

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 17.

29 АПРѢЛЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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

Содержаніе: Девятая симфонія Бетховена (А. Сьрова). — Музыкальныя вѣсти изъ-за границы. — Г. Мейербергъ, г. Сьровъ и г. Арнольдъ (К. Званцова). — Большой театръ. Бенефисъ г-жи Прихуновой (М. Раппапорта). — Михайловскій театръ. Бенефисъ г-на Верне (Шарля де Сен-Жюльена). — Критическія замѣтки (В. С.). — Письмо къ редактору (А. Улыбышева). — Оъявленіе.

ДЕВЯТАЯ СИМФОНІЯ БЕТХОВЕНА.

(Продолженіе).

Разсказывать музыку словами—дѣло бесполезное, потому-что никогда слово не передастъ вполне музыкальных впечатлѣній, — не дастъ никогда настоящаго понятія о данной музыкѣ, если она еще не-извѣстна тому, для кого слово назначается. Самое вѣрное, и вмѣстѣ самое поэтическое описаніе музыки именно способности даже *напомнить* о ней фактически,—тогда тогда какъ фраза изъ нея, сыгранная на фортепіано, одинъ пафѣвъ — едва слышно пропѣтый, — можетъ мгновенно воспроизвести въ памяти полное представленіе *всей* слышанной музыки, можетъ, — точно волшебствомъ какимъ-то,—сразу переселить каждаго въ то настроеніе духа, которое было въ немъ при слуханіи; а это настроеніе духа и есть конечный «результатъ» каждой музыки. И чѣмъ выше музыка, тѣмъ недоступнѣе она для словеснаго описанія, тѣмъ беспильнѣе слово передъ ней...

Поэтому, здѣсь, я не имѣю ни малѣйшаго притязанія пересказывать словами особенно такую музыку какъ «последняя» изъ Бетховенскихъ симфоній, но ставлю себя цѣлью: тѣхъ, кто любитъ Бетховенскую музыку и между тѣмъ еще мало сочувствуетъ именно *девятой* симфоніи, убѣдить, что въ этомъ виновата не симфонія, а они сами; — далѣе: убѣдить всѣхъ, кого музыка занимаетъ искренно и до глубины души, всѣми силами стараться какъ можно лучше познакомиться съ этою симфоніею, начавъ при томъ не съ нея, — а съ приготовленія, съ воспитанія своего вкуса.

При истинно-музыкальной воспитанности, не смущаемой никакими отсталыми предразсудками, ни бреднями, ко-

торыхъ, въ позднѣйшее время, въ Германіи любятъ примѣшивать къ Бетховенской музыкѣ, — произведенія послѣдней эпохи этого великаго художника (квартеты, начиная съ 11-го, F-moll сонаты фортепіанныя, начиная съ ор. 90 и т. д.) должны возбуждать большее и большее сочувствіе какъ высшій разнѣтъ инструментальной или — что все равно — симфонической музыки, какъ высшія вдохновенія величайшаго лирика въ звукахъ.

Въ прошедшей статьѣ я сказалъ, что сочувствіе девятой симфоніи требуетъ непременно очень многихъ условій, и изъ нихъ главнѣйшаго: полнаго, близкаго знакомства со всѣми твореніями Бетховена.

Но и этого мало: хотя каждое изъ великихъ произведеній этого художника носитъ на себѣ печать его могущественной личности, хотя одно, какъ другое, создано по неизмѣннымъ органическимъ законамъ музыкальнаго творчества, — любое изъ нихъ замкнуто само въ себѣ, и, какъ полное выраженіе поэтической мысли, отдѣльной для каждаго произведенія, представляетъ особый свой міръ и требуетъ глубокаго погруженія въ его особенную атмосферу, требуетъ освоенія себя съ его красотами, каждый разъ иными, новыми въ каждомъ отдѣльномъ произведеніи. Ни одинъ художникъ не представляетъ такого безконечнаго разнообразія въ одномъ и томъ же родѣ творчества — какъ Бетховенъ, въ своей камерной и симфонической музыкѣ. Въ сонатахъ, квартетахъ, и особенно въ симфоніяхъ, онъ никогда, или почти никогда, себя не повторяетъ. Чего никакъ нельзя сказать ни о Генделѣ, ни о Бахѣ, ни о Гайднѣ, ни о Глюкѣ, ни о Моцартѣ, не смотря на все величіе ихъ генія.

Отъ этого — общее знакомство съ формами и приѣмами Бетховенской музыки еще недостаточно для полнаго сочувствія его же произведенію — еще новому для насъ. Надо непременно ознакомить себя практически и съ этимъ отдѣльнымъ произведеніемъ, чтобы его красоты произвели на насъ полное, настоящее свое впечатлѣніе. — Отъ этого слушать любую изъ Бетховенскихъ симфоній — прямо въ оркестрѣ, не бывъ съ нею знакомъ по партитурѣ или по фортепіаннымъ переложеніямъ, все равно что не слушать. Впечатлѣніе «красоты» конечно получится, но слишкомъ не-ясное, смутное. Самое «изобиліе» красоты повредитъ отчетливости впечатлѣнія, повредитъ наслажденію. Если это

справедливо въ отношеніи всѣхъ Бетховенскихъ симфоній, особенно начиная съ 3-й (героической, уже очень массивной и сложной въ обработкѣ частей), то на сколько же справедливѣе въ отношеніи «девятой», которая, принадлежа къ послѣднему стилю великаго художника, представляетъ массивность, широкость, сложность формъ, еще не бывавшихъ ни въ одной изъ позднѣйшихъ его же симфоній!

Чтобы ознакомить себя съ «содержаніемъ» симфоніи — съ музыкою, которая ее составляетъ — прежде нежели прослушать ее въ оркестрномъ исполненіи, есть два средства: 1) читать партитуру, — 2) играть или слушать симфонію въ фортепіанномъ переложеніи. — Первое средство доступно очнь не многимъ. Надо быть весьма-порядочнымъ знатокомъ всей техники музыкальной, чтобы быть въ состояніи читать оркестрную партитуру «девятой симфоніи» и живо представлять себѣ въ воображеніи *весь эффектъ звуковъ*, которыхъ знаки пестрятъ эти нотныя строчки, — чтобы быть въ состояніи, по собственной волѣ, вызвать въ воображеніи *всю* эту массу музыкальной «жизни», которую могущественный чародѣй, Бетховенъ, заключилъ въ свою партитуру, какъ въ книгу волхвованій.

Другое средство несравненно болѣе доступно всѣмъ любителямъ музыки. Гдѣ-же въ наше время не играютъ на фортепіано? Гдѣ-же не сыщется двухъ піанистовъ, способныхъ порядочно сыграть оркестрную вещь, переложенную для фортепіано на 4 руки? — Только и здѣсь надо замѣтить, что когда дѣло идетъ о *девятой* симфоніи, условіе нѣсколько перемѣняется.

До сихъ поръ примѣчательныхъ фортепіанныхъ аранжировокъ этой симфоніи издано *два*. Одна — въ 4 руки, сдѣланная Карломъ Черни. Другая — въ 4 же руки, только на *два фортепіано*, сдѣлана Францомъ Листомъ. Черниевское переложеніе только-что посредственно, во многомъ представляетъ спутанность, сбивчивость въ расположеніи аккорда и въ веденіи голосовъ, — и вообще слишкомъ отдалается отъ эффекта оригинала, слишкомъ искажаетъ многія подробности, — между тѣмъ все-таки не изъ легкихъ, и требуетъ, во всякомъ случаѣ, большой силы въ обоихъ піанистахъ, а особенно для *левой* партіи. — Листово переложеніе — *превосходно* въ полномъ смыслѣ слова, какъ *вся* его аранжировка. Геніальность натуры этого артиста проявляется всего блистательнѣе именно въ переложеніяхъ, гдѣ опъ съ изумительнымъ искусствомъ умѣетъ усвоить фортепіаннымъ клавишамъ самыя сложныя эффекты оркестра. Переложеніе имъ девятой симфоніи награвировано партитурою, чтобы каждый изъ двухъ исполнителей имѣлъ передъ глазами *обѣ* партіи и своего и другаго фортепіано (т. е. всѣ четыре строчки акколады разомъ). Такимъ образомъ, при этой сложной музыкѣ, гораздо легче *слѣдить* за всюю музыкою, и пропустить свою реплику, послѣ паузы, становится невозможнымъ. При всемъ томъ Листова аранжировка не совсѣмъ удобна съ той стороны, что во 1-хъ требуетъ двухъ одинаковой силы роялей въ одной залѣ, — что, во 2-хъ, исполнители ея должны быть *виртуозы*. Все, вообще, трудно, — а нѣко-

торыя мѣста неисполнимы, безъ *необыкновенной* развитости механизма, безъ силы, свойственной однимъ «геркулесамъ» фортепіанной игры.

Тѣмъ не меньше, всѣмъ желающимъ освоиться съ девятой симфоніею, помимо партитуры, слѣдуетъ рекомендовать именно Листово переложеніе, — хотя бы и не совсѣмъ удовлетворительно исполненное.

Для предварительнаго ознакомленія съ симфоніею, совершенство исполненія вовсе не на первомъ планѣ. Главное дѣло въ томъ, чтобы узнать, какая тутъ музыка, — какія музыкальныя мысли чередуются, какъ связаны между собою, какъ обработаны.

Обо всемъ этомъ фортепіанное переложеніе (даже Черниевское), хотя бы посредственно исполненное, можетъ дать довольно близкое понятіе.

А тутъ, для предварительнаго знакомства — и все дѣло ограничивается «приблизительностью». Для девятой же симфоніи «приблизительность» — неизбежна, и потому уже, что *никакое* въ свѣтѣ переложеніе, хотя бы Листово, хотя бы исполненное имъ самимъ и, положимъ, Рубинштейномъ (они уже исполняли эту симфонію вмѣстѣ, во многихъ городахъ Германіи), не въ состояніи дать *точного* понятія объ эффектѣ этой музыки — въ оркестрѣ.

Бетховенъ — въ оркестровкѣ симфонической — до сихъ поръ не превзойденъ никѣмъ, а во время преобразованія стиля его музыки, въ послѣдній періодъ его дѣятельности, и оркестръ его расцвѣлъ новыми, неслыханными красотою. — Явились новыя, и у самого Бетховена еще небывалыя чудеса музыкальнаго колорита. Съ этой совсѣмъ-новой «палитры» для оркестра, много красокъ взято имъ уже для седьмой и восьмой симфоній, но въ цѣломъ великопій своемъ — *вся* новая палитра пущена въ дѣло — въ *девятой*.

Какъ же бѣдному, молоточному звуку фортепіанныхъ клавишъ имѣть притязанія: совсѣмъ близко передать эти безчисленно-разнообразныя сочетанія оркестрныхъ «тембровъ» — эти калейдоскопическія измѣненія звука въ массѣ, въ аккордѣ оркестра, и въ отдѣльныхъ выходахъ то тѣхъ, то другихъ инструментовъ?

Чтобы показать разомъ всю несостоятельность мнѣнія нѣкоторыхъ, упрямо продолжающихъ поклоняться единственному кумиру — Моцарту, упрямо считать и *теперь* (!) Моцартовы симфоніи выше всѣхъ существующихъ, стоило бы дать прослушать Моцартовъ симфоническій оркестръ кряду хоть послѣ первой части девятой симфоніи. Я выбралъ это 1-е аллегро для того, что въ немъ какъ и въ Adagio (виѣшній составъ оркестра совершенно тотъ же, какъ напр. въ симфоніи Моцарта C-dur.), только-что не одна пара валторнъ, а двѣ пары. Партитура самая скромная на видъ: — всего 13 строчекъ, все равно, какъ и у Моцарта.

Но прослушайте эту первую часть: — могучій размахъ этой исполнческой кисти заставитъ васъ забыть, что есть на свѣтѣ Моцартовы симфоніи. Они покажутся вамъ какимъ-то дѣтскимъ, еще безсознательнымъ лепетомъ.

И очень понятно.

Въ искусствѣ, какъ въ природѣ, все подлежитъ неизмѣннымъ законамъ естественнаго, органическаго развитія.

Отец симфоніи — Іосифъ Гайднъ. И онъ уже — въ тѣхъ формахъ музыки, которыя отвѣчали настроенію его духа, которыя выражали собою его поэтическій идеалъ — дошелъ до совершенства. Моцартъ — не имѣвшій прямого призванія къ симфоніи, какъ и къ сонатной музыкѣ, — хотя создалъ и здѣсь образцовыя произведенія по красотѣ внѣшней формы, — оставилъ симфонію на той же степени, какъ она была подъ перомъ Гайдна. Еслибъ Моцартъ не написалъ ни одной симфоніи, развитіе этой отрасли музыки не измѣнилось бы въ ходѣ своемъ нисколько. Отъ Гайдна, по прямому наслѣдству, симфонія перешла къ Бетховену. Его первая симфонія есть прямое продолженіе — *Гайдновыхъ* (Моцартъ остался въ сторонѣ); со второй индивидуальность Бетховенева генія ярче и ярче проступаетъ. Такъ въ третьей, четвертой, пятой, шестой, седьмой и восьмой (прогрессія не вездѣ, конечно, соблюдается математически — *пятая*, безъ сравненія, сильнѣе шестой, — *седьмая* сильнѣе восьмой). Формы симфоническія ширились, разрастались, — прежнія рамки стали тѣсны для новаго, громаднаго содержанія. Вотъ гдѣ «законная» причина Бетховенскихъ пововеденій, всегда разумныхъ, органическихъ, — а не исчадіи каприза и болѣзненнаго раздраженія — какъ думали «во время оно».

Наконецъ, въ послѣдній періодъ—его безсмертной титанической дѣятельности, ему понадобилось еще яснѣе, еще опредѣлительнѣе высказать одну изъ самыхъ великихъ поэтическихъ мыслей, которая кристаллизировалась въ его гениальной головѣ, во всю его жизнь. Словесное выраженіе для этой всемірной, высокой мысли онъ нашелъ въ Шиллеровомъ диониромбѣ: «An die Freude».

Музыкальное выраженіе создано въ формѣ широкой симфоніи, въ которой финалъ будетъ кантатой на Шиллерову пѣснь «къ Радости».

Весь планъ этой кантаты не былъ уже новостью для Бетховена. Онъ есть прямое повтореніе — въ размѣрахъ болѣе широкихъ — фантазіи для фортепіано съ оркестромъ и хоромъ (ор. 8⁴).

Участіе поэзии словесной въ сферѣ музыки симфонической по Бетховенскому идеалу, — оправдывается совершенно—органически.

Не видѣть этой животворной, духовной связи между мыслью Бетховенской и формами его музыки могутъ только тѣ мудрые критики, которые, по своимъ «несовременнымъ» понятіямъ, наслѣдованнымъ отъ близорукихъ рутинистовъ, стараются всѣми силами втиснуть Бетховенскія симфоніи въ рамку Моцартовскихъ, и бракують Бетховена за то, что онъ никакъ не подходитъ подъ Моцартову мѣрку, къ которой эти господа привыкли.

Три первыя части девятой симфоніи (Allegro, Scherzo и Adagio) служатъ введеніемъ къ финалу. Но художникъ придастъ имъ широкое, самостоятельное развитіе. — Сообразуясь со «словами» Шиллеровой оды, можно сдѣлать много предположеній (болѣе или менѣе вѣроятныхъ) о поэтическомъ смыслѣ каждой изъ трехъ первыхъ частей. Но все это будутъ, предположенія, — потому что Бетховенъ нигдѣ не сдѣлалъ тутъ подписей, какъ въ пасторальной симфоніи. Чтобы не принимать на себя отвѣтствен-

ности въ истолкованіи намѣреній Бетховена, не совѣмъ вѣрно, лучше не обозначать опредѣлительно поэтическаго содержанія собственно-симфоническихъ частей.

Эта опредѣлительность тѣмъ болѣе была бы неумѣстна, когда ея не хотѣлъ самъ художникъ, что музыка допускаетъ нѣкоторую неясность, нѣкоторое отсутствіе содержанія, «высказываемаго» словамъ при совершенной «ясности» собственно-музыкальной задачи.

Въ такой несоизмѣрности музыкальнаго языка со словесною, разсудочною рѣчью, заключается одно изъ высшихъ свойствъ музыки, одна изъ главныхъ ея прелестей *).

Не пускаясь въ подробныя комментаріи смысла, нельзя не находить въ 1-мъ аллегро (D-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro ma non troppo, и poco maestoso) — картину борьбы — серьезной, упорной, великой, — и, по всей вѣроятности, картину «историческую».

Все въ этомъ изумительномъ «аллегро» запечатлѣно характеромъ суроваго величія. Нѣжныя, жалобныя мелодіи мелькаютъ только изрѣдка на основномъ группѣ, безвыходно-мрачной.

Предъ нами совершается какое-то важное міровое событіе! для «имѣющихъ уши» это слышится съ первыхъ же тактовъ неопредѣленнаго «тремолло»; полного предчувствія и ожиданія.

Уже въ пятой симфоніи, въ первой ея части (съ которою, также какъ съ первымъ аллегро «послѣдней» фортепіанной сонаты — C-moll, ор. 111, аллегро девятой симфоніи состоитъ въ нѣкоторомъ родствѣ) — Бетховенъ приучилъ насъ къ широкимъ аккордамъ всего оркестра, протянутымъ на много, много тактовъ. Здѣсь это встрѣчается гораздо чаще; — могущество нѣмыхъ массъ оркестра такъ велико, какъ еще ни въ одной изъ прежнихъ осьми симфоній. Вездѣ сила, настойчивость, ... геройство въ состязаніи съ препятствіями неодолимыми.

Общее впечатлѣніе: мрачная, тяжелая грусть...

Со стороны собственно-музыкальной, со стороны музыкальныхъ идей и ихъ обработки, — стройностью и красотой этого зданія — не будутъ любоваться только тѣ, которые ищутъ въ «каждой музыкѣ» непременно длинныхъ мелодическихъ напѣвовъ, кантаментъ. (Въ сущности это требованіе даже въ записныхъ «Бетховениапахъ» то же самое, что любовь всей массы публики къ сахарнымъ мелодіямъ оперныхъ Итальянцевъ).

По Бетховенской мысли, здѣсь, въ первой части этой симфоніи не было мѣста для сладкозвучныхъ, медоточивыхъ напѣвовъ. Всю сладкозвучность, всѣ богатства своего небесно-мелодическаго дара художникъ поберегъ для Adagio. — Борьба, которую онъ живописалъ, такъ громадна, величественна, что сама собою, почти безъ эпизодовъ, наполняетъ все первое аллегро.

Въ этомъ колоссально-выдержанномъ единствѣ мысли заключается отчасти «новизна» формы этого аллегро, между тѣмъ, какъ съ технической стороны, кромѣ отсутствія реприза 1-й половины (въ тонѣ нижней терціи, т. е. въ

* Это уже было однажды высказано въ нашемъ журналѣ, и потомъ «точно» же повторено музыкальнымъ рецензентомъ Сѣверной Пчелы.

B-dur) — фактура ни въ чемъ не отступаетъ отъ обще-известныхъ техническихъ образцовъ «de la grande coupe binaire».

Первоначальныхъ мыслей взято въ цѣлое аллегро очень немного. *Вся главныйше* мотивы уже являются разомъ, въ самой первой фразѣ ff, tutti unisono.

Но... разработка! Здѣсь въ этой симфоніи таинство Бетховенова искусства развивать *одну и ту же* мысль еще изумительнѣе, можетъ быть, чѣмъ въ прочихъ. *Единство* главной мысли проведено до крайней степени; между тѣмъ — въ развитіи ея постоянное разнообразіе, а въ общемъ впечатлѣніи — сила, сила необъятная, все подавляющая! — Заключение аллегро (la réorganisation) — проникаетъ душу какимъ-то священнымъ трепетомъ. Весь оркестръ дрожитъ и колеблется... и этотъ трепетъ увеличивается, растетъ съ каждымъ мгновениемъ... страшное crescendo готово захватить, кажется, весь міръ... пока, наконецъ, опять разразится могучій унисонъ, который составляетъ основной мотивъ этой части. Какое громадное неслыханное величіе и какая строгость — въ мысли, и въ формѣ, — въ цѣломъ — во всѣхъ подробностяхъ!

А. СЪРОВЪ.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ВѢСТИ ИЗЪ-ЗА ГРАНИЦЫ.

Директоръ сгорѣвшаго въ Лондонѣ Ковентгарденскаго театра, Гэй, нанялъ театръ Лусеумъ. Труппу его составляютъ слѣдующія пѣвицы и пѣвцы: г-жи Гризи, Женни Ней, Бозіо (которая открываетъ сезонъ въ Риголетто), Дидье, Тальяфико, Марайи Маріо, Тамберликъ (который долженъ былъ пѣть до 9-го мая т. е. до отъѣзда въ Бразилію), Гардони, Лаблашъ, Формесъ, Граціани, Лукези, Тальяфико, Полопини, Цельгеръ, Сольди, Мен и Ронкони, танцовщица—Черрито. Давать будутъ тѣ же оперы какъ всегда, и вездѣ: Норма, Лучія, Лукреція, Лукреція, Лучія, Норма, etc. etc. Но (о горе!) не будетъ ни одной оперы Мейербера, потому что сцена слишкомъ мала; и такъ какъ вообще театръ значительно меньше Ковентгарденскаго, то должно было уменьшить и хоры и оркестръ. — Соперникъ Гэя известный Лумлэй, директоръ Королевскаго театра, открываетъ сезонъ «Осадою Гента» Мейербера 15-го апрѣля н. с., въ одинъ день съ Гаемъ. У него будутъ пѣть г-жи: Альбони, Альбертини, Пикколомини и пѣвцы: г-да Бокарде, Кальцолари и Сальвиани, кромѣ того приглашены танцовщицы Розати, Альбертъ-Беллонъ, Катинька (Katinka), Боскети. Неизвѣстно еще будетъ-ли и гдѣ будетъ пѣть Виардо.

— Странное дѣло какъ Гризи до сихъ поръ продолжаетъ пѣть — безъ голоса. Ужъ сколько ей было наметковъ и косвенныхъ и прямыхъ, чтобы она перестала пѣть, чтобы съ ней не случилось того же, что съ Тамбурини, которому въ послѣднія его представленія едва-едва аплодировали по старой памяти, и что ей добиваться нечего: слава у нея огромная и богатство также не малое; когда всѣ извѣстнѣйшія и лучшія пѣвицы: Малибрапъ, Зонтагъ, Фреццоллини и др. не составили себѣ почти никакого состоянія

или лишились его, у Гризи миллионы, а она все еще поетъ изъ-за 10 или 15 тысячъ франковъ. Въ этомъ отношеніи гораздо расчетливѣе Женни Линдъ, которую приглашали и очень уговаривали пѣть въ Парижѣ, но она пѣла только передъ Россини, а на сценѣ передъ публикою не захотѣла пѣть, такъ какъ у нея голосъ уже значительно измѣнился; и сказала, что изъ-за 40,000 франковъ она не намѣрена рисковать своею репутаціею.

— Въ Парижѣ послѣднія представленія Итальянской Оперы были очень блистательны: въ ней давали Дон-Жуана въ бенедиктъ Фреццоллини, которая чрезвычайно правилась и нравится до сихъ поръ въ роли Донны-Анны, а въ самое послѣднее представленіе давали «Троваторе» (который играетъ былъ недавно въ Лондонѣ, въ Друри-Лэнѣ, по-англійски) и за тѣмъ пѣвцы разъѣхались по разнымъ столицамъ Европы. Росси поѣхалъ въ Вѣну, Пенко въ Мадридъ, Но музыка, т. е. концерты и оперы французскія идутъ своимъ чередомъ. И въ Парижѣ, какъ у насъ, ожидали съ нетерпѣніемъ наступленія весны, чтобы съ нею прекратились концерты солистовъ, но мы были счастливы, потому что въ Парижѣ они и до-сихъ-поръ продолжаютъ съ какимъ-то ожесточеннымъ упорствомъ. Ни весенній воздухъ, и никакой порошокъ не можетъ ихъ вывести.

— Изъ новостей театральныхъ въ Парижѣ можно указать на дебюты г-жи Донати въ «Жидовкѣ»; которая оказалась порядочною пѣвицею, но далеко не отличною; потомъ на нѣсколько новыхъ оперетокъ; наприм. въ Лирическомъ театрѣ «Мамзель Женевиѣвъ», Адана и «Королевская шляпа», Каспѣра (Casperg); въ театрѣ Парижскихъ буффовъ (les Bouffes parisiens) опера-комедія: Тромб-Алькацаръ г-дъ Дюпѣти, Буржэ и Оффенбаха.

Французы по справедливости удивляются не обыкновенной плодovitости своихъ композиторовъ Обера и Адана. Оберъ дожилъ до глубокой старости (ему лѣтъ 70 снѣшкомъ), а пишетъ постоянно, и хотя его нынѣшнія оперы можетъ быть не пойдутъ въ уровень съ прежними, наприм. le Maçon, la Neige, Fra-Diavolo, но въ нихъ постоянно много интереснаго и красиваго и въ мелодіяхъ и въ инструментахъ. Хотя послѣдователь Обера Аданъ и далеко отстоитъ отъ него по изобрѣтательности, но въ отношеніи плодovitости врядъ ли кто можетъ съ нимъ поспорить; едва кончатся репетиціи его оперы въ Комической оперѣ, какъ уже начинаются новыя репетиціи другой оперы въ Большой оперѣ, или въ Лирическомъ театрѣ. Часто даже идутъ репетиціи трехъ новыхъ оперъ разомъ! И въ нынѣшней оперѣ Мамзель Женевиѣвъ пахотъ много свѣжести и разнообразія въ мотивахъ. Піеска Оффенбаха, говорятъ, одна изъ самыхъ удачныхъ буффонадъ, которая до-сихъ-поръ исполнялась въ театрѣ «Буффовъ». Самъ директоръ театра, извѣстный виолончелистъ и композиторъ Оффенбахъ неутомимъ, онъ пишетъ разныя оперетки, сцены, пантомимы, ставитъ ихъ, и театръ его, открытый только 15 прошлаго іюля, идетъ отлично. Партитура послѣдняго его сочиненія: Тромб-Алькацаръ должна скоро появиться въ печати у Брандуса, Дюфура и Комп., а Сицилійскія Вечерни появляются въ печати (фортепіано съ голосами) у Деюдье.

— Г. Доверне издалъ методу изученія игры на трубѣ. Онъ самъ профессоръ этого инструмента въ Парижской Консерваторіи и комитетъ Консерваторіи, состоящій изъ Обера, Монно, Караффы, Галеви, Амброаза Тома, Фохта, Алара, Малера и другихъ, одобрилъ эту методу, чтобы преподавать по пей въ Консерваторіи.

— Сообщая по газетамъ французскимъ извѣстія о парижскихъ музыкальных новостяхъ, не можемъ не упомянуть объ одномъ интересномъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ досадномъ фактѣ. Въ *Revue* и *Gazette Musicale*, которую издаетъ домъ Брандуса-Дюфура, помѣщена въ № 15-мъ выпущеннаго года «Журнальная хроника Петербурга отъ 3 апрѣля 1856», г. Дамке. Не станемъ разбирать самихъ фактовъ этой хроники, тамъ что ни шагъ, то неправда (наприм. въ числѣ двухъ *заграничныхъ* виртуозовъ, посѣтившихъ Петербургъ въ этотъ сезонъ, поставленъ г. Антопъ Контскій, который находится въ Россіи уже около трехъ лѣтъ), по замѣтимъ, что за нелѣпости приходятъ въ голову французскимъ издателямъ газетъ и журналовъ. Г. Дамке пребываетъ уже нѣсколько лѣтъ за границей, а пишетъ о Петербургѣ, какъ будто онъ здѣсь живетъ; всякій, кто читаетъ *Revue musicale*, развѣ можетъ и обязанъ знать, что г. Дамке вовсе не знаетъ или по крайней мѣрѣ очень не точно знаетъ, что происходитъ въ музыкальномъ петербургскомъ мірѣ и, пожалуй, повѣритъ ему на слово. Разумѣется, бѣда не велика, что г. Дамке, сообщая о томъ, что играли въ Концертномъ Обществѣ, или въ концертѣ г. Маурера, называетъ такія вещи, которыхъ вовсе не играли. Но тогда зачѣмъ же сообщать читателямъ эти факты? Развѣ только чтобы наполнить столбцы журнала. Тѣмъ болѣе, какъ позволить себѣ писать и сообщать какой бы то ни было публикѣ, хоть и парижской, которая привыкла къ разнымъ пущамъ, что г. Гауманъ или г. Z. или г. X. имѣли огромный успѣхъ, тогда какъ намъ, живущимъ въ Петербургѣ, очень хорошо извѣстно, что у Гаумана въ обоихъ концертахъ театръ былъ почти пустой; или же наприм. что г. Гауманъ, исполнивъ концертъ для скрипки кн. Юсупова, составилъ событіе для петербургской публики (?!). И вся эта, столько вѣрная «хроника Петербурга», клонится только къ тому, чтобы распространиться о несчастной афишѣ концерта г. Лазарева! Неужели г. Дамке, который имѣетъ претензію на музыкальную извѣстность и ученость (отчасти не безъ основанія), не нашелъ сказать о музыкѣ въ Петербургѣ ничего другаго, кромѣ общихъ мѣстъ и невѣрныхъ отзывовъ? Если ему сообщаютъ извѣстія изъ Петербурга, то не мѣшало бы его корреспондентамъ быть нѣсколько серіознѣе и сообщать свѣдѣнія болѣе точныя, или же лучше вовсе не писать, нежели посылать за границу афиши г. Лазарева. Что тут остроумнаго и забавнаго? Да если бы и было что нибудь остроумное, то какое же это имѣетъ отношеніе къ музыкѣ? Г-ну Дамке, жившему столько времени въ Петербургѣ, *слѣдовало бы* писать гораздо по добросовѣстнѣе о нашей столицѣ, нѣсколько не поддаваясь подъ вкусъ какой бы то ни было публики.

— Въ Парижѣ, какъ мы уже сообщали въ одномъ изъ предыдущихъ нумеровъ, въ сентябрѣ мѣсяцѣ будутъ давать «Сицилійскія вечерни» Верди, и главную партію будетъ

пѣть Медори, а теперь пока Медори поетъ въ Вѣнѣ; отсюда она ѣдетъ въ Венецію, гдѣ будетъ пѣть на театрѣ *Genise*, въ Гвельфахъ, разъ десять.

— Какъ въ послѣдніе два года на всѣхъ театрахъ давали Трубадура, такъ теперь настала очередь «Вечерень». Эту оперу давали въ Римѣ на театрѣ Аржентина подъ названіемъ «Джованна Гусманъ» съ величайшимъ успѣхомъ (по отзыву *France musicale*). Главными исполнителями были наши старые знакомцы: Де-Джули Борси, Колетти и теноръ Фраскини. Рецензентъ находитъ, что въ этой оперѣ пропасть драматизма, страстности, и такой красоты музыкальной, какая встрѣчается только у самыхъ славныхъ мастеровъ.

— Изъ Италіи извѣстѣе, какъ всегда, мало: въ Миланѣ ставятъ «Сѣверную звѣзду» (ее же ставятъ въ Женевѣ и Вербвѣ). Въ Миланѣ будутъ исполнять ее г-жа Кіарамонти и пѣвцы: Агрести, Цукки и Корси. Въ Венеціи сезонъ начинается «Карломъ Смѣлымъ».

— Недавно мы писали, что сынъ Моцарта, Карлъ, еще живъ; теперь мы нашли въ одной газетѣ, что онъ живетъ въ крайней бѣдности въ Миланѣ, получая небольшой пенсіонъ, который едва его спасаетъ отъ голодной смерти. Желаящіе ему помочь, по словамъ той газеты, могутъ адресоваться къ г. Энрико Милиусу въ Миланѣ (*Enrico Milius à Milan*).

— Переходимъ къ Германіи. — На страстной недѣлѣ вездѣ исполнялись разныя духовныя кантаты и ораторіи. Напр. въ Мюнхенѣ исполняли: *Miserere* Лео и *Responsorii* Берпабен; въ Берлинѣ: Реквиемъ Керубини и вторую мессу Бетховена; въ Лейпцигѣ разныя мотеты и кантаты Баха, его же большую *Passions-Musik*; Гейделя *Empfindungen am Grabe Jesu*, и мало ли какія сокровища музыкальныя можно слушать въ Германіи постоянно! Но самое замѣчательное изъ всѣхъ исполненій было въ Берлинѣ исполненіе 2-й мессы Бетховена, во-1-хъ потому, что ее чрезвычайно рѣдко во общѣ исполняютъ, а въ Берлинѣ исполняли ее въ 1-й разъ, а во-2-хъ потому, что, по отзывамъ, она была исполнена хорошо и произвела необыкновенно-глубокое впечатлѣніе. Да оно и не могло быть иначе. Такой другой мессы безъ всякаго сомнѣнія нѣтъ на свѣтѣ. Точно такъ какъ и симфоній выше Бетховенскихъ еще до сихъ поръ не было. Исполненіе этой мессы въ Берлинѣ устроилъ капельмейстеръ Стернъ, который недавно еще устраивалъ концертъ изъ сочиненій Листа. Вскорѣ за первымъ исполненіемъ мессы Стернъ назначилъ свой послѣдній концертъ абонементный, въ которомъ должны исполнять *Kyrie* изъ этой мессы, хоръ дервишей и турецкій маршъ изъ *Ruines d'Athènes*, фантазію для фортепiano съ оркестромъ и хорами и 9-ю симфонию. Программа, какъ видите, чудесная,—ничего кромѣ Бетховена.—Г-жѣ Герренбургъ-Тушекъ, которая пѣла соло въ мессѣ, поднесенъ былъ послѣ концерта великолѣпный экземпляръ мессы, въ началѣ котораго было переплетено подлинное письмо Бетховена къ князю Лихновскому.

— Такъ какъ рѣчь идетъ о Бетховенѣ, то сообщимъ слѣдующій анекдотъ: въ день его похоронъ 29-го марта 1827 г., когда чуть не вся Вѣна была на ногахъ, и со всѣхъ сторонъ съѣхались разные художники, одинъ ино-

странецъ, котораго поразило огромное стеченіе народа, а также и военныхъ, спросилъ у какой-то женщины изъ простолудинокъ: «Что значить такое множество народа?» — Та посмотрѣла на него съ удивленіемъ и отвѣтила съ усмѣшкой: «Вы вѣрно въ первый разъ сегодня въ Вѣнѣ, иначе бы вы знали что сегодня хоронятъ фельдмаршала музыкантовъ» (der General der Musikanten).

— По случаю монумента Бетховену, поставленнаго въ Бостонѣ Американцы сочинили музыкальное торжество, въ которомъ исполнялись только его сочиненія, но все въ локуткахъ: кусочикъ 9-й симфоніи, небольшой отрывокъ изъ Фиделіо, часть скрипичнаго концерта а цѣликомъ только фантазія съ хорами.

— Пишутъ, что знаменитый въ Германіи пѣвецъ Штаудигль въ Вѣнѣ сошелъ съ ума. Всю жизнь свою онъ былъ чрезвычайно флегматиченъ, а сумасшествіе его проявилось съ самаго начала бѣшенства. Не пущь-ли это впрочемъ? Какъ часто хоронили и заставляли сходить съ ума разныхъ знаменитыхъ виртуозовъ и композиторовъ.

— Въ концѣ марта въ Магдебургѣ будетъ происходить музыкальный фестиваль. Въ первый день будетъ исполнено «Сотвореніе міра» Гайдна; во второй день 9-я симфонія Бетховена и кантата къ Св. Цециліи Генделя; въ третій день увертюры Мендельсона, Берліоза, Вебера и новѣйшихъ композиторовъ и разные соло. Приглашены участвовать: пѣвицы Ней-Бюрде, Вагнеръ и гг. Абтъ, Литольфъ, Леонаръ, Формесъ, Шнейдеръ и Краузе.

— Изъ новыхъ изданій замѣчательныхъ вещей должно указать на: 14 Choralbearbeitungen für die Orgel знаменитаго органиста Букстегуде (Buxtehude). Изданіе сдѣлано съ рукописи другаго, знаменитаго же органиста, Вальтера Берлинскимъ профессоромъ Деномъ, который постоянно трудится надъ изданіемъ неизвѣстныхъ сочиненій разныхъ авторовъ. Онъ издалъ уже пропасть вещей І. С. Баха, Орландо Лассо и другихъ. Эти сочиненія Букстегуде появляются въ первый разъ, и всѣмъ любителямъ старины, а также органа, можно смѣло рекомендовать это изданіе какъ хорошее и интересное.

— Фердинандъ Давидъ, котораго имя должно быть извѣстно каждому скрипачу, издалъ, въ видѣ этюдъ для скрипки, собраніе знаменитыхъ концертовъ для скрипки, безъ акомпанимента; концерты Виотти: G-dur, A-moll, E-moll и A-moll; Роде: A-dur, B-dur, A-moll и E-moll, и Крейцера: D-dur, A-dur, E-moll, и D-moll. Можно получать каждый концертъ отдѣльно.

— Знаменитая артистка Паришъ-Альваресъ, урожд. Леви, умерла 6 апрѣля н. ст. въ Висбаденѣ.

НОВѢЙШІЯ ИЗВѢСТІЯ.

Парижъ. Знаменитая трагическая актриса г-жа Ристори производитъ необыкновенный фуроръ въ трагедіи г. Легуве Мѣдея «la Médée». Піеса эта переведена на итальянскій языкъ г-нъ Монтанелли.

— Г. Ристори отправляется въ Лондонъ, принявъ блестящія предложенія директора театра Лусемъ.

— Г-жа Тедеско отправилась въ Бордо, на нѣсколько представленій. — Она исполнила главную роль въ Фавориткѣ съ огромнымъ успѣхомъ; театръ былъ рѣшительно наполненъ.

— Фанни Черрито предъ отъѣздомъ въ Лондонъ простится съ Парижскою публикою, въ началѣ мая, въ спектаклѣ, назначенномъ въ ея бенефисъ. Нѣкоторые изъ знаменитѣйшихъ артистовъ, находящихся въ Парижѣ, примутъ участіе въ этомъ представленіи.

— Г-жа Бозио отправилась въ Лондонъ. Знаменитая пѣвица должна была отказаться отъ блестящихъ предложеній двухъ парижскихъ большихъ лирическихъ театровъ.

— Г-жа де-ла-Грапжъ возвратилась изъ Америки. Она съ особеннымъ успѣхомъ исполняла роль Леопоры въ Трубадурѣ.

— Галеви написалъ новую комическую оперу Valentine d'Aubigny — слова г-дъ Карре и Барбіе. — Исполненіе поручено г-жамъ Дюпре, Лафеврѣ, г-дамъ Батайлъ, Мокеръ и Натанъ.

Вѣна. Извѣстный піанистъ Леопольдъ де-Мейеръ далъ первый концертъ 25-го марта при большомъ стеченіи публики.

— Медори явилась (3-го апрѣля) въ первый разъ по возвращеніи, въ Ернани. Императоръ и Императрица присутствовали на представленіи. Вѣнская публика приняла свою любимицу съ восторгомъ. Въ этой оперѣ отличались также теноръ Панкани, баритонъ Ферри и басъ Еткеверіа. На слѣдующемъ представленіи Ернани, г-жа Медори удостоена была приглашеніемъ Его Величества на музыкальный вечеръ, данный при дворѣ, на которомъ и исполнила каватину изъ новой оперы Пачини «Margherita-Pusterla».

— Теноръ Беттини и г-жа де-Мерикъ-Лаблашъ имѣютъ успѣхъ.

Г-нъ МЕЙЕРБЕРЪ, Г-нъ СЪРОВЪ и Г-нъ АРНОЛЬДЪ.

Въ Пчелкѣ «Сѣверной Пчелы» за 30-е марта № 73 помѣщена была статья г. Арнольда подъ заглавіемъ: Мейерберъ и г. Сьровъ.

Такъ какъ Сѣверная Пчела едва-ли не единственное періодическое изданіе, попадающее на глаза, то сознаюсь откровенно, что я не читалъ еще полной статьи г. Сьрова о «Сѣверной Звѣздѣ» и сужу о ней только по выпискамъ въ антикритикѣ г. Арнольда.

Мнѣ и въ голову не пришло-бы говорить о критикѣ и антикритикѣ, еслибы въ это состязаніе не были впутаны понятія музыкальныя и отчасти философскія, съ которыми нельзя никакъ согласиться.

Нападая на недоброжелательство своихъ противниковъ, г. Сѣровъ говоритъ между прочимъ: «У насъ не хотятъ еще различать лица литературнаго отъ его реальной личности». Вольно г. Арнольду находить эту фразу *темною, непостижимою и двусмысленною*. Нѣтъ: она ясна, понятна, опредѣленна и къ сожалѣнію — крайне ошибочна. Слава Богу, у насъ еще софистика не развита до уродливыхъ размѣровъ пынѣшней европейской журналистики, создавшей какое-то различіе между литературною и *реальною*, то есть настоящею, дѣйствительною личностью. Несмотря на всѣ злоупотребленія анонимовъ и псевдонимовъ, за которыми такъ удобно скрываются людямъ безъ убѣжденія, людямъ, которые мнѣній и словъ своихъ стыдятся и за нихъ отвѣчать не намѣрены, не умѣютъ еще различать личности: литературную и реальную. Одна только застѣнчивость извиняетъ и объясняетъ анонимы и псевдонимы, потому что безымянность многимъ злонамѣреннымъ служитъ самымъ лучшимъ средствомъ говорить сегодня да, а завтра *нѣтъ*.

Прикинувшись непонятливымъ, г. Арнольдъ придрался къ слову *реальность* и хотѣлъ его сдѣлать понятнымъ для публики. Разумѣется, это слово вовсе не синонимъ слову *индивидуальность* (по Русски *личность*), но и не синонимъ слову *матеріальность*. Истина, духъ, душа, безсмертіе, любовь и т. д. ни мало не принадлежатъ къ міру матеріальному или плотскому, однакоже они не менѣе того реальны, т. е. вещественны, существенны, положительны, а не вымышлены и воображаемы, какъ утверждаетъ г. Арнольдъ. Вещи воображаемыя и вымышленныя у понятливыхъ людей называются *идеальными*, въ противоположность реальнымъ.

Далѣе г. Арнольдъ говоритъ: «Всякое искусство развивается все болѣе и болѣе, шагаетъ впередъ, соразмѣрно постепенному, по непрерывному развитію челоѣчества и возрастающимъ въ слѣдствіе того требованіямъ смѣняющихся поколѣній. Формы, въ которыхъ въ разное время являются литература, драматическое искусство, живопись, музыка — мѣняются безпрестанно! Эти измѣненія, эти преобразованія формъ суть произведенія не одного челоѣка, не одного вѣка — они даже не плодъ индивидуальной воли челоѣчества, пѣтъ! они являются послѣдствіями пезамѣтныхъ измѣненій въ нашихъ обычаяхъ, въ нашихъ понятіяхъ!»

Остановимся да оглянемся. Вся мысль г. Арнольда вполне согласна съ общимъ направленіемъ такъ называемыхъ *прогрессистовъ* — какъ бышь по-русски: успѣвателей или успѣшниковъ?.... Уклоняя коренную нашу поговорку о всякой вообще поспѣшности, скажу безъ обиняковъ, что эти успѣшныя и поспѣшныя теоріи ведутъ къ единственному практическому результату: *le dernier venu est le bien-venu!*—Эта пагубная мысль о *неопредѣленномъ успѣхѣ* стара какъ свѣтъ. Не говоря уже о мірѣ древнемъ, она кружила головы въ Европѣ въ XVI столѣтіи, а въ XVIII отразилась въ различныхъ французскихъ теоріяхъ: Булавже, Тюрго, Кондорсе и другихъ. Но обратимся къ музыкѣ. И въ ней, какъ вездѣ, свирѣпствуетъ эта идея объ успѣхѣ и подоб-

но червью подтачиваетъ всѣ рѣшительно таланты. Именно то, что по мнѣнію мудрецовъ составляетъ сердцевину самаго успѣха, именно — сознаніе этого успѣха, ведетъ каждаго заблудшаго къ вѣрной гибели, потому что оно не что иное, какъ ветхая гордыня, ложь и зло. Повѣрьте: ни Гендель, ни Бахъ, ни Палестрина, ни Габріелли, ни Марчелло, ни Моцартъ, ни Гайднъ не мечтали о такъ называемомъ успѣхѣ, а просто безъ загѣй дѣлилисъ съ ближними тѣмъ, что влагало въ ихъ избранныя души благоволеніе Всевышняго. Прочтите только со вниманіемъ переписку Моцарта и вы убѣдитесь въ сказанной истинѣ. Великіе люди не смотрятъ не *требованій смѣняющихся поколѣній*, по послушны единственно тому, что внушаетъ имъ непреложный голосъ совѣсти.

Мнѣніе г. Арнольда, будто даже формы искусства безпрестанно мѣняются, тоже преувеличено. Попытки величайшихъ мастеровъ своего дѣла подтверждаютъ наши слова: напр., выиграли-ли сочиненія Генделя отъ новой, придѣланной къ нимъ Моцартомъ оркестровки?.... И замѣйте: оркестровка есть одна изъ формъ второстепенныхъ. Это въ нѣкоторомъ родѣ — платье музыкальнаго сочиненія. Но что сказать о формахъ болѣе важныхъ, которыя можно сравнить съ тѣломъ музыки, о сонатѣ, квартетѣ, симфоніи?... Эти формы вѣчны и переживутъ всѣхъ мудрецовъ, гнушающихся ими и стремящихся къ своему любимому успѣху на современныхъ рельсахъ: *impromptu, ode, fantaisie, réminiscence, étude, épisode, ballade, pensée, rêverie* и т. д.

Вслѣдъ за тѣмъ г. Арнольдъ увѣряетъ, что эти измѣненія, эти преобразованія не плодъ индивидуальной воли челоѣчества, а послѣдствія измѣненій въ нашихъ обычаяхъ, въ нашихъ понятіяхъ. Что такое *индивидуальная воля челоѣчества*?... Во-первыхъ: гдѣ нѣтъ индивидуальности, личности (*personnalité*), тамъ нѣтъ и воли; стало быть, воля необходимо предполагаетъ индивидуальность. Во-вторыхъ: у челоѣчества не можетъ быть воли, потому что челоѣчество не индивидуумъ, не личность, а слово, которымъ мы обозначаемъ собирательное понятіе о всѣхъ людяхъ вообще.

Изъ выписанныхъ г. Арнольдомъ нападокъ г. Сѣрова на г. Мейербера самый замѣчательный слѣдующій: «Это все та-же музыка, которую величаютъ *эклетическою*, т. е. музыка пестрая какъ арлекинское платье, потому что вся изъ клочковъ, изъ кусочковъ à la Weber, изъ кусочковъ à la Rossini, à la Auber, à la Spohr, à la tutti quanti — изъ клочковъ мелодій, изъ клочковъ различныхъ фразъ, кое-какъ связанныхъ между собою нитью *разсудочною*, а не органическимъ теченіемъ собственно-музыкальной мысли».

Эти рѣзкія выраженія озадачили г. Арнольда, который непремѣнно требуетъ какого-то подобострастнаго уваженія къ имени одного изъ *знаменитыхъ и великихъ преобразователей оперы*; но въ сущности самъ г. Арнольдъ согласенъ съ мнѣніемъ г. Сѣрова, если говорить, что «Мейерберъ дѣйствительно не богатъ мотивами и часто заимствуетъ ихъ у другихъ, хотя зато обрабатываетъ и пересоздаетъ ихъ

совершенно за-ново, съ полнымъ знаніемъ дѣла и съ должнымъ вкусомъ, сообразно съ драматическою потребностью.»

Значеніе г. Мейербера опредѣлить безпристрастно можно только въ исторической связи съ прочими сочинителями драматической музыки. Это выполнено Р. Вагнеромъ въ прекрасномъ сочиненіи «*Oper und Drama*», хотя необходимо замѣтить, что у него, какъ и у г. Сѣрова, результаты не слишкомъ лестны для г. Мейербера и изложены еще съ большимъ педоброжелательствомъ. Мнѣнія Вагнера о г. Мейерберѣ сходны съ мнѣніями Россини, Лаблаша, Глинки и вообще всѣхъ понимающихъ глубоко свое искусство. Главное дѣло въ томъ, что въ операхъ г. Мейербера нѣтъ ни малѣйшей искры генія, т. е. способности творить самостоятельно, въ музыкѣ — *нѣтъ*. Гдѣ нѣтъ оригинальной, свободной и вполне развитой мелодіи или *органическаго теченія собственно музыкальной мысли*, тамъ нѣтъ музыкальнаго творчества. Г. Мейерберъ — глубокий мыслитель, ученѣйшій знатокъ своего искусства и сценическихъ эффектовъ, ловкій обладатель всѣхъ средствъ вокальных, инструментальныхъ и драматическихъ... но уже никакъ не геній, даже не преобразователь оперы: онъ только оперныхъ дѣлъ мастеръ! Эта истина болѣе обидна для полубразованныхъ обожателей г. Мейербера, чѣмъ для него самого: онъ самъ лучше насъ знаетъ, что онъ такое, и отъ нашихъ пеумѣренныхъ похвалъ не станетъ выше. При хорошемъ исполненіи *Робертъ, Гвельфы, Осада Гента* слушаются съ истиннымъ наслажденіемъ, мало того: въ нихъ есть сцены поразительныя, и всѣ эти созданія основаны на глубоко-драматическихъ интересахъ. Кто изъ насъ не трепеталъ во время прощальнаго дуэта Рауля съ Валентиною? кого изъ насъ не восторгали видѣнія Марсея? кто могъ безъ ужаса и скорби прослушать сцены коронованія въ Мюнстерскомъ соборѣ? — Не станемъ разсуждать о томъ, что преданія о Робертѣ и Іоаннѣ Лейденскомъ искажены въ оперной обработкѣ гг. Скриба и Мейербера, что эти преданія гораздо лучше въ ихъ первобытномъ видѣ, что характеры Бертрама и Алисы только фантастическія олицетворенія, которыя ослабили характеръ самого Роберта и вообще весь ходъ драмы, что остервенѣлый и безбожный фанатикъ Іоаннъ Бокгольдъ, какимъ его описываетъ Фанъ-дербъ-Фельде, превратился у г. Мейербера въ какого-то сентиментальнаго сластолюбца. Это все вопросы драматическіе, а не музыкальные. Здѣсь я говорю только о музыкальномъ значеніи г. Мейербера. Безъ всякой для него обиды можно и должно сознаться, что вся его музыка — смѣсь изъ разныхъ старинныхъ, новыхъ и новѣйшихъ композиторовъ, заимствованная съ большимъ вкусомъ, припоровленная весьма искусно къ драматическимъ интересамъ, разработанная со всею ученою роскошью въ вокальномъ и инструментальномъ отношеніяхъ. Зная даже источники, откуда почерпалъ свои идеи г. Мейерберъ, нельзя не удивляться остроумію, съ какимъ онъ пользуется ими при составленіи своихъ громадныхъ партитуръ. Неужели напр. *Осада Гента* теряетъ свое достоинство отъ того, что въ этой оперѣ на каждомъ шагу узнаемъ мотивы изъ квартетовъ Моцарта, посвященныхъ Гайдну? — Сейчасъ же въ первомъ хорѣ столь выразительная фраза духовыхъ инстру-

ментовъ заимствована изъ квартета Es-dur $\frac{4}{4}$; въ большой сценѣ Фидесы съ Бертою въ четвертомъ дѣйствіи нельзя не узнать квартета B-dur $\frac{6}{8}$; мистическій хоръ мальчиковъ въ соборѣ выкроенъ изъ квартета A-dur $\frac{3}{4}$, а слѣдующія затѣмъ торжественно-грустныя слова самого Іоанна: Jean! tu régneras!.... напоминаетъ *andante* въ квартетѣ C-dur $\frac{3}{4}$, изъ котораго тоже почерпнута мысль для каватины Фидесы въ пятомъ дѣйствіи. Въ «Гвельфахъ» и «Робертѣ» есть много мѣстъ изъ тѣхъ же квартетовъ, на которые я указываю нарочно, чтобы еще сильнѣе подтвердить мнѣніе объ эклектическомъ способѣ г. Мейербера создавать свои оперы: если изъ этихъ квартетовъ имъ такъ много почерпнуто, то можете судить о другихъ составныхъ частяхъ этихъ мозаикъ! Чего тутъ нѣтъ: и Веберъ, и Россини, и Бетховенъ, и Вейгель, и Керубини, и Бахъ, и Шопенъ, и tutti quanti, какъ выразился г. Сѣровъ, не говоря о славныхъ протестантскихъ хорахъ, на которыхъ построены «Гвельфы» и «Осада Гента».

Если я съ непритворнымъ удовольствіемъ говорилъ о свѣтлой сторонѣ произведеній г. Мейербера, то читатели уолятъ меня отъ справедливыхъ нападеній на недостатки этой египетской работы. Скажу только, что всѣ они избилуютъ въ послѣдней оперѣ нашего композитора — «Сѣверной Звѣздѣ» и что съ другой стороны въ ней нѣтъ ничего, что составляло неоспоримое достоинство прежнихъ его оперъ: ни возвышенной поэтической мысли, ни мѣстнаго колорита, ни благородныхъ характеровъ, ни драматическаго интереса: *скука, холодъ и гранитъ*.

Но отвратимъ взоры отъ этой грустной картины и займемся снова г. Сѣровымъ и г. Арнольдомъ. Послѣдній, приводя между прочимъ дерзкій, по его мнѣнію, отзывъ своего противника, что въ г. Мейерберѣ «мелькаетъ по временамъ воспитанникъ Аббата Фоглера», прибавляетъ: «извѣстнаго контрапунктиста и перваго въ свое время учителя музыкальной теоріи».

Вмѣсто всякихъ разглагозствій о семъ достославномъ мужѣ, сообщая читателямъ нѣкоторыя сужденія о немъ Моцарта, находящіяся въ письмахъ его изъ Мангейма 1777 и 1778 г.

«Исторія Фоглера очень проста. Онъ сюда явился почти нищимъ, игралъ на фортепiano и сочинилъ какой-то балетъ. Надъ нимъ сжалились и курфирстъ послалъ его въ Италию. Когда курфирстъ самъ пріѣхалъ въ Болонью, то спрашивалъ о немъ у отца Валотти, который сказалъ ему. «O Altezza! questo è un grand uomo»; но отзывъ отца Мартини былъ скромнѣе: «Altezza! è buono, ma poco a poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo — si farà, si farà»... По возвращеніи своемъ Фоглеръ поступилъ въ духовное званіе и его сейчасъ сдѣлали придворнымъ капельланомъ. Тутъ онъ для Miserece сочинилъ такую вздорную музыку, что слушать ее нѣтъ возможности! — Възбѣшенный неудачею, Фоглеръ жаловался курфирсту на интриги будто бы оркестра, однимъ словомъ — умѣлъ такъ повернуть дѣло съ помощію разныхъ полезныхъ для него связей, что его сдѣлали вице-капельмейстеромъ. Весь оркестръ его непавидитъ. Дуракъ! онъ воображаетъ, что нѣтъ ничего на

свѣтъ лучше его и совершеннѣе. Его книга выучить скорѣе счетамъ нежели композиціи. Онъ хвастаетъ, будто въ три недѣли поставитъ композитора и въ шесть мѣсяцевъ пѣвца; но этихъ чудесъ никто еще не видѣлъ! Онъ презираетъ величайшихъ мастеровъ; въ моемъ присутствіи ругалъ Баха, который сочинилъ здѣсь двѣ оперы. Какъ одна изъ нихъ «Lucio Silla» заинтересовала меня тѣмъ болѣе, что въ Миланѣ я самъ написалъ оперу на этотъ же предметъ, то мнѣ хотѣлось взглянуть на нее. Я просилъ о томъ Фоглера, который сказалъ мнѣ: «Съ удовольствіемъ, но вы не много найдете въ ней путнаго». Черезъ нѣсколько дней онъ съ насмѣшливымъ видомъ спросилъ у меня: «Ну что же вы видѣли хорошенкаго? Выучились-ли чему нибудь новому? — Какова напр. арія: *Pupille amate*....? Эту дрянъ онъ вѣрно сочинилъ нарѣзавшись пупшемъ!»... Я чуть чуть было не виѣпился ему въ чужрину; но опомнившись, сдѣлалъ будто ничего не слышу, замолчалъ и вышелъ вонъ». (Biographie W. A. Mozart's. Von G. N. von Nissen, p. 327).

«Сегодня былъ я въ здѣшней лютеранской церкви и слышалъ превосходный ея органъ. Игралъ Фоглеръ. Онъ просто—чародѣй! Если ему вздумается сыграть что-нибудь величественно, то онъ начинаетъ играть сухо, и тогда право радуешься, что соскучившись, онъ торопится и пась не заставляетъ скучать! Но какой конецъ всему этому? — вздорная путаница. Я слушалъ его въ отдаленіи. Послѣ онъ сталъ играть фугу, въ которой приходилось по шести нотъ на одинъ тонъ и — presto! Я всталъ и пошелъ къ нему на верхъ: право ужъ лучше смотрѣть на него, чѣмъ слушать его игру». (Ibid. p. 341).

«Наконецъ г. Фоглеръ побѣдилъ свое высокомеріе и самъ сдѣлалъ мнѣ первый визитъ. Говорятъ, онъ побавилъ спѣси послѣ того, какъ перестали считать его полубогомъ. Онъ велѣлъ притащить ко мнѣ два фортепіано и свои скучныя печатныя сопаты. Я принужденъ былъ играть ихъ, а онъ аккомпанировалъ на другомъ фортепіано. По настоятельной его просьбѣ принесли и мои сонаты. Еще передъ обѣдомъ онъ à livre ouvert — исковеркалъ мой концертъ. Первая часть пошла prestissimo, andante вышло allegro, а рондо — еще пуще prestissimo. Онъ придѣлывалъ отъ себя басы, иногда измѣнялъ не только гармонію, но и самую мелодію. Да и нельзя иначе тому, кто торопится: ни глаза не успѣваютъ слѣдить за нотами, ни пальцы брать ихъ. Что-же это въ самомъ дѣлѣ за игра? По моему, такъ играть à livre ouvert или..... все равно! Слушатели (я разумѣю тѣхъ, которые достойны этого названія) не могутъ ничего сказать, только что они игру эту — видѣли. Они слышали, мыслили и чувствовали не болѣе его самага. Вы можете посудить — коли я ужъ не вытерпѣлъ и сказалъ Фоглеру: *слишкомъ скоро*. Впрочемъ, вѣдь гораздо легче играть скоро: тутъ можно и выпустить кое-какія ноты изъ пассажей, и никто не замѣтитъ; но развѣ это хорошо? — можно замѣнить правую руку лѣвою и на оборотъ, и никто не увидитъ и не услышитъ; но развѣ это хорошо? — И въ чемъ же наконецъ состоитъ искусство играть à livre ouvert? Вотъ въ чемъ: взять вѣрное, настоящее tempo, передать всѣ ноты, всѣ форшлагы и проч. съ выраженіемъ и вкусомъ, такъ какъ написано — однимъ

словомъ: слушатели должны думать, что пьесу исполняетъ самъ сочинитель. — Аппликатура Фоглера самая жалкая: первый палецъ лѣвой руки, точно у покойнаго Адльгассера! Всѣ ходы сверху внизъ правой рукою онъ дѣлаетъ вторымъ и первымъ пальцами». (Ibid. p. 343).

Не достаточно было-бы заключить эти сужденія Моцарта полновѣснымъ словомъ: *dixit magister*, потому что весьма часто кривятъ душою и великіе даже авторитеты. Если вѣрить Зейфриду, Бетховенъ сказалъ: «Величайшимъ произведеніемъ Моцарта останется «Волшебная флейта»: здѣсь онъ въ первый разъ явился нѣмецкимъ композиторомъ. Въ «Дон-Жуанъ» еще совершенно итальянская выкройка, и сверхъ того не слѣдовало бы осквернять священное искусство такимъ соблазнительнымъ сюжетомъ». (L. van Beethoven's Studien im Generalbasse. Anhang, p. 21). Если въ самомъ дѣлѣ это изрѣченіе принадлежитъ Бетховену, то нельзя предположить въ столь высокомъ умѣ подобной патріотической ограниченности, а справедливѣе приписать все это недостатку чистосердечія! Такъ напр. Гёте никогда не хотѣлъ ни признать, ни оцѣнить по достоинству превосходнаго поэта Уланда.... Дѣло не въ *dixit magister*, а въ томъ, что Моцартъ при огромномъ дарованіи и учености былъ еще благороднѣйшій и честнѣйшій человекъ и скорѣе рѣшался оскорбить ближняго, чѣмъ сказать когда-либо неправду. На такіе авторитеты можно полагаться: они никого не заставляютъ краснѣть. Вотъ вамъ и Фоглеръ: композиторъ, теоретикъ, преподаватель, органпстъ, фортепіанистъ, капельмейстеръ и проч. и проч. И со всѣмъ тѣмъ нельзя не согласиться съ г. Арнольдомъ, что этотъ же Фоглеръ могъ быть «въ свое время извѣстнымъ контрапунктистомъ и первымъ учителемъ музыкальной теоріи»: отзывъ Моцарта ни мало этому не противорѣчитъ!

По пора уже спѣшить къ концу. На замѣчаніе г. Сѣрова, что г. Мейерберъ отличный мастеръ писать балетную музыку, г. Арнольдъ возражаетъ: «А хорошую балетную музыку можно развѣ написать безъ контрапункта?... иначе, она вышла-бы не *балетная*, а только *балльная*». Въ свою очередь всякій вправѣ спросить у г. Арнольда: а хорошую *балльную* музыку можно развѣ написать безъ контрапункта?... будто контрапунктъ не лежитъ уже въ зародышѣ всякой вообще музыки!

Г. Сѣровъ, смѣшивая вѣроятно слово *успѣхъ* (succès) съ *дѣйствительнымъ достоинствомъ*, говоритъ, что «Сѣверная Звѣзда» пигдѣ не имѣла огромнаго успѣха. Г. Арнольдъ возражаетъ: «Можетъ быть! хотя слѣдовало-бы это доказать не однимъ изрѣченіемъ своимъ, а фактами».

Я беру на себя смѣлость отвѣтить г. Арнольду. При всемъ умѣніи г. Мейербера заранѣе упорочивать своимъ произведеніямъ вѣрный *успѣхъ* не только въ Парижѣ, но и во всей подлунной, нельзя было у пась въ Петербургѣ не замѣтить слѣдующихъ *фактовъ*. Несмотря на великолѣпную постановку и превосходное исполненіе, несмотря на единственные въ Европѣ таланты Лаблаша и Бозію, несмотря на то, что «Сѣверная Звѣзда» дана была сряду въ два бенефиса: Маррай и Лаблаша, обычные вызовы и рукоплесканія относились скорѣе къ имени Мейербера, чѣмъ къ повой его оперѣ, потому что нѣкоторые прямо бранили ее, а другіе

ограничивались таинственнымъ молчаніемъ или сомнительными словами: *Съ перваго разу судить трудно — это музыка ученая!*... О хорошей музыкѣ такъ не отзываются. Хорошую музыку сейчасъ поймутъ и похвалятъ. Былъ-ли въ бенефисѣ г-жи Маррай хотя одинъ мейерберистъ даже, который-бы похвалилъ безусловно новое произведение своего идола?... тогда какъ тѣ же самые пѣвцы и на той же педѣлѣ повторяли чуть-ли не въ десятый разъ вѣковѣчнаго «Севильскаго цирюльника», и рукоплесканія и крики были единодушны и непритворны; и никто таинственно не оглядывался, не жеманился и не увѣрялъ, что *въ сотый разъ слишкомъ легко судить объ этой оперѣ, что это музыка не ученая!* — Новая опера г. Мейербера на нашей Итальянской сценѣ выдержала только пять представлений, тогда какъ новую-же оперу «Il Trovatore» и безъ участія Лаблаша давали болѣе десяти разъ, къ величайшему удовольствію публики, ученой и неученой. Однимъ словомъ, можно сказать почти утвердительно, что безъ упроченной прежде извѣстности композитора и безъ Лаблаша да Бозіо — «Сѣверная Звѣзда» подверглась бы самому песимѣстному fiasco. Должно предполагать, что она имѣла подобный же *успѣхъ* и въ другихъ городахъ Европы, не менѣе Петербурга образованныхъ и музыкальныхъ. Если же моя догадка ошибочна, то честь и слава нашей столицѣ! Послѣ того г. Арнольдъ не долженъ удивляться, что въ ней нѣтъ *достаточныхъ авторитетовъ*; но и въ крайней нуждѣ мы станемъ искать ихъ только между своими соотечественниками, ne laissant à messieurs les barons que leur propre fantaisie!

К. ЗВАНЦОВЪ.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-жи Прихуповой.

Въ прошедшій вторникъ великолѣпная зала Большаго театра наполнилась рѣшительно снизу доверху, желающими полюбоваться нашими отечественными хореграфическими талантами. Нельзя не порадоваться, что въ настоящее время не нужно ипостраннаго имени, чтобы наполнить театральную залу. Бенефисъ г-жи Прихуповой служить лучшимъ доказательствомъ, что у насъ есть свои, родные таланты, изъ которыхъ каждый могъ бы блеснуть за границею и занять почетное мѣсто въ кругу извѣстнѣйшихъ артистовъ. Отрадно видѣть, что публика наша, съ истиннымъ тактомъ отдавая справедливость иноземнымъ артистамъ, не забываетъ своихъ соотечественниковъ, вполне цѣнитъ ихъ и дѣлаетъ все возможное для ихъ поощренія.

Въ особенности хореграфическое искусство у насъ доведено до высокой степени совершенства и балетъ нашъ, безъ сомнѣнія, если не лучший, то одинъ изъ лучшихъ въ Европѣ.

Спектакль, назначенный въ бенефисъ г-жи Прихуповой, можно назвать во всѣхъ отношеніяхъ блистательнымъ. Многочисленная избранная публика, громкія рукоплесканія, вызовы, цвѣты — все тутъ было. Лучшие наши танцовщицы и танцоры принимали участіе и, слѣдовательно, съ каждымъ новымъ появленіемъ новый восторгъ, и если зрители были воодушевлены и, по всей справедливости можно сказать,

что и артисты наши не остались въ долгу, доставивъ всѣмъ присутствующимъ истинное наслажденіе.

Что же сказать о самой бенефицианткѣ? Она обратила на себя вниманіе еще во время пребыванія у насъ знаменитой Таліони. Г-жа Прихупова сдѣлала значительные успѣхи и въ настоящее время можетъ быть причислена къ разряду лучшихъ танцовщицъ. Въ ея танцахъ и грація и выраженіе, свобода въ движеніяхъ и легкость.

Въ бенефисѣ своемъ она появилась въ «Маркизанткѣ», въ главной роли, которую еще недавно исполняла европейская знаменитость — Фанни Черрито, и вполне доказала намъ, въ какой степени она обладаетъ всѣми упомянутыми мною качествами. Г-жа Прихупова ни въ чемъ не уступила своей предшественницѣ; намъ казалось, что предъ нами та же Черрито, которой еще такъ недавно мы рукоплескали и по всей справедливости должны замѣтить, что г-жа Прихупова придала исполняемой ею роли еще какую-то особую прелесть: въ движеніяхъ ея замѣтно было болѣе легкости, жизни. Не стану описывать всѣхъ расъ, которыми мы восхищались въ продолженіе всего балета; скажу только, что г-жа Прихупова вполне заслужила тотъ лестный приемъ, которымъ ее удостоила публика. Радуюсь за успѣхъ нашей прелестной танцовщицы: какъ-то пріятно видѣть, что талантъ и трудъ рано или поздно берутъ свое. Г-жѣ Прихуповой поднесены были прелестные букеты и, если не ошибаемся, драгоценный подарокъ.

За балетомъ слѣдовалъ занимательный дивертиссементъ, въ которомъ мы имѣли случай полюбоваться и прочими нашими представительницами хореграфическаго искусства.

Говорить о каждой отдѣльно, значило бы повторять одно и то же. Танцовщицы, каковы г-жи Прихупова, Ришардъ, Петица, Амосова, и пр. и пр., не могутъ не доставить истиннаго удовольствія и потому не удивительно, что дивертиссементъ удался во всѣхъ отношеніяхъ.

Не мало интереса придадо бенефису г-жи Прихуповой появленіе Надежды Богдановой, которая была встрѣчена громкими и продолжительными рукоплесканіями. Она исполнила съ граціею и увлеченіемъ испанское расъ, которое должна была по всеобщему требованію повторить.

Въ заключеніе не могу умолчать о прелестной воспитанницѣ Муравьевой, успѣвшей уже обратити на себя всеобщее вниманіе. Она исполнила съ г. Ивановымъ La Diablotine, и произвела рѣшительный восторгъ. И ее заставили повторить. Она умѣла придать характеристическому танцу необыкновенное выраженіе, что-то воздушное, сверхъестественное. Юная наша танцовщица дѣлаетъ съ каждымъ днемъ большіе успѣхи и если будетъ продолжать трудиться, то нѣтъ сомнѣнія, что при огромномъ ея талантѣ она пойдетъ далеко; нѣтъ сомнѣнія, что ее ждетъ знаменитость.

М. РАППАПОРТЪ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-на Верне, въ воскресенье, 22-го апрѣля.

Бенефисъ г-на Верне принадлежитъ къ самымъ занимательнымъ пышнѣйшаго сезона. Онъ былъ составленъ изъ піесъ остроумныхъ, нравственныхъ и поучительныхъ — пе

бездѣлица, какъ видите; прибавьте къ тому хореографическій дивертиссементъ, очень милый и разнообразный, и для окончанія фарсъ «Чародѣй или ложный Германъ» (*Le prestidigitateur ou le faux Herman*), составленный и исполненный г. Верне. За исключеніемъ этого фарса, идею котораго нельзя назвать вполне удачною — все остальное, повторяю, состояло одинъ изъ интереснѣйшихъ спектаклей сезона.

Спектакль начался прекрасною комедіею въ трехъ дѣйствіяхъ г. де-Боплана: «Позолоченныя ловушки» (*Les pièges dorés*). Хотя содержаніе пьесы заключаетъ въ себѣ много интереснаго и дѣйствительнаго, но оно болѣе относится къ нравамъ мѣстнымъ парижанъ и по этому не могло быть вполне оцѣнено нашею публикою. Эта пьеса направлена противъ биржевыхъ продѣлокъ, къ которымъ страсть распространялась во всѣхъ кругахъ и отъ господъ перешла даже къ слугамъ. И такъ Эмма, жена адвоката Дюрантеля, увлеченная роскошью, которою окружена ея подруга Лаура, жена биржеваго маклера Мартинона, обращается къ нему (тайкомъ отъ мужа) съ просьбою предоставить ей случай испытать счастье на биржѣ. Она готовитъ мужу сюрпризъ, надѣясь нажить состояніе въ самое короткое время. — Съ своей стороны мужъ ея Дюрантель, которому блеснула та же самая идея, тоже обращается къ Мартинону. Но этотъ послѣдній, человѣкъ на столько пустой и тщеславный, на сколько жена его кокетка, волочится за Эммою и надѣется воспользоваться случаемъ, который она сама ему предоставила. Для достиженія своей цѣли, онъ представляетъ ей въ концѣ мѣсяца никогда небывалый, выдуманый имъ счетъ, по которому она получаетъ 20,000 франковъ барыша, между тѣмъ какъ мужъ ея получаетъ на двадцать же тысячъ франковъ чистаго убытка. Онъ надѣется заслужить въ глазахъ Эммы благодарность за свой великодушный поступокъ, который впрочемъ не намѣренъ долго скрывать отъ нея и не сомнѣвается въ успѣхѣхъ своего предпріятія, какъ всѣ вообще аферисты, которые всегда увѣрены, что посредствомъ денегъ, въ свѣтѣ можно всего достигнуть. Но на этотъ разъ онъ, къ счастью, ошлыбся въ своихъ расчетахъ.

Эмма никакъ не соглашается на свиданіе, назначенное имъ, подъ предлогомъ различныхъ счетовъ, не знаю въ какой-то копторѣ, а вмѣсто того приглашаетъ его къ себѣ, въ то время, когда она будетъ одна. Какимъ-то случаемъ письмо ея попадаетъ въ руки мужа, который во всемъ этомъ видитъ измѣну, предѣлу; неизбежное послѣдствіе — ревность, дуэль. Но добродѣтель Эммы скоро обнаружилась во всемъ блескѣ; взаимное объясненіе улаживаютъ все дѣло. Дюрантель лишается двадцати тысячъ франковъ, но спасенная честь его жены успокоиваетъ его; попался только одинъ маклеръ, который, не смотря на свои продѣлки, совершенно обманулся въ своихъ надеждахъ и долженъ удалиться оконфуженный. Урокъ, полученный двумя супругами, убѣждаетъ ихъ въ томъ, что только трудъ можетъ доставить прочное и заслуженное состояніе. На Эмму и Дюрантеля урокъ подѣйствовалъ хорошо, они исправились, но нельзя того же сказать о Лаурѣ, въ отношеніи къ ея кокетству, и о Мартинонѣ, въ отношеніи къ его расчетливости. Есть люди, которые никогда не раскаиваются въ дурныхъ своихъ поступкахъ.

Комедія была разыграна отлично г-жею Роже-Соліе, передавшею роль Эммы весьма вѣрно, г-мъ Бондуа, исполнившимъ роль адвоката, которому опъ иногда придавалъ слишкомъ много добродушія, что по мнѣнію моему не согласно съ характеромъ представляемаго лица; г-мъ Леономъ, придавшимъ маклеру тотъ рѣзкій отпечатокъ, которымъ отличается обыкновенно классъ людей, называемыхъ «*lours serviers*»; наконецъ г-жею Поль-Эрне, исполнившею съ увлеченіемъ роль кокетливой Лауры. Я забылъ еще г-на Тетара, настоящаго *Frontin* Дюрантеля и прекрасно создаваго типъ проворныхъ лакеевъ. Но какъ я уже сказалъ выше, многіе не совсемъ поняли эту превосходную комедію, не смотря на отличный *ensemble*.

Совершенно другое дѣло «Кулисы жизни» (*Les coulisses de la vie*). Здѣсь обнаруживается идея болѣе общая, въ ея развитіи рождаются противорѣчія полныя рѣзкаго и вмѣстѣ съ тѣмъ забавнаго комизма. Въ этой пьесѣ авторъ представилъ свѣтъ большимъ театромъ, на которомъ разыгрываютъ выученныя роли; но и этотъ театръ имѣетъ свои кулисы, именно жизнь домашнюю, жизнь семейную и дѣйствительную, ту, которая не имѣетъ свидѣтелей, въ которой наше сердце, наши привычки, нашъ характеръ представляются въ естественномъ видѣ. Здѣсь мы встрѣчаемъ дипломата, оратора, никогда не произносящаго рѣчей, переполненнаго гордостью и важностью, когда опъ находится въ обществѣ, что не мѣшаетъ ему однакожъ волочиться за горничною своей жены: послѣдняя, которая разыгрываетъ роль женщины поэтической, съ пылкимъ воображеніемъ, питающейся въ присутствіи другихъ лишь только молокомъ и земляникою, не отказывается однакожъ у себя дома отъ заманчивыхъ пастетовъ съ трюфлями и съ удовольствіемъ принимаетъ прозанческіе комплименты отъ совершенно обыкновеннаго обожателя; Буртибуръ, родъ промышленника съ великими идеями въ свѣтѣ, обнаруживается за кулисами весьма презрѣннымъ негодлемъ. Его воспитанница, невѣста, глупая и робкая дѣвушка, когда ее представляютъ въ обществѣ, а полна ума и сердца, когда ее никто не видитъ; Бон-Жюли, богатый капиталистъ, который долженъ жениться на Маргаритѣ, этой молодой дѣвушкѣ, отказывается отъ нее, узнавъ, что опекуны разстроили ея имѣніе, но убѣдившись въ ея прекрасныхъ качествахъ, считаетъ себя счастливымъ, что она соглашается отдать ему свою руку. Рядъ сценъ, то комическихъ то трогательныхъ, но чаще комическихъ, передалъ намъ все это весьма остроумно, бенефициантъ г. Веркне, исполнилъ роль Бон-Жюли съ увлеченіемъ, одушевленіемъ и шикомъ, свойственнымъ этому превосходному комику: публика осыпала его рукоплесканіями; г-жа Лаура Бассенъ, начинающая милая актриса, употребила всевозможное стараніе въ роли Маргариты; г. Невиль былъ чрезвычайно забавнымъ дипломатомъ; г. Роже-Соліе напомнилъ мнѣ въ роли Буртибура, Шаторепари изъ «Хищныхъ птицъ» (*Les oiseaux de proie*); и дѣйствительно Буртибуръ двуногое того же рода. Вотъ главныя роли. Что касается до пьесы, то она весьма забавна, заключаетъ въ себѣ много истины и смѣло сказать можно, что цѣль ея небезполезна.

Хореографическій дивертиссементъ, послѣдовавшій за этимъ,

доставилъ намъ удовольствіе видѣть Zingaro, исполненное двумя танцовщицами, весьма молодыми и граціозными и Valse de la Folie, въ которомъ г-жа Прихунова была очаровательна. Г-жа Ришардъ въ pas de deux, которое она танцевала съ г-мъ Гюге, выказала свойственную ей ловкость.

Спектакль окончился фарсомъ «Фальшивый Германъ» (Le faux Herman), въ которомъ болѣе всего мнѣ показался комическимъ преуморительный костюмъ г-на Тетара, въ роли Жоделе, кума г-на Верне. Вся сущность фарса заключается въ слѣдующемъ: Чародѣй угадываетъ карту, не задуманную, а ту, которую слѣдовало бы задумать; у него съ удивительнымъ искусствомъ исчезаетъ яблоко, благодаря доброму Жоделе (Тетаръ), который, чтобы оказать услугу своему пріятелю, съ опасностію жизни рѣшается проглотить яблоко. За этимъ слѣдуетъ «Сожженный платокъ» (Le mouchoir brûlé), который дѣйствительно безъ церемоніи сожигаютъ, возвративъ обгорѣвшіе остатки къ большому отчаянію обладательницъ платка. Я не считалъ нужнымъ дожидаться конца, а легко заключилъ объ остальномъ изъ видѣннаго мною — и совѣтую читателю сдѣлать то же самое.

Это ве помѣшало спектаклю быть вполне занимательнымъ и интереснымъ, какъ я сказалъ выше: выборъ піесъ не могъ быть лучше, Г. Верне заслужилъ громкія рукоплесканія и вызовы. Вообще вечеръ былъ удачный для всѣхъ, доставивъ взаимно однимъ успѣхъ, а другимъ удовольствіе.

ШАРЛЬ ДЕ СЕНЪ-ЖЮЛЬЕНЬ.

КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

Послѣ того какъ всѣ почти журналы уже возвѣстили о прекратившемся изданіи «Пантеона», который пересталъ выходить еще въ августѣ прошедшаго года, вдругъ онъ снова явился совсѣмъ неожиданно уже въ половинѣ марта, явился, разумѣется, съ извиненіями и обѣщаніями, но это до насъ не касается. Мы будемъ говорить только о томъ, что относится прямо къ М. и Т. Вѣстнику и что подлежитъ его разсмотрѣнію. Пантеонъ въ первой своей книжкѣ не забылъ упомянуть о Вѣстникѣ, какъ о журналѣ новомъ, слѣдовательно *молодомъ*, на который, по праву старшинства, ему позволительно взглянуть свысока, пожалуй, съ пренебреженіемъ: молодость вѣдь должна выносить такіе взгляды и выслушивать надъ собою судъ отъ старшихъ. Какъ же не воспользоваться было этимъ правомъ Пантеону, когда онъ считаетъ музыку и театръ своею спеціальностью такъ же, какъ М. и Т. Вѣстникъ, и какъ же послѣ этого не ожидать было Вѣстнику, что надъ нимъ будетъ изрѣченъ такой короткій судъ: «о новомъ музыкальномъ и театральномъ журналѣ г. Раппопорта мы покуда сказать ничего не можемъ, и остаемся въ пріятномъ ожиданіи, чтобъ онъ хоть чѣмъ нибудь отличился». Конечно, редакція Вѣстника очень лестно такое *пріятное ожиданіе*, но она увѣрена, что никакъ не можетъ *отличиться* тѣмъ, чѣмъ отличался Пантеонъ: Вѣстникъ выходитъ *акуратно* каждую недѣлю, держится основательной критики и не судитъ о всемъ и о всѣхъ. Съ другой стороны ему трудно, даже едва ли возможно отличиться такъ, какъ могъ бы отличиться Пан-

теонъ: у Вѣстника программа спеціальная, ограниченная, сжатая; при томъ же мѣсячный его объемъ не болѣе десяти листовъ; Пантеонъ же, бросивъ давно свою первоначальную цѣль, значительно расширилъ программу съ намѣреніемъ сравняться съ другими русскими литературными журналами; въ каждой своей мѣсячной книжкѣ онъ считаетъ двадцать листовъ, на которыхъ можно бы отличиться. Вѣстнику весьма пріятно было бы брать примѣръ съ своего старшаго брата, но къ сожалѣнію онъ не могъ этого сдѣлать... не могъ рѣшительно, въ чемъ впрочемъ мы никакъ не думаемъ искать причины, что Вѣстникъ не отличился въ глазахъ Пантеона. Отличаться геніальными произведеніями журналу очень трудно, а добросовѣстными, составленными съ любовью и съ знаніемъ дѣла можно и должно; въ такихъ статьяхъ конечно могутъ встрѣчаться и ошибки, но онѣ невольныя и оправдываются добрыми цѣлями журнала; трудно также новому журналу сразу угадать всѣ потребности публики, но постоянно заботиться объ этомъ и стремиться вѣрными путями къ избранной цѣли, чтобы пріобрѣсти довѣріе публики, не злоупотребляя имъ, есть дѣло журнала и его отличіе; указывать ему, какъ онъ лучше можетъ достигать своей цѣли, въ какихъ потребностяхъ по своей части онъ еще неудовлетворилъ публику — въ этомъ мы видимъ благонамѣренный судъ и всегда готовы выслушивать его. Редакція М. и Т. Вѣстника никогда не дѣлала громкихъ обѣщаній, имѣя въ виду лишь одно добросовѣстное исполненіе дѣла по своей программѣ, чѣмъ и успѣла заслужить вниманіе образованной публики во всѣхъ частяхъ Россіи, и скромно надѣется, что трудъ ея будетъ еще болѣе оцѣненъ въ концѣ года. Что же касается до Пантеона, то у нея нѣтъ никакой надежды *отличиться* передъ нимъ, если у него свои понятія объ отличіяхъ, къ которымъ онъ и стремится по своему: впрочемъ, объ этомъ Вѣстникъ и не заботится.

Не смотря на то, что Пантеонъ отказался говорить о Вѣстникѣ, оставаясь только въ пріятномъ ожиданіи, мы не хотимъ ему платить тѣмъ же и утѣшить себя такимъ же ожиданіемъ относительно его самого: наша обязанность указывать на каждое русское драматическое произведеніе, гдѣ бы оно ни появилось; драма же спеціальность Пантеона...

Въ первой книжкѣ мы встрѣчаемъ два драматическія произведенія: *Дочь Дон-Жуана, драматическія сцены въ стихахъ, графини Ростопчиной и Женскій процессъ, комедія въ четырехъ дѣйствіяхъ, Деметьева.*

Первый трудъ посвященъ памяти Пушкина:

Великій! тѣнь твоя не оскорбится
Ничтожностью смиренной лани сей...
Прими ее! пусть трудъ мой осянётся
Загробною защитою твоей!

Пусть именемъ, для русскихъ незабвеннымъ,
Утраты скорбь я пробужу въ сердцахъ;
Пусть вспомнитъ свѣтъ о нашемъ несравненномъ,
Токъ новыхъ слезъ почититъ любимый прахъ....

Онъ, нашъ кумиръ... онъ, слава русской славы,
Благословлялъ на дальній путь меня...
Пѣснь женская была ему забавой,
Какъ новизна... О! не забуду я,
Что Пушкина улыбкой вдохновенной

Былъ награжденъ мой простодушный стихъ,
И нынѣ я предъ тѣнью священной,
Кладу на судъ трудъ зрѣлыхъ лѣтъ моихъ...

Мы хорошо понимаемъ чувства автора при воспоминаніи о Пушкинѣ и сами имъ сочувствуемъ, но не понимаемъ ясно значенія нѣкоторыхъ выписанныхъ стиховъ: авторъ своимъ стихомъ хочетъ намъ напомнить о Пушкинѣ, пробудить въ сердцахъ скорбь утраты и пр.; но развѣ Пушкинъ забытъ кѣмъ нибудь, что нужно напоминать о немъ, развѣ и безъ того мы не скорбѣли и не скорбимъ о преждевременной утратѣ; развѣ намъ не приходится безпрестанно говорить о немъ? Къ чему же такое напоминовеніе, объяснить можно развѣ только поэтическимъ увлеченіемъ. Съ другой стороны, какой смыслъ — прибѣгать къ *загробной защитѣ* умершаго поэта и *класть свой трудъ на судъ передъ священной тѣнью*? Священная тѣнь не защититъ, если произведеніе будетъ слабо; она же будетъ молчать, если оно окажется и превосходнымъ — судъ принадлежитъ живымъ а не умершимъ; критику не можетъ обезоружить имя Пушкина, хотя она и часто себѣ ищетъ твердой опоры въ его *собственныхъ* произведеніяхъ.

Еще намъ неясно, чтó графиня разумѣетъ подъ названіемъ *драматическихъ сценъ*: все ли это равно что драма или выражаетъ какой нибудь особенный видъ драмы. По нашему, драматическими сценами можно назвать только отрывочныя сцены, драматическіе эпизоды, не имѣющіе цѣлаго, связнаго, оконченнаго развитія; но въ сценахъ граф. Ростопчиной мы не находимъ этой отрывочности; тамъ напротивъ идетъ связное развитіе и доводится до конца, хотя и не скажемъ, что правильно.... Впрочемъ дѣло не въ названіи; имъ критика стѣсняется и руководствоваться не можетъ; она сама собою должна найти точку, съ которой слѣдуетъ правильно смотрѣть на произведеніе.

Дочь Дон-Жуана представляетъ намъ женщину, которая едва ли когда являлась въ искусствѣ:

Отецъ ея

Самъ Дон-Жуанъ! тотъ грѣшникъ нечестивый,
О комъ молва по свѣту разошлась!
Самъ Дон-Жуанъ, всемірный соблазнитель,
Врагъ юности, невинности, красоты;
Медоточивый врагъ своихъ любовницъ...
Тотъ душегубъ, тотъ ненасытный хищникъ,
Который пилъ не кровь сердецъ несчастныхъ,
Но слезы ихъ, который убивалъ
Не тѣло жертвъ, а души ихъ, надежды
И будущность... тотъ грозный Дон-Жуанъ,
Передъ которымъ семьи запирались,
Дрожали всѣ мужья и всѣ отцы...
Который весь свой вѣкъ искалъ блаженства,
За страстію безъ отдыха гнался,
И на землѣ пронесся карой неба,
Какъ бурный ураганъ, какъ разрушеніе,
Отверженный и небомъ и землей!

Хотя по нашему мнѣнію краски этого описанія положены уже черезъ чуръ *пусто*, но такъ говорилъ Дон-Фернандо, называвшій себя прежнимъ любовникомъ Долоресъ, дочери Дон-Жуана, человекъ, лучше котораго никто не умѣлъ злословить женщинъ; такъ ему знать лучше нашего. Что же за женщина была эта Долоресъ? О ней говорили, что яблоко упало не далеко отъ яблони, что Дон-Жуанъ

Весь ожилъ въ дочери: чѣмъ онъ для женщинъ,
Тѣмъ для мужчинъ была и есть Долоресъ —
Ихъ пагубой!... Какъ много чрезъ нее
Другихъ погибло юношей безумныхъ.
Спроси — кто умеръ, кто задохъ, кто утонулъ,
И сколько въ поединкахъ перебито,
И сколько отъ напрасныхъ сожалѣній
Вдали въ развратъ, пропали ни за что?...
Какъ много женъ поссорено съ мужьями!
Какъ много матерей теперь въ слезахъ,
И всѣ они согласно проклинаютъ
Виновицу утратъ своихъ Долоресъ!

Вотъ какими красками очерчиваютъ ее гранды и вельможи испанскіе, и вамъ дѣлается страшно за женщину. Вотъ наконецъ она является передъ вами и сама, полулежа на ступеняхъ мраморнаго бассейна во внутреннемъ дворѣ, усаженномъ деревьями и цвѣтами; съ нею ея дуэнья и карло изъ Мавровъ Гассанъ, который тѣшитъ ее звучною пѣснью... Здѣсь донна представляется намъ совсѣмъ въ другомъ свѣтѣ; это женщина, которая заставитъ васъ придуматься надъ нѣсколькими психологическими вопросами, чѣмъ и заинтересуетъ васъ въ высшей степени; вы начинаете чувствовать нетерпѣливое желаніе, какъ авторъ разрѣшить самый главный изъ этихъ вопросовъ. Вотъ какъ она сама себя описываетъ:

Попытками на счастье и любовь
Была вся жизнь моя... Я ль виновата,
Что неудача вслѣдъ за неудачей
Мнѣ сердце разбивала!.. Что нигдѣ,
Ни въ комъ я не нашла той пылкой страсти,
Той искренней любви, которыхъ
Купить хотѣла бы цѣною жизни...
Какъ началась борьба моя съ судьбою?
Какъ съ первымъ горемъ я лицомъ къ лицу
Сошлась и отъ него пріавши рану,
Сто ранъ другихъ должна была искать,
Чтобъ заглушить ихъ болью боль отъ первой?
Пятнадцать лѣтъ мнѣ минуло тогда,
И мать моя, несчастная Эльвира,
Взяла меня домой отъ кармилитокъ,
Гдѣ молодость мою она скрывала
Чтобъ строгостью, смиреніемъ и постомъ,
Поработить во мнѣ кровь Дон-Жуана...

За этимъ два жениха одинъ за другимъ измѣняютъ молоденькой дѣвушкѣ:

...И тутъ въ груди моей
Заговорила вдругъ кровь Дон-Жуана:
Сгорала я неутоленнымъ жаромъ
Несбывшихся надеждъ; меня снѣдала
Опасная мечта любви взаимной,
А вѣрить мнѣ такъ было мудрено
Мужскому сердцу!... Я тогда рѣшилась
Не привлекать корысти подкупной
Приманкою богатствъ моихъ несчастныхъ,
Не отдавать руки своей, и съ нею
Наслѣдья своего... Но я хотѣла,
Чтобы меня и лишь меня одну
Тотъ полюбилъ, кто будетъ мною избранъ.
Я бросила Севилью, мой дворецъ,
Перемѣнила имя и пошла,
Пошла искать любви, одной любви,
Люви прямой, восторженной, правдивой...
Вы оба знать должны, какъ жизнь свою
Сгубила я, истратила въ исканьи!
Какъ много промелькнуло заблужденій,
Ошибокъ, призраковъ, разувѣреній
Въ душѣ моей уставшей, но увы,
Не пресыщенной! Много тщетныхъ клятвъ,

Минутных ласкъ, обманчивыхъ обѣтовъ
Я собрала на поприщѣ моемъ.
Я вынесла изъ горькаго мытарства,
Дань суетныхъ исканій, дань обидныхъ
И глупыхъ выпышекъ чувственныхъ страстей...
Но сердца не нашла я въ вѣрпой груди
Хоть сердца я искала! только сердца
Подъ панциремъ воинскимъ, подъ шелковымъ
Полуктаньемъ доновъ молодыхъ!
— акъ мой отецъ гналъ за наслажденьемъ,
Какъ онъ лопилъ повсюду упоенье,
Такъ я гвалася за страстью, за любовью,
За вѣрною и сильною душой...
Да, и мени молва не пощадила.
О клевета цѣлится о вѣѣшность,
Во глубь души чужой не проникая.
Ей такъ легко поступки чловѣка
Истолковать по своему, не зная
Причины ихъ и тайныхъ побужденій!
Такъ и меня винили, укоряли,
Но ктожъ спросилъ о горѣ и обидахъ
Переписанныхъ мною? Кто подумалъ,
Что за виною женщины всегда
Скрывается предательство мужчины?...
Чего мнѣ жаль, чего еще хочу?
Что я люблю упорно и безумно?
Мнѣ жаль любви, любви хочу я только,
И больше ничего!... Пойми меня,
Пойми во мнѣ законъ неодолимый
Моей судьбы... я не людей люблю,
Люблю любовь, какъ цѣль и солнце жизни!
И рваться къ ней томительнымъ стремленьемъ
Душа моя во мѣкъ не перестанетъ,
Покуда я дышу.
О еслибъ точно палъ однимъ изъ камней
Улегся навсегда прахъ дорогой,
Тогда, тогда умѣла бъ я всю жизнь
Свою отдать могилѣ безотвѣтной!...
Тогда, тогда вдовствомъ души печальной
Я чтала бы покойника во вѣкъ,
И обручившись съ мертвымъ, я бъ осталась
Ему вѣрна, и сердце было бъ полно
Своимъ жильцомъ, невидимымъ, но милымъ!...
Но о живыхъ, веселыхъ и безпечныхъ
Я не грущу и слезъ своихъ не трачу,
Чтобъ ихъ смѣшить... Вотъ, вся вина моя,
И почему я женщиной безъ сердца
Слышу межъ вихъ?...

Вотъ это такая женщина. Выслушавъ признаніе изъ ея устъ, вы начинаете на нее смотрѣть иначе, чѣмъ смотрѣла толпа, но въ то же время сознаете, что толпа имѣла основаніе для своихъ осужденій: такъ искать любви, какъ искала ее Долоресъ, наведетъ каждаго на предосудительную мысль; толпа не могла угадать, что въ ея сердцѣ горитъ страсть возвышеніе и благородіе той, за которую ее обвиняли. Честь и нравственность женщины уважаетъ и толпа, а если въ глазахъ ея и то и другое запятнано, она не щадитъ ни чьего имени и изрекаетъ свой судъ во всеуслышаніе. У Долоресъ было свое понятіе о жизни: стремясь найти высокую и безкорыстную любовь, она не позаботилась оградить свою честь отъ нареканій; она только перемѣнила имя, но эта мѣра самая ничтожная, ею, можетъ быть, она защитила на нѣкоторое время честь дочери Дон-Жуана, а не честь женщины. Не станемъ выводить, была она права или виновата, но только замѣтимъ, что путь ея былъ неестественный, ложный, опасный, на которомъ она должна была рисковать и честью и добрымъ именемъ и спокойствіемъ совѣсти, и если она ничего этого не потеряла въ сущности, то все-таки въ глазахъ толпы явилась потерянною женщиною, въ чемъ и нашла себѣ наказаніе.

Во всемъ этомъ пельзя не признать стремленія трагиче-

скаго пельзя не видѣть драмы окопченной; но у граф. Растоп-чипой въ этотъ моментъ она только начинается; все прежнее дѣйствительно драматическое вы узнаете изъ рассказовъ, изъ лирическихъ изліяній. Долоресъ является передъ вами женщиною утомленною отъ прошедшей борьбы, съ сердечною пустотою; она еще хочетъ любить, но любить уже не кого, изъ прежняго она вынесла разочарованіе въ любви; она живетъ уединенно, потому что не хочетъ имѣть сношеній съ людьми, въ глазахъ которыхъ она запятнана; да и они конечно стали бы оскорблять ее своими взорами. Сначала вы недоумѣваете, какимъ образомъ отсюда можетъ начаться новая драма, что драматическаго въ томъ моментѣ, въ которомъ представлена вамъ героиня. Вы только видите, что такая женщина, какъ Долоресъ, не смотря на свое утомленіе, можетъ отважиться на новую борьбу и на новые попытки, не обращая вниманія на судъ толпы; но чѣмъ это кончится, во что наконецъ должно измѣниться ея чувство, во что преобразить ее собственная ея страсть? Вотъ вопросы, которые въ мигъ являются передъ вами, слѣдовъ, вопросы чисто психологическіе; они-то и составляютъ теперь главный интересъ драмы. Слушая длинныя лирическія изліянія Долоресъ, между прочимъ вы обращаете вниманіе на лицо Мавра, карла Гассана; находясь постоянно подъ своей госпожи, онъ не могъ спастись отъ обаятельнаго вліянія ея красоты. Она искала искренней, безкорыстной любви, но любовь эта была подлѣея въ лицѣ жалкаго творенья, урода, какъ самъ себя называетъ Гассанъ:

Гдѣ ей понять, что подъ ея ногою
Растоптана та полная любовь,
Которой такъ она безумно ищетъ?...

Она искала любви въ мужской красотѣ, и до сихъ поръ не обращала вниманія на другое лицо. Вы думаете, что отсюда начнется драматическое развитіе... Но вотъ Долоресъ узнаетъ о любви какого-то юноши, котораго она никогда не видала, который рыцарствуетъ за нее въ кофейняхъ и готовъ кровью защищать ее отъ нареканій толпы. Это извѣстіе не могло промелькнуть мимо ушей такой женщины; ей нужна любовь, и она хочетъ еще разъ бросить *жребій жизни*; она хочетъ испытать, точно ли этотъ юноша любить ее такою рыцарскою любовью. Испытаніе дѣйствительно совершено: Долоресъ убѣждается въ безумной восторженной страсти юнаго Дон-Алонза, который въ ея глазахъ *дитя душой и сердцемъ*, и вотъ сердце ея вновь занято; она, по видимому, достигла своей цѣли, ее несмущаетъ мысль, что слишкомъ скоро она бросается на счастье, что и эта любовь можетъ такъ же скоро разочаровать ее какъ прежнія. Такимъ образомъ развитіе драмы началось; но вы не выпускаете изъ виду своего психологическаго вопроса: весь интересъ вы сосредоточиваете на лицѣ Долоресъ, которая съ нетерпѣніемъ ждетъ втораго свиданія, и вотъ узнаете, что ожиданія страстной женщины напрасны: юный любовникъ уже никогда не придетъ къ ней. Въмѣсто того чтобы спокойно ждать условнаго часа, безумный мальчикъ отправляется на шумный пиръ развратныхъ грандовъ, которые, какъ ему извѣстно, не щадятъ Долоресъ въ своихъ выходкахъ. Здѣсь одинъ опъ вздумалъ защищать передъ всѣми честь любимой женщины, и защищать не словами, а шпагою; по-ступокъ, положимъ, рыцарскій, но при такой неравной борьбѣ онъ долженъ былъ кончиться смертью пылакаго мальчика; такъ и случилось: Дон-Алонзо убитъ; надежда на счастье для Долоресъ вновь пропала. Съ этой же неожиданной смертью пропалъ и для васъ весь интересъ драмы; вопросъ вашъ неразрѣшенъ, потому что случайность не можетъ быть рѣшеніемъ, а что же другое могло заинтересовать васъ. Вотъ отъ чего остальная часть драмы читается холодно и безъ любопытства. Вы видите, что страсть До-

Долорес теперь могла бы успокоиться: теперь она может *отдать всю жизнь могиле безответной*, как желала прежде, и *читать покойника вдовством души печальной* и проч. что выражено въ ея первых монологяхъ. Но она хочет мстить виновникамъ смерти влюбленнаго юноши, умершаго за нее, и мститъ дѣйствительно, хотя и довольно оригинально; собравъ всѣхъ грандовъ къ себѣ на маскарадъ, она заставляетъ ихъ снять маски, и снявъ сама свою, уличаетъ каждого, что онъ жалкій клеветникъ...

За этимъ слѣдуетъ сцена, которой мы рѣшительно не принимаемъ: *Долорес звонитъ: занавѣсъ правой двери поднимается, за нимъ раскрывается стѣна соседняго дома и видна зала, обитая чернымъ; Алонзо въ гробѣ, окруженный факелами и около него плачущая мать и другіе родственники*, Мудрецо, говорите вы, и только. Послѣ этого Долорес заставляетъ своихъ гостей преклонить передъ гробомъ колѣни и за приличнымъ монологомъ, оканчивающимся словами: *помяните, синьоры, что женщину не должно оскорблять*, отравляется.

Гассанъ хочетъ послѣдовать ея примѣру, и въ то же время грозитъ поджечь домъ и *всѣхъ отправить въ адъ*. Отъ такой угрозы всѣ разбѣгаются. Конецъ, какъ видите, довольно трагическій, но вы неудовлетворитесь имъ, потому что въ немъ много придуманнаго, не вытекающаго изъ естественнаго развитія. Не останавливаемся на многихъ частностихъ и подробностяхъ, которыя впрочемъ приведутъ насъ къ тому же выводу, какъ и разборъ цѣлаго: у граф. Ростопчиной есть замѣчательный талантъ лирической, который далъ ей уже давно почетное мѣсто въ нашей современной литературѣ; но начала драматическія въ ней очень слабы и едва ли въ состояніи создать хорошую драму, въ которой и драматическія характеры и драматическій интересъ выдерживаются съ начала до конца. Вотъ отъ чего лучшіе мѣста въ драматическихъ сценахъ гр. Ростопчиной мѣста лирическія; въ нихъ много общаго съ тѣми стихотвореніями, которыми графиня извѣстна русской публикѣ, да иначе не могло и быть: ея лирика давно выработала себѣ характеръ и слѣдов. измѣниться не можетъ. Мы не говоримъ, что всѣ эти лирическія мѣста не вредятъ цѣлости драмы, напротивъ, они ослабляютъ ее, но замѣчаемъ, что только въ нихъ видимъ поэтическій талантъ, одушевляющій отдѣльныя сцены. Во всякомъ случаѣ трудъ гр. Ростопчиной одинъ изъ тѣхъ, которые заставляютъ думать и задумываться и наводятъ на многія мысли о жизни, слѣд. такое чтеніе нельзя назвать безполезнымъ.

Къ сожалѣнію не можемъ сказать этого же о комедіи Дементьева «Женскій процессъ». Здѣсь авторъ выводитъ передъ нами бѣшеную женщину, Угрюмову, которая держитъ подъ башмакомъ своего мужа и затѣваетъ несправедливый процессъ съ другомъ своего семейства Сковрцовымъ; но такъ какъ безъ любви и комедія не въ комедію, то въ дополненіе являются и влюбленные — сынъ Сковрцова и дочь Угрюмовыхъ, оба только кончившіе курсъ, одинъ въ Московскомъ Университетѣ, другая въ Петербургскомъ институтѣ, и оба только возвратившіеся въ помѣстье къ родителямъ.

Отсюда вы уже сами можете вообразить развитіе комедіи. Противодѣйствіемъ счастливой любви является безумный процессъ своеправной бабы, которая проигравъ его, не хочетъ остановиться, выдумываетъ всякія хитрости, хотя и сознаетъ, что она кругомъ виновата. Любовники находятъ себѣ покровителей въ лицахъ страдательныхъ т. е. въ своихъ отцахъ, въ старомъ слугѣ Тимофенчѣ и въ мызыницѣ Матренѣ. Дѣло наконецъ оканчивается тѣмъ, что госпожу Угрюмову смиряютъ, образумливаютъ, и вотъ передъ вами счастливые женихъ и невѣста.

Что же изъ всего этого? спрашиваете вы. Да ничего!

Развитіе, напоминающее времена Сумарокова и Княжнина, комизмъ слишкомъ блѣдный и придуманный, безъ всякаго мѣстнаго колорита, изъ лицъ нѣтъ ни одного типическаго! А между тѣмъ комедія задумана повидимому серьезно; она нисколько не похожа на тѣ мелкіе водевили, которые у насъ склеиваются на скорую руку; но въ ней видно только одно желаніе написать комедію, а нисколько не талантъ. Можетъ быть, хорошо разыгранная, она и жива на сценѣ; литературное же достоинство въ ней можно указать только одно: легкій разговорный языкъ и развѣ нѣсколько отдѣльных живыхъ сценъ...

Въ апрѣльской книжкѣ Современника перепечатано изъ Московскаго Листка 1846 года первое произведеніе г-на Островскаго: «Семейная картина». «Мы ее перепечатываемъ потому, замѣчаетъ редакція, что она заслуживаетъ вниманіе публики и какъ прекрасная пѣса и какъ первое произведеніе автора комедій: «Свои люди — сочтемся», произведеніе, въ которомъ находятся уже давшія таланта, подарившаго впоследствии русской литературѣ одну изъ ея не многихъ образцовыхъ комедій. А между тѣмъ, Семейная картина, по малочисленности читателей Городскаго Листка, прекратившагося за неимѣніемъ подписчиковъ, была до выихъ очень мало извѣстна». Благодаримъ за это редакцію Современника. Такая перепечатка дѣйствительно не лишняя. Хотя въ Семейной картинѣ мы еще не встрѣчаемъ той рѣзкой типичности, какая отличаетъ комедіи г-на Островскаго, но она составлена умно, обдуманно и ярко рисуетъ намъ тотъ бытъ, который выбралъ комикъ для своего поля.

В. С.

ПИСЬМО КЪ РЕДАКТОРУ *).

Въ № 13-мъ вашего Вѣстника напечатана статья г-на Шнилевскаго о русскомъ театрѣ, объясняющая какъ должно понимать, въ наше время, произведенія литературы вообще и драматическаго искусства въ особенности. Сужденія автора — новыя, довольно любопытныя варіаціи на старую тему: изложеніе по своему и восхваленіе литературныхъ правилъ, которыми руководствуется такъ называемая натуральная школа. Немного коротенькихъ цитатъ покажутъ, въ какомъ духѣ написана эта статья. Вотъ ея начало:

«При настоящемъ стремленіи русской литературы, какъ и вообще русскаго общества къ самобытности, народности, при желаніи отдѣлиться отъ всякой идеальности и фантастичности, нѣтъ нужды говорить, что взглядъ на драматическое искусство у насъ измѣнился, что и драматическое искусство черезъ исключительное обращеніе къ дѣйствительности, помимо всякихъ идеаловъ, получило совершенно другое направленіе, значеніе дѣйствительное, самобытное, народное».

Поздравляю литературу нашу съ такимъ удивительнымъ прогрессомъ. Пишите теперь, русскіе люди, пишите на здоровье. Спрашивается только, какъ вы будете писать для театра, безъ идеальности и фантастичности, то есть безъ вымысла?

«Тамъ, гдѣ воспроизводится живущая дѣйствительность, тамъ не для чего придумывать какія-то завязки и развязки».

Хорошо, еслибъ не для чего было. Этимъ облегчился бы значительный трудъ драматическаго писателя; но вѣдь завязка и развязка, если не ошибаюсь, это начало и конецъ драмы, основа ея дѣйствія. Какимъ же образомъ сочинить драму, безъ начала и конца, выключить изъ нея дѣйствіе?

«Мало того, чтобъ списывать съ натуры всякому, кто ни вообразитъ себя умѣющимъ списывать: нужно быть поэтомъ, нужно быть талантомъ».

* По принятому нами однажды на всегда правилу, охотно помѣщаемъ въ Вѣстникъ статью А. Д. Умбышева. Отвѣтъ на эту статью редакція получила отъ П. М. Шнилевскаго и помѣститъ ее въ № 18-мъ Вѣстника.

Если и не поэтомъ, то ужъ конечно талантомъ. Истина неоспоримая и даже слишкомъ.

«Въ глазахъ этихъ поборниковъ (то есть устарѣлыхъ критиковъ, противниковъ натуральной школы), писатель-ремесленникъ, который долженъ дѣлать (писать) такъ, какъ ему закажутъ. Имъ въ голову не входитъ, что въ отношеніи къ выбору предмета, писатель не можетъ руководствоваться произволомъ или заказами».

Что-то непонятно. Заказываютъ платье портному, сапоги сапожнику, но кто заказываетъ писателямъ и какая требуется отъ нихъ работа? Хорошее, въ литературѣ, не дѣлается на заказъ, а пошлаго и вздорнаго, которымъ господа писатели такъ часто угощаютъ публику, никто имъ не желаетъ заказать. Они, правда, работаютъ за деньги, но пишутъ по своей волѣ или по произволу, пишутъ какъ умѣютъ или хотятъ, но къ сожалѣнію, не всегда такъ, какъ бы хотѣлось читателямъ.

Въ пьесахъ, каковы: «Иппохондрикъ», «Свои люди — сочтемся», «Не въ свои сани не садись», «Чужое добро въ прокъ нейдетъ», — г. Шпилевскій видитъ образцы истинно-русской національной драмы и, вмѣстѣ съ тѣмъ, школу нравственности для простонародія. Въ доказательство такого своего мнѣнія, приводитъ онъ слѣдующій фактъ: «Два подмастерья, въ пестрядиныхъ халатахъ, прослушавъ пьесу (Чужое добро въ прокъ нейдетъ), почти зарыдали.... и забывъ гдѣ они сидятъ, тутъ же сказали про себя: *вотъ что мы хотѣли сдѣлать*».

Прекрасно, если пьеса дѣйствительно помѣшала имъ сдѣлать то, что дѣлаютъ герои драмы г. Потѣхина, *воровство*, или то, что они помышляютъ — *отцеубійство*; но въ этомъ можно усомниться. Во-2-хъ, можно замѣтить г. Шпилевскому, что не всѣ же посѣтители Александринскаго театра въ пестрядиныхъ халатахъ, которыхъ, напротивъ, тамъ почти не видать; а пьесы всегда пишутся для большинства публики. Въ Парижѣ, гдѣ считаютъ до двадцати театровъ, одинъ изъ нихъ, пожалуй и два, могутъ давать представленія, исключительно посвященные пестрядинымъ халатамъ или блузамъ, потому что остается еще довольно зрѣлищъ для людей одѣтыхъ иначе. Въ Петербургѣ же только одинъ русскій театръ.

Въ видѣ предисловія къ пензданной комедіи, я написалъ недавно кое-что о Гоголѣ, о значеніи его въ русской литературѣ и о причинахъ огромной популярности, весьма популярной и вполне заслуженной. Что Гоголь породилъ натуральную школу, въ томъ нѣтъ сомнѣнія; но похожа ли, во всемъ, дочь на отца, понимаютъ ли автора «Ревизора» и «Мертвыхъ душъ» мнимые подражатели лучше, чѣмъ рьяные порицатели его. — это вопросъ, который разсматривалъ я въ упомянутомъ сочиненіи, но который былъ бы здѣсь неумѣстнымъ. Приведу только изъ моего предисловія одинъ небольшой отрывокъ, прямо относящійся къ статьѣ г. Шпилевскаго, то есть къ общей теоріи или пинтикѣ натуральной школы. Она, какъ извѣстно, принимаетъ въ основаніе забавную аксіому, приписанную въ шутку Виктору Гюго, которая гласитъ: «*Le beau, c'est le laid*». Противъ такой эстетики, я возражаю слѣдующее:

«Уже старикъ Буало сказалъ:

*«Il n'est pas de serpent, ni de monstre odieux
Qui par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux».*

Да, конечно, глазамъ можно представить все, также и разуму, по дѣлу въ томъ, какъ представить и для чего представить. Если современная школа полагаетъ, что характеры низкіе и подлые, предметы грязные и отвратительные, языкъ безграмотный или грубо-простонародный, дѣйствіе, хоть и натуральное, но лишенное всякой замысловатости и всякаго интереса, достигаютъ уже сами по себѣ, до какой нибудь

цѣли искусства, то она жестоко ошибается. Нѣтъ сомнѣнія, что пошлое, низкое и даже грязное вмѣщаются иногда весьма удачно въ литературу. Чтобы убѣдиться въ этомъ совершенно, стоитъ прочитать Шекспира и Мольера, величайшихъ изъ всѣхъ драматическихъ писателей, равно и Гётева Фауста, гдѣ встрѣчаются слова пропускаемые, по необходимости, во всѣхъ лексиконахъ, и обозначенныя только начальными буквами. Это такъ; но все это допускается не въ видѣ цѣли сочиненія, но какъ вспомогательное средство, необходимое автору, или ради эффектнаго контраста. Общая же цѣль всѣхъ благоразумныхъ писателей, доставить читателю удовольствіе или пользу, или то и другое вмѣстѣ; но тамъ, гдѣ нѣтъ ни пользы, ни удовольствія, не можетъ быть и литературы. Ошибается натуральная школа еще болѣе, если она думаетъ, что воспроизведеніе дѣйствительности, литературнымъ перомъ, не требуетъ, со стороны автора, никакого искусственного подговленія. Есть русскія повѣсти, похожія на описъ движимаго или недвижимаго имущества, или на дневникъ, писанный не для публики, и наполненный самыми пустѣйшими и утомительными подробностями. Описъ и дневникъ интересуютъ всегда кого нибудь; но не займутъ уже рѣшительно никого, въ формѣ повѣсти. Есть комедіи и водевилы, содержаніе которыхъ производитъ часто на зрителя самое непріятное впечатлѣніе. Это также ниже или хуже натуры, потому что пошлости, какъ бы сказалъ Нѣмецъ, гадки, лишь объективно, то есть для образованныхъ людей, но могутъ быть весьма пріятны субъективно, то есть для того кто ихъ дѣлаетъ.

Большая часть нашихъ писателей — натуралистовъ, кажется и не подозреваютъ, что первое условіе всякаго литературнаго и художественнаго произведенія есть извѣстная степень идеализаціи, или уклопенія отъ истинно-натуральнаго. Такъ напримѣръ, планъ хорошей повѣсти, или хорошей комедіи, представляетъ сцѣпленіе обстоятельствъ, которое никогда не встрѣчается въ ходѣ происшествій настоящей жизни. Тоже самое относится и къ характерамъ. Изображая людей точь въ точь какъ они есть, записывая ихъ разговоры, какъ бы въ протоколъ, авторъ получитъ рядъ самыхъ плохихъ даггеротипныхъ снимковъ. Картина его выйдетъ безхарактерна, мертва и вовсе не натуральна. Еслибъ актеръ не бѣллся, не румянился, а иногда и не пачкался, лицо его казалось бы блѣднымъ и ничтожнымъ, при свѣтѣ лампы. Въ этомъ отношеніи, авторъ долженъ подражать актеру, дабы характеры, имъ созданные, казались живыми и натуральными, при волшебномъ освѣщеніи искусства, которое, ни въ какомъ случаѣ, не можетъ отдѣлиться отъ самого себя, ибо оно ни что иное какъ творчество посредствомъ идеала. Рабски копировать натуру, значить быть маляромъ, а не живописцемъ, писакой, а не писателемъ.

Не всѣ однако наши литераторы современной школы обнаружили такое жалкое познапіе своего дѣла. Нѣкоторые, слѣдуя Гоголю, доказавъ, что при всей реальности его направленія, можно доставить величайшее удовольствіе самымъ разборчивымъ читателямъ. Довольно упомянуть о «Обыкновенной исторіи» Гончарова, о «Проселочныхъ дорогахъ» и «Рыбакахъ» Григоровича. Изъ театральныхъ пьесъ, занимательна и отличается литературнымъ достоинствомъ комедія Островскаго: «Не въ свои сани не садись». Что же касается до Тургенева, то, по моему мнѣнію, его нельзя причислить къ писателямъ натуральной школы.

А. УЛЫБИШЕВЪ.

Нижній-Новгородъ.
10 Апрѣля 1856 года.

Редакторъ М. РАППОРТЪ.