

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

# ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 6.

5 ФЕВРАЛЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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

**Содержаніе:** Сѣверная Звѣзда (А. Сѣрова).—Замѣтки М. И. Гляйки (Статья вторая). — О первоначальной методѣ фортопьянной игры (М. Раппапорта). — Музыкальныя новости (Модеста З-па). — Концертъ въ Императорскомъ С.-Петербургскомъ Университетѣ. — Заграничныя новости.—Берлиозъ и Випрехтъ.—Первый дебютъ г-жи Надежды Богдановой (М. Раппапорта).—Александринскій театръ (Театрала). — Письмо къ Редактору (В. Стоюнина).—Матеріалы для исторіи Русскаго театра (В. Стоюнина). — Когреспонденція. Московскій театръ (Москвича).—Воронежъ.—Объявленіе.

ЕЩЕ

## О «СѢВЕРНОЙ ЗВѢЗДѢ» МЕЙЕРБЕРА.

Имя автора «Роберта» въ продолженіе цѣлыхъ двухъ десятковъ лѣтъ такъ гремитъ во всемъ образованномъ свѣтѣ, что появленіе его «новаго» произведенія на оперной сценѣ, даже въ наше время, не совѣмъ благопріятное для искусства, принимаетъ характеръ замѣчательнаго «событія». Такъ было по случаю «Сѣверной Звѣзды» въ Парижѣ, такъ повторилось въ Лондонѣ, въ Вѣнѣ, и у насъ въ Петербургѣ. Важностью такой музыкальной новости достаточно оправдывается помѣщеніе въ музыкальномъ Вѣстникѣ пастоящей статьи, послѣ замѣтокъ объ этой оперѣ, сдѣланныхъ уже А. Д. Улыбышевымъ и М. Я. Раппапортомъ (въ № 4). Притомъ же и ветеранъ нашихъ музыкальных артистовъ и редакторъ этого журнала прямо предоставили мнѣ, какъ постоянному сотруднику «Вѣстника» по части критическихъ статей, дать здѣсь обстоятельный отчетъ объ оперѣ, которая весьма сильно занимаетъ петербургскую публичку.

Читатели наши, уже изъ замѣчаній моихъ къ статьѣ Листа «о Робертѣ» могли замѣтить, что я не принадлежу къ числу жаркихъ приверженцевъ, фанатическихъ поклонниковъ Мейерберовой музыки, могли замѣтить, что отдавалъ полную справедливость заслугамъ этого громаднаго таланта, я никакъ не вижу въ немъ одного изъ свѣтилъ искусства, какъ смотрятъ на него иные, которые, нисколько не призадумываясь, ставятъ Мейербера не только-что выше всѣхъ современныхъ еще живущихъ композиторовъ (въ

томъ числѣ выше Обера и Россини), также выше Вебера, выше Спонтини, но даже ставятъ просто — на ряду съ первѣйшими геніями—на ряду, на примѣръ, съ Г. лукомъ, Моцартомъ, Бетховеномъ!!!

Такихъ отъявленныхъ «Мейерберистовъ» еще очень, очень много, и, къ сожалѣнію, даже между людьми, искренно любящими и понимающими музыку. Рѣшившись прямо высказывать убѣжденія совершенно-противоположныя, рѣшившись постоянно, при каждомъ случаѣ, «доказывать» Мейерберистамъ, до какой степени они заблуждаются, придавая своему полу-богу слишкомъ много значенія въ искусствѣ, придавая ему качества, которыхъ въ немъ нѣтъ и въ поминѣ, рѣшившись доказать, что пора наконецъ разжаловать Мейербера изъ безсмертныхъ геніевъ, въ замѣчательные, но преходящіе, эфемерные таланты—рѣшившись на все это, я знаю, что подниму противъ себя цѣлую бурю возраженій (къ сожалѣнію, вѣроятно не на бумагѣ, потому-что у насъ музыкальной полемики пока еще не существуетъ), да и не только что бурю возраженій, но цѣлый ураганъ негодованія, гнѣва со стороны Мейерберистовъ. Это негодованіе, этотъ гнѣвъ, закипятъ, заклокочутъ въ груди моихъ противниковъ тотчасъ послѣ этой статейки (для которой замѣчанія къ «Роберту» были только прелюдіей), но разряжутся, по обыкновенію, однимъ личнымъ, да и то еще неявнымъ недоброжелательствомъ (потому что у насъ не хотятъ еще различать лица литературнаго отъ его реальной личности). Тѣмъ не меньше я здѣсь, какъ всегда, буду высказывать свои убѣжденія прямо на чистоту, не стѣсняясь какими пибудь внѣшними условіями, и въ полной увѣренности что «правда» возьметъ свое.

Есть мнѣніе, что музыка будто бы дѣло вкуса, и судить, спорить о музыкальныхъ произведеніяхъ будто бы вовсе не слѣдуетъ, по избитой пословицѣ: «de gustibus non est disputandum». — Вамъ нравится Моцартъ, а для меня онъ скученъ, я восхищаюсь Мейерберомъ. — «Вы не любите романсовъ Варламова, а для меня это высшая прелесть». Вы падаете ницъ передъ Себастіаномъ Бахомъ, а для меня его музыка — просто несносная галиматья, какой-то случайный, безтолковый наборъ звуковъ». — И тѣ и другіе правы. Одинъ другому не указчикъ.... Будто бы?! Нѣтъ, господа, вы рѣшительно выпускаете изъ-виду условіе очень-важное, о которомъ мнѣ уже случилось намекнуть (въ пер-

вой статьѣ Вѣстника): условіе «истиннаго пониманія музыки» неразлучнаго съ знаніемъ дѣла, съ развитостью, образованностью вкуса.

Любовь къ Мейерберу и любовь, на примѣръ, къ Глуку или Моцарту вовсе не на однихъ и тѣхъ же ступенькахъ громадной, безконечной лѣстницы, о которой я тогда говорилъ. А такъ какъ въ музыкѣ Мейербера, строго и безпристрастно обсужденной, чрезвычайно много такихъ качествъ, которыя для вполне-развитаго музыкальнаго вкуса нестерпимы, и на оборотъ — почти постоянное отсутствіе всего, что составляетъ истинно-музыкальную красоту: всего, что плѣняетъ, восхищаетъ въ музыкѣ истинно музыкальной (въ Бахѣ, въ Гайднѣ, въ Бетховенѣ, въ Гукѣ, въ Моцартѣ, въ Россини, въ Мендельсонѣ и т. д.), то можно сказать прямо — кто искренно, въ самомъ дѣлѣ, любитъ музыку, положимъ, Бетховена, тотъ рѣшительно не можетъ восхищаться Мейерберомъ. — А если встрѣчается еще очень много «любителей музыки» въ которыхъ горячая любовь къ Бетховену (даже къ послѣднимъ его произведеніямъ!) преспокойно помѣщается рядомъ съ фанатическимъ поклоненіемъ Мейерберу, — то это значитъ только, что музыкальный вкусъ этихъ господъ еще не развитъ, что имъ не угодно отличать мишуру отъ золота, разноцвѣтные камешки отъ брилліантовъ.

Пора бы однакожь чтобы изысканное, преувеличенное, вычурное, шарлатански-эффектное, жеманное, анти-поэтическое не только что перестало стоять наравнѣ съ истинно-поэтическою мыслию, простою, искреннею, теплою, святою.... но перестало бы нравиться вовсе, и потеряло бы свою обманчивую прелесть, обнаружилось въ своемъ непривлекательномъ настоящемъ видѣ....

Странно было-бы отрицать въ Мейерберѣ огромный талантъ, отличный по оригинальности и силѣ воображенія и по многимъ другимъ, менѣе важнымъ, хотя блестящимъ качествамъ, но странно было бы также не видѣть, что въ наше время, призваніе этого таланта уже окончено, роль его исполнена. Листъ превосходно разработалъ эту мысль въ статьѣ о Робертѣ. Конечно, вся эта статья наклонена къ тому, чтобы придать какъ можно больше значенія Рихарду Вагнеру, его теоріямъ и его школѣ, однако въ приговорѣ Листа о Мейерберѣ есть глубочайшая правда.

Мейерберу слава досталась не легко, не тотчасъ при выступленіи на поприще опернаго писателя. До Роберта онъ былъ мало извѣстенъ. Съ успѣха Роберта имя его прогремѣло по всѣмъ концамъ свѣта. Но за то Робертъ былъ и остался самымъ блестящимъ, самымъ капитальнымъ произведеніемъ музы Мейербера (какъ Водовозъ — для Керубини, Весталка — для Спонтини, Иосифъ — для Мегюля, Фрейшюцъ — для Вебера, Фенелла — для Обера). Приговоръ массы никогда въ этихъ случаяхъ не ошибается. Успѣхъ «Гвельфовъ» уже не могъ сравниться съ успѣхомъ Роберта, ни въ самомъ Парижѣ, ни въ другихъ столицахъ. Успѣхъ «Осады Генга» — натяжка. Впечатленіе на массу, конечно, было, — но весьма слабое. Многіе «расчеты» Мейербера (а онъ весь «въ расчетахъ») рѣшительно не удались, ромъ одного, главнаго, впрочемъ, расчета: заинтересовать

своей новой оперой парижскую публику, а черезъ Парижъ и цѣлый свѣтъ.

Какъ и чѣмъ заинтересовать, какими правдами и неправдами обезпечить себѣ «успѣхъ» первыхъ представленій, какъ натянуть всѣ пружины общественнаго вниманія, какъ принесть ловкую минуту для спуска своего «новаго корабля», все это тайны Мейербера. И въ искусствѣ владѣть этими тайнами, никто съ нимъ и сравниться не можетъ. Не даромъ же его прозвали «величайшимъ дипломатомъ между музыкантами» или — *ad-libitum* — «величайшимъ музыкантомъ между дипломатами.» Не даромъ же остроумный Гейне постоянно величаетъ автора Сѣверной Звѣзды — сипьоромъ *Джакомо Макиавелли!*

Важная роль, предназначенная Мейерберу, въ исторіи оперной музыки, была уже исполнена Робертомъ; Гвельфы и Осада Генга продолжили эту роль, хотя дарованіе композитора пачало уже клониться къ упадку. Свѣжести мыслей, мелодическаго изобрѣтенія, хотя не первостепеннаго, но иногда очень удачнаго, очень драматическаго въ Робертѣ, уже гораздо меньше въ Гельфахъ; въ Осадѣ Генга еще и того меньше. Отсутствіе или слабость этой стороны, самой важной для опернаго композитора, надобно было замѣнить новыми небывалыми, необычайными эффектами, тѣмъ болѣе, что весь идеалъ Мейерберовской музыки именно эффектъ, яркій, рѣзкій, иногда чисто матеріальный.

Вычурность изобрѣтенія, обиліе этихъ искусно-придуманныхъ оригинальностей шла въ прогрессѣ обратной, въ отношеніе къ мелодичности. То есть: чѣмъ меньше мелодической мысли, тѣмъ болѣе вычуръ.

Въ терцетѣ послѣдняго акта въ Робертѣ — одна изъ главныхъ мелодій, притомъ плавнаго, серьезнаго характера, поручена *трубѣ* съ клананомъ (*trompette à clef*), чисто изъ желанія удивить новинкою. Въ Гвельфахъ романсу Рауля, въ первомъ актѣ, аккомпанируетъ не оркестръ, а одинъ альтъ (или, собственно, *viola d'amour*). Въ терцетѣ послѣдняго акта Гвельфовъ — соло для *басоваго* кларнета (*clarinette basse*). Все это — кокетство оригинальными эффектами, безъ которыхъ, въ сущности, очень легко было обойтись. Въ разсказѣ «сна» въ Осадѣ Генга — скрытки съ сурдинками, на самыхъ высокихъ нотахъ, а флейты на самыхъ низкихъ и басовый кларнетъ посаженъ не въ оркестръ, а *подъ полъ* сцены, въ сосѣдствѣ суфлера (но крайней мѣрѣ такъ требовалъ авторъ при постановкѣ оперы въ Парижѣ). Очень понятно, что теперь *послѣ* Роберта, Гвельфовъ и Осады Генга надобно было уже пуститься на какія-нибудь новенькія штучки, на прим.: эффектъ колокола уже не на сценѣ, а *подъ потолкомъ* театра, гдѣ-то около антерной ложки нятаго яруса, — эффектъ трели, замирающей далеко за кулисами, эффектъ вальса, гдѣ мелодію ведутъ въ унисонъ: контрабасы и маленькія флейтѣчки, а средина оркестра только аккомпанируетъ; эффектъ терцета изъ двухъ флейтъ и голоса примадонны, и т. д.

Замѣчательно, что Мейерберъ, Германецъ по рожденію, начиная съ Роберта, совершенно «офранцузился». Отрипуть всякую національность ему было чрезвычайно легко еще въ молодости, когда, прельстившись славой Россини, онъ покинулъ нѣмецкій стиль, въ которомъ до тѣхъ поръ сочинялъ



свою музыку, и сталъ прямо подражать Россини въ легкихъ формахъ модной итальянской школы (такъ написанъ «Sto-siato», опера, наиболѣе прославившаяся изъ итальянской эпохи Мейербера). Создавъ надобность догнать и даже опередить Россини передъ парижскою публикою, Мейерберъ рѣшился прежде всего прочаго, угодить избалованному вкусу Парижанъ. Онъ, просто, подольщался подъ этотъ вкусъ, и чѣмъ дальше, тѣмъ больше, такъ что парижская публика окончательно испортила талантъ Мейербера, а Мейерберъ окончательно развратилъ вкусъ парижской оперной публики.

Сильно ошибаются тѣ, которые находятъ музыку Мейербера *ильмецкою*! Это — французская музыка съ примѣсю *всѣхъ возможныхъ* оперныхъ стилей. Еще съ Весталки Спонтини Парижане полюбили отчасти подобное смѣшеніе стилей. У Спонтини главный характеръ музыки — декламаторство и какой-то офранцузенный итальянизмъ (въ формахъ весьма плоскихъ). То же направление (при другихъ, конечно, индивидуальныхъ качествахъ таланта) осталось въ единственной «серіозной» оперѣ Обера (Фенелла) и въ Карлѣ Смѣломъ, гдѣ Россини также «нарочно» старался угодить Парижанамъ.

Робертъ, Гвельфы и Осада Гента совершенно въ этомъ же стилѣ, съ примѣсю, конечно, разныхъ разностей изъ Вебера, изъ Шпора, изъ Россини, изъ позднѣйшихъ Итальянцевъ. Мейерберъ беретъ свое добро вездѣ, гдѣ его находятъ. По временамъ мелькаетъ въ немъ воспитанникъ аббата Фоглера, соученикъ Вебера; но столько же, если не гораздо чаще отражается въ его музыкѣ вліяніе Спонтини и Россини (которые, ужъ конечно, не Нѣмцы); иногда вліяніе французской комической музыки и наконецъ, въ послѣднее время, особенно — вліяніе современной *танцовальн*ой музыки. Почему же и за что пожаловали Мейербера въ представители нѣмецкой музыки, на ряду со Шпоромъ, Веберомъ, или даже — съ Бетховеномъ?! Вѣроятно за вычурность, которая для иныхъ кажется — глубокомысліемъ. Что какъ-то неловко ложится въ уши, то, навѣрное — трагическентально! И здѣсь опять вліяніе Парижа! У нихъ выдумана эта параллель между Мейерберомъ, Веберомъ и Гегелевскою философіею!!

Парижане кажется не догадались, что Мейерберъ самый вѣрный слуга *ихъ* требованій, *ихъ* капризовъ, самый ловкій приспѣшникъ для *ихъ* кухни!

И полюбуйтесь, какъ послѣдователенъ Мейерберъ въ правилахъ, которыми руководится въ своей дѣятельности, — полюбуйтесь, какъ упрямо, настойчиво проводитъ онъ однажды принятой принципъ.

По обстоятельствамъ, по личнымъ расчетамъ, ему пришлось занять мѣсто Спонтини при дворѣ Прусскомъ.

Въ качествѣ генерал-директора музыки въ Берлинѣ, онъ долженъ былъ посвятить свой талантъ на произведеніе съ сюжетомъ національно-прусскомъ. Это былъ: «Силезскій лагерь».

Въ эффекты этой оперы (главное дѣло по идеалу Мейербера) входили: военные марши на тему національныхъ прусскихъ военныхъ мелодій (Dessauer-Marsch и такъ далѣе), Цитеновскіе гусары, наконецъ игра на флейтѣ великаго Прусскаго Государя, Фридриха II (онъ очень любилъ му-

зыку, и часто игралъ на флейтѣ подъ руководствомъ учителя своего, Кванца). Эффектъ двухъ флейтъ (Фридриха II и флейтиста Кванца) въ соединеніи съ голосомъ Женни Линди (для которой опера была написана), явился будто самъ собою. И красова. ласята опера съ Женни Линдт, съ флейтамъ и со всевозможными военными эффектами, сперва на берлинской сценѣ, потомъ на вѣнской, — но осталась какъ-то въ родѣ *pièce d'occasion* и не гремѣла славою. Женни-Линдт между тѣмъ оставила Германію и поприще оперной пѣвицы. Опера: «Силезскій лагерь» или «Віелка» поступила въ архивъ.

Мейерберу жаль было своей работы. «Вотъ что значитъ работать не для Парижа!» — подумалъ онъ, — «только тамъ умѣютъ меня цѣнить! только тамъ фабрикуется всесвѣтная слава человѣка или вещи! Подумалъ — и рѣшился дать свою музыку къ Силезскому лагерю на *парижской* сценѣ. Но — сюжетъ національный прусскій, почти *pièce d'occasion* и для Парижанъ не будетъ интересенъ? Какъ же быть?—А Скрибъ-то у насъ на что?—Давай сюда Скриба. Великій мастеръ на оперные тексты какъ разъ къ данной музыкѣ приплететъ какой нибудь интересный, пикантный сюжетецъ. Интересный, пикантный въ парижскомъ смыслѣ. Къ сюжету, на-скоро придуманному королемъ либреттистовъ, конечно, не могли подойти кстатіи очень и очень многія подробности музыки (Дессаурскій маршъ, дуэтъ на флейтахъ и т. д.). Но что за дѣло! Пройдетъ какъ-нибудь, благодаря «ловкой» выдумкѣ главной основы. Рѣшено, сдѣлано — *et vogue la galère!*

Какъ же не любоваться находчивостью Джакомо Макіавелли!

Музыка къ Силезскому лагерю, подогрѣтое и пеособенно вкусное блюдо, является на парижскомъ театрѣ Комической оперы, нарушаетъ всѣ преданія французскаго комическаго стиля, приходится очень неловко къ новозобрѣтенному сюжету, — между тѣмъ, не смотря на все это, производитъ желанный Мейерберомъ результатъ, то есть имѣетъ *громкій* успѣхъ, облетаетъ всю Европу на крыльяхъ молвы, и снова, рикшетомъ, красуется на сценахъ берлинской и вѣнской!

О величайшій дипломатъ между композиторами!

(Продолженіе въ слѣдующемъ номерѣ).

А. СЪРОВЪ.

## ЗАМѢТКИ М. И. ГЛАЗКИ

ОБЪ ИНСТРУМЕНТОВКѢ.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ.

Приложеніе инструментовки къ музыкальному сочиненію.

Въ способѣ пользоваться средствами оркестра есть три оттънка, конечно, не рѣзко разграпиченные, но довольно ясно выступающіе въ сочиненіяхъ извѣстныхъ композиторовъ.

А именно вотъ какіе оттънки:

1) *Нормальное употребленіе инструментовъ* (usage), какъ

въ классическихъ образцахъ, гдѣ все на мѣстѣ, все законно, органически оправдано идеею сочиненія.

2) *Злоупотребленіе* (abus), крайности, преувеличенія.

3) *Кокетство* (coquetterie), щеголянье тою или другою стороною оркестровки, тѣмъ или другимъ сочетаніемъ звуковъ, тѣмъ или другимъ отдѣльнымъ инструментомъ.

#### I. Употребленіе.

Должно предварительно замѣтить объ оркестрѣ, что онъ можетъ быть троякій: а) оркестръ театральнѣй; б) оркестръ для церкви и ораторіи; в) оркестръ симфоническій или концертный.

а) Положеніе *театральнаго* оркестра, наравнѣ съ партеромъ (или ниже его) и подъ ногами пѣвцовъ—не совсѣмъ выгодно въ акустическомъ отношеніи. Отъ того театральнѣй оркестръ состоитъ въ болѣеи зависимости отъ акустическихъ условій (отъ резонанса) залы, чѣмъ другіе оркестры. Зала иныхъ театровъ невыгодна для низкихъ регистровъ оркестра: эти регистры въ нихъ глухи и неуравновѣшаны съ лснымъ «medium» и весьма ярко-выдающимися звуками высокихъ флейтъ и гобоевъ. Для такихъ театровъ надобно писать смычковые инструменты (особенно въ басахъ) выше нежели обыкновенно пишутъ, при другихъ условіяхъ. Вообще въ театральномъ оркестрѣ должно быть больше расчета на *массивность*. Употребленіе оркестра въ *tutti forte* и ff. — т. е. распредѣленіе аккорда между всею массою струнныхъ и духовыхъ инструментовъ, дѣло весьма не легкое и требуетъ большой опытности; но правила тутъ, какъ и вообще при эстетической сторонѣ инструментровки, передать невозможно. Все зависитъ отъ мысли, отъ намѣренія автора.

б и в) Въ оркестрѣ для церкви и ораторіи, гораздо болѣе, чѣмъ въ театрѣ можно допустить расчетъ на сочетанія отдѣльных инструментовъ, отдѣльных инструментальныхъ группъ. Въ симфоническомъ оркестрѣ, натурально, еще болѣе. Разумѣется, эти чисто-инструментальныя сочиненія представляютъ гораздо болѣе свободы для инструментровки, чѣмъ оперы и ораторіи, потому что при участіи человѣческаго голоса въ хорахъ и соло, оркестръ уже всегда отодвигается на второй планъ, и употребленіе средствъ оркестра безпрестанно должно быть соображаемо со средствами вокальными. *Покрывать* голоса оркестромъ, дѣло весьма не эстетическое (а какъ часто, въ наше время, композиторы забываютъ объ этомъ условіи)!

Касательно *употребленія* разнородныхъ средствъ оркестра вообще въ музыкальномъ сочиненіи, правилъ почти не существуетъ. Инструментовка находится въ прямой зависимости отъ самаго творчества музыкальнаго. Красота музыкальной мысли *вызываетъ* красоту оркестра. Еслибъ мы, положимъ, не знали твореній Генделя, Баха, Глюка, въ оркестрѣ, не видали бы ихъ партитуръ, великолѣпная красота ихъ мыслей при изученіи музыки ихъ за фортепiano, должна была бы поручиться намъ за неподражаемую красоту ихъ инструментровки. И въ самомъ дѣлѣ оркестръ ихъ удивителенъ, не смотря на бѣдность тогдашнихъ инструментальныхъ силъ, относительно нашего, послѣ-бетховенскаго времени. Благоустроенность музыкальной архитектоники, чѣмъ ни цѣпнрушима соразмѣрность цѣлаго и частей, въ

Гайдновой музыкѣ, отражается и въ его оркестрѣ, постоянно-изящномъ отъ высшей соразмѣрности и благоустроенности. Нигдѣ нѣтъ шума и преувеличенности.

Въ оркестрѣ Бетховена отражается прежде всего сила, могущественное величіе его фантазій.

Какія могутъ быть *общія* правила па счетъ оркестровки, когда, напимѣръ, въ симфоніяхъ Бетховена, въ каждой совершенно другой, новѣй оркестръ, не похожій на оркестръ другихъ его же симфоній. Сравните, напимѣръ, четвертую (B-dur) съ пятою (C-moll) или шестую (насторальную) съ восьмою, хотя и шестая и восьмая въ одномъ и томъ же тонѣ (F).

Надо обратить вниманіе, какъ великіе мастера оркестраго дѣла владѣютъ постепенностью, *градаціею* силъ оркестра, никогда не забывая, что сила «въ музыкѣ какъ и вездѣ», качество часто-относительное. Никакое страшное fortissimo (fff) съ 3-мя тромбонами, офеклендою и прочими громогласными орудіями, не сравнится въ эффектѣ съ простымъ forte оркестра, безъ тромбонровъ и безъ шумныхъ инструментовъ, если это forte выгодно распредѣлено между самыми сильными, естественными звуками каждаго инструмента, и если оно, въ полномъ согласіи съ идеею сочиненія, ловко, умно *подготовлено* предъидущимъ (для образца такого приготовленія можно указать на вступленіе 1-го Allegro, (l'entrée de Allegro) послѣ интродукціи, Adagio—въ 4-й симфоніи Бетховена). Это приготовленіе эффекта «forte» можетъ иногда пачаться очень рано, т. е. съ самаго начала пѣсы, и, разумѣется, что тутъ столькоже важно какъ употребленіе инструментовъ, *неупотребленіе, отсутствіе, исключеніе* иныхъ изъ нихъ, которое въ первый разъ зазвучать въ приготовляемомъ forte или fortissimo. Такъ въ увертирѣ Керубини къ Водовозу (les deux journées) при вступленіи allegro, послѣ интродукціи piano и adagio, для ff, пущены 4 вальгорна въ одну ноту. Такъ въ насторальной симфоніи, только въ самомъ сильномъ разгарѣ бури вступаютъ *тромбоны*, до того молчавшіе, съ самаго начала симфоніи \*).

Инструментовка, точно также какъ контрапунктъ и вообще гармоническая обдѣлка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль. Это особенно важно въ театральнѣй музыкѣ. Мелодія вокальныхъ партій — для полного изящества своего никогда не должна быть слишкомъ рѣзко обрисована, не должна очень слишкомъ опредѣленно очерчена и съ ритмической стороны. Такая рѣзкость, опредѣленность мелодическихъ линій тотчасъ превращаетъ всякій напѣвъ въ чисто-танцевальный \*\*).

Дѣло гармоніи (сколько можно рѣже четырехголосной,

\*) Гайднъ, въ ораторіи «Четыре времени года». (Die Jahreszeiten), чтобы сколько можно ярче выставить звуки четырехъ роговъ (Waldhörner), въ слопѣ охоты, въ двухъ предъидущихъ нумерахъ ораторіи обошелся безъ вида орнровъ вовсе!— У Моцарта также много примѣровъ подобной экономіи, особенно въ Волшебной флѣйтѣ. Можно замѣтить здѣсь, кстати, что у Бетховена, въ двухъ симфоніяхъ, съ рѣшительно воинственнымъ характеромъ и съ безпрестанными «fortissimo» — въ седьмой (A-dur) и осьмой (F-dur) *нѣтъ ни одного тромбона*. А. Сирозъ.

\*\*) Вотъ слабая сторона мелодическихъ мыслей Верди и очень многихъ другихъ авторовъ. Они на каждомъ шагѣ выпадаютъ въ танцевальность. Иные, какъ Мейербергъ, дѣйствуютъ въ этомъ случаѣ даже по расчету, зная, до какой степени эти плясовые, рѣзко-ритмованныя мелодіи привлекутъ большинство слушателей. А. С.



всегда нѣсколько тяжелой, запутанной) и дѣло оркестровки (сколько можно болѣе прозрачной) *дорисовать* для слушателя тѣ черты, которыхъ нѣтъ и не можетъ быть въ вокальной мелодіи (всегда нѣсколько неопредѣленной, — *un peu vague* — въ отношеніи драматическаго смысла): оркестръ (вмѣстѣ съ гармонизаціею) долженъ придать музыкальной мысли опредѣленное значеніе и колоритъ, — однимъ словомъ, придать ей характеръ, жизнь.

При такомъ значеніи оркестра ясно, что выборъ инструмента въ томъ или въ другомъ случаѣ имѣетъ чрезвычайную важность, чрезвычайное вліяніе на эффектъ музыки — но тайна этого выбора подсказывается только *талантомъ* — теорія тутъ безсильна.

2. *Злоупотребленіе* — противоположность употребленія, слѣдовательно и здѣсь точныхъ правилъ можетъ быть столько же мало. Всякое преувеличеніе, чрезмѣрный шумъ оркестра, также какъ и тоскливая его недостаточность, умышленная бѣдность, насилуваніе средствъ каждаго инструмента на эффекты или на способы выраженія, ему не свойственныя, все это — злоупотребленія. Самая грубая, каррикатурная степень этой непохвальной стороны — маэстро Верди. Родоначальникомъ же злоупотребителей оркестра должно признать одного изъ величайшихъ гениевъ музыкальных, именно Россини. Въ его операхъ, особенно въ первой его манерѣ (до графа Ори и Карла Смѣлаго) образцы чрезвычайно усиленныхъ, преувеличенныхъ эффектовъ, которые потомъ перешли во всѣ позднѣйшія итальянскія и французскія партитуры. Мейерберъ также сильно причастенъ грѣху злоупотребленія.

Можно еще замѣтить, что Россини, первый изъ оперныхъ композиторовъ, ввелъ манеру писать партитуру — съ фортепіаннахъ импровизаціи. Это ясно отражается въ увертюрахъ къ его операмъ. Форма аккомпанимента отрывистыми аккордами на каждую четверть, столько любимая итальянцами — чисто фортепіанная. На скрипкахъ она превращается въ весьма непріятный *лай*, слѣдовательно несвойственна смычковымъ инструментамъ. (Такого рода «batteries» въ полномъ аккордѣ иногда чрезвычайно эффектны въ массѣ духовыхъ, если употреблены кстатѣ и съ полнымъ знаніемъ дѣла, какъ напримѣръ, въ Allegretto (B-dur) 8-й симфоніи Бетховена). Итальянцы — россиписты очень часто поручаютъ духовымъ, особенно вальдгорпу, жеманное пѣніе, задуманное иногда чисто для голоса, если не для фортепіано. (Мажорный мотивъ въ Allegro увертюры Севильскаго цирюльника — и въ безднѣ другихъ мѣстъ). Между тѣмъ какъ мелодическая фраза — вокальная и фраза инструментальная очень различаются въ условіяхъ. Соло кларнета въ Adagio 4-й симфоніи Бетховена никакимъ голосомъ не можетъ быть исполнено; и на оборотъ: весьма-красивая мелодія вокальная будетъ каррикатурна въ исполненіи на духовомъ инструментѣ, иногда даже на скрипкѣ, несравненно болѣе гибкой, менѣе специальной, чѣмъ духовые.

О шумѣ и громѣ злоупотребителей оркестра нечего распространяться. Уже довольно извѣстно, что тутъ — въ опер-

номъ и балетномъ оркестрѣ, давно потеряна всякая мѣра, всякое эстетическое приличіе \*).

### 3. Кокетство.

Довольно трудно провести границу между кокетствомъ въ инструментовкѣ и между нѣкоторыми сторонами истинно-изящнаго употребленія оркестра въ случаяхъ граціозности, щеголеватости (*élégance*). Мѣриломъ здѣсь должно быть именно — *щеголанье* иными эффектами оркестра, въ ущербъ высшему эстетическому значенію и соразмѣрности. Серіозный, мыслящій человѣкъ никогда не можетъ быть щеголемъ (*élégant*), точно также какъ миловидная деревенская красавица отнюдь не нуждается въ изящныхъ произведеніяхъ гостиннаго двора. Композиторъ, серіозно понимающій искусство, мыслитель въ области звуковъ, никогда не дозволитъ себѣ сдѣлать оркестръ слишкомъ *наряднымъ* — не дозволитъ щеголять тѣмъ или другимъ сочетаніемъ инструментовъ, тѣмъ или другимъ приемомъ, хотя бы, въ самомъ дѣлѣ, чрезвычайно-эффектнымъ.

Съ этой стороны нельзя иногда избавить отъ упрека и такихъ композиторовъ, которые *превосходно владѣли оркестромъ* и во многомъ доходили до истинной изящности въ инструментовкѣ. (Веберъ, опять Россини и Мендельсонъ). Не кокетство ли эффектныя пассажи скрипокъ въ увертюрѣ Карла Смѣлаго, въ увертюрѣ Оберона? — Не кокетство ли любимый приемъ Мендельсона — соло виолончелей и кларетовъ при переломѣ каждой изъ его концертныхъ увертюръ? — Но, повторяю, слишкомъ трудно опредѣлительно расграничить кокетство въ инструментовкѣ и истинно-изящное употребленіе силъ оркестра, сообразно предмету и цѣли автора. Напримѣръ по одному заглавію «Concert-overture» видно уже, что здѣсь допускается въ оркестрѣ гораздо больше расчета на виртуозность, на эффектность инструментовки, чѣмъ въ увертюрахъ для театральнахъ пьесъ, и такъ далѣе.

Можно замѣтить однако вообще, что пристрастіе композиторовъ къ извѣстнымъ формамъ, извѣстнымъ приемамъ оркестровки — такая же вредная *односторонность*, какъ манерность въ исполнителѣ музыки.

## О ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ МЕТОДѢ ФОРТЕПІАННОЙ ИГРЫ.

Германія, безспорно, первая страна, въ которой музыка вошла, въ строжайшемъ смыслѣ, въ программу всякаго породнаго воспитанія. Французы, которые вообще не очень

\*) Вотъ по этому поводу слова одного вѣмецкаго музыкальнаго критика: «Въ прежнее время, въ употребленіи рѣзкихъ мѣдныхъ инструментовъ наблюдали расчетливость, экономію; ихъ сильный эффектъ прибегали для сильныхъ рѣшительныхъ минутъ драматическаго дѣйствія, трубы звучали для выраженія побѣднаго ликовація, праздничной торжественности и т. д.

«Теперь иначе: трещаніе трубъ встрѣчается въ операхъ поминутно; только ошъ даютъ настоящую приправу, пряность оркеструму соусу.

«Безъ *четырехъ* вальдгорновъ, *трехъ* тромбоновъ, *двухъ* тромпетъ, литавръ, большого барабана и т. д. и сельская дѣвушка не поетъ своей влюбленной пѣсенки, и узникъ не выражаетъ своей скорби, и изрлтанъ не продаетъ своихъ эликсировъ и т. д. Настоящую гранцу давно переиначили, и о возвращеніи приличія и соразмѣрности никто больше не думаетъ». Это писано Зейфридомъ въ 1836 году, а въ послѣдніе двадцать лѣтъ это зло, конечно, не поправилось; напротивъ: увеличилось до степени невѣроятной. А. С.

музыкальны, за исключеніемъ развѣ водеvil'наго пѣнія и застольныхъ куплетовъ, стали позетавать въ послѣднее время противъ игры на фортепіано. Парижскій фельетонистъ брюссельскаго журнала *Independance Belge* не упускаетъ случая задѣвать своими каламбурами фортепіано, и преслѣдуетъ этотъ инструментъ безъ пощады. Справедливо-ли это?

И да — и нѣтъ.

Почему да? Потому-что фортепіано сдѣлалось такимъ *обыденнымъ* инструментомъ, что во многихъ, даже небольшихъ квартиркахъ *меблировка* была бы несовершенна, еслибы не было фортепіано. И такъ фортепіано сдѣлалось уже *мебелю*, точно стулъ, кресло и столъ. Но такъ какъ каждая мебель должна имѣть свое назначеніе, свое употребленіе, то и къ фортепіано приковываютъ дѣтей и заставляютъ ихъ барабанить на инструментахъ, часто издающихъ *кострюльные* звуки.

Въ этомъ, наиболѣе распространенномъ, значеніи фортепіано дѣйствительно заслуживаетъ гоненій и преслѣдованій.

Но въ высокомъ смыслѣ фортепіано, *оживляемое*, такъ-сказать, не только великими артистами, посвятившими себя этому искусству но и талантливыми любителями, занимающимися съ любовью и добросовѣстно, инструментъ этотъ сохраняетъ свою пріятность, свою мелодичность и — что ни говорите, — не скоро будетъ вытѣсненъ изъ салоновъ.

Конечно, одно изъ главныхъ условій: *хорошій* инструментъ: но въ этомъ отношеніи у насъ, слава Богу, недостатка нѣтъ.

Въ послѣднее время любовь къ музыкѣ распространилась и у насъ до того, что нынѣ музыка принадлежитъ къ числу главнѣйшихъ условій воспитанія. Отцы семейства, имѣющіе малѣйшую возможность, начиная воспитывать своихъ дѣтей, запасаются инструментомъ и учителемъ; въ особенности при воспитаніи дѣвнцъ музыка неотъемлемое условіе. У насъ такое множество учителей, что выборъ весьма затруднителенъ, тѣмъ болѣе, что, къ сожалѣнію, есть много такихъ лицъ, которые имѣя сами ограниченныя познанія, берутся учить другихъ; затрудненіе это въ особенности ощутительно для родителей, незнающихъ музыку. Мы считаемъ обязанностію обратить вниманіе на важную ошибку нѣкоторыхъ лицъ, полагающихъ, что при началѣ музыкальнаго образованія *все равно, кто бы не училъ*, что нѣтъ *еще* надобности въ опытномъ учителѣ, что къ нему можно будетъ обратиться ужетогда, когда ученикъ или ученица достигнутъ нѣкоторой степени совершенства. Вотъ главный источникъ того, что нерѣдко самые прекрасные таланты пропадаютъ; что обучавшіеся продолжительное время принуждены въ-послѣдствіи оставить музыку, или при хорошихъ способностяхъ, попадаютъ въ число посредственностей. По нашему мнѣнію, *первоначальная* хорошая метода необходимое условіе будущихъ успѣховъ, какъ хорошій фундаментъ при постройкѣ дома.

Поговоримъ собственно о фортепіанной игрѣ.

Ребенокъ шести лѣтъ въ состояніи уже учиться; но нужно непременно стараться всѣми средствами возбуждать въ немъ охоту, слѣдовательно, въ началѣ отнюдь не утомлять его; а потому намъ кажется, что сначала достаточно для ребенка *полчася урока*, и гораздо полезнѣе было бы, вмѣсто трехъ или четырехъ разъ въ недѣлю, заниматься

имъ ежедневно: съ тѣмъ, чтобы малюткѣ не нужно было упражняться одному. Весьма естественно, что родители, любя своихъ дѣтей, съ нетерпѣніемъ ждутъ доказательствъ ихъ успѣховъ, въ слѣдствіе чего много взъ учителей, въ угожденіе имъ, *спѣшатъ*, и исполняя просьбу родителей, стараются, чтобы дитя выучилось, какъ говорится, *хоть чтонибудь сыграть*.

— Ахъ, говорятъ иные учителя, скоро папа имянинникъ, пельзля-ли, чтобы Анята сыграла ему какую нибудь піесу въ *сюрпризъ*.

— А что, *mademoiselle*, говоритъ иногда учительницѣ мамаша: моя Софи совсѣмъ устала отъ упражненій гаммъ, нельзя ли кадриличекъ или полечку; чрезъ двѣ недѣли у насъ вечеръ, недурно бы и намъ показать, что и мы выучились чему-либо. Послушайте, какъ Машенька П... разыгрываетъ; а вѣдь тоже учится не болѣе года.

Часто скромная учительница, опасаясь лишиться средствъ содержанія, соглашается, хотя нерѣдко убѣждена въ замѣчательномъ талантѣ ребенка, требующаго серіознаго и постепеннаго развитія.

Подобныхъ-то случаевъ необходимо избѣгать. Терпѣніе великая добродѣтель и не въ одной музыкѣ. Всего труднѣе и скучнѣе для дитяти наука о нотахъ и раздѣленіи ихъ. Мы неоднократно были свидѣтелями, при урокахъ, горькихъ слезъ ребенка и досады учителя. Нельзя-ли этого избѣгнуть? Къ чему спѣшить? Не время-ли будетъ запясть малютку нотами, когда его способности будутъ уже нѣсколько развиты? Тогда безъ труда пойметъ онъ то, что въ началѣ казалось невозможнымъ. Мы полагаемъ, что по крайней мѣрѣ на полгода можно ребенка освободить отъ несносныхъ ему нотъ, а все стараніе употребить на то, чтобы онъ держалъ хорошо руки, придать пальцамъ его гибкость и, по возможности, бѣглость (*vélocité*), а что главное, развитъ его слухъ. Для этого съ самаго начала нужно запясть ребенка упражненіями для пяти пальцевъ; упражненія эти онъ можетъ играть наизусть, но, разумѣется, учитель долженъ обращать вниманіе на правильное расположеніе пальцевъ (*doigté*). Упраженія для пяти пальцевъ должны быть разнообразны и, по возможности, мелодическія; этимъ уже развивается и слухъ и охота въ малюткѣ. Безъ сомнѣнія, слухъ болѣею частію дается природою, но упражненіями можно его развивать и улучшать.

Когда ребенокъ порядочно уже разыгрываетъ упражненія для пяти пальцевъ, тогда только начать гаммы и упражненія въ видѣ маленькихъ піесъ, въ одну, двѣ строчки, все еще *наизусть*. При томъ упражненія должны быть въ тонахъ попеременно *major* и *mineur*; ребенокъ, привыкая къ этимъ переменамъ, легко послѣ будетъ ихъ различать. Какъ гаммы, такъ и упражненія должны разыгрываться тихо, но ровно, всѣми пальцами съ одинаковою силою; а потому, ударяя въ клавиши тихо, есть возможность наблюдать за всѣми пальцами; ибо необходимо стараться приобрѣсти ровную силу, какъ главное условіе ровной игры.

Разумѣется, съ приобрѣтеніемъ силы, постепенно можно ускорять и темпъ. Многіе полагаютъ, что приучая ребенка играть наизусть небольшихъ упражненій и мелодій, онъ будетъ играть ихъ неправильно и отстанетъ отъ навыка скоро читать



поты; повторяемъ, что при тщательномъ надзорѣ учителей, а въ особенности родителей, такая метода принесетъ большую пользу учащимся, ибо этимъ развивается еще музыкальная память ребенка. При чемъ недурно разыгрывать легонькія піесы въ 4 руки, тоже паузистъ; это самое лучшее практическое обученіе такта (mesure).

Когда и руки хорошо уложены, и въ пальцахъ приобрѣтена въ нѣкоторой степени гибкость, тогда можно приступить къ потамъ, но не спѣша и не утомляя ребенка правилами. Въ началѣ лучше избрать практической путь, т. е. учить по нѣскольکو потъ, которыя ребенокъ долженъ отыскивать въ какой-либо піесѣ, и, называя ударять; послѣ, не называя, прямо уже ударять; и такимъ-образомъ привыкать скоро читать поты. Излагая самымъ краткимъ и яснымъ образомъ раздѣленіе потъ, можно заставлять ребенка играть имъ паузистъ упражненія и мелодіи играть по потамъ, не считая; а вмѣстѣ съ тѣмъ и предлагать ему новыя маленькія піесы. Разыгрывая поты, тщательно продолжать упражненія и гаммы; при упражненіяхъ необходимо обращать вниманіе на постепенность; для этого совѣтуемъ держаться Черпи и Крамера \*).

Когда ребенокъ уже хорошо понимаетъ раздѣленіе потъ, то, чтобы приучить его къ такту, необходимо съ нимъ разыгрывать піески въ четыре руки. Тутъ уже можно обращать вниманіе на правильное и скорое чтеніе потъ.

Такимъ путемъ слѣдуетъ продолжать до 8-ми-лѣтняго возраста. Весьма достаточно, когда ребенокъ начнетъ учиться серьезно 8-ми лѣтъ, т. е. заниматься теоріею. До этого времени, слѣдуя указаннымъ нами практическимъ путемъ, у ребенка будутъ уже развиты и слухъ и охота; а что главное: онъ будетъ уже обладать въ нѣкоторой степени механизмомъ, столь необходимымъ въ фортепианной игрѣ.

У кого есть возможность, тому совѣтуемъ, непременно приучать ребенка съ самаго начала къ хорошему инструменту; для слуха и ровной игры это весьма важно.

И такъ безъ сомнѣнія два главнѣйшія условія для фортепианной игры—отличный инструментъ и опытный учитель. Ни въ одномъ, ни въ другомъ въ Россіи недостатка нѣтъ. Все затрудненіе въ выборѣ. Постараемся, по крайней мѣрѣ, убѣжденію, указывать нашимъ читателямъ, на лучшихъ по этой части дѣятелей. При случаѣ упомянемъ объ извѣстныхъ нашихъ учителяхъ и ихъ методахъ. Безспорно у насъ въ Петербургѣ первое мѣсто принадлежитъ гг. Гензелю, Лешетницкому, Герке и Фракману. Изъ нихъ г-нъ Лешетницкій поселился у насъ не такъ давно, но своимъ замѣчательнымъ талантомъ какъ виртуозъ-композиторъ и учитель обратилъ на себя всеобщее вниманіе и сдѣлался любимцемъ нашей публики. Въ настоящее время у насъ знаменитый пианистъ Антонъ Контскій. Онъ знаменитъ не только какъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ виртуозовъ, но въ Парижѣ и Берлинѣ онъ прославился и какъ профессоръ музыки. Его необходимый руководитель одобренъ Парижскою Консерваторіею, и многіе, слѣдуя указанной имъ методѣ, сдѣлали за-

мѣчательные успѣхи. Мы слышали, что г. Контскій намѣренъ поселиться у насъ и, безъ сомнѣнія, уроки этого европейскаго артиста принесли бы большую пользу обучающимся музыкѣ.

Говорятъ и въ Москвѣ много хорошихъ учителей и вѣроятно корреспондентъ нашъ сообщитъ намъ о нихъ свѣдѣнія. Недавно мы познакомились съ однимъ изъ нихъ, П. В. Мусковымъ, пріѣхавшимъ въ Петербургъ на нѣсколько дней. Мы слышали превосходную игру этого молодаго пианиста и были въ восторгѣ отъ его прекраснаго таланта, тѣмъ болѣе, что онъ нашъ, Русскій. Въ игрѣ его много чувства, увлеченія и вмѣстѣ съ тѣмъ спокойствія, механизмъ во всѣхъ отношеніяхъ безукоризненный. Замѣтно, что онъ съ успѣхомъ воспользовался совѣтами Антона Григорьевича Контскаго, который отъ души полюбилъ его и, какъ истинный артистъ съ радушіемъ оказалъ содѣйствіе талантливому собрату. Мы слышали, что г-нъ Мусковъ пользуется въ Москвѣ всеобщимъ уваженіемъ и увѣрены, что онъ этого вполне заслуживаетъ.

Отъ пианистовъ перейдемъ къ самому фортепиано. Послѣ отъѣзда Вирта, безъ сомнѣнія первое мѣсто въ числѣ фортепианныхъ мастеровъ занимаетъ г. Беккеръ, инструменты котораго сдѣлались извѣстными во всей Россіи. Онъ довелъ механизмъ до высшей степени совершенства; сила, въ соединеніи съ пѣвучестью звука, удивительна. Г. Беккеръ увеличилъ значительно свою фабрику и все-таки на силу успѣваетъ удовлетворять многочисленнымъ требованіямъ желающихъ покупать у него инструменты.

Кромѣ г. Беккера у насъ есть еще нѣсколько усердныхъ и добросовѣстныхъ фабрикантовъ, съ которыми при случаѣ постараемся познакомить нашихъ читателей. Наша матушка Россія велика и одинъ не можетъ удовлетворить всѣхъ.

На дняхъ мы посѣтили фабрику г. Бека \*) и нашли въ его инструментахъ тщательную отдѣлку, прочный механизмъ и пріятный звукъ. Но въ особенности рекомендуемъ его пианино и фортепиано (Piano carré). Не каждый имѣетъ возможность приобретать рояль и хорошее фортепиано находка для недостаточнаго семейства. Фортепиано г. Бека, лучшія въ Петербургѣ, и для многихъ могутъ замѣнить рояль. Эту отрасль г. Бекъ довелъ до высокой степени совершенства и совѣтуемъ обратить вниманіе на произведенія этого фабриканта. Цѣны г. Бека весьма умѣренны, а это весьма важно.

Желая по возможности содѣйствовать музыкальному образованію нашихъ юныхъ читателей, мы рѣшились высказать нѣсколько совѣтовъ изъ теплаго къ нимъ участія; но безъ сомнѣнія бѣглыя наши замѣтки не могутъ еще служить руководствомъ, и мы постараемся помѣщать въ «Вѣстникѣ», подробныя и постепенныя наставленія, по разнымъ отраслямъ музыкальнаго воспитанія; въ этихъ случаяхъ прибѣгнемъ къ совѣтамъ людей свѣдущихъ и опытныхъ по этой части и съ удовольствіемъ спѣшимъ сообщить нашимъ читателямъ, что въ отношеніи фортепианной игры намъ общалъ свое содѣйствіе Антонъ Григорьевичъ Контскій, котораго благодаримъ впередъ отъ всей души.

М. РАППОРТЪ.

\*) Въ послѣдствіи, когда механизмъ доведенъ уже до извѣстной степени совершенства, безъ сомнѣнія «Необходимый руководитель» для пианиста, Антона Контскаго (см. № 1-й Вѣстн.) можетъ принести ощутительную пользу желающимъ усовершенствоваться въ фортепианной игрѣ.

\*) На В. О. въ 4-й линіи, въ домѣ купца Бука № 32.

## МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ.

1) *Послѣдняя (5-я) тетрадь Спѣвника (Spiewnik) В. М. Кажинскаго.*

Ожиданія наши оправданы. И послѣдняя тетрадь этого замѣчательнаго сборника романсовъ, также изобилуетъ истинно-музыкальными красотами, какъ и четыре предыдущія тетради.

Просмотримъ по порядку всѣ нумера этой заключительной части.

№ 25. «Пѣсенка литовской жницы» — *Fis moll*  $\frac{2}{4}$ . *Moderato*. Мелодія чисто-національная. Собственно пѣснѣ предшествуетъ (*pastusza fujarka*) рожокъ пастуха (*le chalumeau*), также въ  $\frac{2}{4}$ , но безъ дѣленія на такты. Напѣвъ записанъ композиторомъ съ натуры отъ ноты до ноты (какъ онъ самъ мнѣ о томъ заявилъ). Подъ такого рода простодушіе музыкальное трудно поддѣлаться. Здѣсь, какъ и во всей пѣснѣ характеръ заупыный и исполненный сельской граціи. Въ заключительномъ ритурнелѣ опять слышенъ пастушій рожокъ (*fujarka*).

№ 26. «Полевой цвѣтокъ» — опять пѣсколько въ пасторальномъ родѣ. *A-dur*  $\frac{2}{8}$  *Allegretto*. Мелодія и акомпаниментъ очень-граціозны, весьма красивы; впрочемъ безъ особенной оригинальности. По случаю именно этого красивенькаго романса, невольно какъ-то приходитъ на мысль: зачѣмъ такой даровитый и образованный музыкантъ, какъ В. М. Кажинскій, не поставитъ себѣ правиломъ стремиться въ свою очередь къ нѣкоторой реакціи противъ всеобщей «изпѣженности», въ наше время господствующей въ музыкѣ. Очень многіе композиторы, въ томъ числѣ и знаменитый Мендельсонъ чрезвычайно «избаловали» общій вкусъ этимъ нѣжнымъ колебаніемъ ритма въ  $\frac{6}{8}$ , въ  $\frac{3}{8}$  и этими мелкими тающими хроматическими интервалами въ голосѣ и въ аккордахъ — (какъ аподжіатуры и проходящія ноты — *durchgehende Noten*). — Пріятно, граціозно, споры нѣтъ, но столько конфетъ хотя бы и самыхъ нѣжныхъ, самыхъ «тающихъ» — порча для музыкальнаго желудка.

№ 27. «Къ моему фортепіано»  $\frac{3}{8}$  и опять *Fis-moll* (5-я тетрадь Спѣвника особенно-щедрѣе на *три діэза*). И къ этому номеру относится маленькій упрекъ въ изпѣженности, хотя мелодія — *Andantino*, въ родѣ меланхолической польки-мазурки — очень мила. Родственность съ музыкой Шопена здѣсь видна въ каждомъ тактѣ. Необыкновенно-граціозна мелодическая фраза при переходѣ въ *D-dur*. (На стр. 117). Жаль, что композиторъ очень не на долго остался въ этой свѣтлой тональности, и поскорѣе повернулъ опять домой, въ *Fis-moll*.

Въ заключительномъ ритурнелѣ фортепіанный, Шопеновскій элементъ выступилъ еще яснѣе, тѣмъ въ самомъ романсѣ.

№ 28. «Пѣснь поэта». *Des-dur*  $\frac{4}{4}$ . *Andante*. Красивая мелодія, нѣсколько въ итальянскомъ характерѣ. На стр. 121 встрѣчается фраза, нота въ ноту повторяющая одну очень извѣстную мелодію изъ Пуританъ Беллини (арія Эльвиры. «*Ah rendetmi le speme*», гдѣ такъ превосходна была Фреэццоллини). Надо сдѣлать здѣсь, однако, оговорку. И при

разборѣ первыхъ тетрадей Спѣвника и здѣсь — замѣчал о музыкальных фразахъ В. М. Кажинскаго, похожихъ на фразы изъ музыки болѣе или менѣе всѣмъ знакомыя, я никакъ не хочу сказать этимъ, что авторъ умышленно заимствовалъ чужимъ. Я всегда (въ добросовѣстныхъ авторахъ) считаю такую встрѣчу музыкальных идей чистою случайностью. Только вотъ что позволю себѣ замѣтить: начитанность музыкальная, ско.лькопоспособляетъ, столькоже и вредитъ собственной, оригинальной производительности въ композиторѣ. Мнѣ казалось бы, что при такой рѣдкой памяти звуковъ, какою обладаетъ В. М. Кажинскій, для него именно было бы чрезвычайно легко подвергать свои музыкальныя мысли строжайшей «собственной» ценсурѣ, довести себя до высшей степени разборчивости въ этомъ случаѣ, т. е. не выпускать изъ подъ пера (особенно для печати) ни одной строчки *слишкомъ близко* напоминающей чужое. Въмѣсто того, чтобы повторять то, что уже было сказано, хотя бы это была и дѣльная и серьезная мысль, не лучше ли сказать что нибудь новое, или прежней мысли придать новую форму? Оригинальность таланта, конечно, рѣдкое качество и не всѣмъ дается въ равной степени по, повторяю, авторъ «Спѣвника» можетъ быть достаточно увѣренъ въ себѣ, что даже и при такой строжайшей разборчивости, о которой я говорю, онъ отыщетъ въ себѣ достаточный запасъ собственныхъ музыкальных мыслей. Родственность направленія съ другими композиторами, характеръ, отпечатокъ народности — дѣло иное; накопецъ многіе обороты въ музыкѣ необходимо *должны* сдѣлаться, такъ сказать, общимъ достояніемъ; но я здѣсь говорю только о *слишкомъ* близкомъ сходствѣ, о повтореніи ноты въ ноту, аккордъ въ аккорды (какъ въ настоящей встрѣчѣ съ фразою Беллини). Этого избѣгать, право, не трудно, и вещь сама по себѣ отъ такой очистки всегда выиграетъ. Другое замѣчаніе по случаю этой «пѣсни поэта»: не слишкомъ ли много стиховъ для нее? Семь куплетовъ, по 8 строчекъ! Врядъ ли кто пропоетъ всѣ ихъ кряду на музыку, которая сама по себѣ не коротка и требуетъ повторенія двухъ послѣднихъ строкъ каждаго четверостишія.

№ 29. «Пѣсенка старочешская уже не съ тремя діэзами, а съ однимъ бемолеомъ: свѣтлый, простодушной *F-dur*,  $\frac{2}{4}$ . Мотивъ въ родѣ краковяка — очень граціозенъ въ своей крайней простотѣ. Вся мелодія построена на двухъ основныхъ аккордахъ, на тоникѣ и доминантѣ, и въ отдѣлкѣ этой мелодіи композиторъ нигдѣ не отступилъ отъ этой первоначальной основы. И какъ нельзя дѣльнѣе, потому что малѣйшее отступленіе здѣсь могло бы нарушить національный характеръ и весь смыслъ этого напѣва. Вещица, не смотря на свою краткость (18 тактовъ) *Allegro* — прелестная.

№ 30. «*O cara chella*» Венеціанская баркаролла (съ польскими словами, исключая итальянскаго припѣва, подведеннаго смысломъ стиховъ). Здѣсь чисто итальянскій характеръ мелодіи и акомпанимента условливается текстомъ (даже написаннымъ въ Венеціи). Гармонія этой баркароллы, не смотря на крайнюю простоту и итальянскую незатейливость, обличаетъ руку мастера. Ритурнель выработанъ очень граціозно. Мелодія льется также непринужденно, какъ и гармонія. Все такъ свѣтло и прозрачно, какъ лунная почъ палъ Венеціей, въ характерѣ музыки здѣсь много родственности съ



граціозной серенадой въ послѣднемъ актѣ Дон-Паекуаля. Это сходство характера становится еще замѣтнѣе при вступленіи хора, мастерски веденнаго въ самыхъ простыхъ гармоническихъ формахъ. Вотъ такое сходство, такая близость къ чужому всегда должны быть позволительны. Это не копированіе, не буквальное тожесловіе, а удачное усвоеніе себѣ чужихъ формъ, требуемыхъ избранною задачею. Баркаролла вполне музыкальна и эффектна, блистательно замыкаетъ рядъ отличныхъ піесокъ, которыми В. М. Кажинскій подарилъ публику въ своемъ богатомъ «Спѣвникѣ». Позволю себѣ надѣяться, что въ кое-какихъ замѣчаніяхъ моихъ о ея музыкѣ и онъ самъ и другіе увидятъ истинное доброжелательство и стремленіе къ критикѣ безпристрастной. Замѣчанія свои я дѣлалъ именно съ тою цѣлію, чтобъ они дошли до автора, котораго и дарованіе и образованность музыкальную я глубоко уважаю,—для большинства публики всѣ пять тетрадей «Спѣвника» слѣдуетъ рекомендовать безъ оговорокъ.

#### МОДЕСТЪ 3-Й.

2) Мы только что получили романсъ талантливаго нашего любителя-композитора С. А. Таньева: «Узникъ», слова Лермонтова (посвященъ М. В. Шиловской). Романсъ этотъ принадлежитъ къ числу тѣхъ, которые во всѣхъ отношеніяхъ выходятъ изъ ряду обыкновенныхъ произведеній и какъ весьма пріятное явленіе въ нашемъ музыкальномъ свѣтѣ вполне заслуживаетъ подробнѣйшаго разбора, который и не замедлимъ представить въ слѣдующее воскресенье. (Романсъ изданъ В. Деноткинымъ).

3) У него же вышелъ вальсъ А. Венцано (Venzano), исполненный съ огромнымъ успѣхомъ нашею замѣчательною и любимую примадонною г-жею Бозио, въ Севильскомъ Циркульѣ. Прелестный этотъ вальсъ настоящій подарокъ для нашихъ очаровательныхъ любителей.

Г-нъ Деноткинъ издалъ его для пѣнія и особо въ переложеніи на фортепіано.

Продается: Для пѣнія съ акомпаниментомъ 1 р. —  
Для одного фортепіано. . . . . 85 к. с.

## КОНЦЕРТЪ

ВЪ ЗАЛѢ ИМПЕРАТОРСКАГО С. ПЕТЕРБУРГСКАГО  
УНИВЕРСИТЕТА.

Въ будущее Воскресенье 12 февраля, любителей музыки ожидаетъ большое наслажденіе.

Въ залѣ Университета будетъ послѣднее музыкальное утро, программа котораго весьма интересна и блистательна. Вотъ она:

- 1) ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ БЕТХОВЕНА.
- 2) АРІЯ ИЗЪ LE NOZZE DI FIGARO, МОЦАРТА, ИСПОЛНЕННАЯ Г. ЛАБЛАШЕМЪ.
- 3) ALLEGRO ИЗЪ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО СЪ ОРКЕСТРОМЪ, СОЧИНЕНІЕ Г. БАЛАКИРЕВА, ИМЪ ЖЕ САМИМЪ ИСПОЛНЕННОЕ.
- 4) АРІЯ ИЗЪ ДОН-ЖУАНА, МОЦАРТА, ИСПОЛНЕННАЯ Г-ЖЕЮ БОЗИО.
- 5) УВЕРТЮРА ИЗЪ ФРЕЙШЮЦА.

На ряду съ первостепенными музыкальными твореніями № 6.

Моцарта, Бетховена, Вебера, является Аллегро изъ какого-то неизвѣстнаго фортепіаннаго концерта, въ ряду исполнителей между г. Лаблашемъ и г-жею Бозио, красуется имя новаго піаниста, и притомъ имя русское! Многіе удивятся, придумаются. Разгадка такая, что въ этомъ концертѣ Петербургская публика будетъ привѣтствовать первый дебютъ замѣчательнаго отечественнаго таланта, недавно появившагося на музыкальномъ поприщѣ. Г. Миліи Балакиревъ коренной русскій и еще очень молодой человекъ. Онъ родился въ 1836 году.

Чтобъ нѣсколько познакомить публику съ этою личностью, которую ждетъ громкая слава, вотъ коротенькая біографія молодаго піаниста и композитора.

Онъ воспитывался въ Нижегородскомъ Александровскомъ Дворянскомъ Институтѣ, потомъ, въ Казани, два года слушалъ университетскій курсъ. Въ Нижнемъ-Новгородѣ жилъ въ домѣ А. Д. Улыбышева, постоянно пользовался его начитанностью музыкальною и полезными соображеніями по искусству.

Музыкѣ г. Балакиревъ, въ время пребыванія своего въ Институтѣ, учился у Карла Эйзриха, очень хорошаго музыканта, къ сожалѣнію скоро оставившаго Нижній. Въ Казани молодой піанистъ имѣлъ счастливый для себя случай, въ продолженіе мѣсяца пользоваться уроками знаменитаго піаниста А. Г. Контскаго. Здѣсь въ Петербургѣ г. Балакиревъ весьма недавно, но съ пользою употребилъ свое время, прослушавъ и изучивъ много дѣльной музыки и приготовивъ для исполненія съ оркестромъ свой фортепіанный концертъ, котораго первую часть исполнитъ въ будущее воскресенье. Судя по отрывкамъ изъ этого Allegro, которые намъ случилось слышать и судя по нѣкоторымъ другимъ фортепіаннымъ сочиненіямъ (въ томъ числѣ есть большая фантазія на темы изъ оперъ «Жизнь за Царя»), слѣдуетъ поздравить Россію съ новымъ, чрезвычайно даровитымъ композиторомъ. Появленіе каждаго новаго дѣателя на горизонтѣ искусства, очень отрадно, во сколько же отраднѣе, когда такой новый дѣатель, юный, съ самыми блестящими надеждами, нашъ соотечественникъ! Истинной, глубокой радостью должны быть проникнуты сердца всѣхъ, кому дорога судьба искусства въ нашей родинѣ. Если мнѣніе пишущаго эти строки сколько-нибудь заслужило уже довѣріе читателей, то они поймутъ въ концертъ 12-го февраля съ полною надеждою услышать отличную фортепіанную музыку, отлично исполненную молодымъ русскимъ виртуозомъ. Въ стилѣ его сочиненій уже теперь очень явственно выступаетъ «славянский» характеръ — и служить залогомъ большой оригинальности. Также весьма замѣтно вліяніе Шопена и классическихъ образцовъ. Какъ не пожелать молодому соотечественнику съ всей души преуспѣянія на поприщѣ композиторства, какъ не пожелать, чтобъ онъ продолжалъ трудиться, продолжалъ идти по стезѣ, на которую вступилъ, руководимый природнымъ даромъ. Да не коснется его чужія, вредныя вліянія, — подъ личиною пріязни и доброжелательства уже столь многихъ сбившія съ толку!

Поспѣшимъ насладиться тѣмъ, что есть, а есть уже немало. На счетъ же дальнѣйшаго развитія — будемъ надѣяться.

А. СЪРОВЪ  
2.

## ЗАГРАНИЧНЫЯ НОВОСТИ.

*Изъ Парижа.* Последнее представлѣніе Фаворитки, съ участіемъ г-жи Тедеско, г-дъ Бонеге и Роже, было чрезвычайно блистательно. Имя г-жи Тедеско настоящей талисманъ; она постоянно привлекаетъ публику и на двухъ послѣднихъ представлѣніяхъ было столько же публики, сколько при ея дебютѣ. Вообще опера, благодаря Сицилійскимъ вечерамъ, имѣетъ въ настоящее время болѣе успѣха.

— Новый балетъ г-дъ Ст. Жоржа и Ад. Адама. Морской разбойникъ (*Le Corsaire*), произвелъ большое впечатлѣніе, которое безъ сомнѣнія будетъ продолжительно. Танцовщица Розати, въ главной роли имѣла вполне заслуженный успѣхъ. Между прочими отличились тоже г-жи Куки (*Couqui*), Натанъ (*Nathan*), Легренъ (*Legrain*) и Луиза Марке (*L. Marquet*).

— Въ непродолжительномъ времени возобновятъ оперу Кипрская Королева (*La Reine de Chypre*). Главныя роли исполняютъ г-жа Тедеско, г-ла Бенеге и Роже. Послѣдуетъ Карлъ Смѣлый, для дебюта молодой пѣвицы (сопрано) г-жи Гамакерсъ.

— На театрѣ Италіанской оперы, первое представлѣніе Пуританъ не удалось. За то второе совершенно примирило г-дъ Маріо и Граціани съ публикою.

— Возобновляютъ Моцартова Дон-Жуана, который пойдетъ прежде новой оперы г-дъ Коржи и Ботезини. Роли распределены слѣдующимъ образомъ: Донна-Анна — г-жа Фрезолини, Церлини — г-жа Борги-Мамо, Эльвира — г-жа Поззи, Д. Оттавіо — г-нъ Маріо, Д-жіованни — г-нъ Эверарди, (одинъ изъ лучшихъ современныхъ баритоновъ) Ленорелло — Зукини, Командоръ — Анжеллини, Мазетто — Байло.

— Знаменитый скрипачъ Вьетанъ производитъ неограниченный энтузіазмъ, въ Марсели.

*Лондонъ.* Женинъ-Линдъ (Гольдшмитъ), все продолжаетъ восхищать публику.

*Вѣна.* Успѣхъ концертовъ піанистки Клары Шуманъ увеличивается съ каждымъ днемъ.

— Ожидаютъ прибытія Флотова, для постановки новой его оперы *Albin*. Сѣверная Звѣзда постоянно привлекаетъ многочисленную публику.

*Пармѣ.* Сицилійскія вечера производятъ фуроръ. На всѣхъ представлѣніяхъ театръ рѣшительно полонъ. Постоянно требуютъ повторенія лучшихъ мѣстъ оперы.

*Венеціа.* Трубадуръ (съ Пампани, Гинчіоли, Лесневскою и Боргоиони) и Травіата (съ г-жею Кортези) любимыя оперы настоящаго сезона.

— Мейерберъ прибылъ въ Венецію 11-го январа. На слѣдующій день онъ присутствовалъ при репетиціи своего *Crociato*. Оркестръ и весь составъ оперы, привѣтствовали его громкими рукоплесканіями.

*Флоренція.* Скрипачъ Базини производитъ фуроръ.

*Лиссабонъ.* Травіата и Набуко благодаря (г-жамъ Спеціа, Волинини и г-дамъ Бартолини и Нерини) спасли нашъ театръ Санъ-Карло отъ совершеннаго паденія.

*Нью-Йоркъ.* Теноръ Салливанъ, который дебютировалъ

съ успѣхомъ въ Осадѣ Гепта имѣлъ большой успѣхъ въ Цирульникѣ. Онъ замѣчательнѣе какъ актеръ и пѣвецъ и въ непродолжительномъ времени явится на судъ парижской публики.

*Ріо-Жанейро.* Г-жа Лагруа возбуждаетъ съ каждымъ днемъ болѣе и болѣе энтузіазмъ. Энтузіазмъ Бразильцевъ выражается весьма пріятнымъ образомъ для артистовъ, какъ въ отношеніи ихъ самолюбія, такъ и кармана. Цѣнители таланта г-жи Лагруа поднесли ей драгоцѣнные подарки. Она исполняла роль Ромео въ оперѣ Беллини Ромео и Юлія, подъ настоящимъ жемчужнымъ и брильянтовымъ дождемъ.

— Тальбергъ сводитъ съ ума Бразильцевъ.

— Ждутъ съ нетерпѣніемъ Тамберлика.

## БЕРЛЮЗЪ И ВИПРЕХТЪ.

Директоръ военной музыки въ Берлинѣ, *Випрехтъ* (*Wieprecht*), знаменитый своими несбыкновенными заслугами въ усовершенствованіи военныхъ оркестровъ, — одинъ изъ всѣхъ капельмейстеровъ и дирижеровъ въ Германіи, имѣетъ возможность и случай составлять исполнскіе концерты (*concerts-monstres*), соединяя полковыя музыкы, находящіяся въ его завѣдываніи. Такимъ образомъ, въ концѣ іюня 1855 г. онъ устроилъ подобный концертъ въ Бреславлѣ, въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія. На концертѣ было 15,000 слушателей и сбору онъ далъ до 2500 талеровъ. 31 іюля точно такой же концертъ и для той же цѣли Випрехтъ устроилъ въ Берлинѣ. До 200 духовыхъ инструментовъ дѣйствуютъ на подобныхъ концертахъ; изъ смычковыхъ, Випрехтъ беретъ только контрабасы, и то въ такомъ только случаѣ, когда вся музыка исполняется однимъ мѣдными инструментами (безъ флейтъ, кларнетовъ, гобоевъ, фаготовъ — или, какъ у насъ между военными музыкантами называется, безъ «кларнетоваго» хора). Переложенія Випрехта для такой массы военныхъ оркестровъ — превосходны; лучшее въ этомъ родѣ — аранжировка «похороннаго марша» изъ Бетховеновой фортепіанной сонаты *As-dur* (op. 26). Это переложеніе на одни мѣдные инструменты — было исполнено при торжественномъ погребеніи Мендельсона. Эффектъ «ріано» въ массѣ 70 или 80 инструментовъ былъ поразителенъ, какъ нѣчто небывалое, неслыханное.

Вотъ что рассказываютъ о Випрехтѣ.

Въ Берлинѣ, въ оперномъ театрѣ исполняли «Те Деумъ» Берлюза. Самъ авторъ дирижировалъ оркестромъ, въ которомъ гремѣли 16 тромбоновъ, 8 паръ литавръ и т. д. — Випрехтъ только усмѣхался и сказалъ своему сосѣду въ концертѣ: «онъ воображаетъ,



себѣ, что страшно шумѣлъ (Er meint, er könne Lärm machen). Вотъ, погоди, братецъ!»! (Na, warte man!).

Черезъ нѣсколько дней Берліозъ получилъ приглашеніе на концертъ Випрехта. Тутъ было собрано до 200 военныхъ музыкантовъ, — полукругъ изъ тридцати барабанщиковъ замыкалъ строй. Випрехтъ (огромный мужчина, голаго сложенія) дирижировалъ большой сосновой палочкой, — которую вертѣлъ и перебрасывалъ изъ рукъ въ руку какъ Гераклесъ или Воданъ.

Начался финалъ изъ 5-й симфоніи Бетховена: тра, трра, трррра! на послѣднемъ взъ трехъ аккордовъ грянули всѣ тридцать барабановъ и повторили свой ударъ на слѣдующихъ sforzando. — Берліозъ чувствовалъ себя побѣжденнымъ, и въ энтузіазмѣ отъ массивнаго эффекта, который ему едва ли представлялся въ фантастическомъ смѣ, — подъ конецъ музыки бросился къ Випрехту и горячо обнялъ его. Випрехтъ самъ, растроганный такою минутою, забылъ о хрупкости французской натуры и такъ сдвинулъ маленькаго, тощенькаго артиста въ своихъ исполненіяхъ, такъ прижалъ его къ могучей прусской груди, что бѣдному Берліозу долго больно было, какъ только онъ вспоминалъ объ этомъ. (Изъ *Niederrheinische Musik-Zeitung*).

## ПЕРВЫЙ ДЕБЮТЪ

### Г-ЖИ НАДЕЖДЫ БОГДАНОВОЙ.

(2-го февраля 1856.)

Мы сейчасъ возвратились изъ Большаго театра, и хотя настоящій № Вѣстника уже почти отпечатанъ и до выхода его остается два дня, мы однако же не можемъ отказать себѣ въ удовольствіи раздѣлить съ читателями впечатлѣніе, произведенное на насъ дебютомъ нашего роднаго, отечественнаго таланта. Время и мѣсто не позволяютъ намъ высказать всего того, что бы желали, и мы должны ограничиться на сегодня краткимъ отчетомъ о представленіи балета Жизель.

Объ успѣхахъ г-жи Богдановой за границей еще до ея пріѣзда журналы наши писали много, заимствуя свои свѣдѣнія изъ иностранныхъ, которые наполнены похвалами. Въ послѣднее время она приводила въ восторгъ Берлинъ и Варшаву и, наконецъ, собравъ лавры, г-жа Надежда Богданова ступила на родную землю, и тысяча голосовъ радостно привѣтствовали прелестную соотечественницу, привѣтствовали отъ души, по-русски. Зала Большаго театра наполнилась съ пизу доверху. Всѣ съ нетерпѣніемъ ожи-

дали появленія нашей хореграфической знаменитости и наконецъ вотъ она.... Громъ рукоплесканій огласилъ залу, букеты посыпались со всѣхъ сторонъ, и долго, долго артистка не могла начепать. Послѣ радушнаго привѣтствія вниманіе обратилось на дебютантку и съ каждымъ ея движеніемъ восторгъ увеличивался. Мы не намѣрены сегодня дѣлать критическаго разбора таланта г-жи Богдановой, смѣло только можемъ сказать, что она вполне заслужила пріобрѣтенную ею за границей славу, и что безъ всякаго сомнѣнія она весьма замѣчательная артистка. Она соединяетъ въ себѣ всѣ качества, которые требуются отъ первоклассной танцовщицы.

Грация, выраженіе, свобода въ движеніяхъ, необыкновенная сила и ловкость въ ногахъ, вотъ сокровища, которыми обладаетъ г-жа Богданова; въ ея танцахъ много легкости, увлеченія, поэзіи, фантазій; позы въ высшей степени пластическія, прибавьте къ тому весьма пріятную наружность и поймете, что независимо отъ того, что она русская, появленіе ея на нашей сценѣ не могло не произвести всеобщаго восторга. Г-жа Богданова еще очень молода (ей около двадцати лѣтъ), а молодость безъ сомнѣнія одно изъ важнѣйшихъ сокровищъ для танцовщицы. Она сложена прекрасно и во многомъ напоминаетъ Фанни Эльслеръ, хотя по характеру своего таланта она имѣетъ больше сходства съ нашею гостью Фанни Черрито; въ особенностяхъ въ отношеніи граціи, фантазій, увлекательности и пластики въ позахъ. Однимъ словомъ радуемся отъ души появленію на нашей сценѣ русскаго таланта. Публика вполне выразила эту радость мы давно не запомнимъ подобнаго энтузіазма въ Большомъ театрѣ.

Въ продолженіи всего балета рукоплесканія не умолкали, г-жа Богданова была засыпана цвѣтами, а вызовомъ не было конца. Талантливая артистка была тронута до слезъ радушнымъ привѣтствіемъ, сдѣланнымъ ей публикою; она поняла, что она между своими, поняла, что истинное счастье на родинѣ.

Благодаря Бога, наши отечественные таланты увеличиваются съ каждымъ днемъ, и мы смѣло можемъ ими гордиться.

Отдавая полную справедливость иностранцамъ, мы знаемъ наконецъ, что и у насъ есть свои знаменитости, начинаемъ цѣнить свое и весьма отрадно видѣть, что публика; приговоромъ которой въ настоящее время дорожатъ извѣстнѣйшіе иностранные артисты, съ такимъ радушіемъ обратилась къ своимъ, роднымъ талантамъ. Нельзя не благодарить душевно Театральную Дирекцію за заботливость и усилія, которыя она употребляетъ, чтобы дать ходъ русскимъ талантамъ. Во всѣхъ отрасляхъ у насъ ихъ много, стоитъ ихъ нѣсколько развить, образовать, и мы увѣрены, что скоро, весьма скоро у насъ будетъ все наше—собственное. Русская опера дѣлаетъ быстрые успѣхи и привлекаетъ многочисленную публику. Нашъ балетъ лучший въ Европѣ. Не говоря уже о великолѣпной постановкѣ, о нашемъ отличномъ кордебалетѣ, наши первые сюжеты могли бы смѣло занять почетныя мѣста на любомъ театрѣ за границей. Въ числѣ ихъ безъ сомнѣнія первое мѣсто принадлежитъ г-жамъ Прихуповой и Ришардъ; хотя у насъ еще много прелестныхъ танцовщицъ — Радина, Пе-

липа, Амосова, Рюхина и пр. пр.; о всѣхъ ихъ при случаѣ поговоримъ подробно.

Недавно дебютировавшая воспитанница Муравьева быстрымъ шагомъ подвигается впередъ и общается много, есьма много. Отъ души желаемъ, чтобы она продолжала съ любовью заниматься своимъ искусствомъ, чтобы она не увлекалась излишними похвалами и аплодисментами и въ такомъ случаѣ предсказываемъ молодой артисткѣ блистательную будущность.

Въ первомъ дѣйствіи балета Жизель появилась г-жа Прихупова въ очаровательномъ pas de deux. Продолжительныя рукоплесканія доказали ей, что публика, привѣтствуя вновь прибывшую артистку, не забыла прежней своей любви. И въ самомъ дѣлѣ нельзя не восхищаться пленительнымъ талантомъ г-жи Прихуповой. Въ ея танцахъ какая-то особая прелесть, невыразимая грація, въ соединеніи съ удивительною ловкостью. Знаменитая Тальони первая обратила вниманіе на замѣчательный талантъ г-жи Прихуповой, которая еще при ней красовалась на нашей сценѣ. Предсказанія сбылись и въ настоящее время г-жа Прихупова составляетъ украшеніе нашего театра и, по всей справедливости, можетъ быть причислена къ лучшимъ современнымъ танцовщицамъ.

Дебютъ г-жи Богдановой останется на долго памятенъ въ театральной лѣтописи.

Въ непродолжительномъ времени постараемся представить читателямъ подробную біографію г-жи Богдановой.

М. РАЦАПОРТЪ.

## АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

27 января въ пользу г. Самойлова давались три новыя піесы: *Сальваторъ-Роза*, драма въ четырехъ дѣйствіяхъ и въ семи картинахъ, передѣланная съ французскаго Круглополевымъ; *Купленный выстрѣлъ* — водевиль въ одномъ дѣйствіи, актера Сергія Бойкова (подражаніе французскому Fournier); *Простушка и Воспитанная*, водевиль въ одномъ дѣйствіи соч. Ленскаго, и Дивертисементъ, составленный изъ пѣнія и танцевъ.

Говорить много объ этомъ бенефисѣ намъ не придется, по той простой причинѣ, что говорить нечего. Всѣ піесы составлены, повидимому, лишь для бенефиса, чтобы на афишѣ сіяли новыя названія съ заманчивымъ заголовкомъ *въ первый разъ*; расчетъ вѣренъ на невзыскательную и снисходительную публику, которая всегда весело идетъ въ театръ, тамъ сидитъ терпѣливо, хотя и не всегда молча, въ антракты прогуливается по корридорамъ или лакомится сластями, а по окончаніи съ шумомъ выходитъ изъ театра, довольная тѣмъ, что имѣла случай похлопать какому-нибудь любимому актеру или любимой актрисѣ; впечатлѣнія отъ пѣлаго, можетъ быть, не совсѣмъ благопріятныя, въ ней

скоро изглаживаются, особенно, если послѣдній водевильчикъ былъ веселенькій и заставилъ много смѣяться; такимъ образомъ тутъ сорокъ минутъ смѣха выкупаютъ три и четыре часа напряженнаго, утомительнаго вниманія, послѣ котораго остается одна печальная мысль: ожиданіе обмануто.

Драма Сальваторъ-Роза не удалась ни автору ни актерамъ. Авторъ, какъ намъ извѣстно, еще очень молодъ, и потому не будемъ ставить ему въ вину его неопытности, и удручать его суровымъ отзывомъ за его первые опыты: для него будущее — еще обширное поле; и если у него есть талантъ, то будетъ и время развить его внимательнымъ изученіемъ лучшихъ драматическихъ писателей. Посовѣтуемъ ему не брать содержанія для русскихъ драмъ изъ романовъ не только французскихъ, но даже и русскихъ; изъ романа, хотя бы и хорошаго, никогда не можетъ выйти хорошая драма — это намъ доказали многіе передѣльватели и въ Россіи и за границей. Начало романа и драмы совершенно разныя; какъ же вы хотите одно превратить въ другое? Земля, способная обильно произрастить одинъ плодъ, не всегда способна дать плодъ другой породы; въ литературѣ то же самое: у каждаго ея рода — своя область и своя почва, драмы вы не превратите въ интересный романъ и наоборотъ. Прочитайте драму Шекспира *Мѣра за Мѣру* и поэму Пушкина *Анджело*, передѣланную изъ этой драмы, потомъ сравните ту и другую, дайте себѣ ясный отчетъ въ впечатлѣніяхъ, и вы увидите, что даже и Пушкину не удалась такая передѣлка, и не удалась по той же самой причинѣ, по какой не удастся земледѣльцу урожай, если онъ посѣетъ сѣмена на почвѣ, не свойственной имъ.

Въ драмѣ Сальваторъ-Роза очень мало того интереса, который мы называемъ драматическимъ; въ семи ея картинахъ представляется какая-то отрывочность, такъ что весьма трудно слѣдить за развитіемъ страстей, что въ драмѣ должно занимать первое мѣсто. Послѣ большей части картинъ невольно является мысль: едва ли эта картина не лишняя, едва ли не напрасно выходили на сцену тѣ и тѣ лица. Въ нихъ мы почти не видимъ драматической жизни; они являются на сцену только дѣйствовать или вѣрнѣе работать какъ батраки, нанятые впередъ, которымъ заранѣе указано что дѣлать.

Вотъ содержаніе драмы въ немногихъ словахъ: Сальваторъ-Роза, славный итальянскій художникъ, еще въ пицетѣ и пока мало извѣстный, гордо рѣшается вступить въ борьбу съ сильнымъ и тщеславнымъ испанскимъ живописцемъ Юсифомъ Гибейрою, который изъ зависти и недоброжелательства старается или подчинить своему вліянію или погубить всѣ таланты, посвятившіе себя художеству. Но Сальваторъ является не безпомощнымъ: ему и явно и тайно покровительствуютъ многія лица — мужчины и женщины, такъ что ему ничего не оставалось дѣлать, какъ торжествовать и онъ въ самомъ дѣлѣ восгоржествовалъ, что вы могли угадать уже заранѣе. Это очень много ослабляетъ драматическій интересъ; даже не помогаютъ здѣсь придуманные эффекты. Римскій карнавалъ вышелъ довольно вяло и безцвѣтенъ. Это не тотъ живой и бѣшеный карнавалъ, который такими яркими красками описалъ намъ Гоголь. Лучшимъ украшеніемъ здѣсь была г-жа Петина, которая



своимъ бойкимъ танцемъ заслужила справедливые аплодисменты. Прекрасны были также декорации, особенно мостъ, на которомъ мелькаютъ толпы народа и экипажей.

Самъ бенефициантъ здѣсь могъ видѣть па дѣлѣ, что онъ одинъ изъ счастливыхъ любимцевъ нашей публики: его встрѣтили радушно и съ любовью; при громкихъ и долгихъ рукоплесканіяхъ ему поднесли прекрасный вѣнокъ, который онъ конечно заслужилъ въ этотъ сезонъ нѣсколькими обработанными ролями. Но при всемъ томъ, мы не скажемъ, что въ роли Сальваторъ-Роза онъ сдѣлалъ все, что могъ: мѣстамъ замѣтно было, что онъ петвердо зналъ роль, да и вообще не видно въ немъ было никакого увлеченія; здѣсь онъ бралъ болѣе громкимъ голосомъ, чѣмъ игрою. Какъ мало впечатлѣній произвелъ онъ на публику, доказывается тѣмъ, что по окончаніи пьесы нѣсколько мгновеній никто не рѣшился на аплодисментъ и уже потомъ, послѣ какого-то колебанія, раздались слабые вызовы.

Г-жа Жулева выказала здѣсь свою игру болѣе чѣмъ кто нибудь, въ роли Гермозы, сестры рыбака Мазаниелло, богатой актрисы, влюбленной въ Сальватора: она шла въ своемъ положеніи тѣ драматическія движенія, которыя, неволью привлекая вниманіе зрителя, даютъ лицу значеніе и законную жизнь въ драмѣ. Похвала артистической жизни актрисы сказана ею отъ души и съ увлеченіемъ; здѣсь высказалась ея собственная любовь къ поприщу, которому она посвятила себя.

Г-жа Владимірова въ роли другой сестры Мазаниелло, бѣдной дѣвушки, также влюбленной въ Сальватора, не могла обратить на себя особеннаго вниманія.

Г. Сосницкій также не могъ ничего сдѣлать съ ролею Іосифа Рибейры; о прочихъ актерахъ не скажемъ ничего.

Водевиль Купленный выстрѣлъ, ничего не значащій самъ по себѣ, разыгранъ довольно живо г-ми Самойловымъ, Алексѣевымъ, Григоровымъ и г-жами Липскою, Подобѣдовою и Вороновою. Составленъ онъ, по видимому, для г. Самойлова, который, какъ всѣмъ извѣстно, отличается талантомъ копировать оригинальные лица. Здѣсь онъ представляетъ Англичанина со всѣми англійскими замашками и даже съ тѣмъ ломанымъ русскимъ языкомъ, какой можно услышать изъ англійскихъ устъ.

Не считаемъ нужнымъ разсказывать содержаніе водевиля: въ разсказѣ оно совсѣмъ неинтересно; если же вамъ любопытно знать, что такое Купленный выстрѣлъ, то мы можемъ удовлетворить васъ нѣсколькими словами: помѣщикъ Крагинъ вызываетъ Англичанина на дуэль, подозревая его въ сношеніяхъ съ своею женою, которую самъ онъ потерялъ въ дорогѣ, опоздавъ въ дилжансъ, гдѣ его дожидалась милая его половина. Англичанинъ хладнокровно принимаетъ вызовъ, и послѣ своего неудачнаго комическаго выстрѣла откунается отъ выстрѣла Крагина десяти тысячами рублѣй, увѣряя потомъ, что онъ обманулъ своего противника, потому что цѣнить свою жизнь гораздо дороже—совершенно англійская выходка!

Водевилъ г. Ленскаго, Простушка и Воспитанная, разыгранъ также ровно и живо, особенно же хороша и даже увлекательна была г-жа Самойлова въ роли Простушки. Но признаемся, мы не понимаемъ, съ какимъ намѣреніемъ ав-

торъ положилъ въ основаніе своему водевилю мысль самую живую и многозначительную въ нашей жизни, мысль, которой касаться слѣдуетъ осторожно, даже и въ серіозномъ сочиненіи, не только въ какомъ-нибудь водевилѣ. Что вы сказали бы, если бы услышали слѣдующее мнѣніе: женщина необразованная со всѣми деревенскими замашками стоитъ выше воспитанной женщины, потому что воспитаніе доводитъ до скрытныхъ дурныхъ наклонностей. А г. Ленскій хочетъ доказать именно эту мысль: онъ дѣйствительно ставитъ простушку, которую мужъ никакъ не можетъ отъучить отъ ея деревенскихъ привычекъ, выше воспитанной женщины, заставляя первую искренно любить своего молодого мужа, а вторую измѣнять своему старому, за котораго ее выдали насильно... Конечно мы не сказали бы ни слова, если бы авторъ имѣлъ въ виду только женщину, испорченную воспитаніемъ дурнымъ, или неправильнымъ, или худо понятымъ, или устремленнымъ только на одну вѣщность; нѣтъ, здѣсь говорится вообще о воспитанной женщинѣ, здѣсь глумятся вообще надъ воспитаніемъ... Какъ хотите, а такая мысль возмутительна, тѣмъ болѣе, что она даетъ случай смѣяться той толпѣ, которой нужно внушать уваженіе къ воспитанію, потому что тамъ многіе смотрятъ на него еще съ предубѣжденіемъ, и не поймутъ водевильной шутки, если авторъ имѣлъ въ виду только шутку. Но такими мыслями такъ шутить нельзя, да и доказывать ихъ нельзя такъ легкомысленно. И чѣмъ наши воспитанныя женщины заслужили немилость автора: непонятно и непріятно. Давайте намъ болѣе водевилей и веселыхъ и смѣшныхъ, гдѣ насъ могутъ забавить многіе изъ нашихъ талантливыхъ артистовъ и артистокъ; за все это мы будемъ васъ благодарить отъ души, но ради Бога оставьте въ покоѣ тѣ нравственные мысли, которыя никакъ не могутъ войти въ область водевилей.

Въ дивертисементѣ обратилъ на себя особенное вниманіе г. Булаховъ своимъ задушевнымъ итѣніемъ русской пѣсни. За русскую пляску благодаримъ г-жу Троицкую и г. Гольца, и жалѣемъ, что впечатлѣніе отъ всего дивертисемента много ослабилось послѣднею, уродливою *жидовскою пляскою*, которая едва ли кому можетъ понравиться — счастливъ былъ тотъ, кто успѣлъ уйти раньше...

ТЕАТРАЛЬ.

## ПИСЬМО КЪ РЕДАКТОРУ.

М. Г.

Въ послѣдней моей статьѣ, напечатанной въ № 5 вашего Вѣстника, я замѣтилъ страшную недомолвку отъ пропуска цѣлаго предложенія, отъ чего развязка комедіи г. Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье» представляется совсѣмъ въ другомъ видѣ, и за что конечно многіе уже осудили меня. Пусть такъ, но все же прошу васъ въ слѣдующемъ № сдѣлать отъ

моего имени оговорку, которая если и не поправитъ дѣла, то, можетъ быть, избавитъ меня отъ скуки выслушивать непріятныя замѣчанія.

Въ концѣ втораго столбца 91 страницы напечатано: «А Брусковъ приказываетъ сыну ѣхать тотчасъ же къ какому-то купцу и просить у него руки его дочери, у которой огромное приданое....» Не помню, какъ именно сказано было въ моей рукописи, которой теперь нѣтъ у меня подъ рукою, но дополняю только тотъ смыслъ, который заключается въ недосказанномъ: «А Брусковъ, приказавъ передъ этимъ сыну ѣхать къ какому-то купцу и просить у него руки его дочери, у которой огромное приданое, теперь отмѣняетъ свое намѣреніе; онъ уже требуетъ, чтобы сынъ отпавился тотчасъ же къ самому Иванову и умолялъ его на колѣняхъ отдать ему руку бѣдной дѣвушки.... Тѣмъ комедія и кончается» и пр.

Примите и пр.

ВЛАДИМИРЪ СТОЮНИНЪ.

## МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ ИСТОРІИ РУССКАГО ТЕАТРА.

### ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ ВЪ КАЗАНИ.

На дняхъ вышла весьма любопытная книга: *Семейная Хроника и воспоминанія Аксакова*. Авторъ уже извѣстенъ въ нашей литературѣ своими превосходными *Записками ружейнаго охотника* и *Записками объ ужении рыбы*; въ нихъ онъ выказалъ замѣчательный художественный талантъ описывать природу и жизнь животныхъ во всѣхъ малѣйшихъ подробностяхъ. Въ своихъ воспоминаніяхъ авторъ съ такимъ же искусствомъ касается старой жизни, которая уже принадлежитъ исторіи, и весьма наглядно представляетъ намъ многія черты ея....

Но здѣсь не мѣсто разбирать подробности этой замѣчательной книги; предоставляемъ это другимъ журналамъ; сами же укажемъ только на тѣ страницы, въ которыхъ встрѣчаются воспоминанія о театральныхъ представленіяхъ и которыя слѣдственно могутъ служить матеріаломъ для историка драматическаго искусства въ Россіи.

Авторъ воспитывался въ Казани, сперва въ гимназій, потомъ въ университетѣ, только что основанномъ. Воспоминанія его о казанскомъ театрѣ начинаются съ 1804 года. П. П. Есиповъ, по страсти своей къ театру, посвятилъ всю свою жизнь на устройство его въ Казани, что разумѣется стоило ему очень дорого, и, по словамъ автора, Казань обязана ему полною благодарностью; тамъ по его стараніямъ былъ замѣчательный театръ тогда, когда губернскихъ театровъ, и то весьма плохихъ, въ цѣлой Россіи было очень мало. Главные актеры и актрисы тамъ были: Волковъ, режиссеръ и театральнѣе utilité на всякія роли, Грузиновъ на роли благородныхъ отцовъ, Расторгуевъ на роли моло-

дыхъ любовниковъ, повѣсь и весельчаковъ, Прытковъ на роли слугъ.

Это были актеры наемные. Всѣ остальные принадлежали г. Е...ву, и въ случаѣ надобности всѣ играли въ операхъ. Въ числѣ этихъ послѣднихъ авторъ особенно выхваляетъ Оеклу Анникіеву, любимицу казанской публики, у которой она слыла подъ именемъ Оеклуши, первый талантъ на роли первыхъ любовницъ въ трагедіяхъ, драмахъ, комедіяхъ и операхъ. Вотъ какъ авторъ описываетъ ее и судьбу ея:

«Оеклуша, крѣпостная актриса г-на Е...ва, была не хороша собою, но со сцены казалась красавицей; она имѣла черные выразительные глаза, а вѣчернее освѣщеніе, бѣлили и румяны докапчивали остальное. Въ ея игрѣ, которая не успѣла сформироваться по образцамъ петербургскихъ артистовъ, хотя помѣщикъ два года водилъ въ театръ и училъ своихъ главныхъ актеровъ и актрисъ — было много естественности и неподдѣльнаго внутренняго чувства. Живя въ Петербургѣ, г-нъ Е...въ возилъ иногда Оеклушу и другаго актера, Оедора, даже къ Дмитревскому, который *прошелъ* съ ними нѣсколько ролей. Оеклуша сказывала мнѣ, что Иванъ Авопасьичъ очень ее хвалилъ, очень ласкалъ и называлъ «mon petit démon». Все это потомъ подтвердилъ мнѣ самъ Дмитревскій. Оеклуша на сценѣ восхищала всѣхъ безъ исключенія, а многихъ молодыхъ людей сводила съ ума. Надобно замѣтить, что она была скромная дѣвушка. Въ числѣ ея обожателей былъ юноша очень пріятной наружности, тихій и застѣнчивый, m-g Petit, Французъ по фамиліи, неумѣвшій и говорить по-французски. Какъ онъ попалъ въ К... и почему служилъ при почтамтѣ — не знаю. Я, бывая иногда съ Г. И. К. у Г. К. Воскресенскаго (сынъ котораго былъ моимъ товарищемъ въ гимназій), также почтамтскаго чяповника, видѣлъ у него нѣсколько разъ г-на Пети. Этотъ тихій юноша влюбился въ Оеклушу, будучи еще семнадцати лѣтъ. Долго любилъ онъ безмолвно, не замѣчаемый предметъ своей любви; но постоянство восторжествовало. Черезъ нѣсколько лѣтъ Пети возмужалъ, Оеклуша его замѣтила и полюбила; эта, уже взаимная любовь, тянулась еще два года. Наконецъ цѣлый городъ принялъ въ ней участіе и хлопоталъ о соединеніи влюбленныхъ; но г. Е...въ ни за что на это не соглашался. Причина была очевидна. Онъ предчувствовалъ, что театръ лишится Оеклуши. Общество разсердилось, и нѣсколько извѣстныхъ молодыхъ людей помогли Пети увезти Оеклушу и обвѣнчаться съ нею. Дѣлать было нечего: г. Е...въ принужденнымъ нашелся простить свою бѣглянку. Оеклуша точно не долго осталась при К...мъ театрѣ. У m-g Petit, не было никакого состоянія, кромѣ маленькаго жалованья, котораго онъ лишился, оставя службу при почтамтѣ; но у Оеклуши было накоплено около 2,000 рублей ассигнаціями; эта сумма составила изъ подарковъ к...ой публики. Тамъ существовало обыкновеніе, чему я самъ бывалъ свидѣтелемъ не одинъ разъ, — бросать деньги актеру или актрисѣ прямо на сцену во время самаго представленія, для изъявленія своего удовольствія. Иногда дѣлали складчину зарпѣе, иногда импровизировали ее тутъ же въ креслахъ: чей-нибудь кошелекъ наполнялся серебромъ и золо



томъ, или ассигнаціи завертывались въ бумагу, и подарокъ бросался къ погамъ дѣйствующаго лица, иногда въ самой патетической сценѣ. Я видѣлъ, какъ сумасшедшая Нина (въ извѣстной оперѣ «Нина или сумасшедшая отъ любви») приходила въ себя, поднимала кошелекъ, клала его въ карманъ, расклапывалась съ зрителями и — дѣлалась опять сумасшедшею Ниною. Такіе знаки одобренія состояли не менѣе какъ изъ ста рублей, а въ экстренныхъ случаяхъ доходили и до 200 руб., разумѣется, ассигнаціями. Чаше всѣхъ получала ихъ Оеклуша, и она говорила мнѣ, что если бы умѣла беречь деньги, то могла бы скопить и пять тысячъ рублей. Весьма было простительно бѣдной Оеклушѣ повѣрить общимъ, восторженнымъ похваламъ к.....хъ театраловъ и вообразить, что стоитъ ей только показаться на московской сценѣ, чтобы заслужить благосклонность публики, получить хорошее жалованье и со временемъ — громкую славу. Нечего говорить, что влюбленному мужу своему она казалась чудомъ совершенства... И вотъ они отправились въ Москву. Дорога и нѣсколько мѣсяцевъ, проведенныхъ въ ожиданіи дебютовъ, истощили ихъ маленькій капиталъ, и я пашелъ ихъ уже въ крайности, по полныхъ надеждъ на счастливое будущее. Я старался ободрять ихъ и долженъ сказать, что мое теплое участіе было принимаемо ими съ горячей благодарностью.»

Въ Москвѣ, въ слѣдствіе разныхъ интригъ, дебюты ея были неудачны, не смотря на покровительство извѣстнаго актера Плавильщикова. Все это подробно рассказываетъ г. Аксаковъ. Не принятая на московскую сцену, она опредѣлилась на какой-то губернской театрѣ и вскорѣ умерла. Изъ піесъ, видѣнныхъ авторомъ на казанскомъ театрѣ, въ 1804 г., онъ упоминаетъ слѣдующія комедіи: *Братомъ проданная сестра* (Ефимьева), *Недоросль* (Фонъ-Визина), *Ошибки или утро вечера мудренѣе*, драму *Коцебу Графъ Вальтронъ* и оперы *Пьсьнолюбіе*, *Нина или сумасшедшая отъ любви* и *Колбасники*. До сихъ поръ слышу, говоритъ г. Аксаковъ, какъ актеръ Прытковъ поетъ съ гитарой, то есть, раздвѣваетъ ротъ, а за кулисами пѣла вмѣсто него актриса Марфуша Анникіева:

Предметъ драгоценный  
Души разславленной,  
Услыши, что изъѣнный  
Гласитъ къ злой судьбѣ...

Въ эту зиму устроился благородный спектакль въ гимназіи, гдѣ между прочимъ играли комедію Сумарокова «Приданое обманомъ». Сумароковъ даже и въ то время еще не сходилъ совершенно со сцены. Изъ столицъ онъ перешелъ въ провинцію. Но особенно интересны и живы описанія университетскаго театра, гдѣ представляется со всѣми мелочами жизни молодыхъ людей, полюбившихъ искусство. Рѣшаемся сдѣлать значительную выписку, которая, надѣемся, займетъ нашихъ читателей . . .

«Настоящая зима (1804-5 года) исключительно обратила насъ къ театру, потому что неожиданно на публичной сценѣ явился московскій актеръ Плавильщиковъ. Его нѣрѣзъ имѣлъ важное для меня значеніе. Григорій Ивановичъ (воспитатель господина Аксакова), говорившій мнѣ и прежде о Плавильщиковѣ, не только заранее позволилъ мнѣ быть

въ театрѣ всякій разъ, когда Плавильщиковъ игралъ, но даже былъ очень доволенъ, что я увижу настоящаго артиста и услышу правильное, естественное, мастерское чтеніе, которымъ по справедливости славился Плавильщиковъ. Ходить часто въ партеръ или кресла студенты были не въ состояніи: мѣсто въ партерѣ стоило рубль, а кресло 2 р. 50 к. ассигнаціями, а потому мы постоянно ходили въ раекъ, платя за входъ 25 коп. мѣдью. Но раекъ представлялъ для насъ важное неудобство: спектакли начинались въ 6½ часовъ, а классъ и лекціи оканчивались въ 6; слѣдовательно оставалось только время добѣжать до театра и помѣститься уже на заднихъ лавкахъ въ райкѣ, съ которыхъ ничего не было видно, ибо переднія занимались зрителями задолго до представленія. Для отвращенія такого неудобства употреблялись слѣдующія мѣры: двое изъ студентовъ, а иногда и трое, покрупнѣе и поспѣнѣе, часовъ въ пять и ранѣе, отправлялись въ театръ, занимали по крайнѣйшей необходимости порожиною лавку и не пускали на нее никого. Сначала это не обходилось безъ ссоръ, но потомъ посѣтители райка привыкли къ такому порядку, и дѣло обходилось мирно. Мы приходили обыкновенно передъ самымъ поднятіемъ занавѣса и садились на приготовленные мѣста. Сначала передовые студенты уходили изъ классовъ потихоньку, но въ послѣдствіи многіе профессора и учителя, зная причину, смотрѣли сквозь пальцы на исчезновеніе нѣкоторыхъ изъ своихъ слушателей, а достолюбезный Ибрагимовъ не рѣдко говаривалъ: «а что, господа, не пора ли въ театръ?» даже оканчивалъ иногда ранѣе получасомъ свой классъ. Доставка афишъ возлагалась на своекоштныхъ студентовъ. Печатныхъ афишъ тогда въ городѣ не было; нѣкоторыя почетныя лица получали афиши письменныя изъ конторы театра, а городъ узнавалъ о названіи піесы и объ именахъ дѣйствующихъ лицъ и актеровъ изъ объявленія, прибываемаго четырьмя гвоздиками къ колоннѣ или къ стѣнѣ главнаго театральнаго подъѣзда. Я долженъ признаться, что мы воровали афиши. Подѣдешь бывало къ театральному крыльцу, начнешь читать афишу и выждавъ время, когда кругомъ никого нѣтъ, сорвешь объявленіе, спрячешь въ карманъ и отправляешься съ добычею въ университетъ. Въ послѣдствіи содержатель театра, Есиповъ, узнавъ студентскія продѣлки, далъ позволеніе студентамъ получать афишу въ конторѣ театра.

«Игра Плавильщикова открыла мнѣ новый міръ въ театральномъ искусствѣ. Я не могъ тогда, особенно сначала, видѣть недостатковъ Плавильщикова и равно восхищался имъ и въ трагедіяхъ, и въ комедіяхъ, и въ драмахъ; но какъ онъ прожилъ въ К. довольно долго, поставилъ на сцену много новыхъ піесъ, между прочимъ комедію свою «Бобыль», имѣвшую большой успѣхъ, и даже свою трагедію «Ермакъ», не имѣвшую никакого достоинства (\*) и успѣха, и сыгралъ нѣкоторыя роли по два и по три раза — то мы

(\*) Какой-то проказникъ написалъ крупными буквами углемъ на главномъ театральномъ подъѣздѣ:

«Піеса Ермака

Не стоитъ пятака»

Эта грубая острота, говорятъ, сильно оскорбила Плавильщикова.

вглядѣлись въ его игру и почувствовали, что онъ гораздо выше въ «Ботѣ», чѣмъ въ «Дмитріи Самозванцѣ», въ «Досажаевѣ», чѣмъ въ «Магометѣ, въ Отцѣ семейства», чѣмъ въ «Рославѣ». Торжествомъ въ искусствѣ чтенія были у Плавильщикова роли «Тита» въ Титовомъ милосердіи и особенно «пастора» въ «Сынѣ любви». Исполненіе этой роли привело меня въ совершенное изумленіе. Пастора игралъ въ К. преплохой актеръ, Максимъ Гуляевъ, и это лице въ піесѣ казалось мнѣ и всей публикѣ нестерпимо скучнымъ, такъ что длинный монологъ, который онъ читаетъ барону Нейгофу, былъ сокращенъ въ нѣсколько строкъ по общему желанію зрителей. Плавильщикова возстановилъ во всей полнотѣ это лице и убилъ имъ всѣ остальные. И въ самомъ дѣлѣ, онъ игралъ роль пастора превосходно, Плавильщикова же поставилъ въ К. «Эдина въ Аоннахъ». Стихи Озерова были тогда плѣнительной новостью; они увлекали всѣхъ, и игра Плавильщикова въ роли Эдина произвела общій восторгъ (\*). Яркій свѣтъ сценической истины, простоты, естественности тогда впервые озарилъ мою голову. Я почувствовалъ всѣ пороки моей декламации и съ жаромъ припалъ за переработку моего чтенія. Нѣчто подобное говорилъ мнѣ прежде и требовалъ отъ меня мой воспитатель, но я плохо понималъ его. Какже скоро я услышалъ Плавильщикова въ лучшихъ его роляхъ, я попалъ въ одно мгновеніе, чего хотѣлъ въ моемъ чтеніи Григорій Ивановичъ. Вотъ какъ примѣръ уясняетъ понятія гораздо лучше всякихъ разсужденій. Тогда, подъ руководствомъ Григорія Ивановича, я горячо взялся за трудную работу и черезъ двѣ недѣли прочелъ другу моему Александру П—ву извѣстный длинный монологъ пзъ роли пастора, П—въ дотога былъ удивленъ, что ничего не могъ произнести, кромѣ словъ: «ты Плавильщиковъ.... ты лучше Плавильщикова!» Въ тотъ же день Александръ П—въ явился въ университетъ прежде меня и успѣлъ разсказать всѣмъ о новомъ своемъ открытіи. Когда же я пришелъ на лекціи, студенты окружили меня дружною толпою и заставили прочесть монологъ пастора в мѣста изъ разныхъ піесъ, которыя я зналъ панзустъ. Хотя не называли меня Плавильщичковымъ, но всѣ очень хвалили, и у старшихъ студентовъ сейчасъ родилась мысль затѣять университетскіе спектакли. Начальство не вдругъ на это согласилось, а потому мы съ Александромъ П—вымъ, состроявъ какую-то драму, разыграли ее, съ помощью его братьевъ, въ общей ихъ квартирѣ, довольно большомъ кампномъ домѣ, принадлежавшемъ ладѣ ихъ Страхову. Я не помню названія и содержанія этой піесы, разумѣется нелѣпо-дѣтской, но помню что игралъ въ ней двѣ роли: какого-то пустынного старика—въ первыхъ двухъ дѣйствіяхъ, и какого-то атамана разбойниковъ—въ третьемъ, при чемъ былъ убитъ изъ пистолета. Въ роли старика я отличился.—Дозволеніе устроить театръ съ авансценою и декораціями въ одной изъ университетскихъ залъ, долго не приходило

отъ попечителя, который жилъ въ Петербургѣ: а потому мы выпросили позволеніе у директора Яковкина составить домашній спектакль, безъ устройства возвышенной сцены и безъ декорацій, въ одной изъ спальныхъ комнатъ казенныхъ студентовъ. Сколько пріятной суматохи и возни было по этому случаю! Сшили занавѣсъ изъ простынь и перегородили ими большую и длинную комнату, кроватями, отдѣляли мѣсто для сцены, и класными подсвѣчниками освѣтили ее. Мы сыграли комедію: «Такъ и должно» Веревкина, и маленькую піесу: «Приданое обманомъ» Сумарокова. Въ первой піесѣ я игралъ роль стараго Доблестина, а молодого Доблестина—Александръ П—въ. Афросинью Сысоеву игралъ студентъ Д. П., лакея Угара—Петръ Бялясниковъ, судью—В. Кузминскій, съ приписью подъячаго Петръ Зыковъ, который привелъ всѣхъ зрителей въ неописанный восторгъ своимъ комическимъ талантомъ. Не помню, кто игралъ какую-то молодую женскую роль,—кажется, Александръ К—чъ. Костюмы были уморительные: напрімѣръ старій Доблестинъ явился въ солдатскомъ изорванномъ сюртукѣ одного изъ нашихъ сторожей-инвалидовъ; на головѣ имѣлъ парикъ изъ пакли, папудрепный мѣломъ, а на укахъ цѣпи съ цѣпной дворовой собаки, которая на этотъ вечеръ получила свободу и кого-то больно укусила. Д. П., по своему немоложавому и блѣдному лицу и нѣсколько сыплову голосу, былъ очень хорошъ въ роли старухи, и это амплуа навсегда за нимъ осталось. Я, съ моей собачьей цѣпью, произвелъ сильный эффектъ и былъ провозглашенъ большимъ талантомъ и актеромъ, а равно и П. Зыковъ. Но, увы, другъ мой Александръ П—въ, не смотря на прекрасную паружность, очень не поправился всѣмъ въ роли молодого Доблестина. Въ самомъ дѣлѣ, онъ имѣлъ какой-то плаксивый и холодный тонъ; много ему вредило также произношеніе на о, отъ котораго онъ не могъ отвыкнуть. Это былъ мой первый публичный театральныи успѣхъ, потому что спектакль у П—выхъ проеходилъ секретно, и зрителей было очень мало; по злѣсь паходилось университетское и гимназическое начальство, профессоры, учителя и даже ихъ жены и дочери, не говоря уже о студентахъ и гимназистахъ, которыхъ набилось столько, сколько могло помѣститься.—Вскорѣ получили позволеніе отъ попечителя: устроить театръ для казенныхъ студентовъ «въ награду за ихъ отличное прилежаніе». Инспектору было однако предписано наблюдать за выборомъ піесъ, а равно и за тѣмъ, чтобы это «благородное удовольствіе не отвлекало занятій учебныхъ». Мы всѣ были въ восторгѣ. Сцену и кулисы, которыя удобно и скоро спивались, построили на казенный счетъ; но студенты сами писали декораціи, и тѣмъ значительно сократили расходы. Сначала театръ хотѣли помѣстить въ одной изъ залъ; по это оказалось неудобнымъ по ея величинѣ и показалось дорого начальству, и потому для театра выбрали одну класную комнату, которая представляла большое удобство тѣмъ, что раздѣлялась посрединѣ нишею. Прежде это были двѣ комнаты, но за нѣсколько лѣтъ выломали раздѣляющую ихъ стѣну и для поддержанія потолка оставили пишь, подпертую по бокамъ двумя колоннами; для устройства сцены это было чрезвычайно удобно.

(\*) Не смотря на общее и мое собственное увлеченіе, я замѣтилъ, что Плавильщикова въ Эдинѣ иногда сбивается съ тона своей роли и часто, вѣсто драматическаго старика, играетъ молодого и сильнаго человека. что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ оглушительный крикъ, кромѣ неестественности, лишаетъ силы, мѣшаетъ дѣйствію рѣчей знаменитаго старца. Живость движеній, при отыскиваніи дочери, показалась мнѣ и многимъ даже смѣшною.



Впрочемъ, не дождавшись окончательно постановки театра, мы сыграли въ вышеупомянутой мною залѣ комедію Коцебу: «Ненависть къ людямъ и раскаяніе.» Я отличился въ роли Невзвѣстнаго, и слава моя установилась прочно. По общему согласію, сочинили театральнѣйшій уставъ, который утвердили подписями всѣхъ участвующихъ въ театральнѣйшихъ представленіяхъ, и выбрали меня, не смотря на мою молодость, директоромъ труппы, но, увы, не на долго: едва успѣли мы сыграть комедію того же Коцебу «Брюзгливый» и маленькую піеску «Новый вѣкъ», въ которыхъ я также отличился, — какъ стеченіе несчастныхъ обстоятельствъ на цѣлый годъ удалило меня со сцены. Надобно рассказать нѣсколько подробнѣе это героико-комическое происшествіе. Послѣ «Брюзгливаго», затѣяли мы сыграть драму: «Мейнау или слѣдствіе примиренія», написанную какимъ-то Нѣмцемъ для выраженія своего мнѣнія, что примиреніе Мейнау съ преступной женой, чѣмъ оканчивается комедія Коцебу: «Ненависть къ людямъ и раскаяніе» — не можетъ возстановить ихъ семейнаго счастья. Въ этой піесѣ есть маленькая роль генерала, бывшаго нѣкогда обоклестителемъ Эйлавін: онъ встрѣчается печально съ Мейнау и его женой, Эйлавія падаетъ въ обморокъ, а мужъ вызываетъ генерала на дуэль и убиваетъ его изъ пистолета. Александръ П—въ, такъ неудачно сыгравшій молодаго Доблестина, мало участвовалъ въ театральнѣйшихъ представленіяхъ, оставаясь однако въ числѣ актеровъ; но когда онъ узналъ, что мы намѣрены разыграть «Мейнау», то упросилъ меня дать ему роль генерала. Онъ сознавался, что у него нѣтъ сценическаго таланта, но желалъ сыграть эту роль по особеннымъ причинамъ. Причина была мнѣ известна: онъ былъ не равнодушенъ къ одной дѣвицѣ, постоянной посѣтителницѣ нашихъ спектаклей, и ему хотѣлось явиться передъ ней на сценѣ въ генеральскомъ мундирѣ съ большими эполетами и пасть въ ея глазахъ отъ роковой пули. Я зналъ, что товарищи будутъ недовольны моимъ распоряженіемъ и что на эту роль мѣтилъ другой актеръ — Петръ Балясниковъ, по своему характеру и дарованіямъ имѣвшій сильное вліяніе на студентовъ, который безъ всякаго сравненія сыгралъ бы эту роль гораздо лучше. Но дружба заставила меня покривить душой, и я отдалъ роль генерала Александру П—ву, на что, какъ директоръ, я имѣлъ полное право (\*). Товарищи сейчасъ сказали мнѣ, что П—въ испортитъ піесу, по я отвѣчалъ, что эта роль маленькая и пустая, что П—въ мнѣ ее читалъ очень хорошо, что я беру на себя поставить его, какъ слѣдуетъ, и что его красивая наружность весьма идетъ къ этой роли. Уважая во мнѣ власть директора, всѣ повиновались, разумѣется весьма не охотно. На первой же репетиціи другъ мой Александръ такъ всѣмъ не поправился, что мнѣ больно было на него смотрѣть. Вновь приступили ко мнѣ товарищи съ просьбою: отдать роль генерала кому-нибудь другому; но я не согласился, извинялъ П—ва незнаеміемъ роли, ругался, что я его выучу и что онъ будетъ хорошъ. Я предвидѣлъ бурю и просилъ моего друга наединѣ, отказаться отъ роли, но онъ умолялъ меня со

слезами не лишать его возможности произвести выгодное впечатлѣніе на сердце любимой особы, которую онъ ревновалъ именно къ Балясникову. Онъ такъ разжалобилъ меня, что я далъ ему клятву никому не отдавать роли генерала, кромѣ его. Я обѣщалъ даже, что въ случаѣ сильнаго возстанія, откажусь отъ роли Мейнау. На второй репетиціи, не смотря на знаніе роли, П—въ читалъ ее также неудачно. Пользуясь правомъ директора, я не позволилъ никому, кромѣ играющихъ актеровъ, присутствовать на этой репетиціи, но въ самое то время, когда Александръ П—въ, въ роли генерала, велъ со мною сцену, я замѣтилъ, что двери отворились, и Балясниковъ, сопровождаемый Кузминскимъ, Киптеромъ, Зыковымъ и другими, вошелъ съ насмѣшливымъ и наглымъ видомъ, и сталъ передъ самою сценою. Едва я успѣлъ застрѣлить П—ва, какъ всѣ мои товарищи-актеры окружили меня и рѣшительно требовали, чтобы я передалъ роль генерала именно Балясникову. П—въ поблѣднѣлъ. Движимый горячею дружбою и оскорбленный въ моемъ директорскомъ достоинствѣ, я грозно отвѣчалъ: «что этого никогда не будетъ и что они выѣживаются не въ свое дѣло, и что если они не хотятъ меня слушаться, то я отказываюсь отъ роли Мейнау и не хочу участвовать въ театрѣ.» Я думалъ поразить всѣхъ послѣдними словами. Голова моя была сильно вкружена отъ похвалъ и высокаго о себѣ мнѣнія, и я считалъ, что театръ безъ меня невозможенъ; но противники мои только того и ждали. Балясниковъ выступилъ впередъ и произнесъ дерзкую рѣчь, въ которой между прочимъ сказалъ, что я зазнался, считаю себя великимъ актеромъ, употребляю во зло право директора и изъ дружбы къ Александру П—ву, который играетъ гадко, жертвую спектаклемъ и всѣми актерами. «Наши похвалы дали тебѣ славу, прибавилъ онъ, — мы же ее у тебя и отнимемъ и увѣримъ всѣхъ, что ты дрянной актеръ: мы лишаемъ тебя директорства и исключаемъ изъ числа актеровъ». Всѣ единогласно подтвердили его слова. Хотя я ожидалъ возстанія противъ моей власти, но не предвидѣлъ такого удара. Собравъ все присутствіе духа, съ геройскою твердостью, я взялъ моего друга Александра за руку и, не сказавъ ни слова, вышелъ изъ комнаты. Воротясь домой, ошеломленный моимъ паденіемъ, чувствуя свою неправоту, я утѣшалъ себя мыслию, что пожертвовалъ моимъ самолюбіемъ и страстью къ театру — спокойствію друга. Я думалъ, что піеса безъ меня не можетъ идти и что ненавистный его соперникъ не явится въ блестящихъ эполетахъ и не похититъ сердца красавицы. Но каково было пораженіе для меня и П—ва, когда, пріѣхавъ на другой день въ университетъ, мы узнали, что еще вчера труппа актеровъ выбрала Балясникова своимъ директоромъ, что онъ играетъ роль генерала, а моя роль отдана Дмитріеву. Надобно сказать, что этотъ замѣчательный и даровитый своекоштный студентъ, Дмитріевъ, былъ вездѣ постояннымъ моимъ соперникомъ, надъ которымъ однако до сихъ поръ, я почти всегда торжествовалъ. Въ классахъ у Ибрагимова, его сочиненія на заданные предметы иногда не уступали моимъ, и не смотря на нѣкоторое пристрастіе ко мнѣ, два раза Ибрагимовъ публично сказалъ, что на этотъ разъ онъ не знаетъ, чьему сочиненію отдать преимущество: моему или

(\*) Въ одной изъ параграфовъ устава было сказано: «директоръ назначаетъ роли и всѣ актеры должны безпрекословно повиноваться его назначенію».

Дмитріева? Онъ славился также искусствомъ декламации, и я видалъ, что иногда собиралась около него толпа слушателей, когда онъ читалъ какіе-нибудь стихи. Говоря по совѣсти, я долженъ сказать, что у Дмитріева, можетъ быть, болѣе было таланта къ литературѣ и театру, чѣмъ у меня; но у него не было такой любви ни къ тому, ни къ другому, которою я былъ проникнутъ исключительно, а потому его дарованія остались не развитыми, не обработанными; даже въ наружности его, нѣсколько грубой и суровой, во всѣхъ движеніяхъ, видна была не только пеловкость, но какал-то угловатость и неуклюжесть. Къ нему-то обратились мои товарищи и не безъ труда упросили его взять роль Мейнау. Мнѣ никогда не входило въ голову, чтобъ этотъ дикарь согласился выйти на сцену. Сейчас дали ему піесу, заставили читать вслухъ, и всѣ безъ исключенія пришли въ восторгъ отъ его чтенія. Намъ рассказали, что многіе были тронуты до слезъ и что другъ Дмитріева, студентъ Чесновъ (самый добрый хохотунъ и пошлякъ) и студентъ Д. П. — плакали на взрыдахъ. Мы съ Александромъ П.—вымъ были убійцы Чеснова: — я въ моемъ самолюбіи, въ моей любви къ театру, П.—въ въ любви къ университетской красавицѣ. Еслибъ я, поступая справедливо, отдалъ роль генерала другому — не играть бы было Бяляспикову генерала, не являться въ блестящихъ эполетахъ! — Драма: «Мейнау или слѣдствіе примиренія» была наконецъ сыграна, но не такъ удачно, что послужило нѣкоторымъ утѣшеніемъ мнѣ и П.—ву. Впрочемъ мы оба не были на представленіи, и я говорю объ неудачѣ этого спектакля по общему отзыву не студентовъ, а учителей и постороннихъ зрителей; студенты же, напротивъ, особенно актеры, превозносили похвалами Дмитріева. Я самъ убѣжденъ, что если не вездѣ, то во многихъ сильныхъ мѣстахъ роли, онъ былъ очень хорошъ, потому что я видѣлъ его на репетиціи.

В. СТОЮНИВЪ.

(Окончаніе въ слѣдующемъ номерѣ).

## КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ.

Московскій театръ.

Первый бенефисъ въ нынѣшнемъ году былъ данъ Н. М. Садовскому, артисту, занимающему на нашей сценѣ одно изъ первыхъ мѣстъ.

Бенефисъ этотъ начался драматическою былью изъ крестьянскаго быта въ 3 актахъ: «Человѣкъ предполагаетъ, Богъ располагаетъ». Сюжетомъ этой піесы служитъ слѣдующее: Одинъ молодой крестьянинъ (Полтавцевъ) влюбленъ въ бѣдную крестьянскую дѣвушку (Никифорова).

\*) Вообще Дмитріевъ былъ существо загадочное. Онъ занимался всѣми предметами отвлеченно, но ни съ кѣмъ, кромѣ Чеснова, не вступилъ ни слова и въ хлѣбъ дичаея, а потому никто не зналъ его: съ Чесновымъ же, онъ былъ неразлученъ, безпрестанно съ нимъ хохоталъ, шипался, щекотался, толкался и дрался, какъ десятилѣтній школьникъ; часто получалъ за это выговоры, и какъ скоро переставалъ играть съ Чесновымъ, дѣлался урюкѣмъ и мраченъ.

Но въ то время, какъ парень ушелъ на чужую сторону зашибать деньгу на свое житіе бытѣе, да па прилапое невѣстѣ своей, дѣвку выдали за отца этого парня (Дмитревскій), и возвратившійся на родину молодецъ нашелъ ее уже замужемъ за отцемъ его, и пошелъ онъ съ горя въ солдаты.

Сюжетъ, какъ видите, самъ по себѣ драматическій, и попалась онъ рукѣ талантливой, опытной, могла бы выйти хорошая драма. Но что за дѣло до сюжета? Подъ рукою мастера и грубая скандинавская легенда объ Амлетѣ превращается въ «Гамлета» и изъ пустой восточной сказки вырастаетъ «Венеціанскій купецъ». Дѣло не въ сюжетѣ, а въ томъ, какая рука возьмется за него. А этотъ сюжетъ пришелъ подъ руку и не талантливую и не опытную, и изъ хорошаго сюжета ничего не вышло. А между тѣмъ піеса изъ крестьянскаго быта преимущественно требуетъ искусной руки, потому что она не легка. Для представленія въ драмѣ, крестьянской бытъ заключаетъ въ себѣ самомъ уже большія трудности. Но не подумайте, однакожъ, чтобъ я считалъ драму изъ крестьянскаго быта невозможною; напротивъ, я лично большой поклонникъ драмъ изъ этого быта и считаю его обширнымъ поприщемъ для драматическаго писателя, и поприщемъ интереснымъ, особенно могущимъ возбудить живое сочувствіе въ публикѣ, ибо каждый изъ насъ болѣе или менѣе паходитя почти въ непрестанныхъ соприкосновеніяхъ съ простымъ народомъ и не можетъ не интересоваться его радостями или горестями. Только представленіе этихъ радостей, или этого горя въ драмѣ имѣетъ свои трудности, не легко преборимыя для писателя и съ талантомъ. Не говорю о знакомствѣ для этого съ самымъ бытомъ, — онъ знакомъ намъ болѣе или менѣе; не говорю объ отысканіи въ немъ сюжета для драмы. — быть этотъ, какъ въ самомъ себѣ, такъ и въ столкновеніяхъ своихъ съ другими, представляетъ богатый для этого матеріалъ; не говорю объ его языкѣ—все это не препятствія, но, думаю, не легкое затрудненіе составляютъ для драматурга формы, въ которыхъ выражаются радость и горе въ этомъ быту. Всѣ чувства, обще-человѣческія, разумѣется, неотъемлемо ему присущи, но форма ихъ проявленія совершенно своеобразна и не легко (мы отнюдь не говоримъ, что невозможно) драматургу представить ее такъ, чтобъ она не казалась странною и была интересна для людей другаго быта. Крестьянинъ нашъ иногда не закручинится отъ того, отъ чего загорюется человѣкъ высшаго сословія, а равно и не обрадуется тому, что составляетъ счастье богача.

Вотъ купеческій бытъ, такъ это полное раздолье драматическому писателю, особенно тотъ купеческій бытъ, который еще не онѣмчился, а съ бороною и кафтаномъ сохранилъ формы древняго русскаго быта. Болѣе развитый, чѣмъ бытъ крестьянъ, знакомый съ большими потребностями, поставленный въ большія отношенія, бытъ переходный, ередній, заключающій въ себѣ самомъ борьбу со-держанія съ формой, или подъ старою формою заключающій содержаніе высшаго быта — бытъ купеческій представляетъ обильное поле драматическому писателю. Уже одно несогласіе, нѣрѣдко контрастъ его формы съ содержаніемъ даетъ писателю богатые краски и даже самую канву



а я его проза веденія. И, неудивительно и не случайно много даровитые драматурги бросились на этот бытъ. Причина ихъ предпочтенія была не случайная, а болѣе или менѣе разумная, условливаемая свойствомъ самаго быта, столь пригоднаго для драмы (подъ именемъ драмы я разумѣю всякую драматическую пьесу).

А. Н. Островскій, безспорно даровитѣйшій драматургъ нашего времени, почти все свои пьесы (за исключеніемъ одной только «Бѣдной пѣвцы») написалъ изъ купеческаго быта. Отсюда же взята его послѣдняя комедія, шедшая въ бенефисъ Садовскаго: «Въ чужомъ виру похмѣлье», только здѣсь бытъ этотъ онъ привелъ въ соприкосновеніе съ другими.

По окончаніи пьесы, авторъ былъ вызванъ, хотя успѣхъ его пьесы былъ далеко не такой блистательный, какъ прежде успѣхъ другихъ его произведеній. Комедія была разыграна хорошо, хотя и не совсѣмъ твердо. Всѣхъ лучше намъ показадся Васильевъ въ безупречно прекрасно исполненной имъ роли молодого Брускова. Послѣдняя пьеса бенефиса Садовскаго «Женихи мальчики, — водевилъ, о которомъ и говорить не стоитъ.

Ровно черезъ недѣлю послѣ бенефиса Садовскаго былъ бенефисъ нашего заслуженнаго М. С. Щепкина. Вамъ, я думаю, уже извѣстно, что въ концѣ ноября прошлаго года въ Москвѣ справлялся пятидесятилѣтній юбилей этого артиста, потому что въ ноябрѣ исполнилось ровно пятьдесятъ лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ онъ впервые появился на подмосткахъ еще провинціального театра въ роли Андрея почтаря, въ драмѣ «Зоя».

Публики собралось довольно много, но театръ однакожъ былъ не полонъ. Главною пьесой бенефиса Щепкина была извѣстная комедія Шеридана «Школа злословія». Комедія Шеридана пользуется уже заслуженною извѣстностью и занимаетъ по своимъ неотъемлемымъ большимъ достоинствамъ почетное мѣсто не только въ литературѣ англійской, но и вообще въ европейской; поэтому распространяться о самой пьесѣ я не пахожу даже нужнымъ, а замѣчу одно, что она, не смотря на свои большія неотъемлемыя и неоспоримыя достоинства, все-таки болѣе или менѣе устарѣла, и потому не слишкомъ удивительно, если она, въ тяжеломъ, старомъ, хотя въ свое время и хорошемъ переводѣ, при нынѣшнемъ ея представленіи на московской сценѣ, показалась скучноватою. Безсмертныя произведенія великихъ поэтовъ сами по себѣ не старѣютъ, но и въ нихъ есть своя Ахиллесова пятка, не обмокнутая въ воду безсмертія. Не старѣетъ ихъ содержаніе, ихъ идея, ихъ достоинство, но старѣетъ ихъ форма. Притомъ же и исполненіемъ этой комедіи нынѣшній разъ на московской сценѣ можно было остаться не совсѣмъ довольнымъ; это тѣмъ болѣе странно, что на московской сценѣ мы привыкли видѣть, что пьесы болѣе или менѣе замѣчательныя исполняются съ такимъ совершенствомъ, какое не оставляетъ желать ничего уже болѣе. Нельзя сказать, чтобъ и «Школа злословія» была не хорошо разыграна, это было бы слишкомъ строго и даже несправедливо, — она, пожалуй, была исполнена и хорошо, но многого не доставало въ ея исполненіи для полного удовлетворенія взыскательнаго, внимательнаго и справедливаго

зрителя. Вполнѣ хорошъ былъ только Щепкинъ въ роли Досажаева (я называю лица Шеридановой комедіи такъ, какъ они названы переводчикомъ); игра же другихъ оставляла желать еще кое-чего. Такъ, хорошъ былъ и Шумскій въ роли Вѣтрона, но замѣтенъ былъ въ немъ недостатокъ доброй веселости. Въ сценѣ, когда Вѣтронъ у Лукавина опрокидываетъ ширмы и открываетъ Досажаеву предшнюю на свиданіе, — замѣтите, Вѣтронъ смѣется, а не насмѣхается, а у Шумскаго въ этой сценѣ было что-то похожее на насмѣшку, а не на добрый, веселый смѣхъ, и вообще этотъ даровитый артистъ не совсѣмъ выразилъ безпечную доброту и доброе сердце Вѣтрона при его вѣтренной головѣ. Такъ, пожалуй, и г. Самаринъ былъ хорошъ въ роли Лукавина, но не совсѣмъ вполнѣ отгнѣлъ характеръ этого своего рода Тартюфа, совершенную противоположность съ характеромъ его брата. Не дурна была и Медвѣдева въ роли Досажаевой, хотя ея дикція въ нѣкоторыхъ мѣстахъ была не совсѣмъ правильна. Такъ, въ послѣднемъ актѣ, когда Досажаева, послѣ горькаго урока, полученнаго ею, стала уважать и любить своего мужа, когда она разорвала свои связи съ обществомъ злословія; ея фраза: «Ахъ! какая злая женщина!» которую она произноситъ по уходѣ Насмѣшкиной (Васильева), пожелавшей ей, чтобъ ея мужъ жилъ какъ можно долѣе, хотя и произвела эффектъ, но, думаю, не была ею правильно сказана. Досажаева въ этомъ актѣ уже не желаетъ смерти мужа, котораго она уважаетъ и любитъ, и слова Насмѣшкиной разносятся для нея какъ холостой выстрѣлъ, ея же слова вырываются не желаніемъ Насмѣшкиной, но говорятъ какъ сужденіе о женщинѣ, на счетъ которой у ней открылись глаза. А г-жа Медвѣдева произнесла эти слова такъ, какъ будто Досажаева назвала Насмѣшкину злою за то, что та пожелала долголѣтія ея мужу. Еслибъ это было такъ, то нельзя было бы повѣрить исправленію Досажаевой.

Остальные участвовавшіе тоже были не дурны, хотя и не такъ хороши, какъ бываютъ они въ другихъ пьесахъ, и если мы взыскательны къ исполняющимъ «Школу злословія», такъ это особенно потому, что они насъ сами же избаловали своею, во многихъ пьесахъ безупречно-хорошею игрою.

Что сказать о другихъ двухъ пьесахъ бенефиса Щепкина?

Водевилъ «Подставной женихъ» — водевилъ даже не дюжинный, а сотенный, а объ оперѣ-водевилѣ «Молдавская Кукопа Нуттескулъ или Русскій купецъ Ростовецъ», соч. Н. В. Серпкова, сказать рѣшительно нечего: это совершенное отсутствіе всего и хорошаго, и дурнаго, такъ что пьеса не заключаетъ въ себѣ ровно ничего, хотя въ ней и говорятъ, и поютъ и танцуютъ. Всего въ ней лучше полька-венгерка, которую такъ очаровательно танцуетъ г-жа Паумова, но вѣдь эта полька не есть принадлежность пьесы, даже танцуетъ она тогда, когда пьеса совершенно уже оканчивается.

МОСКВИЧЪ.

Воронежъ. — Воронежскій театръ понесъ чувствительную потерю — г-жи Мочалова и Выходцева оставили нашу сцену.

Уже нѣсколько лѣтъ г-жа Мочалова пользуется вполнѣ заслуженной благосклонностью Воронежской публики, дока-

зательствомъ могутъ служить постоянные аплодисменты, вызовы и страшная тѣснота въ театрѣ во время бенефисовъ г-жи Мочаловой.

Репертуаръ г-жи Мочаловой очень великъ и разнообразенъ; она являлась въ водевиляхъ, комедіяхъ, драмахъ и трагедіяхъ; талантъ, добросовѣстное изученіе ролей и ихъ художническая отдѣлка помогали ей почти всегда удовлетворять требованіямъ публики и приводить въ восторгъ любителей сценическаго искусства. Желая избѣжать общихъ мѣстъ, мы не станемъ болѣе распространяться въ похвалахъ г-жѣ Мочаловой, а скажемъ только, что всякій пожалеетъ о томъ, что она оставила Воронежскую сцену и согласится,

что не только теперь въ Воронежѣ никто не замѣнитъ г-жи Мочаловой, но врядъ ли скоро отыщется актриса, которая бы соединяла въ себѣ такъ много прекрасныхъ качествъ и достоинствъ, какъ г-жа Мочалова.

Г-жа Выходцева недавно появилась въ Воронежѣ, она обращала на себя вниманіе публики своей красивой наружностью, свободными, но изящными, манерами, съ успѣхомъ выполняла роли въ водевиляхъ и маленькихъ комедіяхъ, а иногда даже и пѣла. — Если игра г-жи Выходцевой не всегда была свободна отъ недостатковъ, то все-таки должно признаться, что она была одной изъ лучшихъ актрисъ на нашемъ театрѣ.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.

## ОБЪЯВЛЕНІЕ.

**ВЪ МАГАЗИНѢ ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,**

Коммисіонера ноть Двера Е. Н. В. Великой Княгини

**МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ.**

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александринскаго Театра, поступили въ продажу:

**ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ВЪ 2 РУКИ.**

BEYER, F. Op. 87. Fleurs italiennes, 12 amusements \*).

- № 1. Lucia di Lammermoor.
2. Beatrice di Tenda.
3. La fille du regiment.
4. I Puritani.
5. I Lombardi.
6. Othello.

- № 7. Norma.
8. Belisario.
9. Nabucodonosor.
10. Il barbiere di Seviglia.
11. Ernani.
12. Carlo il temerario.

\*) Каждый № по 60 коп. сер. Всѣ 12 №№ выстѣ 5 р. сер.

Гг. иногородные благоволятъ адресовать свои требованія на имя Василія Даниловича Деноткина, въ С.-Петербургѣ. Выписываемыя ноты (гдѣ бы то ни было издачныя) будутъ высылаемы съ первою почтою.