МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 9.

26 ФЕВРАЛЯ 1856.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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

Содержаніе: Большой театръ: Спектакль 22-го февраля (М. Раппапорта). — Сѣверная Звѣзда (Продолженіе. А. Сѣрова). — Подлинная рукопись Моцартова Дон-Жуана (Луя Віардо). — Бесѣды Гиллера съ Россіи (Продолженіе). — Концертъ гг. пѣвчихъ графа Шереметева (Владимира Стасова). — Музыкальныя новости. — Бенефисъ г-жи Черрито (М. Раппапорта). — Дебютъ г. Котомипа въ Гамлетъ (А. П.). — Александринскій театръ: Бенефисъ Н. В. Самойловой Театрала). — Кіевскія замѣтки (Изъ Кіев. Губ. Вѣд.). — Нѣмецкій театръ (Окончаніе. Ю. Арнольда). — Биографическіе матеріалы (Окончаніе). — Концертъ В. М. Кажинскаго. — Композиторъ С. Монюшка (М. Р.). — Литературныя бесѣды графа Сюзора. — Объявленія.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Спектакль 22-го февраля.

Ихъ Императорскія Величества Государь Императоръ, Государыня Императрица, Ея Величество Вдовствующая Королева Нидерландская, Высоконовобрачные Ихъ Императорскія Высочества Государь Великій Князь Николай Николаевичъ и Великая Княгиня Александра Петровна, а также и прочіе Члены Императорской Фамиліи осчастливили Своимъ присутствіемъ спектакль, данный въ Большомъ театрѣ 22-го февраля.

Залъ представлялъ очаровательный и вмѣстѣ съ тѣмъ отрадный видъ. Знатныя обоюга особы, дипломатическій корпусъ, высшіе сановники: военные и гражданскіе, штабъ- и оберъ-офицеры и вообще лица разнаго званія и сословія, заняли рѣшительно всѣ мѣста и съ нетерпѣніемъ ожидали появленія любимаго Монарха съ Августѣйшимъ Семействомъ. Взоры всѣхъ обращены были къ Императорской ложѣ. Громкое русское ура! привѣтствовало Тѣхъ, Которые такъ дороги сердцу cadaго.

Раздались звуки народнаго гимна «Боже! Царя храни», по окончаніи котораго опять единодушное, радостное ура! огласило залъ.

№ 9.

Не станемъ описывать впечатлѣнія этого вечера. Каждый Русскій чувствуетъ и понимаетъ ихъ лучше, чѣмъ можно передать на бумагѣ; скажемъ только, что вечеръ 22-го февраля останется на долго самымъ пріятнымъ и отраднымъ воспоминаніемъ для всѣхъ, которые имѣли счастье быть въ театрѣ.

Спектакль состоялъ изъ двухъ отдѣленій Трубадура. Лучшія мѣста оперы были превосходно исполнены г-жамъ Бозіо, Лаблашъ-де-Мерикъ, г-мъ Тамберликомъ и Дебассини. За оперою послѣдовалъ двѣ картины изъ балета Газельда, въ которыхъ г-жи Черрито, Богданова, Іелла, Прихунова, Ришардъ, Петипа и прочія танцовщицы и танцоры нашей балетной труппы употребили всѣ возможные усилія, чтобы въ полномъ блескѣ выказать свои таланты.

По окончаніи спектакля всѣ еще разъ обратились къ ложѣ, чтобы еще лицезрѣть Высокихъ Посѣтителей и вновь ура! ура! сопровождало дорогую намъ Семью.

М. РАППАПОРТЪ.

ЕЩЕ

О «СѢВЕРНОЙ ЗВѢЗДѢ» МЕЙЕРБЕРА.

(Продолженіе).

Уже въ Робертѣ, для знающихъ дѣло, ясно опредѣлился принятый Мейерберомъ способъ сочиненія музыки. За отсутствіемъ въ его талантѣ истинной мелодической жилки, которая такимъ богатымъ ключомъ бьетъ во всѣхъ великихъ поэтахъ музыкальныхъ, Мейерберъ не пишетъ музыку, а дѣйствительно «сочиняетъ» ее, то есть составляетъ, склеиваетъ изъ разныхъ лоскутковъ, искусно подбирая ихъ одинъ къ другому. Мозаичная эта работа еще явственнѣе въ Гвельфахъ и въ Осадѣ Гента; въ Сѣверной Звѣздѣ она достигла крайнихъ предѣловъ.

1

Мелодическія фразы въ этой оперѣ такъ коротки, такъ отрывочны, что какъ будто нарочно искрошены въ лапшу.

Можно себѣ представить, что Мейерберу, при его долготѣтней опытности и искусствѣ въ мозаичномъ дѣлѣ, не трудно подобрать и такіе лоскуточки музыки, не совсѣмъ похожіе одинъ на другой, которые, бывъ выстроены на одной и той же гармоніи, могутъ звучать одновременно, вмѣстѣ, — служить акомпаниментомъ одинъ другому.

Въ Гвельфахъ, въ сценѣ народной толпы есть знаменитое сочетаніе *deux* совершенно-разныхъ, разно-характерныхъ пафвъ: хоръ дѣвушекъ въ свадебной процессіи (la litanie) и хоръ солдатъ (Rataplan) сталкиваются на нѣсколько тактовъ и хотя это сочетаніе двухъ разныхъ музыкъ пролетаетъ какъ одинъ мигъ, но эффектъ довольно сильный, потому что очень согласенъ съ сценическимъ дѣйствіемъ и ловко подготовленъ. Механическое построеніе этого, не скажу, контрапунктно-го—а декоративнаго эффекта, очень просто, хотя и тутъ уже есть намекъ какъ будто на двѣ разныя тоальности (чистый B-dur для военного пафва, а G-moll для церковнаго пафва дѣвушекъ, преимущественно на нотахъ b и d, обидныхъ для обоихъ тоновъ).

Въ 1-мъ актѣ разбираемой теперь оперы есть приемъ совершенно подобный. (Опять хоръ дѣвушекъ, хоръ солдатъ, хоръ сельскихъ музыкантовъ и пирующихъ поѣзжанъ — вмѣстѣ).—Но уже было говорено, что это сочетаніе — проходитъ безъ эффекта, совершенно незамѣтно — вѣроятно, отъ незанимательности самой сцены и отъ нѣкоторой вялости во всемъ финалѣ 1-го акта Сѣверной Звѣзды.

Для финала 2-го акта, Мейерберъ, какъ я говорилъ уже, прибегаетъ фокусъ еще позатѣливѣе прежнихъ: цѣлыхъ четыре *будто бы* разныя музыки въ одно время,—и изъ этихъ четырехъ — три *будто бы* въ разныхъ тонахъ. Въ отвѣтъ инымъ людямъ, которые убѣждены, что въ Сѣверной Звѣздѣ, именно въ этомъ знаменитомъ финалѣ съ тремя оркестрами, Мейерберъ придумалъ новость небывалую, неслыханную, я замѣчу, что и здѣсь приемъ совершенно тотъ же, что и въ Гвельфахъ. То есть выбравъ тонъ (случилось что опять B-dur), взявъ изъ него главный, тоническій аккордъ съ прибавленіемъ седьмы—то есть f — и d — и b — разложивъ по интерваламъ на три оркестра: одному b и d (B-dur), другому d и f (будто бы D-moll), третьему f и as (будто бы аккордъ доминанты въ Es-dur), ходъ модуляціи (также какъ и въ Гвельфахъ) повернуть такъ, чтобъ въ каждой изъ трехъ или пожалуй, четырехъ музыкъ какъ можно чаще приходились аккорды, общіе съ гармоніей главной основной мелодіи (Дессауерскаго марша, B-dur). Значитъ, на повѣрку это тотъ же эффектъ, та же манера, что и въ Гвельфахъ, съ тою разницею, что средствъ ищено въ оборотъ *больше* — (оркестръ обыкновенный въ полнѣйшемъ составѣ,—полный вокальный хоръ и два не большихъ, но рѣзкихъ военныхъ оркестра) — а эффекту во столько же *меньше*, или, лучше сказать — никакого. Загѣ Мейербера, просто сказать, на вышнѣйшій разъ, не удалась. А это должно быть ему особенно обидно, потому что онъ именно рассчитывалъ на эту за-

тѣю, какъ на главный, капитальный эффектъ всего втораго акта, средняго, т. е. главнаго (какъ всегда у Мейербера) и, значитъ,—какъ на главный пунктъ всей этой оперы.

Отчего не удался расчетъ, рѣшить не трудно. Одна причина эстетическая: сцепа сама по себѣ мало интересна, такъ и видно что зубомъ натянута, чтобы пустить въ ходъ три разныя военныя музыки вмѣстѣ; другая—акустическая или собственно-музыкальная: такого рода рискованное сочетаніе трехъ оркестровъ, на интервалахъ не совсѣмъ гармоническихъ—только на одинъ тончайшій волосокъ отдѣляется отъ страшнѣйшей, терзающей слухъ разноголосицы, которая иногда случается на улицахъ большихъ городовъ или — еще ближе, на плацъ-парадахъ. Каково же, если случится, что этотъ волосокъ какъ-нибудь лопнетъ, исчезнетъ? Что выкупить тогда страшную, самую неприятную *какофонію*? А случается это должно перѣдко, потому что флейточки (les fifres), изъ которыхъ составленъ одинъ изъ военныхъ оркестровъ, — и кавалерійскія тромпеты въ другомъ, очень часто будутъ значительно въ разладѣ съ главнымъ оркестромъ. Это зависитъ отъ чисто-внѣшнихъ условій, которыя, въ нашемъ климатѣ, папримѣръ, и побѣдить нельзя.—Для чего же такая жестокая изысканность въ эффектахъ? Неужели безъ такихъ крайностей, безъ такихъ «нагроможденій» звуковъ опера не можетъ обходиться?—Отчего въ Дон-Жуанѣ, гдѣ *попадобились* тоже три оркестра (только не военные) для сцены бала, дѣло обходится очень мирно для ушей; гармонія не исчезаетъ, а напротивъ разрастается, разцвѣтаетъ, становится еще красивѣе; общее впечатлѣніе отъ трехъ, *дѣйствительно разныхъ* музыкъ, хотя и въ одномъ тонѣ, становится еще плѣнительнѣе при ихъ сляніи?

Вотъ разница между музыкою и — немужыкою!

Я сказалъ, что сцена финала сама по себѣ мало значительна. Въ самомъ дѣлѣ, будто въ какомъ-то хаосѣ мелькаетъ передъ зрителями какое-то военное возмущеніе (все это бывало и перебивало на сценѣ, и въ Кортесѣ, и въ Осадѣ Гента, и въ Струэнзе)—за шумомъ и громомъ нельзя ни во что порядкомъ вслушаться; понятно только, что Эрикъ открываетъ войскамъ, что онъ король: ему князуютъ въ вѣрности, подъ пафвѣ Дессауерскаго марша (въ Швеціи!)—Но Эрикъ жлетъ еще двухъ полковъ: вотъ и они появляются, каждый съ своею фанфарою (какъ Швейцарскіе кантоны въ знаменитой сценѣ клятвы въ Карлѣ Смѣломъ), потомъ все вмѣстѣ: маршъ, присяга и обѣ фанфары. Эрикъ ведетъ войска на непріятеля.

И это мы — смотримъ «комическую» оперу!

«Комическаго» тутъ развѣ одно то, что Мейерберъ вздумалъ ее *такъ назвать*.

Вотъ и второй актъ кончился; двѣ трети оперы, а впечатлѣнія — немного.

Какъ только опустился занавѣсъ, мой сосѣдъ по кресламъ обратился ко мнѣ съ сіяющимъ лицомъ и съ возгласомъ: «А вѣдь какъ эффектно!»

— Да, очень! Какъ у нихъ это ловко, скоро дѣлается!

— Что? — «ловко, скоро?» — Да вы о чемъ это говорите?

— Какъ о чемъ? Конечно о *палаткѣ*; ее разбиваютъ и

потомъ убирають отличпо! Это положительно *лучшій эффектъ* изъ всего втораго акта.

— Ну вотъ, вы вѣчно съ сарказмами!

— Ни мало; это мое серьезное убѣжденіе.

— Да я о музыкѣ говорю, о превосходныхъ музыкальныхъ эффектахъ!

— Полноте! гдѣ вы ихъ нашли!

— А эти блестящіе марши! это удивительное соединеніе музыки въ трехъ разныхъ тонахъ? Что вы скажете?

— Ну, объ этомъ я совсѣмъ другаго мнѣнія. Марши я слыхалъ и лучше этихъ и поблестяще.

— Однако, какъ хотите, Мейерберъ великій мастеръ! Какое знаніе инструментации!

Да, въ инструментовкѣ онъ большой мастеръ; въ этомъ и спору нѣтъ. Но вѣдь инструментовка еще не *все*, что требуется отъ композитора! Сверхъ того позвольте вамъ замѣтить вотъ что:

Всякое мастерство только *средство*; въ искусствѣ, мастерство служитъ на то, чтобъ умѣть обработать свою мысль, свою задачу, художественно выполнить художественную цѣль. А если самая задача, самая цѣль, вимало *нехудожественны*? Къ чему тогда служить мастерство, хотя бы и великое, громадное? Служить, прямо, къ злоупотребленію всѣхъ матеріаловъ, всѣхъ средствъ искусства. Возьмите замѣчательныхъ виртуозовъ-исполнителей. Они истинно-велики, если въ нихъ развито глубокое пониманье искусства, если они знаютъ, чувствуютъ душою и сердцемъ *для чего* должна служить ихъ виртуозность, т. е. полнѣйшее обладаніе всѣми средствами ихъ инструмента; однимъ словомъ, если виртуозъ употребляетъ свою виртуозность *на пользу музыки*—онъ истинно великъ. И какъ рѣдки такіе! Обыкновенно бываетъ совершенно наоборотъ: *музыку* они употребляютъ *какъ средство*, какъ подмостки для своей виртуозности! И вотъ если вкусъ виртуоза не очищенъ, или сознаніе его не просвѣтлено, или, что еще печальнѣе, оно было, да-сплыло, и вкусъ былъ, да теперь избалованъ, испорченъ, развращенъ,—тогда виртуозъ начинаетъ шарлатанить, старается *удивлять* своимъ затѣями, трудностями, штуками, которыя для него и для публики рѣшительно заслоняютъ самую музыку, съ ея божественными вдохновеніями, съ ея прямымъ вліяніемъ на душу... виртуозъ больше и больше обращается въ фокусника, акробата.

У Мейербера талантъ необыкновенный и всѣ стороны своего таланта онъ развилъ до высшей «виртуозности» въ композиторскомъ дѣлѣ. Онъ великій мастеръ, правда; по испорченность вкуса задавила въ немъ истиннаго художника, и онъ давно уже сталъ «виртуозомъ-акробатомъ» между музыкальными сочинителями.

А. СЪРОВЪ.

(Окончаніе въ слѣдующемъ номерѣ).

ПОДЛИННАЯ РУКОПИСЬ

МОЦАРТОВА ДОН-ЖУАНА.

Статья Луи Виардо.

Когда подумаешь, до какой высокой степени достигла Германія въ музыкальномъ искусствѣ уже болѣе ста лѣтъ, и какую огромную славу доставили ей ея великіе композиторы,—надобно удивиться и вмѣстѣ съ тѣмъ придти въ негодованіе, по случаю неблагодарности, которою эта земля заплатила знаменитѣйшимъ своимъ дѣтямъ. Взгляните на ихъ судьбу: Гендель, чтобъ избѣжать безизвѣстности и нищеты, вынужденъ былъ покинуть свое отечество, и отправиться писать свои оперы въ Италію, а ораторіи—въ Англію. Глюкъ поступаетъ точно также: онъ удаляется изъ отечества, и пишетъ сначала для Италіи, а впоследствии для Франціи. Если Бахъ и Гайднъ могутъ жить и трудиться въ своей родинѣ, то потому только, что первый сдѣлался органистомъ Герцога Ангальтъ-Кетенскаго, а послѣдній — камердинеромъ князя Эстергази. Удалясь въ предмѣстье Вѣны, въ скромный домикъ, Бетховенъ, котораго отчаяніе довело почти до самоубійства, для поддержанія своей темпой и уединенной старости, находитъ себѣ помощь только въ русскомъ князѣ Голицынѣ, который дѣлаетъ заказы, и платитъ впередъ за его послѣднія произведенія ¹⁾.

Моцартъ, знаменитѣйшій и величайшій изъ всѣхъ ²⁾, раздѣляетъ ту же общую участь. Въ загородномъ маленькомъ домикѣ, близъ Вѣны, я видѣлъ комнату, въ которой больной, и осужденный уже на преждевременную смерть, Моцартъ писалъ послѣднюю изъ своихъ оперъ, — вторую на нѣмецкомъ языкѣ, *Die Zauberflöte* (Волшебная флейта). Это просто чердакъ, въ которомъ помѣщается: походная кровать, соломенный стулъ и еловый столъ: такая комната годна только для прислуги. Невзвѣстный баронъ, давшій это помѣщеніе Моцарту изъ благотворительности, вѣрол-

¹⁾ Помѣщаемая здѣсь статья г. Луи Виардо (изъ *Revue et Gazette musicale de Paris*) по предмету своему заслуживаетъ большого вниманія. Но исполненіе труда авторомъ далеко не отвѣчаетъ задачѣ. — Автору недостаетъ серьезности и глубины взгляда, къ которымъ, пріучили насъ Нѣмцы, во всемъ, что касается музыкальной критики, исторіи и библиографіи. Считаю необходимымъ сдѣлать къ этой статьѣ нѣсколько комментаріевъ. — Такъ, въ самомъ началѣ статьи, точка зрѣнія автора совершенно правына въ главномъ отношеніи. Германія дѣйствительно довольно-благодарна къ своимъ гениальнымъ музыкантамъ—*при жизни ихъ*—и есть много фактовъ въ этомъ родѣ, въ самомъ дѣлѣ возбуждающихъ негодованіе. Но... тѣ факты, которые приводятся авторомъ въ видѣ примѣра, порялочно *искажены*.

Бахъ (который именно? потому что Баховъ, и знаменитыхъ, былъ не одинъ, по г. Луи Виардо вѣроятно разумѣетъ великаго Іоанна Себастьяна) никогда не былъ въ особенной крайности—онъ постоянно имѣлъ мѣсто органиста, а въ послѣдствіи—каптора въ Лейпцигѣ «an der Thomas-Schule». Гайднъ служилъ у Эстергази не камердинеромъ, а *капельмейстеромъ*. Кажется, есть разница.—Бетховенъ, правда, жилъ очень скромно и уединенно, но въ слѣдствіе своихъ личныхъ вкусовъ и отъ своей глухоты и расположенія къ плохондрии. Онъ вовсе не особенно нуждался въ своихъ послѣдніи годы въ заказъ князя Н. Б. Голицына *никогда* не былъ для Бетховена единственнымъ спасеніемъ отъ нищеты: подробности объ этомъ, при случаѣ. Здѣсь же пожелаю, что г. Луи Виардо, принимаясь писать серьезную статью, не собралъ сиваковъ повѣрить.

А. Сьровъ.

²⁾ Почему это? И зачѣмъ такъ категорически?

А. С.

но считалъ такой поступокъ очень великодушнымъ въ отношеніи человѣка, который теперь такъ прославилъ свой бѣднѣйшій пріютъ! Баронъ этотъ зналъ, что Моцартъ еще ребенкомъ изумлялъ всѣхъ при французскомъ дворѣ; зпалъ также, что будучи очень молодымъ человѣкомъ, Моцартъ, на лестныя похвалы изъ устъ Императора Австрійскаго, отвѣчалъ съ достоинствомъ и гордостію; что онъ повсюду извѣстенъ, повсюду знаменитъ и уважаемъ,—а между тѣмъ баронъ помѣстилъ Моцарта между прислугою; и когда, спустя мало времени, утомленный бессонными ночами и непрерывнымъ стараніемъ, Моцартъ, на тридцать шестомъ году (моложе Рафаэля!), угасъ въ нищетѣ, покинутый всѣми, въ горести, что ему слишкомъ поздно досталось незначительное мѣсто капельмейстера, которое могло бы дать ему средства къ жизни, его смертные останки были похоронены такъ безвѣстно и въ такой глуши, что съ того времени безуспѣшно разыскиваютъ мѣсто, гдѣ его могила! Вотъ возобновленная исторія Сервантеса, другаго великаго человѣка, который заплатилъ цѣлою несчастною жизнію за позднюю, посмертную свою славу. Въ наше время, Германцы, устыдившіеся такого долгаго забвенія, хотятъ воздать памяти Моцарта почести подобныя тѣмъ, какія Сервантесъ получилъ отъ Испанцевъ. Въ Зальцбургѣ, мѣстѣ рожденія Моцарта, ему воздвигли бронзовую статую посрединъ публичной площади. Въ Вѣнѣ всѣми силами стараются отыскать его могилу, чтобъ надъ этою ямою безъ камня соорудить великолѣпный мавзолей; кромѣ того даютъ блестящій праздникъ въ память столѣтія со дня его рожденія, и занимаются собраніемъ его рукописей для помѣщенія въ Императорскую бібліотеку.

Но одна изъ его рукописей и притомъ самая драгоценная, никакъ не достанется городу, не умѣвшему удержать это сокровище. Простая артистка никому не уступитъ этой рукописи.

Какая же это рукопись? — *Подлинная партитура оперы Дон-Жуанъ.*

Необходимо рассказать вкратцѣ исторію этого автографа.

Вдова Моцарта торжественно объявила въ Вѣнѣ, 12-го марта 1800 года, что она продала почти полное собраніе рукописей знаменитаго артиста, скончавшагося 5-го декабря 1791 года, Іанну-Антону Андре, изъ Оффенбаха, который, бывъ самъ отличнымъ композиторомъ, основалъ въ этомъ городѣ первое заведеніе, какого Германія еще не имѣла, для гравированія и печатанія музыкальныхъ произведеній. По біографіи Моцарта, написанной Ниссеномъ, вторымъ мужемъ Моцартовой вдовы, это собраніе заключало въ себѣ болѣе двухъ сотъ пятидесяти подлинныхъ рукописей. Всѣ онѣ поименованы и помѣчены числомъ и годомъ въ журналъ-каталогъ, который Моцартъ ежедневно велъ всѣмъ своимъ сочиненіямъ (что напоминаетъ «*Книгу правды*» пейзажиста Клода Лореня (*Liber veritatis*). Андре считалъ за честь, въ продолженіе своей жизни, хранить полное собраніе рукописей Моцарта; многие изъ любителей этихъ чтимыхъ рѣдкостей, хорошо помнятъ, что видѣли ихъ въ домѣ Андре. Когда же онъ скончался, нѣсколько лѣтъ тому, его трое дѣтей раздѣлили между со-

бой эту занимательную часть отцовскаго наслѣдства, и рукопись «*Дон-Жуана*» досталась на долю его дочери, дѣвицы Августинѣ Андре, вышедшей замужъ за І. Б. Штрейхера, фабриканта музыкальныхъ инструментовъ при Австрійскомъ дворѣ. Г. и г-жа Штрейхеры предложили этотъ манускриптъ сперва Императорской Вѣнской Библіотекѣ, потомъ Королевской Берлинской, наконецъ Британскому Музею въ Лондонѣ (*British Museum*). На всѣ три предложенія полученъ ими одинъ и тотъ же отвѣтъ: «признавая важность рукописнаго подлинника, директоры сихъ учреждений сожалеютъ о недостаточности средствъ, которыя позволяютъ имъ пріобрѣтать только самые небольшіе образчики почерка всѣхъ великихъ музыкантовъ и писателей.» Основываясь на отказѣ со стороны Британскаго Музея, г-жа Полина Виардо, нѣсколько мѣсяцевъ тому, пріобрѣла драгоценную рукопись Моцарта³⁾ и перевезла ее изъ Лондона въ Парижъ.

Такимъ образомъ мы могли на досугѣ рассмотреть рукопись, и быть можетъ, почитатели Рафаэля въ музыкѣ, не безъ удовольствія узнаютъ о результатахъ этого разсмотрѣнія.

Партитура *Дон-Жуана*, въ которой 575 страницъ, написана на толстой бумагѣ, общепринятой въ Италіи, продолговатой, и съ двѣнадцатью только нотными строками на страницѣ. Тогда не придумали еще графитъ бумагу, на цѣлый метръ въ вышину, которая требуется нынѣшними композиторами для ихъ столько сложнаго и шумнаго оркестра. Однакожъ и Моцартовъ оркестръ уже довольно богатъ, и въ немъ столько инструментовъ, что въ большихъ «*могсеаих d'ensemble*» гдѣ много и вокальныхъ партій, итальянская бумага въ 12 строкъ становилась недостаточною. Въ такихъ случаяхъ Моцартъ переносилъ партіи духовыхъ инструментовъ, на отдѣльные листки, которые по-нѣмецки называлъ «*Extra-Blatt*». Обыкновенная оркестровка Моцарта расположена всегда такъ, что скрипки и альты занимаютъ первыя строки сверху страницы, тогда какъ виолончели и контра-басы, на одной линейкѣ, занимаютъ послѣднюю строку. Въ срединѣ того, что называютъ въ партитурѣ квартетомъ, помѣщаются партіи духовыхъ инструментовъ и партіи вокальныя⁴⁾. Легко замѣтить по различію чернилъ и перьевъ, что Моцартъ прежде всего, вмѣстѣ съ голосами, писалъ только струнный квартетъ, а послѣ уже прибавлялъ духовые, исключая тотъ развѣ случай, когда для аккомпанимента голосовъ, онъ тотчасъ-же изобрѣталъ какой либо особый «*рисункъ*» для духоваго инструмента. Рукопись вездѣ опрятна и чиста, почти безъ помарокъ. Очевидно, что Моцартъ не прежде писалъ что либо, какъ все вполне сочинивъ въ головѣ. Таковы рукописи Россини и всѣхъ композиторовъ, одаренныхъ быстрою изобрѣтательностію и обширною памятью; они не имѣютъ надобности ощупью пріискивать му-

³⁾ За 10,000 франковъ, по словамъ г. Лаблаша.

А. С.

⁴⁾ По случаю подлинной рукописи К. М. Вебера, хранящейся въ здѣшней Императорской Публичной Библіотекѣ, была напечатана моя статья въ *Journal de St. Pétersbourg* (1^o/2 ноября 1855). Тамъ я говорилъ о выгодахъ «*итальянской*» манеры располагать партитуру, какъ это дѣлалъ Веберъ, и невыгодахъ «*итальянской*» манеры, которой, какъ видно, — и Моцартъ слѣдовалъ. Надобно будетъ и нашимъ читателямъ сообщить подробности о Веберовой рукописи, съ тѣмъ, разумѣется, чтобъ новая статья объ этомъ предметѣ была полезна и обстоятельнѣе французской.

А. С.

зыку ни на клавишахъ фортепіано, ни на бумагѣ. Если какъ нибудь случайно нота плохо написана, запачкана или яляса, Моцартъ надписываетъ ее названіе буквою, по-нѣмецки. Вообще вся партитура писана съ чрезвычайнымъ тщаніемъ, даже до мелочности во всемъ, что касается гармонической правильности. Въ подписи итальянскаго текста подъ музыкой видно перо нѣмецкое; часто, въ рукописи, самыя слова короче, больше представляютъ легкости для пѣнія, лучше приспособлены къ вокальному рисунку, нежели въ гравированныхъ партитурахъ⁵⁾.

Рукопись «Дон-Жуана» въ совершенной цѣлости и полнотѣ. Въ ней находятся всѣ нумера, изъ которыхъ состояла первоначальная партитура; даже тѣ, которые издавна и вездѣ, кромѣ Германіи, выпускаются при представленіяхъ, какъ напримѣръ, арія Мазетто, арія Донны Эльвиры, арія Д. Жуана, арія Лепорелло, и наконецъ вторая часть послѣдняго финала. Въ этой же рукописи находятся и послѣдніе нумера, добавленные Моцартомъ послѣ окончанія оперы: арія Дон-Оттавіо: Dalla sua pace, и арія Донны Эльвиры: Mi tradi quell' alma ingrata, которыя помѣчены собственною рукою, первая 24, вторая 30 апрѣля 1788⁶⁾.

Изъ всей музыки, составляющей эту партитуру, въ ея полномъ видѣ, не достаесть одного листка, а именно, речитатива, начинающаго во второмъ актѣ сцену Дон-Жуана и Лепорелло на кладбищѣ, и заключающую въ себѣ пѣніе статуи комадора: «Di rider finirai». Но этотъ, достойный сожалѣнія, пропускъ объясняется исторически. Сцена начиналась прямо дуэтомъ: O statua gentilissima. Во время репетицій Моцартъ замѣтилъ, сколько бы его дуэтъ выигралъ, еслибъ передъ нимъ шелъ речитативъ. Преданіе говоритъ, что принявшись со своимъ поэтомъ, аббатомъ Да-Понте, тотчасъ

⁵⁾ Для полноты отчета о такой замѣчательной рукописи, слѣдовало бы выставить подробно всѣ варианты словъ, или вѣрнѣе, окончаній ихъ, какъ онѣ вышли изъ подъ пера Моцарта. Тѣмъ болѣе, что по замѣчанію самого же г. Луи Віардо, иногда *легче читать* по тексту въ такомъ видѣ, какъ его написалъ Моцартъ. Самая маленькая, микроскопическая подробность можетъ имѣть свою важность, когда дѣло идетъ о подлинной рукописи такой оперы, какъ Дон-Жуанъ. А. С.

⁶⁾ Опять неточность и значительная! Подлинную рукопись автора въ отношеніи «полноты ея» можно и должно сравнивать только съ гравированными изданіями, слѣзанными съ нея или съ копій, а не съ тѣмъ, что исполняется или что выпускается на такихъ-то театрахъ. Мало ли что сокращаютъ, въ операхъ, мало ли какими перемены оперы подвергаются и всегда будутъ подвергаться, — но все это *несколько* не относится до подлинной рукописи. Если она въ цѣлости—то почему бы, напримѣръ, въ ней не быть цѣлому большому финалу второго акта, когда онъ существуетъ во *всѣхъ* печатныхъ изданіяхъ полной и фортепіанной партитуры?

Въ перечисленіи №№ принадлежащихъ партитуръ первоначально, но выпускаемыхъ при исполненіи и другихъ, добавленныхъ Моцартомъ, послѣ первыхъ представленій въ Прагѣ (въ 1787)—уже для Вѣны (въ 1788)—авторъ статьи нѣсколько сбился. При томъ онъ не «называетъ» выпускаемыхъ арій, а это бы слѣдовало для ясности. Въ самомъ дѣлѣ почти никогда не пошелъ на сценѣ: арія Д. Эльвиры «Ah fuggi il traditor». (D-dur, $\frac{3}{4}$. № 7 въ 1-мъ актѣ, стр. 74 партитуры, по послѣднему изданію Брейткопфа); арія Д. Жуана «Metà di voi qua vadano». (F-dur $\frac{1}{4}$. № 4 во 2-мъ актѣ, стр. 182 той же партитуры); арія Лепорелло «Ah, pietà Signori miei». (G-dur $\frac{1}{4}$. Послѣ секстета, № 7 во 2-мъ актѣ, стр. 224). Но арія Мазетто «Ho capito». (F-dur, $\frac{1}{4}$) единственная «арія» этого лица—то же никогда не исполняемая,—принадлежитъ къ пумерзгъ, добавленнымъ Моцартомъ позже, почему, въ печатномъ изданіи и помѣщена въ концѣ оперы, между другими добавочными №№, а именно вездѣ за арією «Mi tradi quell' alma», на стр. 320. Наконецъ, въ числѣ добавочныхъ №№ есть еще большой дуэтъ Церлины и Лепорелло. (C-dur, $\frac{1}{4}$). Онъ напечатанъ въ Брейткопфскомъ изданіи на стр. 328. Мы не знаемъ теперь, *есть ли онъ* въ подлинной рукописи? Если да, то надо было это сказать. А изъ словъ г. Віардо можно подумать, что добавочныхъ №№ всего — *два* (арія Эльвиры и арія Оттавіо), тогда какъ ихъ—всего четыре (т. е. еще—арія Мазетто и дуэтъ Церлины съ Лепорелло). Нѣмецкій литераторъ повѣрное отдалъ бы отчетъ о такой рукописи — посправивше господина Віардо.

за работу, тутъ же на репетиціи, Моцартъ изъ согнутаго своего колѣна сдѣлалъ столъ, и на отдѣльномъ листкѣ написалъ этотъ речитативъ, который потомъ и не подумалъ присоединить къ остальной рукописи⁷⁾.

Къ счастью, что онъ не выказалъ такую же небрежность въ увертюрѣ, хотя она почти такимъ же образомъ была сочинена, экспромтомъ. Ни что не можетъ быть любопытнѣе въ лѣтописяхъ музыки, какъ исторія этого образцоваго произведенія, и названнаго-то Моцартомъ не совсѣмъ по-итальянски: «ouverture». Извѣстно, что Дон-Жуанъ былъ пѣтъ въ первый разъ на Итальянскомъ театрѣ въ Прагѣ, въ Богеміи, 16-го октября 1787. Моцартъ прибылъ наканунѣ перваго представленія, не написавъ еще увертюры, а быть можетъ и никогда не хотѣлъ написать ее (?). Но друзья его вмѣстѣ съ пѣвцами упросили его уступить обычаю. 15 вечеромъ Моцартъ заперся въ комнатѣ гостиницы, приказалъ подать себѣ чашку пуншу и попросилъ жену позабавить его сказками о привидѣніяхъ; онъ былъ такой же ребенокъ, какъ и Ла-Фонтенъ.

Si peau-dâne m'était conté
J'y prendrais un plaisir extrême.

Но вотъ заговорила муза: Моцартъ попросилъ выдти жену, поставилъ свой стаканъ, погасилъ трубку; и въ одинъ присѣсть, разомъ, безъ остановки, безъ поправокъ, безъ передѣлокъ, онъ написалъ увертюру отъ начала до конца⁸⁾.

⁷⁾ Анекдотъ вѣрности весьма сознательной. Для окончательнаго разъясненія всего этого дождемся книги о Моцартѣ, недавно изданной профессоромъ Люиш (O. Lahn). Одни *нѣмецкіе* ученые способны разунать все какъ слѣдуетъ въ этихъ библиографическихъ запутанностяхъ. Теперь—изъ словъ Віардо вѣрно только одно, что въ подлинной, цѣльной и хорошо сохраненной рукописи Дон-Жуана, пѣтъ того листочка, на которомъ знаменитый *хоралъ* статуи, на кладбищѣ. Трудно повѣрить, чтобы это загробное пѣніе было — минутной импровизаціей Моцарта во время пробы оперы, уже совсѣмъ готовой! Не то, чтобы Моцартовъ гений былъ не способенъ съимпровизировать самую превосходную музыку, но цѣлая сцена оперы, созданной имъ съ такой любовью, — и сцена такая важная, по всей вѣроятности, была плодомъ глубокой обдуманности — *заранѣе*, а не дожидаясь послѣднихъ репетицій. Въ біографіяхъ Моцарта (Ниссена и г. Узыбышева) разказываютъ анекдотъ касательно этой же самой сцены, но только въ какой (и гораздо болѣе вѣроятной): что акомпаниментомъ пѣнію статуи Моцартъ сначала далъ одинъ тромбонъ, но одинъ изъ тромбонистовъ что-то заспорилъ насчетъ своихъ нотъ, Моцартъ рассердился и тутъ же, на пробѣ, прибавилъ къ тромбонамъ, два гобоя, два кларнета и два фагота. Вотъ это гораздо болѣе похоже на дѣло. А. С.

⁸⁾ Вся эта исторія о созданіи увертюры къ Дон-Жуану экспромтомъ, принадлежитъ къ любимѣйшимъ анекдотамъ о Моцартѣ. Но фактически вѣрно въ ней развѣ то, что она *написана* въ одну ночь, послѣднюю передъ первымъ представленіемъ оперы. Какой же результатъ этого анекдота? А тотъ, что Моцартъ *очень скоро* писалъ свои ноты и что иногда любилъ откладывать самую экстремную работу до *послѣдней* минуты. — Больше ровно *ничего* изъ этого анекдота нельзя извлечь, потому что никто изъ смыслящихъ музыкальное сочиненіе, не *повѣритъ*, чтобы такія вещи, какъ увертюра къ Дон-Жуану (хотя вовсе не лучшая изъ Моцартовыхъ, и далеко «не лучшее» въ оперѣ) могли быть съимпровизированы въ одинъ присѣсть, даже Моцартомъ.

Зналъ о немнѣвѣрной музыкальной памяти Моцарта, о его способности постоянно работать въ головѣ, безъ бумаги и безъ фортепіано создавать цѣлыя большія пѣсы (но несколько не вдругъ, но разомъ, а съ большимъ и глубокимъ обдумываніемъ заранѣе), по чему же не предположить правдо, что и увертюра къ Дон-Жуану была сочинена точно также *заранѣе* и вынѣтъ отъ ноты до ноты (быть можетъ нѣсколько мѣсяцевъ Моцартъ употребилъ на ея обдумываніе, выполненіе и шифровку), а набросать на бумагу эти уже готовые въ головѣ ноты Моцартъ зѣвнулъ до послѣдняго дня передъ представленіемъ. Лѣнился потому, что матеріальная работа писанья нотъ для него—также какъ и для Россини, была всегда довольно-тягостна, скучна. И Россини *писалъ* свои партитуры среди шумнаго кружка друзей—писалъ страшно быстро. *Но тогда* ли онъ *сочинялъ* свою музыку? Уже въ книгѣ г. Узыбышева есть опроверженіе этого знаменитаго «мифа» объ увертюрѣ къ Дон-Жуану (въ 1-мъ томѣ). Пора бы перестать повторять всѣ эти сказки и побасенки, которыя ни къ чему не ведутъ. А для г. Віардо даже стыдно, что онъ не вникъ въ дѣло и слѣпо идетъ за толпой! Съ чего также взялъ г. авторъ, что Моцартъ будто бы намѣревался оставить оперу «Дон-Жуанъ»

Въ рукописи это легко видѣть можно; она написана однимъ чернилами, однимъ перомъ, торопливо и какъ будто разгорячившись. Съ какою невѣроятною быстротою онъ сочинилъ и побросалъ на бумагу эту могущественную симфонию⁹⁾! Такимъ образомъ увертюра, изготовленная ночью, на другой день была переписана на отдѣльные партіи и разыграна въ тотъ же день вечеромъ, по нотамъ, на которыхъ еще чернила не высохли, безъ предварительнаго прочтенія, *безъ всякой репетиціи*. Моцартъ самъ управлялъ оркестромъ; и по окончаніи этого чуднаго дѣла, онъ обратился къ оркестру, благодаря его съ душевнымъ увлеченіемъ, «хотя, прибавилъ онъ улыбаясь, не мало нотъ упало подъ пюпитры.» Нѣсколько спустя, быть можетъ въ слѣдующемъ году, когда прибавилъ къ своей партитурѣ двѣ новыя аріи, Моцартъ написалъ на особомъ листочкѣ, на Extra-Blatt, перемену (variante) для конца этой увертюры, такъ чтобы, оканчиваясь въ главномъ тонѣ (D) и не модулируя уже въ тонъ F, для связи съ интродукціей, эта увертюра могла быть сыграна отдѣльно отъ оперы, какъ концертная піеса.

(Окончаніе въ слѣдующемъ номерѣ).

БЕСѢДЫ

ФЕРДИНАНДА ГИЛЛЕРА СЪ РОССИНИ.

(Продолженіе).

Почтениый нашъ маэстро Нейкоммъ, прибылъ въ Трувилъ съ тѣмъ намѣреніемъ, чтобъ провести нѣсколько недѣль съ своими друзьями. Вскорѣ по пріѣздѣ онъ пожелалъ видѣть Россини, но такъ какъ они не встрѣчались уже около двадцати пяти лѣтъ, то я вызвался ему сопутствовать. Россини сейчасъ же вспомнилъ, что Нейкоммъ нѣкогда, при свиданіи съ нимъ у герцогини Водмонъ, далъ ему нѣсколько наставленій на счетъ устроенія золотыхъ арфъ. Россини нерѣдко говорилъ мнѣ объ изумительной дѣятельности Нейкомма и съ нея то именпо и началъ съ нимъ разговоръ.

— Вы по прежнему, синьоръ, неутомимы въ вашихъ занятіяхъ? — спросилъ онъ.

— Когда я перестану трудиться, тогда останется только положить меня въ гробъ.

вовсе безъ увертюры, и что, въ этомъ случаѣ уступилъ только просьбамъ друзей и вѣзцовъ? Откуда такое извѣстіе? — Писель ничего подобнаго не говоритъ. Кромѣ того я читалъ (не припомню теперь, гдѣ именно) разсказъ о нѣсколькихъ мѣсяцахъ, проведенныхъ Моцартомъ въ домѣ пріятеля его, Дуссека. Въ этомъ разсказѣ, — весьма достоверномъ, потому что *очень просто* и наполненномъ фактами, говорится, что именно въ домѣ Дуссека Моцартъ сочинилъ большую часть оперы Дон-Жуанъ, и что увертюры онъ заготовилъ. (въ головѣ разумѣется) цѣлыхъ двѣ и проигравъ ихъ обѣ Дуссеку, предоставилъ ему выбрать любую. Выбранную Дуссекомъ Моцартъ и написалъ въ ночь передъ представленіемъ, а другая для насъ пропала.

⁹⁾ И не симфонія, и не могущественная, а отличная, чудесно-модулированная, по — по правдѣ, довольно-холодная контрапунктная вещь; кромѣ безподобной интродукціи, цѣлкомъ взятой изъ 2-го финала.

А. С.

— У васъ есть страсть къ дѣятельности, а у меня, такъ напротивъ, къ лѣни, — возразилъ Россини.

— Однако сорокъ оперъ, которыя вы написали, плохо подтверждаютъ то, что вы говорите, замѣтилъ Нейкоммъ.

— Ну, это было давно. Гораздо лучше было бы, еслибы у человѣка вмѣсто нервъ были веревки, прибавилъ маэстро мрачно; но оставимъ это. Много вы путешествовали, долго были въ Бразиліи?

— Я занималъ должность капельмейстера при Дон-Педро, который высоко цѣнитъ и поощряетъ музыку. Онъ самъ даже композиторъ.

— Да, я знаю нѣкоторыя его произведенія, отвѣчалъ Россини. Ему очень хотѣлось прислать мнѣ орденъ, но я лично поблагодарилъ его за эту честь, въ бытность его въ Парижѣ и отказался. Во время разговора съ нимъ о его сочиненіяхъ, я предложилъ ему исполнить одну изъ его піесъ въ Итальянской оперѣ. Онъ съ удовольствіемъ согласился и прислалъ мнѣ каватину, которую я велѣлъ переписать, прибавивъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ эффекты мѣдныхъ инструментовъ. Піесу эту исполнили прекрасно и она имѣла значительный успѣхъ. Дон-Педро самъ былъ въ театрѣ и остался какъ нельзя болѣе доволенъ, по крайней мѣрѣ благодарилъ меня въ самыхъ жаркихъ выраженіяхъ.

— Недавно я говорилъ объ этомъ съ графиней Б..... «О, я очень хорошо помню этотъ вечеръ, сказала графиня, Дон-Педро возвратился съ концерта въ Тюльери въ полномъ восхищеніи. Онъ говорилъ, что во всю свою жизнь онъ не испытывалъ болѣе радости. Такой энтузіазмъ въ человѣкѣ, который теряетъ цѣлую Имперію, намъ показался весьма замѣчательнымъ».

— Не всегда тѣ вещи велики и важны, которыя приносятъ намъ наибольшее наслажденіе, прибавилъ я. На другое утро я былъ съ Россини у Нейкомма. У него была фисгармоника, въ которой онъ сдѣлалъ много разныхъ улучшеній, имъ самимъ придуманныхъ. Нейкоммъ, съ свойственною ему, чисто юношескою живостью, объяснилъ намъ всѣ подробности въ этомъ инструментѣ и просилъ Россини самого что-нибудь сыграть. Россини сѣлъ и превосходно исполнялъ нѣкоторыя мѣста изъ Хаоса въ «Сотвореніи». Вслѣдъ за тѣмъ Нейкоммъ сыгралъ со мною нѣсколько отрывковъ изъ «Семи словъ» (Sept Paroles), имъ самимъ написанныхъ для фортепіано и фисгармоники. Послѣ всего этого начался разговоръ о новомъ трудѣ, предпринимаемомъ Нейкоммомъ, который, единственно для удовольствія собственнаго и своихъ друзей, желаетъ переложить для фисгармоники и фортепіано большую часть произведеній Генделя, Гайдна и Моцарта.

На возвратномъ пути Россини, видимо тронутый, сказалъ мнѣ:

— Это прилежаніе, эта неутомимая, искренняя любовь къ искусству достойны высокаго уваженія.

— Неужели ваши необыкновенные успѣхи никогда не вскружили вамъ головы? спросилъ я однажды у Россини. Вы были тогда такъ молоды, что тутъ ничего не было бы удивительнаго.

— Мои необыкновенные успѣхи! сказалъ маэстро улыбаясь по своему. Говоря откровенно, я столько же былъ

равнодушенъ къ успѣхамъ, сколько и къ неудачамъ. Этимъ я обязанъ одному впечатлѣнію въ моей ранней молодости, которое никогда у меня не изгладится изъ памяти.

— Что же это такое?

— Предъ тѣмъ какъ я собирался давать мою первую оперетку, сказалъ Россини, я былъ въ Венеціи на представленіи одной оперы Симона Майера. Вы знаете, что Майеръ былъ въ это время въ большой славі: онъ сочинилъ около двадцати оперъ, которыя всѣ имѣли огромный успѣхъ въ Венеціи. Но не смотря на то, въ этотъ спектакль, о которомъ я говорю, публика обомлала съ нимъ чрезвычайно дурно; нельзя себѣ вообразить представить, какъ это было грубо и отвратительно. Я рѣшительно пришелъ въ смущеніе. Такъ вотъ какъ вы поступаете съ человѣкомъ, который утѣшалъ и занималъ васъ въ продолженіе столькихъ лѣтъ! Вы думаете что нѣсколько паоловъ, которые заплатили при входѣ, даютъ вамъ право на такія оскорбленія? Такъ не стоитъ же обращать вниманія на ваши сужденія, подумалъ я и съ этихъ поръ по возможности прилеживался этого правила.

— И съ вами не всегда хорошо обходились? спросилъ я.

— Безъ всякаго сомнѣнія! Вы знаете какъ меня прижали при первомъ представленіи Цирюльника и это бывало не одинъ разъ. Но однажды венеціанская публика рѣшительно меня поразила. Давали въ первый разъ оперу: Сигизмунда, которая навела ужасную скуку на зрителей. Я видѣлъ уже какъ они покушались выразить свое неудовольствие, но сдѣлавъ надъ собою усиліе, милосиво прослушали мою музыку до самаго конца. Такая любезность меня глубоко тронула.

— Могу себѣ представить, сказалъ я, смѣясь.

— Правду сказать, продолжалъ Россини, я былъ въ это время самый отчаянный весельчакъ въ свѣтѣ. Я искренно любилъ своихъ родителей и безпокоился только тогда, когда не имѣлъ о нихъ свѣдѣній. Но за исключеніемъ этого, я смѣялся надъ всѣмъ и надъ всѣми. Конечно это было безразсудно, но что дѣлать? — такова была моя натура.

— Напротивъ того, вскричалъ я, это было чрезвычайно счастливо, иначе вы бы написали бы Цирюльника. Да, кстати о Цирюльникѣ; я слышалъ, что арія Марчелины во второмъ актѣ не ваша. Правда это?

— Вы говорите объ *aria di sorbetto*? *) спросилъ Россини. Я могу васъ увѣрить, что я самъ написалъ эту арію. По поводу ея я вспомнилъ о другой, очень забавной *aria di sorbetto*.

— О какой?

— Въ одной оперѣ, *Ciro in Babilonia*, у меня случилась *seconda donna atroce*, которая не только была непозволительно дурна, но и голосъ ея былъ пренниже всякой критики. Тщательно вслушиваясь въ ея пѣніе, я открылъ, что она владела одною только нотой, среднимъ *Si*, которое было у ней не дурно. Тогда я написалъ арію, въ которой моя *seconda donna* должна была пѣть одну только эту но-

ту. Опера имѣла успѣхъ и заслужила рукоплесканія и моя артистка чрезвычайно была довольна своимъ триумфомъ *).

— Но, что это за Киръ? Я объ немъ ничего никогда не слышалъ.

— Это одинъ изъ моихъ *fiasco*. Послѣ паденія этой оперы я возвратился въ Болонью и получилъ приглашеніе на одинъ пикникъ. Тутъ пришло мнѣ въ голову заказать кандидору марципанной корабль съ флагомъ, на которомъ было написано: Киръ. Корабль, со сломанною главною мачтою, съ разорванными парусами, опрокинутый на бокъ, былъ погруженъ въ море изъ битыхъ сливокъ. Веселая компанія, въ которой это происходило, смѣясь dokonчила мой погибшій корабль.

— Однако это еще не доказываетъ, чтобъ вашъ побѣдоносный Персъ заслуживалъ подобную участь. Судьба оперъ бываетъ иногда очень несправедлива. Зельмира, на примѣръ, принадлежитъ къ числу вашихъ оперъ, наименѣе извѣстныхъ, между тѣмъ какъ это одно изъ лучшихъ вашихъ произведеній.

— Во время пребыванія моего въ Вѣнѣ эта опера пользовалась большимъ успѣхомъ, но это происходило оттого, что въ то время тамъ былъ прекрасный ансамбль пѣвцовъ, который именно необходимъ въ этой оперѣ.

— Вы вообще были довольны музыкальными средствами въ этомъ городѣ? спросилъ я.

— Хоръ былъ прекрасный и оркестръ также очень хорошій, хотя безъ энергіи. Быть можетъ это происходило отъ акустическихъ условій залы. Знали вы Вейгля?

— Я видалъ его въ моей молодости. Онъ, вѣроятно дирижировалъ въ то время Вѣнскимъ оркестромъ?

— Именно. Онъ зналъ, что мнѣ представили его какъ самаго жаркаго моего противника. Чтобъ разубѣдить меня въ этомъ, онъ такъ приказалъ разучить въ своемъ оркестрѣ мою Зельмиру, что подобнаго исполненія я не встрѣчалъ никогда ни въ своемъ, ни въ какихъ другихъ оркестрахъ. Мнѣ даже хотѣлось попросить Вейгля умѣрить свою старательность; но исполненіе было, но истинно, изумительное. Въ это же время я услышалъ много изъ моихъ оперъ въ переводѣ на нѣмецкій языкъ и, признаюсь, мнѣ это было очень пріятно. Нѣмецкій языкъ, какъ я убѣдился въ послѣдствіи, несравненно больше подходилъ къ моей музыкѣ, нежели французскій. Вмѣстѣ съ этимъ я вспоминаю объ одномъ необыкновенномъ бассѣ, о Форти, у котораго былъ прекрасный талантъ. Все это было въ то самое время, когда Унгеръ и Зонтагъ начинали свое поприще.

— То, что вы говорили о переводѣ вашихъ оперъ на нѣмецкій языкъ, ни сколько мнѣ не удивительно. За совершенство выраженія перевода, за дикцію я не поручусь, но замѣчу, что наше стихосложеніе, въ которомъ есть долгіе и короткіе слоги, довольно-ясно обозначенные, подходитъ несравненно ближе къ итальянскому, нежели французское.

— Во время арражировки моихъ вещей для парижской

*) Итальянское выраженіе для аріи, назначенныя пѣвцамъ, втораго и третьяго разбора. Этихъ аріи принято не слушать и во время ихъ публика лжкомитя во еже-нымъ и т. д.

*) Подобную же вещь разсказываютъ про извѣстнаго Петербургскаго капельмейстера К. А. Кавоса. Онъ воспользовался единственною нотой актрисы Ежовой, у которой вовсе не было голоса и заставилъ ее съ большимъ успѣхомъ участвовать въ одномъ тѣтрѣ. А. С.

Большой оперы, я сначала долго не могъ вѣрить собственнымъ своимъ ушамъ: новый текстъ мнѣ казался невозможнымъ, невыносимымъ. Нурри, которому я первому сообщилъ мои впечатлѣнія, не нашелъ въ текстѣ рѣшительно ничего страннаго, и такъ какъ всѣ остальные также были вполне довольны, то и я вынужденъ былъ наконецъ согласиться съ общимъ мнѣніемъ. Но не смотря на то, первое впечатлѣніе осталось у меня навсегда.

— Французскіе композиторы вообще не очень строги въ отношеніи къ тексту и не рѣдко какойнибудь ипострапнецъ понимаетъ въ этомъ гораздо болѣе. Напримѣръ нашъ Глукъ въ своей музыкѣ превосходно декламировалъ по-французски.

— Странно было бы, еслибъ онъ этого не могъ, возразилъ маэстро: декламация была, нѣкоторымъ образомъ, основою его генія.

— Полагаете ли вы, маэстро, что поэзія и музыка вмѣстѣ могутъ возбуждать такой же интересъ, какъ и порознь?

— Когда прелесть звука вполне завладѣетъ слушателемъ, отвѣчалъ съ жаромъ Россини, тогда слова всегда будутъ играть роль второстепенную. Но если музыка не захватываетъ души, то къ чему же она можетъ служить? Она будетъ тогда бесполезна, если не совершенно лишняя и досадная *).

КОНЦЕРТЪ

ГГ. ПѢВЧИХЪ ГРАФА ШЕРЕМЕТЕВА.

Нѣсколько дней тому назадъ, 11-го февраля, былъ данъ концертъ гг. пѣвчихъ графа Шереметева, въ залѣ, назначенной для музыкальныхъ упражненій этого хора, и концертъ этотъ по составу и по исполненію столько выходитъ изъ ряда большей части концертовъ, которые бываютъ доступны петербургской публикѣ, что мы считаемъ необходимымъ сказать здѣсь о немъ нѣсколько словъ отдѣльно отъ общаго обзоренія концертовъ, назначеннаго для читателей «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника.»

Почти каждый годъ, въ теченіе зимняго сезона, гг. пѣвчіе графа Шереметева исполняютъ нѣсколько замѣчательнѣйшихъ мѣстъ, преимущественно древнихъ итальянскихъ церковныхъ композиторовъ, передъ небольшимъ кругомъ знатоковъ и любителей, по приглашенію графа Н. П. Шереметева, истиннаго любителя и цѣнителя хорошей музыки, обстоятельство немногочисленности слушателей одно препятствуетъ концертамъ этимъ быть столько извѣстными и знаменитыми, сколько они дѣйствительно того заслуживаютъ; иначе, безъ всякаго сомнѣнія, и пѣвчіе графа Шереметева, и концерты, изрѣдка даваемые ими, закрытые для боль-

шинства публики, были-бы гораздо болѣе извѣстны и оцѣняемы во всѣхъ концахъ Россіи, а вмѣстѣ съ тѣмъ получили-бы и за границею знаменитость и неоспоримую, солидную репутацію. Немногимъ удастся слышать превосходное исполненіе этимъ образцовымъ хоромъ, ритуальнаго пѣнія, при отправленіи церковной службы въ домашней церкви графа Шереметева, точно также очень немногіе изъ настоящихъ знатоковъ и любителей имѣютъ возможность присутствовать при классическихъ и, къ сожалѣнію, столько рѣдкихъ концертахъ ихъ, подобныхъ тому, о которомъ мы сегодня намѣрены говорить. Такимъ образомъ остается въ глубокой неизвѣстности для художественнаго міра одно изъ тѣхъ явленій, которымъ на ряду съ замѣчательнѣйшими можетъ гордиться наше отечество.

Хоръ пѣвчихъ графовъ Шереметевыхъ существуетъ со временъ Императрицы Екатерины Второй, но смѣло можно сказать, что никогда онъ не достигалъ такой полноты состава *), такой развитости и совершенства, какъ въ наше время. Безъ всякаго сомнѣнія, всякій хоръ, точно также какъ и всякій оркестръ, обязанъ бываетъ совершенствомъ своимъ прежде всего таланту и способностямъ лицъ, которые его составляютъ; но еще больше обязаны бываютъ они оба этимъ совершенствомъ своему капельмейстеру. И хоръ и оркестръ точно та послушная масса, изъ которой скульпторъ лѣпитъ свою статую, или, еще ближе, и хоръ и оркестръ точно клавиатура фортепьянная, на которой фортепьянистъ выражаетъ себя и свой талантъ. Пусть фортепьяно будетъ изъ первѣйшей мастерской въ мірѣ, все-таки мы узнаемъ всю глубину и всю полноту его достоинства только тогда, когда его коснутся пальцы истиннаго и совершеннаго художника, который выдастъ наружу и заставитъ служить лучшимъ цѣлямъ искусства всѣ его средства. И поэтому-то самому, Шереметевскій хоръ въ особенности обязанъ тѣмъ, чѣмъ мы его видимъ въ наше время, замѣчательному таланту нынѣшняго капельмейстера своего (или, какъ итальянцы всегда называли, *maestro di cappella*), Г. Я. Ламакина, который хотя получилъ свое музыкальное образование въ Россіи и никогда не бывалъ ни въ итальянскихъ, ни въ германскихъ школахъ, но безспорно стоитъ, столько-же по знанію, сколько по таланту, а главное по глубинѣ музыкальнаго инстинкта, наравнѣ съ замѣчательнѣйшими современными капельмейстерами по части хоровъ, и воскрешаетъ до нѣкоторой степени для насъ идею о томъ, чѣмъ были въ свое время и для своихъ хоровъ тѣ директоры капеллъ и консерваторій лучшаго итальянскаго времени, которыми гордится исторія музыки.

Уже нѣсколько десятковъ лѣтъ посвятивъ себя трудному искусству образователя и управителя хора, Г. Я. Ломакинъ, при врожденномъ талантѣ, приобрѣлъ то знаніе, тотъ *à propos* и то мастерство въ веденіи хора, которые превращаютъ хоръ передъ глазами удивленнаго слушателя въ чудесное цѣлое, оживленное однимъ и тѣмъ-же художественнымъ чувствомъ, выраженіемъ, стремленіемъ, изъ многосоставнаго хора дѣлаютъ одного человека, одного художника, глубоко понимающаго и уважающаго исполняемый имъ созданія. Но

*) Какое золотое изрѣченіе великаго маэстро! Сколько самыхъ глубокихъ сужденій и приговоровъ можно вывести изъ этихъ немногихъ словъ! Тутъ чуть ли не все рѣшеніе пресловутаго спорнаго вопроса о равновѣсіи въ оперѣ элемента драмы и элемента собственно музыки.
А. С.

*) Въ Шереметевскомъ хорѣ нынѣ около 80 человекъ.

той выработанности и совершенству эстетической стороны исполнения должна непременно предшествовать строгость и полнота учения технического, и для того, чтобы не вдаваться въ подробности этой спеціальной части, мы приведемъ два только факта, которые лучше всего доказываютъ степень основательности и солидности школы, которую долженъ, подъ руководствомъ славнаго своего капельмейстера, пройти каждый изъ членовъ Шереметевскаго хора: мы бывали не разъ свидѣтелями того, какъ хоръ этотъ, а prima vista, выполнялъ съ листа, безъ приготовленія, трудныя и сложныя сочиненія классическихъ древнихъ авторовъ. Мы также бывали свидѣтелями, какъ, въ случаѣ остановки, которыми-нибудь отдѣльными голосамъ, напримѣръ тенорамъ, капельмейстеръ говорилъ, съ какого мѣста и такта начать, всѣ же прочіе голоса вступали правильно въ своихъ мѣстахъ, безъ всякаго особаго указанія. И если первый изъ этихъ двухъ фактовъ доказываетъ отличную школу, вѣрную дорогу ученія, то второй лучше всего свидѣтельствуесть, къ какому вниманію и наблюденію приученъ слухъ каждого чловѣка въ этомъ хорѣ: Встрѣчать подобное явленіе у маленькихъ дѣтей-сопранистовъ и альтистовъ — такая рѣдкость, на которую полюбовался-бы любой германскій хоръ, а въ Германіи, какъ извѣстно, если уже нѣтъ многихъ другихъ качествъ, то по крайней мѣрѣ есть то достоинство, что въ слѣдствіе хорошаго и основательнаго ученія, всѣ отлично читаютъ ноты.

Пусть-же читатели, при такомъ составѣ отличнаго и рѣдкаго по совершенству хора, при такомъ дирижерѣ, какъ Г. Я. Ламакинъ, представятъ себѣ цѣлый концертъ, составленный изъ такихъ пѣсень, изъ которыхъ каждая—образецъ особеннаго рода, представитель которой-нибудь изъ великихъ композиторскихъ древнихъ школъ, и тогда въ умѣ его составится понятіе о важности и примѣрной интересности концерта, про который мы говоримъ. Вотъ какія пѣснь были исполнены въ немъ. Въ первой части: 1) Хоралъ Баха изъ его большой Passionsmusik, въ 4 голоса. 2) Окончаніе Gloria in excelsis изъ мессы Дуранте, въ 4 голоса. 3) Мотеттъ «Judica me Deus» (Суди меня Боже), Лео, въ 4 голоса. 4) Знаменитый хоръ «Plorate filii Israel» (Плачьте сыны Израиля) изъ ораторіи «Jephthe» Кариссими, въ 6 голосовъ. Во 2-й части: 5) Хоралъ Баха изъ той-же Passionsmusik въ 4 голоса. 6) Crucifixus (стихъ изъ Вѣрую: Распятаго же за ны) Лотти, въ 10 голосовъ. 7) Мотеттъ «Hodie nobis est natus coelorum rex» (Днесъ родился Царь небесъ), который поется въ Папской капеллѣ въ ночь передъ Рождествомъ, въ 6 голосовъ, Нанини и 8) Crucifixus Баха изъ его большой мессы (die hohe Messe) въ 4 голоса.

И такъ, мы паходимъ здѣсь образчики самыхъ разнообразныхъ школъ и эпохъ: Нанини и Кариссими принадлежатъ римской школѣ, изъ нихъ первый концу XVI-го столѣтія, второй первой половинѣ XVII-го; Лотти—венеціанской школѣ и концу XVII-го; Лео и Дуранте—неаполитанской, конца XVII-го и начала XVIII-го столѣтія, наконецъ великій Себастьянъ Бахъ—первой половинѣ XVIII-го столѣтія. Замѣтимъ, что при этомъ разнообразіи школъ и эпохъ, пѣснь эти (которыя, за исключеніемъ Баха, всѣ привезены въ видѣ манускриптовъ изъ Рима, однимъ любителемъ) на-

писаны въ самыхъ разнообразныхъ характерахъ и потому требовали и исполненія самаго разнообразнаго. Такъ напримѣръ, не можетъ быть ничего противоположнаго, какъ мрачный, раздрающій характеръ въ обопхъ Crucifixus, и свѣтлый, торжественный характеръ рождественскаго гимна Нанини и т. д. Но, не смотря на тѣ великія и многосложныя требованія, которыя налагаются на хоръ, берущійся исполнять такія гениальныя вещи, всякій настоящій любитель настоящей музыки, знающій и почитающій ее, потому что возрастаетъ на ней чувство и понятіе свое, могъ вынести изъ этого концерта только такое чувство радости и восторга, которое рѣдко приходится испытывать. И кто могъ бы вообразить, что въ наше время, когда хоры пѣвческіе въ такомъ повсемѣстномъ упадкѣ, когда Папская капелла — хилой и бѣдный остатокъ прежней славы и величія, когда дѣльные Пѣмцы сами жалуются на Берлинскій Domchor (въ которомъ, кромѣ аккуратности и механической отчетливости они ничего не признаютъ), когда всѣ истинно знающіе музыкальное дѣло вопіютъ противъ всеобщаго упадка церковнаго хораго пѣнія въ Европѣ, и наконецъ особенно тогда, когда всѣ прежніе славные великіе имена гениальныхъ древнихъ композиторовъ забыты европейскимъ современнымъ обществомъ, а ихъ безсмертныя созданія въ пыли и глуши архивной, кто бы могъ вообразить, что при существованіи всего этого, древняя музыка, созданная колоссами, нашла себѣ уголокъ въ Россіи и нашла себѣ исполнителей такихъ, на которыхъ свѣтло порадовались бы сами создатели тѣхъ великихъ твореній? Что въ этой Россіи, которой такъ мало еще привыкли довѣрять въ отношеніи искусства, существуютъ такіе хоры, какъ хоръ Придворной Капеллы и, потомъ, какъ хоръ графа Шереметева? Хотѣлось-бы сказать во всеуслышаніе всѣмъ понимающимъ въ Европѣ: прійдите и послушайте, подивитесь на чудо, которое и у васъ когда-то существовало, но котораго вы теперь давно уже лишены. Если хотите знать и слышать Палестрину и все великое поколѣніе творцовъ, ему современныхъ или родившихся послѣ него, прійдите въ русскіе художественные концерты, услышите русскіе хоры и тогда въ васъ воскреснетъ идея прежлаго, утраченнаго нынѣ величія въ музыкѣ и въ исполненіи ея.

Въ заключеніе, позволимъ себѣ нѣсколько словъ объ одномъ довольно-важномъ и отчасти еще спорномъ пунктѣ. Многіе знатоки, столько же въ Германіи и другихъ музыкальныхъ странахъ, сколько и у насъ, утверждаютъ, будто древняя церковная музыка XVI-го и XVII-го столѣтія должна быть выполняема ровно и одинаково, безъ всего того, что въ музыкальныхъ терминахъ называется accelerando, ritardando, ritenuto, calando, crescendo, decrescendo и проч. и проч. Мы не можемъ вдаваться здѣсь въ подробнѣе и документальный разборъ этого мнѣнія. Надѣемся въ послѣдствіи найти для этого болѣе удобный случай. Но на этотъ разъ удовольствуемся только вотъ чѣмъ: тѣ, которые держатся вышеизложеннаго мнѣнія, мало знаютъ исторію музыки и имъ вовсе неизвѣстны свидѣтельства многочисленныхъ писателей и путешественниковъ, которые, начиная съ XVII-го столѣтія, рассказываютъ именно про всѣ тѣ отбѣики въ исполненіи тогдашнихъ знаменитыхъ хоровъ, дирижируемыхъ

и воспитанных самими великими композиторами великих вещей. Притом же, стоит только рассмотреть сами сочинения эти, чтобы убедиться, что они требуют безконечного разнообразия и полноты деликатных подробностей. Без всякого сомнения, исполнение никогда не должно быть театралью: но здесь доказательств и руководителя нет, кроме верного и глубокого художественного инстинкта, и именно по этой-то причине мы находим исполнение певчими графа Шереметева вышеупомянутых пьес вполне превосходным; ими руководил: истинный художник и истинное художественное чувство его.

Пусть читатели не удивляются, что мы ничего здесь не говорим про сами исполненные пьесы: мы думаем, что про них либо надо сказать очень-много, либо ограничиться одними заглавиями. Можно-ли про Шекспира или про Рафаэля сказать мимоходом и вскользь несколько слов?...

ВЛАДИМИРЪ СТАСОВЪ.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ.

Въ Магази́нѣ Русскихъ Издѣлій есть отдѣленіе для продажи нотъ и мы неоднократно имѣли случай удостовѣриться о старательности, съ какою содержатель онаго, г-нъ Шлотгауеръ, употребляетъ всѣ усилія, чтобы угодить своимъ покупателямъ. Въ занимаемой имъ небольшой комнаткѣ можно найти отличный выборъ любимыхъ современныхъ музыкальныхъ произведеній, при томъ г-нъ Шлотгауеръ и самъ съ замѣчательною тщательностію издаетъ много прекрасныхъ вещей.

Изъ вышедшихъ у него недавно сочиненій обращаемъ вниманіе читателей на композиціи г-на Александрова, который премило и увлекательно сочиняетъ, въ особенности пьесы для бальной музыки. Его кадрили, вальсы и польки, такъ и вызываютъ къ танцамъ.

Представляемъ списокъ нѣкоторымъ изъ нихъ, которыя съ удовольствіемъ рекомендуемъ нашимъ прелестнымъ читательницамъ.

1) L'etoile du Bal, кадрилъ. Цѣна.	60 к.
2) Souvenir des Jeudis, кадрилъ.	60 —
3) Je ne pense qu'a elle, вальсъ.	75 —
4) Sans-Souci, полька	50 —
5) Je t'aime, полька.	50 —
6) La Gentile, полька-мазурка.	50 —

Кромѣ того рекомендуемъ еще произведенія талантливыхъ композиторовъ г-дъ Жебелева и Мельцера.

Изъ нихъ заслуживаетъ вниманіе Variations de Bravours на мотивы изъ Черерентолы — Жебелева.

Его же Reminiscence de Norma.

Вечернія удовольствія на русскія пѣсни — Мельцера.

О музыкальныхъ достоинствахъ этихъ пьесъ поговоримъ при случаѣ отдѣльно.

У г-на же Шлотгауера вышлетъ еще Общій армейскій маршъ, аранжированный для фортепiano П. Чапиевскимъ.

БЕНЕФИСЪ г-жи ЧЕРРИТО.

Еслибъ который нибудь изъ самыхъ взыскательныхъ парижскихъ критиковъ присутствовалъ на первомъ представленіи новаго балета «Мраморная Красавица», даннаго въ бенефисъ Фанни Черрито, то вѣроятно согласился бы со мною, что нашъ балетъ, какъ въ отношеніи постановки, такъ и въ отношеніи исполненія, занимаетъ въ Европѣ рѣшительно первое мѣсто. Не говоря уже о первыхъ сюжетахъ, которые болѣею частію замѣчательные таланты, нашъ *кордебалетъ* составленъ изъ отличныхъ танцовщицъ, изъ которыхъ почти каждая была бы способна занять мѣсто солистки. Балетъ создается у насъ извѣстнымъ европейскимъ балетмейстеромъ Перро, музыка извѣстнымъ же композиторомъ Пуньи, для декораций и машинъ у насъ отличный художникъ г. Роллеръ; костюмы, всегда великолѣпные, отличаются вкусомъ и свѣжестью. Вотъ качества, поставившія нашъ балетъ на ту высокую степень, которую онъ занимаетъ въ настоящее время.

Первоклассныя европейскія танцовщицы постоянно посѣщаютъ Петербургъ мы восхищались Тальони, Фанни Эльслеръ, Гризи, а въ нынѣшнѣй сезонъ восхищаемся прелестною, оригинальною, поэтическою танцовщицею Фанни Черрито и, въ послѣднее время, нашею русскою знаменитостью Надеждою Богдановой.

Но сегодня рѣчь идетъ о бенефисѣ г-жи Черрито, а потому и возвращаюсь къ бенефицианткѣ. Я уже имѣлъ неоднократно случай высказать мое мнѣніе, т. е. впечатлѣнія, приведенныя на меня этою артисткою, и сегодня мнѣ не остается какъ только повторить, что граціозныя, поэтическія въ полномъ значеніи пластическія ея позы, фантазія и увлеченіе въ ея танцахъ, страсть и выраженіе—все это не можетъ не увлекать зрителя, не производить восторга. Въ особенности въ бенефисѣ своемъ г-жа Черрито щедро разсыпала всѣ сокровища своего таланта предъ восторженными взорами зрителей; за то и публика вознаградила артистку многочисленными вызовами, роскошными букетами: ей поднесенъ былъ прелестный вѣнокъ, изображающій букву *C*.

Новый балетъ принадлежитъ къ числу тѣхъ хореографическихъ произведеній, которыя съ начала до конца пріятно занимаютъ зрителя. Прелестныя группы, характеристическія и разнообразныя танцы, сцены, полныя фантазій и воображенія, въ соединеніи съ великолѣпными декорациями, искусными превращеніями и пр. и пр., все тутъ въ изобиліи и вполне обнаруживаетъ высокія дарованія г-дъ Перро, Пуньи и Роллера.

Танцы, составленные г-мъ Перро, выказываютъ его опытность, богатство идей, изобрѣтательность и фантазію. Музыка отличнаго композитора Пуньи совершенно соответствуетъ характеру дѣйствующихъ въ балетѣ лицъ.

Grand Ballabile-valse, исполненный въ первомъ дѣйствіи нѣкоторыми танцовщицами и нашимъ кордебалетомъ, заключаетъ въ себѣ презапечатательныя группы и вызвалъ громкія рукоплесканія. Тутъ-то мы вполне могли оцѣнить пашъ отличный кордебалетъ, который обратилъ на себя всеобщее вниманіе.

Слѣдующее за тѣмъ pas de tambourin, исполненное г-жами Черрито, Амосовой, Рюхиной, г-дами Перро и Югансономъ, дали намъ случай полюбоваться въ особенности прекраснымъ талантомъ г-жи Амосовой, которая на ряду съ европейскою знаменитостію отличалась въ исполненіи ея pas и выказала много граціи въ соединеніи съ ловкостію.

Во второмъ дѣйствіи замѣчательны: Scene de l'extase, исполненная г-жею Рюхиной и Перро, la Diablotine, исполненное г-жею Черрито и Югансономъ; тутъ г-жа Черрито выказала въ полномъ блескѣ тѣ качества, о которыхъ мы говорили выше, а въ 3-мъ дѣйствіи испанскій танецъ Alcega—просто прелесть. Тутъ Фанни Черрито, полная огня и страсти, обворожительно хороша. Много еще занимательнаго въ покомъ балетъ, но всего не перескажешь: трудно запомнить всѣ эти хореографическія картины, полныя интереса, оригинальности и жизни. Однимъ словомъ, балетъ этотъ оставляетъ послѣ себя самое пріятное впечатлѣніе. Послѣдняя декорация, изображающая пожаръ и всеобщее разрушеніе — великолѣпна.

Но, виновать, забылъ одно изъ главныхъ условій балета, — а сюжетъ? спросите вы. Что же мнѣ вамъ отвѣчать? Сюжетъ, какъ во всѣхъ балетахъ, полонъ неимовѣрностей, но зато и исполненъ фантазіи: тутъ и сатана и повелитель саламадровъ, превращенія, волшебства и полеты; однимъ словомъ тутъ все, что необходимо для балета, тутъ все необходимое для того, чтобы фантазія разыгралась вдоволь.

Вотъ въ чемъ заключается все дѣло: Манасесъ скульпторъ въ восторгѣ отъ изваянной имъ статуи, онъ влюбленъ въ свое произведеніе и охотно продаетъ свою душу демону-искусителю за обѣщаніе воодушевить статую. Онъ заключаетъ условіе съ сатаною Перифетомъ и вотъ статуя превращена въ очаровательную, чудной красоты женщину. Но увь! Судьба, пролетая мимо группъ, показываетъ свою неизмѣнную книгу, въ которой сказано, что мраморная женщина (Фатма) будетъ возбуждать на землѣ любовь, но мраморное ея сердце должно оставаться навсегда чуждымъ нѣжному чувству, если же покорится этому чувству, то спова обратится въ статую. Манасесъ въ отчаяніи, но уже поздно. Перифетъ уводитъ Фатму на землю. Тутъ воодушевленная статуя, прелестью созданная г-жею Черрито, въ разныхъ видахъ, то цыганкой, то въ лицѣ крестьянки, то наконецъ въ лицѣ страстной Испанки плѣняетъ всѣхъ своею красотою — всѣ въ нее влюблены, а она вмѣстѣ съ Перифетомъ, разрушаетъ спокойствіе и счастье всѣхъ тѣхъ, которые попадаютъ имъ на встрѣчу, во время пребыванія ихъ на землѣ или лучше сказать, въ продолженіе всего балета. Наконецъ и Фатма не можетъ преодолѣть чувства, внушеннаго ей мавританскимъ кляземъ Аліатаромъ: любовь вкрадывается въ ея сердце и въ то время, когда она должна раздѣлится съ нимъ предлагаемую ей корону—предсказанія судьбы исполняются: она обращается въ первобытное

свое состояніе, т. е. въ статую. Манасесъ, пораженный молніей, падаетъ, а Перифетъ съ радостью смотритъ на свои жертвы.

Вотъ вамъ все основаніе сюжета, какъ видите, позволительнаго только въ фантастическихъ балетахъ.

Повторяю, что балетъ во всѣхъ отношеніяхъ прекрасный, постановка великолѣпна. Г-жи Черрито, Рюхина, Амосова и пр. танцовщицы, г-да Перро, Югансонъ и др. исполненіемъ своимъ придали еще болѣе прелести новому балету, который совѣтую читателямъ нашимъ посмотреть. Я увѣренъ, что заслужу себѣ спасибо за совѣтъ.

М. РАППАПОРТЪ.

ДЕБЮТЪ Г. КОТОМША ВЪ РОЛИ ГАМЛЕТА.

Спектакль 15 февраля.

Афиша 14-го февраля привела насъ въ нѣкотораго рода удивленіе. Дебютаптъ, въ концѣ сезона и въ роли трудной для исполненія, въ роли Гамлета, — вотъ что поразило насъ неожиданно, тѣмъ болѣе, что этотъ дебютъ, какъ говорятъ, съ неба свалился, никто не ожидалъ, никто не думалъ при послѣднихъ представленіяхъ текущаго сезона встрѣтиться съ такою громадпою повостію. Гамлетъ и дебютаптъ — «какъ страшно за человѣка». Гамлетъ и дебютаптъ, какъ смѣло для начинающаго театральное поприще. Смѣло, истинно смѣло, повторяемъ мы, потому что мы видали многихъ истинно талантливыхъ артистовъ, весьма и весьма неудовлетворительно исполнившихъ роль Гамлета. Даже самъ нашъ знаменитый трагикъ В. А. Каратыгинъ не былъ тѣмъ Гамлетомъ, котораго создало воображеніе безсмертнаго Шекспира. Года два назадъ порадовалъ петербургскихъ любителей театра артистъ прекрасно, почти безупречно, даже можно сказать, идеально удовлетворительно создавшій роль Гамлета. Не пужно называть, кто этотъ артистъ, вы вѣрно сами догадаетесь: это тотъ Гамлетъ, который къ своей бенефисѣ въ февралѣ 1856 года угостилъ знаменитымъ Мадриномъ, атаманомъ разбойниковъ. А сколько другихъ актеровъ, державшихъ лялтыся передъ петербургскою публикою въ этой роли. Что стало съ ними, какъ они торжественно провалились! (выраженіе употребляемое въ мужскихъ учебныхъ заведеніяхъ при неудачныхъ отвѣтахъ экзаменуемыхъ на испытаніяхъ). Не называемъ ихъ, они пали, а лежачаго не бьютъ, гласитъ челоѣколюбивая русская пословица. — Что-то новыи дебютаптъ, вѣрно онъ надѣется на свои силы, если рѣшается передъ публикой явиться въ такой роли? Вотъ мысли, съ которыми 15-го февраля мы вошли въ залу Александринскаго театра.

Наружность дебютапта весьма представительна, хороши ростъ и хорошее сложеніе корпуса, внятпый голосъ, правильное и ясное произношеніе словъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ почти вѣрная декламация. Эти данныя расположили публику въ пользу дебютапта, котораго при появленіи ободрили, какъ начинающаго, поощрительнымъ рукоплесканіемъ и вызовами во время представленія (за сцену съ матерью) и послѣ окон-

чанія трагедіи. Первый вызовъ былъ вполне заслуженный, послѣдніе, 8 или 9 разъ, по моему мнѣнію, черезъ чуръ излишними; но что дѣлать: таковы привычки большей части посѣтителей Александринскаго театра, они очень снисходительны и любятъ громко ясно выражать свою признательность артистамъ, которые, кажется, привыкли къ такимъ почестямъ и не всегда придаютъ имъ надлежащую цѣну, а иногда даже не сознаютъ, когда они вполне были достойны вызова. Послѣ немногихъ словъ, сказанныхъ нами о дебютантѣ, намъ не много приходится прибавлять о немъ. Но первому дебюту вообще судить трудно, а по дебюту въ роли Гамлета—почти невозможно. Роль эта такъ трудна и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ извѣстна, что дебютантъ исполняющій ее не можетъ выказать своихъ собственныхъ достоинствъ, а волей не волей впадетъ въ подражаніе тѣмъ извѣстнымъ артистамъ, которыхъ видѣлъ въ роли Гамлета. И. г. Котоминъ не могъ избѣжать этой бѣды; во многихъ мѣстахъ было замѣтно сильное подражаніе В. А. Каратыгину, мѣстами удачное, а болѣею частію неудачное. Пусть насъ называютъ оригиналами, но мы предпочитаемъ маленькій оригинальный хорошенькій эстампъ довольно вѣрной копіи съ знаменитой картины. Вотъ почему мы не позволяемъ себѣ произнести окончательное мнѣніе о талантѣ г. Котомина по представленію 15-го февраля. Пусть онъ явится въ другихъ роляхъ, болѣе легкихъ, гдѣ у него будетъ болѣе самобытности, и потому его руки, такъ сказать, а вмѣстѣ и самъ онъ будутъ не связаны, и его не увлечетъ желаніе подражать кому либо. Не время теперь объявлять нашу мысль, что вообще дебютанты для перваго знакомства съ публикой, въ видахъ своей собственной пользы, должны стараться играть, если возможно, въ новыхъ или мало игранныхъ, такъ сказать, не изношенныхъ пьесахъ. Но мы сильно стоимъ за эту мысль и, можетъ быть, когда нибудь побесѣдуемъ о ней съ нашими читателями. Противу нашего мнѣнія могутъ возразить многіе, что трагедія Гамлетъ представляетъ артисту, олицетворяющему этого датскаго принца, большой просторъ или разгулъ. Есть гдѣ расхотѣться; всѣ прочія роли въ трагедіи малы, и потому Гамлетъ, такъ сказать, не сходитъ съ театральнаго помостка. Это правда, но и въ этомъ есть своя невыгода: новичка-артиста эта роль утомляетъ и потому при большомъ даже талантѣ, роль Гамлета вполне почти не можетъ быть исполнена совершенно удовлетворительно. Мочаловъ, Каратыгинъ и Максимовъ 1-й въ роли Гамлета подтверждаютъ наше мнѣніе, у каждаго изъ нихъ были мѣста въ роли превосходно переданные и нѣсколько такихъ, гдѣ публика была справедливо недовольна исполненіемъ. У г. Котомина болѣе всего, какъ мы уже намекнули, удалась сцена свиданія съ матерью; въ этой сценѣ не было замѣтно подражанія, напротивъ было видно, что дебютантъ хотѣлъ быть самобытнымъ; во всѣхъ прочихъ сценахъ замѣтно было подражаніе. Мы не хотимъ говорить сегодня о брошенныхъ намъ въ глаза недостаткахъ дебютапта: у кого нѣтъ ихъ, по отлагая эту скучную обязанность до большаго знакомства съ г. Котоминымъ, не можемъ умолчать, что онъ напрасно и довольно часто прибѣгаетъ къ вскрикиваніямъ, цѣлотораго рода завываньямъ голоса, этимъ ста-

рымъ уловкамъ старинной декламации. Впрочемъ, можетъ быть, г. Котоминъ и правъ: въ этихъ то мѣстахъ роли ему особенно аплодировали любители трагедіи Гамлетъ, биткомъ наполнившіе залу Александринскаго театра, большая часть которыхъ, какъ мы замѣтили, 15-го февраля, порядочно—таки скучала во время хода пьесы, и съ нетерпѣніемъ ожидала начала, почти неизмѣнно слѣдующаго за сею трагедіею водевиля: Купцы.

Гг. Сосницкому, Орловой и Самойловой скажемъ спасибо за добросовѣстное выполненіе павшихъ на ихъ долю ролей, о прочихъ же, во избѣжаніе зла, умолчимъ.

Не знаемъ, увидимъ ли въ нынѣшнемъ сезонѣ г. Котомина въ другой какой-либо роли, но, желая ему успѣха на избранномъ имъ поприщѣ, поболѣе самобытности въ игрѣ, скромности при выборѣ ролей, и поздравляя его съ успѣшнымъ дебютомъ, что доказали рукоплесканія и вызовы, мы не можемъ принять на себя рѣшенія: быть или не быть ему замѣчательнымъ трагикомъ.

А. П.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ Н. В. Самойловой (17 февраля).

Афиша обѣщала любителямъ сценическаго искусства и почитателямъ таланта Н. В. Самойловой много разнообразнаго и интереснаго: изъ четырехъ новыхъ пьесъ одна — драматическое представленіе, другая — оперетка, третья — водевиль, въ составленіи котораго участвовалъ извѣстный всѣмъ писатель графъ Соллогубъ, и наконецъ четвертая — сцена-попури, передѣланная съ французскаго; кромѣ того Славянская пляска знаменитой русской танцовщицы г-жи Надежды Богдановой, двѣ мазурки извѣстнаго пианиста Ант. Гр. Коптекаго, сцены г. Горбунова, наконецъ маскарадъ съ музыкой, пѣніемъ и плясками. Всѣ эти упомянутыя имена песомнѣнно обѣщали публикѣ дѣйствительное удовольствіе и никакъ не могли обмануть ея ожиданія; потому она наполнила театръ съ низу до верху. Имя г-жи Самойловой у насъ одно изъ почетныхъ артистическихъ именъ: она сдѣлалась любимцею публики своею отчетливою игрою въ комедіяхъ и водевиляхъ, своимъ вкусомъ и наконецъ приятнымъ пѣніемъ, которое составляетъ всегда не маловажное достоинство въ актрисѣ; на сценѣ она непринужденна, развязна, ловка и никогда не уронитъ достоинства роля а напротивъ всегда съумѣетъ въ ней найти какой-нибудь интересъ, чтобы поддержать ее; въ ея лицѣ и самыя наивныя дѣвушки, и кокетки, и болтушки, равно являются естественными и живыми лицами. Публика вполне оцѣнила талантъ г-жи Самойловой и постоянно выказываетъ ей свое искреннее расположеніе.

На этотъ разъ мы не скажемъ, что бенефисная афиша обманула наши ожиданія, нѣтъ, много пріятнаго въ этотъ вечеръ мы видѣли и слышали на сценѣ и изъ оркестра, но нельзя не замѣтить, что первая пьеса нѣсколько повредила общему впечатлѣнію отъ бенефиса — это *Осада русской крепости Чирахъ Лезгиами въ 1819 году*, драматическое пред-

ставленіе, сочи. Анца. Конечно, она назпачена была для съѣзда, и вѣлость ея еще не составила бы большой бѣды, если бы вся она ограничилась только однимъ актомъ, но два акта уже сначала утомили вниманіе зрителей, такъ что нѣкоторые изъ нихъ, вспомнивъ скуку предъидущихъ бенефисовъ, испугались такого непріятнаго повторенія и махнувъ рукою, оставили свои мѣста, не дождавшись конца втораго акта: они думали, что и всѣ прочія піесы будутъ такого же разбора. Но смѣемъ сказать, что они потеряли многое, не досидѣвъ до конца спектакля. Не будемъ разбирать этой піесы, потому что въ ней рѣшительно не находимъ никакого интереса.

Въ слѣдующей за тѣмъ піесѣ, главную роль исполняла бенефициантка. Оперетка или скорѣе драма-водевиль *Отцовское завѣщаніе*, передѣлана изъ французской піесы, которая называется, сколько припомню: *Le mariage au tambour*. (Барабанамъ въ бенефисѣ г-жи Самойловой досталось почти столько же работы, сколько въ «Сѣверной Звѣздѣ» Мейербера).

Вотъ сюжетъ піески въ самыхъ короткихъ словахъ:

Въ одной французской деревнѣ постоитъ солдатъ; между ними красивый юноша Морисъ (г. Малышевъ) и сержантъ Дюпре (г. Григорьевъ). Внучка хозяйки того деревенскаго дома, гдѣ отведена квартира Морису—молоденькая дѣвушка Жанетта (г-жа Самойлова), влюблена въ солдата-красавца, который сколько наружностью, столько же и скромными, благородными манерами отличается отъ своихъ товарищей.

Но вотъ полкъ выступаетъ въ походъ. Изъ любви къ этому юношѣ, даже не слыхавъ еще отъ него признанія во взаимности, не переговоривъ съ нимъ, потому что онъ ушелъ, не простясь — Жанетта рѣшается покинуть родной кровъ, свою бабушку, нѣжно ею любимую, и слѣдовать за полкомъ въ качествѣ маркитантки. Этимъ кончается первое дѣйствіе.

Во второмъ — сцена въ лагерѣ на берегахъ Рейна. Хорошенькая веселая маркитантка, столько счастливая въ глубинѣ души тѣмъ, что теперь неразлучна со своимъ Морисомъ, служить поводомъ безпрестанныхъ ссоръ между солдатами. Чтобъ положить этому конецъ — капитанъ приказываетъ маркитанткѣ тотчасъ же, сію же минуту, при немъ, капитанѣ, и при другіихъ свидѣтеляхъ избрать себѣ мужа. И сержантъ (уже не молодой) плѣненъ маркитанткой, и цѣлая толпа другихъ обожателей вздыхаютъ по ней; но она выбираетъ, конечно, Мориса. Опъ, вмѣсто того, чтобъ обрадоваться, тяжело опечаленъ, грустенъ. Но выборъ сдѣланъ, надо повиноваться волѣ начальства и вотъ, подъ барабанный бой, сержантъ Дюпре — *peups volens* — соединяетъ руки будущихъ супруговъ. Вотъ свадьба по барабану. При первомъ же разговорѣ наединѣ съ своей невѣстой или женой, Морисъ признается ей, что онъ ее не любитъ. Несчастливая дѣвушка видитъ, что она ошибкой припяла дружбу Мориса за нѣжное расположеніе. Морисъ объясняетъ и другую, роковую для него тайну, — онъ не простой солдатъ, онъ графъ, по политическимъ обстоятельствамъ скрывающийся въ полку подъ чужимъ именемъ. Между тѣмъ въ полку есть уже сомнѣніе на счетъ Мориса. Чтобъ избѣгнуть преслѣдованія, ему остается одно средство: въ платьѣ крестьянина убѣжать изъ лагеря и переправиться черезъ Рейнъ.

Но и объ этомъ догадались. На почъ поставленъ караулъ, чтобъ стеречь бѣглеца.

Маркитантка привлекаетъ прежде на свою сторону — сержанта, который оказывается (какъ всегда во французскихъ мелодрамахъ) на всю жизнь связаннымъ съ судьбою семейства молодого графа. (Отецъ сержанта служилъ въ замкѣ старыхъ графовъ и всѣмъ обязанный своимъ благодѣтелямъ, завѣщалъ сыну до послѣдней капли крови стараться быть полезнымъ графскому семейству; вотъ отчего заглавіе піесы: *Отцовское завѣщаніе*). Изъ такихъ побужденій и изъ любви къ маркитанткѣ, которая теперь свободна, и по дружбѣ къ сержанту, согласна выйти за него замужъ, сержантъ участвуетъ въ комплотѣ для спасенія Мориса.

Когда наступаетъ часъ его побѣга, маркитантка подпаваетъ караульныхъ, Морисъ благополучно скользитъ мимо ихъ и перебирается за Рейнъ, а сержантъ, для виду, стрѣляетъ по немъ когда онъ уже въ безопасности, и объявляетъ, что несчастный застрѣленъ и утопленъ въ рѣкѣ.

Умная, отчетливая игра бенефициантки придавала много занимательности этой піескѣ, съ сюжетомъ счастливо-задуманнымъ, но развитымъ довольно слабо.

Такъ какъ г-жа Самойлова весьма ловко владѣетъ своимъ пріятнымъ голосомъ и развила въ себѣ вокальныя способности до такой степени, что при своемъ драматическомъ талантѣ можетъ съ большимъ успѣхомъ исполнять главныя роли въ небольшихъ комическихъ операхъ, то эта музыкальная сторона дарованій г-жи Самойловой вызываетъ на сцену Александринскаго театра такія піески, гдѣ на ея долю достается много пѣнія.

Талантливый и опытный капельмейстеръ и композиторъ В. М. Кажинскій, конечно, не пропускаетъ ни одного случая, чтобъ выставить пѣніе г-жи Самойловой съ самой блестящей стороны. Опъ нарочно для нея пишетъ много нумеровъ музыки—и всегда очень мило, съ большимъ вкусомъ, и съ полнымъ знаніемъ дѣла...

Такъ и въ этой опереткѣ, гдѣ поетъ почти одна г-жа Самойлова. Музыка тутъ не вся вновь сочинена, а составлена изъ піесъ разныхъ композиторовъ; но всѣ нумера обработаны и оркестрованы г. Кажинскимъ.

Въ первомъ актѣ между прочимъ г-жа Самойлова исполнила мазурку г. Антопа Контскаго, и своею ясною декламациею, изящною фразировкою передала эту свѣжую, граціозную вещь въ самомъ счастливомъ свѣтѣ. Строгий музыкальный критикъ могъ бы найти, пожалуй, что мазурка, съ такимъ опредѣленнымъ польскимъ характеромъ, не совсемъ подъ стать пѣнію французской крестьянки, но вѣдь это не въ самомъ дѣлѣ «опера» — а полу-водевиль, точно какъ и г-жа Самойлова, при всемъ умѣньѣ, и при всей музыкальности, не настоящая пѣвица для большой, собственно-оперной сцены. Вообще прелестная, полная жизни мазурка г-на Контскаго весьма понравилась публикѣ, по требованію которой она и была повторена.

Въ дѣсени, подъ которую маркитантки подпаваетъ караульныхъ, г. Кажинскій весьма ловко воспользовался вакхической аріей (*Brindisi*) изъ «Сиварда Саксонскаго»;

оркестровое развитіе мотива въ мелодраматическихъ сценахъ во время побѣга Мориса, также и въ концѣ 1-го акта, обличаютъ много таланта и знанія.

Объ искусствѣ г-жи Богдановой нельзя говорить безъ увлеченія: о ней или надо говорить много или молчать отъ удивленія: въ нѣсколько словъ нельзя вмѣстить то чувство, которое она возбуждаетъ въ насъ своими танцами.

Одноактный водевиль *Горбунъ*, соч. графа Соллогуба и Вердеревскаго, разыгранъ очень живо. Самъ по себѣ онъ представляетъ веселенькую и занимательную піеску, которая можетъ съ успѣхомъ долго держаться на сценѣ, хотя и составлена по французской выкройкѣ.

Возвращеніе разбогатѣвшихъ дядюшекъ изъ Индіи дало основаніе многимъ водевилямъ, писаннымъ для европейскихъ театровъ. Наши авторы сдѣлали нѣкоторую варіацію, обогативъ въ Индіи не дядюшку, а племянника, и заставивъ его возвратиться къ дядѣ, у котораго двѣ молоденькія дочери. Но такъ какъ авторы и сами знали очень хорошо, что въ Россію не возвращаются изъ Индіи, по той простой причинѣ, что туда никто не ѣздитъ изъ Россіи, то они придумали сдѣлать нѣсколько правдоподобную обстановку, назвавъ дядю обрусѣвшимъ Нѣмцемъ, одесскимъ негодіантомъ: если Русскіе не ѣздятъ въ Индію, то отъ чего-жъ не ѣздитъ туда Нѣмцамъ, къ которымъ имѣетъ честь принадлежать и племянникъ, заставивъ дѣйствовать Нѣмцевъ, авторы нашли въ этомъ еще и другую выгоду: у Нѣмцевъ не возбраняется жепиться на двоюродныхъ сестрахъ, что представляетъ основаніе также многимъ не русскимъ водевилямъ; а возвратившемуся изъ Индіи горбату племяннику необходимо было жепиться на одной изъ своихъ сестрицъ, обрусѣвшихъ Нѣмокъ, безъ чего онъ не нашель-бы удобнаго случая обнаружить, что горбъ его поддѣльный, заключающій огромныя богатства, нажитыя въ Индіи, что всѣ они обращены въ этотъ неприятный излишекъ для всѣхъ жениховъ съ цѣлью въ первыхъ скрыть ихъ отъ алчныхъ взоровъ враговъ, а во вторыхъ испытать сестрицъ, которая изъ нихъ достойнѣе стать его женою и видѣть у своихъ ногъ сокровища, такъ хитро спрятанныя; а безъ всего этого не могло быть и водевиля. Современные наши водевилисты находятъ себѣ пищу и на русской почвѣ; здѣсь для нихъ настоящій черноземъ, дающій обильный кладъ—лицо поэта, изъ котораго, бѣдняжки, можно дѣлать самыя забавныя каррикатуры: надо же чѣмъ нибудь смѣшнить. Такая карриатура является и въ водевилѣ *Горбунъ*: здѣсь бѣдный поэтъ, названный *мѣстнымъ поэтомъ*, *Трикопоромъ Аполлоновичемъ*, смѣшнить даже своимъ именемъ, которое ни какъ не дается племяннику, переходя въ разныя другія. Но этотъ русский мѣстный поэтъ въ водевилѣ сдѣлалъ одну *очень старую* штуку, которую тоже надо назвать французскою: вмѣсто своихъ ярыхъ стиховъ онъ отдалъ на чтеніе письмо, очень для себя не выгодное, отъ чего, какъ и слѣдуетъ, остался въ дуракахъ.... Конечно, очень хотѣлось бы, чтобы наши водевили составлялись на другихъ основаніяхъ, пусть цѣлыми компаніями—это ничего: они пейдутъ въ счетъ литературныхъ произведеній; но за немнѣніемъ ихъ будемъ довольствоваться и такими, если въ нихъ есть живость, веселая шутка, приличіе, въ чемъ нельзя отказать разбираемой

нами піесѣ. Она даже удобна для домашняго театра, если дѣйствующихъ лицъ не можетъ затруднить пѣніе куплетовъ. Гг. Каратыгинъ, Максимовъ 1-й и Алексѣевъ, г-жи Оедорова и Подобѣдова разыграли ее очень живо и съ большимъ согласіемъ. Особенно были интересны женскія роли, да кажется и авторы обратили на нихъ болѣе вниманія. Представить дѣвушку, увлекающуюся поэзіей и въ то-же время противорѣчащую своему поэтическому бреду, лишь только дѣло дойдетъ до дѣйствительности въ жизни—мысль счастливая и не для водевиля; здѣсь уже есть идея, дающая интересъ роли; черезъ нея является живою и интересною и роль ей противоположная.

Въ сценѣ-попури *Беззаботная*, въ лицѣ бенефициантки забавила насъ своей милой болтовней модистка, которой дали сроку только нѣсколько минутъ на перешивку платья... Вътрешняя Француженка безпрестанно забываетъ свою работу, увлекаясь прошедшимъ, настоящимъ и будущимъ, ловить мухъ, танцуетъ, болтаетъ до тѣхъ поръ, пока не прошелъ срокъ, а работа далеко не кончена... Здѣсь г-жа Самойлова была очень мила. Къ этой сценѣ г. Кажинскій написалъ премиленькую музыку.

Забавилъ также публику г. Горбуновъ въ *Комедіи на станціи*. Онъ недавно пріѣхалъ къ намъ изъ Москвы и это былъ его третій дебютъ; искусство его состоитъ въ умѣннн разсказывать народныя сцены изъ нѣсколькихъ лицъ и придавать каждому изъ нихъ свойственный ему характеръ. Здѣсь онъ въ самомъ дѣлѣ неподражаемъ: каждое лицо обрисовывается у него рѣзко и характеристично, особенно если представляются только двое разговаривающихъ; при бѣльшемъ числѣ лицъ, голосъ ихъ дѣлается нѣсколько патянутый и не совсемъ естественный. Разсказывать всѣ эти сцены нельзя, нужно ихъ слышать только изъ устъ самаго г. Горбунова.

Въ заключеніе спектакля, вмѣсто обыкновеннаго дивертисемента на афишѣ обозначенъ *Маскарадъ*, въ которомъ мы слышали прекрасную игру г. Дено на двухъ инструментахъ, по очередно, то — на корнетъ à piston, то на скрипкѣ (!) въ піескѣ, которая называется *les grelots de la Folie, grande Polka-Carnavalesque*, и забавный *Чужонскій дуэтъ* г. Самойлова и г-жи Самойловой. Но афишѣ долженъ былъ пѣть малороссійскую пѣсню г. Петровъ и танцовать трепака г. Рупини съ г-жею Марковою, но перваго мы не слышали, а вторыхъ не видали...

Публика во все время принимала бенефициантку съ увлеченіемъ, что она и заслуживала. Пожелаемъ же ей успѣховъ и на будущее время.

ТЕАТРАЛЬ.

КІЕВСКІЯ ЗАМѢТКИ.

(Кіевск. Губ. Вѣдом.).

Императрица Екатерина II, въ письмѣ своемъ къ доктору Циммерману въ 1787 году, изволила написать: «Под-

мно *Кіевъ имѣтъ романческіе виды...* *) и дѣйствительно, куда не бросишь свой взглядъ, вездѣ встрѣтишь живописные виды. Кіевъ, по своей обширности и разбросанымъ частямъ города не можетъ быть въ совокупности снятъ, на одномъ листѣ бумаги, ни однимъ художникомъ, какъ-бы онъ не былъ увѣренъ въ своей кисти и познаніяхъ. Каждый уголь улицы, всякая незначительная возвышенность представляетъ прелестный видъ.—Ни мало удивляетъ меня, отчего до сихъ поръ никто изъ кіевскихъ художниковъ не составилъ *альбомъ Кіевскихъ видовъ?*... Кому бы пріятно бы было, имѣть у себя, всегда подъ рукою, изображенія нашего Новаго Іерусалима?... Кто изъ жителей Закавказскаго Края, Восточной и Западной Сибири, не пожелалъ бы взглянуть, хотя на бумагѣ, на священные мѣста, на матеръ градовъ русскихъ?... Кіевъ съ каждымъ днемъ становится лучше, ежегодно прибавляются новыя зданія, одно другаго живописнѣе и архитектурнѣе: гдѣ были ничтожныя дачуги, на тѣхъ мѣстахъ воздвигаются губернскія присутственныя мѣста, гдѣ была заросшая бурьяномъ и крапивникомъ березовая роща (Шулявщина), тамъ строится Кіевскій Владимірскій корпусъ, гдѣ были древніе валы, насыпанные Татарами, тамъ теперь воздвигается великолѣпное, изящное, театральное зданіе, которое будетъ окончено въ июнѣ мѣсяцѣ сего года. Оно будетъ состоять изъ трехъ ярусовъ ложъ (четвертый ярусъ галлерей), 350 креселъ, амфитеатра, партера, бучета, дамской залы, 18-ти гардеробныхъ и фойе. Полъ новаго театра будетъ подъемный, для соединенія сцены съ партеромъ на случай баловъ и маскарадовъ.—Пока зданіе новаго театра будетъ окончено, нашъ театръ на Подолѣ ежедневно даетъ представленія. Они состоятъ: изъ русскихъ, польскихъ и малороссійскихъ піесъ и балетовъ; послѣдніе безъ сомнѣнія, много потеряли за отсутствіемъ д-цы Терезы Ризы, танцовщицы Вѣнскаго театра. Риза занимала лучшія роли въ балетахъ, и не знаемъ, кто теперь будетъ выполнять легкую Жизель или полоумную Мимали?... Д-ца Котулинская не имѣетъ той граціи, и легкости, которыя мы привыкли видѣть въ даровитой Ризи! Но мы надѣемся, что д-ца Новаковская, при дальнѣйшемъ развитіи своего таланта и при своей пріятной наружности, будетъ украшеніемъ кіевского балета.

Русская драматическая труппа, находясь подъ управленіемъ новой дирекціи, много поправилась и можно безошибочно сказать, что въ провинціи рѣдко бываетъ подобный составъ актеровъ и актрисъ. Въ теченіи настоящаго сезона, было болѣе 50-ти дебютовъ, но я могу указать только на дебюты гг. Яковлева, Бушено, Славскаго и Никитина, артиста Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ. Г. Никитинъ занимаетъ первое мѣсто, какъ по своему таланту, такъ и по занятію ролей; его ампуа: молодыхъ людей повѣсь и племянниковъ, которые надуваютъ своихъ дядей. Онъ обладаетъ прекрасной манерой, дикціей, умѣнѣемъ читать стихи и прозу; въ игрѣ его нѣтъ натяжекъ, всегда развязенъ и ловокъ.—При твердомъ изученіи ролей и знаніи русскаго языка, всегда отъ начала до конца вѣрно

передаетъ настоящій смыслъ піесы, совершенно понимая автора.—Какъ жаль, что этотъ рѣдкій талантъ имѣетъ свои недостатки, но и солнце не безъ пятенъ—мой совѣтъ какъ юношѣ (г. Никитину 19 лѣтъ) при патетическихъ и экспромтныхъ сценахъ, не раскрывать такъ сильно ротъ, это много вредитъ ему и въ послѣдствіи сдѣлается необходимою привычкою. Отбросивъ это, со временемъ г. Никитинъ, не только въ провинціи, но и въ столицѣ займетъ не послѣднее мѣсто.

Актрисъ у насъ много, но я могу сказать только о г-жѣ Кравченковой, безспорно первой актрисѣ, и вновь поступившей въ нашу труппу на ампуа старухъ, г-жи Яшульгъ. Въ игрѣ ихъ видна любовь къ сценическому искусству, изученіе ролей составляетъ не малое достоинство, и онѣ за лучшее считаютъ запятыся ролью, нежели кидать свои взоры въ логи и на будку суфлера, который въ нашей труппѣ весьма замѣтный членъ, обладающій прекраснымъ баритономъ.

Недавно прибыла къ намъ изъ Петербурга г-жа Баранова: дебютъ ея былъ въ фантазіи Куликова «Весною». Роль наивной Юліи была исполнена ею артистически.—Талантъ у ней обширный, и, при обладаніи хорошимъ органомъ, чистымъ русскимъ языкомъ, пріятной паружностью и облагороженной манерѣ, занимаетъ у насъ не послѣднее мѣсто. Ампуа г-жи Барановой, какъ видно въ драмахъ, но не въ водевиляхъ; она хорошо читаетъ стихи, но не можетъ пѣть.—Января 31-го, назначенъ бенефисъ г-жи Барановой, онъ будетъ состоять: изъ драмы въ 5 дѣйствіяхъ «Демонъ», водевиля «Невѣста изъ провинціи», комедіи «Капризница» и дивертисемента. Спектакль этотъ пожертвовать ею въ пользу бѣдныхъ. Прекрасный выборъ піесъ и благотворительное назначеніе ручаются, что театръ будетъ полонъ.

Открылись контракты, удовольствій бездна: маскарады, балы, пикники, концерты, панорамы; ихъ три, но особенное обращаетъ на себя вниманіе панорама г. Бокельмана, на Подолѣ; особенно въ ней замѣчательно *Путешествіе по Америкѣ*. Картина эта, посредствомъ особеннаго механизма, вращается предъ глазами и зрителю кажется, что онъ ѣдетъ на пароходѣ. Словомъ, его панорама превосходна, и я, рекомендуя, ее увѣренъ, что никто изъ жителей въ Кіевѣ ничего подобнаго въ этомъ родѣ не видалъ.—Дабы познакомить читателей нашей газеты съ общественной жизнью и контрактной атмосферой, я избралъ текстъ «Кіевскія замѣтки», которыя по возможности, буду стараться излагать во всей подробности, не упуская изъ виду ничего, что можетъ быть интереснымъ для нашихъ читателей.

А. Ю.

г. Кіевъ, 1856 года.

*) Краткое описаніе Кіева, соч. М. Берлинскаго, 1820 г.

НѢМЕЦКІЙ ТЕАТРЪ

въ С. ПЕТЕРБУРГѢ.

Отчетъ за январь.

(Окончаніе).

Послѣднимъ представленіемъ въ январѣ мѣсяцѣ, въ бенефисъ Режиссера Нѣмецкой сцены, г-на Гемузеуса, была волшебная сказка съ пѣніемъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ: *Der Bauer als Millionair, oder: das Mädchen aus der Fespwelt*,» сочиненіе бывшаго пѣкогда любимцемъ Вѣнской публики, комика и директора тамошняго національнаго театра, — Раймунда.

Всѣ піесы этого вдвойнѣ талантливаго сочинителя основаны преимущественно какъ на мѣстныхъ характерахъ, такъ и на нравоченіяхъ, скрывающихся подъ аллегорическими лицами и дѣйствіями.

Фей Лакримоза (Плачевная), по увлеченію къ одному прекрасному смертному (члену труппы волтижеровъ), вступила съ нимъ въ бракъ, безъ соизволенія царицы своей. Два года блаженствовала она и плодомъ этого союза была прекрасная дочка. Но, увы! блаженство никогда не бываетъ прочнымъ! Красавецъ волтижеръ сломалъ себѣ шею при отчаянномъ салтамортале, а Лакримоза, воротившаяся въ свой облачный дворецъ, была призвана къ грозной повелительницѣ. «Ты преступила наши законы, и должна быть наказана! Отвези свою дочь къ бѣдняку, пусть она испытаетъ нищету и горе, и только тогда она будетъ тебѣ возвращена, когда до наступленія 21-го года ея жизни, она не будетъ знать зависти, и выйдеть замужъ за подобнаго ей, и любимаго ею, бѣдняка. Но когда подобный бракъ до того срока не состоится, то ты останешия на вѣки разлучена съ нею!».

Повелѣніе исполнилось. Лакримоза, подъ видомъ умирающей нищенки, отдала свою дочь, Марію, одному малолетнему бѣдливѣшему крестьянину, Фортунату Вурцелю, который, полюбивъ отъ души малютку, воспринимаетъ ее какъ родное свое дитя. Проходятъ годы за годами; молодой Вурцель сталъ пожилымъ, а пріемышъ его, малютка, превратилась мало по малу въ рослую красавицу, влюбленную въ молодаго, и столь же бѣднаго рыбака Карла, и любимую имъ взаимно. Кажется, все идетъ ладно,—по вдругъ настаетъ бѣда!

Демонъ Зависти требуетъ руки Лакримозы, и получивъ отказъ, клянется мстить ей, помѣшать благополучному исходу срока разлуки матери съ дочерью. Для этого посылаетъ онъ Фортунату несмѣтное богатство, исполняя при томъ душу его всею жестокостію и всѣмъ эгонзмомъ, свойственнымъ людямъ, которые, не получивъ образованія, вдругъ богатѣютъ. Фортунатъ предается разгульной жизни, и убѣдясь во всемогуществѣ злата, рѣшаетъ, что Марію никогда не бывать за бѣднымъ рыбакомъ Карломъ, а выдти за такого же мильонщика какъ онъ самъ.

Въ этомъ отчаянномъ для Маріи положеніи, наступаетъ роковой срокъ испытанія ея. Мать, Фей Лакримоза, сзываетъ всѣхъ своихъ родныхъ и друзей, фей и волшебниковъ, и проситъ ихъ помощи противъ пагубныхъ для нея и дочери происковъ демоновъ Зависти и брата его, духа Ненависти. Всѣ обѣщаютъ свое содѣйствіе, а двоюродный братъ Лакримозы, молодой швабскій магикъ, отрягается быть путеводителемъ Карла.

Для этой цѣли приводитъ онъ его во дворецъ крестьянина-миллионщика, но Фортунатъ, разозлившись за эту дерзость, клянется, что тогда только отдастъ Марію за Карла, когда время пойдетъ назадъ; когда онъ самъ преждевременно сдѣлается дряхлымъ старикомъ; когда богатство ему до того надоѣдетъ, что онъ его проклянетъ; и когда онъ наконецъ увидитъ себя выпущеннымъ, для дневнаго своего пропитанія, заняться самымъ скуднымъ ремесломъ. Вслѣдъ за тѣмъ онъ выгоняетъ изъ своего дома Марію, которая у порога падаетъ безъ чувствъ; но высшій міръ принимаетъ ее подъ свое покровительство, и посланный гешій, силою тайнаго влеченія, уводитъ ее отъ жилища порока и эгонзма, въ долину, обитаемую богинею Довольствія, которая нарѣкая ее сестрою своею, обѣщаетъ ей соединить ее съ возлюбленнымъ.

Между тѣмъ Фортунатъ Вурцель даетъ пиры за пирами и мы видимъ его въ компаніи обѣдалъ и голодныхъ поэтовъ, восхваляющихъ его умъ и великодушіе. Но поздно уже: гости расходятся. Вдругъ бьетъ полночь, когда должно быть не болѣе 11-ти часовъ. Приходитъ Юность, въ видѣ мальчика, со свитою, и прощается съ нимъ, говоря, что довольно времени уже провели вмѣстѣ, и что пора разстаться имъ. Фортунатъ не въ духѣ; ему жаль лихой юности! Но удержать ее нельзя никакими средствами, и даже злато не помогаетъ! Юность уходитъ! *Бьетъ 11-ть часовъ, время пошло назадъ!* Фортунатъ ужасается! Стучится кто-то въ двери, да весьма сильно: это *Старость!* Фортунатъ приказываетъ не впускать, и запираетъ покрѣпче всѣ двери. Напрасно! Старости не впускать къ себѣ никто не въ силахъ! Ее гонять въ двери, она входитъ чрезъ окно! И точно, трещитъ окно, падаютъ стѣны, и является Старость, дряхлый, предряхлый старичокъ, сторбившійся, сребровласый, весь закутанный по зимнему. «Здравствуй, любезный! Пришелъ я къ тебѣ, поселиться у тебя! Да присядь, ты усталъ, у тебя подагра въ ногахъ, хирагра въ рукахъ, ломота въ спинѣ да въ бокахъ, лихоманка трясетъ тебѣ, надѣнь поскорѣ теплый плафрокъ, напейся ромашки да микстуръ! Привыкай, дружокъ, ко мнѣ!» И бѣдный Фортунатъ при каждомъ новомъ прикосновеніи къ нему Старости, все болѣе и болѣе дряхлѣетъ, ноги у него подкосились, колотья и кашель его душатъ, наконецъ, о ужасъ! вмѣсто черныхъ изобильныхъ его кудрей въ одинъ мигъ является лысина, покрытая рѣденымъ серебромъ!—Старость хохочетъ хриплымъ голосомъ и уходитъ. Плачетъ бѣдный Фортунатъ, а слуги его, дрожавшіе бывало предъ мощней его рукою, издѣваются надъ трясущимся старичкомъ! *И проклинаетъ онъ свое богатство, и всѣ дары Зависти.* Громовой ударъ! все кругомъ исчезаетъ: Фортунатъ, оставшійся дряхлымъ старикомъ, опять у своихъ коровъ и овецъ, у порога ста-

рой хижины! Свершилась важная половина условій соединенія Маріи съ Карломъ.

Демонъ Зависти въ отчаяніи; но Зависть немощна сама по себѣ; и вотъ родной его братъ, демонъ Ненависти, изобрѣтатель всѣхъ злыхъ замысловъ, спѣшитъ къ нему на помощь, и отряжая одного изъ слугъ своихъ, Обманъ, заманиваетъ Карла въ храмъ богатства, гдѣ выставлены кегли ложнаго счастья. Всякій, внеся одинъ только гульденъ, получаетъ дозволеніе выкатить по одному шару (намекъ на *lotterien*): если кто уронитъ всѣ 9 кегель, тотъ дѣлается обладателемъ ложнаго счастья въ видѣ волшебнаго перстня; если же нѣтъ, то опъ лишается жизни. По расчету Ненависти, и въ томъ и въ другомъ случаѣ, Карлъ долженъ быть потерянь для Маріи. Карлъ отдаетъ сторожу кегель счастья послѣдній свой гульденъ: па что ему жизнь, если ему нельзя обладать Маріею, но при богатствѣ, Фортунатъ не откажетъ ему въ рукѣ возлюбленной. Онъ бросаетъ шаръ, и о чудо! всѣ 9 падаютъ!

И вотъ Карлъ страшный богачъ! Но увы! Демонъ Ненависти сдѣлался управителемъ его дома. Еще однако же душа его не очерствѣла, опъ помнитъ любовь свою и летитъ на крыльяхъ нетерпѣнія въ городъ, гдѣ надѣется найти Фортуната и свою Марію. Въ его отсутствіи, во дворецъ созданной волшебною силою перстня, приходятъ Марія и Довольство, въ видѣ крестьянокъ, въ сопровожденіи Амура. Ихъ встрѣчаютъ демонъ Ненависти, слуга его, Обманъ, и не хотятъ пускать; но всемогущій богъ любви своею стрѣлою поражаетъ демона Ненависти, который, въ слѣдствіе того побѣжденный красотою пришельцевъ, ведетъ ихъ во дворецъ. Является обѣдѣвшій старичокъ Фортунатъ: безъ средствъ, и безъ силъ, ему осталось для скуднаго пропитанія одно только ничтожное ремесло собирателя золы. *Послѣднее условіе*. На зовъ его «an Aschen! an Aschen! (по вѣпскому выговору), т. е. «Зола! зола!» является Довольство, которое, успокоивъ его и обнадеживъ лучшею будущаго, приказываетъ ему взлѣзть на крышу своей хижины, и выждать луча надежды.

За тѣмъ пріѣзжаетъ Карлъ изъ города: ни Маріи, ни Фортуната онъ не нашелъ; па что ему богатство! Но, о радость! у себя дома встрѣчаетъ онъ Марію, онъ спѣшитъ обнять ее; Довольство преграждаетъ ему приближеніе къ ней, требуя, чтобы опъ бросилъ свой перстень, мѣшающій *истинному счастью*. Карлъ не хочетъ, онъ зоветъ Марію къ себѣ въ объятія, по жезлъ Довольства коснулся сердца Маріи, видъ блеска отъ перстня пугаетъ ее до того, что она отталкиваетъ Карла отъ себя! И вотъ Карлъ, до роковаго срока еще, бросаетъ отъ себя пагубный перстень, а приближавшій демонъ Ненависти, узнавъ богиню Довольства, исчезаетъ! Является Лакримоза со всѣми друзьями и родственниками, а Марію и Карла, подъ покровомъ Довольства, соединяетъ Гименей у алтаря вѣчной любви. Въ то же самое мгновеніе кончаются также и мученія бѣднаго Фортуната, сидѣвшаго старичкомъ на крышѣ, какъ было приказано, и прикрикивавшего отъ времени до времени: an Aschen! an Aschen! Счастливое соединеніе любовниковъ

возвратило ему прежнее здоровье, и прежнюю веселость! Онъ радуется посѣщенію хижины его Довольствомъ, и доволенъ состояніемъ крестьянина!

Въ піесѣ собственно *одна* только главная роль, Фортуната, которую г. Заммтъ превосходно исполнилъ, и этимъ вполне доказалъ истину моего мнѣнія, что ему стоятъ только захотѣть, чтобы сдѣлаться первокласснымъ артистомъ. Въ особенности хорошъ былъ онъ въ сценахъ: прощанія съ Юностию, встрѣчи съ Старостию, и продавцемъ золы.

Марію играла г-жа Аннета Лагенгаунъ (для 2-го дебюта), и весьма не дурно. Движенія ея были довольно натуральны и граціозны; дикція правильна, хотя не совсѣмъ еще свободна; по это придетъ безъ сомнѣнія со временемъ. Такъ какъ г-жа Лагенгаунъ, сколько можно судить по двумъ ролямъ, не безъ врожденнаго таланта, и одарена воспримчивостью, и при томъ же руководительницею ея (кромѣ опытной ея матери, славившейся пѣкогда вѣрною своею игрою), бываетъ первая наша артистка па трагической части, г-жа Берндорфъ, то есть надежда, что она не перестаетъ постепенно совершенствоваться.

Г-нъ Шварцъ въ маленькой роли Старости былъ просто до того восхитителемъ, что стоитъ, *уже для него одного*, посмотреть эту піесу.

Г-жа Берндорфъ исполнила весьма благородно роль богини Довольства; па я позволяю себѣ замѣтить, что мнѣ кажется, неизлишне бы было придать лицу немощечко менѣ величія и па столько же болѣе улыбающагося выраженія, па томъ основаніи, что всякій, довольный своею судьбою человѣкъ, непременно улыбается!

Остальныя роли были также не дурно сыграны г-жами Орловскою и Гэферъ, и гг. Орловскимъ, Толлертомъ, Фихтмапомъ и прочими. Не въ обиду однакоже г. Фихтмапу будь сказано, что швабскій діалектъ ему не совсѣмъ удается, и походитъ гораздо болѣе па діалектъ совсѣмъ другаго племени.

Мнѣ жаль, что я вынужденъ, ради правды и любви къ искусству, сказать свое мнѣніе, что г. Брюнингъ совершенно ошибся въ созданіи роли Лоренца, камердинера Фортуната; начавшій сказано: Лоренцъ, *бывшій пастухъ*, нынѣ камердинеръ. Такимъ ли явился г. Брюнингъ? Или полагалъ онъ, что мужикъ, хотя бы самый умный, въ такое короткое время въ состояніи будетъ превратиться въ ловкаго, красиваго, столичнаго камердинера? Если это па дѣлѣ возможно, тогда я конечно не правъ!

Въ тотъ же вечеръ, 28-го января, публика была обрадована пріятнымъ сюрпризомъ. На афишѣ значилось, что въ заключеніе спектакля будетъ данъ дивертиссементъ, съ участіемъ въ ономъ артистовъ Итальянской оперы, а именно: любимца публики, г-на Тамберлика и г-на Дидо. Сначала вышелъ первый изъ нихъ, и съ обычнымъ своимъ

искусствомъ исполнилъ извѣстную арію изъ «Ломбардовъ» Верди. По окончаніи аріи, превосходный нашъ теноръ былъ *по нѣскольку разъ* вызванъ. Г. Дидо пропѣлъ французскую арію изъ оперетки Адана: «Швейцарская хижица» (Le Chalet). Его вызвали также одинъ разъ. За тѣмъ явился опять г. Тамберликъ, и не только спѣлъ, съ тѣмъ превосходствомъ и съ тѣмъ же успѣхомъ знакомый веѣмъ *мѣцкій* романсъ соч. Стигелли (die Thäne), но вызванный, съ прибавленіемъ клика «foa!» удивилъ всѣхъ наипрiятнѣйшимъ образомъ, исполнивъ съ рѣдкимъ выраженіемъ теплои, русской души, и почти съ безукоризненнымъ произношеніемъ очень миленькiй русскiй романсъ, соч. Н. А. Андреева (молодаго, но, какъ видно даровитаго дилетанта). Романсъ этотъ начипается словами: «Что ты душа дѣвица,» и недавно вышелъ изъ печати. Можно себѣ легко представить послѣдовавшій послѣ того бурный энтузіасмъ!—Вызовамъ г-на Тамберлика почти не было конца.

Спектакль заключился какимъ-то бессмысленно-шутовскимъ танцемъ, будто Евреевъ.

ЮРІЙ АРВОЛЬДЪ.

P. S. (14-го февраля). — Спѣшу исполнить прiятный долгъ, не только благодарности, но и справедливости. Я присутствовалъ вчера на третьемъ представленіи моей драмы, и съ удовольствіемъ замѣтилъ, что господинъ Орловскiй исполнилъ роль Вириха, какъ нельзя болѣе превосходно. Онъ дѣйствительно былъ тѣмъ поэтическимъ юношею, какимъ я воображалъ себѣ свое созданіе, онъ былъ чувствительнымъ, задумчивымъ, и пылкимъ *безъ всякой натяжки и эксцентричности!* Брагодарю г-на Орловскаго также какъ критикъ, потому что онъ доказалъ, что я не ошибся, и что, если только пожелаетъ, то, при огромныхъ своихъ средствахъ, онъ вполнѣ въ состояніи возбудить теплое къ себѣ сочувствіе не массы, а искреннихъ цѣнителей драматическаго искусства. Если аплодиссменты вчерашняго вечера и не были такъ шумны, громки, то въ замѣнъ они были по истинѣ задушевные, не съ высока, но изъ ложъ и изъ партера! Въ отчетъ за февраль мѣсяцъ мнѣ прiятно будетъ указать на столь же прекрасное выполненіе г-мъ Орловскимъ другой еще роли, а если я въ отношеніи къ нему былъ въ критикѣ своей взыскательнѣе чѣмъ въ отношеніи къ нѣкоторымъ другимъ артистамъ, то это собственно потому, что онъ по дарованію своему гораздо выше многихъ, и слѣдовательно критика въ правѣ гораздо болѣе требовать отъ него чѣмъ отъ другихъ.

Ю. А.

БЮГРАФИЧЕСКІЕ МАТЕРІАЛЫ.

(Окончаніе).

Говоря о Шушеринѣ, г. Аксаковъ безпрестанно касается и другихъ извѣстныхъ личностей, особенно Яковлева, Плавильщикова, Семеновой, Жоржъ. Прекрасно характеризуетъ Яковлева слѣдующая живая сцена, въ которой выведены также Дмитревскiй и Шушеринъ:

«Мнѣ случилось еще провести одинъ вечеръ у Шушерина съ Яковлевымъ; но въ этотъ разъ онъ былъ не одинъ, а вмѣстѣ съ Иваномъ Аѳапасьичемъ Дмитревскимъ, котораго я до тѣхъ поръ не видывалъ, да и послѣ не видалъ: и такъ это было для меня одинъ изъ самыхъ интереснѣйшихъ вечеровъ во всей петербургской моей жизни. Яковлевъ съ Дмитревскимъ сошлись печально; первый былъ еще совершенно трезвъ, и появленіе старика очень его смутило, потому что онъ не навѣщалъ бывшаго своего наставника нѣсколько мѣсяцевъ. Дмитревскiй былъ уже очень слабъ, даже дряхлъ; съ трудомъ передвигалъ ноги и ходилъ съ помощью челоуѣка; онъ покался мнѣ средняго роста; по какъ станъ его былъ сгорбленъ годами, то можетъ быть я и ошибся: лица его я разсмотрѣть не могъ, потому что глаза его не спосили свѣта, и свѣчки были поставлены сзади; голосъ тогда былъ у него уже слабѣй и дребезжащiй, онъ немного пришепетывалъ и сюсюкалъ; голова тряслась безпрестанно, однимъ словомъ: это были развалины прежняго Дмитревскаго. Посѣщеніе его, вовсе неожиданное для Шушерина, къ которому ѣзжалъ онъ чрезвычайно рѣдко, я считалъ для себя особенною милостью судьбы. Шушеринъ представилъ меня Дмитревскому, какъ диллетанта театральнаго искусства. Старикъ былъ со мной очень ласковъ и учтивъ, какъ челоуѣкъ, жившiй всегда въ хорошемъ обществѣ. Я говорилъ съ нимъ о К...скомъ театрѣ и объ его ученицѣ Оеклушѣ; онъ очень ее помнилъ и подтвердилъ мнѣ всѣ ея рассказы. Во все время нашего разговора, смущенный Яковлевъ молчалъ; но скоро Дмитревскiй самъ къ нему обратился, и я съ удовольствіемъ увидѣлъ, что Иванъ Аѳапасьичъ, дряхлый тѣломъ, былъ еще бодръ и свѣжъ умомъ. Онъ принялся такъ ловко шунять Яковлева за его поведеніе, за неуваженіе къ искусству, за давнишнее забвеніе своего прежняго руководителя, проложившаго ему путь къ успѣхамъ на сценѣ, что Яковлевъ не зналъ куда дѣваться: кланялся, обнималъ старика и только извинялся тѣмъ, что множество ролей и частые спектакли отнимаютъ у него все время. Дмитревскiй улыбался, и въ нѣсколькихъ словахъ показалъ, что это все вздоръ, что онъ знаетъ весь репертуаръ Яковлева не хуже его самого. Въ числѣ оправданiй, Яковлевъ упомянулъ о поѣздкѣ своей въ Москву: онъ распространился о своихъ блистательныхъ успѣхахъ на московской сценѣ, и въ доказательство вынулъ изъ кармана, и показалъ намъ дорогую золотую табакерку, осыпанную крупными бриллиантами, съ самою лестною надписью. Табакерку цѣнили

въ 5,000 рублей. Досадно, что я не помню надписи; но кажется она состояла въ томъ, что Московское дворянство изъявляетъ свою благодарность знаменитому артисту Яковлеву. Эта табакерка ужасно возгордила его; даже теперь, взглянувъ на нее, онъ вдругъ ободрился и началъ говорить о себѣ съ дерзкою самоувѣренностью. Онъ сказалъ между прочимъ, что никто еще въ Россіи не удостоился получить такого блистательнаго знака благодарности отъ цѣлаго сословія благороднаго московскаго дворянства, что судъ знатоковъ въ Москвѣ гораздо строже, чѣмъ въ Петербургѣ, потому что въ Москвѣ народъ не занятой, вольный, живетъ въ свое удовольствіе и театромъ занимается серіозно, тогда какъ здѣсь все люди заняты службой, которымъ некогда углубляться въ тонкости театральнаго искусства, все чиновники, да гвардейцы, что его игра и роли «Отелло» *) всего болѣе понравилась московской публикѣ, в что она два раза требовала повторенія этой пьесы. При сихъ словахъ вдругъ обратился онъ съ вопросомъ къ Дмитревскому, сильно раздраженному его хвастовствомъ: «Позвольте узнать, достопочтеннѣйшій Иванъ Аванасиичъ, довольны ли вы моею игрою въ роли «Отелло», если вы только удостоили вашимъ присутствіемъ представленіе этой пьесы?» Дмитревскій часто употреблялъ въ разговорахъ слова «душа моя»; но букву ш онъ произносилъ не чисто, такъ что ее заглушалъ звукъ буквы с; помолчавъ и посмотря иронически на вопрошающаго, онъ отвѣчалъ: «Видѣлъ, душа моя; но зачѣмъ тебѣ знать, что я думаю о твоей игрѣ? Вѣдь тебя хвалятъ, и всегда вызываютъ; благородное руссійское дворянство тебѣ подарило табакерку. Чегожъ тебѣ еще? Ты хорошъ, прекрасенъ, неподобенъ.» Яковлевъ чувствовалъ, что это насмѣшка. «Нѣтъ, достопочтеннѣйшій Иванъ Аванасиичъ, продолжалъ Яковлевъ съ жаромъ и даже чувствомъ, мнѣ этого мало. Ваша похвала для меня дороже похвалы всѣхъ царей и всѣхъ знатоковъ въ мірѣ. Я обращаюсь къ вамъ, какъ артистъ къ артисту, какъ славный актеръ настоящаго времени къ знаменитому актеру прошедшаго времени.» Яковлевъ поднялся съ креселъ, сталъ въ позицію передъ Дмитревскимъ, ударилъ себя рукою въ грудь и голосомъ «Отелло» произнесъ: «Правды требую, правды!» Скрывая негодованіе, Дмитревскій, съ убійственнымъ хладнокровіемъ отвѣчалъ: «Если ты непременно хочешь звать правду, душа моя, то я скажу тебѣ, что роль Отеллы ты играешь, какъ сапожникъ.» Эффектъ былъ поразителенъ: Шушеринъ плавалъ въ восторгѣ, потому что терпѣть не могъ Яковлева, и хотя не любилъ, но уважалъ Дмитревскаго; я весь превратился въ напряженное вниманіе; Яковлевъ, такъ великолѣпно и смѣло вызвавшій строгій приговоръ, пораженный почти собственнымъ оружіемъ, нѣсколько мгновеній стоялъ неподвижно, потомъ поклонился Дмитревскому въ поясъ, и смиренно спросилъ: «Да чѣмъ же вы недовольны, Иванъ Аванасевичъ?» — «Да всѣмъ», отвѣчалъ Дмитревскій, давшій вдругъ волю своей горячности: «Что ты, напримѣръ, сдѣлалъ изъ превосходной сцены, когда призываютъ Отелло въ Сепатъ, по жа-

лобѣ Брабанціо? гдѣ этотъ благородный, почтительный воинъ, этотъ скромный побѣдитель, такъ искренно, такъ просто душно говорящій о томъ, чѣмъ поправился онъ Дездемонѣ? Кого ты играешь? Буяна, сорванца, который махал кулаками, того и галди, что хватить въ зубы когонибудь изъ сенаторовъ...» и съ этими словами Дмитревскій съ живостью поднялся съ креселъ, сталъ посреди комнаты и проговорилъ наизусть почти до половины монологъ Отелло, съ еовершенною простотой, истиной и благородствомъ. Всѣ мы были поражены изумленіемъ, смѣшаннымъ съ какимъ-то страхомъ. Передъ нами стоялъ не дряхлый старикъ, а бодрый хотя и не молодой Отелло; жеста не было ни одного: почтительный голосъ его былъ твердъ, произношеніе чисто и голова не тряслась *). Шушеринъ опомнился первый, бросился къ Дмитревскому, схватилъ его подъ обѣ руки, цѣловалъ въ плечо и восклицая: «Вотъ великій актеръ, вотъ неподражаемый артистъ!» съ большимъ трудомъ довелъ его до креселъ. Дмитревскій такъ ослабѣлъ, что попросилъ рюмку мадеры. Яковлевъ стоялъ какъ опущенный въ воду. Всѣ молчали, точно испуганные сверхъестественнымъ явленіемъ. Оправившись, Дмитревскій сказалъ: Разгорячилъ ты меня старика, душа моя, и я пролежу отъ того недѣли двѣ въ постели.» Голосъ его дребезжалъ, языкъ пришепетывалъ и голова тряслась по прежнему: — «Пора мнѣ домой, продолжалъ онъ. Если хочешь, душа моя Алеса, вѣдь я прежде всегда такъ называлъ тебя, то пріѣзжай ко мнѣ; я пройду съ тобой всю роль. Прощай, Яковъ Емельянычъ.» Дмитревскій едва могъ подняться съ креселъ; Степанъ вмѣстѣ со слугой Дмитревскаго, повели его подъ руки; Шушеринъ, забывъ свою мнимую болѣзнь и холодную погоду, схватилъ свѣчу и, въ одномъ фланелевомъ шлафрокѣ, побѣжалъ проводить знаменитаго гостя и самъ усадилъ его въ карету. Когда онъ воротился, Яковлевъ стоялъ въ томъ же положеніи, задумчивый, смущенный и безмолвный. Шушеринъ принялся хохотать. «Что, братъ? Озадачилъ тебѣ старикашка?» — «Да, отвѣчалъ Яковлевъ; я услышалъ истину.» — Съ прискорбіемъ долженъ я сказать, что Шушеринъ не поддержалъ въ Яковлевѣ такого добраго расположенія. Онъ принялся шутить, хвалить Яковлева, и даже сказалъ, что всякому слову Дмитревскаго вѣрить нельзя, а въ доказательство его фальшивости, рассказалъ происшествіе, случившееся съ нимъ самимъ. «Когда я пріѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ, такъ говорилъ Шушеринъ, по вызову здѣшней дирекціи, для поступленія въ службу на Императорскій театръ, мнѣ были назначены три дебюта: «Сынъ любви», «Эмилиа Галотти» и «Дидона» трагедія Княжнина, въ которой я съ успѣхомъ игралъ роль «Ярба.» Я обратился къ патріарху русскихъ актеровъ, къ Ивану Аванасевичу, который зналъ меня давно въ Москвѣ, всегда очень хвалилъ и способствовалъ моему переходу въ Петербургъ. Не смотря на это, я боялся, чтобы его отзывы о моихъ дебютахъ не повредили мнѣ, потому что не надѣялся на прежнія похвалы его, сказанныя мнѣ въ глаза. Я хотѣлъ напередъ задобрить и про-

*) Трагедія «Отелло» была переведена съ французской передѣлки Дюссена, г-мъ Вольминовымъ.

*) Шушеринъ рассказывалъ мнѣ, что голова у Дмитревскаго давно начинала трястися, но что когда бывалъ онъ на сценѣ, это было не примѣтно, а равно и недостатокъ его произношенія.

силъ, чтобы онъ прослушалъ мои дебютныя роли; и хоти онъ отговаривался, что это не нужно, что умнаго учить только портить; но я просилъ неотступно и онъ выслушалъ меня. По первымъ двумъ ролямъ моихъ дебютовъ, я почувилъ подозрѣніе, что Иванъ Аванасьичъ хитритъ: самыя лучшія мѣста въ моихъ роляхъ, которыя я обрабаталъ и исполнялъ хорошо, онъ какъ-будто не примѣчалъ, а напротивъ тѣ мѣста, которыя были у меня слабы, и которыми я самъ былъ недоволенъ, онъ очень хвалилъ. Постой же, старій хрычъ, подумалъ я; я тебя выведу на свѣжую воду. Первые два дебюта сошли очень хорошо. Когда я пріѣхалъ къ Ивану Аванасьичу съ ролею Ярба, то прочелъ ее всю, какъ слѣдуетъ кромѣ, одного мѣста, которое у меня было лучше всѣхъ и въ которомъ московская публика меня всегда отлично принимала; это 1-е явленіе въ 4-мъ дѣйствіи, гдѣ Ярбъ бросается на колѣни и обращается къ Юпитеру

О ты, котораго все чтуть молвъ отцомъ,
Великій Юпитеръ, держащій страшный громъ!
Зри сыну твоему творимыя досады!
Впервые для своей молю тебя отрады:
Когда ты мой отецъ, яви, что я твой сынъ.
Изъ мрака грозныхъ тучъ, и проч.

Видя же, что въ природѣ ничего не дѣлается и Юпитеръ молчитъ, Ярбъ съ яростью встаетъ и говоритъ:

Но что, слова мои напрасно я теряю
И своего отца безъ пользы умоляю!
Когда ты не разишь, отцомъ тебя не, чту,
И только тщетную въ тебѣ я зрю мечту.

Я прочелъ эти стихи такъ слабо, такъ дрянно, что мнѣ было стыдно посмотрѣть на Ивана Аванасьича. Что же онъ? Обнялъ меня и говоритъ: «Прекрасно, неподобно, точно такъ, какъ я прежде игрывалъ эту роль.» Я спросилъ даже, не слабо ли я играю это мѣсто, не нужно ли его усилить; но онъ увѣрялъ что надобно точно такъ играть. Во время представленія піесы, Иванъ Аванасьевичъ сидѣлъ на креслахъ, между двухъ первыхъ кулисъ. Я разумѣется игралъ это явленіе совсѣмъ не такъ, какъ читалъ Дмитревскому; публикѣ оно очень понравилось, долго хлопали и кричали браво. Когда я сошелъ со сцены и подошелъ къ Дмитревскому, онъ обнялъ меня, превозносилъ похвалами, а на ухо шепнулъ мнѣ: «ты сельма, бестія, плутъ, моссепникъ; ты знаешь за что.» Долго онъ не могъ простить мнѣ этой штуки, и сколько я ни увѣрялъ его, что это случилось печально, что это былъ сценическій порывъ, котораго я въ другой разъ и повторить не съумѣю—старикъ грозилъ пальцемъ и начиналъ меня ругать.»—Этотъ рассказъ очень поколебалъ Яковлева въ довѣренности къ Дмитревскому. Потомъ онъ сильно подпилъ и уходя сказалъ: «Поѣду къ старику, только надуть себя не дамъ.» Я забылъ сказать, что въ этотъ же вечеръ, еще до пріѣзда Дмитревскаго, Яковлевъ сказалъ намъ, что написалъ поэму въ стихахъ. Шушеринъ лукаво улынулся и сказалъ, что очень бы желалъ ее послушать, и Яковлевъ вынулъ изъ кармана тетрадку и прочелъ нѣсколько куплетовъ. Стихи были, или показались намъ, очень хороши, и мы оба, изумленные такой неожиданностью, горячо ихъ хвалили. Яковлевъ ударилъ себя кулакомъ въ грудь (это былъ любимый его жестъ)

и сказалъ, обращаясь къ Шушерину: «Да братъ, это Этна, въ которой много кипитъ огия. Завтра прочту свою поэму Гаврилу Романовичу Державину.» Я послѣ видѣлъ эту піесу, напечатанную отдѣльно. Это была не поэма, а большая лирическая пѣсня духовно-нравственнаго содержанія, написанная по тогдашнему весьма хорошими стихами, и конечно, обличала новое дарованіе въ этомъ замѣчательномъ и талантливомъ человѣкѣ. Поступокъ Шушерина меня огорчилъ. Изъ всѣхъ рассказовъ объ Яковлевѣ должно было заключить, что въ основаніи характера этого человѣка много лежало благороднаго и прекраснаго. Оставшись наединѣ съ Яковлемъ Емельянычемъ, я упрекалъ его, но онъ отшучивался и отвѣчалъ мнѣ, что «я еще молодъ и когда поживу съ его на свѣтѣ, то иначе буду смотрѣть на людей.» Толь Шушеринъ съ этихъ поръ сдѣлался осторожнѣе и старался при мнѣ ничего подобнаго не говорить».

Накопецъ изъ многихъ выбираемъ тѣ мѣста, которыя особенно ярко и живо характеризуютъ извѣстныя личности.

Вотъ характеристика Плавильщикова: «Плавильщиковъ былъ удивительный чудакъ, человѣкъ умный, ученый, писатель, кончилъ курсъ въ Московскомъ университетѣ; и начнетъ бывало говорить о театральномъ искусствѣ, такъ ротъ разинешь. Читалъ мастерски; я лучше его чтеца не знаю; по всему слѣдовало бы ему быть знаменитымъ артистомъ, но онъ не былъ имъ; онъ, конечно, занималъ первыя роли и пользовался славой, но все не такой, какой бы могъ достигнуть. Причина состояла вотъ въ чемъ: у него было довольно теплоты и силы, по пылу, огия не было, а онъ именно ихъ хотѣлъ добиться, отъ чего впадалъ въ крикъ, въ утрировку и почти всегда сбивался съ характера играемой роли. Въ такихъ піесахъ, гдѣ нельзя горячиться, онъ былъ превосходенъ, какъ напримѣръ, въ «Титовомъ милосердіи», въ «Купцѣ Ботѣ», въ роли пастора въ «Сынѣ любви» и въ «Отцѣ семейства». Мнѣ рассказывалъ, много лѣтъ спустя, одинъ вѣрный человѣкъ, что Плавильщиковъ, доходившій въ роли «Эдипа въ Афинахъ» до такого неистовства, что ползалъ на четверенькахъ по сценѣ, отыскивая Антигопу,—одинъ разъ игралъ эту роль, будучи очень слабъ, послѣ горячки, и привелъ въ восхищеніе всѣхъ московскихъ знатоковъ. Онъ пробылъ въ Петербургѣ всего одинъ годъ ('); дебюты были неудачны, какъ ему показалось, публика принимала его посредственно, товарищи—актеры косились и пачальство не оказывало ему вниманія. Онъ соскучился по Москвѣ, вышелъ въ отставку и воротился къ намъ па театръ. Изъ его рассказовъ я вывелъ однако заключеніе, что сначала петербургская публика его приняла довольно благосклонно, по что въ послѣдствіи онъ самъ повредилъ себѣ, вдаваясь постепенно въ тотъ пестивый крикъ и утрировку, о которыхъ уже говорилъ; этому способствовала много петербургская трагическая актриса, Татьяна Михайловна Тропольская, которая страдала точно тою же болѣзнію, какъ и Плавильщиковъ, то есть, утрировкой и крикливостью. Я самъ послѣ съ ней много игрывалъ, и расскажу, какія я употреблялъ средства,

(') Вѣроятно, это было въ 1793 году, потому что въ комедіи «Школа злословія», въ первый разъ игранный въ этомъ году, роль дяди Клешища игралъ Плавильщиковъ, что и напечатано въ самой комедіи.

чтобъ удерживать ее въ границахъ благопристойности. Странное дѣло: и Троепольская и Плавильщикова извиняли себя тѣмъ, что не могутъ совладѣть съ своею горячностью, а вѣдь это неправда. Настоящей горячности, то-есть, огня, съ которымъ точно трудно ладить, у нихъ не было. Я даже думаю, что именно недостатокъ огня, который невольно чувствуется самимъ актеромъ на сценѣ, заставлялъ ихъ прибѣгать къ крику и къ сильнымъ жестамъ. Сколько разъ случилось мнѣ играть съ Плавильщиковымъ, условившись, заранѣе, чтобъ онъ не вскрикивалъ, не возвышалъ голоса безъ надобности. Я даже прибѣгалъ къ хитрости: увѣрялъ его, что онъ давитъ меня своимъ органомъ, и что я отъ этого не могу хорошо играть и мѣшаю ему самому. Онъ соглашался. Передъ самымъ выходомъ на сцену обѣщавъ взять тонъ слабѣе, ниже, и вести всю роль ровнѣе, и сначала исполнялъ свое обѣщаніе, такъ что иногда цѣлый актъ проходилъ очень хорошо; но какъ бывало только скажешь какую-нибудь рѣчь или слово, хотя безъ крику, но выразительно, сильно, особенно если зрители похлопаютъ— все пропало! Возьметъ цѣлой октавой выше, хватитъ себя кулакомъ въ грудь, заоретъ, закуситъ удила и валлетъ такъ до конца пьесы. Точно, тутъ была какая-то горячность, но совѣмъ не тотъ огонь, который прилипчепъ представляемому лицу и который не пуждается въ крикѣ.

Мнѣ рассказывали, что Плавильщикова, во время пребыванія своего въ Петербургѣ, передъ началомъ представленія пьесы всегда старался подгорячить Троепольскую и говаривалъ: «Ну матушка, Татьяна Михайловна, не ударите себя лицомъ въ грязь, сыграемте сегодня на славу»— и оба доходили до такихъ излишествъ, что приводили публику въ смѣхъ. Я употреблялъ совершенно противоположную метолу: я всегда говорилъ Троепольской, передъ выходомъ на сцену, что мнѣ какъ-то нездоровится, что я чувствую какую-то слабость, или что я совѣмъ не расположенъ сегодня играть, чувствую себя какъ-то не въ духѣ, и просилъ ее помочь мнѣ спустить спектакль кое-какъ, переваливая пень черезъ колючу. Эта продѣлка мнѣ удавалась: въ той сценѣ, гдѣ надобно было побольше огня — поджечь Татьяну Михайловну ни чего не стоило, и пьеса сходила ладнехонько».

Нельзя не упомянуть и о характеристикѣ извѣстной Семеновой, о которой въ свое время такъ много кричали и которая въ самомъ дѣлѣ восхищала почти всю русскую публику. Безъ особеннаго образованія она развила свой огромный талантъ, внимая совѣтамъ другихъ и подражая тѣмъ, кому, по ея мнѣнію, можно было подражать. Объ актерѣ или актрисѣ потомство еще не можетъ судить по аплодисментамъ, какими ихъ вознаграждаетъ публика; здѣсь важнѣе мнѣніе истинныхъ знатоковъ, которыхъ всегда не много; потому то мы и должны дорожить тѣми отзывами, какіе встрѣчаемъ у г. Аксакова. Развиваясь подъ вліяніемъ уроковъ извѣстнаго учителя театральной декламации, поэта Гпѣдича, Семенова увлекалась также игрою знаменитой въ свое время французской актрисы *Жоржъ*, которая лѣтъ за 50 назадъ играла на петербургской сценѣ. Это увлеченіе стало отражаться и въ игрѣ Семеновой. *Жоржъ* сводила съ ума всю публику, но знатоки составили о ней мнѣніе не

совѣмъ въ ея пользу. Вотъ какое заключеніе объ ея игрѣ сдѣлалъ г. Аксаковъ вмѣстѣ съ Шушеринымъ. «Дѣвица *Жоржъ* играла свои роли холодно, безъ всякаго внутренняго чувства. Пластика была великолѣпна, въ полномъ смыслѣ этого слова. *Жоржъ* была совершенная красавица: довольно крупныя черты ея лица, необходимое условіе, чтобъ казаться совершенствомъ красоты на сценѣ, были подвижны и выразительны, особенно глаза; высокой ростъ, удивительныя руки, сила и благородство въ движеніяхъ и жестахъ—все было превосходно. Я думаю, что одна ея мимика безъ словъ произвела бы дѣйствіе еще сильнѣе. Характеры ролей, истинность ихъ, всегда приносились въ жертву эффекту; слѣдовательно—даже теперь выговорить страшно—ея игра была бессмысленна, относительно къ характеру представляемаго лица. Всякую роль, д-ца *Жоржъ* предварительно разсѣкала на множество кусковъ: въ каждомъ изъ нихъ паходились иногда два стиха, иногда полтора, иногда одинъ, иногда нѣсколько словъ, а иногда и одно слово, которымъ она поражала слушателей; для усиленія эффекта избранныхъ стиховъ, выраженій и словъ, она обыкновенно употребляла три способа: 1) она тянула, пѣла, хотя всегда звучнымъ, но сравнительно слабымъ голосомъ, стихи предшествующіе тому выраженію, которому надобно было дать силу; вся наружность ея, какъ будто опускалась, глаза теряли свою выразительность, а иногда совѣмъ закрывались, и вдругъ бурный потокъ громозвучнаго органа вырывался изъ ея груди, всѣ черты лица оживлялись мгновенно, раскрывались ея чудные глаза и неотразимо-ослѣпительный блескъ ея взгляда, сопровождаемый чудною красотою жестовъ и всей ея фигуры—довершалъ пораженіе зрителя. 2) Громозвучная, пѣвучая и всегда гармоническая декламация вдругъ обрывалась, и выразительнымъ шепотомъ, слышимымъ во всѣхъ углахъ театра, произносились тѣ слова, которымъ назначено было, такъ сказать, впиваться въ душу зрителей. Не нужно прибавлять, что мимика и вся наружность соответствовали такому быстрому переходу. 3) Способъ состоялъ въ томъ, что изъ скороговорки, вдругъ вылетало нѣсколько словъ и нерѣдко одно слово, произносимое безъ напѣва, протяжно, какъ будто по складамъ, съ сильнымъ удареніемъ на каждый слогъ, такъ что избранное выраженіе или слово, поразительно впечатлѣвалось въ слухъ и, пожалуй, въ душѣ инаго зрителя. Этотъ послѣдній способъ, употребляемый иногда обратно, такъ что скороговорка врывалась въ протяжно пѣвучую рѣчь, въ Петербургѣ менѣе производилъ дѣйствія, какъ я слышалъ отъ многихъ, чѣмъ на другихъ европейскихъ театрахъ, такъ что въ послѣдствіи д-ца *Жоржъ* употребляла его гораздо рѣже, и много говорили, что игра ея въ Россіи усовершенствовалась. Изъ такой постановки ролей, необходимо слѣдуетъ, что онѣ были всѣ обдѣланы предварительно, *передъ зеркаломъ* въ продолженіе долгаго времени. Всѣ мельчайшія интонаціи голоса, малѣйшія движенія лица, рукъ и всего тѣла, всякая складка на ея платьѣ, долженствующая образоваться при такомъ-то движеніи, все было изучено и никогда не измѣнялось. Мнѣ случилось быть одинъ разъ въ театрѣ вмѣстѣ съ двумя ея поклонниками и сидѣть между ними: я командовалъ всѣми

движеніями д-цы Жоржъ, зная ихъ наизусть, такъ, что выходило очень смѣшно. Я шепталъ: «ступи шагъ впередъ, отодвинь назадъ лѣвую ногу, опусти глаза, раскрой вдругъ глаза, тяни на распѣвъ, шепчи, говори по складамъ, скороговоркой, откинь шлейфъ платья назадъ...» и все въ точности исполнялось въ ту же минуту. Одинъ изъ моихъ сосѣдей расхохотался, а другой разсердился. Д-ца Жоржъ такъ механически играла свои роли, что слушая иногда, повидимому, съ благоговѣніемъ или сильнымъ наружнымъ волненіемъ, она бранилась шопотомъ съ своими товарищами, за не во-время *поданныя реплики*, или съ своей прислужницей, стоявшей не далеко отъ нея за кулисами, забывшею подать ей какую-нибудь нужную вещь при выходѣ на сцену. Это слышалъ не я одинъ, а весьма многіе; находились такіе люди, которые ставили ей въ достоинство такое умѣнье — въ одно и тоже время раздѣляться на два лица. Игра д-цы Жоржъ была положена, такъ сказать, на поты, твердо выучена наизусть, и съ неизмѣнною точностію повторялась всегда. Жоржъ не обращала ни малѣйшаго вниманія на мысль автора, на общій ладъ (*ensemble*) піесы и на тонъ реплики лица, ведущаго съ нею сцену; однимъ словомъ: она была одна на сценѣ, другія лица для нея не существовали. Послѣ этого можно ли назвать ея игру художественнымъ воспроизведеніемъ личности представляемаго лица? Это было проявленіе какихъ-то движеній или волненій души, вышедшихъ образомъ выражающихся, папизаппыхъ на нитку, какъ ни попало. Нѣтъ, никогда не признаю я искусства въ такомъ умѣньѣ передразнивать вышнюю природу человѣка, хотя бы оно было возведено до высокой степени! Конечно, она подражала не одной вышней природѣ, она подражала и выраженію страстей человѣческихъ, но это подражаніе вообще было безжизненно, безхарактерно, безразлично. Зритель видѣлъ въ ея чертахъ и слышалъ въ ея голосѣ *какое-то* волненіе, *какую-то* силу, и, по смыслу произносимыхъ ею словъ, по характеру представляемаго лица, долженъ былъ принимать это волненіе или за гнѣвъ, или за отчаяніе и т. п.. Но конечно, ни одинъ зритель не могъ пайти въ игрѣ д-цы Жоржъ выраженія печали, любви и преимущественно пѣжности, хотя бы роль требовала именно такихъ чувствъ. Говорили: Жоржъ производитъ сильное дѣйствіе, оставляетъ глубокое впечатлѣніе. Положимъ такъ, да какого рода это впечатлѣніе? Если не художественное, то не дай Богъ его испытывать. Это впечатлѣніе па нервы, а не на душу. Такое впечатлѣніе можетъ произвести всякое физическое явленіе: внезапный свѣтъ, темпота, стукъ. Если мы пойдемъ дальше и будемъ искать такого рода эффектовъ, то развѣ предсмертныя томленія умирающаго человѣка, или казнь преступника, не произведетъ еще сильнѣйшаго впечатлѣнія? Но представленіе такихъ предметовъ на сценѣ, было бы оскорбленіемъ искусству и художественному чувству образованнаго человѣка, и чѣмъ вѣрпѣе подражаніе, тѣмъ хуже. Впрочемъ, Жоржъ не умѣла хорошо умирать на сценѣ (и слава Богу), хотя имѣла на то претензію *).

*) В. А. Каратыгинъ, пользовавшійся также громкой славой, былъ, въ некоторомъ образѣ, та же Жоржъ въ своей игрѣ, хотя я ставлю его въ одножъ отношеніи выше:

Для насъ важенъ такой подробный отзывъ, потому что Жоржъ многимъ служила въ то время оригиналомъ для подражанія, и слѣдственно пельзя сказать, что ея вліяніе было благотворно. Шушеринъ считалъ это вліяніе рѣшительно вреднымъ для Семеновой и подъ конецъ даже оплакивалъ ея талантъ. Игра Семеновой въ вольтеровой трагедіи Танкредъ (переводъ Гидича) въ роли Амеланды, особенно возвышала ее въ глазахъ публики, изъ которой иные ставили ее даже выше Жоржъ; но съ другой стороны эта же игра передъ истинными знатоками выказала все свои рѣзкости и отсутствіе строгаго единства. Приводимъ отзывъ г. Аксакова.

«Мы съ Шушеринымъ видѣли Семенову въ роли Амеланды два раза; во второй разъ Шушеринъ смотрѣлъ ее единственно для повѣрки сдѣланныхъ имъ замѣчаній послѣ перваго представленія, которыя показались миѣ не совсемъ справедливыми; но Шушеринъ былъ правъ и убѣдилъ меня совершенно. Превозносимая игра Семеновой въ этой роли представляла чудную смѣсь, которую могъ открыть только опытный и зоркій глазъ такого артиста, какимъ былъ Шушеринъ. Игра эта слагалась изъ трехъ элементовъ: первый состоялъ изъ забытыхъ еще вполне приемовъ, манеры и формы выраженія всего того, что игрывала Семенова до появленія д-цы Жоржъ; во второмъ — слышалось неловкое ей подражаніе въ напѣвѣ и быстрыхъ переходахъ отъ оглушительнаго крика въ шопотъ и скороговорку. Шушерину при миѣ сказывали, что Семенова, очарованная игрою Жоржъ, и день и ночь упражнялась въ подражаніи, или лучше сказать въ передразниваніи ея эффектной декламациі; третьимъ элементомъ, слышимымъ болѣе другихъ — было чтеніе самаго Гидича, пѣвучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно всегда, согласное со смысломъ произносимыхъ стиховъ чего однако, онъ не всегда могъ добиться отъ своей ученицы. Вся эта амальгама, озаренная поразительною сценическою красотою молодой актрисы, проникнутая внутреннимъ огнемъ и чувствомъ, передаваемая въ сладкихъ и гремящихъ звукахъ неподражаемаго, очаровательнаго голоса — производила увлеченіе, восторгъ и вырывала громъ рукоплесканій. Послѣ втораго представленія «Танкреда» Шушеринъ сказалъ миѣ съ искреннимъ вздохомъ огорченнаго художника: «Ну, дѣло кончено: Семенова погибла невозвратно, т. е., она дальше не пойдетъ. Она не получила ни какого образованія и не такъ умна, чтобы могла сама выбиться на прямую дорогу. Да и зачѣмъ, когда все восхищаются, все въ восторгѣ? А что могло бы выдти изъ нея!»... Шушеринъ не могъ безъ огорченія говорить о великомъ талантѣ Семеновой, погибшемъ отъ вліянія па-

роли у него были также *сдѣланы*, т. е. выучены передъ зоркою съ разными, заранее придуманными, эффектными выходками; пластика — также иногда великолѣпна, хотя хриплый подорванный голосъ и перѣзкія, малоподвижныя черты лица мѣшали ему достигнуть того совершенства, которымъ отличалась въ импровизаціи Жоржъ; но вотъ въ чемъ онъ превосходилъ ее: все его роли были обдуманы и проникнуты мыслью; характеры вѣрны и держаны, и онъ грѣшилъ только въ извѣстной эффектности вышнихъ исполненій, не проникнутой внутреннимъ огнемъ. Вообще у него мало выразилось чувства, вѣроятно подавляемаго несчастною методою, но была сила, отчасти замѣнявшая чувство. Лучшими его ролями я считаю: Людовика XI и особенно Лейчестера въ Маріи Стюартъ, въ которыхъ актеръ играетъ — актера на сценѣ. Я сказалъ, что пластика была у него *иногда* великолѣпна, потому что были роли, въ которыхъ эта пластика являлась не совсѣмъ изящною.

губаго примѣра ложной методы, папыщеннои декламации д-цы Жоржъ, и разныхъ учителей, которые всегда ставили Семенову на ея роли *съ голоса.*»

Будемъ ждать отъ другихъ лицъ воспоминаній о тѣхъ же самыхъ артистахъ и съ такими же подробностями; тогда сравнивъ ихъ, мы можемъ сдѣлать то общее заключеніе, какое дѣлаетъ исторія. Мы старались представить здѣсь въ сжатомъ очеркѣ самое главное изъ воспоминаній г. Аксакова и не могли воспользоваться многими любопытными замѣчаніями и описаніями, которыя, прекрасно характеризую вѣкъ и людей, встрѣчаются почти на каждой страницѣ.

Такія книги у насъ рѣдки и тѣмъ болѣе для насъ драгоценны.

КОНЦЕРТЪ

В. М. КАЖИНСКАГО.

Концерты В. М. Кажинскаго весьма занимательны и постоянно привлекаютъ многочисленную публику. Всѣ мѣста обыкновенно разбираются на нѣсколько дней заранѣе, а потому спѣшимъ сообщить нашимъ читателямъ заблаговременно о нѣкоторыхъ подробностяхъ концерта, назначеннаго г. Кажинскимъ въ Александринскомъ театрѣ 6 марта (вторникъ на второй недѣлѣ Великаго поста). Это будетъ первый концертъ въ Александринскомъ театрѣ и по имѣющемуся у насъ свѣдѣніямъ превзойдетъ всѣ бывшіе по настоящее время. О самомъ г-нѣ Кажинскомъ считаемъ излишнимъ распространяться, публика наша давно уже его оцѣнила какъ опытнаго, отличнаго и трудолюбиваго капельмейстера и дѣльнаго во всѣхъ отношеніяхъ композитора. Притомъ В. М. Кажинскій мастеръ составлять концерты: сообщаемъ нашимъ читателямъ изъ числа 23-хъ нумеровъ этого разнообразнаго и занимательнаго концерта, главнѣйшіе. Подробную программу представимъ въ слѣдующій разъ:

1. Знаменитый піанистъ *Антонъ Контскій* исполнить свою фантазію изъ *Невѣсты Лунатикъ*.
2. Г-жа Самойлова исполнить его же *Мазурку*, имѣвшую большой успѣхъ въ ея бенефисѣ.
3. Значительно усиленный оркестръ исполнить увертюры изъ *Волшебнаго стрѣлка*, *Индри (Indra)*, *Флотова* (въ 1-й разъ) и въ первый же разъ большую увертюру (*Fest-Ouverture*) *Антоня Контекаго*.
4. Г. Таборовскій исполнить соло на скрипкѣ.
5. Г. Булаховъ исполнить каватину изъ *Сѣверной Звѣзды* и арію соч. Эрпани.
6. Въ 1-й разъ: *Тарантелла Россини*, инструментованная *А. Н. Сѣровымъ*.
7. *А. Н. Лядовъ* исполнить на скрипкѣ съ оркестромъ свой новый вальсъ (*Le pressentiment*).
8. Г. Цабель исполнитъ на арфѣ фантазію съ оркестромъ.
9. Большой галопъ военный на два оркестра, сочиненный нарочно для этого концерта г-мъ *Дютшемъ*, и проч. и проч.

Кромѣ того въ составъ концерта входятъ: шесть живыхъ картинъ (вновь устроенныхъ изъ Шекспира, Лорда Байрона, Шиллера и проч.), Примутъ участіе г-жи *Спѣткова*, *Федорова*, *Петипа*, *Ширяева*, *Подобѣдова*, *Натарова* и др.; гг. *Мартыновъ*, *Максимовъ*, *Соспискій*, *Леонидовъ*, *Петипа* и др. Интересно, занимательно, совѣтуемъ заблаговременно записаться билетами.

КОМПОЗИТОРЪ С. МОИЮШКО.

По случаю пріѣзда въ столицу нашу извѣстнаго композитора С. Моюшко, сообщаемъ нѣкоторыя подробности объ этомъ весьма замѣчательномъ талантѣ.

Г. Моюшко приобрѣлъ извѣстность концертами своими (въ родѣ Берліоза), въ которыхъ исполняются мастерскія его произведенія. Въ 1849 г. между прочими была исполнена у насъ съ большимъ успѣхомъ его кантата *Мильда*; наши журналы наполнены похвалами и ставятъ г. Моюшко на ряду съ знаменитыми композитарами нашего времени.

Изъ другихъ его произведеній прославились: *Галка*, опера (*seria*) въ двухъ дѣйствіяхъ, *Цыганка*—оперетка, *Бетли*, комическая оперетка, *Домашній пѣсенникъ*, *Гимпъ Петрарки*, разные увертюры и мп. др.

Кромѣ того г. Моюшко отличается на поприщѣ духовной музыки.

У насъ подъ рукою нѣкоторыя изъ композицій г. Моюшко, и нашъ постоянный сотрудникъ въ отдѣльной статьѣ представитъ о нихъ читателямъ «Вѣстника» подробный отчетъ.

Мы слышали, что г. Моюшко намѣренъ дать одинъ или два концерта и увѣрены, что онъ доставитъ большое наслажденіе нашимъ меломанамъ.

М. Р.

ЛИТЕРАТУРНЫЯ БЕСѢДЫ ГРАФА СЮЗОРА.

Съ удовольствіемъ сообщаемъ нашимъ читателямъ, что *графъ Сюзоръ* назначилъ (по воскреснымъ днямъ) чтенія на французскомъ языкѣ «*О вліяніи современной литературы на общественное мнѣніе и нравы*». Графъ Сюзоръ давно уже извѣстенъ какъ опытный и остроумный литераторъ, потому и не сомнѣваемся, что бесѣды его будутъ во всѣхъ отношеніяхъ занимательны и доставятъ ему заслуженный успѣхъ.

Бесѣды графа Сюзора начнутся 4-го марта и будутъ продолжаться почти цѣлый мѣсяцъ, т. е. 4-го, 11-го, 18-го и 25-го марта, въ два часа по-полудни, въ залѣ Второй Гимназіи. Цѣна за четыре чтенія 10 р. сер. Билеты можно получить у самаго графа Сюзора (въ Гагаринскомъ переулкѣ, въ д. *Замятина*) и у швейцара Второй Гимназіи.

Исправка. Въ № 8-мъ Вѣстника на стр. 146, во второмъ столбцѣ, въ 21-й строкѣ снизу, напечатано: *красный*. Должно быть: *прекрасный*.

Редакторъ М. РАПЦОРТЪ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

«Я люблю слѣть одна поздно на балконѣ»

МАЗУРКА,

(исполненная Надеждою Васильевною Самойловой, въ ея бенефисѣ).

МУЗЫКА

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПІАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

Вышла изъ печати. Цѣна 60 к. сер.

Продается во всѣхъ значительнѣйшихъ музыкальныхъ магазинахъ.

ВЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

Коммиссіонера ноть Двора Е. И. В. Великой Княгини

МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александринскаго Театра,

продаются нижеслѣдующія музыкальнныя произведенія:

Часть Первая ДЕШЕВОЙ МУЗЫКИ.

(Легкія піесы изъ новѣйшихъ и любимыхъ оперъ). Она состоитъ изъ 5 тетрадей, заключающихъ въ себѣ лучшія мѣста изъ оперъ: **САФФО, РИГОЛЕТТО, ОСАДЫ ГЕНТА, ЛЮЦИИ ДИ ЛАММЕРМУРЪ, ПОЛУТО, СИВАРДА САКСОНЦА, ФАВОРИТКИ, СОННАМБУЛЫ, ЗОРЫ И ВОЛШЕБНАГО СТРѢЛКА.**

Часть Вторая ДЕШЕВОЙ МУЗЫКИ.

(Состоящая также изъ 5 тетрадей). Она содержитъ въ себѣ слѣдующія мѣста изъ оперъ: **ГВЕЛЬФЫ И ГИБЕЛИНЫ, ДОНЪ ПАСКВАЛЕ, ЛУКРЕЦИИ БОРДЖІА, ЛИНДА ДИ ШАМУНИ, СЕВИЛЬСКАГО ЦИРЮЛЬНИКА, НОРМЫ, ОСАДЫ КОРИНѠА, ЭРНАНИ, КАРЛА СМѢЛАГО И РОБЕРТА.**

Цѣна каждой части, имѣющей до 80 страницекъ музыки, 1 р. сер., съ перес. 1 р. 25 к. сер. Каждой же тетради отдѣльно 30 к. сер.

ОПЕРА: IL TROVATORE (ТРУБАДУРЪ).

Musica dal 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.