

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВЪ С Т Н Ш К Ъ .

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 7.

12 ФЕВРАЛЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цена 10 руб. серебъ въ годъ съ доставкой на домъ, иногородные прилагаютъ за пересылку 1 руб. сер.

Подписка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Кнѣва кв. № 33., въ книжныхъ магазинахъ П. Раткова и Довыдова, и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

Содержаніе: Сѣверная Звѣзда (А. Сѣрова Продолженіе). — Соната Бетховена. Статья А. Д. Улыбышева (Переводъ А. Сѣрова). — Музыкальныя новости. Узникъ. Романсъ, слова Лермонтова. Музыка С. А. Танѣева. (Модеста З-на). — Концертъ г-на Тамбергера въ Москвѣ (М. Р.). — Заграничныя новости. — Матеріалы для исторіи Русскаго театра (Окончаніе). — Александринскій театръ (А. П-а). — Михайловскій театръ (Шарля Сепъ-Жюльена). — Нѣмецкій театръ (Ариольда). — Корреспонденція (Московскій театръ. Москвича). — Воронежъ. — Бенефисъ г-жи Самойловой (М. Р.). — Объявленіе.

ЕЩЕ

О «СѢВЕРНОЙ ЗВѢЗДѢ» МЕЙЕРБЕРА.

(Продолженіе).

Французы вообще народъ весьма не музыкальный. Они чрезвычайно мало воспримчивы къ чисто-музыкальнымъ красотамъ. Въ оперѣ — содержаніе пѣсы, драматичность сценъ для нихъ всегда перевѣшиваетъ интересъ музыкальной обработки. Но въ судьбахъ оперы и эта немзыкальность народа, который уже такъ долго стоитъ въ главѣ европейской цивилизаціи, принесла свои благодѣтельные плоды.

Только на французской почвѣ, только для парижской публики могъ мало по малу выработаться стиль истинно-драматической музыки. Глюкъ могъ совершить свой испанскій переворотъ опернаго стиля только въ Парижѣ. Конечно, холодная размѣренность, схоластичность, натянутость французскаго псевдо-классицизма — отъ Корнеля и Расина по прямой линіи досталась въ наслѣдство и серіозной оперѣ (*grand opéra*), которая прямо брала свои тексты изъ знаменитыхъ трагедій. Конечно, происхожденіе серіозной оперы изъ великолѣпныхъ празднествъ при дворѣ Людовика XIV не переставало еще болѣе или менѣе ярко отпечатываться на всѣхъ большихъ операхъ во французскомъ вкусѣ съ неизбѣжнымъ бадетомъ (и у Глюка, и въ наше время у Мейербера и Галеви, точно такъ же, точно по тѣмъ же правиламъ сцены, какъ при Лулли и Рамо)! Конечно

№ 7.

во всемъ этомъ складѣ большихъ оперъ элементъ скуки занимаетъ чуть не половину всего спектакля, а Французы замѣчаютъ эту невыгоду позже чѣмъ всѣ другія націи, потому что въ отношеніи приверженности къ стародавнимъ обычаямъ и правиламъ въ искусствѣ — Французы могутъ передеготать самихъ Китайцевъ. Тѣмъ не меньше драматическою выразительностью въ оперѣ музыка обязана прежде всего — Французамъ. Безъ нихъ невозможны были оперы Глюка, а безъ Глюка не было бы ни Моцарта, ни Вебера.

Но это еще не все: немзыкальность Французовъ послужила выгоднымъ условіемъ для развитія совсѣмъ другой стороны оперной музыки. Есть въ Парижѣ и въ наше время оперный театръ, въ которомъ виолетъ, во всей типичности своей отражается французскій національный характеръ; есть театръ, въ которомъ пѣсы постоянно остроумны, интересны, иногда увлекательны, въ которомъ смѣхъ надъ забавнымъ смелетепіемъ интриги, надъ комическими характерами, запутанными въ самые неловкіе *quiproquo* — чередуется съ трогательнымъ впечатлѣніемъ отъ пѣжныхъ, пантовыхъ или слезливыхъ сценъ въ родѣ полупидлическомъ, столько любимомъ Французами во всѣхъ искусствахъ. Музыка допускается въ эти пѣсы съ непремѣннымъ условіемъ *помогать*, а не *мѣшать* сценическому дѣйствію, съ условіемъ возвышать, усиливать впечатлѣніе драмы страстной или комической, а не придавать ей характера холодной концертности. Музыки тутъ вообще гораздо побольше, конечно, чѣмъ въ кодевиллахъ, но именно *на столько*, чтобъ никакъ не надоѣсть, не наскучить неутомимой, переплывливой парижской публикѣ, для которой, повторяю — *пѣса* всегда въ тысячу разъ важнѣе музыки, хотя бы самой лучшей въ свѣтѣ. Не трудно догадаться, что я говорю здѣсь о французской комической оперѣ, о театрѣ de l'Opéra Comique.

При всей прелести, привлекательности и истинныхъ красотахъ этого рола оперъ (всегда *мастерски* исполняемыхъ въ Парижѣ) есть и тутъ свое зло: неизбѣжный *dialogue*, прозаическіе разговоры, которые поминутно (кромя финаловъ каждаго дѣйствія) прерываютъ музыку и вандались разрушаютъ единство впечатлѣній, необходимое въ каждомъ произведеніи истинно поэтическомъ. Но безъ такихъ «разговорныхъ» сценъ, далекихъ отъ поэзіи музыкальной, слишкомъ трудно сдѣлать интересную пѣсу, съ интригою запутан-

1

ною, съ бездною мелко-комическихъ, тонко сплетенныхъ положеній. А не будь этихъ условій въ піесѣ, Парижанинъ найдетъ ее скучною и не пойдетъ въ театръ Комической Оперы. Досадная, но неизбежная подмѣсь *прозы*, во французскую комическую оперу, кромѣ внѣшняго устройства, всего ея склада, очень невыгодно отражается и въ музыкѣ собственно-французской. Чисто-національный характеръ французской оперной музыки, ловкой и шаловливой, постоянно сбивается или на водевильную куплетность или танцевальность, въ родѣ Мюзаровскихъ кадрили.

Что и при этихъ несовсѣмъ выгодныхъ требованіяхъ чисто французскаго вкуса «комическая оперная музыка» развилась у Французовъ самостоятельно, вполне органически и послужила поприщемъ для многихъ блестящихъ и глубоко-музыкальныхъ талантовъ въ прошломъ и нынѣшнемъ столѣтіи, доказательствомъ служатъ превосходныя въ своемъ родѣ оперы: Гретри, Мопсини, Филидора, Дуни, Николо Изуара, Мегюля, Боальдѣ и наконецъ Обера, одного изъ громаднѣйшихъ талантовъ нашего вѣка, композитора гениальнаго, котораго по всей справедливости слѣдуетъ называть «Французскимъ Россини».

— «Для чего» — скажутъ читатели — «такое длинное отступление отъ предмета статьи?» — А если это даже и не отступление? отвѣчу я. Не забудьте, что «Сѣверная Звѣзда» написана для театра *Парижской Комической Оперы*.

Да, въ этотъ храмъ легкой французской музы, на эту сцену, свидѣтельница торжествъ цѣлаго ряда композиторовъ, блиставшихъ *только искренностью и простотою вдохновенія*, въ наше время — какъ Кортесъ въ Мексику — вступилъ Мейерберъ со своими барабанами, маршами, эволюціями, пушками, палатками, балетами, колоколами, — съ цѣлою артиллеріею тройныхъ оркестровъ и всѣхъ возможныхъ и невозможныхъ эффектовъ!

Быть не можетъ, чтобы въ Парижѣ не нашлось цѣлыхъ тысячъ людей, которые горько и громко вопіяли противъ такого «нашествія варваровъ» на любимѣйшую изъ своихъ оперныхъ сценъ. Быть не можетъ, чтобы на Мейербера не сыпался градъ упрековъ за искаженіе характера, за попраніе ногами всѣхъ условій одного изъ самыхъ національныхъ театровъ. — Для Парижанъ театръ слишкомъ важное дѣло!

Но всѣ эти вопли и упреки — гезьма справедливые со стороны Парижанъ — конечно не могли дойти до насъ, потому что о впечатлѣніи оперы на парижскую публику мы судимъ только по газетамъ, по журналамъ. — А какой же редакторъ журнала въ Парижѣ (волею или неволею) не на сторонѣ Мейербера!?

Какъ бы то ни было, Джіакомо Макіавелли, чрезвычайно далекій по всему направленію своего таланта отъ музыки въ истинно-комическомъ стилѣ, завоевалъ себѣ и арену комической оперы; насильственно вторгнулся въ миръ владѣнія Адольфа Адана и Обера. Но въ чемъ же это завоеваніе выразилось въ отношеніи самаго произведенія, о которомъ у насъ идетъ рѣчь?

Въ томъ, что «Сѣверная Звѣзда» написана (для Парижа) — съ діалогомъ, то есть безъ речитативовъ, и въ «названіи» этой оперы «Комическою».

Между тѣмъ, собственно-комическаго тутъ ровно столько же, какъ и въ Робертѣ, и въ Гвельфахъ, и въ Осадѣ Гента. И такъ въ каждой оперѣ есть мѣсто, гдѣ выступаетъ комическій элементъ (дуэтъ Бертрама и Рембо; — трио двухъ анабаптистовъ и Оберталя въ палаткѣ и т. д.). — Стиль своей музыки Мейерберъ не перемѣнилъ ни на волосъ. Это все тотъ же Мейерберовскій стиль, не лишенный иногда иф-которой грандіозности въ поворотѣ мысли, въ первомъ размахѣ, но выдерживающій это не больше какъ на первые такты мелодіи и почти на каждомъ шагу впадающій въ формы мелкія, обыкновенныя и тривиальныя. Это все тотъ же — столько знакомый намъ изъ прежнихъ его оперъ — расчетъ на внѣшнюю эффектность вокальныхъ и оркестрныхъ сочетаній, сочетаній *чрезвычайно* оригинальничанья ритмомъ и модуляціями (что началось уже въ Осадѣ Гента, для маскированія *крайней* бѣдности мелодическаго изобрѣтенія). Это все та же музыка, которую величаютъ «эклетическою», то есть музыка пестрая какъ армякинское платье, потому что вся изъ кусочковъ — изъ кусочковъ à la Weber, изъ кусочковъ à la Rossini, à la Auber, à la Spohr, à la tutti quanti — изъ клочковъ мелодій, изъ клочковъ различныхъ фразъ, кое-какъ связанныхъ между собою — нитью «разсудочною» — а не органическимъ теченіемъ собственно — музыкальной мысли. — Да иначе и быть не могло. Послѣ Осады Гента надобно было ожидать именно такой музыки.

Между тѣмъ (подивитесь важности «заглавія» вещи въ глазахъ иф-которыхъ цѣпителей и судей!) между тѣмъ написались рецензенты (даже у насъ), которые стали увѣрять публику не шутя, что знаменитый Мейерберъ въ этой оперѣ совершилъ блистательную попытку въ *новомъ родѣ музыки* ?? — Ужъ если въ Сѣверной Звѣздѣ есть истинныя нововведенія, такъ развѣ что въ ея текстѣ, гдѣ, какъ очень вѣрно замѣтилъ недавно одинъ музыкальный критикъ, — постоянно на каждой страницѣ партитуры только и читаешь: трррум, трррум, трррр..., план-план... и трр... трр... — Цѣлыя финалы идутъ съ такими звукоподражательными словечками, которыя конечно выгодны въ томъ смыслѣ, что спасаютъ оперу отъ искаженія при *переводѣхъ*. Опять очень ловкій дипломатическій расчетъ. Есть предметы въ искусствѣ, которые растолковать до чрезвычайности трудно, которые требуютъ какого-то особеннаго, эстетскаго *чутья*...

Какъ напримѣръ; разъяснить гг. Мейерберистамъ, чѣмъ не хороша, чѣмъ не «музыкальна» музыка ихъ героя, — если они не чувствуютъ этой стороны?...

Они то и дѣло, при каждомъ удобномъ случаѣ выставляютъ *умъ*, психологическую *глубину* созданій Мейербера. Они говорятъ: полюбуйте, какой драматизмъ въ этой музыкѣ! Какая вѣрная характеристика каждаго лица. Вездѣ мысль, вездѣ тонкое намѣреніе — этого въ итальянской музыкѣ вы не встрѣтите! — оно, пожалуй, и такъ, только не достаетъ — бездѣлицы — собственно-музыкальной красоты. Безъ благородства формъ не бываетъ истинной красоты въ искусствѣ, — а безъ красоты искусство уже не искусство.

При томъ же и самыя хорошія качества въ Мейерберѣ — талантѣ все-таки огромномъ — служатъ не *на пользу*, а *во вредъ* оперѣ и музыкѣ.

Умъ! воображеніе! глубина мысли!

Но если этот умъ (кто же отниметъ его у Мейербера!) слишкомъ близко граничитъ съ расчетами, самыми противу-художественными, самыми прозаическими?

Но если это воображеніе употреблено только на придумываніе разныхъ диковинокъ, разныхъ шарлатанствъ въ сочетаніяхъ вокальныхъ и оркестрныхъ, если пресловутая глубина Мейерберовскихъ мыслей напоминаетъ—пещеру въ его Робертъ?—Издали, конечно, — мрачная таинственная пропасть. Подойдите поближе: плоская размалеванная холстина.

Нало хорошенько вникнуть въ стиль, въ манеру Мейербера, тогда легко убѣдиться, что весь этотъ стиль не больше какъ декорации. Ученый контрапунктъ Мейербера не въ самомъ дѣлѣ контрапунктъ, а только *будто бы* контрапунктъ, — строгость формы — тоже только *будто бы* строгость; —серіозность мысли тоже только—*для виду*. Вообще можно сказать, что онъ *морочитъ* людей.

Расчетъ на декорационность, на эффектъ театралный, со всеми безчисленными средствами къ достиженію этой эффектности—безъ всякаго сомнѣнія одно изъ первѣйшихъ условій для опернаго композитора. Великій Глукъ вездѣ выказывалъ и высказывалъ, какъ важно для него было достиженіе этой тайны, одной изъ главнѣйшихъ въ искусствѣ. Но не все же искусство, не вся же поэзія звуковъ должна быть припесена въ жертву *одной эффектности*? А куда же дѣвается собственно-поэтическая, вдохновенная мысль, гдѣ же будетъ тотъ священный огонь, который долженъ горѣть въ художникѣ, чтобы—черезъ его созданіе—загорѣлся и въ тѣхъ, кто этимъ созданіемъ наслаждается? Эффектъ сцепическій, театралный, декорационный—какой бы ни былъ, хоть самый матеріальный, грубый — самъ по себѣ отличный рычагъ, когда, между прочимъ, служитъ на пользу поэтической «искренней» мысли, — на пользу поэтически задуманнаго и поэтически выполненнаго произведенія. Но что же такое—произведеніе, въ которомъ *нѣтъ и не могло быть* ни какой цѣли, кромѣ внѣшняго эффекта? Это рамка для картины, а самой картины нѣтъ, — это великолѣпный переплетъ для книги, а сама книга въ отсутствіи; это—непозволительное *злоупотребленіе* средствъ театралныхъ и музыкальныхъ.

Опера въ томъ родѣ, который называется «большою» оперою, и такъ широко развилась въ Парижѣ, имѣетъ всегда главною цѣлю — эффектность, иначе не будетъ дѣйствія на публику. Самому даровитому художнику при такихъ условіяхъ парижской grand opéra трудно воздержаться отъ стремленія къ эффектамъ театралнымъ и отъ небрежнаго оставленія въ сторонѣ всего, что музыкально, художественно, исполнено поэзія само по себѣ, но не блещетъ, не щекочетъ слуха повизною, не поражаетъ, не изумляетъ.

Однако въ истинномъ музыкальномъ художникѣ, не смотря на всѣ невыгодныя условія извнѣ, даже при неспособности его бороться съ враждебною, стихіею, даже при добровольной покорности его требованіямъ, иногда очень далекимъ отъ «чистоты» искусства, все-таки живетъ красота музыкальная.

Какъ въ даровитомъ комическомъ актерѣ, который до крайности избалованъ аплодисментами публики неизбранной, и на каждомъ шагу позволяетъ себѣ грубыя фарсы,

па потѣху райка — все же тотчасъ можно отличить истинную сторону глубокаго комизма, если этотъ актеръ въ самомъ дѣлѣ великій талантъ.

Я клоню все это къ сравненію *Мейербера*, положимъ съ *Оберомъ*.

И тотъ и другой писали для Парижанъ; и тотъ и другой старались плѣнить публику театралною эффектностью своихъ оперъ.

Отнимите однако у Обера, наприимѣръ, въ Фелеллѣ все, что сдѣлано имъ въ угоду парижскаго вкуса, всю мишуру внѣшнихъ эффектовъ, передъ вами останется все таки свободное, богатое музыкальное изобрѣтеніе, вы найдете тутъ свою особенную, *музыкальную* жилку, которая бьется въ созданіяхъ автора, ни мало не заботясь ни о публикѣ, ни о ея требованіяхъ. Вы подмѣтите красоты художественныя, безподобныя обороты мелодическіе и гармоническіе, которые существуютъ сами для себя, для музыки, для искусства и скромненько приотпились между эффектами плоскими, но поразительно дѣйствующими на большинство. Музыка Мейербера никакъ не выдержитъ такой опасной для себя пробы, кромѣ въ которыхъ — очень немногихъ мѣстъ въ Робертѣ и въ Гвельфахъ.

Въ музыкѣ Обера есть иногда своя сочность «цитательная» для самаго требовательнаго музыкальнаго вкуса. Музыку Мейербера, просвѣщенные знатоки искусства (въ томъ числѣ А. Б. Маркель, Робертъ Шуманъ) уже очень давно, со временъ Осады Гента, окончательно перестали считать за музыку.

Но — пора къ дѣлу!

И такъ передъ нами «комическая» опера Мейербера—«комическая» по названію, между тѣмъ расчетъ на новизну, точно такъ же какъ громкое заглавіе «Сѣверная Звѣзда» очень искусно придумано, чтобы ловко было сказать: «Сѣверная Звѣзда съ перваго появленія на музыкальномъ горизонтѣ такой-то столицы, продолжаетъ сіять во всемъ своемъ блескѣ» и проч. и проч.: что вы читали уже столько разъ, и что уже такъ усифло падофеть, тѣмъ больше, что это все—пустыя фразы. Новая опера Мейербера *лигди* не имѣла огромнаго успѣха и «сіяетъ» только въ хвалительныхъ журналахъ.

Передѣлавъ Силезскій лагерь для парижскаго театра Опера-Коміке, съ діалогомъ, Мейерберъ очень скоро долженъ былъ отступить, *de facto*, отъ внѣшней формы французской комической оперы.

Въ Лондонѣ Сѣверную Звѣзду поставила труппа итальянская. Для итальянцевъ необходимы «речитативы»; съ діалогомъ у нихъ опера невозможна. Мейерберъ тотчасъ придѣлалъ къ разговору—музыку въ своемъ обыкновенномъ родѣ, т. е. въ видѣ скорѣе коротецкихъ «аріозо», чѣмъ собственно-речитативовъ.

У насъ ее даютъ итальянцы, слѣдовательно точно такъ же какъ въ Лондонѣ, съ речитативами. Такъ что опера эта теперь уже и *во всемъ внѣшнемъ складѣ ни члмъ* не отличается отъ Осады Гента или отъ Гвельфовъ.

Но вотъ начинаютъ что-то въ родѣ марша. Прелюдія къ «военной» оперѣ — цѣлкомъ взятая изъ Силезскаго лагеря. Въ маршѣ, которымъ открывается прелюдія (Es-dur), есть красивыя оркестрыя сочетанія, но то же отсутствіе

настоящей музыкальности, какъ и въ «Струэнзе», напимъръ, — громко, иногда величаво, но еще не музыка. Звонитъ треугольникъ — *solo* противъ цѣлаго оркестра — эффектъ чисто-колоритный. Начинается минорная мелодія (G-moll и piano) — въ родѣ музыки въ такихъ балетахъ, когда не сценѣ цыгане; опять маршъ Es-dur — разумѣется ff. Маршъ прерывается во 2-й разъ пѣніемъ віолончелей (C-dur), съ аккомпаниментомъ арфа. Мелодія — не дурная (но и па особенно-красивая), которая играетъ большую роль въ самой оперѣ. Маршъ снова возвращается, — (все въ томъ же тонѣ Es-dur и безъ малѣйшей переменны въ гармоніи). — За опущеннымъ занавѣсомъ гремитъ военный оркестръ. — Оба оркестра шумно переговариваются; этими рѣзко-военными звуками, въ самомъ грубомъ ритмѣ окончивается прелюдія. По отсутствію собственно сочиненія музыкальнаго, т. е. по отсутствію разработки мотива, и сочетанія ихъ подъ разными формами — эта прелюдія, которая инымъ очень правится — чистое «попурри» изъ довольно-красиваго марша и двухъ мелодій, пѣжнаго характера. Колоритность оркестра здѣсь копецно, эффектна — по рѣзкости контрастовъ, слишкомъ ярка и потому нехудожественна.

Опера начинается, какъ водится, хоромъ. — (Декорация: селеніе на берегу большой рѣки или озера — очень красива). На сценѣ поселене сѣверной Европы, — слѣдовательно Мейерберъ позаботился придать музыкѣ особый отгѣнокъ, съ претензіей на сѣверную національность — въ томъ родѣ, какъ понимаютъ такую національность въ Парижѣ. Музыка этого перваго хора имѣетъ много общаго и съ интродукціей «Осады Гента», гдѣ на сценѣ также крестьяне. Есть нѣкоторая оригинальность въ ритмѣ и въ гармоніи. Приходитъ пирожникъ Петерсенъ (г. Кальполари) и продаетъ толпѣ горожанъ и работниковъ — свои пирожки, подъ звуки *французскаго кадрили*. Кто не слышалъ оперы или не видалъ ея партитуры, не повѣритъ, но оно точно такъ. И ритмъ и самый напѣвъ чистѣйшая первая или третья фигура контрапса въ парижскомъ вкусѣ.

«Рудокопъ» Эрикъ (г. Дебассини), все время сидѣвшій въ углу сцены, выступаетъ впередъ, потому что о немъ смѣясь заговорили другіе работники, — онъ въ гнѣвѣ грозитъ имъ. Гнѣвъ выраженъ въ пѣніи и въ оркестрѣ довольно оригинально, только не красиво. (Эта фраза віолончелей и фаготовъ въ C-moll очень часто повторяется въ теченіе оперы: почти одной этой фразѣ Мейерберъ поручилъ живописать характеръ главнаго мужскаго лица). Слѣдуетъ хоръ работниковъ, которые пьютъ вино (*chœur des buveurs*) A-moll $\frac{3}{4}$. Этотъ хоръ очень многимъ правится, вѣроятно по нѣкоторой свободѣ размаха. Но это *совсѣмъ такая же* не художественная музыка, какъ въ Гвельфахъ (въ 1-мъ актѣ) и какъ въ сценѣ трактира въ Осалѣ Гента, и потомъ эти вѣчные «вакхическіе» хоры! Для плоскаго эффекта (потому что безрезонно) хоръ прерывается молитвою F-dur $\frac{2}{4}$, потомъ, разумѣется, опять молитва прерывается хоромъ, который оканчивается громкимъ аккордомъ въ мажорѣ. Петерсенъ отказывается пить здоровье короля Густава и пьетъ за наследника шведскаго престола. Работники поднимаютъ шумъ, споръ, вмѣшивается Эрикъ, принимаетъ сторону Петерсена и, какъ силачъ, разгоняетъ всю толпу. Въ этой

сценѣ, которою заключается интродукція, музыка весьма обыкновенна, исключая кое-какихъ очень рѣзкихъ модуляцій. Въ ту минуту, когда ссорящіеся хотятъ броситься другъ на друга (помните сцену народнои толпы въ Гвельфахъ — Spottchor?), раздается колоколь, призывъ къ работѣ. Все успокоивается. Въ музыкѣ переходъ отъ минора (G-moll), въ которомъ мелькали разные бемольные тоны, къ свѣтлому G-dur, отъ ff къ pp. До сихъ поръ, какъ видите, нѣтъ ничего особенно интереснаго ни съ музыкальной, ни съ театральной стороны.

А. СЪРОВЪ.

(Продолженіе въ слѣдующемъ номерѣ).

СОНАТА БЕТХОВЕНА

D-moll. (Op. 31).

2-й отрывокъ изъ новаго сочиненія А. Д. Улыбышева о Бетховенѣ.

(Переводъ съ французскаго).

Это — соперница прелюдиющей (op. 27. Quasi fantasia) по убѣжденію всѣхъ истинныхъ любителей музыки. Надобно вовсе не любить этого искусства, чтобъ остаться равнодушнымъ къ красотамъ этого удивительнаго созданія, къ красотамъ самымъ общепонятнымъ и наиболѣе трогательнымъ душою, потому что онѣ принадлежатъ къ области драматической (особенно въ 1-мъ аллегро). Первая часть этой сонаты настоящая «Scena ed aria» самаго возвышеннаго, поэтическаго характера, арія съ ферматами, съ ритурнелями и речитативами, мастерски арранжированная для фортепiano. Любопытно было бы собрать все, чѣмъ драматическія композиторы нашего вѣка позаимствовались изъ этой сцены, написанной не для сцены.

И въ самомъ дѣлѣ, здѣсь Бетховенъ похитилъ достоинствѣ драматическихъ музыкальныхъ писателей и они, по всему праву, могли сказать ему: «Беру свое добро вездѣ, гдѣ нахожу его» (Je prends mon bien où je le trouve). По счастью гениальныя произведенія выдерживаютъ борьбу съ «завистниками» также побѣдоносно какъ и борьбу со временемъ. Что можетъ быть величественнѣе начала этой сонаты: въ медленномъ тактѣ Largo — вступаютъ басы и останавливаются на ферматѣ. За тѣмъ, ритурнель живой, быстрый, осьмушками, связанными по двѣ, опредѣляетъ тонъ и движеніе (Allegro), переступаетъ еще черезъ двѣ остановки темпа, и, развиваясь болѣе и болѣе, раздражается на энергическомъ ходѣ баса — тутъ начинается собственно арія. Басъ идетъ по интерваламъ аккорда, безпрестанно модулируя, а голосъ переговаривается съ басомъ, прогрессивно поднимаясь въ родѣ гаммы, которой ритмическое расположеніе весьма замѣчательно, хотя и напоминаетъ отчасти большую фразу «crescendo» въ «Lacrymosa» изъ Моцартова Реквиема. Послѣ этого перваго періода арии, фразы ритурнеля возвра-

щаются въ A-moll, группируются подъ другими условіями и рождаютъ мелодію печальную, исполненную скорби и отчаянія, но вмѣстѣ и нѣжности и прелести невыразимой. Другіе напѣвы болѣе широкіе, но также мипорные и патетическіе связываются съ фразами ритурнеля, переговариваются имитациями въ обѣихъ рукахъ и замыкаются унисономъ бѣлыхъ нотъ. Первая половина аллегро оканчивается или, лучше сказать, замираетъ на ходѣ віолончелей, который велеть къ тремъ ферматамъ *). За исключеніемъ нѣкоторыхъ измѣненій, вторая половина аллегро — симметрическое повтореніе первой. Встрѣчается опять все прежнее въ другомъ видѣ — отъ новыхъ модуляцій и новыхъ ритмовъ, и съ прибавкою речитатива, который первую частію аллегро только «объщанъ».

Какъ очень многіе другія адажіо Берховена, адажіо этой D-moll-ной сонаты — пѣніе безъ словъ, нѣжная итальянская кантилена, вслѣдъ за большою арією въ стилѣ декламационномъ.

Часто спрашиваютъ, отъ чего Бетховенъ, въ отношеніи мелодическаго изобрѣтенія равный Моцарту, не далъ настоящаго и выгоднѣйшаго назначенія всѣмъ сокровищамъ мелодическимъ, которыя такъ щедро разсыпалъ въ своихъ инструментальныхъ сочиненіяхъ, или другими словами, зачѣмъ Бетховенъ не сдѣлался «драматическимъ» композиторомъ?

Тѣ, которые предлагаютъ такой вопросъ, имѣютъ въ виду великаго мелодиста, но забываютъ о «человѣкѣ». Если бы нарочно искать типъ своеволія, упрямства, непокорности, неговорчивости, противорѣчія великой чуждой волѣ, вѣшнимъ, даннымъ условіямъ — надо бы указать именно на Бетховена; представьте же себѣ такого человѣка запертаго въ кѣтку опернаго либретто, связаннаго предѣлами голоса человѣческаго, общими и индивидуальными, связаннаго устройствомъ, механизмомъ голоса — сторонами, для него незнакомыми; въ борьбѣ съ требованіями пѣвцовъ, которые привыкли деспотически распоряжаться съ сочинителями музыки, привыкли вмѣнять имъ въ законъ свою личность, свою рутину, свои капризы. Представьте себѣ гиганта свободной музыки, замкнутаго въ этотъ тѣсный, тройственный кругъ, пригвожденнаго къ землѣ, какъ Гулливеръ въ царствѣ Лиллипутовъ, тысячами мелкихъ веревочекъ, которыя для него легко разорвать, но невозможно развязать — и вы не будете больше спрашивать, зачѣмъ Бетховенъ написалъ только одну оперу. Одна мысль — писать другую — приводила его въ ужасъ (какъ рассказываетъ Шиндлеръ), послѣ всѣхъ огорченій, которыя онъ вытерпѣлъ при постановкѣ «Фиделіо». Вѣдь долженъ же онъ былъ написать четыре увертюры къ одной оперѣ, чтобъ удовлетворить своимъ судьямъ и самому себѣ, а увертюра была для него еще самою легкою работою изъ всего опернаго дѣла. Симфонистъ, инструменталистъ по преимуществу, Бетховенъ былъ самимъ собою въ своей стихіи, въ музыкѣ, которая вся вполне зависитъ отъ музы-

канта. Всякая словесная задача, всякіе предварительные переговоры съ другою, чужою волею, все, что было условнымъ, ограниченнымъ, — мѣшало развитію и полету мысли, которая постоянно витала и «освоилась» въ безконечномъ. По этой причинѣ Бетховенъ и въ оперѣ своей остался симфонистомъ, а истиннымъ драматургомъ былъ въ сонатахъ и симфоніяхъ и создавалъ очаровательное пѣніе — безъ словъ. Это до такой степени правда, что въ отношеніи нѣкоторыхъ чудесныхъ инструментальныхъ мелодій Бетховена перемѣстился самый порядокъ въ дѣятельности поэта и музыканта, то есть вмѣсто того, чтобы сочинять музыку на слова, сочиняли «слова» на музыку.

Возвратимся къ адажіо нашей сонаты. Оно походитъ нѣсколько на адажіо лебедей *) и очень походитъ вообще на Моцарта, то есть, на вокальную мелодію Моцарта, а не на его камерную или симфоническую музыку, гдѣ не отыщется почти ничего въ характерѣ вокальномъ.

И здѣсь, какъ въ адажіо «лебедей», много украшеній, фюритуръ, но всѣ онѣ находятся въ акомпаниментѣ. Кантилена сама по себѣ такъ изыщна, такъ красива своею прелестью, что не нуждалась въ прикрасахъ. За вступленіемъ, исполненнымъ кротости и нѣжности, является музыкальная мысль, самая характеристическая — родъ тремоло на октавѣ, попеременно то въ басахъ, то въ верхнихъ регистрахъ клавиатуры, будто какой-то таинственный призывъ. Звуча сначала на доминантѣ, потомъ на тоникѣ тона F (доминантѣ главнаго тона всего адажіо, B-dur), тремоло приводитъ за собою мелодію, для которой служитъ pedalнымъ басомъ. Сколько таинственности, сколько страстнаго самозабвенія въ этихъ фразахъ! Онѣ должны напомнить каждому человѣку самыя счастливыя минуты его жизни, когда онъ слышалъ такія же фразы отъ любимаго имъ существа... Но если кто-нибудь никогда не слышалъ подобныхъ фразъ; если съ нимъ никогда не бывало такихъ минутъ — о, такой человѣкъ вѣроятно ошибкою явился на свѣтъ, если только это не другой Бетховенъ, которому суждено было: счастье, имъ въ жизни неиспытанное, передать въ искусствѣ несравненно лучше всѣхъ, кто самъ пережилъ такіе минуты. Я исключая, впрочемъ, Моцарта, который точно продиктовалъ Бетховену это восхитительное адажіо, вполне достойное образца и подражателя.

Но вотъ послѣдняя часть сонаты — finis coronat opus. Это Allegretto D-moll $\frac{3}{8}$, столько любимое пианистами-виртуозами и ихъ слушателями, и столько заслуживающее эту особенную любовь. Тутъ уже нѣтъ ни драмы, ни симфоніи, ни пѣнія безъ словъ. Тутъ просто — музыка фортепьянная, музыка — для фортепьяно, до такой степени, что будто и само фортепьяно создано для этой музыки. Это «рондо» — бриллиантъ, которому цѣны нѣтъ и который играетъ всѣми своими огнями только на клавишахъ фортепьяно. Подъ пальцами квартетистовъ или оркестрныхъ музыкантовъ утратился бы весь блескъ, вся тонкая, нѣжнѣйшая оконченность этой пѣски.

Проблема, долгое время и тщетно занимавшая ученыхъ

*) Нѣкоторымъ изъ читателей можетъ показаться непонятнымъ, о какихъ «віолончеляхъ», о какомъ «голосѣ» говоритъ здѣсь авторъ, когда дѣло идетъ о сонатѣ для одного фортепьяно. Но изъ Бетховенской фортепьянной музыки дѣйствительно можно очень яственно различать нѣ оркестрные или вокальные напѣвенія, можно вслушаться въ «инструментовку» сочиненія, для котораго фортепьяно только «суррогатъ» оркестра.

*) Вѣроятно, изъ симфоніи Моцарта Es-dur, которую Шиндлеръ называетъ «пѣніемъ лебедей» Schwanengesang.

механиковъ, кажется нашла свое разрѣшеніе въ этомъ *аллегретто*. Мотивъ его въ своемъ непрерывно-вращательномъ движеніи, напоминаетъ всю нѣсу отъ первой ноты до послѣдней и даетъ понятіе о «perpetuum mobile». Вы безпрестанно слышите это тематическое колесо, во всѣхъ тонахъ, куда, будто шутя, толкаетъ его модуляція. Иногда является мелодія нѣжная, жалобная — на минуту — *ad interim* — смѣняетъ коловратную идею, потомъ снова начинается работа, снова это вращательное движеніе, хотя уже безъ прежней правильности. Мѣстами какъ будто замѣшательство какое-то въ отрывочкахъ темы; что-то мрачно-недовольное слышится въ унисонахъ октавами; есть даже слѣзы — на меланхолическомъ переходѣ въ *B-moll*; безпокойная страстность проглядываетъ въ синкопахъ, которыя будто борются хотять съ непреодолимымъ движеніемъ въ $\frac{3}{8}$. Не смотря на все, главная тема торжествуетъ; она снова появляется въ *D-moll*, въ своемъ первобытномъ видѣ — и, въ заключеніе, опять придаетъ музыкѣ тотъ характеръ мечтательной нѣжности, меланхолически-страстныхъ порывовъ, что составляетъ всю основу этого произведенія. Скажите, есть ли въ фортепианной музыкѣ что-нибудь болѣе непринужденное по вдохновенію и болѣе замкнутое въ себѣ, что-нибудь, гдѣ было бы болѣе сжатаго единства, — болѣе разнообразныхъ, естественныхъ и граціозныхъ модуляцій, — болѣе опредѣленности въ ритмѣ вмѣстѣ съ мелодією, очаровательно ласкающею слухъ и душу?

Въ этомъ несравнимомъ *Allegretto* Бетховенъ выразилъ, вѣроятно, впечатлѣнія своей юности. Не видно ли здѣсь безпокойнаго, свойственнаго молодости, страстнаго влеченія къ далекому и невозможному?...

Но этому желанію безвѣстнаго счастья, желанію, никогда неудовлетворимому — не одолжена ли вся музыка, а особенно высшая инструментальная музыка, — своимъ владычествомъ надъ всѣми людьми, не лишенными чувства и воображенія.

ПЕРЕВЕЛЪ А. СЪРОВЪ.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ.

Узникъ. Романсъ, слова Лермантова. Музыка С. А. Таиѣва (посвящено М. В. Шиловской).

Весьма пріятная повинка, съ которою можно поздравить и публику и композитора, счастливо дебютировавшаго на поприщѣ салонной музыки для пѣнія. Мы говоримъ дебютировавшаго, собственно потому, что до сихъ нѣръ С. А. Таиѣвъ издалъ въ свѣтъ нѣсколько серьезныхъ произведеній въ родѣ строго-контрапунктическомъ и выказалъ ими прекрасное дарованіе и основательныя познанія въ трудномъ дѣлѣ композиціи. Въ произведеніяхъ его замѣтно стремленіе къ серьезному музыкальному труду, весьма похвальное для дилеттанта. Но въ родѣ салонной вокальной музыки романсъ «Узникъ» еще одинъ изъ первыхъ опытовъ С. А. Таиѣва,

и это новое произведеніе совершенно удалось нашему композитору — любителю. Съ первыхъ тактовъ замѣтно, что стиль, разбираемаго нами романса, благородный, весьма да-

лектъ отъ тѣхъ тривіальныхъ романсовъ, пѣсенъ и пѣсеннокъ, въ полуцыганскомъ вкусѣ, которыми къ сожалѣнію наводнены наши музыкальные магазины. Все это печатается и раскупается съ жадностью, именно по случаю всеобщей неочищенности музыкальнаго вкуса, по случаю плохопонятой національности въ романсахъ.

Отсутствіе такого направленія въ произведеніи С. А. Таиѣва заслуживаетъ уже большаго вниманія, — по кромѣ того въ новомъ романсѣ еще много положительныхъ достоинствъ. Напѣвъ простъ, благороденъ, довольно-выразителенъ, партія голоса ведена очень естественно, *очень ловко и выгодно для пѣнія* (одно изъ важнѣйшихъ условій вокальной музыки, о которомъ — увы! такъ рѣдко вспоминаютъ). Гармонизація чрезвычайно правильна и тщательно обработана. Акомпаниментъ вездѣ весьма красивъ и интересенъ.

Вотъ похвальныя качества, которыя такъ рѣдко встрѣчаются въ современныхъ салонныхъ произведеніяхъ. Строго музыкальнѣй критикъ могъ бы замѣтить одно: *почему* романсъ, написанный въ главномъ тонѣ *A-moll*, оканчивается не въ этомъ тонѣ, а въ мажорномъ тонѣ доминанты (*E*)? Особенной причины для отступленія отъ главнаго органическаго закона: единства тональности — кажется не представлялось. Впрочемъ эта *licentia* несколько не вредитъ впечатлѣнію конца романса. Гармонія и въ этомъ переходѣ (въ *E*) очень естественна и подведена гладко, и замѣтимъ, что окончаніе въ мелодическомъ отношеніи весьма удачно.

МОДЕСТЬ З-НЪ.

Мы съ истиннымъ наслажденіемъ прослушали этотъ романсъ, исполненный нашею очаровательно любительницею, Марьею Васильевною Шиловскою. Въ ея пѣніи столько задушевнаго, столько жизни, увлеченія, что нельзя не быть въ восторгѣ. Симпатичный и обширный голосъ, прекрасная метода, ставятъ безъ сомнѣнія М. В. Шиловскую на ряду съ замѣчательными артистками и мы увѣрены, что не одна артистка частенько завидуетъ любительницѣ, составляющей украшеніе нашего общества и такъ часто и охотно приносящей своимъ прекраснымъ талантомъ помощь страждущимъ. М. В. Шиловская почти постоянно принимаетъ дѣятельное участіе во всѣхъ благотворительныхъ концертахъ.

Прослушавъ романсъ С. А. Таиѣва, мы напѣли въ немъ еще болѣе прелести и интереса и намъ остается только повторить наше искреннее желаніе, чтобы у насъ побольше появлялось романсовъ въ такомъ благородномъ стилѣ.

М. Р.

КОНЦЕРТЪ

ГОСПОДИНА ТАМБЕРЛИКА,

въ Москвѣ.

Спѣшимъ сообщить жителямъ Москвы пріятную, безъ сомнѣнія, для нихъ музыкальную новость. Знаменитый теппоръ г-нъ Тамберликъ, предъ отъѣздомъ своимъ въ Лондонъ, куда онъ ангажированъ, отправится на педѣлю въ

Москву, гдѣ намѣрепъ дать одинъ или можетъ быть два концерта. Считаемъ излишнимъ распространяться о достоинствахъ этого замѣчательнаго пѣвца, имя котораго приобрѣло громкую славу во всей Европѣ. Онъ принадлежитъ къ числу любимцевъ Петербургской публики и мы увѣрены, что и Москва приметъ его радушно. Сколько намъ извѣстно, г-нъ Тамберликъ дастъ первый свой концертъ въ Москвѣ на второй недѣлѣ Великаго поста (въ воскресенье 4 марта) Опъ исполнитъ лучшія піесы изъ своего обширнаго репертуара, какъ напр. отрывки изъ оперъ: Трубадуръ, Карлъ Смѣлый, Отелло, Жидовка и др.

М. Р.

ЗАГРАНИЧНЫЯ НОВОСТИ.

Парижъ. Новый балетъ «Морской разбойникъ» все еще наполняетъ залу Большой Оперы и благодаря танцовщицѣ Розати и великолѣпной постановкѣ имѣетъ огромный успѣхъ. Императоръ и Императрица присутствовали на двухъ представленіяхъ этого балета.

— На театрѣ Итальянской Оперы давали на дняхъ Трубадура. Давно не запомнятъ такого энтузіазма, какъ въ этотъ вечеръ. Маріо былъ совершенно при голосѣ и привелъ въ восторгъ многочисленныхъ слушателей. Его заставили повторить анданте большой аріи 3-го дѣйствія и романсъ четвертаго. Въ концѣ третьяго дѣйствія его вызвали, чего давно уже не случалось въ театрѣ Итальянской Оперы. Г-жа Пенко была восхитительна въ роли Леопоры и парижскіе рецензенты находятъ, что въ настоящее время отличная эта итальянская пѣвица и актриса едва ли имѣетъ соперницу. Г-жа Борги-Мамо и г-нъ Граціани не совсѣмъ были въ духѣ; однакожъ раздѣлили общій успѣхъ этого блистательнаго представленія.

— Гризи должна появиться въ непродолжительномъ времени, въ первый разъ по возвращеніи, въ Нормѣ.

— Въ новомъ Комическомъ Театрѣ (Bouffes-Parisiens) разыгрываютъ, какъ говорятъ, весьма остроумную пародію на Трубадура. Слова г-на Бурже, музыка г-на Оффенбаха.

— Знаменитый піанистъ Шульгофъ внезапно лишился ума. Въ настоящее время онъ находится въ больницѣ, но полагаютъ, что придется перевести его въ домъ ума лишенныхъ. Для музыкальнаго свѣта это чувствительная потеря.

Спа. Концерты г-на и г-жи Леонардъ имѣли большой успѣхъ.

Амстердамъ. Г-жа Марра, постоянно пользуется благоклонностію публики. Еще недавно имѣла значительный успѣхъ въ оперѣ Флотова «Indra».

Флоренція. Трубадуръ производитъ фуроръ.

Ливорно. Риголетто любимая опера сезона. Отличается баритонъ Ферлоти.

Пииза: Трубадуръ (съ участіемъ г-жъ Фіоретти и Ла-Годжи (Goggi) и г-дами Макафери и Сакени) пользуется тоже большимъ успѣхомъ.

— Вообще въ Италіи даются преимущественно оперы Верди, изъ всѣхъ прочихъ городовъ пишутъ только одно и

тоже: опера Трубадуръ — фуроръ; Риголетто; — фуроръ; Луиза Миллеръ — фуроръ и пр. пр.

— Въ Венеціи Мейерберъ присутствовалъ на представленіи Травиаты — пишутъ, что онъ слушалъ съ большимъ вниманіемъ и усердно аплодировалъ.

— Во всѣхъ городахъ Германіи отпразднованъ съ большимъ торжествомъ столѣтній юбилей Моцарта. Нѣмецкіе журналы почти все заняты отчетами о концертахъ, данныхъ 27 января въ честь великаго композитора.

Вѣна. Сѣверная Звѣзда достигла 12 представленія. Энтузіазмъ все тотъ-же.

— Листъ оставилъ Вѣпу 29-го и отправился въ Готу, на встрѣчу Берліоза. Они спѣшатъ въ Веймаръ, гдѣ 10-го февраля дано будетъ знаменитое произведеніе Берліоза, Бенвенуто Челлини.

— Листу поднесли въ Вѣнѣ богатый серебряный капелмейстерскій жезлъ.

— Недавно объявленъ составъ Итальянской оперы въ Вѣнѣ на предстоящій сезонъ. (Въ Вѣнѣ наслаждаются Италіянами вѣсною, въ то время, когда мы распростившись съ ними, устремляемъ наше вниманіе на многочисленные концерты, рѣшительно такъ сказать наводяющіе нашу столицу во время Великаго поста). Вотъ списокъ артистамъ, аганжированнымъ въ Вѣпу: г-жи Медори, Лесневска, Бендапи, Де-Мерикъ-Лаблашъ, Борги-Мамо г-да Беттини, Каріонъ, Де-Бассини, Евларди и Ферри.

Берлинъ. Королевская капелла, оркестръ Королевскаго театра, Академія пѣнія и проч. соединились, чтобы отпраздновать достойно столѣтній юбилей Моцарта. Король, весь дворъ и лучшее общество Берлина присутствовали на этомъ праздникѣ. Изъ исполненныхъ піесъ, болѣе прочихъ правилось Ave, verum, которое, при громкихъ возгласахъ публики, было повторено.

— 22-го января давали оперу Глука—Армиду: Отличились г-жи Кестеръ и Геренбургъ. Оркестръ и хоры исполнили свое дѣло прекрасно.

Штутгартъ. Въ честь Моцарта давали на Королевскомъ Театрѣ Донъ-Жуана, исполненіе котораго было во всѣхъ отношеніяхъ отлично. На слѣдующій день въ католической церкви исполнено его знаменитое Requiem. Управление оркестромъ было ввѣрено г-пу Липдпайнтеру.

Дрезденъ. 20-го января давали оперу Santa-Chiara въ присутствіи самого композитора. Главныя роли исполнены г-жей Ней, г-ми Тихачекъ и Миттервурцеръ. Послѣ представленія общество пѣвцовъ (Männer-Gesang) дало Герцогу Саксенъ-Кобургскому сереналу съ факелами.

Нью-Йоркъ. — Донъ-Жуанъ заключилъ пылнѣшній оперный сезонъ. Представленіе это было блистательно во всѣхъ отношеніяхъ. Съ большими похвалами относятся о тепорѣ Сальвиани, который исполнилъ партію Донъ Оттавіо. Отличились тоже г-жи: Ла-гранжъ (Донна-Анна) и Нантье-Дидье (Церлина).

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИСТОРИИ РУССКАГО ТЕАТРА.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ ВЪ КАЗАНИ.

(Окончаніе).

«Между тѣмъ, въ концѣ 1805 года и въ январѣ 1806-го, составились два спектакля въ университетѣ безъ моего участія; тяжело, горько было мнѣ это лишеніе; страдала моя любовь къ театру, страдало мое самолюбіе отъ успѣховъ моего соперника, Дмитріева; но дѣлать было нечего. Актеры предлагали мнѣ опять вступить въ ихъ труппу, но я не забылъ еще сдѣланнаго мнѣ оскорбленія и отвѣчалъ: «Я вамъ не нуженъ, у васъ есть Дмитріевъ, который прекрасно играетъ мои роли». — «Ну какъ хочешь, дуйся пожалуй, обойдемся и безъ тебя, отвѣчалъ мнѣ директоръ Баласниковъ: тѣмъ дѣло и кончилось. Впрочемъ всешло дружески; я ходилъ на репетиціи и давалъ совѣты тѣмъ, кто у меня ихъ спрашивалъ. Въ первомъ спектаклѣ, въ комедіи Коцебу: «Незавѣстнаго и раскаяніе» Дмитріевъ игралъ Незавѣстнаго съ большимъ успѣхомъ. Не смотря на совершенное неумѣніе держать себя, на смѣшныя позы и еще болѣе смѣшныя жесты одной правой рукой, тогда какъ лѣвая точно была привязана у него за спяпой, не смотря на положительно дурное исполненіе обыкновенныхъ разговоровъ съ своимъ слугою и бѣднымъ старикомъ, — Дмитріевъ, въ сценѣ съ другомъ, которому рассказываетъ свои несчастія, и въ примиреніи съ женой, выражалъ столько силы внутренняго чувства, что всѣ зрители, въ томъ числѣ и я, были совершенно увлечены, и общее восхищеніе выражалось неистовыми рукоплесканіями. Сначала я только восхищался и никакое чувство зависти не вкрадывалось въ мое сердце, но потомъ слова нѣкоторыхъ студентовъ, особенно актеровъ, глубоко меня уязвили, и проклятая зависть поселилась въ моей душѣ. Мнѣ безъ церемоніи говорили: «Ну что, обошлись мы и безъ тебя! Да гдѣ тебѣ сыграть такъ Незавѣстнаго, какъ играетъ Дмитріевъ. Тебя хвалили только потому, что его не видали.» Въ самомъ дѣлѣ, успѣхъ Дмитріева въ этой роли былъ гораздо блистательнѣе моего, хотя существовала небольшая партія, которая утверждала, что я игралъ «Незавѣстнаго» лучше, что Дмитріевъ карикатуренъ и что только нѣкоторыя, сильныя мѣста были выражены имъ хорошо; что я настоящій актеръ, что я хорошъ на сценѣ во всемъ отъ начала до конца, отъ перваго до послѣдняго слова. Тутъ была часть правды, и у меня родилось непреодолимое желаніе обработать роль «Незавѣстнаго» и такъ сыграть, чтобы совершенно затмить моего противника. Въ началѣ 1806 года, студенты дали другой спектакль и разыграли піесу того же Коцебу: «Бѣдность и благородство души», въ которой Дмитріевъ игралъ роль Генриха Блума, также съ большимъ успѣхомъ, уступавшимъ однако успѣху въ роли «Незавѣстнаго». Защитники мои утверждали, что въ Генрихѣ Блумѣ я былъ бы несравненно лучше Дмитріева. Подстрекаемый завистью и самолюбіемъ, я старательно обработалъ обѣ эти роли, и при многихъ слушателяхъ, даже не весьма ко мнѣ расположенныхъ,

прочелъ, или лучше сказать, разыгралъ сильныя мѣста обѣихъ піесъ. Всѣ почувствовали разницу моей, конечно болѣе искусной и естественной игры, отъ дикаго, хотя одушевленнаго силою чувства, исполненія этихъ ролей моимъ соперникомъ. Между студентами возникли двѣ равносильныя партіи: за меня и противъ меня; это уже былъ первый шагъ къ торжеству. Шумные споры доходили до ссоръ и чуть не до драки; самолюбіе мое нѣсколько утѣшилось. Потомъ судьба захотѣла побаловать меня. Дмитріеву, которому было уже слишкомъ за двадцать лѣтъ, наскучило студентское ученіе, правду сказать весьма неудовлетворительное; можетъ быть были и другія причины, — не знаю, — только онъ рѣшился вступать въ военную службу; онъ внезапно оставилъ университетъ и, какъ хорошій математикъ, опредѣлился въ артиллерію. Труппа осиротѣла и поеволѣ обратилась ко мнѣ. Я, пользуясь обстоятельствами, долго не соглашался, не смотря на предлагаемое мнѣ вновь директорство. Наконецъ, довольно полюбавшись, я согласился на слѣдующихъ условіяхъ: 1) званіе и должность директора уничтожить, а для управленія труппой выбрать трехъ старшинъ; 2) спектакли начать повтореніемъ: «Независти къ людямъ и раскаянія» и «Бѣдности и благородства души». — Разумѣется всѣ согласились. «Независти къ людямъ и раскаяніе» шла на Святой недѣлѣ. Не знаю, по какому случаю былъ приглашенъ на генеральную репетицію актеръ Грузиновъ *), котораго мы всѣ очень любили и уважали. Піеса давалась у насъ уже въ третій разъ, и общимъ стараніемъ, особенно моимъ, была довольно хорошо слажена. Грузиновъ удивился, не вѣрилъ своимъ глазамъ и ушамъ. Онъ нахвалилъ насъ содержателю К. театра П. П. Есипову, который успѣшилъ получить позволеніе директора Яковкина, пріѣхать въ театръ на настоящее представленіе, и не только пріѣхалъ самъ, но даже привезъ съ собою, кромѣ Грузинова, еще троихъ актеровъ. — Наконецъ сошелъ давно желанный, давно ожидаемый мною спектакль! Удовлетворилось мое молодое самолюбіе. Весь университетъ говорилъ, что я *превозмогъ самъ себя* и далеко оставилъ за собою Дмитріева. Чего же мнѣ было больше желать! О непостоянство мірской славы! Черезъ два, три мѣсяца послѣ торжества Дмитріева, осталось только два три человека, которые не громко говорили, что Дмитріевъ игралъ не хуже, а мѣстами и лучше Аксакова. Это была совершенная правда. — Въ театрѣ было довольно постороннихъ зрителей, они превозносили меня до небесъ; но самый сильный блескъ и прочность моей славы придавали похвалы П. П. Есипова и актеровъ, которыхъ мнѣ по справедливости считалось сильнымъ авторитетомъ. Я ожидалъ еще большаго торжества въ другой піесѣ: «Бѣдность и благородство души», которая была уже сыграна въ концѣ 1806 года. Читатели увидятъ, что я не ошибся....

Между тѣмъ составилъ у насъ спектакль, давно затѣянный мною, въ которомъ я надѣялся окончательпо восторжествовать надъ Дмитріевымъ. Я говорю о комедіи «Бѣдность и благородство души». Мы два раза пригласили на репетицію актера Грузинова, который, перѣдко останавли-

*) Грузиновъ былъ наемный актеръ на театрѣ г-на Есипова; онъ съ большимъ успѣхомъ занималъ амизу благородныхъ отцевъ.

вая и поправляя игру моих товарищей, не сдѣлалъ мнѣ ни одного замѣчанія, а говорилъ только: «очень хорошо, прекрасно!» Надежды мои блестяще оправдались: комедія «Бѣдность и благородство души» была сыграна, и не осталось ни одного почитателя Дмитріева, который бы не признался, что роль Генриха Блума я сыгралъ несравненно лучше его. Содержатель публичнаго театра, П. П. Есиповъ, подарилъ мнѣ кресло на всегдашній свободный входъ въ театръ. Это былъ послѣдній университетскій спектакль, въ которомъ я игралъ; послѣднее мое сценическое торжество въ К. Откровенно признаюсь, что воспоминаніе о немъ и теперь пріятно отзывается въ моемъ сердцѣ. Много есть неизъяснимо-обаятельнаго въ возбужденіи общаго восторга! Двигать толпою зрителей, овладѣть ихъ чувствами и заставить ихъ слиться въ одно чувство съ выражаемымъ тобою, жить въ это время одной жизнью съ тобою — такое духовное наслажденіе, которымъ долго остается полна душа, которое никогда не забывается! — У насъ былъ также давно затѣянъ другой спектакль, и всѣ актеры и студенты пламенно желали его исполненія; но дѣло длилось, потому что трудно, не по силамъ нашимъ было это исполненіе. Рѣчь идетъ о «Разбойникахъ» Шиллера. Я не слишкомъ горячо хлопоталъ объ этомъ спектаклѣ, потому что всегда заботился о достоинствѣ, о цѣльности представленія пьесы, а у насъ не было хорошихъ актеровъ для первыхъ ролей, для ролей Карла и Франца Моора. Наконецъ Карлъ нашелся. Это былъ молодой человекъ, не игравшій до сихъ поръ на театрѣ, Александръ Ивановичъ Васильевъ, находившійся тогда уже учителемъ въ гимназій. Всѣ восхищались его чтеніемъ роли Карла Моора, кромѣ меня. Студенты очень любили Васильева, какъ бывшаго милаго товарища, и увлекались наружностью его, особенно выразительнымъ лицомъ, блестящими черными глазами и прекраснымъ органомъ; но я чувствовалъ, что въ его игрѣ, кромѣ недостатка въ искусствѣ, не доставало того огня, ни чѣмъ не замѣнимаго, того мечтательнаго, безумнаго одушевленія, которое одно можетъ придать смыслъ и характеръ этому лицу. Францъ Мооръ былъ положительно дурень. Я игралъ старика, графа Моора. Наконецъ мы сренетировали «Разбойниковъ», какъ могли, и предполагали дать ихъ на Святкахъ. Мое семейство давно уже было въ К. и я очень радовался, что оно увидитъ меня на сценѣ; особенно хотѣлось мнѣ, чтобъ посмотрѣла на меня мой другъ, моя красавица-сестрица; но за недѣлю до представленія, получено было отъ высшаго начальства запрещеніе играть «Разбойниковъ».

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г. Максимова 1-го (3-го февраля).

Хотя давно, очень давно и постоянно мы посѣщаемъ русскій театръ, однако не помнимъ того несчастнаго дня, когда Мадрипъ, атаманъ разбойниковъ, впервые вторгся на театральную помостку въ угоду райка, въ ущербъ вкуса образованной публики и въ позоръ драматическаго искусства. Справляться объ этомъ бѣдственномъ событіи, признаюсь, у

насъ нѣтъ ни охоты, ни времени. Помнимъ только то, что не смотря на исполненіе роли Мадрипа талантливымъ В. А. Каратыгинимъ и на все великолѣпіе спектакля: — пожаръ, сраженія, танцы, пальбу и разрушеніе, драма Мадрипъ и тогда не нравилась зрителямъ, и была отнесена къ ряду пьесъ, даваемыхъ для низшаго слоя публики. Такія бульварныя французскія пьесы, послѣ торжественной своей смерти, никогда не возобновляются въ Парижѣ, но погребаются навсегда въ пылъ театральнаго архива, а у насъ къ всеобщему удивленію и негодованію, дождала одна до чести вторичнаго появленія на сценѣ. Но пора обратиться къ бенефису г. Максимова. Вы вѣроятно думаете, что этотъ артистъ, около двадцати лѣтъ служащій Мельпоменѣ и Тааліи, понимающій и любящій драматическое искусство, что онъ доказалъ художественнымъ созданіемъ и исполненіемъ трудной роли Гамлета, далъ въ свой бенефисъ, за немнѣніемъ новой достойной вниманія публики, старую пьесу, въ которой артистически создалъ характеръ и безукоризненно выполнилъ роль къ удовольствію образованныхъ зрителей! Вы ошибаетесь! Онъ воскресилъ выпереченного Мадрипа — къ стыду искусства, къ прискорбію любителей театра. Онъ поступилъ не какъ артистъ, но, жертвуя любовью къ себѣ образованной части публики, старался угодить большинству ея, непонимающему еще эстетическаго наслажденія и увлекаемому пивѣсками на балаганахъ. Адмиралтейской площади, въ которыхъ представляются различныя пантомимы: всевозможные и невозможные атаманы разбойниковъ.

Отъ кого же какъ не отъ г. Максимова 1-го и сотоварищей его, первоклассныхъ русскихъ артистовъ, публика въ правѣ ожидать добросовѣтнаго составленія бенефиса? Мы помнимъ, что въ началѣ нынѣшняго театральнаго сезона, молодой артистъ въ свой бенефисъ далъ четыре одноактныхъ пьесы, двѣ уже игранныя: Пушкина, Гоголя, Островскаго и Дружинина, и такимъ литературнымъ спектаклемъ заслужилъ истинную признательность образованной публики. Правда, въ его бенефисѣ не всѣ мѣста были заняты, но бенефициантъ доказалъ, что понимаетъ искусство и уважаетъ вкусъ зрителей. Честь и слава такому артисту. Труды его и безкорыстіе получаютъ достойное вознагражденіе. Публика помятлива и не забудетъ такого усердія.

Въ бенефисѣ г. Максимова 1-го мы встрѣтили въ театрѣ старичка-театрала, который, живя то въ Москвѣ, то въ Петербургѣ, постоянно слѣдитъ за успѣхами русской сцены. Въ одинъ изъ антрактовъ у него невольно вырвалась слѣдующая тирада: — Страшно, право страшно, только и видишь атамановъ да разбойниковъ. Вотъ въ бенефисѣ г. Воронова на публику попалъ атаманъ братьевъ-невидимокъ; у г. Самойлова тоже съ Сальваторомъ-Розою были разбойники; г. Максимовъ 1-й напускаетъ на зрителей страшнаго Мадрипа. Просто придется въ ужасъ, того и гляди ограбить, или дадутъ фальшивыя деньги, радъ не радъ попадешь въ бѣду, и изволь послѣ отдѣлываться какъ знаешь, а то еще придется отвѣчать, что знаешься съ разбойниками и принимаешь отъ нихъ фальшивую монету. Мы поговорили довольно много, потому что о пьесахъ бенефиса г. Максимова сказать почти нечего.

«Мадринъ, атаманъ разбойниковъ», драма въ шести дѣйствіяхъ и одиннадцати картинахъ, изъ которыхъ каждая носитъ особое заглавіе. Кстати упомянуть здѣсь о модной страсти, къ несчастію заразившей даже нашихъ французскихъ артистовъ, давать отдѣльные заглавія каждому дѣйствію. Такая страсть даетъ возможность растягивать величину афиши до *non plus ultra*; и, вѣроятно, наши бумажные фабриканты, въ угоду артистамъ, изобрѣтутъ небывало-огромный форматъ листовъ для афишечной бумаги. И тогда-то, о восторгъ, о радость, можно будетъ давать заглавія даже каждому явленію, напримѣръ въ *pendant* къ заглавіямъ Мадрина, третья и четвертая картина: въ колодецъ, въ лѣсу;—слѣдующія: въ ямъ, въ болотъ, въ халатъ, въ каюотъ и пр. и пр. О, какой будетъ просторъ игривому воображенію бенефициантовъ, не желающихъ слѣдовать благому примѣру заботливой Дирекціи театровъ, которая въ піесахъ, принимаемыхъ въ казенный спектакль, не любитъ допускать отдѣльные названія для каждого акта піесы.

Но пора обратиться къ драмѣ Г. Мадринъ, атаманъ разбойниковъ, влюбленъ въ маркизу Изору Мочбрисонъ; г-жа маркиза Изора съ своей стороны предпочитаетъ атамана разбойниковъ всѣмъ возможнымъ виконтамъ и маркизамъ и даже драгунскому полковнику маркизу Доржиле, который преслѣдуетъ г. Мадрина всячески, желая поймать его съ шайкою и подвергнуть законному наказанію. Но г. Мадринъ малый не промахъ: онъ для удовольствія бенефисной публики, какъ Днѣпровская Русалка, является въ разныхъ видахъ и мѣстахъ, и перевощикомъ, и разбойникомъ, и полицейскимъ, и вельможею; и въ колодецъ и въ лѣсу, и въ тюрьмѣ и на балѣ и въ какой-то страшной пещерѣ, тащуетъ, дерется, по всего не опишешь. Наконецъ нашъ голубчикъ попадаетъ въ одной изъ послѣднихъ, увы, не первыхъ картинъ, его садятъ въ тюрьму, и онъ во время пожара гибнетъ въ огнѣ со своими товарищами. Что стало съ Изорой, предоставляется придумать зрителямъ; авторъ піесы не почелъ нужнымъ объяснить это.—Въ драмѣ есть все: и безпрестанная перемѣна декорацій, и сраженія и пальба, и разрушеніе, и гдкій дымъ отъ стрѣльбы, и переодѣванія, все, все, но нѣтъ ни ролей, ни смысла, а потому и артистамъ играть нечего. На долю г. Максимова пала несчастная роль сообщника и друга атамана, Дефюре, изъ которой нельзя было ничего сдѣлать, что и сдѣлано. Публика хотѣла поощрить своего любимца и въ началѣ драмы хлопала ему, но въ концѣ, не переставая видѣть бенефицианта въ такомъ дуриномъ обществѣ, потеряла терпѣніе и холодно сидѣла до конца спектакля. (Многіе ушли послѣ первыхъ актовъ драмы).

Скуку, наведенную на зрителей г. Мадриномъ, не могъ развеять слѣдовавшій за драмою водевиль: «Приключеніе съ Алексѣемъ Михайловичемъ Максимовымъ и Семеномъ Яковлевичемъ Марковецкимъ въ провинціи или первое представленіе Гамлета». Написано оно, судя по афишамъ разныхъ чиселъ и г. Максимовымъ 3-мъ и г. Д. Б. Названіе этой піесы нашему старичку театралу, а съ нимъ и намъ показалось нескромнымъ и даже хвастливымъ для Алексѣя Михайловича и Семена Яковлевича. Вотъ содержаніе водевиля: У Странильникова, содержателя провинціального

театра, есть дочь Маша, въ которую влюбленъ актеръ Катковъ, но за него отецъ не хочетъ выдать дочери. Къ Странильникову являются два актера, которые говорятъ, что они артисты Петербургскаго театра: А. М. Максимовъ и С. Я. Марковецкій; они берутся сыграть Гамлета и Полонія.—Дѣло сдѣлано, афиши разосланы. Вдругъ въ этотъ городъ прѣзжаютъ настоящіе Алексѣй Михайловичъ и Семенъ Яковлевичъ, то есть артисты г. Максимовъ 1-й и Марковецкій, то есть бенефициантъ и не бенефициантъ, видятъ афишу, приходятъ въ негодованіе, требуютъ отъ содержателя театра объясненія и отмѣны спектакля. Онъ въ ужасѣ: Какъ быть, кто сыграетъ Гамлета? Отмѣнить представленія не возможно.

Его выручаетъ Катковъ, который беретъ сыграть Гамлета и въ награду получаетъ руку Маши. Въ этой піесѣ мы не видимъ ни занимательности, ни остроты, ни артистической скромности. Актерамъ играть было нечего. Настоящаго Алексѣя Михайловича по окончаніи водевиля не вызвали и, по нашему мнѣнію, публика поступила совершенно справедливо. Піесами она не могла быть довольна, но за прежнія заслуги своего любимца-бенефицианта приняла по-русски, радушно, съ рукоплесканіемъ. При первомъ его появленіи ему были переданы два букета и одинъ вѣнокъ и послѣ четвертаго акта драмы еще два букета и два вѣнка. Кажется довольно! О пѣвн и танцахъ (дивертиссементѣ) мы не говоримъ — тутъ все состояло благополучно.

И такъ вотъ результатъ нашего мнѣнія о спектаклѣ 3 февраля. — Длинная, предлинная афиша, скучныя, прескучныя піесы и слѣдствіе того нетвердое знаніе ролей, утомленіе зрителей и пр. и пр. — Но вѣдь все къ лучшему, и мы убѣждены, что настанетъ время, когда вся публика перестанетъ увлекаться афишами и тогда бенефисные спектакли будутъ составлять гораздо обдуманнѣе и добросовѣстнѣе. Dixi.

А. П. Ъ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-жи Роже-Солье: «La Nouvelle Fanchon» (Материнское благословленіе), драма въ 5 актахъ и съ пѣніемъ, соч. г-дъ Денпери и Густава Лемуана. — Въ первый разъ: «Je diné chez ma mère» (Я обѣдаю у моей матушки), комедія-водевиль соч. г-дъ А. Декурселя и А. Тибу.—«Histoire d'un sou» (Исторія одного су), водевиль въ 1 дѣйствіи, соч. г-дъ Клервиля и Тибу.—«Montre perdue, récompense honnête» (За потерянные часы—приличное вознагражденіе), водевиль въ 1 дѣйствіи, соч. г-дъ Маркъ-Мишеля и Моро.

Много обѣщала эта обширная программа бенефиса и — не напрасно: какъ сами піесы, такъ и въ особенности исполненіе ихъ могли удовлетворить, кажется, самую пламенную ожиданія. Всякій знаетъ, какъ трудно всегда бенефицианту выбрать для своего спектакля такія піесы, которые были бы новы не по одному заглавію, отличались бы остроуміемъ и естественностію дѣйствій и положеній и дѣйствительно доставляли бы пищу уму и сердцу зрителя, не оскорбляя его вкуса.

Всѣ эти условія съ рѣдкимъ искусствомъ были соединены въ бенефисъ г-жи Роже-Солье и, по моему мнѣнію, въ немъ былъ одинъ только недостатокъ, именно: непомѣрное измѣшенство пѣснь, въ слѣдствіе котораго спектакль продолжался отъ 6¹/₂ часовъ почти до полуночи. Впрочемъ это общее обыкновеніе всѣхъ актеровъ, придавать такіе колоссальные размѣры своимъ бенефисамъ, и хотя такое усердіе дѣлаетъ имъ большую честь, но тѣмъ не менѣе чрезвычайно утомляетъ зрителя. Быть можетъ читатель замѣтитъ мнѣ на это, что есть очень удобное средство произвольно сокращать спектакль, не дожидаясь ихъ окончанія. Но, поблагодаривъ его въ такомъ случаѣ за добрый совѣтъ, я съ своей стороны поспѣшу замѣтить, что это средство я съ давнихъ поръ уже употребляю и потому-то при настоящемъ моемъ отчетѣ о бенефисѣ г-жи Роже-Солье привожу буду обоимъ молчаніемъ не только послѣдній водевиль, «Montre perdue», котораго я не дождался, но и первый, «Histoire d'un sou». къ которому я опоздалъ и успѣлъ уже на лету схватить нѣсколько послѣднихъ сценъ. Однако благодаря прекрасной игрѣ г. Пешена, я получилъ довольно ясное понятіе о всемъ томъ въ этомъ водевилѣ, чего мнѣ не пришлось самому видѣть.

И такъ спектакль открылся для меня пѣсню, «Je dîne chez ma mère». Что за богатая гостиная, какія статуи и украшенія, какая мебель розоваго дерева, какія кресла и диваны, какъ все это роскошно, привлекательно! Посреди всей этой блестящей обстановки вы видите молодую и прекрасную даму въ пудрѣ и съ мушками на щекахъ. Красота ея величественна, въ выраженіи ея лица, во всѣхъ движеніяхъ обнаруживается твердость и привлекательная рѣзвость. — Это-то прелестная Софія Арну, отъ которой сходили съ ума столько маркизовъ, принцевъ и герцоговъ, у которой было 10 лакеевъ, 20 лошадей, неизвѣстное число экипажей, затмѣвавшихъ на всѣхъ гуляньяхъ все прочіе, — однимъ словомъ, Софія Арну — Аспазія-примадонна, или примадонна-Аспазія 18-го джентельманскаго столѣтія, славная своими шутками, блескомъ и остроуміемъ.

Роль Софіи исполняла г. Мила и такъ была хороша и пріятна, что я думаю не уступила бы настоящей Софіи Арну. Сколько счастья скрывается въ этихъ пышныхъ чертахъ, которые доставляютъ всю знатную Францію, да и можно ли не быть счастливымъ близъ такой ослепительной хозяйки?

Но кто повѣритъ, чтобъ это прелестное существо, разливающее вокругъ себя радость и веселье, чтобъ эта рѣзвая и милая Софія могла бы свои огорченія, была бы по своему несчастлива? Но увѣ! въ дѣйствительности это такъ, и вотъ тому причина: сегодня 1 января 1765. Наступаетъ часъ обѣда, къ которому Софія съ нетерпѣніемъ ожидаетъ какого нибудь гостя, чтобы не быть одной въ первый день новаго года и провести его болѣе или менѣе пріятно. Наконецъ желаніе ея исполняется: къ ней явится прекрасный и раздушенный Шевалье. О, какъ завидно положеніе этого молодого человека! Онъ будетъ обѣдать вдвоемъ съ Софіей передъ яркимъ каминномъ и наслаждаться ея обществомъ. Безъ сомнѣнія Шевалье все это самъ понимаетъ и дѣлаетъ, но при всѣхъ желаніи воспользоваться своимъ счастьемъ, онъ

долженъ отъ него отказаться: завтра, послѣ завтра, онъ готовъ наконецъ обѣдать и ужинать съ Софіей каждый день, но сегодня ему невозможно, онъ обѣдаетъ у своей матушки. Всякъ за Шевалье приходитъ къ Софіи принцъ д'Элена. Его также оставляютъ обѣдать, но и онъ въ свою очередь отказывается отъ этого лестнаго приглашенія: онъ обѣдаетъ у своей матушки. Софія сердится, кричитъ, угрожаетъ, возбуждаетъ ревность принца и, наконецъ, видитъ что это все безуспѣшно, въ отищеніе пишетъ приглашеніе одному барону, сопернику принца д'Элена. Но какъ и все прочіе, баронъ обѣдаетъ сегодня у своей матушки.

И такъ Софія должна обѣдать одна; но нѣтъ, этого не будетъ и Софія посылитъ свою горничную на то мѣсто, отъ котораго отказались три джентельмана. Представьте себѣ — и тутъ неудача: Марионъ также собирается обѣдать къ своей матери. Софія приходитъ въ бѣшенство, зоветъ своихъ слугъ, лакеевъ, кучеровъ, бранитъ ихъ, проклинаетъ, и потомъ снова выгоняетъ погонь. Въ это время неожиданно приходитъ поздравить Софію съ новымъ годомъ, молодой живописецъ Дидье, ея кузенъ и другъ дѣтства и приноситъ корзину прекрасныхъ анельсиновъ. Софіи успокоивается, садится возлѣ него и между молодыми людьми начинается живой разговоръ, исполненный веселья и пріятныхъ воспоминаній. Въ надеждѣ, что вѣроятно этотъ старинный другъ не откажется исполнить ея желаніе и останется съ нею, Софія совершенно забываетъ о всѣхъ прежнихъ неудачахъ.

Но когда она узнаетъ, что и Дидье долженъ обѣдать сегодня у своей матери, то рѣшается наконецъ сама идти вмѣстѣ съ нимъ обѣдать къ его родителямъ. Въ одну минуту, она оставляетъ свой пышный парадъ и также мила является въ простомъ костюмѣ своей горничной Марионъ, на которую, безъ сомнѣнія, давно перестала сердиться.

Софія уже совсѣмъ готова, но мысль, что она этимъ обманываетъ почтенную семью своего кузена, внезапно ее останавливаетъ.

Она отпускаетъ Дидье, а сама быстро снимаетъ со стѣны портретъ своей матери, ставитъ его на столъ и такимъ образомъ также обѣдаетъ со своей матушкой. Этимъ и кончается эта остроумная и миленькая пѣска, исполненная живости и игривыхъ сценъ, не смотря на то, что самая завязка ея не обѣщаетъ большого разнообразія. Г-жа Мила исполняла съ такимъ увлеченіемъ и граціею роль Софіи Арну, что громкія рукоплесканія, на которыя публика не покупилась, по моему мнѣнію, все-таки были не совсѣмъ достоянною наградою прекрасной игрѣ этой артистки. Въ этой роли г-жа Мила съ необыкновеннымъ искусствомъ представила намъ типъ одной изъ тѣхъ жепцинь, которыя при всей своей красотѣ, богатствѣ и многочисленныхъ поклонникахъ, по временамъ горько чувствуютъ свое одиночество и утрату всего истинно близкаго и роднаго, чего не въ состояніи замѣнить ни какая роскошь, ни какія удобства.

Г. Поль Бондуа весьма былъ натураленъ въ роли принца д'Элена и исполнилъ ея съ большимъ жаромъ. Не менѣе хороши были г-нъ Леопъ въ роли Шевалье и г-нъ Жюль Дешанъ, который прекрасно игралъ скромнаго артиста Дидье.

«La nouvelle Fanchon» (Материнское благословленіе). Пѣска

эта, какъ известно, не новая, хотя въ ней много есть и трогательнаго и эффектнаго. Дѣло въ томъ, что одна бѣдная и молоденькая савойская дѣвушка отправляется въ Парижъ, чтобъ избѣгнуть преслѣдованій командора Дебуафлери. При прїѣздѣ своемъ въ Парижъ она встрѣчается съ однимъ молодымъ человекомъ Андре, котораго она знала и любила еще на своей родинѣ и потому только его одного рѣшается принимать въ свою одинокую комнату.

Въ одинъ прекрасный день эта бѣдная дѣвушка вдругъ получаетъ приглашеніе отъ одной знатной маркизы де Сиври. Мари является въ роскошную гостиную и узнаетъ въ сынѣ гордой маркизы своего друга Андре. Въ слѣдъ за тѣмъ Мари переселяется изъ своей бѣдной комнаты въ великолѣпную гостиницу, гдѣ маркизь Артуръ, т. е. Андре, окружилъ ее всѣми удобствами, доставляя ей отличныхъ учителей и увѣрилъ, что все это дѣлаетъ ей маркиза, которая, будто бы, согласна женить на ней своего сына; когда Мари достаточно образуется, чтобъ вступить въ ихъ аристократическій кругъ. Легковѣрная дѣвушка вѣритъ всему этому, но въ то же время прїѣзжаетъ ея отецъ и видя ее посреди такой подозрительной роскоши, проклинаетъ ее. Вскорѣ послѣ этого бѣдная Мари узнаетъ, что Артуръ ей изменяетъ и женится на дочери одного вельможи. Отверженная отцемъ и обманутая другомъ, несчастная дѣвушка приходитъ въ отчаяніе и въ день, въ который назначена была свадьба Артура, сходитъ съ ума. На помощь къ ней неожиданно является одинъ изъ ея соотечественниковъ, храбрый и добрый Пьеро, роль котораго г. Тетаръ исполнилъ съ высокимъ талантомъ. Этотъ Пьеро отвозитъ Мари на родину и можно себѣ представить отчаяніе отца, когда при возвращеніи своей дочери онъ узнаетъ, что проклялъ ее напрасно.

Не менѣе трогательна горестъ матери Мари при видѣ своего ребенка, потерявшаго рассудокъ. Мари между тѣмъ начинаетъ играть пиеску, ту самую, которую она до отъѣзда своего обыкновенно пѣвала съ своей матерью, но дойдя до того мѣста, гдѣ она должна произнести ея имя, память ей изменяетъ и она останавливается. Мать безотчетно доканчиваетъ куплетъ. Знакомый голосъ и слова поражаютъ Мари, она вскрикиваетъ и приходитъ въ рассудокъ. За этимъ слѣдуетъ новая радость: вѣбгаетъ Артуръ де-Сиври. Мать его умерла и ненавистный бракъ, къ которому она его принуждала, разстроился и теперь онъ можетъ жениться на своей милой Мари.

Г-жа Роже-Солье играла въ роли Марп съ чувствомъ и страстью и вездѣ была прекрасна, но въ особенности въ сценахъ сумасшествія, гдѣ ея блуждающіе взоры и дикий голосъ проникали до самой глубины сердца. Публика вызывала ее три раза и надобно признаться, что г-жа Роже-Солье вполнѣ этого стоила. Г-жа Л. Мейеръ также не напрасно удостоилась вызова за свои простодушные и открытыя манеры, съ которыми она исполнила роль Шоншонъ. Г. Поль Бондуа съ большимъ талантомъ передалъ намъ благородную личность маркиза де-Сиври, и его игра составила какъ нельзя болѣе счастливейшій ансамбль вмѣстѣ съ игрою г. Мондилье въ роли Лусгало, отца Мари, и г. Верне, предавшаго столько комизма своей роли командора.

Мать Мари, старую Магдалину, играла г-жа Вольписъ,

и выразила въ своей игрѣ глубокую любовь матери къ несчастному ребенку. Вообще въ роляхъ этого рода г-жа Вольписъ всегда бываетъ неподражаемо хороша. Въ этотъ бенефисъ, какъ и всегда, не было недостатка въ аплодисментахъ, но не малая часть ихъ была адресована къ самой бенефицианткѣ и этимъ еще разъ доказалась обычная любезность публики французскаго театра.

Бенефисъ г-жи Мила:

Въ первый разъ: «As tu tué le mandarin?» (Убилъ ли ты мандарина), водевиль въ 1 дѣйствіи, соч. гг. А. Мунье и Мартенъ. — «Le Fils de Monsieur Godard» (Сынъ г-на Годара), драма въ 3 дѣйствіяхъ, соч. гг. Анисе Буржуа и Декурселя. — «Le royaume du calembour» (Царство каламбура), волшебная пиеса въ 3 дѣйствіяхъ и 6 картинахъ, соч. гг. Коньяра и Клервиля.

Бенефисъ г-жи Мила въ прошедшее воскресенье былъ истиннымъ для нея триумфомъ: въ этотъ спектакль публика вполнѣ выразила свой восторгъ, который всегда возбуждаетъ въ ней игра этой прелестной артистки. Впрочемъ и въ правду безъ исключенія, и здѣсь въ числѣ зрителей были такіе, которымъ очень не правилось общее расположеніе въ пользу г-жи Мила и которые всѣми силами старались его уничтожить. Но разумеется, что всѣ эти попытки не имѣли никакого успѣха и только еще увеличили торжество бенефициантки.

Изъ всѣхъ пиесъ этого спектакля только первая была не совсѣмъ удачна, именно водевиль: «As tu tué le mandarin»? Вотъ его содержаніе: Одинъ бѣлѣйшій молодой человѣкъ хочетъ жениться и неожиданно находитъ 100,000 франковъ. Но дядя той, которую онъ любитъ, вмѣсто того, чтобъ обрадоваться такому внезапному обогащенію жениха своей племянницы, напротивъ, вовсе не доволенъ этимъ и не даетъ своего согласія. Молодой человѣкъ жертвуетъ для любви деньгами и отказывается отъ нихъ. Но удивительный дядя не соглашается теперь, потому что женихъ сталъ бѣденъ. Лишившись денегъ и все-таки не получивъ руки своей возлюбленной, бѣдный женихъ приходитъ въ отчаяніе; но вдругъ одинъ изъ его прїятелей выигрываетъ ему на биржѣ 300,000 ф. и причудливый старикъ даетъ наконецъ позволеніе своей племянницѣ выйти замужъ. Вотъ и все! Правду сказать, очень не много. Тутъ и нѣтъ ни мысли, ни особенной остроты и даже прекрасная игра г. Пешена и Тетара не могли придать этой пиесѣ занимательности.

«Le fils de Monsieur Godard». Въ этой драмѣ, взятой, вѣроятно, съ театра de la Gaîté, г. Годаръ, старый по-таріусъ, женится во второй разъ на молоденькой дѣвучкѣ хорошенькой, но вѣтренной и легкомысленной. Вскорѣ послѣ свадьбы молодая супруга отправляется безъ вѣдома мужа на балъ и неосторожно оставляетъ тамъ на память свой платокъ и букетъ одному молодому человѣку, Гастону де Вильеру, страстному волокитѣ, который хочетъ этимъ воспользоваться. Свидѣтелемъ всеі этой проделки былъ другой молодой человѣкъ, сынъ г. Годара, недавно возвратившійся изъ Рима, гдѣ онъ изучалъ живопись. По этому, когда старикъ Годаръ, женившійся въ отсутствіи своего сына, представляетъ ему новую маманьку, то Анри Годаръ

сейчас же узнаетъ въ ней ту даму, которую онъ видѣлъ на балу и спѣшитъ вытребовать у Гастона данные ему букетъ и платокъ, но получаетъ оскорбительный отказъ. Понятно, что дуэль неизбежна. Неопытный въ этомъ дѣлѣ Анри, обращается за совѣтомъ къ одному старинному другу своего отца, полковнику Рено, къ которому умирающая супруга Годара завѣщала своему сыну прибѣгать во всѣхъ важныхъ случаяхъ жизни и въ особенности въ тѣхъ, въ которыхъ ему нельзя будетъ открыться своему отцу. Дѣйствительно, помощь полковника Рено была необходима: Анри совсѣмъ не умѣлъ владѣть шпагой и былъ слишкомъ близорукъ для того, чтобъ стрѣляться. Рено, разумеется, берется выучить его фехтовать, но во время перваго урока вдругъ входитъ Гастонъ. И полковникъ узнаетъ въ немъ своего сына, который только почему-то перемѣнилъ имя Рено на Вильера.

Въ то же время Анри подаетъ письмо полковнику отъ своей умершей матери. Онъ читаетъ его и блѣднѣетъ. Оказывается, что Анри также сынъ полковника и первой супруги г. Годаръ, въ которую Рено былъ влюбленъ въ молодости. Положеніе ужасное, хотя и натянутое. Но такъ или иначе, а дуэль невозможна и для предупрежденія ея полковникъ открываетъ эту страшную тайну своему сыну Гастону, который послѣ этого конечно забываетъ ссору и сейчас же протягиваетъ руку своему противнику. Но Анри, думая что Гастонъ уступаетъ ему изъ состраданія, отвергаетъ миръ. И такъ остается одно только средство открыть и Анри всю истину. Но она оскорбляетъ память его матери, онъ ей долго не вѣритъ. Ему даютъ прочесть письмо и онъ наконецъ убѣждается.

Между тѣмъ неожиданно входитъ г. Годаръ блѣдный и разстроенный, которому болтливая нянька уже успѣла разсказать обо всемъ, что тутъ происходило. Неизвѣстно какія бури могли бы произойти отъ этого появленія, если бы г-жа Годаръ не приняла все на себя и не дала бы этимъ совершенно другой оборотъ всему дѣлу. Она увѣрила своего мужа, что всю эту исторію нарочно придумалъ Гастонъ, чтобъ спасти ея репутацію и потушить дуэль, которая могла бы имѣть дурныя послѣдствія. Г. Годаръ совершенно остался доволенъ этимъ разъясненіемъ и такимъ образомъ все кончается мирно, безъ всякихъ ужасовъ и потрясеній.

Не смотря на то, что въ этой драмѣ много натянутого и неестественнаго, публика вполнѣ довольна. Впрочемъ такому успѣху пьесы не мало содѣйствовало также и ея исполненіе, которое дѣйствительно было прекрасно.

Г. Мондидье игралъ съ такимъ высокимъ искусствомъ въ роли полковника, а гг. Дешанъ и Леоцъ въ роляхъ его сыновей, что, я думаю, могли бы доставить успѣхъ и не такой драмѣ, которая и сама по себѣ занимательна и не лишена достоинствъ. Съ такимъ же талантомъ играли г. и г-жа Лемениль, первый въ роли нотариуса Годара, а вторая въ роли старой няньки, которой даровитая актриса сумѣла придать чрезвычайно много комизма.

Но всеобщій восторгъ публики и игрою и красотой возбуждала сама прекрасная бенефициантка. Г-жа Мила играла Бетелу, вторую супругу Годара; и эта роль примиритель-

ницы шла ей какъ перъзя болѣе и усиливала пріятное впечатлѣніе, оставленное ею въ публикѣ. Не говоря уже о безконечныхъ аплодисментовъ, которые нерѣдко прерывали самое дѣйствіе, по окончаніи драмы г-жа Мила была вызвана, кажется, 6 или 7 разъ.

«Le gouaime du calembour» принадлежитъ къ числу тѣхъ волшебныхъ и легкихъ пьесъ, которыя забавляютъ зрителя своими остротами, прекрасными костюмами, декораціями и превращеніями, но драматическаго содержанія, собственно говоря, не имѣютъ, и потому разбирать ихъ невозможно.

При всемъ томъ нельзя не замѣтить, что г-жа Мила въ роли «Jouvence», г-жа Роже Солье въ «Bon Sens», г-жа Л. Майеръ въ Folie ou petit Mot pour rire, всѣ эти дамы чрезвычайно были милы и граціозны въ своихъ фантастическихъ костюмахъ и нѣкоторые куплеты, которые она пѣла, дѣйствительно были очень остроумны и заслужили громкое одобреніе публики.

Г-да Коньяръ и Клервилъ показали намъ въ своей пьесѣ много разныхъ рѣдкостей: тутъ былъ чудовищный магазинъ, съ вывѣскою «Magasin Ville», въ насмѣшку надъ безчисленнымъ количествомъ магазиновъ, существующихъ въ Парижѣ подъ фирмою того или другаго Ville, какъ то: la Ville de France, la Ville de Lyon, etc.; заманчивыя объявленія и пр. и пр. Великолѣпная декорація Лабастида, изображающая храмъ славы, заключила спектакль.

Эта пьеса, эта волшебная шутка, при всемъ отсутствіи драматизма, составляетъ подѣ часть, какъ и всякая шутка, очень пріятное развлеченіе, и публика, которая вся безъ исключенія оставалась до самаго окончанія ея, вѣроятно, съ такимъ же удовольствіемъ будетъ смотрѣть ее и еще нѣсколько представленій.

По окончаніи спектакля публика долго еще не покидала своихъ мѣстъ: прелестная бенефициантка была шумно вызвана 10 разъ сряду и градъ букетовъ, сопутствуемый громомъ рукоплесканій, сыпался на сцену со всѣхъ сторонъ.

ШАРЛЬ ДЕ СЕНЪ-ЖЮЛЬЕНЪ.

НѢМЕЦКІЙ ТЕАТРЪ

въ С. ПЕТЕРБУРГѢ.

Отчетъ за январь.

Прежде всего предложимъ здѣсь себѣ вопросъ: чего зрители преимущественно въ правѣ требовать отъ артистовъ и па что слѣдовательно театральнѣй критикъ долженъ болѣе всего обращать вниманіе?

При рѣшеніи этого вопроса нельзя имѣть въ виду однихъ аплодисменты, потому что они весьма часто самый невѣрный термометръ для оцѣнки дѣйствительнаго достоинства артистовъ: вѣрнѣе будетъ обратиться ко вкусу образованной части публики и прислушаться къ ея сужденіямъ. Конечно она всего чаще встрѣчается во французскомъ театрѣ, чему причины (кромѣ моды и обычнаго еще у насъ предпочтенія французскому языку), легко извлечь изъ замѣчаній, которыя

слышателя со стороны посетивших какой нибудь спектакль на Михайловском театрѣ, напр.: «La pièce ne vaut pas grand' chose, en vérité, mais elle a été naturellement jouée! Tout s'y accordait bien! L'ensemble a été magnifique! etc. etc.»

И такъ вотъ оно, преимущественное требованіе: *натуральность* въ игрѣ, *согласіе* въ исполненіи ролей, *цѣльность* (или *общность*) представ. знія!

На это и будетъ обращать вниманіе наша критика.

Въ теченіе истекшаго января мѣсяца на нѣмецкомъ театрѣ давались 4 драмы, 5 комедій, 6 водевилей, и 2 большія волшебныя представленія. Приславъ на себя трудъ писать отзывы въ Вѣстникѣ съ половины прошедшаго мѣсяца, я долженъ признаться, что на двухъ представленіяхъ (состоявшихъ изъ мелкихъ пьесъ) мнѣ побывать не удалось; но за то нахожу возможность говорить объ остальныхъ представленіяхъ тѣмъ подробнѣе, что присутствовалъ даже на ихъ повтореніяхъ.

А. ДРАМЫ.

1) «Der Scharfrichter und seine Tochter, oder die Wege des Schicksals». Romantisches Drama in 5 Aufzügen, nebst einem Vorspiel, genannt: «Das Testament, oder der jüngere Sohn», mit freier Benutzung des Storchischen Romans, von Charlotte Birch-Pfeifer. (Палачъ и его дочь, или пути судьбы. Романтическая драма въ 5 дѣйствіяхъ, съ прологомъ, названнымъ: Завѣщаніе, или младшій сынъ, заимствованная изъ романа Шторха, сочиненіе Шарлотты Бирхъ-Пфейферъ. (2-го и 14-го января).

Пьеса эта въ Германіи (а бывало также и у насъ, лѣтъ 10 тому назадъ), называлась: Hinko, des Stadtschultheissen Sohn (Гинко, сынъ градекаго синдика). На какомъ основаніи и для какой цѣли г. бенефициантъ, выбравшій (въ іюльскую осень) эту пьесу позволилъ себѣ измѣнить названіе драмы, никакъ не постижимо.

Трудно рѣшить, чему должно болѣе удивляться: спеціально ли самыхъ неправдоподобныхъ обстоятельствъ, противорѣчащихъ обычаямъ, или искусству сочинительницы составить изъ подобныхъ данныхъ безконечный рядъ разительныхъ эффектныхъ сценъ, на манеръ французскихъ мелодрамъ! Вотъ самое краткое по возможности изложеніе содержания драмы, для которой необходимы не менѣе 14 или 15 перемѣнъ декораціи.

У вдовы градекаго синдика Фолькнера, Маргариты, есть пасынокъ, Готшалкъ, и родной сынъ Одоардо (Гинко тожъ). Первый ненавидитъ, разумѣется, втораго, и старается погубить его, тѣмъ болѣе, что богатство, завѣщенное брату, въ случаѣ его смерти (физической или политической), должно перейти къ нему самому, Готшалку. Для этой цѣли старается онъ завлечь Одоарда въ разныя пагубныя поступки, напр. въ любовную связь съ Бланкою фонъ Эредда, дочерью владѣтельнаго барона. Эта Бланка — весьма подозрительнаго поведенія: она поощряетъ любовь къ себѣ не одного только Одоарда, но и другихъ претендентовъ, хотя правда, отъ послѣднихъ она добивается видимо только почестей и богатства. Изъ этой любви рождается среди публичнаго гульбища, ссора, а за тѣмъ драка на мечахъ, между Одоардо и дворянникомъ (Junker) Штаувахомъ, причѣмъ первый изъ нихъ опасно раненъ, а послѣдній убитъ.

Студенты и другіе товарищи Штауваха преслѣдуютъ раненаго Одоарда, чтобы предать его суду по закону, избранному недавно владѣтельнымъ графомъ Филиппомъ, прозваннымъ Неукротимымъ, der Wilde (онъ же и король Венцель или Вепцеславъ Богемскій). Спасаясь бѣгствомъ, преслѣдуемый толпою, но взнемогающій отъ потери крови, Одоардо прибѣгаетъ къ жилищу палача Юбста (бывшаго некогда знаменитымъ графомъ!!) и падаетъ въ безпамятствѣ на руки Беаты, дочери палача (знаменитаго графа), которая оставивъ за собою буйную толпу преслѣдователей словами: «Здѣсь убьютъ!»

Само собою разумѣется, что раненый юноша переносится въ домъ палача, обладающаго и медицинскими познаніями, на томъ основаніи, что въ XIV столѣтіи (я забылъ выше упомянуть о времени дѣйствія) палачи, обучаясь съ юныхъ лѣтъ этому пріятному ремеслу, научались также и докторскимъ занятіямъ, т. е. составленію разныхъ полезныхъ, а болѣею частию бесполезныхъ, иногда же и вредныхъ лекарствъ. И такъ палачъ вылечиваетъ молодаго Одоардо, а дочь его Беата, ухаживая за больнымъ, влюбляется въ него. Да и не мудрено: бѣдненькой, по обычному презрѣнію всѣхъ добрыхъ гражданъ къ палачу и его семейству, кажется и не приходилось никогда видѣть близка другаго мужчины, кромѣ угрюмаго отца-палача.

Между тѣмъ народъ, побуждаемый Готшалкомъ, требуетъ головы скрывающагося у палача преступника. Одоардо спасается отъ плахи только тѣмъ, что соглашается быть слугою палача (Freiknecht), въ слѣдствіе чего онъ конечно лишается всѣхъ гражданскихъ правъ и какъ бы умираетъ политическою смертію; богатство же его, по законамъ, должно перейти въ руки старшаго его брата.

На эту пору пріѣзжаетъ въ городъ графъ Филиппъ Неукротимый. Ирава онъ, какъ говорится о немъ въ пьесѣ, крутого, гуляка и полокита, но сердцемъ добръ, горожанъ и крестьянъ предпочитаетъ буйному дворянству. Графъ Филиппъ приходитъ къ палачу, къ которому въ особенности благоволитъ, и котораго (ради ораторства) величаетъ вѣрнѣйшимъ своимъ другомъ, хотя, въ другомъ мѣстѣ (когда нужно для эффекта) глумится даже прикосновенія его слуги Одоардо. И такъ графъ Филиппъ приходитъ и велитъ палачу и слугѣ его съѣзжать за собою. Видите, для пущей завязки и развязки драмы, необходимо, чтобы графъ Филиппъ прогуливался инкогнито, какъ второй камиль Гарунъ аль-Решидъ, по грязнѣйшимъ подземельнымъ трактирамъ своего города, въ сопровожденіи вѣрнѣйшаго своего друга и слуги его!! Вотъ ходятъ они и какъ разъ являются въ тотъ оамый трактиръ, куда только что пришла буйная ватага, бывшая причиною, что Одоардо слѣжался слугою палача, т. е. Готшалкъ съ товарищами, между которыми отличается пьяный дворянчикъ Шлиппенбергъ. Сцена въ трактирѣ послѣ сцены въ домѣ палача требуетъ перемѣны декораціи и конечно имѣть тутъ ни стульевъ, ни скамеекъ. Что же, вы полагаете, придумала изобрѣтательная сочинительница, чтобы помочь этому горю? Жалующіе въ трактиръ гости приносятъ съ собою! Обкуда ихъ взяли и зачѣмъ они шествовали со стульями и скамьями — объ этомъ молчитъ исторія. Ясно, что графу Филиппу, па-

лачу и Одоарду удается услышать изъ устъ пьянаго Шмиппенберга всѣ подробности его и Готшалка съ Одоардомъ. Графъ Филиппъ былъ очень радъ, что догадался пригласить на почую прогулку по Багдаду — виноватъ! по Франкенбургу. — палача и его слугу, и придти прямо въ тотъ самый грязный подвалъ, гдѣ собралась почтеннѣйшая компанія губителей покоя и чести Одоарда. Съ своей же стороны палачъ вѣроятно чуялъ уже, что ему придется не только распивать вино или пиво съ графомъ Филиппомъ въ грязномъ трактирѣ, но и завязывать руки Готшалку съ товарищи, по этому и взялъ съ собою добрую веревку, на которой и уводитъ въ замокъ къ графу Филиппу Готшалка и дворничка Шмиппенберга.

На другой день, когда послѣдніе протрезвились, графъ Филиппъ выказываетъ сильное расположение и сердечное влеченіе къ Одоарду, не смотря на то, что въ то же время гнушается его прикосновенія; онъ непремѣнно хочетъ, чтобы Одоардо поучился своему ремеслу надъ головою брата. Это даетъ Одоарду поволь показывать свое великодушіе — выманить Готшалку жизнь, оставляя ему и богатство. Готшалка съ Шмиппенбергомъ изгоняютъ на вѣки изъ владѣній графа Филиппа.

Я забылъ рассказать, что едва выздоровѣвшій отъ своей раны Одоардо или Гинко, отправился было на свиданіе съ Бланкою Эресдо, по въ слѣдъ за тѣмъ явилась великодушная Беата, закутанная въ мужской плащъ, и извѣстивъ его объ угрожающей опасности, уводитъ его. Тутъ откуда ни-возьмись, выбѣгаетъ съ обнаженнымъ мечемъ графъ Филиппъ, влюбленный также въ Бланку, и увидѣвъ, въ сумеркахъ, двухъ бѣгущихъ мужчинъ, догоняетъ ихъ, рубя мечемъ на всѣ стороны, ранить великодушную Беату, въ слѣдствіе чего Одоардо, понемногу забываетъ Бланку, и выказываетъ любовь къ Беатѣ.

Воротимся къ той сценѣ, на которой остановились. По уходѣ палача, съ бездѣльниками Готшалкомъ съ товарищами, графъ Филиппъ открывается слугѣ палача (прикосновенія котораго онъ только что еще гнушался), что онъ любитъ Бланку Эресду, что она даетъ въ тотъ же вечеръ праздникъ въ своемъ замкѣ, а онъ быть у нея не можетъ и что на этомъ основаніи онъ желаетъ ей переслать тайно отъ всѣхъ письмо, для чего не находитъ никого болѣе способнымъ, какъ именно его Одоардо, т. е. слугу палача. Въ слѣдствіе чего Одоардо окончательно перестаетъ любить Бланку и привязывается душою всѣ болѣе и болѣе къ Беатѣ, почтительно раскланявшись съ графомъ Филиппомъ, онъ переодевается въ платье пажа и отправляется къ своей *ci-devant* любезной.

Между тѣмъ какъ Одоардо на пути къ баронессѣ Эресдѣ, графъ Филиппъ болтаетъ съ палачемъ, и показывал ему кусокъ краснаго сукна, какъ-то печально оставшіяся на мечѣ его, когда онъ въ испущеніи рубилъ на право и на лѣво, какъ было объяснено выше, спрашиваетъ, не знаетъ ли онъ, съ чьего это кафтана? Палачъ, указывая на собственный свой краснѣй кафтанъ, говоритъ, что это должно быть съ кафтана его слуги. Графъ Филиппъ, въ бѣшенствѣ, приказавъ палачу слѣдовать за собою, отправляется за своимъ соперникомъ своимъ. Приѣхавъ вечапно къ Бланкѣ,

застаетъ ее, какъ она увѣряетъ Одоарда въ неизмѣнной къ нему любви, объявляетъ ее при всемъ обществѣ нечестивою этого кавалера; въ слѣдъ за тѣмъ является палачъ, указавъ на Одоардо, такъ неожиданно попавшаго въ женскихъ, называетъ его своимъ слугою, который бѣжалъ отъ него и уводитъ его съ собою.

Мстительный графъ Филиппъ приговорилъ мнимаго своего соперника къ смерти за побѣгъ отъ хозяина — палача, но является мать Одоарда и объясняетъ, что онъ, графъ Филиппъ, сынъ ея, и что осужденный — родной его братъ. Въ слѣдствіе того сердце неукратимаго владѣтеля смягчается; онъ приказываетъ созвать весь дворъ, а также и палача съ осужденнымъ на смерть слугою. За ними слѣдуетъ и дочь перваго (хотя и не имѣетъ ни причинъ, ни права явиться во дворецъ владѣтеля, по такъ себѣ, вѣроятно по инстинкту чуя, что все кончится благополучно). Графъ Филиппъ не только даруетъ жизнь Одоарду, но удостоиваетъ даже слугу палача (лишеннаго всѣхъ правъ), рыцарскаго достоинства, графскаго званія и богатаго, владѣтельнаго помѣстья; когда же Одоардо проситъ еще руки Беаты, дочери палача (т. е. человѣка, котораго, по тогдашнимъ понятіямъ весь міръ гнушался какъ лишеннаго чести), то и графъ и мать Одоарда, по одному уже увѣренію палача, что Беата дочь его имѣетъ всѣ права высокороденной графини, — тотчасъ соглашаются, и добродѣтель, въ лицѣ Одоарда и Беаты, дочери палача, торжествуетъ къ удовольствію публики, которая — безконечными аплодисментами выражаетъ истинное свое удовольствіе.

Чтобы представить всю эту длинную путаницу въ формѣ драмы конечно нужно было сцены, или лучше сказать мелькающія картины стѣснить и сжать до нельзя, слѣдовательно здѣсь развитія характеровъ не-можетъ быть и рѣчи.

Г. Ладдей (палачъ), и г-жи Альбрехтъ и Берндорфъ (его жена и дочь) конечно старались придать своимъ ролямъ, сколько возможно больше вѣроятности и рельефа. Г-нъ Толлертъ въ роли графа (онъ же король) *неукротимо-спокоенъ*; за то г-ну Орловскому слѣдуютъ лавры спектакля, пожалытые на поляхъ самыхъ разительныхъ эффектовъ, на поляхъ широкихъ, раздольныхъ, гдѣ ничто не мѣшало ему расхотиться на кулисныхъ котурнахъ! Въ это же представленіе (2-го числа) увидѣлъ я впервые г-на Фихтмана въ комической роли, и былъ пріятно удивленъ вѣрностію и натуральностію его исполненія!

2) «Der Mann mit der eisernen Maske» oder: «Fürstenglanz und Kerkernacht», Schauspiel in fünf Abtheilungen. Nach dem Französischen des Arnauld und Fournier, von Lebrün. Erste Abtheilung: «Zwei Sterne am Hofe Ludwig's XIII.» Zweite Abtheilung: «Der Namenlose». Dritte Abtheilung: «Das entschleierte Geheimniss». Vierte Abtheilung: «Rettung — Vernichtung!» Fünfte Abtheilung: «Freundesopfer und Liebestreue».

(Желѣзная Маска, драма въ 5-ти отдѣленіяхъ. Съ французскаго Арно и Фурнье, переводъ Лебрёна. 1-е отдѣленіе: Два свѣтила при дворѣ Людовика XIII. 2-е отдѣленіе: Безъимянный. 3-е отдѣленіе: Разобличенная тайна. 4-е отдѣленіе: Спасеніе — Посибелн! 5-е отдѣленіе: Жертва дружбы и вѣрность любви.

Боже мой! какое изобиліе привлекающихъ публику именований! Чего тутъ только нѣтъ! и блескъ и темница! и свѣтила небесныя, и тайна, и спасеніе, и погибель, и жертва и любовь до гроба! Чудо! Идите скорѣе въ театръ.

Должно вѣлагать, что нашъ талантливый бенефициантъ именно съ этою-то цѣлю и украсилъ свою афишу безчисленными названіями, которыхъ въ подлинномъ изданіи вовсе не повои уже драмы ни какъ не вмѣстятъ. Кетати тутъ упомянуть: не знаю почему, во всѣхъ здѣшнихъ артистахъ поселилось мнѣніе «булто сама почтеннѣйшая публика наша непремѣнно требуетъ подобнаго испещренія афишъ, и что безъ него не заманишь ее въ спектакли». Извините, господа, я никакъ не могу, и не хочу вѣрить тому, чтобы публика наша могла оказывать подобный, самый дурной, и вовсе неблагородный вкусъ! тѣмъ болѣе, что уже давно намъ извѣстно, какъ за границею смѣются надъ здѣшними афишами. Весьма было бы желательно, что во всѣхъ прочихъ отношеніяхъ, столь благоразумное, и внимательное театральное начальство положило преграду этому обыкновенію, которое не только подвергаетъ насъ всѣхъ насмѣшкѣмъ заграничной критики, но иногда даже заслуживаетъ сильнаго порицанія, за прикрытіе старинной или пустой пьесы, оболочкою новизны, только составленною для бенефиса.

Собственно пьеса очень не дурна, хотя слогу перевода нѣсколько тяжеловатъ, а мѣстами слишкомъ высокопаренъ. Содержаніе драмы слѣдующее: Взятіемъ Рошелля, кардиналъ Ришилье хотя окончательно и побѣдилъ партію Гугенотовъ, но все-таки тамъ и сямъ они не совсѣмъ еще усмирились, и даже питаютъ надежду на будущее, рассчитывая на старость и дряхлость кардинала. Одинъ изъ главныхъ лицъ этой партіи, кавалеръ д'Обинья находится при дворѣ, безпрестанно ведя тайную войну противъ Ришелье.

Ожидаютъ разрѣшенія отъ беременности королевы Анны Австрійской. Призываютъ италянскаго астролога Нерли и помѣщаютъ его для составленія гороскопа (предсказанія, родящемуся ребенку, въ комнату сосѣднюю съ той, гдѣ собрались всѣ придворные. Является король и объявляетъ о рожденіи дофина. Начинаются поздравленія. Вдругъ прибѣгаетъ врачъ королевы и шепчетъ что-то королю на ухо. Людовикъ сильно встревоженъ; и высылаетъ всѣхъ, кромѣ доктора, канцлера королевства, и иезуита Одоена, которымъ объявляетъ, что въ слѣдъ за первымъ сыномъ родится еще другой. Вопросъ теперъ, которому изъ двухъ принадлежатъ права наследника и что слѣдуетъ сдѣлать въ предупрежденіе будущихъ междоусобныхъ войнъ? Канцлеръ подтверждаетъ, что всѣ права принадлежатъ первозачатому, слѣдовательно второму. Въ этой перѣшности, король посылаетъ Патера Одоена къ Ришилье за совѣтомъ, и получаетъ въ отвѣтъ, что втораго сына (котораго называлъ тутъ же Гастопомъ самъ отецъ) должно, для блага Франціи или умертвить, или навсегда удалить. Людовикъ рѣшается на послѣднее; всѣ присутствующія лица, вмѣстѣ съ королемъ составляютъ актъ о законномъ и высокомъ рожденіи Гастона и о родинномъ знакѣ на лѣвой его рукѣ, чтобы на случай смерти перво-рожденнаго дофина, Гастопомъ могъ вступитъ во всѣ свои законныя права. Этотъ актъ, положенный въ богатый ящикъ

съ королевскимъ гербомъ и за печатью королевства, передается патеру Одоену, которому поручается воспитывать Гастона въ тайнѣ, въ отдаленнѣйшей провинціи, и въ строжайшемъ невѣдѣніи о его происхожденіи. За тѣмъ всѣ оставляютъ залу, въ которую входитъ задумчивый д'Обинья, желающій открыть тайну, встревожившую Людовика XIII. Она раскрывается ему астрологомъ Нерли, слышавшимъ ее изъ сосѣдней комнаты.

Во 2-мъ дѣйствіи, паходимъ мы, по прошествіи 19-ти лѣтъ, патера Одоена, съ «безъимяннымъ», (или по-русски вѣрнѣе сказать: безъфамиліальнымъ) Гастопомъ, въ глухой провинціи, которою управляетъ Маркизь де-Сенъ-Марсъ, жестокой, бездушный вознѣ. Гастопъ влюбленъ въ дочь сосѣда Марію д'Останжъ, и взаимно любимъ. Является д'Обинья, разыскивающій повсюду слѣды Одоена и Гастона, чтобы послѣдняго какъ принца сдѣлать главою вповѣ образующейся противъ короля партіи. Съ хитростію заставляетъ онъ патера признаться въ томъ, что Гастопъ именно тотъ самый братъ короля Людовика XIV, въ чемъ впрочемъ убѣждаетъ уже одно поразительное ихъ сходство, по молодой человекъ, вмѣсто того, чтобы показать сочувствіе къ рассказамъ д'Обиньи, намѣревается жениться на дочери барона д'Останжа, полагая себя сыномъ такого же дворянина. Въ слѣдствіе того, д'Обинья принуждаетъ патера называть Гастона, предъ отцемъ Маріи, — незаконнымъ и безъфамиліальнымъ сыномъ неизвѣстнаго отца. Конечно гордый баронъ выпроваживаетъ Гастона изъ своего дома, и послѣдній бросается въ объятія д'Обиньи, который обѣщаетъ ему славу и фамилію еще знатнѣйшую баронской, бѣжить съ нимъ въ Парижъ.

Третье дѣйствіе показываетъ намъ Гастона и д'Обиньи въ Парижѣ, чрезъ 2 года послѣ побѣга. Заговоръ уже составленъ. Въ немъ участвуютъ, между прочими, двое изъ придворныхъ, бывшихъ нѣкогда при Людовикѣ XIII-мъ, во время 1-го дѣйствія, — нѣтъ, не то! во время рожденія близнецовъ Людовика XIV-го и Гастона Безъизвѣстнаго; и дивитесь чуду неслыханному: ни эти господа, ни одежда ихъ не постарѣли въ теченіе 21-го года!!! — Гастопъ, случайно встрѣчаясь съ Сенъ-Марсомъ (котораго сначала поражаетъ сходствомъ своимъ съ королемъ), узнаетъ, что Марія, вышедшая за маркиза де Сене'сѣ (Senepesey), овдовѣла и что Сенъ-Марсъ, а равно и самъ король влюбленъ въ маркизу. Онъ въ ревности бѣжитъ въ Лувръ, паходитъ Марію, а вмѣстѣ съ тѣмъ и переданный ей Одономъ, для врученія королю ящикъ съ актомъ о рожденіи Гастона: тайна разобличена, — Гастопъ узнаетъ въ самомъ себѣ принца. Приходитъ Сенъ-Марсъ, — Гастопъ встрѣчаетъ его притязанія съ гордостію принца и сбрасываетъ съ него шляпу? Сенъ-Марсъ жаждетъ мести, и доноситъ о немъ королю и кардиналу Мазарини, которые поручаютъ Сенъ-Марсу схватить опаснаго соперника короля, и отвести въ вѣчное заточеніе.

Десять лѣтъ проходятъ. Гастопъ, на котораго надѣла желѣзную маску, чтобы скрыть сходство съ королемъ, паходитъ подъ присмотромъ личнаго врага, Сенъ-Марса, въ банняхъ укрѣпленнаго острова Сенъ-Маргрить. Д'Обинья, подъ личиною старца Мориса вкрадывается въ вѣрнѣе Сенъ-

Марса, и опредѣляется тюремщикомъ къ Гастону, котораго, по одному обстоятельству (извѣстной исторіи о тарелкѣ, имъ выброшенной изъ окна въ море), переводятъ въ другое отдѣленіе, занятое передъ тѣмъ барономъ д'Останжемъ, попавшимъ въ немилость при дворѣ. Незвѣстно какими судьбами попала безъ вѣдома Сень-Марса, къ отцу въ темницу, Марія, въ крестьянской одеждѣ. Только скрывавшаяся въ спальнѣ отца, когда его уводили изъ этого отдѣленія, и привели туда Гастона, она имѣетъ съ послѣднимъ свиданіе и узнаетъ его, не смотря на страшную маску. — Морисъ или д'Обиньи составляетъ ложное донесеніе, будто изъ лагеря подъ Парижемъ, отъ маршала д'Эстре, о мнимой внезапной смерти короля, подговариваетъ гарнизонъ, и приноситъ письмо въ то самое время, когда пріѣхавшій министръ Лувуа требуетъ отъ Гастона вѣчнаго отреченія его отъ правъ своихъ. Лувуа и Сень-Марсъ не знаютъ, что дѣлать; донесеніе уже пятый день какъ подписано; король умеръ бездѣтнымъ, прямой и законный наслѣдникъ его Гастонъ. Вдругъ вбѣгаетъ Марія: отецъ ея помиловавъ королемъ, вотъ актъ объ его прощеніи! О ужасъ! Актъ этотъ, за подлинною, хорошо извѣстною Лувуа подписью короля, подписанъ послѣднимъ *днемъ позже* ложнаго донесенія объ его смерти. Обманъ ясенъ. Д'Обиньи схватываютъ, но Гастонъ освобождаетъ его тѣмъ, что въ замѣнъ даруемой д'Обиньи свободы, онъ подписываетъ отреченіе отъ престола.

5-е дѣйствіе 11-ю годами позже. Гастонъ въ парижской Бастильѣ, куда губернаторомъ переведенъ также и врагъ его Сень-Марсъ, которому за прасмогръ за принцемъ, въ случаѣ кончины послѣдняго, обѣщаны титулъ герцога и порманское губернаторство. Такъ какъ онъ жаждетъ этого вознагражденія, то и рѣшается отравить принца. Планъ этотъ подслушанъ д'Обиньи, опять вкравшимся въ число тюремныхъ стражей подъ именемъ Урбепа. Гастонъ, однакоже, которому онъ открывается, отвергаетъ освобожденіе, потому что онъ убитъ духомъ въ слѣдствіе двадцатилѣтнихъ страданій. По требованію врача, призывается сестра милосердія; это Марія. Гастонъ нѣсколько воскресаетъ, но то были послѣдніе порывы, и онъ падаетъ безъ чувствъ и безъ дыханія. На этомъ событіи д'Обиньи составляетъ планъ его освобожденія; составляется актъ о смерти Гастона, и тѣло его относятъ для преданія землѣ. Д'Обиньи торжествуетъ, но, — увы! осторожный въ своихъ дѣйствіяхъ и злобный Сень-Марсъ—приказалъ умершему отрубить голову!

Д'Обиньи въ отчаяніи и добровольно открывается правительству; Сень-Марса же королевскій офицеръ объявляетъ арестантомъ.

Лучше и натуральнѣе всѣхъ играли г-да Ладлей и Горнике, и я позволяю себѣ только слѣдующія замѣчанія. Д'Обиньи въ 1-мъ дѣйствіи, по соображеніи всего, никакъ не можетъ быть моложе 30-ти лѣтъ: а какъ судя по году, выставленному для обозначенія времени 5-го дѣйствія, между этими 2-мя эпохами промежутокъ ровно въ 37 лѣтъ, то д'Обиньи, подъ конецъ, 68-й годъ, что никакъ не видно изъ слишкомъ живыхъ движеній г. Ладдея. Я въ первой своей статьѣ уже сказалъ, что мы смертные всѣ подвластны ошибкамъ,—можетъ быть и мой взглядъ неправиленъ.

Отъ г. Горнике же я желалъ бы поменѣе монотоннаго повторенія двухъ жестовъ, а именно: онъ слишкомъ часто сжимаетъ и потрясаетъ тайкомъ кулаки, напимѣръ когда хочетъ выразить злость; и такъ же часто повертываетъ глазами. Эта старая мапера, которою думали когда-то прельщать необразованную еще публику,—пыль уже не годится, потому что убѣдились въ необходимости отчасти скрывать также и отъ зрителя то, что считается скрытымъ отъ дѣйствующихъ лицъ.

Г-жа Поллертъ-Юнке играла по возможности хорошо, т. е. кромѣ извѣстныхъ уже въ ней недостатковъ въ мягкости и плавности движеній, и въ спокойствіи декламации, я не примѣтилъ за нею ровно ничего, что бы стоило хотя малѣйшаго замѣчанія!

Г-нъ Орловскій, въ 3 и въ 4 дѣйствіяхъ, былъ очень хорошъ; но во 2 и 5 дѣйствіяхъ, можно поспорить о характерѣ Гастона въ двѣ самыя различныя эпохи его жизни.

Во 2 дѣйствіи, г. Орловскій (вѣроятно чтобы придать себѣ болѣе выраженія юности) принимаетъ сладко-павный характеръ. Миѣ кажется это ошибочно. Гастонъ, правда, еще очень молодъ, неопытенъ, даже невѣжда въ понятіяхъ самыхъ обыкновенныхъ; но въ немъ врожденныя, наслѣдственныя качества древняго рыцарства, которыя совершенно противоположны дѣтской павности, свойственной въ 19 лѣтъ только дѣвцамъ. Юность Гастона должна состоять въ благородномъ огнѣ чувства правды и неправды, въ откровенности, въ граціозной пылкости его движеній, а отнюдь не выражаться жемаппостию, ни въ мимикѣ, ни въ движеніи, ни въ голосѣ!

Равнымъ образомъ полагаю я, что г. Орловскій не постигъ настоящаго смысла роли въ 5 дѣйствіи. Гастонъ сокрушенъ своими страданіями, но твердость не советѣмъ еще умерла въ немъ. Препятствіе его огонь, конечно, угасъ;—онъ болѣе не думаетъ о блескѣ своего происхожденія, онъ мечтаетъ только о мирныхъ и спокойныхъ дняхъ гдѣ либо на свободѣ, и онъ съ горестію, но безъ злобы, какъ истый философъ, воспоминаетъ о несчастіяхъ, причиною которыхъ злополучное его происхожденіе, — слѣдовательно только съ горькою улыбкою можетъ онъ услышать, какъ привѣтствуютъ его титуломъ принца; и когда онъ на это привѣтствіе отвѣчаетъ д'Обиньи: «я не принцъ!» — то эти слова плодъ глубокаго размысленія, а не идиотизма, какимъ заблагоразсудилъ выразиться г. Орловскій.

Г. Толлертъ очень удовлетворительно сыгралъ роль Лудовика XIII.

Г. Рейсс-леръ, во всѣхъ отношеніяхъ, отлично передалъ роль патера Одоена.

ЮРІЙ АРНОЛЬДЪ.

(Окончаніе будетъ).

КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ.

Московскій театр.

«Испанскій дворянинъ» (Don Cezar de Bazan), комедія въ 5 дѣйствіяхъ, съ куплетами, хорами и танцами. Передѣланная съ французскаго К. Тарновскимъ и М. Лонгиновымъ.

Когда Викторъ Гюго написалъ своего Рюи-Блаза, онъ читалъ его въ обществѣ актеровъ, которые должны были играть его піесу. Въ числѣ ихъ находился Фредерикъ Леметръ. Прослушавъ піесу, онъ подошелъ къ Гюго и сказалъ:

— Благодарю васъ; мнѣ давно хотѣлось сыграть такую роль, жаль только, что она у васъ очень мала.

— Какъ мала? — возразилъ В. Гюго, — да на ней держится вся піеса.

— Помилуйте, да вашъ герой является только въ одномъ, въ двухъ актахъ, и то какъ лицо вводное, а не главное.

— Напротивъ, ни одного акта не проходитъ безъ него: онъ главное лицо піесы.

— Но о какой роли вы говорите? — спросилъ Леметръ.

— Разумѣется о Рюи-Блазѣ, — отвѣчалъ Гюго.

— А я говорю о Донъ Цезарѣ де Базанѣ, — сказалъ Леметръ, — вотъ роль, которую мнѣ бы хотѣлось сыграть.

— Но кто же тогда будетъ играть Рюи-Блаза? — спросилъ Гюго.

— Да, въ самомъ дѣлѣ, некому, — отвѣчалъ Леметръ, — а жаль, мнѣ бы очень хотѣлось сыграть Донъ-Цезаря.

Фредерикъ Леметръ игралъ Рюи-Блаза, другой актеръ исполнялъ Донъ-Цезаря; по слова Леметра запали въ память французскимъ драматургамъ, и въ 1844 г. двое изъ нихъ, если не ошибаюсь, Деннери и Дюлети^{*)}, слѣлали цѣлую піесу изъ созданія Гюго; изъ роли Донъ Цезаря де Базанъ, кутилы, гуляки, промотавшагося дворянина, но въ глубинѣ сердца честнаго, прямаго, благороднаго и добраго человѣка. — Эту піесу, года два тому назадъ, кто-то передѣлалъ для петербургской сцены, кажется, для бенефиса Мондидье, и съ этой-то передѣлки перевели гг. Тарновскій и Лонгиновъ своего «Испанскаго дворянина».

Вотъ исторія этой піесы; рассказывать же ея содержаніе — нѣтъ никакой возможности, по запутанности, хотя эта запутанность и составляетъ все сценическое ея достоинство. Здѣсь не надо искать никакого литературнаго достоинства и даже логическаго правдоподобія. Литературѣ до такихъ піесъ, а равно и такимъ піесамъ до литературы, взаимно нѣтъ никакого дѣла. Характеръ Донъ Цезаря написанъ рукою искусною, т. е. набившеюся въ искусствѣ писать мелодраматическіе характеры, но предъ характеромъ этого же лица В. Гюго, разумѣется онъ блѣднѣетъ, какъ гравюра или, еще лучше, литографія предъ оригинальною картиною, писанною масляными красками. — Поставлена же эта піеса на нашей сценѣ превос-

^{*)} Наши переводчики вѣютъ обыкновенію по большей части умалчивать имена авторовъ переводимыхъ ими піесъ.

ходно. Костюмы и декорации новыя, срепетирована она отлично. Главную роль, Донъ Цезаря игралъ очень хорошо Самаринъ. Въ г. Самаринѣ французская мелодрама имѣетъ такого представителя на нашей сценѣ, какого она и желать лучше не можетъ.

Г. Дмитревскій началъ роль де Сантарема тономъ слишкомъ мелодраматическаго злодѣя, но кончилъ ее очень хорошо. Особенно хорошъ онъ былъ въ сценѣ бѣшенства въ третьемъ актѣ.

Г-жа Васильева весьма старательно сыграла роль Маританы, Г. Живокини на первомъ представленіи очень фарсилъ, а на другихъ, какъ говорятъ, меньше. Впрочемъ, вообще піеса разыгрывается очень хорошо.

Переводчики были вызваны. — Имъ мы замѣтимъ только одно: напрасно они назвали піесу «Испанскій дворянинъ» Это названіе не вѣрно. Дѣйствительно, въ Испаніи были такіе дворяне, какъ Донъ Цезарь, но не все испанскіе дворянѣ таковы, — многими изъ нихъ гордится не только испанская исторія, но и исторія всей Европы, и такія лица, какъ Донъ Цезарь де Базанъ, составляютъ исключеніе. Да и за чѣмъ эта піеса названа комедіей, тогда какъ она въ сущности только мелодрама.

Передъ драмою была исполнена увертюра, соч. графа Граціани, показывающая въ авторѣ большое музыкальное дарованіе.

Въ балетѣ нашемъ появилась новая талантливая дебютачка г-жа Николаева, ученица г-жи Ворониной 1-й. Она дебютировала въ старинномъ балетѣ д'Оберваля «Тщетная предосторожность», торжество незабвенной Фанни Эльслеръ. Г-жа Николаева очень хорошая танцовщица и вмѣстѣ съ тѣмъ актриса, вполне заслуживающая лестный пріемъ, слѣланый ей московскою публикою. Отъ души желаемъ ей дальнѣйшихъ успѣховъ.

Бенефисъ заслуженной ветеранки нашей сцены, даровитой артистки М. Д. Львовой-Синецкой, бывшій 30 января, начался вторымъ актомъ изъ піесы князя А. А. Шаховскаго «Хризоманія или страсть къ деньгамъ». Піеса эта, взятая княземъ А. А. Шаховскимъ, которому русскій театръ такъ много обязанъ, изъ повѣсти А. С. Пушкина, «Пиковая дама», на петербургской сценѣ не имѣла успѣха, но на московской она всегда игралась съ успѣхомъ, благодаря превосходной игрѣ Львовой-Синецкой въ роли капризной, причудливой, своенравной старой барыни — аристократки, графини Томской. Дѣйствительно, Львова-Синецкая въ этой роли превосходна: языкъ, манеры, выговоръ — все, до малѣйшей бездѣлки, обработано ею безупречно хорошо, и я всегда люблю, когда эта артистка является въ полной роли графини Томской, но отдѣльный актъ, вырванный безъ связи изъ піесы, данный въ началѣ, для съѣзда, не могъ произвести и не произвелъ никакого впечатлѣнія и даже врядъ ли кѣмъ былъ прослушанъ.

Вслѣдъ за этимъ актомъ изъ «Хризоманіи» шла главная піеса бенефиса «Три сердца», драма въ пяти дѣйствіяхъ, переведенная съ французскаго. На французскомъ языкѣ она называется: «Le lys dans la vallée» и есть передѣлка, кажется, Теодора Барьера изъ романа Опоре де Бальзака, того же заглавія.

Въ драмѣ этой въ молодого лейтенанта морской службы Феликса де Вандпестъ (Самаринъ) влюбляются три женщины: молодая, наивная, граціозная дѣвушка, баронесса Эмелина де Шессель (Колосова), благородная, любящая графиня Анриета де Морсофъ (Васильева) и хитрая кокетка, что-то въ родѣ авантюристки, Арабелла (Медвѣдева). И такъ война между этими женщинами за сердце Феликса. Въ этой войнѣ кокетка Арабелла разбиваетъ сердце любящей Анриетты; но благородное, любящее сердце Феликса не можетъ истинно полюбить кокетку, и Анриетта умираетъ, соединяя руки Феликса и Эмелины.

Вотъ основа драмы «Три сердца», основа хорошая, какъ и быть должна, будучи заимствована изъ романа знаменитого романиста. Піеса передѣлана для сцены искусною рукою одного изъ даровитыхъ современныхъ драматическихъ французскихъ писателей, рукою Теодора Барьера; она умна, занимательна, не лишена идеи и смотрится съ большимъ удовольствіемъ. Она по крайней мѣрѣ въ десять разъ лучше какого нибудь «Испанскаго дворянина». Если бы, однакожь, сдѣлать нѣкоторыя сокращенія, особливо въ первыхъ двухъ актахъ, — кажется, піеса выиграла бы; но и въ такомъ видѣ, какъ она есть, она заставляетъ насъ благодарить переводчика, скрывшаго свое имя и исполнившаго свое дѣло очень хорошо: переводъ правдивъ, гладокъ и легокъ, — и публика совершенно была права, вызывая переводчика, но онъ не явился, хотя въ полной мѣрѣ заслуживалъ этого вызова.

Приступая къ отзыву объ исполненіи этой піесы на нашей сценѣ, я долженъ сдѣлать небольшое отступленіе. Говоря о московскомъ театрѣ, большинство московской публики — отдавая должную справедливость превосходнымъ актерамъ нашего театра, хваля ихъ, любитъ повторять фразу: жаль, что у насъ нѣтъ хорошихъ актрисъ. Эта фраза несправедлива. Правда, у насъ нѣтъ такихъ хорошихъ молодыхъ актрисъ, какъ хороши наши актеры, нѣтъ такихъ актрисъ, какъ напр. были у насъ Рѣпина, Сабурова, Орлова; но все-таки у насъ нѣтъ недостатка въ артисткахъ даровитыхъ, вовсе не портящихъ ансамбля піесъ, разыгрываемыхъ превосходно актерами нашего театра.

Фраза эта была справедлива въ 1845, 46 и 47 гг., когда наша сцена сиротѣла безъ молодыхъ актрисъ; въ то время, когда П. И. Орлова оставила ее; но съ тѣхъ поръ фраза эта уже стала анахронизмомъ и повторяется только по двумъ причинамъ: 1) по привычкѣ, во 2) потому, что наши актрисы хуже нашихъ актеровъ; но изъ этого не слѣдуетъ же, чтобъ онѣ были дурны. Посмотрите хоть піесу: «Три сердца», она вся почти держится на жепскихъ роляхъ, и посмотрите, какъ хорошо онѣ исполняются. Посмотрите, какъ хороша г-жа Рыкалова въ роли герцогини де Ленонкуръ, какъ хороша Медвѣдева въ роли кокетки Арабеллы, особливо какъ хороша Васильева въ роли Анриетты, преимущественно въ пятомъ актѣ, какъ мила г-жа Колосова въ роли Эмелины. Вообще талантъ г-жи Колосовой очень милый, очень граціозный, развивается все больше и больше, и она по справедливости дѣлается любимницею московской публики. Въ роляхъ гризетокъ, горничныхъ, барышень — пансіонерокъ она очень хороша; хоро-

ша она и въ роли Эмелины, въ разбираемой піесѣ; но мы пожелаемъ бы ей въ этой роли побольше благородства, побольше граціи, побольше наивнаго, но сердечнаго чувства; но не смотря на то, г-жа Колосова сыграла ее очень мило.

Мужскія роли были исполнены очень хорошо, какъ большею частію исполняются онѣ на московской сценѣ. Въ числѣ исполнителей были: Живокинъ, Васильевъ, Шумскій, Самаринъ. Піеса идетъ и поставлена прекрасно.

Послѣднею піесою бенефиса были сцены, взятыя для театра изъ втораго тома «Мертвыхъ душъ», Н. В. Гоголя, подъ заглавіемъ: «Похожденія Павла Ивановича Чичикова». По личному моему мнѣнію, мнѣ кажется, что Мертвыхъ душъ не слѣдовало бы передѣлывать для театра, — лучшее доказательство, что самъ Гоголь не сдѣлалъ изъ нихъ комедію, а поэму, и чудная поэма вышла изъ подъ пера его. На сценѣ пропало почти все, чѣмъ восхищаемся мы въ поэмѣ Гоголя и могла доставить удовольствіе только прекрасная игра Щепкина въ роли Петра Петровича Штуха.

Въ заключеніе бенефиса, по обыкновенію всѣхъ московскихъ бенефисовъ, былъ дивертисементъ. Въ немъ публика аплодировала опять новому таланту нашего балета, г-жѣ Николаевой, протанцовавшей съ г. Ермолаевымъ очень хорошо болеро. Танцуетъ она прекрасно, только мы бы пожелаемъ лицу ея побольше выразительности.

МОСКВИЧЪ.

Воронежъ. Въ пятницу, 20 января, былъ бенефисъ г-жи Пронской; этотъ спектакль, какъ по выбору піесъ, такъ и по ожиданіямъ, возбужденнымъ имъ въ публикѣ, хотя и неполнѣ оправданнымъ, заслуживаетъ того, чтобы объ немъ сказать нѣсколько словъ.

Выборъ піесъ былъ черезъ чуръ смѣлый, потому что онъ не вполне соответствовалъ природнымъ средствамъ артистки. Для начала былъ данъ всѣмъ извѣстный, но тѣмъ не менѣе трудный для выполненія водевиль — «Цыганка»; въ немъ для роли Олиньки необходима актриса, вмѣстѣ и пѣвица, какъ напримѣръ г-жа Самойлова, для которой написать этотъ водевиль. Обладая посредственнымъ сценическимъ талантомъ, при слабомъ голосѣ, г-жа Пронская, естественно, была ниже своей роли, въ особенности въ ея пѣніи слышались иногда фальшивыя ноты.

Справедливость требуетъ сказать однако, что нѣкоторыя мѣста въ роли Олиньки были сыграны довольно удачно и заслужили аплодисменты публики и вызовъ по окончаніи піесы.

За Цыганкой послѣдовала шуточная оперетка (такъ названа она въ огромной афишѣ, возвѣстившей бенефисъ) «Парики» — піеса въ четырехъ дѣйствіяхъ, безъ идеи, безъ содержания, наполненная двусмысленностями и по всему болѣе годная для балагана, чѣмъ для театра. Въ ней главная роль, принадлежавшая г-ну Выходцеву, выполнена имъ, по возможности, удовлетворительно; роль бенефициантки была незначительна, но впрочемъ ей пришлось спѣть нѣсколько куплетовъ.

Въ заключеніе былъ представленъ водевиль «Бѣдовая дѣвушка»; узнавъ это, многіе улыбнутся недовѣрчиво и можетъ удивятся — какимъ образомъ можно давать на провинциальномъ театрѣ такія піесы, какъ «Бѣдовая дѣ-

вушка.» гдѣ одно попури, въ которомъ должно подражать всѣмъ знаменитымъ Петербургскимъ пѣвицамъ и пѣвцамъ (Рубини, Фрецолини, Маріо, Грвизи и проч.), попури, какъ видите, требующее обширнаго, гибкаго и мастерски выработанаго голоса, въ состояніи остановить честолюбивые замыслы почти всякой актрисы; можно судить, какъ далеко трудность исполненія превышала ограпиченныя средства г-жи Пронской;—какъ бы то ни было, знаменитое попури было спѣто, съ грѣхомъ пополамъ. Конца пьесы мы не видали, потому что, вмѣстѣ съ большей частью публики, желая избѣжать тѣсноты при общемъ развѣздѣ, вышли изъ театра въ самомъ началѣ «Бѣдовой дѣвушки;» но говорятъ, что немногіе, рѣшившіеся остаться до конца, неоднократно вызовами вознаградили артистку за отсутствіе прочихъ.

Съ какимъ нетерпѣніемъ публика ожидала бенефисъ г-жи Пронской, можно видѣть изъ того, что въ день представленія нельзя было достать билета ни въ кресла, ни въ ложи—все было разобрано за нѣсколько дней прежде; даже раекъ, не смотря на будни, былъ совершенно полонъ.

БЕНЕФИСЪ Г-ЖИ САМОЙЛОВОЙ.

Бенефисъ этой замѣчательной артистки назначенъ въ пятницу 17 февраля. Кому не извѣстенъ высоко-художественный

талантъ г-жи Самойловой, составляющей безъ сомнѣнія украшеніе нашего русскаго театра. Потому и не сомнѣваемся, что спектакль, устроенный артисткою, какова г-жа Самойлова, не можетъ быть не занимателенъ. Подробности будутъ въ самомъ непродолжительномъ времени объявлены въ афишахъ. Между прочими въ составъ бенефиса входятъ:

1) Беззаботная—сцена (съ пѣніемъ), исполненная г-жею Самойловою. Новая музыка принадлежитъ перу даровитаго и дѣятельнаго нашего капельмейстера В. М. Кажинскаго.

2) Отцовское завѣщаніе—оперетка въ двухъ дѣйствіяхъ музыка аранжирована и оркестрована В. М. Кажинскимъ.

Въ этой пьесѣ г-жа Самойлова исполнитъ въ 1-й разъ: мазурку (Я люблю сидѣть одна, поздно на балконѣ), музыка соч. Антона Григорьевича Контскаго, піаниста Его Величества Короля Прусскаго.

3) Горбунъ, оригинальная комедія графа В. А. Соллогуба.

4) Дивертиссементъ и пр. и пр.

Въ атрактахъ отличный оркестръ Александринскаго театра исполнитъ въ первый разъ мазурку А. Г. Контскаго (La Cerrito).

Судя уже по этимъ отрывкамъ, мы увѣрены, что бенефисъ г-жи Самойловой доставитъ намъ много наслажденія.

М. Р.

Редакторъ М. РАЩАПОРТЪ.

ОБЪЯВЛЕНІЕ.

ВЪ МАГАЗИНѢ ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

Коммиссіонера ноть Двора Е. И. В. Великой Княгини

МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александринскаго Театра, вышла изъ печати и поступила въ продажу:

ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ВЪ 2 РУКИ.

О П Е Р А

IL TROVATORE (ТРУЗАДУРЪ).

Musica del maestro

G. VERDI.

Цѣна экз. 2 р. 50 к. сер. Съ пересылкою 3 р. сер.

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

Къ № 7-му Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника, приложенъ любимый романсъ «Безъ ума, безъ разума». Слова Кольцова, музыка князя Трубецкаго. — Редакція долготъ считатьъ увѣдомивъ своихъ подписчиковъ, что для музыкальныхъ приложеній къ Вѣстнику, будетъ отпечатанъ особый заглавный листъ.