

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 19.

13 МАЯ 1856.

Выходитъ 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 музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

Содержаніе : Курсъ музыкальной техники (А. Сьрова). — Итальянская опера и балетъ въ Россіи за сто лѣтъ предъ симъ. — Необыкновенная память. — Письмо къ редактору (А. Д. Улыбышева). — Замѣчанія на послѣднее письмо А. Д. Улыбышева (А. Сьрова). — Бесѣды Гиллера съ Россвм. — Александрийскій театръ. Бенефисъ г-на Бурдина (П. Шилевскаго). — Замѣтки о Кіевскомъ театрѣ. Окончаніе (Альфреда Фопъ-Юнка). — Музыкальныя новости (М. Р.). — Объявленія.

КУРСЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ.

II.

Основныя понятія.

Матеріалъ музыкальнаго искусства — *звукъ*.

Но «звукомъ» вообще называется все, что подлежитъ нашему слуху, все что производитъ впечатлѣніе въ нашемъ мозгу чрезъ посредство ушей. Все ли, однако, что мы слышимъ, относится къ области музыки?

Нисколько не все.

Въ природѣ бездна звуковъ самыхъ разнородныхъ, самыхъ разнокачественныхъ, но всѣ эти звуки, которые въ иныхъ случаяхъ называются шумомъ, громомъ, грохотомъ, трескомъ, плескомъ, гуломъ, гудѣніемъ, звономъ, воемъ, скрипомъ, свистомъ, говоромъ, шопотомъ, шорохомъ, шипѣніемъ, шелестомъ и т. д., а въ другихъ случаяхъ и не имѣютъ выраженій въ словесной рѣчи, всѣ эти звуки или вовсе не входятъ въ составъ матеріаловъ для музыкальнаго языка, или если входятъ въ него, то не иначе какъ въ видѣ исключенія (звонъ колоколовъ, мѣдныхъ тарелокъ, тругольниковъ, — звукъ барабановъ, бубенъ и т. д.)

Собственно-музыкальный матеріалъ есть звукъ *особаго* свойства, т. е. непременно-*опредѣленный* (*fixe, déterminé, appréciable*).

Такой звукъ, за непмѣніемъ особеннаго, специфическаго термина, такъ и называется: *музыкальнымъ звукомъ* (*son musical, musikalischer Ton*).

Главное качество его — *опредѣленность* дрожаній (вибрацій) не можетъ быть разъяснено вполне безъ длиннаго отступленія въ область «физики», которая занимается *звукомъ*.

Есть, и въ самомъ дѣлѣ музыкальные учебники, въ которыхъ множество главъ посвящено *акустическимъ* изслѣдованіямъ надъ *монохордомъ* (натянутой струной) и т. д., — бывали и публичныя лекціи о *музыкальной* теоріи, въ которыхъ г. преподаватель, въ продолженіе полугода, толковалъ своимъ терпѣливымъ слушателямъ, какимъ образомъ звукъ формируется въ дуплѣ, какимъ образомъ изъ шелеста въ тростникѣ послѣдовало изобрѣтеніе пановой свирѣли и т. д.

Въ наше время слишкомъ ясно сознаютъ, что любовью научный предметъ состоитъ въ *необходимой*, неизбежной связи съ естественными науками и, болѣе или менѣе, въ связи и со многими другими отраслями знаній. Но именно по сознанію этой связи, не упуская изъ виду, что «*ars longa, vita brevis*», въ наше время стараются сколько можно точнѣе *разграничить* предметы, разъяснить тѣ *предм.*, въ которыхъ должно быть замкнуто изложеніе каждаго отдѣльнаго, спеціальнаго знанія.

Гегель, въ своемъ трактатѣ о «философіи исторіи», начинаетъ съ того, что поименовываетъ тѣ части земнаго шара, тѣ земли и народы, которые *не входятъ* въ область всемірной исторіи, и сказавъ вкратцѣ почему не должны входить въ нее, болѣе уже къ этимъ странамъ и народамъ не возвращается.

Такъ слѣдуетъ поступать въ изложеніи каждаго знанія, въ отношеніи другихъ научныхъ отраслей, которыя не должны входить въ составъ курса.

Каждый предметъ, и самъ по себѣ уже весьма обширенъ, если изложить его въ достаточной полнотѣ, — куда жъ тутъ забѣгать въ области чужія, въ физику, въ физиологію — когда дѣло пойдетъ о законахъ естественныхъ, — въ исторію и философію, когда затронута постепенность развитія искусства и его законы эстетическіе?

На такомъ основаніи и потому еще, что всякое притязаніе на «ученость» изложенія прямо противорѣчило бы моему цѣли, — читателя здѣсь не встрѣтятъ никакихъ выводовъ и выкладокъ, почерпнутыхъ изъ *акустики*; не встрѣтятъ также и *философскихъ* оправданій того или другаго музыкальнаго закона. Мы

будемъ брать «акустическія волны», всѣ вообще акустическія явленія и зависящія отъ нихъ условія какъ *данности*, какъ существующій въ природѣ, *готовый* матеріалъ для зданій нашего искусства.

Но сближеніе, сравненіе съ предметами другихъ знаній будутъ встрѣчаться часто, потому что такіа сравненія я считаю столько же практически-полезными, какъ наглядные «примѣры» самого дѣла, о которомъ рѣчь идетъ.

Всего чаще будетъ сближеніе музыки съ языкомъ словеснымъ, потому что музыка ничто иное какъ «поэтический языкъ» особаго свойства, *языкъ музыкальный*, во многомъ чрезвычайно схожій съ рѣчью словесною.

Для того, чтобы выучиться языку, нужно ли входить въ философскія изслѣдованія членораздѣльных звуковъ (*sons articulés*), которые составляютъ матеріалъ cadaго языка? Конечно нѣтъ.

Слѣдовательно и для того, чтобы освоиться съ языкомъ музыкальнымъ, философскія изслѣдованія о его матеріалѣ, т. е. о музыкальномъ звукѣ будутъ лишними.

И такъ главное условіе музыкальнаго звука — *опредѣленность* его, т. е. ясность вибрацій, по которой слухъ нашъ можетъ сравнивать его съ другими (музыкальными же звуками) и судить о его относительной *высотѣ*. (Понятіе о *высотѣ* музыкальнаго звука принимается здѣсь также какъ «данность». Въ читателяхъ, какъ я сказалъ, предполагаются люди отчасти уже знакомые съ музыкою и, слѣдовательно знающіе, что должно вообще разумѣть подъ «повышеніемъ или пониженіемъ» звука. Сопрано — верхній голосъ, басъ — нижній, — высокія ноты тенора и т. д., все это встрѣчается каждый день въ разговорѣ).

Другое качество собственно музыкальнаго звука, необходимое для него какъ для матеріала изящнаго искусства — есть *красота*. Всѣ звуки, допускаемые музыкою (за весьма немногими исключеніями) должны быть красивы сами по себѣ.

Музыкальные звуки разнятся другъ отъ друга въ характерѣ своемъ во впечатлѣніи, которое производятъ на слухъ, но красота — общее ихъ качество, разумѣется, въ большей или меньшей степени.

Для поясненія достаточно одного примѣра: чтобы *пѣть*, надобно имѣть *голосъ* (большой или небольшой, сильный или слабый); — человекъ, съ голосомъ *рѣшительно* непріятнымъ, противнымъ, можетъ отлично знать музыку и можетъ пѣть въ головѣ, *абстрактно*, но его пѣніе въ *конкретномъ* проявленіи *не будетъ* пѣніемъ, не будетъ *музыкой*, потому что при всемъ его пониманіи искусства, при всемъ драматизмѣ и т. д. у него не будетъ виѣшняго музыкальнаго органа, посредствомъ котораго онъ могъ бы произвести впечатлѣніе *музыкальное*, неразлучное съ *наслажденіемъ* для слуха.

Мы увидимъ послѣ, что и въ музыкѣ возможно наслажденіе *абстрактное* (чтеніе партитуры, — исполненіе на инструментѣ до крайности плохомъ, бѣдномъ по звуку); мы увидимъ также, что, съ другой стороны, при несмѣтномъ разнообразіи музыкальных матеріаловъ, иногда допускаются въ музыку звуки не совсѣмъ красивые сами-по-себѣ, но тогда присутствіе

ихъ къ искусству оправдывается особыми художественными цѣлями, гдѣ иногда требуется сильная характеристичность, особенность звука, и тогда *эти* стороны звука замѣняютъ его красоту. Но все это только въ видѣ исключенія, и на самыя короткіе моменты, — а главнымъ, нормальнымъ матеріаломъ музыки остается звукъ *красивый*.

Каждый звукъ (а тѣмъ болѣе музыкальный) имѣетъ свое протяженіе — во времени.

На этомъ основано, что и все музыкальное искусство, какъ и поэзія словесная, дѣйствуетъ на насъ *во времени* и принадлежитъ къ общей категоріи «времени», какъ пластическія искусства принадлежатъ — категоріи «пространства».

Звукъ можетъ быть протянутъ долго — или ударить въ слухъ нашъ отрывисто, коротко.

Одинъ и тотъ же звукъ можетъ быть повторенъ на *равныхъ* интервалахъ времени (бой стѣнныхъ или башенныхъ часовъ) — или на *неравныхъ*.

При неравности опять можетъ быть какой-нибудь *порядокъ*, какая-нибудь *симметрія* въ повтореніи звука, или *отсутствіе* симметріи, *беспорядочность*.

При симметріи, порядкѣ, мы чувствуемъ *удовольствіе*; это присутствіе симметріи становится однимъ изъ условій красоты въ проявленіи звука, и, слѣдовательно, естественный законъ симметріи, который находятъ сочувствіе въ нашей организаціи, дѣлается одною изъ *элементарныхъ силъ* музыки. Эту основную силу называютъ — ритмомъ (*Rhythmus*, отъ греческаго *rhythmos*, *le rythme*).

А. СТРОВЪ.

(Продолженіе въ слѣдующемъ номерѣ).

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА И БАЛЕТЪ ВЪ РОССИИ

ЗА СТО ЛѢТЪ ПРЕДЪ СИМЪ.

Ровно сто лѣтъ назадъ прибыла въ Россію первая Итальянская опера-буффа; серіозная опера, *opera seria*, существовала и прежде.

Въ 1756 году прибылъ въ Петербургъ, съ рекомендательнымъ письмомъ отъ русскаго посланника въ Вѣнѣ, графа Кайзерлинга, извѣстный въ лѣтописяхъ нашего театра Джіованни Локателли, или *Локателли*, какъ его тогда называли; онъ привезъ съ собою цѣлую комическую оперную труппу и довольно многочисленный балетъ. Оперная труппа состояла изъ слѣдующихъ пѣвцовъ и пѣвицъ: Марія Комати, названная *la Farinella*, Маффи (сопрано), Маттео Буини, отличный теноръ, и жена его, басъ Игнаци Доль и Гаспаро Бароцци — сопранеттъ. Послѣдніе четверо были не только отличные пѣвцы, но и хорошіе актеры. Оркестръ состоялъ изъ нѣсколькихъ нѣмецкихъ и итальянскихъ скрипачей и басистовъ, и двадцати музыкантовъ изъ Императорской Придворной капеллы; управлялъ оркестромъ Франческо Зонни (Zorri), писавшій не только комическія, но и серіозныя оперы.

Для этой труппы была отведена придворная сцена въ театрѣ у Лѣтняго Сада и было ей дозволено вѣзять плату за входъ. Такимъ образомъ установился въ Петербургѣ городской, такъ сказать, театръ, которымъ имѣли право пользоваться всѣ жители. За мѣсто въ партерѣ платилось одинъ рубль, а за ложи, которыя были разбираемы знатною публикою, 300 рублей въ годъ. Три ложи оставались для двора и Локатели получали за нихъ значительную сумму, нѣсколько тысячъ рублей, въ видѣ вспоможенія для поддержанія театра.

Первыя піесы данныя этою труппою, «la Canscina», «Didone abbandonata» и друг., равно какъ и прекрасно поставленныя балеты пріобрѣли ей любовь публики, такъ что партеръ постоянно ломился отъ множества зрителей.

Ободренный этимъ успѣхомъ, Локатели вздумалъ завести оперу и въ Москвѣ, чтобы пользоваться, какъ выражается одинъ изъ современныхъ ему писателей, двойнымъ доходомъ. Онъ выписалъ съ этою цѣлью новую, очень хорошую, труппу, между прочимъ Манфредини, пѣвицу Мантованіану, басиста Эргарда, и открылъ въ 1759 году Итальянскую комическую оперу въ Москвѣ, стоившую ему большихъ денегъ. Опера правилась и тамъ, но не такъ долго, какъ въ Петербургѣ. Осенью, т. е. въ началѣ представленій, зрителей стекалось много, въ половинѣ зимы число ихъ стало уменьшаться, а къ веснѣ музыкальный дилеттантизмъ Москвичей такъ ослабѣлъ, что представленія и содержаніе труппы сдѣлались убыточными, и принудили Локатели распустить труппу. Неуспѣхъ этотъ должно приписать во первыхъ тому, что Москвичи и тогда, какъ теперь, имѣли обыкновеніе разѣзжаться по деревнямъ ранней весной, во вторыхъ тому, что большой деревянный театръ, въ которомъ давались оперныя представленія, былъ чрезвычайно холоденъ.

Непродолжительное существованіе въ Москвѣ Итальянской оперы не осталось однакожъ безъ благотѣльных послѣдствій; большая часть артистовъ, составлявшихъ труппу, поселилась въ Москвѣ, и стала заниматься преподаваніемъ музыки. Манфредини, прожившій въ Москвѣ нѣсколько лѣтъ, признавался во всеуслышаніе, что уроки для него пріятнѣе и выгоднѣе участія въ оперѣ.

Въ Петербургѣ Итальянская опера-буффа существовала до кончины Императрицы Елисаветы Петровны; по случаю годового траура были прекращены всѣ общественныя увеселенія. Локатели тоже распустилъ свою труппу, а по окончаніи траура явилась въ Петербургѣ Французская комическая опера подъ управленіемъ композитора Рено. Труппа состояла изъ трехъ теноровъ: Сенпара, Гойе, Ланжа, и пѣвицы: Эйльмонтъ, Лагладъ, Венсанъ и Пляппено.

Балетныя представленія, введенныя тѣмъ же Локатели, сто лѣтъ назадъ имѣли еще болѣе успѣха, нежели оперныя. Лучшими артистами балетной труппы были: синьоръ Сакки, его жена La Conti, двѣ его сестры Либера и Андреана Сакки, синьоры Беллуцы, Камцеваро и Толато. Иностранцы посланники и петербургскіе знатоки утверждали, что во всей Европѣ въ то время не было лучшаго балета. Танцовщицы, также какъ и въ наше время, имѣли восторженныхъ поклонниковъ; и тогда существовали партіи, была

беллуцисты и саккисты, только выраженіе восторга имѣло тогда болѣе рѣшительный характеръ. Энтузіасты привязывали къ рукамъ дощечки, на которыхъ было написано имя той или другой танцовщицы, и аплодировали, хлопая этими дощечками. Шумъ былъ ужасный. Впрочемъ эта мѣра была необходима, потому что, какъ увѣриетъ современная хроника, рукоплесканія были такъ неистовы, что многіе разбивали себѣ ладони до крови.

Изъ множества балетовъ, данныхъ въ теченіе первыхъ двухъ лѣтъ существованія труппы, особенно нравились: *Похищеніе Прозерпины, Амуръ и Психей, Праздникъ Клеопатры, Le Dano di Seraglio, Дидона и Эней, Аполлонъ и Дафна, Возвращеніе матросовъ, Пандуры, Лондонская лрмарка.*

При балетмейстерѣ Гильфердингѣ, пріѣхавшемъ въ Петербургъ изъ Вѣны, послѣ Локатели, балетъ былъ еще въ болѣе цвѣтущемъ положеніи; управленіе балетомъ Гильфердинга замѣчательно, между прочимъ, тѣмъ, что при немъ образовался русскій кордебалетъ и явился первый русскій танцовщикъ, Тимофей Бубликовъ. Тимофей Бубликовъ былъ человекъ съ большимъ дарованіемъ, жилъ два года въ Вѣнѣ, и даже на тамошней оперной сценѣ занималъ первыя роли.

(Нуждливствъ).

НЕОБЫКНОВЕННАЯ ПАМЯТЬ.

(Изъ «La France Musicale».)

Съ тѣхъ поръ какъ въ Парижѣ распространился слухъ о новомъ произведеніи Россини, гостиныя маэстро буквально осаждаются почитателями его таланта.

— Правда ли, спросилъ его одинъ изъ нихъ, что вы написали новую мелодію подъ названіемъ: *la Séparation*?

— Правда, отвѣчалъ Россини; неужели вы думаете, что голова моя такъ пуста, что уже изъ нея нельзя выжать ни одной мелодической мысли?

— О! никогда, вскричалъ другой: вы можете сочинять еще цѣлыя оперы.

— Почему же и пѣтъ? отвѣчалъ Россини, еслибъ только мнѣ вздумалось.

Что касается до здоровья Россини, то мы можемъ положительно утверждать, что оно значительно поправилось и маэстро по прежнему сталъ бодръ, веселъ, любезенъ и обладаетъ такою же какъ всегда изумительною памятью, которую даже настоящая болѣзнь нисколько не ослабила. Вотъ тому доказательство. На дняхъ вмѣстѣ съ другими былъ у Россини Пансеронъ. Они познакомились въ 1817 г. въ Римѣ и маэстро, тогда еще очень молодой, принялъ подъ свое покровительство французскаго музыканта, увѣчаннаго Французскимъ Институтомъ. Вскорѣ Пансеронъ пожелалъ вступить въ число почетныхъ членовъ одного общества въ Болоннѣ, президентомъ котораго былъ Падре Матен, учитель Россини. Зная это обстоятельство, Пансеронъ прислалъ къ Россини фугу своего сочиненія, которую просилъ его поднести на разсмотрѣніе знаменитому своему наставнику.

Черезъ нѣсколько времени Пансеронъ пріѣхалъ къ Россини за отвѣтомъ.

— Фуга твоя отослана, сказалъ Россини, и теперь тебѣ остается только, проѣзжая черезъ Болонью, представиться къ Матей и получить отъ него дипломъ.

Россини уѣхалъ въ Неаполь. Пансеронъ, возвращаясь во Францію, остановился въ Болоньи и конечно не замедлилъ явиться къ отцу Матей.

— Я пришелъ васъ поблагодарить, сказалъ Пансеронъ, за согласіе ваше на просьбу Россини, касательно меня. Онъ доставилъ вамъ мою фугу, а я теперь покорнѣйше прошу у васъ диплома на мое утвержденіе.

— Милостивый государь, отвѣчалъ Матей, я не получалъ никакой вашей фуги и Россини мнѣ никогда о васъ не говорилъ; это вѣрно опять какія нибудь новыя проказы моего неспособнаго ученика.

Такой отвѣтъ какъ нельзя болѣе озадачилъ сконфуженнаго Пансерона и онъ поскорѣе отправился въ Парижъ.

Съ тѣхъ поръ прошло добрыхъ сорокъ лѣтъ и на прошлой недѣлѣ Пансеронъ, проводя вечеръ у Россини, напомнилъ ему о его мистификаціи надъ нимъ.

— Что же ты сдѣлалъ съ моей фугой? спросилъ онъ у маэстро.

— Твоя фуга? — она всегда здѣсь, сказалъ Россини, показавъ на свою голову, сѣлъ за фортепіано и дѣйствительно, въ присутствіи всѣхъ, отъ начала до конца сыгралъ фугу, тогда какъ самъ ся авторъ, вѣроятно, забылъ даже мотивъ ея! Такого изумительнаго примѣра музыкальной памяти, вѣроятно, еще никогда не встрѣчаюсь!

ПИСЬМО КЪ РЕДАКТОРУ.

Изъ замѣчавій г. Сѣрова, на мое къ вамъ письмо отъ 15-го марта, я увидѣлъ, что онъ вовсе не понялъ меня, и въ этомъ конечно, не столько его вина, сколько моя собственная. По недостатку одного предварительнаго объясненія, съ моей стороны, г. Сѣровъ могъ легко ошибиться и сказать, что «вся моя полемика направлена къ тому, чтобы поставить его въ не совсѣмъ ловкое положеніе передъ авторитетами; что авторитетъ единственное мое полемическое орудіе».

Между тѣмъ, въ моемъ письмѣ нѣтъ и слѣдовъ полемики, а объ авторитетахъ я думаю то же самое, что думаетъ г. Сѣровъ. (Предисловіе къ Моцартовой біографіи, стр. XV и XVI.) Для самобытнаго писателя, нѣтъ безусловныхъ авторитетовъ; но, не забудьте этого, они существуютъ для публики. Я не опровергалъ мнѣнія г. Сѣрова и не поддерживалъ своего никакими логическими или техническими доводами, почему и не могло быть полемики; я привелъ имена людей стяжавшихъ и заслужившихъ европейскую славу какъ композиторы, теоретики, критики и артисты-исполнители, единственно для того, чтобы показать, кого ставитъ г. Сѣровъ въ категорію отсталыхъ и категорію недозрѣлыхъ. Нѣтъ ничего удивительнаго, что между этими именами, я помѣстилъ менѣе громкое имя Антона

Рубинштейна. Во-первыхъ, Рубинштейнъ принадлежитъ, несомнѣнно, къ числу тѣхъ нашихъ петербургскихъ знакомыхъ, о которыхъ я говорилъ, то есть людей съ репутаціею и съ большимъ талантомъ. Во-вторыхъ, объ категоріи должны были имѣть своихъ представителей, а Рубинштейнъ, примкнутый по необходимости, къ разряду недозрѣлыхъ, идущій путемъ противоположнымъ направленію упомянутыхъ мною отсталыхъ, все-таки соглашается съ ними на счетъ Моцарта. Наконецъ, прошу г. Сѣрова замѣтить, что не я вижу въ Рубинштейнѣ геніальнаго композитора, а нѣкоторые изъ лучшихъ нашихъ артистовъ и аматеровъ, также и г. Дамке, профессоръ музыки, умный критикъ и весьма порядочный писатель.

Пользу и необходимость полемики, я сознаю наравнѣ съ г. Сѣровымъ, и вовсе не прочь отъ нея, какъ я уже доказалъ это нѣсколько разъ, и какъ докажетъ всего лучше новая моя книга, направленная противъ извѣстнѣйшихъ современныхъ критиковъ и толкователей Бетховена. Теперь не худо опредѣлить, въ какихъ случаяхъ полемика бываетъ полезна и даже необходима, и въ какихъ другихъ, превращается она въ пустое журнальное состязаніе, забавное иногда для читателей, но уже вовсе не назидательное. Споры, какъ давно извѣстно, кончаются почти всегда тѣмъ, что каждый остается при своемъ мнѣніи и утверждаетъ въ немъ, дѣйствіемъ противорѣчія. Изъ этого слѣдуетъ, что когда спорятъ печатно, для того чтобы уличить противника въ неправильности его сужденій, или чтобы уязвить другъ друга, полемика не имѣетъ разумной цѣли. Какое намъ дѣло, что вотъ такой-то думаетъ и пишетъ, судитъ и ридитъ вотъ такъ-то, а не иначе. Со всѣмъ инымъ, если писатель возстанетъ противъ другаго писателя, полагая что мнѣнія послѣдняго могутъ привести читателей къ ошибочнымъ заключеніямъ, или когда репутація автора можетъ пострадать отъ нападений литературнаго противника. Но это двойное опасеніе встрѣчается только тамъ, гдѣ противникъ имѣетъ вліяніе на публику; другими словами, тамъ, гдѣ признается авторитетъ. Если же противникъ не таковъ, то не для чего съ нимъ и спорить.

Извѣстно, что всѣ корифеи музыкальной критики, Французы или Нѣмцы. У насъ высшее общество справляется съ французскими авторитетами; а кто изъ нашихъ музыкантовъ, записныхъ дилеттантовъ или критиковъ пуждается въ готовыхъ мнѣніяхъ, черпаетъ ихъ обыкновенно изъ источника нѣмецкой премудрости. Это обстоятельство убѣдило меня, что полемика съ иностранными корифеями критики (туземныхъ пока нѣтъ) можетъ быть иногда весьма полезна для русскихъ читателей; но что господамъ хористамъ надобно предоставить волю распѣвать какъ имъ угодно. Кто бы могъ сладить съ этой огромной, тысячеголосной разладицей?

Въ то время, когда г. Сѣровъ наполнялъ *Пантеонъ* безконечными своими критиками на мою книгу, его мало знали въ Петербургѣ и того менѣе читали. Вотъ почему я не видѣлъ никакой надобности отвѣчать ему, хотя онъ, въ продолженіе года, истратилъ на свои разборы почти столько же бумаги, какъ я на свое трехтомное сочиненіе. Теперь онъ объявляетъ, что далеко еще не кончилъ со мной,

а я такъ давнымъ давно покончилъ съ нимъ, сирѣчь не начиналъ и начинать не буду.

Напротивъ, я отвѣтилъ немедленно и подробно на критики г-на Ленца, то есть собственно не г. Ленца, а музыкальнаго наставника или ментора его, Дамке, потому что Дамке былъ уже авторитетомъ, если не для всей петербургской публики, то въ музыкальномъ ея кругу, составленномъ преимущественно изъ Нѣмцевъ.

Объяснивъ настоящее значеніе письма моего, отъ 15-го марта, я вмѣняю себя въ самую пріятную обязанность, сообщить вамъ, господинъ редакторъ, причину, которая побудила меня написать письмо это. Вы помните, каковъ живое участіе я принялъ, съ самаго начала, въ похвальномъ и столь многополезномъ предпріятіи вашемъ. Успѣхъ *Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника* превзошелъ мои ожиданія, а вы хорошо знаете, что комплименты не по моей части. Всѣ ваши товарищи трудятся добросовѣстно, посильно и надобно отдать справедливость г. Сѣрову: онъ отличается особеннымъ усердіемъ и необыкновенною плодотворностью. Я не возстаю противъ сущности его критическихъ разборовъ; это не мое дѣло, но противъ тона его сужденій, весьма непріятнаго для читателей, музыкантовъ и не музыкантовъ. Еслибъ онъ сказалъ напримѣръ: Моцартъ хорошъ въ операхъ, а во всемъ прочемъ и такъ и сякъ, это было бы просто мнѣніе г. Сѣрова, высказанное имъ уже тысячу разъ, со всеми возможными варіантами, въ прямыхъ нападеніяхъ на меня, и на которое, однако, я никогда не отвѣчалъ ему ни слова. Но къ чему прибавлять, что нераздѣляющіе это мнѣніе, всѣ или *отсталые* или *недозрѣлые*? Развѣ подобная выходка придастъ болѣе положительности и вѣсу его сужденіямъ! Развѣ онъ выростетъ отъ нея хоть на вершокъ; а главное, развѣ этимъ упрочится преуспѣяніе вашего журнала и усилятся симпатія къ нему публики?—Опасаясь, что выйдетъ противоположное, и вотъ единственная причина, заставившая меня прервать, на одинъ только разъ, молчаніе, которое я возложилъ на себя, въ отношеніи къ г-ну Сѣрову.

А. УЛЫБЫШЕВЪ.

Нижній-Новгородъ.

13 Апрѣля 1856 года.

ЗАМѢЧАНІЯ НА ПОСЛѢДНЕЕ ПИСЬМО А. Д.

УЛЫБЫШЕВА.

Съ авторомъ Моцартовой біографіи мы очень далеко расходимся въ основныхъ началахъ, побуждающихъ насъ приниматься за перо.

Для г. Улыбышева на первомъ планѣ *кто пишетъ*; для меня—*что пишется*. Для него важно—значеніе лица, которое пишетъ; для меня важна только — сущность дѣла. Я не понимаю другаго способа разсуждать о серьезныхъ вопросахъ, какъ *высказывать свои убѣжденія* прямо, безъ обиняковъ; — г. Улыбышевъ, по видимому, придерживается еще Талейрановской теоріи, что рѣчь словесная (а слѣдовательно и письменная) намъ дана только для того, чтобы *скрывать* наши настоящія мысли.

Но такое крайнее несходство въ принципахъ не мѣшаетъ намъ, однако, и быть кое въ чемъ совершенно согласными. Такъ, напримѣръ, на счетъ цѣли журнальной полемики.

Г. Улыбышевъ въ послѣднемъ письмѣ своемъ говоритъ, между прочимъ, что полемика дозволительна и полезна для публики, «если писатель возстае противъ другаго писателя, полагая, что мнѣнія послѣдняго *могутъ повести читателей къ ошибочнымъ заключеніямъ*.»

Именно такого рода опасенія — при моей любви къ искусству и къ правдѣ (что, по моимъ понятіямъ, неразлучно), побуждали меня, помимо всѣхъ прочихъ отношеній и соображеній, вооружаться противъ книги г. Улыбышева.

Мнѣ хотѣлось, тѣхъ немногихъ людей въ Россіи, которыхъ искренно занимаютъ предметы музыкальной критики, предохранить *отъ заблужденій*, которыя частенько встрѣчаются въ трех-томной біографіи Моцарта.

Одинъ подробный списокъ всѣхъ замѣченныхъ мною невѣрностей въ критическихъ приговорахъ г. Улыбышева и въ его комментаріяхъ на главнѣйшія Моцартовы творенія, занялъ бы много столбцовъ нашего журнала; очень естественно, что самыя статьи мои противъ этихъ заблужденій никакъ не могли быть коротки. При всемъ томъ я еще не успѣлъ высказать и половины. Какъ я писалъ въ Пантеонѣ, такъ пишу и въ Вѣстникѣ; какъ я смотрѣлъ на книгу г. Улыбышева въ 1852 и 1853, такъ смотрю и въ 1856; потому что книга осталась та же и ошибки въ ней не измѣнились. Если я не могъ всего высказать *тогда*, почемужъ не продолжать *теперь*?

Вотъ въ какомъ смыслѣ я сказалъ, что счеты мои съ книгою г. Улыбышева еще не покончены. (Съ авторомъ книги лично у меня никогда не было и не могло быть ни когда *счетовъ*; по правиламъ общепітій ничто не мѣшаетъ намъ остаться даже въ пріятельскихъ отношеніяхъ).

Г. Улыбышевъ, по своимъ прищипамъ, можетъ храпитъ касательно моихъ мнѣній самое упорное молчаніе (еще болѣе упорное, чѣмъ *теперь*); это, однако, ни мало не помѣшаетъ мнѣ, по моимъ причинамъ, подробно разбирать то, что написано имъ для всего музыкальнаго свѣта.

Занимаясь художественной критикой, я считаю одной изъ обязанностей своихъ, прямымъ дѣломъ своимъ: «очищать добрую сѣмена отъ плевелъ», то есть, въ книгѣ моего соотечественника, справедливо пользующейся публичностью, указывать *тѣ мнѣнія*, которыя, какъ неосновательныя, уже утратили свой вѣсъ и рѣшительно не подходятъ подъ современное пониманіе искусства; однимъ словомъ, принадлежать къ категоріи — отсталости.

Правда — прежде всего, но крайнею мѣрѣ, для меня это неизмѣнно такъ.

Вотъ отчего и нынѣшнее письмо г. Улыбышева, хотя оно и не затрогиваетъ сущности музыкальных вопросовъ, я не оставляю безъ нѣкоторыхъ возраженій, видя какъ г. Улыбышевъ въ этомъ письмѣ противорѣчитъ себѣ самому.

1) Одно изъ примѣчаній моихъ къ статьѣ Луи Виардо вызвало письмо г. Улыбышева противъ меня. Я сдѣлалъ на это письмо свои замѣчанія. Вслѣдъ за ними является новое письмо Моцартова біографа, опять противъ меня.

При всемъ томъ, г. Улыбышевъ увѣряетъ, что *никогда не думалъ вступать со мною въ полемику*. А что же такое всѣ наша переписка?

2) Г. Улыбышевъ увѣряетъ также, что вовсе не желаетъ опровергать моихъ мнѣній (считая, что это вовсе не его дѣло — что можетъ быть и правда); между тѣмъ для чего же приведены имъ авторитеты извѣстныхъ лицъ, если не *прямо въ опроверженіе* моихъ мнѣній?

3) Г. Улыбышевъ говоритъ, что на счетъ не признаванія авторитетовъ думаетъ согласно со мною (Предисловіе къ Моцартовой біографіи стр. XV и XVI). Но не опъ ли приводитъ въ прошедшемъ письмѣ людей «стяж(ж)авшихъ себѣ европейскую славу», именно какъ авторитеты въ вопросѣ о Моцартѣ?

Г. Улыбышевъ поясняетъ это такъ: «авторитеты неужны для самобытнаго писателя, но, не забудьте, они существуютъ для публики». А въ чемъ же, спрошу я, дѣло «самобытнаго» критика, если не въ томъ, чтобы просвѣщать публику, чтобы поставить ее, по возможности, на одинъ уровень съ собой, т. е. на такой, гдѣ опора авторитетовъ бесполезна?

4) Касательно «корифеевъ» музыкальной критики, кроме противорѣчія, о которомъ тотчасъ скажу, — есть въ мнѣніи г. Улыбышева и большая неточность. Отчего между европейскими критиками-корифеями г. Улыбышевъ считаетъ только Французовъ и Нѣмцевъ? — Бывали и Итальянцы (напримѣръ Аббатъ Банини, Карпани и др.); бывали и Англичане (Burney и др.). — Далѣе: критика есть отрасль философіи, а по философіи Французы (за весьма многими исключеніями) до крайности плохи. Критика у нихъ никогда не процвѣтала, тѣмъ менѣе процвѣтаетъ въ наше время. Оттого и тѣ, которые воспитались на жалкой французской критикѣ — сильно прихрамываютъ въ отношеніи логичности и глубокаго вниканія въ предметъ. — Нѣмецкую же критику должны уважать всѣ понимающіе дѣло, и должны съ нею справляться, будутъ ли это люди изъ высшаго общества или изъ невысшаго. Да и къ чему, въ дѣлѣ критики, то есть въ дѣлѣ ума и знаній, вести рѣчь о слояхъ общества, вышемъ и невышемъ — какъ-то дѣлаетъ г. Улыбышевъ?!

Теперь — противорѣчіе; оно довольно куріозно. Г. Улыбышевъ говоритъ прямо, что «туземныхъ корифеевъ критики музыкальной у насъ пока еще нѣтъ». — А развѣ г. Улыбышевъ забылъ, что самъ же, года три назадъ, послалъ дипломъ на званіе своего преемника, сирѣчь *перваго музыкальнаго критика въ Россіи* — г-ну Ростиславу?

Все это, почти такими словами, напечатано въ фельетонѣ Сѣверной Пчелы отъ 11 августа 1853 года, — въ письмѣ г. Улыбышева къ г. Ростиславу, многократно перепечатанномъ въ послѣдствіи самимъ г. Ростиславомъ, каждый разъ, когда ему надо было предъявить свои права (?) на музыкальный авторитетъ. — Чему же прикажете вѣрить, послѣ всего этого? Прежнему диплому или нынѣшнему категорическому замѣчанію, которое уничтожаетъ этотъ дипломъ?

Вотъ, въ отношеніи собственно меня, г. Улыбышевъ тактики своей нисколько не перемѣняетъ. Весь означенный

фельетонъ Сѣверной Пчелы былъ направленъ противъ меня, но, по обыкновенію г. Улыбышева, косвенно, стороной. Статьи моя стали беспокоить Моцартова біографа, вотъ онъ и старался выставить ихъ и меня въ невыгодномъ свѣтѣ, не упоминая ни словомъ о ихъ сущности и сильно подбивать г. Ростиславу.

Мнѣ всегда казалось, что придуманная г. Улыбышевымъ стратегема была неудачна отъ излишней тонкости. Кто изъ читавшихъ мои статьи въ Пантеонѣ, противъ кпиги г. Улыбышева, повѣрилъ бы г. Улыбышеву, что эти статьи имѣютъ видъ, будто бы написаны по предварительному соглашенію моему съ самимъ г. Улыбышевымъ, какъ «услужливая критика, которая подъ формами порицанія возвышала бы критикуемаго автора въ глазахъ читателей» (!) (Смотри означенный фельетонъ Сѣв. Пчелы 11 августа 1856 г.).

Черезъ-чуръ хитро и рѣшительно неправдоподобно для великаго, кто умѣетъ отличить похвалу отъ порицанія, сарказмъ отъ лести. Не знаю, будетъ ли это похоже на похвалу и на лесть, когда кому-нибудь въ глаза и публично доказываютъ, что онъ *кругомъ неправъ*?

Если же, при своей перехитрепной стратегемѣ, г. Улыбышевъ имѣлъ въ виду тѣхъ, которые не читали моихъ статей — то какое же имъ дѣло до меня и мнѣ до нихъ?

Такъ и въ нынѣшнемъ случаѣ, слишкомъ мудрено чтобы кто нибудь прямо повѣрилъ г. Улыбышеву, что я, будто бы, «исполнялъ его повѣреніе въ письмѣ отъ 15 марта, и что теперь онъ нарушилъ свое молчаніе въ отношеніи меня будто бы *только* въ видахъ преусиженія М. и Т. Вѣспика!!

О томъ, что и какъ я пишу — судьи наши читатели, и при всей извѣстности г. Улыбышева, я съ своей стороны столько твердъ въ своемъ дѣлѣ, что ни мало не нуждаюсь ни въ одобреніи его за усердіе и плодovitость, ни въ совѣтахъ его дѣлать поменьше выносокъ и, въ угожденіе Моцартову біографу, перемѣнить тонъ моихъ критикъ.

«Инспекторство» г. Улыбышева въ дѣлахъ русской музыкальной литературы можетъ имѣть свою важность, по не для меня, а для тѣхъ, которые, придерживаясь системы взаимнаго восхваленія, во всемъ съ нимъ соглашаются, въ ожиданіи почетныхъ отъ него дипломовъ.

О г. Дамке и о г. Рубинштейнѣ, ихъ мнѣнійхъ и авторитетахъ — рѣчь впереди, при болѣе удобномъ случаѣ, нежели письмо г-на Улыбышева, гдѣ о нихъ упоминается мимоходомъ.

Здѣсь же замѣчу только одну, фактическую неправильность: г. Ленцъ, какъ мнѣ достоверно извѣстно, никогда и ни въ чемъ не былъ ученикомъ г. Дамке, что очень ясно доказывается рѣзкою разницею ихъ мнѣній о Бетховенѣ и всею манерою ихъ критики.

Въ новомъ сочиненіи г. Ленца о Бетховенѣ (на нѣмецкомъ) много страницъ 2-го тома занято полемикой съ г-мъ Дамке.

Наконецъ, въ заключеніе скажу, что передъ г. Улыбышевымъ, какъ передъ извѣстнымъ музыкальнымъ писателемъ, я совершенно чистъ и правъ, хотя бы мнѣ пришлось еще много и долго воевать противъ его сочиненій, — старыхъ и новыхъ.

Нѣсколько разъ, печатно и со всею возможною вѣжлив-

востью, со всѣмъ подобающимъ ему уваженіемъ, я вызывалъ его въ открытый бой на музыкально-критической аренѣ. Ему не благоугодно было приять мой вызовъ. Очень жаль! — но дѣло оттого не перемѣняется. Свою неохоту выступить со мною въ открытое состязаніе, Моцартовъ біографъ маскируетъ разными косвенными причинами; а я выражусь, по правилу своему, *прямо*, то есть скажу во всеуслышаніе, что въ неприятіи моего вызова вижу собственное сознаніе г. Улыбышева въ *бессилии* своемъ противъ строго-логическихъ и фактическихъ доводовъ.

Авторъ Моцартовой біографіи, какъ критикъ, пользующійся европейской извѣстностью и нѣкоторымъ авторитетомъ, не оказываетъ мнѣ чести признавать меня достойнымъ себя противникомъ, такъ какъ мои мнѣнія не имѣютъ еще ровно никакого вѣса и авторитета. Противъ этого осмѣливаюсь замѣтить, что съ *готовымъ* авторитетомъ вѣдь никто же въ свѣтъ не родится. Авторитетъ дѣло — *наживное*; надо только стараться, чтобъ во всю жизнь онъ шелъ — «*crescendo*», а не «*diminuendo*».

Знаменитый теноръ, Рубини, какъ и много другихъ, извѣстныхъ пѣвцовъ началъ съ того, что былъ «хористомъ» — тѣмъ больше ему чести. Но вотъ плохо, когда кто изъ солистовъ («солистъ» отъ *solus*) — или изъ корифеевъ понемногу разжалованъ будетъ въ простые хористы, да и тамъ еще спадетъ съ голоса.

А. СЪРОВЪ.

БЕСѢДЫ ГИЛЛЕРА СЪ РОССИНИ.

— Барбала должно быть былъ большой чудакъ въ своемъ родѣ? спросилъ я.

— Онъ любилъ придавать нѣкоторую величественность своимъ занятіямъ, отвѣчалъ маэстро—и, вслѣдствіе страннаго самолюбія, всю жизнь хлопоталъ о томъ, чтобъ приобрести самую лучшую оперу, какую только возможно. Онъ достигъ наконецъ этой цѣли, благодаря значительнымъ денежнымъ пожертвованіямъ, которыя, впрочемъ, ему не были очень чувствительны, потому что, въ качествѣ откупщика публичныхъ игръ, онъ имѣлъ огромнѣйшіе доходы. Но, къ сожалѣнію, при всемъ этомъ, онъ былъ человѣкъ до невѣроятія раздражительный и тщеславный, думалъ что все знаетъ лучше другихъ, и отъ этого, разумѣется, перессорился рѣшительно со всѣми. Другая страсть его—къ постройкамъ, поглощала также огромныя суммы, а потому по смерти онъ оставилъ своему сыну одинъ только милліонъ.

— Только одинъ милліонъ! сказалъ я смѣясь.

— Да, *только*, потому что онъ могъ бы оставить ихъ цѣлую дюжину, отвѣчалъ Россини.

— Ну, въ такомъ случаѣ въ самомъ дѣлѣ пельзя отказать ему бѣдному въ слезѣ состраданія!

— Какой превосходный оркестръ былъ въ это время

въ Санъ-Карло! продолжалъ Россини. Феста, о которомъ я вамъ говорилъ, превосходно имъ дприжировалъ. Этотъ неаполитанскій оркестръ и парижскій въ Большой оперѣ, — самые лучшіе изъ всѣхъ, которые я встрѣчалъ въ театрахъ.

— Парижскій очень хорошъ, но только сила его никогда не производила на меня большого впечатлѣнія, сказалъ я.

— Слишкомъ велика зала, отвѣчалъ маэстро: отъ того-то я и ненавижу этихъ огромныхъ залъ; онѣ убиваютъ всю музыку! Все это происходитъ отъ того, что слишкомъ мало обращаютъ вниманія на пропорціальность «локала» къ музыкѣ. Перенесите оркестръ Консерваторіи въ оперу и, повѣрьте, вы его не узнаете, при всемъ его великолѣпіи *).

— Перенесемтесь—ка, любезный маэстро, въ гостиную, гдѣ ожидаютъ насъ наши дамы — а то насъ бранить будутъ.

— Пойдемте.

Однажды мы долго бесѣдовали о Керубини. Россини нѣсколько лѣтъ жилъ съ нимъ и со всѣмъ его семействомъ въ большой дружбѣ и рассказалъ мнѣ о немъ много совершенно для меня еще неизвѣстнаго. Мы говорили о его странномъ характерѣ: въ этомъ человѣкѣ подъ грубой корой, которая поражала при первомъ взглядѣ, скрывалось много истиннаго добродушія.

— Печальное настроеніе души Керубини часто проявлялось и въ его музыкѣ, сказалъ Россини. Какой великій музыкантъ и какой смѣлый! Знаете ли вы какого нибудь другаго композитора, кто бы такъ рѣшительно преобразовался въ своемъ стилѣ, какъ онъ?

— Да, первая его италіянскія оперы никакъ не предвѣщали автора Медея, сказалъ я. Впрочемъ, онъ и самъ не цѣнилъ ихъ высоко и однажды, когда я просилъ прислать ихъ мнѣ, чтобъ просмотрѣть, онъ сказалъ о нихъ, что это не болѣе какъ опыты молодого человѣка, только что покинувшего школьную скамью.

— Но при всемъ томъ я какъ-то сдѣлалъ ему большое удовольствіе, вспомнивъ о его Giulio Sabino сказалъ Россини.

— Какъ же это?

— Онъ написалъ эту оперу для тенора Бабини, который давалъ мнѣ впослѣдствіи уроки въ пѣніи. Этотъ Бабини пѣвалъ мнѣ изъ нея многія отрывки, я ихъ запом-

*) Какая глубокая правда! Какая *важность* въ этомъ превосходномъ, практически замѣчательномъ великаго художника. При исполненіи прежнихъ, напримѣръ, Моцартовыхъ оперъ въ нынѣшнихъ огромныхъ театрахъ, постоянно чувствуется, что у автора и въ умѣ не было *такой* залы, *такой* сцены. Вся соотвѣстность между мыслью, оркестровкой ея и — локалемъ совершенно нарушается; все, что въ партитурѣ сильно, на дѣлѣ выходитъ *слабо*, и мы готовы иногда упрекнуть композитора въ безцвѣтности, тогда какъ виновата одна огромность залы, огромность, на которую художникъ вовсе не рассчитывалъ.

А. Съровъ.

нилъ и когда однажды былъ у Керубини въ Парижѣ, то послѣ обѣда сѣлъ за фортепіано и самъ сталъ ихъ пѣть. Керубини ужасно удивился, и никакъ не могъ догадаться, откуда я ихъ знаю.... На глазахъ его навернулись слезы.

— Съ тѣхъ поръ прошло по крайней мѣрѣ лѣтъ сорокъ; значить, такое воспоминаніе должно было его тронуть, притомъ же слышать свою музыку, исполненную Вами!...

— Знали ли вы также старика Сальери и Винтера? спросилъ Россини.

— Нѣтъ, ни того ни другаго.

— Винтера я видѣлъ въ Миланѣ, продолжалъ маэстро, въ самое то время, какъ онъ ставилъ своего *Maometto II*. Въ этой оперѣ много было очень хорошихъ мѣстъ, но особенно помнится мнѣ терцетъ, въ которомъ одно лицо пѣло за кулисами кантилену, написанную чрезвычайно широко, въ то время какъ два другія пѣли драматическій дуэтъ на самой сценѣ. Это было очень эффектно. Но что мнѣ не нравилось въ Винтерѣ, такъ это его наружность. Онъ былъ очень хорошаго роста и даже во всей фигурѣ его было нѣчто величественное, но при всемъ томъ опрятность не была изъ числа его достоинствъ.

— Неужели!

— Однажды онъ пригласилъ меня къ себѣ обѣдать. Подали огромное блюдо *polpetti*, которыя по восточному обыкновению положилъ онъ пальцами какъ мнѣ такъ и себѣ. Послѣ этого я ничего уже болѣе не могъ ѣсть.

— Это ужасно. — А Сальери, вы вѣрно съ нимъ познакомились въ Вѣнѣ?

— Конечно. Предобрый былъ старичокъ. Въ то время у него была страсть писать каноны; онъ посѣщалъ насъ регулярно каждый день и постоянно являлся къ десерту.

— Чтобъ сочинять каноны?

— Нѣтъ, чтобъ прослушивать ихъ. Жена моя, я, Давидъ и Нодзари, которые всегда у насъ обѣдали, всѣ мы составляли одинъ порядочный вокальный квартетъ. Но наконецъ у насъ головы закружились отъ этихъ безконечныхъ каноновъ и мы стали просить пощады.

— Опера Сальери *Аксуръ*, сказалъ я, принадлежитъ къ числу самыхъ древнихъ моихъ музыкальныхъ воспоминаній.

— Въ ней есть много хорошаго, какъ и во всемъ, что онъ написалъ. Только вотъ ужъ въ своемъ *Grotta di Trofonio* онъ далеко отсталъ отъ поэта: либретто Касты — настоящее образцовое произведеніе. Бѣдный Сальери! Вѣдь

обвиняли же его въ смерти Моцарта, сказалъ Россини воодушевляясь.

— Но вѣдь этому едва ли кто вѣрилъ, сказалъ я.

— Все равно! клевета эта распространилась однако очень успѣшно. Однажды, послѣ обычнаго пѣнія капоновъ, я рѣшился прямо спросить объ этомъ Сальери. «Скажите, сказалъ я, въ самомъ дѣлѣ вы — отравили Моцарта?» Онъ выпрямился и гордо отвѣчалъ: «Посмотрите на меня, похожъ ли я на убійцу?» Нѣтъ сомнѣній, что онъ нисколько въ этомъ не виноватъ.

— Но все-таки онъ долженъ былъ завидовать Моцарту.

— Это очень вѣроятно, но согласитесь, что отъ зависти до отравы еще очень далеко.

— Да, благодаря Богу, въ самомъ дѣлѣ еще довольно далеко, иначе бѣднымъ композиторамъ пришлось бы умнрать какъ мухамъ. — Такъ какъ мы говоримъ теперь объ этихъ старикахъ, то скажите мнѣ, маэстро, что нибудь о Симонѣ Майерѣ, котораго произведенія, къ сожалѣнію, мнѣ совсѣмъ неизвѣстны. Какъ на счетъ изобрѣтенія, — былъ онъ силенъ по этой части?

— Не этимъ именно пріобрѣлъ онъ себѣ громкую извѣстность, а кажется скорѣе тѣмъ, что сумѣлъ придать такое важное значеніе въ Италіи — драматическому элементу. Онъ и Паръ имѣли также огромное вліяніе на развитіе нашей инструментовки.

— Я его видѣлъ одинъ разъ, когда онъ дирижировалъ мессой въ Веронѣ или, лучше сказать, я его слышалъ, потому что онъ такъ крѣпко стучалъ сверткомъ бумаги, который у него былъ въ рукахъ вмѣсто палочки, что покрывалъ и хоры и оркестръ.

— Это былъ достойнѣйшій человекъ, сказалъ Россини, обладавшій обширными познаніями. Его Медея, которую написалъ онъ еще въ молодыхъ лѣтахъ, очень замѣчательное произведеніе.

— А какъ увеличился объемъ итальянской оперы съ эпохи Метастазіо, при которомъ дюжина арій и маленькій хоръ составляли все достояніе лирической драмы!

— Прибавьте еще речитативы, съ которыми хорошіе композиторы управлялись чрезвычайно ловко и благодаря которымъ первые пѣвцы того времени производили несравненно большій эффектъ и пріобрѣтали сильнѣйшіе знаки признательности публики нежели бравурными аріями. Эти аріи были, собственно говоря, не болѣе какъ вставки. Метастазіо, послѣ Зено, заслуживаетъ наибольшую благодар-

ность за примѣненіе нашего языка къ музыкѣ. Онъ пу-
стилъ въ ходъ цѣлый лексиконъ мелодическихъ словъ и
въ этомъ отношеніи останется образцомъ для всѣхъ вре-
менъ. Знаете вы произведеніе Юмелли?

— Церковный — да, но не оперы, отвѣчалъ я.

— Это лучшій изъ нашихъ композиторовъ того времени,
продолжалъ Россини. Никто не умѣлъ такъ хорошо распо-
ряжаться голосами, какъ онъ. Особенно мелодическою кра-
сотою отличаются тѣ изъ его піесъ, которыя написаны въ
медленномъ темпѣ.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-на Бурдина.

Въ прошедшемъ году г. Бурдинъ рѣзко обозначилъ
свой бенефисъ въ ряду прочихъ бенефисовъ артистовъ рус-
скаго театра; а въ нынѣшнемъ году онъ счумѣлъ открыть
бенефисный сезонъ очень интересною театральною новостью,
надѣлавшею въ Москвѣ много шума и возбуждавшею толки
и сужденія во всѣхъ журналахъ и газетахъ въ продолженіи
цѣлаго предпостнаго времени. Мы говоримъ о комедіи г.
Сухова-Кобылина: *Свадьба Кречинскаго*. Въ Москвѣ эта
піеса занимала публику нѣсколько недѣль сряду и вытѣсняла
собою, на нѣкоторое время, съ московской сцены многія
другія пьесы... Комедія имѣла большой успѣхъ, — слухи
объ ней разнеслись и въ Петербургъ, помимо газетъ и жур-
наловъ, въ самые отдаленные — даже Выборгскіе уголки.....
«Когда же у насъ дадутъ эту свадьбу?» спрашивали...
Скоро ли увидимъ мы ее въ Петербургѣ?...

Въ пріятномъ ожиданіи пестербургскіе жители оставались
до 7-го мая..... Наконецъ, въ бенефисъ г. Бурдина, дали
Свадьбу Кречинскаго, этого пришедшаго къ намъ изъ запад-
но-русскихъ областей фата, умѣющаго втереться во всѣ
знатные дома, безъ всякихъ дѣйствительныхъ правъ на то,
безъ заслугъ, даже безъ состоянія, при помощи двухъ та-
лантовъ, которыми въ исправности владѣютъ такіе господа,
— именно необыкновенной, чуткой смѣтливости и плутов-
ской смѣлости..... Кречинскій (г. Самойловъ) въ душѣ
негодяй, отъявленный плутъ, но при помощи этихъ при-
родныхъ талантовъ (дающихся судьбою всѣмъ этимъ госпо-
дамъ Кречинскимъ) онъ умѣетъ поставить себя вездѣ на
хорошую, даже на высокую, ногу: его считаютъ и бога-
тымъ и образованнымъ и честнымъ, такъ ловко ведетъ онъ
свои дѣла... Не имѣя клочка земли за душой, онъ смѣло
увѣряетъ всѣхъ, что у него помѣстья и въ Могилевской и
въ Симбирской губерніяхъ; а чтобъ еще болѣе увѣрить ме-
нѣе довѣрчивыхъ людей, онъ держитъ при себѣ на-хлѣ-

бахъ нищаго, такого же какъ самъ, негодяя, бѣлаго-разби-
таго Расплюева (г. Бурдина), этого бездомнаго и тупоум-
наго паразита, вѣрящаго въ звѣзду своего патрона и гото-
ваго, по первому слову его, броситься въ огонь и воду...
Этотъ-то паразитъ во всемъ повинуется Кречинскому; со-
дѣйствуетъ его славі, распускаетъ слухъ о его богатствѣ,
играетъ за него въ карты, подмѣшиваетъ колоды; не бывши
шулеромъ, дѣлается имъ по приказанію патрона; терпитъ побои
и боксы отъ другихъ, брани и толчки отъ Кречинскаго и даже
оскорбленія отъ его слуги. Это типъ чисто западно-русскій,
хотя съ великорусскою фамиліей: это тотъ же факторъ бѣ-
лорусскій. Кормите, поите его, дайте ему нѣсколько денегъ
и онъ весь вашъ, тѣломъ и душой... Съ такимъ-то па-
разитомъ Кречинскій дѣйствуетъ въ обществѣ... Всѣ мел-
кія порученія, относящіяся къ блестящей обстановкѣ Кре-
чинскаго въ свѣтѣ, паразитъ исполняетъ, по пачерченному
плану своего повелителя.... А главныя дѣла составляютъ
предметъ геніальнаго плутовства самого патрона. Кречин-
скій благоденствуетъ собой: не совсѣмъ молодъ, но ловокъ,
изворотливъ, находчивъ, элегантенъ, франтъ, чистоплотно-
въ, изящно одѣтъ, походка и приемы смѣлыя, самоувѣренныя;
— краснбай, лицо открытое, бакенбарды *войлокъ*, какъ
выражается честный и благородный *Нелькинъ* (г. Максимовъ):
чего же хотите?... Можетъ правиться молодецкой дѣвушкѣ,
какою была Лидочка (г-жа Владимірова), наивная, моло-
депкая, восторженная провинціальная *барышня*, привезен-
ная въ Москву на показъ женихамъ услужливою тетушкой
(г-жа Громова), которая помѣшала на томъ, чтобъ держать
домъ въ Москвѣ на великосвѣтскую ногу и имѣть сильное
вліяніе на отца Лидочки, Муромскаго (г. Григорьевъ), че-
ловѣка довольно упрямаго, но безхарактернаго и недале-
каго по уму, готоваго сдаться на требованія сестры при со-
дѣйствіи плутней Кречинскаго... Кречинскій счумѣлъ оча-
ровать Лидочку, войти въ душу тетушки; оставалось скло-
нить на свою сторону самого Муромскаго, который не со-
всѣмъ довѣряетъ Кречинскому и считаетъ его игрокомъ....
Но Кречинскій и тутъ нашелся: сообразивъ, что Муромскій
страстно любитъ деревню и сельское хозяйство, толкуетъ
съ нимъ о сельскомъ бытѣ, о скотоводствѣ и даритъ ему
бычка... Бычокъ рѣшилъ дѣло... Муромскій вѣрится богат-
ству Кречинскаго и оскорбляется даже, когда благородный
Нелькинъ, влюбленный въ Лидочку, замѣчаетъ, что Кре-
чинскій игрокъ и въ долгахъ. И такъ все везетъ Кречин-
скому... Назначена чрезъ десять дней свадьба; Кречинскій
торопится со свадьбой; боится, чтобъ не узнали о его плу-
тняхъ и банкротствѣ... А банкротство какъ тутъ, если Кре-
чинскій не успѣетъ успокоить безчисленныхъ своихъ кре-
диторовъ... «Денегъ!»... кричитъ Кречинскій паразиту Рас-
плюеву... «Достать денегъ, какимъ бы то ни было спосо-

бомъ!! Давай проценты, какіе хочешь, только денегъ — всего какихъ нибудь три тысячи»!!... Расплюевъ обѣгаетъ всю Москву и возвращается съ извѣстіемъ, что требуютъ залоговъ... Гдѣ взять ихъ?.. Но умъ Кречинскаго изобрѣтателевъ: недавно онъ обдѣлывалъ для Муромскихъ дорогой солитеръ въ булавку и у него осталась его модель... Надобно выманить булавку невѣсты, заложить ее и — деньги будутъ... Расплюевъ отправляется за булавкой къ невѣстѣ съ букетомъ и съ письмомъ, въ которомъ, подъ предлогомъ какого-то пари, Кречинскій проситъ ее прислать ему солитеръ до вечера... Солитеръ полученъ... Расплюевъ думаетъ, что Кречинскій уѣдетъ съ солитеромъ и пропадетъ... Ничуть не бывало... Кречинскій отправляется къ ростовщику и закладываетъ обманомъ, вмѣсто настоящей булавки, — стразовую модель... Булавка подъ печатью Кречинскаго у ростовщика. Деньги есть, солитеръ тоже налицо. — Остается успокоить кредиторовъ и поспѣшить со свадьбой, чтобъ поскорѣе завладѣть милліономъ, приданнымъ Лидочки. — Все хорошо идетъ... Кречинскій приглашаетъ къ себѣ на вечеръ Муромскихъ, которые въ восторгѣ отъ его квартиры и любезности... Тетушка торжествуетъ... Лидочка напрямикъ говоритъ съ женихомъ о своей любви къ нему... Муромскій спокоенъ на счетъ жениха и считаетъ его достойнымъ и честнымъ человекомъ: Кречинскій съ женщинами сидитъ за столомъ, а Муромскій бесѣдуетъ съ расфрантившимся въ чужомъ платьѣ Расплюевымъ, который то и дѣло путаетъ отвѣты на вопросы Муромскаго о помѣстьяхъ Кречинскаго и своихъ въ Ардатовскомъ уѣздѣ Симбирской губерніи, но его постоянно спасаетъ находчивость патрона, который, бесѣдуя съ невѣстой, въ то же время слѣдитъ за разговоромъ паразита своего, опасаясь, чтобъ тотъ не перевралъ чего нибудь на счетъ его имѣнія... Но въ то время, какъ Кречинскій мечтаетъ о милліонѣ и будущей игрѣ, которую онъ думаетъ задать на славу послѣ женитьбы, влюбленный Нелькинъ узнаетъ о плутняхъ на счетъ солитера и является въ домъ Кречинскаго, чтобъ сообщить о томъ Муромскому... Никто не вѣритъ ему... Кречинскій взбѣшенъ и въ присутствіи всего семейства своей невѣсты обличаетъ клеветника, — вынимаетъ изъ ящика настоящій солитеръ и отдаетъ его Муромскому... Нелькинъ убить такую непостижимую катастрофой... Онъ въ отчаяніи... Отчаяніе его усиливается, когда Муромскій отказывается ему отъ своего дома... Кречинскій торжествуетъ; онъ пользуется своимъ положеніемъ и, по праву оклеветанной невинности, начинаетъ говорить Нелькину дерзости топомъ оскорбленнаго честнаго человека, — гонить Нелькипа вонъ... Но нечистая его совѣсть смущается; онъ угадываетъ, что Нелькинъ отправится къ ростовщику, вскрыетъ запечатанный ящикъ съ подложнымъ солитеромъ и быть бѣдѣ. Кречинскій старается поскорѣе сбить гостей и приказываетъ слугамъ никого не пускать... Но поздно... Раздается звонокъ и является полиція съ ростовщикомъ и Нелькинымъ... Сорвалось!... спокойно говоритъ Кречинскій, при входѣ полицейскихъ... И дѣйствительно всѣ планы его *разорвались*... Отъ окончательнаго позора спасаетъ его добрая Лидочка; она отдаетъ свой солитеръ ростовщику, замѣчая при томъ, что солитеръ обмѣ-

ненъ по ошибкѣ... Но отъ этого не легче Кречинскому... Онъ все-таки потерялъ Лидочку... Муромскіе бѣгутъ изъ его дому, чтобъ спастись отъ сраму и стыда....

Комедию нельзя назвать высоко-художественнымъ произведеніемъ: въ ней нѣтъ идеи; содержаніе ея относится не совсѣмъ къ дѣйствительному русскому быту, оно заимствовано изъ общаго всѣмъ народамъ сценическаго запаса; вся комедія построена на особаго рода сложной интригѣ; въ ней нѣтъ новыхъ типовъ; характеръ Лидочки, тетушки, не вполне выдержаны, даже можно сказать, что характеръ Лидочки слабо очерченъ... Въ комедіи слишкомъ замѣчается недостатокъ женщинъ; отсутствіе женскаго участія въ жизни героя какъ-то дѣлаетъ пустою всю дѣятельность такого человека, какъ Кречинскій...; а вѣдь такой человекъ не можетъ обойтись безъ сильнаго вліянія женщины... Отъ того, жизнь его, какъ игрока, слишкомъ уже непріятна для зрителя... Сцена тетушки съ Муромскимъ слишкомъ длинная и притомъ не совсѣмъ естественна: слишкомъ много шума и крика!! Спокойный и ограниченный Муромскій не можетъ, кажется, такъ *воевать* съ *разбитною* сестрицею. Сцены разговора Кречинскаго съ лакеемъ (г. Фалѣевъ) о долгахъ прачкѣ, извозчику и другимъ — отзываются общими мѣстами... Лакей — подражаніе Гоголевскому Осипу (въ «Ревизорѣ»). Нелькинъ — идеальное лицо: во вредъ вѣроятности, этотъ Нелькинъ знаетъ обо всемъ, что дѣлаетъ Кречинскій; знаетъ, какъ Кречинскій взялъ булавку у невѣсты, знаетъ, какъ онъ заложилъ ее, знаетъ, какъ подмѣнилъ настоящій солитеръ... Уже кстати, могъ бы сказать невѣстѣ, чтобъ она не отдавала булавки Кречинскому: вѣдь Нелькинъ былъ у Муромскихъ въ то время, когда Расплюевъ приходилъ съ букетомъ и письмомъ къ Лидочкѣ. Отъ чего же онъ не сказалъ объ этомъ отцу Лидочки!

Но всѣ эти неестественности и несообразности не даютъ права унижать комедію: увлеченный быстрымъ и оживленнымъ ходомъ дѣйствія, зритель или вовсе не имѣетъ времени замѣчать эти несообразности или, замѣчая, извиняетъ ихъ автору ради того, что онъ часто сообщаютъ сценическому дѣйствію быстроту и живость. — Легкость языка и умѣнье пользоваться лицами и событіями — выдвигаютъ комедию на степень очень занимательной пьесы. Мы видимъ въ комедіи г. Сухово-Кобылина умно-сложную пьесу для занимательнаго и успѣшнаго сценическаго представленія. Авторъ показалъ много знанія въ первомъ своемъ сценическомъ опытѣ: достоинство его знанія состоитъ въ томъ, что онъ не запутался въ довольно сложной интригѣ и всю эту сложность сумѣлъ вдвинуть въ три дѣйствія... Въ пьесѣ — много очень дѣльных, меткихъ и ловкихъ фразъ, въ которыхъ проглядываетъ умное намѣреніе казнить дурную сторону человека, казнить бѣдою, но безъ громкихъ — пустыхъ фразъ...: многія фразы какъ бы выхвачены изъ жизни и производятъ надлежащее дѣйствіе... Вообще *Свадьбу Кречинскаго* — можно смѣло назвать искусно задуманнымъ и счастливо выполненнымъ *сценическимъ представленіемъ*... Кречинскій выпелъ превосходный живой фатъ... Расплюевъ — тоже. Зрители были очень довольны пьесой и отзывы автора были дружные, единогласные... Но автора не было въ театрѣ...

Г. Самойловъ окончательно дополнилъ мысль автора и, если можно такъ выразиться, *доконалъ* Кречинскаго... Соплѣваемся, чтобъ г. Шумскій въ Москвѣ могъ сравниться съ нашимъ Самойловымъ въ роли Кречинскаго... Лишь только явился г. Самойловъ, въ первомъ дѣйствіи, въ домѣ Муромскихъ — всѣ такъ и изумились, увидя предъ собою живую натуру этихъ самоувѣренныхъ, пустыхъ безденежныхъ фатовъ, умѣющихъ какъ-то, съ перваго своего появленія въ обществахъ, обратить на себя общее вниманіе. Г. Самойловъ былъ неподобенъ! Роль Кречинскаго — богатое созданіе генія-артиста!.. Какъ вѣрно онъ держалъ себя въ обществѣ съ тетуской, съ отцомъ Лидочки, съ самой Лидочкой!! Какъ натураленъ въ обращеніи съ своимъ паразитомъ: во всемъ видно творческое созданіе артиста... Но какъ-то былъ г. Самойловъ въ сценѣ мнимо-благороднаго, негодовающаго, по случаю взведенной на него клеветы?? Какое умѣнье угадать положеніе самоувѣреннаго наглеца, понимающаго, какъ должно воспользоваться правомъ своего мнимо-честнаго поведенія... Презрѣніе, гордость, торжество и вмѣстѣ внутреннее сознаніе своей порочности — все это вмѣстѣ отразилось въ фizioноміи г. Самойлова, когда онъ выгонялъ изъ дому Нелькина.... А какъ спокойно и вмѣстѣ величаво произнесъ онъ: «сорвалось!»... Какъ ясно обнаружилъ онъ происхожденіе своего героя, когда, на вопросъ полицейскаго: ваша фамилія? — отвѣтилъ роднымъ акцентомъ героя: «Кричильскій»! Зрители торжествовали, при видѣ чудной, неподражаемой игры г. Самойлова: вызовъ въ продолженіи комедіи, даже въ срединѣ, не было счету...

Роль Нелькина у автора не совсѣмъ замѣтная... Но г. Максимовъ выдвинулъ ее силою своего таланта и оживилъ блѣдный очеркъ этого лица. Въ первомъ дѣйствіи онъ очень вѣрно очерчиваетъ характеры такихъ людей, какъ Кречинскій; съ насмѣшкой, но безъ желчи онъ передаетъ свои мнѣнія о Кречинскомъ. Но особенно хорошъ былъ г. Максимовъ въ сценѣ отчаянія, когда его обвиняютъ въ клеветѣ и отказываютъ отъ входа въ домъ любимаго имъ семейства, гдѣ онъ находилъ отраду въ обществѣ съ Лидочкой... Съ горькимъ упрекомъ онъ жалуется на свою судьбу, на свою неловкость и скорбитъ, что свѣтъ предпочитаетъ бакенбарды *войлокомъ* прямой, честной, но не вертлявой натурѣ... Какъ жалъ, что авторъ не совсѣмъ окончилъ изображеніе лица Нелькина... Г. Максимовъ заслужилъ всеобщее, восторженное-браво: первый выходъ его встрѣченъ былъ даже гораздо восторженнѣе, чѣмъ появленіе г. Самойлова.

Роль Муромскаго исполнена г. Григорьевымъ нѣсколько вяло: болѣе удаченъ былъ онъ въ разговорѣ въ Расплюевымъ. Г-жа Громова, — какъ намъ кажется, преувеличила мысль автора въ роли тетуски, когда эта тетуска и безъ того очерчена авторомъ (хотя не полно) слишкомъ *разманисто* и неестественно?...

Г. Бурдинъ явился въ новой роли. — Оказывается, что талантъ этого артиста разнообразенъ... Послѣ типическихъ купеческихъ его ролей — для насъ большая и очень пріятная новость роль Расплюева... Г. Бурдинъ вполнѣ понималъ этого пищега нахлѣбника, прихлебывателя за чужимъ

столомъ. Жалько, что фигура г. Бурдина не совсѣмъ идетъ къ такому тщедушному и голодному паразиту, какимъ бываетъ вѣчно и вездѣ и всѣми *битые* эти Расплюевы: кажется, Расплюевъ долженъ быть тощій, худой, но *мускулистый*. Правда, авторъ влагасть въ уста Расплюева ту мысль, что онъ здоровъ и, не смотря на побои, тотчасъ опрашивается, какъ только хорошенько покушается... Но правъ ли авторъ?.. Г. Бурдинъ какъ нельзя рельефнѣе *заклеймилъ* своею натуральною игрою этотъ родъ людей: кто выдастъ ихъ когда нибудь въ дѣйствительности, тотъ найдетъ, что г. Бурдинъ *отчеканилъ* ихъ въ лицѣ Расплюева... Г. Бурдинъ переродился въ этой роли.... Откуда взялась у него эта подобострастная угодливость своему патрону, это трусливое, безотвѣтное повиновеніе своему повелителю... Какъ натураленъ онъ былъ, во время обѣщанія Кречинскаго обезпечить его будущность двумя-стами тысячами! Г. Бурдинъ весь превратился въ слухъ и зрѣніе: казалось, онъ хотѣлъ что-то вычитать въ глазахъ его и услышать тайныя помышленія его души... Но во всемъ ему мѣшала его робость... Вообще г. Бурдинъ превосходно исполнилъ свою роль: Расплюевъ — созданіе его таланта; онъ оживилъ это лицо и тѣмъ придавъ болѣе типичности и рельефности мысли автора. Робость, заглупѣлость и вмѣстѣ желаніе рабски благоговѣть предъ патрономъ своимъ, все это вмѣстѣ отражалось въ лицѣ, движеніяхъ и *постановкѣ* г. Бурдина въ продолженіи всей его игры... Онъ былъ самое комическое лицо въ пьесѣ; а Кречинскаго мы считаемъ скорѣе драматическимъ лицомъ... Г. Бурдина вызывали не менѣе г-дъ Самойлова и Максимова.

Роль Лидочки очень шла къ г-жѣ Владиміровой... Въ первомъ дѣйствіи она наивно объясняется съ тетуской о любви своей къ Кречинскому: и нужно замѣтить, наивное объясненіе было неподражаемо-хорошо. Какъ нельзя вѣрнѣе произнесла она слова: «Тетуска! тетуска! тетуска!.... я люблю... люблю...»... Вообще, гдѣ не приходится г-жѣ Владиміровой высказывать сильныя чувства любви, тамъ она на своемъ мѣстѣ, но какъ только дѣло доходитъ до громкихъ восторговъ или страдательныхъ ощущеній глубоко-мыслящей женщины, тамъ не такъ легко управляется съ чувствами эта артистка: въ ея рѣчахъ не всегда отражается истина и натура; можетъ быть оттого, что она слишкомъ молода и не можетъ вѣрно *чувствовать* того, что еще не прочувствовано ею. Въ третьемъ дѣйствіи г-жа Владимірова натуральна была во время обморока и, затѣмъ, наконецъ, при появленіи полицейскихъ, когда она, увлеченная чувствомъ сожалѣнія къ тому, котораго любила, отдаетъ свой булавку ростовщику, только бы спасти Кречинскаго отъ позора... Неровность въ игрѣ г-жи Владиміровой замѣтна была только въ сценѣ объясненія ея съ Нелькинымъ... Но эта неровность выкупается точнымъ исполненіемъ сценъ въ началѣ перваго и подъ конецъ третьяго дѣйствій...

Г-жу Владимірову вызвали нѣсколько разъ вмѣстѣ съ другими артистами и отдѣльно.

Говоря о бенефисѣ г. Бурдина, мы указали только на комедію г-на Сухова-Кобылина, но ничего не замѣтили о двухъ маленькихъ водевиляхъ или фарсахъ (какъ хотите), потому что не хотѣлось оскорбить бенефицианта намекомъ о

пустотѣ такихъ добавочныхъ піесокъ, какими оказались: «Война въ маломъ видѣ, но въ большомъ свѣтѣ», и «Сѣхались, перепутались и разѣхались»....

Въ дивертисментѣ хорошо пѣли г-жа Леонова и г-нъ Булаховъ.....

П. ШПИЛЕВСКІЙ.

ЗАМѢТКИ О КІЕВСКОМЪ ТЕАТРѢ.

(Окончаніе).

Польская драматическая труппа.

Репертуаръ польскихъ театральныхъ піесъ былъ гораздо ограниченнѣе и малочисленнѣе репертуара русскаго. Во все время управленія г. Энгельгардта то есть въ 10 мѣсяцевъ, на сценѣ нашей было поставлено не болѣе 25 польскихъ піесъ, преимущественно комедіи, оперетты и водевили. Двадцать пять этихъ одно-актныхъ піесъ держали чрезвычайно строгую очередь и только водевили «Прежніе грѣшки», «Одинъ часъ супружества» и «Хитрости любви», въ которыхъ хороши г. Янковскій и д-ца Скварская, выходили изъ надлежащей очереди. Выборъ піесъ, благодаря дѣльному режиссеру польской труппы, г. Янковскому, былъ весьма разборчивъ и играемые комедіи и водевили болѣе частью были извѣстныхъ сочинителей, гг. Корженевскіи, Фредра и Ясинскаго, или піесы, переведенныя съ нѣмецкаго. Изъ этого числа было поставлено нѣсколько классическихъ произведеній, а именно: «Жиды», комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, «Праздникъ жатвы», комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ, «Расточитель», комедія въ 6-ти картинахъ, «Дамы и гусары», «Ворожея» и т. п. При постановкѣ подобныхъ піесъ, гдѣ персонажъ польской труппы малъ, нѣкоторые роли занимаютъ актеры и актрисы изъ русской труппы, и тогда выходитъ странная потѣха: актеры часто произносятъ такія слова, которыхъ и сами непонимаютъ. Во всякомъ случаѣ, отдать нужно полную справедливость режиссеру, который раньше піесу не ставитъ на сцену, пока не убѣдится, что она идетъ плавно, хорошо и согласно.

Главное мѣсто въ польскихъ піесахъ занимаетъ г. Янковскій; какъ режиссеръ, онъ всегда на своемъ мѣстѣ. Ампула его разнообразное и трудное, предъ глазами публики онъ является: молодымъ человѣкомъ съ хорошимъ и дурнымъ поведеніемъ; слугою, моралистомъ и пьяницей; господиномъ ревнивымъ и равнодушнымъ; трубочистомъ, поселяниномъ и трактирщикомъ; словомъ на сценѣ нашей онъ переигралъ всѣ характеры, которыми такъ обильна драматическая литература. Главное еще въ немъ достоинство—хорошее знаніе сцены, твердое изученіе ролей и благодарство лѣтъ обхожденію. Я видѣлъ много актеровъ польскихъ, но г. Янковскій превышаетъ всѣхъ. Только одинъ въ немъ недостатокъ, который искоренивши, г. Янковскій много выиграетъ въ глазахъ публики; для большаго комизма, онъ нерѣдко уродуетъ и коверкаетъ свое лицо, наклеивая поддѣльные двухъ верхковые носы, вздутые ватшные щеки и т. п. Неужели этимъ можно возбудить смѣхъ?—Для райка—быть можетъ, а для насъ это странно. Отчего Мартыновъ (петербургскій) выходитъ на сцену безъ всѣхъ накладокъ? Потому что онъ обладаетъ природнымъ комизмомъ и необыкновеннымъ талантомъ.

Такъ какъ піесы польскія болѣею частью состояли изъ трехъ и много четырехъ лицъ, то первыя женскія роли зани-

мала д-ца Скварская, съ довольно пріятнымъ водевильнымъ голоскомъ, она недурно исполняетъ куплеты и небольшіе аріи; одно только жалъ, что поетъ сквозь зубы, такъ что я, постоянный посѣтитель театра, никогда почти не понималъ содержанія куплетовъ, при исполненіи которыхъ до того однообразны у ней жесты въ рукахъ, что музыка еще не начинается играть, а д-ца Скварская уже повертываетъ будто на пружинахъ руки на право или на лѣво, смотря потому, на какомъ мѣстѣ стоитъ на сценѣ ея собесѣдникъ. Не могу умолчать, что она не дурна собой и владѣетъ прекраснымъ органомъ, но только когда говорить въ прозѣ. У ней есть роли, которыя она выдерживаетъ артистически и весьма натурально, какъ на примѣръ въ піесахъ: «Прежніе грѣшки» «Одинъ часъ супружества», «Хитрости любви», «Розовый чертенокъ» и друг.—Д-ца Скварская иногда выступаетъ и въ піесахъ русскихъ, но мой совѣтъ, лучше не играть въ нихъ, не зная хорошо языка; а что можетъ быть несноснѣе, какъ полу-польскій, полу-русскій ломанный языкъ?

Второй комикъ г. Дубруцкій; у него большой талантъ, комизмъ развитъ природный, смѣлость и неприужденность много говорятъ въ его пользу, но онъ обладаетъ осиплымъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ довольно пронзительнымъ непріятнымъ органомъ, что безъ сомнѣнія много вредитъ ему и онъ не можетъ развитъ своего таланта.

Гг. Новацкій и Керманъ, занимаютъ роли молодыхъ франтовъ, любовниковъ и волокитъ. Болѣе о нихъ сказать нечего.

Г-жа Засимовичъ, въ польскихъ піесахъ, занимаетъ то же ампула, что и въ русскихъ,—по съ большимъ успѣхомъ.

Д-ца Котулинская въ балетѣ не дурна, а въ піесахъ говоритъ такъ тихо, что для нея не помѣшало-бы носить съ собою въ театрѣ вмѣсто бипокля—слуховую трубу.

Балетъ.

Труппы какъ драматическія, такъ и балетныя, во время управленія театромъ г. Морисъ-Піона, были гораздо въ лучшемъ состояніи, нежели въ настоящее время, въ особенности балетъ, которымъ занимался самъ г. Морисъ, былъ въ такомъ блистательномъ состояніи, что не только въ провинціи, но и въ столицѣ, могъ-бы занять не послѣднее мѣсто. При антрепренерствѣ г. Энгельгардта, балетъ, во многихъ отношеніяхъ, потерялъ свое значеніе. Въ прежніе годы, новые балеты являлись на сценѣ нашей почти каждый мѣсяцъ; въ настоящемъ году было поставлено только четыре: «Тѣнь», поставленный дирекціей и «Лѣсной царь», «Робертъ-Дьяволъ» и «Любовь и грѣзы», первые два въ бенефисъ г. Мориса, а третій въ пользу Адольфа Мориса (сына). Кромѣ этихъ балетовъ, были повторяемы по нѣскольку разъ слѣдующіе, поставленные на нашей сценѣ изданіемъ г. Мориса-Піона: «Жизель», «Два вора», «Акбаръ» «Мимилли», «Свадьба въ Ойцовѣ», «Стахъ и Зоська» «Мечта художника», «Жатва» «Дѣвушка дурнаго воспитанія» (въ Петербургѣ извѣстенъ подъ названіемъ: «Тщетная предосторожность»), «Кабинетъ механическихъ фигуръ», «Антикваріи», «Волшебная флейта», «Поломонъ и Теона», «Аполлонъ и девять музъ», «Мельопки», «Сонъ», «Театроманъ», «Танцованія», «Розовый геній», «Два статуи», «Танцовщица въ дорогѣ», «Солдаты и рекруты», «Панъ Твардовскій», «Взятіе Магомолги или охранитель флага», «Отъѣздъ Венеры на Олимпъ», «Свиданіе на проселочной дорогѣ» «Адскій плугъ» и «Швейцарская молочница».—Изъ этого можно заключить какъ трудолюбивъ и изобрѣтателенъ Морисъ! Всѣ балеты безъ исключенія были поставлены съ большимъ

вкусомъ и знаніемъ сцены. — Изъ числа упомянутыхъ балетовъ большая половина собственнаго сочиненія Мориса. Чтобы дать хотя небольшое понятіе о балетахъ его сочиненія и обстановкѣ, расскажу содержаніе нѣсколькихъ изъ нихъ.

«Акбаръ, атаманъ морскихъ разбойниковъ». Большой балетъ въ двухъ дѣйствіяхъ. Филодасъ, старій, заслуженный греческій воинъ и богатый вельможа, празднуетъ свадьбу своего сына Фенора съ молодой Гречанкой Клеорой; управитель его замка Арсіасъ, видя, что чрезъ этотъ союзъ онъ можетъ потерять всѣ сокровища, которыми самъ надѣлся воспользоваться послѣ смерти своего господина, принимаетъ мѣры, дабы разрушить этотъ бракъ; для послѣдней цѣли проситъ Акбара, атамана морскихъ разбойниковъ, чтобы онъ овладѣлъ островомъ и похитилъ Клеору. Акбаръ, получивъ значительную сумму, принимаетъ его предложеніе. Во время самаго разгара увеселеній и танцевъ даютъ знать Филодасу, что шайка разбойниковъ, подъ предводительствомъ Акбара, ворвалась въ его замокъ. Начинается сраженіе между пиратами и Греками. Побѣда остается на сторонѣ пиратовъ; они похищаютъ Клеору съ ея подругами и увозятъ на лодкѣ. Акбаръ скрывается за вершинами горъ. Всѣ въ ужасномъ смятеніи.

Акбаръ вмѣстѣ съ невольницами возвращается въ свой притонъ на турецкій островъ. Кабулъ, первый любимецъ стараго кади, увидѣвъ невольницъ, предлагаетъ атаману продать всѣхъ женщинъ его господину, старому кади. Акбаръ принимаетъ предложеніе и приказываетъ явиться къ нему Клеорѣ и всѣмъ женщинамъ.

Вскорѣ приходитъ старикъ кади; пораженный красотой невольницъ, покупаетъ ихъ у Акбара за 75,000 секиновъ, которые тотчасъ выдаетъ Кабулу. Клеора, стараясь завлечь стараго кади, уговариваетъ своихъ подругъ, дабы танцами развеселить новаго господина и тѣмъ получить его расположеніе. Невольницы составляютъ дивертисментъ изъ національных греческихъ танцевъ, въ которомъ Клеора исполняетъ болеро и еще два разнохарактерныхъ танца: англійскій и италіанскій. Кади въ такомъ восторгѣ, такъ восхищенъ ея граціей и легкостью, что обѣщаетъ исполнить все, чего бы она отъ него ни потребовала. Клеора, объявляетъ, что она замужемъ и проситъ у него свободы. Старій Турокъ съ презрѣніемъ и прощесской улыбкой принялъ ея просьбу. Несчастная Гречанка, пораженная его хладнокровіемъ, вырываетъ изъ-за пояса Акбара кинжалъ, хочетъ поразить себя, но въ это время слышитъ въ отдаленіи стукъ оружія, пушечная пальба и взрывъ Акбарова экипажа. Атаманъ съ малочисленнымъ войскомъ стремится на поле битвы. Кади, видя свое положеніе, предлагаетъ невольницамъ скрыться въ его замокъ; но онѣ не соглашаются и разбѣгаются въ разные стороны. Въ отдаленіи показываются разбойники, преслѣдуемые Греками, которыми предводительствуютъ Филодасъ и Фенаръ. Греки одерживаютъ побѣду и убиваютъ Акбара и Клеору въ объятіяхъ мужа; картина освѣщена заревомъ пожара.

«Стахъ и Зоська. Сговоръ къ свадьбѣ въ Ойцовѣ». Стахъ, сынъ стараго поселенца, Лаврентія, влюбленъ въ Зоську, дочь арендаторши Маргариты. Маргарита влюблена въ Лаврентія и имѣетъ въ виду выйти за него замужъ. Однажды старая арендаторша замѣтила на деревѣ Стаха, который заглядывалъ въ окно къ ея дочери; принимая его за Лаврентія, дѣлаетъ ему выговоры, что онъ, объяснившись ей въ любви, любитъ ея дочь. Поселянинъ, ничего не понимая, старается оправдать себя. Мать, видя что изъ-за любви ея дочери и Стаха, можетъ потерять жениха, не позволяетъ имъ видѣться,

а дочери участвовать въ праздничныхъ танцахъ. Деревенскій органистъ обѣщаетъ Стаху, что съ крестьянами вымолитъ, ему у Маргариты позволеніе жениться на дочери. Но всѣ старанія напрасны; мать, желая сама выйти замужъ, не даетъ согласія на этотъ бракъ и дабы разрушить союзъ, забираетъ дочь свою на замокъ. Стахъ, узнавъ объ этомъ, взлѣзаетъ на дерево, которое возлѣ окна Зоськи и любовничаетъ съ нею. На скамейкѣ подъ вѣтвистымъ каштаномъ располагается Лаврентій съ Маргаритой и пускаются тоже въ любовности, не замѣчая, что Стахъ на деревѣ все слышитъ и видитъ. Стахъ, желая поцѣловать руку сидящей на окнѣ Зоськи, напрягается и становится на сухую вѣтвь, которая переламывается и молодой любовникъ падаетъ на шею отцу. Всѣ въ комическомъ положеніи, не зная, какъ оправдать себя; въ это самое время приходитъ органистъ съ крестьянами, и мать соединяетъ свою дочь со Стахомъ. Начинаются увеселенія и краковскіе танцы.

«Мимали». Ричардъ, богатый владѣтель, назначилъ дочь свою Мимали сыну стараго друга, молодому юнкеру Юклу. Молодые люди питали другъ къ другу взаимность, которую скрывали отъ своихъ родителей, полагая, что они не будутъ согласны на этотъ бракъ. Наконецъ Юклу рѣшился просить у стараго отца руку дочери; Ричардъ, который давно понималъ ихъ взаимную любовь, въ наказаніе, что ее скрывали отъ отца, не соглашается. Страстно любящій Юклу, будучи не въ состояніи перенести разлуки съ своей любимницей, съ отчаяніемъ поступаетъ въ военную службу. Ричардъ, замѣтя грусть и скорбь Мимали, созываетъ деревенскихъ крестьянъ и нотариуса, дабы окончить свадебный контрактъ; ожидаютъ только жениха, но каково отчаяніе бѣдной невѣсты и родителей, когда узнаютъ, что Юклу поступилъ въ войско! Отецъ теряетъ чувства; Мимали, пораженная этимъ пѣвѣстіемъ, не узнаетъ окружающихъ ее и падаетъ безъ чувствъ.... Наконецъ мало по малу приходитъ въ себя, съ восторгомъ беретъ свадебный контрактъ и убѣгается.... Никто не въ состояніи былъ удержать ее!...

Всѣ стараются утѣшить и успокоить бѣднаго отца; Юклу, одѣтый въ военный мундиръ, приходитъ проститься съ родными и знакомыми предъ тѣмъ, какъ выступить въ походъ. Въ это время за сценой слышенъ барабанный бой, предшественникъ похода; Юклу не слышитъ.... онъ въ отчаяніи падаетъ въ объятія отца и прижимаетъ къ своей груди; солдаты входятъ и ищутъ дезертира; они вырываютъ его изъ объятій отца и хотятъ взять съ собою; но въ это время является на мосту, между высокими скалами, Мимали, которая показываетъ бумагу. Изнеможенная, блѣдная, она подходитъ къ солдатамъ, падаетъ на колѣна и отдаетъ имъ бумагу, которая содержала въ себѣ свободу ея любовника и они соединили судьбу свою на вѣки.

Сколько прекрасныхъ и эффектныхъ сценъ въ этихъ и другихъ балетахъ какъ напр. «Полемонъ и Теона», «Антикварій», «Розовый Геній или Фернандо и Лаура» и пр.; какая интересная завязка каждаго изъ нихъ. Къ этому присовокупить слѣдуетъ, что обстановка декораций, машинъ, была всегда удовлетворительная. Костюмы на постановку новыхъ балетовъ были вновь построены по рисункамъ варшавскимъ. На новые балеты, какъ «Тѣнь», «Панъ Твардовскій» и другіе музыку писалъ даровитый Марцелій Яенискій, студентъ Кіевскаго Университета Св. Владиміра. Въ его сочиненіяхъ много прекраснаго, музыка до того выразительна для мимики, что невольно забываешь ся... и зрителю совершенно кажется, что на сценѣ разговариваютъ. Г. М. Ясинскій большую услугу оказалъ нашему ба-

лету и театру и мы много обязаны ему за трудъ, который былъ исполненъ съ знаніемъ дѣла. Въ сочиненіяхъ его, преисполненныхъ меланхоліи, замѣтенъ большой талантъ и знаніе музыки. Другой даровитый кievскій композиторъ, г. Коцитинскій, но онъ для нашего театра только арранжировалъ для оркестра хорошенькій аккомпаниментъ на любимую малоросскую арію: «Гандзя Цяля, молодычка», которая была болѣе тридцати разъ пропѣта въ антрактахъ и дивертисментахъ Скварской. За эту музыку много мы благодарны г. Коцитинскому.

Дѣвица Тереза Риза, первая танцовщица придворнаго Вѣнскаго театра. По этому громкому титулу, легко догадаться, что первое амплуа въ балетахъ занимала Риза, и дѣйствительно она танцуетъ прелестно; артистка еще не успѣетъ выдвинуть изъ-за кулисы своей чрезвычайно граціозной и миленкой ножки, какъ ужъ громкіе аплодисменты и «браво» потрясаютъ залу и долго не даютъ начать артисткѣ... единодушный аплодисментъ заглушаетъ музыку и д-ца Риза долго стоитъ въ оцѣпененіи, не зная, какимъ реверансомъ остановить громкій аплодисментъ публики. Всѣ роли выдерживаются ею съ искусствомъ, она обладаетъ прекрасной манерой, выразительной мимикой, легкостью, граціей, силой и чувствомъ. Природа надѣлила ее хорошенькой ножкой, миленкой таліей, станомъ, веѣмъ... въ одномъ отказала: въ личикѣ, но при ея талантѣ, когда видишь ее въ легкой «Жизели», полуумной «Мимилли» или игровой «Бланшеты», забываешь все, и она кажется мила, хороша какъ Венера, и легка какъ Цери!... Въ исполненіи ея ролей, есть много чувства, души и выраженія! Не говоря о аплодисментахъ, браво и безчисленныхъ вызовахъ, публика неоднократно осыпала ее дорогими букетами. Д-ца Риза гостила у насъ въ Кіевѣ съ 1851 по 1 января настоящаго года. Нѣтъ сомнѣнія, что мы далѣе-бы наслаждались ея отчетливыми танцами, еслибъ былъ антрепренеромъ Морисъ; а г. Энгельгардтъ, какъ слышно, рассчитался съ нею, и она теперь уѣзжаетъ изъ Кіева, предполагая посѣтить Москву; отъ души желаю ей хорошихъ успѣховъ и завидую москвичамъ, которые увидятъ нашу талантливую, любимую публикой артистку. — Подобно г-жѣ Риза и многія другія послѣдовали ея примѣру: скажемъ о д-цахъ Царевой, Климовской и Станкевичъ, которыя оставили Кіевскій балетъ по неизвѣстнымъ для насъ причинамъ.

Д-ца Котулинская, за отсутствіемъ Ризы, заняла ея мѣсто, но далеко не съ той граціей и легкостью, которыми такъ богата Риза. Не думаю, чтобъ послѣ ея она рѣшилась выступить въ роляхъ Жизели, Маріи «Тѣнь» и друг.: это мы можемъ заключить изъ того, что съ отсутствіемъ Ризы, эти балеты у насъ играны не были до закрытія театра предъ великимъ постомъ. Д-ца Котулинская имѣетъ весьма неграціозныя ноги, всегда на сценѣ самодовольно улыбается, и это есть причина, что въ публикѣ мнѣніе двойное: одна половина аплодируетъ и кричитъ браво, другая шикаетъ. Одни вызываютъ, другіе кричатъ: тсс... не надо! къ неграціознымъ ногамъ д-цы Котулинской тоже падаютъ букеты, но только не изъ креселъ, а изъ-закулисы, какъ это однажды случилось и по справкѣ оказалось, что букетъ былъ брошенъ самимъ содержателемъ. — По моему мнѣнію, юная и еще неусовершенствованная танцовка д-ца Новаковская, прибывшая изъ Варшавы, танцуетъ гораздо легче и граціознѣе, мимика въ ней выразительнѣе, она сложена собой прекрасно, фигура, ножка и талія весьма хороши. Судя по ея дебюту въ роли Зоськи «Свадьба въ Ойцовѣ», у ней замѣтенъ большой талантъ, для развитія котораго необходимы усовершенствованія и занятія. Трудитесь, за-

ймайтесь, юная артистка, и не прельщайтесь вызовами и аплодисментами, которые часто губятъ талантъ.

Д-цы Чижевская, Иванова, Пруцъ, Детманъ, Васильчикова и много другихъ съ успѣхомъ исполняютъ нѣкоторые танцы въ дивертисментахъ. Д-ца Детманъ мило танцуетъ «Венгерку». Иванова недурно въ *Pas de deux Kozak*. Чижевская въ *Solo Mazur* и Пруцъ въ кордебалетѣ, который вмѣстѣ съ выше упомянутыми простирается до двадцати особъ.

Г. Новацкій играетъ преимущественно роли молодыхъ любовниковъ и весьма хорошо. Въ его танцахъ видны легкость, плавность, чистота *pas* и пируэтовъ, въ обращеніяхъ весьма пѣженъ, танцуетъ съ жизнію и быстротой, въ особенности *pas de deux Kozak* и *pas de quatre* «Любовь и презы», эти два танца онъ исполняетъ какъ артистъ.

Г. Дибольдъ — весьма посредственный, но вмѣстѣ съ тѣмъ самонадѣянный и чрезвычайно занятый своими волосами танцоръ. Мимика въ немъ безъ выраженія, танцуетъ безъ такта и часто *Pas* выдѣлываетъ гораздо позже или раньше музыкальнаго такта.

Г-жа Засимовичъ... и въ балетахъ г-жа Засимовичъ! тоже участвуетъ въ роляхъ съ уродливыми и запрещенными физиономіями, иногда танцуетъ, но это бываетъ въ общей мазуркѣ, краковякѣ, карикатурномъ галопѣ и китайскомъ танцѣ — настоящая китайчанка!..

Излишнимъ считаю говорить о ветеранѣ нашего балета, г. Морисѣ-Піонѣ, который, бывъ директоромъ Варшавскаго театра, безъ сомнѣнія на нашей сценѣ занималъ не послѣднее мѣсто. Остается мнѣ сказать о двухъ сыновьяхъ его, обладающихъ всеми физическими достоинствами при обширномъ талантѣ.

Г. Адольфъ, молодой человекъ, съ большимъ талантомъ; онъ любимецъ публики, также какъ и братъ его Владиславъ; любя танцы, они стараются своимъ трудомъ и познаніями оправдать довѣренность публики, которая принимаетъ ихъ съ громкими аплодисментами и неоднократными вызовами. Первый изъ нихъ занимаетъ амплуа любовниковъ въ драматическихъ и комическихъ балетахъ. — Второй, кромѣ ролей драматическихъ, играетъ и комическіе, у него комизмъ развитъ чрезвычайно-обильно, мнѣ кажется, что онъ въ состояніи раземѣшить самага серіознаго человека, даже ипохондрика. Въ драматическихъ роляхъ, его нельзя узнать: онъ серіезенъ, надмененъ, гордъ, хитеръ. Какъ у него превосходно изображается характеръ Бертрама «Робертъ-Дьяволъ», въ которомъ лице его выражаетъ коварство, хитрость и вмѣстѣ съ тѣмъ угрызеніе совѣсти!.. Сколько комизма въ роляхъ: Маргарита (Волшебная флейта), Ретулярдо (Антикварій) и друг. Нельзя равнодушно смотрѣть на лице его вытягивающееся и стягивающееся будто изъ резины. Гибкость въ его членахъ пѣвѣроятная, легкость въ прыжкахъ удивительная. Танцы онъ исполняетъ преимущественно комическіе и вездѣ хорошо. Мазурку и краковякъ танцуетъ съ жизнію, душой и энергіей; въ этихъ танцахъ видно, какъ всѣ члены въ движеніи и кровь пробѣгаетъ по его жиламъ. Г. Адольфъ въ танцахъ весьма легокъ, силенъ, граціозенъ, съ пріятной манерой и выразительной мимикой; многіе сравниваютъ его съ петербургскимъ Перро и удостоверяютъ, что онъ вмѣстѣ съ нимъ не будетъ ниже его. — Всѣ трудные танцы Ризы были исполняемы только съ Адольфомъ и дѣйствительно, для своего таланта она не могла избрать другаго. Нѣтъ сомнѣнія, что г. Морисъ могъ-бы засту-

пить его мѣсто, но онъ ужъ устарѣлъ и танцуетъ рѣдко, хотя въ исполняемыхъ имъ танцахъ никто не скажетъ, что онъ шестилетний-лѣтній старикъ, но все-же для него тягостно, тѣмъ болѣе, что онъ учитъ всѣхъ и на немъ лежитъ великая обязанность.

Заключу мой обзоръ послѣднимъ спектаклемъ, 27 февраля, для закрытія театра предъ великимъ постомъ.—Это былъ бенефисъ г. Мориса. Давали:

Въ первый разъ: «Робертъ-Дьяволъ». Большой фантастическій балетъ въ четырехъ картинахъ, поставленный на здѣшней сценѣ бывшимъ директоромъ варшавскаго балета г. Морисомъ-Піонъ. Сюжетъ взятъ изъ извѣстной оперы Мейербера. Музыка для этого балета аранжирована для оркестра по партиціи Мейербера, г. Марциліемъ Ясинскимъ, а для перваго дѣйствія вновь имъ написана. Всѣ новые танцы вновь сочинены г. Морисомъ-Піонъ. Новыя декораціи, представляющія: адъ, пейзажъ, кладбище ночью съ видомъ часовни и древняго аббатства, вновь написаны по парижскимъ рисункамъ г. Фохтомъ. Новыя костюмы по парижскимъ образцамъ. Весь механизмъ сцены устроенъ г-мъ Лавровымъ.

Не взирая на повышеніе цѣнъ мѣстамъ, театръ былъ полонъ, что называется съ верху до низу. Предъ балетомъ, труппой польскихъ актеровъ, представленъ былъ водевилъ «Талисманъ», или лучше сказать «Невидимка», по крайней мѣрѣ на русскомъ языкѣ онъ извѣстенъ подъ этимъ заглавіемъ.—Лица, участвующіе въ этомъ водевилѣ, всѣ безъ исключенія были на своемъ мѣстѣ. «Робертъ-Дьяволъ» это классическое, требующее блистательныхъ декорацій и костюмовъ произведеніе Мейербера, было поставлено на сценѣ нашей роскошно, декораціи и костюмы были всѣ новые и весьма богатые; словомъ, обстановка этого балета была для провинціи гораздо богаче, чѣмъ слѣдуетъ. Мы не знаемъ и опредѣлить трудно, изъ какихъ суммъ на нашей сценѣ рѣшился г. Морисъ поставить этотъ трудный и требующій большихъ средствъ балетъ. Сборы театра, при усиленной цѣнѣ, не выше 600 руб. серебромъ, а постановка подобнаго балета требуетъ средствъ гораздо болѣешихъ. За балетъ мы приносимъ истинную благодарность г. Морису, но отъ души сожалѣемъ, если онъ не вознаградилъ своихъ издержекъ и добросовѣстнаго труда. Вотъ бѣглый очеркъ нашего Кіевского театра, исторія котораго начинается съ 1606 года и вскорѣ будетъ запесена мною на страницы «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника», давно необходимаго въ нашемъ обширномъ отечествѣ. *)

Любитель театра
АЛЬФРЕДЪ ФОНЪ - ЮНКЪ.

Кіевъ,
11-го Марта 1856 г.

*) Притомляясь запечатать мою статью въ конвертъ, чтобы отправить въ редакцію, получаю весьма непріятное извѣстіе и заключаю рецензію мою некрологомъ. Любимецъ кіевск. ой публики, Владиславъ Піонъ, на 24-мъ году своей жизни умеръ, послѣ трехдневной болѣзни марта 10-го дня 1856 года. Біографію молодого артиста, общаваго такъ много въ будущемъ, сообщу при первой возможности, послѣ получения надлежащихъ свѣдѣній отъ старика-отца, потерявшаго, можно сказать, правую руку со смертію своего сына.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ.

Имя Штрауса пользуется въ Европѣ громкою извѣстностію: не удивительно, что меломаны наши съ нетерпѣніемъ ожидали его пріѣзда. Всѣмъ интересно было послушать вальсы, кадрили и польки пылѣющаго представителя балльной музыки; и вотъ 6 мая (въ воскресенье) толпа любопытныхъ помчалась по Царскосельской желѣзной дорогѣ въ Павловскій вокзалъ. Какъ бы на зло поѣздъ продолжался дольше обыкновеннаго, погода переѣжилась, нетерпѣніе еще замѣтнѣе отразилось на лицахъ, наполняющихъ безчисленный рядъ вагоновъ... Наконецъ, къ всеобщей радости, поѣздъ остановился, и всѣ устремились въ вокзалъ. Я, желая отдать отчетъ нашимъ читателямъ, послѣдовалъ за толпой, но... опять неудача, залъ былъ уже биткомъ наполненъ успѣвшими пріѣхать въ Павловскъ ранѣе. При всѣхъ нашихъ усиліяхъ, мы не могли отыскать себѣ мѣстечка. Шумъ непомѣрный; увы... надежды мои не сбылись; простите, добрыя читательницы, но сегодня ничего не могу вамъ сообщить. Я рѣшительно ничего не слышалъ и могу вамъ только сказать, что видѣлъ Штрауса; но конечно этого мало, и потому надѣюсь въ другой разъ быть посчастливѣе. Я замѣтилъ только одно: г. Штраусъ дирижируетъ съ большимъ воодушевленіемъ, мнѣ показалось даже, что у него уже слишкомъ много огня. Судя по восторженнымъ крикамъ присутствующихъ, можно бы заключить, что Штраусъ мастеръ своего дѣла, что составленный имъ оркестръ превосходный—но слышать нечего. Штраусъ пріѣхалъ къ намъ на все лѣто, значитъ еще успѣю о немъ побесѣдовать съ нашими читателями.

Слѣдуетъ ожидать, что въ пылѣющемъ сезонѣ музыкальныя бібліотеки нашихъ прелестныхъ читательницъ наполнятся произведеніями Штрауса, а потому спѣшу сообщить, что:

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

БИТНИРА,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Петропавловской церкви, продаются всѣ композіціи этого извѣстнаго капельмейстера; нѣкоторыя изъ нихъ были уже исполнены въ Павловскомъ вокзалѣ. Упоминаю о тѣхъ, которыя удалось мнѣ просмотрѣть:

Juristen-Ball-Tänze, вальсъ	Цѣна 85 к.
Gedanken auf den Alpen, то же	85 —
Le papillon-polka-mazurka	40 —
Armen-Ball-polka	50 —
Marie-Taglioni-polka	40 —
Sans-souci-polka	50 —

Мнѣ въ особенности понравились Juristen-Ball-Tänze и Sans-souci-polka. Такъ и вызываютъ къ танцамъ.

М. Р.

Редакторъ М. РАППОРТЪ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

БОЛЬШАЯ СОНАТА НА ФОРТЕПИАНО,

СОЧИНЕНІЕ

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПІАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

(Цѣна 2 р. с.)

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

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

Вышла въ свѣтъ: Его же: Новая фантазія на мотивы изъ оперы

ТРУЗАДУРЪ.

(Цѣна 2 р. с.)

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

ФОРТЕПИАННАЯ ФАБРИКА

М. ВЕКА,

на Васильевскомъ Острову въ 4-й линіи, въ домѣ купца Буха № 32. Депо у Полицейскаго моста, въ Домѣ Голландской церкви въ 1-мъ этажѣ, входъ съ Мойки.

ПРЕЙСЪ-КУРАНТЬ.

РОЯЛЬ.

	Рубли	Упаковка.
7 октавъ палисандроваго дерева . . .	550.	15.
— орѣховаго дерева	500.	
— краснаго дерева	450.	

ПІАНИНО.

7 октавъ палисандроваго дерева . . .	350.	12.
— орѣховаго дерева	325.	
— краснаго дерева	300.	

ФОРТЕПИАНО.

6 ³ / ₄ октавъ палисандроваго дерева . . .	240.	10.
— орѣховаго дерева	330.	
— краснаго дерева	220.	

За прочность инструмента ручаются. Заказы будутъ исполняемы съ точностію, на упаковку и доставку будетъ обращено особое вниманіе.

ВЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

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

Explosions-Polka op. 43.	30
Scherz-Polka. op. 72	30
Warschauer-Polka. op. 84	30
Hermann-Polka. op. 91	40
Vivat-Quadrille. op. 103.	60
Blumensfest-Polka. op. 111.	30
Melodien-Quadrille. op. 112	60
Annen-Polka. op. 117.	30
Freuden-Gruss-Polka. op. 127	30
Aesculap-Polka op. 130	30
Wiedersehen-Polka. op. 142	30
La Viennoise. Polka-Mazurka. op. 144.	40
Bürger-Ball-Polka. op. 145.	40
Novellen-Walzer. op. 146	85
Musen-Polka. op. 147	40
Schall-Wellen-Walzer. op. 148	85
Erzherzog Wilhelm-Marsch. op. 149	40
Ballg'schichten. Walzer. op. 150	85
Elisen-Eolka. op. 151.	40
Carneval-Spektakel-Quadrille. op. 152	60
Nordstern-Quadrille. op. 153	60
Myrthien-Kränze. Walzer. op. 154	86
Haute Volée-Polka. op. 155	40
Napoleon-Marsch. op. 156	40
Nachtfalter. Walzer. op. 157	85
Alliance-Marsch. op. 158.	40
Schnellpost-Polka. op. 159	50
Ella-Polka. op. 160	50
Panacca-Klänge. Walzer. op. 161	85
Sonvenir-Polka. op. 162	40
Glossen. Walzer. op. 163	85
Sirenen. Walzer. op. 164	85
Aurora-Polka. op. 165	40
Handels-Elite-Quadrille. op. 166	60
Man Lebt nur einmal. Walzer. op. 167	85
Leopoldstädter-Polka. op. 168	50
Bijouterie-Quadrille. op. 169	60
Nachtveilchen. Polka-Mazurka. op. 170	40
Freuden-Salven. Walzer. op. 171	85
Erhöhte Pulse. Walzer. op. 175	84

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