конечно, миѣ часто случалось и проигрывать эту ора-
торію и аккомпанировать въ ней пѣвцамъ.

— Однако надо бы возвратиться къ «Demetrio e Polibio»,
любезный маэстр. Вы видите, что у меня всѣ способности
быть археологомъ. И такъ Момбелли предложилъ вамъ на-
писать эту оперу?

— Онъ давалъ миѣ слова то для дуэта, то для малень-
кой арин и платилъ миѣ по два піастра за каждую вещь,
что меня очень привлекало къ работѣ. Мой учитель пѣ-
нія, Бабини, снабжалъ меня многими полезными совѣтами,
при этомъ случаѣ. Опъ былъ отъявленнымъ врагомъ иныхъ
мелодическихъ оборотовъ, бывшихъ тогда въ большой модѣ,
и употреблялъ все свое краснорѣчіе, чтобы заставить меня
ихъ избѣгать.

— Одинъ квартетъ изъ этого «Demetrio» пользовался нѣко-
торою славою, еще когда я былъ въ Италіи. На этотъ квар-
тетъ указывали какъ на доказательство чрезвычайно-ранней
зрѣлости вашего таланта. Когда въ послѣдствіи времени, эта
опера явилась на сценѣ, не прибавили ли Вы чего-нибудь
къ этой музыкѣ?

— Меня даже я не было при этомъ. Момбелли далъ оперу
въ Миланѣ, о чемъ я даже и не зналъ тогда. Что въ
этомъ квартетѣ особенно удивляло людей—это: отсутствіе
финальныхъ каденцъ *), такъ какъ этотъ пумеръ оканчи-
вается мелодическою фразою. Тоже одинъ дуэтъ изъ этой
оперы долго былъ въ репертуарѣ пѣвцовъ; дуэтъ вышелъ
очень легокъ для пѣнія, а это очень важное дѣло (**).

— Вы, можно сказать выросли на сценѣ, между пѣв-
цами, у Васъ самихъ былъ хорошій голосъ; удивительно,
отчего Вы не подумали сдѣлаться опернымъ пѣвцомъ?

— Напротивъ, я постоянно объ этомъ думаю, только миѣ
хотѣлось искусство-то мое изучить гораздо получше, основа-
тельноѣе, чѣмъ изучаетъ его бѣольшая часть пѣвцовъ, съ которы-
ми я тогда былъ знакомъ. Изученіе музыки давалось миѣ лег-
ко; я очень рано сталъ занимать должность maestro al cembalo;
тутъ же подоспѣла естественная перемѣна въ моемъ голосѣ;
между тѣмъ первые мои композиторскіе опыты имѣли ус-
пѣхъ, вотъ я, почти случайно, и вступилъ на авторское
поприще. При немъ я и остался, хотя съ самаго начала
слишкомъ часто имѣлъ случай видѣть, какъ несоразмѣрно
лучше вознаграждаютъ пѣвцовъ, чѣмъ нашего брата.

— Да, ужъ это изъ рукъ вонъ! Бетховенъ за всѣ свои со-
чиненія врядъ ли получилъ столько, сколько платятъ Кру-
велля за одинъ сезонъ.

— Такихъ безумныхъ суммъ тогда еще не давали, по
отношенію было почти тоже: если платили композитору 50
червонцевъ, то пѣвецъ получалъ ихъ 1000. Признаюсь, что
я никогда не могъ помириться съ такою несправедливостью

*) «Кадоцца» здѣсь въ настоящемъ смыслѣ, (cadenza — отъ «cadere» — па-
дать) т. е. сочетаніе аккордовъ въ извѣстную гармоническую формулу, при заключеніи
(паденіи) музыкальной рѣчи.

**) Еще подтвержденіе Россиниевскаго взгляда на вокальную музыку.

и очень часто высказывалъ свое негодованіе даже въ глаза самимъ пѣвцамъ. «Чему вы учились, что вы знаете» — говорилъ я имъ—«вы и спѣть-то даже такъ не можете, какъ я пою, а получаете за одинъ вечеръ больше, чѣмъ я за цѣлую партитуру!» Но дѣлу всѣ эти возгласы ни мало не пособляли. Да вѣдь и германскіе композиторы богачами не дѣлаются!

— О никогда! Но они получаютъ должности, мѣста, такъ что хотя гонорарій ихъ и не блестящъ, но даетъ имъ средства жить. Доходомъ со своихъ оперъ ни одинъ нѣмецкій музыкантъ еще не могъ существовать. Однако въ наше время въ Италіи композиторамъ гораздо выгодыѣ.

— Да, и сравнить нельзя съ прежнимъ. Въ старину итальянскій оперный композиторъ долженъ былъ, Богъ знаетъ, сколько оперъ написать, чтобъ быть только-что не въ послѣдней крайности. И со мною, до сдѣлки съ Барбаей, было не лучше.

— *Танкредъ* былъ первою Вашею оперою, которая прославилась; сколько Вы, маэстро, за нее получили?

— Пятьсотъ франковъ! А когда я за свою послѣднюю итальянскую оперу, «Семирамиду», написанную въ Венеціи, выхлопоталъ себѣ 5000 франковъ, на меня не только импрессаріи, но и вся публика смотрѣла какъ на грабителя.

— По крайней мѣрѣ то утѣшительно для Васъ, что пѣвцы, импрессаріи и издатели музыки черезъ Васъ обогатились.

— Удивительное утѣшеніе! Исключая во время моего пребыванія въ Англіи, искусство мое никогда не доставило мнѣ столько, чтобъ я могъ капиталъ отложить въ сторону. А въ Англіи, надо замѣтить, я получилъ много денегъ, не какъ композиторъ, а какъ «аккомпаньатѣръ.»

— Да, однако въ слѣдствіе того, что Вы были знамениты, какъ композиторъ!

— Такъ увѣряли меня пріятели, чтобъ заставить согласиться на эту аферу. Быть можетъ, это и предразсудокъ, но мнѣ какъ-то противно было добывать деньги аккомпаниментомъ на фортепіано, да и позволилъ я себѣ это только въ Лондонѣ. Чтожъ! имъ надобно было, во что бы то ни стало, полюбоваться на мой носъ, также послушать жену мою. За участіе насъ двоихъ съ женой, на Лондонскихъ музыкальныхъ вечерахъ, я назначилъ довольно высокую плату: по 50 фунтовъ стерлинговъ въ вечеръ. Такихъ вечеровъ пришлось около 60; по крайней мѣрѣ было изъ-за чего хлопотать. Въ Лондонѣ музыканты пускаются на все на свѣтѣ, чтобъ только добыть деньги. При мнѣ были тамъ преудивительныя вещи.

— Такія вещи тамъ случаются, что едва вѣришь собственнымъ глазамъ, а ушамъ еще меньше.

— Да, вотъ напримѣръ, — продолжалъ Россини, — мнѣ сказали въ первый разъ, какъ я долженъ былъ аккомпанировать на одномъ изъ условленныхъ вечеровъ, что тамъ будутъ *Пуцци*, знаменитый вальдгорнистъ, и *Драгонетти*, еще больше знаменитый контрабасистъ. Я и подумалъ, что они будутъ играть свои соло. Ни чуть не бывало! они должны были *помогать* мнѣ въ аккомпаниментѣ!! «Да развѣ у васъ есть свои партіи для всѣхъ пѣсень, которыя будутъ исполняться?» спросилъ я ихъ.—Ни одной ноты! было мнѣ отвѣ-

томъ, да намъ обѣщано хорошо заплатить и мы будемъ аккомпанировать, какъ придется. Ну, эти импровизированныя поправки въ оркестровкѣ, признаюсь мнѣ показались ужъ черезъ чуръ опасны: я попросилъ Драгонетти удовольствоваться прибавкою кое-гдѣ *pizzicato*, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ я мигну, а съ Пуцци условился, чтобъ онъ, по усмотрѣнію, дублировалъ пѣкоторые интервалы въ финальныхъ каденцахъ, что для него, какъ для хорошаго музыканта, было не трудно. Такъ дѣло и обошлось, безъ помѣхи, и всѣ остались очень довольны.

— Безподобно! Однако, надо правду сказать, съ тѣхъ поръ Англичане сдѣлали большіе успѣхи въ музыкѣ. Теперь въ Лондонѣ исполняютъ много истинно-хорошей музыки, мало того: выслушиваютъ ее со вниманіемъ, т. е., по крайней мѣрѣ въ публичныхъ концертахъ. Въ гостинныхъ Лондонскихъ музыка играетъ еще очень плачевную роль и бедна людей безъ малѣйшаго таланта приобрѣтаютъ тамъ и деньги и репутацію, кромѣ того даютъ уроки въ томъ, чего сами не смыслятъ.

— Да, я знавалъ въ Лондонѣ нѣкоего Х., который сдѣлался богачемъ чрезъ уроки пѣнія и на фортепіано, — сказалъ Россини, — между тѣмъ онъ только игралъ на флейтѣ и то до крайности плохо. Другой господинъ, бывшій чрезвычайно въ модѣ, какъ учитель пѣнія — даже нотъ не зналъ! Онъ держалъ при себѣ аккомпаньатѣра. Эготъ его помощникъ долженъ былъ впередъ ему набарабанить тѣ пѣссы, которыя ему нужны были для уроковъ, и потомъ аккомпанировать во время самыхъ уроковъ. Правда, что у этого знаменитаго учителя голосъ былъ очень недуренъ.

— Вы навѣрное держитесь того мнѣнія, маэстро, что истинно-хорошіе учителя пѣнія весьма рѣдкіе феномены. Имъ предстонтъ самимъ образовывать въ ученикѣ и музыкальное орудіе и виртуоза — задача вдвойнѣ трудная!

— Почти всѣ замѣчательные пѣвцы позднѣйшаго времени, — замѣтилъ Россини, — одолжены своимъ талантомъ и своею славою больше природному дарованію, врожденнымъ средствамъ, чѣмъ ученью; такъ Рубини, Паста и многіе другіе. Истинное искусство «*del bel canto*» окончилось съ пѣвцами въ родѣ Кресченгани. Для тѣхъ людей искусство должно было быть *всѣмъ*, оттого они обращали все свое стараніе, всю заботливость на вразитіе въ себѣ искусства. Они всегда становились отличными музыкантами, и если случалось, что голосомъ не могли блистать, по крайней мѣрѣ учителями дѣлались превосходными.

— Кто теперь изъ учителей пѣнія, извѣстныхъ Вамъ, самые лучшіе?

— Я очень высоко ставлю *Марини*, въ Парижѣ. Для такихъ, кто уже не начинающій, а готовится для сцены, — отличнѣйшій учитель *Далберти*, во Флоренціи. А есть ли хорошій учитель пѣнія въ вашей консерваторіи, въ Кельнѣ?

— Нашъ *Рейнталеръ* знаетъ свое дѣло, какъ очень не многіе въ Германіи, при томъ же онъ и композиторъ отличнѣйшій. Знаетели что, я сдѣлаю вамъ маэстро, маленькое предложеніе.

— А именно?

— Возьмите-ка на себя пѣвческій классъ въ нашей музы-

кальной школы; вѣдь надобно же, чтобъ и я что-нибудь для васъ сдѣлалъ. Вы будете получать 300 талеровъ годовзго оклада и квартиру. Развѣ это не заманчиво?

— Чрезвычайно, mio caro Ferdinando; мы побольшеобъ этомъ потолкуемъ въ другой разъ.

(Продолженіе будетъ.)

ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ,

ОПЕРА М. И. ГЛИНКИ,

Аранжированная для одного фортепiano (безъ пѣнія), К. Меіеромъ и К. Вильбоа. С.-Петербургъ у Ф. Стелловскаго. Цѣна 10 р. серебромъ.

Очень интересная и очень полезная новинка, за которую вся русская музыкальная публика должна быть благодарна издателю.

Опера «Жизнь за Царя» дана въ первый разъ, въ ноябрѣ 1836 года; чуть не ровно черезъ двадцать лѣтъ музыка ея является въ печати въ первый еще разъ *столна*, то есть отъ перваго до послѣдняго такта и даже со включеніемъ многихъ нумеровъ, которые на театрѣ не исполняются. Предметъ этого изданія такъ важенъ, что вызываетъ особенное вниманіе рецензента и требуетъ отчета болѣе обстоятельнаго, чѣмъ тѣ бѣглые обзоры, которыми должна ограничиваться текущая музыкальная критика въ этомъ листкѣ.

Первая опера М. И. Глинки составляетъ главную эпоху въ исторіи русской оперы и отечественной музыки вообще. Авторъ, извѣстный до 1836 года только романсами, выступилъ на многотрудное поприще драматическаго композитора прямо съ большою, широко-развитою оперою на русскій, національный сюжетъ и въ особомъ, до него небываломъ стилѣ. Тутъ соединилось серіозное направленіе Керубини со всѣмъ блескомъ и со всею яркою колоритностью позднѣйшихъ композиторовъ школы нѣмецкой и французской. Но эта амальгама стилей совершилась подъ вліяніемъ особаго условія, — совершилась при постоянномъ сохраненіи національнаго оттѣнка — *русскаго*, въ болѣе части оперы, и *польскаго* — въ сценахъ Поляковъ. Никогда еще въ оперной музыкѣ мѣстному колориту не было придано такой важности, какъ въ этомъ произведеніи М. И. Глинки. По всѣмъ условіямъ его ствля можно прямо сказать, что съ этой оперы началась особая школа музыки, школа *русская*. Дебютъ композитора, тогда еще молодого, обратился въ полное, незабвенное для всѣхъ Русскихъ, торжество.

«Жизнь за Царя» съ первыхъ же представленій заняла то блпстательное мѣсто въ отечественномъ искусствѣ которое занимаетъ и теперь. Предоставляю критикѣ «Вѣстника» по части главныхъ статей, при болѣе удобномъ случаѣ войти въ оцѣнку великихъ красотъ этой превосходной оперы, предоставляю себѣ тогда указать на постоянную оригинальность всего ея поворота на первоклассныя достоинства мыслей и ихъ разработки. Здѣсь же, чтобъ

ближе держаться главнаго предмета рецензін, замѣчу только, что большая часть красотъ этой музыки именно такого рода, что требуетъ внимательнѣйшаго ея изученія — самаго близкаго съ нею знакомства. Между тѣмъ до сихъ поръ это было рѣшительно невозможно для публики, потому что въ печати существовали только нѣкоторые нумера (въ фортепianoмъ переложеніи, съ пѣніемъ) изданные Сигиревымъ вскорѣ послѣ первыхъ представленій оперы, и впоследствии перепечатанные. Многія сцены, изъ самыхъ занимательныхъ, большіе хоры (въ томъ числѣ весь заключительный финалъ) — всѣмъ этимъ можно было наслаждаться только слушая оперу въ театрѣ.

Изданіе г. Стелловскаго, значитъ, замѣщаетъ весьма важный пробѣлъ въ нашей музыкальной литературѣ, давая публикѣ полный *эскизъ* этого отличнаго произведенія, столько знаменитаго и столько любимаго, но еще не вполне знаемаго. Теперь можно будетъ имъ любоваться уже не по лоскуточкамъ, а кряду, отъ начала до конца, т. е. *всею* музыкою въ *главныхъ ея чертахъ*. Говорю: *эскизъ, главныя черты*, чтобъ показать читателямъ съ разу то именно, чего они могутъ искать въ нынѣшнемъ изданіи оперы.

Съ одной картины знаменитаго художника бываютъ цѣлыя сотни гравюръ, передающихъ оригиналъ то болѣе, то менѣе вѣрно, смотря по таланту и по тщательности труда гравёра. Накопецъ съ той же картины могутъ быть сдѣланы очерки (*au trait*, прорисью), что въ состояніи дать болѣе или менѣе хорошую идею по крайней мѣрѣ о содержаніи, о сочиненіи картины, о ея рисункѣ.

Такъ и въ музыкѣ. Полная картина, произведеніе художника какъ оно вышло изъ подъ пера его — есть только *оркестрная партитура*, если дѣло идетъ объ оперѣ, ораторіи, симфоніи, обо всемъ, что пишется для голосовъ и оркестра (или вообще для многихъ партій, для многихъ органовъ музыкальныхъ). Всякое *переложеніе вокальной и оркестрной музыки на фортепiano*, есть не больше какъ гравюра, литографія, одноцвѣтный рисунокъ съ картины, написанной масляными красками.

Ясно, что достоинства фортепianoнаго переложенія въ томъ, чтобъ какъ можно вѣрнѣе ближе я, вмѣстѣ, какъ можно согласнѣе со средствами инструмента передать оригиналъ. Инымъ можетъ показаться, на первый разъ, что фортепianoная аранжировка оперы или симфоніи есть дѣло чисто механическое, родъ копированія, и что всякое переложеніе должно быть точъ въ точъ, какъ другіе. Такъ заблуждаться простительно только тѣмъ, кто вовсе незнакомъ съ дѣломъ, или слишкомъ мало обращалъ вниманіе на фортепianoныя переложенія. Напротивъ, здѣсь именно тоже безчисленное множество степеней исправности, вѣрности и изящности, какъ въ гравюрахъ съ одной и той же картины масляными красками. Каждый изъ гравировъ, конечно, буквально скопировуетъ абрисъ картины, но въ оттѣнкахъ свѣта и тѣни, въ оттѣнкахъ выраженія будетъ между всѣми гравюрами бездна различія, потому, что каждый гравёръ смотритъ на картину своими глазами: одинъ видитъ тѣ оттѣнки, которые ускользаютъ отъ другаго; для одного яснѣе общаа гармонія картины, для другаго особенно рельефны подробности и т. д. Не говоря уже о степени таланта, съ кото-

рою каждый из граверов владеет своим рѣзцомъ. Чтобы убѣдиться, что точно такая же разница находится и въ фортепианныхъ арранжировкахъ, въ отношеніи оригинальной партитуры, стоитъ взять, на примѣръ одну и ту же симфонію Бетховена въ арранжировкахъ: Гуммеля, Калькбреннера и Листа, и каждую изъ нихъ сравнить съ другими и потомъ провѣрить съ оригиналомъ, т. е. съ партитурой оркестрной. Едва ли одна строчка нотъ въ цѣлой симфоніи отъищется, гдѣ бы всѣ трое перелагателей были совершенно согласны между собою. И, натурально, что только Листовское переложение—художественная, превосходная гравюра съ безсмертнаго подлинника. Гуммель и Калькбреннеръ, и потому, что не такъ понимали фортепиано, какъ понимаютъ его въ наше время, и потому что не поняли Бетховенскихъ намѣреній, и, главное, потому что не имѣли геніальности Листа въ этомъ дѣлѣ, остались далеко позади,—подарили свѣту не переложение, а искаженіе Бетховенскихъ симфоній, т. е., *хотя не изменили ни одного такта изъ «содержанія» симфоніи*,—отъ немумѣнья «согласовать» звукъ фортепиано со звукомъ оркестра, отъ бѣдности и недостаточности своихъ фортепианныхъ приемовъ, коснѣвшихъ еще въ такъ называемой генералбасной игрѣ, нигдѣ не передали бетховенскихъ мыслей *такъ*, какъ онѣ стоятъ въ партитурѣ. И мелодія та, и гармонія та, но все звучитъ какъ-то тускло, бѣдно, не по-бетховенски, потому-что распредѣленіе аккорда на клавишахъ фортепиано *вовсе не то*, какого сама вещь требовала. А Листъ расположилъ каждый аккордъ, размѣстилъ каждую мелодію оркестра въ его неисчислимыхъ сочетаніяхъ именно *такъ*, какъ бы сдѣлалъ самъ Бетховенъ, еслибъ ему вздумалось переложить какую-нибудь изъ своихъ симфоній, въ видѣ сонаты для одного фортепиано, въ двѣ руки. Такое переложение есть истинно-художественный (хотя несовсѣмъ благодарный) трудъ и требуетъ великаго мастерства.

Теперь, однако, предстоитъ сдѣлать одну важную оговорку: переложение переложению *рознь*, смотря *по цѣли*, для которой оно сдѣлано. И съ этой стороны отѣнковъ опять очень много. Мудрено сказать оцѣли гг. Гуммеля и Калькбреннера, которые, трудившись надъ переложениемъ симфоній Бетховена, сдѣлать ихъ привлекательными для виртуознаго исполненія не успѣли, между тѣмъ работа ихъ осталась бесполезна и для изученія симфоній, потому-что въ ихъ арранжировкахъ слишкомъ многого недостаетъ. Онѣ черезъ чуръ бѣдны, а потому положительно *неверны* съ подлинникомъ. Но у Листа, при стремленіи сколько возможно ближе передать партитуру, была и цѣль чисто-виртуозная. Онъ часто (даже въ одномъ изъ Петербургскихъ своихъ концертовъ) исполнялъ Скерцо, бурю и финалъ изъ пасторальной симфоніи. *Одно* фортепиано, *одинъ* исполнитель за цѣлую массу оркестра! Мысль черезъ-чуръ смѣлая (для концерта), и надо быть Листомъ, чтобъ на это отважиться. Большая же часть фортепианныхъ переложений дѣлаются не для виртуозныхъ цѣлей, а для *домашняго обихода*, преимущественно на пользу тѣхъ, кому недоступна игра по партитурѣ, и слѣдовательно такія арранжировки прежде всего имѣютъ въ виду легкость, удобство исполненія. Для большихъ сочиненій *вокально-инструментальныхъ* (опера, кантата, ораторія) вѣрная передача на одномъ фортепиано въ

двѣ руки *всѣхъ* голосовъ, *всѣхъ* эффектовъ слиянія и сочетанія ихъ, дѣло невозможное. Можно сохранить только большую часть голосовъ, большую часть эффектовъ и во всякомъ случаѣ сильно рассчитывать на воображеніе или на память исполнителя, который играя такое переложение (для другихъ или чаще для себя) дополнял бы въ головѣ то, чего двумя руками на фортепиано выразить нѣтъ физической возможности. Умѣстить на двухъ фортепианныхъ строчкахъ всѣ сплетенія голосовъ въ оперной партитурѣ пожалуй, вещь возможная, но это не будетъ еще арранжировкою; такой «ткани» изъ нотъ никто сыграть не въ состояніи, да еслибъ и можно было сыграть всѣ ноты, все-таки звукъ во многомъ не передавалъ бы характера оркестрной и голосной вещи. Необходимо исключить много нотъ, пожертвовать инымъ ходомъ голоса, чтобы тѣмъ яснѣе, рельефнѣе выступилъ другой, болѣе интересный или болѣе характерный,—вотъ и начинается произволь, выборъ, вызывающій художественный вкусъ и умѣнье, опытность. А эти условія не всегда у всѣхъ подъ рукой; работа же сама по себѣ довольно неблагодарна, въ томъ отношеніи, что понимающій музыкальное дѣло до тонкостей, самъ въ состояніи читать партитуру, а незнатокъ останется какъ нельзя больше доволенъ и плохую арранжировкою, лишь бы сохраненъ былъ напѣвъ и его гармонизація, да и играть не затруднительно. Вотъ почему эта отрасль искусства находится не въ большомъ почтеніи. Арранжировки оперъ для одного фортепиано въ двѣ руки, появляются (за границей) ежедневно сотнями, но этимъ дѣломъ занимаются рутинисты, музыкальные поденщики, которые безъ всякаго милосердія коверкаютъ геніальныя созданія, пропускаютъ, упрощаютъ подробности оригинала безъ всякаго толку и складу, лишь было бы *легко играть*, а когда легко, такъ и сбыть товару большой. На такихъ дюжинныхъ арранжировкахъ гг. перелагатели, по весьма похвальной скромности, никогда не выставляютъ и своихъ драгоценныхъ именъ. На фортепиано въ четыре руки, или еще лучше на двухъ фортепиано, на каждомъ по одному или по два исполнителя, при добросовѣстной и искусной арранжировкѣ, можно передать уже самую сложную, вокально-инструментальную вещь (хоть бы 1-й финалъ изъ Дон-Жуана, на примѣръ, съ тремя оркестрами, каждый въ другомъ темпѣ), почти во всей полнотѣ. Надо желать, чтобы этотъ способъ переложения распространялся болѣе и болѣе, чтобъ на него обращали особенное вниманіе; хотя и тутъ не безъ затрудненій: двухъ пианистовъ равной силы, равнаго пониманія, не совсѣмъ легко отыскать, четырехъ, тѣмъ труднѣе; два рояля въ одной и той же залѣ, также не часто встрѣчаются. Игра въ восемь рукъ выходитъ, до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ, дѣломъ роскоши музыкальной. А жаль! Многіе эффекты оперной музыки на фортепиано могутъ быть переданы *только* этимъ способомъ.

Замѣйте, что я здѣсь говорю о *чисто-фортепианныхъ* переложеніяхъ. Есть другая отрасль арранжировокъ для вокально-инструментальныхъ сочиненій, это—*фортепианныя партитуры съ пѣніемъ* (Clavierauszüge mit Gesang). Въ нихъ вокальныя партіи съ подписаннымъ подъ нихъ текстомъ остаются *всѣ перемѣны*, какъ въ партитурѣ (оперы, кантаты и

ораторіи) кромѣ того, что иногда не пишутся настоящими пѣвческими ключами, въ фортепіанной музыкѣ неупотребительными. Инструментальная же часть—увертюра, антракты, ригурнели, аккомпаниментъ, однимъ словомъ все, что поручено оркестру, арранжируется для фортепіано (всегда въ двѣ руки кромѣ увертюры, которые, иногда арранжируются въ 4). Такія «полу-партитуры» вещь чрезвычайно полезная, необходимѣйшая въ практикѣ, т. е. при разучиваніи піесы пѣвцами, на частныхъ репетиціяхъ прежде оркестровой пробы, для дирижера, для суфлера и т. д. Такое переложеніе, если сдѣлано съ умѣньемъ, съ толкомъ и съ означеніемъ инструментовъ (необходимое условіе) можетъ во многихъ случаяхъ, почти замѣнить большую партитуру. По такой арранжировкѣ можно хорошо изучить самую вещь (образцомъ арранжировокъ въ этомъ родѣ могутъ служить фортепіанныя партитуры Веберовыхъ оперъ — *Clavierauszüge mit Gesang: Freischütz, Euryanthe, Oberon*,—сдѣланныя *самимъ авторомъ*). На эту дѣльную отрасль въ наше время вездѣ обращаютъ много вниманія, и она, можно сказать, процвѣтаетъ, чего при Моцартѣ, и даже при Бетховенѣ, еще далеко не было.

Оставляя насъ въ надеждѣ увидѣть наконецъ въ продажѣ *полную фортепіанную партитуру* оперы «Жизнь за Царя», съ *пльнѣмъ* (уже готовую, сколько мнѣ извѣстно, въ арранжировкѣ), г-нъ Стелловскій издалъ теперь эту оперу для *одного фортепіано, безъ пльнѣ*, въ арранжировкѣ г. г. Вильбоа и Карла Мейера. (К. Мейеръ арранжировалъ для одного фортепіано нѣкоторые нумера оперы при самомъ ея появленіи, и его переложенія были частію напечатаны Снѣгиревымъ. Теперь они перепечатаны г-мъ Стелловскимъ съ прибавленіемъ другихъ и всего остальнаго, въ арранжировкѣ г-на Вильбоа).

Изданіе всеподданѣйше посвящено Его Величеству Государю Императору Александру Николаевичу. Шрифтъ четокъ и красивъ. Переложеніе весьма исправно, мѣстами художественно-хорошо, хотя вездѣ замѣтенъ расчетъ только на среднюю силу исполнителей, т. е. не легко, но и не особенно трудно, не виртуозно; именно та пропорція, которой желать надобно. Кле-гдѣ, впрочемъ встрѣчаются мѣста неудобныя, неловкія для пальцевъ, чего и избѣгать было почти невозможно при такой сложной партитурѣ, задуманной и обработанной безъ малѣйшаго расчета на фортепіанныя клавиши.

Увертюра въ изданіи Снѣгирева была напечатана въ арранжировкѣ *для четырехъ рукъ*, сдѣланной самимъ авторомъ; здѣсь она переложена для двухъ рукъ г-мъ Вильбоа, съ большимъ толкомъ и знаніемъ дѣла. Вообще, несмотря на европейское имя піаниста, К. Мейера, можно смѣло сказать, что тѣ нумера, которые переложены г-мъ Вильбоа и ближе къ подлиннику и звучатъ мѣстами гораздо полнѣе. Г. Вильбоа гораздо больше К. Мейера позаботился о сохраненіи всѣхъ, по возможности, занимательныхъ рисунковъ оркестра, а гдѣ двумъ рукамъ нельзя было поручить всѣхъ контрапунктныхъ ходовъ, переложитель прибавилъ особую строчку мелкихъ нотъ, чтобы можно было по крайней мѣрѣ слѣдить за ходомъ всѣхъ мелодій, если уже нельзя умудриться явственно сѣиграть ихъ нашими «десятью инструментами».

Примѣры этому на стр.: 30, 31, 177, 178, 179, 193, 194, 202, 203. *Такъ* бы слѣдовало сдѣлать и К. Мейеру въ краковскѣ, гдѣ передъ финальнымъ развитіемъ (*coda*) встрѣчаются *два* главные тѣмы въ контрапунктномъ сочетаніи (стр. 62, строка 2-я сверху), но у Мейера контрапунктъ просто выпущенъ. И во многихъ другихъ мѣстахъ также. Нѣкоторый упрекъ можно сдѣлать обоимъ переложителямъ, что они часто басовую партію Сусанина помѣстили въ верхней строчкѣ, въ регистрѣ сопрано. Для чего это? Теноръ, когда поетъ отдѣльно, звучитъ какъ будто октавой выше и въ бѣльшей части случаевъ долженъ быть такъ и написанъ (т. е. въ скрипичномъ ключѣ, на сопранной октавѣ), но басъ всегда звучитъ густо, низко, на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ пишутся его басовыя ноты: зачѣмъ же переложать ихъ въ чужія октавы? И собственно-фортепіанный звукъ ничего отъ этой перемѣны не выигрываетъ, только что утрачивается характеръ басоваго пѣнія. Особенно-удачны вышли въ арранжировкѣ г. Вильбоа № 12 (когда Поляки приходятъ въ избу Сусанина) и всѣ сцены Сусанина съ Поляками въ лѣсу (№ 20^a № 20^b № 20^c). Также антракты (№№ 16 и 21). Заключительный гимнъ-маршъ въ эпилогѣ (Славься, славься, святая Русь!) № 24, не смотря на всю тщательность переложенія не вышелъ удачно, потому что не можетъ быть переданъ двумя руками на одномъ фортепіано. Эта громадно-торжественная музыка написана самою широкою кистью, одинъ очеркъ аккордовъ даетъ объ ней слишкомъ бѣдное понятіе. Но, повторяю, это уже не вина переложителя, а виноватъ М. И. Глинка, что выдумалъ такую колоссальную вещь, гдѣ и настоящіе колокола съ Ивана-Великаго были бы на мѣстѣ.

Нельзя не быть особенно благодарнымъ переложителю, что онъ для полноты изданія потрудился и падъ тѣми частями оперы, которыя никогда не исполняются на сценѣ.

Такъ какъ не многимъ извѣстно, что въ партитурѣ оперы есть много музыки, никогда въ театрѣ неслышанной, то для любознательствующихъ вотъ списокъ этихъ выпускаемыхъ №№ (это тѣмъ болѣе нужно, что въ изданіи нигдѣ нѣтъ ни малѣйшаго намека, играется ли эта музыка или нѣтъ) № 6^c (послѣ краковскя), танцы *Adur* $\frac{6}{8}$.

Въ слѣдующемъ № 7 (мазурка и финалъ) выпускаются стр. 82 и 83 (хоръ съ танцами, *choeur dansé*).

№ 15 Финалъ (второго акта) все отъ *стр. 131 до 140* (включительно). Это сцена, когда послѣ ухода Сусанина съ Поляками и послѣ романса Антониды (не о томъ скорблю подруженьки) приходятъ крестьяне и узнаютъ все дѣло; пока они идутъ за оружіемъ, Сабининъ, вызвавшій ихъ спасти Сусанина, нѣжно прощается съ певѣстою. Этотъ большой финалъ съ отлично-разработаннымъ двойнымъ хоромъ въ заключеніи, никогда не былъ исполняемъ, какъ слишкомъ замедлявшій дѣйствіе.

№ 17. хоръ крестьянъ въ лѣсу, *F-moll* $\frac{3}{4}$. «Давно ни одной пѣтъ встрѣчной души» — они ищутъ Сусанина и Поляковъ.»

№ 18. Арія Собинина «Братцы въ мятель» *F-dur*. *C. Allegro vivace, Adagio (Des)* и *Allegro (F) C.*

Если переложитель исполнилъ свое дѣло весьма удачно и съ большимъ тщаніемъ, то нельзя того же сказать объ

издателѣ. Его можно за очень многое упрекнуть касательно того какъ издано это хорошее переложение. Начнемъ съ заглавія: «Жизнь за Царя», большая опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, съ эпилогомъ, арражированная для фортепіано. Музыка М. И. Глинки.» Нѣсколько не логично и не точно; надо бы такъ: «опера и т. д., съ эпилогомъ. Музыка М. И. Г., арражированная для одного фортепіано (безъ пѣнія)», иначе можно подумать (какъ мнѣ и случилось слышать), что вышла въ свѣтъ полная фортепіанная партитура оперы, съ *пльіемъ* (Clavierauszug mit Gesang); зачѣмъ же вводитъ въ заблужденіе? Кроме того въ оригинальной партитурѣ оперы вовсе не *четыре* дѣйствія и эпилогъ, а *три* дѣйствія и эпилогъ. Первый актъ подраздѣленъ на двѣ части. На афишахъ, правда, опера дѣлится на четыре акта, но изданіе вѣдь не слѣдовало же тому, какъ опера исполняется на сценѣ, если помѣстило сполна всѣ №№, на театрѣ исключаемые.

Впрочемъ, это упрекъ мелочной, въ сравненіи съ другими, поважиѣ.

Самый главный недостатокъ изданія, рѣшительное отсутствіе *текста*, словъ либретто. Ихъ непременно слѣдовало подписать, избѣгая, конечно, всѣхъ повтореній. Такъ въ наше время дѣлаются *всѣ* фортепіанныя арражировки вокальной музыки. Не говоря о художественныхъ транскрипціяхъ Листа и его подражателей, даже въ обыкновенныхъ изданіяхъ итальянскихъ оперъ (позднѣйшихъ, напимѣръ Rigoletto, Trovatore) для одного фортепіано безъ пѣнія, вездѣ подписанъ текстъ. Иначе неприятно и почти бесполезно играть оперу. Если не знаешь всѣхъ словъ наизусть и всѣхъ подробностей самой музыки, какъ же отгадать по такому «нѣмому» очерку *кто* поетъ, *о чемъ* поетъ, *соло* это или *хоръ*, или просто *оркестръ* безъ голосовъ? Речитативнымъ фразамъ невозможно придать настоящаго выраженія, если нельзя слѣдить за словами. Драматическая музыка, лишенная связи съ текстомъ, теряетъ больше половины своей красоты и своего значенія. И будто это такъ трудно было, кое-гдѣ — въ главныхъ мѣстахъ и во *всѣхъ* речитативахъ подписать слова? Теперь, безъ такой помощи, можно заблудиться въ этой музыкѣ, какъ въ дремучемъ лѣсу. Другой недостатокъ не менѣе важный: нигдѣ не означено *инструментовки* (сокращенно, какъ это всегда дѣлается; Fl., Cl., Fag., Celli, Corni и т. д.); только въ одномъ №, въ видѣ случайнаго исключенія, встрѣчаются эти указанія (столько интересные и необходимые для настоящаго любителя) именно: въ *мазуркѣ*, арражированной К. Майеромъ, стр. 71 — 75.

Такъ какъ изданіе до крайности скупо на «слова» на «буквы», то въ очень многихъ мѣстахъ недостаетъ и необходимыхъ, уже собственно-музыкальныхъ указаній *f*, *ff*, *crescendo piano*, *diminuendo* и т. д. Возьмемъ на выдержку: № 9 (Пѣсня сироты и дуэтъ), стр. 89, на цѣлыхъ четырехъ страницахъ *ни одного* указанія объ исполненіи (!); на слѣдующей (93) *одно* «*dim. e ritard*» внизу страницы. Маловато, неправдали? Особенно, если припятъ въ расчетъ, что фортепіано не можетъ иначе передать иныхъ эффектовъ голосовъ и оркестра, какъ нѣкоторыми своими способами (*procédés*), гдѣ требуются чрезвычайно подробныя, мелкія указанія. Взгляните на Листовскія транскрипціи, напимѣръ.

№ 3.

Совершенно безъ ошибокъ корректорскихъ, врядъ ля есть какое нибудь музыкальное изданіе (исключая стереотипныхъ). И въ чудесныхъ партитурахъ, издаваемыхъ въ Лейпцигѣ у Брейткопфа, безъ опечатокъ дѣло не обходится. Парижскія изданія отличаются изобиліемъ ошибокъ. Слѣдовательно нельзя и требовать, чтобъ нынѣшнее изданіе оперы «Жизнь за Царя» было совсѣмъ чисто съ этой стороны. Опечатки встрѣчаются частенько: тамъ не хватаетъ бемоля, тамъ діеза, тамъ позабыто возвращеніе басоваго ключа въ первой строчкѣ лѣвой руки и т. д.; не перечитывать же всего, пота за потой!

Не смотря на недостатки (гдѣ же ихъ нѣтъ!) это изданіе, повторяю, очень примѣчательно, очень интересно и очень полезно. Полный, фортепіанный эскизъ такого обширнаго произведенія не будетъ лишнимъ, даже въ бібліотекѣ знатока музыки; скромненько помѣстится рядомъ съ оригинальною партитурою, потому что не всегда удобно и не всегда желательно читать страницы въ 25 и 30 строчекъ, да и самъ по себѣ, такой эскизъ иногда выставитъ яснѣе, удобопонятнѣе чѣмъ партитура, планъ, соразмѣрность частей самаго сочиненія. Для всѣхъ же, кому таинства партитуры недоступна, такая арражировка, полная и не слишкомъ трудная — просто находка.

Остается пожелать, чтобъ г-нъ Стелловскій на этомъ не остановился, но чтобъ поскорѣе выпустилъ въ свѣтъ: 1) такое же изданіе оперы «Русланъ и Людмила», только *непременно* съ указаніемъ текста въ главныхъ мѣстахъ, съ указаніемъ *всѣхъ* репликъ и оркестровки; 2) полныя фортепіанныя партитуры *съ пльіемъ* обѣихъ оперъ М. И. Глинки. Это будетъ важною заслугою въ глазахъ всѣхъ, кому дороги произведенія знаменитаго соотечественника.

МОДЕСТЪ 3-ВЪ.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Драма г. Потѣпина «Чужок добро въ прокъ нейдетъ.»

(Окончаніе).

Два лица особенно выдаются въ драмѣ: отецъ Степанъ Федоровъ и сынъ Михайло; на нихъ и сосредоточивается весь интересъ ея. Каждая драматическая личность прежде всего должна обратить на себя вниманіе своею общечеловѣческою стороною, т. е. всѣмъ тѣмъ, что ее связываетъ съ челоуѣчествомъ; только эта сторона и можетъ внушить намъ сочувствіе или отвращеніе къ представляемому лицу, только она и можетъ возбудить въ насъ самый живой интересъ. Я говорю лишь о драмѣ; въ повѣсти и романѣ интересъ можетъ вытекать и изъ другихъ источпиковъ. Чувства и страсти, понятныя или свойственныя всѣмъ людямъ, оживляютъ передъ нами лицо и заставляютъ его дѣйствовать; только подъ такимъ условіемъ эти дѣйствія могутъ быть намъ понятны. Общечеловѣческая сторопа можетъ проявляться разнообразно въ челоуѣкѣ, смотря по вѣку, по народу, по условіемъ жизни и пр., что все вмѣстѣ составляетъ другую, виѣшнюю сторону драматической личности.

2.

Этою стороною представляемое лицо связывается со своимъ вѣкомъ, обществомъ, народомъ или исторіею, и является лицомъ вполне живымъ, съ душою и тѣломъ. Въ тѣсной связи и въ совершенствѣ обработанныя обѣ эти стороны даютъ лицу безсмертіе въ искусствѣ. Одна сторона, представленная безъ другой, можетъ имѣть интересъ только частный, временной, мгновенный, и то не всегда; по большей части драмы съ такими личностями проходятъ незамѣтно, Какъ напр. у насъ являлось нѣсколько драмъ народныхъ и вмѣстѣ историческихъ; но въ нихъ было видно только исключительное желаніе авторовъ представить въ дѣйствіи или извѣстный историческій фактъ, или нравы и обычаи старины и современности и проч., словомъ тамъ проявлялись только одна виѣшняя сторона. Вотъ отъ чего мы не сочувствовали такимъ драмамъ, не смотря на ихъ, по видимому, народныя начала: имъ недоставало того общечеловѣческаго духа, который только и даетъ жизнь людямъ. Для искусства мало одной народности, нѣтъ, она должна составлять только форму для проявленія идей и стремленій общечеловѣческихъ; въ самой народности законны только тѣ черты, которыя оправдываются разумностью, свойствомъ, общимъ всему человѣчеству.

Въ лицѣ старика Степана Оедорова мы можемъ разсмотрѣть обѣ эти стороны. Первая—страсть къ найденному богатству и жалость разстаться съ нимъ; конечно, эта страсть родилась изъ сознанія, какъ трудно добыть такое богатство честнымъ трудомъ. Противузаконный поступокъ поставилъ ослѣпленнаго человѣка въ неестественное положеніе въ семействѣ, которое до сихъ поръ управлялось одною его волею. Сознаніе законности этой воли и стремленіе удерживать ее по прежнему, тогда какъ она уже значительно ослабѣла, убѣжденіе, что все произошло отъ незаконнаго дѣла, боязнь и вмѣстѣ голосъ совѣсти вступаютъ въ борьбу со страстію, и вотъ драматическое положеніе лица—явленіе общечеловѣческое, которое въ каждомъ можетъ возбудить самый живой интересъ. Но жаль, что у г. Потѣхина этому лицу не достаетъ дѣйствія. Въ первыхъ актахъ оно даже не внушаетъ намъ особеннаго желанія слѣдить за собою; оно слишкомъ медленно выказываетъ свое положеніе; вполю этому, какъ я уже замѣтилъ, вообще недостатокъ драматическаго дѣйствія во всей пьесѣ. Только въ четвертой картинѣ возбуждается въ немъ этотъ интересъ, и здѣсь нельзя не сказать, что авторъ обратилъ должное вниманіе на развитіе страсти; слѣдя за нею, вы не можете отказать ей въ психологической вѣрности. Разговоръ Оедорова съ женою веденъ мастерски, онъ вполне выражаетъ и то положеніе, въ какое поставленъ старикъ, и ту борьбу, которая совершалась въ немъ самомъ. Привожу главную часть изъ этого разговора:

Марьяна. Охъ, пропадай совѣмъ, этотъ кладъ! на погибель онъ нашу намъ достался... да, на погибель. Смотри-ко, что у насъ въ дому-то, что за сумятица пошла: экъ ли мы прежде того жили, безъ этого клада? Охъ, искушенье намъ это божеское, а не счастье... Правда, добрые люди говорятъ, что кладъ достается не отъ Бога, а отъ дьявола: его вражеское противъ нашихъ душъ наущеніе...

И руки-то жгутъ, говорятъ, эти денежки, и мы живы сгоримъ. Вотъ только того и жду.

Степанъ Оедор. Полно, дура! И впрямъ баба! Кабы мы почью, да изъ земли вырыли, а то середь бѣла дня нашли: знамо дѣло, что кто ни на есть обронилъ... да не ищетъ, такъ значить не надо... И никакой намъ отъ этого нѣтъ погубели, а вся бѣда отъ одного Мишки, пропади онъ совѣмъ!...

Мар. Ну-ка, такъ вотъ не дьявольское ли то наущеніе? Что съ парнемъ сдѣлалось? таковъ ли онъ былъ? Смотри-ка, по цѣлымъ недѣлямъ дома не-живетъ, да все пьетъ...

Степ. Оед. Пусть его пьетъ: обопьется, скорѣй меня развяжетъ...

Мар. Ну-ка, что ты! Про кого ты, про свое ли родимое дѣтище такія рѣчи говоришь! Ну-ка, не врагъ ли твоимъ языкомъ водить?

Степ. Оед. Заговоришь!.. Нѣтъ, ужъ измаялся я съ нимъ. Я ему добра хотѣлъ: я его хотѣлъ устроить, какъ лучше не надо... Отецъ я ему, или нѣтъ? А онъ супротивничать сталъ, изъ моей воли вышелъ, своей головой сталъ жить, да и меня хочетъ въ свои руки забрать... Такъ нѣтъ еще, безъ моего родительскаго благословенія не далеко уйдетъ... Хочетъ гибнуть—и гини... Пошелъ противъ отца, значить окаянный человѣкъ: и на землѣ ему мѣста не будетъ... Сушатъ онъ меня, такъ самъ прежде меня высохнетъ: обопьется или что ни на есть надъ собою сдѣлаетъ. Не надо мнѣ его, гипъ онъ по своей доброй волѣ.

Мар. Батюшка, батюшка, Оедорычъ! Господь съ тобой! помолись ты Господу—то: обуялъ тебя врагъ, обуялъ!...

Степ. Оед. Не обуялъ! А никто не смѣй въ моемъ домѣ супротивъ меня говорить... Я одинъ хозяинъ, одинъ голова: я ихъ поилъ, кормилъ, одѣвалъ, и его вырастилъ, а онъ грубитъ со мной вздумалъ; да не то, что онъ, а и жену свою научилъ; и та мнѣ проходу не даетъ баба... Такъ нѣтъ, я въ обиду не дамъ; я имъ отецъ, старикъ, у меня волосъ сѣдой, на плечахъ шестой десятокъ сидитъ... Самъ въ себѣ я отъ него отсекся, въ своей душѣ... Молитву о немъ забылъ творить — вотъ онъ до чего меня довелъ...

Мар. Такъ неужто тебѣ не жалко его! своя вѣдь чай кровь то родная?

Степ. Оед. Такъ не жалко что ли и есть... А то и да-сгодно: я даже ночи не сплю, да думаю, какъ бы его на путь наставить, а отъ него что вижу? Ровно лютой звѣрь какой на меня смотреть; а я ему что, какое худо сдѣлалъ?

Вотъ это дѣйствительно драматическій разговоръ, возбуждающій интересъ и въ зрителѣ и въ читателѣ. Онъ не ослабѣваетъ и въ слѣдующихъ сценахъ; въ каждой изъ нихъ вы видите истинную, человѣческую борьбу, понятную всѣмъ: борьбу со виѣшностью, и съ самимъ собою; съ каждой сценой вамъ яснѣе и яснѣе представляется положеніе старика, который, увлекшись незаконною страстію, горитъ ею, и силясь удерживать за собою прежнее положеніе, все болѣе и болѣе сознаетъ свое безсиліе и рѣшается на крайнія мѣры. Теперь уже нуженъ былъ какой нибудь поразительный случай, чтобы образумить старика, случай, въ которомъ бы онъ явно видѣлъ божеское наказаніе. И вотъ этотъ случай явился

самъ собою со стороны Михайлы, который очень естественно долженъ былъ до него дойти подъ вліяніемъ другаго безнравственнаго человѣка. Все это представлено обдуманно и вѣрно психологически. Конечно такой случай могъ бы дать другой, страшный конецъ дѣлу, но, по идеѣ автора, это не должно было имѣть здѣсь мѣста.

Внѣшняя или народная сторона личности Степана Федорова также обращаетъ на себя вниманіе своею вѣрностью: характеръ такого старика, какъ Федоровъ, не рѣдкость въ нашихъ деревняхъ: они строги не изъ одного сознанія своей власти, но и изъ твердаго убѣжденія, что этою строгостью держится въ порядкѣ весь домъ, что она сдѣлаетъ людьми всѣхъ младшихъ членовъ семьи. При всемъ томъ ее нельзя назвать суровою, неумолимою или тягостною для кого-бы то ни было; она постоянно смягчается родительскою любовью и нѣжными заботами о благосостояніи цѣлаго дома. И изъ такихъ семей дѣйствительно выходятъ люди добрые, здоровые, цвѣтъ народа и надежда на будущія здоровыя поколѣнія. Нельзя не сочувствовать тѣмъ писателямъ, которые представляютъ намъ пародные характеры: черезъ нихъ объясняется и самая народная жизнь, а ее слѣдуетъ наконецъ объяснить со всѣхъ сторонъ, для пользы самой жизни; въ наше время она ждетъ себя помощи какъ отъ науки, такъ и отъ искусства; представлять отвлеченныхъ героевъ теперь уже не современно. Вотъ это-то народное сознаніе отцовской патриаршей власти и даетъ особенный характеръ и направленіе страсти Федорова. Каждая страсть, какъ я сказалъ, имѣетъ многообразныя проявленія: въ лицѣ русскаго крестьянина-отца она выразилась такъ, какъ дѣйствительно должна была выразиться. Это читатель можетъ видѣть даже изъ приведеннаго разговора, и потому я не дѣлаю другихъ выписокъ.

Степана Федорова играетъ г. Самойловъ. Его роли много вредитъ недостатокъ дѣйствія въ первыхъ картинахъ; здѣсь онъ не имѣетъ никакой возможности своею личностью возбудить въ зрителѣ драматическій интересъ и привлечь на себя его особенное вниманіе. Это производитъ не совсѣмъ благоприятное впечатлѣніе. Дѣйствительная игра г. Самойлова начинается только съ четвертой картины, когда зритель уже сталъ смотрѣть на лицо Федорова какъ-то холодно, не заинтересованный имъ прежде. Отъ этого, можетъ быть, нѣкоторые остались не совсѣмъ удовлетворены вообще его игрою, находясь подъ вліяніемъ перваго впечатлѣнія. Но на самомъ дѣлѣ нельзя ничего сказать противъ этой игры въ двухъ послѣднихъ картинахъ. Здѣсь г. Самойловъ вникъ въ положеніе Федорова, въ обѣ его стороны, и явился дѣйствительно Степаномъ Федоровымъ, увлеченнымъ беззаконной страстью, глубоко оскорбленнымъ отцомъ и русскимъ крестьяниномъ. Нельзя не дивиться, какъ онъ умѣлъ выдержать самый крестьянскій языкъ отъ начала до конца пьесы; даже въ сильныхъ, патетическихъ мѣстахъ онъ не измѣнилъ этому языку ни однимъ словомъ. Здѣсь ужъ мы должны признать старательное изученіе и гибкій талантъ актера.

Лицо Михайлы совершенно противоположно лицу отца. Какъ этотъ цѣнитъ въ деньгахъ только одно богатство и дорожитъ имъ какъ зарытымъ кладомъ; такъ тотъ видитъ въ нихъ средство для праздной, веселой и разгульной жи-

зни, въ которой не можетъ быть и помысла о трудѣ. Это одна изъ тѣхъ широкихъ и огненныхъ натуръ, которыя у насъ не рѣдки, и изъ которыхъ могутъ выдти дѣльные энергическіе люди, могутъ выдти и самые отъявленные гуляки и пегодяи—примѣры повторяются безпрестанно; все зависитъ отъ первыхъ впечатлѣній, или просто отъ случая. Михайло, ведя жизнь на большой дорогѣ, среди ямщиковъ, обыкновенно отличающихся у насъ удальою, не находилъ другаго исхода своимъ молодымъ силамъ кромѣ одного:

Пожить на распашку,
Погулять на волю
Свою удаль-силку
Попытать на людяхъ.

Если бы онъ велъ другую жизнь, требующую большаго труда и утомленія, то можетъ быть и его силы получили бы другое направленіе; по теперь ему нечего было дѣлать... Явленіе, издавна у насъ нерѣдкое: примѣры представляются намъ даже въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ. При такой жизни и строгость отца не могла сохратить парня отъ попытокъ, но по крайней мѣрѣ страхъ удерживалъ его въ должныхъ границахъ; онъ оставался только при желаніи: «кабы нашему брату воля своя, да денегъ мѣшокъ, такъ мы бы показали себя... эхъ, кажись бы размахнулся во всю ивановскую...» Впрочемъ увлекаясь своею страстью, онъ въ то же время доходитъ и до сознанія, до чего его можетъ довести воля: «вѣдь, дай мнѣ волю... всю какъ есть полную свободу... вѣдь я пропащій человѣкъ. Вотъ я примѣрно расхожусь—всего давай, только мало! И во всякій грѣхъ пойду—стыда нѣтъ... А какъ тутъ опосля самъ себя почувствую, такъ совѣсть зазритъ, что бѣда...» Такое сознаніе очень естественно въ людяхъ, подобныхъ Михайлѣ, у которыхъ еще скована воля и которымъ слѣдственно есть время обдумывать свое поведеніе; но это сознаніе минутное, мимолетное, не западаетъ глубоко въ душу, чтобы заглушить противоположную ему страсть. Жаль, что авторъ этимъ и не кончилъ сцены, а заставилъ Михайлу еще раскаиваться въ недавнихъ поступкахъ, какъ бы въ подтвержденіе его предъидущихъ словъ: «ты всю мою душу пропикъ...», говорить онъ брату на его замѣчанія: хоть бы теperича взять: лошадей я чуть не задушилъ, отца надулъ, цыпствовалъ...» Здѣсь авторъ уже слишкомъ поспѣшилъ такимъ искреннимъ раскаиваніемъ, которое, по ходу драмы, не могло произвести никакихъ слѣдствій; оно напротивъ, только затемняетъ поведеніе Михайлы. Довольно того, что въ своемъ мимолетномъ сознаніи онъ представилъ намъ дальнѣйшее развитіе драмы.

Лишь только Михайло увидѣлъ въ своихъ рукахъ деньги, въ немъ тотчасъ же вспыхнула мысль о самостоятельности и веселой жизни и обратилась въ страсть, которая быстро увлекла его въ крайность: къ этому уже былъ настроенъ его умъ, приготовлено воображеніе, не доставало только воли, и вотъ она-то теперь явилась съ незаконнымъ богатствомъ: отецъ, взявъ на себя половину грѣха, долженъ былъ уступить сыну его волю, которую до сихъ поръ крѣпко держалъ въ своихъ рукахъ. Первая сцена сына съ отцомъ изъ-за найденныхъ денегъ составлена весьма обдуманно и свидѣтельствуетъ о талантѣ автора. Здѣсь сынъ еще чувствуетъ страхъ передъ отцомъ, но въ то же время дрожа за

свою находку, рѣшается на нѣкоторую дерзость въ словахъ, хотя и выражаетъ ее какъ-то боязливо...

Степ. Оед. Зачѣмъ ты запирался то?...

Мих. Да я... я не запирался...

Степ. Оед. Да что ты, рехнулся что ли?... ровно самъ не свой... что ты, что ты? что ты дѣлалъ-то здѣсь запершись?...

Мих. (грубо) Да я ничего не дѣлалъ...

Степ. Оед. Какъ ничего? *(подозрительно осматриваетъ всю комнату и замѣтя на полу ассигнацію, поднимаетъ ее)* что это? да это сигнація... Батюшки! сотенная бумажка-то. Откуда взялась?... И другая... да откуда это?

Мих. (въ сильномъ замѣшательствѣ). Не знаю откуда...

Степ. Оед. Какъ не знаешь? ты здѣсь одинъ былъ, говори откуда взялась?

Мих. Да почему я знаю.

Степ. Оед. Чтожъ ты здѣсь дѣлалъ-то? ужъ не укралъ ли ты? а?

Мих. Гдѣ мнѣ украсть-то?

Степ. Оед. Такъ откуда же имъ взяться? говори!

Мих. Да что мнѣ говорить-то? Нашелъ, такъ бери себѣ: твоя находка — твое счастье.

Степ. Оед. Да что ты какъ со мной говоришь, мошенникъ,—а? Сказывай: гдѣ деньги взял? Сотенную бумажку оборонилъ, значить у тебя еще есть... Что у тебя тутъ оттопырилось-то? Показывай...

Мих. Что оттопырилось? Ничего не оттопырилось.

Степ. Оед. Такъ не вижу что ли я? Ты видно укралъ? Вынимай сейчасъ, что у тебя тутъ, показывай!... Показывай, не то худо будетъ.

Мих. (озирался). Да что кричишь-то? не кричи — услышать... Деньги мои.

Степ. Оед. Какъ, твои?

Мих. Такъ, я нашелъ...

Степ. Оед. Нашелъ?... гдѣ нашелъ?

Мих. На дворѣ... на улицѣ.

Степ. Оед. Подайвай!

Мих. Батюшка, деньги мои, я нашелъ.

Степ. Оед. (громко) Ну! *(Михайло неохотно вынимаетъ бумажникъ и не выпуская изъ рукъ, показываетъ его отцу.*

Степ. Оед. хочетъ взять его).

Мих. Деньги мои, батюшка... я нашелъ...

Степ. Оед. Ну, подавай сейчасъ... Отецъ я тебѣ, али нѣтъ?...

Въ лицѣ Михайлы заключается много драматическаго интереса; по жаль, что авторъ мало обратилъ вниманія на эту сторону личности, сдѣлавъ интересъ народный преобладающимъ. Дѣйствія Михайлы въ драмѣ болѣе эпическія, чѣмъ драматическія, отъ того они мѣстами кажутся растянутыми. Драматизмъ тутъ является какими-то отрывками, что много вредитъ цѣлности впечатлѣнія. Впрочемъ, надо замѣтить, что характеръ разгульнаго парня, которому все ни почему, выдержанъ у г-на Потѣхипа прекрасно до самаго конца; примѣшавшаяся сюда хвастливость и даже тщеславная дружба съ камердинеромъ очень естественны и подмѣчены весьма удачно; они даютъ особенные, живые оттѣнки характеру. Въ романѣ это лицо произвело бы удо-

влетворительный эффектъ и могло бы назваться художественнымъ, но въ драмѣ ему недостаетъ драматической цѣлости, хотя оно и довольно ясно очерчено.

Игра г-на Мартынова почти не позволяетъ замѣчать всѣ недостатки личности Михайлы. Онъ съ перваго шага привлекаетъ на себя ваше вниманіе и постоянно дѣйствуетъ на васъ если не драматическимъ, то народнымъ интересомъ. Онъ умѣетъ здѣсь заинтересовать даже въ самыхъ незначительныхъ разговорахъ, которые въ чтеніи кажутся совершенно лишними. Его движенія, жесты рѣзки, но облуманны отчетливо и держатся въ извѣстныхъ границахъ. Рассказъ его о тройкѣ выражаетъ какое-то поэтическое увлеченіе удалаго ямщика, и кто ѣзжалъ съ подобными ямщиками, тому знакома поэзія этой русской удалы. Г-нъ Мартыновъ здѣсь приводитъ въ восторгъ всю публику:

«Я и теперь, братъ, такое колѣно загнулъ, что люблю два. Тако колѣно, Алеха... слышь ты: везъ я двухъ молодцовъ, съ ярманки ѣхали... Народъ-купцы, гуляющій... съ ярманки; значить денегъ много... Я это дѣло сейчасъ смекнувши, говорю: господа купцы, прикажите удовольствіе сдѣлать... какъ бы по росейски... аванчикъ выкинуть... Катай! говорить. — А на водку много ли будетъ? Ну ужъ, говорить, будетъ. — Полтинничекъ пожертвуете, такъ сдѣлаемъ? Полтинникъ такъ полтинникъ—жертвуемъ, говорить: сдѣлай. — А какой, молъ, вамъ аванчикъ сдѣлать: нѣмецкій, французскій, али росейскій? Росейскій всѣхъ будетъ позабористѣе, только дороже стоитъ: къ полтинничку гривенничекъ прикините!» Ну ужъ, Алеха, и сдѣлалъ! Въ корни-то у меня Савраска, а на пристяжки-то справа Дьяволокъ, а слѣва Бутуска. Какъ я, братъ, Алеха, возжи-то подобралъ, да привсталъ, да по всѣмъ по тремъ, знашь, провелъ разъ да два, да какъ вскрикну: «батюшки, воры!... родимые, грабятъ!... душа, вынеси!» какъ они, братъ, у меня взвились, да подхватили: Савраска-то какъ шарикъ, Бутуска кольцомъ, а Дьяволокъ и ржетъ, и землю роетъ, огнемъ палить... Эхъ не рости зелена трава, не свѣти свѣтелъ мѣсяцъ!... Только ухъ, ухъ, ну, ну... О, о! бѣда Алеха! духъ захватываетъ... ровно вихорь какой... земля дрожить! только колѣсо за колесомъ поспѣвай! а они-то мои соколики, трахъ, трахъ!... Ну, потѣшилъ свою душеньку, ровно всю землю произошелъ, ровно подъ небомъ побывалъ...»

Съ поэтической страстью былъ произнесенъ этотъ монологъ, движенія, жесты, тоны голоса помогали г. Мартынову произвести удивительный эффектъ. Совершенство игры особенно выказалъ онъ въ четвертой картинѣ, гдѣ Михайло, становясь въ непріязненныя отношенія со всѣми членами семейства, подъ вліяніемъ злыхъ насмѣшекъ и соблазнительныхъ описаній камердинера, волнуется разными ощущеніями и наконецъ рѣшается на злое дѣло. Роль довольно трудная, но г. Мартыновъ вынесъ ее съ честью. Можно сказать смѣло, что безъ него драма далеко не имѣла бы такого успѣха на сценѣ.

Лицо другаго брата, Алексѣя, у г. Потѣхипа является весьма неопредѣленно. Онъ у всѣхъ слывается за дурака, даже въ своемъ семействѣ, а между тѣмъ ничто не доказываетъ справедливости этого прозвища; его можно назвать

только робкимъ или застѣнчивымъ, потому что онъ боится дѣвухекъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ постоянно разсудителенъ, самый покорный сынъ, сохранившій въ чистотѣ нравственность и отъ того часто наивный, однимъ словомъ парень добрый, а гдѣ нужно такъ и бойкій, останавливающая порывы и брата и отца—это добрый геній семейства. За что же люди зовутъ его дуракомъ? спрашиваемъ мы вмѣстѣ съ Михайломъ. Нѣтъ, ужъ если кого вся деревня заклеить такимъ прозвищемъ, тотъ вѣрно не похожъ на Алексѣя; тотъ ужъ дѣйствительно дуракъ, съ нимъ такъ и обращаются какъ съ дуракомъ, безъ всякихъ нѣжностей. По видимому отецъ могъ бы болѣе надѣяться найти въ Алексѣѣ себѣ вѣрнаго помощника, но онъ смотритъ на него съ предубѣжденіемъ, раздѣляя общее мнѣніе. Что авторъ хотѣлъ выразить въ этомъ лицѣ, дѣйствительно ли дурака или какую другую идею, трудно угадать. Послѣднія слова Михайлы смущаютъ насъ еще болѣе въ сужденіи объ этомъ лицѣ и не позволяютъ сдѣлать никакого опредѣленнаго заключенія:

«А Алѣшунка, брательникъ, всѣхъ насъ умнѣе: онъ мнѣ дѣло говорилъ, что та только и жизнь, коли родительской заповѣди слушаешь да изъ родительской воли не выходишь, да своимъ трудомъ живешь, а не чужимъ — вотъ такъ и есть...»

Это заключеніе заставляетъ насъ думать, что и самъ авторъ хотѣлъ представить въ лицѣ Алексѣя что-то другое, но представилъ такъ неявно и сбивчиво, что трудно и догадаться.

Конечно, актеру трудно справиться съ такою разнохарактерностью этого лица. Г. Бурдинъ принялъ его за дурака, чтобы по возможности оправдать его прозвище, но при всемъ своемъ усилии онъ не могъ сдѣлать изъ него совершеннаго дурака, потому что этому противорѣчили самыя слова Алексѣя. Впрочемъ игра его была весьма удовлетворительна. Неопредѣленность здѣсь падаетъ не на актера, а на автора.

Камердиперъ Леонидъ Константиновичъ очерченъ авторомъ съ большимъ тщаніемъ; онъ списанъ съ натуры и представляетъ типъ лакеевъ извѣстнаго круга. Это злой духъ для такихъ людей какъ Михайло. Прочіе смотрятъ на него или съ насмѣшкой или съ презрѣніемъ. Нашъ народъ одаренъ удивительнымъ инстинктомъ отличать порядочнаго человѣка отъ пошлаго фанфарона, и при встрѣчѣ съ этимъ послѣднимъ, не стѣсняясь, ловко обрѣзываетъ его. Это хорошо подмѣтилъ г. Потѣхинъ. Объ игрѣ г. Зуброва, представлявшаго лицо камердинера, скажу, что по моему мнѣнію, онъ немножко утрировалъ свою роль. Кажется, выпило бы лучше и естественнѣе, если бы онъ не всегда держалъ голову поднятую вверхъ, и иногда давалъ бы своимъ членамъ болѣе свободы и развязности, а то въ немъ слишкомъ много принужденности; у такого камердинера, какъ Леонидъ, должно быть болѣе дерзости и самоувѣренности въ движеніяхъ среди людей, которыхъ онъ припимаетъ за грубыхъ неучей.

Женскія роли въ драмѣ выставлены не такъ рѣзко и не представляютъ особеннаго интереса; ихъ мы можемъ назвать второстепенными. Г-жа Орлова въ роли матери представляла лицо страдательное и не могла ничего изъ него

сдѣлать; она вездѣ одна и та же добрая нѣжная старуха, которая могла только совѣтовать, уговаривать, упрашивать и проч., это лицо вѣрно русской жизни, по ни сколько не драматическое. Г-жа Липская въ роли жены Михайлы имѣла болѣе разнообразія въ своемъ положеніи, но своими рѣзкостями не всегда была вѣрна природѣ...

Прочія лица, какъ напр., купцы съ ямщикомъ, жена управляющаго, скрипачъ, являются на сцену совершенно безъ всякой нужды и только растягиваютъ дѣйствіе во вредъ строгому единству драмы, гдѣ должно быть все соображено: каждое лицо, каждый разговоръ должны оправдываться общимъ дѣйствіемъ, имѣя свое опредѣленное назначеніе. У г. Потѣхина къ сожалѣнію нѣтъ этой тѣсной связи между лицами и ихъ дѣйствіемъ, отъ чего многія сцены отпадаютъ сами собою, какъ лишнія, ничѣмъ несвязанныя съ главнымъ дѣйствіемъ.

Какое же общее заключеніе сдѣлаемъ мы о драмѣ г. Потѣхина? Въ ней много жизненныхъ началъ, много наблюдательности, замѣчательная обработка въ частныхъ сценахъ, но мало соображенъ ходъ самой драмы; авторъ, повидимому, не выяснилъ себѣ совершенно идеи драмы вообще, отъ чего произошелъ у него недостатокъ въ драматическомъ дѣйствіи, которое замѣнилось дѣйствіемъ эпическимъ, а отсюда растянута въ лишніяхъ сценахъ, лицахъ, разговорахъ. Авторъ вездѣ вѣренъ русской природѣ, но изъ желанія представить разныя ея стороны онъ жертвуетъ иногда строгимъ единствомъ драмы, что конечно вредитъ общему впечатлѣнію. Что касается до языка драмы, то здѣсь я пока не произношу своего суда, для котораго мнѣ пужно было бы рѣшить вопросъ: на сколько провинціальныиъ говоръ можетъ быть доступенъ языку литературному и слѣдуетъ ли подъ него поддаиваться при изображеніи простаго русскаго быта? Но рѣшеніе этого вопроса я оставляю до другаго случая.

Оканчиваю свою статью желаніемъ дальнѣйшаго развитія таланта г. Потѣхина и надеждою, что онъ не пренебрежетъ нашими указаніями и совѣтами: наша критика была строга, но добросовѣстна и безпристрастна; нашимъ перомъ водила одна любовь къ искусству.

В. СТОЮНИНЪ.

6-го числа въ первый разъ дана пѣса г. Сухонина *Деньги, трагедія XIX вѣка въ пяти дѣйствіяхъ*. Г. Сухонинъ до сихъ поръ особенно извѣстенъ постаповкою на сцену *Русской свадьбы*, пѣсы, которая имѣла большой успѣхъ, благодаря народнымъ картинамъ и вообще блистательной обстановкѣ. Судя по этому, большинство съ нетерпѣніемъ ожидало новую пѣсу г. Сухонина. Заманчивое названіе *деньги* затрогивало воображеніе каждаго. Одинъ господинъ думалъ даже извлечь изъ нея урокъ, какъ наживаются деньги, и очень много хлопоталъ о билетѣ на первое представленіе. Любители искусства также ожидали наслажденія, думая видѣть трагедію полную, стройную, гдѣ все имѣетъ законное развитіе, все на своемъ мѣстѣ, одно другому не мѣшаетъ, а напротивъ подкрѣпляетъ его, гдѣ цѣлое отражается въ воображеніи самою живою картиною со всѣми современными характерами — да, признаемся, хотѣлось бы видѣть

такую трагедію, чтобы усладить ея эстетическое чувство и вмѣстѣ подумать надъ нею, какъ палъ предметомъ, достойнымъ глубокой думы. Весело было бы и разбирать такую трагедію! Но увы! *Деньги* г. Сухопина, по удачному выраженію одного моего знакомаго, оказались фальшивою монетою; трагедія обманула наши ожиданія. Не скажемъ, что она не имѣла никакого успѣха: нѣкоторыя сцены оставляли свое впечатлѣніе, благодаря разнымъ эффектамъ и особенно старательной игрѣ актеровъ; большинство отъ души аплодировало, даже вызвало автора, слѣдовательно, если публика не скучала, то и слава Богу. Съ этой стороны мы поздравляемъ г. Сухопина, и никакъ не хотимъ отговаривать кого-бы то ни было идти смотрѣть его трагедію: идите, смотрите и судите сообразно со своимъ вкусомъ. Но мы прежде всего разсматриваемъ трагедіи и комедіи со стороны искусства, какъ дѣло чисто литературное, а не театральное. Съ этой стороны мы не можемъ похвалить автору.

Вся трагедія составлена очень хитро и мудрено: столько разнообразныхъ сценъ, столько придуманныхъ эффектовъ, столько лицъ (на афишѣ выставлено пятьдесятъ четыре лица), столько входовъ и выходовъ, что наконецъ становится трудно соображать цѣлое. Безъ печатнаго экземпляра подъ рукою мы даже не рѣшаемся разбирать піесу въ подробности, изъ боязни, что многое могло улетучиться изъ нашего воображенія и тѣмъ самымъ ввести насъ самихъ въ несправедливый судъ.

Трагедія г. Сухопина напомнила намъ старую французскую драму, которая въ переводѣ давалась и у насъ на сценѣ — это Графиня Клара д'Обервиль; какъ тамъ, такъ и здѣсь молоденькая графиня рѣшается жертвовать собою, отказаться отъ своей печальной любви, и отдать руку немилому человѣку, чтобы спасти честь своего отца и избавить его отъ нищеты. Но французская драма развивается проще и естественнѣе. Къ этому главному рисунку г. Сухопинъ приклеилъ множество другихъ, которые, можетъ быть, и эффекты въ представленіи, каждая сцена въ отдѣльности, но въ воображеніи какъ-то тяжело вяжутся. Рѣшительно теряешься, лишь только подумаешь разсказать содержаніе. Попробуемъ представить только нѣкоторыя части. Баронъ Эмбахъ, бывший управитель имѣнія графа Бронскаго, неизвѣстно въ слѣдствіе какихъ расчетовъ, проситъ руки графини Елены Бронской; самъ разоренный графъ былъ долженъ ему нѣсколько тысячъ рублей и не находилъ средствъ выпутаться изъ своихъ тяжелыхъ обстоятельствъ, хотя въ тоже время давалъ балы за балами, безъ всякихъ причинъ; но не смотря на все это, онъ отказывается старому барону, который, по правдѣ сказать, выбралъ не совсѣмъ приличное время и мѣсто для своего объясненія — на балѣ и въ комнатѣ, гдѣ люди безпрестанно ходятъ изъ двери въ дверь. Какъ бы то ни было, только баронъ, оскорбленный рѣшительнымъ отказомъ, требуетъ уплаты долга, и задаетъ себѣ задачу, во что бы то ни стало, быть мужемъ молоденькой графини. Чтобы увеличить затрудненія, авторъ заставляетъ одну гостью, богатую пензенскую помещицу, также напоминать графу о долгѣ — тутъ же на балѣ — врядъ ли это такъ дѣлается между порядочными

людьми. Наконецъ, для довершенія затрудненій, является отецъ графа, слѣпой отставной генералъ Екатерининскихъ временъ и также требуетъ у сына сколько-то тысячъ, которые онъ когда-то ему отдалъ для оборотовъ, хотя эти деньги уже давно были назначены одной дѣвушкѣ, которая потомъ оказывается *побочной внучкой* (?) генерала. И это объясненіе также на балѣ! Странно, какое время выбрали всѣ эти господа. И такъ вы видите, графъ поставленъ въ трагическое положеніе. Дочь его любитъ поэта, у котораго въ коморкѣ только кровать да столъ съ двумя стульями; поэтъ также любитъ графиню; но на что онъ можетъ надеяться въ своей нищетѣ? Вдругъ онъ получаетъ сто тысячъ отъ своей бабушки, на которую никогда не рассчитывалъ, и такъ случилось, что въ самый день своего рожденія, когда къ нему пришли пріятели повеселиться. Разумѣется радость, поздравленіе и пр. Сколько тутъ законпаго въ этихъ и другихъ случайностяхъ — не разсуждаю. Поэта любитъ также одна бѣдная дѣвушка Катя, живущая съ нимъ подъ одною кровлею, т. е. у одной и той же хозяйки. (Катя означена въ афишѣ побочною внучкою стараго генерала Бронскаго — зачѣмъ, неизвѣстно). Но любовь ея безнадежна. Поэтъ даже и не догадывается о томъ, несмотря, что она рѣшается приходить къ нему въ комнату во всякое время, и даже пѣть чувствительные романсы (сколько тутъ правды и приличія — молчу). Узнавъ, что поэтъ любитъ другую, она идетъ въ сестры милосердія въ то самое время, какъ сама богатѣетъ, получивъ деньги отъ своего *побочнаго* дѣдушки. Она хочетъ только проститься съ поэтомъ и тоже выбираетъ самое удобное время, когда у него компата полна народомъ — его друзьями, пришедшими къ нему пить джонку. Другая бы, услышавъ общій говоръ и шумъ, не рѣшилась войти въ комнату, но Катя является посреди этой молодежи и начинаетъ чувствительное прощаніе, которое оканчивается новыми чувствительными романсами... Сколько тутъ соображенія, чтобы ввести эту сцену, предоставляю судить самому читателю. Впрочемъ, надо сказать, что г. Сухопинъ не безъ причины представилъ намъ Катю: ему, какъ видно, хотѣлось дать какую-нибудь роль г-жѣ Самойловой, которая отличается своимъ прелестнымъ голосомъ, и вотъ вздумано и сдѣлано; что за дѣло до приличія... Разбогатѣвшій поэтъ надѣется на любовь графини, мечтаетъ надъ словомъ *люблю*, которымъ она подарила его, и вдругъ узнаетъ отъ нея же самой, что она выходитъ замужъ за барона Эмбаха: обстоятельства заставили графа смотрѣть ласковѣе на стараго жениха, а дочь, узнавъ, что отецъ ея рѣшается за золото на преступный поступокъ, за который неминуемо и безпощадно казнить законъ (какъ все хитро придумано), хочетъ жертвовать собою. Поэтъ приходитъ въ отчаяніе, проклинаетъ Елену, сходитъ съ ума, и вотъ вы видите его въ больницѣ сумасшедшихъ, которую только-что открылъ его пріятель — докторъ, еще недавно предсказывавшій ему сумасшествіе (право, какая дальповидность у доктора и у автора). Здѣсь сумасшедшій поэтъ встрѣчается, какъ вы конечно и ожидаете, съ своею знакомою Катей, сестрою милосердія; вѣдь для этой встрѣчи авторъ и заставилъ ее идти въ сестры. Здѣсь она по прежнему поетъ; поэтъ же одушевляется самымъ высокимъ вдохновеніемъ, говоритъ

очень много того, что романтизмом мы зовем, впрочем довольно бессвязно; съумасшедшему такъ и слѣдуетъ... Вдругъ съумасшедшій убѣгаетъ изъ больницы и является, гдѣ бы вы думали? въ гостиной графа Бронскаго, въ то самое время, какъ явились гости поздравлять мученицу-невѣсту... Разумѣется всеобщій ужасъ при видѣ съумасшедшаго въ зеленомъ халатѣ... Никто еще не успѣлъ опомниться, какъ вбѣгаетъ молодецкая сестра милосердія, начинаетъ снова пѣть и усмирять поэта. Тѣмъ и кончается трагедія XIX вѣка! или пѣть, передъ самымъ концомъ ея графъ принялъ ядъ. Зачѣмъ, спрашиваете вы, а за тѣмъ... за тѣмъ... не принцу отвѣта. По нашему, ужъ если онъ не отравился прежде, то безъ всякой пользы отравляться было и теперь.

Здѣсь я рассказалъ только самое главное, пропустивъ множество мелочей, которыя разсказывать нѣтъ силъ. Здѣсь вы встрѣтите и аукціонъ, и похороны, и тапцы, и чего-чего не придумано для эффекта. О несообразностяхъ и неестественности говорить нечего, потому что онѣ сами собою бросаются въ глаза уже изъ того, что я рассказалъ. Характеровъ обдуманыхъ и обработанныхъ также не найдете. Въ заключеніе спрашиваемъ, дѣйствительно ли это трагедія XIX столѣтія. Нѣтъ, критика XIX столѣтія слишкомъ строга и разумна, чтобы усыновить литературѣ такое произведение.

Что же касается до игры, то здѣсь мы должны благодарить артистовъ. Первое мѣсто разумѣется занимаетъ г-нъ Максимовъ (поэтъ): онъ увлекалъ публику своею естественною игрою и гдѣ было только можно, показавъ себя превосходнымъ артистомъ, особенно въ сценѣ, когда поэтъ получаетъ наслѣдство, или когда узнаетъ о свадьбѣ графини. Г-жа Жулева (графиня) выполнила свою роль съ замѣчательнымъ достоинствомъ; впрочемъ надо замѣтить, что роль эта для нея не новая: она же играла въ прошедшемъ году и графиню д'Обервиль. Г-жа Самойлова также была прекрасна, хотя и поражала своимъ неожиданнымъ явленіемъ, но это уже вина автора. Г-нъ Каратыгинъ (баронъ Эмбахъ), какъ опытный актеръ, не могъ исполнить дурно роли, совсѣмъ для него не новой. У г-на Сосницкаго (слѣпой генералъ) не было почти никакой роли; о немъ и не судимъ, а г-ну Леонидову (графъ Бронскій) посоветуемъ говорить погромче, половику его словъ мы не слышали, отчего теряла значеніе и другая половина. О прочихъ артистахъ не говоримъ, потому что роли ихъ не представляли такихъ характеровъ, на которыхъ можно было бы выказать трудъ и внимательное изученіе...

Въ понедѣльникъ 9-го января на Александринскомъ театрѣ былъ бенефисъ г-жи Орловой, артистки любимой петербургскою публикою. Что сказать объ этомъ бенефисѣ? многого—ничего! Замѣтимъ, во-первыхъ, что здѣсь отличалась бывшая актриса, а нынѣ пансіонерка Императорскихъ Московскихъ Театровъ, прежняя любимица московской публи-

ки А. Т. Сабурова; во вторыхъ, спектакль окончился въ первомъ часу, что весьма утомило зрителей, въ третьихъ составъ піесъ былъ весьма неудовлетворителенъ. Три новыя піесы: *Золотопромышленники*, (комедія въ 3-хъ картинахъ), *13 Января 1807 года или предпоследняя репетиція трагедіи Дмитрія Донскаго*, (драматическая быль въ двухъ картинахъ) и *Понедѣльники у Анны Дмитриевны* (комедія въ одномъ дѣйствіи въ стихахъ), заставляли ожидать большаго, чѣмъ вышло на самомъ дѣлѣ. Всѣ онѣ составлены на скорую руку, по видимому только для бенефиса и потому какъ мимолетныя явленія не заслуживаютъ подробнаго разбора. Ни въ одной изъ нихъ не видно, чтобы авторъ серьезно подумалъ надъ своимъ трудомъ, и сколько нибудъ выпкалъ въ естественное развитіе драмы, хотя въ каждой изъ нихъ есть данныя, изъ которыхъ могли бы развернуться дѣйствія со смысломъ, и піески могли бы имѣть свою цѣпу. Но что составлено какъ попало, то и защищать было бы дерзкою попыткою, не смотря на наше постоянное правило стараться и сочиненіе неудовлетворительное разсмотрѣть съ разныхъ сторонъ, чтобы не ускользнула отъ глазъ ни одна малѣйшая хорошая черта, на которую можно бы было указать не всегда внимательной публикѣ: лучше опрочетливо произнести похвалу, чѣмъ порицаніе. Изъ подробнаго разбора этихъ піесъ выйдетъ тоже самое заключеніе, и потому ограничиваемся лишь короткими отзывами. Вотъ передъ вами играется комедія *Золотопромышленники*, и вы начинаете дѣлать себѣ вопросы одппъ за другимъ: 1) отъ чего эти люди названы золотопромышленниками: содержаніе и дѣйствіе не оправдывается названіемъ; они не касаются ни золотыхъ промысловъ, ни пріисковъ, ни выставляютъ людей, занимающихся этимъ промысломъ, въ положеніи которыхъ иногда бываетъ дѣйствительно много комическаго; словомъ такое содержаніе могло бы точно такъ же разыгрываться, пожалуй, и между петербургскими сапожниками, только обстановка была бы можетъ быть побѣднѣе. 2) Отъ чего здѣсь главное лицо названо Нѣмцемъ; не могъ ли бы онъ быть одинакимъ же образомъ Татаринномъ? — Если же выставленъ иностранецъ, то должны быть для того видимыя причины, а ихъ-то нѣтъ, или можетъ быть только за тѣмъ чтобы дать старому учителю случай поострить надъ нѣмцемъ и заставить публику смѣяться... Но всѣхъ вопросовъ перечислять я не буду: они могутъ показаться мелочными, однако всѣ взятые вмѣстѣ не выказываютъ большой сообразительности, необходимой для сочиненія хорошенькой піески. Завязка комедіи напоминаетъ комедію г. Куликова *Минутное заблужденіе*, о которой недавно мы говорили. Здѣсь также франтъ на минуту увлекаетъ замужнюю женщину, жену своего компаньона — золотопромышленника; разница только въ томъ, что у Куликова она мать малолѣтняго ребенка, а здѣсь мать уже взрослой дочери, копчившей свое состояніе. Странно, что вотъ уже третья піеса все разныхъ авторовъ съ одной и той же завязкой. Авторъ между прочимъ сочинилъ здѣсь самый энергическій монологъ противъ холостыхъ людей. За что такая немилость! Неужели за поступки нѣсколькихъ негодяевъ должны отвѣчать всѣ? нѣтъ, наше общество еще не такъ испорчено, чтобы намъ пущо было слушать такіе монологи. Въ этихъ нападкахъ видно

только какое-то непонятное личное раздражение автора, а подобныя личности, какъ извѣстно, не должны быть предметомъ искусства... Не говорю о безпрестанныхъ насильственно придуманныхъ эффектахъ, о несообразномъ старикѣ учителѣ, и проч. скажу только, что комедія составлена на французскій манеръ: ставить героинь или героев въ самыя неестественныя и тяжелыя положенія, придумывать всѣ средства для увеличенія ихъ страданій, и изъ всего этого развивать драму... Когда нибудь при случаѣ мы разберемъ подробнѣе эту манеру—хотѣлось бы, чтобы она была устранена отъ нашей литературы, у которой есть другое, гораздо лучшее поле. Что касается до игры актеровъ, то здѣсь обратили на себя вниманіе публики г-жа Орлова, г-да Максимовъ 1-й и Марковецкій. Г-жа Орлова въ роли увлеченной жены золотопромышленника употребила всѣ свои силы, чтобы поддержать піесу, въ которой она главное лицо. Г. Максимовъ имѣлъ довольно ничтожную роль промотавшагося франта графа Нулина, но если тутъ можно дѣлать какіе-нибудь упреки, то автору, а ужъ никакъ не ему. Г. Марковецкій въ роли стараго учителя, неизвѣстно почему такъ полюбившаго дочь нѣмца золотопромышленника, мастерски забавлялъ публику. Не дурна была также г-жа Владимірова въ роли дочери: въ ея игрѣ много естественности и тонкой граціи.

Драматическая быль «13 Января 1807 г.» составлена или лучше сказать сшита только для того, чтобы привести нѣсколько монологовъ изъ трагедіи Озерова Димитрій Донской, когда-то возбуждавшей въ публикѣ самыя живыя восторги. Но тогда было время, а теперь другое. Этимъ я не хочу унижить трагедію Озерова: въ ней есть свои достоинства и свое значеніе, но для нѣсколькихъ старыхъ монологовъ составлять новую піесу—тутъ ужъ едва ли есть какое нибудь значеніе. Авторъ замѣтилъ, что содержаніе взято имъ изъ *Записокъ чиновника* (напеч. въ Отеч. Записк. въ прошед. году); не стану разсматривать, что именно онъ могъ оттуда взять, замѣчу только, что съ какимъ удовольствіемъ читаются эти интересныя записки, представляющія намъ театральнѣе бытъ первыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія, съ такою скукою слушается все это, представленное во множествѣ лицъ. Что же тутъ могло понимать то большинство публики, которое не читало трагедіи Озерова (а ихъ навѣрно не читали даже многіе, называющіе себя образованными людьми—такъ у насъ любятъ чтеніе старыхъ писателей); въ нихъ не могъ возбудиться даже историческій интересъ, который часто поддерживаетъ піесу на сценѣ. Первая картина вся состоитъ изъ разговоровъ цѣлой толпы лицъ безъ цѣли и безъ характеристики; здѣсь уже не могли сдѣлать ничего ни Максимовъ, ни Самойловъ, ни Марковецкій; у нихъ были разговоры, но не было никакихъ ролей. Во второй картинѣ представлена самая репетиція сказанной трагедіи; здѣсь пачинается декламація гг. Леонидова, Воронова, Степанова, Григорьева и др. Можетъ быть, это декламація классическая, и если бы мы знали, что Яковлевъ, Пущеринъ, Щениковъ и другіе артисты пачала нынѣшняго столѣтія дѣйствительно такъ декламировали, то слушали бы съ самымъ напряженнымъ вниманіемъ г. Леонидова и др. изъ одного историческаго интереса, но неувѣ-

ренныя въ этомъ, мы хотѣли слышать въ ней естественность и были неприятно поражены удивительною напряженностью голосовъ и неестественностью. Димитрій Донской ни въ какомъ случаѣ не могъ говорить такъ, какъ говорилъ г. Леонидовъ, обнаружившій впрочемъ довольно сильнѣе органъ, за что ему и аплодировали. Тамъ, гдѣ нужно величіе, царское достоинство, пожалуй, даже гнѣвъ, по выраженный болѣе спокойно, у г. Леонидова является какое-то изступленіе, выраженное въ неприятныхъ крикахъ. Но повторю еще разъ, можетъ быть, это классическая декламація—тогда я не спорю. Наше время требуетъ отъ искусства естественности, и потому не удивительно, если мы неприятно поражаемся тѣмъ, что не можетъ назваться естественнымъ. Г. Григорьевъ декламировалъ всѣхъ проще, отъ того слушать его легче. Молодая г-жа Сабурова, вѣроятно, незнакома съ преданіями классической декламаціи, произнесла монологъ Ксеніи очень естественно; въ ея голосѣ было много сладкаго чувства и той пріятности, которая ласкаетъ слухъ.

Стихотворная комедія *Понедѣльникъ у Анны Дмитріевны* представляетъ намъ что-то, но что именно — трудно догадаться. Сама Анна Дмитріевна, молодая вдова, существо почти безсловесное, припимаетъ множество гостей-оригиналовъ: тутъ является и какая-то провинціалка съ дочерью, которую бѣдненькую заставляютъ хоть вратъ да говорить; является и никогда не бывавшая эманципированная женщина съ растрепаннымъ поэтомъ, который, по ея требованію, читаетъ въ прозѣ какую-то чепуху, на каждой строчкѣ прерываемую приходомъ новыхъ гостей; является и урожденная княжна Вертляева, которая, не обращая ни на кого вниманія, говоритъ, говоритъ, говоритъ, Боже мой, чего она ни говоритъ, и наконецъ объявивъ, что ищетъ какого-то молодецкаго офицера, повертывается, вспоминаетъ, что забыла представить хозяйкѣ своего мужа, представляетъ и тащитъ его съ собою вопъ на дальнѣйшіе поиски.... Нѣтъ, извините, это не комедія: такихъ вечеровъ никогда и нигдѣ не бываетъ; это просто пародія, но на кого и на что, опять повторяю, трудно разгадать. Скажите, что же въ такой піесѣ могли сдѣлать даже и самыя лучшіе актеры: г. Самойловъ представлялъ поэта сообразно съ тѣмъ назначеніемъ, какое ему далъ авторъ — смѣшить публику; г-жа Орлова сказала мастерски монологъ урожденной княжны. Да кажется для этого монолога была составлена и вся-то піеса: вотъ еще способъ составлять піесы—въ прочемъ, опъ у насъ уже не новыи.

Для г-жи Сабуровой старшей были назначены двѣ старыя піесы: третье дѣйствіе изъ комедіи Загоскина *Урокъ матушкамъ* и комедія-водевиль: *Два отца и два купца*. Игра бывшей московской артистки, не смотря на ея лѣта, весьма оживленная, естественная, въ которой такъ и бьетъ истинный и вмѣстѣ съ тѣмъ самый приличный комизмъ. Не можемъ судить о ней болѣе по двумъ этимъ не большимъ піескамъ, въ которыхъ намъ показали г-жу Сабурову. Она была лучшимъ украшеніемъ бенефиса, за что мы и благодаримъ ее и г-жу Орлову, но не можемъ благодарить послѣднюю за новыя піесы, которыя всѣ рѣшительно слабы... Спектакль заключился *Шарадю въ дѣйствіи: возъ-духъ* (воздухъ). Она составлена замысловато и съ большимъ вку-

сомъ — это прекрасныя картины, оживленныя пѣснями, плясками, и декламацией. Пѣснь г. Арбузова, прекрасная сама по себѣ, дѣлается еще прекраснѣе въ пѣніи г-жи Леповой, которая уже давно у насъ славится своимъ пѣвничнымъ голосомъ; музыку на слова пѣсни написалъ г. Станкеръ. Редакція Вѣстника обѣщаетъ приложить ее къ одному изъ слѣдующихъ нумеровъ. Въ стихахъ, произнесенныхъ г-жею Владиміровою (пери) и г. Степановымъ (дивъ), есть мысль и поэзія.

ТЕАТРАЛЬ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ прошедшее воскресенье былъ бенефисъ г-жи Лемениль. Давали въ первый разъ: *La Jaconde*, комедію въ 5 актахъ, въ прозѣ, сочиненіе гг. Фуше и Ренье и *L'Amour dans tout les quartiers*, комедію-водевилъ въ 5 актахъ и 7 картинахъ, сочиненіе г. Клервиля. Новая комедія, *la Jaconde*, которую г-жа Лемениль избрала для своего бенефиса, въ первый разъ была представлена на парижскомъ театрѣ Французской комедіи и имѣла большой успѣхъ; г-жа Ариу-Плесси играла превосходно, и роль, занимаемая ею въ этой комедіи, была первая, которую она создала по возвращеніи своемъ во Францію. Огромный успѣхъ пьесы въ Парижѣ и имя бенефициантки привлекли въ Михайловскій театръ множество зрителей, и зала была буквально полна. Можетъ быть этому отчасти способствовала и вторая пьеса, названіе которой вполне способно возбудить самое живое любопытство.

Я только-что возвратился изъ театра и спѣшу сообщить мой первый впечатлѣніи; но въ слѣдующемъ нумерѣ Вѣстника, я надѣюсь подробнѣе поговорить о главной пьесѣ спектакля, *la Jaconde*, пьесѣ, которая безъ сомнѣнія принадлежитъ къ образцовымъ произведеніямъ современной театральнѣйшей литературы.

Дѣло состоитъ въ вопросѣ, который давно уже существуетъ въ обществѣ, по до сихъ поръ еще не разрѣшенъ положительно или, лучше сказать, разрѣшенъ по видимому отрицательно, хотя это же общество своими поступками ежедневно противорѣчитъ своему строгому приговору. Женщина дѣлаетъ проступокъ въ своей молодости; честный человѣкъ предлагаетъ ей свою руку и даетъ ей свое почтенное имя; съ тѣхъ поръ эта женщина дѣлается образцемъ добродѣтели. Послѣ того спрашивается, эта добродѣтель женщины и честное имя ея мужа имѣютъ ли право возстановить честь жены въ глазахъ свѣта? Строгая нравственность свѣта говоритъ нѣтъ и отвергаетъ такую женщину, а между тѣмъ, тотъ же свѣтъ принимаетъ женщину, многочисленные проступки которыхъ не заглажены даже простымъ раскаяніемъ. Эти женщины очень часто окружены такою почительностію, отъ которой должны бы краснѣть и свѣтъ и тѣ, кого онъ уважаетъ. Мнѣ нѣтъ времени обсуживать здѣсь этотъ важный вопросъ, но при случаѣ я поговорю о немъ подробнѣе.

Жоконда есть имя героини новой пьесы, данное ей по причинѣ ея сходства съ извѣстнымъ портретомъ того же имени, работы Леонарда де Винчи.

Жоконда — молодая женщина; когда ей было всего 15 лѣтъ, она пала жертвою неопытности, отъ которой пострадало ея имя; съ той поры страшное воспоминаніе гнететъ ея голову и сердце. Въ настоящее время она носитъ благородное имя, украшена всѣми превосходными качествами

женщины вообще, супруги и матери; но, не смотря на все это, она опускаетъ глаза предъ угрожающимъ воспоминаніемъ, а мужъ, графъ де-Гитре, принужденъ жить съ нею въ уединеніи изъ опасенія, чтобы кто-нибудь не узналъ въ жепѣ его ту молодую дѣвушку, которую бѣдность и неопытность предала на жертву богатому и сильному соблазнителю; графъ высвободилъ ее отъ соблазнителя и, вмѣстѣ съ своею любовью, далъ ей свой титулъ, свое имя и свое уваженіе. Таково основаніе пьесы, которая въ афишѣ названа комедіею и которая, за исключеніемъ перваго акта и части втораго, вполне можетъ называться драмою. Эта пьеса, имѣвшая полный успѣхъ на театрѣ улицы Ришильё, не удалась въ той же мѣрѣ на сценѣ Михайловскаго театра. Былъ ли успѣхъ ея преувеличенъ въ Парижѣ? можетъ быть пьеса не заслуживала его? можетъ быть, въ пей не достаетъ занимательности? можетъ быть, въ пей есть недостатки въ разговорѣ, слогѣ или дѣйствіи? Нисколько; и хотя пьеса не совершенно защищена отъ критики, какъ это увидимъ въ послѣдствіи, но все-таки ей нельзя отказать въ тѣхъ качествахъ, отъ которыхъ зависятъ успѣхъ всякой пьесы хорошо задуманной и выполненной. Пьеса не удалась на Михайловскомъ театрѣ единственно потому, что въ исполненіи не доставало единства, гармоніи и движенія, а это произошло отъ того, что роль Луизы или, что то же, Жоконды измѣнила талантъ и высокому, драматическому пониманію г-жи Вольнисъ.

Я не хочу проникать въ тайны кулисъ; я уважаю, сколько слѣдуетъ, взгляды и мнѣнія, которые обуславливаютъ раздачу ролей новой пьесы; но я позволяю себѣ сказать о впечатлѣніи, которое сдѣлала на меня такая раздача. — Очевидно, что многіе ожидали видѣть Жоконду въ лицѣ Роже-Солье, которая въ «*La Comtesse de Sepnesey*» вполне выказала свой талантъ; и безъ сомнѣнія роль, о которой мы говорили, пришлось бы по ея средствамъ. Притомъ г-жа Роже-Солье молода, что и нужно для пьесы, а это такое качество, котораго не можетъ замѣнить никакой талантъ въ мѣрѣ. Если артистка не обладаетъ талантомъ г-жи Марсъ, то все-таки ничѣмъ нельзя замѣнить блеска ея молодыхъ лѣтъ, нѣжности голоса, граціи въ движеніяхъ, гибкости тѣла и выраженія лица, на которомъ безошадная рука времени обезоруживаетъ въ послѣдствіи всѣ усилія искусства.

Поэтому, хотя г-жа Вольнисъ сдѣлала все, что могла, хотя многое было сказано ею превосходно и съ глубокимъ чувствомъ, но не смотря на все то, она не могла хорошо выказать въ Луизѣ страсть молодую и трепещущую въ ея испуганномъ сердцѣ, любовь пылкую и боязливую передъ живымъ воспоминаніемъ проступка, тихую грусть и скрытыя страданія этой очаровательной мученицы неизбѣжнаго рока, молодой женщины, которую гнететъ неумолимое прошедшее. Однимъ, словомъ роль не удалась.

Въ слѣдствіе того Г-нъ Мондидье былъ поставленъ въ затруднительное положеніе въ своей роли, очеркъ которой потерялъ соразмѣрность и правильность; холодность, осторожность графа де-Гитре, его тайное сожалѣніе, внутреннія муки, худо скрываемаыя, и повременамъ драматическія движенія, внезапное увлеченіе, все это худо сливалось въ одно цѣлое и было далеко отъ того искуснаго исполненія, къ которому приучилъ насъ этотъ артистъ въ роляхъ самыхъ трудныхъ.

Г-нъ Варле, видя сомнительность успѣха пьесы, и самъ лишился бодрости. Г-нъ Бондуа, въ роли Люсьена, брата Луизы, выказалъ много чувства и вообще былъ очень хорошъ. Г-жа Луиза Мейеръ была тѣмъ, чѣмъ должна быть Маркиза де Фронтенонъ, которую она представляла, а г-нъ Леонъ, въ роли Максимилиана, двоюроднаго брата маркизы, былъ удовлетворителемъ.

Можетъ быть, въ другой разъ пьеса пойдетъ лучше, но

сопнительно, чтобы главная роль и въ другой разъ соотвѣтствовала успѣху прочихъ, а причину тому мы уже назвали и ея удалить нельзя.

Въ отчетахъ моихъ о замѣчательнѣйшихъ пьесахъ, являющихся на здѣшней французской сценѣ, я почти постоянно привыкъ говорить объ успѣхѣхъ и потому крайше сожалею, что пришлось сказать о неудачѣ; но я увѣренъ, что артисты Михайловскаго театра безъ сомнѣнія въ самомъ непродолжительномъ времени доставятъ намъ случай позабыть маленькую неудачу, встречающуюся такъ рѣдко.

Другая пьеса спектакля, *L'Amour dans tous les quartiers*, — есть рядъ сценъ изъ парижескихъ нравовъ, сценъ очень забавныхъ и разнообразныхъ, изъ которыхъ нѣкоторыя даже замѣчательны, но вся пьеса слишкомъ растянута. Я скажу о ней нѣсколько словъ въ слѣдующей статьѣ. Въ этой-то пьесѣ играла сама бенефициантка и была встречена цѣлымъ заломъ рукоплесканій, вполнѣ ею заслуженныхъ. И такъ, до слѣдующей статьи, гдѣ постараюсь подробно разобрать какъ пьесу такъ и ея исполненіе.

ШАРЛЬ ДЕ СЕНЪ-ЖЮЛЬЕНЪ.

8 января, 1856 г.

БЕНЕФИСЫ.

1. Г-жи Владиміровой.

Съ удовольствіемъ спѣшимъ сообщить нашимъ читателямъ, что въ среду 18-го января назначенъ на Александринскомъ театрѣ бенефисъ молодой, талантливой артистки г-жи Владиміровой. Она дебютировала еще недавно, но уже успѣла сдѣлаться любимицей публики: прелестная наружность, прекрасная дикція, пріятный голосъ, грація въ движеніяхъ, — драгоценныя качества, которыми обладаетъ г-жа Владимірова; въ игрѣ ея много увлеченій и чувства, вообще юная артистка общается много и въ настоящее время составляетъ уже украшеніе нашей отечественной сцены. Бенефисъ составленъ весьма интересно и мы не сомнѣваемся въ его успѣхѣ. Въ этотъ вечеръ мы увидимъ новую комедію даровитаго писателя нашего А. Н. Островскаго: «*Въ мужскомъ шарѣ поамлье*». Пьесы Островскаго имѣли у насъ большой успѣхъ, вѣроятно и новое его произведеніе доставитъ всемъ истинное удовольствіе. Отличный нашъ актеръ и остроумный писатель П. А. Каратыгинъ написалъ для этого бенефиса пьесу изъ нашего народнаго быта, *Русскія Святки*, картина въ 2-хъ отдѣленіяхъ: 1) *Суженый-рыженый*, 2) *Девичьи задачія и шрица*.

Въ этому номеру приложенъ портретъ

Кромѣ того дадутъ комедію въ 3-хъ дѣйствіяхъ (съ пѣніемъ и танцами) *Солманъ II или три Султаны* и въ первый разъ по возобновленіи *Вицъ-мундиръ*, комедію-водевиль П. А. Каратыгина.

Всѣ почти лучшіе артисты нашей русской драматической труппы примутъ участіе въ этомъ бенефисѣ; танцовать будутъ: г-жи Ришардъ, Прихунова, Снѣткова, Радина, Муравьева и др. Г-жа Леонова будетъ пѣть русскія пѣсни, г-жа Владимірова и г-нъ Гольцъ будутъ плясать новую русскую пляску, г. Мартыновъ и Натарова трепака; хороводъ, составленный изъ воспитанницъ Императорскаго Театральнаго училища и проч. Однимъ словомъ, бенефисъ составленъ во всѣхъ отношеніяхъ занимательно, и отъ души желаемъ молодой бенефицианткѣ успѣха.

2. Г-жи ЕЛЛА,

въ четвергъ 19-го января.

Въ продолженіи трехъ сезоновъ мы имѣли неоднократно случай оцѣнить замѣчательный талантъ г-жи Елла и всегда отдавали полную справедливость молодой представительницѣ хореграфическаго искусства, слѣдовательно намъ остается только прибавить, что съ каждымъ днемъ г-жа Елла дѣлаетъ замѣтные успѣхи и съ каждымъ появленіемъ ея на сцену публика принимаетъ ее радушнѣе. Потому надѣмся, что любители балета не оставятъ бенефисъ г-жи Елла безъ вниманія, тѣмъ болѣе, что кажется бенефисъ этотъ прощальный: г-жа Елла съ окончаніемъ сезона отправляется за границу.

Впрочемъ составъ бенефиса такъ занимателенъ, что считаемъ излишнимъ распространяться и полагаемъ что достаточно будетъ сообщить читателямъ нашимъ подробную программу, которая служитъ лучшимъ доказательствомъ занимательности спектакля.

1) *Катарина*, балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

2) 2-е дѣйствіе «*Фенелла*» (г-да Тамберликъ, Талиафико и г-жа Елла).

3) Новый балетъ *Маркитантка*.

4) Большой дивертисементъ, въ которомъ г-жа Черрито исполнитъ стирійскій танецъ (*le pas Styrien*) и г-жа Елла новое рас.

Выборъ во всѣхъ отношеніяхъ прекрасный, не остается какъ пожелать бенефицианткѣ успѣха. Р.

знаменитаго пианиста Антона Коцскаго.

Редакторъ М. РАПЦАПОРТЬ.