

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 5.

29 ЯНВАРЯ 1856.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкою на домъ, иногородные 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, получатъ журналъ съ перваго номера.

Содержаніе: Робертъ (Окончаніе). — Бесѣды Гиллера съ России (Продолженіе). — Музыкальныя новости (Модеста З-на). — Заграничныя новости. — Письмо Женевы Липдъ. — Александринскій театръ (Театрала). — Нѣкоторые вопросы по поводу комедіи г-на Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье» (В. Стоюнина). — Михайловскій театръ (Шарля Сень-Жюльена). — Объявленія. — Отъ Редакціи.

РОБЕРТЪ

СКРИБА И МЕЙЕРБЕРА.

Статья Франца Листа.

(Окончаніе).

Блестящее сочетаніе талантовъ Скриба и Мейербера конечно очень скоро привлекло въ себѣ жадное вниманіе сочинителей оперъ; всѣ старались подражать великимъ мастерамъ дѣла, уловить тайну ихъ громаднаго успѣха... Даже итальянскіе maestri, поборники сладкой мелодичности, приспособились, какъ могли, къ новымъ требованіямъ, въ условіяхъ смысла, сюжета оперъ. Беллини, Меркаданте, Доницетти, Верди начали брать сюжеты изъ Шекспира, Шиллера, Гюго и прямо требовали отъ своихъ либреттистовъ—какъ напримѣръ Доницетти въ своей Фавориткѣ—чтобы въ текстѣ оперы была точно такая же захватывающая занимательность, точно такіе же необыкновенные эффекты, которымъ такъ посчастливилось у Скриба съ Мейерберомъ. Во Франціи стали обращаться къ тому же Скрибу: онъ дѣлалъ для другихъ, что сдѣлалъ для Мейербера; но одинъ Мейерберъ останется представителемъ, музыкальнымъ типомъ этой школы, потому что никто, кромѣ его, не умѣлъ такъ сродниться съ основной идеей Скриба, найти именно тѣ музыкальные эффекты, которые всего выгоднѣе извлекались изъ подобнаго рода драматической канвы.

Для Скриба пужень былъ въ музыкантѣ именно такой геніальный талантъ, который, какъ Мейерберъ, обладалъ бы величайшею опытностью въ сочетаніяхъ и эффектахъ акустики, оркестровки, гармоніи, употребленіи массъ и от-

дѣльностей, который, столько же какъ и самъ Скрибъ, по всей натурѣ своей стремился бы съ особеннымъ пристрастіемъ къ впечатлѣніямъ напряженнымъ, блестящимъ, ослабляющимъ, очаровывающимъ, головокружительнымъ, который бы чувствовалъ особенную симпатію къ контрастамъ самымъ рѣзкимъ, къ антитезамъ самымъ неожиданнымъ, къ несообразностямъ самымъ вопиющимъ; который бы могъ присвоить музыкѣ такія средства, которыя до того времени были ей чужими, лишь бы дать музыкѣ возможность: перенести въ область оперы всѣ достоинства и всѣ недостатки современной романтической драмы⁷⁾.

Въ продолженіе двадцати лѣтъ владычество Скриба и Мейербера пользовалось данью полнаго удивленія и уваженія со стороны публики и художниковъ. Публикѣ даже не дали времени опомниться; нѣсколько насильственно, разомъ двинули ее въ пониманье всѣхъ красотъ, истинныхъ и ложныхъ въ произведеніяхъ этой школы. Во времена Метастазія выгодно было для музыканта писать оперу на текстъ этого извѣстнаго и любимаго поэта; Скрибъ сдѣлался для своего времени просто необходимымъ. До него было удачною, счастливою находкою такое либретто, какъ Дон-Жуанъ или Волшебный сѣрокъ или Норм. (Въ Нормѣ либреттистъ, Романи, далъ столько же удачную канву для Беллини, какъ Фридрихъ Киндъ для Вебера⁸⁾). Со временъ Скриба самая превосходная оперная музыка не могла обойтись безъ занимательнаго, пикантнаго «текста», т. е. безъ піесы съ самыми драматическими положеніями, pièce à situations, которая, къ сожалѣнію, частенько превращалась въ pièce à tiroirs. Когда талантъ напрягаетъ всѣ силы свои, стремясь въ опредѣленной цѣли, и достигаетъ ее, всѣ средства къ успѣху на этомъ же поприщѣ обыкновенно уже исчерпаны, прилежная жатва не оставила на полѣ ни одного колосика. Послѣ текстовъ, которые Скрибъ написалъ для Мейербера, онъ и самъ принужденъ былъ повторять самого себя, — а другимъ ничего не оставалось какъ слѣдовать за нимъ, и то поотдаля.

Несправедливо не сознаваться, что въ усиліяхъ Скриба и Мейербера сдѣланъ большой шагъ къ соединенію на сценѣ требованій поэтическихъ и музыкальных. Но, конечно, остались другіе пути, чтобъ достигнуть этого соединенія гораздо полнѣе, совершеннѣе. Нѣтъ ничего на свѣтѣ, что бы приблизилось къ совершенству, не измѣривъ пути къ

пему шагъ за шагомъ, не пройдя по порядку черезъ всѣ приготовительныя ступени. И въ жизни искусства, какъ въ жизни каждаго, хотя бы самаго неспачущаго растенія, каждый моментъ развитія обуславливается непрерывно предшествующими моментами. Никакіе скачки тутъ невозможны. Въ наше время, когда отъ оперы, которую по справедливости называютъ *музыкальною драмою*, новое поколѣніе требуетъ тѣснѣйшаго сліянія поэзіи съ музыкою, нежелая на сколько поняли и осуществили его Скрибъ съ Мейерберомъ, слѣдуетъ спросить, явился ли бы эти новыя требованія, еслибъ не было опытовъ Скриба и Мейербера? И даѣе, изъ успѣха нѣкоторыхъ оперъ до Мейербера, успѣха основаннаго на блескѣ или поэзіи самой музыки выѣстъ съ ея канвою, но безъ заранѣе опредѣленной цѣли, безъ опредѣленной системы, безъ особаго плана, можно ли было вывести такіе положительные результаты, которые мы теперь прямо выводимъ изъ Мейерберовыхъ оперъ: 1) что настало время, когда поэзія оперныхъ текстовъ должна заимствовать изъ трагедіи и изъ драмы вообще, болѣе и болѣе элементовъ (хотя при другихъ, особыхъ условіяхъ музыкальной драмы); 2) что все великолѣпіе сценической постановки можетъ быть пущено въ дѣло, для того, чтобъ возвысить занимательность отдѣльнаго драматическаго положенія, безъ ущерба однакожъ поэтическому достоинству самой драмы?— Не надо забывать, что эти выводы, сдѣлавшіеся теперь аксіомами, никакъ не могли быть сформулированы, еслибъ не приняты въ нихъ за точку опоры произведенія Мейербера, въ которыхъ онъ съ такой славой достигъ предполагаемой и ясно сознаваемой цѣли.

Исторія искусства показываетъ намъ, что каждая школа погибаетъ именно черезъ то основное качество (*principe*) которому обязана своимъ бытіемъ. Цвѣтъ школы продолжается до тѣхъ поръ, пока не получитъ полнаго своего развитія послѣдній выводъ ея основнаго начала, ея принципа; едва только это совершилось, возникаютъ новыя идеи, конечно, какъ отрасли прежнихъ, и уже на это юное поколѣніе идей переносится залогъ успѣха, прогресса въ искусствѣ; идеи развиваются и мало по малу вытѣсняють предыдущую школу, которая уже сказала свое послѣднее слово. Отъ выраженія индивидуальных чувствъ въ оперѣ (*principe du sentiment*) перешли къ исканію *положеній* драматическихъ (*principe de la Situation*); теперь, когда уже занимательность положеній почти исчерпана, обратились къ *характерамъ* (*principe du caractère*). Скрибъ, въ текстахъ писанныхъ для Мейербера, искалъ только соединенія возможно-большаго количества поразительныхъ драматическихъ положеній, и достигалъ этого съ ущербомъ вѣроподобія въ ходѣ пьесы и занимательности *характеровъ*. Этотъ недостатокъ чувствительно тяготѣлъ надъ поэтическимъ гениемъ позднѣйшей эпохи, который въ полнотѣ своей творческой силы прочувствовалъ этотъ важный пробѣлъ въ устройствѣ музыкальной драмы, и рѣшился пополнить его въ своихъ произведеніяхъ⁹⁾. Если критика противниковъ этого гения представляетъ въ невыгодномъ свѣтѣ именно *характеры* въ сюжетахъ его оперъ, то и это одно служить уже подтвержденіемъ нашей мысли, потому что прежде не бывало при-

мѣровъ, чтобы характеры въ оперномъ либретто подвергались серьезной эстетической оцѣнкѣ. Въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ критика указывала несообразности, нападала на ходъ дѣйствія, на отдѣльныя сцены, но разбирать выдержанность, логическую послѣдовательность характеровъ въ оперномъ текстѣ, никому и въ голову не приходило.

Вагнеръ ясно созналъ, что стремясь только къ занимательности и эффектности сценическихъ положеній, придется слишкомъ часто рисковать красотами и требованіями истинной драмы, между тѣмъ какъ при вѣрномъ представленіи характеровъ, драматическія положенія явятся сами собою. Поэтому Вагнеръ пересталъ по стопамъ Скриба подбирать одно къ другому драматическія положенія какъ выѣшніе случайные факты; онъ заставилъ эти положенія вытекать изъ страстей, которыя волнуются въ груди человѣческой, изъ чувствъ, въ которыхъ человѣкъ находитъ свою радость и свое горе.

Основанная Вагнеромъ школа гораздо прочнѣе зиждется на его художнической дѣятельности, чѣмъ на его теоретическихъ сочиненіяхъ, хотя и литературное перо его не мало способствовало къ искорененію многихъ старинныхъ предразсудковъ въ оперномъ дѣлѣ. Но во всякомъ случаѣ эта новая школа оперной музыки еще слишкомъ юна, чтобъ можно было теперь уже произнести объ ней рѣшительное мнѣніе, и напередъ съ точностію опредѣлить, въ какихъ именно чертахъ заключается ея превосходство и какіе недостатки ея потребуютъ существеннаго измѣненія. Искусство никогда не останавливается на одной точкѣ и каждая новая форма обозначаетъ только одинъ моментъ ея развитія, одну станцію на постоянномъ пути къ идеалу. Одно только можно утвердительно завѣрить, съ появленія Вагнеровой школы, что теперь точно также невозможно болѣе съ успѣхомъ создать неафемерныя оперы, по образцу Мейербера и Скриба, какъ невозможны сдѣлались, съ появленія Роберта, оперы въ прежней формѣ. Воплощеніе характеровъ, первое условіе совершенства для трагедіи, отнынѣ дѣлается первымъ же условіемъ и для музыкальной драмы. Кромѣ хода дѣйствія, характеръ выражается на сценѣ — словомъ. Оттого-то Вагнеръ придаетъ такую необыкновенную цѣну истинно-поэтическимъ красотамъ опернаго текста¹⁰⁾.

Глукъ внесъ въ драматическую музыку весь блескъ, все величіе и значеніе декламационной поэзіи, тогда какъ Пиччини держался прежняго убѣжденія, что для выраженія чувствъ въ оперѣ достаточно «мелодической» формы, и это Пиччиниевское мнѣніе, въ такомъ видѣ не можетъ быть отринуто безусловно¹¹⁾. Пиччини забылъ только, что чувство, страсть могутъ сосредоточиться поэтически въ одну мысль, которой окончанный, полный колоритъ только чрезъ декламацию получаетъ настоящую свою силу и поразительность. Пиччини еще не сознавалъ, что тутъ дѣло идетъ о завладѣніи поэтическою «мыслію» въ области музыки.

Между тѣмъ уже наступило время истиннаго прогресса нашего искусства съ этой стороны, и вотъ не смотря на постоянный перевѣсъ Пиччини передъ Глюкомъ, въ жару самой войны, поле битвы осталось за представителемъ новаго начала. Но, хотя съ теченіемъ времени слава Глюка

болѣе и болѣе возрастала, можно сказать, что побѣда его оставалась больше на словахъ, чѣмъ на дѣлѣ. Глукъ побѣдоносно водрузилъ знамя новаго начала въ оперѣ, и стезя, впервые имъ проложенная, расширилась вслѣдствіе успѣшнѣйшихъ его преемниковъ; но въ массу эта реформа еще не проникала. Толпа удивлялась Глуку; удивленіе это въ иныхъ случаяхъ было «предписано» высшею властію (напримѣръ, въ «Весталкѣ» Спонтини), въ иныхъ возбуждалось вѣщными, придаточными эффектами (напримѣръ въ Веберовомъ Волшебномъ Стрѣлкѣ), но эта новая форма оперы въ публикѣ, вообще говоря, не принялась. Глуковъ принципъ одержалъ побѣду какъ завоеватель; такъ на него и смотрѣли, съ уваженіемъ, и на почтительномъ разстояніи. Какъ блестящій метеоръ появился Россіи и вся симпатія толпы, особенно толпы «большаго свѣта», всегда задающей тонъ въ такого рода дѣлахъ, обратилась къ Пезарскому лебедю.

Мейерберъ выступилъ въ такую минуту оперной музыки, когда стиль мелодическій и стиль декламационный стояли другъ противъ друга какъ враждебныя власти, и на каждой сторонѣ, въ каждомъ лагерѣ было довольно правъ, преимуществъ, именитыхъ полководцевъ, и могучаго войска приверженцевъ. Мейерберъ задумалъ примирить обѣ власти. Прежней, отжившей формѣ серіозной итальянской оперы (*opera seria*) онъ положилъ конецъ — и навсегда; по стереотипная мелодія еще процвѣтала въ театрѣ Favart¹²⁾, и Мейерберу нельзя было не вступить съ этою властію въ дипломатическіе переговоры. Такимъ образомъ Мейерберъ въ своихъ произведеніяхъ удѣлялъ видное мѣстечко и итальянской виртуозной мелодичности, только подвергнувъ ее нѣкоторымъ необходимымъ измѣненіямъ, чтобы безъ ущерба самому дѣлу, можно было ее сроднить, бракосочетать съ декламационнымъ стилемъ, которому все-таки отдавалъ главное значеніе. Черезъ такое полу-допущеніе, черезъ такое сѣмшеніе обонхъ стилей, Мейерберъ сдѣлался для преемниковъ Пиччини несравненно опаснѣе, нежели чрезъ совершенное исключеніе ихъ принципа, и звѣзда итальянской оперы, съ которой Мейерберу, при появленіи Роберта, было такъ трудно бороться, съ тѣхъ поръ стала видимо меркнуть.

Въ настоящую минуту можно сказать, что слава итальянской оперы горитъ уже не звѣздой, а полупотухшей лампадой. Одинъ изъ остроумныхъ парижскихъ критиковъ сказалъ же по случаю зимняго сезона, съ 1853 — 1854 г. что итальянская опера въ Парижѣ едва держится. Для существованія каждаго театра необходимы вѣдь три условія: репертуаръ, исполнители и публика. А у Итальянцевъ въ настоящее время «нѣтъ композиторовъ, которые умѣли бы писать, нѣтъ пѣвцовъ, которые умѣли бы пѣть, и нѣтъ публики, которая умѣла бы слушать». Это нѣсколько похоже на парадоксъ, между тѣмъ, парижскій критикъ развиваетъ свой тезисъ весьма умно и какъ нельзя болѣе убѣдительно. Какъ новый доводъ для насъ можетъ служить и тотъ фактъ, что итальянскіе пѣвцы вездѣ, гдѣ имъ предоставлена свобода въ выборѣ репертуара, въ Лондонѣ и въ Петербургѣ, стараются поддержать блескъ своей труппы представленіями Мейерберовыхъ оперъ. Прежнее традиціонное господство исключительно итальян-

скаго вкуса въ итальянскихъ виртуозахъ — даже за двадцать лѣтъ назадъ, не позволило бы повѣрить такому факту, еслибы кто нибудь могъ тогда его предсказать. Итальянская опера рѣшительно убита Парижскою большою оперою, которая, подъ знаменами Мейербера, проявила новыя требованія для всей постройки оперныхъ текстовъ, распространила въ публикѣ вкусъ къ декламационному стилю; — въ сравненіи съ этимъ стилемъ, одна чистая мелодичность показалась бѣдною, недостаточною, особенно въ позднѣйшее время, когда Россіи пересталъ писать, а преемники его далеко поотстали отъ страстнаго огня и всегда ясной, творческой формы этого гениальнаго художника¹³⁾. Вагнеръ, обращая наиболѣе вниманіе на воплощеніе характеровъ въ музыкальной драмѣ, въ отношеніи собственно-мелодическаго начала, поступаетъ не только гораздо исключительнѣе Мейербера, но зашелъ еще далѣе самого Глука въ этомъ отношеніи; оттого многіе въ Вагнерѣ находятъ просто отсутствіе мелодіи, если не хотятъ признавать мелодіи, мелодическіе мотивы, употребленные и обработанные со стороны чисто-драматической¹⁴⁾.

И такъ, по нашему мнѣнію, въ оперной музыкѣ до сихъ поръ ясно видны три эпохи; отличительный признакъ ихъ: для первой — выраженіе чувства; для второй — стремленіе къ драматическимъ положеніямъ; для третьей — воплощеніе характеровъ. Каждое изъ превращеній стиля опернаго, обогатило искусство новымъ моментомъ развитія, не исключая, не уничтожая прежнихъ моментовъ. Стремленіе къ положеніямъ очень допускаетъ и выраженіе отдѣльных, личныхъ чувствъ; осуществленіе характеровъ на сценѣ также нисколько не исключаетъ этихъ отдѣльных изліяній, и служить подводомъ къ самымъ разнообразнымъ сценическимъ положеніямъ. Приверженцы новой, Вагнеровской школы, по большей части приходятъ къ тому, что въ жару своего фанатизма хотѣли бы сдѣлать *tabula rasa* изъ всего прежняго, особенно слишкомъ строги въ той школѣ, съ которой еще принуждены бороться. Но и эта (Мейерберовская) оправдывается самымъ блестящимъ образомъ свои права на наше добросовѣстное уваженіе и даже заслуживаетъ прилежнаго изученія.¹⁵⁾

Вся бѣда для нея въ томъ, что эпоха, къ которой она принадлежитъ, еще не настолько отдалена отъ насъ, чтобы войти въ область исторіи; какъ уже вошла въ нее первая, Метастазіевская эпоха оперы. Кому теперь лѣтъ сорокъ, тотъ можетъ припомнить и живо представить себѣ весь *status quo*, все направленіе умовъ въ тридцатыхъ годахъ, направленіе, которое вызвало особый родъ поэтической и музыкальной литературы, гдѣ въ модѣ была кака-то оргія идей, представленій и вымысловъ. Но юнѣйшіе ратоборцы, собиравшіеся подъ новыя знамена, не могутъ, а потому и не хотятъ знать о тропической температурѣ, подъ которою выросли произведенія того періода. Недостатки, уродливости этихъ произведеній выступаютъ слишкомъ впередъ для молодыхъ критиковъ и заслоняютъ отъ нихъ истинныя красоты. Такая «неблагодарность» свойственна каждому періоду прогресса, реформы, и при всѣхъ улучшеніяхъ и направленіяхъ, непременно появляется въ моменты переходныя, przygotowательныя.

Если бы Россия знала о пылких волнениях в германском музыкальном мире, он улыбнулся бы очень оригинально, довольный своим «Dolce far niente», потянулся бы в своих уютных креслах, и только пропитательным взглядом умных глаз выражая мысли, которые бы промелькнули в нем, заставили бы рассказать себя тот редкий приморз в истории искусств, как один художник был свидетелем упадка не только своей школы, но и следующей за нею, ее поблдившей, и все это, еще не пережив собственнй своей славы.

ПРИМЪЧАНІЯ КЪ СТАТІИ

Ф. Листа о Робертѣ.

⁷⁾ Отините изъ области поэтическихъ вымысловъ рѣзкія *антитезы* и разомъ уничтожаются всѣ драмы В. Гюго и всѣ главныя оперы Мейербера.

Рѣзкость рельефа, какъ въ нѣкоторыхъ гравюрахъ на деревѣ или французскихъ литографіяхъ, требуетъ иногда чтобы *самое свѣтлое* стояло рядомъ съ *самыми темными* — *блѣлое* пятно возлѣ *чернаго* пятна. Иногда это необходимо, по избалованному вкусу правится даже и тамъ, гдѣ вовсе не необходимо, а эффектно вышнимъ образомъ.

Эту чисто-декорационную сторону подмѣтилъ поэтъ контрастовъ, В. Гюго. Эта же сторона составляетъ одну изъ главнѣйшихъ пружинъ оперъ Мейербера. Бертрамъ и — Алиса, монастырь и — адъ, первыи поцѣлуй любви и — козоловъ Вареомеевской ночи, не то ли это самое, что Лукреція-Борджіа подл. вліяніемъ нѣжно-материнской любви, что идеальная, платоническая влюбленность въ сердцѣ Квазимодо и т. д.

Контрасты, безъ сомнѣнія, одинъ изъ сильнѣйшихъ рычаговъ поэзіи; довольно изъ п у Шекспира (Отелло и Дездемона, Царица Эльфовъ и болванъ-тѣнь съ осанной головой, Миранда и Калибанъ), только нестерпимо дѣлается, когда вся вещь задумывается и строится *только* для антитезы, и эта антитеза нарочно брошена вамъ въ глаза, на каждомъ шагѣ, чѣмъ рѣзче, чѣмъ грубѣе — тѣмъ эффектнѣе. Такого рода рѣзкость показываетъ обыкновенно или младенчество искусства (какъ чередованіе ff и pp въ варварской музыкѣ дикихъ и азіатскихъ народовъ) или конечную степень пспорченности вкуса, который требуетъ, (какъ Листъ сказалъ): de l'exagération à tout prix — требуетъ постоянно каііенскаго перцу — отъ пресыщенія.

⁸⁾ Можетъ быть и правда, что Норма всего больше отвѣчала требованіямъ таланта Белини (хотя мнѣ кажется, самая счастливая вдохновенія онъ нашелъ въ Соннаулѣ) и съ этой стороны параллель сдѣлалъ Листъ между Нормою и Волшебнымъ стрѣломъ, вѣри. Но нельзя не замѣтить, что Киндъ весьма поэтически воспользовался народнымъ богемскимъ преданіемъ и создалъ по этой канвѣ свою оригинальную пьесу, не безъ достоинствъ; тогда, какъ Ромашъ въ Нормѣ только повторилъ, чуть по прямо перевелъ холодную, риторическую трагедію Александра Сумо (Soumet). Съ легкой руки Ромашъ, итальянскіе либреттисты не оставили въ покоѣ почти ни одной изъ драмъ Гюго, даже Шиллера и Шекспира заставили служить вдохновеніямъ Верди.

⁹⁾ *Поэтический гений, рѣшившійся покончить проблемы оперной музыки* — Рихардъ Вагнеръ. Я сказалъ уже, что Листъ и по дружбѣ, и по родству направленія, очень ослабленъ на счетъ Вагнера, который въ послѣднее время играетъ значительную роль въ германской музыкальной литературѣ. Стрѣмленіе этого человека, замѣчательнаго во всякомъ случаѣ, такъ обширна, тройственная его дѣятельность какъ теоретика, какъ автора текстовъ для своихъ оперъ и какъ композитора, возбуждаетъ такую жаркую, нескончаемую полемику въ Германіи, приводитъ въ движеніе столько перьевъ, что обо всемъ этомъ никакъ нельзя дать понятія нашимъ читателямъ въ одномъ коротенькомъ примѣчаніи. Наша публика еще вовсе не знаетъ о предметѣ, который повторяетъ въ наше время, знаменитую въ дѣтскихъ музыкѣ войну Гуккистовъ и Пиччинистовъ; ничего или почти ничего неслыхала о вопросѣ, который волнуетъ всю учено-музыкальную Германію: о *Вагнеровскомъ* вопросѣ, die Wagnerfrage. Еслибъ собрать все, что уже написано въ пользу Вагнера и противъ него вышла бы порядочная бібліотека (вы знаете какъ Нѣмцы ретивы писать, философствовать, особенно о самыхъ туманныхъ предметахъ). Общія читателямъ отдѣльную статью (или даже и по одну) о Вагнерѣ, гдѣ постараюсь изложить всѣ главные пункты полемики, всѣ теоріи Вагнера въ главныхъ чертахъ и дать по возможности вѣрную идею о немъ, какъ о музыкантѣ, здѣсь скажу о немъ въ самыхъ немногихъ словахъ.

Сознавалъ недостаточность всѣхъ существующихъ оперъ то съ одной, то съ другой стороны (да и изидется ли такая, что вовсе бы не хромала?) Вагнеръ задумалъ коренную реформу драматической музыки.

Онъ хотѣлъ ее сблизить съ текстомъ до нельзя, еще гораздо больше, чѣмъ, напримеръ, въ операхъ Гюга, т. е. чтобы въ оперѣ никакъ не слушали музыку, а слу-

шали *драму*, музыкально-выраженную. Идеаломъ для него мелькаетъ древне-греческая трагедія, гдѣ сливались всѣ искусства. И сообразно этому, онъ строитъ цѣлую утопію «будущаго искусства» (das Kunstwerk der Zukunft), когда не будетъ больше ни живописи, ни скульптуры, ни зодчества, ни поэзіи, ни музыки — отдѣльными искусствами, а всѣ они сольются въ исключительное служеніе — драмѣ. Но такъ какъ до осуществленія этого идеала, и по мнѣнію самого Вагнера, еще — «долга пѣсня» — то онъ, ad interim, стремится по возможности исправить недостаточность существующей оперной музыки, самъ сочиняя оперы, возмозомъ, будтобы, поближе подходящія къ окончательному сзлііію искусствъ. Въ теоріяхъ его, конечно, несбыточныхъ въ существѣ, проглядываетъ много и правды, по крайней мѣрѣ стремленія его проникнуть восторженною любовью къ искусству и къ чезовѣчеству (до самыхъ чудовищныхъ, впрочемъ превувелчеліи фанатизма). Что же касается до его оперъ, то въ нихъ видно несомнѣнное дарованіе, но, вездѣ огромность нахлренія, претензія, въ постоянной борьбѣ съ безсильемъ автора, какъ художника, съ неодолимѣмъ технической стороны дѣла. Слишкомъ часто эти оперы, выето образцовыхъ твореній, какими онѣ кажутся на глаза Листа и другихъ Вагнеристовъ, представляются насильственнымъ, вѣмученымъ произведеніемъ очень даровитаго, но недоучившагося диллетанта. Общее впечатленіе его музыки — неспоконная скука и какое-то мучительное чувство «неудовлетворенія». Кто изъ читателей хорошо знакомъ съ оперой Вебера «Эврианта», (никогда по пытвней большаго уснѣха отъ несовѣсть ловкаго перевѣа драматичности надъ собственно-музыкальностью) получитъ самое вѣрное понятіе о музыкѣ Вагнера (въ двухъ главныхъ его операхъ: Tannhäuser и Lohengrin), если представитъ себѣ карикатурное превувелчеліе стіля Эврианты. Подробности въ своемъ мѣстѣ.

¹⁰⁾ *Истинно-поэтическая сторона Вагнеровыхъ текстовъ*. Въ послѣднее время, во многихъ музыкальных газетахъ сильно пожелали Вагнера и со стороны текстовъ его оперъ. Онъ, какъ сказано, самъ пишетъ себѣ либретто, выбирая сюжеты *исключительно* изъ народныхъ германскихъ преданій.

¹¹⁾ *Глухъ и Пиччини*. О преобразованіи, совершенномъ въ оперной музыкѣ великимъ гениемъ Глуха — въ восьмомъ десятилѣтіи прошлаго вѣка, и о знаменитой войнѣ между *Глукистами* и *Пиччинистами* весьма неудобно говорить вскользь. Предметъ, къ которому вслкіи разъ приходится возвращаться, какъ только зайдетъ серьезная рѣчь о драматизмѣ въ музыкѣ — такой предметъ, конечно, требуетъ обстоятельнаго изложелія для всѣхъ, кто еще не совѣсть хорошо знакомъ съ исторіей оперы. Здѣсь, на первыи случаи, ограничусь немногими фактическими замѣтками.

Христофъ Глухъ родился въ 1714, умеръ въ 1787 (въ тотъ самый годъ, когда Моцартъ создалъ своего Дон-Жуана). Онъ, Нѣмецъ родомъ, но утпвшійся въ Италіи, въ молодыхъ лѣтахъ писалъ много оперъ въ современномъ ему итальянскомъ вкусѣ, гдѣ главнымъ дѣломъ музыки было служеніе виртуозности пѣвцовъ. Но мало по малу въ немъ созрѣвала мысль о возможности и о необходимости дать оперной музыкѣ другой поворотъ, наклонить ее въ драматизму, — т. е. заставить музыку быть яснымъ, правдивымъ выраженіемъ поэтического текста. Слѣдовательно и самыи тексты, согласно его идеаламъ, требовали уже болѣе драматическаго плана, болѣе страстности, силы въ сценахъ.

Такия мысли объ оперѣ Глухъ осуществлялъ уже въ безсмертномъ своемъ произведеніи на итальянскій текстъ — «Orfeo» (опера эта 34-е произведение автора, дана въ первый разъ въ 1763), потомъ также въ итальянской оперѣ — Алыцеста (дана въ 1768) — но полный рѣшительный переворотъ опернаго стіля совершилъ въ оперѣ, написанной для Парижя, «Ифигенія въ Авлидѣ» (дана въ 1774 на сценѣ Королевской Академіи музыки, т. е. большой оперы Парижской). За этою оперою послѣдовали передѣлка на французскій текстъ двухъ главныхъ итальянскихъ: Орфелъ и «Алыцесты» (въ 1775 и 1776) потомъ столько же великія новыя оперы: Арміда (въ 1777) и Ифигенія въ Тавридѣ (1779). Первая Парижская опера Глуха возбудила необыкновенный энтузіазмъ въ массѣ публики. Успѣхъ былъ огромный, неслыханный. Появилась и бездна противниковъ новаго стіля оперной музыки, уничтожающаго, будто бы мелодическую прелесть пѣнія. Такия партизаны «мелодіи» для подпоры своихъ убѣжденій вывели въ соперники Нѣмцу «Глуху», «Итальянца» Пиччини. Это былъ чрезвычайно талантливый Песанолитанецъ, ученикъ знаменитаго Лео, и прославился въ Италіи своими, въ самомъ дѣлѣ прекрасными операми въ тогдашнемъ вкусѣ. По пріѣздѣ Пиччини въ Парижъ, и по созданіи имъ оперы «Розандъ» на французскій текстъ, между приверженцами Глуха и приверженцами итальянской мелодіи, итальянскаго стіля, въ музыкѣ Пиччини, завязалась жаркая полемика, пзвѣстная подл. именемъ «войны Глукистовъ и Пиччинистовъ». Но въ самомъ дѣлѣ это было нѣчто посерьознѣе обыкновенной литературной полемики. Воевалъ за принципы, за основныя начала музыкальных наслажденій. Одни отстаивали вышнюю красоту мелодіи, то, что въ ней прямо слышится, слышится слухъ, а чрезъ него и душу; для другихъ всего важнѣе была зыбель музыки, драматическая правда выраженія. Подробное изложеліе этой заманчательной полемики покажетъ, что тогда, при глубокой туманности, неясности понятій объ условіяхъ музыкальной красоты, и главное, при непривлеченіи музыкальнымъ въ тѣхъ, кто всѣхъ жарче воевалъ на сценахъ и на бумагѣ, слишкомъ много было пустаго, лишняго; иные сражались какъ Дон-Ихотъ съ мелушцами, ратовали сами не зная хорошенько за что и противъ чего. Но борьба двухъ принциповъ оперной музыки, чисто-мелодическаго (или собственно-музыкальнаго) и чисто-драматическаго (декламационнаго, звукообразнаго и т. д.) никакъ не кончилась войною Глукистовъ и Пиччинистовъ. Напротивъ продолжалась въ все теченіе и нынѣшняго вѣка — (наприморз были Россинисты и Веберисты), въ существѣ продол-

жаются и *теперь*. Поэтика за и против *Вагнера* вновь вывела на свѣтъ все эти вопросы, не погасшіе, не рѣшенные, а только по такъ ясно высказывавшіеся въ ирраціонализмъ однихъ къ такъ называемой—нѣмецкой музыкѣ, другихъ къ итальянской. Въ наше время подобная поэтика конечно появитъ, ноопредѣлительнѣе. подѣлыше ведется чѣмъ во времена Глюка и Пиччини, однако и теперь многія сражаются, очерта голову, на-удачу,—и теперь еще очень многіе пункты спора не установлены какъ слѣдуетъ. Обо всемъ этомъ подробнѣе въ своемъ мѣстѣ.

¹²⁾ Théâtre Favart, такъ назывался въ Парижѣ театръ Итальянской оперы, прежде посвященный названію «Les bouffes».

¹³⁾ Вліяніе автора Роберта на итальянскихъ композиторовъ всего яснѣе отражается на Верди, котораго, по многому, можно назвать «Итальянскимъ Мейерберомъ».

¹⁴⁾ Листъ часто толкуетъ о «Вагнеровской мелодіи», какъ о чемъ-то новомъ, оригинальномъ, неслыханно-превосходномъ. На дѣлѣ это—увѣ!—не такъ. Мелодическая часть въ операхъ Вагнера очень слаба. Большая часть музыки, болѣе или менѣе драматическая, вѣрно продиктованная, но тѣмъ не менѣе скучная, утомительная мелодія (psalmodie), на грунтѣ вычурной, изысканной, непріятно-оригинальной гармоніи и не менѣе вычурной оркестровки (à la Meyerbeer и à la Berlioz). То, что въ рѣдкихъ случаяхъ, выходитъ похоже на настоящую, «музыкальную» музыку, то какъ сказано, копія, и притомъ искаженная, мелодія въ Веберовой Эвриантѣ (самой немелодической изъ оперъ Вебера). Къ Вагнеру возвратился еще не одинъ разъ.

¹⁵⁾ Въ мнѣніи Листа о Мейерберѣ, несмотря на все похвалы, которые онъ ему расточаетъ, при постоянной оговоркѣ, что это *болѣе съ исторической стороны*, проглядываетъ и нѣчто насмѣшливое надъ «усиліями эффектистѣ» издѣ выжиманьемъ всѣхъ возможныхъ эффектовъ изъ сюжета, задуманнаго уже съ главной цѣлью—поразительной эффектистѣ. Есть много людей, считающихся любителями дѣльной музыки, которые находятъ въ Мейерберѣ—все совершенство. Такіе поклонники его ослаблены умною разработкою его музыки, его «будто бы» глубокими настрѣеніями и оттого не видятъ расчета на грубую театральность, декоративность—расчета, доходящаго до крайней степени преувеличенія, нечувствуютъ и почти-постояннаго отсутствія собственно-музыкальной красоты. Германскіе критики давно уже отлично разобрали Мейербера по носточкамъ. Необходимо будеть и нашу публику познакомить съ этими мнѣніями. Когда случится подробнѣе потолковать о пресловутомъ «эклетицизмѣ» Мейерберовскаго стня.

А. Спроев.

БЕСѢДЫ ФЕРДИНАНДА ГИЛЛЕРА СЪ РОССИНИ.

(Продолженіе).

Россини пропѣлъ начало изъ одного гайдновскаго квартета. «Можно ли начать піесу болѣе благородно?» замѣтилъ онъ. «Какая свобода, какая грація въ этомъ мотивѣ!»

— Да, я полагаю, что въ скрипичныхъ квартетахъ Гайднъ не былъ еще никѣмъ превзойденъ, ни даже Бетховеномъ.

— Чудезныя вещи, эти квартеты, сказалъ маэстро съ жаромъ; какъ дружески переговариваются инструменты между собою! И что за нѣжность, тонкость въ модулированіи! У всѣхъ замѣчательныхъ композиторовъ бывають неподобныя гармоническіе переходы, но гайдновскіе модуляціи для меня имѣли всегда особенную прелесть.

— У Васъ уже въ Италіи былъ случай слышать эти сочиненія?

— Да, еще въ Болоньѣ, въ моемъ дѣтскомъ возрастѣ. Я старался кое-какъ собрать музыкантовъ, чтобъ исполнить квартетъ и самъ игралъ на альтѣ, какъ умѣлъ ¹⁾. У перваго скрипача, сначала было очень мало квартетовъ Гайдна;

¹⁾ Чрезвычайно замѣчательно, что все истинные музыканты, въ томъ числѣ великіе музыкальные гении, любятъ исполнять *среднія* партіи въ вокальной и инструментальной музыкѣ. Моцартъ, пробуя у клавесина свои оперы, своей реквиемъ, обыкновенно пѣлъ партію контральта. Мендельсонъ въ квартетахъ постоянно игралъ на альтѣ. Россини про себя рассказываетъ то же самое. Слышать себя въ центрѣ гармоніи особенно-пріятно для просвѣщеннаго слуха.

по я настаивалъ, чтобъ онъ пріобрѣталъ ихъ еще и еще, такимъ образомъ познакомился съ порядочнымъ количествомъ Гайдновыхъ сочиненій. Я тогда съ особенною любовью изучалъ его музыку. Посмотрѣли бы Вы, какъ я дирижировалъ «Сотвореніемъ» въ болопскомъ «Liceo»: рѣшительно ничего не прощалъ исполнителямъ, потому-что зналъ каждую потку наизусть. Также и «Четыре времени года» я хорошо узналъ, когда послѣ курса въ «Liceo» сдѣланъ былъ дирижеромъ филармоническихъ концертовъ.

— «Времена года» быть можетъ еще богаче по изобрѣтенію, нежели «Сотвореніе міра»,—замѣтилъ я;—текстъ давалъ поводъ къ большому разнообразію.

— Можетъ быть, отвѣтилъ Россини, только въ «Creazione» есть какой-то свой, высшій характеръ, который заставляетъ меня предпочитать эту ораторію. Что за неподобная арія вотъ эта—а хоръ В диг—а Рафаэлева арія! (маэстро спѣлъ начальные такты каждой изъ этихъ піесъ); что за чудесное инструментальное вступленіе, хаосъ! Какъ хотите, а ничто такъ глубоко не западаетъ въ насъ, какъ впечатлѣнія ранней юности. Я знавалъ въ Вѣнѣ одного старика итальянца, Карпани, который много лѣтъ тамъ жилъ и коротко былъ знакомъ съ Гайдномъ. Этотъ Карпани, то и дѣло, рассказывалъ мнѣ про доброту, кротость и скромность великаго старца.

— Говорятъ, онъ особенно справедливъ былъ къ заслугамъ другихъ художниковъ и отцу Моцарта сказалъ прямо, что считаетъ сына его за величайшаго изъ сочинителей музыки.

— Такъ онъ и въ самомъ дѣлѣ думалъ, и конечно, очень вѣрно, замѣтилъ Россини.

— Изъ оперъ Гайдна мнѣ не пришлось видѣть ни одной; онъ впрочемъ, вѣроятно не отличенъ.

— Я ихъ просматривалъ въ Вѣнѣ, у одного страстнаго Гайднова поклонника, который хвалился, что у него есть *все* сочиненія Гайдна. Оперы его—произведенія незначительныя, но и въ нихъ тамъ и сямъ напоминаетъ великій маэстеръ. А мнѣ кажется, что эти оперы сочинены Гайдномъ для князя Эстергази и его пѣвцовъ, *par complaisance*. Знаете ли вы его кантату, Ариадну?

— Какъ-то очень давно мнѣ случилось ее проигрывать, но никогда не слыхалъ ея въ исполненіи, и въ памяти у меня ничего изъ нея не осталось, сказалъ я тономъ чело-вѣка нѣсколько-сконфуженнаго.

— Не считая ораторій его, это для меня лучшее изъ его вокальныхъ сочиненій, особенно адажіо въ этой кантатѣ безполобно, сказалъ Россини, и пропѣлъ изъ нея довольно-много.

— Да Вы знаете нашего, «нѣмца» Гайдна, право, гораздо лучше меня, и я начинаю васъ ревновать въ Гайдну ²⁾. А своихъ, итальянскихъ предшественниковъ вы такъ-же хорошо знаете? Много-ли Вамъ случалось слышать оперъ Паэзіелло въ исполненіи?

²⁾ Эта любовь Россини къ Гайдну и такое подробное знаніе его сочиненій чрезвычайно замѣчательно во всѣхъ отношеніяхъ. Какое тутъ яркое опроверженіе для того мнѣнія, что Россини будто бы нп-о-чемъ серьезномъ въ музыкѣ и слышать не хотѣлъ! Его вкусъ музыкальный, въ самомъ юномъ возрастѣ, воспитался на *Гайдновыхъ* квартетахъ и ораторіяхъ. И для Бетховена была та же самая школа.

— Уже во время моей юности Паэзіелло почти исчезъ съ итальянскихъ сценъ. *Дженерали, Фиораванти, Паэръ*, и особенно: *Симонъ Майеръ*, вотъ изъ кого составлялся оперный репертуаръ. Музыка Паэзіелло пріятно ласкаетъ слухъ, но не отлична ни въ гармоническомъ, ни въ мелодическомъ отношеніи, и никогда меня особенно не интересовала. У Паэзіелло было правиломъ: изъ одного небольшого мотива разработать цѣлую піесу, цѣлый № оперы; это давало мало жизни, особенно мало драматическаго выраженія ³⁾.

— Вы знали его лично? спросилъ я.

— Я видѣлъ его въ Неаполѣ, по возвращеніи его изъ Парижа, гдѣ онъ составилъ себѣ состояніе. Наполеонъ съ удовольствіемъ слушалъ его музыку, и Паэзіелло хвалился этимъ довольно наивно, рассказывая всѣмъ и каждому, что великій Императоръ за то особенно любитъ его музыку, что она не мѣшаетъ думать о другомъ. Страшная похвала! Впрочемъ его «кроткая» музыка въ то время находила еще очень многихъ поклонниковъ. У каждаго времени свой модный вкусъ.

— Интересенъ былъ Паэзіелло, какъ человѣкъ?

— Онъ былъ красивый мужчина, сильной комплекціи, въ наружности его было что-то, какъ говорятъ, внушающее (*imposant*), но это былъ человѣкъ страшно необразованный и до невѣроятности незначительный. Прочитали бы Вы какое нибудь изъ его писемъ? Уже я переговорю о почеркѣ, или объ орфографіи, это все прощается, но неловкость, неприличность выраженія, пошлость мыслей превосходить всякую мѣру! Вотъ Чимароза—дѣло другое, это былъ человѣкъ образованный, тонко-развитый. Знаете Вы что нибудь изъ его музыки?»

— «Тайный бракъ», отвѣчалъ я: также и «Гораціевъ» я просматривалъ.

— Ну, Гораціи не такъ важны. А есть у него опера буффа «*Le trame deluse*», которая несравненно выше, чѣмъ знаменитая «*Matrimonio segreto*». Въ «*trame*» финалъ 2-го акта (немпожко большой для послѣдняго финала) настоящій *chef d'oeuvre*. Къ сожалѣнію, либретто до крайности плохо ⁴⁾. Также я очень хорошо помню одну арію изъ ораторіи его: «Исаакъ»: тамъ есть одно мѣсто поразительное со стороны гармоніи и очень драматическое. Чистое вдохновеніе, потому что, какъ вы сами знаете, Чимароза вообще не былъ большимъ гармонистомъ.

— У насъ, въ Германіи, трудно достать его сочиненія, сказалъ я. Надо бы нарочно для этого прожить съ годикъ

³⁾ Вотъ одинъ изъ тѣхъ смѣлыхъ приговоровъ, на которые способенъ только такой высоко развитый художникъ, какъ Россини. Какой оперный сочинитель изъ итальянцевъ могъ бы высказать такое сужденіе о Паэзіелло? И не замѣчательно ли, что Россини еще въ молодые годы замѣтилъ въ немъ недостаточность «драматизма». Тогда какъ довольно въ ходу было мнѣніе, что Россини (до Карла Сметаны) никогда и не понимаятъ о драматическомъ выраженіи въ оперной музыкѣ?

⁴⁾ Вотъ новый фактъ въ подтвержденіе давно известной истины, что въ приговорѣ массы, въ общемъ мнѣніи, слышу за самыя лучшія произведенія художника иногда вовсе не самыя лучшія. «*Matrimonio*» известно цѣлому свѣту за «*capo d'opera*» изъ музыки Чимарозы, а Россини отдастъ преимущество другой его оперѣ, совершенно забытой. Рекомендаціи Россини, кажется, можно повѣрить на слово, и слѣдовательно, необходимо познакомиться себя и другихъ съ оперою «*Le trame deluse*». Но не говоря уже о потныхъ магазинахъ, даже въ богатѣйшемъ музыкальномъ архивѣ дирекціи Императорскихъ Театровъ, упомянутой партитуры, къ сожалѣнію, не оказалось. Оперу эту еще давали кое-гдѣ въ двадцатыхъ годахъ, въ чемъ на мои распросы лично удостовѣрилъ меня ветеранъ итальянскихъ пѣвцовъ, г-нъ Лаблашъ.

въ Италіи. Въ бібліотекѣ Неаполитанской консерваторіи должны быть необыкновенныя сокровища.

— Да, тамъ собрано изумительно много, сказалъ Россини, тамъ непременно и всѣ рукописи Чимарозы. Прежде они были во владѣніи кардинала Гонзальви, который любилъ Чимарозу со страстію. Нельзя было сдѣлать бѣльшей радости этому кардиналу, какъ спѣть что-нибудь изъ музыки его любимца. Я дѣлалъ это частенько, когда жилъ въ Римѣ и кардиналъ былъ мнѣ чрезвычайно благодаренъ.

А ваши собственныя рукописи,—маэстро, я думаю—у Васъ ихъ немного?

— Ни одной ноты.

— Куда жъ онѣ дѣвались?

— А Господь знаетъ. У меня было право, черезъ годъ послѣ сочиненія каждой вещи, требовать рукописи назадъ отъ копистовъ, но этимъ правомъ я никогда въ жизни не пользовался! Иныя изъ моихъ рукописей найдутся въ Неаполѣ, иныя въ Парижѣ; судьба остальныхъ мнѣ рѣшительно неизвѣстна.

— Не сохранили ли Вы своихъ учебныхъ тетрадокъ изъ курса Падре-Маттео?

— Онѣ лежали у меня много лѣтъ, но однажды, возвратясь въ Болонью, я не нашелъ ихъ. Брошены ли онѣ, украдены ли, или проданы какъ макулатура — ничего не знаю ⁵⁾.

— У Васъ также нѣтъ, можетъ быть вашихъ оперъ и въ печатныхъ партитурахъ (полныхъ и фортопианныхъ)? сказалъ я, усмѣхаясь.

— А пачто онѣ мнѣ? у меня дома уже много лѣтъ не музицируютъ. Или не надобно ли мнѣ изучать мои сочиненія?

— А ваша опера «Эрміона», о которой одинъ изъ вашихъ біографовъ рассказываетъ, что вы ее храпите втайнѣ, назначая ее для потомства. Такъ ли это? Помните, Вы о ней мнѣ что-то говорили. Она была слишкомъ драматически написана и оттого — упала.

— О, она право того стоила, сказалъ Россини весело: она была очень скупна.

— Да развѣ тамъ не было арій, финаловъ, всего того, чѣмъ вы восхищали всѣхъ и каждаго?

— Тамъ просто *ничего* не было. Все речитативы и декламація ⁶⁾. Одну каватинку я тогда написалъ для пѣвца Давида; вѣдь надобно же, чтобъ онъ что нибудь пѣлъ. Эта мелодія полюбилась всѣмъ. Вы вѣрно ее знаете. Она такъ начанається.... (маэстро спѣлъ главный мотивъ).

— Я слыхалъ ее часто, не зная, что она изъ этой оперы. Но вотъ идетъ къ Вамъ генералъ Монэ (Monet), спро-симъ-те его насчетъ послѣднихъ телеграфическихъ депешъ.

— Непремѣнно. А куріозная музыка, которую они тамъ, въ Крыму, разыгрываютъ,—сильная пиструментовка! Когда-то мы доберемся до финала?

(Продолженіе будетъ).

⁵⁾ Равнодушіе музыкальных авторовъ къ своимъ рукописямъ дѣло весьма обыкновенное. И можно прямо сказать, что почти всѣ знаменитые композиторы у себя не сохраняли ни оригиналовъ, ни копій своихъ сочиненій. Навѣ М. И. Глинка, нисколько не думая о подражаніи кому-нибудь въ этомъ случаѣ, по свойственной артистамъ безпечности, также не хранилъ у себя ни одной строчки изъ своихъ партитуръ.

⁶⁾ То есть, еще *не музыка, не пѣніе*, но идеалу Россини. Вотъ гг. Вагнеръ-тамъ не худо бы попытаться различать музыку, отъ декламаціи и гармоническомъ грун-тѣ. То, что для нихъ *осе*, для Россини еще — *ничего*. А. С.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ.

Изъ повиннокъ музыкальныхъ первое мѣсто занимаютъ, безъ сомнѣнія, двѣ вещицы съ именемъ М. И. Глинки. Все, что выходитъ изъ подъ пера его (особенно теперь, когда онъ такъ рѣдко даритъ публику своими произведеніями), имѣетъ всегда чрезвычайный интересъ, хотя бы даже какъ въ настоящемъ случаѣ, вещицы сами-по себѣ были бы только обдѣлкою чужой мысли. Любителямъ русскихъ романсовъ, безъ сомнѣнія, очень памятна граціозная музыка П. С. Оедорова на слова А. И. Булгакова: «Прости меня, прости, прелестное созданье.» Этотъ романсъ, по свободѣ вдохновенія и по нѣжнѣ, чрезвычайно удачному характеру музыки, сдѣлавшій бы честь самому опытному композитору, теперь является въ новомъ видѣ. Онъ арранжированъ М. И. Глинкою на два голоса, (меззо-сопрано и теноръ), въ такомъ точно родѣ какъ романсъ Яковлева: «Когда душа просилась ты», былъ имъ же арранжированъ для контральта и баса.

Искусство, съ какимъ М. И. Глинка владѣетъ контрапунктомъ и необыкновенное изящество, съ которымъ онъ обдѣлываетъ каждую музыкальную фразу довольно-извѣстны, и надобности нѣтъ здѣсь распространяться о дарованіи этого композитора. Всѣ любители его музыки восхитятся этимъ превращеніемъ любимого романса въ прелестный дуэтъ. Въ оригиналѣ романсъ въ D-moll, здѣсь въ C-moll. Первый куплетъ оставленъ для одного голоса (меззо-сопрано), съ нѣкоторыми небольшими измѣненіями въ аккордахъ. Со втораго куплета, въ главной мелодіи вступаетъ теноръ (уже въ тонѣ G-moll до конца втораго куплета). Женскій голосъ вторитъ тенору, новою, контрапунктическою мелодіею. Особенно-эффектно выходитъ фраза на слова: «и бурю ревности, упрековъ и сомнѣній:» здѣсь оба голоса чередуются на имитациі превосходной и столько естественной, что теперь трудно даже вообразить себѣ, что этой счастливой имитациі не было въ оригинальной музыкѣ. Послѣ заключительной каденцы въ G-moll, гдѣ оба голоса очень изящно сливаются — ритурнель простою, но замѣчательно-художественною модуляціею возвращается въ тону C-moll. Въ третьемъ куплетѣ тотъ же контрапунктъ, что и въ первомъ, но голоса обмѣнялись своими ролями: начинаетъ сопрано, подхватываетъ теноръ. Къ чудесной имитациі (которая здѣсь приходится на слова «Я цѣлый свѣтъ тогда») прибавленъ акомпаниментъ (tremolo), остающійся до заключительной фразы куплета. Въ этой фразѣ теноръ поднимается до высокаго As (la b), т. е. до самой эффектной ноты въ грудномъ теноровомъ голосѣ. При всемъ томъ, я позволю себѣ замѣтить, что расположеніе голосовъ въ заключительной фразѣ втораго куплета нѣсколько удачнѣе, какъ-то краснѣе звучитъ, чѣмъ въ третьемъ. Въ заключеніе повторяется прелестный ритурнель, который служитъ переходомъ отъ втораго къ третьему куплету; повторяется здѣсь, конечно, съ маленькимъ измѣненіемъ, чтобъ остаться въ главномъ тонѣ.

Превосходный дуэтикъ, о которомъ здѣсь рѣчь идетъ, много разъ, и съ огромнымъ успѣхомъ исполненный г-жею Леоновою и г-мъ Булаховымъ, посвященъ М. И. Глинкою

автору музыки, П. С. Оедорову. Изданъ у Бернарда весьма изящно и исправно, и продается по 75 к. сер.

Другая вещица, съ именемъ М. И. Глинки — Las Mol-lares (Ласъ Моляресъ), Андалузскій танецъ, переложенный для фортепіано.

Это—всего 22 такта музыки; простой илясовой напѣвъ (G-dur, $\frac{3}{8}$), въ темпѣ и характерѣ мазурки, хотя танецъ чисто-народный, андалузскій, записанный композиторомъ, съ натуры, — въ Севильѣ. (Сходство народныхъ напѣвовъ испанскихъ съ польскими весьма замѣчательно и объясняется исторически, о чемъ подробнѣе при случаѣ). Граціозная мелодійка гармонизована М. И. Глинкою, со свойственнымъ ему искусствомъ. — (Напечатана у Деноткина).

На дняхъ вышла пятая и послѣдняя тетрадь *Співника* (Spiewnik) В. М. Кажинскаго. Отчетъ о ней оставляю до слѣдующаго нумера.

МОДЕСТЬ 3-Я.

ЗАГРАНИЧНЫЯ НОВОСТИ.

Изъ Парижа. Вотъ списокъ новымъ французскимъ операмъ, поставленнымъ на парижскія сцены въ теченіе мипувшаго 1855 года: Въ театрѣ Большой оперы — *Сицилійскія вечера*, Верди, — *Санта-Киара*, герцога Саксепъ-Кобургскаго, — *Пантагрюэль* (сюжетъ изъ Раблэ), Лабарра; въ театрѣ Комической оперы: Собака Садовника (Гризара), — Миссъ Фоветтъ, Ивонна (Нея), Дворъ Селимены (А. Томъ), Джеппи Белль, (Обера), Жаклина, Серебряное кольцо, Девкаліопъ и Пирра, Гусаръ (Адама) и Времена года (Массе); въ театрѣ Лирическомъ (гдѣ отличается м-мъ Кабэ, которая впрочемъ переходитъ на сцену Комической оперы): Ворожен (les charmeurs) — Лизетта, — Жагуарита, — Саутаремскія прачки, — les Compagnons de la Marjolaine, — Неутѣшный, — Ночь въ Севильѣ, — Роза и Нарцисъ, — Тайна дядюшки, — Подвѣпечное платье. Особеннымъ успѣхомъ пользуются: «Сицилійскія Вечера», «Жеппи Белль» и «Гусаръ».

— Во время выставки родился еще одинъ оперный театръ, преміолой и преоригинальной архитектуры: «Les Bouffes Parisiens», гдѣ даются уморительные музыкальные фарсы, съ музыкою Оффенбаха (извѣстнаго виолончелиста). Въ публикѣ производили настоящее «fugue» особенно два изъ этихъ фарсовъ: Два слѣпыхъ (дѣйствіе на одномъ изъ парижскихъ мостовъ) и Ба-Та-Кланъ (дѣйствіе въ Китаѣ).

— Опера Мейербера «Сѣверная Звѣзда» продолжаетъ (съ 1854) сіять во всемъ блескѣ на горизонтѣ Комической оперы. Любопытно также замѣтить, на сколькихъ сценахъ до сихъ поръ эта опера уже успѣла блистать, не считая Парижа: — въ Дрезденѣ, въ Лиллѣ, въ Ліонѣ, въ Марсели, въ Амстердамѣ, въ Гентѣ, въ Мецѣ, въ Рениѣ, въ Бордо, въ Нимѣ, въ Лондонѣ, въ Новомъ Орлеанѣ, въ Брауншвейгѣ, въ Лейпцигѣ, Вѣнѣ и въ Петербургѣ.

— На сценѣ Комической оперы съ нетерпѣніемъ ждутъ новаго произведенія пеутомимыхъ и неразлучныхъ сотрудииковъ, Скриба и Обера, — оперы въ 3 актахъ: Манонъ Леско (Manon Lescout).

— На Лирическомъ театрѣ готовятъ новую оперу Адольфа Адама «Фальстафъ», и возобновятъ оперу того же композитора — «Глухой».

— Отъ оперъ перейдемъ къ ихъ исполнителямъ.

На сцену Большой оперы возвратилась пѣвица, очень знакомая Петербургской публикѣ, г-жа Тедеско, она явилась въ роли *Фидесъ*, съ огромнымъ успѣхомъ; потомъ въ роли Леоноры, въ *Фавориткѣ*, съ успѣхомъ мѣньшимъ, потому-что наружность ея очень невыгодна для этой роли, а въ глазахъ Парижа, наружность пѣвицы великое дѣло. Собственно какъ пѣвица, г-жа Тедеско произвела и въ этой оперѣ на Парижскую публику большое впечатлѣніе. Музыкальные рецензенты въ восторгѣ отъ ея могущественнаго голоса и вообще ставятъ ее на ряду съ замѣчательнѣйшими драматическими пѣвицами.

— Г-жа Кривели, первая пѣвица Большой оперы, окончательно покинула сцену. На дняхъ праздновали ея бракъ съ барономъ Вижье.

— Марио возвратился въ Парижъ. Ожидаютъ перваго появленія его въ «*Trovatore*», гдѣ роль Леоноры будетъ исполнять г-жа Пенко (для которой эта роль и написана).

— Г-жа Фрецолини соперничаетъ съ г-жею Пенко. Въ роли Эльвиры, въ *Пуританахъ*, Фрецолини восхитительна, почти по прежнему. Также отличилась она и въ *Эрнани*, вмѣстѣ съ теноромъ Монджини и баритономъ Граціани. Но вообще итальянская опера въ Парижѣ, довольно хромаетъ. Репертуаръ неинтересенъ; публики мало. — Много надѣются на прибытіе Джуліи Гризи, которая явится въ *Семирамидѣ* Нормѣ и *Лукреціи*.

— По части инструментальной музыки весьма замѣчательно общество четырехъ артистовъ (Maurin, Mas, Sabatier, Chevillard), поставившихъ себѣ исключительною цѣлію исполненіе *Бетховенскихъ квартетовъ*, послѣдняго, для многихъ еще недоступнаго *стиля*. Пишутъ, что эти артисты особенно превосходно исполняютъ квартетъ *cis moll* (ор. 131) (*).

Эти квартетисты съ большимъ успѣхомъ объѣздили и музыкальные города Германіи. Тамъ больше чести для этихъ талантливыхъ, добросовѣстныхъ и серіозныхъ музыкантовъ, соединеніе качествъ довольно-рѣдко встрѣчаемое между французскими артистами.

Изъ Лондона. Женни Линдъ даетъ концерты въ Лондонѣ, исполняя болѣею частію классическія произведенія. — Она производитъ необыкновенный энтузіазмъ и получаетъ огромныя суммы.

Изъ Вѣны. Столица Австрійской имперіи до сихъ поръ сильно занята музыкальнымъ событіемъ, новою оперою Мейербера: «*Сѣверная Звѣзда*».

Опера явилась (29 декабря), послѣ долгихъ, необыкновенно-долгихъ, приготовленій и общаній, которыми публика была просто измучена. Какъ только афишъ съ давно-ожидаемымъ именемъ стали красоваться на углахъ домовъ, уже съ 8 часовъ утра у опернаго театра толпилась публика,

жаждущая билетовъ, — а подъ вечеръ эти толпы народа принимали самыя исполнскіе размѣры. Каково же, изъ любви къ музыкѣ, простоять по 11 часовъ подъ зимней стужей, на уличной мостовой! Что за страсть къ искусству! Что за жажда «изящныхъ» впечатлѣній! Цѣна мѣстамъ повышалась, точно акціи на биржѣ. Говорятъ, что платили по 50 гульденовъ за мѣсто.

Музыка этой оперы въ большей ея части, для Вѣны не была новостью. Еще за 9 лѣтъ тому, Мейерберъ познакомилъ Вѣну съ своимъ «*Силезскимъ лагеремъ*», подъ названіемъ «*Віелка*»; многіе №№ изъ *Віелки* вошли въ составъ *Сѣверной Звѣзды*, — хотя сюжетъ другой.

Въ этой оперѣ Мейербера, равно какъ и въ прежнихъ его операхъ, мы встрѣчаемъ необычайную ловкость приспособиться ко вкусу и требованіямъ нашего времени. Все, на что Мейерберъ такой великій мастеръ, всѣ эти ритмическія изысканности, оригинальныя модуляціи, разныя «сюрпризы» въ обработкѣ музыкальныхъ мотивовъ (иногда очень богатыхъ самихъ по себѣ) здѣсь, въ комической оперѣ, припали еще больше у мѣста. — Инструментовка, быть можетъ еще «пикантиѣ», эффектъ нѣкихъ массъ звука еще сильнѣе, еще поразительнѣе для ушей, чѣмъ въ прежнихъ операхъ. Но нельзя не замѣтить отсутствія истинной художественности въ выборѣ и обработкѣ мотивовъ; нельзя не замѣтить также отсутствія благородной пластичности въ музыкальныхъ мысляхъ, — того благородства и той пластичности, которыя достаются въ удѣлъ, конечно, только самымъ великимъ геніямъ въ искусствѣ. Спокойствіе, ясность мысли не составляютъ характера этого столько даровитаго композитора, который *прежде* всего, *болѣе* всего, — гоняется за виѣшнимъ эффектомъ *).

Что касается до общаго впечатлѣнія оперы на вѣнскую публику, то оно далеко не такъ сильно, какъ въ Робертѣ, въ Гвельфахъ, въ осадѣ Гепта. Но тутъ есть другая сторона искусства, которая въ своемъ родѣ можетъ соперничать съ достоинствами тѣхъ оперъ, написанныхъ въ стилѣ болѣе широкомъ, такъ сказать историческомъ. И вѣнская публика, мало по малу войдетъ во вкусъ этой оперы, — конечно не прежде, пока музыка ея перейдетъ по кусочкамъ на вальки шарманокъ. До сихъ поръ особенно поправились слѣдующія мѣста оперы: конецъ 1-го акта, гдѣ трель Кристины мало по малу замираетъ вдали; сцены въ палаткѣ (во 2-мъ актѣ) и (уже знакомые изъ *Віелки*) хоры солдатъ и марши съ двумя оркестрами на сценѣ, — въ послѣднемъ актѣ — каватина Эрика и Аріозо Петерсена.

Мейерберъ пріѣхалъ въ Вѣну нарочно для постановки этой оперы. Нездоровье помѣшало ему дирижировать самому. Онъ былъ вызванъ до десяти разъ въ теченіе вечера, и, хотя черезъ силу, но выходилъ на сцену, чтобы раскланываться публикѣ.

На другой день Императоръ пожаловалъ ему золотую табакерку, украшенную алмазами.

Послѣ трехъ первыхъ представленій «*Звѣзды*» Мейерберъ, по совѣту врачей, уѣхалъ въ Венецію.

*) Замѣчательно сходство этого сужденія, высказаннаго въ Вѣнѣ, съ мнѣніемъ о музыкѣ «*Сѣверной Звѣзды*» выраженнымъ въ нашемъ журналѣ. (См. № 4 Вѣстника).

(*) Почти невѣроятно, что это совершается въ Парижѣ, гдѣ не только что послѣдній стиль Бетховена, но и самыя знаменитыя изъ сочиненій его средней эпохи (за исключеніемъ «юдныхъ» вещей, какъ напримѣръ пасторальная симфонія, *Allegretto* изъ 7-й симф.) находятъ слишкомъ мало истинныхъ цѣнителей. А. С.

— И въ Вѣнѣ, также какъ во всѣхъ столицахъ Германіи, было музыкальное торжество въ честь столѣтняго юбилея *Моцарта*. Вотъ программа концерта 27 января, повтореннаго на другой день: увертюра изъ Волшебной флейты; — хоръ жрецовъ изъ той же оперы; — фортепианный концертъ; — «Dies irae» изъ Реквиема; — симфонію G-moll; — концертная арія со скрипкой (obligato); — весь первый финалъ изъ Дон-Жуана (*).

Для этого музыкальнаго праздника нарочно приглашенъ былъ изъ Веймара — Листъ, въ качествѣ главнаго распорядителя и дирижера.

— Кстати объ юбилеяхъ. Надобно замѣтить, что въ 1859 году исполнится столѣтіе со дня смерти великаго *Генделя*, и что въ городѣ, гдѣ *Гендель* родился, въ *Галль* теперь уже составляется комитетъ для отпразднованія юбилея достойнымъ образомъ. Комитетъ будетъ приглашать къ содѣйствію этому празднеству всѣхъ истинныхъ знатоковъ и цѣнителей классической музыки.

Изъ *Берлина*. Театръ Королевской оперы въ Берлинѣ, не могъ достойнѣе начать новый годъ, какъ исполненіемъ Моцартовскаго Дон-Жуана. Исполненіе было во всѣхъ отношеніяхъ превосходно.

— Пѣвица Паризатти изъ Рима даетъ въ Берлинѣ концерты съ большимъ успѣхомъ.

Изъ *Милана*. Театръ della Scala открылся оперою Аполони, l'Евгео (Еврей) и балетомъ: Провансальскіе волшебницы.

Ни балетъ, ни опера не имѣли особенно-шумнаго успѣха. — За то знаменитое произведеніе Мейербера, *Осада Гента*, произвело на Миланцевъ большое впечатлѣніе. Исполненіе этой оперы было замѣлательно.

— Готовятъ — Риголетто и Сицилійскія вечера (подъ именемъ «*Юанпы Гусманъ*»), — также *Лукрецію*.

— Примадонна Миланская — Г-жа Барбьери.

Изъ *Неаполя*. На театрѣ Сан-Карло давали оперу *Верди* Вильгельмъ изъ Вилирода (Stiffelio) и не смотря на похвальные усилія г-жъ Медори и Миретесъ, опера рѣшительно не понравилась. — Моріани апажированъ въ Мессину.

Изъ *Нью-Йорка*. *Лукреція Борджіа* исполнена была съ большимъ успѣхомъ г-жами де-Лагранжъ и Нантие-Дидіе; (которая въ роли цыганки въ трубадурѣ произвела фуроръ) г-жа де-Лагранжъ въ роли Леоноры въ этой же оперѣ была восхитительна; гг. Бриніоли и Мирелли много содѣйствуютъ превосходному исполненію прославившагося во всѣхъ концахъ свѣта произведенія маэстро *Верди*.

(*) Не худо бы нашему Филармоническому Обществу выкинуть въ разипу «Вѣнской» программы юбилея съ программой С. Петербургской. Во 1-хъ, въ вѣнскомъ концертѣ — есл музыка безъ малѣйшаго исключенія была *Моцартова*; вѣнская публка вознегодовала бы, если бы память величайшаго изъ оперныхъ композиторовъ вздумала отпраздновать музыкою синьоровъ Мейербера и *Верди*. Во 2-хъ, были двѣ большіе піесы для хора въ томъ числѣ цѣлая, значительная часть Реквиема; — въ 3-хъ, чисто-инструментальныхъ вещей Моцарта было — три, а не двѣ, — и, вѣроятно, оркестръ былъ побогаче и выполнялъ свое дѣло потщательнѣе, чѣмъ у насъ.

А. Споровъ.

ПИСЬМО ЖЕННИ ЛИНДЪ

ОБЪ ИСКУССТВѢ ПѢНІЯ.

(Изъ Signale für die musikalische Welt).

«Если мнѣ позволено высказать мои мысли на счетъ миссъ М., то я дала бы ей совѣтъ, не слушать своихъ друзей, которые убѣждаютъ ее ѣхать въ Италію. По моему скромному мнѣнію, общепринятая теперь метода итальянскаго пѣнія неестественна и невыгодна для голоса. Лучшее тому доказательство, что очень немногіе изъ пылѣвшихъ пѣвцовъ умѣютъ сохранить свой голосъ, побывавъ въ Италіи и научившись тамъ вытягивать больше звука изъ своихъ легкихъ, на сколько имъ позволяютъ природныя средства. По этой самой причинѣ я сама никогда не была въ Италіи. Прослушавъ итальянскихъ пѣвцовъ, я была убѣждена вполне, что голосъ мой потеряетъ свою упругость и свой характеръ высокаго сопрано, еслибъ я приняла ту «форсированную» манеру пѣнія, которая сдѣлалась неизбѣжною при исполненіи оперъ синьора *Верди*. Его музыка самая опасная, вредная для пѣвцовъ и этотъ вредъ будетъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока пѣвцы не сознаютъ наконецъ собственной пользы и требованій музыкальной красоты и не перестанутъ жертвовать собою для композитора, который рѣшительно не понимаетъ условій истинно-итальянскаго, высоко-художественнаго пѣнія.

«Миссъ М. можетъ и въ Парижѣ и въ Лондонѣ найти учителей, вполне способныхъ и знающихъ свое дѣло. Одинъ годъ въ Парижѣ и Лондонѣ дастъ ей возможность судить объ ея собственныхъ успѣхахъ, а затѣмъ она должна провести годъ въ Германіи, въ отечествѣ истинной музыкальности, въ единственной землѣ, гдѣ музыкальный художникъ можетъ совершенно развиваться. Языкъ нѣмецкій представляетъ пѣвцу, быть можетъ, сторону несовсѣмъ выгодную, потому-что тяжелъ, грубоватъ въ произношеніи и иногда не отвѣчаетъ характеру музыкальнаго звука. Когда напримѣръ вмѣсто итальянскаго слова «dolore» приходится пропѣть: «Schmerz» — эффектъ очень не одинаковъ, и конечно, все преимущество остается за итальянскимъ словомъ. Но стремленіе сдѣлаться истиннымъ художникомъ въ музыкѣ, съ насмолщею музыкальною совѣстью, не исполнимо иначе, какъ въ соединеніи съ сильнымъ желаніемъ узнать Германію и ея великихъ музыкантовъ. Мнѣ лично извѣстно, что такое Германія для музыкальнаго артиста, и, привсемъ уваженіи моемъ къ истинно-итальянской школѣ, должна сказать, что знаніе исключительно-итальянскаго пѣнія никакъ бы не было удовлетворительно для меня, и мои способности музыкальныя остались бы неразвитыми и безплодными, безъ музыки нѣмецкой. — Поэтому я желала бы внушить миссъ М. очень серьезно, чтобы она старалась сколько возможно соединять преимущество итальянскаго пѣнія (не *Вердиевскаго*) съ германскою музыкой, потому что для пѣвицы необходимы обѣ эти стороны; чтобы она, кромѣ того, избѣгала ложнаго натоса, преувеличенной, мелодраматической декламации; потому-что «правда, истина» и

въ искусствѣ имѣть такое же святое примѣненіе какъ и въ жизни — надо оставаться вѣрною самою себѣ, надо примирять драматическую правду съ красотою звука, въ маленькой пѣсенкѣ столько же, какъ въ большой и труднѣйшей аріи. При такомъ условіи миссъ М. завладѣетъ великою тайною; тогда она найдетъ самую могущественную защиту противъ зависти и противъ козней, которыя, къ сожалѣнію, и на артистическомъ поприщѣ такъ часто встрѣчаются.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

18 января былъ бенефисъ молоденькой нашей артистки г-жи Владиміровой. Такъ какъ это было въ среднѣхъ педѣли (въ среду), то мы и не имѣли никакой возможности отдать полный отчетъ о бенефисѣ въ слѣдующемъ за тѣмъ № Вѣстника, которому надлежало выдти черезъ три дня. Давали двѣ возобновленныя комедіи: *Вицъ-мундиръ* г. Каратыгина и *Солиманъ II или три Султаны* (переводъ съ французскаго), и двѣ новыя: *Русскія Святки*, картина стариннаго быта г. Каратыгина, и въ *Чужомъ нѣру похмѣлье*, комедія г. Островскаго. О двухъ первыхъ мы говорить много не будемъ, такъ какъ онѣ давно уже не новыя. Въ комедіи или лучше водевилѣ г. Каратыгина, самъ авторъ представлялъ и главное дѣйствующее лицо, чиновника Осипа Осиповича Разгильдяева. Надо отдать справедливость г. Каратыгину, что онъ мастеръ составлять маленькія живыя пѣски для сцены; въ нихъ уже то главное достоинство, что зритель ни минутой не скучаетъ, а напротивъ, безпрестанно развлекаемый, смѣется или весело улыбается. Конечно, было бы черезъ чуръ педантически смотрѣть на эти пѣски со строгой литературной точки; онѣ пишутся для сцены, для легкой забавы зрителей, а не для какихъ нибудь высокихъ литературныхъ стремленій. Надо желать, чтобы чаще появлялись такія невинныя пѣски въ нашемъ театральномъ мірѣ для замѣны многихъ фарсовъ, составленныхъ безъ всякаго вкуса. Г. Каратыгинъ мастеръ и играть такія роли, какъ О. О. Разгильдяевъ, имя котораго характеризуетъ и лицо. Вся пѣска шла довольно ровно, и была веселымъ введеніемъ въ бенефиций спектакль. Сама бенефициантка выбрала для своего выхода пѣсу *Солиманъ II*, конечно въ свою пользу, но врядъ ли не во вредъ другимъ участвующимъ лицамъ. Это одна изъ тѣхъ французскихъ пѣсѣ, которыя составляются для одного извѣстнаго лица и которымъ не знаешь какое дать имя—ни драма, ни комедія, не водевилъ. Здѣсь всѣмъ другимъ лицамъ дѣлать нечего, и потому зритель скучаетъ въ тѣхъ сценахъ, гдѣ нѣтъ главнаго лица, на долю котораго выпало счастье забавлять его. Еще нѣсколько развлекалъ насъ г. Сосницкій въ роли Османа, смотрителя гарема. Г-жа Сабурова, при всей ничтожности своей роли, могла бы обратить на себя большее вниманіе, если бы не была такъ монотонна; слушая ее, не вѣришь, что Эльмира любитъ Султана въ самомъ дѣлѣ такъ страстно, какъ говорятъ ея слова. Г-жа Леонова прекрасно пропѣла арію изъ оперы *Лукреція Борджіа*, но больше ей нечего было и дѣлать. Голосъ ея въ послѣднее время получилъ особенную силу, и она по справедливости составляетъ теперь славу нашего русскаго

опернаго театра. Г. Степановъ не могъ сдѣлать изъ *Солимана II* рельефнаго лица.

Г-жа Владимірова безспорно была все время на первомъ планѣ—непринужденна, развязна, кокетлива, мила *), но при всемъ томъ мы недовольны ея выборомъ. Мы думали, что она намъ выкажетъ свой талантъ въ роли, имѣющей смыслъ въ искусствѣ и потому заслуживающей тщательной обработки, тѣмъ болѣе, что до сихъ поръ ее почти не видали въ такихъ роляхъ. Ей и слѣдовало бы сдѣлать это, потому что выборъ зависѣлъ вполнѣ отъ нея. Создать роль—это дѣйствительно дѣло таланта и въ этомъ-то онъ только и можетъ выказать свои силы. Что у г-жи Владиміровой есть талантъ, здѣсь нельзя и сомнѣваться, но до сихъ поръ мы остаемся только при надеждѣ видѣть ее въ послѣдствіи артисткою, чарующею зрителей своимъ искусствомъ, а для этого у нея есть всѣ данныя. Желаемъ отъ души, чтобы г-жа Владимірова не слишкомъ увлекалась аплодисментами и вызовами публики, на которые она всегда щедра, но которые не всегда доказываютъ совершенство игры. Счастливъ тотъ артистъ, который трудится и совершенствуется подъ громкими звуками рукоплесканій, не допуская впрочемъ этихъ звуковъ къ себѣ въ кабинетъ, гдѣ онъ обрабатываетъ свои роли: тамъ строгій судъ искусства, а не льстивыя похвалы. Г-жа Владимірова и въ этомъ случаѣ родилась подъ счастливою звѣздою: ей нельзя печалиться холодными приѣмами со стороны публики, и потому для нея должны быть спокойны тѣ часы, которые она посвящаетъ размышленію и трудамъ—это важное условіе для быстрого совершенствованія артиста или артистки. Вотъ отъ чего намъ хотѣлось видѣть строгій выборъ роли, гдѣ бы былъ видѣнъ и талантъ, и трудъ, и изученіе, однимъ словомъ тѣ вѣчныя начала творчества, безъ котораго нѣтъ жизни въ искусствѣ. Надѣемся, что все это молодая артистка приметъ не какъ недоброжелательный упрекъ, а какъ совѣтъ, сказанный отъ души изъ вѣры въ ея прекрасный талантъ. Нельзя между прочимъ не замѣтить въ ея игрѣ одной рѣзкости, которая бросается въ глаза—это быстрые переходы изъ одного чувства въ другое. Конечно въ дѣйствительности они бываютъ, но только въ извѣстныхъ положеніяхъ, въ слѣдствіе какой-нибудь внезапности, поражающей душу. У г-жи же Владиміровой изъ веселаго смѣха перейти въ самыя горькія слезы ничего не значитъ. Зачѣмъ преувеличивать то или другое чувство? отъ этого оно дѣлается неестественнымъ или не искреннимъ, не внушающимъ къ себѣ вѣры. Такъ напр. въ послѣднемъ дѣйствіи *Солимана II* Роксолана вдругъ впадаетъ въ такую печаль и выражаетъ свои мольбы отпустить ее на родину такимъ страждущимъ голосомъ, что, имѣя въ виду предъидущія сцены, не знаешь, притворство это или дѣйствительное чувство, внезапность котораго дѣлается не совсѣмъ понятною.

Другая пѣса, гдѣ участвовала бенефициантка, *Русскія святки*, отличается картинною обстановкою. Эта картина стариннаго быта съ хорами, пѣснями и плясками весьма

*) Пѣсня, которую пѣла г-жа Владимірова, относится къ № 17 *Спѣвника* пік) г. Кажинскаго, о которомъ было говорено въ предъидущемъ № Вѣстника.

эффектна для глазъ, и нельзя не назвать счастливою мысли г. Каратыгина. Конечно, тутъ нѣтъ особенныхъ драматическихъ достоинствъ, но за то вся пѣса оживлена интересомъ народности, что на сценѣ имѣетъ свое значеніе. Содержаніе здѣсь нужно для того, чтобы дать движеніе картинамъ, и слѣдственно оно занимаетъ второстепенное мѣсто. Тутъ нельзя разсуждать о сліяніи формы съ содержаніемъ и о всѣхъ тѣхъ условіяхъ, какія предписываетъ строгое драматическое искусство—это не драма, а картина для сцены; здѣсь насъ занимаютъ обычаи и игры нашей старины. Содержаніе не замысловато и можетъ быть высказано въ нѣсколькихъ словахъ. Князь Юрій Серпуховскій гдѣ-то увидѣлъ Ольгу, дочь боярина Молчанова, и полюбилъ ее; она тоже замѣтила и тоже полюбила молодого князя. Онъ узнаетъ черезъ своего конюшаго, что Ольга выйдетъ на улицу гадать, приходитъ къ ея дому и ждетъ ея появленія въ разговорахъ съ конюшимъ. Наконецъ она показывается въ калиткѣ со своей нянюшкой; оба непрошенные свидѣтеля прячутся. Ольга хочетъ смотрѣть въ зеркало на мѣсяцъ, какъ учила ее няня, увѣряя, что вмѣстѣ съ мѣсяцемъ заглянетъ въ зеркало и суженый. Ольга желаетъ, чтобы этотъ суженый былъ тотъ молодой князь, который ей такъ понравился, и узнаетъ отъ няни, что это не можетъ случиться, потому что отцы ихъ въ ссорѣ. Ольга опечалена до слезъ и уже не хочетъ гадать, если суженый ея не тотъ, о комъ она думала. Этотъ разговоръ имѣетъ свой интересъ:

Ольга. Нѣтъ, нѣтъ, няня! если мнѣ за нимъ не бывать—такъ я другаго и видѣть не хочу.

Няня. Эхъ, дитятко мое любезное. Богъ не безъ милости! авось еще и онъ самъ тебѣ почудится.

Ольга (нервышительно). Да какъ же онъ мнѣ почудится, если онъ не мой суженый?

Няня. Это дѣло закрытое, а чему быть, того неминовать!

Ольга. Нѣтъ, нѣтъ, не хочу (*беретъ у нея зеркало*). А какъ же это дѣлается? Какъ зеркало-то наводится, нянюшка?

Няня. А вотъ какъ, моя лапочка: оборотись къ ясному мѣсяцу спиною, да и наведи на него зеркальце; изволь глядѣть на него попристальнѣе, да и молви въ полголоса: суженый ряженый, взгляни въ мое зеркальце. А тутъ твой суженый, будь онъ хоть за тридевять земель, какъ разъ явится за твоимъ плечикомъ пуховымъ....

Ольга (улыбалась). Неужели? И тотъ, кто мнѣ и во снѣ снится и на яву мерещится, взглянетъ въ зеркальце?

Няня. Ну, онъ или другой, только суженый будетъ передъ тобой, какъ листъ передъ травой!

Ольга (топая ногой). Да другаго я не хочу. Слышишь ли ты меня? не хочу, не хочу другаго...

Няня. Ну такъ можетъ быть и онъ самъ на лицо явится, а вѣдь этого не знаю....

Няня уходитъ, Ольга наводитъ зеркало; вмѣстѣ за плечами ея является князь, вышедшій изъ своей засады и слышавшій весь разговоръ, заглядываетъ въ зеркало и скрывается. Ольга со страха роняетъ зеркало, но страхъ быстро

смѣняется радостью, при мысли, что суженый былъ вмѣстѣ и желанный.

Во второмъ отдѣленіи представляются святочные игры и гаданья въ свѣтлицѣ у Ольги, куда собрались всѣ ея подружки: тутъ, пѣсни и пляски, и загадки, и угощенья, и наконецъ ряженые—все одно смѣняется другимъ. Въ заключеніе является самъ отецъ Ольги съ другимъ бояриномъ, представляетъ ему свою дочь, и оба тутъ же ударяютъ по рукамъ повѣнчать своихъ дѣтей, одинъ дочь, другой сына. Ольга въ смущеніи, въ слезахъ, проситъ отца не отдавать ее за немилаго, но вмѣсто немилаго женихъ оказывается милымъ оба: боярина уже успѣли помириться....

Такъ какъ мы назвали содержаніе второстепеннымъ дѣломъ въ этой пѣсѣ, то и не будетъ разбирать его критически; замѣтимъ только, что въ немъ хотѣлось бы видѣть болѣе исторической вѣрности. Такъ напр. слово *вызвучить* здѣсь странно въ ушахъ того, кто знаетъ, что въ старину не было такой утопченности въ обхожденіи, и при обращеніи къ одному лицу, кто бы онъ ни былъ, всегда употреблялось *ты*. Вообще надо замѣтить, что въ языкѣ здѣсь мало колорита времени. Странно также видѣть нецеремонность князя конюшаго, когда, онъ являсь наряженный въ свѣтлицу боярской дочери, наконецъ разоблачается и пускается плясать съ горничной: на самомъ дѣлѣ все это врядъ ли бы ему позволили. Не замѣчаю другихъ мелочей...

Что же касается до самыхъ картинъ, то, повторяю еще разъ, онѣ эффектны, жаль только, что во второмъ отдѣленіи онѣ немного продолжительны, и потому нѣсколько утомляютъ вниманіе: то, что не соединено одной общей идеей, имѣющей интересъ въ самой себѣ, не можетъ быть продолжительно; здѣсь авторъ долженъ быть весьма расчетливъ и не переходить той черты, за которою воображеніе начинаетъ утомляться. Постановка пѣсы блистательна и съ большимъ вкусомъ во всемъ. Г-жа Владимірова (Ольга) здѣсь очень мила, но опять роль такая, которая не требуетъ особенной обработки. Г. Мартыновъ, какъ и всегда, сдѣлалъ рельефною свою роль (конюшаго): безъ него она не имѣла бы особеннаго значенія. Но странно было видѣть г. Максимова 1, въ роли князя Юрія, котораго легко могъ бы представить какой-нибудь второстепенный актеръ. Для него эта роль была не болѣе какъ для другаго роль безъ рѣчей, потому что для произнесенія рѣчей Юрію нуженъ только голосъ и больше ничего. Какъ же можно рѣшиться въ такихъ роляхъ выходить на сцену такому артисту, какъ г. Максимовъ? Это значить не цѣпить самаго себя. Когда мы видимъ на афишѣ имя г. Максимова, то всегда ожидаемъ наслажденія, и потому грѣшно такъ обманывать насъ.

О новой комедіи г. Островскаго здѣсь мы не будемъ распространяться, такъ какъ о ней будетъ сказано въ особой статьѣ. Что же касается до исполненія, то первое мѣсто здѣсь занимаетъ г. Мартыновъ въ роли купца Тита Титыча Брускова; здѣсь онъ является лицомъ типическимъ, лицомъ такимъ, которое ярко и живо остается въ воображеніи послѣ представленія всѣхъ другихъ пѣсѣ, за что конечно мысленно приносимъ благодарность г. Мартынову. Г-на Самойлова

въ роли отставнаго шестидесятилѣтняго учителя также могъ бы замѣнить кто нибудь другой — ему здѣсь нечего было дѣлать, по крайней мѣрѣ въ его игрѣ такъ казалось намъ. Не безъ достоинства исполнилъ г. Бурдинъ роль сына Бурскова, Андрея Титыча. О прочихъ не можемъ сказать ничего особеннаго.

Въ антрактѣ между пѣсами Солиманъ II и Въ чужомъ пиру похмѣлье былъ данъ дивертисементъ изъ танцевъ. Лучшіе наши представительницы хореографическаго искусства г-жи Прихунова, Ришардъ, и др. приводили въ восторгъ публику. Въ настоящее время у насъ образуется нѣсколько весьма талантливыхъ тапцовщицъ. Съ особеннымъ восторгомъ публика аплодировала г-жѣ Муравьевой (воспитанницѣ), и въ самомъ дѣлѣ она заслужила эти аплодисменты быстротою и легкостью своихъ танцевъ. Глядя на нее, сказалъ одинъ извѣстный артистъ: года черезъ два ни одна изъ иностранныхъ танцовщицъ не рѣшится пріѣхать въ Петербургъ.

Общее впечатлѣніе отъ бенефиса г-жи Владиміровой было пріятно, за что и приносимъ ей свою благодарность.

ТЕАТРАЛЬ.

НѢКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПО ПОВОДУ КОМЕДИИ Г. ОСТРОВСКАГО:

«ВЪ ЧУЖОМЪ ПИРУ ПОХМѢЛЬЕ».

Многіе сожальютъ, что г. Островскій беретъ содержаніе для своихъ комедій преимущественно изъ купческаго быта, но эти сожалѣнія едва ли не напрасны. Комикъ долженъ хорошо изучить положеніе и условія того общества, которое онъ хочетъ наглядно представить, слѣдственно ему трудно объять въ одинакой мѣрѣ всѣ сословія со множествомъ ихъ оттѣнковъ; не говорю, что это вовсе невозможно; но вѣришь, если онъ ограничитъ себя однимъ извѣстнымъ кругомъ, и будетъ вникать во всѣ условія его жизни. Наши сословія еще такъ далеки одно отъ другаго и такъ характеристичны, что нужно не мало времени изучить жизнь ихъ во всей тонкости. Но избравъ только одно сословіе, комикъ легко можетъ истощиться и впасть въ скучныя повторенія, скажутъ другіе. Нѣтъ, если онъ будетъ внимательно вглядываться и вдумываться въ жизнь и во всѣ ея явленія, то онъ никогда не истощится; на немъ, напротивъ, оправдается пословица: *чѣмъ дальше въ лѣсъ, тѣмъ больше дровъ*. Но какой интересъ для другихъ сословій смотрѣть эти исключительныя комедіи, возразятъ мнѣ; что между ними общаго? Дать комедіи общность есть уже дѣло талантливаго комика. Связь между нами и хорошей комедіей, какое бы сословіе она ни представляла, заключается въ нашемъ общемъ имени *человѣкъ*, и комикъ долженъ постоянно смотрѣть на всѣ лица лишь съ этой точки; тогда только онъ можетъ произвести на насъ впечатлѣніе, какое хочеть самъ: или комическій смѣхъ, или грустное расположеніе. Если мы здѣсь грустимъ, то не отъ того, что намъ жаль какого-нибудь злоумышленнаго купца, справедливо

наказаннаго, но грустимъ, какъ человѣкъ зачеловѣка, видя оскорбленіе общечеловѣческаго чувства, вотъ гдѣ частное, личное переходитъ въ общее; вотъ гдѣ выражается наша связь съ тѣми лицами, которыя выставляетъ комедія.

Г. Островскій выбралъ такое общество, которое имѣетъ множество степеней: оно однимъ концомъ прикасается къ образованному дворянству, другимъ къ простолюдию, слѣдственно тутъ является не мало разнообразныхъ типовъ, которые трудно даже всѣ и исчерпать. Если г. Островскій будетъ болѣе вдумываться въ составъ и въ развитіе комедіи, то онъ можетъ подарить русской театрѣ длиннымъ рядомъ многозначительныхъ комедій; что у него есть талантъ изъ личностей создавать типы, въ томъ нельзя и сомнѣваться. Въ своихъ комедіяхъ онъ уже коснулся нѣсколькихъ современныхъ вопросовъ, которые интересно было бы разобрать внимательно; но здѣсь я обращаю особенное вниманіе только на одинъ изъ нихъ, потому что его вновь затрогиваетъ авторъ въ своей послѣдней комедіи: *Въ чужомъ пиру похмѣлье*. Это вопросъ объ образованіи. Конечно въ наше время онъ приложимъ ко всѣмъ сословіямъ, но въ каждомъ изъ нихъ наблюдатель найдетъ особенныя формы, въ которыхъ выражается одна и та же идея, въ каждомъ изъ нихъ и талантливый комикъ найдетъ себѣ обильную пищу. Прослѣдимъ же тѣ комическія лица г. Островскаго, которыхъ касается этотъ вопросъ объ образованіи, и посмотримъ на ихъ отношенія къ современности. Сознаніе необходимости образованія начинаетъ проникать и въ писшіе слои нашего купческаго класса, что выражается многими фактами; но та бѣда, что самая сущность образованія тамъ еще худо понимается; отсюда и вытекаютъ многія рѣзкія уклоненія, достойныя вниманія комедіи, которая должна приводить въ ясное сознаніе недостатки и пороки.

У насъ во всѣхъ сословіяхъ не всѣ стараются выникнуть въ значеніе истиннаго образованія; нѣкоторые думаютъ видѣть его въ одной виѣшности, въ блескѣ жизни, въ новѣйшихъ модахъ, а не въ томъ, что дѣйствительно возвышаетъ человѣка, сближаетъ его со всѣми братьями по человечеству, и ведетъ къ той высокой цѣли, которая намъ указана свыше: любить ближняго какъ самаго себя. Напротивъ, эгоизмъ здѣсь иногда переходитъ въ нетерпимость и, желая прикрыть себя образованіемъ, ложно понимая его, маскируется въ различныя формы. Формы европейскаго образованія, часто не сходныя съ нашимъ старымъ бытомъ, и не приведенныя въ ясное сознаніе въ умахъ многихъ, производятъ у насъ такія явленія, какія не могутъ встрѣтиться въ другихъ европейскихъ обществахъ.

Вопроса объ образованіи г. Островскій коснулся уже въ первой своей комедіи въ лицѣ купческой дочки Олимпіады Самсоновны, и вопросъ этотъ дѣлается тѣмъ важнѣе, что онъ касается женщины. Если образованіе мужчины важно для общества, то образованіе женщины особенно важно для семьи. Въ семьѣ она, какъ жена, мать и хозяйка, имѣетъ большое значеніе и сильное вліяніе на всѣхъ и все окружающее. Именно эта цѣль и должна быть при воспитаніи женщины: внушить ей тѣ строгія и прекрасныя обязанности, тѣ три ея долга, чтобы она исполнила ихъ сознала, и

смотрѣла на нихъ не какъ на докучное бремя, а какъ на свое прекрасное назначеніе. Пусть она пойметъ достоинство этихъ многозначительныхъ подвиговъ, тогда она оцѣнитъ, какое почетное мѣсто занимаетъ въ обществѣ, и будетъ гордиться своимъ высокимъ значеніемъ. Она сѣмѣтъ внушить нравственное чувство, если его не будетъ доставать главѣ семьи, сѣмѣтъ развить тоже чувство въ дѣтяхъ, сѣмѣтъ наконецъ исправить всѣ настоящіе недостатки семьи. Не скажу, что у насъ нѣтъ такихъ женщинъ, но долженъ только признаться, что такое образованіе не всѣми еще вполне сознано. Часто дѣвушку отдають въ пансіонъ не изъ яснаго сознанія необходимости образованія, а изъ подражанія другимъ, потому что *ужь такъ нынче заведено*. Цѣль ея образованія: чтобы она умѣла говорить по-французски и танцовать; и этихъ цѣлей она кое-какъ достигаетъ. Вотъ ей наступаютъ шестнадцать лѣтъ, и ее торопятъ взять изъ пансіона, потому что она уже *невѣста*; какъ можно дѣвушкѣ учиться дольше? Но съ такимъ бесполезнымъ образованіемъ или, лучше сказать, съ полубразованіемъ, какъ она можетъ сознать значеніе женщины? Недоученая, она уже считаетъ себя *образованною барышней*. Не слыша въ домѣ французскаго языка и слыша, можетъ быть, многія понятія, не согласныя съ тѣми, которыхъ набралась она, образованная барышня начинаетъ себя считать выше всѣхъ домашнихъ, и такимъ образомъ становится въ явное противорѣчіе со своею простою семьею. Вотъ вамъ и комическое положеніе, вотъ вамъ и типъ, выраженный въ лицѣ Олимпіады Самсоновны.

Она является въ противорѣчіи со всѣмъ ее окружающимъ и хочетъ выйти замужъ не иначе какъ за *образованнаго и благороднаго*; на прямикъ отказываетъ црикащику, Подхалюзину, не смотря на отцовскую волю, по тому что онъ *дуракъ необразованный, неблагородный, не говоритъ по-французски*. Но хитрый Подхалюзинъ, котораго характеризуетъ самое прозвище, не обижается и не теритъ надежды. Онъ объявляетъ, что *тятенька* не дастъ ей въ приданое денегъ, которыхъ потребуетъ благородный, потомъ описываетъ въ яркихъ краскахъ, какъ бы онъ сталъ съ нею жить: «первое слово: вы и дома-то будете въ шелковыхъ платьяхъ ходить, а въ гости или въ театръ—съ окромъ бархатныхъ и падѣвать не стапемъ. Въ разсужденіи шляпокъ или салоповъ не будемъ смотрѣть на разныя дворянскія приличія, а надѣнемъ, какую чудитъ! Лошадей заведемъ Орловскихъ. Если вы насчетъ фizioноміи сумѣваете, такъ это какъ вамъ будетъ угодно-съ; мы также и фракъ надѣнемъ, да бороду обрѣмъ, либо такъ подстрижемъ, по модѣ-съ—это для насъ все одно-съ... Домъ въ Каретномъ ряду купимъ-съ, распишемъ какъ: на потолкахъ это райскихъ птицъ рисуемъ, сиреновъ, капидоновъ разпыхъ — поглядѣть только, будутъ деньги давать....»

Не трудно было этими описаніями прельстить пустоголовую Липочку; ей больше ничего и не нужно; иначе она и не понимаетъ образованія, какъ только въ этомъ виѣшнемъ блескѣ.... И вотъ наконецъ она дѣлается купчихою Подхалюзинной. — Теперь спрашивается, можетъ ли такая женщина имѣть благотворное нравственное вліяніе на семью? Можетъ ли она принести что нибудь доброе въ домъ мужа,

какъ жена, мать и хозяйка? Безъ всякаго нравственнаго основанія, ея образованность хуже всякой необразованности; она представляетъ собою *уродливое* существо. Такое противорѣчіе съ семейными обязанностями часто представляетъ самое печальное явленіе: вы видите, что эта же самая женщина могла бы имѣть совсѣмъ другое значеніе въ семьѣ, иначе развитая и направленная. Вотъ Олимпіада Самсоновна живетъ такъ, какъ ей хотѣлось. Деньги летятъ изъ рукъ молодыхъ супруговъ тысячами, только не для освобожденія заключеннаго отца. Безумное число платьевъ и другихъ нарядовъ, тысячная коляска, тысячныя лошади, збруя накладнаго серебра, все для щегольства и на показъ. Здѣсь-то вполне оправдывается наше мнѣніе, что женщина даетъ характеръ семьѣ. Какое огромное вліяніе имѣетъ она, это выказалось и въ Олимпіадѣ Самсоновнѣ; но къ несчастію, выказалось неблагоотворно и уродливо. Если бы Подхалюзинъ женился не на такой *образованной барышнѣ*, онъ непремѣнно иначе повелъ бы свою жепатую жизнь; съ Олимпіадою же Самсоновною она по другому не могла и устроиться. Эгоизмъ въ Подхалюзинѣ тотчасъ выказался, лишь только прикащикъ почувствовалъ себя хозяиномъ и въ добавокъ богатымъ. Своими нравственными качествами гордиться онъ не могъ, да и не сознавалъ, что можно ими гордиться; не могъ и жить подобно своему тестю, сосредоточивъ свой эгоизмъ только въ четырехъ стѣнахъ, гдѣ хранилось его богатство, не могъ потому, что деньги достались ему не трудомъ, а даромъ, и что иначе понимала жизнь его жена, которую онъ считалъ образованнѣе себя, не умѣя ни танцовать, ни говорить по-французски. И такъ его эгоизмъ пустилъ корни во виѣшній блескъ. Онъ гордился женниной образованностью; съ истиннымъ удовольствіемъ слушалъ женщины комплименты своей особѣ на *французскомъ діалектѣ* и чтобы сравниться съ женой хоть паружностью, хотѣлъ переобразовать себя во Француза: подстригъ бороду по французской модѣ, надѣлъ коротенькій сюртучекъ и общалъ выучиться танцовать *важнѣйшими манерами*. Коляска, лошади, збруя, вся роскошь имѣли одно назначеніе—обратить вниманіе всѣхъ: *пусть себѣ смотрятъ*. При такомъ взглядѣ на образованіе, основанное на одномъ виѣшнемъ блескѣ и слѣдовательно на богатствѣ, можно ли ожидать какихъ нибудь пожертвованій въ пользу ближняго? Можно, изъ тщеславія, а безъ него нѣтъ добраго дѣла у такихъ людей. Это и выказали Подхалюзинны. Нѣтъ, такое образованіе хуже совершенной необразованности.

Того же самаго вопроса г. Островскій касается и въ другой своей комедіи! «Не въ свои сани не садись», по уже нѣсколько съ другой точки. Здѣсь авторъ какъ будто хотѣлъ показать, что въ каждомъ сословіи есть лица прекрасныя, благородныя, умѣвшія сохранить нравственное чувство, хотя они и не могутъ назваться образованными, да и не думаютъ такъ называть себя. Конечно, это неоспоримо: такія лица встрѣчаются всегда и вездѣ. Въ нихъ не можетъ быть комизма, потому что они не противорѣчатъ разумности. Напротивъ, дѣло современнаго искусства оправдать ихъ, показать ихъ законное существованіе; для этого оно должно соединить разумность, какъ начало общечеловѣческое, съ достойнымъ народнымъ типомъ, знакомымъ каждому

Русскому, и тѣмъ самымъ возвысить типъ, заставивъ и насъ ему сочувствовать. Этимъ, конечно, я не хочу устранить необходимость здраваго образованія отъ такихъ людей, которые составляютъ народное украшеніе своими живыми неиспорченными чувствами, прямыми и благородными характерами; итѣ, съ образованіемъ они получаютъ болѣе опоры; тогда можно вѣрнѣе ручаться, что они не сойдутся съ прямого пути при какомъ нибудь сильномъ искушеніи. Но образованіе это должно быть *здоровое*, приспособленное къ ихъ быту, основанное на развитіи нравственнаго чувства, а не на одномъ выучиваніи наизусть разныхъ книгъ.

Въ противорѣчіе съ достойными лицами Русакова и Бородинна являются въ комедіи женскія лица, опять подъ вліяніемъ непонятной образованности. Дуня, дочь Русакова, дѣвушка простенькая, воспитанная только отцовскою любовью, съ нѣжнымъ сердцемъ, подчиняется дурному вліянію своей тетки, жившей нѣкоторое время въ Москвѣ, и потому считавшей себя образованнѣе дѣвушекъ уѣзднаго города, гдѣ происходитъ дѣйствіе. Она непривѣтливо смотрѣла на свое сословіе, толковала о столичныхъ манерахъ, о благородныхъ женихахъ, и сбивала съ толку племянницу, которая невольно стала въ противорѣчіе со своею средою. Дуня нѣжно любила отца и боялась чѣмъ нибудь опечалить его, но она противорѣчила его понятіямъ въ выборѣ жениха: старикъ, по старому обычаю предоставлялъ этотъ выборъ себѣ; она, наставленная теткою, хотѣла слѣдовать сердечнымъ склонностямъ, найдя себѣ жениха благороднаго, образованнаго и повѣривъ его ложнымъ увѣреніямъ. Старикъ былъ болѣе правъ, имѣя на своей сторонѣ доводы здраваго ума, и они не обманули его при встрѣчѣ съ другимъ представителемъ ложнаго образованія, лицомъ изъ другаго сословія, называющимъ себя образованнымъ столичнымъ жителемъ. Проматавъ все свое имѣніе, Вихоревъ издали завидѣлъ богатое приданое купеческой дочери, и прельстился имъ, еще не выдавъ ни дѣвушки, ни отца. Имѣя въ виду множество примѣровъ, онъ захотѣлъ имъ послѣдовать, противопоставляя купеческому золоту свои воображаемые достоинства: онъ прикинулся влюбленнымъ въ дочь стараго купца; увлечь ее было не трудно. Но здѣсь эта живая образованность и вся ея лакировка уничтожаются передъ здравымъ умомъ простаго человѣка, который умѣетъ тонко отличить мишуру отъ золота и котораго, столичный житель разумѣетъ по своему. Справедливое презрѣніе и названіе невѣжки лучшее нравственное наказаніе такому человѣку, какъ Вихоревъ, позорящему образованіе, и его въ самомъ дѣлѣ удостоили всѣмъ этимъ тѣ простые люди, на которыхъ онъ смотрѣлъ свысока какъ на людей, непонимающихъ образованія; но они чувствовали, что правда на ихъ сторонѣ, и всякій честный человѣкъ возьметъ ихъ сторону.

Наконецъ въ третьей комедіи г. Островскаго является новое лицо, котораго касается вопросъ объ образованіи, лицо, развитое полнѣе прежнихъ и также современное; здѣсь оно уже не подчиняемое другимъ, а дѣйствующее по своей волѣ. Это Гордѣй Карпычъ Торцовъ, въ комедіи Вѣднѣесть не порокъ. Комикъ замѣтилъ, что среди нѣкоторыхъ лю-

дей, воспитанныхъ и живущихъ *по старому*, въ которомъ есть много хорошихъ сторонъ, проявляется стремленіе измѣнить обычаи старой жизни, съ цѣлю стать на одну степень съ людьми образованными и самимъ прослыть за такихъ же. Конечно, не никто осмѣлился бы ихъ упрекнуть за это, если бы видѣлъ, что они задумывались надъ вопросомъ: что такое образованіе? Но та бѣда, что имъ никогда не приходило это въ голову. Они думаютъ, что довольно ввести въ свой домъ всѣ модные обычаи, истративъ на это нѣсколько тысячъ рублей, отречься отъ всего того, что напоминаетъ старое, хотя бы оно было и хорошее, и дѣло съ концемъ; короче, они увлекаются однимъ блескомъ, одной вѣщностью, не думая, что этотъ блескъ оживляется внутренними качествами хозяина, а безъ того онъ тускнѣетъ и дѣлается весьма непріятнымъ для глазъ.... Непремѣнно ли требуетъ образованіе блеска жизни? На это довольно сказать, что оно не возстаётъ противъ того блеска, не противорѣчитъ ему, но въ то же время напоминаетъ намъ старую спасительную пословицу: *по одежке протяжай и ноги*. Зажиточный человѣкъ можетъ жить такъ, какъ ему хочется, лишь бы его жизнь не противорѣчила нравственности. Равнымъ образомъ и старые разумные обычаи не помѣха образованію; мы можемъ устранять ихъ только тогда, когда они сдѣлаются по чему либо недостаточными для нашей жизни; отвергать же ихъ съ единственною цѣлю прослыть за образованнаго человѣка—это уже явленіе комическое; оно вредно по тому, что представляетъ дурно понятое образованіе, а это гораздо хуже совершеннаго необразованія. Съ такимъ стремленіемъ выходитъ передъ нами Гордѣй Карпычъ Торцовъ. Съ большимъ наслѣдственнымъ богатствомъ и съ невѣжественнымъ эгоизмомъ, заглушившимъ въ немъ добрыя качества, свойственныя каждому человѣку, онъ вздумалъ отказаться отъ той жизни *по старому*, какую велъ долгое время, и сдѣлаться человѣкомъ въ его понятіяхъ образованнымъ.

Понятіе объ образованіи получилъ онъ отъ Африкана Савича Коршунова, уѣзднаго фабриканта; нажившаго себѣ состояніе не совсѣмъ честными средствами, человѣка самой сомнительной нравственности. Отсюда каждый можетъ видѣть, какъ уродливо было это понятіе.

Суровому эгоизму Торцова, направленному Коршуновымъ, поправилось слово *образованность*, которое въ самомъ дѣлѣ звучитъ такъ пріятно; не много нужно было думать, чтобы вступить на новую дорогу: достаточно было только выписать себѣ модное щегальское платье, запретить въ своемъ домѣ русскія пѣсни и игры, завести официантовъ съ бѣлыми нитяными перчатками на рукахъ, пить всегда *шиппанское* — вотъ и все; былъ бы только блескъ да шумъ — то ли не образованіе! Просвѣтившись такимъ образомъ, Торцовъ уже считалъ себя въ правѣ упрекать всю свою братію въ необразованности. Вотъ какимъ лицомъ онъ представляется намъ; и въ немъ нельзя не признать типичности. Легко видѣть, что здѣсь онъ сталъ въ противорѣчіе съ своимъ старымъ бытомъ, съ привычками своей семьи и со всѣмъ его окружающимъ; отсюда необходимо вытекаютъ безпре-

станция столкновѣнія его со всѣми, кто только живетъ въ его домѣ....

Вотъ сколько разнообразныхъ лицъ могъ вывести передъ нами комикъ, коснувшись только одного вопроса, и не удаляясь отъ него, сколько онъ можетъ представить намъ еще другихъ, новыхъ, никѣмъ не тронутыхъ. Въ своей послѣдней комедіи, «Въ чужомъ пиру похмѣлье», г. Островскій пытается вывести еще одно лицо, создавшееся все изъ того же стремленія къ образованію; но къ сожалѣнію должно сказать, что эта комедія значительно слабѣе всѣхъ прежнихъ, хотя и тѣ не всѣ отличаются одинаковыми достоинствами. А между тѣмъ ея основа — самая богатая, и дивнѣйшая, какъ авторъ не могъ удачнѣе ея воспользоваться; недостатокъ полнаго развитія и особенно кака-то педоконченность комедіи приводятъ зрителя въ странное недоумѣніе: заинтересованный завязкою, онъ еще ждетъ чего-то, и вдругъ задѣвъ опускается, конецъ комедіи. Досадно было бы, если бы даже начинающій неопытный писатель не сумѣлъ сдѣлать что нибудь хорошее изъ такой основы, гдѣ всѣ лица сами собою, такъ сказать, невольно становятся въ разнообразныя положенія, изъ которыхъ могло бы быть выведено богатое драматическое развитіе; что же сказать о г. Островскомъ, который показалъ изъ прежнихъ опытовъ, что владѣетъ замѣчательнымъ талантомъ. Его пьесу можно сравнить съ ветхою хижинкой, построенной на скорую руку на прочномъ гранитномъ фундаментѣ, предназначенномъ для великолѣпнаго зданія — какое впечатлѣніе для глазъ?

Вотъ ея основа въ нѣсколькихъ словахъ: Отставной шестидесятилѣтній учитель Ивановъ принимаетъ у себя сына богатаго купца Брускова; молодому человѣку нравится двадцатилѣтняя учительская дочь, миленькая, образованная дѣвушка, и онъ съ удовольствіемъ бы предложилъ ей свою руку, но тутъ мѣшаютъ два обстоятельства: во-первыхъ, суровый старикъ отецъ, у котораго весь эгоизмъ основанъ на могуществѣ богатства, и которому слѣдственно не можетъ быть невѣсткою бѣдная дочь учителя; во-вторыхъ, самъ влюбленный считаетъ себя слишкомъ необразованнымъ сравнительно съ нѣжною, деликатною дѣвушкою; онъ знаетъ, что онъ грубъ, и угловатъ, и не можетъ нравиться своими рѣзкостями. Въ первомъ случаѣ онъ стоитъ много выше дѣвушки бѣдной, во второмъ значительно ниже дѣвушки образованной. Онъ отъ души жалѣетъ о своемъ невѣжествѣ; ему хотѣлось бы учиться и исправить всѣ свои недостатки; но что онъ могъ сдѣлать подъ вліяніемъ отцовскаго эгоизма? Между тѣмъ хозяйка, у которой Ивановъ нанималъ квартиру, изъ доброжелательства къ нему и къ его дочери, вздумала устроить дѣло по своему уму-разуму: не понимая того, что услужливый дуракъ опаснѣе врага: она вывѣдала у молодого Брускова признаніе, что онъ любитъ Лизавету Ивановну, обѣщала свое содѣйствіе, предложивъ ему въ то же время подписать гербовой листъ, что онъ обязывается жениться на молодежькой дочери учителя. Разумѣется, онъ не задумался дать свое обязательство. И вотъ скоро эта бумага безъ вѣдома отца и дочери пошла въ дѣло: старикъ Брусковъ узнаетъ, что сынъ его часто бываетъ у какого-то учителя Иванова, у котораго есть молодежькая дочь,

и полагая, что они нарочно приманиваютъ его какъ богатаго жениха, приходитъ къ нимъ въ квартиру, застаётъ одну Лизавету Ивановну и грубо требуетъ сына. На выручку смущенной и обиженной дѣвушки является сама хозяйка, уговариваетъ ее уйти въ другую комнату и затѣмъ начинаетъ свою расправу съ незванымъ гостемъ: страшая его, она наконецъ показываетъ ему гербовую бумагу съ подписью сына и требуетъ выкупа, въ противномъ случаѣ обѣщаетъ пустить бумагу въ ходъ. Разумѣется, старикъ бранится, но желая уничтожить сыновнее обязательство, несогласное съ его видами, торгуется, и дѣло слаживается на тысячѣ рублей. Послѣ этой мѣны или торга, старикъ не хочетъ вдругъ оставить учительской квартиры, не побраппившись до сыта за свои деньги, какъ онъ говоритъ. Конечно, на это онъ имѣлъ нѣкоторое право, судя по бумагѣ и выкупу, которые не могли представить хозяевъ въ благопріятномъ видѣ. Между тѣмъ возвращается домой самъ хозяинъ и съ удивленіемъ видитъ въ своихъ креслахъ сидящаго бородача и слышитъ его брань, не зная и не понимая ничего. Наконецъ спровадивъ кое-какъ нецеремоннаго купца за двери, онъ слышитъ объясненіе всего дѣла изъ устъ хозяйки, которая, думая услужить бѣдняку, вручаетъ ему и добытые деньги. Но иначе представился этотъ поступокъ въ глазахъ отца и дочери: они теперь были обезславлены передъ всѣми добрыми людьми; бумага ясно гласила объ ихъ мнимомъ нечестномъ поведеніи, и не было никакого сомнѣнія, что старикъ Брусковъ постарается сдѣлать изъ нея какое нибудь употребленіе во вредъ ихъ доброму имени. Вотъ то удачное положеніе лицъ, изъ котораго должно идти дальнѣйшее драматическое развитіе; въ немъ ли, по видимому, не опредѣлится во всей ясности и точности до малѣйшей черты каждому лицу въ отдѣльности: въ немъ ли нѣтъ возможности довести каждое изъ этихъ лицъ до конца, обрисованное яркими красками современности? Но г. Островскій какъ-то скоро скрутилъ дѣйствіе и потому не могъ въ немъ сдѣлать многого со своими лицами: почти всѣ они остались недоконченными, какими-то намеками на типы, а не самыми типами. Вотъ окончаніе комедіи: бѣдный Ивановъ, даже не подумавъ обратить своего гнѣва на главную виновницу своего безславія, схватилъ деньги и побѣжалъ отыскивать Брускова. Наконецъ онъ является къ развирѣвшему купцу въ то время, когда тотъ уже составлялъ на него просьбу въ судъ, съ намѣреніемъ представить ее вмѣстѣ съ выкупленною бумагою. Ивановъ на колыняхъ вымаливаетъ возвратить ему бумагу, обѣщая тутъ же разорвать ее, отдаетъ назадъ деньги и наконецъ получаетъ эту роковую бумагу, рветъ ее въ кусочки, проклинаетъ всѣхъ и убѣгаетъ. А Брусковъ приказываетъ сыну ѣхать тотчасъ же къ какому-то купцу и просить у него руки его дочери, у которой огромное приданое... Тѣмъ комедія и кончается. Изъ лицъ болѣе всѣхъ очертилось лицо старика Брускова; въ его изображеніи есть опредѣленность, окончанность, и въ немъ выдѣлывается действительно узнаете талантъ г. Островскаго, умѣющій возводить лицо до типичности рѣзкими красками. Эгоизмъ купца, развившійся изъ сознанія могущества богатства, властвующій въ семьѣ деспотически, въ раздраженіи не щадя-

щій никого и ничего, выдержавъ до конца. Но къ сожалѣнію лицо молодого Брускова представлено далеко не такъ опредѣленно и живо какъ другія лица, которыхъ касается вопросъ объ образованіи. Правда, ему почти нѣтъ выхода изъ его положенія; но при большемъ развитіи комедіи онъ бы могъ выказать болѣе жизни и движенія и яснѣе опредѣлиться; теперь же не знаемъ, какъ принять его стремленія, за мипутное ли увлеченіе въ слѣдствіе встрѣчи съ образованной дѣвушкой, или за глубокое сознаніе. Ему приказано жениться, по это еще не рѣшаетъ окончательно вопроса, что должно наконецъ выйти изъ его задержанныхъ стремленій. Тутъ идея только брошена, но не развита какъ слѣдуетъ. Лицо оставшаго учителя обрисовано довольно общими красками; отъ чего онъ названъ учителемъ? тутъ мы не видимъ отношенія къ современности; дочь его также лицо блѣдноватое. Напротивъ, хозяйка квартиры очерчена съ большимъ мастерствомъ. Второй сынъ Брускова и Захаръ Захарычъ, къ которому старый купецъ обращается со всѣми судейскими дѣлами, то же представляютъ не болѣе какъ намеки на типы, а не на самые типы; въ нихъ, по видимому, вложены жизненнымъ начала, да не развиты, особенно первый, являясь лицомъ совершенно даже лишнимъ въ комедіи....

Наконецъ спрашивается: къ кому примѣнить названіе пьесы: Въ чужомъ пиру похмѣлье?

Когда выйдетъ въ печати эта комедія г. Островскаго, тогда можетъ быть, я найду нужнымъ что нибудь прибавить къ своему разбору для полнѣйшей характеристики; теперь же, судя по первому впечатлѣнію, не могу распространяться въ мельчайшихъ подробностяхъ. Окончу свою статью замѣчаніемъ, что мы еще не потеряли вѣры въ талантъ г. Островскаго и ждемъ отъ него другихъ комедій, болѣе обработанныхъ....

В. СТОЮНИНЪ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Дѣтскій врачъ (*Le médecin des enfants*) драма въ 5 актахъ, соч. гг. Анисе, Буржуа и Девмери. — Опасность въ домѣ (*Péril en la demeure*, комедія въ двухъ дѣйствіяхъ, соч. г. Октава Фейлье. (*Бенефисъ г-на Поля-Бондуа*).

Скромное и утѣшительное названіе драмы «Дѣтскій врачъ» никакъ не общаетъ всѣхъ тѣхъ ужасовъ, слезъ, криковъ и угрозъ, которыми преисполнена эта пьеса, явившаяся къ намъ во всей полнотѣ своей и силѣ съ театра de la Gaîté, куда до сихъ поръ еще сбѣгается смотрѣть ее весь Парижъ, не смотря на то, что она уже дана была тамъ 60 или 70 разъ. Такой необыкновенный успѣхъ достаточно говоритъ въ пользу этой драмы и г. Бондуа какъ нельзя болѣе удачно выбравъ ее для своего бенефиса въ воскресенье 15 января.

Чтожъ за потрясающее содержаніе скрывается въ этой драмѣ подъ такимъ кроткимъ и безмятежнымъ заглавіемъ? Во избѣжаніе мелкихъ разглагольствій, только затемняющихъ дѣло, я постараюсь передать его какъ можно короче и хотя отъ этой сжатости послѣдній мой отзывъ о «Жокоидѣ»

былъ, быть можетъ, и не совсѣмъ удовлетворителенъ, но длинные разборы мнѣ всегда кажутся невыносимо скучными, въ чемъ, я думаю, многіе со мною согласятся.

Г. Делормель, морякъ, должно быть капитанъ какого нибудь фрегата, женится на молоденькой и хорошенькой дѣвушкѣ, но сердцемъ которой онъ не успѣваетъ овладѣть вмѣстѣ съ рукою. На другой день свадьбы или вѣроятно очень скоро послѣ нея, потому, что въ самой драмѣ время не опредѣлено, молодой супругъ отправляется въ море на три года и когда по истеченіи ихъ онъ снова возвращается домой, то узнаетъ, что г. Люсьенъ, молодой домашній докторъ завладѣлъ сердцемъ его жены.... у нихъ дочь. Г. Делормель уѣзжаетъ и увозитъ съ собою и жену и новопріобрѣтенную наслѣдницу. Г. Люсьенъ узнаетъ объ этомъ, вскрикиваетъ... но тщетно; г. Делормеля уже и слѣдъ простылъ.

Казалось бы и все кончено, но на самомъ дѣлѣ до конца драмы еще далеко. Такъ проходитъ четырнадцать лѣтъ. Г-жа Делормель вскорѣ умерла отъ угрызеній совѣсти и отъ разлуки съ Люсьеномъ, но маленькая Люсиль осталась жива, росла и хорошѣла, достигнувъ 18 лѣтъ, сдѣлалась живымъ портретомъ своей матери. Но при всемъ томъ горька была доля Люсиль: оставшись послѣ смерти своей матери еще ребенкомъ, она ни отъ кого не слыхала ни одного привѣтливаго слова, не встрѣчала ни одного ласковаго взгляда и только холодность и суровость отца были ей удѣломъ.

Наконецъ Провидѣніе сжаилось надъ бѣдной дѣвушкой и послало ей одного дѣтскаго врача въ тихое уединенное убѣжище, куда г. Делормель удался съ Люсильей и старикомъ Жеромомъ, другомъ Люсьена, обѣщавшимъ ему, при разставаньи, всегда беречь дѣвушку. Какимъ образомъ Делормель, страшный ревнивецъ, принялъ въ свой домъ этого Жерома—не знаю. Дѣло въ томъ, что слухъ объ удивительномъ искусствѣ доктора дошелъ и до Люсиль и потому, въ одну изъ частныхъ отлучекъ отца, желая подать помощь больному деревенскому мальчику, она приглашаетъ прославившагося аскулапа. Но при первомъ же взглядѣ на молодую дѣвушку, пришедшій докторъ останавливается какъ пораженный громомъ: черты ея ясно напоминаютъ ему горячо любимую его дочь, онъ узнаетъ свою Люсиль. Читатель, безъ сомнѣнія, догадался, что докторъ былъ никто иной, какъ прежній соперникъ Делормеля, Люсьенъ. Постоянно оплакивая своего ребенка, онъ со дня разлуки съ нимъ, посвятилъ себя исключительно на спасеніе больныхъ дѣтей при помощи своего искусства.

Эта трогательная сцена еще болѣе взволновываетъ зрителя неожиданнымъ появленіемъ Делормеля: раздается двойроі крикъ ненависти и испуга и тутъ-то начинаются всѣ ужасы драмы, угрозы и слезы! Оба отца, названный и кровный, становятся другъ къ другу лицомъ и оспариваютъ одну и ту же дочь. Между тѣмъ Люсиль, которая при появленіи Делормеля была въ павильонѣ, поспѣшно подбѣгаетъ къ нимъ и становясь возлѣ отца, даннаго ей закономъ, протягиваетъ руки къ другому. Но драма еще не кончилась, начинается новое дѣйствіе: Люсьенъ знаетъ, что дочь его хотя въ выдать насильно замужъ и зная въ то же время, что она любитъ другаго, клянется ее защищать. Для этого онъ сперва

упрашиваетъ Делормеля, потомъ грозить и наконецъ, вилъ, что все это тщетно, идетъ съ нимъ драться. Всѣ эти страшныя потрясенія были слишкомъ сильны для нѣжной Люсилы и потому, когда раздается выстрѣлъ, она падаетъ замертво. Между тѣмъ является побѣжденный Делормель и вслѣдъ за нимъ легко раненый Люсьенъ, который прямо подбѣгаетъ къ постели своей дочери и съ ужасомъ отскакиваетъ при видѣ ея трупа. Отчаяніе его раздираетъ душу: онъ хватается себя за голову, бѣгаетъ взадъ и впередъ, потомъ какъ бы озаренный лучемъ какой-то блестящей мысли, хватается зеркало и подноситъ ко рту своей дочери. На зеркалѣ остаются слѣды дыханія. Она жива! она жива! восклицаетъ онъ и успокоившись отъ перваго порыва своей радости, вынимаетъ ланцетъ и пускаетъ ей кровь. Люсиль возвращается въ чувство, поднимаетъ голову и на этотъ разъ уже бросается въ объятія своего настоящаго отца. «Она ваша» съ горечью произнесъ Делормель. Ни моя, ни ваша, она принадлежитъ своему жениху, прибавилъ Люсьенъ, дѣлая знакъ приблизиться молодому человѣку, котораго Люсиль любила.

Въ піесѣ много сильнаго чувства и есть сцены, на которыя нельзя смотрѣть безъ нѣкотораго трепета и замиранія сердца. Въ этой драмѣ г. Поль Бондуа (докторъ) оказался истиннымъ и страстнымъ, онъ увлекся жаромъ своей роли и она вышла превосходно: чувствовалось, что рыданія его выходили чисто изъ души и интонація его голоса вполне соответствовала тому, что онъ выражалъ.

Публика изъяснила восторгъ свой громомъ рукоплесканій и вызовы много разъ повторялись. Роль г. Мондидье (Делормель), хотя и неблагоприятна, но не смотря на то, онъ сумѣлъ выказать въ ней свой высокой талантъ, сохранивъ нужную въ ней твердость характера. Жеромъ, въ лицѣ г. Верне, явился намъ оригинальнымъ характеромъ человѣка грубаго, но способнаго смягчаться и горячо защищать то, чему онъ преданъ, хотя собственно говоря, всѣ дѣйствія его основаны единственно на эгоизмѣ. Все это г. Верне выразилъ артистически рельефно и, публика аплодировала ему отъ души. Г-жа Луиза Меіеръ, которая въ первомъ и второмъ актѣ занимала роль Луизы, или г-жи Делормель, а въ слѣдующихъ роль ея дочери, Люсилы, была мила, граціозна и трогательна: она содѣйствовала счастливому ансамблю этой піесы въ замѣнъ сильнаго недостатка его въ Жокондѣ.

Вторая піеса бенефиса г. Бондуа была: *Опасность въ домѣ* (*Péril en la demeure*), которая принадлежитъ г. Октаву Фейлье, автору, уже извѣстному петербургской публикѣ своими произведеніями. Въ этой комедіи выставленъ нѣкто г. де ла Розеро, пожилой человѣкъ, которому должность въ министерствѣ иностранныхъ дѣлъ мѣшаетъ присматривать за своею молоденькою женой Каролиной. Альбертъ де-Витре, молодой человѣкъ, пользуется этимъ удобнымъ случаемъ поволочиться за хорошенькой супругой и благодаря своимъ двадцати годамъ, и недогадливости мужа, успѣваетъ расположить ее въ свою пользу. Между тѣмъ баронесса де-Витре, мать Альберта, изъ дружбы къ г. де ла-Розеро, всѣми силами старается мѣшать интригамъ своего сына, которому Каролина уже обѣщала свданіе, и дѣйствуетъ

такъ удачно, что г. Розеро, вовсе неподозрѣвавшій грозящую опасность въ своемъ домѣ, узнаетъ наконецъ о ней именно тогда, когда она готова была разразиться и принимаетъ пужныя мѣры. Завязка въ этой комедіи какъ видно вовсе не новая, но вся обстановка, оригинальность положеній, совершенно обновляетъ піесу. Надобно также замѣтить, что эта хорошенкая комедія также не мало выиграла отъ прекраснаго исполненія ея. Г. Мондидье игралъ довѣрчиваго мужа такъ вѣрно и натурально, какъ требовала того самая роль. Г. Леонъ въ роли Альберта во всѣхъ отношеніяхъ былъ удовлетворителенъ, но въ сценѣ прерваннаго свиданія былъ даже очень хорошъ.

Но всѣхъ лучше и блистательнѣе въ этой комедіи была г-жа Вольпинсъ, которая играла съ такимъ чувствомъ и жаромъ роль баронессы де-Витре, что совершенно изгладилла непріятное впечатлѣніе о Жокондѣ. Неумолкаемые bravo были достойною наградой ея прекрасной игры.

Г-жа Роже-Солье была предестинной Каролиной, которой красота и грація совсѣмъ не соответствовала странному невниманію къ ней г-на Розеро. Нельзя также не упомянуть о г-нѣ Варле, придавшемъ столько комизма роли Феавьера, дяди Каролины, типу закулиснаго Дон-Жуана, который упрямо силится забыть свои 60 лѣтъ.

Въ этомъ бенефисѣ г. Тамберликъ спѣлъ прекрасный романсъ изъ *Ломбардовъ* а г-жа Лаблашъ де-Мерикъ — арію изъ *Дон-Жуана*. За этимъ слѣдовала старинная комическая опера Александра Дюма, *Капельмейстеръ*, которая сама по себѣ ничтожна, по музыки въ ней какъ извѣстно г-на Пора, очень мила. Въ этой опереткѣ играли гг. Тальяфико, Тетаръ и г-жа Тальяфико. Публика осталась ими вполне довольна; когда кончилась *Капельмейстеръ*, было уже половина перваго и оставалась еще одна піеса, *Турокъ, пойманный въ дверяхъ* (*Le Turc pris dans une porte*), но вмѣсто того чтобъ смотрѣть, и я самъ поспѣшно направился къ дверямъ и потому не слыхалъ ни одного слова запоздалаго Турка.

Французскій спектакль, данный въ воскресенье, въ бенефисъ любимаго актера Мондидье, былъ составленъ прекрасно: не изданный водевилъ графа И. Ильинскаго: *Дружеская услуга*; (*Un service d'amie*) — образцовое произведеніе Седена: *Философъ безъ сознанія*, (*Le philosophe sans le savoir*) драма, представленная въ первый разъ, 90 лѣтъ предъ симъ, одна изъ піесъ, имѣвшихъ въ послѣднее время большой успѣхъ въ Парижѣ; (*Le gateau des reines*), историческая драма, сочиненіе Леона Гозлапа, и дебютъ новой актрисы, молоденькой и хорошенькой женщины, исполнившей роль Викторины въ драмѣ старика Седена; вотъ программа спектакля, о которомъ постараюсь представить краткій отчетъ.

О неизданномъ водевилѣ придется мнѣ сказать не много: онъ принадлежитъ къ разряду тѣхъ піесъ, которыя встрѣчаются весьма часто; въ ней можно было замѣтить нѣсколько удачныхъ фразъ, изъ которыхъ лучшія позаимствованы у Мольера; два или три куплета, хорошо задуманные, принадлежащіе собственно автору, вотъ и вся піеса. Публика слушала благосклонно эту бездѣлушку, самъ авторъ при-

существовалъ при представленіи, и вѣроятно былъ бы вызванъ, еслибъ афиши раньше не объявили его имени.

Драма Седена, по видимому, произвела не большое впечатление на зрителей; я замѣтилъ, что нѣкоторые изъ самыхъ записныхъ противниковъ новѣйшей драмы съ большими эффектами, находили эту піесу холодною и скучною; не могу, однакожъ, съ ними согласиться: въ драмѣ представлена правдоподобно картина внутреннего быта, и внезапное замѣшательство одного скромнаго семейства, выдающаго замужъ дочь свою, и встревоженнаго дуэлемъ одного молодого безумца, вздумавшаго отмстить отцу за обидные намеки противъ коммерческой карьеры, которую онъ себѣ избралъ.

Отсюда рождается нѣсколько тирадъ противъ поединка, этого варварскаго предразсудка, котораго не щадилъ самъ Ж. Ж. Руссо. Недовольные драмою находили эти тирады нѣсколько ораторскими: они, признаюсь, не совсѣмъ неправы; но они должны были смотрѣть съ точки зрѣнія автора, писавшаго піесу въ 1765 году, и передававшаго только духъ философовъ того времени.

Эта піеса недавно возобновлена въ Парижѣ, и критики замѣтили, что по своему характеру она требуетъ отъ представляющихъ сильной душевной теплоты, которую гг. артисты Французской Комедіи не выказали. Но я не скажу того же объ актерехъ Михайловскаго театра. Драма Седена была сыграна гг. Миидидье, Леменилемъ, Бондуа и г-жами Лемениль и Лаурою Бассенъ, новою актрисою, умно и съ душою. Первый дебютъ всегда сопровождается душевнымъ волненіемъ, котораго трудно преодолѣть, и которое отчасти заглушаетъ способности артиста, что и случилось съ г-жею Л. Бассенъ: однакожъ нельзя было не замѣтить въ ней истиннаго таланта, хорошей манеры, знанія сцены, качества, обнаруживающія прекрасную школу, въ которой она себя образовала. Я хочу сказать о школѣ г. Верле. Единственный недостатокъ, который я могъ замѣтить въ дебютанткѣ, это нѣсколько странный выговоръ, лишенный свободы, но впрочемъ вѣроятно недостатокъ этотъ происходилъ отъ замѣшательства, сопровождающаго обыкновенно первый дебютъ. И такъ необходимо положить еще, чтобъ судить о Лаурѣ Бассенъ, принятой публикою благосклонно и съ соучастіемъ.

Кстати говоря о приѣмѣ и соучастіи, я долженъ сказать, что въ этомъ отношеніи ничто не можетъ сравниться съ приѣмомъ, сдѣланнымъ бенефицианту, г. Мондидье. При его появленіи, представленіе было прервано на нѣсколько минутъ продолжительными и усердными рукоплесканіями, — чего онъ, по справедливости, совершенно достоинъ: Мондидье рѣдкій артистъ; его гибкій талантъ способенъ выполнить разнородныя роли, которыя дѣйствительно и выполняются имъ всегда съ сильнымъ чувствомъ, съ умомъ и искусствомъ.

Скажемъ теперь нѣсколько словъ о новой драмѣ: (*Le gateau des reines.*) Вотъ интересное заглавіе піесы! Леонъ Гозланъ приверженецъ оригинальности и эксцентричности, которыми отличаются названія его піесъ: стоитъ только взглянуть на списокъ его драмъ и романовъ: *Правая и левая руки, Пять минутъ комодора, Три короля, Три королевы, Закатъ*

звѣзды, Бѣлая платя, наконецъ, *le Gateau des reines.* Подобныя названія, безъ сомнѣнія, подстрекають любопытство, привлекають толпу, которая впрочемъ, спѣша на представленіе, никогда не раскаивается.

Новую піесу можно было-бы просто назвать *Сватъбою Людовика XV* — въ этомъ дѣйствительно весь сюжетъ ея, Кому не извѣстна трогательная исторія побѣжденнаго и свергнутаго съ престола короля Станислава, которому Франція дала убѣжище, и который, проживъ въ бѣдности въ скромномъ домикѣ близъ Виссембурга, въ Альзасѣ, и нуждаясь во всемъ съ своимъ ангеломъ, кроткою и жалкою дочерью своею Маріею Лещинскою, умеръ Принцемъ Лоренскимъ. Однажды Станиславъ вошелъ въ покои, занимаемыя его женою и дочерью: «Падите на колѣни, сказалъ онъ имъ, и возблагодарите Бога». — Батюшка, воскликнула Марія, вамъ возвращаютъ тронъ польскій? — «О, дочь моя! небо гораздо благосклоннѣе къ намъ: ты королева Франціи!»

Ботъ данныя, которыми воспользовался Гозланъ, но его драма не такъ проста: Герцогъ Бурбонскій, первый министръ самъ имѣетъ, какъ остроумно выразилъ авторъ, перваго министра въ лицѣ Маркизы де-При: и такъ король долженъ жениться. Но дѣло въ томъ, что онъ долженъ жениться на особѣ, которою легко можно было бы управлять, такъ, чтобъ власть могла остаться въ рукахъ герцога и г-жи де-При. Инфанта отправляютъ въ Испанію и выборъ падаетъ на сестру самаго герцога Бурбонскаго, г-жу де-Вермапдуа, находящуюся въ аббатствѣ Монтевро. Маркиза отправляется къ ней, чтобъ испытать ея характеръ и находить его согласнымъ съ своими замыслами. Но сестра герцога, узнавъ, что дѣло идетъ о тронѣ французскомъ, дѣлается гордою и надменною.... Не быть тебѣ королевою, говоритъ про себя де-При, и точно начинаетъ съ тою цѣлью дѣйствовать. Между тѣмъ король видится съ Маріею Лещинскою, и выборъ его утвержденъ: но молодая дѣвушка отдала свое сердце одному храброму драгунскому капитану, который тоже любитъ ее взаимно — любовью пылкою, страшною.... Этотъ капитанъ — графъ д'Естре. Чтобъ выдти замужъ за графа, Марія готова отказаться отъ французскаго престола. Отецъ, желающій прежде всего счастья своей дочери, поддерживаетъ ее. Но все это не согласно съ планами г-жи де-При, которая находитъ средство компромитировать вѣрнаго драгуна въ сердцѣ юной принцессы, и послѣдняя съ досады отдаетъ руку Людовику.

Я сдѣлалъ бѣглый обзоръ піесы, которая хорошо обработана, воодушевлена, исполнена ума, игривости чувствъ. Мондидье въ роли короля, сопутствуемый своимъ вѣрнымъ Стурмеромъ, въ лицѣ г. Варле; г. Дешанъ въ роли графа д'Естре, г-жа Вольнисъ, представлявшая маркизу де-При, г-жа Л. Мейеръ въ роли Маріи Лещинской и г-жа Роже-Соліе въ роли герцогини Вермапдуа, играли въ этой драмѣ восхитительно.

ШАРЛЬ ДЕ СЕНЪ-ЖЮЛЬЕНЪ.

Редакторъ М. РАПЦАПОРТЪ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

ВЪ МАГАЗИНЪ ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

Коммиссіонера ноть Двора Е. И. В. Великой Княгини

МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александринскаго Театра,
вышли изъ печати:

ДЛЯ ФОРТЕПІАНО:

GUNG'L, JOHANN. Op. 109. «Сѣверная
Звѣзда», кадрыль (на мотивы этой
оперы) — 75 к.
PUGNI, CESARE. «Le petit matelot», dansé
par M-me Petipa — 50 к.
ГЛИНКА, М. И. Андалузскій танецъ «Las

Mollares» (переложенный для фор-
тепiano) — 40 к.
VITELARO, NICOLAS. «Sérénade», pour
mezzo Soprano (où Baryton) avec
acc. de Cornet à piston où Violon-
celle, ad libitum 1 р. 50 к.

Симъ честь имѣю предувѣдомить всѣхъ музыкальныхъ издателей, что я приобрѣлъ
единственное право собственности для издаванія въ Россіи всѣхъ музыкальныхъ
сочиненій для фортепiano пианиста Двора Е. В. Короля Датскаго, *Карла Мейера*
(Charles Mayer, pianiste de S. M. le Roi de Danemark).

Двора Е. И. В. Великой Княгини Марии Николаевны коммиссіонеръ
Василій Деноткинъ.

НЕОБХОДИМЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

ДЛЯ ПІАНИСТА,

ЕЖЕДНЕВНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ

НА ФОРТЕПІАНО.

СОЧИНЕНІЕ

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПІАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

Новое дополненное изданіе. Соч. 100. Продается у Г-на Контскаго, на углу
Михайловской площади и Инженернаго переулка, въ д. Крыловой, кв. № 33 и
въ музыкальномъ магазинѣ Бернарда. Цѣна 3 руб. сер.

ФОРТЕПИАННАЯ ФАБРИКА П. ВЕКА.

на Васильевск. Остр. въ 4-й линіи, въ домѣ купца Буха № 52. Депо у Полицейскаго моста, въ домѣ Голландской церкви въ 1-мъ этажѣ, входъ съ Мойки.

ПРЕЙСЪ-КУРАНТЪ.

РОЯЛЬ.

	Рубли.	Упаковка.
7 октавъ палисандроваго дерева	550.	15.
— орѣховаго дерева	500.	
— краснаго дерева	450.	

ПИАНИНО.

7 октавъ палисандроваго дерева	550.	12.
— орѣховаго дерева	525.	
— краснаго дерева	500.	

ФОРТЕПИАНО.

6 1/2 октавъ палисандроваго дерева	240.	10.
— орѣховаго дерева	250.	
— краснаго дерева	220.	

За прочность инструмента ручаются. Заказы будутъ исполняемы съ точностію; па упаковку и доставку будетъ обращено особое вниманіе.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Въ настоящее время Редакція Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника можетъ положительно опредѣлить количество приложений, и желая сдѣлать изданіе Вѣстника по возможности полезнымъ и доступнымъ для каждаго, пріобрѣла уже нѣсколько замѣчательныхъ музыкальных произведеній, которыя будутъ приложены при журналѣ въ 1856 году.

Списокъ приложенийъ на 1856 годъ.

- 1) Пять портретовъ знаменитыхъ артистовъ.
- 2) Необходимый руководитель для піаниста. Ежедневныя упражненія для фортепіано. Соч.

піаниста Его Величества Короля Прусскаго, Антона Контскаго. Введеніе съ текстомъ русскимъ и французскимъ.

- 3) Соната (нигдѣ еще неизданная). Его же.
- 4) Русскіе романсы и пѣсни отечественныхъ композиторовъ.
- 5) Нѣсколько піесъ для танцевальной музыки.
- 6) Любимые отрывки изъ русскихъ оперъ.

Приложенія эти въ обыкновенной продажѣ обходятся слишкомъ 20 р. с., слѣдовательно вдвое подписной цѣны на весь журналъ.

Подписавшіеся въ теченіи февраля до половины марта получаютъ журналъ со всѣми приложеніями.