

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВЪ С Т Н И К Ѣ .

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 16.

22 АПРѢЛЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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

Содержаніе: О преподаваніи игры на фортепиано. Статья Антона Контскаго. — Курсъ музыкальной техники (А. Сѣрова). — Опера Русланъ и Людмила (Модеста З—на). — Нормальный строй оркестра. — Кальцолари. Біографическій очеркъ. — Нувеллясть. — Музыкальныя новости. — Корреспонденція. Письмо изъ Москвы (Москвича). — О Русскомъ театрѣ и составѣ труппы его въ Петербургѣ (П. М. Шпилевскаго. Окончаніе). — Замѣтки о Киевскомъ театрѣ (Альфреда фонъ-Юнга). — Объявленія.

О

ПРЕПОДАВАНІИ ИГРЫ

НА ФОРТЕПИАНО.

Статья Антона Контскаго.

(Окончаніе предисловія).

Сравненіе съ виртуозами или композиторами умершими дѣлается такимъ образомъ:

Піанистъ-композиторъ собирается давать концерты въ такомъ-то городѣ.

Тотчасъ преподаватели музыки, постоянные жители этого города, говорятъ всѣмъ своимъ знакомымъ: «подождите втораго концерта,—а теперь пусть только мы пойдемъ: прослушаемъ пріѣзжаго и потомъ скажемъ вамъ, стоитъ ли на него тратить деньги.»

Если артистъ окажется посредственностью, всѣ эти господа преподаватели начинаютъ трубить ему похвалы: «какой талантъ! это удивительно, это прелесть, восторгъ!»

А потомъ, когда публика познакомится съ артистомъ на дѣлѣ, и когда этимъ преподавателямъ станутъ говорить: «Помилуйте, чтожъ вы такъ хвалили, вѣдь это вовсе не первоклассный талантъ? — Господа преподаватели отвѣчаютъ весьма-скромно: — «Нельзя же не поддерживать слабыхъ, это нашъ долгъ!»

Если, напротивъ того, артистъ окажется съ большимъ талантомъ, тогда весь этотъ народъ противъ него,—всѣ наперерывъ стараются отыскать недостатки и въ игрѣ его, и въ выборѣ піесъ, и въ сочиненіяхъ.

№ 16.

Тогда говорятъ: «да, онъ играетъ порядочно, недурно; но, однако, случилось ли вамъ слышать піаниста — Шмуцдорфа, который умеръ недавно?» — Нѣтъ. — «Жаль! вотъ былъ артистъ! Какое сравненіе съ этимъ! Вотъ былъ талантъ! Если бъ вы знали—какое «туше», какая фразировка! А какъ онъ сочинялъ! это чудо! сочиненія его—истинныя перлы, его ноктюрны — это, чистѣйшая поэзія... Ахъ! Вы чрезвычайно много потеряли, неслыхавъ его; — рановременная смерть его — невознагражима! Онъ превзошелъ бы всѣхъ на свѣтѣ! Можно ли даже сравнвать его съ *такимъ!*...»

Сравненіе съ живыми дѣлается почти также; только вся эта масса посредственностей въ царствѣ «піанизма» — для противоположности съ пріѣзжимъ знаменитымъ артистомъ—избираетъ изъ среды своей такого піаниста, въ которомъ больше всѣхъ другихъ нахальства и хвастовства; его вся толпа провозглашаетъ гениемъ, его увѣнчиваютъ лаврами и избираютъ въ предводители всей партіи. «Избранный», съ своимъ ново-полученнымъ дипломомъ на гениальность, позволяетъ себѣ говорить отчаянно-плохо по-французски, страшно-плохо по-нѣмецки и еще хуже по-русски! Вѣроятно для того, чтобъ показать, что для великаго генія слишкомъ низко пріобрѣсти столько свѣдѣній и столько воспитанности, сколько требуется отъ камердинера въ хорошемъ домѣ.

За то этотъ «избранникъ и лауреатъ» лжетъ такъ, что загоняетъ любаго уличнаго шарлатана, хвастаетъ такъ, что даже между «охотниками», извѣстными со стороны хвастовства, не сыщется ему равный.

Если избранникъ лысоватъ, это приписываютъ гениальности; въ головѣ его такъ много музыкальныхъ идей, что внѣшнія оболочки ослабѣли.

Если у избранника — волосы длинные или цѣлая шапка волосъ, которые всѣ стоятъ дыбомъ, — это опять приписываютъ гениальности. Вдохновеніе не даетъ покоя даже волосамъ!

И самъ избранникъ привыкаетъ «рисоваться» предводителемъ своей партіи, главою школы, которая, безъ сомнѣнія, умретъ вмѣстѣ съ нимъ, потому-что всѣ остальные смертные слишкомъ ограниченны, чтобъ понять его.

Какъ только выборъ сдѣланъ, весь хоръ посредственностей начинаетъ пѣть унисономъ, что этотъ

1

избранникъ — геній безъ соперниковъ, что онъ — композиторъ первоклассный, что его *полька* — неопъненное сокровище, что его галопъ — одно изъ чудесъ свѣта и что, однимъ словомъ, никого невозможно съ нимъ и сравнивать.

Вотъ такіе приговоры и распускаются по городу и во многихъ домахъ употребляютъ всѣ усилія, чтобы какъ-нибудь замануть къ себѣ этого *сфинкса*, который — изъ снисходительности — позволяетъ себѣ сойти съ престола своего величія и сыграть кадрили или польку — для танцевъ.

Входя въ залу, «избранникъ» высоко поднимаетъ носъ, — всею наружностью своею выражаетъ высшую самоувѣренность — садится на козетку не иначе какъ полулежа, протянувъ ноги и съ самымъ дерзкимъ видомъ начинаетъ лорнировать дамъ...

Въ разговорѣ голосъ его крикливъ и онъ какъ-то особенно отъбняетъ букву *p*.

Онъ рассказываетъ пресеріозно, что вотъ уже пятнадцать лѣтъ трудится надъ итальянскою оперою, въ которой главная роль назначалась для Рубини — по несчастью онъ умеръ! — Также лѣтъ 10 уже занимается балетомъ для «Тальони» — только она, какъ будто нарочно, — перестала танцовать! — Всѣ эти удивительныя произведенія, безъ сомнѣнія, умрутъ вмѣстѣ со сфинксомъ!!

Вотъ какимъ образомъ воюють съ истиннымъ артистамъ. А зачѣмъ?

Затѣмъ, что весь легіонъ такъ себя называющихъ «артистамъ», зная свою посредственность, не желая употребить трудовъ и усилій на изученіе музыки, какъ слѣдуетъ, на пріобрѣтеніе настоящей методики, етъ тѣмъ, чтобы передать ее ученикамъ, не имѣя ни познаній въ своемъ искусствѣ, ни даже воспитанности порядочнаго человѣка, — вся эта толпа до крайности боится «истиннаго» артиста, боится, чтобы публика не узнала его, иначе всѣ убѣдятся, что вотъ настоящій профессоръ музыки, что вотъ кто знаетъ свое дѣло, и можетъ оказать важныя услуги искусству, а слѣдовательно и обществу — что такой человѣкъ можетъ бросить лучи свѣта въ музыкальный хаосъ, въ которомъ пресмыкаются всѣ эти завистливыя посредственности.

На ихъ бѣду, всѣ ихъ усилія недостигнутъ цѣли. Придетъ время когда настоящіе артисты одержатъ верхъ и заставятъ всѣхъ «ложныхъ» собратовъ своихъ или выучиться музыкальному дѣлу — путемъ, чтобы быть въ состояніи какъ слѣдуетъ преподавать музыку, или отступить отъ музыки вовсе, предоставивъ искусство — избраннымъ и тѣмъ, которые трудятся со рвеніемъ и со всею добросовѣстностью, чтобы сдѣлаться истинно-хорошими преподавателями, если не знаменитыми виртуозами.

Теперь, любезные читатели, когда я рассказалъ вамъ (хотя въ миниатюрѣ), какія бываютъ интриги со стороны посредственностей, — вы поймете, что мое негодованіе противъ этихъ мелкихъ господъ еще возрастаетъ, когда я припоминаю, сколько есть отличныхъ произведеній, написанныхъ такими лицами, которые не родились музыкантами и стали изучать музыку рѣши-

тельно изъ безкорыстнѣйшей любви къ этому возвышенному искусству. Такихъ лицъ слѣдуетъ называть истинными артистами, хотя они считаются подъ рубрикою *аматѣровъ*! — Стыдъ на голову музыкальных «фарисеевъ» за ихъ неуваженіе къ искусству — честь и слава просвѣщеннымъ *любителямъ* искусства, которые занимаются имъ съ полною добросовѣстностью и такимъ успѣхомъ, что должны возбуждать зависть въ профессионалистахъ.

Сколько есть даже коронованныхъ главъ, которыя дѣлають честь искусству и покровительствомъ, которое ему оказываютъ и своимъ произведеніями.

Людвигъ-Фердинандъ, Принцъ Прусскій — прославился своими сочиненіями столько же классическими, сколько граціозными, столько же поэтическими, сколько исполненными энергіи.

Герцогъ Саксенъ Кобургъ-Гота написалъ оперы, которыя вездѣ имѣли большой успѣхъ.

Графы *Віельгорскіе* знамениты своею музыкальностью. Особенно Михаилъ Юрьевичъ извѣстенъ какъ превосходный композиторъ.

Неутомимо дѣятельный по музыкѣ Директоръ Императорской Придворной Пѣвческой Капеллы, А. О. Львовъ — знаменитъ во всей Европѣ какъ отличный виртуозъ и композиторъ. Его «Народный гимнъ» и духовныя сочиненія пользуются справедливою славою.

Недавно умеръ генералъ *Ласковскій*, котораго сочиненія для фортепіано — прелестны и совершенно во вкусъ Шопена.

Что же сказать объ авторѣ оперы «Жизнь за Царя»? Кто въ Россіи не соединяетъ съ именемъ М. И. Глинки понятія о истинно-русскомъ художникѣ, объ одной изъ первыхъ художественныхъ знаменностей отечества!

Въ числѣ любителей — также А. С. Даргомыжскій, котораго прелестныя романсы пріобрѣли даже популярность.

Нельзя не упомянуть также: — Варламова, Алябьева, Верстовскаго, Бахметьева, О. М. Толстаго, князя Одоевскаго, князя Вяземскаго и много другихъ!

Если «любители» занимають такое почетное мѣсто въ искусствѣ, сколько же надобно «артистамъ *ex professo*» стараться, чтобы оно преуспѣвало?

Да! я повторю, что это предисловіе мое необходимо, чтобы разъяснить, что *обязанности* артистовъ и преподавателей музыки очень часто въ совершенномъ пренебреженіи со стороны тѣхъ, кто учитъ музыку, — и что, наконецъ, пора, чтобы эти господа убѣдились серіозно, что такъ какъ ученіе музыки въ ихъ рукахъ, то на нихъ падаетъ отвѣтственность не только въ отношеніи ихъ самихъ, но и въ отношеніи «народа». Они, въ своей лѣни и въ своемъ невѣжествѣ, будутъ причиною, если погибнетъ въ зародкѣ много талантовъ, которые могли бы сдѣлаться украшеніемъ и даже славою отечества.

Надѣюсь, что искреннія слова мои найдутъ отголосокъ въ сердцахъ всѣхъ, въ комъ живетъ истинная любовь къ искусству. Надо желать, чтобы всеобщее

уваженіе къ истиннымъ музыкантамъ возрастало съ каждымъ днемъ, и чтобы презрѣніе преслѣдовало тѣхъ, кто не дѣлаетъ чести высокому имени: «артистъ».

КУРСЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ.

Къ читателямъ.

Въ самомъ первомъ № нашего журнала были обѣщаны теоретическія музыкальныя статьи, предназначенныя для того, чтобы всѣхъ любящихъ слушать музыку, имѣющихъ объ ней кое-какія понятія, но не учившихся ей основательно, познакомить съ этимъ искусствомъ поближе.

Теоретическія сочиненія о музыкѣ очень много на свѣтѣ, но большая часть изъ нихъ имѣетъ цѣлью музыкальное образованіе людей специально посвятившихъ себя искусству звуковъ, имѣетъ цѣлью: выучить всѣмъ тонкостямъ музыкальнаго сочиненія или преподавать музыкальныя теоріи въ ихъ строго-научномъ видѣ.

Здѣсь же, какъ я сказалъ тогда, главною цѣлью будетъ: выучить не сочинять, не исполнять, а «слушать» музыку съ толькомъ, выучить выискать въ формы музыкальныхъ произведеній, выискать по веѣ органическіе законы музыкальнаго искусства, — выучить всему этому, чтобы дать средства лучше наслаждаться искусствомъ и здраво о немъ судить.

Въ *такомъ*, общепонятномъ родѣ я не нашелъ еще ни одного музыкальнаго руководства, и оттого считаю долгомъ предупредить читателей, что всѣ статьи мои по этому предмету, предназначенныя не для профессионалистовъ, а для любителей музыки, будутъ никакъ не переводы, не компиляція изъ готовыхъ чужихъ сочиненій, — а особенный, отдѣльный трудъ, въ которомъ, въ ясномъ, по возможности, изложеніи — постараюсь передать главные результаты моихъ наблюденій надъ музыкою великихъ мастеровъ и, вообще, результаты моихъ теоретическихъ и практическихъ занятій искусствомъ.

I.

ВСТУПЛЕНІЕ.

Въ преподаваніи музыки существуютъ до сихъ поръ еще самыя закоренѣлыя предрасудки, схоластичность царствуетъ еще во всей силѣ и продолжаетъ «обученіе музыкѣ» дѣлать какимъ-то пугаломъ, страшилщемъ для тѣхъ, кто по своей или по чужой волѣ приступаетъ къ этому трудному и скучному ученью.

Какъ сдѣлать его не особенно труднымъ и насколько не скучнымъ ни для учащихъ ни для учащихся, — съ чего должно начинать, какъ продолжать, какія должны быть подробности методы для каждой отдѣльной отрасли музыкальнаго знанія, все это предметъ обширный, — цѣлая наука: музыкальная педагогика, которая не совѣмъ совпадаетъ съ цѣлію моихъ нынѣшнихъ статей. Здѣсь, въ столбцахъ журнала, не можетъ и не должна быть преподаана *вся* музыкальная наука съ ея «азовъ» до эстетическихъ тонкостей виртуознаго и композиторскаго дѣла.

Слѣдовательно многія вѣтви педагогики музыкальной необходимо останутся въ сторонѣ,

Но, по мѣрѣ возможности, при изложеніи тѣхъ знаній, о которыхъ пойдетъ рѣчь, будутъ указаны и вѣрные способы практически освоиться съ этими предметами; что уже какъ нельзя ближе касается самой педагогики.

Между тѣмъ, здѣсь въ читателяхъ я предполагаю людей не дѣтскаго возраста, и потому не боюсь быть не понятымъ въ случаѣ опредѣленій, хотя бы и нѣсколько отвлеченныхъ; въ читателяхъ предполагаю,

далѣе людей, по любви своей къ музыкѣ, переслушавшихъ ея очень много на своемъ вѣку, переслушавшихъ также и бездну толковъ о ней, — людей, быть можетъ, даже заглядывавшихъ въ теоретическіе музыкальныя трактаты и, во всякомъ случаѣ, знакомыхъ съ *потными знаками, съ чтеніемъ нотъ.*

Большая часть лицъ изъ тѣхъ, для кого я преимущественно назначаю эти статьи, въ отношеніи музыки и ея теоріи, повторяютъ на себѣ Мольерова: *Bourgeois gentilhomme*, который весь вѣкъ говорилъ *прозой*, ни сколько не догадываясь о томъ.

Точно тоже повторяется и со всѣми нами. Всѣ мы начинаемъ «говорить» съ дѣтства — и въ нашей разговорной рѣчи и склоняемъ слова и спрягаемъ — за много лѣтъ прежде, нежели узнаемъ, что есть на свѣтѣ «склоненіе» и «спряженіе.»

Для правильнаго употребленія формы языка знаніе грамматики необходимо. Но всѣ формы рѣчи знакомы намъ *по слуху* и чрезъ чтеніе, — независимо отъ изученія грамматики.

Такъ и въ музыкѣ.

Слушая музыку всякаго рода, — мы слушаемъ, между прочимъ, и хорошую. Въ хорошей встрѣчаются болѣе или менѣе, чаще или рѣже, въ совокупности или въ отдѣльности, но рѣшительно *вся* органическія условія искусства, — всѣ тѣ условія, изъ которыхъ извлечены многотомные трактаты о генерал-басѣ, о фугахъ и контрапунктѣ, объ оркестровкѣ и т. д.

Всѣ эти «премудрости» практически болѣе или менѣе уже *знакомы слуху каждаго* человѣка, переслушавшаго, какъ я предполагаю, достаточное количество музыки всякаго рода.

И такъ — для яснаго уразумѣнія, о чемъ дѣло идетъ, когда произносятся всѣ эти хитро-сплетенныя словечки, — стоитъ только не пугаться ихъ, а всмотрѣться или вслушаться по-пристальнѣе въ указываемыя *примѣры*: «вотъ это — фугато; это — фуга; — эта фраза — написана двойнымъ контрапунктомъ; здѣсь — имитация вольная; здѣсь — канонъ» и т. д. и, повѣрьте мнѣ, все это ни малѣйше *нетрудно* ни для того, чтобы понять въ чемъ дѣло, ни для того, чтобы запомнить названіе и потомъ уже всегда *впріи* прилагать его къ предмету.

Дѣло, конечно, не въ названіи; дѣло — въ дѣлѣ, но и общепринятое техническое слово необходимо запомнить, иначе будетъ трудно объясняться объ этомъ предметѣ, если зайдетъ о немъ рѣчь, или непременно нужно будетъ высказать его «словомъ». — Вѣдь практической примѣръ не всегда же возможенъ.

Знаніе на память всѣхъ анатомическихъ названій частей человѣческаго тѣла, до каждой жилки, до каждой мышцы — конечно еще не есть знаніе самой анатоміи, — но для того, кто въ самомъ дѣлѣ и на практикѣ, знаетъ каждую косточку, каждую мышцу, каждую жилку — для того латинскія и греческія ученія названія этихъ частей не представляютъ ни малѣйшей трудности — между тѣмъ знаніе его станетъ полнѣе уже съ той стороны, что онъ свободнѣе будетъ объясняться объ этомъ предметѣ съ другими знающими.

Точно въ такомъ отношеніи, ни какъ не слѣдуетъ пренебрегать принятыми (часто дикобразными, не-

уклюжими) техническими названіями, поминутно встрѣчаемыми въ музыкѣ.

Вотъ почему, говоря о самыхъ предметахъ музыкальнаго знанія, я буду сообщать и *ученыя названія*, *имъ присвоенныя*, не придавая, впрочемъ, этимъ схоластическимъ словамъ ни малѣйшей важности — и повторяя, при каждомъ случаѣ, что неумѣстное *щеголянье* этими терминами — признакъ или педанства или шарлатанства.

Для слушателя музыки, любящаго искусство, но не специально-подготовленнаго къ музыкальному дѣлу, — то, что онъ слышитъ въ музыкѣ, то, что ему нравится или не нравится въ ней, составляетъ *одно*; то что онъ слышитъ или читаетъ въ такъ называемыхъ или и въ самомъ дѣлѣ ученыхъ разборахъ музыки, представляется чѣмъ-то совсѣмъ *другимъ*. Онъ часто не можетъ догадаться, о чемъ рѣчь идетъ между г-ми учеными критиками, а еслибъ догадался, то увидѣлъ бы что они толкуютъ о дѣлѣ очень простомъ, о такихъ сторонахъ слышанной вещи, которыя и для него самага, слушателя неученаго — очень понятны. И онъ бы могъ вступить въ разговоръ, и онъ бы высказалъ свое мнѣніе (и кто знаетъ? подѣ часъ, быть можетъ и болѣе вѣрное, чѣмъ мнѣніе г-дъ записныхъ критиковъ) — да не осмѣливается, потому что кварт-секст-аккорды, — увеличенныя квинты, уменьшенныя септимы, двойной контрапунктъ въ октаву — какъ драконы какіе-то стоятъ на порогѣ храма музыкальной теоріи и въ это святилище не допускаютъ простыхъ смертныхъ, непосвященныхъ въ таинства музыкальной науки.

Почему жъ наконецъ не пора всѣхъ и каждого разувѣрить, что этотъ «мистицизмъ» музыкальной теоріи — ложная, внѣшняя сторона — что къ сущности вопросовъ все это не имѣетъ почти никакого отношенія, что все это остатки тупой, ограниченной «схоластики», столько пагубной для всѣхъ наукъ и искусствъ, что наконецъ, «ларчикъ открывается очень просто» —?

Къ числу особенно неловкихъ, вредныхъ остатковъ схоластики надо отнести терминъ: *генерал-басъ*. (General-bass, la basse générale).

Я знавалъ многихъ, для которыхъ дикое слово имѣло какое-то особенное, таинственное значеніе.

Что это такое за *басъ*, произведенный въ генералы? Или не въ родствѣ ли онъ, съ *контра-басомъ* —?

Между тѣмъ, на дѣлѣ, это остатокъ одного, принятаго прежними музыкантами обычая постоянно означать гармонію цифрами на басовой партіи въ каждой музыкѣ (о чемъ подробнѣе въ своемъ мѣстѣ) — потомъ этому слову придано значеніе, равноспльное съ *правилами гармоніи*, съ знаніемъ всего, что составляетъ — *музыкальную грамматику*. Не лучше ли прямо держаться этого послѣдняго выраженія, весьма правильнаго и дающаго настоящее понятіе о предметѣ?

Пора убѣдиться, что зная музыкальную технику, пріобрѣсть самыя глубокія свѣдѣнія по музыкальной части можетъ *всякій*, кто обладаетъ здравымъ разсудкомъ, хорошою памятью, понятливостью (необходимою для каждаго ученя), порядочнымъ (ни чуть не отличнымъ) слухомъ и внимательностью или, что все равно, охотою къ этому дѣлу.

Пора убѣдиться также, что всѣ эти условія и согласное съ ними *знаніе музыки* никакъ еще не составляютъ музыканта — *художника*. — Точно также какъ самое отличное знаніе грамматики и всѣхъ формъ языка, если бы это знаніе выражалось и на практикѣ, правильнѣйшимъ, безукоризненно гладкимъ слогомъ, есть не больше какъ только высшая степень *грамотности, грамотѣйства*, а еще никакъ не составляетъ — писателя.

Но распространеніе музыкальныхъ свѣдѣній въ большемъ и большемъ кругу слушателей музыки одна изъ тѣхъ задачъ, къ которымъ должны стремиться всѣ искреннія друзья искусства.

Искусство только тогда можетъ процвѣтать когда для него подготовлена почва, а почва эта подготавливается болѣе и болѣе пониманіемъ, сочувствіемъ, образованностью вкуса.

Пониманіе же искусства, сочувствіе ему, образованность музыкальнаго — вкуса въ тѣснѣйшей связи съ распространеніемъ музыкальнаго *знанія*.

Не всѣмъ быть художниками, — но любить и понимать искусство (не въ одинаковой степени, конечно) могутъ и должны *всѣ*.

Это, конечно, требованіе идеальное, но — исполнимое, еслибъ только удалось разрушить, уничтожить *тѣ цѣли*, для которыхъ *теперь* учатся музыкѣ девяносто сотыхъ изъ числа всѣхъ ей учащихъ.

Обыкновенная цѣль — «тщеславіе виртуозностью», отъ самой слабой до самой сильной ея степени.

Между тѣмъ какъ *всякая* виртуозность, какъ бы ни была развита, не больше какъ *средство* для исполненія музыки — и что же общаго между тщеславіемъ и «искусствомъ» въ его истинномъ значеніи?

Такимъ образомъ, сколько мнѣ кажется, назначеніе предстоящихъ техническихъ статей моихъ достаточно разъяснено.

Надо стремиться къ тому, чтобы въ слушателяхъ музыки, въ тѣхъ для кого искусство есть наслажденіе — *слушанье* было въ согласіи съ *пониманьемъ*, а пониманіе было пропитано органическими законами, на которыхъ зиждется самое искусство, т. е. *его теорію*.

При стремленіи къ этой цѣли — частенько придется уничтожать разныя вкоренившіяся понятія, или слова, которыхъ ложность очевидна для каждаго, кто мыслить объ этихъ предметахъ.

Для примѣра возьмемъ слово: *музыка*.

Опредѣленіе этого слова — не лишнее ли для каждаго, кто любитъ это искусство?

Слово: *пѣніе* — не все ли равно, что *музыка*, исполняемая голосомъ человѣческимъ, — музыка для голоса или для голосовъ?

Вообще — музыка есть пѣніе въ его обширномъ смыслѣ, и пѣніе ни что иное, какъ музыка вокальная.

Что можетъ быть *проще* этихъ понятій? Между тѣмъ не случалось ли вамъ встрѣчать даже въ печати выраженія такого рода:

«Пѣніе хора съ акомпаниментомъ *музыки*... (?)»

«У ней большая способность къ музыкѣ и *цѣлю*.» —

«Classe de chant; classe de musique (кажется и къ намъ-то перешло это отъ Французовъ).»

Употребленіе слова, какъ видите, — совершенно неправильное, ложное,

Слово «музыка» отдѣльно взятое, *никогда не должно* выражать «игры на инструментѣ», въ противность — пѣнію.

У Французовъ слово «musique» означаетъ даже «ноты музыкальныя» (prenez cette musique avec vous; j'ai oublié ma musique — т. е. забылъ съ собою взять ноты), но Французы — нашему языку не законъ.

Германцы никогда не злоупотребляютъ такъ слова «музыка». Оно у нихъ, отдѣльно взятое *всегда* равносильно искусству звуковъ (Tonkunst), въ цѣломъ объѣмѣ.

Да пусть бы еще это злоупотребленіе ограничивалось *словами!*

Нѣтъ, обратитесь къ любому учителю пѣнія изъ Итальянцевъ, заведите разговоры о методахъ и т. д. и тотчасъ убѣдитесь, что для него — *пѣніе само по себѣ*, а музыка — также *сама по себѣ!!* Убѣдитесь что по нынѣшнимъ «итальянскимъ» понятіямъ — «пѣвцу» вовсе даже не слѣдуетъ учиться «музыкѣ»; это дѣло для него лишнее и скорѣе *вредное*, чѣмъ полезное! — Благодѣтельные слѣды такого «разумнаго» пониманія искусства слишкомъ ясно отражаются на почти всѣхъ итальянскихъ пѣвцахъ и пѣвицахъ нынѣшняго времени.

Какъ будто возможно сдѣлаться сколько-нибудь порядочнымъ виртуозомъ (инструментальнымъ или вокальнымъ, не все ли равно?) — не изучивъ какъ слѣдуетъ общихъ законовъ музыки техническихъ и эстетическихъ —?

Заблужденіи, по которому преподаваніе *пѣнія* отъ дѣляется отъ преподаванія *музыки* до того грубо и нелѣпо, что объ немъ не стоитъ много распространяться.

Очень понятно, что при разъясненіи общихъ музыкальныхъ предметовъ, я постоянно буду имѣть въ виду и пѣвцовъ, или любителей пѣнія никакъ не отдѣльно отъ играющихъ на фортепiano, на скрипкѣ и т. д. или вообще отъ любителей инструментальной музыки.

Искусство одно — для тѣхъ и для другихъ, теорія искусства одна для тѣхъ и для другихъ; законы музыкальнаго языка — общие. Разница въ *орудіяхъ*, производящихъ звукъ — но это уже по части музыкальной органологіи, о которой можетъ идти рѣчь только въ заключеніи курса.

Теперь же дѣло пойдетъ еще на долго, именно о законахъ основныхъ, общихъ.

Въ слѣдующей статьѣ — первой изъ собственно техническихъ — я обозначу *материалы*, которыми располагаетъ музыка для своихъ зданій и *три элементарныя силы* музыки, которыя обуславливаютъ употребленіе материаловъ.

А. СЪРОВЪ.

ОПЕРА «РУСЛАНЪ И ЛЮДМИЛА»

ВЪ ПОЛНОЙ ФОРТЕПИАНОЙ ПАРТИТУРѢ СЪ ПѢНІЕМЪ.

(Vollständiger Clavierauszug mit Gesang). С. Петербургъ, у Стелловскаго. Цѣна 20 р. сер.

По случаю изданія оперы «Жизнь за Царя» въ полной фортепiанной аранжировкѣ, *безъ голосовъ*, мы, выражая

благодарность г. Стелловскому, высказали желаніе скорѣе увидѣть объ оперы М. И. Глинки, напечатанныя въ полномъ видѣ, съ пѣніемъ.

Теперь желаніе это наполовину исполнено. «Русланъ и Людмила» передъ нами въ «полномъ» изданіи, съ русскимъ и нѣмецкимъ текстами, со всѣми финалами и речитативами; однимъ словомъ полный «Clavier-Auszug» огромной оперы, необходимый съ очень многихъ практическихъ сторонъ (для разучиваній партій солистовъ и хоровъ, для исполненія у фортепiano, по частямъ, — для ознакомленія съ оперою тѣхъ лицъ, которымъ затруднительно или недоступно чтеніе большой, оркестрной партитуры и т. д.). Честь и хвала г. Стелловскому, взявшему на себя и исправно выполнившему изданіе, по величинѣ и сложности оперы, требовавшее не малыхъ трудовъ и заботъ.

Такъ какъ оперы М. И. Глинки въ полномъ фортепiанномъ переложеніи еще никогда не были награвированы, и вообще такого рода обширныя изданія большая рѣдкость въ Россіи, то г. Стелловскій имѣетъ полнѣйшее право рассчитывать на признательность со стороны всѣхъ просвѣщенныхъ любителей музыки, цѣпящихъ произведенія М. И. Глинки какъ ихъ цѣнить слѣдуетъ.

Какъ нельзя болѣе радуясь этому пріятному явленію въ нашей музыкальной литературѣ, считаемъ своею обязанностью взглянуть въ это изданіе поближе, рассмотреть его повнимательнѣе и сообщить читателямъ результаты нашихъ замѣчаній.

Всѣхъ номеровъ въ оперѣ «Русланъ и Людмила» — 26, не считая увертюры. Нѣкоторыя части оперы были уже положены для фортепiano и продавались отдѣльно (въ магазинѣ Одеонъ); — теперь все это перепечатано точно въ томъ же видѣ какъ прежде. Но многія большія №№, въ томъ числѣ *финалы* каждаго изъ пяти дѣйствій, аранжированы вновь, г. Вильбоа.

Для полноты и ясности отчета, вотъ подробный списокъ тому, что осталось въ прежней аранжировкѣ:

Увертюра и №№: 1) Интродукція. 2) Каватина Людмилы съ хоромъ. 5) Баллада Финна. 6) Дуэттино Руслана съ Финномъ. 7) Сцена и Рондо Фарлача. 8) Арія Руслана. 11) Персидскій хоръ. 12) Каватина Гориславы. 13) Арія Ратмира. 14) Танцы. 17) Арія Людмилы (въ четвертомъ актѣ). 18) Маршъ Черномора. 19) Танцы. 23) Романсъ Ратмира. 24) Речитативъ и хоръ. 25) Дуэтъ Ратмира съ Финномъ.

Вновь аранжированы:

- № 3) Большой финалъ перваго дѣйствія.
- 4) Антрактъ передъ вторымъ дѣйствіемъ.
- 9) Пѣніе головы (мужской хоръ).
- 10) Разсказъ головы (мужской хоръ).
- 15) Большой финалъ третьяго дѣйствія.
- 16) Антрактъ передъ четвертымъ дѣйствіемъ.
- 20) Хоръ.
- 21) Финалъ четвертаго дѣйствія.
- 22) Антрактъ передъ пятымъ дѣйствіемъ.
- 26) Большой заключительный финалъ.

Г. Вильбоа, какъ и въ переложеніи оперы «Жизнь за Царя», исполнилъ свое дѣло съ большимъ толкомъ, мѣстами

отлично-хорошо, напимѣръ № 22 переложень весьма вѣрно и, вмѣстѣ, весьма эффектно для фортепiano. Въ другихъ мѣстахъ встрѣчаются кое-какія излишнія трудности и неловкости въ расположеніи рукъ на клавишахъ. Напимѣръ, въ финалѣ перваго акта, на стр. 81 и 86, — фигура акомпанимента (при переходѣ въ E-dur) требовала, чтобы первая двѣ осьмыя брала правая рука, а слѣдующую четверть лѣвая, потомъ уже такъ, какъ теперь напечатано — и это во всѣхъ тактахъ, гдѣ идетъ все *одна* фигура акомпанимента. Въ томъ видѣ, какъ написано г. Вильбоа, сыграть слишкомъ трудно, при такомъ быстромъ темпѣ. Въ концѣ финала третьяго акта (на стр. 241 и 242), аккорды правой руки выходятъ затруднительны и слишкомъ тяжеловѣсны; для сохраненія легкости и прозрачности намѣренія автора, надо было *не всѣ* ноты смычковыхъ инструментовъ прописать въ аккордѣ. *Какъ* именно — можно показать нотами, на словахъ рассказать неудобно. Много еще кое-чего въ такомъ же родѣ можно было бы замѣтить, — но, вообще говоря, достоинства аранжировки г. Вильбоа берутъ значительный перевѣсъ надъ недостатками.

Къ недостаткамъ самаго изданія принадлежитъ прежде всего:

Большое количество *опечатокъ*; — много, очень много надо времени, чтобы перечислить ихъ *всѣ*.

Довольно того, что отсутствіе бемолей, діэзовъ, отказовъ встрѣчается въ этомъ изданіи еще гораздо чаще, чѣмъ въ изданіи «Жизнь за Царя». Особенно-непріятна неискренность эта въ № 15, финалѣ третьяго акта, гдѣ, по сложности гармоніи и по непрерывнымъ модуляціямъ, отчетливость въ знакахъ передъ каждой нотой необходимѣе, нежели гдѣ-нибудь. Часто нельзя отгадать аккорда, а развѣ надо такъ, чтобы приходилось его «отгадывать» — ?

Отбѣйки и перемѣны темповъ тоже во многихъ мѣстахъ пропущены. Напр. на стр. 55 и 56 — подъ стихъ «къ милымъ дѣвамъ, къ тихой лѣнѣ» музыка непремѣнно требуетъ словечка: «a rìa sege» въ партіи Ратмира, и словъ: *colla parte*, въ акомпаниментѣ. И много другаго въ такомъ же родѣ.

Въ № 9 (пѣніе головы) значительная ошибка въ самомъ первомъ аккордѣ (въ правой рукѣ а, вмѣсто g, *терціи* въ аккордѣ E-moll).

Въ № 10 (рассказъ головы) по ошибкѣ гравера во всей партіи «басовъ» хора выставленъ *скрипичный* ключъ. Хорошо, кто знаетъ, что тутъ поетъ въ головѣ *мужской* хоръ, теноры и басы унисономъ, — какъ и въ предъидущемъ №. А если кто этого не знаетъ, — не догадывая и станетъ читать этотъ № 10, отдѣльно? Скрипичный ключъ поставитъ его въ большое недоумѣніе.

И такъ для пользы будущихъ изданій, желаемъ искренно, чтобы г. Стелловскій приобрѣлъ себѣ нотнаго корректора поисправнѣе.

Другой недостатокъ изданія, по моему мнѣнію, еще важнѣе изобилія опечатокъ.

А именно: три №№ оперы аранжированы *не въ томъ тонѣ, какъ въ подлинникѣ, а тономъ ниже*.

№ 2) Каватина Людмилы, F-dur, вмѣсто G-dur.

— 4) Баллада Финна, G-dur, вмѣсто A-dur.

— 17) Большая арія Людмилы, A-moll, вмѣсто H-moll.

Знаю, что все это, изъ числа тѣхъ №№, которые уже были изданы отдѣльно; знаю, что при прежнемъ переложеніи имѣли цѣлью большую удобность исполненія арій «любителями», знаю также, что по эконоическимъ причинамъ г. издателю было выгоднѣе оставить прежнюю аранжировку безъ перемѣны.

Не могу не пожалѣть однако, что при новомъ, *полномъ* изданіи оперы не были восстановлены эти три №№ въ ихъ настоящемъ тонѣ.

Теперь три №№ оперы — нумера очень важные, чрезвычайно много теряютъ въ переложеніи.

Не говоря уже, что вообще каждый тонъ (Tonart) имѣетъ свой характеръ, на который композиторъ всегда рассчитываетъ, и что, слѣдовательно, вовсе не все равно, поется ли баллада Финна въ G, или въ A, или въ As и т. д., — часто *въ связи* съ другими частями оперы, транспонировка рѣшительно нарушаетъ артистическое намѣреніе автора.

Возьмемъ первую каватину Людмилы. Она идетъ вслѣдъ за большою интродукціей, B-dur. Авторъ рассчиталъ на эффектъ свѣтлаго, прозрачнаго тона G, чтобъ съ началомъ поваго №, дать совершенно-свѣжее впечатлѣніе. Автору въ этомъ мѣстѣ потребовалось отношеніе нижней *терціи* между тонами (B-dur и G-dur).

Всѣ эти намѣренія при транспонировкѣ тономъ ниже, рѣшительно исчезли. Тонъ F (какъ доминанта для B), безпрестанно звучалъ уже въ длинной интродукціи. Гдѣ же *связность* эффекта?

За каватиной слѣдуетъ финалъ, Es-dur, послѣ G-dur. Натуральное и чрезвычайно красивое отношеніе опускающихся терцій (B—G—Es; главные топы всего перваго акта идутъ, въ подлинникѣ, по интерваламъ аккорда Es-dur) при транспонировкѣ — за F-dur, *полнымъ* аккордомъ, слѣдуетъ Es-dur, также *полнымъ* аккордомъ — не слишкомъ красиво, и даже очень неправильно, потому-что тутъ выходятъ октавы и квинты.

Отношеніе тоновъ въ модуляціяхъ внутри каждаго №, конечно, остаются тѣ же и при транспонировкѣ, но иногда иныя части пьесы еще болѣе страдаютъ отъ перемѣны главной тональности, чѣмъ начало и конецъ всего №. Напимѣръ, въ каватинѣ Людмилы хоръ мамушекъ, при транспонировкѣ въ A-moll, еще болѣе отдалается отъ характера подлинника (H-moll), нежели самая каватина, когда поется въ F, вмѣсто G.

Такъ и въ балладѣ Финна — при переложеніи цѣлымъ тономъ ниже, многія части вышли бы совсѣмъ неисполнимы въ оркестрѣ — напимѣръ на слова «подъ кровомъ вѣчной тишины, среди лѣсовъ, въ глуши далекой», въ оригиналѣ модуляція въ Des-dur, и мотивъ дѣлаютъ *віолончели*, начиная съ перваго полутона на самой низкой струнѣ. — При транспонировкѣ — вмѣсто Des, является Ces, и первая нота этого тона выходитъ уже невозможною для *віолончелей*. Слѣдовательно фортепiанная аранжировка тутъ не даетъ понятія объ оркестрѣ. А это уже весьма невыгодно.

Большая арія Людмилы, въ садахъ Черномора, написана въ H-moll (въ концѣ — горячій H-dur), при переложеніи тономъ ниже, весь характеръ измѣнился, потерялось тональное отношеніе къ предъидущему антракту (H-moll,

послѣ G-dur, — опять терціи). Послѣдній аккордъ антракта — полный G-dur. Начальная нота въ ригурелѣ аріи e (Corno solo). Теперь — d; отношеніе рѣшительно другое; намѣреніе автора нарушено.

Фантастическій хоръ наядъ (которыя останавливаютъ Людмилу, когда она хочетъ броситься въ воду), въ подлинникѣ Fis-dur, съ перемежающимся D-dur. Теперь E-dur — съ C-dur. Гораздо-грубѣе, какъ-то прозаичнѣе.

И такъ во всѣхъ дальнѣйшихъ частяхъ этого 17 №: хоръ цвѣтовъ («не сѣтуй, милая княжна») — одно изъ граціознѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ созданій М. И. Глинки, написанъ въ Es-dur, — напечатанъ въ Des-dur, оттого сдѣлался до крайности низокъ для контральтовъ хора, — потерялъ много изъ своей воздушности и, по множеству бемолей — даже двойныхъ, очень неловокъ для чтенія.

Adagio въ этой аріи, «col Violino obbligato» *) написано авторомъ въ D-moll; — при переложеніи тономъ ниже (C-moll) весь характеръ рѣшительно измѣняется.

Кромѣ такихъ важныхъ эстетическихъ невыгодъ транспонировки есть въ ней неудобства и практическія. Переложеніе этихъ трехъ №№, тономъ ниже, весьма неудобно для тѣхъ, кто захочетъ руководиться этимъ изданіемъ для аккомпанимента при *разучиваніи* оперы во всей ея полнотѣ. Въ оркестрѣ всѣ эти №№ будутъ исполняться въ ихъ настоящей тонѣ; значитъ для аккомпанированія на фортепіано, при сѣвкахъ, надо будетъ требовать, чтобы аккомпанирующій, съ листа игралъ тономъ выше, — а въ музыкѣ М. И. Глинки это не совѣтъ-то легкая задача даже для очень опытныхъ музыкантовъ. Такимъ образомъ, для удобства потребуются непременно *новое* фортепіанное переложеніе тѣхъ трехъ номеровъ, о которыхъ здѣсь рѣчь идетъ.

Очень жаль, что г. издатель не избѣжалъ этого неудобства награвированіемъ этихъ трехъ арій въ новомъ переложеніи, совершенно согласномъ съ оригиналомъ.

То, что имѣло свою цѣль и могло быть допущено въ переложеніи каждаго № отдѣльно, то теперь, при изданіи всей оперы сполна, очень некстати.

Не смотря, впрочемъ, на этотъ существенный недостатокъ, можно смѣло рекомендовать публикѣ это дѣльное изданіе, которое, безъ всякаго сомнѣнія, принесетъ много пользы и распространитъ знакомство любителей съ однимъ изъ двухъ капитальныхъ произведеній М. И. Глинки.

Къ изданію оперы «Русланъ» приложенъ литографическій портретъ композитора, снятый въ то время, какъ онъ писалъ эту оперу. Но портретъ не весьма похожъ и литографія грубовата. По моему мнѣнію, лучше бы не прикладывать этого портрета.

Остается пожелать, 1) чтобы поскорѣе явилась опера «Жизнь за Царя» въ подобной же полной *фортепіанной партитурѣ съ пьсьемъ*; — 2) чтобы обѣ эти оперы, такъ какъ онѣ изданы и съ русскимъ и съ *нѣмецкимъ* текстами, пошли за-границу и приобрѣли извѣстность въ кругу германскихъ меломановъ, которые въ состояніи по всей справедливости оцѣнить высокія достоинства этой музыки.

*) Или, какъ недавно объяснено было въ Сѣверіи. Пчелѣ (по случаю концерта г. Аполлипарія Контекаго) — съ *подчиненной* (!!) скрипкой — зачѣмъ берется за тоакованіе музыкальныхъ терминовъ, если понимаютъ ихъ на выворотъ!

Обидно подумать, что имя такого необыкновенно-одареннаго, самобытнаго художника, какъ М. И. Глинка, остается еще почти неизвѣстнымъ въ Европѣ — а мы, здѣсь, обязаны знать и помнить имена разныхъ десятстепенныхъ талантовъ, которыхъ эфемерная репутация основана на хвалительныхъ возгласахъ подкупленныхъ газетъ!

Неужели такой порядокъ музыкальныхъ дѣлъ никогда не переменится — ?

Нѣтъ, долженъ перемениться, — стоитъ только дружно содѣйствовать къ этой цѣли. Г. Стелловскій, сдѣлавъ въ этомъ отношеніи весьма важный шагъ. Будемъ надѣяться на дальнѣйшіе шаги.

МОДЕСТЬ З-ВЪ.

НОРМАЛЬНЫЙ СТРОЙ ОРКЕСТРА.

Въ парижскихъ газетахъ говорится объ изслѣдованіяхъ, которыя дѣлалъ молодой французскій ученый Лиссажу (Lissajous) касательно прежняго и теперешняго строя оркестра. Результатомъ этихъ изслѣдованій оказывается, что въ продолженіе послѣднихъ 140 лѣтъ строй поднялся болѣе нежели на одинъ тонъ и это такое явленіе, которое вызываетъ очень интересныя соображенія. Фактъ самъ по себѣ не новъ. Старые члены вѣскаго и другихъ оркестровъ наблюдали это явленіе и прежде, хотя и не научнымъ путемъ и объ этомъ писалось много разъ въ музыкальныхъ газетахъ. Распространялись также и о причинахъ этого явленія и хотѣли отыскать ихъ либо во вѣшнихъ случайныхъ явленіяхъ, либо въ физиологическихъ фактахъ, но до сихъ поръ не достигли до положительнаго результата. По этому интересно знать, до чего достигъ ученый, который выбралъ это явленіе специальнымъ предметомъ для своего научнаго изысканія.

Лиссажу взялъ исходною точкою для своихъ изслѣдованій оркестръ Большой парижской оперы (le grand opéra) и просилъ доставить употребляющійся тамъ камертонъ. — Но такого тамъ не оказалось и онъ обратился къ одному изъ лучшихъ скрипачей опернаго оркестра, чтобы получить ноту а (la). Наблюденія дали для этого а 898 вибрацій въ секунду. А такъ какъ физикъ Сувёръ (Souver) для этой же ноты а въ парижскомъ оркестрѣ 1715 года показалъ 810 вибрацій, то оказывается, что строй оркестра *повысился болѣе нежели на цѣлый тонъ*.

Г. Лиссажу находитъ, что строй оркестра поднялся въ особенности въ нынѣшнемъ столѣтіи и даже въ послѣднее двадцатипятилѣтіе скорѣе нежели въ прежніе періоды. Это явствуетъ изъ показаній разныхъ физиковъ, которые въ это время занимались акустикой.

Г. Лиссажу находитъ причины этого явленія въ необыкновенномъ значеніи, которое получили въ новѣйшія времена духовые инструменты. Онъ говоритъ; «Духовые инструменты, которые около полустолѣтія играютъ все болѣе и болѣе важную роль, по причинѣ своей болѣе звучности, должны были навязать свой строй и струннымъ инструментамъ.

«По у духовыхъ инструментовъ строй постоянно воз—

вышается, потому что они всего болѣе употребляются во-енною музыкаю, а для нея возвышеніе строя очень выгодно и удобно. Отъ возвышенія строя инструменты становятся звучнѣе, ихъ звукъ рѣзче и пронзительнѣе, а отъ этого можно уменьшать вѣсъ инструмента, дѣлать его легче. По этому инструментальные мастера всегда будутъ стараться повыситъ строй, а не понизитъ его.

«Фортепіано подчинено тому же стремленію. Чтобъ сдѣлать струны какъ можно болѣе звучными, ихъ натягиваютъ до той почти точки, въ которой онѣ лопаются. Чѣмъ болѣе усовершенствуется фабрикація струнъ, чѣмъ лучше дѣлаютъ струны, тѣмъ болѣе ихъ можно натягивать, и такъ какъ устройство фортепіано теперь такъ усовершенствовано, что этотъ высокій строй для фортепіано не вреденъ, то всякій фортепіанный мастеръ не можетъ противустоять очень естественному желанію, усилитъ звучность своего инструмента, особенно же если это можно сдѣлать не перемѣняя ничего въ его устройствѣ».

Третью причину возвышенія строя Лиссажу находятъ въ повсемѣстномъ обыкновеніи провѣрять (регулировать) одинъ камертонъ по другому. Провѣряютъ же камертонъ съ помощію пилы. «Но отъ пиленія камертонъ нагрѣвается. Въ тотъ моментъ, когда его провѣряютъ (регулируютъ) съ образцовымъ камертономъ, — онъ еще тепелъ. Когда же онъ охладится—онъ и повысится. Когда же по второму провѣряютъ третій, то этотъ будетъ еще выше втораго и т. д.»

«Какъ же можно стараться о сохраненіи какого нибудь извѣснаго строя, пока не будетъ какого-нибудь одного извѣснаго образца, по которому можно будетъ убѣдиться о вѣрности строя инструментовъ?» Вслѣдствіе этого Лиссажу предлагаетъ опредѣлить одинъ общій нормальный строй, котораго бы придерживался весь музыкальный міръ. Такое предложеніе было уже сдѣлано въ 1834 г. на музыкальномъ конгрессѣ въ Штутгартѣ, имепно предлагали 880 вибрацій *a* въ одну секунду. Лиссажу находятъ что парижская выставка очень удобное время для соглашенія по этому предмету.

«Имѣя предъ собою инструменты со всего свѣта,—музыканты и инструментные мастера могутъ согласиться на счетъ нормального *a*, отъ примѣненія котораго въ фабрикаціи инструментовъ не произойдетъ вовсе или произойдетъ мало перемѣнъ».

Наука можетъ опредѣлить число вибрацій, которыя должны соответствовать извѣстному тону. Съ помощію искусныхъ механиковъ должно было бы изготовить образцовый камертонъ и на основаніи научныхъ данныхъ сдѣлать множество опытовъ для опредѣленія его вѣрности. «По образцу этого камертона можно было бы сдѣлать нѣсколько другихъ совершенно одинаковыхъ, и сохранять по одному вездѣ, гдѣ важно сохраненіе однообразія строя. Каждый театръ, каждая значительная инструментальная фабрика должны были бы имѣть по такому камертону, и чрезъ это было бы можно ввести и сохранять повсюду одинъ и тотъ же строй оркестра». — Будетъ ли это предложеніе принято и приведено въ исполненіе — неизвѣстно, но что это было бы очень полезно, съ этимъ согласятся всѣ музыкан-

ты и всѣ пѣвцы, а потому должно посовѣтовать имъ употребитъ всѣ усилія, чтобы достигнуть наконецъ этой важной и обще-желаемой цѣли.

(Süddeutsche Musik-Zeitung 1855 № 30).

КАЛЬЦОЛАРИ.

БІОГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ.

Кальцолари принадлежитъ безспорно къ лучшимъ тенорамъ нашего времени, времени упадка вокальнаго искусства. Артистъ, о которомъ здѣсь рѣчь идетъ, обладая отъ природы средствами не особенно богатыми, посвятилъ много труда на обработку своего симпатическаго голоеа и достигъ большого искусства. Онъ дѣйствительно *умлетъ* пѣть, а какъ про немногихъ современныхъ намъ пѣвцовъ можно это сказать!

Съ 1853 г., участвуя постоянно въ итальянской труппѣ, ангажируемой для зимняго сезона у насъ въ Петербургѣ, г. Кальцолари, какъ отличный артистъ для теноровыхъ партій «нѣжнаго» характера (*tenore di grazia*), чрезвычайно-любимъ публикою; особенно-любимъ тѣми, кто знаетъ толкъ въ искусствѣ пѣнія и не гоняется за ложно-преувеличенной энергіей.

Прилагая къ нынѣшнему № портретъ г. Кальцолари, *) считаемъ не лишнимъ сообщить здѣсь нѣкоторыя біографическія подробности объ этомъ достойномъ артистѣ.

Эрико Кальцолари родился въ Пармѣ, 23 марта 1823 года.

Съ 11-ти-лѣтняго возраста сталъ учиться музыкѣ вообще, а съ 16 лѣтъ началъ брать уроки пѣнія у Буркара (Bourgard). Красота голоса молодого Кальцолари и успѣхи его въ пѣніи, чрезъ два года послѣ первыхъ уроковъ, стали извѣстны Великой Герцогинѣ Маріи Луизѣ. Она призвала его къ себѣ, прослушала его пѣніе и назначила ему денежное пособіе, чтобы онъ могъ продолжать ученье у лучшихъ учителей и сдѣлаться первостепеннымъ пѣвцомъ. Великой Герцогинѣ было извѣстно, что въ Миланѣ есть превосходный учитель пѣнія, *Паницца* (Panizza).

Къ нему и отправился молодой Кальцолари.

Паницца, бывшій тогда, какъ и теперь состоящій профессоромъ пѣнія, при Императорскихъ театрахъ въ Миланѣ, познакомившись съ талантомъ Кальцолари, предсказалъ ему самую блестящую будущность, и въ 1844 отреккомендовалъ молодого артиста директору театровъ Мерелли, съ тѣмъ, чтобы директоръ прослушалъ тенора-дебютанта и если останется имъ доволенъ, ангажировалъ бы его въ труппу.

Одного анданте изъ Эрнани было достаточно для Кальцолари, чтобы совершенно плѣнить директора мила-

*) Портретъ г. Кальцолари срисованъ съ отличной фотографіи г. Бергамаско, въ Итальянской улицѣ, въ домѣ Боди.

скихъ театровъ, и Мерелли тотчасъ же потребовалъ отъ Паниццы контракта для Кальцолари на три года, считая съ марта 1845. Условія были очень выгодны для Кальцолари, которому назначено было, въ сезонъ 1846, дебютировать на *вѣнской* сценѣ.

Во время пребыванія своего въ Миланѣ, Кальцолари полюбилъ одну дѣвушку, Генриетту Каваллини (родную сестру извѣстнаго кларнетиста при С. Петербургскихъ театрахъ).

О желаніи вступить въ бракъ съ этою дѣвушкою, молодой теноръ заявилъ ей родителямъ, и даже назначилъ время для брака, именно послѣ вѣнскаго сезона 1845. Но встрѣтились препятствія со стороны родителей самого Кальцолари, которые не желали, чтобъ онъ женился въ такіе молодые годы.

Въ посту 1845, въ февралѣ, Мерелли предложилъ нашему артисту дебютировать не въ Вѣнѣ, а въ Миланѣ, на театрѣ *la Scala*, именно въ оперѣ «Эриани».

Посоветывавшись съ своимъ учителемъ Паниццею, Кальцолари принялъ предложеніе и рѣшился жениться тотчасъ послѣ перваго дебюта.

Успѣхъ дебютанта былъ самый блистательный, а на другой день Генриетта Каваллини стала его женою.

Артисты, съ которыми Кальцолари исполняли оперу, избранную для его дебюта, были: синьоръ и синьора Дебассини и синьоръ Буше.

Вотъ списокъ, гдѣ Кальцолари пѣлъ, отъ начала его артистическаго поприща — донинѣ:

1845 (весною) — въ Вѣнѣ.

1845 (лѣтомъ) — въ Бресчѣ.

1845 (во время ярмарки) — въ Александрии Пиемонтской.

1845—1846 (осенью, въ карнавалъ и постомъ) — въ Триестѣ, на большомъ театрѣ.

1846 (весною) — въ Вѣнѣ.

1846 (лѣтомъ) — въ Виеннѣ.

1846—1847 (осенью, въ карнавалъ и постомъ) — въ Миланѣ, *alla Scala*.

1847 (весною) — въ Вѣнѣ.

1847 (лѣтомъ) — въ Бергамѣ, на театрѣ Рикарди.

1847—1848 (осенью, въ карнавалъ и постомъ) — въ Мадридѣ, на Театрѣ-Циркѣ.

1848 (весною) — ангажированъ былъ въ Вѣну, но по случаю политическихъ происшествій, оперный сезонъ не состоялся, и Кальцолари возвратился въ Миланъ, — гдѣ, отказавшись отъ приглашеній въ Парижъ, принялъ условія *Брюссельскаго* театра.

1848—1849 (осенью, въ карнавалъ и постомъ) въ Брюсселѣ, на театрѣ «St. Hubert».

1849 (весенній и лѣтній сезонъ) — въ Лондонѣ, на театрѣ Ея Величества. — Здѣсь Кальцолари дебютировалъ въ *Сонамбулѣ*, съ Женни Линдъ и Беллетти.

Послѣ лондонскаго сезона, Кальцолари, вмѣстѣ съ Зонтагъ, Лаблашемъ, Тальбергомъ и Колетти ѣздили по разнымъ городамъ Англии и Шотландіи — съ сентября 1849 по январь 1850. Давались концерты и спектакли.

1850, въ Парижѣ, на театрѣ Консерваторіи. Кромѣ того

Кальцолари участвовалъ во многихъ концертахъ Зонтагъ, Тальберга и др.

1850—1851 (осенью, въ карнавалъ и постомъ) — въ Парижѣ, вмѣстѣ съ Зонтагъ, Лаблашемъ, Коллини, Дюпре и др., — на *итальянскомъ* театрѣ.

Кальцолари дебютировалъ въ Парижской Итальянской оперѣ, ролью Эльвино.

1851 (весною и лѣтомъ) — въ Лондонѣ, на театрѣ Ея Величества.

Въ сентябрѣ давалъ много концертовъ по разнымъ провинціальнымъ городамъ въ Англии.

1851—1852 (осенью и пр.) въ Парижѣ.

1852—въ Лондонѣ.

1852—1853 (осенью и пр.) — въ Парижѣ.

1853 (лѣтомъ) — въ Ліонѣ.

Репертуаръ ролей г. Кальцолари весьма обширенъ. Вотъ подробный списокъ операмъ, въ которыхъ онъ участвовалъ, на разныхъ театрахъ.

Верди: Эриани, Два Фоскари, Аттила, Ломбарды.

Донидзетти: Маріи ди Роганъ, Д. Паскуале, Липпа, Лукреція, Анна Болеа, Оливо и Паскуале, Лучія, Любовный напитокъ, Дочь полка, Фаворитка.

Беллини: Беатриче, Пуритане, Сонамбула, Норма.

Россини: Итальянка въ Алжирѣ, Ричардо и Зораида, Цирульпикъ, Ченерентола, Осада Коринѳа, Сорока-воровка, Отелло (роль Родриго), Матильда ди Шабранъ.

Росси: Дочь Фигаро. Эта опера написана нарочно для Кальцолари, въ Вѣнѣ 1846.

Бона — Дон-Карлосъ. И эта опера написана для Кальцолари, — въ Миланѣ въ 1847.

Тальбергъ: Флоринда—партія тенора написана для Кальцолари въ Лондонѣ, въ 1851.

Оберъ: Густавъ III, *La Corbeille d'oranges*.

Обѣ оперы нарочно для Кальцолари переведены и поставлены на сцену театра Ея Величества, въ Лондонѣ, въ 1851.

Герцогъ Саксенъ-Кобургъ-Гота:—Казильда, переведена на итальянскій языкъ въ Лондонѣ, въ 1852, для Кальцолари, Дебассини и Делагранжъ.

Симонъ Майеръ.: Медя. Въ этой оперѣ Кальцолари пѣлъ въ 1850, въ Лондонѣ.

Бетховенъ: Фиделіо — Тамъ же и въ Парижѣ.

Моцартъ: Дон-Жуанъ, Фигаро — въ Лондонѣ и въ Парижѣ.

Чимароза: Тайный бракъ — въ Лондонѣ и въ Парижѣ.

Большую часть своихъ ролей въ операхъ Верди, Донидзетти, Беллини и Россини, Кальцолари исполнялъ и у насъ, въ Петербургѣ.

Съ особеннымъ успѣхомъ: въ Любовномъ напитокѣ, въ Цирульпикѣ, въ Пуританахъ, въ Отелло и въ Матильдѣ ди Шабранъ.

Россиніевскую музыку, изобилующую фюритурой, ни одинъ, быть можетъ, теноръ нашего времени не исполняетъ такъ отчетливо, какъ г. Кальцолари. Кромѣ вокальнаго искусства въ немъ и актерскій талантъ весьма обработанъ;

съ этой стороны онъ особенно отличается въ партіи Неморино.

Вышелъ № 4-й

НУВЕЛЛИСТА,

ИЗДАВАЕМАГО М. БЕРНАРДОМЪ.

Этотъ музыкальный журналъ отличается постоянно прекраснымъ выборомъ пьесъ, тщательностію изданія, разнообразіемъ и въ особенности акуратностію—достоинство, весьма важное для какого бы то ни было журнала. Каждый № является непремѣнно къ 1 числу мѣсяца и въ теченіе шестнадцати лѣтъ ни разу не обмануль ожиданій публики.

Сообщаемъ содержаніе послѣдняго выпуска.

Mulder. Impromptu de concert.

Gerville. Mazurka de Salon.

Lefebure-Wely.—Marche de nuit.

Blumenthal (J.). L'exaltation.

Krüger (W.). Chanson du gondolier. Barcarolle.

Croisez (A.). L'étoile, polka.

Ossipoff (V.). Mazurka d'après l'opera il Trovatore.

Brunner. Rondo sur un thème de Lucie.

Duvernoy (A. B.). Blquette musicale sur un motif de Bellini.

Дочевскій (И. Ф.). Ты скоро меня забудешь, романсъ.

Clapissou (L.). La visite d'un petit oiseau.

Музыкально-литературное прибавленіе.

Подписка по 10 р. с. въ годъ безъ доставки и 11 р.

50 коп. съ доставкою, принимается въ музыкальномъ магазинѣ Бернарда, на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Паскаля № 11.

Въ Москвѣ, въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда.

Рекомендуемъ нашимъ читателямъ слѣдующія

МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ:

I. Въ музыкальномъ магазинѣ

А. ГАБЛЕРА,

у Казанскаго моста, въ домѣ Энгельгардта:

Nadejda-Polka, посвящ. Надеждѣ Богдановой—братомъ Николаемъ Богдановымъ.

L'inseparable-polka, посвящ. А. Габлеру — Н. Богдановымъ.

Nadejda-Polka, посвящ. Надеждѣ Богдановой г-жею А. Габлеръ.

Въ этомъ же магазинѣ вышелъ портретъ нашей извѣстной танцовщицы

НАДЕЖДЫ БОГДАНОВОЙ.

II, Въ музыкальномъ магазинѣ

А. БИТЦЕРА,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Петро-Павловской Церкви:

«Ночевая тучка золотая» — тріо. Слова М. Лермантова, музыка А. Даргомыжскаго.

«Я помню глубоко»—элегія. Слова Д. Давыдова, музыка А. Даргомыжскаго, посвящ. Ольгѣ Николаевнѣ Шелашпиковой.

«Любила, люблю я, вѣкъ буду любить» — романсъ, посвященный Любви Ивановнѣ Бѣленицыной А. Даргомыжскимъ.

«Никанорка» — пѣсня. Слова и музыка Н. Огарева.

«Ты кольцо мое колечко»—пѣсня, исполн. г-жею Самойловой въ драмѣ: Деньги, посвящ. Аннѣ Дмитріевнѣ Сатиной, урожденной Проповской, О. И. Дютшемъ.

«Пусть птичка Божія поетъ», испол. г-жею Самойловой въ драмѣ: Деньги. Посвящ. Аннѣ Дмитріевнѣ Сатиной, урожденной Проповской, О. И. Дютшемъ.

Надежда Богданова — полька для фортепiano, сочиненіе О. И. Дютша.

КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ.

ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ.

Множество концертовъ. — Концерты г-дъ Шмидта, Невилъ и Тетара, д'Аржаптона, Брауна, Ивандовъ, Леоновой, Ферзинга, Гербера, Безекарскаго, Сетова и Шуберта, Черновыхъ и Латышевой.

Чѣмъ дальше въ лѣсъ — тѣмъ больше дровъ, говоритъ русская пословица, которую невольно повторишь, просматривая безчисленное множество концертныхъ афишекъ — чѣмъ дальше въ постъ — тѣмъ больше концертовъ и, право, пѣтъ почти никакой возможности прослѣдить ихъ, перебивать на всѣхъ и слѣдовательно отдать о всѣхъ отчетъ. Еслибы кто отказался отъ всѣхъ дѣлъ и удовольствій и посвятилъ каждый день исключительно посѣщенію концертовъ, то и тотъ не успѣлъ бы въ своемъ предпріятіи, потому что концертовъ такое множество и притомъ иногда въ одинъ и тотъ же вечеръ, въ одинъ и тѣ же часы бываетъ ихъ по два и по три. Прибавьте къ этому довольно высокую цѣну, назначаемую концертными и вы не удивитесь, если я скажу вамъ, что въ бѣльшей части концертовъ концертникамъ приходится вопіять въ пустынь или расточать свое дарованіе предъ немногими избранными. Не смотря на всю трудность, и желая вполнѣ исполнить данное мною обѣщаніе, я постараюсь представить краткій отчетъ о концертахъ, бывшихъ въ нынѣшній постъ въ Москвѣ.

О концертахъ, данныхъ въ началѣ поста, я уже вамъ сообщилъ сегодня начну съ концерта г. Шмидта, бывшемъ въ Маломъ театрѣ 14 марта.

Г. Шмидтъ, безспорно прекрасный виолончелистъ и по всей справедливости любимецъ нашей публики. Такихъ виолончелистовъ не много и потому не удивительно, что въ

концертъ его театръ былъ довольно полонъ. Кромѣ г-на Шмидта въ этомъ концертѣ участвовали г. Опоре и г-жа Пильсудская, — передъ публикой явился и сынъ концертиста, Александръ Шмидтъ, еще очень молодой человекъ и человекъ съ талантомъ, только не рано ли сталъ онъ появляться въ публичныхъ концертахъ?

15 марта, былъ данъ Дирекціею Театровъ концертъ в живыя картины, очень хорошо поставленныя г. Брауномъ.

16 г-да Невиль и Тетаръ, извѣстные комики Петербургскаго Французскаго театра, въ Московскомъ Маломъ театрѣ давали большой музыкальный увеселительный вечеръ (*grande soirée musicale récréative*). Это былъ самый веселый вечеръ изъ всѣхъ вечеровъ нынѣшняго поста. Въ то время, какъ на концертахъ невольная зѣвота иногда прошибаетъ васъ, пѣсенки и маленькія комическія сцены, исполненныя отлично этими двумя хорошими комиками, заставляли хотать до слезъ, какъ при хорошемъ исполненіи смѣшнаго хорошенькаго французскаго водевиля. Театръ былъ почти полонъ, по второй вечеръ, данный этими артистами по желанію публики, былъ не такъ многолюденъ какъ первый.

Въ этотъ же вечеръ довольно много публики привлекъ и концертъ г. д'Аржаптона. Г. Д'Аржаптонъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ между лучшими московскими фортепیانными учителями, и дѣйствительно онъ хорошій учитель, чему лучшимъ доказательствомъ можетъ служить игра въ его концертѣ его ученицы, прелестной молодой дѣвушки, Елены Латрейль, которая явилась отличною піанисткою.

18 марта, былъ концертъ съ живыми картинами въ пользу декоратора нашего театра г. Брауна. Бенефисъ его почти весь состоялъ изъ повторенія бенефиса г. Штурмана, и у него также капитальною піесою концерта была «Пустыня» Фелисіена Давида. Мы помнимъ, какъ эта симфонія исполнялась въ первый разъ на Московской сценѣ, это было въ 1848 г., въ бенефисъ г. Юганниса, пезабвеннаго капельмейстера нашего театра, и могу сказать, что въ 1848 г. она была исполнена лучше, чѣмъ въ нынѣшнемъ, особенно соло, — превосходно исполнявшееся въ 1848 г. г-мъ Леоновымъ, котораго, такъ сказать, дребезжащій голосъ прекрасно подходилъ къ пѣнію муэззина, — нынѣшній разъ было хуже исполнено г. Кварталовымъ, хотя и весьма старательно и недурно. Живыя картины для большинства публики много придали интереса этой по преимуществу описательной симфоніи.

Въ достопамятный день взятія Русскими Парижа 19-го марта, по обыкновенію, былъ концертъ въ пользу инвалидовъ. Прежде онъ всегда бывалъ въ театрѣ, но со времени пожара Большаго театра онъ бываетъ въ Благородномъ Собраніи. Концерты эти, кромѣ своей прекрасной цѣли, особенно замѣчательны участіемъ въ нихъ военныхъ оркестровъ; такъ, въ нынѣшнемъ году, въ немъ принимали участіе оркестры: 1-го Московскаго Кадетскаго Корпуса, Лейбъ-Гвардіи Гренадерскаго полка, Лейбъ-Гвардіи Финляндскаго полка и Лейбъ-Гвардіи Павловскаго полка, кромѣ оркестровъ Императорскаго Московскаго театра. Концертъ этотъ привлекъ многочисленную публику.

20-го марта былъ концертъ г-жи Леоновой, пѣвицы, которая своимъ прекраснымъ, душевнымъ и обширнымъ

голосомъ привела публику, бывшую въ ея концертѣ, въ совершенный восторгъ. Для этой пѣвицы, по обширности и хорошей обработкѣ ея голоса, равно доступны и итальянская арія и русская пѣсня. Съ одинаковымъ совершенствомъ исполнила она и арію изъ Лукреціи Борджіа и пѣсню сироты, «изъ Жизни за Царя», а комическая, если можно такъ выразиться, пѣсенка Даргомыжскаго «Лихорадушка», возбудила всеобщій восторгъ и по громогласному, единодушному требованію публики была повторена три раза. По окончаніи концерта слышались всеобщія похвалы этой пѣвицѣ.

Второй ея концертъ, 26 марта, привлекъ еще большее число посѣтителей и, кажется, еще болѣе поправился публикѣ. Молитва — новое произведеніе знаменитаго М. И. Глинки, исполненная ею съ акомпаниментомъ органа, была принята публикою съ большимъ восторгомъ. По окончаніи концерта, пѣвицѣ было передано нѣсколько букетовъ.

21-го марта былъ назначенъ концертъ, въ залѣ Купечскаго собранія, г. Ферзинга, который нѣкогда составлялъ лучшее украшеніе бывшей нѣмецкой оперы. И Москва чрезвычайно любила его и восхищалась его прекраснымъ басомъ; но видно любовь также проходитъ, какъ и слава, — и публика, чрезвычайно малочисленная, собралась на концертъ своего прежняго любимца, а между тѣмъ голосъ его почти совершенно ничего не потерялъ отъ времени, и все также прекрасенъ.

Въ этотъ же день былъ въ Маломъ театрѣ концертъ молодаго талантливаго скрипача нашего оркестра, г. Гербера. Концертъ этотъ по сбору публики былъ удачѣе концерта г. Ферзинга.

22-го марта былъ концертъ съ живыми картинами Театральной Дирекціи, на которомъ снова была исполнена «Пустыня» Фелисіена Давида.

23-го марта въ Маломъ театрѣ концертъ г. Безекарскаго, еще очень молодаго скрипача не безъ дарованія.

Въ понедѣльникъ было три концерта: 1) г-жи Леоновой, 2) г-дъ Сетова и Шуберта и 3) братьевъ Черновыхъ. О г-жѣ Леоновой мы уже говорили.

Два концерта г-дъ Сетова и Шуберта произвели на московскую публику пріятное впечатлѣніе. Эти два весьма талантливые артиста получили то одобреніе московской публики, которое они вполне заслужили своими прекрасными талантами. Къ сожалѣнію, они ограничилиъ только двумя концертами, и пріятнымъ, но мимолетнымъ метеоромъ промелькнули на горизонтѣ нашего концертнаго сезона.

Одинъ изъ братьевъ Черновыхъ — очень хорошій учитель на фортепیانно и пѣпія. Въ концертѣ же ихъ, къ сожалѣнію, намъ не удалось быть.

27-го былъ прощальный концертъ г-жи Латышевой. Артистка эта своимъ весьма пріятнымъ, симпатичнымъ и душевнымъ голосомъ доставила много удовольствія московской публикѣ, которая принимала ее превосходно. Особенно нравились исполненныя ею русскія пѣсни и романсы.

МОСКВИЧЪ.

О РУССКОМЪ ТЕАТРѢ

И СОСТАВЪ ТРУППЫ ЕГО ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ.

Статья П. М. Шпилевскаго *).

(Окончаніе).

Посмотримъ же теперь, что сдѣлала у насъ современная народная драма въ дѣлѣ сценическаго искусства?... Не будемъ начинать съ Гоголя—представителя народнаго театра.... Обратимся къ настоящимъ драматическимъ дѣятелямъ: не будемъ также разбирать совершенства и недостатки ихъ произведеній, но во всякомъ случаѣ позволимъ себѣ сказать, что они болѣе или менѣе счастливо дѣйствуютъ на избранномъ имъ поприщѣ.—Мы увидимъ, что наша народная драма оживила русскій театръ въ послѣднее время и указала намъ частью новыя стороны талантовъ въ прежнихъ артистахъ и артисткахъ и открыла незамѣченные до того таланты въ новыхъ, молодыхъ. Тутъ, прежде всего, мы должны указать на одну замѣчательную артистку, отсутствіе которой на Русской сценѣ не можетъ быть не замѣчено въ настоящее время: мы упоминаемъ объ ней, потому что развѣсившаяся подъ вліяніемъ народной драмы ея талантъ служить доказательствомъ сильнаго вліянія драматическаго искусства на сценическое. Мы говоримъ о госпожѣ Читау. Известно, что до появленія піесы г. Островскаго: «Не въ свои сани не садись», — талантъ г-жи Читау не извѣстенъ былъ публикѣ, потому что она исполняла самыя незначительныя роли, роли лицъ—безъ образовъ, очертаній, безъ содержанія.... Произведеніе г. Островскаго выдвинуло впередъ г-жу Читау. Въ дѣйствительныхъ образахъ г. Островскаго ей въ первый разъ попались живые человѣческіе элементы и она изъ нихъ создала живыхъ людей, мыслящихъ, чувствующихъ и дѣйствующихъ по непремѣннымъ законамъ природы. Съ этихъ поръ г-жа Читау заняла видное мѣсто въ дѣлѣ народной науки, и затѣмъ исполняла роли съ талантомъ въ послѣдующихъ подобныхъ піесахъ народныхъ, самобытныхъ русскихъ писателей. Сколько правды, сколько типичности и сколько живой дѣйствительной женской натуры въ исполненныхъ ею роляхъ!... Послѣ этого, еслибъ она возвратилась къ прежнимъ своимъ незначительнымъ ролямъ и вздумала повторить ихъ, то можно было бы получить еще полнѣйшій взглядъ на ея высокій талантъ: мы думаемъ, что послѣ этого и прежнія ея роли вышли бы, подъ вліяніемъ развѣвившагося таланта, полнѣе, рельефнѣе.... Высвободившись во-время изъ подъ вліянія чуждыхъ ея таланту эффектныхъ, трескучихъ ролей, она могла бы и эти блѣдныя, незамѣтныя роли оживить повымъ родникомъ своего окрѣпшаго таланта. — Таково было вліяніе на та-

ланта г-жи Читау натуральныхъ, типическихъ созданій г. Островскаго. Г-жа Читау явилась натуральною, живою артисткою: ея походка, приемы и движенія перестали быть заученными, придуманными по извѣстной мѣркѣ и оказались необходимыми физическими слѣдствіями внутренняго движенія. Отсюда — г-жа Читау явилась артисткою замѣчательною, а до того времени была только актрисою полезною *).

Народная драма выдвинула впередъ не одну г-жу Читау. Произведенія г. Островскаго дали случай молодому актеру г. Бурдину выказать свое дарованіе. До того, г. Бурдинъ былъ незамѣтнымъ лицомъ въ составѣ Петербургской русской труппы; знали только нѣкоторые, что онъ игралъ недурно и, иногда, какъ полезный актеръ, въ случаѣ крайности, исполнялъ такъ-пазымаемыя первыя роли въ неестественныхъ піесахъ. Съ появленіемъ піесы: «Не въ свои сани не садись», въ г. Бурдинѣ замѣтили талантъ. Роль молодого купца, человѣка наружно смѣшнаго, но въ сущности благороднаго и пылкаго, сыгранная имъ отчетливо, вѣрно и съ увлеченіемъ, обратила на него вниманіе публики и дала ему средства къ дальнѣйшимъ успѣхамъ. Надежда публики оправдалась. Мало по малу г. Бурдинъ выдвинулся на первый планъ артистовъ русскаго театра: онъ очень вѣрно исполнялъ, впоследствии, роли въ «Женяхъ изъ Ножевой Ливіи», въ «Иппохондрикѣ», въ «Картинѣ семейнаго счастья», и въ піесахъ: «Чужое добро въ прокъ нейдетъ», — «Въ чужомъ пиру похмѣлье». Его главныя роли — купеческіе типы, — и онъ вѣренъ этимъ ролямъ, какъ замѣчательный талантъ. Одно, что иногда вредитъ г. Бурдину, — это — его утрированіе нѣкоторыхъ сценъ: онъ иногда является слишкомъ сладкимъ, сладкимъ до приторности, когда хочетъ разукрасить мысль автора и придать ей слишкомъ яркое олицетвореніе. Тутъ онъ перестаетъ быть вѣрнымъ своей натурѣ и впадаетъ въ фарсъ. Но все-таки нужно замѣтить, что г. Бурдинъ заботится о своемъ усовершенствованіи и дорожитъ поощреніемъ внимательной къ нему публики. Между прочимъ онъ доказалъ это своимъ бенефисомъ: онъ выказалъ много вкуса въ выборѣ піесъ для бенефиса, который, за исключеніемъ бенефиса г-жи Владиміровой, былъ лучшимъ въ эту зиму; а это не послѣднее дѣло для замѣчательнаго артиста. Какъ часто угощаютъ насъ бенефицианты за огромныя цѣны какими нибудь фарсами, пустыми небылицами: подобныя піески и въ бенефисъ посредственнаго актера неприятны, но какъ они отзываются невниманіемъ въ бенефисъ любимыхъ артистовъ. Доказательствомъ — бенефисная спекуляція: Сальваторъ—Роза... Невниманіе бенефицианта было такъ замѣчено, что непошадили любимца, и громко зашикали.... Грустно было публикѣ видѣть въ любимомъ высокомъ талантѣ невниманіе... За любовь и уваженіе — платитъ пренебреженіемъ?!

Такія же народныя піесы ярче обозначили талантъ г-жи Липской. Съ перваго появленія въ піесѣ г. Островскаго, она заслужила названіе даровитой, трудолюбивой артистки;

*) Начало См. № 13. Окончаніе этой статьи является позже обѣщаннаго времени по непредвидѣннымъ причинамъ.

Авторъ.

*) Въ послѣднее время въ піесѣ: «Не въ свои сани не садись» — дебютировала г-жа Натарова; какъ кажется, она хочетъ проложить путь своему таланту путемъ г-жи Читау. Радуемся намѣренію г-жи Натаровой и желаемъ ей доказать, что у нея есть талантъ. Очень-пріятно было бы найтн въ ней вторую госпожу Читау.

со временемъ она можетъ быть незамѣнимымъ талантомъ на русской сценѣ, если только будетъ избѣгать въ исполняемыхъ ею роляхъ преувеличенія восторговъ, радости и горя и вдобавокъ *манерности* въ положеніяхъ дѣйствующаго лица. А это не мало вредитъ таланту г-жи Линской: онъ затемняется чрезъ это. Не думаемъ, чтобъ г-жа Линская находила въ такомъ преувеличеніи и манерности олицетвореніе дѣйствительности. Если она вникнетъ въ создавныя ею роли, то найдетъ, что она подчасъ слишкомъ много и оглушительно плачетъ; слишкомъ сильно кричатъ, когда хочетъ представить какую нибудь восторженную жепщину; слишкомъ ломается и жеманничаетъ, когда олицетворяетъ ложную стыдливость старой дѣвы или угнетенной мпимой добродѣтели. Не слѣдовало бы также иногда г-жѣ Линской слишкомъ *перенецирять* свои наряды; слишкомъ бросаются въ глаза также иногда ея каррикатурные костюмы, которыми она думаетъ обозначить тотъ или другой родъ провинціальной изысканности и чопорности. Нужно быть во всемъ вѣрну природѣ и дѣйствительности, а для этого нуженъ художественный инстинктъ, безъ котораго артистъ или артистка не могутъ рельефно-вѣрно олицетворить мысль поэта-автора и придать ей настоящую жизнь человѣческую, какъ она есть на самомъ дѣлѣ. Заключимъ о г-жѣ Линской тѣмъ, что лучше ея въ настоящее время никто не исполняетъ ролей уѣздныхъ барынь, старосвѣтскихъ помѣщицъ, торговокъ, мѣщанокъ, купчихъ и особенно старыхъ дѣвъ — всѣхъ сословій. Последнею, созданою ролю г-жи Линской была роль Аграфены Платоновны въ пьесѣ: «Въ чужомъ пиру похмѣлье». — Аграфена Платоновна вышла очень вѣрнымъ живымъ лицомъ безъ натяжекъ и преувеличеній, — въ чемъ г-жа Линская не отказывала предшествовавшимъ ролямъ.

Наконецъ произведенія новѣйшихъ драматическихъ писателей указали намъ дарованіе г. Зуброва. Кто не замѣтилъ, что талантъ этого молодого артиста обозначился по преимуществу въ «Ипохондрикѣ» г. Писемскаго? А вѣдь до того онъ пробовалъ свои силы въ мелкихъ пьесахъ. Въ Ипохондрикѣ, — атомъ живомъ созданіи родныхъ намъ людей, людей живыхъ, дѣйствующихъ въ сферѣ нашихъ обществъ, г. Зубровъ представилъ поразительно-живое, вѣрное лицо сутяги, въ которомъ многіе узнали этихъ оскорбительныхъ людей, эту язву обществъ, проникшую не только въ сердце, но, если можно выразиться, въ самые составы и кости ихъ. Г. Зубровъ какъ нельзя вѣрнѣ воспроизвелъ этотъ неприятный типъ... Вслѣдъ затѣмъ онъ сталъ чаще и чаще являться на сценѣ и показывать разнообразныя стороны своего сильнаго таланта въ пьесахъ г-дѣ Островскаго и Потѣхина; онъ видимо работаетъ надъ своимъ талантомъ; но къ сожалѣнію, нерѣдко жертвуетъ имъ въ угожденіе автору. Чтобъ не преувеличить какой нибудь рельефный типъ, онъ немножко *скромничаетъ* и оттого скрываетъ иногда рельефность представляемаго лица: для этого укажемъ роли: лакея («Чужое добро въ прокъ нейдетъ») и спившагося стряпчаго («Въ чужомъ пиру похмѣлье»). Впрочемъ нужно замѣтить, что послѣдняя роль доказываетъ въ г. Зубровѣ умѣнье сдѣлать изъ самаго безгласнаго лица въ пьесѣ живое, замѣтное, которое вышло

бы блѣдно въ игрѣ какого нибудь другаго актера. Въ этомъ отношеніи, о талантѣ г. Зуброва можно сказать, что онъ можетъ находить въ олицетворяемыхъ имъ характерахъ новыя черты, незамѣчаемыя въ нихъ ни авторомъ, ни публикою. Желаемъ успѣха этому умному, образованному артисту: надѣмся, что онъ обратитъ вниманіе на наше послѣднее замѣчаніе съ такою же искренностью, съ какою онъ заботится о совершенствованіи своего таланта.

Но что замѣчательнѣе, произведенія гг. Островскаго и Потѣхина дали средства любимцу нашей петербургской русской сцены г. Мартынову высказать талантъ, совершенно противоположный тому, какой мы привыкли видѣть въ немъ до исполненія имъ ролей Мишанки (Чужое добро въ прокъ нейдетъ) и Брускова (Въ чужомъ пиру похмѣлье). До появленія г. Мартынова въ этихъ роляхъ, особенно въ первой, мы думали, что онъ только высокій комикъ, которому стоитъ показаться на сценѣ въ какой угодно комической пьесѣ, чтобъ разсмѣшить насъ или вызвать горькій смѣхъ, но не предполагали въ немъ высокаго драматическаго артиста, какимъ предсталъ онъ предъ нами въ драмѣ г. Потѣхина: «Чужое добро въ прокъ нейдетъ». Въ этой пьесѣ онъ явился великимъ драматическимъ артистомъ: онъ не только отчетливо исполнилъ избранную роль, но возвысилъ самую пьесу, которая, при чтеніи въ журналѣ, не обѣщала того успѣха, какимъ обязана она игрѣ г. Мартынова. Г. Мартыновъ привелъ въ восторгъ слушателей олицетвореніемъ новаго, незнакомаго до того времени его таланту типа, — типа неисключительнаго, а общечеловѣчнаго, въ которомъ ярко обозначалось все сословіе русскихъ ямщиковъ. Г. Мартыновъ переродился въ этой роли: онъ далъ новую плоть, новую жизнь своему таланту и радость публики выказала ему величайшую благодарность. Не менѣе новую роль исполнилъ г. Мартыновъ и въ пьесѣ: «Въ чужомъ пиру похмѣлье». Онъ былъ поразительно вѣренъ: тутъ публика увидѣла также новую сторону таланта нашего знаменитаго комика. Въ этой пьесѣ не Мартыновъ игралъ, а былъ — въ полномъ смыслѣ живой Брусковъ!

Не говоримъ уже, что послѣднія народныя пьесы дали г. Самойлову новый случай явиться художникомъ-артистомъ въ избранныхъ имъ роляхъ драматическихъ личностей... Это не новость для г. Самойлова: онъ уже испробовалъ свой талантъ на этомъ поприщѣ; мы видѣли его и восхищались имъ въ «Костровѣ», «Костромскихъ лѣсахъ», и даже маленькой пьескѣ «Ночное», гдѣ онъ сдѣлалъ изъ небольшой роли типическую, рельефную, возбуждающую исполненіемъ удивленіе. Мы еще скажемъ о г. Самойловѣ.

Мы указали на нѣкоторыхъ новыхъ артистовъ Александринскаго театра, но ни слова не сказали о замѣчательной молоденькой артисткѣ г-жѣ Владиміровой, сдѣлавшейся въ самое короткое время предметомъ вниманія, толковъ и сужденій разныхъ кружковъ и въ томъ числѣ очень многихъ добросовѣстныхъ людей, которые видятъ въ ней будущую опору русскаго театра и возрожденіе эпохъ Асенковой и В. Самойловой. Что же скажемъ о г-жѣ Владиміровой въ отношеніи къ народной драмѣ?.. Мы сказали, что народная драма выдвинула новые таланты г-жи Линской, гг. Бурдина и Зуброва. Но имѣла ли она вліяніе на г-жу Владимірову, нашу на-

жду чисто-народнаго зрѣлища?.. Отвѣчаемъ: нѣтъ! потому что она еще не являлась въ народной драмѣ. Быть можетъ, г-жа Владимірова ожидаетъ новыхъ произведеній драматическихъ, въ которыхъ могъ бы выказаться ея большой талантъ. Мы увѣрены, что рано или поздно наступитъ это время для русскаго театра, но покаместъ г-жа Владимірова дебютировала или въ передѣланныхъ съ французскаго піесакъ (собственно—въ піесакъ) или въ небольшихъ оригинальныхъ произведеніяхъ; исключеніемъ была драма: «Любовь и предразсудокъ.» Но и въ этихъ небольшихъ піесакъ мы видѣли уже артистку, а не актрису по ремеслу: высказывая своей игрой талантъ въ самыхъ малыхъ, легкихъ піесакъ, она напоминала современнымъ писателямъ, что ея талантъ жаждетъ чего-то бѣльшаго, чего-то серіознаго; ей нужны болѣе живые образы, болѣе дѣйствительные—типическіе характеры, которые бы она воплотила силою своего художческаго вдохновенія и такимъ образомъ создала бы рядъ типическихъ ролей, свойственныхъ ея самородному таланту. И г-жа Владимірова вправѣ ожидать такихъ произведеній; ей даны всѣ средства для того, чтобъ исполнить роли несравненно выше и совершеннѣе тѣхъ, въ которыхъ она являлась до-сихъ-поръ. Начавъ первый свой дебютъ въ маленькой піескѣ: «Весною», она сразу доказала, что ея непринужденная игра, ясное пониманіе лица піесы, прекрасныя манеры и отчетливая дикція даютъ ей право на участіе въ болѣе обширныхъ, болѣе драматическихъ роляхъ. До какой степени она видимо совершенствуется постепенно и пользуется дѣлаемыми ей замѣчаніями, это доказывается тѣмъ, что въ послѣдній разъ она оказалась выше г-жи Шубертъ въ тойже піескѣ. Вслѣдъ за этою піескою, г-жа Владимірова явилась въ «Финнѣ», но сознавъ ничтожность роли, которую она взяла на себя изъ угожденія бенефицианту, перешла къ болѣе серіозной піесѣ. Мы видѣли ее въ драмѣ: «Любовь и предразсудокъ», въ которой она исполнила роль Леліи; и нужно замѣтить, для первыхъ дебютовъ, исполнила очень хорошо. Тутъ мы замѣтили, что г-жа Владимірова гораздо лучше выполняетъ роли серіозныя, нежели легкія, водевильныя, такъ-называемыя *невинныя*; она строго выдержала свой талантъ въ продолженіи всей піесы, и особенно хороша была въ сценѣ негодовапія—при видѣ неприличнаго поведенія Сюлливана, который долженъ былъ, по желанію отца Леліи, показать себя въ глазахъ дочери самымъ дурнымъ, безнравственнымъ человѣкомъ.... Г-жа Владимірова (Лелія) непритворно страдала въ ту минуту, когда она должна была сказать любимому человѣку: «извольте выйти, милостивый государь!»

Многіе находятъ, что г-жа Владимірова слишкомъ сильно выражаетъ и горе и радость, что она дѣлаетъ быстрые переходы отъ радости къ печали и что даже въ роли Леліи слишкомъ патетична.... Не отвергаемъ, что молодость иногда увлекаетъ артистку до лишннихъ восторговъ, быстрыхъ переходовъ; но подобныя переходы, какъ равно и нѣкоторыя ея преувеличенныя движенія, жесты, сильныя возвышенія голоса не доказываютъ существенныхъ недостатковъ ея игры: это—скорѣе недостатки слишкомъ молодыхъ лѣтъ, которые, по мѣрѣ усердія и вниманія къ замѣчаніямъ искреннихъ, добросовѣстныхъ людей, сгладятся; и г-жа Владиміро-

ва можетъ быть со временемъ замѣчательнѣйшею артисткой. Когда она окончателно изберетъ роли болѣе важныя, исключительно серіозныя, тогда можно будетъ строже смотрѣть на эти недостатки, если они оступятся въ ней; тогда, мы думаемъ, и сама она будетъ строже къ самой себѣ. А теперь, пока, она продолжаетъ роли водевильныя, легонькія, бесплодныя для ея таланта; и потому ей негдѣ замѣтить недостатки молодости; она играетъ, по не создаетъ роли, и потому таланту ея не надъ чѣмъ трудиться, работать..... Но не повредитъ ли это г-жѣ Владиміровой въ дѣлѣ развитія и совершенствованія таланта? Не затемнится ли подобными ролями *смыслъ* ея таланта! Мы бы никогда нежелали этого... Говорятъ, начинающей актрисѣ нужна постепенность въ роляхъ... Положимъ. Но какая же постепенность отъ роли Леліи къ «Браслету и Золотопромышленникамъ»?.. Гдѣ-же тутъ постепенность, если г-жа Владимірова будетъ играть въ «Золотопромышленникахъ», «Войнѣ съ тещею», «Сальваторѣ», «Браслетѣ» и проч.!!..? Конечно, во всѣхъ исполненныхъ роляхъ, даже и въ поименованныхъ сейчасъ піесакъ, г-жа Владимірова выказала свое искусство вѣрно схватывать изображенныя въ нихъ исключительныя характеры; напр, въ «Бабушкиной внучкѣ» она представила необыкновенно-рельефно избалованную дѣвочку, которая, пользуясь слабостью своей бабушки, дѣлаетъ изъ нея, что хочет... Но тутъ еще нѣтъ никакого мыслящаго характера, нѣтъ общечеловѣчнаго, разумнаго лица, гдѣ бы г-жа Владимірова могла типически высказать свой талантъ, гдѣ бы ея талантъ могъ создать разумную, мыслящую роль. Повторяемъ: не повредитъ-ли это таланту г-жи Владиміровой? Вместо того, чтобъ развивать серіозныя стороны своего таланта, чтобъ раскрывать громадныя силы своихъ сцепческихъ способностей, она забавляетъ только внѣшнюю сторопою своего таланта и, ради забавы, невольно иногда впадаетъ въ фарсъ. А гдѣ фарсъ, тамъ неизбѣжны лишніе жесты, движенія и вынужденное положеніе актера. Вотъ почему нѣкоторыя, не вникнувъ въ свойство избранныхъ г-жею Владиміровою ролей, вообразили всѣ эти лишніе жесты и движенія, которыя на самомъ дѣлѣ нечто иное были — какъ слѣдствія фарса, природными недостатками ея таланта. А мы бы не желали, чтобъ г-жа Владимірова, успѣвшая въ четыре мѣсяца обратить вниманіе публики, подвергалась такимъ несправедливымъ упрекамъ: радуясь такому необыкновенному явленію, въ лицѣ г-жи Владиміровой, на русской сценѣ, мы бы не хотѣли, чтобъ это явленіе оказалось миражемъ; мы отъ души желаемъ, чтобъ оно постоянно росло и выросло въ глазахъ публики, и накопецъ приняло форму дѣйствительнаго, живаго и притомъ совершеннаго, оконченаго образа..... Но кто вповать, если нѣкоторыя роли г-жи Владиміровой возбудили упреки? Мы думаемъ — тотъ, кто совѣтуетъ ей участвовать въ фарсахъ.... Но это не можетъ быть оправданіемъ... Артистка, особенно пачипающая, должна быть выше всѣхъ челоѣкоугодій, она должна только угождать однимъ требованіямъ истиннаго искусства; при выборѣ ролей она должна слѣдовать тому нравственному чутью, которое дается одному высокому таланту. Это чутье, этотъ врожденный инстинктъ таланта руководитъ артиста

при избраніи свойственнаго ему рода творчества или художественной дѣятельности. Какъ талантъ писателя по чутью угадываетъ извѣстный родъ произведеній, который болѣе другихъ сроденъ его душѣ, такъ талантъ артиста по чутью избираетъ такія роли, которыя — по его натурѣ или сообразны съ его талантомъ. И тогда только талантъ артиста создаетъ роли, потому что онъ придаетъ имъ жизнь, мысль и значеніе дѣйствительности; представляемый характеръ дѣлается живою плотью.... Въ роляхъ: княгини въ «Страшной Ночи», и—графини въ «Чиновникѣ»,—она была вѣрна мысли авторовъ и натуральна во всѣхъ своихъ дѣйствіяхъ; Мы съ нетерпѣніемъ ожидаемъ появленія ея въ большихъ серьезныхъ пьесахъ и даже въ народной драмѣ. Что г-жа Владимірова можетъ взяться за роли въ народной драмѣ, это она доказала въ «Русскихъ святкахъ»? Мы не говоримъ, что «Русскія святки» въ полномъ смыслѣ серьезная драма, что въ ней развивается какая-нибудь серьезная мысль. Но мы замѣтили, что и въ этой картинѣ русскаго народнаго быта г-жа Владимірова сумѣла высказать новую сторону своего таланта; она вѣрно подмѣтила, даже дополнила и рельефнѣе представила мысль автора въ сценѣ гаданія русской красавицы и въ разговорѣ ея съ нянею. Она какъ нельзя лучше олицетворила характеръ дѣвушки во время отвѣта на замѣчаніе няни (няня замѣтила: «тотъ или другой суженый, но онъ будетъ передъ тобою, какъ листъ передъ травой»): «Да другаго я не хочу. Слышишь ли ты меня? не хочу — не хочу другаго..» — При этомъ замѣтимъ, что г-жѣ Владиміровой какъ нельзя болѣе идетъ нарядъ русской боярышни. И танцевала она Славянскую пляску лучше многихъ, танцовавшихъ до нея. На все это у г-жи Владиміровой станетъ умѣнья и вкуса... Объ умѣньи г-жи Владиміровой одѣваться и говорить нечего... въ пей все, — отъ главнаго костюма до послѣдней ленточки и пряди волосъ, — безукоризненно — хорошо, изящно. То же нужно сказать и о ея манерахъ.... При этомъ, укажемъ вотъ что: замѣтили мы ея шопоть.... движеніе губъ...., когда она является на вызовъ публики подъ громомъ рукоплесканій?... тутъ что-то особенное, свое... *владиміровское* выходитъ.... Нельзя также не замѣтить, что она высказала большой вкусъ и умѣнье, угадавъ требованіе публики при составленіи своего интересно-разнообразнаго бенефиса (замѣтимъ, лучшаго изъ всѣхъ бенефисовъ нынѣшняго зимняго сезона; съ ея бенефисомъ могъ бы отчасти поспорить бенефисъ г-жи Самойловой, еслибъ не шикали носомъ первой его пьесы: «Осада Русской крѣпости Чирахъ Лезгинами въ 1819 г.»), который, не смотря на свою продолжительность, не только не утомилъ, но доставилъ удовольствіе всѣмъ. Сама бенефициантка участвовала въ двухъ пьесахъ: въ «Трехъ Султаншахъ» и въ «Русскихъ святкахъ»; въ послѣдней пьесѣ не могли налюбоваться русскою красавицею въ лицѣ г-жи Владиміровой; въ первой бенефициантка исполнила необыкновенно вѣрно трудную роль Роксоланы и немногіе могли упрекнуть ее за быстроту движеній и изысканность жестъ. Вызовамъ не было конца... Бенефициантка награждена была букетами.... Поздравляемъ ее отъ души!...

Указавъ нѣкоторыя прежнія и новыя личности нашего роднаго театра, мы вовсе не хотѣли этимъ сказать, что

только эти личности и заслуживаютъ вниманія въ составѣ Русской труппы. Кромѣ гг. Самойлова, Мартынова, Зуброва, Бурдина, г-жѣ Лянской и Владиміровой, у насъ есть еще другіе таланты сценическіе, которые давно уже утвердили за собою извѣстность и составляютъ украшеніе труппы Александринскаго театра. Мы говоримъ о гг. Максимовѣ, Сосницкомъ, Каратыгинѣ, Григорьевѣ, Марковецкомъ и г-жахъ Жулевой, Самойловой и Шубертъ.

Но прежде нежели перейдемъ къ нимъ, считаемъ нужнымъ замѣтить, въ дополненіе къ сказанному о г. Самойловѣ, что этотъ артистъ принадлежитъ къ числу самыхъ разнообразныхъ талантовъ. Кто слѣдилъ за игрою этого артиста въ продолженіе десяти (и даже болѣе) лѣтъ, тотъ могъ убѣдиться, что всякая роль у него выходила совершеннымъ созданіемъ. Возьмемъ ли его знаменитую роль Кострова, или пьющаго, но умнаго, честнаго инвалида въ «Богатой Старушкѣ», — отставнаго предводителя дворянства въ пьесѣ того же имени, — скряги въ «Правѣ пожизненнаго владѣнія» (всѣхъ ролей его не перечести), даже въ фарсахъ, въ водевиляхъ — роли жида, какого-нибудь афериста, — разныхъ дядюшекъ и пр., и пр., — во всѣхъ роляхъ онъ являлся достойнымъ артистомъ: при всякомъ появленіи г. Самойлова на сценѣ, въ новой пьесѣ публика надѣется увидѣть какой-нибудь новыи типъ, какое нибудь новое созданіе художественнаго таланта. И дѣйствительно, г. Самойловъ всегда являлся художникомъ-артистомъ: въ большихъ высокихъ пьесахъ онъ создавалъ роли въ полномъ художественномъ смыслѣ этого слова; и если случались въ его игрѣ нѣкоторыя несообразности, то винить въ этомъ должно не его, а положеніе роли въ пьесѣ, не всегда вѣрное истинѣ. Но и въ этихъ роляхъ, невѣрныхъ истинѣ, въ этихъ фарсахъ, легонькихъ пьесахъ, онъ, какъ истинный художникъ, всегда является выше роли: изъ какого-нибудь слабаго очерка, намека автора на живое лицо, онъ воспроизводитъ свое живое, похожее на дѣйствительнаго человѣка. И публика всегда оказывала и оказывала ему вниманіе, даже уваженіе; жаль только, что г. Самойловъ иногда равнодушно, даже холодно смотритъ на это уваженіе; вѣдь между нынѣшнею публикою Александринскаго театра есть очень много людей, заслуживающихъ *вниманія* г. Самойлова. Г. Самойловъ, за постоянную любовь, отвѣтилъ въ послѣднее время несоотвѣтствующимъ его таланту и уму — пустѣйшимъ и ничтожнѣйшимъ бенефисомъ..... Онъ самъ это знаетъ.

Не можемъ не сказать того же и о г. Максимовѣ, хотя этотъ артистъ вообще дорожитъ вниманіемъ публики и не смотритъ равнодушно на ея поощренія. Г. Максимовъ принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ талантовъ. Не говоримъ о его постоянныхъ роляхъ, исполняемыхъ имъ отчетливо и съ пониманіемъ дѣла; не перечисляемъ его лучшихъ типическихъ ролей въ «Горѣ отъ ума», «Сюлливалѣ» (Любовь и предразсудокъ), въ «Страшной ночи», въ «Житеской школѣ» (1-й части, въ «Костровѣ» и безчисленныхъ другихъ: но остановимся на знаменитой его роли въ Гамлетѣ, которая упрочила за нимъ имя художника-артиста, умѣвшаго создать въ этой пьесѣ новое живое лицо въ томъ смыслѣ, какимъ создалъ его геній Шекспира, но котораго не

понимали до г. Максимова. Г. Максимовъ передалъ Гамлета просто, человѣчно, безъ ходумьныхъ паэсовъ и громкихъ декламаций. Онъ взялъ роль Гамлета не съ идеальной, а съ человѣческой ея стороны; въ этомъ состоитъ первая и важнѣйшая его заслуга, какъ истиннаго художника-артиста. Г. Максимовъ языку и всему бытію Гамлета придалъ такую поразительную простоту, столько общечеловѣчныхъ чертъ, столько убѣдительнои истины, что такого рода олицетвореніе трагическаго характера можно почти назвать новымъ шагомъ въ искусствѣ, и шагомъ весьма важнымъ, вполне соответствующимъ взглядамъ современной эстетики. Новое поколѣніе отъ театральнаго зрѣлища прежде всего требуетъ правды и природы — и оно справедливо; безъ правды и природы не можетъ существовать на сценѣ иллюзія, т. е. обаятельнаго обмана чувствъ; а безъ этого обмана, безъ увлеченія воображенія зрителя изъ міра существеннаго въ тотъ міръ, который раскрываетъ передъ нимъ поэтъ, невозможно и сочувствіе къ дѣйствію и лицамъ, передъ нимъ проходящимъ. Г. Максимовъ представилъ намъ въ Гамлетѣ героя-человѣка, но съ высокимъ сознаниемъ своего человѣческаго достоинства, который, въ лицѣ артиста, можетъ разшевелить въ насъ все, что только въ нашей душѣ есть съ нимъ общечеловѣчнаго. Отсюда—естественность игры г. Максимова. Г. Максимовъ понялъ, что можно быть героемъ, не переставая быть обыкновеннымъ человѣкомъ, не бѣспуясь, не размахивая руками, не поднимаясь на ходули паэса и декламаций. Артистъ понялъ, что онъ не долженъ подражать Каратыгину, потому что тотъ былъ представителемъ переходной ступени отъ сценическаго классицизма къ романтизму, а онъ (г. Максимовъ) живетъ въ эпоху натуральной сценической школы; — и онъ сдѣлалъ новый шагъ къ натуральности, направленіе которой такъ ясно проявляется въ настоящее время въ произведеніяхъ драматическаго искусства. Живя въ эпоху натуральной школы, онъ, какъ художникъ-артистъ, долженъ былъ, очевидно, проникнуться ея направленіемъ: его руководствовало уже новое правило современнаго искусства: что художникъ долженъ быть творцомъ, а не фантазеромъ, не мутителемъ разума; — что онъ не долженъ заглушать воображеніе, а, напротивъ, обязанъ укрощать аффектацію, умилять чувство и, ясный самъ себѣ, быть представителемъ всякой ясности. И потому-то онъ произносилъ стихи просто, безъ натяжекъ, не распѣвалъ на всѣ голоса, не рѣзалъ изо всей силы руками, по соблюдалъ во всемъ приличіе и умѣренность.

Болѣе важная заслуга г. Максимова въ роли Гамлета состоитъ въ томъ, что онъ влилъ много здраваго смысла въ тѣ сцены, которыя прежде него или совѣмъ пропадали или оставались блѣдными и темными для зрителей, нехорошо знакомыхъ съ подлинникомъ Шекспира. Такъ, напр. въ сценѣ съ тѣнью отца онъ показалъ много благоговѣнія къ загробному явленію и много глубокаго чувства. Сцена клятвы надъ мечемъ ведетъ г. Максимовъ чрезвычайно разумно; видно, что онъ хорошо изучилъ смыслъ текста Шекспира. Превосходна у г. Максимова сцена съ Офеліей въ 3-мъ дѣйствіи. Онъ даже расположилъ ее иначе и расположилъ очень умно и эффектно. Офелія сидитъ за работою, на балконѣ, въ глубинѣ сцены. Это даетъ ему полную свободу высказать свой

монологъ (быть или не быть) наединѣ. Въ концѣ монолога онъ ее замѣчаетъ и обращается къ ней со всею нѣжностью истинной любви. Но въ минуту, когда онъ начинаетъ подозрѣвать, что и она подсажена тутъ въ видѣ шпіона, онъ вдругъ быстро отъ нея отскакиваетъ; лицо, движенія, голосъ — все принимаетъ другое выраженіе: это левъ, уязвленный въ самое сердце. Всѣ остальные рѣчи высказываетъ онъ ей съ упрекомъ, болѣе отзвучивающимся душевною грустію, чѣмъ ѣдкою ироніей. Просто и вѣрно! Эта сцена, — минута вѣчнаго разрыва любви Офеліи и Гамлета, не можетъ быть иначе понята и сыграна. Не менѣе превосходно вышла у г. Максимова сцена представленія піесы въ присутствіи короля и королевы. Кто помнитъ Каратыгина, тотъ видѣлъ, что этотъ знаменитый артистъ былъ только эффектенъ, — онъ выходилъ изъ себя, кричалъ, словомъ, былъ ужасенъ въ этой сценѣ. Но г. Максимовъ обошелся безъ криковъ и бѣснованій. Онъ не ужасенъ, не грозно-величественъ даже въ эти минуты; онъ жалокъ — и это вѣрно. Сынъ, узпавшій о преступленіи матери, не можетъ ни торжествовать, ни бѣсповаться; его должна убить эта новость въ первую минуту и уже потомъ, когда опомнится, можетъ излиться всею желчью презрѣнія и мщенія. — Такова же сцена отрывистой рѣчи Гамлета съ Гильденстерпомъ, когда тотъ проситъ его сыграть на флейтѣ и наконецъ сцена съ матерью...

Странно только, что нѣкоторые нападаютъ на г. Максимова за естественность и простоту игры его въ Гамлетѣ; намъ приходилось слышать, будто г. Максимовъ, при такой игрѣ, вялъ и *непоразителенъ*...; т. е. по ихъ выходитъ: «отчего онъ не такъ эффектенъ въ Гамлетѣ, какъ прежніе актеры»? — Нѣтъ! въ томъ и заслуга г. Максимова, что онъ показалъ намъ въ Гамлетѣ человѣка простаго, но съ высокими чувствами и сильнымъ умомъ; а высокія чувства и сильные умы никогда не эффектируются, не кричатъ, не бѣсновуются и не парализируютъ васъ своими громогласными фразами и неистовыми тѣлодвиженіями. Г. Максимовъ вѣрно олицетворилъ Гамлета и своему олицетворенію далъ кровь и плоть; его Гамлетъ является живымъ человѣкомъ, такъ что вы забываете, что предъ вами актеръ; а это — главная заслуга въ дѣлѣ сценическаго искусства.

Въ роли Гамлета г. Максимовъ доказалъ совершенство своего артистическаго таланта; тутъ онъ сталъ выше всѣхъ своихъ предшественниковъ. Мы помнимъ, какъ осыпали г. Максимова восторгами и рукоплесканіями во время игры его въ Гамлетѣ. Мы помнимъ, какъ онъ, послѣ роли Гамлета, явился въ роли Сюзливана и когда, между прочимъ, сказалъ (въ монологѣ), что онъ *игралъ въ Гамлетъ*, то эта одна фраза произвела въ публикѣ взрывъ рукоплесканій; это было отвѣтомъ на вопросъ: *какъ онъ игралъ*. Такой же отвѣтъ слышитъ г. Максимовъ всегда, когда ни является на сценѣ и онъ вполне заслуживаетъ его; мало того, онъ заслуживаетъ уваженія.

Что касается до г. Сосницкаго, этого артиста-ветерана нашей петербургской труппы, то мы не считаемъ нужнымъ распространяться объ его дарованіи: онъ приобрѣлъ себѣ имя заслуженнаго артиста еще тогда, когда почти всѣ нѣшніе артисты только-что являлись на русской сценѣ.

Его талантъ давно безспорно признанъ всѣми образованными русскими людьми, слѣдившими за развитіемъ роднаго, небогатаго нѣкогда талантами, театра. Не говоря о существующихъ уже въ настоящее время и пріобрѣтшихъ извѣстность артистахъ, обязанныхъ своимъ развитіемъ г. Сосницкому, мы считаемъ долгомъ остановить вниманіе читателя на томъ, что этотъ знаменитый ветеранъ роднаго театра готовитъ надежду и опору для русской сцены въ лицѣ молоденькой артистки, еще такъ недавно вступившей на театральное поприще и уже привлекшей на свою сторону многочисленныхъ цѣнителей ея таланта; мы говоримъ о г-жѣ Владиміровой, потому что хотимъ въ ней видѣть утѣшительное будущее для русскаго театра.

Въ составѣ русской петербургской труппы слѣдуетъ указать на г-жу Жулеву, воспитанницу театральнаго училища. Г-жа Жулева—образованная, умная артистка, но, къ сожалѣнію, имѣетъ не совсѣмъ счастливую сценическую наружность. Въ ея игрѣ всегда переполняется чувство и оттого въ ней недостаетъ естественности; видно, что г-жа Жулева слишкомъ сильно принимаетъ къ сердцу, во время игры, всякую страсть, всякое чувствованіе, изображаемыя въ пьесѣ, и оттого она перѣдко выходитъ страдающею на сценѣ, такъ что ея лицо и всѣ движенія принимаютъ видъ раздраженной женщины, вопреки смыслу пьесы и мысли автора. Г-жа Жулева слишкомъ увлекается на сценѣ: не отъ этого-ли увлеченія всякое чувство и страсть производятъ и однообразность проявленія ихъ, даже однообразіе жестовъ и пріемовъ. Мы видѣли г-жу Жулеву въ нѣсколькихъ пьесахъ и не могли замѣтить въ ея игрѣ того разнообразнаго, вѣрнаго олицетворенія мысли писателя, какое должны придавать каждой роли съ особенными, типическими оттѣнками художники-артисты. При этомъ замѣтимъ, что у г-жи Жулевой слишкомъ слабъ голосъ для драматическихъ ролей. А между-тѣмъ г-жа Жулева—драматическая артистка; и, какъ замѣтно, она очень трудолюбива, усердно старается исполнять роли и не беретъ за роли легонькія, водевильныя. И есть люди, вѣрующіе въ будущій ея талантъ; многіе надѣются, что она *должна* со временемъ замѣнить Самойлову 2-ю. Желаемъ искренно г-жѣ Жулевой осуществить эту надежду; мы видимъ въ ней полезную артистку.

Къ разряду драматическихъ актрисъ отчасти можно отнести г-жу Оедорову; по крайнѣй-мѣрѣ она сама пытается внести свое имя въ списокъ драматическихъ сценическихъ дѣятелей. Она не такъ давно явилась на сценѣ, пробовала свои сценическія силы въ нѣкоторыхъ малыхъ и даже большихъ пьесахъ и довольно-удачно исполнила нѣкоторыя роли. Мы думаемъ, что г-жѣ Оедоровой лучше занимать роли надменныхъ, гордыхъ и, главное, холодныхъ героинь.

Говоря о драматическихъ артистахъ, нельзя не упомянуть о г. Малышевѣ, молодомъ актерѣ: при стараніи онъ можетъ сдѣлаться хорошимъ артистомъ. Въ первый разъ онъ обратилъ на себя вниманіе въ «Діоклетіанѣ», затѣмъ въ «Подвигѣ матери». Въ послѣднее время онъ былъ совершенно подлѣ-стать г-жѣ Владиміровой въ пьескѣ: «Весною» и потомъ въ «Богатой старушкѣ».

Мы бы хотѣли причислить къ нашему перечню драматическихъ артистокъ и г-жу Гольцъ. Но къ сожалѣнію, при

всемъ нашемъ желаніи, не имѣемъ права этого сдѣлать, по нашему взгляду на сценическое искусство; пока г-жи Гольцъ мы хорошо *незамѣтим*. Она явилась на сценѣ нѣсколько разъ: въ «Карьерѣ», «Русской свадьбѣ», «Велизаріѣ» и скрылась....

Изъ водевильныхъ артистовъ болѣе извѣстны: гг. Каратыгинъ, Григорьевъ, Марковецкій и г-жи Самойлова, Шубертъ. Гг. Каратыгинъ и Григорьевъ, какъ артисты и какъ авторы нѣсколькихъ театральнахъ пьесъ, стоятъ почти на одной степени извѣстности: и тотъ и другой весьма полезные артисты на русской сценѣ. Различіе между ними, какъ артистами, то, что г. Каратыгинъ представляетъ типы разныхъ старосвѣтскихъ чиновниковъ, жителей Песковъ и Петербургской стороны, провинціальныхъ фатовъ, выслужившихся мѣщанъ, и перѣдко самую пустую пьеску спасаетъ отъ паденія своимъ талантомъ; впрочемъ талантъ его состоитъ преимущественно въ вышнихъ дѣйствіяхъ (мимикѣ), чѣмъ онъ обязанъ своей размашистой, жпвой, такъ сказать вѣчно *движущейся* натурѣ. Это впрочемъ не значитъ, будто г-нъ Каратыгинъ только фарсёръ; напротивъ онъ превосходный водевильный типическій артистъ; только иногда слишкомъ разыгрывается его размашистая, широкая натура. Что же касается г. Григорьева, то онъ очень искусно представляетъ типы русскихъ солдатъ и крестьянъ въ небольшихъ комедіяхъ, не менѣе типически олицетворяетъ роли уѣздныхъ помѣщиковъ, отставныхъ военныхъ стариннаго покроя и вообще кутилъ. Впрочемъ, г. Григорьевъ является иногда и въ драмахъ, но здѣсь онъ часто измѣняетъ роли и внадаётъ въ любимыя водевильныя вольности: такъ и видно сейчасъ, что онъ созданъ для небольшой комедіи и водевиля. Мы помнимъ только нѣсколько драматическихъ ролей г. Григорьева, которыя нашли удовлетворительными и даже очень вѣрными натурѣ. Но эти роли принадлежатъ болѣе народной драмѣ: по этому мы думаемъ, что онъ можетъ съ успѣхомъ являться въ драмѣ собственно народной, тѣмъ болѣе, что онъ, какъ сценическій писатель, такъ вѣрно умѣлъ изобразить характеры и явленія изъ народной жизни въ нѣкоторыхъ пьесахъ, особенно въ «Подвигѣ Марина». Въ этой пьесѣ есть поразительно-вѣрныи типъ мужика-ростовщика, — Ефремъ Лапша, — типъ, вѣрно подмѣченный и прекрасно обрисованныи въ продолженіи всей пьесы. Этимъ мы хотимъ отличить г. Григорьева отъ г. Каратыгина, какъ сценическаго писателя. Г. Каратыгинъ пишетъ одни легонькія, но очень милыя, впрочемъ, пьески, въ которыхъ видно умѣнье автора угадывать требованія и вкусъ извѣстной публики, а г. Григорьевъ написалъ нѣсколько большихъ пьесъ, въ томъ числѣ народныхъ, чѣмъ доказалъ, что онъ, какъ писатель, съ неоспоримымъ дарованіемъ. У г. Григорьева много наблюдательности; народные типы, имъ выводимые, вѣрны натурѣ по образу своихъ дѣйствій и по языку, хотя иногда г. Григорьевъ идеализируетъ эти типы въ отношеніи къ характерамъ.

Что же сказать о госпожѣ Самойловой, любимицѣ русской публики, этой вѣчно-молодой, прекрасно поющей водевильной артисткѣ? Мы должны замѣтить, что считаемъ ее очень полезною и замѣчательною артисткой въ составѣ русской труппы. Пока она незамѣнима въ своемъ

родѣ ролей, и вотъ причина, почему она нерѣдко является въ слишкомъ молоденькихъ роляхъ. Конечно, по своей рельефной игрѣ, она на мѣстѣ во всѣхъ этихъ водевиляхъ съ переодѣваньями, въ «Воронахъ въ павлиньихъ перьяхъ», въ «Дочери второго полка», въ разныхъ, «Хлороформахъ», въ «Отцовскомъ завѣщаніи», въ «Беззаботной» и пр. и пр... Но иѣкоторыя изъ своихъ маленькихъ, крошечныхъ ролей г-жа Самойлова могла бы уступить болѣе юной актрисѣ, напримѣръ хотъ г-жѣ Михайловой 2-й, которая, кстати замѣтимъ, общается со временемъ быть очень милою водевильною артисткой: пока она еще исполняетъ роли горничныхъ. Г-жа Самойлова педавно пробовала свои силы въ драматической роли («Деньги») и, слѣдуетъ замѣтить правду, исполнила эту роль съ чувствомъ и одушевленіемъ. Эта роль идетъ къ ней. Не ея вина, если эта роль нецеловко вставлена въ піесѣ въ отношеніи къ другимъ ролямъ. Почему зпать, можетъ быть г-жа Самойлова рѣшится запять драматическія роли?

Къ разряду полезныхъ и даже отчасти замѣчательныхъ актрисъ нужно причислить г-жу Шубертъ, также вѣчно молодую и игривую, какъ г-жа Самойлова, только въ миниатюрномъ видѣ. Различіе ея съ г-жою Самойловою состоитъ въ томъ, что она занимаетъ роли въ самыхъ маленькихъ и притомъ наивныхъ піескахъ. И пужно замѣтить, что эти роли она исполняетъ большею частью въ совершенствѣ: только отъ нее также, какъ и отъ г-жи Федоровой, холодомъ вѣетъ во время игры. Лучшими ея ролями можно считать роли капризныхъ, глупенькихъ, простенькихъ женщинъ. Въ послѣднее время особенно хороша она была въ піесахъ: «Женщина-кошка» и «Не всякому слуху вѣрь».

Накопецъ скажемъ два слова о г. Марковецкомъ, — артистѣ съ большимъ дарованіемъ. Онъ участвуетъ въ комическихъ роляхъ простаковъ, крестьянъ и разныхъ гулякъ. Но будучи комикомъ по природѣ, онъ иногда исполняетъ такія роли, въ которыхъ нельзя не замѣтить неподдѣльнаго чувства, нерѣдко трогающаго зрителей до слезъ. — Что особенно важно въ г. Марковецкомъ, это то, что онъ очень отчетливо и добросовѣстно исполняетъ всѣ свои роли: удивительно послѣ этого, почему публика несправедлива къ нему и рѣдко замѣчаетъ его? А между тѣмъ онъ стоитъ вниманія, какъ артистъ съ талантомъ.

Санктпетербургъ
2 Марта, 1856 года.

ЗАМѢТКИ О КІЕВСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Кіевскій театръ, съ 1852 года января мѣсяца, по 22-е мая 1855 года, постоянно бывалъ полонъ подѣ управленіемъ опытнаго содержателя, бывшаго директора варшавскаго балета г. Мориса-Піона; въ 1855 году г. Морисъ-Піонъ передалъ труппу свою г. Энгельгардту. — Прежде нежели я приступлю къ обзору театральныхъ представлений и скажу о талантѣ каждаго изъ членовъ, составляющихъ труппу, долгомъ считаю сказать нѣсколько словъ о каждомъ изъ антрепренеровъ. — Г. Морисъ-Піонъ съ большими познаніями въ драматическомъ и балетномъ искусствахъ, на оба эти предмета онъ смотритъ

не какъ на ремесло, а какъ на благородное искусство, требующее большихъ познаній, вкуса, трудовъ и хорошаго знанія сцены. Г. Морисъ болѣе двадцати лѣтъ былъ директоромъ варшавскаго балета, который, какъ извѣстно, считается однимъ изъ лучшихъ въ Европѣ. — Почти всѣ балеты, играемые въ Варшавѣ, собственнаго его сочиненія; они отличаются эффектными сценами, интереснымъ сюжетомъ и живописной группировкой. Въ настоящее время часто встрѣчаются намъ въ польскихъ изданіяхъ разборы балетовъ, сочиненія и постановки г. Мориса; жители Варшавы не рѣдко вспоминаютъ то время, когда онъ былъ директоромъ балета. — Балетъ «Свадьба въ Ойцовѣ» (хорошо знакомый петербургскимъ жителямъ) болѣе 800 разъ былъ игранъ въ Варшавѣ, много разъ играли его въ обѣихъ столицахъ и болѣе 200 разъ былъ поставленъ на кіевскихъ театрахъ. — Во всѣхъ этихъ городахъ публика принимала этотъ балетъ съ восторгомъ! Въ польскихъ изданіяхъ «Pamiętnik sceny Warszawskiej» за 1839, 1840 и 1841 года и въ «Swiat dramatyczny» за 1837, 1838 и 1839 года, можно встрѣтить много воспоминаній о г. Морисѣ.

Изъ тѣхъ отзывовъ заключить можно, въ какомъ цвѣтущемъ состояніи находился кіевскій балетъ. Мы видѣли на нашей сценѣ часто такіе балеты, которые требовали блистательныхъ костюмовъ, превосходныхъ декораций и значительныхъ издержекъ, но г. Морисъ не щадилъ ни трудовъ, ни денегъ, не взирая на то, что сборы театральные едва покрывали часть расходовъ.

Настоящій содержатель театра — г. Энгельгардтъ; его познанія въ драматическомъ искусствѣ гораздо ограниченнѣе: онъ не попялъ вкуса и требованія публики, часто ставилъ на сценѣ такія піесы, которыя по своему двусмысленному содержанию были неприятны, не только для женскаго, но даже и мужскаго слуха. Мы укажемъ на піесы: «Маскарадъ въ клубѣ», «Женихъ на расхватъ», «Домъ на Петербургской сторонѣ», которые давно заиграны на нашей сценѣ и публика ихъ не любитъ, но г. Энгельгардтъ говоритъ: «онѣ нравятся мнѣ, и я ихъ играю для себя». Эти піесы повторялись по нѣсколькимъ разъ въ мѣсяцъ. — Что хорошаго въ водевилѣ «Взаимное обученіе», который съ мая мѣсяца, на нашей сценѣ, былъ игранъ по крайней мѣрѣ тридцать разъ!... или какое удовольствіе публикѣ смотрѣть пустой фарсъ: «Герой нашего времени», гдѣ молодаго фрапта заставляютъ пить на сценѣ воду до того, что онъ кривляется и беретъ за животъ?.. По всему видно, что содержатель человекъ молодой, не знающій ни сцены, ни театра. Съ открытіемъ театра на нашей сценѣ было болѣе 200 представлений; изъ нихъ не состоялось 16, по весьма уважительнымъ причинамъ: въ касѣ не было сбора столько, чтобъ можно было заплатить за афиши и освѣщеніе. Подобнаго рода неудачи ни мало не мѣшали г. Энгельгардту всякое утро надѣлять насъ новыми афишами, съ чрезвычайно заманчивыми заглавіями и волшебными піесами, но мы, не читая, сворачивали въ клубокъ афишу и прятали въ карманъ. — Въ эти десять мѣсяцевъ было на нашей сценѣ болѣе 50 дебютовъ; по увѣи всѣ они происходили въ пустомъ театрѣ.

Изъ числа 50-ти дебютантовъ и дебютантокъ, остались только нѣсколько, но о нихъ поговоримъ ниже, а теперь скажемъ о спектакляхъ, игранныхъ на нашей сценѣ въ февралѣ и январѣ мѣсяцахъ настоящаго года.

Кіевскій временный театръ *) устроенъ на Подолѣ, въ бывшемъ матеріальномъ магазинѣ, иждивеніемъ г. Мориса-Піона; первое представленіе, 6-го января 1852 года, состояло изъ большаго балета въ двухъ дѣйствіяхъ «Акбаръ, атаманъ морскихъ разбойниковъ, или похищеніе Клеоры», водевиля въ одномъ дѣйствіи «Утка и стаканъ воды» и народного гимна «Боже Царя храни», исполненнаго съ акомпаниментомъ оркестра всей труппой. Въ этотъ спектакль театръ, что называется, отъ вершины до кресель былъ совершенно полонъ! Помѣщеніе его весьма удовлетворительно: въ немъ три яруса ложъ (четвертый ярусъ галерея и амфитеатръ), до 100 кресель и партеръ. Оркестръ, состоящій изъ 24-хъ человекъ, прежде былъ подъ управленіемъ г. Шмиткофа, а въ настоящемъ году г. Скрипичина, съ управленіемъ котораго много исправился, чему содѣйствовало его хорошее знаніе музыки и пріятная игра на скрипкѣ. — При длинныхъ антрактахъ въ Кіевскомъ театрѣ почти необходимъ хорошій оркестръ и мы много обязаны г. Скрипичину, который поставилъ его на лучшую степень. Декорации совершенно обветшали, во многихъ мѣстахъ уже замѣтны дыры и проточныя пятна отъ дождя. Костюмы весьма изорваны и стары; часто вмѣсто испанскаго костюма, мы видимъ старый изорванный казакинъ, а вмѣсто римскихъ тогъ на плечахъ актеровъ что-то среднее между старымъ и новымъ халатомъ и подержанною скатертью. — Въ декабрѣ мѣсяцѣ, на нашей сценѣ начали появляться щегольскіе костюмы, въ особенности испанскій и турецкій гардеробы; по справкѣ оказалось, что эти костюмы берутъ на прокатъ у стараго содержателя г. Ракановскаго, который послѣ сломки театра на Крещатикѣ (гдѣ былъ антрепренеромъ съ 1843 по 1851 годъ) остался постояннымъ жителемъ Кіева. Машинистъ при Кіевскомъ театрѣ — г. Лавровъ, хорошо знающій свое дѣло, при постановкѣ волшебныхъ піесъ, которыми вообще отличаются провинціальныя театры. Декораторомъ считается г. Фохтъ, но онъ ничего новаго на сценѣ нашей не поставилъ, — съ управленіемъ г. Энгельгардта.

Кіевскую труппу можно раздѣлить на три части или труппы: а) *драматическую русскую*, б) *драматическую польскую* и с) *балетъ*. Изъ этого видно, что спектакли были весьма разнообразны, они состоятъ: изъ русскихъ, польскихъ и мало-россійскихъ піесъ и балетовъ. Полный сборъ простирается въ

*) Новое театральное изищное зданіе воздвигается на старомъ Городѣ, не подалеку отъ Анатомическаго театра, Кадетскаго корпуса и Университета и будетъ окончено въ юнѣ мѣсяцѣ настоящаго года. Оно будетъ состоять изъ трехъ ярусовъ ложъ, (четвертый ярусъ амфитеатръ и галерея) 350 кресель, партера, буфета, дамскаго зала, 18 гардеробныхъ и фойѣ. Полъ новаго театра будетъ подъемный, для соединенія сцены съ партеромъ, на случай баловъ и маскерадовъ. Весь механизмъ театра устроивается машинистомъ Петербургскаго театра г. Карашевымъ.

нашемъ театрѣ до 400 руб. серебромъ. Скажемъ о каждой изъ труппъ отдѣльно:

а) Русская драматическая труппа:

Изъ піесъ особенно достойныхъ вниманія, поставлены были — драмы и мелодрамы: «Эсмеральда», «Демонъ», «Огненная палата», «Энгувильскій нѣмой», «Князь Михаилъ Васильевичъ Скопинъ-Шуйскій», «Отецъ и дочь», «Тереза, женевская сирота», «Жизнь игрока», «Откликнулось сердце Царю и отчизнѣ», «За Вѣру Царя и Отечество», «Какъ аукнется, такъ и откликнется», «Параша Сибирячка», «Каменный гость», «Филиппъ», и друг. комедіи, комедіи-водевили и водевили: «Житейская школа», «Минутное заблужденіе», «Весною», «Шельменко деньщикъ», «Шельменко волостной писарь», «Ревизоръ», «Записки демона», «Заколдованный принцъ», «Соломенная шляпка», «Наталка Полтавка», «Дочь 2-го полка», «Свадьба по барабану», «Леста днѣпровская русалка», «Мужъ какихъ мало», «Гусарская стоянка», «Магазинщица», «Украинская невѣста», «Полковникъ старыхъ временъ», «Провинціальная невѣста», «Дуэль на жаворонки», «Жена или карты», «Жена кавалериста», «Ямщики», и много другихъ.

Спектакли, начиная съ 22-го мая 1855 года по 28 февраля сего года, были почти всякій день; при этомъ постоянномъ занятіи актеровъ, легко догадаться, что піесы разыгрывались довольно не кругло и не согласно; въ состояніи-ли провинціальная труппа играть ежедневно и хорошо разучивать піесы, когда во всякій спектакль участвуетъ весь составъ актеровъ и актрисъ? Публика начала посѣщать спектакли и наполнять театральнй залъ съ января мѣсяца, когда убѣдилась, что повторивши нѣсколько разъ піесу, актеры могутъ разыграть ее хорошо.

Первое мѣсто въ драмахъ безспорно принадлежитъ г-жѣ Кравченковой, артисткѣ въ полномъ значеніи этого слова. Ея амплуа опредѣлить трудно, оно слишкомъ обширно; мы видѣли ее въ комедіяхъ, драмахъ, водевиляхъ и вездѣ она была на своемъ мѣстѣ. Какіе разные характеры въ роляхъ: Жервезы («Эсмеральда»), Нѣмой («Энгувильскій нѣмой»), Чухлымовой («Барская спѣсь»), Анны Дмитріевны («Минутное заблужденіе»), Аппіани («Демонъ»)! Всѣ эти, можно сказать, чрезвычайно трудныя роли выдержаны были артистически. При этомъ огромномъ талантѣ, не малое достоинство у г-жи Кравченковой прекрасный и правильный русскій языкъ, твердое изученіе и обдуманность ролей, которыя она выдерживаетъ всегда отъ начала до конца піесы. Я говорю безъ всякаго пристрастія, говорю то, что вижу и слышу въ постоянныхъ отзывахъ публики, которая, какъ видно, любитъ и принимаетъ ее, судя по вызовамъ и аплодисементамъ. У г-жи Кравченковой одинъ недостатокъ, но это недостатокъ врожденный, который она не въ состояніи искоренить ни какимъ стараніемъ и средствами — она немного *шепеллитъ*, но это бросается рѣзко новому, въ первый разъ посѣтившему Кіевскій театръ зрителю, а постоянный до того свыкается, что это ему покажется необходимостью при ея игрѣ. Великое дѣло талантъ!...

Г-жа Иванова, тоже прекрасная актриса, но только не в драмах, а в водевилях: ее амплуа преимущественно свѣтскихъ дамъ, какъ напримѣръ въ пѣсахъ: «Мужъ какихъ мало», «Чего на свѣтѣ не бываетъ». и т. п. Эти роли выдерживаются ею въ особенности превосходно. Г-жа Иванова также съ большимъ успѣхомъ играетъ роли старыхъ дѣвъ, вертлявыхъ кокетокъ, а иногда и старушекъ; также мы видѣли ее въ пѣсахъ съ переодѣваніемъ и гдѣ женщины занимаютъ мужскіе роли: въ исполненіи всѣхъ вообще ролей разительно замѣтно хорошее знаніе сцены, общежитіе и свѣтскій бытъ. Г-жа Иванова обладаетъ прекрасной наружностью, хорошей манерой, дикціей и довольно пріятнымъ, хотя уже устарѣвшимъ голосомъ. Изъ репертуара ее главныя роли суть: Маріи («Записки демона»), Де-Креки («Полковникъ старыхъ временъ»), Вѣрочки («Дочь русскаго актера»), Жены («Въ людяхъ ангелъ не жена») и многихъ другихъ.

Г-жа Шванъ, примадонна Кіевскаго театра, обладающая превосходнымъ «соргадо», достойная любимица публики, которая привѣтствуетъ ее громкимъ « bravo » и аплодисментомъ. Она прибыла къ намъ въ первыхъ числахъ февраля. Первый дебютъ ее былъ въ пѣсахъ «Любовное зелье» (Катерина) и «Графъ Литографъ» (Роза); эти чрезвычайно трудныя роли она исполнила превосходно, мы давно не видѣли на сценѣ такой живой и натуральной фантазерки Розы, какою насъ подарила дебютантка. Куплетъ: «Ахъ какое восхищенье» и теперь звучитъ въ ушахъ нашихъ! По случаю закрытія театра, предъ постомъ она участвовала только въ нѣсколькихъ спектакляхъ, и мы приносимъ полную благодарность г. Энгельгардту, за пріобрѣтеніе такой артистки.

Г-жа Звѣрева занимаетъ роли водевильныхъ гризетокъ и барышень à la Лиза Синичкина, другихъ же барышень ей занимать и не возможно; въ этихъ роляхъ она если не артистка, то по крайней мѣрѣ сносна и не портитъ пѣсь. У нея весьма большой недостатокъ въ томъ, что вѣчно бѣгаетъ по сценѣ и употребляетъ какіе-то странные ужимки, говоритъ съ актеромъ, а сама смотритъ въ логи или на будку суфлера. Изъ ее ролей можно назвать лучшими всѣ малороссійскія: «Приткій» (Ямщика) «Шостаковский» (Водевилъ съ переодѣваніемъ) и только; прочіе всѣ играютъ на одномъ ладѣ!.. Впрочемъ этотъ недостатокъ неисправимъ и неоднократно былъ замѣченъ мною «въ Пантеонѣ», «Сѣверной Пчелѣ», «Санктпетербургскихъ вѣдомостяхъ» и друг. изданіяхъ.

Г-жа Засимовичъ, полезная и необходимая актриса на роли старухъ, свахъ, водевильныхъ трещетокъ, старыхъ дѣвъ и т. п. играетъ въ русскихъ пѣсахъ по необходимости, за неимѣніемъ въ нашей труппѣ актрисы на столь необходимое амплуа, отчего и выходитъ, что она говоритъ на манеръ полурусскій, полу-монгольскій; въ польскихъ пѣсахъ, гдѣ пріродный у нея языкъ, игра ее гораздо естественнѣе и правдоподобнѣе.

Г-жа Колосова... Богъ съ ней!.. бросается на всѣ роли, а исполнила еще ни одной.

Г-жа Алексѣева — на выходахъ, гдѣ необходимъ празднующій народъ, рабочія, крестьянки и т. п.

Остается мнѣ сказать объ артисткѣ Императорскихъ Санктпетербургскихъ театровъ г-жи Барановой. Она прибыла къ намъ въ Кіевъ въ ноябрѣ мѣсяцѣ и первый дебютъ ее былъ въ фантазіи Кулкова «Весною»; роль павной, но вмѣстѣ съ тѣмъ рѣзвой плутовочки «Юліи», была исполнена ею превосходно. Изъ этой одной роли можно было замѣтить, что г-жа Баранова обладаетъ большимъ талантомъ и любитъ сцену. Вскорѣ она выступила въ драмахъ: «Каменный гость», «Жизнь игрока», «Эсмемальда» и комедіи «Минутное заблужденіе», въ которыхъ занимала первыя роли; какъ въ Эсмемальдѣ, такъ и другихъ была весьма удовлетворительна. Мы видѣли, что она можетъ занять не послѣднее мѣсто въ комедіяхъ и драмахъ, но не въ водевиляхъ, гдѣ требуется пѣть куплеты, а она не можетъ, какъ мы видѣли въ водевиляхъ: «Дѣвушка гусаръ», «Полковникъ старыхъ временъ». Г-жа Баранова обладаетъ чрезвычайно облагороженной, свѣтской манерой, которая весьма рѣдка въ провинціи, хорошо читаетъ стихи и прозу и прекрасно говоритъ по-русски, что тоже немалое достоинство въ провинціи. Января 31-го дня, въ свой бенефисъ она выступила въ роли слѣпой «Жанны» (драма Демонъ) и двухъ водевиляхъ. Публика приняла ее съ громкимъ bravo, букетомъ, рукоплесканіями и нѣсколькими вызовами. И дѣйствительно, въ драмѣ она была весьма натуральна; въ игрѣ ее были замѣтны: дума, чувство, энергія и жизнь. Мовологи были прочтены съ большимъ искусствомъ. Въ заключеніе спектакля, она протанцовала вмѣстѣ съ А. Морисомъ «pas de deux» и привела публику въ непомѣрный восторгъ. Въ танцахъ много у нея граціи, легкости, души и силы. Г. А. Морисъ совершенно былъ на своемъ мѣстѣ и это pas de deux было исполнено превосходно!

Г-нъ Никитинъ, какъ сказано въ афишѣ, артистъ Императорскихъ Санктпетербургскихъ театровъ, занимаетъ роли молодыхъ людей (кутилъ, повичковъ въ любви, племянниковъ, которые надуваютъ своихъ дядей и т. п.); игра его весьма однообразна и одностороння. Онъ иногда принимаетъ на себя роли драматическіе, напримѣръ: «Клерто-Фрело» (Эсмемальда), «Сень-Жерменъ» (Демонъ) и т. п. но привидѣ его игры, отъ души сожалѣешь и исполнителя и автора. Подобныя роли требуютъ души, чувства, которыхъ у г. Никитина совершенно нѣтъ. Въ третьемъ дѣйствіи «Любовь преступника» (Эсмемальда), въ игрѣ его не было замѣтно и тѣни той хитрости и коварства влюбленнаго, которые такъ живо и высоко нарисовалъ авторъ. Въ водевиляхъ г. Никитинъ былъ бы весьма удовлетворителенъ, и съ удовольствіемъ можно было бы смотрѣть его, если бы онъ не былъ такъ однообразенъ! Манера на сценѣ у г. Никитина свободна, но самовольна и вольна въ обращеніяхъ; онъ часто дѣлаетъ ударенія на тѣхъ каламбурахъ, которые и безъ ударенія непріятны для слуха. — Неоднократно замѣчено нами, что г. Никитинъ букву р произноситъ съ звучнымъ удареніемъ, какъ будто невыговаривая

ее, такъ что иногда скажетъ *хорошо*, а иногда *хоррр-рошо* — это главный недостатокъ, который легко можно искоревить. Ротъ, руки и ноги у г. Никитина постоянно въ судорогахъ и видѣвши въ первый разъ его игру, кажется, что онъ одержимъ какой нибудь болѣзнію. Не буду отнимать и достоинствъ у молодого артиста: онъ хорошо читаетъ стихи, прозу и твердо изучаетъ роли. Приятно намъ было слышать, когда онъ читалъ «Синопскую Годовщину» и «Мѣдный всадникъ»; при чтеніи этихъ высокихъ произведеній, онъ отбросилъ свои привычки и былъ на своемъ мѣстѣ.

Г. Яковлевъ поступилъ на роли молодыхъ людей, въ драмахъ и водевиляхъ. Онъ не дурень «въ Барской спѣси», «Въ Тихомъ омутѣ черти водятся», но невыносимъ въ «Демонѣ», «Эсмемальдѣ», «Терезѣ». Владѣя красивой паружностью и хорошимъ ростомъ, онъ занимаетъ съ успѣхомъ роли молодыхъ любовниковъ; ампула его самое не благодарное, это правда; но все не мѣшаетъ болѣе обращать вниманія на занимаемыя имъ роли и быть съ душой и жизнью, которыя чужды г. Яковлеву. Играя пылкаго влюбленнаго, онъ часто кажется рыбой, безжизненной и бездушной!.. Если онъ уничтожитъ свою странную привычку говорить на распѣвъ, то со временемъ можетъ быть замѣчательнымъ актеромъ.

Г. Звѣревъ — «актеръ», который играетъ что хотите: онъ занимаетъ роли г-дъ Живокини, Мартынова, Щелкина, Со-сницкаго, Самойлова, чуть ли не покойнаго В. А. Каратыгина, но всѣ эти роли онъ убиваетъ своимъ однообразіемъ до того, что авторъ вѣрно бы не узналъ своего произведенія. Онъ старается своими фарсами угождать райлу, который тоже не весьма къ нему благоволяетъ. На лицѣ у г. Звѣрева замѣтна какая-то самонадѣянность, что онъ хорошо и комически играетъ, но это только мечта, которою утѣшаетъ себя г. Звѣревъ. Но какое намъ дѣло до него—если публика не аплодируетъ и не вызываетъ его, то онъ самъ собой восхищается. *Пусть его восхищается!..*

Г. Бушено весьма хорошъ въ роляхъ комическихъ стариковъ, скрягъ и глухихъ. Всѣ занимаемыя имъ роли выдерживаются съ знаніемъ сцены и любовью къ театру. Игра его легкая, непринужденная, свободная, безъ всѣхъ фарсовъ и утрированій; словомъ, во всѣхъ занимаемыхъ имъ роляхъ видна натура, а не подражаніе, а извѣстно что худое подра-

жаніе хуже посредственнаго оригинала. Въ малороссійскихъ піесахъ, онъ, въ полномъ смыслѣ слова, артистъ, и я не видѣлъ другаго актера, который-бы такъ понялъ быть угрюмаго и упрямаго Малороссіянина, какъ понимаетъ его г. Бушено. Изъ репертуара его главнѣйшіе суть: «Шельменко» (въ піесѣ того же названія), Филька («Комедія съ лялюшкой») «Пугулькинъ» («Параша Сибирячка»), Кавалеръ де-ла-Реппьеръ («Записки демона»), Курочкинъ («Титулярные совѣтники») и много другихъ.—За приобрѣтеніе этого таланта мы много обязаны со-держателю.

Въ драмахъ первое мѣсто занимаетъ г. Славскій, актеръ, обладающій хорошимъ ростомъ, пріятнымъ органомъ и чувствомъ. Роль Квазимодо («Эсмемальда») была выдержана имъ превосходно, въ особенности въ третьемъ дѣйствіи, гдѣ онъ напрягается перекричать звопъ колоколовъ, которые оглушили его. Мы также видѣли его въ роли Доверстона («Отецъ и дочь»), гдѣ онъ роль сумасшедшаго отца выдержалъ весьма удовлетворительно. Въ комедіи «Минутное заблужденіе», роль «Салова», была исполнена имъ натурально, безъ всѣхъ утрированій и натяжекъ. Изъ этого видно, что Славскій имѣетъ талантъ; много ролей у него весьма удачныхъ, но онъ негижрируетъ своимъ искусствомъ, не учитъ ролей и мало обращаетъ вниманія на характеръ лица, которое занимаетъ.

Г. Дмитріевъ имѣетъ единственную роль Четеккина («Харьковскій женихъ»), въ которой съ удовольствіемъ можно видѣть его. Какъ дебютъ, такъ и бенефисъ г. Дмитріева состоялъ изъ этой піесы. Отъ чего? Въ ней онъ отбросилъ свои ужимки, качаніе головою и закладываніе руки за камзолъ. Это главныя и весьма рѣзкія привычки у актера съ претензіями на игру и твердую самоувѣренность, что онъ во всемъ и вездѣ хорошъ.

Изъ этого видно, что труппа русская, при всей своей сложности, не имѣетъ актеровъ, которые-бы могли поддержать прекрасныя женскіе таланты.

(Окончаніе будетъ).

Редакторъ М. РАППОРТЪ.

Къ № 16-му Вѣстника предлагается портретъ г-на Кальцолари, перваго тенора Итальянской оперы.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

БОЛЬШАЯ СОНАТА НА ФОРТЕШАНО,

СОЧИНЕНИЕ

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПИАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

Его же: 1) « Я люблю сидѣть одна поздно на балконѣ », мазурка, исполненная съ большимъ успѣхомъ Н. В. Самойловою. Цѣна 60 к. сер.

2) « Необходимый руководитель для пианиста ». Ежедневныя упражненія на фортепiano. Новое дополненное изданіе, соч. 100, съ русскимъ и французскимъ текстомъ. Цѣна 3 руб. сер.

Всѣ эти сочиненія продаются у г-на Контскаго, на углу Михайловской площади и Инженернаго переулка, въ д. Крыловой, кв. № 33.

Въ непродолжительномъ времени выйдетъ въ свѣтъ: Его же: Новая фантазія на мотивы изъ оперы

ТРУБАДУРЪ.

ВЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александрискаго театра,

поступили въ продажу:

ВСѢ КУПЛЕТЫ ВОДЕВИЛЯ:

L'AMOUR

QUÉ QU' C'EST QU'ÇA?

Цѣна брошюрованному экземпляру 3 руб., съ пересылкою 3 руб. 50 к. 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.