

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 23.

10 ЮНЯ 1856.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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

Содержаніе: О музыкальномъ творествѣ Моцарта. (К. Званцова). — Иностраннѣй вѣстникъ. — Биографическій очеркъ: Теодоръ Делеръ. — Критическія замѣтки (В. С.). — Петербургскій вѣстникъ. — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи. — Неудачная мѣсть (А. Сѣрова).

О МУЗЫКАЛЬНОМЪ ТВОРЧЕСТВѢ МОЦАРТА.

Письмо Моцарта къ барону Ф.

Слѣдующее письмо Моцарта, не вошедшее въ составъ извѣстнаго сочиненія Ниссена, напечатано въ брошюрѣ Г. А. Шлоссера Wolfgang Amad. Mozart, etc. Prag, 1828. Шлоссеръ не сомнѣвается въ подлинности этого важнаго документа и относитъ его къ 1790 году (?).

«Возвращаю вамъ, милый и добрейшій баронъ, ваши партитуры. Если найдете въ нихъ перечеркнутыхъ мѣстъ болѣе чѣмъ ноть, вы это объясните себѣ, прочитавъ слѣдующее.

«Идеи въ вашей симфоніи мнѣ понравились; но все сочиненіе мало произведетъ эффекта. Въ немъ препорядочная куча идей, но всѣ онѣ слышатся порознь. Еслибы я полагалъ, что вы въ состояніи взбѣситься на меня, то во сто разъ лучше молчалъ бы или не говорилъ съ вами чисто-сердечно. Однако не унывайте: такъ бываетъ со всѣми, которые съ молоду не кряхтѣли подъ розгою и вычурами сварливаго наставника, но все-таки воображаютъ, будто при нѣкоторомъ дарованіи отъ природы и при любви къ искусству могутъ сладить съ композиціею. И дѣйствительно: многимъ удается произвести кое-что сносное, но это по болѣе части — двѣ, три краденныя мысли, по недостатку собственныхъ. У иныхъ есть пожалуй и идеи, но они не умѣютъ ни понять ихъ вѣрно, ни выразить. И къ подобнымъ людямъ принадлежите вы. Во имя Св. Цециліи умоляю васъ! не сердитесь на меня. Въ вашей темѣ есть прекрасный напѣвъ, и моя Френцель часто должна повторять ее. Зачѣмъ вы не у насъ? — послушали бы да поглядѣли. Минуетъ въ квартетѣ вовсе не дурень—до мѣста, которое

я отмѣтилъ; но кода произведетъ болѣе шуму, чѣмъ впечатлѣнія. Sapienti sat и также nihil sapienti. Последнее слово я отношу къ себѣ, потому что по смыслу долго толковать обо всемъ этомъ. Нашъ братъ лучше самъ примется за работу.

«Отъ радости я по крайней мѣрѣ сто разъ поцѣловалъ ваше письмо. Но вамъ не слѣдовало бы столько хвалить меня. Слышать, пожалуй, я могу еще, когда мнѣ льстятъ: вѣдь наконецъ ко всему привыкнешь; но читать подобныя вещи я не люблю. Вы, добрые люди, дѣлаете изъ меня слишкомъ, слишкомъ много важности. Ни я, ни всѣ мои композиціи того не стоимъ.

«Однако, милый баронъ, что прикажете мнѣ сказать па вашъ подарокъ? Онъ подоспѣлъ въ самое время, какъ въ темную ночь звѣзда, или какъ цвѣтокъ зимою, или какъ стаканчикъ мадеры, когда желудокъ засоренъ, или какъ..... что еще? Допишите хоть сами, что по вашему мнѣнію можно было бы еще прибавить!—Богу одному извѣстно, до какой степени я нуждаюсь въ содержаніи себя; да и Констанціи не голодать-же.

«Желалъ бы я знать: кто вамъ сказалъ, будто я лѣплюсь? — Дайте ему пожалуста отъ меня—вѣдь барону все дозволено—хорошія двѣ оплеухи. Я отъ всей души согласился бы работать, не подымаясь съ мѣста, еслибы только мнѣ давали сочинять, что я могу и хочу, и что возвышало бы меня въ моемъ собственномъ мнѣніи. Три недѣли тому назадъ я написалъ симфонію, а съ завтрашнюю почтою предлагаю гофмейстеру три фортепіаннныя квартета, если ему угодно будетъ заплатить за нихъ.

«О! будь я богатый баринъ, я сказалъ бы: «Моцартъ, теперь изволь писать для меня, но только то, что тебѣ самому вздумается, и такъ хорошо, какъ ты написать въ состояніи. Не получишь ни гроша, пока не принесешь какого-либо сочиненія; зато я покупаю у тебя всѣ рукописи, и тебѣ не зачѣмъ будетъ таскать ихъ по рынку, словно торговкѣ».... О Боже! какъ грустно и досадно бываетъ въ мірѣ глядѣть на вещи, которыя могли бы и должны были бы иначе. Вѣрьте: такъ все на самомъ дѣлѣ, какъ я вамъ говорю; злымъ же и глупымъ людямъ не вѣрьте ни въ чемъ. По мнѣ, пожалуй, пусть себѣ все идетъ alla casa del diavolo.

«Теперь я принимаюсь за самую трудную статью вашего

письма, которую мнѣ желательно было бы совсѣмъ оставить безъ вниманія, потому что въ подобныхъ случаяхъ мое перо отказывается. Однако попробую дать отвѣтъ, хотя бы мое мнѣніе васъ разсѣлило. Вамъ угодно знать, что я дѣлаю, когда сочиняю что-либо хорошее и сильное?—Вотъ вамъ, пожалуй, и объясненіе; но лучшаго отъ меня не ждите.

«Когда я въ духѣ и своей тарелкѣ, когда я ѣду въ экипажѣ или гулю пѣшкомъ послѣ хорошаго обѣда, или когда лежу въ постели и не могу заснуть, тогда валять ко мнѣ идеи—откуда и какъ? я вамъ сказать не въ силахъ. Которыя мнѣ правятся, тѣ я удерживаю въ памяти; иногда (о чемъ мнѣ другіе не разъ уже говорили) напѣваю ихъ въ полъ-голоса. Схвативъ ихъ однажды за воротъ, мнѣ удается мало по малу вымѣнить изъ всего этого тѣста кулебяку по правиламъ контрапункта, по натурѣ и свойству каждаго инструмента. Это приводитъ меня въ восторгъ. Если мнѣ не помѣшаютъ, мои идеи растутъ, развиваются, становятся все яснѣе, и такимъ образомъ въ моей головѣ готова вся композиція, до того, что какъ ни была бы она велика и важна, я обзрѣваю ее въ духѣ однимъ взоромъ, на подобіе какой-нибудь прекрасной картины или хорошенькой женщины. Я слышу въ моемъ воображеніи всю піесу вдругъ, а не постепенно, какъ ее потомъ уже исполняютъ и слушаютъ. Тутъ-то для меня настоящій пиръ! Процессъ создаванія и отдѣлки совершается во мнѣ, какъ сладкій сонъ. Но способность слышать все это разомъ—вотъ мое лучшее наслажденіе! Что мнѣ разъ удастся удержать такимъ образомъ, того уже я не забуду; и вотъ въ чемъ заключается самое высшее дарованіе, которымъ Богъ надѣлилъ меня.

«Потомъ, принявшись за бумагу, я только выгружаю изъ мозгового ящика, что попало туда вслѣдствіе описаннаго процесса. Такъ какъ въ головѣ уже все готово, то пишется какъ по маслу. Не смотря ни на шумъ, ни на разговоры вокругъ меня, я пишу безъ затрудненія, и работая, могу разговаривать о гусяхъ и курахъ.

«Если же вы меня спросите, по чему всѣ мои сочиненія носятъ на себѣ свойственный имъ Моцартовскій отпечатокъ и ни въ чемъ не похожи на композиціи другихъ музыкантовъ, то я могу вамъ только возразить: зачѣмъ-де мой носъ въ изгибахъ и въ длинѣ своей настоящей Моцартовскій носъ, и отличается отъ всѣхъ другихъ?—Я не ищу оригинальности, но и не въ состояніи опредѣлить ее точнѣе. Въ самомъ дѣлѣ, странно было бы, еслибы люди, изъ которыхъ у каждаго своя физіономія, также и внутренно не различались между собою. Я по крайней мѣрѣ увѣренъ, что не обязанъ себѣ ни внутренней физіономіею, ни наружною.

«Теперь, мой милый другъ, прошу васъ слезно: оставьте меня навсегда въ покоѣ и будьте увѣрены, единственная причина этой просьбы—моя неспособность вести рѣчь еще далѣе о подобномъ предметѣ. Вы изъ ученыхъ, и едва представите себѣ, какого труда мнѣ стоило говорить съ вами. Другому я не отвѣтилъ бы ни слова, а про себя подумалъ бы: ладно! толкуй по субботамъ!...

Во время моего пребыванія въ Дрезденѣ не произошло ничего особеннаго. Этимъ господамъ кажется, будто у нихъ

все отлично, потому что прежде было кое-что изрядное. Исключая двухъ, трехъ порядочныхъ людей, они обо мнѣ только и слышали, что я въ Парижѣ и Лондонѣ игралъ концерты въ дѣтской шапкѣ. Въ оперѣ я не былъ, потому что лѣтомъ Дворъ жилъ за городомъ. Нейманъ угостилъ меня въ церкви одною изъ своихъ миссъ. Она прекрасна и прекрасно была исполнена, но растянута и по выраженію вашего сіятельства—немножко холодновата; нѣчто во вкусѣ Тасса: не столько огня, но мелодія повѣе. Я игралъ очень часто въ присутствіи этихъ господъ. Ихъ не вразумишь. Наговорили мнѣ пошлостей, которыя я слышалъ уже тысячу разъ. Они просили меня сыграть что-нибудь на органѣ (ихъ органы превосходны). Я сказалъ имъ правду: что не привыкъ играть на органѣ, но согласился. Вскорѣ я замѣтилъ, что у нихъ былъ приготовленъ in petto опытный органистъ, искусствомъ котораго они задумали было уничтожить меня въ пухъ и прахъ. Онъ игралъ мастерски, но безъ одушевленія и безъ оригинальности. Я собрался съ духомъ, желая угостить ихъ на славу. Въ заключеніе сыгралъ двойную фугу въ стилѣ важной старины, и сыгралъ не торопясь, чтобы дать имъ досугъ разслушать движеніе всѣхъ голосовъ. Тутъ-то они насытились и перестали просить. Гёслеръ, котораго именно я имѣлъ въ виду озадачить, хвалилъ меня искреннѣе и добродушнѣе всѣхъ. Онъ прыгалъ отъ радости и безпрестанно бросался мнѣ на шею, потомъ обѣдалъ со мною въ моей гостинницѣ. Я пригласилъ было и прочихъ, но тѣ не явились.

«Довольно, милый другъ и покровитель! бумага моя вся исписана и бутылка вина, назначенная на цѣлый день, уже пуста. Со временъ письма, въ которомъ я просилъ у моего почтеннаго тестя руки его дочери, я не писывалъ такой длинной рацеи. Не сердитесь. Въ болтовнѣ и писемъ я долженъ показать себя, какимъ Богъ создалъ, или молчать и бросить перо. Любите меня—вотъ мое послѣднее слово.

«Господи! зачѣмъ я не могу доставить вамъ такое удовольствіе, какое вы мнѣ доставили! Я чочаюсь самъ съ собою и кричу: да здравствуетъ мой добрый и вѣрный Ф....! (Съ нѣмецкаго К. Званцовъ.)

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Музыкальное стихотвореніе. — Дебютъ дѣвицы Рыбо и Пикколомини. — Известія объ артистахъ.

Вотъ одна музыкальная новость, достойная вниманія.

Нѣкто Шадъ (J. Schad) пользуется въ Парижѣ извѣстностью какъ превосходный піанистъ, учитель музыки, равно и композиторъ нѣсколькихъ произведеній, которыя называютъ вмѣстѣ и граціозными и учеными.

Ему пришла мысль написать музыкальную легенду въ стихахъ, съ помощью только однихъ нотъ, безъ всякаго содѣйствія словъ, и это, говорятъ, ему удалось совершенно.

Для этой цѣли онъ употребилъ самыя простыя музыкальныя фразы и размѣстилъ ихъ такъ, что онѣ образуютъ отдѣльныя строки, произвольная на ухо и на глазъ то же впечатлѣніе, какъ стихи. Фразы расположены строками,

отдѣленными бѣлыми промежутками, и съ виду вполне подходят на стихи.

Стихи легендъ обыкновенно бываютъ коротки, т. е. состоятъ изъ небольшого числа слоговъ; г-нъ Шадъ съ точностью подражалъ этому въ своемъ сочиненіи: каждая строка его легенды состоитъ всего изъ двухъ тактовъ; размѣръ ихъ вполне соответствуетъ обыкновеннымъ размѣрамъ подобныхъ стиховъ. Подражаніе стихамъ доведено здѣсь до того, что можно даже различать мужскія и женскія рифмы, слѣдующія по двѣ однѣ за другими. Мужскія рифмы представляются здѣсь полными и выдержанными звуками; женскія — тоже полными звуками, но такими, которыя, оканчиваясь шипящими гласными, очень хорошо представляютъ е тиетъ женскихъ рифмъ. Въ легендѣ — двадцать четыре стиха; они раздѣлены на группы, по восьми въ каждой и составляютъ такимъ образомъ три куплета. Передъ каждымъ куплетомъ находится цѣлая строка другаго размѣра, который можно назвать прозою; такія строки служатъ прелюдіей и составляютъ какъ бы введеніе въ слѣдующій за ними куплетъ. Въ концѣ піесы написано заключеніе въ прозѣ, въ которомъ вкратцѣ помѣщены всѣ главныя мысли легенды. Во всякомъ случаѣ лучше всего взглянуть разъ на піесу, а еще лучше прослушать ее, чтобы имѣть понятіе о томъ, чего нельзя выразить словами.

Къ этому еще прибавляетъ французскій рецензентъ слѣдующее:

Теперь не трудно понять, какимъ образомъ особенное расположеніе музыкальных фразъ въ печати должно облегчить ученику исполненіе піесы; это — то обстоятельство заставило насъ сказать, что новый способъ, по которому напечатана піеса, можетъ быть съ пользою употребленъ и въ нѣкоторыхъ другихъ піесахъ, потому что большая часть учащихся не достаточно раздѣляетъ музыкальныя фразы, особенно въ тѣхъ піесахъ, гдѣ раздѣленіе ихъ не очевидно, пассажи не имѣютъ конца и мелодическая фраза исчезаетъ въ потопѣ нотъ.

Самая легенда написана стилемъ простымъ, плавнымъ, съ отпечаткомъ поэтическаго характера среднихъ вѣковъ; впрочемъ, заключаетъ рецензентъ, это не помѣшало Шаду придать своему сочиненію все достоинство и изящность, которыя постоянно встрѣчаются въ его произведеніяхъ.

Съ годъ назадъ, комитетъ Императорскаго театра Оперы собрался слушать пробное пѣніе одной изъ ученицъ Консерваторіи. Пѣвица выбрала для своего дебюта дуэтъ изъ Ромео и Жульеты. Въ эту минуту въ Оперѣ не случилось никого, кто бы могъ пѣть съ нею. Къ счастью какая-то неизвѣстная дѣвица, стоявшая въ это время у кулисъ, со всевозможною скромностью предложила свои услуги. Піанистъ, который долженъ былъ аккомпанировать, сѣлъ за фортепіано, и всѣ приготовились слушать. Дебютантка начала дуэтъ, но члены комитета остались равнодушными и невнимательными. Незвѣстная запѣла въ свою очередь, и комитетъ, очарованный прелестью звучнаго голоса, слушалъ ее съ явною благосклонностью. Дуэтъ продолжался и постоянно производилъ то удовольствіе, то равнодушіе, смотря по тому, которая изъ пѣвицъ пѣла въ то время. По окончаніи пробы дебютантку отпустили и позва-

ли ту, которая такъ любезно и притомъ безъ всякаго приготовленія предложила свои услуги.

— Не желаете ли вы вступить въ Оперу? спросилъ ее одинъ изъ членовъ комитета.

— Я дѣйствительно готовлюсь къ этому, отвѣчала молодая дѣвица, но я такъ мало еще успѣла...

— У кого вы учились?

— У г-на Пансеропа.

— Вы ученица Консерваторіи?

— Да.

— И такъ, если вы согласны, то г-нъ управляющій Оперою приметъ на себя трудъ дополнить ваше музыкальное образованіе и даже ангажируетъ васъ на три года.

Условіе было заключено въ тотъ же часъ, и артистка, такъ скромно начавшая свое поприще, была ангажирована на самыхъ незначительныхъ условіяхъ; эта артистка была дѣвица Рибо (Ribault).

Убѣжденная въ томъ, что ей надо много учиться, молодая ученица оставила Консерваторію и стала брать уроки у профессоровъ, назначенныхъ управленіемъ Оперы. Въ теченіе года она училась съ неутомимымъ трудолюбіемъ и когда г-нъ Фонтана, ея учитель, сказалъ ей: вы можете теперь выйти на сцену, — она вооружилась мужествомъ и явилась предъ публикою съ тою отчаянною рѣшимостью, которая изъ мнимаго храбреца являетъ подъ-часъ истиннаго героя. По описанію Эскюдье, извѣстнаго парижскаго музыкальнаго критика, эта пѣвица въ самомъ дѣлѣ представляетъ рѣдкое явленіе.

Рибо дебютировала въ Робертѣ, говоритъ онъ, въ роли Алисы, въ роли, которая уже въ продолженіе двадцати пяти лѣтъ служитъ пробою на сценѣ Оперы для всѣхъ пѣвицъ. Собою дебютантка высокая, бѣлокурая дѣвушка; съ открытымъ выраженіемъ въ лицѣ, прекрасно сложена; движенія ея исполнены той натуральной граціи, которая, по нашему мнѣнію, гораздо лучше граціи искусственно приобрѣтенной. Прежде нежели она начала пѣть, общее мнѣніе было уже на ея сторонѣ. Первая фраза ея: *Va, dit-elle, va, mon enfant*, заслужила ей благосклонность всѣхъ слушателей, потому что молодой, свѣжій, ровный и звучный голосъ всегда производитъ неотразимое впечатлѣніе, хотя бы и не былъ еще вполне развитъ.

Въ третьемъ актѣ дебютантка съ энергіей и истинно-драматическимъ выраженіемъ пропѣла большой дуэтъ и трогательную сцену съ Бертрамомъ, который угрожаетъ ей и преслѣдуетъ ее даже до подножія креста. Въ тріо безъ акомпанимента, (обыкновенный камень преткновенія для всѣхъ дебютантокъ) она пропѣла свою партію съ вѣрностью интонаціи и размѣра, выказывавшими вполне превосходство ея голоса. Пятый актъ тоже прошелъ для нея очень хорошо и подъ конецъ она была вызвана вмѣстѣ съ другими артистами, которые, какъ казалось, всѣ были очень рады ея успѣху.

Королевскій театръ въ Лондонѣ одержалъ въ субботу 12 (24) мая рѣшительную побѣду. Г-жа Пикколомини, прѣхавшая туда съ репутаціей превосходной пѣвицы, дебютировала въ оперѣ *la Traviata*, соч. Верди; по отзыву лондонскихъ знатоковъ, успѣхъ ея былъ выше всякой похва-

лы. Еще ни одна пѣвица, даже Малибранъ, Джеппи-Линдъ, Зонтагъ, не удостоивались въ Англіи такого торжественнаго пріема, какимъ удостоили Пикколомини. Публика вызывала артистку семь разъ. Не удовлетворяясь этимъ, по окончаніи оперы, всѣ зрители встали съ своихъ мѣстъ и съ криками энтузіазма махали платками и шляпами. Пикколомини должна была еще два раза возвращаться на сцену и была встрѣчаема еще болѣе сильными выраженіями восторга.

Всѣ англійскія газеты, Times, Morning-Post, Herald и пр. единогласно выражаютъ свой восторгъ; въ цѣнахъ этихъ газетъ 14 (26) мая цѣлые столбцы посвящены описанію торжества юной пѣвицы. Г-жѣ Пикколомини всего девятнадцать лѣтъ. Никогда, сказано въ одной изъ газетъ, не видали мы пѣвицы, которая довела бы до такой степени драматическое искусство. Она исторгаетъ слезы и заставляетъ переходить отъ радости къ самой жгучей страсти съ такимъ искусствомъ, съ такою новостью эффектовъ и такою поэтической простотою, которыя могутъ привести въ восторгъ даже самаго холоднаго слушателя.

Прибытіе Пикколомини въ Англію составляетъ музыкальное событіе самой большой важности, по крайней мѣрѣ такъ надо думать, если вѣрить всему, что пишутъ о ней въ англійскихъ газетахъ. Въ голосѣ ея есть много огня; игра очаровываетъ и увлекательна до нелзя. La Traviata въ скоромъ времени будетъ также популярна въ Англіи, какъ Trovatore и Rigoletto.

Юлій Бенедиктъ (Jules Benedict), знаменитый піанистъ-композиторъ, въ недавнее время давалъ концертъ въ Лондонѣ въ обширной залѣ d'Exeter-Hall; съ участіемъ Джени-Липдъ, Полины Віардо, Белетти, Эрнста и мног. друг. артистовъ. Всѣ спѣшили взять билеты на этотъ концертъ; артисты были приняты по обыкновенію великолѣпно; отрывки изъ оперы Бенедикта, le Ménestrel, возбудили большой восторгъ. Эрнстъ былъ однимъ изъ героевъ праздника.

Въ Генуѣ 21 (9) мая происходило первое представленіе оперы «Сицилійскія вечерни», на театрѣ Карло-Феличе; представленіе имѣло огромный успѣхъ и увеличило славу Верди. Оркестромъ управлялъ профессоръ Муріани. Увертюра произвела такой восторгъ, что поднятіе занавѣси должно было отсрочить на пять минутъ; слушатели хотѣли, чтобы увертюра была повторена, такъ что Муріани долженъ былъ нѣсколько разъ оборачиваться къ публикѣ и благодарить ее за выраженіе сочувствія къ достоинствамъ сочиненія и безукоризненному исполненію его оркестромъ. Хористы, благодаря стараніямъ маэстро Корбеллини, такъ хорошо спѣли баркаролу, что очаровали всѣхъ слушателей; публика потребовала поднятія занавѣси, чтобы выразить хору свое удовольствіе, а этого никогда не бывало въ Генуѣ и очень рѣдко случается въ другихъ мѣстахъ. Солисты Гольдбергъ, Джіулيني, Кресчи и Корнаго и вообще всѣ артисты исполнили свои роли къ большому восхищенію публики.

БЮГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ.

ТЕОДОРЪ ДЕЛЕРЪ.

Этотъ знаменитый піанистъ и композиторъ родился въ Неаполѣ 20-го апрѣля 1814 года. Родители его были Нѣм-

цы: отецъ изъ Берлина, мать изъ Штутгарта. Неудачи отца его въ Пруссіи заставили все семейство переселиться въ Неаполь, гдѣ трудолюбивый Нѣмецъ, своимъ талантомъ и ученостію, пріобрѣлъ выгодныя занятія и сильныхъ покровителей, которые щедро вознаградили его за прежнія потери. Но еще большимъ утѣшеніемъ сдѣлался для него маленькій Теодоръ, выдававшійся съ самаго нѣжнаго возраста удивительный талантъ, который въ послѣдствіи поставилъ его на высокое мѣсто между артистами нашего вѣка.

Еще семи лѣтъ Теодоръ уже показывалъ большую страсть къ музыкѣ; но онъ былъ столь нѣжнаго сложенія, что отецъ не хотѣлъ позволить ему посвятить себя любимому занятію. Тропущій наконецъ просьбами мальчика, онъ нанялъ для него учителя, съ помощью котораго молодой виртуозъ сдѣлалъ такіе быстрые успѣхи, что надобно было избрать для него болѣе свѣдущаго наставника, и потому онъ былъ порученъ ученику К. М. Вебера, Юлію Бенедикту, который занималъ тогда въ Неаполѣ должность королевскаго капельмейстера. Подъ его руководствомъ талантъ прилежнаго ученика развился до такой степени, что учитель, гордясь имъ, захотѣлъ чтобы десятилѣтній мальчикъ игралъ въ концертахъ театра del Fondo. Успѣхъ превзошелъ всѣ ожиданія, и тогда уже можно было предвидѣть, что Делеръ достигнетъ высокой степени искусства.

Съ этихъ поръ онъ не довольствовался однимъ исполненіемъ музыкальных піесъ, а сочинялъ самъ, и если приять въ соображеніе возрастъ композитора, то сочиненія его достойны удивленія. Мы приведемъ здѣсь заглавія первыхъ его композицій для фортепiano: *Variazioni sopra l'aria: «Ich lebe froh und sorgenlos» del Sign. Righini comp. dal piccolo Th. Döhler di anni 10; Variazioni sopra un tema conosciuto di Mozart comp. dal piccolo Th. Döhler per la festa del suo padre di anni 12. Fantasia sopra un tema del Sign. Pacini comp. dal Th Döhler di anni 12; L'Ape di Metastasio, duettino per due soprani comp. dal Th Döhler di anni 13.* Его приглашали къ себѣ всѣ театры, оспаривая одинъ у другаго, всѣ общества, даже дворъ; король неаполитанскій, Фердинандъ III, ободривъ его слѣдующими словами: «Браво, продолжай такъ, и ты будешь великимъ человѣкомъ.»

Не смотря на то, музыка не заставила его пренебрегать умственнымъ образованіемъ. Онъ въ одно и то же время занимался изученіемъ языковъ, словесности, поэзіи и участвовалъ, какъ любитель, въ представленіяхъ небольшихъ италіянскихъ и французскихъ комедій на частныхъ театрахъ. Онъ отличался во всемъ, что ни предпринималъ. Пріѣхавшій въ 1827 году въ Неаполь Герцогъ Лукскій, Карлъ Лудвигъ Бурбонъ, познакомившись съ обоими Делерами, отцомъ и сыномъ, оказывалъ имъ большое уваженіе и рѣшился взять ихъ съ собою въ Лукку. Онъ назначилъ отца наставникомъ наследнаго принца, а сыну предоставилъ всѣ завѣщанія отъ него средства къ развитію его таланта. Однако молодой виртуозъ вскорѣ убѣдился, что въ Луккѣ онъ въ этомъ не успѣетъ и потому герцогъ согласился на отъѣздъ его, для окончанія музыкальнаго образованія, въ Вѣну, гдѣ въ то время жили лучшіе музыканты. Все семейство Делеровъ отправилось въ путь въ декабрѣ 1829 года.

Пріѣхавъ въ Вѣну, Теодоръ Делеръ бралъ уроки фортепіанной игры у Черни и контрапункта у Зехтера. Подъ руководствомъ этихъ прекрасныхъ учителей, онъ сдѣлалъ такіе успѣхи, что въ короткое время былъ въ состояніи состязаться съ лучшими артистами. Онъ выступилъ передъ строгою вѣнскою публикою и вознагражденъ былъ заслуженнымъ успѣхомъ. Его мецедать, Герцогъ Луккскій, узнавъ объ этомъ, назначилъ его своимъ придворнымъ виртуозомъ. Делеръ познакомился въ то время съ Тальбергомъ, который только что выступалъ на артистическое поприще. Будущіе соперники сдѣлались друзьями и остались ими до тѣхъ поръ, пока въ самомъ дѣлѣ не сдѣлались соперниками. Разсказываютъ, что въ одномъ концертѣ въ залѣ Вангадуръ, въ Парижѣ, они изъ соревнованія исполняли нѣсколько блестящихъ піесъ; публика отдала предпочтеніе игрѣ Делера. Тальбергъ, обрадованный успѣхомъ своего друга, какъ будто своимъ собственнымъ, поспѣшилъ поздравить его и охотно призналъ его преимущество надъ собою. Делеръ оставилъ Вѣну въ 1834 г. и отправился, по приглашенію неаполитанской королевы, въ Неаполь, гдѣ далъ множество концертовъ. Въ 1837 году онъ ѣздивъ въ Берлинъ и въ Дрезденъ, а въ слѣдующемъ году возвратился въ Вѣну и отправился отсюда въ Парижъ и Лондонъ, гдѣ оставался два года.

Во время его пребыванія въ Парижѣ онъ былъ приглашенъ участвовать въ концертѣ Консерваторіи, и заслужилъ восторженные рукоплесканія. Въ этой же столицѣ онъ игралъ свою фантазію на мотивъ изъ Анны Болены, написанную отчасти для лѣвой руки, задача, которую онъ исполнилъ, ко всеобщему удивленію, безъ малѣйшаго затрудненія. Въ Gazette musicale весьма лестно отзывались о концертахъ Делера, а игрѣ его и композиціямъ отдавали безусловную похвалу.

Поѣздки его въ Голландію, Данію, Венгрію и Польшу увеличили его торжество. Французскіе, голландскіе, нѣмецкіе и польскіе журналы говорятъ о немъ какъ о самомъ ученомъ и искусномъ піанистѣ.

Въ 1845 году посѣтилъ онъ Россію, жилъ въ Москвѣ и Петербургѣ, гдѣ нашелъ восторженный пріемъ, къ какому онъ уже привыкъ.

Въ Петербургѣ Делеръ написалъ свой знаменитый 12-й вокторнъ и варіаціи на Сонамбулу, которыя возбудили такой восторгъ, что онъ рѣшился оставить фортепіано, чтобы заняться исключительно композиціей, и тотчасъ-же началъ писать оперу «Танкреда» на либретто, извлеченное изъ сочиненій Сильвіо Пеллико.

Пребываніе его въ Москвѣ составляетъ эпоху въ его жизни: здѣсь онъ встрѣтился съ одною прекрасною особою, которая, повидимому, назначена была Промысломъ быть его подругою жизни и кроткою утѣшительницею въ жестокихъ испытаніяхъ, посланныхъ ему судьбою. Соединенію этихъ двухъ прекрасныхъ сердецъ помѣшало различіе въ званіи и состояніи. Лишенный счастья, котораго онъ думалъ достигнуть, онъ оставилъ Москву, пріѣхалъ въ Петербургъ и отправился въ свое отечество.

Онъ возвратился въ Италію и жилъ нѣкоторое время въ Болоньѣ, желая учиться у Россини инструментаци;

Потомъ онъ онъ увидѣлся съ Герцогомъ Луккскимъ, разсказалъ ему все случившееся съ нимъ и просилъ его содѣйствія и помощи. Благородный покровитель его возвысилъ его въ достоинство барона и такимъ образомъ устранилъ все препятствія къ его свадьбѣ. Украшенный повымъ званіемъ, Делеръ возвратился въ Россію и получилъ дозволеніе на жепитьбу съ любимой особою. Свадьбу праздновали въ Петербургѣ 4 мая 1846 года.

Однако вскорѣ онъ поѣхалъ въ Москву и окончилъ тамъ партитуру Танкреда. Многочисленные почитатели уговаривали его поставить эту оперу въ Россіи. Но Делеръ отвѣчалъ, что онъ рѣшился первыя представленія отдать на судъ итальянской публики. Въ концѣ 1846 года поѣхалъ онъ въ Парижъ, гдѣ почувствовалъ первые признаки болѣзни, которая послѣ девяти лѣтъ жестокихъ и почти безпрестанныхъ страданій должна была свести его въ могилу. Онъ отказался, какъ мы уже сказали, отъ фортепіано, чтобы заняться композиціей; но когда въ Парижѣ музыканты узнали о его пріѣздѣ, то не давали ему отдыха, пока онъ не общалъ имъ участвовать въ концертахъ; и потому онъ еще шесть или восемь разъ игралъ въ пользу нуждавшихся артистовъ и другихъ бѣдныхъ и для этого добраго дѣла истощилъ свои послѣднія силы.

Въ слѣдующемъ году онъ поѣхалъ въ Геную, гдѣ знаменитая Фреццоллини, услышавъ у него партитуру его оперы, пришла въ такое восхищеніе, что вызвалась поставить ее на сцену въ Венеціи. Делеръ согласился на это и переписалъ свой манускриптъ въ четыре дня и такимъ напряженіемъ повредилъ своему и безъ того уже разстроенному здоровью. Онъ вскорѣ выѣхалъ изъ Генуи во Флоренцію, гдѣ получилъ письмо отъ Фреццоллини, въ которомъ она извѣщала его о своемъ скоромъ отъѣздѣ въ Россію. Такимъ образомъ надежда увидѣть тогда Танкреда исчезла. Во Флоренціи написалъ онъ въ 1852 г. еще нѣсколько вокторновъ, прекрасную тарантеллу ор. 74 съ эпиграфомъ: «Veder Napoli e poi morir», прелестную Эсмеральду ор. 62, Feuillet d'Album и романсы безъ словъ, послѣднія піесни лебедя, послѣдніе сборы слишкомъ обильной жатвы, истощившей все его силы. Тотъ, кто прелестью звуковъ столько разъ наполнялъ сердца чистою радостью, лежалъ теперь урученный неизлечимою болѣзною на одрѣ смерти. Напрасны были самыя неусыпныя заботы, самыя неутомимыя старанія любящей жены, продлить драгоценную его жизнь. Делеръ умеръ веселый и спокойный 21 февраля 1856 года.

Число его музыкальных произведеній, частію напечатанныхъ, частію еще неизданныхъ, простирается до 75.

КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

Комедіи: г. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинскаго», К. Гуцкова «Образецъ Тартюфа», и г. Пенькова «Несчастье особаго рода».

На дняхъ вышла отдѣльною книжкою комедія г. Сухово-Кобылина *Свадьба Кречинскаго*, напечатанная также и

въ Майской пѣжкѣ Современника. Хотя о ней уже не разъ говорили въ М. и Т. Вѣстникѣ, но въ этихъ отзывахъ болѣе касались сценическаго ея выполненія, разсматривали пѣсу, представленную на сценѣ, гдѣ съ трудомъ автора смѣшивались труды каждаго изъ актѣровъ, и слѣдовательно нельзя было вполне оцѣнить литературное достоинство комедіи... Имѣя все это въ виду, позволяю себѣ сказать еще нѣсколько критическихъ замѣчаній о той же комедіи, представляя ее себѣ какъ литературное произведеніе.

Если смотрѣть на комедію какъ на веденную удачно интригу, то Свадьба Кречинскаго должна занять почетное мѣсто между русскими комедіями. Дѣйствительно, рѣдко встрѣтится пѣса, въ которой бы такъ хорошо, непрерывно, просто, безъ всякихъ запутанныхъ сценъ развивалось дѣйствіе, гдѣ интересъ не прерывается ни на минуту, гдѣ все такъ строго соображено, гдѣ оправдывается, по видимому, каждый выходъ, гдѣ каждое движеніе, каждая фраза имѣютъ свою цѣль. Съ этой стороны нельзя автору дѣлать упреки и нужно только удивляться его умѣнию. Этою же стороною комедія преимущественно и выказалась въ сценическомъ выполненіи и всегда будетъ имѣть успѣхъ на всякой сценѣ, въ чемъ конечно нужно признать не маловажное достоинство для театральнаго произведенія.

Но если отъ комедіи мы захотимъ требовать большаго, если мы захотимъ, чтобы каждое лицо имѣло отношеніе къ своей современности, нося на себѣ одну какую нибудь черту ея, если въ каждомъ будемъ искать самостоятельной жизни и самостоятельнаго дѣйствія, какъ въ лицахъ воплещихъ законно въ комедію; то здѣсь мы найдемъ многіе недостатки, которые помѣшаютъ пѣсѣ стать на ряду съ лучшими русскими комедіями. А какъ иначе смотрѣть на комедію, которая касается общественныхъ недостатковъ, и пріобрѣтаетъ обществу разныя стороны его жизни? Не должны ли мы отъ нея требовать, чтобы каждое лицо имѣло въ ней свой смыслъ и свое значеніе, а не служило бы только для развитія интриги? Между тѣмъ у г. Сухово-Кобылина выступаетъ только одно лицо, которое есть и причина, и цѣль, и интересъ всей комедіи; это лицо создано въ его воображеніи изъ жизненныхъ силъ общества, какъ лицо типическое и вмѣстѣ высоко-комическое; всѣ же прочія лица составляютъ особъ второстепенныхъ, нужныхъ только для того, чтобы главное явилось и обрисовалось во всемъ своемъ блескѣ; каждое изъ нихъ могло быть и тѣмъ, и другимъ, и третьимъ, тутъ нѣтъ той законности, въ которой дѣйствуетъ не произволъ автора, а основная мысль комедіи. Отъ того всѣ эти лица не имѣютъ полной жизни, рисуются передъ нами какъ-то блѣдно и не возбуждаютъ въ насъ драматическаго интереса; даже и тѣ, которыхъ авторъ хотѣлъ выставить съ комической стороны, не вполне опредѣляются передъ нами, въ нихъ нѣтъ того комизма, который у истиннаго комика бьетъ изъ живаго источника и навсегда живитъ представленное лицо. Здѣсь за всѣхъ отвѣчаетъ одинъ Кречинскій. Конечно, каждый даровитый актеръ сумѣетъ дать живую физіономію и непредѣленному лицу, если оно представлено не совсемъ тѣпью и заключаетъ въ себѣ нѣкоторыя данныя для разви-

тія; но это уже дѣло актера; онъ представитъ лицо по своему взгляду, а не по соображенію автора.

У г. Сухово-Кобылина вся сила комедіи заключается въ одномъ Кречинскомъ, въ немъ и драматическій интересъ, и комизмъ, и, пожалуй, типичность; въ немъ какъ въ фокусѣ сосредоточены всѣ лучи и отсюда уже весь свѣтъ и блескъ освѣщаетъ всѣ прочія лица, но это освѣщеніе уже искусственное...

Кречинскаго довольно рѣзко обрисовываетъ слуга его Федоръ: «Четвертый день ужъ и не топимъ; я покои холодные стоятъ, а, что дѣлать, не топимъ... А какъ въ Петербургѣ-то жили — Господи Боже мой! Что денегъ-то бывало! какая игра-то была! И вѣдь онъ цѣлый вѣкъ все такой-то былъ: деньги ему солома, дрова какія-то. Еще въ Университетѣ кутилъ порядкомъ, а какъ вышелъ изъ Университета, тутъ и пошло, и пошло, какъ водоворотъ какой. Знакомство, графы, князья, дружество, попойки, картежъ. И безъ него молодежь просто и дыхнуть не можетъ. Теперь женскій полъ опять тоже... Какое количество у него ихъ перебывало, такъ этого и вообразить не можно. По вкусу онъ имъ пришелся, что-ли, только просто отбою нѣтъ. Это письма, записки, цыдули всякія, а тамъ и лично. И идетъ каша: и просятъ-то, и любятъ-то, и ревнуютъ и злобствуютъ. Вѣдь была одна такая — така одна была: богатѣющая, изъ себя, могу сказать, красоточка! Вѣдь на колѣняхъ передъ нимъ по часу стоитъ бывало, ей ей, и богатая, руки целуетъ, какъ раба какая. Власть имѣлъ, просто власти! Сердечная! Денегъ? Да я думаю, тѣло бы свое за него три раза прозакладывала! Ну нѣтъ, говоритъ, я бабьихъ денегъ не хочу; этихъ денегъ мнѣ, говоритъ, не надо. Сожметъ кулакъ — человекъ сильный — у меня, говоритъ, деньги будутъ: я, говоритъ, гулять хочу! И поидетъ, и поидетъ. Наведетъ содомъ цѣлый, куритъ такъ, что страхи берутъ. До копѣйки все размететъ. Вѣдь совсѣмъ изтерзалась и потухла, ей ей. Слышно, за границей и померла... Было, было, батюшки мои, все было да бывшемъ поросло... А теперь и сказать невозможно что такое. Имѣніе въ степи было — фю! ему и званія нѣтъ; рысаковъ спустили, серебро давно спустили; даже одежды хватило нѣсколько... Ну просто какъ омутъ какой: все взяла нелегкая! Хорошіе-то товарищи т. е. бойцы-то поотстали, а вотъ навязался на шею этотъ Расплюевъ. Ну что изъ него толку-то? что говорится, тремъ свиньямъ корму не раздастъ...»

Въ дополненіе къ этой характеристикѣ вотъ еще нѣсколько словъ самого Кречинскаго: «Боже! какъ бываютъ иногда пужны деньги! Какія бываютъ иногда минуты жизни, что рѣшительно все понимаешь. А коли ихъ нѣтъ? коли Расплюевъ не принесетъ ни копѣйки? а? коли этотъ сытый миллионъ сорвется у меня съ улы отъ какой вѣбуть плѣвой суммы въ три тысячи рублей, когда все сѣлапо, испечено, поджарено, — только въ ротъ клади... Вѣдь сердце поетъ... Скверно то, что въ послѣднее время связался я съ такой шушерой, отъ которой кромѣ мерзости и непріятностей ничего не будетъ. Порядочные люди и эти чопорные баре стали отъ меня отчаливать; видно, запахло... Гм! гм! пора кончить или переменить декорации... И вотъ, какъ нарочно, подвертывается эта благословенная

семеѣка Муромскихъ. Глупый туръ вальса завязалъ самое пошлѣйшее волокитство. Дѣло ведено лихо: вчера дано слово, и черезъ десять дней я женатъ! Дѣлаю, что называется отличную партію; у меня домъ, положеніе въ свѣтѣ, друзей и поклонниковъ куча... Да что и говорить!.. игра-то какая, игра-то. Съ двумястами тысячъ можно выиграть гору золота! Можно? должно! просто начисто обобрать всю эту сытую братію! Однако къ этому старому дураку я въ домъ не переѣду. Нѣтъ, спасибо! Лидочку мнѣ надо прибрать покрѣпче въ руки, задать, какъ говорится, хорошую дрессировку, смять въ комокъ, чтобы и писку не было, а то еще эти писки... Ну да, кажется, это будетъ и не трудно: вѣдь эта Лидочка — чортъ знаетъ что такое! какая-то пареная рѣпа, нуль какой-то! а самому махнуть въ Петербургъ! Вотъ тамъ такъ игра! А здѣсь что? такъ, милюзга, дребедень...»

Не нужно прибавлять къ этому дальнѣйшихъ поясненій; главное лицо обрисовывается здѣсь довольно ярко, и читатель можетъ видѣть, что въ немъ много современной жизненности, которая даетъ ему значеніе. Такихъ тонкихъ плутовъ, ходящихъ въ щегольскихъ фракахъ и умѣющихъ ловко маскировать себя, комедія должна выводить на позорище какъ язву общества. Понятно, что это лицо въ удачной интригѣ можетъ поддержать интересъ пьесы съ начала до конца. Не рассказываю здѣсь самой интриги, въ надеждѣ, что читатель помнитъ ее изъ прежнихъ отзывовъ Вѣстника.

О прочихъ лицахъ комедіи трудно сказать что нибудь определенное. Расплюевъ въ такомъ видѣ, какъ его представилъ авторъ, едва ли достоинъ и комедіи. Это гадкое существо, нахлѣбникъ и вмѣстѣ рабъ Кречинскаго, болѣе жалокъ чѣмъ комически-смѣшенъ. По нашему мнѣнію онъ могъ бы имѣть болѣе значеніе въ комедіи, если бы дать ему другое положеніе, которое можно бы было назвать дѣйствительно комическимъ и въ которомъ чаще можно видѣть лица, нѣсколько похожія на Расплюева.

Болѣе истиннаго комизма заключается въ теткѣ невѣсты Кречинскаго, Атуевой, принадлежащей къ разряду тѣхъ женщинъ, которыя и во снѣ и на яву думаютъ о выгодной партіи для своей дочери или племянницы или кто есть подъ рукою изъ ближнихъ родственницъ, лишь бы только по годамъ та могла назваться невѣстою. Изъ этого стремленія является страсть устроить свою жизнь по модѣ, чтобы блеснуть всѣмъ, чѣмъ отличаются свѣтскіе дома, и пр. Женщины такого рода въ сущности оказываются обыкновенно самыми пустыми. Однимъ изъ подобныхъ лицъ является Атуева; она очерчена авторомъ удачнѣе прочихъ.

Муромскій и дочь его — не что иное какъ обманутыя жертвы. Нелькинъ молодой помѣщикъ-сосѣдъ Муромскаго, открывающій всѣ плутни Кречинскаго — лицо неопредѣлившееся и блѣдное въ комедіи. Оно непременно было нужно автору для пьесы, но создалось болѣе отвлеченно въ его воображеніи, не получивъ выразительной физіономіи, потому что эту выразительность даетъ настоящая жизнь, о которой здѣсь не позаботился авторъ.

Такимъ образомъ съ этой стороны, относительно лицъ и ихъ законнаго положенія, комедія далеко не удовлетворяетъ насъ, но какъ театральное представленіе, замѣчаю

еще разъ, она имѣетъ свои неоспоримыя достоинства. Многія сцены въ ней ведены весьма искусно; разговоры обдуманы, округлены, такъ что трудно въ нихъ придраться хотя къ одному слову. Вотъ напр. сцена, гдѣ Нелькинъ хочетъ вывести Кречинскаго на чистую воду, объявивъ, что тотъ заложилъ ростовщику дорогую булавку своей невѣсты.

Муромскій. Пожалуйста, Михайло Васильичъ того.... мы хотимъ... поговорить семейно, одну минуту.

Кречинскій. Семейно? ну чтожъ, извольте, я семьѣ вашей не чужой.

Мур. Да оно, конечно; только я бы попросилъ васъ.

Нелькинъ. Да что тутъ, Петръ Константиновичъ! на чистоту, такъ на чистоту: милостивый государь, мы говоримъ о солитерѣ.

Креч. О какомъ солитерѣ, Петръ Константиновичъ?

Мур. Да о томъ солитерѣ, что вы намъ обдѣляли въ булавку. Вы его нынче... у дочери взяли?

Креч. Взялъ. Вѣдь она вамъ говорила, что взяла.

Мур. Ну, теперь одъ у васъ или нѣтъ?

Креч. Ага... вотъ что (*обводитъ всѣхъ глазами и смотритъ доло на Нелькина, потомъ повертывается къ Муромскому*). Такъ вотъ что. Скажите мнѣ, съ кѣмъ я и гдѣ я? Скажите мнѣ, какой глупецъ, какой враль или какой бездѣльникъ... осмѣлился. (*Нелькинъ порывается къ Кречинскому, Атуева его удерживаетъ*). Дальше, говорю я вамъ — я вамъ сорву голову.

Нельк. (*кричитъ*). Нѣтъ, я вамъ ее сорву...

Кречин (*дѣлаетъ быстрое движеніе къ Нелькину и вдругъ удерживается; горло его дрожитъ*). Петръ Константиновичъ, солитеръ Лидіи у меня.. понимаете ли? я говорю вамъ: у меня!

Мур. Да я никогда не имѣлъ мысли. Ну вотъ пришелъ онъ, говоритъ, что я дочь свою топлю, что вы насъ обманываете, что солитеръ взятъ вами и заложенъ ростовщику... ну, судите сами....

Креч. Ааа... теперь понимаю... Ну, а если онъ солгалъ... а? ну, если онъ, какъ под... извините... сказалъ вамъ подлѣйшую ложь? что тогда?... тогда: я хочу... слышите, хочу чтобы вы по шеѣ выгнали его вонъ изъ дому.. дайте мнѣ въ этомъ слово?... а?... Возьмите же ее (*беретъ изъ бюро булавку*). Возьмите ее (*отдаетъ Лидочкѣ булавку, другую руку протягиваетъ къ Муромскому*) Петръ Константиновичъ, теперь ваше слово.

Лидочка (*отталкиваетъ булавку*). Нѣтъ... не мнѣ.

Нел. Что это? Не можетъ быть! я вамъ говорю, не можетъ быть.

Атуева (*показывая булавку Нелькину*). Ну, вотъ она! видите батюшка, вотъ она!

Креч. Петръ Константиновичъ! ваше слово, говорю я; я требую, я хочу.

Нельк. Боже мой! гдѣ я? Кто это играетъ мною? (*Подходитъ къ Лидочкѣ и беретъ ее за рукавъ*) Лидіа Петровна, выслушайте.

Креч. Прочь! (*отрываетъ Лидочку платье*) ты ее марируешь.

Нельк. (*беретъ себя за голову*) Боже мой! что же это? Боже мой!

Мур. Да какъ же вамъ такою вздоръ сказали? гдѣ вы..

Креч. Позвольте, позвольте! теперь ужъ распросамъ не мѣсто. Разговоры кончены. Здѣсь дѣло, сударь, а не рассказы.... Ваша ли это вещь?

Мур. (оторопѣвъ) Моя.

Креч. (указывая *Нелькину* на дверь) Вонъ!

Мур. (*Нелькину*). Чтожъ вамъ больше здѣсь дѣлать. Ступайте вонъ.

Нельк. (беретъ шляпу и подходитъ къ *Кречинскому*). Я къ вашимъ услугамъ (*Креч.* указываетъ на дверь *Нел.* подступаетъ къ нему б. ближе и кричитъ) Сію минуту.. и на смерть. (*Суматоха; говорятъ почти всѣ*).

Лид. Нѣтъ, нѣтъ, никогда, я не хочу! (*Нелькину*) Подите, подите.

Атуева. Подите, батюшка, Господь съ вами, подите.

Мур. Оставьте, господа, прошу васъ.

Креч. Что-о-о-о? (складывая руки) А, вотъ что!.. Сатисфакція... кака? Въ чемъ? въ чемъ? я васъ спрашиваю? Вы хотите драться... ха-ха-ха-ха.. Я же дамъ вамъ въ руки пистолетъ, и въ меня же будете цѣлить? Впрочемъ съ однимъ условіемъ извольте: что на всякій вашъ выстрѣлъ я плюну вамъ въ глаза. Вотъ мои кондѳіи. Коли хотите, хоть завтра; а нынче... гей! кто тутъ?

Распл. Гей, кто тутъ? Вотъ такъ-то лучше.

(*Входятъ слуги.*)

Креч. Возьмите его за воротъ и вышвырните за ворота.

Нельк. Боже мой! Сонъ это! Живъ я?... Правда, правда! гдѣ жъ твоя сила? (*Растерянный выходитъ вонъ*).

Распл. (*Затворяя за *Нелькины* дверь*) Адью! Хи хи хи. Вотъ чего захотѣлъ! (*отходитъ въ сторону*). Помилюте! этакъ бы по міру идти! Понщи ее, милый; ты еще молодъ, понщи.

Что касается до общаго впечатлѣнія отъ пѣсы, то здѣсь вы чувствуете, что содержаніе не развивается на той почвѣ, которая исключительно свойственна комедіи; оно точно также или даже еще лучше могло бы развиваться въ эпическомъ разсказѣ, гдѣ всѣ характеры могли бы обрисоваться рѣзче и полнѣе. Причину этому мы видимъ въ томъ, что въ основаніе комедіи положена не мысль, а одно лицо, и потому характеръ описательный долженъ преимущественно господствовать передъ прочими.

Во 2-й книжкѣ Пантеона напечатана пятиактная комедія К. Гуцкова въ переводѣ г. Пенькова *Образецъ Тартюфа*. Здѣсь главныя дѣйствующія лица Мольеръ и Ламуаньонъ, президентъ благотворительнаго общества, который будто бы послужилъ Мольеру оригиналомъ для его Тартюфа. Странно, что ни въ одной литературѣ до сихъ поръ не развивалась и не утвердилась комедія историческая, странно тѣмъ болѣе, что исторія вездѣ дѣлаетъ значительные успѣхи, и при той тщательной исторической разработкѣ, при томъ множествѣ мемуаровъ и записокъ, число которыхъ съ каждымъ годомъ увеличивается, кажется, могла бы образоваться историческая комедія на твердой почвѣ. Въ ней искусство нашло бы себѣ новую форму для воспроизведенія былаго и вмѣстѣ для рѣшенія тѣхъ многихъ психологическихъ вопросовъ, тѣхъ многихъ явленій человеческой жизни, которые составляютъ душу искусства. Конечно, такая

комедія должна отличаться отъ комедіи современной, гдѣ комикъ, представляя недостатки и уклоненіе отъ разумной жизни членовъ современнаго общества, не всегда можетъ сохранить чистый комизмъ; потому что не всегда можетъ смотрѣть хладнокровно на то или на другое уродливое явленіе современности; часто сюда примѣшивается личный взглядъ автора, и вотъ является направленіе то сатирическое, то юмористическое. Въ исторической комедіи нѣтъ современности, или лучше сказать тамъ современность представляется только въ идеѣ, касающейся жизни вообще, а не частныхъ явленій, и потому автору доступны тотъ чистый комизмъ, глубину котораго можно сравнить съ глубиной морской, и откуда Шекспиръ могъ извлекать неоцѣнимые перлы для искусства. Онъ-то и можетъ намъ представить образцы исторической комедіи, и хотя у него историческая часть не всегда вѣрна, за то внутренняя сила, общечеловѣческіе образы достойны постояннаго изученія. У него комизмъ вытекаетъ не изъ вишняго условнаго положенія, а изъ духа человеческой природы, изъ свободной воли, которая и есть неизсякаемый источникъ самаго глубокаго комизма. Конечно, въ наше время потребуется, чтобы комикъ былъ не только психологомъ, но и историкомъ т. е. умѣлъ бы угадывать духъ той эпохи и той народности, въ формѣ которой захочетъ представлять свои идеи; здѣсь вмѣстѣ съ талантомъ нужны и большія свѣдѣнія. Кто же не будетъ сознавать въ себѣ такихъ силъ, тому лучше и не приниматься за подобный трудъ, иначе онъ не сдѣлаетъ ничего болѣе Гуцкова, комедія котораго «Образецъ Тартюфа» теперь передъ нами; то же, что мы находимъ въ ней, еще очень мало для исторической комедіи. Авторъ здѣсь только воспользовался фактомъ и развилъ его по своему усмотрѣнію, т. е. придумалъ разныя сцены и лица, нужныя для того, чтобы удачно совершить значительный путь отъ завязки къ развязкѣ, короче, употребилъ обыкновенную французскую манеру и, надо сказать, очень ловко, очень остроумно, но всего этого еще очень мало для исторической комедіи, гдѣ мы ищемъ съ одной стороны общаго внутренняго смысла, съ другой вѣрнаго воспроизведенія извѣстной эпохи со всѣми ея характерами. Здѣсь я не разумѣю лицъ съ одними историческими именами, нѣтъ, въ искусствѣ и вымышленное лицо можетъ назваться историческимъ, если оно вѣрно представляетъ намъ характеръ, который могла произвести та или другая историческая эпоха, и въ этомъ смыслѣ напр. у Вальтеръ-Скотта какойнибудь свинопасъ можетъ назваться лицомъ историческимъ; тогда какъ въ комедіи Образецъ Тартюфа не назовемъ такими лицами съ историческими именами. Не спорю, что эта комедія можетъ имѣть большой успѣхъ на сценѣ, и даже очень вѣроятно, потому что развивается она живо, въ ней есть интересъ интриги, есть игра страстей или лучше страстишекъ, но при всемъ томъ ея значеніе въ литературѣ очень небольшое....

Въ третьей книжкѣ Пантеона мы читали одноактную комедію г. Пенькова *Несчастье особаго рода; Комедію?*... нѣтъ, это не комедія, потому что въ ней нѣтъ дѣйствительной жизни, нѣтъ тѣхъ основъ, изъ которыхъ развивается комедія; это просто за просто *водевиль*, куда

обыкновенно допускаются разныя придуманныя положенія, не выходящія изъ сферы возможности, водевилъ, всегдашняя цѣль котораго доставить минутную забаву разнымъ сцѣпленіемъ обстоятельствъ и распутываніемъ разныхъ узловъ и пр. Но такъ какъ водевильная литература имѣетъ значеніе только на театральныхъ подмосткахъ, то вѣрно мы можемъ и судить о ней не иначе, какъ сидя въ театрѣ. *Водевилъ* г. Пешкова написанъ довольно легко и забавно, хотя здѣсь и можно сдѣлать возраженіе, что едва ли докторъ Ниловъ достигъ своей цѣли, открывшись жепѣ въ притворной безумной ревности, которою онъ хотѣлъ наказать ее за то, что она передъ этимъ считала себя несчастною, сомнѣваясь въ любви мужа, потому что онъ не ревнуетъ ее. Если бы онъ скрылъ свою шутку, то урокъ былъ бы дѣйствительнѣе; теперь же г-жа Нилова можетъ остаться при томъ же желаніи, считая высказанную ревность только *театральною*... Но тогда, можетъ быть, чѣмъ было бы окончить водевилъ! А, это другое дѣло!... Впрочемъ, сколько можно сообразить, пѣска эта, кажется, можетъ удачно и удобно разыгрываться на домашнихъ театрахъ; въ ней всего три мужскія роли, считая и лакея, и одна женская; обстановка также самая простая... Одного при этомъ боимся мы... русскимъ стыдливымъ дамамъ не понравится, какъ старикъ дядя хватается за животъ, выпивъ печально стаканъ съ кремортартаромъ и принявъ его за ядъ... но разсудить съ другой стороны: на михайловской французской сценѣ случаются часто подобныя дѣла, и... ничего... смотреть... можетъ быть, по-французски это выходитъ лучше.

В. С.

ПЕТЕРБУРГСКІЙ ВѢСТНИКЪ.

Въ петербургскихъ газетахъ и въ отдѣльныхъ афишахъ безпрестанно встрѣчаются объявленія о музыкальныхъ гуляньяхъ съ разными увеселеніями почти во всѣхъ окрестностяхъ Петербурга, гдѣ только есть сады. На дняхъ объявлено, что на островѣ Тиволи въ саду графа Кушелева-Безбородко будутъ даваться *музыкальные вечера* по вторникамъ, четвергамъ и воскресеньямъ въ теченіе всего лѣта, подъ управленіемъ дирижера музыки г. Эстеррейха. Число музыкантовъ здѣсь не велико, но усердіе ихъ и выборъ пѣснь, доступныхъ исполненію небольшого оркестра, заслуживаютъ признательности публики. Еще прибавить къ этому дешевую плату за входный билетъ (20 к. с., а абонирующимся это удовольствіе приходится втрое дешевле), то намъ легче повѣрять, что у г. Эстеррейха бываетъ много слушателей. И слава Богу! На первой верстѣ Петергофской дороги на дачѣ Ушакова общаются *увеселительные праздники* по вторникамъ, четвергамъ, пятницамъ и во всѣ праздничные дни, гдѣ будетъ играть большой оркестръ музыки подъ управленіемъ Вухерфенига, кромѣ хора военной музыки, военныхъ пѣсенниковъ и большихъ представлений труппы Виоля и Гверры. Русскій трактиръ на Крестовскомъ острову постоянно по праздничнымъ днямъ, а иногда и въ будни выставляетъ

нѣмецкое семейство Вейпертъ для большихъ акробатическихъ и гимнастическихъ представлений и восхожденія по большому капату, также хоръ московскихъ пѣсенниковъ подъ управленіемъ Дмитрія Синицына, хоръ военныхъ пѣсенниковъ и два хора военной музыки. Трактиръ Любекъ на Петровскомъ острову объявляетъ что по средамъ, пятницамъ и праздничнымъ днямъ у него въ саду будетъ играть хоръ полковой музыки и хоръ московскихъ пѣсенниковъ подъ управленіемъ Ивана Молчанова *будутъ* пѣть разныя русскія пѣсни... Вотъ сколько предлагается гуляній на все лѣто; каждый можетъ выбирать себѣ по вкусу, а между тѣмъ петербургская публика еще какъ-то не разгулялась; даже на Минеральныхъ Водахъ нѣтъ особеннаго оживленія; всѣ ходятъ посматривая на стороны и какъ будто скучаютъ, не смотря на заботливость изобрѣтательнаго и затѣйливаго И. И. Излера, который уже нѣсколько разъ давалъ все *первый* музыкальный и увеселительный праздникъ.

Здѣсь всѣ спрашиваютъ, отъ чего мѣсто г. Богданова замѣнилъ г. Лундъ, и въ первый разъ при появленіи г. Лунда, часть публики, уже полюбившая юношу-дирижера, не видя его, выразила свое неудовольствіе довольно энергическимъ шиканьемъ. Радуетъ за г. Богданова, если онъ въ такое короткое время успѣлъ пріобрѣсти къ себѣ расположеніе многихъ. Кто проиграетъ въ этомъ случаѣ? Ужъ конечно не г. Богдановъ: его смычекъ всегда и вездѣ найдетъ слушателей. Не дѣлая никакихъ сравненій, мы только замѣтимъ г. Лунду, что не хотѣли бы слышать изъ его оркестра тѣхъ дикихъ завываній, которыя вдругъ неожиданно раздаются, прерывая музыку, какъ напр. въ большомъ попури соч. самого г. Лунда. Это не даетъ понятія о хорошемъ вкусѣ, и подражаніе цыганамъ здѣсь совершенно не у мѣста. Морщились не мы одни, а многіе, пораженные этою не музыкальною шуткою. 3-го числа на арену Минеральныхъ Водъ выступило еще новое лицо, съ виду весьма воинственное—это какой-то *извѣстный тамбуръ-мажоръ* *Иосифъ Феранъ*, играющій концертъ на 15 барабанахъ, которые всѣ поставлены на станкахъ въ наклонномъ положеніи въ два ряда по росту. Въ военномъ иностранномъ мундирѣ, довольно высокій и бравый, онъ ловко явился на сцену, отдалъ публикѣ честь по военному, скомандовалъ оркестру тамбуръ-галопъ и забѣгалъ своими барабанными палками по всѣмъ барабанамъ; быстрота и ловкость такъ понравились публикѣ, что она заставила повторить галопъ. Наслаждаться, по правдѣ, тутъ не чѣмъ, а дивиться можно: искусство своего рода!

Подражатели Излера въ Москвѣ явились уже давно, а нынче и Кіевъ не хочетъ отстать отъ нея. Тамъ явилась дача «Кинь-грусть», гдѣ общаются Излеровскія удовольствія. Что же, въ добрый часъ! Чѣмъ больше веселья, тѣмъ пріятнѣе жизнь.

Одесса послѣ долгой тревожной жизни также по немногу начинаетъ обращаться къ общественнымъ удовольствіямъ. Недавно тамъ давалъ концерты извѣстный артистъ Ферзингъ, въ свое время украшавшій петербургскую оперу; его концерты, какъ слышно, понравились одесской публикѣ.

М. С. Щепкинъ далъ нѣсколько представлений въ Ярославлѣ и былъ принятъ рѣшительно всѣми съ большимъ оду-

шевленіемъ. Артистическое путешествіе столичныхъ замѣчательныхъ актеровъ по губерніямъ должно непременно приносить много пользы для провинціальныхъ театровъ. При этомъ публика наслаждается, актеры учатся, совершенствуется вкусъ и тѣхъ и другихъ. Особенно М. С. Щепкинъ, какъ артистъ весьма образованный и опытный, можетъ въ каждомъ городѣ надолго оставлять по себѣ воспоминанія.

Такъ какъ намъ придется, вѣроятно, говорить не такъ скоро о театральныхъ новостяхъ, то воспользуемся вычисленіемъ Пантеона, сдѣланнымъ по петербургскимъ афишамъ и представимъ нѣсколько цифръ за протекшій театальный годъ. Русскихъ спектаклей было всего 159; новыхъ и возобновленныхъ піесъ дано было 100; 12 драмъ, 20 комедій, 59 водевилей (91, слѣд. до 190 не хватаетъ 9); бенефисовъ было 18; въ продолженіе сезона дебютировало 12 лицъ: г-жи Влалиминова, Сабуровы (мать и дочь), Натарова, Гольцъ, Михайлова, Александрова; г-да Горбуновъ, Арнольдъ, Востоковъ, Котоминъ, Сабуровъ. На французской сценѣ дано 106 спектаклей (77 абонементныхъ, 11 не въ число абонемента, и 18 бенефисовъ), изъ нихъ новыхъ піесъ 74. На нѣмецкой сценѣ дано 19 новыхъ и возобновленныхъ драмъ, 12 комедій и 25 водевилей, всего 56 піесъ, данныхъ большею частию въ бенефисы, которыхъ было 22. Русскихъ оперъ дано было всего 12; изъ нихъ *Лучи* 9 представлений, *Страделлы* 4, *Лукреціи Борджіи* 8, *Сонамбулы* 3, *Чародья* 9, *Глухаго* 9. Кромѣ того были играны *Жизнь за Царя*, *Аскольдова могила*, *Швейцарская женщина*, *Нюрнбергская кукла* (объ Адама), *Любовный напитокъ* и *Цалпа*; бенефисовъ было 5; дебютировали трое: г-да Семеновъ и Львовъ и г-жа Редеръ.

Если при этомъ себѣ еще представить на Большемъ Театрѣ итальянскую оперу, когда три когда четыре раза въ недѣлю, три раза балетъ, то можно себѣ составить понятіе о театальной дѣятельности, довольно живой, въ Петербургѣ; къ сожалѣнію только, количество не всегда уравнивается качествомъ, но тутъ ужъ винить не кого.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО

ВЪ ГЕРМАНИИ.

(Продолженіе).

XVI столѣтіе.

Первый изъ карнавальныхъ актеровъ, прославившійся какъ сочинитель, былъ Гансъ Розенплютъ, мейстерзенгеръ и живописецъ для гербовъ, по прозванію «der Schnepfeger» т. е. острякъ и шутникъ. Піесы его, какъ и другіе того же рода, отличаются крайнимъ неприличіемъ и самыми грубыми вольностями. Онѣ состоятъ изъ разговоровъ, направляемыхъ герольдомъ, который также имѣлъ обязанность водворять тишину, произносить введеніе въ піесу и по окончаніи представленія просить снисходительности къ карнавальнымъ глупостямъ, если онѣ зашли слишкомъ далеко, и наконецъ прощаться съ хозяиномъ дома, гдѣ происходило представленіе.

О сценѣ и театральныя приспособленія не было и помину при этихъ первоначальныхъ представленіяхъ. Переодѣтые актеры становились на ровномъ мѣстѣ одинъ подле другаго совершенно такъ, какъ въ мистеріяхъ. Большею частию въ этихъ разговорныхъ піесахъ не было никакого дѣйствія, никакой перемѣны въ положеніи лицъ. Только въ одной изъ нихъ видно нѣчто въ этомъ родѣ и мы изложимъ ея содержаніе; эта піеса называется «О мужикѣ и козлѣ» и можетъ дать намъ понятіе о сочиненіи карнавальныхъ піесъ.

Герольдъ начинаетъ такъ:

Помолчите, не разговаривайте!

Вы услышите карнавальную піесу

О мужикѣ и женщинѣ,

Которые хотятъ здѣсь показаться, и т. д.

За тѣмъ онъ излагаетъ содержаніе піесы и говоритъ въ заключеніе:

Гдѣжъ ты Мейеръ? Выходи сюда *)

Тогда приходитъ на сцену мужикъ съ своимъ господиномъ и женщиною. Господинъ хвалитъ правдивость мужика во всѣхъ дѣлахъ и поручаетъ ему смотрѣть за своимъ любимымъ козломъ. Мужикъ, обѣщая беречь козла и возвратить его черезъ восемь недѣль, уходитъ. Женщина бѣжитъ съ господиномъ объ закладъ, что она заставитъ мужика солгать, и спѣшитъ его догнать. Господинъ еще разъ рассказываетъ зрителямъ то, что они уже видѣли, и разсуждаетъ о томъ, какъ мужчины вообще слабы противъ хитростей женщинъ. Женщина возвращается на сцену съ торжествомъ: по ея словамъ, стоитъ только спросить мужика о козлѣ, чтобы тотчасъ же услышать ложь.

Послѣ этихъ словъ приходитъ мужикъ, и на вопросъ господина, отвѣчаетъ со всею откровенностью, что хорошенькая женщина соблазнила его, что онъ отдалъ ей козла, причемъ она посовѣтовала ему сказать господину, что козла волки съѣли. Обманщица обманута въ своихъ ожиданіяхъ, сердится на мужика и бранится довольно грубо, а правдивость мужика по прежнему заслуживаетъ похвалы. Въ заключеніе герольдъ говоритъ:

Herr der wirt, ir solt vnns vrlaub geben

Vnd furet die zeit ein rechtes leben.

Ob wir es zu grob hetten gespannen;

Damit wir ever vngunst hetten gewonnen.

So wollen wir lenger gen zu schul.

Далѣе онъ описываетъ, въ какую школу плутней онъ намѣренъ идти и оканчиваетъ свою рѣчь слѣдующими стихами:

So wollen wir wider zu euch kumen

Vnd wollen euch etwas neves machen

Das Ir vnd alles ever havsgesinde must lachen **).

Какъ въ этой піесѣ, такъ и въ другихъ, актерамъ не

*) Nun sweigt ein weil und redt nicht vill

Hie werdet Ihr hören ein vassnacht Spil

Von einem Bayern vnd einer fraven,

Die wollen sich hie lassen schaven u. s. w.

Wo bist du Meyer, tritt herzu.

**) Господинъ-хозяинъ, теперь отпустите насъ;

Мы желаемъ вамъ проводить жизнь вашу, какъ слѣдуетъ.

Если мы худо исполнили свое дѣло,

чего было больше дѣлать, какъ пересказывать свои стихи, похожіе на объяснительные стихи подъ старыми лубочными картинами. Всѣ перемѣны въ положеніи лицъ и все дѣйствіе обыкновенно происходитъ за сценою, а актеры рассказываютъ о немъ и прежде и послѣ событія.

Въ томъ же родѣ написаны карнавальные піесы цырюльника Ганса Фольца и Петра Пробста и всѣ другія до самаго того времени, когда народная драма получила полное развитіе и основательность, преимущественно трудами извѣстнаго сапожника Ганса Сакса.

При этомъ сочинителѣ окончился переходъ драмы отъ религіознаго воззрѣнія и нравственнаго разсужденія до нравственнаго факта, по крайней мѣрѣ по смыслу, потому что художественное исполненіе все еще осталось грубымъ и неоконченнымъ.

Почти всѣ символическіе предметы моралитетовъ, древнюю исторію, саги Книги героевъ и Книги любви, все поэтическое богатство среднихъ вѣковъ, повѣсти Бокаціо, римскія комедіи, греческія трагедіи, а равно и глупости и недостатки окружающей его дѣйствительности, все употребилъ онъ для обогащенія нѣмецкаго театра. Въ своихъ 64 карнавальныхъ піесахъ, 52 свѣтскихъ комедіяхъ, 28 свѣтскихъ трагедіяхъ и 52 духовныхъ трагедіяхъ и комедіяхъ, онъ уничтожилъ раздѣленіе сцены на духовную и свѣтскую; всѣмъ этимъ различнымъ предметамъ онъ вдохнулъ одну и ту же гражданственную жизнь имперскихъ городовъ, и тѣмъ внушилъ публикѣ самую искреннюю симпатію къ своимъ сочиненіямъ.

Та же самая жизненная теплота твореній Ганса Сакса свергла въ нѣмецкаго драматическаго искусства роковыя мистеріи и моралитеты и поставила его во всѣхъ отношеніяхъ на твердую ногу, на поприщѣ подражанія природѣ. Этотъ гений, искавшій и находившій повсюду истинно-человѣческое, несомнѣнно долженъ былъ создать и другой, болѣе правильный образъ представленія піесъ. Вѣроятно онъ и самъ принадлежалъ къ сословію актеровъ, потому что говоритъ, что участвовалъ въ болѣе части своихъ карнавальныхъ піесъ. Собственный опытъ, приобретенный имъ при исполненіи піесъ на театрѣ, былъ одною изъ главныхъ причинъ жизненнаго достоинства его твореній.

Разговоры у Ганса Сакса живѣе, чѣмъ были до сихъ поръ; дѣйствующія лица говорятъ не только каждый о себѣ, но и обращаются съ словами къ другимъ лицамъ, говорятъ попеременно: перемѣнные рѣченія короче и быстрѣе слѣдуютъ одно за другимъ и, что особенно вѣрно, онъ умѣетъ приготовить зрителя къ перемѣнѣ положенія дѣйствующихъ лицъ и ко входу новыхъ особъ на сцену, такъ что входящіе тотчасъ же вступаютъ въ дѣйствіе. Чрезъ то много выиграли самостоятельность и живость драматическаго дѣйствія, и если такіе моменты полного проявленія драматической жизни встрѣчаются у Ганса Сакса рѣдко, то все-таки они существуютъ и притомъ у него, какъ у перваго.

И тѣмъ заслуживъ наше неудовольствіе,
То мы подольше будемъ ходить въ школу.

Тогда мы опять придемъ къ вамъ
И сыграемъ вамъ что нибудь новое,
Привчемъ и вамъ и всѣмъ другимъ будетъ надъ чѣмъ похотать.

Кромѣ того, что онъ былъ первымъ, истинно драматическимъ писателемъ, онъ еще указалъ, какъ должно играть его піесы. Въ этомъ отношеніи онъ приобрѣлъ истинно художественный тактъ, участвуя въ представленіяхъ какъ актеръ и научая другихъ актеровъ Нюрнбергскаго общества комедіи; мы видимъ это изъ маленькихъ совѣтовъ для актеровъ, которые встрѣчаются въ его сочиненіяхъ; какъ ни кажутся ограниченны эти совѣты, но все-таки они могутъ служить указаніемъ того усовершенствованія, которымъ одолжено ему драматическое искусство.

Такимъ образомъ, на примѣръ, онъ старался придать представленіямъ болшую торжественность, предписывая герольду кланяться предъ началомъ и по окончаніи его рѣчи и описывая подробно, какъ должны дѣйствующія лица входить и уходить со сцены.

Въ трагедіи «Царица Клеопатра и Антоній Римлянинъ» онъ предписываетъ сначала унести со сцены мертвыхъ, а потомъ въ порядкѣ уходить остальнымъ лицамъ.

Въ «Плачевной трагедіи о князѣ Конкретусѣ» Гансъ Саксъ выказываетъ очень тонкое знаніе сцены, прибавляя послѣ сцены отравленія Гисмонды: «ее уносятъ на креслѣ съ покрытымъ лицомъ. Князь слѣдуетъ за нею со своими совѣтниками».

Еще болѣе важны его наставленія въ словесномъ и мимическомъ выраженіи.

Такъ, раненый Антоній долженъ говорить «болѣзненно», а Клеопатра, при видѣ умирающаго своего любовника, должна произносить свою роль «жалобно». Для той грубой эпохи драматическаго искусства — это очень тонкое различіе выраженія.

Гансъ Саксъ не забываетъ также заботиться о правильности выраженія страстей; когда Антоній умираетъ — «царица срываетъ свои украшенія, царапаетъ свое лицо и горько плачетъ отъ горести».

Въ «Разговорѣ мудрецовъ» Солопъ, узнавъ о смерти сына, «долженъ всплеснуть руками, плакать и кричать: о горе, умеръ мой возлюбленный сынъ»!

Выраженіе печали у этого писателя измѣняется, смотря по званію лица и его положенію; когда у Гризельды отнимаютъ сына, то по словамъ сочинителя «она тоскливо смотритъ на свое дитя».

Не менѣе прекрасно у него и комическое выраженіе чувствъ. Въ піесѣ «Чортъ женился на старой бабѣ» эта чортова жена посылаетъ чорта то туда то сюда и прищелкиваетъ языкомъ, чтобы чортъ притче бѣгалъ. Можно ли оригинальнѣе выразить торжество старой бабы, которой удастся держать подъ башмакомъ самаго чорта.

Всѣ эти приписки очень мало или даже вовсе ничего не значатъ при полномъ развитіи драматическаго искусства, но въ разсматриваемый нами историческій моментъ онѣ доказываютъ несомнѣнное превосходство писателя. Грубо обтесанные лица драматическаго искусства, начали свободнѣе дѣйствовать своими членами и въ нихъ появилось дыханіе самостоятельной жизни.

Грубый, простонародный языкъ и ограниченный кругъ мыслей въ серіозныхъ піесахъ Ганса Сакса, безъ сомнѣнія

не могъ придать имъ той важности и того достоинства, котораго требуютъ обстоятельства.

Трагическіе моменты въ его сочиненіяхъ часто бываютъ очень забавны, но часто также ихъ дѣтская патуральность бываетъ по истинѣ трогательна и во всякомъ случаѣ представленіе постоянно проникнуто истинною теплотою чувства.

Даже въ мистеріи онъ умѣлъ внести движеніе и нѣчто новое, конечно часто слишкомъ грубо осязательнымъ образомъ и совершенно противно отвлеченному духу этого рода сочиненій. Такимъ образомъ въ комедіи, гдѣ Палада изображаетъ добродѣтель, а Венера — сладострастіе, герольдъ схватывается бороться съ чортомъ. Эпикуръ, выводимый на сцену подъ многими мифологическими видами, какъ забавный паставникъ въ наслажденіи, по приговору Карла V, поражается сатаною камнемъ и проч., потомъ кладется навзничъ и Какусъ долго бьетъ его и поетъ при этомъ паставительную арію.

На попринѣ грубаго народнаго юмора и плутней — Гансъ Саксъ чувствуетъ себя всего болѣе на мѣстѣ; вслѣдствіе того карпавальныя піесы возведены имъ особенно на высокую степень совершенства. Онъ придавъ имъ самое живое движеніе, обороты дѣйствія самые неожиданные и въ высшей степени комическія, какъ то видно въ «Молодой вдовѣ Францискѣ», въ «Ученикѣ, путешествующемъ по чортвой почтѣ», въ піесѣ «Чортъ женится на старой бабѣ» и во многихъ другихъ.

И у него еще все выходитъ грубо и необтесано; какъ и прежде, драки и грубыя вольности составляютъ соль его шутокъ, но все это у него проникнуто неподражаемою патуральностью и шутки его, какъ его трагедіи, ведутъ къ чисто-правственнымъ выводамъ. Онъ казнитъ слабость своего вѣка во всѣхъ слояхъ общества; онъ умѣетъ придавать лицамъ дѣйствительности нѣкоторое символическое значеніе. Изъ всего, что было сказано, мы видимъ, что при Гансѣ Саксѣ нѣмецкое драматическое искусство вступило въ одинъ изъ важныхъ моментовъ своего развитія.

Драматическое искусство здѣсь въ первый разъ достигло самостоятельности. Кромѣ простаго пересказыванія словъ, оно попробовало опереться на мимическое выраженіе, на выраженіе голоса и на все, чѣмъ проявляется дѣйствительная жизнь. Къ краснорѣчію слова оно присоединило краснорѣчіе тѣлодвиженій, и такимъ образомъ произведенія прониклись истинно-драматическою жизнью.

Мы видимъ, что первое проявленіе истинно-драматической жизни произошло отъ пародной сцены, отъ патуральнаго влеченія подражать природѣ. Ни одинъ ученый еще не занимался этимъ, люди изъ народа были актерами и тѣ же актеры были сочинителями піесъ. Влеченіе къ театральнымъ представленіямъ прежде всего обратилось къ ближайшей дѣйствительности, а потомъ расширило поле своихъ дѣйствій до предѣловъ героической исторіи, но всѣ лица были проникнуты одинаково жизненною теплотою и имѣли индивидуальность. Неученымъ и простымъ людямъ открылась сущность драматической жизни, которая была неизвѣстна мудрецамъ духовной ученой драмы.

Сущность различія духовной и свѣтской драмы заслуживаетъ нашего полнаго вниманія. Въ этотъ историче-

скій моментъ, когда духовная драма приблизилась къ своему паденію, ученая драма усвоила себя ея начала, а старонѣмецкая пародная драма самостоятельно и во всей національной чистотѣ вступила на путь своего развитія; въ этотъ историческій моментъ яснѣе всего можно видѣть причины упомянутого различія двухъ сценъ.

Духовная драма имѣла цѣлю: религіозныя идеи сдѣлать доступными для народнаго пониманія. Люди и ихъ дѣйствія служили для нихъ только символами мысли, которую они хотѣли развить. Сцена и драматическое искусство были для нихъ не цѣлю, а только средствомъ.

Ученая драма (школьная драма) усвоила себѣ тотъ же принципъ; она пользовалась драматическимъ искусствомъ для распространенія и утвержденія своихъ ученыхъ, религіозныхъ и политическихъ знаній и убѣжденій.

Различіе, которое существуетъ между духовною и ученою драмами, не имѣетъ никакого отношенія къ драматическому искусству, и впослѣдствіи ученая драма является одна представительницею ихъ общаго принципа.

Мысль и сочиненіе есть сущность этой драмы, а сцена и искусство только средства для воплощенія идей.

Народная драма напротивъ того имѣла предметомъ представлять человѣка въ разныхъ положеніяхъ обстоятельствъ и въ различномъ состояніи его духа. Даже тамъ, гдѣ она оставляетъ осязательную дѣйствительность и переходитъ къ историческимъ предметамъ и даже къ вымыслу и чудесному, и тамъ она остается по возможности вѣрною естественности, и охотиѣ жертвуетъ достоинствомъ предмета, чѣмъ жизненностію піесы. Ученая драма есть результатъ духовнаго образованія, народная драма — произведеніе патуральнаго влеченія къ искусству. Первая исходитъ съ своей мысленной высоты и увлекаетъ къ себѣ людей, другая стоитъ твердо на почвѣ дѣйствительности и оттуда стремится къ идеямъ.

Эти противоположности важны вообще во всѣхъ искусствахъ, особенно въ образовательныхъ. Вопросъ: идея или чувственное явленіе должны занимать первое мѣсто, отъ мысли или отъ факта должно происходить произведеніе искусства, этотъ вопросъ и тамъ производитъ двойное направленіе, но пигдѣ съ самаго начала не проявилось такъ рѣзко это различіе направленій, какъ въ драматическомъ искусствѣ; здѣсь оба направленія имѣютъ одинаковыя историческія права. Очень понятно что драматическое искусство должно искать своихъ уснѣховъ въ патуральномъ направленіи драмы. Мы увидимъ далѣе, что во всѣхъ драмахъ, въ которыхъ представленіе людей и человѣческой жизни есть главное дѣло, какъ бы ни было велико ихъ поэтическое значеніе, драматическая жизнь ничтожна, и что она развивается только тамъ, гдѣ драматическое искусство идетъ самостоятельно и твердо. Мы увидимъ, что истинная, высокая драматическая жизнь проявляется только тамъ, гдѣ оба направленія искусства соединены вмѣстѣ, гдѣ сочетаются идея и чувственный фактъ, поэзія и драматическое искусство, и каждое живетъ не отдѣльно, а одно для другаго.

Въ твореніяхъ Ганса Сакса мы видимъ въ первый разъ это сочетаніе двухъ направленій.

Преслѣдуя далѣе ходъ развитія народной сцены, мы замѣчаемъ, что и послѣ того она продолжала основывать свое дальнѣйшее образованіе существенно на драматическомъ искусствѣ и оставила безъ вниманія всѣ выгоды, которыя мистерія извлекала изъ своихъ богатыхъ сценическихъ эффектовъ. Вступительныя и заключительныя рѣчи герольдовъ піесъ Ганса Сакса и послѣдующихъ сочинителей показываютъ намъ, что карнавальные представленія не происходили болѣе въ домахъ; нигдѣ нѣтъ обращеній къ хозяину и пожеланій доброй ночи. Только нѣкоторыя первыя сочиненія Ганса Сакса составляютъ въ этомъ случаѣ исключеніе и слѣдственно эта перемѣна должна происходить въ половинѣ XVI столѣтія. Въ гостиницахъ и на цеховыхъ постоялыхъ дворахъ были устроены сцены, полъ которыхъ состоялъ изъ досокъ, положенныхъ на бочки и скамьи; только задній планъ былъ закрытъ коврами для входа и выхода актеровъ.

Но такая сцена была недостаточна для представленія трагедій и духовныхъ комедій и потому для нихъ были устроены особые театры; изъ этого видно, какое глубокое участіе вѣшали театральныя представленія, и какъ серьезно занимались ими граждане городовъ.

Первый нѣмецкій театръ былъ выстроенъ въ Нюренбергѣ въ 1550 году обществомъ мейстерзенгеровъ; этому примѣру вскорѣ послѣдовалъ и Аугсбургъ *). Эти театры годились только лѣтомъ и при хорошей погодѣ; мѣста для зрителей были устроены въ видѣ амфитеатра и непокрыты крышею. Представленія происходили только при дневномъ свѣтѣ; маленький дождь не прерывалъ представленій; на случай дождя сцена была прикрыта крышею и важнѣйшіе изъ зрителей имѣли право на кресла на авансценѣ **).

Въ каждомъ театрѣ, кромѣ большой, главной сцены, была авансцена, стоявшая ниже первой; она съ выгодою употреблялась во многихъ піесахъ, гдѣ приходилось вывести на сцену большое число актеровъ. На этой же авансценѣ вѣроятно нѣли мейстерзенгеры, занимавшіе зрителей во время антрактовъ.

Сколько можно догадываться, сцена не имѣла ни деко-

*) Во Франціи первый театръ былъ выстроенъ близъ Венса въ 1398 году обществомъ *Confrèrie de la Passion*. То же общество, получивъ привилегію отъ Карла VI, выстроило въ Парижѣ театръ *de la Trinité*, въ 1442 году. *Confrèrie de la Vazochie*, привилегированное еще въ началѣ XIV столѣтія, только въ 1500 г. получило отъ Людовика XII въ Парижѣ театръ *table de marbre*.

Въ Италіи долго играли на древнихъ амфитеатрахъ; общество *del Gonfalone* съ самаго своего основанія въ 1264 г. играло въ Колизеѣ. Но дальнѣйшіе успѣхи этого общества нѣли поприщамъ театры, которые были устроены въ палацахъ знатныхъ особъ и принцевъ.

Въ Испаніи актеры брали на откупъ залы госпиталей. Такой платежъ былъ въ Валенсіи въ 1526 году. Въ Мадридѣ только въ 1568 г. устроились два театра на дворахъ двухъ частныхъ домовъ; окна близлежащихъ зданій служили въ этомъ случаѣ ложами. Крыши надъ частью театра были введены здѣсь итальянскою труппою актеровъ въ 1574 году.

Въ Лондонѣ сначала играли на дворахъ гостиницъ, съ тѣмъ же устройствомъ сцены, какъ въ Испаніи. Елизавета въ 1574 г. дала привилегію пяти актерамъ, бывшимъ подъ покровительствомъ графа Лейчестера, и они вскорѣ выстроили первые три деревянные театра. Лѣтній театръ имѣлъ непокрытый партеръ, зимній же былъ выстроенъ вскорѣ послѣ перваго и былъ приспособленъ для представленій въ зимнее время. Всѣ три театра имѣли сцену изъ двухъ этажей, изъ которыхъ верхній назывался для представленій балкономъ, мостомъ, горъ, крѣпостей и проч.

**) То же преимущество осталось за знатыми и впоследствии, когда театры вполнѣ были закрыты крышею.

раціи и другихъ нынѣшнихъ приспособленій. Эта скудность устройства видна изъ трагедій и комедій, которыя представлялись въ то время. Занавѣси не было; при началѣ акта дѣйствующія лица приходили на сцену, а по окончаніи уходили, и никогда не было нужно прекратить представленіе или начать его въ срединѣ какого нибудь дѣйствія.

Такимъ образомъ съ этихъ поръ драматическое искусство получило прочное и постоянное помѣщеніе въ двухъ знатныхъ городахъ Германіи, Нюренбергѣ и Аугсбургѣ *).

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что Гансъ Саксъ принималъ большое участіе во всѣхъ этихъ новыхъ театрахъ; вообще его вліяніе на представленія ремесленниковъ XVI столѣтія было сильно и не подлежитъ сомнѣнію.

Онъ писалъ съ 1517 года въ теченіе 50 лѣтъ, но и въ остальное время своей жизни онъ имѣлъ большой авторитетъ **). Сочиненія его были извѣстны вездѣ, и вездѣ распространяли и утверждали любовь къ театральнымъ представленіямъ; даже ремесленники маленькихъ городковъ, не пропускавшіе въ своихъ путешествіяхъ посѣтить Нюренбергъ, уносили отсюда съ собою любовь къ театру и нѣкоторую опытность въ представленіяхъ.

Народная сцена, по своей натурѣ, не могла не принять участія въ волненіяхъ реформации. Гансъ Саксъ былъ жаркимъ почитателемъ Лютера и поддерживалъ его ученіе въ своихъ піесахъ. Но сильнѣе всего дѣйствовали въ этомъ отношеніи сочинители швейцарскихъ карнавальныхъ піесъ. Въ Базелѣ Памфилъ Гегенбахъ и въ Бернѣ — Николай Мануэль въ карнавальныхъ представленіяхъ сильными стихами говорили противъ папской власти и проч. Послѣдній изъ этихъ писателей, въ одной изъ своихъ піесъ употребилъ даже прозу, чтобы имѣть возможность выражаться болѣе свободно и удобопонятно для народа. Эта піеса была представляема въ Бернѣ въ 1522 году и хроника приписываетъ ей большую часть вліянія въ принятіи Берномъ реформаціонныхъ идей. Изъ отрывочныхъ свѣдѣній, которыя мы имѣемъ о труппахъ комедиантовъ, извѣстно, что кромѣ большихъ городовъ Нюренберга, Аугсбурга, Страсбурга, Гейдельберга имѣлъ свою труппу, въ главѣ которой стоялъ каменосѣчецъ Томасъ Шмидъ; въ Корбахѣ главою общества карнавальныхъ актеровъ былъ переплетчикъ Пфейльшмидтъ, въ Тюбингенѣ — гражданинъ Гансъ Цистеръ. Кромѣ того есть свѣдѣнія объ отдѣльныхъ представленіяхъ гражданъ въ Кенигсбергѣ, Данцигѣ, Мекленбургѣ, Силезіи, Магдебургѣ, Саксоніи и многихъ другихъ городахъ.

Вѣна не менѣе другихъ городовъ выказывала любовь къ театральнымъ представленіямъ. Въ ней происходили представленія на Рождествѣ, Пасхѣ и во время карнавала. Піесы Ганса Сакса были безъ сомнѣнія самыми интересными; даже трагедіи его были здѣсь хорошо извѣстны; одна изъ нихъ «О шести бойцахъ» была представлена въ ратушѣ въ 1568 году. Карнавальные піесы давались въ Вѣнѣ

*) Извѣстно, что на Нюренбергскомъ театрѣ послѣднія представленія общества Нейбернъ проходили въ 1731 г., а на Аугсбургскомъ разныя странствующія труппы играли до 1775 года.

**) Онъ умеръ въ 1576 году 83 лѣтъ.

съ особенною вольностью, что видно изъ пападокъ на нихъ Вольфганга Шмелцле, который всячески старался убѣдить всѣхъ въ неприличности этихъ піесъ и образовать вкусъ зрителей посредствомъ своихъ школьныхъ піесъ. Въ этой же самой Вѣнской ратушѣ и въ городскомъ арсеналѣ происходило много представлений въ теченіе XIII столѣтія и даже до 1604 года; они давались на счетъ магистрата передъ приглашенными зрителями. Здѣсь опять мы видимъ появленіе скомороховъ, пѣвцовъ, скакуновъ и шутовъ. Такой родъ актеровъ, усовершенствовавшій свое искусство на нидерландской сценѣ, снова началъ приобрѣтать расположеніе зрителей. Эти актеры были извѣстны подъ именемъ нидерландскихъ комедіантовъ и просто Нидерландцевъ.

НЕУДАЧНАЯ МЕСТЬ.

Читатели Муз. и Театр. Вѣстника имѣли полное право быть недовольными на частое помѣщеніе въ столбцахъ нашего журнала статей «полемиическихъ», гдѣ рѣчь идетъ не столько о вопросахъ музыкальныхъ, сколько о взаимныхъ литературныхъ отношеніяхъ между лицами, пишущими о музыкѣ.

Желая съ своей стороны, прежде всего, хоть сколько нибудь способствовать водворенію у насъ правильного взгляда на искусство, сознавая обиліе предметовъ, о которыхъ, для моей цѣли, необходимо будетъ бесѣдовать съ нашими читателями, я начиналъ уже радоваться, что молчаніе апатистовъ моихъ даетъ мнѣ роздыхъ въ полемиическомъ отношеніи, что я, хоть въ теченіе двухъ, трехъ мѣсяцевъ, буду избавленъ отъ необходимости защищаться противу болѣе или менѣе личныхъ нападеній и, пользуясь перемиріемъ, приготовлю побольше такихъ статей, которыхъ предметомъ — музыка, а не г. Арнольдъ, не г. Улыбышевъ и не г. Ростиславъ.

Но не долго суждено мнѣ было наслаждаться тишиной мирнаго времени!...

Г. Ростиславъ, по случайнымъ причинамъ, въ Вѣстникѣ не участвуетъ, хотя, въ качествѣ *перваго* музыкальнаго критика на Руси, патентованнаго въ этомъ званіи знаменитымъ біографомъ Моцарта (М. и Т. Вѣстникъ, № 19), г-ну Ростиславу очень бы хотѣлось взять на себя музыкальную часть въ газетѣ спеціальной по этому предмету и начинающей пользоваться небольшою извѣстностью.

Между тѣмъ въ столбцахъ нашего журнала г. Ростиславу случалось встрѣтить строчки не очень пріятныя и для него самаго, и для его двухъ патроновъ, г. Булгарина и г. Улыбышева.

Очень ясно, что музыкальная критика въ Вѣстникѣ, вообще и въ подробностяхъ, могла до крайности раздражить музыкальнаго фельетониста Сѣверной Пчелы.

Вотъ онъ и рѣшился нанести этой критикѣ еще ударъ, да посильнѣе, порѣшительнѣе перваго (М. и Т. Вѣстникъ, № 11). Для этого долго, долго — чуть не полгода, готовился, примѣривался, подкапывался тихомолкомъ подъ каждое слово своего ненавистнаго противника, накопецъ

облачился во всеоружіе (изъ арсенала французскихъ фельетоновъ), постарался припомнить немного, что ему случалось читать по части музыкальной теоріи, и — далъ промахъ.

Статейка, въ которой разразился гнѣвъ г. Ростислава, вышла весьма забавна.

Она помѣщена въ Сѣверной Пчелѣ (№ 121, 31-го мая). По общему направленію полемики въ той газетѣ, и этотъ фельетонъ г. Ростислава тамъ чрезвычайно кстати, но жалъ, что статейка пропадаетъ почти даромъ, потому что большинство читателей «Пчелки» въ музыкальныя бесѣды и не заглядываетъ. А для меньшинства само дѣло будетъ не совсемъ понятно, потому что тутъ требуются на лицо *все* документы полемики между мной и гг. Улыбышевымъ и Ростиславомъ, тѣмъ болѣе, что цитаты изъ Вѣстника подобраны г. Ростиславомъ не слишкомъ толково.

Вотъ для нашихъ читателей, которые по болѣе части, не принадлежатъ къ обширному кругу подписчиковъ на «Пчелку», въ статейкѣ г. Ростислава будетъ понятно «все».

А потому, для ихъ назиданія, и какъ любопытнѣйшій документъ, въ *дополненіе* къ тому, что у насъ было сказано о г. Ростиславѣ (№№ 11 и 19), этотъ фельетонъ перепечатывается здѣсь отъ слова до слова.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ БЕСѢДЫ.

Два современныхъ знаменитости: г. Лазаревъ и г. Сѣровъ. — Отличительныя качества того и другаго. — О неспособности Россіи въ дѣлѣ музыкальной критики. — О *развитіи* и *дозрѣлости* г. Сѣрова въ этомъ отношеніи. — Желчное и дисгармоническое настроеніе духа мною-музыкальнаго критика. — Сожалѣніе благомыслящихъ людей объ участіи г. Сѣрова въ поэтическомъ журналѣ.

Одновременное появленіе сочиненій г. Лазарева и г. Сѣрова припомню, что мною сличиваются эти двѣ личности, и приписываютъ какъ симфоніямъ перваго, такъ и критикамъ втораго одинъ и тѣ же источники, т. е. невѣдѣніе и ни чѣмъ не оправданную самонадѣянность. Къ обидному этому сближенію и къ строгому сужденію на счетъ критическихъ трудовъ г. Сѣрова послужило отчасти мнѣніе г. Улыбышева, выраженное въ письмѣ, помѣщенномъ въ № 14-мъ Театральнаго Вѣстника. «Можно отставать отъ хорошихъ писателей по слогу и вкусу, и выѣсть съ тѣмъ *не дозрѣвать мыслию*, замѣняя и тотъ и другой недостатокъ *многословіемъ*, *рѣзкостью сужденій* и *непоколебимою самоуверенностью*, что называется *outréssidance* по-французски.» — Слова эти знаменитый авторъ біографіи Моцарта оканчиваетъ сѣдующею фразою: «Не дай Богъ попасть въ эту третью категорію!» По этому могло еще оставаться подъ сомнѣніемъ, принадлежитъ или нѣтъ г. Сѣровъ къ вышеупомянутой категоріи. Но г. Сѣровъ имѣлъ неосторожность, отвѣчая на письмо г. Улыбышева, признать торжественно, такъ сказать, что слова эти относятся собственно къ нему. «Вѣ, кому *не очень нравится* (sic!!), говоритъ г. Сѣровъ, *нѣкоторая рѣзкость* топа въ моихъ сужденіяхъ моихъ, *самоуверенность*, съ которою я отстаиваю свои музыкальныя убѣжденія и пр. и пр., возрадуются письму ветерана русскихъ музыкальных знатоковъ, возрадуются въ *тѣхъ мысляхъ*, что я теперь будто бы разбитъ въ пухъ и прахъ,» и пр. и пр. Сѣдовательно г. Сѣровъ признаетъ себя подходящимъ подъ характеристику (такъ называемой г. Улыбышевымъ) *третьей категоріи*, и хотя онъ спѣшитъ объявить, что «такая радость, увы! неосновательна,» однако тѣмъ не менѣе, собственное сознаніе въ силу какъ русской такъ и французской поговорки, доказываетъ, что г. Сѣровъ *чуветъ* неловкость своего положенія. Однако же долъгъ безпристрастія и справедливости вынуждаетъ насъ удостовѣрять, что между *эфонія-флюгельгорнъ-бомбардонами* г. Лазарева и *громко-заносчивыми* статьями г. Сѣрова существуетъ огромная разница. Въ ораторіяхъ г. Лазарева, кромѣ бездарнаго, неправильнаго, какофоническаго набора звуковъ рѣшительно нѣтъ ничего, тогда какъ въ статьяхъ г. Сѣрова, кромѣ *многословія*, *рѣзкости сужденій* и *непоколебимой самоуверенности* (согласно характеристикѣ, очерченной г. Улыбышевымъ), замѣтна упорная, настойчивая мысль, а именно: разрушить до основанія всѣ существующіе *авторитеты*, и на *обломкахъ ихъ* написать гигантскими, блестящими и, по возможности, несокрушимыми буквами собственное свое *имя*! Для достиженія этой цѣли г. Сѣровъ прибѣгаетъ къ сѣдующимъ афоризмамъ.

...«Въ области мысли, разума — авторитетъ (т. е. вслѣдъ за другимъ авторитетъ, включая г. Сѣрова) даже и не допускается въ число доказательствъ.» Спрашивается: въ какой же области допускается авторитетъ? И откуда г. Сѣровъ почерпнулъ глабокомысленное это заключеніе? Сѣдовательно, по его мнѣнію, иа одну теоретическое

сочинение не может служить авторитетом? Или, может быть, наука вообще, по его разумению, вне области мысли и разума?

Далее г. Стровъ приводит следующую афоризм:

«Лабашъ в А. О. Львовъ отличные знатоки музыки, со вкусом весьма образованными — споры нетъ (кажется болѣе и не требуется); но оба никогда критикой не занимались, а критика дѣло серьезное, требующее особыхъ специальныхъ трудовъ.» Спрашивается: какого же рода специальные труды необходимы для музыкального критика? Не слѣдуетъ ли ему, по мнѣнію г. Строва, изучить математику или механику, или какое либо особое мастерство? Намъ кажется, что музыкальному критику весьма достаточно быть *отличнымъ знатокомъ музыки*, и если онъ къ тому же одаренъ *весьма образованнымъ вкусомъ*, то и желать лучшаго не надобно. Но г. Строву мало этого: упрямно преслѣдуя развѣдывающую имъ мысль сокрушить, уничтожить существовавшіе до него музыкальные авторитеты, онъ восклицаетъ:

«Точно также и Россини. Это одинъ изъ величайшихъ музыкантовъ въ свѣтѣ, одинъ изъ гениальнѣйшихъ людей, нѣтъ живущихъ, а все таки критикомъ и онъ никогда не былъ, и вовсе не развивал себя съ этой стороны (sic!), руководствуясь личнымъ вкусомъ и художественнымъ инстинктомъ (чѣмъ же слѣдуетъ руководствоваться?), очень легко могъ остаться, въ отношеніи критической оцѣнки, на совѣтѣ *дозрѣлыхъ*, а пожалуй, въ иныхъ случаяхъ, и *отсталыхъ*».

Тутъ г. Стровъ явно намекаетъ на собственныя свои достоинства: «Посмотрите, какая разница между мною и Россини! Я и *развилъ себя съ этой стороны*, я и постигъ совершенно *серьезное дѣло* критики, требующее специальныхъ трудовъ, я и *дозрѣлъ*, и не могу быть *отсталымъ*!» Спрашивается: что же подало право г. Строву предполагать, что онъ дѣйствительно обладаетъ вышеозначенными достоинствами, и что критическій взглядъ его на музыкальныя произведенія, можетъ быть, правды ради *оцѣнки* Россини?

Неужели нѣсколько многословныхъ статей могутъ дать ему это перенетство, и доказывать образованному міру, что г. Стровъ и болѣе *развилъ* въ художественномъ отношеніи, и болѣе *дозрѣлъ*, чѣмъ Россини! Россини, авторъ множества образцовыхъ, вѣчныхъ твореній!

Покоревавъ такимъ образомъ авторитетъ Россини въ дѣлѣ музыкальной оцѣнки, подъ предлогомъ, что Россини лишь только *величайшій* и *гениальнѣйшій* музыкантъ, а не критикъ *ex professo*, г. Стровъ позастаетъ и противъ записныхъ, знаменитыхъ критиковъ. «Вѣдь думаютъ же, напримеръ, шны, хитро восклицаетъ онъ, что все трех-томное сочиненіе А. Д. Узыбышева о Моцартѣ есть *не болѣе* (sic), какъ длинная амплификація Нисановой (т. е. Ниссеновой) біографіи Моцарта, потому что нѣтъ ни одного новаго факта (гдѣ?) и мнѣнія о Моцартѣ г. Фетиса, потому что авторъ *вездѣ* согласенъ съ г. Фетисомъ».

Выходка эта ясно доказываетъ желчное настроеніе духа автора, потому что въ припадкѣ гнѣва онъ забываетъ и Русскую грамоту, и чувство справедливости, возводя отъ имени какихъ то *шны*, никогда не существовавшихъ, небывалое обвиненіе на прославленное сочиненіе знаменитаго нашего соотечественника, о которомъ онъ, же самъ отзывался нѣкогда съ величайшею похвалою, отыскивая, по тѣмъ же, слабымъ его стороны. Поздъ этого доказательства пристрастія и шаткости мнѣнія г. Строва, восклицаніе его, что «правда возьметъ свое», не можетъ уже возбудить ни малѣйшаго довѣрія.

Отличительная черта г. Строва — непонятно высокое мнѣніе о собственной своей особѣ. «Не будь моихъ примѣчаній, восклицаетъ онъ, подъ текстомъ статьи г. Вярдо о Моцартовой рукописи, *иные бы подумали*, что эта статья отличная, между тѣмъ какъ эта статья, занимательная и важная по предмету, до крайности плоха, недостаточна и пренебрежена грубѣйшими промахомъ.» Слѣдовательно безъ свѣтлышка г. Строва мы блуждали бы во мракѣ! Страшно подумать! Говоря о девятой симфоніи, г. Стровъ, съ свойственною ему скромностью, задаетъ слѣдующій вопросъ. «Что надо, чтобы понять и полюбить девятую симфонію? Надо быть очень развитымъ съ музыкально-эстетической стороны, надо *возрастнуть* свое пониманіе, воспитать себя *надъ* (sic) *ослѣдъ лучшими*, что есть въ музыкѣ, и что неразлучно съ такимъ условіемъ — знать и изучить *все*, что создано Бетховеномъ, чуть ли не отъ ноты до ноты! Судите сами, *лично ли* отыщется такія люди въ Петербургѣ!» По счастью, какъ видите, отыскался г. Стровъ, который, по собственному его утѣренію, и развилъ себя съ эстетической стороны, и *возрастнулъ* свое пониманіе, и воспиталъ себя *надъ ослѣдъ лучшими* и пр. и пр., въ противоположность *прочимъ, инымъ*, закончившимъ въ грубомъ невѣжествѣ:

«Все это было бы смѣшно,

Когда бы не было такъ грустно!»

Да! грустно и прискорбно, что специальный журналъ, появленіе котораго возбуждало искреннее сочувствіе всѣхъ Петербургскихъ дилеттантовъ, журналъ, предназначенный для распространенія основательныхъ понятій о музыкѣ, распространяется по милости г. Строва, ложныя понятія не только о музыкѣ, но и о степени нашей образованности, пишущая русскій языкъ, и выходя чередомъ въ записныхъ статьяхъ изъ предѣловъ приличій^{*)}.

*) Въ доказательство укажемъ на нѣкоторыя фразы, находящіяся въ отрывкѣ г. Строва на первую статью, помѣщенную въ Сѣверной Пчелѣ о Театраліи. Вѣстникъ. За статью эту издатель Вѣстника печатно изъявилъ мнѣ свою благодарность, но она

Приступая къ сооруженію собственной, монументальной славы, г. Стровъ почувствовалъ, однако же, что, для этого, самохвальство и личныя завѣренія объ огромныхъ его способностяхъ не достаточны. Чтобы обратить на себя вниманіе читателей, онъ объявляетъ, что «пора наконецъ разжаловать Мейербеера изъ безсмертныхъ гениевъ въ *замѣчательные*, но преходящіе, *эфемерные* таланты.» Но, доказавъ смѣлымъ этимъ изрѣченіемъ *силу* самоуверенности, г. Стровъ не привелъ, однакожъ, болѣе надежныхъ доказательствъ въ подтвержденіе своего мнѣнія, и запутался въ своихъ выводахъ на первыхъ, такъ сказать, порахъ.

«Странно было бы отрицать въ Мейербеерѣ, говоритъ онъ, *огромный, громадный* талантъ, *отличный по оригинальности и силѣ воображенія* и по многимъ другимъ, менѣе важнымъ, хотя блестящимъ качествамъ». Спрашивается: можетъ ли талантъ, обладающій всѣми вышеупомянутыми качествами, быть только *преходящимъ, эфемернымъ*? Казалось бы, что *оригинальность* и *сила воображенія* высшія достоинства въ творчествѣ, но, по какому то особому логическому процессу изобрѣтенія г. Строва, композиторъ, обладающій этими достоинствами, оказывается не что болѣе, какъ бездарный *инструментъ* и шарлатанъ, гонимый только за грубыми музыкально-материальными эффектами. «О величайшій *диалогъ* между коммодиторами! о Джакомо *Макиавелли*!» остроумно восклицаетъ г. Стровъ.

Это уже весьма подходитъ подъ *манеру* г. Лазарева, столь блистательно ознаменовавшагося въ *Русско-Вавилонскомъ* объясненіи, разнесенномъ подпечаткомъ С. Петербургской Французской Газеты въ прошлый мѣсяцъ.

Еслибъ г. Стровъ, не увлекаясь желаніемъ разрушить во что бы то ни стало существовавшіе до него авторитеты (даже въ ущербъ истинѣ), сказалъ съ подобающимъ критикой безпристрастіемъ и съ надлежащею скромностью неизвѣстнаго еще, начинающаго рецензента, что *Сѣверная Звѣзда* не имѣетъ, по его мнѣнію, достоинствъ предыдущихъ произведеній Мейербеера; что въ этой оперѣ замѣтна нѣкоторая мелодическая патяжка и изысканность, обнаруживающая упадокъ вдохновенія, изъ этого могла бы дѣйствительно возникнуть *серьезная, дѣльная полемика*, предметъ его желаній. Но возможно ли отвѣчать серьезно на статью, наполненную противорѣчіями, обманками, и отличающуюся совершеннымъ незнаніемъ основныхъ правилъ музыкальной теоріи, подъ личиною глубокомыслія и ничѣмъ не оправданной самоудовлетворенности. Положимъ, что *Сѣверная Звѣзда* принадлежитъ дѣйствительно къ числу неудачныхъ произведеній Мейербеера, но это еще не доказываетъ, чтобы авторъ Роберта и Гугенотова заслуживалъ прозвища Джакомо-Макиавелли. Нѣтъ сомнѣній, что разнаго рода интриги, самохвальство, и пр. и пр. могутъ достигнуть нѣкоторую извѣстность людямъ, даже вовсе бездарнымъ; но огромный успѣхъ (?) *Сѣверной Звѣзды* слѣдуетъ приписать не интригамъ, а повсемѣстному успѣху предыдущихъ произведеній Мейербеера. Сколько можно понять изъ запутанныхъ объясненій г. Строва, главный пунктъ обвиненія состоитъ въ томъ, что Мейербееръ, по его мнѣнію, слишкомъ гонимъ за сценическими эффектами. Но какой же композиторъ, сочиняющій оперы, не помышляетъ о сценическихъ эффектахъ? — Въ *Армидѣ* и *Орфѣѣ* Глюка, въ *Донъ-Жуанѣ* и *Волшебной флейтѣ* Моцарта, конечно, сверхъ музыкальныхъ достоинствъ, есть эффекты чисто сценическіе, какъ напр. хоръ фурий въ *Орфѣѣ* или отвѣтъ статуи козодѣдора въ *Донъ-Жуанѣ*, и пр. и пр. Но ни Глюкъ, ни Моцартъ не прибѣгали къ столь чудовищному развитію звучности, введенной Мейербееромъ, возмущить г. Стровъ. Это правда, но винкою тому не Мейербееръ, а козосазательныя завышенія театровъ. — Первый виновникъ чрезмѣрнаго развитія звучности не Мейербееръ, а Россини, котораго, конечно, нельзя упрекнуть въ недостаткѣ мелодическаго вдохновенія. Въ *Соренъ-воронкѣ*, написанной въ 1817 году для Силь-Карло, Россини употребилъ уже и три тромбона, и двойной комплектъ валторнъ, и большой барабанъ; въ *Donna del Lago* и въ *Семирамидѣ* онъ ввелъ два оркестра, т. е. кромѣ главнаго оркестра, знаменитую *banda militare*, безъ которой нѣтъ не обходится ни одна опера. Причины этого постепеннаго развитія звучности Берліозъ объяснилъ весьма хорошо и ясно акустическими законами. Цѣль композитора — произвести полное, потрясающее впечатлѣніе на слушателей или, по выраженію Берліоза, «музыка должна потрясать и нервы, и душу слушателей». — Составъ оркестра временъ Гретри, Люлли или даже Глюка не произвелъ бы должнаго эффекта въ нынѣшнихъ залахъ. Вообразите себѣ, напримеръ, превосходный, отлично составленный квартетъ, исполненный на Марсовомъ Поляхъ, при стеченіи нѣсколькихъ тысячъ людей: можетъ ли подобное исполненіе и при этихъ условіяхъ произвести желаемое впечатлѣніе? Шумная оркестровка, безъ мелодической мысли, какъ это нѣредомъ встрѣчается въ повѣйшей итальянской школѣ, ко-

не поправилась г. Строву по той причинѣ, что я выразилъ сомнѣніе, въ состояніи ли онъ будетъ выносить нисчертанную имъ себѣ обширную программу, и принужденъ былъ войти въ нѣкоторыя объясненія, почему именно я не участвую въ редакціи спеціально-музыкальнаго журнала. «Все это вѣстѣ, восклицаетъ г. Стровъ, не напоминаетъ ли отчасти одной безсмертной сцены въ Гоголевомъ «Ревизорѣ» (Дѣйствіе III, явленіе 6), т. е. не напоминаетъ ли это Хлестакова, находящагося въ петровскомъ видѣ!» Спрашивается: прилично ли подобное восклицаніе? и слѣдуетъ ли изобрѣтать на такой *диалогическій тонъ* музыкальную полемику? Что, если бы мы такъ же вздумали сравнить г. Строва съ нѣкоторыми лицами «Ревизора» какъ напр. съ *Держимордой* или съ *Добчинскимъ*, разбиравшимъ себя нотъ? Неужели *овсянчивость*, *малость* и *осторожность* въ выраженіяхъ, которыми г. Стровъ меня попрекаетъ, дѣйствительно претуплены? — «А я не вижу надобности писать иначе какъ прямо, восклицаетъ г. Стровъ, боясь нечего и не зная!» Надеясь, что, при истинномъ развитіи образованности, манера г. Строва не пойдетъ по адовителю.

печию достойна порицания; но, напротивъ, торжественный маршъ Мендельсона (въ *Sonnennachtstraum*) или маршъ Мейербеера (въ *Осада Гента*) утратили бы значительную часть эффекта при меньшей звучности.

Г. Стровъ утверждаетъ, что вся музыка Мейербеера основана на расцѣтѣ, и не имѣетъ ни малѣйшаго признака мелодическаго вдохновенія. Позво такъ ли? Вспомните *Гугенотовъ*, *Роберта*, и въ особенности прелестныя танцы этой оперы. Мейербереръ пишетъ дѣйствительно не совсѣмъ удобно въ вокальномъ отношеніи (для солистовъ въ особенности), но недостатокъ этотъ замѣчается и у Бетговена, вдохновеннѣйшаго изъ мелодистовъ.

Нѣтъ сомнѣнія, что между мелодіею, удобною въ инструментальномъ отношеніи, и мелодіею вокальною существуетъ разниця; но источникъ одинъ и тотъ же — вдохновеніе.

Утверждать, что композиторъ, написавшій финалъ перваго дѣйствія *Роберта*, фантастическій маршъ въ той же оперѣ (*la marche des poppies*), великолѣпную сцену заговорщиковъ въ *Гугенотахъ*, и пр. и пр., не болѣе, какъ шарлатанъ, голюющійся за грубыми неэстетическими эффектами, — можетъ только... Г. Стровъ, т. е. человекъ, рѣшившійся, во что бы то ни стало, обратить на себя вниманіе неразборчивой публики. Благомыслящіе (NB) читатели поймутъ, разумеется, настоящую цѣну мнѣніямъ Г. Строва на счетъ неспособности Россіи здраво судить о музыкѣ, на счетъ *безсилія* Г. Улыбышева (№ 19-й Музыкальн. и Театралн. Вѣстника, стр. 357), опровергнуть туманныя, запутанныя воззрѣнія Г. Строва на счетъ шарлатанства Мейербеера и пр. и пр.; но въ массѣ публики, пожалуй, найдутся люди, которые примутъ самоувѣренный, запосычый тонъ Г. Строва за признакъ дарованія.

«А какъ же отбрызнулъ Россіи-то и Мейербеера? Молодецъ, нечего сказать!» вымолвятъ какой-нибудь дилеттантъ средней руки. И для того, чтобы добиться злостнаго отзыва подобнаго рода людей, Г. Стровъ жертвуетъ истиною и, вѣроятно, даже собственнымъ, личнымъ мнѣніемъ (?).

Прискорбно и горестно, повторяемъ мы, что въ журналѣ, основанномъ не изъ корыстолюбивыхъ видовъ (потому что ни особенныя денежныя выгоды и нельзя было рассчитывать, основывая у насъ спеціально-музыкальный журналъ), журналъ весьма полезный для распространенія у насъ основательныхъ музыкальных познаній, въ которомъ участвуютъ Г. Антонъ Контекій, артистъ, одаренный громаднымъ талантомъ и слѣдовательно совершенно спеціальнѣй въ музыкѣ, и даровитые писатели по части драматическаго искусства, жаль, искренно жаль, что въ подобномъ журналѣ свѣрѣпствуетъ столь «ложно-опасная» музыкальная критика! Похвальное, безкорыстное предпріятіе Г. Раппапорта заслужило бы лучшей участи.

РОСТИСЛАВЪ.

Статья, въ которой вылился весь взглядъ Г. Ростислава на музыкальную критику, — статья, которую слѣдуетъ считать образцомъ *безпристрастія, справедливости, толковости и остроумія*, кажется, не требуетъ комментаріевъ. Всего любопытнѣе въ этой статьѣ, конечно, тотъ фактъ, что «Г. Ростиславъ» вопіетъ противъ «самохвальства».

Оставляя въ сторонѣ многое и многое позволяю себѣ только небольшія оговорки:

1) Подражая одной статьѣ въ майской книжкѣ «Современника», гдѣ помѣщенъ цѣлый разговоръ между Г. Лазаревымъ и музыкальнымъ критикомъ Сѣв. Пчелы, Г. Ростиславъ придумалъ сближеніе между моими статьями и музыкальными подвигами несравненнаго Г. Лазарева, и самъ называетъ такое сближеніе «обиднымъ». Напрасно! Насмѣшка только тогда обидна, когда мѣтко попадаетъ въ цѣль. Поставить рядомъ одни имена собственные еще не значитъ сдѣлать параллель между личностями. Въ Гоголѣ можно выискать фамиліи еще гораздо смѣшнѣе, каррикурирѣ чѣмъ Д(Б)обчинскій и Держиморда. Но... чтожъ изъ этого?

Тупыя стрѣлы, какъ извѣстно, уязвить не могутъ. А для того, чтобы при неостромъ оружіи разомъ уничтожить — будто ударомъ палицы — надобно много силы.

2) Г. Ростиславъ пользуется тѣмъ, что пишетъ противъ меня въ Сѣверной Пчелѣ, гдѣ я не помѣщалъ ни одной строчки. Читатели Сѣв. Пчелы не знаютъ ни меня, ни статей моихъ, слѣдовательно передъ лицомъ «этихъ» читателей можно наговаривать на меня, какъ на мертваго. Будутъ ли приговоры Г. Ростислава противъ меня имѣть какуюнибудь силу передъ читателями «Вѣстника»?

Г. Ростиславъ забылъ притомъ первое правило литера-

турной полемики: когда приводятся чужія слова, ихъ должно списывать съ дипломатическою точностью (въ отношеніи «буквы» и въ отношеніи «смысла». Значитъ, не обрѣзывать фразъ на половинѣ мысли).

Умышленная неправда — дѣло непозволительное!

3) Г. Ростиславъ, хотя и сравниваетъ меня съ Г. Лазаревымъ, принимаетъ однако на себя трудъ разсматривать мое мнѣніе о Мейерберѣ, диктуетъ мнѣ какъ бы я «долженъ былъ» выразиться о Сѣверной Звѣздѣ (еслибъ я былъ Ростиславомъ) и даже (хотя очень неудачно) старается предугадать мои полемическія возраженія. Благодаря Г. Ростиславу за такое лестное вниманіе и завѣряя, что я, съ своей стороны, никогда бы не принялъ на себя труда учить Г. Ростислава музыкальной критикѣ, осмѣливаюсь замѣтить, что болзливое мнѣніе о кое-какихъ недостаткахъ въ Сѣверной Звѣздѣ, не вызвало бы не только «дѣльной и серіозной полемики», общаеюй Г. Ростиславомъ, но не вызвало бы — ровно ничего. Съ такимъ раболѣпно-перѣшительнымъ мнѣніемъ о неудачной оперѣ Мейербера согласны даже самые отъявленные его поклонники: слѣдовательно кому же спорить? Сверхъ того «безцвѣтныя» рецензіи, отъ которыхъ никому ни холодно, ни тепло — людьми понимающими дѣло оставляются рѣшительно безъ вниманія. Ихъ едва читаютъ, а возражать противъ нихъ и въ голову никому не придетъ. Г. Ростиславу все это должно быть, хорошо извѣстно по собственному, многолѣтнему опыту.

4) Вредно или полезно для Муз. Вѣстника участіе мое, судить должны читатели этого журнала и редакторъ его, но никакъ не Г. Ростиславъ, по причинамъ, для нашихъ читателей очевиднымъ. По этимъ же причинамъ самыя сожальнѣйшія Г. Ростислава объ участіи нашего журнала врядъ ли будутъ признаны за искреннія и благонамѣренныя *).

5) Что касается до сущности музыкальных вопросовъ, затронутыхъ Г. Ростиславомъ, то здѣсь пришлось бы повторить большую часть того, что я высказалъ уже въ отвѣтахъ моихъ Г. Арнольду и Г. Улыбышеву. Повторенія бывають хороши въ музыкѣ, въ полемикѣ они скучны.

Предложу только одинъ вопросъ: «Для того чтобы порѣшить окончательно: правъ ли я касательно Мейерберова таланта, — правъ ли я въ моихъ возраженіяхъ противъ книги Г. Улыбышева — что нужно? Очень ясно, что для этого еще слишкомъ мало будетъ: умѣть вникать въ дѣло глубоко, не запутываться въ строго-логическіе понятія объ авторитетѣ, о наукѣ, о доказательствахъ, умѣть различать дѣятельность критика отъ дѣятельности художника и пр. и пр. и пр. Но надобно: 1) *вполнѣ знать дѣло*, вообще и въ частности, то есть въ отношеніи музыкальной критики, какъ пауки, стоятъ на чинѣшнемъ ея европейскомъ уровнѣ. 2) Понять высокое значеніе критики, какъ служенія «истинѣ и красотѣ», быть всегда *безпристрастнымъ*, то есть не подмѣшивать въ критику личныхъ своихъ интересовъ.

Судя по статьямъ и полемикѣ Г. Ростислава, оба эти условія для него положительно невозможны.

А. СТРОВЪ.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.

*) Говоря о критикѣ «сверѣпствующей» въ Музык. Вѣстникѣ, Г. Ростиславъ называетъ эту критику «ложно-опасною». Онь, вѣроятно, хотѣлъ сказать «опасно-ложною», но эта ошибка противъ духа нашего языка (отъ чего смыслъ выходитъ прямо-превратный) — простительна такому писателю, который еще не освоился съ мужскими и женскими формами русскихъ словъ. Въ разборѣ «Русалки» А. С. Даргомыжскаго, въ Сѣверной Пчелѣ, Г. Ростиславъ пишетъ «сватѢЮшка» (отъ «сватья») вмѣсто «сватУшка» (отъ «свать»). И это не опечатка, потому что встрѣчается ровно шесть разъ (по три раза кряду). Не мѣшало бы взглянуть хоть въ Пушкина.