

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 30.

29 ИЮЛЯ 1856.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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

Содержаніе: Либретто къ *Донъ-Жуану* (К. Званцова). — Возстановленіе статуи Мемфиса. Звучные камни. Гармония деревьевъ. — Иностраннѣйшій вѣстникъ. — Новая книга г. Ленца о Бетховенѣ (А. Сѣрова). — Артистическое семейство Богдановыхъ.

ЛИБРЕТТО КЪ «ДОНЪ-ЖУАНУ» *).

II.

Все, что можно сказать о либретто въ связи его съ музыкою будетъ всегда несправедливо и невѣрно, потому что музыкальныя драмы подлежатъ совершенно инымъ условіямъ, нежели всѣ прочія сценическія представленія. Скажите: кто всего болѣе вопіетъ противъ нецѣлостности оперныхъ текстовъ? — литературные критики, если они притомъ не музыканты. И очень естественно: они судятъ о достоинствѣ либретто по требованіямъ чисто драматическимъ или, выражаясь точнѣе, по требованіямъ драмы словесной; не мудрено, если имъ кажется нецѣлою всякая сценическая канва для музыки, написанная даже хорошимъ стихами. Итакъ, при всемъ желаніи говорить только о Да Понте, мнѣ необходимо говорить и о Моцартѣ, а въ наше велерѣчивое время... мало того, говоря преимущественно о музыкѣ драматической, не возможно обойти молчаніемъ Рихарда Вагнера, теорія котораго прямо ведетъ къ лучшему уразумѣнію и лучшей оцѣнкѣ Моцарта! Что бы ни проповѣдовали друзья и недруги Вагнера о созданной будто бы имъ *драмѣ будущности* — das Kunstwerk der Zukunft, только его теорія объясняетъ вполне взаимное отношеніе поэта къ композитору при созданіи оперы — грядущей, нынѣшней и прежней, потому что исходитъ изъ средоточія творческой силы человѣка, а не изъ точекъ произвольно очерченной окружности: это теорія *эксцентрическая*. Измѣривать неизмѣримые лучи по данной и условной периферіи — дѣло тщетное, и потому одни только люди ограниченные надѣются ограничить безграничное. Въ дѣлахъ духа человѣческаго надобно исходить изъ духа же (ex centro). Пусть себѣ несетъ въ даль и описываетъ окружность,

гдѣ хочетъ и гдѣ можетъ — не паше дѣло: мы въ центрѣ недвижны.

По мнѣнію Вагнера, внутреннее содержаніе драмы вполне выразить словомъ человѣческимъ не возможно. Высшіе моменты духовной нашей жизни гонятъ насъ къ мелодическому выраженію. Въ глубокой, непроницаемой древности система гласныхъ буквъ составляла безъ сомнѣнія самородную мелодію, обогащенную сбилиною гармоніею согласныхъ. Но такая первобытная рѣчь исчезла вмѣстѣ съ безсознательнымъ блаженствомъ, и самъ пресловутый Санскритскій языкъ есть не болѣе, какъ лучшая лишь ея развалина; позднѣйшіе же языки сдѣлались сухимъ, условнымъ, произвольнымъ средствомъ къ передачѣ логическихъ понятій во всеневномъ обиходѣ. Съ другой стороны, изъ старинной церковной музыки образовалась въ Италіи постоянная, неизмѣнная форма для мелодіи, которую называютъ *аріей*, а изъ арій вся опера (собраніе отдѣльныхъ нумеровъ: арій, дуэтовъ, тріо), которую безъ малѣйшей внутренней зависимости и связи приравнивали къ любому тексту и влагали въ уста искуснымъ пѣвцамъ. И эта ложная, ничѣмъ не оправданная форма, т. е., не родившаяся изъ сущности дѣла, а произвольно прилаженная, пережила тѣхъ великихъ людей, которые съ нею боролись, стараясь замѣнить ее обширными речитативами, интродукціями и финалами Глука, Моцарта, Вебера! Все, что впредь создано будетъ по избитой формѣ арій, осуждено на безплодіе. Отнынѣ арія, какъ условная основа всѣхъ произвольныхъ, безсмысленныхъ формъ оперы, и сама опера — падаютъ во прахъ и стираются съ лица земли, вмѣстѣ съ напрасными покушеніями стихотворцевъ выразить въ словѣ содержаніе души человѣческой. Отнынѣ поэтъ свободно развиваетъ свое намѣреніе, какъ первоначальную канву, а окончательное выраженіе предоставляетъ музыканту. Поэтическое намѣреніе — оплодотворяющее начало, а музыка — женщина, рождающая въ свое время въ любви и мукахъ материнскихъ. Здѣсь Вагнеръ сравниваетъ италіанскую оперу съ сладострастною прелестницею, французскую оперу съ самолюбивою кокеткою, а нѣмецкую — съ приторной ханжою, менѣе другихъ безправственныхъ женщинъ способною любить: и прелестницѣ, и кокеткѣ случилось же увлечься; но ханжа во вѣки вѣковъ не пойметъ, что такое любовь!

*) См. № 28.
№ 30

Остается ждать въ грядущемъ настоящей, возвышенной и страстно любящей женщины, какова напр. музыка Моцарта.

Всѣ толкователи музыкально-драматическихъ теорій, не говоря уже о Гольдони, Апостоле Цено и Метастазіо, рѣдко выходившихъ за предѣлы общепринятой въ ихъ время рутины, главнымъ условіемъ для поэта и композитора при созданіи оперы считаютъ взаимное самоограниченіе. Одинъ только Вагнеръ отвергаетъ это ложное направленіе и требуетъ отъ обоихъ свободнаго и полнаго развитія силъ, съ одной стороны поэтическихъ, съ другой музыкальных. «Если поэтическое намѣреніе», говоритъ онъ, «замѣтно въ драмѣ, то оно еще не потопило въ выраженіи музыканта, еще не осуществилось; если же замѣтно музыкальное выраженіе, то оно еще не преисполнено поэтическимъ намѣреніемъ. Когда нельзя замѣтить отдѣльно ни поэтическаго намѣренія, ни музыкальнаго выраженія, тогда только отъ взаимнаго ихъ уничтоженія рождается дѣйствительность или осуществленіе того, чего желали поэтъ и композиторъ и чего достигли; это порожденіе и есть драма. Во время представленія такой драмы мы не думаемъ ни о намѣреніи поэта, ни о выраженіи музыканта, но непосредственно и непринужденно чувствуемъ живое дѣйствіе, оправданное необходимостью. Итакъ, мы объявляемъ композитору: что малѣйшій моментъ въ его выраженіи уже излишекъ, дѣлу противенъ и дуренъ, если не содержитъ въ себѣ поэческаго намѣренія, если не составляетъ необходимаго условія къ осуществленію этого намѣренія; объявляемъ ему, что всякая непонятная нота не производитъ никакого впечатлѣнія и становится понятною тогда лишь, когда несетъ въ себѣ поэтическое намѣреніе; что осуществляя оное, музыкантъ становится несравненно выше самого себя, т. е. выше музыканта, сочиняющаго произвольно и безъ всякаго намѣренія, выше симфониста, потому что его музыкальное выраженіе, обусловленное и вполне удовлетворяющее, выше самаго намѣренія, обуславливающаго и въ томъ пугающагося; наконецъ — что при данномъ условіи для выраженія композитору предоставляется поприще, гораздо обширнѣе того, на которомъ онъ прежде подвизался одинокій и принужденъ былъ, ради понятливости (подобно Берліозу или даже Бетховену), безпрестанно себя ограничивать, т. е. приниматься за дѣятельность совершенно ему чуждую, не музыкальную; теперь — его зовутъ къ неограниченному развитію своихъ способностей: онъ не только можетъ, но и долженъ быть вполне музыкантомъ и только музыкантомъ. Стихотворцу же объявляемъ: что если его намѣреніе не можетъ быть вполне осуществлено въ выраженіи композитора, то оно вообще не есть высшее поэтическое намѣреніе; что вездѣ, гдѣ оно замѣтно, онъ не былъ еще полнымъ поэтомъ, и что тогда лишь намѣреніе можетъ назваться вполне поэтическимъ, когда можетъ быть вполне выражено музыкою. Вольтеръ сказалъ гдѣ-то: «Ce qui se fait trop sot pour être dit, on le chante»; мы напротивъ того говоримъ: что не достойно быть сказаннымъ, то не достойно и стихотворства.»

Не стану разсуждать о томъ, оправдывается ли подобная теорія во всѣхъ своихъ послѣдствіяхъ, теорія, уничто-

жающая въ основаніи — съ одной стороны поэзію словесную, съ другой стороны инструментальную музыку; но мимоходомъ замѣчу, что если нельзя уничтожить трагедіи Шекспира и квартеты Моцарта, то не менѣе того поэты никогда не перестанутъ жаловаться на недостаточность слова, тогда какъ ни одинъ музыкантъ не жалуется на средства своего искусства.

Нѣкоторые видятъ въ сужденіяхъ Вагнера о Моцартѣ непослѣдовательность: будто вѣрное музыкальное чутье избавляло иногда строгаго преобразователя отъ теоретическихъ заблужденій. Можетъ быть; но и въ самой теоріи его я вижу безусловное признаніе Моцарта величайшимъ композиторомъ во всѣхъ отрасляхъ искусства Моцартъ вездѣ одинъ и тотъ же — въ музыкѣ духовной, въ оперѣ, въ симфоніи, въ квартетѣ; кто признаетъ его только лучшимъ опернымъ сочинителемъ, тотъ вовсе не признаетъ его и не понимаетъ. «Взгляните», восклицаетъ Вагнеръ «на великаго артиста, въ которомъ музыка была тѣмъ, чѣмъ можетъ быть въ человѣкѣ — ничѣмъ болѣе, какъ только музыкой во всей полнотѣ своей; взгляните на «Донъ-Жуана»: могла ли гдѣ музыка достигъ такой богатой и совершенной характеристики? — нигдѣ, кромѣ Моцарта, потому что въ немъ одномъ была она безусловно любящею женщиной».

Не только Вагнеръ, но всѣ вообще критики — отъ Рохлица до Яна *), признаютъ въ Моцартѣ изумительную способность находить вездѣ и всегда музыку; онъ самъ былъ олицетворенною музыкой, Золовой арфой: каждое дуновение вѣтра, каждое впечатлѣніе извлекало изъ него новыя музыкальныя идеи. Откуда брались эти идеи, эти *высшіе моменты духовной нашей жизни, которые гонятъ насъ къ мелодическому выраженію*, онъ и самъ не постигалъ. Когда Да Понте предложилъ ему «Донъ-Жуана», драма понравилась композитору — и только. Это выраженіе я привожу изъ представленныхъ уже читателямъ записокъ либреттиста; но можно утвердительно сказать, что въ первую минуту Моцартъ не подумалъ ни о планѣ пьесы, ни о развитіи дѣйствія, ни о стихахъ своего аббата: его поразила основная идея легенды. Развратникъ, соблазнивъ благородную дѣвушку, убиваетъ ея отца, безчинствуетъ на кладбищѣ и зоветъ къ себѣ на ужинъ надгробную статую убитаго; она является и увлекаетъ злодѣя въ преисподнюю!... Этого было достаточно, чтобы воспламенить воображеніе Моцарта; о драматическомъ же достоинствѣ либретто онъ не заботился. Въ то блаженное время не строили глубокомысленныхъ теорій, смотрѣли на оперу, какъ на условное сопоставленіе нѣсколькихъ искусствъ, преимущественно какъ на трансакцію или полюбовную сдѣлку между поэзіей и музыкой, и по извѣстному рецепту сочиняли речитативы, арии да финалы.

При вѣковомъ фактическомъ раздвоеніи словесной рѣчи и музыки, при совершенно одностороннемъ развитіи каждаго изъ этихъ средствъ для обнаруженія логической мысли или ощущеній души, подобная сдѣлка была единственнымъ условіемъ оперы, хотя лучшіе композиторы невольно

*) W. A. Mozart, von Otto Jahn. Leipzig, 1856.

сознавали всѣ преимущества музыкальнаго выраженія и писали по словамъ, но не для словъ, плавили слова въ лиризмъ, а не старались выклеивать изъ звуковъ логическія понятія.

Музыка, мелодическое выраженіе высшихъ моментовъ нашей духовной жизни, не нужна еще, гдѣ для насъ понятны выражаемыя въ словъ отношенія дѣйствительной жизни: область музыки начинается тамъ, гдѣ слова уже безсильны, гдѣ факты поглощаются ощущеніемъ, восторгомъ. Стало быть, пружина драматическаго движенія, ходъ самаго дѣйствія или логическое развитіе завязки, вся пишущая сфера оперы — достояніе понятной, трезвой, словесной рѣчи. Оттого-то первое достоинство оперы заключается въ возможной простотѣ сюжета, въ отсутствіи такъ называемой *интриги*. Плохо, если оперу нельзя попятъ безъ либретто!

Но и въ самомъ простомъ сюжетѣ кроется эта несообразность съ музыкальнымъ изложеніемъ. Исторія оперы есть не что иное, какъ состязаніе музыки съ поэзією. Сначала ихъ оставляли въ полномъ разбѣденіи, подготавливая лирическіе моменты посредствомъ словеснаго разговора. Потомъ явились речитативы — формализмъ, неимѣющій ничего общаго съ естественностью музыки и который отъ проницательнаго взора не скроетъ пропасти между музыкой и вседневною дѣйствительностью. Хорошо чувствовали это музыканты, потому что для изображенія страсти и восторженности стали оркестрировать эти *сухія* рѣчи (*recitativi secchi*), вводить цѣлкомъ мелодическія фразы, аріозо, каватину и такимъ путемъ переходили къ полному мелодическому выраженію — къ аріи. Арія не что иное, какъ побѣда музыкальнаго начала надъ началомъ фактическимъ, поглощеніе драмы лирикою.

Долго довольствовались описанными здѣсь средствами; но какъ развитіе драматическаго дѣйствія требуетъ послѣдовательной связи и непрерывнаго соотношенія лирическихъ моментовъ, то композиторы и стихотворцы изобрѣли наконецъ такъ называемые *финалы*. Дѣйствіе распадается на отдѣльныя части, изъ которыхъ каждая ложится на душу единымъ, основнымъ ощущеніемъ. Подобную осадку или средоточіе извѣстнаго чувства называютъ драматическимъ положеніемъ или *ситуаціей*. Въ финалахъ композиторъ приводитъ къ одной ситуаціи, къ одному основному началу всѣ дѣйствующие лица и такимъ образомъ совокупляетъ фактическое разнообразіе въ одно музыкальное ощущеніе. Какъ речитативъ велъ къ мелодическому окончанію аріи, такъ точно въ финалѣ отдѣльныя ситуаціи ведутъ къ одному общему и окончательному восторгу. Это неперемѣнный законъ музыки, и здѣсь во всемъ блескѣ является искусство Моцарта. Чтобы ознакомить слушателей съ отношеніями драмы, онъ довольствуется обыкновенными формами; но какъ скоро факты начинаютъ касаться отдѣльных дѣйствующихъ лицъ, онъ пускается въ самую тонкую музыкальную характеристику; обрисованные въ главныхъ чертахъ характеры соединяетъ въ отдѣльныя ситуаціи подъ вліяніемъ общихъ имъ впечатлѣній и наконецъ, когда слушатели совершенно уже усвоили себѣ изложен-

ные драматическіе факты — даетъ полную волю лирическому, безусловно музыкальному полету. Отдѣльные образы какъ бы ускользаютъ отъ взоровъ, дѣйствіе видимо приостанавливается, и мы свободно проникаемъ въ душу каждаго дѣйствующаго лица. И при всемъ томъ, Моцартъ никогда не впадаетъ въ отвлеченности: его заключенія всегда извлечены изъ данныхъ драматическихъ элементовъ.

Предполагая, что читатели помнятъ ходъ драмы въ «Донъ-Жуанъ», я не стану излагать его по отдѣльнымъ сценамъ, не стану также обрисовывать слабые очерки характеровъ, которые объяснены были съ различныхъ точекъ зрѣнія Гофманномъ, А. Д. Улыбышевымъ, Скудо и другими; укажу только на очевидные недостатки и достоинства либретто.

По моему мнѣнію, главное достоинство Да Понте состоитъ въ выборѣ самой драмы, музыкальной въ высшей степени. Поэтъ вполне сознавалъ это, говоря Императору Іосифу, что *по ночамъ станетъ писать для Моцарта и вообразитъ себя въ Дантевомъ аду*. Почему же имя Данте сорвалось съ устъ нашего либреттиста, тогда какъ адъ былъ въ модѣ у всѣхъ эпическихъ поэтовъ? — Мнѣ кажется, потому что Да Понте зналъ глубокую, *Дантевскую* вѣру Моцарта въ психологическую возможность явленія мраморной статуи. Введеніе сверхчужденнаго міра въ поэзію вообще и въ сценическія представленія въ особенности составляетъ предметъ обширныхъ и весьма важныхъ изслѣдованій. До самаго возрожденія Шекспира стараніями А. В. Шлегеля, смотрѣли на участіе въ поэзіи міра сверхчужденнаго, какъ на вѣшнее ея украшеніе, и самъ Вольтеръ, ругаясь надъ Орлеанскою дѣвственницею, заставилъ Людовика IX водить по аду своего Генриха. Шлегель, воспитанный на греческихъ классикахъ, Шекспирѣ и Кальдеронѣ, развилъ теорію драматическаго искусства съ болѣе глубокой точки зрѣнія; за нимъ послѣдовали цѣлыя полчища духовидцевъ, романтиковъ, спиритуалистовъ, и наконецъ Жюберти въ превосходномъ трактатѣ «*Del Bello*» не только допускаетъ въ поэзіи участіе міра сверхчужденнаго, но полагаетъ его необходимымъ и главнымъ условіемъ.

Легенда о Донъ-Жуанѣ Теноріо до такой степени прекрасна, что самымъ посредственнымъ даже стихотворцамъ рѣдко удавалось написать на эту тему что либо совершенно вздорное. Но не менѣе того всѣ «Донъ-Жуаны» безъ явленія каменнаго гостя имѣютъ значеніе обыкновеннаго Ловеласа — не болѣе; «Донъ-Жуаны» же съ каменнымъ гостемъ еще неудачнѣе, если поэтъ не вѣрится въ психологическую возможность явленія статуи и вводитъ лишь ее въ видѣ риторической прикрасы, что случилось и съ Пушкинымъ. Когда его каменный гость говоритъ: *ты звалъ меня, и я явился*, никто никому не является! Не таковъ Командоръ Моцарта. Это не ярмарочная кукла, не пугало на воробьевъ, а живой приговоръ совѣсти надъ ожесточеннымъ преступникомъ, какъ постигали его Да Понте и Тирсо де Молина.

Если оскорбленіе женщины въ Донъ-Алфъ и отрицаніе міра сверхчужденнаго въ лицѣ каменнаго пришельца составляютъ сердцевину всей легенды, то спрашивается:

к чему молокососъ Оттавіо и вздыхательница Эльвира? к чему заносчивая Церлина съ своимъ Мазетто? к чему наконецъ самъ даже Лепорелло? — Въ музыкальномъ отношеніи всѣ они необходимы и въ обработкѣ Моцарта сдѣлались безсмертными типами изящнаго; но въ отношеніи драматическомъ?... Одно изъ двухъ: или должно было заставить ихъ принять непосредственное участіе въ драмѣ и въ такомъ случаѣ придумать многосложную интригу, не сообразную ни съ величіемъ легенды, ни съ требованіями музыки, или подобно Пушкину — вовсе исключить всѣ эти *недѣйствующія* лица и оставить композитору одно только тріо: Донну-Анну, Донъ-Жуана (тенора) и Командора. Будемъ однако списходительны: для ближайшей характеристики главныхъ лицъ допустимъ еще двухъ пріятелей: Донъ-Оттавіо и Лепорелло — и за глаза довольно!

А. Д. Улыбышевъ справедливо замѣчаетъ, что нельзя же было вывести на сцену *mille e tre*, что всѣ онѣ обрисованы въ трехъ женщинахъ: Доннѣ-Аннѣ, Доннѣ-Эльвирѣ и Церлинѣ — недосыгаемомъ идеалѣ, докучливомъ воспоминаніи и беззаботной дѣйствительности. Но подобная защита — косвенное обвиненіе либреттиста, не умѣвшего сладить съ условіями музыки, или справедливѣе сказать — обвиненіе самой сущности дѣла, потому что либреттистъ не могъ иначе поступить, не только при тогдашнемъ взглядѣ на комическую оперу, которая требовала непременно трехъ примадоннъ, но и вообще при всякомъ взглядѣ на драму музыкальную. Очень хорошо знаю, что Моцартова музыка заставитъ не только все забыть и всѣмъ восхищаться, что для одного уже тріо: *Ah taci, ingiusto core* стоило-бы ввести лишнюю въ драматическомъ отношеніи Донну-Эльвиру, что съ Церлиною разстаться нѣтъ возможности, что обѣ онѣ играютъ даже дѣятельную роль, хотя лишь мѣстами и безъ необходимой связи съ главнымъ дѣйствіемъ: первый финалъ — драма въ драмѣ, драма собственно Церлины; точно также квартетъ, упомянутое только-что тріо и второй финалъ — эпизоды Донны-Эльвиры..... Знаю все это и спрашиваю безпристрастнаго судью: когда дѣйствующія лица выходятъ, ходятъ, уходятъ, сходятся по два, по три, по четыре и т. д. чтобы пѣть божественную музыку Моцарта, Развѣ не приходитъ въ голову весьма простая мысль: они затѣмъ только и являются, чтобы пѣть эту музыку?... То-ли дѣло напр. интродукція съ окончательнымъ дуэтомъ Донны-Анны и Донъ-Оттавіо, когда при каждомъ звукѣ душа въ васъ трепещетъ и дыбомъ становятся волосы! то-ли дѣло сцена Донны-Анны: *Oh Dei! quegli è il carnefice del padre mio*, съ аріей, въ которой сосредоточено все значеніе несчастной жертвы, какъ въ послѣднемъ анданте значеніе ея родителей! То-ли дѣло послѣдній этотъ финалъ и сцена на кладбищѣ, которую г. Улыбышевъ по справедливости называетъ тріо! Наконецъ великолѣпный секстетъ..... Конечно, драматически его нельзя ни объяснить, ни оправдать: это пошлый фарсъ, основанный на принятіи трусливаго слуги за барина; но за то въ лирическомъ отношеніи секстетъ едва-ли не самый важный нумеръ во всей оперѣ. Это общая и главная ея ситуація или осадка, мало-того — настоящій лирической финалъ, въ которомъ разоблачается

вся глубина легенды, въ которомъ мстители-люди сознаются въ своемъ безсиліи и заявляютъ судьбу преступника небесному правосудію. Послѣ секстета, сцена на кладбищѣ и появленіе Командора — факты, но факты неизбежные, какъ черная совѣсть.

И такъ, приводя все колоссальное созданіе къ первоначальной простотѣ легенды, нельзя не убѣдиться, что Да-Понте не умѣлъ сладить съ поэтическимъ памфлетомъ въ главномъ расположеніи оперы. При строгомъ единствѣ дѣйствія, которое какъ боа своими кольцами давитъ все постороннее, произвольное, эпизодическое, въ драмѣ нѣсколько другихъ отдѣльных драмъ, какія разыгрывались у Донъ-Жуана на каждомъ шагу, которыя въ знаменитомъ *каталогѣ* Лепорелло достигаютъ числа довольно пріятныхъ:

In Italia	640
In Allemagna	231
In Francia	100
In Turchia	91
In Ispagna	1003
In tutto	2065

Что нельзя вывести на сцену всѣ эти проказы — дѣло очевидное; но что можно было отдѣлаться отъ нихъ двумя образчиками и однимъ поблѣпшимъ воспоминаніемъ — это подлежитъ еще сильному сомнѣнію. *Quando si tratta d'idee — o tutto o niente*, сказалъ Джіоберти. Приключеніе съ дочерью Командора не только замѣняетъ, но и исключаетъ все прочее, потому что Донна-Анна — идеалъ; въ чемъ ни одинъ критикъ не сомнѣвался. Байронъ, Мальфиль, Шрадеръ изображали всю жизнь Донъ-Жуана и потому обязаны были громоздить повѣсть на повѣсть; но окончательная катастрофа отвергаетъ всякую многосложность, и ошибка Тирсо де Молины не оправдываетъ Да-Понте передъ драматическимъ искусствомъ. Впрочемъ, при несовершенствѣ всѣхъ дѣлъ человѣческихъ должно еще благодарить его за предложеніе Моцарту такого либретто, которому *Европа и весь образованный міръ обязаны существованіемъ великолѣпнѣйшаго вокальнаго созданія*.

О достоинствѣ стиховъ Да-Понте пусть судятъ Италіяны. Мнѣ кажется, что стихи его красивы и умны. Они во вкусѣ Гольдони. Пошлостей и общихъ мѣстъ мало.

К. ЗВАНЦОВЪ.

Возстановленіе статуи Мемнона. — Звучные камни. — Гармонія деревьевъ.

(Третій отрывокъ изъ сочиненія Кастнера *La Harpe d'Eole*).

Отецъ Кирхеръ, о которомъ мы уже говорили, возстановилъ звучащую статую Мемнона; другими словами, ученый іезуитъ, отыскавъ смыслъ свидѣтельства древнихъ о таинственныхъ звукахъ этой статуи, придумалъ приборъ, который могъ производить подобные же звуки отъ дѣйствія восходящаго солнца. Приборъ Кирхера, вполнѣ солнечно, вполнѣ эолической, основанъ на разряженіи воздуха. Къ

пьедесталу статуи была приделана трубка; надъ трубкой находилось колесо, приводимое въ движеніе воздухомъ, устремляющимся изъ трубки; зубцы колеса задѣвали нѣсколько натянутыхъ струнъ. Пьедесталъ, сдѣланный изъ тонкихъ пластинокъ металла, будучи обращенъ лицевою стороною къ востоку, легко нагрѣвался лучами восходящаго солнца. Воздухъ, находящійся внутри пьедестала, охлажденный въ теченіе ночи, быстро нагрѣвался отъ лучей солнца, съ силою устремлялся чрезъ трубку и приводилъ въ движеніе колесо. Колесо, въ свою очередь, задѣвая струны, производило звуки, похожіе на звуки лиры или цитры, съ которыми, какъ было сказано, сравнивали таинственные звуки статуи Мемнона.

Не довольствуясь начертаніемъ плана прибора, Кирхеръ выполнилъ его на дѣлѣ и нѣсколько разъ пускалъ его въ ходъ; по увѣренію изобрѣтателя эффектъ прибора былъ удивительный. Чтобы еще болѣе обмануть зрителей, Кирхеръ поставилъ на пьедесталъ не мертвое подобіе чудеснаго Мемнона, а статую, которой было придано движеніе и голосъ. Это было необходимое дополненіе проблемы, которую онъ задалъ себѣ разрѣшить и о которой онъ говоритъ слѣдующее: «Если вы хотите оживить движеніями и звуками статую, поставленную на пьедесталѣ, то вы должны провести внутри статуи трубку, начиная отъ основанія грудобрюшной преграды, вложить въ ротъ статуи антропогласныя трубочки, т. е. такія, которыя бы подражали голосу человека и наконецъ вдѣлать подвижные глаза». Автоматъ Кирхера дѣйствительно имѣлъ такіе глаза и издавалъ звуки, приводившіе въ изумленіе всѣхъ, кто приходилъ къ Кирхеру посмотреть на его произведеніе. Такимъ образомъ ученый іезуитъ безъ запинки изъясняетъ намъ секретъ статуи Мемнона; объясненіе Мемфискаго сфинкса, произнесившаго предсказанія и отвѣтъ тѣмъ, кто приходилъ совѣтоваться съ нимъ, также мало затруднило автора de la Musurgie. Voilà, говоритъ онъ просто, безъ всякаго затрудненія, voilà comment cela a du se faire. Кромѣ статуи, о которой мы только что говорили, отецъ Кирхеръ устроилъ на томъ же основаніи другой приборъ, подражавшій пѣнію птицъ и названный имъ *птицами Мемнона* (oiseaux de Memnon). Пылкій и терпѣливый ученый казался не зналъ ни одной неразрѣшимой задачи.

Наблюденія надъ скалами Оринокко и колоссами Мемфиса не позволяютъ сомнѣваться въ томъ, что нѣкоторые камни, фонолиты, имѣютъ способность издавать музыкальные звуки. Такіе фонолиты были встрѣчаемы на всѣхъ точкахъ земнаго шара. Въ Китаѣ умѣютъ выдѣлывать цѣлый рядъ звучныхъ камней такъ, что они составляютъ полную музыкальную скалу. Китайскіе минералоги объясняютъ звучность этихъ камней присутствіемъ незамѣтныхъ для глаза, металлическихъ частицъ или особеннымъ родомъ кристаллизаціи. *) Во Франціи существуетъ нѣсколько сортовъ звуч-

*) Въ Китаѣ встрѣчаются также звучные памятники большихъ размѣровъ; между прочимъ, одна колонна вышиною въ сто жердей, если приткоснуться къ ней пальцемъ, издаетъ очень сильный шумъ, похожій на перекаты барабана. Эта колонна стоитъ на горѣ Минкэ (что означаетъ *камень съ звукомъ колокола*), близъ города Танхэ въ провинціи Хантуръ (См. Gesandtschaft der Ostindischen Gesellschaft nach China).

ныхъ камней; особенно часто они встрѣчаются въ Puu en Velay въ провинціи Верхней-Луары. Говорятъ, что въ прежнія времена тутъ была даже церковь, во имя Богородицы, выстроенная изъ такихъ камней, перемѣною бѣлаго и чернаго цвѣта. Въ Парижѣ въ 1831 году г-нъ Елваръ, профессоръ музыкальной консерваторіи, наблюдалъ любопытный акустическій фактъ надъ вазою фонтана, находящагося на дворѣ Французскаго Института. Эта ваза, изъ громоваго камня, имѣетъ около двухъ метровъ въ длину и одинъ метръ въ выпину. Глубина вазы на треть менѣе толщины вѣшнихъ стѣнокъ. Если ударить ладонью по краямъ вазы, то, по словамъ Елвара, слышится правильный аккордъ въ fa majeur, составленный слѣдующимъ образомъ: la, высшая терція, образующая дециму, ut, точная квинта: тоническое fa или основной звукъ. Авторъ этого любопытнаго наблюденія увѣряетъ, что аккордъ слышится гораздо лучше въ томъ случаѣ, когда вѣшнія стѣнки вазы покрыты влажностью и когда въ углубленіи находится отъ двухъ до трехъ сантиметровъ воды. По возвращеніи изъ Рима, въ 1841 году Елваръ подалъ въ Академію наукъ небольшой мемуаръ объ этой вазѣ изъ опасенія, чтобы она не была разрушена вслѣдствіе перестроекъ, предпринятыхъ въ зданіи института. *) Значительныя свойства звучныхъ камней навели изобрѣтателей на разныя, болѣе или менѣе остроумныя соображенія. Между нѣсколькими инструментами новѣйшаго изобрѣтенія, мы упомянемъ о фелзенгармоникѣ, каменной гармоникѣ, испытанной, по словамъ Morning Herald, въ 1841 году въ Royal Musical Library въ Лондонѣ. Этотъ инструментъ состоялъ изъ ряда кусочковъ базальта, расположенныхъ хроматически въ объемѣ пяти съ половиною октавъ и приводимыхъ въ сотрясеніе помощью небольшихъ палочекъ. Изобрѣвателемъ каменной гармоникѣ (rock harmonicon) былъ каменотѣсъ Ричардсонъ. Ударяя во время работы по камнямъ Кумберландскихъ горъ, онъ замѣтилъ, что молотокъ вызывалъ изъ базальтовыхъ массъ совершенно особенные звуки, непохожіе на звуки другихъ камней. Такое замѣчаніе было для него первымъ поводомъ къ изобрѣтенію упомянутаго инструмента.

Не преувеличивая значенія такого рода изобрѣтеній, мы упоминаемъ о нихъ, какъ о примѣрѣ тѣхъ вспомогательныхъ средствъ, которыя инструментальная музыка можетъ иногда извлечь изъ наблюденій надъ космическими гармоніями.

Отъ минеральнаго царства мы перейдемъ теперь къ царству растительному. Мы встрѣчаемъ здѣсь тотъ же голосъ природы, употребляющій въ этомъ случаѣ листву деревьевъ вмѣсто гранитныхъ массъ и пещеръ, омываемыхъ океаномъ. Славный Додонскій оракулъ занимаетъ между растительными гармоніями то же мѣсто, какое занимаетъ статуя Мемнона между гармоніями минеральными.

Храмъ Додона, въ Эпирѣ, былъ, какъ извѣстно, посвященъ Зевсу и окруженъ густымъ лѣсомъ, котораго деревья имѣли даръ прорицанія. Шумъ листьевъ, журчаніе священнаго источника и звуки нѣкоторыхъ мѣдныхъ сосудовъ, со-

*) Тѣ, которые бывали въ старомъ Баденскомъ замкѣ, могутъ припомнить, что каменная дверь одного изъ покоевъ подземелья, гдѣ сидѣли Francis-Juges, производила звукъ contre-ut, когда ее отворяютъ.

ставляли всё вмѣстѣ тѣ звуки, которые въ глазахъ вѣрующихъ имѣли священное и пророчесвенное значеніе. Дерево, которое шумомъ своихъ листьевъ предсказывало будущее, былъ огромный дубъ (*quercus altus*).

Крейцеръ въ *Religions de l'antiquité*, болѣе занимался смысломъ прорицаній, чѣмъ происхожденіемъ музыкальнаго феномена. Впрочемъ онъ говоритъ, что эти оракулы обнимали собою всю природу, воду и вѣтеръ, звуки и голоса, а равно и свѣтъ, такъ что въ области ихъ были весьма многія явленія, громъ и молніи, ураганы, потоки дождя, страшныя колебанія земли и наводненія, покрывающія землю. Французскій композиторъ Детушъ сочинилъ музыкальное подражаніе звукамъ гармоническаго Додонскаго лѣса. Въ третьемъ дѣйствіи своей оперы *Issé*, онъ помѣстилъ симфонію, о которой аббатъ дю Бо (*du Bos*), авторъ *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*, говоритъ слѣдующее:

«Шумъ листьевъ священныхъ дубовъ, которому симфонія подражаетъ своимъ пѣніемъ, гармоніею и ритмомъ, заставляетъ считать вѣроятнымъ то повѣрье, которое приписывало имъ даръ слова. Очень вѣроятно, что звуки, подобные звукамъ этой симфоніи, предшествовали и подготовляли слушателей къ изрѣченіямъ оракула.»

Подобное же стремленіе людей, замѣчать и растолковывать гармоніи деревьевъ, подтверждается еще многими другими примѣрами. Угадателей Сѣвера мы встрѣчаемъ то же самое, что видѣли у Додонскихъ жрецовъ Юпитера. Въ *Voluspa* сказано: «Я знаю одинъ дубъ; стволъ его чудесенъ и величественъ; листва остается постоянно зеленою; онъ находится подлѣ Урдарскаго источника, въ жилищѣ боговъ, и далеко уходитъ въ обширное небо; съ него-то распространяется дождь по всѣмъ окрестнымъ долинамъ. Съ него сходятъ три лѣвы-прорицательницы, вышедшія изъ озера, воды котораго омывають корни дерева. Одна называется *Прошедшее*, другая — *Настоящее*, третья — *Будущее*.» Здѣсь очевидно дѣло идетъ объ одномъ изъ прорицательныхъ деревьевъ. Кельты имѣли о шумѣ листьевъ тѣ же понятія, какъ древніе Греки и Скандинавы. Они думали «что листья приходили въ движеніе отъ голоса друидовъ; что изъ-подъ деревьевъ выходили страшныя, ревучіе звуки; что срубленныя деревья сами собою поднимались съ земли и становились на свое мѣсто, а другія произвольно вырастали изъ нѣдръ земли; что священное дерево могло горѣть и не сгорать и что листва его гремѣла посреди молній.» Олицетвореніемъ этихъ магическихъ голосовъ священныхъ деревьевъ была сирена, которая управляла пѣніемъ, указывала теченіе звѣздъ и ходъ кометъ; однимъ словомъ, это было божество, обязанное управлять безчисленными звуками земли и океана. Гармонія деревьевъ становилась такимъ образомъ голосомъ самихъ боговъ, передаваемымъ человѣчеству посредствомъ сирены.

Всякому извѣстно, что есть нѣчто музыкальное въ шумѣ лѣсовъ; но священные рощи друидовъ, а равно и Грековъ, очевидно были поприщемъ звучныхъ феноменовъ совершенно особеннаго рода, происходившихъ отъ натуральныхъ золотыхъ арфъ. Для доказательства мы упомянемъ только

о нѣкоторыхъ свѣдѣніяхъ, относящихся къ временамъ болѣе для насъ близкимъ.

Въ концѣ XVII столѣтія, въ черномъ лѣсу, близъ маленькаго города Триберга въ Бризгау, стоялъ солдатскій лагерь. Солдаты нѣсколько разъ слышали чудесныя звуки, исходившіе изъ вершинъ сосенъ, которыя окружали водопады, находившіеся не вдалекѣ отъ лагеря. «Бездна, образуемая горами, сказано въ рассказѣ объ этомъ удивительномъ фактѣ, давала особенный толчекъ воздуху, сжатому обрывистымъ угломъ скалы, и быстрый потокъ воздуха производилъ въ верхушкахъ сосенъ гармоническіе звуки, сливавшіеся съ шумомъ сосѣдняго водопада.»

Солдаты, проникнутые религіознымъ настроеніемъ духа той эпохи, приписали эти звуки дѣйствию сверхъестественныхъ причинъ.

(Окончаніе будетъ).

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Состязаніе въ хорномъ пѣніи, бывшемъ въ Гентѣ. — Конкурсъ на сочиненіе компетской оперы для театра Bouffes-Parisiens. — Разныя извѣстія.

Въ началѣ іюля, въ Гентѣ происходило большое состязаніе нѣсколькихъ обществъ хорнаго пѣнія.

Первыя попытки хорнаго пѣнія начались въ Бельгій еще въ 1817 году, но только въ 1830 общества любителей получили совершенно правильную организацію. Въ теченіе десяти лѣтъ эти общества размножились и увеличились до такой степени, что въ 1841 году министерство внутреннихъ дѣлъ рѣшилось сдѣлать имъ перепись. Вслѣдствіе переписи открылось, что въ Бельгій существуютъ шестьдесятъ хорныхъ обществъ, состоящихъ изъ 1,366 членовъ-исполнителей. Въ настоящее время число обществъ не менѣе 258, а число членовъ — 7,062, слѣдовательно снисккомъ вдесятеро больше прежняго *).

Одинъ городъ Гентъ въ 1851 году имѣлъ тридцать одно хорное общество; *Société royale des Choeurs* занимаетъ между ними первое мѣсто. Оно составилось въ 1850 году чрезъ соединеніе нѣсколькихъ превосходныхъ обществъ и между многими славными артистами, имѣетъ честь считать въ числѣ своихъ почетныхъ членовъ Е. В. Гаипверскаго Короля и находится подъ высокимъ покровительствомъ Е. К. В. Герцога Брабантскаго.

Это самое *Société royale des Choeurs* назначило 6 іюля для состязанія въ хорномъ пѣніи разныхъ бельгійскихъ и иностранныхъ обществъ. Еще наканунѣ множество членовъ собралось въ Гентѣ и было дружески принято въ домѣ гентскихъ хористовъ.

Въ воскресенье 6 іюля (24 іюня) въ обширной залѣ *des Pas Perdus* состязаніе открылось пѣніемъ бельгійскихъ обществъ втораго разряда. Каждое общество должно было исполнить одинъ хоръ по собственному выбору и одинъ обязательный для всѣхъ, хоръ «*les Bohémiens*», сочиненія

*) *Historique des Sociétés chorales de la Belgique par Thys; I vol. in 4°. Gand et Cologne, 1855.*

г-на Субра. Побѣда осталась на сторонѣ Société d'Amateurs de Huy, управляемаго г-мъ Камауеромъ.

Послѣ того происходило состязаніе голландскихъ обществъ; но такъ какъ на зовъ явилось только одно общество изъ Маастрихта, подъ управленіемъ г-на Стилля, то состязанія собственно не было, а нужно было опредѣлить, заслуживаетъ ли общество награды или нѣтъ. Судъ рѣшилъ этотъ вопросъ утвердительно. Изъ французскихъ обществъ тутъ было два: les Orphéonistes Лиля и Туркуана (Tourcoing). Небольшое мѣстечко одержало верхъ надъ большимъ городомъ.

Изъ четырехъ нѣмецкихъ обществъ было дано преимущество — обществу Orpheo-Verein изъ Э-ла-Шапель. Наконецъ и бельгійскія общества перваго разряда вступили въ бой, но Антверпенъ, Брюгге, Сен-Жиль и Сен-Никола остались побѣжденными, а Люттихъ былъ признанъ ихъ общимъ побѣдителемъ.

Гретри называлъ свое отечество — землею добрыхъ людей, но съ тою же справедливостію можно назвать его землею хорошихъ голосовъ. Хористы Люттиха особенно отличились вѣрностію пѣнія и точностію оттѣнковъ. La Legia, подъ управленіемъ Феркена, получило первый призъ, а les Amis réunis, подъ управленіемъ Тювлее. — второй. Въ прежнее время послѣднее общество всегда побѣждало первое, но теперь вышло на оборотъ, хотя по правдѣ сказать — поражение стоило побѣды.

Для послѣдняго состязанія была назначена піеса, написанная нарочно для этого случая г-мъ Жеваеромъ (Gevaert) на слова «Chant lyrique de Saul», сочиненія Ламартина. Этотъ хоръ написанъ въ строгомъ вкусѣ и равно удачно соотвѣтствуетъ условіямъ трудности и эффектности исполненія. Множество прекрасныхъ сочиненій, исполненныхъ при состязаніи, доказало собою, что драматическая музыка всего менѣе годится для исполненія вѣ сцены. Г-нъ Жеваеръ по видимому думалъ тоже самое; въ «Chant de Saul» и въ другой піесѣ «le Départ des Croisés» онъ всячески старался сохранить лирическій родъ сочиненія. Однимъ словомъ, хоры Жеваера всего лучше шли для подобнаго состязанія.

Послѣ частныхъ состязаній, началась самая интересная борьба между обществами, уже получившими первенство. Судъ состоялъ изъ всѣхъ судей первыхъ состязаній; побѣда, согласно съ общимъ ожиданіемъ, была присуждена Люттихскому обществу la Legia.

— Дирекція парижскаго театра des Bouffes-Parisiens предложила композиторамъ конкурсъ на сочиненіе небольшой оперы въ одномъ дѣйствіи на слѣдующихъ условіяхъ:

Премія за лучшую комическую оперу, представленную въ дирекцію театра des Bouffes-Parisiens, опредѣлена въ 1,200 франковъ вмѣстѣ съ золотой медалью цѣною въ 300 франковъ.

Къ конкурсу допускаются всѣ французскіе композиторы и тѣ изъ иностранныхъ, которые уже много лѣтъ живутъ въ Парижѣ; какъ тѣ, такъ и другіе не должны имѣть піесы, представляемой въ театрахъ Орэга и Орэга-Соміке; композиторы, которые имѣютъ болѣе двухъ актовъ, пред-

ставленныхъ на Théâtre-Lirique, не допускаются къ конкурсу.

Конкурсъ будетъ состоять изъ двухъ испытаній: первое — предварительное; второе — окончательное.

Для предварительнаго испытанія, композиторы должны прислать въ дирекцію ранѣе 25 августа 1856 года:

- 1) Одну мелодію съ хоромъ и аккомпаниментомъ форте-піано;
- 2) Одну мелодію съ аккомпаниментомъ оркестра;
- 3) Большую партитуру піесы для оркестра.

Итальянская коммисія изберетъ изъ всѣхъ конкурентовъ — шестерыхъ, которые будутъ признаны достойными принять участіе въ окончательномъ конкурсѣ.

Результатъ перваго испытанія будетъ объявленъ 15 сентября 1856 года.

Черезъ 15 дней, избранные шесть лучшихъ конкурентовъ, должны будутъ въ собраніи комитета безъ всякаго посторонняго вмѣшательства написать музыку на мелодію, предложенную коммисіею и послѣ того получать сочиненіе, которое требуется положить на музыку.

Піеса должна быть представлена дирекціи къ 15 декабря. Вслѣдъ за тѣмъ будутъ объявлены имена членовъ испытательной коммисіи и день засѣданія для слушанія сочиненій.

Увѣнчанное сочиненіе будетъ представлено на театрѣ между 15 февраля и 15 марта 1857 года.

— Trovatore имѣетъ въ Лондонѣ ту же участь, какъ и въ Парижѣ. 8 іюля его представляли на театрѣ Lyceum съ успѣхомъ равнымъ, если еще не большимъ, чѣмъ успѣхъ Rigoletto. Г-жа Бозіо была превосходна въ первыхъ трехъ актахъ и еще болѣе восхитительна въ четвертомъ. — Маріо, который теперь въ голосѣ болѣе чѣмъ когда либо въ другое время, произвелъ огромный эффектъ. Оба артиста должны были повторить великолѣпную сцену Miserere. Граціани также имѣлъ большой успѣхъ, а г-жа Нантье-Дидье, въ роли Azucena, удивила самыхъ ревностныхъ своихъ поклонниковъ. Билеты на второе представленіе Trovatore были разобраны за три часа до объявленія о новомъ представленіи. Г-жа Бозіо, героиня сезона на театрѣ Gue, оставила Лондонъ, чтобы ѣхать въ Парижъ и оттуда въ Москву къ предстоящему торжеству коронованія.

НОВАЯ КНИГА Г-на ЛЕНЦА О БЕТ-ХОВЕНѢ.

Статья вторая.

Энтузіазмъ къ великому художнику — дѣло во всякомъ случаѣ достойное уваженія, симпатіи всеобщей, особенно если такой энтузіазмъ высказывается въ большихъ и «безкорыстныхъ» трудахъ. Труды нашихъ соотечественниковъ, г. Улы-

бышева и г. Ленца, надъ твореніями двухъ великихъ германскихъ музыкантовъ, можно признать по всей справедливости безкорыстными, потому-что «матеріальной» пользы оба автора не имѣли отъ своихъ книгъ — никакой, да и ни малѣйше не рассчитывали на такую пользу. Въ нашъ вѣкъ подобное безкорыстіе — чрезвычайная рѣдкость. Идеально-безкорыстнымъ, конечно, и это дѣло называть нельзя, потому-что и тутъ не обошлось безъ подмѣсы самолюбія. Нельзя не замѣтить стремленія обоихъ авторовъ.... хотя издали приплести свое имя къ громадной славѣ своихъ любимыхъ героевъ, вписать себя хоть на крашкѣ пьедестала подъ такими міровыми колоссами какъ Моцартъ и Бетховенъ. Но съ этой стороны, вѣроятно, не сыщется ни одного въ свѣтѣ интеллектуальнаго труда, который подошелъ бы подъ условія строжайшей, полнѣйшей безкорыстности, даже въ отношеніи самолюбія.

И такъ побужденіе, цѣль работы вообще не можетъ не заслуживать одобренія.

Планъ труда и достиженіе цѣли въ отношеніи художественной критики уже находятся въ зависимости отъ способностей и свѣдѣній автора.

Я сказалъ уже, что г. Ленцъ любитъ и понимаетъ Бетховена «какъ весьма немногіе», слѣдовательно въ новой его книгѣ должно быть перемѣнно много очень-хорошихъ, дѣльных мыслей о Бетховенѣ и объ искусствѣ вообще болѣе или менѣе удачно, остроумно, даже поэтически-изящно высказанныхъ. Уже и во французской книгѣ такія мысли встрѣчались частенько, — въ нынѣшней, нѣмецкой — несравненно болѣе обдуманной, болѣе серіозной, многія удачныя страницы могутъ порадовать «самыхъ глубокихъ» знатоковъ Бетховена.

Прежде всего надобно замѣтить, что между прежнимъ сочиненіемъ г. Ленца и нынѣшнимъ — цѣлая пропасть въ отношеніи взгляда на послѣднія Бетховенскія произведенія (произведенія такъ называемаго «третьяго» стиля). Въ 1852 году г. Ленцъ во многихъ мѣстахъ своей книги весьма-наивно выражалъ, что *очень мало* симпатизируетъ девятой симфоніи, *послѣднимъ* фортепіаннымъ сонатамъ Бетховена (начиная съ ор. 101), *послѣднимъ* его квартетамъ (начиная съ ор. 127). Только великое «имя» Бетховена и опасеніе выказать себя профаномъ передъ тайнами колоссальнаго генія удерживали г. Ленца отъ искренняго признанія, что *для него* — какъ для весьма многихъ — всѣ эти поименованныя произведенія *не только-что непонятны, но — дикі, непріязненно-чужды*. Мѣстами во французской книгѣ г. Ленца прорывались выраженія, изъ которыхъ можно прямо вывести «искреннее мнѣніе» такъ сформулированное. И на такомъ основаніи, разбирая французскую книгу г. Ленца, я доказывалъ, что авторъ высказавшій свою личную симпатію къ пасторальной симфоніи и сонатѣ As-dur (ор. 26) *не можетъ правильно* смотрѣть на своего героя. Цѣлый новый фазисъ геніальности Бетховена, фазисъ, къ которому принадлежатъ павѣрно, самые колоссальныя и самыя *глубокія* изъ его твореній, остается для комментатора — «книгою за семью печатями». Можетъ ли такой комментаторъ

вѣрно судить о *всей* дѣятельности Бетховена, въ ея полномъ значеніи?

Въ 1856 году взглядъ г. Ленца на эти же самыя произведенія измѣнился отъ чернаго къ бѣлому. Теперь уже девятая симфонія для г. Ленца — не мрачный и недоступный Левиафанъ (Beethoven et ses trois styles, — passim), а «высшее, полнѣйшее выраженіе Бетховенова генія, высшій расцвѣтъ всей *симфонической музыки*, для котораго всѣ прежнія 8 симфоній были только приготовленіемъ» (Beethoven. Eine Kunststudie. Theil I. S. 191) и весь *послѣдній* стиль Бетховена уже не странное, капризное отклоненіе отъ всѣхъ принятыхъ формъ, а высшее выраженіе индивидуальности генія, необходимое органическое *послѣдствіе* могучихъ, эмансипированныхъ формъ *второго* Бетховенскаго періода (Die Aussöhnung in der Persönlichkeit. 2 Theil — passim).

Исторіи и причинъ такого превращенія мыслей, такого рѣшительнаго переворота, внезапно совершившагося въ его взглядѣ на третій стиль Бетховена, г. Ленцъ не разъясняетъ.

Смотря съ этой стороны на г. Ленца, какъ на «ново-обращеннаго» въ отношеніи «послѣднихъ» твореній Бетховена, имѣя также постоянно въ виду недостатки въ авторѣ глубокихъ техническихъ свѣдѣній (*необходимыхъ* для *вѣрной* художественной критики), невозможно не изумляться, какъ часто ему удалось *попасть на правду* въ разграниченіяхъ весьма тонкихъ, и невозможно не быть снисходительнымъ ко многимъ промахамъ, которые были бы слишкомъ рѣзки въ сочиненіи техническомъ, строго-ученомъ.

Г. Ленцъ и въ предисловіи къ новой своей книгѣ (посвященной Францу Листу) повторяетъ, что пишетъ преимущественно для *не-спеціалистовъ* по музыкѣ.

Вотъ слова г. Ленца:

«Авторъ имѣлъ въ виду образованную, но *мало* или вовсе *не-музыкальную* публику, ту публику, которая — на сколько позволяетъ *пріличіе* — *бѣжитъ отъ Бетховена*, какъ отъ «мало-понятнаго классика», предоставляя «ученымъ» толковать объ немъ. Задача автора была въ томъ, чтобъ мало-по-малу приблизить разсматриваемый предметъ къ пониманію *такого рода* публики, приблизить посредствомъ мѣткихъ сравненій, картинъ изъ жизни; показать этой публикѣ, что и Бетховенъ есть сама жизнь, а въ искусствѣ его высказывается голосъ судьбы, который въ этой музыкѣ можно чтать какъ въ раскрытой книгѣ». (Wie seine Kunst eine Lebens- und Schicksals-musik ausspricht, in der man wie in einem aufgeschlagenen Buche zu lesen hat. Kunststudie. Theil I. Vorrede. S. IX).

Мнѣ кажется, что авторъ не совсѣмъ *точно* выразилъ свою цѣль. Еслибъ она была «такая», какъ онъ тутъ ее описываетъ, то можно было бы прямо сказать наперелъ, что весь трудъ автора — трудъ рѣшительно-безполезный. Публика, которая «бѣжитъ отъ *музыки* Бетховена», никакъ не въ состояніи «внимать *комментаріямъ*» па эту музыку, тѣмъ болѣе когда эти комментаріи изложены вовсе не простымъ, а кудреватымъ языкомъ, съ постояннымъ стремленіемъ или къ поэтической картинности или къ замыслова-

тостямъ, близкимъ къ туманнымъ терминамъ германской философіи.

Не эта дорога ведетъ къ общедоступности.

Притомъ же, самыя безпрепятствныя указанія автора книги на многія подробности въ произведеніяхъ Бетховена непременно предполагаютъ въ читателѣ самое близкое *практическое* знакомство съ этою музыкою, а возможно ли такое знакомство *безъ любви* къ Бетховенской музыкѣ, возможно ли такое знакомство въ людяхъ, которые *блгутъ отъ нея?*!»

Явное противорѣчіе въ самой вещи. Гомеръ — великій поэтъ, никто объ этомъ не споритъ. Но очень многіе *не любятъ* его: заглянули когда-то въ его поэмы (хоть бы въ Одиссею, въ переводѣ Жуковскаго), да тотчасъ и закрыли «скучную» книгу, чтобъ ужъ *никогда* больше ее не раскрывать. Представимъ же себѣ, что какому-нибудь искреннему «любителю Гомера» пришло на мысль просвѣщать «этого сорта» публику въ отношеніи великаго поэта. Достигъ ли бы онъ цѣли своей перечисленіемъ нѣкоторыхъ *подробностей* въ такой или такой пѣснѣ Илиады или Одиссеи — подробностей, рѣшительно «непонятныхъ» для читателей, съ Гомеромъ незнакомыхъ, или — дилетантскимъ опроверженіемъ филологическихъ коментаріевъ на тотъ или на другой стихъ или — мионическою исторіею безвѣстной жизни самого Гомера, съ длинными эпизодическими рассказами о правахъ современныхъ Гомеру — Китайцевъ?

Мы увидимъ, что г. Ленцъ поступаетъ точно такъ въ отношеніи Бетховена и, слѣдовательно, *врядъ ли* пріохотитъ къ изученію Бетховенской музыки тѣхъ людей, которымъ она по многимъ причинамъ — недоступна.

Нѣтъ, не для такихъ людей писана книга г. Ленца а, напротивъ, для людей болѣе или менѣе *хорошо*, практически знакомыхъ со всѣмъ, что создано Бетховеномъ. Самъ же авторъ очень вѣрно замѣчаетъ въ одномъ мѣстѣ: «Требовать, чтобы *все* понимали Бетховена, всѣ имѣли бы вкусъ къ его музыкѣ, значить не ясно сознать условія человѣческой природы и искусства. То, что *необыкновенно* именно потому и необыкновенно, что не всѣмъ доступно. Музыка, подъ властію Бетховена — таинство, вѣншее выраженіе внутренней жизни»..... (Томъ I, стр. 209).

Многіе изъ людей, довольно сильныхъ по практической сторонѣ музыкальнаго искусства (все равно, будутъ ли это музыканты ex professo и. дилетанты) «фактически» довольно хорошо зная Бетховенскую музыку (симфоніи, квартеты, сонаты), не умѣютъ или не могутъ по своей *тупости и ограниченности* проникнуться великимъ духомъ, который вѣетъ въ твореніяхъ этого гениа. «И Моцартъ писалъ симфоніи, и квартеты, и Мендельсонъ писалъ симфоніи и квартеты; есть сонаты Мошелеза и Гуммеля, есть симфоніи Калливоды, Рійса, Шпора, есть квинтеты и отеты мало ли кого еще — слѣдовательно» — такъ думаютъ эти господа — «и Бетховенъ въ иномъ лучше, въ иномъ хуже другихъ, но занимаетъ свое мѣсто тутъ же, въ этомъ же ряду композиторовъ болѣе или менѣе удачно писавшихъ симфоніи, сонаты и квартеты». А если кто изъ этихъ господъ на-бѣду самъ музыкантъ, самъ въ своей жизни кропалъ и квартеты и симфоніи и т. д., то считаетъ себя уже въ полномъ правѣ смо-

трѣть на Бетховена какъ на такого же «какъ и всѣ мы грѣшныя», какъ на своего «собрата» —!

Очень хорошо замѣтилъ г. Ленцъ объ ученикѣ Бетховена, Рійсѣ. «Самъ музыкантъ, Рійсъ видѣлъ въ своемъ учителѣ «даровитаго» музыканта если не равнаго себѣ, то по крайней мѣрѣ собрата по ремеслу, по сословію (den Standesgenossen), тогда какъ между ними двумя не было *ничего общаго* и случайное обстоятельство, что и тотъ и другой *писали ноты*, не можетъ входить въ расчетъ сравненія.» (Т. I, стр. 255). Мы всегда отношенія ученика-Рійса къ учителю-Бетховену напоминаютъ Гетева Фауста съ его ученикомъ (Famulus) Вагнеромъ. Тупая, ограниченная организація ученика позволяла ему думать, что они съ учителемъ работаютъ вмѣстѣ, занимаются *однимъ и тѣмъ же дѣломъ*!... только потому, что занимались въ одной и той же лабораторіи, копировались надъ одними и тѣми же ретортами! Пожалуй и краскотеръ Брюлова скажетъ, что они *вмѣстѣ* писали Помпею.

Вотъ для этихъ «тружениковъ», этихъ вѣчныхъ потомковъ Гетевского Вагнера, по отношенію къ божественному искусству звуковъ, для тѣхъ изъ нихъ, по крайней мѣрѣ, которые *менѣе* другихъ тупы и ограничены, книга г. Ленца можетъ принести нѣкоторую пользу. Они могутъ увидѣть изъ нея какъ для *каждой впечатлительной натуры безконечно, неизмѣримо-далекъ* гений Бетховена отъ *всѣхъ* безъ исключенія композиторовъ симфонической и камерной музыки, могутъ увидѣть, что люди, *понимающіе* Бетховена, должны придавать *его* музыкѣ значеніе несравненно важнѣйшее противъ всего, что существуетъ въ симфоническомъ родѣ, должны видѣть въ симфоніяхъ Бетховена не пѣсы болѣе или менѣе *удачно сочиненныя* для концертнаго оркестра (на ряду съ Моцартовскими, Мендельсоновскими и т. д.), а дѣйствительно «міровыя событія» въ томъ смыслѣ, какъ въ *лѣтописяхъ* развитія человѣчества почетное мѣсто заняли *навсегда* поэмы Гомера и драмы Шекспира.

Тупыхъ людей совершенно «вразумить» нѣтъ никакой возможности. Отъ того и въ этомъ смыслѣ книга г. Ленца «большой» пользы принести не въ состояніи (еслибъ даже была глубже и «убѣдительнѣе» написана). «Famuli» готовы будутъ приписать всю «дѣльную» сторону взгляда г. Ленца чрезмерному энтузіазму, ослѣпленію панегириста, и — непоколебимо останутся при своемъ.

Но найдутся даже въ томъ кругу и болѣе сговорчивые, болѣе податливые люди; да и вообще хорошо уже то, что такого рода «идеи» болѣе и болѣе пускаются въ ходъ, въ обращеніе.... По немногу и изъ этого результатъ выйдетъ весьма утѣшительный.

Такимъ образомъ я считаю, что книга г. Ленца адресована прямо къ тому классу, который для искусства, какъ извѣстно, вреднѣе отъявленныхъ невѣждъ, къ классу — *полужающихъ*.

Съ этой точки желательно было бы найти въ книгѣ поболѣе толковыхъ поясненій, и поменьше намековъ на такія стороны въ Бетховенѣ, которыя не могутъ быть доступны никому кромѣ истинныхъ, глубокихъ знатоковъ его музыки.

Для истинныхъ же знатоковъ, какъ я сказалъ уже, кро-

мѣ *немногихъ* страницъ, книга г. Лепца весьма неудовлетворительна.

Чтобъ убѣдиться въ этомъ, посмотримъ къ ней еще поближе.

Первый томъ носитъ заглавіе: Das Leben des Meisters—Жизнь художника. Значитъ—біографія. Значитъ, начинается этотъ первый томъ рожденіемъ Бетховена, его младенчествомъ, юностью,—оканчивается смертью? (Страшная вышла опечатка на 77 страницъ. Бетховенъ умеръ, какъ достоверно извѣстно, 27-го марта 1827, а въ книгѣ г. Лепца напечатано — 1826.) Въ теченіе біографіи по порядку «годовъ» будутъ перечислены *все* произведенія художника, о каждомъ произведеніи сказано будетъ хоть то, что отпосится прямо не къ критической, а къ біографической, анекдотической части? Такъ бы казалось должно быть, по порядку самому простому, логическому, естественному въ каждой біографіи: на дѣлѣ не такъ. Г. Лепецъ *все* анекдотическія подробности (или большую ихъ часть) отложилъ опять до подробнаго большаго каталога *всѣхъ* произведеній Бетховена (что составитъ новые два или три тома), а въ первомъ томѣ касается только тѣхъ произведеній, на которыхъ желаетъ подольше остановиться (Фиделіо, девятая симфонія). Самый рассказъ о немногихъ фактахъ жизни Бетховена по порядку оканчивается еще *въ началѣ книги* (на 79 стр., а *всѣхъ* страницъ въ 1-мъ томѣ 293) — Чтожъ далѣе? чѣмъ же наполнена остальная часть перваго тома? — На это отвѣтъ дать очень мудрено, потому что авторъ, какъ уже было замѣчено, врагъ всякой методичности въ своемъ изложеніи. Книга г. Лепца—лабиринтъ, для котораго и путеводною нитью авторъ насъ не снабжаетъ.

Окончивъ рассказъ о смерти Бетховена, авторъ снова начинаетъ говорить о Бетховенѣ вообще, съ эстетической стороны, о томъ какъ онъ недостижимо-высокъ, какъ его не понимали его современники (не забудьте, что во 2-мъ томѣ есть для этого особый *отдѣлъ* «Die Mit- und Nachwelt Beethovens») саркастически говоритъ о распродажѣ имущества Бетховена, въ томъ числѣ о черновыхъ тетрадяхъ его «эскизовъ» (Skizzen-Bücher) которыя разлетѣлись по *всѣмъ* концамъ Европы; послучаю этихъ «Skizzen-Bücher» упоминаетъ объ Антонѣ Шиндлерѣ (не разъяснивъ прежде какія были отношенія между великимъ художникомъ и Шиндлеромъ, его близкимъ знакомымъ и пріятелемъ, его біографомъ, живущимъ и нынѣ и находящемся въ перепискѣ съ г. Лепцомъ; *все* свѣдѣнія о Шиндлерѣ кромѣ переписки—«предполагаются» въ читателѣ изъ книги самого Шиндлера). Шиндлеръ въ одномъ письмѣ къ г. Лепцу выражается такъ: «У меня *еще* очень много *всѣмъ* *вызисныхъ* матеріаловъ о Бетховенѣ, которыми я, по своимъ причинамъ, *еще* не воспользовался, при составленіи біографіи». (I Theil. S. 84).

Вотъ была бы услуга музыкальному свѣту, если бы г. Лепцу удалось позаимствоваться отъ Шиндлера хоть какими фактами, которыя *еще* не вошли ни въ одну изъ прежнихъ біографій Бетховена. А теперь какъ видите *всѣ* біографическая часть только повтореніе *прежнего*, прежнихъ бодыне или меньше извѣстныхъ анекдотиковъ,—подогрѣтое *блюдо*, подъ поваромъ и не-совсемъ удачнымъ соусомъ.

Мы еще на 85 страницъ книги, чтожъ далѣе? — Далѣе идутъ пятнадцать страницъ объ оперѣ Бетховена «Фиделіо». Не разборъ, не оцѣнка, а такъ... эстетическія замѣтки о томъ, о семъ, по случаю этой оперы и непониманія ея современниками Бетховена. Въ заключеніе объ этомъ предметѣ авторъ повторяетъ (отъ себя) мысль, высказанную мною въ разборѣ его французской книги (въ 1852), что «оперу» Бетховена съ ея *четырьмя* увертюрами слѣдовало бы сдѣлать предметомъ отдѣльной критической монографіи.

Затѣмъ нѣскольکو страницъ посвящены отношеніямъ Бетховена къ покровителямъ его (!) изъ вѣнской аристократіи; на ряду съ мелкими анекдотиками (куріозными впрочемъ), тутъ сказано и о пріязни Бетховена къ Эрцгерцогу Рудольфу—тогда какъ этому факту (въ болѣе подробнѣйшей и съ означеніемъ годовъ, мѣсяцевъ и т. д.) слѣдовало войти въ рассказъ о жизни Бетховена по порядку, ужъ если *есть* такой рассказъ. Потомъ... право ужъ мудрено объяснить, *о чѣмъ* *именно* рѣчь идетъ! Мелкія, отдѣльныя замѣтки, которыя не ложатся ни подъ какую общую рубрику (*зная* себя съ этой стороны, авторъ и не дѣлилъ свою книгу на главы, не дѣлалъ никакихъ рубрикъ, кромѣ тѣхъ четырехъ большихъ, о которыхъ я уже говорилъ — Das Leben, Der Styl, Mit- und Nachwelt, Statusquo in Russland — да и тамъ очень не строго подчиняется произвольно-выбраннымъ *отдѣламъ*). Идетъ рѣчь *опять* о Фиделіо, о проэктахъ Бетховена писать другія оперы — о путешествіяхъ артистовъ, по случаю того, что Бетховенъ 35 лѣтъ почти безвыѣздно прожилъ въ Вѣнѣ, — о Россіи (около десяти страницъ), разумѣется, опять не оцѣнка, не строго-критическій взглядъ, какъ на современника Бетховена, не характеристика «художественныхъ» противоположностей съ Бетховенемъ, а легкая, фельетонная «causerie» о личномъ характерѣ Россіи — анекдоты, острые словца. Когда приводятся собственныя выраженія такихъ художниковъ какъ Бетховенъ и Россіни, необходимо сохранять ихъ во *всей* точности и всегда указывать «источники», «документы», откуда взяты; тогда только получается желаемая и драгоценная «достоверность» какъ напримѣръ, въ бесѣдахъ Россіни съ Гиллеромъ, иначе — *все* анекдоты и bonmots касательно великихъ музыкантовъ падаютъ въ категорію французскихъ фабрикацій въ этомъ родѣ, фабрикацій, постыдныхъ для искусства и нѣсколько разъ осмѣянныхъ самимъ же г. Лепцомъ.

Слова Бетховена г. Лепецъ, конечно, цитируетъ исправно и по болѣе части документально *); слова Россіни приведены безъ указанія достоверныхъ источниковъ и иногда тѣмъ менѣе возбуждаютъ довѣрія, что авторъ книги слишкомъ мало отдаетъ справедливости вкусу, уму и свѣдѣніямъ Россіни, *сверхъ* громадной гениальности. Изъ бесѣдъ съ Гиллеромъ наши читатели видѣли, что Россіни *отлично* *зналъ* и *отлично* *понималъ* музыку Гайдна и Моцарта. И изъ Бетховена Россіни *навѣрное* *зналъ* больше чѣмъ одну

*) Страннымъ я нахожу одно. Прекрасный афоризмъ Бетховена, *нѣсколько* *разъ* повторенный г. Лепцомъ, въ теченіе книги, — всегда у г. Лепца печатается такъ: «Nahrung passt nur für Frauenzimmer; dem Mann muss Musikfeuer aus dem Geiste schlagen». Въ прежнихъ біографіяхъ Бетховена я читалъ вторую половину этой фразы такъ: «dem Mann muss Musik — Feuer aus dem Geiste schlagen». Смыслъ нѣсколько «другой» и, какъ мнѣ кажется, *болѣе* *вѣрный*.

симфонию (C-moll) какъ съ саркастической усмѣшкой рассказываетъ о томъ г. Ленцъ (стр. 121). Документальность и достовѣрность — великое дѣло; отсутствіе этихъ качествъ простительно — во французскомъ публицистѣ, не извинительно — въ не-Французѣ, пишущемъ книгу о Бетховенѣ. А о Россіи въ наше время право пора говорить и безъ сближенія великаго имени его съ «макаронами» (стр. 122).

Послѣ большого эпизода о Россіи идетъ довольно подробный рассказъ о томъ, какъ нѣкоторые лица въ Вѣнѣ (въ числѣ 29), интересовавшіяся музыкою Бетховена въ 1824 г., обратились къ нему съ просьбою, чтобъ онъ далъ Вѣнѣ услышать что-нибудь изъ великихъ его произведеній и тѣмъ хоть-нѣсколько остановить потокъ «итальянщины», который угрожалъ затопить весь вкусъ Вѣнцевъ въ истинной, возвышенной музыкѣ.

Хотя въ числѣ лицъ подписавшихъ это прошеніе былъ и нѣкто Карлъ Черни (бездарнѣйшій импровизаторъ Бетховенской музыки — въ послѣдствіи, въ своихъ четырехручныхъ карикатурахъ на Бетховенскія симфоніи), тѣмъ не меньше это прошеніе — фактъ въ исторіи музыки очень замѣчательный. И во сколько разъ увеличивается его значеніе, когда мы вспомнимъ, что результатомъ этого «послания» къ Бетховену былъ концертъ имъ данный, гдѣ въ первые, и въ одинъ вечеръ исполнены были только-что оконченныя геркулесовскія работы гиганта-Бетховена: Девятая Симфонія и Вторая Месса!

Но и объ этомъ «посланіи» и о результатѣ его — двухъ концертахъ, въ книгѣ г. Ленца искренніе ищущіе Бетховена не найдутъ *всѣхъ* документальныхъ подробностей; для такихъ «документовъ», прописанныхъ вполне и со всею точностью, надобно будетъ обратиться къ другимъ (!) биографическимъ книгамъ о Бетховенѣ. Лучше бы исчерпать вполне хоть одну «частицу» обширнаго предмета, нежели говорить объ немъ въ его цѣлости, для того чтобъ затрогивать вскользь.

И дальше, когда идетъ рѣчь о степени образованности, начитанности великаго художника, такъ и хочется сказать г. Ленцу — «поменьше своихъ словъ, а побольше *Бетховенскихъ*, побольше писемъ его, документовъ!» А то цѣлкомъ не приведено ничего кромѣ извѣстнаго духовнаго завіщанія Бетховена.

Замѣчательнѣйшія письма его къ Беттиѣ (Аринѣ, которая была въ перепискѣ и съ Гете) помѣщены не вполне, а въ извлеченіи, тогда какъ нашлось мѣсто для включенія цѣликомъ не особенно замѣчательнаго письма той же Беттины къ автору книги (3 октября 1852).

По случаю образованности и начитанности Бетховена идетъ рѣчь о разныхъ разностяхъ, о филологіи, объ Аугсбургской газетѣ (Allgemeine Zeitung). Потомъ весьма многогорѣчливо излагается «любовь» въ Бетховенѣ. Эта глава была перепечатана отдѣльно въ одной музыкальной газетѣ — еще до появленія книги. Кудреватости въ слогѣ много, сущности дѣла мало. Г. Ленцъ, при всемъ остроуміи своемъ и мѣткости взгляда на нѣкоторые предметы изъ области кри-

тики, принадлежитъ къ тѣмъ литераторамъ, которые

«Словечка въ простотѣ не скажутъ,
Все съ ужимкой».

Онъ любитъ часто «играть» словами, даже буквами (Aus dem Jahr 1806 sind die Briefe Beethovens an die Gräfin Julia Guicciardi, keine Guiccioli, wie denn Beethoven kein Byron war.)

Если любовь Бетховена къ графинѣ Гвичарди, которой онъ посвятилъ одну изъ вдохновеннѣйшихъ сонатъ своихъ (ор. 27, Sonata quasi fantasia, Cis-moll), играла роль въ жизни великаго художника, если письма Бетховена къ этой графинѣ Джульеттѣ исполнены высокой поэзіи, искренняго чувства и вообще чрезвычайно замѣчательны, зачѣмъ же было не привести ихъ *вполнѣ*? Неужели для насъ интереснѣе и важнѣе этихъ писемъ глубоко-эстетическое замѣчаніе г. Ленца, что постскриптумъ къ одному изъ нихъ можно прочесть (будто бы) въ тріо къ скерцо героической симфоніи (!! Соло трехъ валторнъ, въ которомъ, судя по очень многому, идетъ рѣчь *никакъ* не о влюбленности, а г. Ленцъ восклицаетъ: Hier lebt Julia, hier verkörpert sich die edelste Leidenschaft)?

О любви Бетховена къ другой графинѣ — (Erdödy) и о посвященіи ей двухъ изумительной красоты тріо (D-dur и Es-dur, ор. 70) опять слова, слова и слова....

На стр. 162 забавно опроверженіе одной исторійки о Бетховенѣ, вымышленной французскимъ музыкальнымъ критикомъ, Скудо.

Но, по моему мнѣнію, въ истинно-критическомъ сочиненіи о жизни и произведеніяхъ Бетховена, никакъ не должно быть мѣста для опроверженія *всѣхъ* *пустяковъ*, которыя пишутся о музыкѣ въ самой анти-музыкальной землѣ, т. е. во Франціи.

Истинно-дѣльному критику, который избралъ своимъ предметомъ Бетховена, есть надъ чѣмъ потрудиться, есть что обдумать и изложить, не останавливаясь такъ долго на подобнаго рода «издорикахъ». Еще пусть бы ограничиваться опроверженіемъ тамъ и сямъ, Берліоза и Скудо, которые хотя пишутъ въ Парижѣ и для Парижа, но все-таки принадлежатъ къ людямъ занимающимся музыкою; нѣтъ, г. Ленцъ заходитъ далѣе; много, много страницъ своего критическаго «этюда» падъ Бетховеномъ (Eine Kunststudie) онъ посвящаетъ — чему бы вы думали? опроверженію по пунктамъ одного *пустышняго* рассказа о послѣднихъ дняхъ жизни Бетховена, рассказа, помѣщеннаго Альфонсомъ Карромъ въ его романѣ «Sous les tilleuls»!!

Можно заранѣе догадаться, что если Французъ, да еще Парижанинъ, да еще литераторъ, да еще романистъ, завелъ рѣчь о Бетховенѣ — то навѣрно поклонитъ все дѣло къ «Allegretto de la Symphonie en La». (Изъ *всего* Бетховена Парижане «слыхали» только *объ этомъ allegretto*, модномъ въ Парижской Консерваторіи). Можно заранѣе догадаться, что Бетховенъ превратился у него въ полунищаго сумасброда, который всю жизнь блуждалъ по полямъ и дикимъ «пустынямъ» (NB — по дорогѣ отъ Бадена до Вѣны, наприимѣръ), а умеръ, заброшенный всѣми, sur un grabat, dans un grenier. Все это вещи извѣстныя! И можно ли въ книгѣ по частіи музыкальной критики перепечатывать такія побасенки «in extenso», да еще на двухъ

языкахъ, сперва по-нѣмецки (стр. 233—237), потомъ по-французски (стр. 242—247)! Въ двухъ видахъ — одна и та же, пустѣйшая и нелѣпѣйшая сказка, подтверждающая въ миллионный разъ *только ту истину*, что въ грубомъ незнаніи всего, что не-французское, въ неимовѣрномъ непросвѣщеніи по музыкальнымъ и поэтическимъ дѣламъ, наконецъ — въ самоувѣренности при изложеніи самыхъ отчаянныхъ небылицъ о любомъ предметѣ, *Французовъ* никто и никогда не перещеголяетъ.

По случаю разсказа Карра, гдѣ въ концѣ говорится о Гуммелѣ (какъ онъ въ качествѣ *единственнаго* друга (!) Бетховену, былъ при послѣднихъ минутахъ великаго композитора, и какъ Бетховенъ, за мигъ до смерти спросилъ: *N'est-ce-pas, Hummel, que j'avais du talent?*» !!!), по случаю этихъ жалкихъ строчекъ, которыя въ состояніи только опровергнуть серьезное сочиненіе, еслибъ красовались даже въ выпискѣ какой нибудь, г. Менцъ говоритъ о Гуммелѣ и объ отношеніяхъ его къ Бетховену. Касательно Гуммеля и того, какъ Бетховенъ смотрѣлъ на него, всего важнѣе только тотъ фактъ, что Бетховенъ, какъ только заглянулъ въ *Clavier-Auszug* оперы Фиделіо, сдѣланный Гуммелемъ, въ негодованіи разорвалъ эти ноты. (А что, еслибы Бетховену могли попасться на глаза *Черниевскія* аранжировки симфоній??) Но именно этого факта въ этомъ мѣстѣ дедало-образной книги г. Менца вы не отыщете.

Послѣ Гуммеля идетъ рѣчь объ Ріисѣ, тамъ объ Мошелесѣ, съ длиннымъ эпизодомъ, какъ авторъ книги учился у Мошелеса, видѣлся у него съ Мендельсономъ и т. д. Все это, какъ видите, не имѣетъ уже ни *малѣйшаго* отношенія къ жизни *Бетховена*, предметъ 1-го тома разбираемой книги. Послѣ Мошелеса и т. д. на сценѣ Фильдъ, Крамеръ, все съ длинными эпизодическими разсказами, болѣе и болѣе отдаленными отъ главнаго предмета и такъ до конца перваго тома!

Что же будетъ въ отдѣлѣ «*Mit- und Nachwelt*» во 2-мъ томѣ, если уже въ первомъ — въ *биографіи* Бетховена — авторъ дошелъ до Гуммелей, Фильдовъ и Крамеровъ, этихъ «*вифузорій*» въ *истинно-музыкальномъ, Бетховенскомъ* мірѣ?

Лучшія страницы 1-го тома начиная съ 187 до 215. Тутъ идетъ рѣчь о манерѣ *работы* у Бетховена, о его привычкахъ, о мелкихъ подробностяхъ его жизни и, между прочимъ (!) очень много о девятой симфоніи. Отсутствие методичности плана въ критикѣ — постоянно поразительно, но я называю эти страницы лучшими въ 1-мъ томѣ, потому что на нихъ всего болѣе встрѣчается хорошихъ, дѣльных взглядовъ, хотя и перемѣшанныхъ, по обыкновенію, съ замѣчаніями весьма поверхностными и съ кудреватыми фразами, сказанными, по образцу Французовъ, на вѣтеръ.

Сторона, съ которой нашъ авторъ *теперь* смотритъ на IX симфонію, будетъ разъяснена при разборѣ втораго тома, что составитъ предметъ слѣдующей статьи.

А. СВРОВЪ.

АРТИСТИЧЕСКОЕ СЕМЕЙСТВО БОГДАНОВЫХЪ.

I.

Талантъ есть прекрасный даръ неба, мысль старая, по одна изъ тѣхъ, которыя никогда не будутъ устарѣлыми. Онъ даръ неба уже потому, что всегда стремится къ добру и прекрасному на службу человѣку, въ чемъ находитъ свое истинное призваніе и назначеніе. Конечно, каждый человѣкъ обязанъ по силамъ служить человечеству, но талантъ по преимуществу: кому больше дано, съ того больше и спросится. И если достоинъ упрека каждый смертный, забывшій свое настоящее назначеніе для эгонистической жизни, то тѣмъ горшій упрекъ заслуживаетъ талантъ, презрѣвшій и растратившій по-пусту свои силы: не ему ли выпало па долю — пробуждать лучшую сторону человѣка, внушать ему высшія стремленія, отрывать его отъ житейскаго праха, наслаждать и тѣмъ самымъ облегчать ему путь жизни, часто весьма трудный? Не исполнить всего этого есть уже грѣхъ; какъ грѣхъ онъ будетъ и судиться! За то слава и честь тѣмъ талантамъ, которые съумѣли развить себя, сдѣлавшись замѣтными путеводными звѣздами. Таланты дѣйствительно какъ звѣзды на небѣ: вспомните, какъ оживляла въ вашихъ глазахъ всю небесную синеву только одна трепещущая и сверкающая звѣздочка; вспомните, какъ прельщали васъ тысячи звѣздъ, какъ онѣ шевелили ваши думы, отрывали ихъ отъ тѣхъ ежедневныхъ мыслей, которыя составляютъ одну неразрывную цѣпь, подъ часть очень нелегкую; какъ отрадно и свѣтло вашей душѣ было уноситься въ эту золотистую даль, и тамъ чувствовать, что вы на мгновенье отдѣлились отъ низменнаго человѣка. сдѣлавшись лучше его, увы... тоже, можетъ быть, только на мгновенье. Но такія минуты не забываются, въ чемъ также нельзя не признать ихъ благотворности.

Конечно, истинные таланты, таланты отъ вдохновенія очень рѣдки; вотъ почему должно назвать благословеннымъ то семейство, въ средѣ котораго родится такой талантъ и которое съумѣетъ воспитать его, понявъ его назначеніе. Но особенно отрадно смотрѣть на цѣлое талантливое семейство: оно составляетъ прекрасную группу, невольно привлекаетъ на себя ваши взоры и внушаетъ одно искреннее желаніе, чтобы эта группа была не только славою вашей родины, но и украшеніемъ человечеству, для чего первое условіе: будь *человѣкомъ*.

У насъ есть нѣсколько русскихъ талантливыхъ семействъ, на которыхъ отрадно останавливается взоръ и за которыя радуется сердце. Къ нимъ нынѣ присоединяется и семейство Богдановыхъ. Здѣсь конечно первое мѣсто занимаетъ Надежда Константиновна Богданова, уже прославившаяся своими очаровательными танцами въ Парижѣ, Вѣнѣ, Берлинѣ, и теперь лившаяся восхищать насъ, своихъ соотечественниковъ. Развившись уже значительно для искусства, она общается еще дальнѣйшее развитіе, и тѣмъ еще болѣе углубляетъ насъ. Она, какъ кажется, не легкомысленно смотритъ на свое искусство, понимаетъ, что и оно существуетъ не для

однихъ глазъ, но какъ всякое искусство имѣетъ и другую важнѣйшую сторону — дѣйствуетъ пріятно на душу, и вотъ своею граціей она говоритъ вашей душѣ, говоритъ такъ ясно и нѣжно, какъ могутъ очень и очень немногія. У нея нѣтъ той матеріальной односторонности, которая встрѣчается у большей части танцовщицъ даже талантливыхъ, и за что, можетъ быть, она не поправится нѣкоторымъ особамъ; но ее по достоинству оцѣнятъ тѣ, которые ищутъ въ искусствѣ дѣйствительнаго искусства, а не раздражительной нѣги для глазъ. Ея младшая сестра и два брата еще развиваются и общаются значительные успѣхи въ будущемъ, первая какъ танцовщица, послѣдніе какъ музыканты — второй братъ, Николай, будучи талантливымъ піанистомъ, въ то же время и танцоръ.

Почтенный отецъ ихъ К. О. Богдановъ служилъ первымъ танцовщикомъ при московской балетной труппѣ. Ученикъ извѣстнаго Дидло, онъ сдѣлался самъ учителемъ балетнаго искусства въ московскомъ театральномъ училищѣ, мѣстѣ своего первоначальнаго воспитанія. Въ послѣдніе годы своей службы онъ былъ также старшимъ режиссеромъ. Въ 1836 г. у него родилась дочь, Надежда. Преместный ребенокъ росъ беззаботно, какъ и всякое дитя во всякомъ сословіи и состояніи: младенческую душу не смущаютъ ни недостатки, ни заботы родителей, ни мысли о будущемъ, ни воспоминанія о прошедшемъ, ни раскаяніе въ немъ. Такъ обыкновенно проходятъ первые годы дѣтства, тѣ счастливые годы, которые, къ сожалѣнію, у насъ смутно остаются въ памяти. За ними настаетъ другой возрастъ, начинающій понемногу различать цвѣты отъ тернія и понимать, кому назначено ступать по цвѣтамъ, кому по тернію. Маленькой Надеждѣ Богдановой должно было начать путь тернистый, чтобы развить свой талантъ и потомъ явиться въ блескѣ и торжествѣ перелѣ образованными европейскими обществами. Конечно, пріятно вѣснить о тяжеломъ пути, уже пройденномъ счастливо, но изъ этихъ воспоминаній не могутъ изгладиться и часы, стоившіе горькихъ слезъ.

Между тѣмъ семейство К. О. Богданова съ каждымъ годомъ увеличивалось: подрастали и другія, младшія дѣти, съ чѣмъ конечно увеличивалась и забота объ ихъ образованіи и будущности. Отецъ началъ учить маленькую Наденьку танцамъ, но при этомъ началъ у него не было лѣстливой мысли о будущемъ талантѣ дочери, ни даже объ его зародышѣ; равнымъ образомъ онъ не думалъ ранними занятіями насильно возродить талантъ или лучше сказать вымучить его изъ слабаго ребенка, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые чадолюбивые родители, желая найти въ своемъ бѣдномъ ребенкѣ источникъ обильныхъ доходовъ. У него была другая, болѣе скромная нѣла: дать дочери средство со временемъ зарабатывать себѣ насущный хлѣбъ честнымъ трудомъ — онъ только готовилъ въ ней будущую учительницу танцевъ, слѣдовательно для доли скромной и невиданной. Но вотъ одинъ случай измѣнилъ планы отца семейства, вдругъ внушилъ ему лѣстивыя надежды, которыя и не обманули его. Въ одномъ купеческомъ собраніи въ Москвѣ давался дѣтскій балъ; въ числѣ дѣтей была и граціозная Наденька. Въ первый, можетъ быть, разъ она явилась

среди такого многолюдства, среди тѣсной толпы порхающихъ веселыхъ дѣтей; можетъ быть, съ робкимъ любопытствомъ смотрѣла она на все движущееся и шумящее вокругъ нея; здѣсь, конечно, она была какъ ребенокъ безъ мысли прельщать и увлекать кого нибудь; занятая настоящимъ мгновеніемъ, она не могла думать объ удобномъ случаѣ выказать свое превосходство передъ другими. А этотъ случай дѣйствительно былъ: ее заставили танцевать *канчу*. Робко и неохотно вышла стыдливая дѣвушка на средину залы, окруженная множествомъ любопытствующихъ гостей. Вотъ она начала живой танецъ, но увидя, что всѣ взоры обращены на нее, смутилась, остановилась и совершенно растерялась. Граціозный видъ прелестной дѣвушки возбудилъ во всѣхъ теплое сочувствіе; ее стали ободрять и уговаривать. И вотъ она рѣшается вновь начать прерванный танецъ и танцуетъ съ какимъ-то особеннымъ одушевленіемъ: здѣсь впервые въ ней вспыхнулъ зародышъ врожденнаго таланта и озаривъ ее, благотворно отразился своими первыми лучами на всѣхъ зрителяхъ. Всѣ были въ восторгѣ, удивлялись дѣтскому таланту, и засыпали вновь смущеннаго ребенка нелѣстивыми похвалами. При этомъ же не было и забыто, что она дѣвушка не богатая: тотчасъ же собрали сто рублей, и вотъ ей первый подарокъ...

Самъ отецъ ея былъ удивленъ, смотря на одушевленный танецъ дочери: мысль о талантѣ впервые родилась въ немъ, а конечно каждому отцу любо развивать такую мысль и ею ласкать себя. Теперь онъ уже сталъ обдумывать другіе болѣе свѣтлые планы: его занимало желаніе заняться серіознымъ образованіемъ таланта дочери, но при этомъ сильно его тревожили и думы, какъ найти для того средства. Въ то же время два его маленькіе сына, Александръ и Николай, стали выказывать музыкальныя способности, одинъ на скрипкѣ, другой на фортепіано и вмѣстѣ способность къ танцамъ, а младшая дочь Татьяна общалась иди по стопамъ сестры. Самымъ существеннымъ вопросомъ у заботливыхъ отца и матери семейства теперь дѣлался вопросъ: какъ пайти средства посвятить себя образованію дѣтей?

Послѣ многихъ соображеній и плановъ наконецъ придумали испытать дѣтскіе таланты въ провинціи. Мысль показалась счастливою и для исполненія не стали ее откладывать на дальнѣйшее время. Тотчасъ всѣ принялись за дѣло: одинъ братъ разучивалъ балетную музыку, другой съ сестрами подъ руководствомъ отца балетные танцы, мать готовила все нужное къ дорогѣ, и вотъ въ скоромъ времени весь семейный балетъ, кромѣ отца, бывшаго на службѣ, отправился изъ Москвы на сѣверъ, къ Ярославлю.

II.

Это было зимою 1848 года. Страпствующая труппа съ маленькими дѣтьми, со скудными средствами — зрѣлище для глазъ не блистательное, и конечно ни чей чужой взоръ тогда не могъ угадать, что эта труппа отправилась въ медленное странствованіе не для насущнаго пропитанія, не имѣя другихъ занятій, а съ высшимъ стремленіемъ къ об-

разованію, съ надеждою, что Богъ благословитъ ихъ уси-
лія: можетъ быть, на этомъ снѣжномъ пути подъ зимнимъ
холодомъ имъ мечталась другая дорога, зеленая и цвѣту-
щая со всѣми предѣстами, какими ее оживляетъ прекрас-
ная весна.

Наконецъ они прибыли въ Ярославль. Хотя этотъ го-
родъ и можно считать колыбелью русскаго театра по из-
вѣстнымъ именамъ первыхъ русскихъ актеровъ, Волкова и
Дмитревскаго, по это случайное явленіе не имѣло вліянія
на дальнѣйшее развитіе Ярославскаго театра. Онъ, какъ и
всѣ провинціальныя театры, содержится частнымъ антрепе-
неромъ. Это-то лицо было первое, о которомъ стала справ-
ляться прибывшая семейная труппа. Развѣдавъ дорогу къ
театру, г-жа Богданова сама отправилась къ содержателю,
оставивъ своихъ утомленныхъ дѣтей на квартирѣ.

— Что тебѣ нужно, матушка? грубо спросилъ ее со-
держатель, встрѣчая суровымъ взглядомъ.

Г-жа Богданова отвѣчала ему объясненіемъ своего по-
ложенія и желаніемъ, чтобы дочь ея дебютировала на Яро-
славскомъ театрѣ.

— Хорошо, приходи завтра, также грубо возразилъ онъ
на просьбу матери: пусть попляшетъ, только смотри, вѣдь
я не заплачу ничего.

Она ушла, опечаленная грубостью содержателя, но это
не могло заставить ее отказаться отъ семейныхъ плановъ:
она обѣщала привести на другой день свою дочь на репе-
тицію. Между тѣмъ вѣсть о прибытіи малолѣтней танцов-
щицы перешла отъ содержателя ко всей его труппѣ. За-
вистливыя провинціальныя актрисы уже стали недоброже-
лательно толковать о дебютанткѣ, еще не выдавъ ея. Всѣ
толпою собрались на репетицію и съ нетерпѣніемъ ожида-
ли пріѣзжихъ. Съ какимъ шушуканьемъ, съ какими сомни-
тельными улыбками была встрѣчена на сценѣ мать съ до-
черью!). Вотъ наконецъ важно и театрално выходитъ
самъ содержатель въ халатѣ и съ трубкою. Маленькая де-
бютантка представлена ему подъ именемъ *Надинъ*; онъ ука-
зываетъ ей какой-то чердакъ вмѣсто уборной, куда и от-
правились смиренно двѣ пришельцы подъ неблагоклонны-
ми взглядами женщинъ, совершенно имъ чуждыхъ. Не го-
воримъ о тѣхъ чувствахъ, которыя въ эту минуту должны
были волновать какъ мать такъ и дочь.... За ними послѣ-
довали и всѣ актрисы, окружили робкую Надину, начали
одѣвать ее, налѣпляли бѣлила, а шепотъ: «отдѣлаемъ
мы ее», ясно слышался между ними. Но въ этихъ словахъ
было ихъ обычное и пустое самохвальство. Надина приго-
товила тапцы изъ балета *Пери*, выпорхнула на сцену, про-
танцевала и заставила всѣхъ призадуматься.

— Ну да, годится, закричалъ своимъ грубымъ голо-
сомъ содержатель труппы: напоминаетъ Санковскую; хоро-
шо, я приму ее. Сколько же ты хочешь, матушка?

— Половинный сборъ! простодушно отвѣчала г-жа Бог-
данова, не зная, что такое требованіе совершенно несбы-
точно въ глазахъ провинціального антрепенера.

— Какъ, половинный сборъ? съ досадою закричалъ

онъ: такъ убярайся, матушка, мнѣ васъ не нужно.... Хо-
чешь на контрактъ: десять представленій по двадцати пяти
рублей ассигнаціями и бенефисъ?...

Г-жа Богданова подумала и согласилась: въ этомъ слу-
чаѣ спорить и торговаться могутъ только имена извѣстныя,
а первый шагъ всегда малоцѣненъ. Самъ г. Богдановъ,
пріѣхавшій изъ Москвы уже послѣ своего семейства, по-
ставилъ на ярославскую сцену для бенефиса балетъ *Силь-
фиду*, и исполняя здѣсь первую мужскую роль, хлопоталъ
только о томъ, чтобы выказался во всемъ блескѣ талантъ
дочери. Публика принимала ее съ восторгомъ и каждый
разъ наполняла театръ къ чрезвычайному удовольствію со-
держателя. Теперь онъ сталъ уже снисходительнѣе и лас-
ковѣе смотрѣть на пріѣзжее, семейство; и когда два брата
Надины хотѣли устроить концертъ, то онъ предложилъ за
него уже сто рублей асс. Но при этомъ вышло маленькое
затрудненіе: одному брату нужно было играть на фортепи-
ано, а гдѣ же не могла найти ихъ. Концертъ остался бы
безъ исполненія, если бы не сжалились гг. Т. и М. и не
одомжили своихъ инструментовъ. Бенефисъ и концертъ при-
несли Богдановымъ маленькую сумму денегъ; она еще не-
много увеличилась платою за танцевальныя уроки, которые
они давали въ городѣ.

Съ этими небольшими средствами артистическое семей-
ство могло сдѣлать дальнѣйшую поѣздку: самъ отецъ дол-
женъ былъ возвратиться въ Москву на службу; всѣ прочіе
отправились въ Кострому, оставивъ по себѣ пріятное впе-
чатленіе въ первомъ городѣ, гдѣ началось артистическое
поприще Н. К. Богдановой. Въ то время въ Костромѣ едва
былъ потушенъ пожаръ, истребившій ея лучшую часть.
Ночью въ одной повозкѣ, подвигаясь впередъ довольно ме-
дленно, семейство натерѣлось стужи и страшно утомлен-
ное и измученное прибыло въ смрадный городъ. Здѣсь съ
большимъ трудомъ они нашли какую-то грязную коморку
въ одномъ обгорѣломъ домѣ, который со всѣхъ сторонъ
охватывался вѣтромъ.

Уложивъ взволнованныхъ и усталыхъ дѣтей спать, г-жа Бог-
данова отправилась къ губернатору, графу Суворову, къ ко-
торому имѣла рекомендацію. Распрашивая о немъ, она уз-
нала, что онъ поѣхалъ на концертъ, который давали бла-
городныя дамы въ пользу погорѣвшихъ. Она пошла и
туда и была представлена губернатору. Графъ принялъ ее
ласково и посоветовалъ воспользоваться удобнымъ случаемъ:
тотчасъ же представить публикѣ дѣтей, послѣ чего ока-
жется, что можно будетъ для нихъ сдѣлать.

— Возьмите мой экипажъ и отправляйтесь за ними!
прибавилъ онъ къ своему совѣту.

Обнадеженная и обласканная мать поспѣшила къ дѣ-
тямъ. Они уже спали крѣпкимъ сномъ послѣ утомительна-
го пути. Не малаго труда стоило разбудить бѣдняжекъ и
поднять на ноги; почти сонные, со слезами на глазахъ
одѣвались дѣти и не хотя оставили лачужку, которая, кое-
какъ пригрѣвъ ихъ, была на этотъ разъ имъ дороже освѣ-
щенной и роскошной залы. На дворѣ вѣтеръ и выюга, тем-
нота, лай собакъ, распосившійся съ пожарница, все это
такъ непріятно и тоскливо дѣйствовало на дремавшихъ дѣ-

*) Все это авторъ заимствовалъ изъ разговоровъ съ Н. К. Богдановой и съ ея
почтенной матерью — романтическыхъ прикрасъ во всей біографіи нѣтъ никакихъ.

тей, и не смотря на то въхъ везли въ большое собраніе публики, которой они должны были съ блескомъ показать свои таланты: нужда не спрашиваетъ о времени. Вотъ они пріѣхали. Маленькая Надинъ уже поставлена на эстраду; ободренная благосклонными взорами публики, она уже готова начать свой танецъ, ждетъ музыки, по видитъ замѣшательство между братьями, составлявшими балетный оркестръ: забыть ключъ отъ ящика со скрипкою. Пока ломали замокъ, Надинъ обзрѣвала публику, публика разсматривала Надину, съ нетерпѣливымъ любопытствомъ ожидая чего-то особеннаго отъ граціозной дѣвушки. Наконецъ затрудненія устранены и дѣло уладилось. Надинъ дѣйствительно не обманула ожиданій и восхитила всѣхъ. Громкіе аплодисменты и похвалы сопровождали ее съ эстрады; музыка маленькихъ мальчиковъ также обратила на себя вниманіе, и многіе приняли искреннее участіе въ артистическомъ семействѣ. Для него были устроены два вечера, съ которыхъ собрано доходу до пяти сотъ руб. сереб.

На этотъ разъ семейное путешествіе ихъ ограничилось только двумя городами, но и оно, кромѣ матеріальной выгоды, было для нихъ весьма важно: отецъ и мать убѣдились въ дѣтскихъ талантахъ, которые дѣйствительно могли озбудить искреннее сочувствіе въ русской публикѣ.

III.

Въ Москвѣ г. Богдановъ устроилъ свои дѣла, заплатилъ долги, вышелъ въ отставку съ пенсіономъ, такъ какъ уже выслужилъ срочные года, и сталъ дѣлательно готовиться ко второму путешествію. Участъ Надинъ была рѣшена: она должна была вступитъ на поприще танцовщицы и на немъ основать свою будущность. Отрывки изъ балетовъ *Два Дуна, Гитана, Сильфида* и многіе другіе дѣлательно были разучены; здѣсь принимала участіе и младшая сестра, маленькая Татьяна, представляя геніевъ и амуровъ; изъ братьевъ Александръ дирижировалъ, Николай танцевалъ.

Разучивъ и устроивъ все, какъ слѣдуетъ, семейство вновь отправилось въ путешествіе, но уже въ другую сторону — на Калугу. Прибывъ сюда, они заключили условіе съ содержателемъ театра на восемь представленій: получать третью часть сбора съ бенефисомъ. Калужская публика была очень довольна этою новостію и расточала свои похвалы всему семейству и всѣхъ болѣе конечно Наденькѣ. Изъ Калуги они переѣхали въ Тулу. Городъ этотъ не могъ похвалиться своимъ театромъ: крошечный, тѣсный, онъ былъ скорѣе похожъ на театръ маріонетокъ; въ оркестръ съ трудомъ помѣщались два музыканта въ рялъ, а контрабасъ скрипѣлъ уже въ бенуарѣ; уборная находилась подъ сценой, на которую нужно было всходить по веревочной лѣстницѣ. Конечно, за неимѣніемъ лучшаго, пріѣзжая семейная труппа должна была рѣшиться воспользоваться и этимъ младенческимъ театромъ. Здѣсь директоръ труппы актеровъ уже кончилъ свой контрактъ, и потому сцѣпа была праздная; но по недоброжелательству онъ снялъ занавѣсъ и кулисы за два часа до представленія, такъ что г. Богданову не было возможности дать балетъ. Уже послѣ

многихъ хлопотъ и просьбъ, дѣло кое-какъ удалось, и Надинъ торжествовала въ балетѣ *Пери* на миниатюрной сценѣ. Бѣдна, ничтожна была обстановка, мрачно было освѣщеніе, черно и смрадно кругомъ, но публика и здѣсь нашла чѣмъ увлекаться: имя Надинъ громко и съ увлеченіемъ повторялось въ театрѣ.

Изъ Тулы все семейство перебралось въ Курскъ, гдѣ принялъ въ немъ участіе предводитель дворянства. На курскомъ театрѣ готовился бенефисъ для какого-то актера: шла драма *Дон-Кихотъ*. Нашли кстати воспользоваться пріѣздомъ маленькой танцовщицы и присоединить сюда испанскій танецъ. Театръ и здѣсь не отличался удобствами. Въ вечеръ представленія для бѣдной дѣвушки не нашлось другой уборной кромѣ какого-то угла, гдѣ уже стояла лошадь, украшенная ослынными ушами и предназначенная для Санхо-Пансо. Въ такомъ сообществѣ Надинъ должна была готовиться къ выходу на сцену за мнимымъ ослонъ, который потерялъ свои уши лишь только показавъ передъ публикой, за что, разумѣется, былъ привѣтствуемъ взрывами хохота. Представленіе продолжалось до двухъ часовъ ночи, и этого часа должна была дожидаться бѣдная молоденькая танцовщица чуть не въ конюшнѣ, чтобы потомъ восхитить зрителей своею живою качучею. Страшные переходы, какъ странно и сама судьба!

Давъ съ большимъ успѣхомъ нѣсколько представленій въ Курскѣ, все семейство отправилось въ Харьковъ. Здѣсь конечно нашлось болѣе театральныхъ удобствъ; странно было бы, еслибъ этотъ университетскій городъ, быстро развиваясь и совершенствуясь во многіхъ отношеніяхъ, не имѣлъ порядочнаго театра. Тамъ былъ даже свой балетный хоръ, составленный однимъ помѣщикомъ-любителемъ. Содержатель театра недовѣрчиво встрѣтилъ семейство артистовъ: у насъ провинціальныя новости не распространяются черезъ газеты, а потому онъ не зналъ ничего объ успѣхахъ нашихъ артистовъ въ другихъ городахъ.

— Ну, что вы можете? спросилъ онъ сомнительно у прибывшихъ.

Ему исчислили всѣ приготовленные балеты, для которыхъ не пужно было много хлопотать даже о музыкѣ: и она была наготовѣ у брата. Все это не побѣдило недовѣрчивости содержателя, который въ свою жизнь, можетъ быть, наслушался много несбыточныхъ обѣщаній отъ страствующихъ труппъ всякаго рода.

— Не выйдетъ ли изъ этого тоже, что однажды случилось съ однимъ музыкантомъ, возразилъ онъ: обѣщали публикѣ играть одинъ на двадцати четырехъ инструментахъ; всѣ думали о цѣломъ оркестрѣ, пришли въ театръ толпами и увидѣли двадцать четыре барабана.

Однако же не смотря на эту недовѣрчивость, онъ согласился допустить пріѣзжихъ на свою сцену и не раскался. Успѣхъ былъ тѣмъ болѣе полный, что наши артисты нашли здѣсь больше средствъ для постановки балета, хотя также не въ цѣломъ его составѣ, какъ и на прежнихъ сцѣпахъ. Въ Харьковѣ, богатомъ поэтами и соловьями, какъ выразился тогда одинъ изъ одесскихъ фельетонистовъ, дѣвицы Богдановы были засыпаны цвѣтами и стихами.

IV.

Здѣсь кончилось дальнѣйшее странствованіе артистическаго семейства. Оно вновь возвратилось въ Москву съ разными цѣлями и предположеніями; но здѣсь расчеты г. Богданова не удались, и онъ разсудилъ за лучшее отправиться въ Одессу и въ другіе южные города Россіи, собрать тамъ по возможности значительную сумму и посвятить ее на артистическое образованіе своихъ дѣтей за границу. Вздумано и сдѣлапо. Въ Одессу явились они лѣтомъ 1849 года и провели тамъ три мѣсяца. Какой восторгъ производили они въ публикѣ, говорятъ намъ тогдашніе одесскіе фельетоны и стихи, какъ русскіе такъ и французскіе, печатные и рукописные. Одесса — одинъ изъ артистическихъ и литературныхъ русскихъ городовъ и потому считала своею обязанностію почтить, какъ слѣдуетъ, своихъ талаптливыхъ гостей и вмѣстѣ соотичей. Здѣсь г. Богдановъ поставилъ пѣскольку балетовъ, но тоже въ отрывкахъ, не найдя всѣхъ нужныхъ средствъ для полной постановки. Конечно и здѣсь всѣхъ болѣе прельщала Н. К. Богданова. Ей тогда было только тринадцать лѣтъ, но ее принимали уже за шестнадцатилѣтнюю дѣвицу. Вотъ какъ ее описывалъ одинъ изъ фельетонистовъ; мы сами теперь ею любуемся, и потому для насъ любопытно это описаніе: «Н. К. Богданова, которой всего шестнадцать лѣтъ, прекрасно сложена и необыкновенно стройна; лицо ея при миловидности полно выразительности; однимъ словомъ она обладаетъ всѣми дарами, безъ которыхъ самая искусная танцовщица не можетъ произвести полного эффекта. Чужою до ея искусства, то говоря безъ преувеличеній, оно вполне соответствуетъ ея богато надѣленной натурѣ. Безъ малѣйшаго напряженія, свободно и легко исполняетъ она самыя трудныя па и движенія; по въ нихъ нѣтъ ничего механическаго и поспѣшнаго, ничего угловатаго — все округлено, живо и стройно, все проникнуто граціею. Эта-то грація и составляетъ по нашему лучшее достоинство Н. К. Богдановой и изобличаетъ въ ней истинную артистку..... Мы попросимъ васъ взглянуть пристально въ танцовщицу, не только тогда, когда она исполняетъ танцевальныя трудности, но въ особенности, когда она исполняетъ простыя движенія, когда она наприм. убѣгаетъ, останавливается, задумывается, выражаетъ согласіе, отказъ, удивленіе, испугъ, любовь. Посмотрите тогда въ ея лицо, въ ея позу; все въ ней говоритъ о передаваемомъ ею чувствѣ и дѣлаетъ изъ нея прелестную модель для карандаша и рѣзца».

Въ такомъ же духѣ представляются намъ и другія одесскія замѣтки о молоденькой артисткѣ. Теперь намъ трудно судить, нѣтъ ли чего нибудь преувеличеннаго въ этихъ отзывахъ, но можно легко повѣрить имъ, если имѣть въ виду, что всѣ описанныя достоинства мы видимъ и теперь въ г-жѣ Богдановой, конечно, много усовершенствованныя. Впрочемъ мы должны еще прибавить, что Одессѣ мы можемъ повѣрить въ томъ, въ чемъ не всегда повѣрили бы какому-нибудь другому не столичному городу.

Богдановы пробыли въ Одессѣ до конца сентября. Прощальный спектакль ихъ, какъ видно изъ описанія, былъ

весьма шумный. Театръ не могъ вмѣстить всѣхъ желающихъ: многіе не доставши билетовъ, лишились наслажденія. «Весело было посмотреть на театръ нашъ въ эту минуту, говорить фельетонистъ послѣ описанія городской суматохи въ хлопотахъ о билетахъ; яркое освѣщеніе, многочисленная публика, въ каждой ложѣ зрителей вдвое противъ обыкновеннаго.... Начался балетъ. Выпорхнула Жизель — театръ чуть не развалился отъ рукоплесканій; Жизель подпала ручку — браво, браво! Жизель подняла ножку — тѣ же крики и рукоплесканія (Цицероновскіе обороты рѣчи!) Жизель приподнялась на цыпочки — энтузіазмъ публики дошелъ до высшей степени. И не умолкали крики и рукоплесканія во все продолженіе балета, и слѣдовавшаго за нимъ дивертисемента *Паquita*.... 15 разъ во все продолженіе спектакля была вызвана Н. К. Богданова съ своими братьями, сестрою и отцомъ. Въ концѣ спектакля, когда въ послѣдній разъ вышли на сцену, по восторженному зову публики, прощавшіеся гости, энтузіазму не было предѣловъ: крики, шумъ, рукоплесканія, стукъ въ креслахъ и въ партерѣ — все это было ново одесскому театру, давнымъ давно отвыкшему отъ такихъ праздниковъ».

Не нужно прибавлять здѣсь исчисленіе букетовъ, вѣнковъ и стиховъ, брошенныхъ къ стопамъ юной танцовщицы: восторженная Одесса на это не поскупилась. Говоря объ искусствѣ г-жи Богдановой, тотъ же фельетонистъ замѣчаетъ: «Судя безпристрастно, скажемъ, что она артистка, обѣщающая пойти далеко впередъ; но ей надо еще учиться, не потому что она мало приобрѣла, но потому, что приобретенное ею ясно указываетъ, на какую степень въ искусствѣ она имѣетъ право, обладая столь богато надѣленною натурой: ей надо видѣть первоклассныхъ танцовщицъ, чтобы занять потомъ между ними законное мѣсто».

Этотъ совѣтъ не остался безъ исполненія. О прочихъ членахъ семейства также съ похвалою отзывались фельетонисты: девятилѣтнюю малютку Татьяну называли порхающею колибри, очаровательною малюткою, соединяющею въ себѣ удивительную грацію и легкость съ миловиднымъ личикомъ. Послѣ такихъ восторженныхъ пріемовъ и публичныхъ отзывовъ, наше артистическое семейство уже могло надѣяться на исполненіе задуманныхъ плановъ.

Изъ Одессы они отправились въ Николаевъ и здѣсь пошли театръ въ самомъ жалкомъ видѣ. Онъ былъ въ какомъ-то разрушенномъ строеніи, въ подвалѣ; передъ представленіемъ свидѣтельствовалъ его архитекторъ, нѣтъ ли какой опасности для публики. Во время дождя публика должна была сидѣть подъ зонтиками: такую слабую защиту представляла кровля театра. Отецъ и мать употребили все стараніе, чтобы сдѣлать сцену сколько нибудь пригляднѣе. Имъ отчасти помогла супруга адмирала Лазарева, приславъ изъ своей оранжереи цвѣты для украшенія бѣлой сцены. Не смотря на всю эту ветхость театра, молоденькая Богданова и здѣсь выступила на сцену съ торжествомъ, хотя и не безъ опасности: когда она одѣвалась, упало сверху бревно и чуть не убило ея. Своимъ искусствомъ она обратила на себя особенное вниманіе адмирала Лазарева, который принималъ участіе во всемъ семействѣ. Онъ совѣтовалъ имъ ѣхать

въ Севастополь, куда въ то время отправлялся казенный пароходъ. Разумѣется, совѣтъ адмирала былъ принятъ съ признательностью. Получивъ отъ него рекомендательныя письма, все семейство сѣло на пароходъ, лаская себя новыми надеждами, которыя и не обманули ихъ. Севастополь былъ очарованъ юною танцовщицей: она являлась передъ нимъ то Сильфидою, то Жизелью; и ту и другую сопровождали со сцены единодушныя рукоплесканія и восторженныя похвалы. Ни въ одномъ городѣ г. Богдановъ не получалъ такого сбора какъ здѣсь: пять тысячъ рублей серебромъ значительно увеличили его капиталъ, собранный для образованія дѣтей.

V.

Оставивъ Севастополь, съ пріятными воспоминаніями они направили путь къ Кіеву. Это путешествіе имъ очень памятно: зимнія дороги, запесенныя глубокими снѣгами, выюги и мятели, всѣ суровости зимы на тотъ разъ соединились вмѣстѣ и часто ставили путниковъ въ самое тяжелое положеніе. Съ большимъ трудомъ добрались они до желаннаго города, и здѣсь первымъ ихъ дѣломъ было приступить къ исполненію христіанскаго обѣщанія, которое они дали на дорогѣ: говѣть, если Богъ поможетъ имъ какъ нибудь доѣхать до древней русской столицы. Въ Кіевѣ въ то время были извѣстныя ярморочныя контракты, на которые пріѣзжаютъ многіе артисты, пользуясь большимъ стеченіемъ публики, и тогда разнообразныя спектакли, концерты и всякаго рода увеселенія повторяются почти ежедневно. Здѣсь семейство Богдановыхъ успѣло привлечь на себя общее вниманіе передъ всѣми артистами. Отецъ съ сыновьями и дочерьми давалъ попеременно то балетныя представленія, то концерты въ залахъ контрактной и университетской. Мазурка приводила зрителей въ невыразимый восторгъ.

Такимъ образомъ составивъ небольшой капиталъ, вся семья, теперь уже счастливая, снова направилась въ родную Москву, черезъ знакомый имъ Харьковъ. Здѣсь толпа поэтовъ встрѣтила ихъ восторженными стихами.

На тайный сердца зовъ, на лучшій жезланъ
Слетѣла къ намъ опять счастливая семья:
Мы полны въ отрадоу свиданья,
И снова вдохновенья вѣнецъ унылый я.
Опять передо мной тѣ дѣти Терпсихоры,
Которыхъ я съ восторгомъ сердца пѣлъ;
Опять передо мной виднѣйшіе зрѣлыя хоры,
И вдохновенья лучъ въ очахъ ужъ заблестѣлъ....

Такъ пѣлъ унылый поэтъ, но и другіе, неунылые также вдохновились, увидѣвъ снова дѣтей Терпсихоры. Здѣсь Харьковъ выказалъ себя съ поэтической стороны: разнообразными размѣрами выразилъ онъ свою радость при встрѣчѣ, и потомъ элегическое чувство при прощаніи....

Въ мартѣ 1850 г. возвратились Богдановы въ Москву, и вдругъ слышатъ, что здѣсь будетъ гостить европейская знаменитость, Фанни Эльслеръ. Каждый пойметъ, сколько магическаго должно было для нихъ заключаться въ этомъ имени: она со славою уже проходила то поприще, на которое только готовила себя молоденькая дѣвушка — торжество таланта и надежда на талантъ. Что же могло быть между ними общаго для посторонняго взгляда? Общаго то искусство, которому обѣ онѣ служили, хотя и на разныхъ степеняхъ, искусство, которое таланту начинающему внушаетъ благоговѣніе передъ талантомъ уже развитымъ и прославленнымъ. Съ такимъ чувствомъ должна была молоденькая Богданова смотрѣть на Фанни Эльслеръ; съ такимъ же чувствомъ смотрѣло на нее и все семейство: приговоръ знаменитой танцовщицы былъ для нихъ значительнѣе всѣхъ восторженныя рукоплесканія провинціальныхъ городовъ. Конечно,

съ терпѣніемъ ожидало гостю наше артистическое семейство. И вотъ она пріѣхала, слышала обоихъ братьевъ Богдановыхъ въ концертѣ и лестно отзывалась объ ихъ талантахъ. Это дало смѣлость заботливой матери представиться европейской знаменитости и просить ея сула надъ талантомъ дочери. Не вдругъ все это сдѣлалось, но наконецъ она добилась того, что Палина танцевала передъ Фанни Эльслеръ. Приговоръ славной артистки былъ самый благоприятный: она наняла въ молоденькой танцовщицѣ большія способности и совѣтовала всей семьѣ ѣхать въ Парижъ, тамъ поучиться, потрудиться, обшаривъ современемъ извѣстность какъ сестрѣ такъ и братьямъ.

VI.

Теперь уже ничто не могло остановить ихъ. Они стали собираться въ далекій путь и на долго. Лѣтомъ того же года они простились съ Москвою, простились съ Россіей, и вотъ уже за границей на дорогѣ къ Парижу даютъ концерты и представленія: мѣстные журналы восторженно говорятъ объ юныхъ артистахъ изъ *Московіи*. Особенно забавенъ отзывъ изъ города *Шамбери*, гдѣ на королевскомъ театрѣ танцевала г-жа Богданова; онъ показываетъ по какимъ допотопнымъ преданіямъ насъ знаютъ многіе иностранцы: «C'est surtout à propos de la Russie que l'on peut dire, que les extrêmes se touchent; les minarets du Kremlin ne ressemblent-ils pas à tous les minarets d'Orient? (!) Croyez-vous, que les polkas, polonaises, les mazurkas livoniennes n'aient pas quelque similitude avec les danses d'Ispahan? (!) Oh! la belle odalisque, la délicieuse bayadère, que Nadejda!... Venez la voir vendredi; on jouera encore ce charmant ballet, dans lequel nous la vîmes danser hier soir. Oui, belles dames, vous toutes qui êtes si compétentes en fait de grâces, venez voir la Grâce en personne. Et vous tous nos amis qui aimez les beaux anges, venez voir la blanche fille du Nord».

На водахъ въ Э (*Aix-sur-Bains*) 19 августа г. Богдановъ далъ музыкальный и хореографическій вечеръ, на которомъ наша милая соотечественница восхитила зрителей качучею, краковякомъ, мазуркой, названною *Souvenir d'Odessa* и большою мимическою сценою *Сонамбула*; здѣсь же маленькая сестра ея Татьяна танцевала тирольскій танецъ, а братья между прочимъ исполнили на скрипкѣ и фортепиано варіаціи изъ извѣстной всѣмъ намъ оперы *Аскольдова могилы*.

Journal de la Savoie былъ восхищенъ этимъ вечеромъ: «Много концертовъ и увеселительныхъ вечеровъ въ Э было дано этимъ лѣтомъ, говорится тамъ, но съ ними нельзя и сравнить вечеръ, данный интереснымъ семействомъ г. Богданова. Дѣйствительно, нужно владѣть блистательнымъ талантомъ, чтобы превзойти ожиданія избранной публики, какова была въ большой залѣ *Казино*. Какое пріятное видѣніе эта *Сонамбула*! какое благородство! какое приличіе! Въ ея позахъ все говоритъ сердцу. Надежда говоритъ языкомъ идеала (possède un langage, qui tient de l'idéal), она поэтизируетъ танецъ. Какъ хорошо она умѣла показать противуположность между танцами на сценѣ и въ залѣ. Въ Шамбери она удивляла, въ Э заставляла плакать. Гдѣ еще мы увидимъ ее? кто остановитъ ее въ быстромъ ея полетѣ? Лишь одинъ вечеръ, и больше ея нѣтъ, ни граціозной Татьяны, этой маленькой порхающей колибри, передъ которою млѣютъ всѣ сердца. Какой прекрасный вѣнокъ готовить эти дѣти своему отцу.»

За этимъ слѣдуетъ похвала игрѣ обоихъ братьевъ. Въ Лозаннѣ они дали три вечера. Здѣсь газета объявила г-жу Богданову своею соотечественницей. Какая честь! Такимъ образомъ не только наши провинціальныя газеты, но и ино-

страпныя прославили ее прежде, чѣмъ она являлась на судъ высшаго ареопага въ Парижѣ.

VII.

Въ декабрѣ мѣсяцѣ они достигли цѣли своего путешествія. Не смотря на дурную погоду, конечно, радостное чувство должно было волновать все семейство. Они были въ столицѣ, которая раздаетъ лестные дипломы талантамъ, которая своимъ приговоромъ даетъ европейскую извѣстность. Но съ другой стороны не чужда имъ была и безотчетная грусть за невѣдомое будущее. Влали отъ родины, посреди шумнаго города, среди суетливаго многодѣтства, гдѣ не было ни одного знакомаго имъ лица, гдѣ все чужіе, не связанные съ ними никакими интересами, они не могли не задуматься надъ своимъ положеніемъ. Конечно, эта столица искусствъ, наукъ и образованности до сихъ поръ радушно принимала ихъ соотечественниковъ, но всѣ они пріѣзжали искать тамъ развлеченій и удовольствій, желая насытить празднолюбное любопытство, всѣ они привозили съ собою кошечки, туго набитые серебромъ и золотомъ, и весело и легко присоединялись къ передовой толпѣ. Не за этимъ пріѣхала наша русская семья. Она пріѣхала служить искусству, искать въ немъ совершенства, слышать надъ собою справедливый судъ..... и конечно не легко было достигнуть всего этого тамъ, гдѣ уже образовалось и блистало столько первостепенныхъ талантовъ, звѣздъ первой величины, гдѣ образуется столько своихъ гражданъ, гдѣ такъ любятъ все свое и такъ имъ горятся, неохотно признавая превосходство за какимъ нибудь иностранцемъ, даже прославленнымъ въ своей землѣ. Сообразивъ все это, каждый бы призадумался. Какъ сдѣлать первый шагъ, съ чего начать, къ кому обратиться? Нечаянный случай помогъ Богдановымъ и разрѣшилъ всѣ ихъ недоумѣнія.

Вскорѣ по пріѣздѣ захворала младшая ихъ дочь. Пригласили доктора. Изъ разговоровъ онъ узналъ, съ какой цѣлью пріѣхало русское семейство въ Парижъ, выказалъ ему свое участіе и предложилъ свое содѣйствіе. Оказалось, что онъ былъ главный докторъ принцессы Мюратъ, г. Манъ. Черезъ нѣсколько дней Богдановы получили приглашеніе явиться въ домъ принцессы со всѣмъ семействомъ. Это былъ ихъ первый шагъ въ Парижѣ, и шагъ весьма счастливый, на который въ началѣ они не могли и надѣяться. Они были очень привѣтливо приняты именитою хозяйкою, у которой въ числѣ гостей случились въ тотъ разъ нѣкоторые германскіе принцы. Въ такой средѣ началось испытаніе русскихъ талантовъ. Особенное вниманіе обратила на себя Надина. Сначала не хотѣли вѣрить, что она танцовщица, на которую, какъ говорили, съ виду она нисколько не похожа. Но она убѣдила всѣхъ въ противномъ, протанцовавъ русскую пляску. Конечно, этотъ танецъ былъ новъ и оригиналенъ для глазъ всѣхъ гостей принцессы; нѣжная лебединая поступь, граціозныя неторопливыя движенія пріятно подѣйствовали на зрителей. Всѣ хвалили молоденькую танцовщицу, одобрительно обращались и къ ея братьямъ, сыгравшимъ нѣсколько музыкальных пѣсень, и искренно желали всѣмъ дальнѣйшихъ успѣховъ. Но не одними только словами ограничилось это участіе. Принцесса Мюратъ хотѣла быть имъ полезною и самымъ дѣломъ. Она общалась свое содѣйствіе у директора Опернаго театра, Рокеплана (Roqueplan).

Съ большими надеждами возвратилось домой обласкан-

ное семейство и не обманулось. Черезъ нѣсколько дней оно дѣйствительно получило приглашеніе въ оперное фойе, гдѣ дѣлаются репетиціи. Рокепланъ, изъ уваженія къ ходатайству принцессы Мюратъ, собралъ лучшихъ балетмейстеровъ, членовъ коммисіи оперы и извѣстныхъ журналистовъ. Передъ такими судьями должны были выступить русскіе дѣти: конечно, здѣсь они должны были разсчитывать скорѣе на предубѣжденіе противъ себя, чѣмъ на сочувствіе, но они также помнили, что судьей ихъ еще недавно была Фаппи Эльслеръ, та знаменитость, которая въ этомъ же самомъ театрѣ удивляла и восхищала весь Парижъ своимъ искусствомъ. При такой мысли они не лишились бодрости и смѣло явились на испытаніе. Надина протанцовала съ отцомъ мазурку, потомъ испанскій танецъ la Rondeja, pas de trois и сцену изъ Сильфиды съ братомъ и съ маленькою сестрою. По окончаніи всего этого и послѣ взаимныхъ со-вѣщаній присутствовавшихъ, директоръ обратился къ тѣмъ, которые скромно ждали себя безпристрастнаго суда.

«Ваши дѣти прелестны, сказалъ онъ г-жѣ Богдановой, съ способностями, общающимися многое, но все-таки дѣти: у нихъ отличная школа, но нѣтъ силы, какая пужна для того, чтобы вполне овладѣть искусствомъ. Если вы хотите сдѣлать изъ нихъ настоящихъ артистовъ, то пусть они учатся годъ, другой, третій, трудятся, чтобы войти въ силу и тогда я отвѣчаю за успѣхъ. Подумайте объ этомъ, сообразите, есть ли у васъ средства прожить все это время въ Парижѣ; а я потомъ увижу: можетъ быть, ваша дочь черезъ годъ въ состояніи будетъ дебютировать въ большой оперѣ. Не спорю, что со временемъ она можетъ сдѣлаться такою же знаменитостию, какъ Гальони и Черито, но для этого одно условіе — учиться и учиться....»

За этимъ Рокепланъ обѣщалъ рекомендовать обоимъ молодымъ музыкантовъ Богдановыхъ директору консерваторіи Оберу.

Нужно ли говорить, что лестный отзывъ и участіе, какое встрѣтило все семейство, рѣшили ихъ судьбу. При этомъ можно было задуматься только надъ однимъ: достанетъ ли средствъ на долгое время остаться въ Парижѣ. Воротясь домой и строго сообразивъ все, что можетъ встрѣтиться въ будущемъ, отецъ и мать рѣшились обречь себя на самую скромную жизнь и употребить всѣ свои средства на пользу талантливыхъ дѣтей....

Съ этихъ поръ для нихъ начинается жизнь однообразная и трудная, которую въ то же время пужно назвать въ высшей мѣрѣ трудолюбною, посвященною одной цѣли, одной мысли, жизни для искусства, но не безотрадная: единственнымъ и лучшимъ утѣшеніемъ для нихъ были постоянные успѣхи, которые все болѣе и болѣе приближали ихъ къ цѣли.

(Продолженіе будетъ).

Поправка. Въ прошедшемъ №, въ Библиографическомъ листкѣ, перепечатанномъ изъ Отечественныхъ Занисокъ, въ числѣ музыкальныхъ сочиненій подъ № 11 сказано: Изъ оперы «Русалка и Людмила» — Арія, речитативъ и пѣсня. Слѣдуетъ: изъ оперы А. С. Даргомыжскаго «Русалка».

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.