МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ. № 33. 19 АВГУСТА 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. Леонгольда въ Москвѣ.

Содержаніе: Изложеніе методы фортепіанной игры (Ант. Контскаго). — «Русалка», опера А. С. Даргомыжскаго (А. Сѣрова). — Новоизданныя музыкальныя сочиненія (Модеста З—на). — Иностранный вѣстникъ. — Письма изъ Парижа о Малибранъ (К. Званцова). — Критическія замѣтки (В. С.)

—

ИЗЛОЖЕНІЕ МЕТОДЫ
ФОРТЕПІАННОЙ ИГРЫ.

Антона Контскаго.

ГЛАВА IX.

Движеніе въ корпусѣ составляетъ большой недостатокъ, который мѣшаетъ чистотѣ, пріятности и свободѣ игры; ученикъ долженъ заранѣе остерегаться, чтобъ не привыкнуть къ этому весьма ощутительному недостатку. Онъ долженъ сидѣть у середины инструмента такъ, чтобы руки его безъ малѣйшаго затрудненія достигали всѣхъ клавишей и тѣло не приходило въ большое движеніе.

Съ самаго начала онъ долженъ привыкать держаться прямо, безъ принужденности, избѣгать гримасъ и всѣхъ возможныхъ жестовъ при исполненіи трудностей. Рука должна быть легка, закруглена, имѣть естественное и спокойное положеніе, такъ чтобъ пальцы не были ни слишкомъ сжаты, ни раздвинуты и прямо упадали на клавиши.

Все достоинство механизма зависитъ отъ свободнаго движенія пальцевъ; учитель долженъ объяснить, что движеніе пальцевъ никогда не должно происходить отъ кисти руки, а тѣмъ менѣе отъ самой руки — это единственное средство для достиженія легкости и мягкости въ игрѣ, какъ и пріятнаго звука безъ жесткости и сухости. Игра тяжелая, неловкая и судорожная происходитъ отъ того, когда ученикъ играетъ сильнѣе чѣмъ позволяетъ ему физическая сила его пальцевъ; этимъ онъ дѣлаетъ ихъ слабѣе и неудобными, а такъ называемая эффектная игра (jeu à effet) дозволяется только піанистамъ, руки которыхъ укрѣплены долговременнымъ упражненіемъ и которые знаютъ, гдѣ подобные эффекты необходимы; пока, лучше ограничиться отчетливою и ровною игрою, безъ особенныхъ оттѣнковъ.

ГЛАВА X.

Вообще дѣти пугаются большаго числа клавишей и не понимаютъ, откуда брать столько пальцевъ, чтобъ ихъ было довольно для всего фортепіано — и не мудрено, когда подумаютъ, что у нихъ всего десять пальцевъ — это приводитъ ихъ въ большое затрудненіе, и въ ихъ головкѣ родится недовѣріе, возможно ли десятью пальцами играть по всѣмъ этимъ клавишамъ? Конечно, если бы на фортепіано было десять клавишей, то на всякій палецъ приходилось бы по одной, такъ что нельзя было бы и ошибиться. Но этого-то нѣтъ, и надобно, чтобъ одни и тѣ же пальцы ударяли по большому количеству нотъ, чтобъ они быстро переходили съ одного мѣста на другое по всему пространству клавишей. Очень понятно, что чѣмъ натуральнѣе слѣдуютъ пальцы одинъ за другимъ, тѣмъ рѣже движенія рукъ, и стало быть тѣмъ легче исполненіе піесы. На этомъ правилѣ основывается система аппликатуры (Systême du doigté)

1) *Мажорныя и минорныя* гаммы служатъ строжайшимъ примѣромъ для всѣхъ пассажей, такъ называемыхъ «Diatonique», гдѣ одна клавиша слѣдуетъ за другой.

2) Аппликатура аккордовъ тоже необходима для многихъ пассажей; напримѣръ, аккордъ совершенный въ C-dur — составленъ изъ

C — тоники,
E — терціи,
G — квинты,
C — октавы.

Если ученикъ возьметъ этотъ аккордъ правою рукою, тогда прійдется ему ударить

C — тонику, 1-мъ пальцемъ,
E — терцію, 2-мъ пальцемъ,
G — квинту, 3-мъ пальцемъ,
C — октаву, 5-мъ пальцемъ.

Но если онъ найдетъ тѣ же ноты, то вмѣсто того, чтобы онѣ были аккордомъ, положимъ, что онѣ будутъ

написаны слѣдующимъ образомъ, напр. каждыя три ноты октавою выше:

	Октавой выше.			Еще выше.			
C,	E,	G,	C,	E,	G,	C,	E,	G,	C,
1,	2,	3,	1,	2,	3,	1,	2,	3,	5,

тогда вмѣсто того, чтобъ употреблять 1-й, 2-й, 3-й и 5-й пальцы, какъ въ аккордѣ, нужно непремѣнно вмѣсто 5-го пальца употребить 1-й, какъ я написалъ выше.

3) Въ *хроматическихъ гаммахъ*, гдѣ играется послѣдовательно по *бѣлымъ*, какъ равно и по *чернымъ* клавишамъ, употребляется слѣдующая аппликатура, напр.

Ноты:	C,	Cis,	D,	Dis,	E,	F,	Fis,	G,	Gis,	A,	Ais,	H,	C,	Cis,	D,	Dis,	E,
Аппликатура:	1,	3,	1,	3,	1,	2,	3,	1,	3,	1,	3.	1,	2,	3,	1,	3,	4.

О другихъ пассажахъ будемъ говорить въ слѣдующихъ нумерахъ журнала.

—

РУСАЛКА,

ОПЕРА А. С. ДАРГОМЫЖСКАГО.

(Статья пятая *).

При разборѣ «либретто» я говорилъ уже объ эпизодичности сцены хоровъ и хороводовъ. Но эта недостаточная связь съ другими сценами заслуживаетъ маленькій упрекъ только въ отношеніи къ *драмѣ*, созданной Пушкинымъ, въ оперномъ же и музыкальномъ отношеніи этотъ третій № оперы чрезвычайно кстати, такъ какъ составляетъ съ двумя предъидущими очень выгодный контрастъ. Тамъ — тихія семейныя бесѣды между двумя, тремя лицами; здѣсь толпа — народу, оживленіе, шумъ. Тамъ — солисты, тонкія намѣренія въ голосахъ и оркестрѣ; здѣсь — хоры, слѣдовательно сильная звучность, массивность.

«Входятъ крестьяне съ граблями и косами. Одинъ изъ нихъ играетъ на дудкѣ. Мущины поютъ. Женщины остаются въ сторонѣ, отдѣльно отъ нихъ». (Слова автора).

Въ небольшомъ «Andante Sostenuto» (D-moll. $^3/_4$) которымъ начинается эта сцена, одни теноры и басы; женскіе голоса композиторъ приберегъ для начала хороводовъ (A-dur).

Соло дудки или рожка, необходимая принадлежность русской деревенской музыки, поручено гобою, и обдѣлано очень просто, въ чисто-народномъ характерѣ.

(Можетъ придти на мысль, что дѣйствіе піесы на берегахъ Днѣпра, близъ Кіева, слѣдовательно напѣвы «великорусскіе» тамъ будутъ не совсѣмъ кстати, но съ другой стороны и нельзя забыть, что дѣйствіе относится къ глубокой старинѣ Русскаго царства, когда сердце Руси было въ Днѣпровскомъ краю и оттѣнки между Великою и Малою Россіею еще не обозначились; притомъ же такого рода требованія относительно колорита въ оперѣ излишни; опера все — опера, а не курсъ этнографіи).

Заунывную мелодію дудки (гобоя) повторяетъ запѣвало (теноръ) на слова:

*) См. №№ 24, 26, 28, 32.

Ахъ ты сердце мое сердце
Ретивое, молодецкое....

Потомъ мужской хоръ; а гобой и во время запѣвалы, и во время хора «подтягиваетъ», конечно контрапунктными фигурами, и составляетъ изолированный акомпаниментъ пѣнію. Прочій оркестръ молчитъ *).

Во время заунывнаго хора выходитъ мельникъ и вступаетъ въ разговоръ съ дѣвушками.

Реплики мельника и привѣтствіе крестьянокъ «здравствуй, сосѣдушка Пахомычъ», контрапунктомъ падаютъ на протяжное пѣніе крестьянъ; между тѣмъ и гобой продолжаетъ свои «переливы». Это, конечно, одно мгновеніе, но для внимательнаго и разумѣющаго слушателя моментъ очень замѣчательный, по гармоническому и ритмическому сочетанію.

Мельникъ прерываетъ унылое пѣніе и приглашаетъ крестьянъ потѣшить князя веселымъ хороводомъ.

Хоръ отвѣчаетъ:

Для чегожъ и не потѣшить!

Во время этихъ репликъ, въ струнныхъ инструментахъ идетъ очень дробная работа имитаціями, какъ будто въ какой то прелюдіи Себастіана Баха. Для такой кудреватости контрапункта, которою (хотя оркестръ ведетъ piano и pianissimo) нѣсколько затемнены голосныя реплики, я, въ этомъ мѣстѣ оперы, не нахожу органической причины. Развѣ что одно: для *контраста* съ яснымъ вступленіемъ напѣва «Заплетися плетень».

(Это все мелочи, которые на сценѣ ускользаютъ даже отъ внимательнаго уха, остается впечатлѣніе только отъ главныхъ, ясно-обрисованныхъ частей; но въ спеціальныхъ статьяхъ можетъ идти рѣчь и о подробностяхъ партитуры).

Начинаются хороводы, подъ народный, величаво-веселый напѣвъ:

Заплетися плетень, заплетися,
Ты завейся труба золотая,
Завернися парча парчевая.

Мотивъ превосходный для богатѣйшей контрапунктной

*) Г. музыкальный рецензентъ Сѣв. Пчелы, разбирая этотъ хоръ (№ 118 Сѣв. Пч.) замѣчаетъ: «Тутъ композиторъ могъ и даже долженъ былъ бы избѣгнуть сходства эффектовъ, употребленныхъ Глинкою *въ интродукціи* оперы Жизнь за Царя. Интродукція Глинки начинается соломъ запѣвалы (тенора) *въ сопровожденіи кларнета*; мужской хоръ отвѣчаетъ протяжно, и далѣе входятъ женскія голоса скороговоркою. *Все вышесказанное, и въ томъ же самомъ порядкѣ*, находится и въ первомъ хорѣ Русалки, съ тою разницею, что *вмѣсто кларнета*, композиторъ употребилъ гобой. Достаточно тождества эффектовъ для невольнаго сближенія». Не могу не остановиться на нѣкоторыхъ «фактическихъ» невѣрностяхъ, которыми эти строки г. Ростислава изобилуютъ. Интродукція въ оперѣ Жизнь за Царя начинается «запѣвалой», правда, *но безъ всякаго акомпанимента*. Нѣтъ *ни кларнета, ни гобоя*, въ оркестрѣ одни басы, віолончели и альты, которые вступаютъ *послѣ* соло запѣвалы. Гдѣ же тутъ «тождество эффектовъ» съ оперою Русалка? Быть можетъ, г. Ростиславъ, по обмолвкѣ, имѣлъ въ виду не интродукцію, а «пѣніе съ лодки» (пріѣздъ Сабинина), но тамъ плавный напѣвъ идетъ «унисономъ» въ высокихъ мужскихъ голосахъ (теноры и альты-мальчики), *дублированныхъ кларнетомъ*. Эффектъ, значитъ опять совсѣмъ другой.

Казалось бы, что музыкальный критикъ, издавшій объ оперѣ Жизнь за Царя отдѣльную книжку, долженъ былъ знать эту образцовую партитуру *поаккуратнѣе*. О вступленіи женскаго хора «скороговоркою» опять неточность: въ оперѣ Глинки оно дѣйствительно *такъ*, за то въ «Русалкѣ» этого *нѣтъ*. Женскій хоръ вступаетъ на слова «заплетися плетень» не скороговоркою; а въ аллегро хора «какъ на горѣ мы пиво варили», скороговоркою начинаютъ не одни женщины, а *всѣ* голоса хора вмѣстѣ. Или, не считаетъ ли г. Ростиславъ *началомъ* женскаго хора трехъ-словную реплику крестьянокъ: «Здравствуй, сосѣдушка Пахомычъ»—? Побольше точности, дѣлу бы не помѣшало.

обдѣлки, и композиторъ на такую разработку не поскупился. Если въ чемъ упрекнуть его въ этомъ случаѣ, такъ именно въ расточительности своихъ богатствъ. Слѣдовало бы нѣсколько-больше поэкономничать гармоническими и контрапунктными матеріалами. Народный напѣвъ, крестьянскіе хороводы, самое значеніе этой сцены, все требовало массивности въ соединеніи съ ясностью и простотою развитія. Теперь массивность, конечно, есть, и общее впечатлѣніе великолѣпно, но «простотою» и ясностью обработки эта сцена не пощеголяетъ.

Напримѣръ, въ самомъ первомъ періодѣ этой части хора (заплетися плетень), встрѣчается въ скрипкахъ, дублированныхъ флейтами, контрапунктная фигура шестнадцатыми (гамма восходящая, на половину хроматическая, на половину діатоническая); это очень красиво, контрапунктъ мастерской и превосходно окаймляетъ главную мысль, но, по моему мнѣнію, это развитіе помѣщено слишкомъ рано (*тотчасъ* вслѣдъ за первыми 8 тактами главнаго мотива), его надо бы приберечь къ срединѣ или къ концу. (Также какъ и другую подобную фигуру, гамму нисходящую).

Свободное владѣніе средствами контрапункта побуждало композитора всѣмъ четыремъ регистрамъ хора (сопранамъ, альтамъ, тенорамъ и басамъ) поручать контрапунктные рисунки почти безъ перерыву, оттого всѣ голоса хора въ постоянной работѣ, а отъ этой постоянной «четырехголосности» выходитъ нѣкоторая тяжеловатость, утомительность для слуха. Нѣтъ довольно контрастовъ между періодами хора (что было бы, еслибъ въ одномъ мѣстѣ, напримѣръ, долго слышны были одни *теноры*, въ другомъ мѣстѣ дисканты, тамъ басы и т. д.).

Съ другой стороны, богатство гармоническихъ средствъ, свобода въ модулированіи и способность къ новизнѣ гармоническихъ оборотовъ, увлекла композитора въ тоны очень отдаленные отъ первопачальнаго и тѣмъ нарушилась ясность, которая непремѣнно должна господствовать въ такомъ хорѣ, иначе самая массивность его обработки обратится въ запутанность.

Во всей этой первой части хора очень замѣчательна важная роль, которую композиторъ далъ аккорду *большой ноны*. Этотъ аккордъ, въ такомъ мастерски-свободномъ употребленіи придаетъ необыкновенную силу и красивость мелодической фразѣ.

Развивая напѣвъ «заплетите плетень» — авторъ изъ начальнаго «*A-dur*» перешелъ въ C-dur и остановился въ этомъ тонѣ (уже не возвращаясь къ первому *), потомъ, послѣ реплики мельника:

«Нутка, живо плясовую.»

Съ громкимъ ударомъ оркестра (tutti, даже съ турецкимъ барабаномъ) начинается въ F-dur веселое, живое Allegro vivace, скороговорскою —

Какъ на горѣ мы пиво варили
Ой люли, ладо ты мое! и т. д.

Тонъ F-dur (для котораго предъидущій C. былъ «доминантою») остается уже до конца аллегро (съ модуляціями болѣе натуральными чѣмъ въ первой части).

«Во время этого хора дѣвушки дѣйствуютъ по смыслу словъ пѣсни, т. е. сходятся въ кругъ, бьютъ въ ладоши, садятся, ложатся на землю — наконецъ заводятъ забавную драку.»

Такъ желалъ авторъ и желаніе свое выразилъ въ партитурѣ — словами и нотами.

При исполненіи на сценѣ это, конечно, нисколько не соблюдается. Въ хороводахъ — пляшущія дѣвушки берутся изъ балетной труппы и, разумѣется, ограничиваются «чопорнымъ» хожденіемъ по сценѣ, переплетаясь руками. Того оживленія, которое было идеаломъ для автора—достигнуть впрочемъ довольно трудно.

Въ музыкѣ оно выражено вполнѣ *). Недостатки этой второй части хоровъ опять отъ *избытка*. Слишкомъ много контрапункта, слишкомъ много работы голосамъ, *всѣмъ* заразъ. Но въ общемъ эффектѣ хоръ отличный, хотя, по моему мнѣнію, вмѣстѣ съ первою частью, требовалъ бы нѣкоторыхъ урѣзокъ.

Эффектность всего этого 3-го номера оперы такъ ярка и такъ обще-доступна, что была поразительна съ самаго перваго представленія для всей массы публики.

Мельникъ, замѣчая, что князь мало обращаетъ вниманія на хороводъ, даетъ знакъ крестьянамъ что имъ пора разойтись. Крестьяне уходятъ. Въ оркестрѣ, въ струнныхъ, слышны остатки хора F-dur, съ которыми очень искусно слитъ отголосокъ мелодіи «заплетися плетень» — въ духовыхъ, — потомъ въ расширенномъ ритмѣ и въ струнныхъ. Мельникъ также уходитъ и оставляетъ свою дочь наединѣ съ княземъ.

Начинается № 4, дуэтъ, завязка драмы и одна изъ лучшихъ сценъ всей оперы.

Разговоръ, въ которомъ князь рѣшаетъ участь дѣвушки, имъ навсегда покидаемой, представлялъ нѣсколько разныхъ драматическихъ моментовъ, расположенныхъ въ текстѣ Пушкина съ поразительною, Шекспировскою правдою. Автору оперы оставалось слѣдовать какъ можно ближе за всею постепенностью этого труднаго, глубоко-патетическаго объясненія.

Вотъ начало этой сцены въ подлинникѣ:

Князь.

Я печаленъ?
Тебѣ такъ показалось. Нѣтъ, я веселъ
Всегда, когда тебя лишь вижу.

Она.

Нѣтъ,
Когда ты веселъ, издали ко мнѣ
Спѣшишь и кличешь: гдѣ моя голубка?
Что дѣлаетъ она? А тамъ цѣлуешь
И вопрошаешь: рада ль я тебѣ
И ожидала ли тебя такъ рано?...
А нынче — слушаешь меня ты молча,

*) Здѣсь опять можно сдѣлать упрекъ автору за несоблюденіе единства въ тональности. Неужели нельзя было такъ повернуть модуляціи хора, чтобъ онъ съ самаго перваго напѣва «заплетися плетень» начинался въ *F-dur* (послѣ d-мольнаго вступительнаго анданте)? Тѣмъ болѣе что этотъ тонъ — еще не былъ употребленъ въ продъидущихъ №№ (господствующею тональностью), а въ тонѣ A-dur—все аллегро продъидущаго терцета.

*) Г. Ростиславъ (въ Сѣв. Пч. № 113) находитъ совершенно-противоположное: «разработка плясовой пѣсни кажется намъ недовольно оживлена какъ въ развитіи, такъ и въ оркестровкѣ».—Вольному воля, каждый слушаетъ своими ушами.

Не обнимаешь, не цѣлуешь въ очи,
Ты чѣмъ нибудь встревоженъ вѣрно.
Ужъ не сердитъ ли на меня?

Князь.

Я не хочу притворствовать напрасно.
Ты права; въ сердцѣ я ношу печаль
Тяжелую; и ты ее не можешь
Ни ласками любовными разсѣять,
Ни облегчить, ни даже раздѣлить.»
. . . . . .

Совершенно на оборотъ противъ мнѣнія тѣхъ «критиковъ», которые въ чудномъ созданіи Пушкина видятъ нѣсколько-слегка-набросанныхъ сценъ, здѣсь, особенно въ этомъ разговорѣ, столько богатствъ драматическихъ, что композитору представлялось затрудненіе только въ выборѣ — такъ какъ по условіямъ музыки и сцены *всѣхъ* данностей текста удержать не было возможности.

Весь «смыслъ» приведеннаго текста однако сохраненъ вполнѣ.

Послѣ небольшаго речитатива князя, въ которомъ съ глубокою правдою драматическою и, какъ всегда у автора «Русалки» — на превосходной гармонической канвѣ — выражена грусть князя и колебаніе его повѣдать роковую тайну; послѣ репликъ Наташи, гдѣ она вывѣдываетъ отчего онъ такъ грустенъ:

Такъ стало горе есть,
Его скрываешь ты?
Нѣтъ, не по прежнему меня ты любишь!...

(Выразительныя фразы, *по ритму* уже близкія къ слѣдующей мелодіи, a tempo) начинается первый отдѣлъ дуэта: (D-dur 4/4):

Бывало издали уже спѣшишь
Ко мнѣ съ веселою душою...

Въ звукахъ, въ мелодіи и ея «обстановкѣ» композитору предстояло передать всю нѣжность глубоко-любящей души, всѣ неуловимые оттѣнки женскаго чувства, которыхъ «текстъ» оперы сохранить не могъ...

На мой взглядъ музыка отвѣчаетъ всѣмъ этимъ требованіямъ. Она глубоко проникнута нѣжною страстностью и искренностью чувства. Только въ отношеніи къ мѣстному характеру, къ данности русской, простой, крестьянской дѣвушки, хотя и идеализированной — можно найти въ рисункѣ этой мелодіи — нѣкоторый аристократизмъ, нѣкоторую тонкость очертаній, что-то напоминающее отчасти музыку не нашу, а французскую..... Это уже впрочемъ отъ свойства мелодическаго таланта въ авторѣ — отъ свойства природнаго, которое проявляется безсознательно и нисколько не мѣшаетъ его напѣвамъ быть въ полномъ смыслѣ слова, плѣнительными.

Мелодія Наташи получаетъ новую прелесть, какъ только прибавляются къ ней реплики тенора, чудеснымъ контрапунктомъ, въ которомъ нигдѣ, ни на волосокъ не нарушена правда выраженія драматическаго:

«Къ чему притворствовать напрасно,
Да, въ сердцѣ я ношу глубокую печаль».

Словеснымъ описаніемъ чарующаго дѣйствія музыки передать невозможно, слѣдовательно не для чего мнѣ и останавливаться на красотахъ каждаго такта этой двухъ-голосной мелодіи. — Когда князь продолжаетъ:

Не можешь ты ее мнѣ облегчить..

Наташа въ одно время съ нимъ настаиваетъ:

Хочу грустить съ тобой одною грустью...

Напѣвъ принимаетъ болѣе и болѣе и болѣе печально-страстный оттѣнокъ и оканчивается уже въ минорѣ (H-moll).

Князь: (какъ въ подлинникѣ)

«Зачѣмъ же медлить? Чѣмъ скорѣй, тѣмъ лучше!»

Эта фраза — полу-речитативомъ или аріозо, подъ аккомпаниментъ, нѣжно и прозрачно оркестрованный.

Князь: (какъ въ подлинникѣ)

Мой милый другъ, ты знаешь, что на свѣтѣ нѣтъ
Блаженства прочнаго: ни знатный родъ,
Ни красота, ни сила, ни богатство,
Ничто бѣды не можетъ миновать.....

Съ этихъ поръ главный мелодическій интересъ переходитъ въ оркестръ. Тамъ появляется сперва въ кларнетѣ — потомъ въ гобоѣ, минорная мелодія кроткая, ласкающая, но вмѣстѣ исполненная какой-то пропзающей грусти — такъ что въ одно и тоже время рисуетъ душевное положеніе обоихъ дѣйствующихъ лицъ. Въ увлекательной красотѣ эта инструментальная мелодія можетъ стать на-ряду съ лучшими мелодическими вдохновеніями Глинки, имѣя притомъ и свой, особенный, *новый* оттѣнокъ. На такомъ мелодическомъ грунтѣ, слова князя, просто и выразительно продекламированные съ небольшими остановками между каждой фразой (такъ какъ князь все еще колеблется) при всей мягкости, нѣжности выраженія, получаютъ силу волнующую....

Вотъ магическое дѣйствіе музыки! Никогда одна поэзія, даже Пушкинская, даже превосходно-прочитанная, не въ состояніи живописать *вмѣстѣ* настроеніе души и того, кто говоритъ и того, кто слушаетъ.....

Ни что бѣды не можетъ миновать....

Едва князь кончилъ свое первое «приготовленіе» къ роковой вѣсти — всѣ скрипки бѣгутъ внизъ быстрой, испуганной гаммой, въ глубинѣ оркестра едва слышный рокотъ литавръ (pp). Наташа перебиваетъ князя (какъ въ оригиналѣ, но нѣсколько раньше):

Я словъ твоихъ..... еще не понимаю....
Но ужъ мнѣ страшно...

Неопредѣленная модуляція, нерешливы въ первыхъ скрипкахъ, ходъ віолончеля и фагота, на послѣднихъ словахъ (мнѣ страшно) въ унисонъ съ низкими нотами голоса — все это чудесно передаетъ тревогу, которая начинается въ душѣ Наташи.

Опять таже минорная мелодія въ духовыхъ (но въ другомъ тонѣ и во флейтѣ съ кларнетомъ въ октаву), опять тотъ же акомпаниментъ pp въ струнныхъ...

Князь продолжаетъ:

И мы, не правда ли, мой другъ
Мы были счастливы.....

Вмѣстѣ съ новой, тревожной фигурой оркестра Наташа говоритъ:

Меня пугаешь ты, намъ горе угрожаетъ —
Постой, ужъ не разлука ли?

оркестръ вдругъ останавливается на короткомъ тремоло...

Князь отвѣчаетъ (почти речитативомъ съ отрывистыми аккордами оркестра)

Да, — ты угадала,
Разлука намъ судьбою суждена.
Кто, кто насъ разлучитъ?

Въ оркестрѣ опять та же тревога какъ и при словахъ: «меня пугаешь ты».....

Нѣтъ, нѣтъ, не можетъ быть,

каждое слово оттѣнено въ музыкѣ съ глубокою истиною чувства. Слушатель совершенно увлеченъ трогательною драмою....

Начинается новый фазисъ дуэта — Наташа хочетъ всюду слѣдовать за своимъ возлюбленнымъ. Текстъ Пушкина:

Кто насъ разлучитъ! Развѣ за тобою,
Итти во слѣдъ я всюду невластна... и т. д,

Перемѣны по требованіямъ музыкальнаго размѣра, сдѣланы весьма удачно:

Развѣ я, за тобою вслѣдъ
И въ далекій край не властна идти,
Развѣ я не могу тебѣ на войнѣ служить,
Развѣ я не раба твоя....
Лишь позволилъ бы умереть съ тобой...

Музыка въ этой части дуэта (G-moll $^6/_8$) идетъ постоянно двухголоснымъ контрапунктомъ (contrepoint à parties), то есть, очень простому мелодическому рисунку выражающему слова съ глубокой правдой и искренностью чувства *постоянно* сопутствуетъ волнообразная одноголосная фигура, которая извивается въ скрипкахъ, альтахъ и віолончеляхъ (въ ритурнелѣ и фаготъ журчитъ вмѣстѣ со струнными), Остальной оркестръ только слегка, кое-гдѣ прибавляютъ гармонію.

Князь говоритъ:

Нѣтъ! Не война угрожаетъ мнѣ
И не въ дальній путь снаряжаюсь я....
Долгъ другой, долгъ священный призываетъ меня....

Наташа, почти въ то же время повторяетъ свои реплики. Музыкальный планъ дуэта, который въ этомъ мѣстѣ требовалъ *слiянiя* обоихъ голосовъ, по моему мнѣнію, нѣсколько въ разладѣ съ драматическою правдою (если бы можно было вслушиваться во всѣ подробности словъ), отвѣтъ князя, что не *отъ войны* разлука, слишкомъ важенъ для Наташи, чтобы она прослушала его почти вскользь и, повторяя *свои рѣчи* о неразлучности, вдругъ прямо перешла къ словамъ:

«Постой! Теперь я понимаю все».

Въ подлинникѣ эти слова приходятся именно *отвѣтной репликой*, *послѣ* объясненія князя, что онъ не въ дальній путь снаряжается.

Для полнаго соблюденія драматической правды надо было заставить князя *одного* повторить свои послѣднія слова.

Впрочемъ эта мелочь, которую на оперной сценѣ никто въ свѣтѣ не замѣтитъ. Сама по себѣ эта G-moll-ная часть дуэта очень музыкальна и прекрасно поддерживаетъ въ слушателѣ тревожное настроеніе. Напѣвъ Наташи при всей простотѣ, исполненъ самаго благороднаго изящества и обрисованъ мастерски, также какъ и волнующійся акомпаниментъ.

При восклицаніяхъ Наташи:

А! постой!.....

Оркестръ останавливается на отрывистыхъ аккордахъ—

Теперь (аккордъ)
Я понимаю все (пауза).

«Ты женишься?» спрашиваетъ Наташа робкимъ голосомъ, какъ будто еще не довѣряя своей догадкѣ (три аккорда пиццикато и глухой рокотъ литавръ pp.).

«Ты женишься?! Повторяетъ Наташа сильно, и съ цѣлымъ оркестромъ ff. — Въ этомъ яростномъ возгласѣ и негодованіе и пылкая ревность.

Съ отвѣтомъ князя «Чтожъ дѣлать....» Наташа вдругъ умолкаетъ, закрываетъ лицо руками, и во все время слѣдующихъ рѣчей князя остается неподвижною.... Какое чудное поле для оперной артистки, высоко развитой со стороны игры! Какая восхитительная постепенность въ этой сценѣ, такъ глубоко обдуманной и поэтомъ и композиторомъ!

Напѣвъ князя —

Суди сама, вѣдь мы невольны
Женъ себѣ по сердцу брать,—

такъ простъ и мелодиченъ, что съ разу остается въ памяти (что бываетъ съ мелодіями А. С. Даргомыжскаго не часто). Это соло тенора (C-dur, $^4/_4$) обработано очень прозрачно въ гармоніи и въ оркестровкѣ. Пѣніе выступаетъ ясно и идетъ прямо въ душу *).

Продолжая утѣшать Наташу въ нѣжныхъ напѣвахъ, (съ чудесными подробностями въ оркестрѣ) князь надѣваетъ на нее богатую повязку *) и даетъ ей деньги для отца. Она все стоитъ безъ движенія, потомъ князь цѣлуетъ ее на прощанье и хочетъ уходить, Наташа, вдругъ, какъ будто опомнившись, быстро останавливаетъ его: «Постой!» (восклицанье ff съ цѣлымъ оркестромъ), постой! (уже слабымъ голосомъ, съ возрастающимъ волненіемъ)

«Тебѣ сказать хотѣла.... (тремоло pp и протянутая нота гобоя)....
Не помню что!...»

Тутъ въ скрипкахъ является колеблющаяся фраза (которую мы уже слышали въ началѣ увертюры), мысли мѣшаются въ головѣ отверженной дѣвушки....

«Для тебя на все готова....
Ахъ нѣтъ, не то!...»

(опять та же фраза скрипокъ, нѣсколько больше развитая)

«Нельзя чтобы на вѣки,
Въ самомъ дѣлѣ
Ты могъ меня покинуть....
Ахъ нѣтъ.... нѣтъ.... все не то....

(сильные отрывистые аккорды между каждымъ словомъ), потомъ опять фраза скрипокъ, еще болѣе развитая)

«Да вспомнила»

продолжаетъ Наташа, въ полголоса и въ величайшемъ вол-

---

*) Казалось бы, что невозможно придать этому напѣву другое значеніе, какъ кроткое, *примирительное*. Князь, преодолѣвая въ себѣ чувство сожалѣнія, а можетъ быть и любви къ Наташѣ, старается *убѣдить* ее, что его женитьба, дѣло неотвратимое, несчастіе для Наташи, которое она *должна* перенести, какъ велѣнье неумолимой *судьбы*.

Чтожъ бы вы думали? Одинъ изъ музыкальныхъ рецензентовъ (Сѣв. Пч. № 118(_ находитъ въ этихъ словахъ князя какое-то бездушное хладнокровіе, мало того, какую-то *горькую иронію* (!!). И на такомъ основаніи видя въ этой кроткой музыкѣ, кое-какое-то лицемѣрное чувство злобы (иронія вѣдь не доброе чувство), дѣлаетъ исполнителю роли князя упрекъ (!) зачѣмъ онъ придаетъ этой мелодіи нѣжный, элегическій оттѣнокъ!! Тогда какъ, еслибы пѣвецъ *вздумалъ* придать этой мелодіи характеръ *ироническій*, безпощадно бы исказилъ намѣреніе и Пушкина и автора оперы.

*) Не *повойникъ*, какъ сказано въ № 118 Сѣв. Пчелы. Повойникъ нарядъ *замужнихъ женщинъ*, повязка — головной уборъ *дѣвушекъ*. Подарокъ «повойника» былъ бы насмѣшкою со стороны князя.

ненія (тремоло ff, потомъ pp на гармоніи болѣзненной, мучительной)...

Я скоро матерью должна назваться....

«Несчастная! восклицаетъ князь....» Въ духовыхъ инструментахъ перемежается грустная, жалобная мелодія, будто стоны и вопли, сдержанные въ глубинѣ души.... Сказавъ Наташѣ еще нѣсколь привѣтныхъ словъ въ утѣшеніе, князь уходитъ поспѣшно. Наташа остается неподвижною; сперва долго смотритъ ему вслѣдъ, потомъ машинально опускается на скамейку и остается на ней сидѣть, будто окаменѣлая.

Въ послѣднемъ драматическомъ моментѣ дуэта (начиная отъ словъ: «Постой! тебѣ сказать хотѣла»), композиторъ на перекоръ рутиннымъ условіямъ, далъ всей музыкѣ поворотъ чисто-речитативный, декламаціонный и тѣмъ достигъ *высшей правды* въ выраженіи.

Вся сцена выходитъ глубоко трогательною, захватывающею всю душу слушателя.

Принятыя музыкальныя формы (стретта въ два голоса, съ плавнымъ мотивомъ, аллегро, плавный акомпанименпъ — шумные взрывы оркестра) безъ которыхъ не можетъ обойтись ни одно окончаніе большаго дуэта въ итальянскихъ и французскихъ операхъ, здѣсь по идеалу автора «Русалки» были неумѣстны, какъ искаженіе драматическаго смысла, такъ дивно-поэтическаго. Композиторъ остался вѣренъ системѣ великаго Глука.

Сценическій эффектъ во всемъ дуэтѣ въ непосредственной зависимости отъ «игры» актеровъ, и чѣмъ ближе къ концу сцены, тѣмъ требованія драматическія болѣе и болѣе возрастаютъ.

Въ первыхъ двухъ отдѣлахъ (D-dur и G-moll), много чисто-музыкальнаго интереса при сколько нибудь исправномъ пѣніи плѣнительность мелодій и ихъ сплетенія можетъ дѣйствовать даже на массу публики. Не такъ въ послѣднемъ отдѣлѣ, гдѣ музыка становится рабою *слова*, *жеста*.

Но для тѣхъ, кто вполнѣ умѣетъ слушать, сколько *ума*, сколько *души*, сколько *вдохновенія* во всѣхъ подробностяхъ музыкальной обработки этой чудесной речитативной сцены! Вообще, по моему мнѣнію, весь 4 № оперы принадлежитъ къ лучшимъ ея красотамъ, къ самымъ капитальнымъ созданіямъ А. С. Даргомыжскаго.

На *такую* высоту драматизма авторъ, какъ увидимъ далѣе, поднялся еще разъ только въ послѣднихъ сценахъ 3-го акта.

А. СѢРОВЪ.

—

ПОВОИЗДАННЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ СОЧИНЕНІЯ.

I. *Заграничныя:*

1) *Sonate für das Pianoforte*, componirt und H. Musikdirector Niels W. Gade hochachtungsvoll zugeeignet v. *Eduard Bernsdorf*. Op. 16. Leipzig, bei Kistner. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Отлично-хорошее сочиненіе. Нельзя довольно нарадоваться, что въ наше время превосходная *форма сонаты* опять такъ ретиво разработывается въ музыкальной Германіи. Пошловатость вкуса, плоская мелодичность и мишурная бравурность Герцовъ и Калькбреннеровъ исчезла почти совершенно съ музыкальнаго горизонта, и въ полной силѣ, въ камерной музыкѣ, водворяются вкусъ и формы истинно-изящныя, близкія къ классическимъ образцамъ.

Сонata Бернсдорфа состоитъ изъ трехъ частей: *Allegro* non tanto, con agitazione. G-moll. $^3/_4$. *Intermezzo* grazioso. Allegretto con leggierezza. Es-dur $^3/_8$. (съ двумя *эпизодами*, 1-й въ As-dur, 2-й въ H-dur);—наконецъ финалъ, G-moll $^2/_4$- Allegro molto e vivace.

Всѣ три части съ большими достоинствами и со стороны мелодіи, простыхъ и яспыхъ, и со стороны обработки весьма занимательной и красивой.

2) *Trio für Pianoporte, Violine und Violoncell*, componirt und H. Friedrich Krohn in St. Petersburg hochachtungsvoll zugeeignet von Heinrich *Stiehl*. Op. 32. Leipzig, bei Breitkopf. Pr. 2 Ther. 10 Ngr.

Произведеніе здѣшняго *органиста* при лютеранской Петропавловской церкви. Очень хорошее тріо, въ Мендельсоновскомъ родѣ (хотя попроще со стороны фортепіанныхъ пассажей). На мой вкусъ лучше всѣхъ другихъ частей *первое аллегро* (Es-dur. $^4/_4$). Скерцо (B-dur $^3/_4$. Vivace) весьма просто, хорошо задумано, но въ эффектѣ слабѣе перваго аллегро. «Andante sostenuto» (C-moll $^2/_4$) нѣсколько вяло (по крайней мѣрѣ, на мой вкусъ). Въ финалѣ (Es-dur $^6/_8$) много хорошаго по разработкѣ, но главная мысль слишкомъ не оригинальна, не рельефна. Инструментовка тріо, не представляя пріемовъ новыхъ (да и мудрено этого требовать послѣ Бетховена и Мендельсона!) вездѣ очень-разумна. Вообще, при хорошемъ исполненіи, это тріо можетъ доставить много музыкальнаго удовольствія. Жаль мнѣ всегда — зачѣмъ наши отечественные, русскіе музыканты не хотятъ обработывать области камерной музыки? Неужели она — *всегда* будетъ исключительнымъ достояніемъ однихъ Нѣмцевъ.? (Французы и Итальянцы тоже на ней не подвизаются).

II. *Здѣшнія.*

Camilla-Quadrille.

Rose et Blanche. (Двѣ польки-мазурки).

Pizzicato-Polka.

Papiros-Lust. Galop.

Танцы соч. Константина *Лядова*, изданные у Стелловскаго.

К. Н. Лядовъ *чрезвычайно даровитый* сочинитель музыки для танцевъ. Все, что выходитъ изъ подъ его плодовитаго пера въ этомъ родѣ истинно-танцовально. Здѣсь я привелъ названіе нѣкоторыхъ піесокъ его изъ позднѣйшаго времени. Полный списокъ танцевъ его (изданныхъ у Стелловскаго) занялъ бы болѣе страницы нашего журнала, и, можно сказать, прямо всѣ его танцы хороши, всѣ заслуживаютъ самой большой репутаціи. Еслибъ авторъ этихъ галоповъ, кадрилей и т. д. былъ, напримѣръ, уроженецъ Парижа или Вѣны, молва по всему свѣту протрубила бы

его имя. Но онъ — Русскій, и его въ Россіи же едва знаютъ (а ужъ о чужихъ земляхъ и говорить нечего!)

Проиграйте кадриль «Camilla» — сколько свѣжести въ этихъ мелодіяхъ! Иной композиторъ французскихъ комическихъ оперъ выстроилъ бы *лучшіе* номера своихъ произведеній на такихъ мотивахъ. Для самого Мейербера — при его тугой изобрѣтательности «такія» мелодическія фразы, легкія, свободныя, пѣвучія — были бы истиннымъ кладомъ, а К. Н. Лядовъ, по тароватости русскаго человѣка — набросалъ ихъ въ кадриль, да и забылъ объ этихъ жемчужинкахъ.

«Rose et Blanche» — также очень, очень милы. Вторая изъ этихъ полекъ-мазурокъ, по моему мнѣнію, не полька-мазурка, а «мазурка» просто, да еще въ чисто-польскомъ характерѣ. «Pizzicato-Polka» на фортепіано не можетъ имѣть того эффекта, какъ въ оркестрѣ, то есть какъ и *задумана*. Пиццикато (пожалуйста, не пиччикато) всѣхъ скрипокъ на ловко-расположенныхъ аккордахъ имѣетъ что-то воздушное, арфообразное. Но и на фортепіано эта полька остается очень хорошею и, разумѣется, танцовальною.

«Наружность иногда обманчива бываетъ.»

Судя по названію и по заглавному листку галопа «Papieros-Lust» — я никогда бы не развернулъ его. Не принадлежа къ міру «дымящихъ» — я въ самомъ словѣ «папиросы» вижу что-то падоѣдающее. А на виньеткѣ къ этому галопу изображены какіе-то два преуродливые франтика, одинъ съ козлиной бородкой, другой безъ оной, оба съ дымящимися папиросами въ зубахъ.... Не привлекательно!.... Перевертываю заглавный листокъ и нахожу одинъ изъ *граціознѣйшихъ* галоповъ, какіе-только я знаю. Мило, свѣжо, легко — между тѣмъ, въ гармонизаціи вовсе не плоско, а въ оттѣнкахъ исполнено самого изящнаго вкуса. Въ оркестрѣ должно быть просто прелесть (мнѣ еще не случилось слышать), прелесть и на фортепіано, особенно въ 4 руки. (Большая часть танцевъ К. Н. Лядова издана Стелловскимъ и въ 2, и въ 4 руки).

Авторъ такой танцовальной музыки смѣло можетъ потягаться со Штраусомъ, а въ отношеніи «изобрѣтенія мелодическаго» чуть ли не пересилитъ его.

МОДЕСТЪ З-НЪ.

—

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Историческій и критическій очеркъ возстановленія Грегоріанскаго пѣнія, сочиненіе Альфіери. — Музыка въ Бразиліи. — Новыя фортепіано Герца. — Еще нѣсколько словъ о Маркѣ Бордоньи. — Некрологическія замѣтки о Шуманѣ и Пиксисѣ. — Разныя извѣстія.

Ни одинъ изъ вопросовъ, касающихся религіознаго и музыкальнаго искусства не возбуждалъ столько волненія и противорѣчій въ умахъ ученыхъ, какъ вопросъ о возстановленіи церковнаго пѣнія. Самые значительные люди, самые почтенные монахи, самые ученые епископы, вдохновляемые свыше, принимали участіе въ этомъ великомъ спорѣ и вооруженные своимъ авторитетомъ и талантомъ, старались положить свой камень до возобновленія этого огромнаго зданія. Каждый день новый лучь свѣта озаряетъ зданіе и можетъ быть скоро просіяетъ надъ нимъ священный свѣтъ истины.

Высокое положеніе, которое занимаетъ въ Римѣ Монсиньоръ Альфіери, его огромная репутація композитора и писателя, извѣстнаго во всей Италіи, принуждали его сказать свое мнѣніе объ этомъ предметѣ и заранѣе давали его мнѣнію значительный вѣсъ. Брошюра, о которой мы хотимъ говорить, написана знаменитымъ прелатомъ по отзыву газетъ съ удивительною глубиною взглядовъ, съ рѣдкою вѣрностью сужденія, съ логическою послѣдовательностью и полнотою знаній. По его мнѣнію, настоящее повсемѣстное стремленіе изслѣдовать вопросъ о церковномъ пѣніи произошло отъ вторженія въ церковь театральной музыки и отъ привязанности многихъ епископовъ къ пѣнію, утвержденному священными соборами.

Монсиньоръ Альфіери полагаетъ, что подлинный Антифонникъ Папы Григорія Великаго вовсе не существуетъ и что книги, посланныя Папою Адріаномъ I Карлу Великому, были просто служебники, не содержавшіе въ себѣ антифоннаго пѣнія. Авторъ идетъ еще далѣе; онъ утверждаетъ, что если бы и была найдена копія этого невозможнаго Антифонника, то ее нельзя было бы прочесть въ наше время, какъ по причинѣ сомнительнаго значенія знаковъ, такъ и по причинѣ ихъ различнаго значенія въ разныя эпохи и въ разныхъ странахъ. Такимъ образомъ, въ началѣ одиннадцатаго вѣка, точное изъясненіе знаковъ казалось невозможнымъ Гви д'Арецо (Gui d'Arezzo) и тѣмъ болѣе оно будетъ невозможно въ нашемъ девятнадцатомъ вѣкѣ. Въ виду огромныхъ работъ, предпринятыхъ нѣсколько лѣтъ назадъ людьми, извѣстными своею ученостью, говоритъ критикъ журнала la France musicale, мы не осмѣливаемся вполнѣ согласиться съ мнѣніемъ м. Алфіери; если бы онъ былъ правъ, намъ оставалось бы только отчаяться въ успѣхѣ дѣла и уничтожить всѣ прежнія попытки, внушенныя вѣрою и осуществленныя постоянствомъ: въ настоящее время мы предпочитаемъ остаться нейтральными.

По смерти св. Амвросія сѣверные варвары, устремившись на римскія области, предали ихъ грабежу и внесли въ нихъ свои варварскіе нравы, примѣшавъ къ чистотѣ латинскаго языка свои грубыя нарѣчія, измѣнивъ окончаніе словъ и точный размѣръ поэтическихъ и музыкальныхъ произведеній; такимъ образомъ постепенно стали исчезать ритмъ и мѣра, придававшіе мелодіи столько силы. Въ одиннадцатомъ вѣкѣ, Гви д'Арецо началъ ихъ снова возстановлять и въ слѣдъ за нимъ множество другихъ авторовъ предписывали ихъ, какъ необходимое украшеніе всякой мелодической фразы: такъ древность знала музыкальный ритмъ; въ этомъ нѣтъ никакого сомнѣнія и никто не можетъ основательно доказать противнаго.

У Альфіери цѣлая глава посвящена разсмотрѣнію разныхъ поправокъ, которые нужно сдѣлать въ древнихъ мелодіяхъ относительно просодіи, которая совершенно условна и возстановленіе которой не можетъ измѣнить музыкальнаго текста; важное мѣсто дано также происхожденію гимновъ и псалмовъ, не принадлежащихъ къ грегоріанскому пѣнію, но составляющихъ остатокъ отъ греческой музы-

ки, перешедшей въ латинскую церковь въ первыя вѣка христіанства.

Многіе автора думали, что для того, чтобъ сдѣлать популярными древнія пѣсни, лучше всего писать ихъ въ ключѣ sol и вмѣсто четырехъ линій употреблять обыкновенныя пять линій нотной системы. М. Альфіери старается доказать, что допустить новое означеніе вмѣсто стараго, освященнаго семью вѣками, значило бы подвергнуть пѣніе неразумпому измѣненію. Во времена Гви д'Арецо, ключъ fa ставился на красной линіи, а ключъ ut—на желтой; прочія линіи, необходимыя для распространенія кантилены, проводились на пергаментъ помощью стилета; вмѣсто четырехъ линій очень часто встрѣчалось пять; почему же, говоритъ онъ, не допустить системы въ пять линій, что́ было бы болѣе логично и избавило бы насъ отъ безпрестаннаго измѣненія ключей, затруднительнаго и сбивчиваго для пѣвцовъ? Это вовсе не было бы нововведеніемъ, потому что книги четырнадцатаго вѣка и множество другихъ старинныхъ изданій имѣютъ четыре красныхъ линіи и еще одну пятую — зеленую.

За тѣмъ Альфіери излагаетъ убѣдительныя доказательства въ пользу діэза, который многіе теоретики хотѣли вовсе уничтожить.

Зачѣмъ же предполагать, что гармонія была неизвѣстна древнимъ, которые такъ далеко развили скульптуру, живопись и многія другія искусства? Сколько фактовъ подтверждаютъ намъ ихъ музыкальное знаніе. Со времени Анакреона лира имѣла сорокъ струнъ; Пиѳагоръ — первый приложилъ къ музыкѣ знаніе чиселъ; проходя однажды мимо мастерской кузнеца, онъ замѣтилъ кварту, квинту и октаву въ звукзхъ молотка, падавшаго на наковальню. Самые Римляне, которыхъ гордое ухо не хотѣло подчиниться правиламъ гармоніи, имѣли музыку по преданію, хотя ничто не указываетъ существованія у нихъ музыкальныхъ писателей; Цезарь покровительствовалъ двѣнадцать тысячъ музыкантовъ, жившихъ его благодѣяніями. Калигула, желая прослыть за Аполлона, велѣлъ позлатить себѣ бороду для бо́льшаго сходства съ этимъ божествомъ; Неронъ превосходно игралъ на лирѣ и кноарѣ и даже съ успѣхомъ участвовалъ въ представленіяхъ на Неаполитанскомъ театрѣ. Всѣ подобные примѣры доказываютъ намъ, что музыка у древнихъ была въ большой чести и гармонія не могла быть неизвѣстна; только вѣроятно правила, служившія ей основаніемъ различались отъ тѣхъ, которыя намъ извѣстны теперь.

О всемъ этомъ можно написать нѣсколько томовъ, но мы ограничимся признаніемъ достоинства ученой диссертаціи м. Альфіери.

— Отъ ученаго сочиненія сдѣлаемъ переходъ къ бразильской музыкѣ.

Бразильцы вообще предпочитаютъ легкія удовольствія, столь изобильныя въ ихъ прекрасномъ климатѣ, удовольствіямъ артистическимъ, которыя достаются не иначе какъ вслѣдствіе труда. Въ теченіе послѣднихъ тридцати лѣтъ, французскіе артисты, историческіе живописцы и пейзажисты, скульпторы, граверы и архитекторы, старались развить въ Бразиліи вкусъ къ искусствамъ, но до сихъ поръ успѣхъ вообще былъ очень малъ. Только одна музыка съ успѣхомъ изучается жителями Ріо-Жанейро; только въ этой отрасли искусства выказались способности жителей столицы. Бразилецъ, подобно Португальцу, обладаетъ очень тонкимъ слухомъ въ правильной мелодіи или въ пріятныхъ модуляціяхъ голоса; эта натуральная, инстинктивная способность еще болѣе развивается въ немъ упражненіемъ голоса съ акомпаниментомъ гитары или фортепіано. Первая всегда была любимымъ инструментомъ Бразильца, а фортепіано только теперь перестало быть предметомъ одной роскоши. Италіянская музыка нравится здѣсь больше всякой другой и мотивы любимѣйшихъ произведеній этого рода служатъ темами для маршей, полекъ, варіяцій и проч. Христіанъ Стокмейеръ, живущій въ Ріо-Жанейро, наиболѣе извѣстенъ такою передѣлкою мотивовъ.

Національныя піесы отчасти имѣютъ португальское происхожденіе, отчасти же сочинены въ самой Бразиліи. Для вокальной и инструментальной музыки, здѣсь есть общество, составленное изъ негровъ и туземныхъ мулатовъ. Нынѣшній Императоръ Педро II повидимому наслѣдовалъ отъ своего предшественника его вкусъ къ музыкѣ и соединяетъ съ нимъ очень большой талантъ. Изрѣдка онъ самъ дирижируетъ оркестромъ и въ такомъ случаѣ труппа играетъ съ особеннымъ одушевленіемъ. Здѣшній придворный піанистъ, мулатъ, живетъ въ настоящее время въ Германіи, гдѣ онъ оканчиваетъ свое музыкальное образованіе. Одинъ изъ учениковъ Гайдна, кавалеръ Нейкомъ, писалъ нѣкоторое время для императорской капеллы.

Что касается до мессъ Нейкома, то публика не въ состояніи оцѣнить ихъ достоинствъ. Вліяніе генія Давида Переца на религіозную музыку Португальцевъ, давно уже прошло. Въ настоящее время отъ хорошей мессы требуютъ больше всего легкихъ, пѣвучихъ мелодій, долгой и пышной Gloria и по возможности короткаго Credo. Это стиль Маріуса Португалъ, послѣдняго изъ извѣстныхъ композиторовъ португальскихъ. Опера вообще очень посредственна; оркестръ и пѣвцы довольно плохи. Религіозная музыка въ настоящее время находится въ большомъ небреженіи, такъ что порядочныя, или лучше, сносныя хоры, можно встрѣтить только въ соборѣ de Santa Candolaria.

Высшіе классы жителей Ріо-Жанейро имѣютъ особенное пристрастіе къ французской литературѣ. Всего чаще можно встрѣтить Magasin des modes. Но къ этому легкому чтенію нерѣдко присоединяется другое, болѣе серіозное; по какому–то странному противорѣчію, Вольтеръ и Руссо находятъ въ салонахъ множество самыхъ жаркихъ поклонниковъ.

— Фортепіано Герца имѣло на Всемірной выставкѣ самый блестящій успѣхъ.

Новые инструменты, приготовленные въ мастерскихъ того же дома, недавно были испытаны нѣсколькими музыкальными знаменитостями и возбудили всеобщее удивленіе. Мнѣніе всѣхъ присутствовавшихъ при одномъ изъ такихъ испытаній вполнѣ согласно съ мнѣніемъ законнаго судьи въ такихъ дѣлахъ, г. Роллера. Послѣ тщательнаго осмотра новыхъ инсрументовъ Герца, Роллеръ объявилъ, что они достигли весьма высокой степени совершенства относитель-

но красоты, чистоты, силы и ровности звука на всемъ протяженіи клавіатуры, что ихъ механизмъ представляетъ очень удачныя усовершенствованія, какъ относительно простоты устройства, такъ и относительно легкости игры.

Артисты и любители, слышавшіе большія фортепіано Герца, на выставкѣ или въ одномъ изъ концертовъ, данныхъ въ его залѣ, знаютъ что особенное превосходство этихъ инструментовъ состоитъ преимущественно въ округленности и чистотѣ звука всѣхъ нотъ, не исключая самыхъ высокихъ и притомъ какъ бы ни была велика сила удара; другіе инструменты того же рода издаютъ только звукъ удара молотка объ дерево, если въ высшихъ тонахъ играть съ такою же силою, какъ въ среднихъ или басовыхъ. Высшіе ноты въ фортепіано Герца были до того звучны, что басовыя октавы казались сравнительно слишкомъ слабыми, хотя онѣ были не слабѣе тѣхъ же октавъ въ другихъ большихъ фортепіанахъ.

Послѣднее обстоятельство обратило на себя вниманіе Герца: онъ хотѣлъ, чтобы его инструменты были превосходнѣе другихъ на всемъ протяженіи клавіатуры. Желанія мастера увѣнчались успѣхомъ, превосходящимъ все, чего можно было ожидать.

Другое усовершенствованіе, не менѣе важное, замѣчается въ особенной легкости игры на новомъ фортепіано Герца; самыя нѣжныя ручки останутся довольны клавіатурою Герца, которая въ то же время способна къ передачѣ самыхъ тонкихъ оттѣнковъ исполненія. Замѣчательно, что при всемъ описанномъ совершенствѣ этихъ инструментовъ, механизмъ ихъ до крайности простъ.

— Къ свѣдѣніямъ о покойномъ профессорѣ Маркѣ Бордоньи, сообщенныхъ нами въ одномъ изъ предъидущихъ нумеровъ Вѣстника, мы можемъ прибавить теперь списокъ его сочиненій, располагаемыхъ нами по порядку ихъ выхода въ свѣтъ:

1) 36 упражненій въ пѣніи для сопрано и тенора, посвященныя его ученицѣ г-жѣ де Кусси; 3 тетради.

2) 12 упражненій въ пѣніи для баса и баритона, посвященныя Лаблашу; 2 тетради.

3) 12 упражненій для альта и меццо-сопрано; 2 тетради.

4) 36 упражненій для баса, написанныя въ новомъ вкусѣ; 3 тетради.

5) Искусство фразированія, дыханія, акцентуаціи и драматической выразительности, примѣры вокализаціи для меццо-сопрано, посвященныя его ученицѣ, Королевѣ Испанской Изабеллѣ II; 2 тетради.

6) Тоже самое для баритона или альта и для тенора или сопрано; 2 тетради.

7) 24 легкихъ постоянныхъ вокализъ или примѣровъ вокализаціи для каждаго голоса (какъ введеніе къ 36 упражненіямъ), посвященныя Вильгельму, Королю Нидерландскому, 2 тетради.

8) 12 упражненій въ пѣніи для меццо-сопрано, на половину съ итальянскимъ и на половину съ нѣмецкимъ текстомъ и съ акомпаниментомъ фортепіано; 2 тетради.

9) 12 упражненій для двухъ голосовъ (сопрано и меццо-сопрано или тенора и меццо-сопрано); 2 тетради.

Большая часть этихъ изданій и именно первые семь нумеровъ составляютъ собственность книжнаго и музыкальнаго магазина Шлезингера въ Берлинѣ и были изданы уже нѣсколько разъ.

Въ теченіе послѣднихъ годовъ профессоръ Бордоньи занимался составленіемъ большой школы пѣнія; весь музыкальный міръ съ нетерпѣніемъ ожидалъ окончанія этого труда, но смерть къ несчастію прекратила полезную дѣятельность профессора и теперь намъ остается желать, чтобы матеріалы, собранные имъ, попали въ хорошія руки, способныя окончить начатый трудъ.

— Въ одинъ день съ Маркомъ Бордоньи, 17 (29) іюля, умеръ въ Енденихѣ Роб. Шуманъ (Rob. Schumann), смерть котораго была не менѣе тяжела для музыкальнаго міра, хотя жалкое помѣшательство, помутившее въ послѣдніе годы ясный и острый разумъ композитора, давно уже уничтожило его творческую способность. Шуманъ родился въ 1810 году въ семействѣ одного славнаго книгопродавца въ Цвикау. Хотя онъ и былъ первоначально назначенъ для юриспруденціи и потому посѣщалъ классы гимназіи въ своемъ отечественномъ городѣ и университеты Лейпцигскій и Гейдельбергскій, но въ то же время онъ отъ ранняго возраста началъ заниматься музыкою и поэзіей. Къ основательному изученію музыки привело его знакомство съ Тибаутомъ и съ семействомъ прекраснаго фортепіаннаго учителя Ф. Вика, особенно съ будущею его супругою Кларою Викъ. Къ тому же счастливая звѣзда ввела его въ кругъ даровитыхъ молодыхъ лейпцигскихъ музыкантовъ, въ которомъ онъ вскорѣ сдѣлался главнымъ лицемъ и вмѣстѣ съ которыми онъ основалъ изданіе «Neue Zeitschrift für Musik»; это изданіе имѣло въ особенности цѣлью поставить оплотъ противъ безхарактерной критики классиковъ, которая нашла себѣ органъ въ обыкновенныхъ музыкальныхъ газетахъ и препятствовала всякому новому успѣху. Подъ его редакціей, юная газета отличалась превосходными, умными статьями, бо́льшею частію произведеніями его пера и вскорѣ достигла замѣчательной извѣстности; ему же много обязана своимъ успѣхомъ новая романтическая школа, начавшаяся съ Шопеня. Только болѣзнь заставила Шумана и то неохотно оставить свое любимое занятіе редакціей журнала; онъ поѣхалъ сначала въ Дрезденъ и потомъ въ Дюссельдорфъ; гдѣ и подвергся жалкому удару, помутившему его разумъ.

Шуманъ пріобрѣлъ себѣ значительное имя во всѣхъ родахъ музыкальной композиціи; во-первыхъ, въ сочиненіяхъ для фортепіано, потомъ же въ пѣсни, инструментальныхъ піесахъ, въ ораторіи и наконецъ въ операхъ. Какъ послѣдователь Мендельсоновскаго направленія, придавшій ему многія новыя стороны, онъ является намъ какъ лучшій представитель новой школы, которой онъ пріобрѣлъ право гражданства посредствомъ своей музыкально-литературной дѣятельности. По уму и направленію его можно справедливо назвать музыкальнымъ Лессингомъ, съ которымъ онъ имѣетъ большое сходство даже во многихъ другихъ отношеніяхъ.

— 20 іюля (1 августа) умеръ еще одинъ прекрасный му-

зыкантъ, Θед. Пиксисъ (Theod. Pixis) 27 лѣтъ отъ роду. Хотя вообще мало извѣстный въ большомъ музыкальномъ свѣтѣ, онъ искренно оплакивается кружкомъ вѣрныхъ своихъ учениковъ какъ концертмейстеръ и учитель игры на скрипкѣ въ Рейнской музыкальной школѣ.

Пиксисъ — младшій членъ семейства уже давно извѣстнаго въ музыкальномъ отношеніи. Отецъ его былъ извѣстенъ какъ скрипачъ и профессоръ въ Парижской консерваторіи; равнымъ образомъ извѣстны: славная пѣвица Франциллa и дядя умершаго музыканта Петръ Пиксисъ. Θедоръ Пиксисъ родился въ 1829 году и уже въ малолѣтствѣ выказалъ большой талантъ въ игрѣ на скрипкѣ; впослѣдствіи онъ окончилъ свое артистическое образованіе подъ руководствомъ Вьётана, такъ что уже въ юности своей былъ извѣстенъ, какъ одинъ изъ лучшихъ современныхъ скрипачей. Онъ издалъ весьма немного сочиненій, потому что былъ очень остороженъ и недовѣрчивъ къ своимъ познаніямъ, однако его op. 1, фантазія на тему изъ оперы «Ernani» говоритъ за него лучше чѣмъ за многихъ другихъ говорятъ ихъ многочисленныя сочиненія.

Какъ членъ собранія учителей, Пиксисъ посвящалъ Рейнской школѣ всѣ свои способности и силы. Здѣсь какъ вездѣ, своимъ любезнымъ, предупредительнымъ характеромъ онъ пріобрѣлъ только друзей и почитателей и эти-то качества, въ соединеніи съ его прекрасными музыкальными свѣдѣніями, заставляютъ насъ сожалѣть о его кончинѣ.

— Докторъ Вертхеймъ сдѣлалъ изъ замка Исси самое очаровательное убѣжище, такъ же какъ мѣсто выздоровленія для всѣхъ, кто страдаетъ нервами и прибѣгаетъ къ помощи гидротерапіи. Не распространяясь о достоинствѣ леченія многочисленныхъ этого рода болѣзней и несомнѣнныхъ заслугахъ Леопольда Вертхейма, состоящаго при посольствѣ Е. В. Великаго Герцога Баденскаго въ Парижѣ, и члена многихъ медицинскихъ обществъ, мы скажемъ только, что превосходный начальникъ этого заведенія полагаетъ, и мы съ нимъ вполнѣ согласны, что музыкальное искусство несовершенно чуждо искусства исцѣлять болѣзни; въ слѣдствіе того онъ нерѣдко устраиваетъ прелестные музыкальные вечера, которые играютъ у него большую роль въ леченіи страданія нервовъ, мрачнаго расположенія духа, отъ него происходящаго.

— Въ Парижѣ, въ Пассажѣ панорамы множество публики собирается смотрѣть на новый инструментъ Мейера-Мари (Mayer-Marix), называемый гармони-флейта (Harmoniflûte). Этотъ инструментъ имѣетъ фортепіанную клавіатуру; можетъ быть переносимъ и обладаетъ совершенно новыми звуками; ему предстоитъ большой успѣхъ въ салонахъ и особенно въ небольшихъ церквахъ.

— Верди, знаменитый композиторъ, прибылъ въ среду 25 іюля въ Парижъ.

— Въ Лондонѣ театръ Lyceum уже закрытъ. Королевскій театръ прекратилъ свои представленія оперою Traviata. Такимъ образомъ, если не считать концертовъ Жюльена, дававшихъ ежедневно въ Surrey gardens, нынѣшній музыкальный сезонъ можно считать оконченнымъ. Послѣднія три представленія, въ которыхъ участвовала Никколомини, состояли изъ Figlia del reggimento, Don Pasquale, la Traviata и le Corsaire. Кальцолари, Беллини и Росси, игравшіе въ Don Pasquale вмѣстѣ съ Никколомини, были приняты англійскою публикою какъ истинные ея баловни. Послѣдняя пѣвица съ граціозною внѣшностью и съ прелестнымъ голосомъ соединяетъ живость и увлекательность, которыя постоянно возбуждаютъ вниманіе публики. Кажется, нельзя имѣть большій успѣхъ, чѣмъ имѣла она. Говорятъ, что Никколомини по общему желанію публики даетъ еще три представленія. Въ балетѣ Корсаръ, г-жа Лизре (Lizereux) замѣняла Розати, которая была больна.

— Карлъ Моцартъ, сынъ, безсмертнаго автора Донъ-Жуана, послалъ изъ Милана прагскому графу Босъ-Вальдеку, автографъ своего отца, неполный концертъ для валторны. Этотъ автографъ тѣмъ болѣе замѣчателенъ и драгоцѣненъ, что сынъ Моцарта имѣетъ теперь только два манускрипта своего отца.

— Въ Вѣнѣ разучиваютъ теперь Ифигенію Глюка и »Два дня» Керубини. Роль Ифигеніи будетъ пѣть г-жа Титьенсъ. Представленіе оперы Керубини будетъ дано въ самомъ скоромъ времени. Венгерцы, живущіе въ столицѣ, хотятъ сложиться, чтобъ выстроить венгерскій театръ.

А. Рубинштейнъ кончилъ сочиненіе, ораторіи названной le Paradis perdu, текстъ которой составленъ по поэмѣ Мильтона. Одинъ изъ нѣмецкихъ журналовъ говоритъ, что кажется ораторію уже хотятъ исполнить въ Берлинѣ и Лондонѣ.

— Новый оперный сезонъ открылся въ Берлинѣ 7 августа оперою Вебера «Оберонъ». Исполненіе оперы вообще было очень хорошо; небольшія недостатки могутъ быть прощены.

— Здѣсь объявлено о продажѣ коллекціи автографовъ Моцарта. Въ числѣ самыхъ интересныхъ піесъ этого собранія мы упомянемъ: оригинальную, полную партитуру Идоменея съ музыкою балета, до сихъ поръ совершенно неизвѣстною; нѣсколько маленькихъ оперъ, симфоній и знаменитые концерты для клавесина съ акомпаниментомъ оркестра. Большая часть этихъ сочиненій не была еще издана.

— Въ Неаполѣ, на театрѣ Nuovo была представлена съ большимъ успѣхомъ опера Петреллы, Pirati spagnuoli. Всѣ части оперы были приняты съ рукоплесканіемъ и многія были повторены по желанію публики. Главный исполнитель этого сочиненія, Лино Кортп, basso comico, неподражаемо сыгралъ свою роль.

— Въ Венеціи «Гугеноты» имѣли полный успѣхъ на театрѣ Fenice. Медори превосходна въ этой оперѣ.

— Г-жа Віардо находится въ Баденѣ. Концерты знаменитой пѣвицы имѣли въ Лондонѣ огромный успѣхъ.

— Въ Офенбахѣ, музыкальный издатель Андре, владѣющій большимъ числомъ собственноручныхъ рукописей Моцарта, напечаталъ въ первый разъ Литаніи, сочиненныя знаменитымъ маэстро въ 1777 году.

— Г. Грапбуронъ, директоръ оффиціальныхъ журналовъ въ Греціи, получилъ привиллегію для итальянской оперы въ Аѳинахъ.

— Въ нумерѣ 31 іюля Theater-Journal въ Мюнхенѣ на-

печатанъ слѣдующій анекдотъ: Между гостями Вильдбада есть одинъ, который особенно привлекаетъ вниманіе всѣхъ пользующихся ваннами. Это пожилой человѣкъ, съ немного разбитою походкою, открытою физіономіею, живыми глазами, записанный въ реэстрахъ заведенія подъ именемъ Россини, композиторъ. Онъ очень любезенъ со всѣми, которые со вниманіемъ къ нему обращаются. Одинъ молодой человѣкъ, большой поклонникъ славнаго маэстро, представился ему съ словами: Я никакъ не могъ уѣхать отсюда, не видавши васъ. — «Ну такъ смотрите же на меня, отвѣчалъ Россини по-французски, вы видите во мнѣ старое рококо»!....

Россини оставилъ Вильбадъ и живетъ теперь въ Киссингенѣ.

—

ПИСЬМА ИЗЪ ПАРИЖА О МАЛИБРАН.

Dieu la créa, comme une fleur, dans un jour de fête.....
La comtesse Merlin.

Хотя въ представляемыхъ здѣсь отрывкахъ читатели найдутъ, вмѣсто строгой критики музыкальной и драматической, одну лишь болтовню дилетанта, однако же я рѣшился перевести эти отрывки по двумъ причинамъ: во-первыхъ, они принадлежатъ перу одного изъ знаменитѣйшихъ писателей нашего столѣтія, во-вторыхъ—касаются артистки, о которой воспоминанія могутъ интересовать даже людей, никогда ея не знавшихъ. *Перев.*

I.

16 января 1831.

Смѣйтесь надо мною: я со вчерашняго вечера превратился въ совершеннаго дурака, улыбающагося и довольнаго. Что мнѣ за дѣло до страданій человѣческихъ, когда я веселъ? до людской глупости, когда я уменъ и наслаждаюсь жизнью? — пусть себѣ плачутъ, лишь-было пѣло все вокругъ меня. Я слышалъ въ италіянской оперѣ Россиніевскаго «Цырюльника»: Лаблаша въ ролѣ Фигаро и Малибран въ ролѣ Розины, слышалъ — мало того, видѣлъ. Я до того восхищенъ, что мнѣ становится стыдно. Часъ за часомъ, эти горькія пилюли нашего времени, я глоталъ живо и весело — столь искусно были онѣ позолочены. Я не заботился болѣе ни о чемъ: дважды два пять, только-бы ложь спѣта была хорошо. Что за пѣніе! что за игра! Фигаро въ самой порѣ — женщинъ обманывать, и толстъ. Не знаю, таковъ-ли дѣйствительный Лаблашъ, или его толщина поддѣльная; но таковъ долженъ быть Фигаро: отнюдь не молодой, не красивый, не вертлявый, какъ всѣ другіе Фигаро, которыхъ мнѣ удавалось видѣть. И можно-ли быть веселымъ, пока ты опасенъ женщинамъ? — кто безпокоитъ другихъ, тотъ не жди спокойствія. Жиръ веселости окружалъ со всѣхъ сторонъ этого Фигаро и хранилъ его отъ злыхъ умысловъ. Посмотрѣть-бы вамъ на этого плута да не глаза его! Онъ могъ-бы закрыть себѣ лицо до самыхъ глазъ, могъ-бы совсѣмъ не шевелиться, и тутъ бы его поняли. Когда онъ поглядывалъ на Розину, на графа, на Бартоло, можно было напередъ знать, что̀ тѣ скажутъ: это изображалось каждый разъ на лицѣ Фигаро, который заставлялъ насъ угадывать угаданное имъ самимъ. Что за превосходная мимика! Слова его были только гласными буквами, къ которымъ присовокуплялись согласныя — движеній. А само пѣніе!..... живые, легкіе и блестящіе какъ мыльные пузыри, возносились звуки изъ груди его. А Розина!.... я влюбленъ, влюбленъ, влюбленъ! Она совсѣмъ не хороша собой, исключая глазъ; но это прелестное плутовство, эта очаровательная улыбка — пьешь, пьешь и никогда пьянъ не будешь! Ни тѣни коварства: она обманываетъ разъ только, чтобы послѣ не обманывать въ продолженіе всей жизни. Ни тѣни кокетства въ Малибран! но если..... если не отъ души ея улыбка, то всѣ вы женщины — чудовища! А пѣніе ея..... оно неслось изъ сердца ея сердца. Я принужлалъ себя помнить справедливость, чтобы помнить пѣніе Зонтагъ *). Я порасспрошу у знатоковъ, которые слышали ту и другую. Въ одномъ только ручаюсь: Зонтагъ прекрасно поетъ для того, чтобы нравиться; Малибран оттого и нравится, что поетъ прекрасно.... Я стану копить деньги, во всемъ себѣ отказывать — если и того не хватитъ, стану издавать *Дидаскаліи*..... но ни разу не пропущу Малибран во все мое пребываніе въ Парижѣ. До сихъ поръ я ни думалъ, ни воображалъ, чтобы музыкальное исполненіе могло доходить до геніальности; я полагалъ, будто пѣніе на прислугахъ у композитора: каковъ-де баринъ, таковъ и слуга. Но нѣтъ! изъ игрушечной музыки Россини Малибран создала нѣчто серіозное и высокое **). Въ прекрасное тѣло она вдохнула прекрасную душу. Она убѣдила меня въ томъ, что Гаррикъ, декламируя азбуку, могъ дѣйствительно заставить слушателей плакать. — Лаблашъ поразилъ меня умѣренностью въ силѣ своей: умѣетъ-же владѣть по произволу этимъ громаднымъ голосомъ! Океанъ несется изъ груди его, а онъ говоритъ каждой волнѣ: не выше, не дальше! Такая же умѣренность и въ игрѣ его. И какъ это трудно въ ролѣ столь легкомысленной. Словно по паутинѣ пляшетъ: движется на маломъ пространствѣ, смѣло среди самыхъ нѣжныхъ отношеній, всѣхъ ихъ коснется и ни одного не разрушитъ.

II.

21 января 1831.

Вчера я былъ въ италіянской оперѣ и снова видѣлъ Малибран, однако не былъ такъ восхищенъ, какъ въ прошлый разъ въ «Севильскомъ цырюльникѣ»; но мы съ нею не виноваты—мы оба старались. Пѣли «Ченеренполу» Россини, музыку довольно утомительную и пустую, за исключеніемъ нѣсколькихъ нумеровъ и превосходнаго секстета: ни слѣда той граціи и живости, которыя преобладаютъ въ «Сандрильонѣ» Николо̀ или Этьенна. Малибран пѣла и играла отлично; но все же это не была Розина. Лаблашъ за-

*) Авторъ этихъ писемъ напечаталъ было во Франкфуртѣ, по случаю первыхъ дебютовъ Зонтагъ, статью долго восторженную, что во всей Германіи долго называли его *авторомъ статьи о Зонтагъ*. *Перев.*

**) Вмѣсто всякаго возраженія, приведу краснорѣчивую оговорку: *ex nihilo nihil fit!* *Перев.*

нималъ роль Дандини. Изумляешься право, когда этотъ человѣкъ играетъ, изумляешься еще болѣе, когда онъ *не* играетъ. Подобнаго самоотверженія я не встрѣчалъ въ актерѣ, а несравненное пѣніе его болѣе и болѣе меня восхищаетъ. Въ пѣніи другихъ превосходныхъ артистовъ, даже божественной Малибран, слышится все-таки инструментъ, на которомъ они играютъ: они себѣ особо, звуки особо — они ихъ только производятъ. Лаблашъ-же и пѣніе его составляютъ нѣчто нераздѣльное; точно часы съ курантами: завелъ — и конца нѣтъ. Вчера я слышалъ въ первый разъ еще двухъ прекрасныхъ пѣвцовъ: Донцелли и Цуккели, говорю — въ первый разъ, хотя въ «Севильскомъ цырюльникѣ» одинъ изъ нихъ занималъ роль графа, а другой Бартоло; но увлеченный Малибран, я тогда ихъ не слышалъ. У Цуккели, стараго отца двухъ тщеславныхъ дочерей, есть съ Лаблашемъ комическій дуэтъ, который и холернаго заставитъ расхохотаться. Что за жизнь, что за высокая мимика, что за бездна остроумія! Я не полагалъ, чтобы лицо человѣческое до такой степени богато было чертами. Неизмѣримое разстояніе между италіянскимъ буффономъ и нѣмецкимъ да французскимъ. Послѣдніе два и въ самомъ разгулѣ веселости изобличаютъ какую-то робкую осмотрительность: словно ихъ совѣсть упрекаетъ, словно чувствуютъ, что грѣхъ творятъ. Напротивъ того, Италіянецъ, одушевляемый прямымъ комизмомъ, грѣшитъ припѣваючи, въ полной надеждѣ на абсолюцію. — Я спрашивалъ у *** на счетъ Зонтагъ и Малибран. Онъ сказалъ мнѣ, что Зонтагъ нельзя судить по ея пѣнію до прибытія въ Парижъ, что она необыкновенно развилась и усовершенствовалась. Жаль, что не привезла она съ собою всѣхъ своихъ нѣмецкихъ поклонниковъ: авось-бы и они чему-нибуть выучились. Зонтагъ мнѣ было совсѣмъ опротивѣла, потому что ее начали въ Германіи обожать. Тамъ это ненавистное для меня обожаніе вознесло Зонтагъ на какую-то высокую, начальственную степень. Въ Парижѣ не то. Вамъ самимъ извѣстно, до какой степени изступленія доходятъ въ театрѣ Французы; это уже не простой шумъ нѣмецкій, не простые крики да хлопанье, это какое-то внутреннее бѣснованіе, какой-то ураганъ души, котораго ничѣмъ не удержишь, который ниспровергаетъ все. Но занавѣсъ опускается, и всему конецъ. Здѣсь пѣвицѣ не воздаютъ царскихъ почестей и ей какъ божеству не поклоняются. Ни въ одномъ здѣшнемъ обществѣ не услышите разговоровъ о театрѣ; въ Берлинѣ-же ни о чемъ другомъ не говорятъ. — Въ италіянской оперѣ довольно много знатоковъ или по крайней мѣрѣ опытныхъ дилеттантовъ. Это сейчасъ видно по вѣрности и точности въ оцѣнкѣ артистовъ. Иногда раздавался шепотъ одобренія, иногда длилось сомнительное молчаніе, а я не могъ открыть причины ни тому, ни другому. И эти рѣшительные судьи казались мнѣ весьма строгими. Въ оркестрѣ (здѣсь называютъ оркестромъ первыя мѣста въ партеррѣ) я замѣтилъ нѣсколько сѣдыхъ музыкальныхъ головъ, которыя сидѣли будто у себя дома и слушали оперу сурово и чинно, будто присяжные à la Cour d'assise. Вѣроятно это все инвалиды, сражавшіеся нѣкогда подъ знаменами Глука или Пиччини.

Малибран, говорятъ, совершенный геній. Она знаетъ *всѣ* языки и говоритъ на нихъ, даже на нѣмецкомъ. Она очень любитъ южныя вины. Я прощаю ей: бѣдняжка мерзнетъ на этой холодной, чуждой землѣ. Вѣдь языкъ блаженныхъ, какъ она имъ владѣетъ, не всякому доступенъ: для этого надо родиться.

Правда, я въ продолженіе всего вечера глазъ не сводитъ съ нея; но въ «Севильскомъ цырюльникѣ», придвигая бинокль, казалось—блаженство придвигалъ къ себѣ. Къ несчастью, я вчера черезъ чуръ много поѣлъ равіоли у проклятаго повара-Италіянца. Знаете-ли вы, что́ такое *равіоли?*— Вспомните только Потье въ «Ci-devant jeune homme», вспомните разсказъ его, какъ онъ упалъ съ дикой лошади».... «mais je me suis laissé tomber avec une grâce!» — Равіоли именно и есть такая неукротимая лошадь: мой желудокъ, лишь только вздумаетъ молодиться, тотчасъ съ нея падаетъ..... Несмотря на тяжелые равіоли и на легкую музыку, Малибран опять задѣла мое сердце, хотя не такъ уже сильно. Чтобы не огорчить своихъ завистливыхъ сестеръ, Ченеретола старалась мнѣ не слишкомъ нравиться; однако же я *наизустъ* знаю, что она богиня добродушія: столь очаровательнаго созданія во Франціи болѣе не найдете. Когда она съ любовью подходитъ къ своему возлюбленному, вы можете слѣдить за ея сердцемъ, какъ оно поднимается къ устамъ и потомъ блеститъ въ ея пламенныхъ взорахъ. Когда принцъ ей открылся и предложилъ руку, тогда надо было видѣть ее!.... но мнѣ даже совѣстно, что я столько разглагольствую о Малибран; и со всѣмъ тѣмъ, во мнѣ еще кроется не одна мысль-нищенка, для которой я не сыскалъ одежды. О! еслибы я понималъ музыкальные счёты, я отдалъ-бы отчетъ въ моихъ чувствахъ. Но они во всякомъ случаѣ вѣрны.

III.

26 января 1831.

Есть же какая-нибудь особенная причина тому, что вы не слышали Малибран въ ролѣ Десдемоны: столь жестоко не всегда Господь посѣщаетъ своихъ добрыхъ дѣтей! Вы, которая впиваете музыку тысячью устъ, чувствуете ее душою тысячей! Что́ сдѣлалось-бы съ вами, если уже я въ волненіи! Сердце мое превратилось въ арфу, которой касались эльфы, и ухо внимало этимъ внутреннимъ звукамъ. Такъ сѣтуютъ блаженные, если они страждутъ! такъ враждуютъ разгнѣванные боги! такъ ови плачутъ, улыбаются, любятъ, умоляютъ и горюютъ!... Съ отчаяніемъ душа моя прилѣплялась къ словамъ земли, только-бы удержаться на ней, только-бы не улетѣть за небесными звуками! Малибран!... Господь отличилъ ее особенною печатью творчества: она неподражаема. Словно разстилалась передъ вами цвѣтистая нива ощущеній — нѣжныхъ и гордыхъ, тихихъ и возвышенныхъ, сладостныхъ и грустныхъ, со всею роскошью и благоуханіемъ цвѣтовъ самыхъ разнообразныхъ. Такого плача, такого плача безъ слезъ я никогда не видѣлъ и не желалъ-бы видѣть въ дѣйствительной жизни. Когда полились изъ глазъ ея слезы, грудь моя вздохнула свободнѣе. Столько-ли сладостныхъ ласкъ въ любви? могутъ-ли

быть страданіе и гнѣвъ столь возвышенны, ужасъ столь ужасенъ и мольбы столь трогательны? пронзаетъ ли такъ глубоко презрѣніе?.... Я всего этого не зналъ. Вы спро́сите: чѣмъ-же она выразила эти чувства — рѣчью, пѣніемъ, мимикой?... не знаю. Все было соединено. Не одними только устами цѣла она: она вся пѣла. Звуки, подобно искрамъ, сверкали изъ ея взоровъ, пальцевъ, волосъ. Она пѣла и молча. До сихъ поръ я считалъ себя несгораемымъ и теперь только вижу, что ошибался. Я стану болѣе остерегаться огня и свѣта.

Третьяго акта я не въ состояніи былъ-бы выдержать, еслибы у моего сердца не стоялъ на стражѣ маленькій скоморохъ, который постоянно шутками своими сгонялъ съ него и грусть и уныніе. Въ сценѣ, когда Отелло объявляетъ Десдемонѣ, что она должна умереть, и когда Десдемона, при блескѣ нещаднаго кинжала, возносится въ тучи и оттуда мечетъ цѣлый міръ любви, ненависти, гнѣва, посмѣянія, презрѣнія и страха, а потомъ опять переходитъ къ дѣтской кротости, меня словно кипяткомъ обдало. Благоразумный человѣкъ потѣлъ-бы себѣ да и только; но подобный мнѣ философъ непремѣнно хочетъ знать, отчего-бы ему потѣть? И я не зналъ, отчего: я забылъ изъ психологіи, какая именно страсть, какое движеніе души бросаетъ въ потъ человѣка. Вдругъ вспомнилъ про разсказъ Гете, какъ онъ во время сраженія при Вальми, отъ котораго былъ однако въ почтительномъ разстояніи, но довольно близко, чтобы слышать громъ орудій,—потѣлъ, какъ я въ «Отелло»; и потому я тутъ-же заключилъ, что въ потъ бросаетъ человѣка страхъ. Вотъ что разсмѣшило меня и облегчило мнѣ изнуренное сердце. И когда вызвали Малибран и она явилась передъ публикой, и когда я удостовѣрился, что все это игра и обольщеніе, то съ радостью возвратился домой и благословилъ артистку.

Шекспировъ «Отелло» въ италіянскомъ оперномъ либретто — глупъ до геніальности; музыка же его, по моему мнѣнію, одно изъ лучшихъ произведеній Россини. Впрочемъ, я мало о томъ заботился, а Малибран еще менѣе. Но какіе у женщинъ слабые нервы, если взять ихъ въ расплохъ! Эта Малибран, которая въ продолженіе всего вечера съ такою неустрашимостью выдерживала и огонь и воду, вся обмерла отъ страха, когда за кулисой свалилась съ потолка лампа..... Повторяю вамъ въ прозѣ: Малибран — величайшая въ мірѣ актриса. Самыя быстрыя движенія ея облечены въ настоящее, классическое спокойствіе, которое поражаетъ насъ у греческихъ трагиковъ и которымъ безъ сомнѣнія обладали актеры древности. И оттого Малибран, вполнѣ сознавая соразмѣрность силъ своихъ, играетъ съ изумительною смѣлостью, на какую не рѣшилась-бы другая артистка. Моля напр. о пощадѣ яростнаго Отелло или оскорбленнаго отца, она прилипаетъ къ складкамъ ихъ одежды, хватаетъ ихъ за руки, тормошитъ ихъ. На одну линію дальше — и было-бы смѣшно, и казалось-бы, что она хочетъ сорвать съ нихъ одѣянья; но за эту линію она не переходитъ и остается всегда высокою. А пѣніе ея! неужели можно пѣть иначе? неужели въ небѣ говорятъ на различныхъ нарѣчіяхъ?.... въ такомъ случаѣ, она поетъ на высшемъ небеспомъ нарѣчіи, а всѣ прочіе на нисшемъ, на областномъ. Видите-ли, и я умѣю быть дуракомъ, къ счастью моему — только прозаическимъ: я не стихотворецъ. Пойду на будущей недѣлѣ въ Большую французскую оперу; это меня излечитъ.

Вы зовете меня въ унылую Германію! Еслибы тамъ по крайней мѣрѣ была такая какъ здѣсь италіянская опера; а то — ни счастія, ни Малибран: ни Стикса, ни Леты!

IV.

6 марта 1831.

Итальянцы пѣли «Донъ-Жуана». Я запасся было билетомъ за двѣ недѣли до представленія. Три раза отсрочивали его по причинѣ *простудныхъ* капризовъ Малибран! наконецъ представленіе состоялось. Я увѣренъ былъ въ грядущемъ моемъ восторгѣ, какъ можно быть только увѣрену въ восторгѣ каждой нѣмецкой земли, когда въ ней рождается новая философская система, — завтра, послѣ-завтра, черезъ годъ, въ двадцатомъ столѣтіи, въ тридцатомъ, въ семитысячномъ, въ первомъ столѣтіи послѣ свѣтопреставленія: погибнетъ вселенная, но нѣмецкая тупость не погибнетъ!... Вышло однакоже иначе — съ «Донъ-Жуаномъ» разумѣется; но заснуть я не заснулъ, потому что скука была самая занимательная, какую когда-либо я испытывалъ. Для насъ Нѣмцевъ «Донъ-Жуанъ» и азъ-буки-вѣди, и высшая школа музыки. Но что́ изъ него сдѣлали эти Итальянцы, эти парижскіе Итальянцы! — о небѣ и адѣ они имѣютъ еще менѣе понятія, чѣмъ мы Нѣмцы о землѣ. Казалось, эта музыка была для нихъ слишкомъ возвышенна: они робѣли, трусили, словно въ царскихъ палатахъ на скользкомъ мраморѣ, передъ лицомъ монарха, они колебались и запинались. Все что ни пѣли они было прекрасно, было вѣрно, но — заучено, и церемоніймейстеръ управлялъ всѣми ихъ движеніями. Грудь у нихъ трепетала между чертами каждаго такта и глубже текста вздохнуть они не смѣли; и Малибран была не лучше прочихъ. Мнѣ стало жаль ея, мнѣ хотѣлось закричать ей: милое дитя, да чего же вы трусите? вѣдь и Моцартъ такой же человѣкъ, какъ Россини! что это за Церлина! — Помню, когда я былъ еще мальчишкой, училъ меня играть на флейтѣ Г*** (достойный ученика учитель) и мы въ дуэтѣ насвистывали сладостное Vedrai carino, цѣлительное средство отъ побоевъ. Хотя это *средство* мы по своему размазывали пластыремъ, но повѣрьте — оно до сихъ поръ звучитъ изъ минувшаго пріятнѣе, чѣмъ изъ груди Малибран: въ ея исполненіи не было ни вѣры, ни любви. Въ ея костюмѣ безвкусіе доходило до безумія. Въ числѣ зрителей вѣрно не было ни одной модистки и ни одного фризёра: обмороковъ не было! Въ волосахъ у нея торчало десять, двѣнадцать мѣдныхъ жердей съ большими мѣдными же шарами безъ малѣйшей позолоты: словно заборъ въ саду, чтобы воришки не лазили! Церлина боится воришекъ!... Донъ-Жуанъ — дряхлой, старый волокита *), которому не удалось бы соблазнить и кошку. Эльвира — какая то огорченная ко-

*) Чуть ли не Таккинарди. *Перев.*

кетка. Статуя — точно бѣлый трубочистъ. Донна-Анна (г-жа Лаландъ) пѣла хорошо: видно, что она изучила Моцарта въ нѣмецкой школѣ *). Леперелло понравился мнѣ тѣмъ, что не разыгрывалъ, какъ у насъ, скомороха. Хоры и оркестръ прекрасны; но на этотъ разъ поддались и они всеобщему холоду и робости. Свалка въ первомъ финалѣ, адская радость во второмъ — все пропало, хоть засни! Чѣмъ вы объясните эту пустоту и тишину? хоры и оркестръ гораздо полнѣе нашихъ, ноты тѣ же самыя, тотъ же темпъ, тѣ же *forte* и *piano* — а все-таки скука! Вообразите себѣ: Донъ-Жуанъ за ужиномъ пьетъ изъ широкаго стакана красное вино, степенное красное вино, въ ожиданіи чорта! это чортъ знаетъ, что такое! всякій дуракъ грѣшникъ, и тотъ идя на висѣлицу, пьетъ по крайней мѣрѣ ромъ. Одинъ изъ моихъ знакомыхъ, бывшій во время представленія за сценой, сказывалъ мнѣ, что Малибран уѣзжая плакала, потому что ей мало апплодировали, и что она всегда плачетъ, если ее принимаютъ равнодушнѣе обыкновеннаго. Мнѣ нравится подобнаго рода обидчивость въ столь великой артисткѣ. Второе дѣйствіе «Донъ-Жуана» навело на меня скуку нестерпимую. Но уйти мнѣ не хотѣлось: я разсчиталъ, что и то каждый актъ оперы обошелся мнѣ въ шесть франковъ!

V.

11 марта 1831.

Словами я не могу выразить впечатлѣніе, которое произвелъ въ первомъ своемъ концертѣ Паганини. Будь его скрипка моею, я выразилъ бы это впечатлѣніе. Адъ и небо вмѣстѣ! Въ жизни моей я не видывалъ и не слыхивалъ ничего подобнаго. Народъ бѣсновался, и я съ нимъ. Слушалъ до изнеможенія, и невольное біеніе сердца мѣшало мнѣ и бѣсило меня. Торжественный громъ рукоплесканій встрѣтилъ знаменитаго артиста, этого полуурода и заклятаго врага танцевъ. Онъ качался на всѣ стороны, какъ пьяный. Подходя къ публикѣ, топталъ свои собственныя ноги и толкалъ ихъ впередъ; руки его то косили воздухъ, то боронили землю; онъ протягивалъ ихъ къ кулисамъ и умолялъ о помощи небо, людей и землю; потомъ останавливался съ распростертыми руками, и раскрывая ротъ до ушей, будто спрашивалъ: для меня ли все это? Паганини — олицетвореніе великолѣпнѣйшаго пентюха: написать бы его стоило. Играетъ удивительно. Здѣсь онъ мнѣ больше понравился, чѣмъ въ первый разъ во Франкфуртѣ. Приписываю это публикѣ. Теперь я ощущалъ его игру нервами цѣлой толпы, восторженной и многочисленной. Въ концѣ своихъ варіацій Паганини дѣлалъ такіе пассажи, которые смѣшили его самого. Хотѣлось бы мнѣ знать, что означалъ его смѣхъ? смѣялся ли онъ надъ сумасбродной публикой, или надъ самимъ собою, или самому себѣ въ одобреніе? Мнѣ казалось, что въ этихъ пассажахъ было много ребячества. Парижскіе журналисты все еще не могутъ прійти въ себя: эти слово-милліонщики въ первый разъ не знаютъ, что имъ сказать. До сихъ поръ они выслали въ свѣтъ только два три вздоха и высокопарныя восклицанія, а подробный разборъ отложили до будущихъ оказій. Вотъ самая выспренняя фраза о Паганини: «мы-де въ продолженіе двухъ часовъ не думали о политикѣ». У него, пишутъ — «la figure la plus méphistophélique du monde».... Одна дама, увидя его, закричала во все горло съ испуга. Малибран спросила у славнаго Байльо мнѣнія о Паганини; Байльо отвѣтилъ: «Ah, madame, c'est miraculeux, inconcevable, ne m'en parler pas, car il y a de quoi rendre fou». Счастливый народъ эти Парижане. Къ нимъ валитъ все со всѣхъ сторонъ: радость, горе, богатство, нищета, Италія, слезы, Паганини, политика — и они все это мѣшаютъ вмѣстѣ, и изъ всего выходитъ пуншъ!

На дняхъ Италіянцы давали новую оперу «Fausto», заимствованную изъ трагедіи ГВте. Сочинитель этой оперы — сочинительница, молоденькая дѣвица Бертен, дочь редактора «Journal des Débats». Въ первомъ представленіи была королевская фамилія: «Journal des Débats» — газета министерская. Музыка въ нѣкоторыхъ мѣстахъ не совсѣмъ скучна, и кто еще не до смерти соскучился, тотъ пожалуй — очнется. Самыя лучшія идеи писательницы заключаются въ концѣ оперы, вѣроятно потому, что женская натура любитъ постскрипты. Послѣдняя сцена (Гретхенъ въ темницѣ) производитъ даже сильное впечатлѣніе; но меня преслѣдовала мысль, что написала эту музыку все-таки женщина, и при громогласномъ звукѣ трубъ и литавръ я не могъ удержаться отъ смѣха! — Текстъ сочинила сама дѣвица Бертен. Конечно, я не стану придираться къ мелочамъ; но воля ваша, смѣшно: въ 9 часовъ Гретхенъ еще невинное дитя, а въ 11 она уже въ тюрьмѣ, какъ дѣтоубійца! Читать это можно еще, но не на сценѣ видѣть.

Говорятъ, будто въ одномъ обществѣ, гдѣ превозносили Паганини, Малибран тоже хвалила его игру, но притомъ замѣтила, что онъ не довольно *поетъ* на своемъ инструментѣ; будто Паганини, узнавъ о такомъ отзывѣ, предложилъ пѣвицѣ дать вмѣстѣ съ нимъ концертъ, и тогда-молъ окажется, кто лучше поетъ: она или онъ. Еслибы Гомеръ дожилъ до этого доблестнаго состязанія, онъ не пѣлъ бы Ахиллеса и Гектора, но Паганини и Малибран. И о такихъ вздорахъ говорятъ!... О нравы!

(Окончаніе въ слѣдующемъ нумерѣ).

—

КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

Сцены г. Горева: «Сплошь да рядомъ». Провинціализмы въ языкѣ. — Драма князя Кугушева: «Дочь станціоннаго смотрителя.»

Въ іюльской книжкѣ Отечественныхъ Записокъ напечатаны сцены изъ представленія въ пяти дѣйствіяхъ «Сплошь да рядомъ», соч. г. Горева. Трудно догадаться, отчего авторъ назвалъ свою піесу ни драмой, ни комедіей, а общимъ именемъ *представленіе*. Неужели этимъ онъ хотѣлъ защитить себя отъ возраженій критики? Но вѣдь критика смотритъ не на названіе, а на то, какъ піеса развивается изъ тѣхъ и другихъ основъ, взятыхъ авторомъ, къ какимъ цѣлямъ стремится, и изъ этого выводитъ, къ какому виду

*) Чтобы съ успѣхомъ *пѣть* Моцарта, надо быть воспитану въ италіянской школѣ. *Перев.*

драматическаго искусства она относится. Критика знаетъ трагедію, драму, комедію, водевиль; и каждый изъ этихъ видовъ называетъ представленіемъ, какъ скоро піеса исполняется на сценѣ. Имя г. Горева ново въ нашей литературѣ, но такъ какъ его произведеніе лежитъ передъ нами только въ отрывкахъ, то мы и не можемъ опредѣлить его таланта. *Сцены* г. Горева представляютъ купеческій бытъ какого-то губернскаго города и нѣсколько напоминаютъ г. Островскаго. Въ нихъ видятся недостатки такіе же какъ и у автора комедій Свои люди—сочтемся, Не въ свои сани не садись и др., или еще въ большей степени. Въ современной русской драмѣ слишкомъ господствуетъ элементъ описательный: авторы стараются представлять характеры, обычаи, нравы извѣстнаго круга людей помимо драматическаго дѣйствія; они выводятъ лица, заставляютъ ихъ говорить для того чтобы описать ихъ, не думая, что въ драмѣ должно описывать само дѣйствіе, и что всякая посторонняя помощь сильно вредитъ произведенію. Этотъ описательный элементъ встрѣчается и у г. Островскаго, но у него онъ часто прикрывается довольно искусно или основною мыслію, или если не дѣйствіемъ, то сценическимъ движеніемъ, которое съ перваго взгляда можно принять за драматическое дѣйствіе — по крайней мѣрѣ его талантъ умѣетъ соразмѣрять одно съ другимъ и въ этомъ случаѣ спасается отъ крайности. У г. Горева большую часть сценъ должно назвать чисто описательными, что даже не согласуется съ названіемъ *представленіе*, потому что для интереса представленія нужны не описанія, а безпрестанныя драматическія движенія, безъ чего въ представляемую піесу вкрадывается скука. Авторъ выводитъ купца Сивоежева, который передъ вами просыпается, будитъ кухарку, моется, утирается, одѣвается, бранится съ кухаркой и съ мальчишкой Епишкой, пьетъ съ женой чай и пр. и такъ идетъ сцена за сценою. Неужели во всемъ этомъ можетъ быть какое нибудь драматическое движеніе? Положимъ, что говорящіе лица (дѣйствующими ихъ назвать нельзя) передъ нами рисуются со своими характерами и обычаями; но въ этомъ ли сущность драмы?

Въ этихъ сценахъ авторъ не позаботился дать даже намека на то дѣйствіе, которое намѣренъ былъ развивать въ драмѣ — описанія тутъ не прикрыты ни чѣмъ, и конечно піеса должна страдать отъ крайности. Во второмъ дѣйствіи въ сценѣ сватовства и смотра невѣсты такъ же неловко преобладаетъ тотъ же описательный элементъ. Нѣкоторое драматическое движеніе является только въ отрывочной сценѣ третьяго дѣйствія, когда молодой женщинѣ, обѣднѣвшей отъ развратной жизни мужа, предлагаютъ пожертвовать честью для жизни обильной и беззаботной. Можетъ быть, есть дѣйствіе въ сценахъ пропущенныхъ, но мы и въ томъ сомнѣваемся, судя по напечатаннымъ; если же обманываемся въ своихъ догадкахъ, то скажемъ, что авторъ во вредъ себѣ пропустилъ ихъ.

Что касается до описаній, то въ нихъ нельзя не замѣтить наблюдательности, хотя и они не всѣ одинако рѣзко представляютъ намъ характеры, напр. жена Сивоежева является существомъ блѣднымъ и неопредѣленнымъ: у автора, видимо, не достало силы дорисовать ее — подобныя лица въ драмѣ утомительно скучны. Не зная всей драмы, не могу входить въ дальнѣйшія подробности, и ограничусь еще нѣсколькими замѣчаніями объ языкѣ.

Съ нѣкотораго времени въ нашъ литературный языкъ стали вводить провинціализмы и даже разныя искаженія, чтобы сильнѣе охарактеризовать то или другое лицо, особенно относящееся къ купеческому сословію, какъ напр. у г. Островскаго. Дѣйствительно ли такое введеніе необходимо и точно ли оно характеризуетъ лицо такъ, какъ требуетъ искусство, т. е. представитъ живую типическую личность? Постараемся вникнуть въ вопросъ, весьма важный для нашей современности. При внимательномъ наблюденіи легко замѣтить, что каждая личность въ своемъ языкѣ имѣетъ какую нибудь особенность. У людей, образовавшихъ свой языкъ по языку литературному, эти особенности часто сглаживаются, дѣлаясь едва или совсѣмъ незамѣтны; у людей же мало образованныхъ онѣ часто весьма ярки. Онѣ иногда заключаются въ самомъ слогѣ, иногда въ искаженіи словъ, иногда въ интонаціи голоса, иногда же въ частомъ повтореніи однихъ и тѣхъ же словъ и выражаютъ не рѣдко характеръ лица, взглядъ его на вещи, его личную логику. Художникъ, создающій типы, долженъ стараться, чтобы языкъ его лицъ не былъ безцвѣтенъ, но въ то же время онъ долженъ быть остороженъ и въ особенностяхъ языка; по нашему мнѣнію, онъ не можетъ приводить такихъ особенностей, которыя ничего не выражаютъ и которыя удалось ему подслушать въ дѣйствительности у двухъ или трехъ личностей. Его типы должны представлять не двѣ, а сотни личностей, потому и языкъ ихъ долженъ имѣть то же назначеніе. Такимъ образомъ здѣсь будетъ неумѣстно всякое искаженіе языка, всѣ мелкія особенности, встрѣчающіяся только у немногихъ изъ тѣхъ личностей, которыя вмѣщаются въ типъ художника. Примѣромъ намъ можетъ служить Крыловъ; всѣ лица его басенъ говорятъ по своему; каждое лицо своимъ языкомъ выражаетъ свою личность и даже свое сословіе, а между тѣмъ самый языкъ у нихъ правиленъ, чистъ, точенъ, какъ долженъ быть языкъ въ искусствѣ. Онъ представляетъ намъ типъ во всей точности, не смѣшиваясь съ случайностями, которыя всегда затемняютъ общее и вредятъ цѣли художника. Русскій языкъ одинако принадлежитъ всѣмъ Русскимъ, слѣдственно изъ устъ каждаго Русскаго мы ожидаемъ слышать чистый, правильный языкъ; въ дѣйствительности, конечно, встрѣчаются случайности или исключенія, но въ искусствѣ ихъ не должно быть. Въ дѣйствительности намъ попадаются и картавые и заики, и многіе съ другими недостатками въ языкѣ, значитъ ли, что мы имѣемъ право и свои типы заставлять говорить такимъ же образомъ? Нѣтъ, такое право было бы слишкомъ незаконно. Такимъ образомъ, по моему мнѣнію, исключительный языкъ отдѣльныхъ личностей никакъ не можетъ входить въ языкъ литературный, на что, къ сожалѣнію, нѣкоторые изъ нашихъ писателей не обращаютъ вниманія.

Съ другой стороны русскій языкъ распадается на нѣсколько нарѣчій; на каждомъ изъ нихъ говорятъ мил-

ліоны людей; но и тутъ едва ли можно допустить, чтобы авторъ вводилъ въ свою піесу всѣ эти нарѣчія, хотя по видимому за него и стоитъ самая естественность. Изъ его провинціализмовъ мы только узнаемъ, изъ какой губерніи или изъ какой полосы Россіи говорящее лицо. Но въ этомъ ли дѣйствительно заключается естественность языка въ искусствѣ. Разумѣется, всего естественнѣе слышать напр. Малороссовъ, говорящихъ между собою по малороссійски. Но попробуйте такіе разговоры вставить въ свое литературное произведеніе; многіе ли поймутъ его? большинство должно будетъ отказаться отъ чтенія. Гоголь прекрасно представлялъ намъ казаковъ и бытъ ихъ, но охарактеризовалъ ихъ не тѣмъ, что употребилъ нѣсколько малороссійскихъ словъ: его казаки говорятъ правильно по русски, какъ и мы (если исключить нѣсколько малороссійскихъ восклицаній), а между тѣмъ вы чувствуете, что это говорятъ именно казаки, и что иначе не могутъ и говорить, хотя въ дѣйствительности и употребляютъ не наше нарѣчіе — въ этомъ-то и заключается искусство. Для характеристики лица важенъ *слогъ*, который выражаетъ внутреннее развитіе, логику ума, взглядъ на вещи. Если писатель вникнетъ во всѣ условія жизни представляемаго лица, то найдетъ и соотвѣтственныя краски для разговоровъ, не употребляя словъ испорченныхъ или понятныхъ только въ нѣкоторыхъ провинціяхъ. Языкъ же его лицъ, при всѣхъ особенностяхъ слога, долженъ въ то же время быть языкомъ литературнымъ и слѣдственно подчиняться требованіямъ этого послѣдняго; вотъ здѣсь то и должна быть его естественность. Пожалуй, авторъ можетъ выбрать изъ областнаго словаря много оригинальныхъ словъ, но эти самыя слова, живыя въ устахъ жителя напр. Архангельской или Вологодской губерніи, будутъ мертвыми въ литературномъ языкѣ, потому что они будутъ непонятны. Какая же изъ этого можетъ выдти характеристика? Если иногда и можно допустить въ литературный языкъ провинціальныя слова, то только такія, которыя всѣмъ понятны и по своей свѣжести живописнѣе представляютъ намъ предметъ или по своей оригинальности выказываютъ особенный взглядъ представляемой личности, или наконецъ такія, съ которыми соединено понятіе, намъ чуждое, и слѣдственно у насъ не могутъ найтися средства для его выраженія. Въ русскій литературный языкъ вошло нѣсколько провинціальныхъ и иностранныхъ словъ, которыя мы уже привыкли употреблять какъ бы эпитеты, говоря объ извѣстныхъ личностяхъ, напр. *Москаль* въ устахъ Малороссіянина, *панъ*, относя къ Поляку, *сеньоръ* къ Итальянцу и мн. др. Возставать противъ такихъ словъ было бы уже педантизмомъ, довольно, что они намъ понятны и возбуждаютъ наше воображеніе.

Съ комической цѣлью едва ли также могутъ быть случаи употреблять провинціальный говоръ. За что осмѣивать Бѣлорусца, что онъ говоритъ не такъ какъ мы, а языкомъ своей родины? Стрѣлы комедіи тутъ будутъ слишкомъ тупы и недостойны ея. Другое дѣло представить съ комической цѣлью языкъ многихъ изъ образованнаго класса, смѣшивающихъ на каждомъ шагу французскій съ нижегородскимъ, и начиняющихъ свою рѣчь уродливыми галлицизмами; на это комедія имѣетъ полное право и уже не разъ имъ пользовалась на зло многимъ.

При изображеніи лицъ историческихъ писатель точно также не можетъ ихъ рѣчи не подчинить условіямъ правильнаго языка литературнаго. Здѣсь онъ опять долженъ заботиться не объ особенностяхъ языка, а объ особенностяхъ слога, чтобы придать ему историческій колоритъ, и здѣсь опять искусству должно помогать внимательное изученіе. Ясно, что выводя на сцену современниковъ Владиміра Святаго или Мономаха, мы не можемъ заставить ихъ говорить языкомъ лѣтописца Нестора — его языкъ принадлежитъ исторіи, а не современному искусству; они должны говорить нашимъ языкомъ и въ то же время оттѣнить его своею современностью, въ чемъ конечно писатель найдетъ не мало труда. Онъ долженъ вникнуть въ жизнь той эпохи, въ нравы, понятія, положенія представляемыхъ лицъ, и когда всѣ эти личности представятся въ его воображеніи вполнѣ живыми, тогда онъ съумѣетъ и заговорить ихъ языкомъ, не употребляя устарѣлыхъ словъ и чуждыхъ намъ оборотовъ рѣчи; онъ не употребитъ и словъ новѣйшихъ, выражающихъ понятія, несвойственныя той эпохѣ. Примѣромъ намъ можетъ служить Пушкинъ: онъ никогда не преступалъ условій литературнаго языка, и всегда умѣлъ вѣрно схватить историческій колоритъ въ слогѣ, напр. въ Борисѣ Годуновѣ, въ Капитанской дочери и др., всѣ его лица какъ будто говорятъ языкомъ своего вѣка и между тѣмъ языкомъ современно литературнымъ.

Тоже самое мы должны сказать и объ языкѣ сословій. Всѣмъ извѣстно, что сословія еще мало образованныя отличаются въ своемъ говорѣ отъ людей развившихся подъ вліяніемъ науки и искусства. Крестьяне, мѣщане, низшій классъ купечества говорятъ не такъ какъ мы, хотя и общимъ намъ всѣмъ русскимъ языкомъ, и даже между собою отличаются особенностями. Выводя ихъ на сцену, писатель будетъ стараться уловить общій колоритъ ихъ слога, который долженъ представлять ихъ понятія и жизнь; но онъ сдѣлаетъ большую ошибку, если станетъ искажать самый языкъ неправильностями и уродливостями, которыя удалось ему подслушать у нѣсколькихъ лицъ; этимъ онъ нисколько не обрисуетъ лица, и напрасно будетъ искать тамъ натуральныхъ красокъ; такая натура, для искусства только кажущаяся, мнимая, измѣнитъ художнику. Если бѣдная Лиза Карамзина не естественна между прочимъ потому, что говоритъ слишкомъ лакированнымъ языкомъ, то она не будетъ естественнѣе, когда заговоритъ и провинціализмами или начнетъ наполнять свою рѣчь грамматическими неправильностями.

Такимъ образомъ особенности разговорнаго языка въ искусствѣ должны вытекать изъ общихъ чертъ самаго типа, а не изъ частностей и случайностей, которыя низводятъ типъ до простой личности и даже до каррикатуры. Этотъ языкъ не долженъ быть списанъ изъ устъ какого нибудь оригинала, а созданъ самимъ художникомъ на основаніи многихъ данныхъ....

Г. Островской, выводя купцовъ, часто очень грѣшитъ противъ литературнаго языка, желая поддѣлаться подъ

языкъ этого класса; но какъ мы уже замѣтили, этимъ способомъ вовсе не слѣдуетъ поддѣлываться. Мы не возстаемъ противъ тѣхъ красокъ языка, которыя прекрасно выражаютъ характеръ сословія или типа, напр. въ комедіи «Свои люди — сочтемся»; но возстаемъ противъ умышленной грамматической неправильности, противъ неточности и темноты, которыя ничего не выражаютъ. Всего ярче это представляется въ нача. лѣ піесы «Не въ свои сани не садись», въ языкѣ Бородкина. Не говорю уже объ языкѣ Маломальскаго, гдѣ по крайней мѣрѣ цѣль автора представить человѣка, не умѣющаго говорить просто; но какая была цѣль заставить Бородкина подражать Маломальскому; какая цѣль представить человѣка съ добрыми качествами, заслуживающаго наше сочувствіе и заставить его говорить такъ, что онъ противъ нашей воли дѣлается въ нашихъ глазахъ лицомъ комическимъ? Къ чему напр. такой карикатурный языкъ какъ во 2 явленіи 1-го дѣйствія между Бородкинымъ и Маломальскимъ; тутъ нужно только догадываться, о чемъ говорятъ эти два лица, потому что оба они говорятъ съ такими особенностями и такъ темно, что трудно понять къ чему ведется весь этотъ разговоръ, и кажется только для того, чтобы показать зрителю: вотъ какой у пасъ языкъ, понимайте насъ! Это не есть даже языкъ извѣстнаго сословія, потому что Русаковъ, купецъ того же города, говоритъ ясно и правильно.

У г. же Островскаго не рѣдко встрѣчаются и преднамѣренные провинціализмы, безъ которыхъ легко можно было бы обойтись, не нарушая нисколько характера языка. Но по крайней мѣрѣ г. Островской прикрываетъ эти недостатки другими рѣзкими и естественными красками, выпукло выставляющими передъ нами лицо со всѣми чертами его физіономіи, словомъ, у него недостатки выкупаются талантомъ. Этого мы не видимъ въ *сценахъ* г. Горева. Онъ и здѣсь дошелъ до крайности. Нѣкоторыя его лица говорятъ такими провинціализмами, что иногда безъ справокъ въ областномъ словарѣ трудно понимать ихъ. Вотъ напр. одна сцена:

Сивоежевъ. Лягишь ты: вдругъ сразу тебя сморитъ, пойдутъ эндакія всякія.... оказіи приставляются: чуръ наше мѣсто свято! тотъ-то тискаетъ, Ванюшка съ трубчищей: дымъ-отъ аки изъ устъ вонъ что пишется-то! Далась мнѣ перхота ета волвянка во лбу — сынъ, значитъ! Ништо маленекъ былъ, подрасталъ, слушался. Началъ вызрѣвать, складываться — мутитъ, отлучается, ломитъ въ грѣшное... Въ книжку въ подлую читаетъ... на кой ихъ такія печатываютъ? Такъ бы себѣ — не читай, не мудруй разнымъ: лутчи! Во и вечоръ гдѣ ето завертѣлся? Теперича встолкалъ бы, поучилъ встамши, тотчасъ: будто не честно какъ-то.... Что ужъ мнѣ и дѣлать-то съ нимъ? Ума не приложу вовсе. Оженить его, оболтуса, что ли ужъ? Капиталъ можно зашибить, хватскій капиталъ даже.

Кузминична (кухарка, въ пестрой шубкѣ со свѣчкой). На, вотъ те. Черезъ силу великую выстружила. Огнивъ-то совсѣмъ каторжная.

Сивоеж. Завтра, думалъ, подашь *(садится къ столу)*. Лѣнь ты моя паневная! Сходи-ка, послушай на дворѣ.

Кузьм. А что тамотка еще случилось на дворѣ?

Сивоеж. А опять-то зазвонютъ.... по вторительному? Етого не можешь понять?

Кузм. (уходя, тише). Только-что въ купцы-то скакнулъ, да мошна толста.

Сив. (вслѣдъ) Бурчи! *(одинъ)* Эхъ, согрѣшили враги за наши грѣхи (*снимая пальцами со свѣчи*), а нѣтъ того: съемцы. (*Вставъ, достаетъ бумажникъ изъ-подъ подушки*). Съемка бумажникъ оглядѣть, да навесть пока глазкомъ (*садится къ столу и разбираетъ бумаги*), нѣтъ ли по векселямъ строковъ... Помнится, Лахмытину близко (*ищетъ*). Гдѣ ты тутъ заскочилъ, Богъ съ тобой? Ужъ не вытряхнулъ ли гдѣ какъ? (*свѣтитъ на полъ*) Ванюшка, баловень, материнъ сынъ, не слящилъ ли? О, грѣхи тяжкіе! (*находитъ вексель*) Нѣтъ, здѣсева! (*разсматриваетъ вексель передъ свѣчкой*) Такъ вѣдь и есть: опослѣ завтрашняго числа. Сколько ежели всего-то будетъ? Гдѣ щоты? знать на полку засунули для нончева дню (*лезетъ на стулъ и достаетъ*). Пять тыщъ питьсотъ да.... (*кладетъ на счетахъ*).

Куз. (*у порога, въ сторону*) Шашелъ! Ужъ на всегдашнемъ корпитъ.

Сив. (*не видя*) Да коли еще по конеечкѣ (*кладетъ*).

Куз. Сава Елисеичъ!

Сив. Да за бумажку со столбиками (*кладетъ*).

Куз. (*громче*) А Сава Елисеичъ!

Сив. (не глядя) Ну, коего тамъ? (*опирается головой на руку*) Что еще бы? Дай Богъ память.

Куз. (*вполголоса*) Ударяли. Приказалъ-то... А-а, Сава...

Сив. Чего савакаешь, не смущай, убирайся....

Куз. (*всторону*) Поднялъ да и екъ! А Пишка дрыхнетъ подъ лавкой. Яжъ его піяйку... и пр.

Не входя въ подробности языка, спросимъ только, неужели авторъ нашелъ особенныя краски въ выраженіяхъ *въ книжку читаетъ* вм. *книжку читаетъ; печатываютъ* вм. печатаютъ, *лучши* вм. лучше, *встамши* вм. вставши, *завтри* вм. завтра, *зазвонютъ* вм. зазвонятъ, *здѣсева* вм. здѣсь и мн. др.; не говорю уже о словахъ, которыя нужно отыскивать въ областномъ словарѣ. Послѣ этого можно ожидать, что у насъ появятся разговоры и на олонецкомъ нарѣчіи, если кому вздумается представить купцовъ петрозаводскихъ. Жаль, что наши драматическіе писатели мало соображаютъ....

Въ четвертой книжкѣ Пантеона напечатана четырехъактная драма князя Кугушева «Дуняша, дочь станціоннаго смотрителя». Вотъ ея главное содержаніе: графъ Сергѣй Александровичъ Горностаевъ корнетъ гусарскаго полка, квартирующаго въ селѣ Продолговатомъ, влюбился страстно въ двадцати двухъ лѣтнюю Дуняшу, дочь стараго пьяницы

Кочерыжкина, станціоннаго смотрителя въ томъ же селѣ. Дуняша также полюбила графа, и изъ этого неравенства вышла драма, не первая да вѣроятно и не послѣдняя. Графъ увлеченный страстью задумываетъ жениться на бѣдной дѣвушкѣ; но тутъ является противодѣйствіе со стороны ротмистра Заливо-Заливайскаго, который даетъ знать о намѣреніяхъ влюбленнаго корнета его матери.

Графиня тотчасъ же пріѣзжаетъ въ село Продолговатое вмѣстѣ со своею воспитанницей, княжною Аделью Черноземовой, владѣтельницей того же самаго села (какъ удачно все подведено). Дѣйствуя за одно *уговоромъ, заговоромъ* и *наговоромъ*, графиня и ротмистръ успѣваютъ поставить Дуняшу въ самомъ дурномъ свѣтѣ въ глазахъ молодаго графа, и женятъ его на княжнѣ Черноземовой. Но молодые супруги не сходятся характерами: она оказывается холодною, бездушною женщиною, очарованною своимъ умомъ и свѣтскою жизнію; онъ — тоскующій по своей Дуняшѣ, о которой не безъизвѣстно было все и графинѣ, урожденной княжнѣ Черноземовой. Изъ всего этого вытекаетъ то, что молодые живутъ не совсѣмъ ладно и даже стараются дѣлать другъ другу все наперекоръ, конечно, не при людяхъ. При нихъ напротивъ они показываютъ себя супругами, счастливѣйшими изъ смертныхъ. Такъ бы по видимому и должна была продолжаться эта жизнь, но тогда для драмы она бы не годилась — здѣсь непремѣнно нужны нежданные случаи и новые толчки — и они дѣйствительно являются оттуда, откуда вы и не предъугадываете. Богъ снова свелъ графиню-мать съ ротмистромъ Заливо-Заливайскимъ, и вздумалось имъ ни съ того ни съ сего разсказать графу свои старые продѣлки съ Дуняшей, за которую старую графиню мучила совѣсть. Лишь только графъ узналъ о клеветѣ, взведенной на бѣдную дѣвушку, какъ прежній огонь вспыхнулъ въ немъ еще съ большею силою, и уже ничто не могло удержать его. Онъ ѣдетъ въ Продолговатое вымаливать у Дуняши прощенье, объявивъ черезъ письмо своей бездушной супругѣ, что оставляетъ ее надолго, навсегда. Но вотъ тутъ-то опять явился странный случай: графиня, сознавъ свою ошибку, вдругъ *схватываетъ себя за талью и велитъ послать за докторомъ*. Что случилось, спрашиваете вы? А то, что у графини до сихъ поръ не было дѣтей, и вдругъ теперь—маленькій припадочекъ, обѣщающій ей сына или дочь (едва ли когда драматическое искусство представляло подобное на сценѣ). Почувствовавъ такое интересное положеніе, графиня почувствовала и любовь къ мужу, и вмѣстѣ съ тещей и ротмистромъ поскакала за нимъ въ догонку. Между тѣмъ графъ пріѣхалъ въ Продолговатое, встрѣтилъ Дуню, но уже съумасшедшую, началъ было приводить ее въ сознаніе, какъ является ротмистръ съ графинями, и опять портитъ все дѣло. Молодая графиня проситъ у разгнѣваннаго супруга прощенье, даетъ разгадку своихъ капризовъ и настойчивости, объявивъ себя въ сказанномъ положеніи и супруги примиряются: если у нихъ будетъ дочь, то они назовутъ ее Дуняшей. Заливайскій называетъ себя *злодѣемъ*, дѣйствительная Дуняша остается съумасшедшею, а Кочерыжкинъ горькимъ и неизлѣчимымъ пьяницею.

Хотя и много мѣста занялъ у насъ разсказъ содержанія драмы, но его сдѣлать было необходимо, чтобы показать драматическую оригинальность произведенія князя Кугушева. Изъ многихъ его недостатковъ укажемъ на одинъ, при которомъ дѣлаются ничтожными всѣ достоинства, если бы они и были — это отсутствіе интереса и занимательности. Драма можетъ овладѣвать нашимъ вниманіемъ и увлекать насъ только борьбою характера твердаго, сильнаго, борьбою сознательною, стремящеюся къ опредѣленной цѣли: герой можетъ восторжествовать или пасть въ этой борьбѣ, все равно, но она принимаетъ значеніе общечеловѣческое, слѣдственно получаетъ смыслъ въ искусствѣ. Такіе характеры мы найдемъ въ каждой драмѣ, которая осталась жить въ поэзіи. Но какой интересъ можетъ возбудить борьба человѣка безхарактернаго, лишеннаго нравственныхъ силъ, слабаго и волею и духомъ, человѣка, котораго торжество и паденіе зависятъ отъ случайностей? Какое значеніе можетъ имѣть такая драма? Не спорю, что подобные люди часто встрѣчаются въ дѣйствительности, но ихъ можно только пожалѣть, если они несчастливы, и пожалѣть, пожалуй, отъ души, а дѣлать героями драмы, значитъ не хотѣть понять ни цѣли драмы, ни назначенія искусства. Какъ будто въ нашей современной жизни нѣтъ людей съ сильными характерами, сознательно вступающихъ въ борьбу для достиженія своихъ завѣтныхъ цѣлей? напротивъ, есть, и несравненно выше графа Горностаева и всѣхъ другихъ лицъ драмы какъ по своимъ стремленіямъ, такъ и по нравственнымъ силамъ. Отъ чего же не выставить ихъ?

Другой важный недостатокъ въ произведеніи князя Кугушева — это неопредѣленность главной мысли драмы: въ ней столько случайностей, что незнаешь, какой сдѣлать опредѣленный выводъ изъ цѣлаго, или лучше сказать изъ него можно сдѣлать нѣсколько выводовъ, но какой именно имѣлся въ виду у автора — рѣшить трудно. Послѣ всего этого излишне будетъ говорить о второстепенныхъ недостаткахъ, которыхъ довольно много. Достоинства же заключаются въ лёгкихъ и живыхъ разговорахъ, особенно свѣтскихъ, но они не выкупаютъ несовершенствъ неудавшейся драмы.

Въ томъ же № Пантеона напечатанъ водевиль г. Байкова, подражаніе французскому «*Безпокойный мужъ*». О немъ говорить ничего не буду: жаль времени и бумаги.

В. С

—

Редакторъ **М. РАППАПОРТЪ.**

Печатать позволяется. С. Петербургъ 18-го Августа, 1856 года. Цензоръ Н. Елагинъ.

Въ типографіи Я. Исакова.