

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 40.

7 ОКТЯБРЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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

**Содержаніе:** Программа Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника на 1857 годъ. — Александръ Петровичъ Сумаковъ (Владимира Стоюнина). — Театральныя новости (М. Р.). — Новонданныя музыкальныя сочиненія (Модеста З—на). — Иностраннѣйшій вѣстникъ. — Разсказы изъ жизни Паганини. — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи — Нувеллистъ.

Съ 1-го октября открыта подписка на получение

## МУЗЫКАЛЬНОГО

И

## ТЕАТРАЛЬНОГО ВѢСТНИКА,

ЖУРНАЛА, ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ПОСВЯЩЕННАГО ТЕАТРУ И МУЗЫКѢ,  
ВЪ 1857 ГОДУ.

40 вышедшихъ по настоящее время номеровъ Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника, служатъ лучшимъ доказательствомъ, что редакція употребляетъ всѣ усилія исполнять по возможности въ точности программу, и аккуратнымъ выходомъ журнала заслужить довѣріе.

Открывая подписку на 1857 годъ, редакція считаетъ долгомъ объявить о нѣкоторыхъ улучшеніяхъ и усовершенствованіяхъ своего журнала:

**ТЕАТРАЛЬНУЮ ЧАСТЬ** журнала редакція намѣрена значительно распространить, и для интереса этой части будетъ обращать главное вниманіе на слѣдующіе отдѣлы:

1) Въ подробныхъ критическихъ разборахъ знакомить читателей съ новыми русскими драматическими произведеніями, заслуживающими какого нибудь вниманія.

2) Сообщать свѣдѣнія о состояніи русскаго драматическаго искусства и русскаго театра въ разныя эпохи ихъ развитія. Этотъ историческій отдѣлъ составляетъ весьма интересную часть исторіи русской литературы и до сихъ поръ у насъ очень мало разработанъ; Редакція уже имѣетъ въ виду нѣсколько статей, которыя могутъ принести пользу отечественной исторіи.

3) Представлять біографіи и характеристики русскихъ драматическихъ писателей и актеровъ.

№ 40

4) Давать своевременный отчетъ о всѣхъ новыхъ явленіяхъ русской сцены и добросовѣстными отзывами способствовать развитію русскихъ талантовъ; равнымъ образомъ указывать и на дѣятельность иностранныхъ драматическихъ артистовъ въ С. Петербургѣ изъ труппъ французской, итальянской и нѣмецкой.

5) Сообщать свѣдѣнія о хореографическомъ искусствѣ въ Россіи, о балетахъ и объ успѣхахъ балетныхъ артистовъ.

6) Знакомить съ успѣхами русскихъ провинціальныхъ театровъ.

7) Указывать любителямъ домашнихъ спектаклей на піесы интересныя и удобныя для домашней постановки.

8) Равнымъ образомъ способствовать и содержателямъ провинціальныхъ театровъ и ихъ актерамъ въ выборѣ удобныхъ и достойныхъ вниманія піесъ и обогащать репертуаръ ихъ.

9) Наконецъ, касаться и старыхъ замѣчательныхъ драматическихъ произведеній той или другой иностранной литературы, мало у насъ извѣстныхъ и достойныхъ вниманія образованныхъ людей.

**Цѣль МУЗЫКАЛЬНОЙ ЧАСТИ** журнала — распространять въ публикѣ точныя свѣдѣнія о музыкѣ. При этой цѣли стараніе редакціи будетъ обращено преимущественно къ слѣдующему:

1) Въ короткихъ, но добросовѣстныхъ разборахъ знакомить публику съ новыми музыкальными произведеніями русскими и иностранными. По этимъ разборамъ иногородные жители и помѣщики могутъ выписывать для себя ноты изъ столицъ безъ опасенія получить музыкальный хламъ.

2) Въ разборахъ болѣе подробныхъ знакомить любителей музыки съ извѣстными произведеніями знаменитыхъ композиторовъ старыхъ и новыхъ.

3) Помогать учителямъ и учительницамъ музыки совѣтами и общепонятными теоріями, равно какъ и матерямъ, которыя сами заботятся о музыкальномъ образованіи своихъ дѣтей.

Теоретическіе уроки Антона Контскаго будутъ продолжаемы и въ слѣдующемъ году.

4) Простыми объясненіями доводить незнакомыхъ теоретически съ музыкою до правильнаго взгляда на музыку и музыкальные таланты.

1

## АЛЕКСАНДРЪ ПЕТРОВИЧЪ

### СУМАРКОВЪ.

(Продолженіе).

#### IX.

Успѣхъ первыхъ піесъ Сумарокова на театрѣ былъ такъ великъ и быстръ, что внушилъ и литературнымъ его соперникамъ желаніе стать съ нимъ рядомъ на драматическомъ поприщѣ. Тредьяковскій и Ломоносовъ также принялись за трагедіи. Первый написалъ *Деидамію*, взявъ содержаніе изъ древнихъ эпическихъ сказаній о пребываніи Ахиллеса на островѣ Скиросѣ; второй представилъ *Тамиру и Селима*, связавъ трагическій вымыселъ съ походомъ Мамаѣ на Русь, и *Демофонта*, взявъ въ основаніе рассказъ о судьбѣ Пріамова семейства. Но эти три трагедіи не имѣли ни какого успѣха. Такое обстоятельство ясно показываетъ, что современники не могли увлекаться каждою сценическою новизною; но искали въ представленіяхъ особеннаго интереса. Сравнивъ трагедіи всѣхъ трехъ авторовъ, мы тотчасъ угадаемъ, чего не доставало двумъ послѣднимъ, это именно того, что связывало трагедіи Сумарокова съ ихъ современностью. Ни у Ломоносова, ни у Тредьяковского не видно тѣхъ идеаловъ, которые собрать ихъ безпрестанно стремятся описывать; они писали трагедіи для трагедіи, Сумароковъ же кромѣ того и для своихъ высшихъ стремленій, выработанныхъ въ близкомъ соприкосновеніи съ обществомъ. У Ломоносова, напр. общественный долгъ представляется смутно; борьба же между людьми ведется болѣе за личныя страсти; отъ того она и не могла внушить особеннаго интереса; у него также встрѣчаются нравственныя разсужденія, но они не направлены къ общей опредѣленной цѣли, какъ у Сумарокова; они скорѣе могутъ назваться общими мѣстами, вызванныя случайностью, минутою; къ тому же самое выраженіе страсти у него лишено того жара и пыла, какое встрѣчаемъ у Сумарокова. Нашему гениальному писателю не помогли даже и звучные стихи, языкъ которыхъ несравненно лучше Сумароковскаго; но они холодны, въ нихъ постоянно видится пѣвецъ торжественныхъ одъ, постоянно слышится самъ лирикъ, а не лица, которыя онъ выводитъ на сцену. Тѣмъ менѣе могъ соперничать съ Сумароковымъ Тредьяковскій со своимъ тяжелымъ стихомъ, обратившій все свое вниманіе на одну форму. Конечно, этотъ неуспѣхъ трехъ сказанныхъ трагедій еще болѣе увеличилъ славу Сумарокова, за которымъ и было признано первенство.

Кадеты продолжали давать представленія въ корпусѣ и во дворцѣ. Нѣкоторые изъ нихъ вышли въ офицеры, но оставленные при корпусѣ, не отставали отъ своихъ младшихъ товарищей; нѣкоторые обратили на себя вниманіе этими забавами и быстро пошли по службѣ.

Въ скоромъ времени новый случай еще увеличилъ дѣятельность Сумарокова, уже пристрастившагося къ театру. Въ 1752 году привезены въ Петербургъ извѣстные ярославскіе актеры, Федоръ Волковъ со своими братьями и товарищами. Они играли Хорева на царскосельскомъ придворномъ театрѣ и понравились Императрицѣ, которая во второй разъ

5) Представлять жизнеописанія извѣстныхъ артистовъ и артистокъ и въ разсказахъ разные случаи изъ ихъ жизни.

6) Сообщать свѣдѣнія объ операхъ и концертахъ въ столицахъ и о замѣчательныхъ музыкальныхъ явленіяхъ въ губерніяхъ.

7) Представлять музыкальную дѣятельность въ Европѣ, указывая на всѣ современные вопросы, касающіеся какъ теоріи такъ и искусства, равно и на всѣ нововведенія и улучшенія въ музыкальныхъ инструментахъ.

Наконецъ редакція будетъ заботиться о достоинствѣ и изяществѣ *приложеній*, какъ музыкальныхъ такъ и портретовъ замѣчательныхъ артистовъ.

**Вообще приложеній въ теченіи года будетъ слѣшкомъ на 30 р. сер.; слѣдовательно втрое болѣе подписной цѣны на весь журналъ \*).**

**При 1-мъ номерѣ будетъ приложенъ изящный альбомъ, состоящій изъ 6 романсовъ, музыка Ан. Контскаго.**

Выполнить все это добросовѣстно и съ любовью къ дѣлу — будетъ постояннымъ стремленіемъ редакціи. Она надѣется, что публика, уже во многомъ выказавшая ей сочувствіе въ первый годъ, еще болѣе оцѣнитъ ея труды въ слѣдующій, когда она будетъ сообщать своему журналу болѣе разнообразное содержаніе, соображенное съ потребностями и желаніями большинства.

Музыкальный и Театральный Вѣстникъ выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по воскресеньямъ) тетрадями отъ двухъ до трехъ печатныхъ листовъ.

Цѣна за годовое изданіе 10 руб. сер. Иногородные прилагаютъ за пересылку 1 р. 50 коп. сер.

Подписка принимается: въ редакціи журнала, находящейся въ С.-Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ д. Китнера, кв. № 33, въ книжномъ магазинѣ П. А. Ратькова, на углу Малой Морской и Невскаго проспекта, въ д. Нотбека и въ Газетной Экспедиціи С.-Петербургскаго Почтамта. Въ Москвѣ, въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда.

Редакція покорнѣе проситъ желающихъ подписаться на Муз. и Театр. Вѣстникъ **И ПОЛУЧАТЬ ОНЫЙ СЪ № 1 СО ВСѢМИ ПРИЛОЖЕНІЯМИ.** — присылать свои требованія заблаговременно, дабы она могла распорядиться заготовленіемъ надлежащаго числа экземпляровъ и озаботиться вѣрною доставкою Вѣстника подписчикамъ.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.

\*) Тѣ изъ обѣщанныхъ на нынѣшній годъ приложеній, которыя еще не вышли, будутъ доставлены подписчикамъ непремѣнно до 1-го января 1857 г.



убирала Осиельду въ лицѣ шестнадцатилѣтняго Нарыкова, переименованнаго ею же въ Дмитревскаго по сходству его съ польскимъ графомъ Дмитревскимъ <sup>46)</sup>). За тѣмъ были съиграны по очереди всѣ трагедіи Сумарокова. Игра Синава такъ восхитила всѣхъ, что государыня, утирая глаза платкомъ, подозвала къ себѣ обрадованнаго Сумарокова и подарила ему съ своей руки перстень <sup>47)</sup>. Изъ ярославской труппы были выбраны четверо: два брата Волковыхъ, Дмитревскій и Поповъ, обратившіе на себя большее вниманіе, и помѣщены въ кадетскій корпусъ для обученія; прочіе же въ числѣ пяти человѣкъ были награждены и отправлены назадъ въ Ярославль.

Конечно, это неожиданное событіе должно было принести Сумарокову много радости: оно было предвѣстіемъ, что труды его не пропадутъ даромъ; съ нимъ открылась возможность устроить постоянный русскій театръ, что дѣйствительно и задумала Императрица. Но прежде она хотѣла образоватъ труппу, какъ слѣдуетъ, чтобы отличить ее отъ сброда комедіантовъ, которые уже давно потѣшали петербургскихъ жителей. За нѣсколько мѣсяцевъ до этого въ корпусъ были опредѣлены для обученія въ наукахъ семь человѣкъ изъ молодыхъ придворныхъ пѣвчихъ, спадшихъ съ голосовъ; съ ними были помѣщены и оставленные молодые ярославскіе <sup>48)</sup> актеры; они должны были обучаться иностраннымъ языкамъ, словесности, гимнастикѣ и декламации. Всѣ они въ числѣ двѣнадцати человѣкъ поступили подъ начальство оберъ-штабмейстера Петра Спиридоновича Сумарокова, родственника нашего писателя; каждому изъ нихъ положено въ годъ по пятидесяти рублей жалованья и по парѣ суконнаго платья. Федоръ же Волковъ былъ отличенъ передъ всѣми: онъ получалъ двойное жалованье. Всѣхъ ихъ было велѣно содержать наравнѣ съ кадетами; вмѣсто мундировъ слѣзати платье изъ дикаго сукна съ шелковыми или гарусными петлями и пуговицами, шляпы съ золотымъ позументомъ, гарусные чулки и башмаки <sup>49)</sup>. Тѣ же корпусные офицеры, которые разыгрывали пьесы Сумарокова, взяли на себя трудъ учить новыхъ актеровъ декламации. Между тѣмъ русскія представленія при дворѣ не прерывались: молодая труппа и училась и выходила на сцену. Женскія роли играли бывшіе пѣвчіе Сѣчкаревъ и Лабызевъ. Но скоро между актерами явились и дѣйствительныя актрисы: лишь только поприще открыто свободно, на немъ являются и дѣятели. Двѣ танцовщицы—Зорина и Авдотья Михайлова изъ балетной труппы, составленной ба-

летмейстеромъ Ланде <sup>50)</sup>, пожелали перейти на русскую сцену; къ нимъ присоединились двѣ сестры, оберъ-офицерскія дочери Марія и Ольга Ананьины и Мусина-Пушкина. Такимъ образомъ эти пять актрисъ устранили юныхъ актеровъ отъ участія въ женскихъ роляхъ. Труппа постепенно организовалась и улучшалась.

Конечно, Сумароковъ также не могъ не принимать сильнаго участія въ ихъ образованіи. Впрочемъ, въ эти годы онъ нѣсколько ослабилъ свою литературную дѣятельность; можетъ быть, отъ нея отвлекла его и служба: въ это время онъ былъ произведенъ въ полковники, а вскорѣ за тѣмъ и въ бригадиры. Естественно, что Волковъ долженъ былъ обратить на себя особенное его вниманіе. Молодой человѣкъ съ горячей натурой, съ пылкимъ умомъ, съ артистическими стремленіями, образовавшійся въ московской академіи и слѣдственно уже знакомый съ наукою, предапный искусству до страсти, музыкантъ, живописецъ, актеръ—личность весьма замѣчательная въ нашей исторіи прошедшаго столѣтія. Пристрастившись къ искусству въ самомъ раннемъ возрастѣ, учась самоучкою владѣть кистью и рѣзцомъ, играть на нѣсколькихъ музыкальныхъ инструментахъ, вдали отъ столицы и притомъ въ такой средѣ, которая требовала отъ него дѣятельности другаго рода, торговой смысленности и увертливости, купеческихъ счетовъ и расчетовъ, онъ не отсталъ отъ своихъ любимыхъ занятій и постоянно находилъ время упражняться въ нихъ, не пренебрегая насущнымъ дѣломъ,—натура, какъ вило, широкая и съ сильной волей. Увлеченный театральными представленіями и устроивъ въ Ярославлѣ театръ по тѣмъ плапамъ, которые онъ составилъ, воспользовавшись бесѣдами съ итальянскими актерами въ Петербургѣ, куда онъ пріѣзжалъ на короткое время по дѣламъ вотчина, юноша уже тѣмъ выдвинулъ себя изъ толпы и явился человѣкомъ не совсѣмъ обыкновеннымъ, хотя ни онъ, ни кто другой, тогда не могъ и думать, что этотъ случай сдѣлается замѣчательнымъ фактомъ въ исторіи русскаго искусства: онъ только слѣдовалъ своей благородной страсти и ею одушевилъ свою маленькую труппу, собранную изъ бѣдныхъ мальчиковъ. Изъ нихъ Вапюша Дьяконовъ, выходившій на сцену въ женскихъ роляхъ подъ именемъ Нарыкова, былъ младшій и скрывалъ въ себѣ талантъ, который въ послѣдствіи сдѣлался славою русскаго театра. Этому таланту указалъ путь Волковъ. Сбирая труппу, юноша на своемъ маленькомъ театрѣ былъ и архитекторомъ, и машинистомъ, и декораторомъ, и живописцемъ, и режиссеромъ, и первымъ актеромъ—на все достало у него таланта. Если бы случай не вызвалъ страстнаго и дѣятельнаго молодого человѣка на поприще болѣе видное и широкое, то онъ и въ своемъ немногочисленномъ городѣ сдѣлался бы человѣкомъ весьма замѣчательнымъ и памя-

<sup>46)</sup> Не привожу подробностей объ ярославскомъ театрѣ и его актерамъ, полагая, что эти факты всѣмъ известны.

<sup>47)</sup> Основаніе Рус. театра соч. Карабанова стр. 27.

<sup>48)</sup> Изъ дошедшаго до насъ списка комедіантовъ, обучавшихся въ кадетскомъ корпусѣ, напечатаннаго г. Карабановымъ, видно, что оба Волкова не тотчасъ поступили въ корпусъ, а черезъ полтора года, въ началѣ 1754. Вѣроятно они ѣздили улаживать свои дѣла, такъ какъ на рукахъ Волкова были всѣ торговые обороты его вотчина. Здѣсь же, неизвѣстно почему, они названы комедіантами не ярославскими, какъ Дмитревскій и Поповъ, а московскими. Въ тотъ же годъ къ нимъ были присоединены еще одинъ пѣвчій.

<sup>49)</sup> Въ томъ же спискѣ: «да каждому по одной парѣ чулковъ гарусныхъ съ двумя парами башмаковъ (въ годъ), а бѣлье и на рубашки и на манашки онимъ давать противъ кадетъ, а шпага и прочей амуниціи не давать». (Основаніе русскаго театра Карабанова, стр. 105.

<sup>50)</sup> Въ 1738 г. при вступленіи своемъ въ русскую придворную службу, Ланде обязался составить блзетъ изъ русскыхъ танцовщиковъ и танцовщицъ, для чего и выбралъ двѣнадцать мальчиковъ и двѣнадцать дѣвочекъ изъ бѣдныхъ спротовъ; на театрѣ ихъ называли по имени, а не по фамиліи; искуснѣйшіе изъ нихъ были Авдотья (Михайлова) и Тимошка (Бубликовъ), который, какъ говорить, не уступалъ лучшимъ иностраннымъ танцовщикамъ (см. Русская Талія, статья Н. И. Греча, Историческій взглядъ на русск. театр.).

нымъ, если не историческимъ. Къ нему, какъ говорятъ, привлекала самая его наружность: правильное, прекрасное и выразительное лицо, быстрые каріе глаза, взглядъ, отъ-ненный постоянною думою, отъ чего казавшійся иногда угрюмымъ, чистый и звучный голосъ, всегда благородная и величественная осанка, въ пріятельскихъ бесѣдахъ пріятная улыбка, въ разговорахъ остроуміе и жаръ чувства—все это отличало Волкова съ перваго взгляда.

Такой же страстный и открытый человѣкъ какъ Сумароковъ, не могъ искренно не полюбить его и не найти въ немъ друга; эта дружба была полезна имъ обоимъ. Волковъ имѣлъ свободу въ корпусѣ, а научныя занятія не могли отнимать у него много времени. Еще до этого онъ уже былъ знакомъ съ пауками, которыя преподавались въ московской академіи, и зналъ по-нѣмецки; въ корпусѣ онъ сталъ изучать языки французскій, итальянскій и упражняться въ правильной декламаци; все же свободное время посвящалъ музыкѣ, живописи, изученію перспективы и чтенію, преимущественно піесъ театральныхъ. вмѣстѣ съ этимъ, вѣроятно въ слѣдствіе своего знакомства съ Сумароковымъ, или, можетъ быть, по своей поэтической натурѣ, онъ сталъ пробовать силы и въ стихотворствѣ — искры таланта проявились и тутъ: говорятъ, что его пѣсни въ свое время считались образцовыми. Дѣятельная, творческая его натура не довольствовалась и этими занятіями: онъ составилъ себѣ планъ маленькаго кукольнаго театра и не безъ искусства сталъ приводить его въ исполненіе <sup>51)</sup>: но отъ этой работы отвлекли его другія дѣла, и театръ остался неоконченнымъ. Къ сожалѣнію, мы очень скудны фактами для біографіи Волкова. Напримѣръ, намъ неизвѣстно, въ какихъ отношеніяхъ онъ остался къ своему богатому вотчину, которому служилъ усердно и котораго такъ же усердно забавлялъ своими представленіями въ Ярославлѣ. До насъ дошла одна любопытная его просьба въ канцелярію шляхетнаго корпуса <sup>52)</sup>, изъ которой мы видимъ, что онъ не пользовался особепными денежными недостатками и бывалъ въ стѣснительныхъ обстоятельствахъ. Онъ пишетъ, что выписалъ для себя изъ-за моря нѣсколько театальныхъ и перспективныхъ книгъ, но не имѣя чѣмъ заплатить за нихъ, долженъ былъ заложить свою *мосью эпанчу и суконный красный плащъ*. За тѣмъ наступавшее зимнее время заставило его подумать о тепломъ платьѣ, котораго не оказалось и у брата его Григорія, что и заставило ихъ обоихъ обратиться въ канцелярію съ просьбою выдать имъ годовое жалованье. Между поименованными вещами, въ которыхъ они нуждались, мы встрѣчаемъ дѣйствительно необходимыя. Обращаемъ также вниманіе на четыре тома Жилблаза на французскомъ языкѣ и на скрипичныя струны, означенныя Григоріемъ Волковымъ; это показываетъ, что музыка и чтеніе слѣлались важною потребностью для обоихъ братьевъ.

Между тѣмъ Сумароковъ продолжалъ заботиться о русскомъ театрѣ. Написавъ для перваго случая нѣсколько трагедій и комедій, онъ задумался надъ третьимъ видомъ теа-

тральныхъ представленій — оперою, и вотъ вскорѣ явилась на сценѣ первая русская опера, *Цефалъ и Прокрисъ*. Царевичъ Фокидскій Цефалъ готовится къ браку съ царевною Авинскою Прокрисъ, но Аврора, сама влюбленная въ Цефала, похищаетъ его; однако ласки ея сурово отвергнуты: бѣдный любовникъ груститъ по своей невѣстѣ; не помогаютъ никакія ухищренія богини. Наконецъ она рѣшается возбудить ревность въ сердцѣ Прокрисъ, и тѣмъ уничтожить ихъ взаимную любовь. Царевичъ встрѣчается съ царевною, которая дѣйствительно чувствуетъ ядовитое жало ревности, упрекаетъ своего жениха и даже скрывается въ кусты съ намѣреніемъ за нимъ подсматривать. Цефалъ засыпаетъ и видитъ во снѣ, что его любезную терзаетъ лютый звѣрь; въ страхѣ онъ просыпается и еще совершенно не опаматовавшись подъ вліяніемъ сповидѣнія, замѣчаетъ что-то въ кустахъ; воображая, что тамъ укрывается тотъ самый звѣрь, несчастный любовникъ натягиваетъ лукъ, пускаетъ стрѣлу и смертельно ранитъ ревнивую Прокрисъ — она умираетъ.

Привожу содержаніе съ намѣреніемъ показать, что на оперное представленіе Сумароковъ смотрѣлъ иначе чѣмъ на трагедію. Тутъ допускался міеологическій вымыселъ съ участіемъ боговъ; тутъ между прочимъ былъ сильный расчетъ на вѣншіе эффекты, для чего и не соблюдались трагическія правила: не считалось недостаткомъ нарушить единство мѣста или времени, перемѣнить декорациі, представить дѣйствіе фантастическое. Здѣсь декламация и пѣніе безпрестанно смѣнялись одно другимъ. Въ постановкѣ на сцену Сумарокову помогали капельмейстеръ Араій, декораторъ Валеріани, живописецъ Перезинотти, всѣ бывшіе въ придворной службѣ. Роль Прокрисъ играла первая, по времени, русская пѣвица Елизавета Бѣлоградская, которую весьма любила Императрица. Прочія роли исполнялись придворными пѣвчими, которые впрочемъ выходили на сцену уже не въ первый разъ. Они нерѣдко дополняли итальянскую труппу. Такъ извѣстно, во время коронаціи Елисаветы Петровны была написана Штелинымъ итальянская піеса на торжественный случай: *La Russia afflitta e riconsolata* (Россія опечаленная и вновь утѣшенная) въ видѣ пролога къ оперѣ *Метастазіо Clemenza di Tito* (Титово милосердіе); здѣсь хоры пѣли придворные пѣвчіе и удивили всѣхъ иностранныхъ министровъ, собравшихся на празднество <sup>53)</sup>. Опера Сумарокова имѣла на сценѣ блистательный успѣхъ. Императрица подарила за нее композитору пять сотъ рублей и соболью шубу <sup>54)</sup>.

Такимъ образомъ современники имѣли полное право называть Сумарокова отцемъ русскаго театра. Императрица, понявъ талантъ и страсть его, дала ему возможность обратиться къ этой дѣятельности все свое время: она назначила его директоромъ русскаго театра, объ учрежденіи котораго было объявлено народу 30 августа 1756 года. Эти дни Сумароковъ, конечно, считалъ счастливейшими въ своей жизни: его заслуги были признаны всенародно; онъ былъ по-

<sup>51)</sup> Словарь свѣт. пис. Евгенія.

<sup>52)</sup> См. Основанію рус. театра Карабаева.

<sup>53)</sup> Слов. Евгенія часть I стр. 92.

<sup>54)</sup> Осн. русск. театра Карабаева стр. 21.



чтенъ какъ писатель. Правительство въ первый разъ такъ ясно выказало уваженіе къ этому званію; подъ Высочайшимъ покровительствомъ теперь явился писатель въ глазахъ общества, и положеніе его сдѣлалось опредѣленнѣе. Правда, это еще не избавляло его отъ борьбы съ лицами, которые трудъ писателя считали за ничто, уважая только одно чиновное превосходство; но довольно уже того, что писатель получилъ одну сильную опору, съ которою онъ могъ постепенно завоевать себѣ въ обществѣ почетное право гражданства. Съ другой стороны учрежденіемъ театра правительство показало, что признаетъ законность за искусствомъ, даетъ ему мѣсто въ Россіи, открываетъ поприще людямъ, которыхъ природа надѣлила артистическими талантами. Все это было признано официально и взято подъ покровительство—шагъ весьма важный для русскаго искусства и литературы.

Со всѣмъ этимъ увеличились у Сумарокова и средства жизни, которыя прежде были у него довольно ограниченны: къ своему бригадирскому окладу онъ получилъ еще тысячу рублей годовичнаго жалованья какъ директоръ театра. Теперь то съ жаромъ онъ занялся его устройствомъ. Конечно, дѣятельнаго помощника онъ пашелъ себѣ въ Волковъ, который былъ названъ первымъ актеромъ русскоѣ труппы. По оставшимся преданіямъ, Сумароковъ прилагалъ особенныя заботы о благосостояніи своихъ актеровъ и актрисъ, соединивъ свою славу съ ихъ славою. Въ то время въ большинствѣ публики смотрѣли на актера какъ на простаго комедіанта; это названіе постоянно и прилагалось къ всѣмъ театральнымъ артистамъ. Чтобы оградить ихъ отъ обидъ и дерзости пенавистныхъ людей, непонимавшихъ истиннаго благородства, Сумароковъ выхлопоталъ имъ право носить шпаги, право, которое принадлежало только дворянамъ. Для того времени этотъ поступокъ былъ важною услугою русскимъ артистамъ, которые и наружно были возвышены въ глазахъ толпы; они не могли не цѣнить заботъ своего директора и были ему всегда признательны.

Первоначально для русскаго театра былъ отведенъ *Головинскій дворецъ*, бывшій на Васильевскомъ острову, на мѣстѣ нынѣшней Академіи художествъ; вскорѣ онъ былъ переведенъ къ Лѣтнему саду<sup>55)</sup>. Конечно, средства для содержанія театра вначалѣ были очень скудны. За вычетомъ тысячи рублей жалованья Сумарокова оставалось на все прочее четыре тысячи; слѣдовательно нельзя было поражать зрителей роскошью и блескомъ. Не смотря на это, многіе изъ высшаго общества посѣщали русскій театръ, который украшался талантами Волкова и Дмитревскаго. Въ началѣ 1757 года заблисталъ на русской сценѣ третій талантъ, сдѣлавшійся предметомъ гордости Сумарокова — это знаменитая Троепольская, его ученица; по свидѣтельству современниковъ, она немногимъ уступала лучшимъ европейскимъ актрисамъ.

Театральный міръ теперь сдѣлался вполне міромъ Сумарокова; лучшіе театральные артисты сдѣлались его лучшими

друзьями: въ нихъ онъ видѣлъ самый живой органъ для общественнаго образованія; черезъ представленія онъ могъ болѣе и вѣрнѣе чѣмъ черезъ какое либо сочиненіе дѣйствовать на публику и указывать ей на путь и цѣль истиннаго образованія. Чтеніемъ въ то время у насъ занимались очень немногіе, такъ что число театральныя зрители значительно превышало число читателей. Если и въ наше время весьма многіе, не читая ни чего, съ охотою ходятъ въ театръ и тамъ только чувствуютъ на себѣ довольно сильное литературное вліяніе, то тѣмъ болѣе такихъ людей было въ то время. Сумароковъ выражалъ свои стремленія почти во всѣхъ формахъ, но въ нашихъ глазахъ особенное значеніе имѣютъ его драматическія произведенія, потому что они вѣрнѣе достигали цѣли. Съ этой точки преимущественно и слѣдуетъ смотрѣть на Сумарокова. Не даромъ его современники и слѣдующее поколѣніе соединяли съ его именемъ мысль о театрѣ. Правда, своими зрителями отецъ русскаго театра былъ не совсѣмъ доволенъ. Въ 1765 году одинъ изъ молодыхъ писателей, Владиміръ Лукинъ довольно рѣзко описалъ намъ, что это были за зрители: одни безцеремонно бесѣдовали въ ложахъ о городскихъ новостяхъ, не обращая вниманія, что дѣлается на сценѣ, другіе несвоевременно расхаживали между рядами креселъ и мѣшали сидящимъ, третьи любили только смѣяться. Черезъ нѣсколько лѣтъ и самъ Сумароковъ жаловался на безпорядочное поведеніе публики въ театрѣ, гдѣ каждый дѣлалъ, что хотѣлъ, основываясь на томъ, что заплатилъ за мѣсто свои деньги; тамъ даже раздавалось щелканье орѣховъ. Сумароковъ между прочимъ просилъ публику справиться у тѣхъ, которые бывали за границей, встрѣчается ли тамъ чтонибудь подобное<sup>56)</sup>.

Не смотря на все это, нельзя было отрицать благотѣльнаго вліянія театральныя представлений: взяточникъ, франтъ, дурная мать, каждый злонамѣренный челоуѣкъ не могли не замѣтить себя на общемъ позорищѣ, не могли не услышать себѣ приговора, несущагося со сцены; всѣ идеалы автора, всѣ его нравственныя правила и разсужденія не могли проскользнуть мимо ушей всѣхъ зрителей — доказательствомъ намъ служатъ во-первыхъ множество злобныхъ враговъ Сумарокова, которые мстили ему за его смѣлость, во-вторыхъ, сознаніе современниковъ и дѣятельность слѣдующаго поколѣнія.

Понимая, какое высокое назначеніе можетъ имѣть театръ для русскаго общества, Сумароковъ продолжалъ выражать свои стремленія въ новыхъ разнообразныхъ піесахъ. Въ 1757 году онъ далъ образецъ драмы, *Пустыиникъ*, гдѣ аллегорически представилъ борьбу высшаго долга со страстями. Дѣйствіе въ пустынѣ вблизи Кіева. Евменій оставляетъ отцовскій домъ и любимую жену и удаляется въ пустыню, чтобы жить для Бога. Къ нему являються сперва друзья, потомъ родители, уговариваютъ, умаливаютъ возвратиться, но напрасно; не дѣйствуютъ ни какія убѣжденія: онъ твердъ. Наконецъ является жена его, умоляетъ ради ихъ любви покинуть пустыню; напрасно и это; не

<sup>55)</sup> Еще и до сихъ поръ мостъ у Круглаго рынка носитъ названіе *театральнаго*.

<sup>56)</sup> Предисловіе къ трагедіи *Димитрій Самозванецъ* Сумарокова 1772.

дѣйствуютъ даже угрозы смерти. Тогда жена, побѣжденная такою твердостью мужа, хочетъ послѣдовать его при-  
мѣру и успокоиться вдали отъ свѣта. Друзья и родители  
Евменія также отказываются отъ своихъ просьбъ.

«Творецъ отъ всѣхъ сѣтей мірекихъ меня избавилъ»  
говоритъ Евменій и приказываетъ раздать нищимъ свое  
имѣніе.

Въ слѣдующій годъ Сумароковъ поставилъ на сцену пя-  
тую трагедію *Ярополкъ и Димиза*; въ ней тѣ же самыя  
стремленія и идеалы, тѣ же цѣли и приемы.

«Хотя кто всей землей въ побѣдахъ обладаетъ,  
Онъ плѣнникъ, если онъ страстей не побѣждаетъ,  
Что въ томъ, что властвую великой я страной,  
Невольникъ я, когда не властвую собою,

говоритъ царь Владисанъ и тѣмъ выражаетъ идею тра-  
гедіи.

Въ 1759 году побѣда русскихъ войскъ при Франкфуртѣ  
обрадовала всѣхъ и впустила Сумарокову мысль написать  
піесу на случай. Она была представлена въ день тезоимен-  
нества Императрицы подъ названіемъ *Новыя лавры*: «Те-  
атръ представляетъ С. Петербургскія роши, въ которыхъ  
нисшедшіе съ Олимпа и объятые облаками боги бесѣду-  
ютъ, увеселяясь именемъ и благословенною державою Ея  
Императорскаго Величества. Хоръ Россіянъ, Истина держа-  
щая имя Ея Величества, Минерва, Апполонъ, Нептунъ во-  
схваляютъ Императрицу. Наконецъ является Марсъ и воз-  
вѣщаетъ:

Россія, я тебѣ извѣстіе принесть,  
Что милостію ты небесъ

И храбрымъ воинствомъ враговъ твоихъ разшибла.»

За тѣмъ онъ раскрашиваетъ въ стихахъ реляцію о побѣ-  
дѣ, подобно какъ рассказы въ трагедіяхъ:

И побѣдителямъ въ удѣлъ  
Ко украшенію ихъ дѣлъ  
Знамена въ руки предаются,  
Огромны пушки остаются,  
И брани слѣдуетъ конецъ.

Хоръ Россіянъ поетъ славу Елисаветѣ... «Во время пѣ-  
нія облака закрываютъ боговъ, а потомъ расходятся и от-  
крываютъ храмъ, гдѣ видна сидящая Побѣда съ лавровою  
вѣтвію и Россіяне, собравшіеся торжествовать день сей; на-  
чинается ими балетъ. Россіяне окружаютъ Побѣду. Потомъ  
слышно необыкновенное согласіе музыки. Является россій-  
скій на воздухѣ орелъ. Россіянинъ пріемлетъ пламенный  
и къ себѣ другихъ россіянъ созываетъ воспалить благоуха-  
ніе: нисходитъ огонь съ небеси и предваряетъ предпріятіе  
ихъ. Орелъ выпускается и изъ рукъ Побѣды пріемлетъ  
лавръ; балетъ продолжается».

Вотъ въ какомъ видѣ представилась первая русская піе-  
са на случай. Она согласна съ тогдашнимъ условнымъ  
реторическимъ направленіемъ, гдѣ древніе боги представ-  
ляли не что иное, какъ формы, въ которыя вмѣщались из-  
вѣстныя понятія. Съ такимъ же характеромъ и въ послѣ-  
дующее время долго являлись піесы на случай.

Наконецъ укажу еще на одну піесу, названную *ба-  
летомъ*, которая также относится къ тому времени —  
это *Приблѣжище добродѣтели*; цѣль ея — восхваленіе Импе-  
ратрицы Елисаветы. Добродѣтель, находясь въ Европѣ,

видитъ, какъ отецъ изъ корыстныхъ видовъ разлучаетъ  
свою дочь съ ея любезнымъ. Это возмущаетъ ее; она про-  
щается съ Европою, упрекая ее въ неправдѣ и идетъ въ  
Азію; здѣсь встрѣчаетъ мужа, изъ ревности убивающаго  
жену. «Свирѣпству здѣсь дается полная власть», говоритъ  
она и направляется въ Африку. Но тамъ мужъ продаетъ  
свою жену изъ жадности къ сокровищамъ. Добродѣтель  
видитъ, что *вселенна древняя наполнена бѣдами* и перехо-  
дитъ въ Америку. Но тутъ находитъ торжествующаго евро-  
пейца, который отнимаетъ у мужа жену. Теперь добродѣ-  
тель уже не знаетъ мѣста, куда ей удалиться:

Не буду на землѣ я больше ни часа;  
Возьмите вы меня обратно небеса.

говоритъ она и вдругъ видитъ передъ собою Минерву въ  
образѣ *Россійки*, которая говоритъ ей:

Поди къ монархинѣ ты третіаго свѣта,  
Гдѣ щедро царствуетъ теперь Елисавета....

Добродѣтель идетъ въ *полночный свѣтъ*. «Во время иг-  
ранія хоральной музыки, покамѣстъ не начнется пѣніе, те-  
атръ перемѣняется и представляетъ великое пространство  
моря. Добродѣтель приближается къ берегамъ Россіи. Вдругъ  
море превращается въ пріятное зрѣлище. Является велико-  
лѣпное зданіе на семи столбахъ, знаменуя утвержденіе се-  
ми свободныхъ наукъ, которыя въ державѣ сей употреби-  
тельны. Россійскій орелъ, огражденный толпою геніевъ въ  
свѣтлыхъ облакахъ является, и распростертыми крылами  
изображаетъ наукамъ въ области своей покровительство.  
Радость и удивленіе владѣютъ сердцами обитателей,  
которые, восхищены ревностнымъ усердіемъ и благодарно-  
стію, устремляются торжествовать сей благополучный день  
и въ совершенномъ счастіи веселятся, что жилище ихъ  
есть приблѣжище добродѣтели». Хоръ поетъ и танцуетъ,  
восхваляя Елисавету.

При всей искусственности формы пьезы здѣсь не ви-  
дѣтъ задушевной мысли лучшихъ людей той эпохи — мы-  
сли о наукахъ и искусствахъ, освященныхъ добродѣтель-  
ною жизнію, и горячаго сочувствія заботамъ правитель-  
ства.

Въ первые годы русскій театръ былъ очень бѣденъ піе-  
сами. До Сумарокова у насъ были переведены три-четыре  
драмы Метастазіо и только; въ пятидесятыхъ годахъ число  
переводныхъ піесъ увеличилось, но все еще было незначи-  
тельно. Изъ переводчиковъ болѣе другихъ извѣстенъ Анд-  
рей Нартковъ, молодой артиллерійскій офицеръ изъ шляхет-  
наго корпуса, въ послѣдствіе отличившійся на разныхъ  
поприщахъ службы многими сочиненіями и переводами.  
Онъ началъ съ перевода французской комедіи *Граціи*  
1757 г. Вмѣстѣ съ нимъ принялся за трудъ нѣкто Кропо-  
товъ, переведшій двѣ комедіи Мольера: *Тартюфъ* и *Школа  
мужей* (1757 г.); наконецъ въ 1759 г. Александръ Каринъ  
перевелъ съ итальянскаго драму *Графъ Карамелли*, и Але-  
ксандръ Волковъ съ французскаго комедію Леграна *Ново-  
пріѣзжіе*; присоединимъ къ этому комедію де-Сентъ-Фуа  
*Оракулъ* неизвѣстнаго переводчика. Вотъ все, что извѣстно  
по каталогамъ до 1760 года; можетъ быть, было еще нѣ-  
сколько переводовъ, иггранныхъ на сценѣ и не напечатан-



ныхъ, но число ихъ должно ограничиться очень незначительною цифрою. Со слѣдующимъ десятилѣтіемъ начинается свою дѣятельность новое поколѣніе, образовавшееся подъ вліяніемъ Сумарокова и Ломоносова, и обогащаетъ русскій репертуаръ піесами оригинальными и переводными.

В. СТОЮНИНЪ.

(Продолженіе будетъ).

## ТЕАТРАЛЬНЫЯ НОВОСТИ.

Наконецъ нашъ театральнй міръ оживился — артисты всѣхъ труппъ возвратились изъ Бѣлокаменной, и соскучившійся Петербургъ въ свою очередь ожидаетъ отъ нихъ много удовольствій. Представленія уже начались и первою новостью былъ дебютъ г-жъ Брганъ и Терикъ въ извѣстной піесѣ «*les Contes de la Reine de Navarre*». Нужно ли сказать, что Михайловскій Театръ наполнился любопытными, жаждущими познакомиться съ двумя прелестными артистками. Любители французскаго театра не ошиблись въ своихъ ожиданіяхъ. Г-жа Брганъ во всѣхъ отношеніяхъ первостепенная артистка. Прекрасная, видная наружность, выразительное лице, благородныя движенія, совершенное пониманіе роли и естественность — вотъ качества, которыми щедро надѣлена артистка, и публика вполне оцѣнила всѣ эти достоинства. Трудная роль Маргериты была передана высоко-художественно, и артистка была вознаграждена безпрестанными рукоплесканіями и вызовами. Въ началѣ піесы намъ показался органъ г-жи Брганъ нѣсколько рѣзокъ; голосъ ея имѣетъ тембръ контральто, но съ нимъ весьма легко свыкнуться и въ концѣ представленія рѣзкость голоса сдѣлалась совершенно незамѣтною.

Г-жа Терикъ весьма естественно и мило исполнила незначительную роль Изабеллы, и по всему вѣроятію театръ сдѣлалъ въ ней прекрасное пріобрѣтеніе; впрочемъ, чтобы вполне оцѣнить талантъ этой артистки, нужно подождать слѣдующихъ ея дебютовъ. Наружность г-жи Терикъ весьма привлекательна. Вотъ первыя наши впечатлѣнія. Въ слѣдующемъ номерѣ Вѣстника, сотрудникъ нашъ по этой части г. Сен-Жюльенъ сообщитъ подробныя свѣдѣнія о дебютанткахъ и ихъ талантахъ, которыхъ онъ будетъ имѣть случай еще болѣе оцѣнить въ объявленной на сегодня піесѣ «*les Demoiselles de Saint-Cyr*».

Итальянская опера началась въ понедѣльникъ 1 октября. Въ теченіи минувшей недѣли давали Сивардъ Саксонецъ и Ернани. Меломаны наши съ удовольствіемъ встрѣтили прежнихъ знакомцевъ г-жу Лотти де-ла Санта и гг. Кальцолари и Де-Бассини. Намъ не удалось быть на первомъ представленіи, но мы успѣли въ четвергъ послушать Ернани, чтобы познакомиться съ талантомъ вновь ангажированнаго артиста г. Марини (бассо профондо). Бассовыя партіи играютъ важную роль во многихъ операхъ и со временъ Формеза у насъ былъ ощутительный недостатокъ въ хорошихъ бассахъ. Сколько можно судить по первому представленію, наша опера сдѣлала прекрасное пріобрѣтеніе и въ лицѣ г.

Марини. Артистъ этотъ обладаетъ довольно сильнымъ и звучнымъ голосомъ, низкія ноты полны и пріятны, вообще тембръ голоса лишенъ той рѣзкости, которая такъ часто встрѣчается въ бассахъ, — метода безукоризненная, игра благородная. Въ началѣ оперы по весьма естественной причинѣ г. Марини замѣтно робѣлъ; но поощренный благосклоннымъ пріемомъ публики, артистъ воодушевился, и можно сказать, что дебютъ его былъ удаченъ. Дальнѣйшія представленія дадутъ намъ возможность ближе оцѣнить талантъ г. Марини, но во всякомъ случаѣ мы увѣрены, что постановка въ нынѣшнемъ сезонѣ Гвельфовъ и Гибеллиновъ и Роберта много выиграетъ отъ пріобрѣтенія новаго басса. Г. Марини придавъ исполненной имъ партіи Сильвы значеніе первостепенной роли и выѣстъ съ отличными нашими артистами г-жею Лотти и гг. Кальцолари и Де-Бассини составилъ прекрасный *ensemble*. Въ нынѣшній разъ исполненіе Ерпани шло какъ то лучше, согласнѣе, и судя по рукоплесканіямъ и вызовамъ, публика осталась вполне довольною. Г-жа Лотти сдѣлала большіе успѣхи. Въ пѣніи ея замѣтно болѣе обработки и умѣренности, что необходимо при иногда излишней звучности (*sonorité*) голоса, которымъ артистка такъ щедро надѣлена отъ природы. Въ продолженіи всей оперы интонація была совершенно вѣрна, и при свойственной ей воодушевленной игрѣ мы ожидаемъ отъ г-жи Лотти много удовольствій и увѣрены что успѣхи ея будутъ съ каждымъ днемъ возрастать. Г. Де-Бассини былъ принятъ публикою, какъ ея любимецъ. Онъ тотъ же прекрасный, симпатичный баритонъ. Мы нашли въ голосѣ его еще болѣе противу прежняго увлеченія, а въ игрѣ свободы. То же можно сказать и о г. Кальцолари. Отличный этотъ теноръ дѣлаетъ успѣхи съ каждымъ годомъ. Мы всегда въ восторгѣ отъ его прекрасной методы, притомъ г. Кальцолари фразируетъ замѣчательно хорошо, и хотя голосъ его не слишкомъ силенъ, но недостатокъ силы вознаграждается выразительностью и нѣтъ сомнѣнія, что въ настоящее время весьма мало теноровъ, которые бы подобно Кальцолари довели искусство до такого совершенства. И такъ, начало опернаго сезона удачно; надѣмся, что и будущее доставитъ намъ много наслажденій.

Сегодня начнутся и балетныя представленія. Надежда Богданова исполнитъ въ первый разъ роль Газельлы, другія представительницы хореграфическаго искусства тоже возвратились изъ Москвы.

Фанни Черрито въ Петербургѣ; вѣроятно и она появится на нашей сценѣ.

М. Р.

## НОВОПЗДАННЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ СОЧИНЕНІЯ.

А) Здѣшнія изданія.

*École du mécanisme.*

15 Etudes pour le piano, composées par J. B. Duvernoy (expressement pour précéder celles de la vélocité de Czerny).

St. Petersburg, chez Stellovsky. Prix 2 r. Arg.

Сообразно цѣли своей, этюды эти имѣютъ достоинство и смѣло могутъ быть рекомендованы тѣмъ «начинающимъ» піанистамъ, которые желаютъ пройти весь курсъ своего искусства въ постепенности методической. Этюды Дювернуа дѣйствительно легче *Ecole de la vélocité*, Карла Черни, а эта школа въ свою очередь полегче Крамеровскихъ этюдовъ. За Крамеровскими обыкновенно слѣдуютъ Мошелевскія, въ которыхъ уже болѣе и болѣе виртуозности. Въ этюдахъ новѣйшихъ піанистовъ (Шопена, Гензельта, Листа) виртуозность уже достигаетъ концертности и дѣлается доступною только тѣмъ, кто много часовъ ежедневно посвящаетъ на изученіе механическихъ трудностей фортепіанной игры.

Въ этюдахъ Дювернуа элементъ пальцеломности еще въ полномъ отсутствіи. Но для приготовленія нѣкоторой гибкости и развязности обѣихъ рукъ въ перебѣганіи по клавишамъ и эти этюды будутъ весьма полезны, какъ придуманныя съ толкомъ и знаніемъ дѣла.

Жаль, что авторъ мало позаботился о разнообразіи. Пассажи вообще довольно одинаковы во всѣхъ этюдахъ, тогда какъ и въ этомъ родѣ музыкальныхъ фигуръ для упражненія богатство можетъ быть несмѣтное.

Мало разнообразія въ самыхъ пассажахъ и еще меньше разнообразія въ *тонахъ*.

Изъ 15 этюдовъ, только одна (VI-я) въ G-dur, и одна (XIV-я) въ F-dur. Остальные тринадцать всѣ (!) въ C-dur. Причина такого предпочтенія одному тону для меня не совсемъ понятна. Ученикъ, даже самый начинающій играть по нотамъ, обязанъ знать діазы и бемоли въ ключѣ. Дѣло другое, что не слѣдуетъ затруднять сначала *многими* знаками (пять діазовъ, шесть бемолей), но по два, по три въ ключѣ, это ничуть не затруднило бы ученика, а постоянное упражненіе въ *одномъ* тонѣ, самомъ удобномъ для чтенія, будетъ лишнимъ баловствомъ, не говоря уже о томъ, что и самая цѣль этюдъ съ этой стороны не достигается. Положеніе пальцевъ при каждой новой гаммѣ измѣняется, слѣдовательно надобно приучить пальцы ученика именно ко *всѣмъ* гаммамъ, въ прогрессіи отъ легчайшей къ труднѣйшей.

Douze Etudes caractéristiques de concert, par Adolphe Henselt. Deux livraisons, à 2 r. 50.

St. Petersburg. chez Stollowsky.

Самое заглавіе показываетъ, чего здѣсь долженъ искать піанистъ. Эти концертныя очень блестящія этюды (изъ числа которыхъ одна пользуется особенною извѣстностью: *Si oiseau j'étais*) принадлежатъ къ удачнѣйшимъ изъ прежнихъ произведеній даровитаго автора. Но нынѣшнее изданіе ея г. Стелловскимъ можно считать новизною въ музыкальной литературѣ, потому что авторъ этюдъ ихъ совершенно вновь переработалъ, одни пассажи замѣнилъ другими, прибавилъ новые, кое-гдѣ сократилъ и т. д.

Тутъ весьма много истинно-концертнаго элемента. Этюды эти предназначены для піанистовъ уже съ хорошо-развитымъ механизмомъ. Для чтенія «a prima vista» онѣ такъ трудны, что врядъ ли даже Листъ или Рубинштейнъ могли бы ихъ проиграть *съ-разу* безъ ошибокъ. Здѣсь на одпообразіе уже нельзя пожаловаться. Каждая изъ 12 этюдовъ,

въ своемъ опредѣленномъ характерѣ, (хотя, разумѣется, есть нѣчто общее въ иныхъ, но это нѣчто уже зависитъ отъ индивидуальности автора, составляетъ отпечатокъ его стиля).

При опредѣленности характера каждой этюды, на мой взглядъ, достаточно было бы означить этотъ характеръ однимъ, много что двумя словами въ заглавіи (какъ въ этюдахъ Мошелеса).

А теперь, помѣщенные авторомъ въ заглавіи каждой этюды эпиграфы, даже въ цѣлыхъ двустихіяхъ, выходятъ какъ-то неловки и странны, тѣмъ болѣе, что иногда не въ полномъ ладу съ логическимъ смысломъ.

Вотъ образчикъ такого разлада:

Comme le ruisseau dans la mer se répand (?),

Ainsi, ma chère, mon coeur t'attend. (?)

Г. Стелловскій приобрѣлъ право на изданіе всѣхъ произведеній Адольфа Гензельта (которыхъ полный списокъ помѣщенъ на оберткѣ этихъ этюдовъ). Въ числѣ этомъ есть много весьма замѣчательныхъ переложеній (transcriptions) вокальныхъ и оркестрныхъ піесъ разныхъ авторовъ. При другомъ случаѣ поговорю объ этихъ переложеніяхъ г. Гензельта, подробнѣе.

В) *Заграничныя изданія, вновь полученные въ магазинъ Бернарда.*

1. *Souvenir de Copenhague* par Alexandre Dreyschock (ор. 106).

При первомъ взглядѣ на такое заглавіе два обстоятельства предрасположили меня непріязненно противъ піески. Одно изъ этихъ обстоятельствъ: имя автора, которое не пользуется доброю репутаціею со стороны «сочиненія» музыкальнаго (хотя, какъ одинъ изъ піанистовъ-акробатовъ, онъ по справедливости, знаменитъ); другое обстоятельство, случайное столкновеніе цифры ор. 106 съ однимъ изъ колоссальнѣйшихъ, недосыгаемо-высокихъ созданій для фортепіано. (Соната Бетховена, В-dur, ор. 106). Но... наперекоръ этому невыгодному предрасположенію и независимо отъ сравненій и разсужденій, объ излишней плодovitости нынѣшнихъ «фортепіанныхъ» авторовъ, піеска оказалась — весьма и весьма недурною.

Не знаю, понимать ли заглавіе «воспоминаніе о Копенгагенѣ» такимъ намекомъ, что піеска навѣяна народными напѣвами, слышанными Дрейшокомъ въ Датской столицѣ, или приписать это заглавіе просто — фантазіи, капризу піанистовъ, такъ какъ они часто любятъ титуловать свои произведенія «Сувенирами» и т. д., въ честь города, гдѣ имъ посчастливилось въ концертахъ.

Піеска (въ G-moll) идетъ почти вся Andante; весьма мелодична и, неудивительно ли въ произведеніи Дрейшока (!), *вовсе* непальцеломна, напротивъ очень проста, такъ что порядочнымъ піанистомъ можетъ быть сыграна безъ малѣйшей ошибки, съ разу.

Пѣвучая мысль піесы привлекательна, въ обработкѣ есть и контрапунктикъ и гармоническія аффективности; все вмѣстѣ прозрачно и обдѣлано съ большимъ вкусомъ. Это — «Morceau de Salon», какихъ желалось бы встрѣчать почаще въ современномъ репертуарѣ піанистовъ.



2. а) Маршъ изъ музыки Мендельсона къ піесѣ Шекспира «Сонъ въ лѣтнюю ночь» (Sommernachtstraum).

б) Увертюра Бетховена König Stephen.

с) Увертюра Мегюля «La chasse du jenne Henri».

Всѣ три піесы въ переложеніи на два фортепіано, въ 8 рукъ.

Въ послѣднее время чаще и чаще стали появляться переложенія оркестрихъ піесъ на два фортепіано для одного исполнителя на каждомъ инструментѣ, (т. е. въ 4 руки) или для двухъ на каждомъ (т. е. въ 8 рукъ).

Если уже четвероручныя переложенія для одного фортепіано въ большинствѣ случаевъ гораздо удобнѣе передаютъ эффектъ многоголосныхъ оркестрихъ сочиненій, нежели простое, двуручное переложеніе, то ясно, что на двухъ инструментахъ еще больше простору для передачи каждаго отдѣльнаго «голоса» въ сочиненіи, и слѣдовательно больше ясности, больше полноты.

При переложеніи въ 2 руки для одного фортепіано многія подробности въ расположеніи оркестрнаго аккорда, на клавишахъ фортепіано, должны исчезнуть, потому что десять пальцевъ исполнителя не могутъ захватить вполне всѣхъ интерваловъ аккорда въ томъ ихъ взаимномъ отношеніи, какъ написано въ оркестрной партитурѣ.

Геніальнѣйшій переложитель для фортепіано Францъ Листъ, для выраженія громкаго аккорда цѣлаго оркестра, часто (по стопамъ Бетховена) прибѣгаетъ къ такому способу: даетъ полный аккордъ всей пригоршнѣ пальцевъ правой руки въ высокихъ регистрахъ фортепіано и столько же полный аккордъ всей пригоршнѣ лѣвой руки въ густыхъ басахъ. Звукъ аккордовъ въ обѣихъ рукахъ сливается, и—по акустическимъ законамъ (на звучномъ новѣйшемъ роялѣ), для слуха дополняется средними, промежуточными интервалами (повтореніемъ, отголоскомъ тѣхъ же нотъ на среднихъ октавахъ, которыхъ клавиши остаются нетронутыми).

По акустическое дополненіе все-таки несравненно слабѣе въ эффектѣ аккорда, нежели когда онъ распределенъ на всѣхъ октавахъ и дѣйствительно ударенъ по клавишамъ. Это, разумѣется, возможно только при игрѣ въ четыре руки, и такая игра звучитъ всегда несравненно полнѣе, нежели игра въ 2 руки, хотя бы исполнитель былъ очень сильный виртуозъ.

То, что въ 2 руки требуетъ чрезвычайной виртуозности,—положимъ басовый бѣглый пассажъ октавами одной лѣвой руки, тогда какъ правая работаетъ въ дискантахъ, — при игрѣ въ 4 руки обращается въ дѣло самое простое, т. е. обѣ руки лѣваго исполнителя играютъ въ басахъ въ октаву, между тѣмъ какъ правый исполнитель занятъ остальными голосами верхняго и средняго регистра. Отъ того вся танцовальная музыка, гдѣ ритмъ долженъ быть какъ можно явственнѣе обозначенъ въ басахъ, несравненно эффектнѣе звучитъ на фортепіано въ 4 руки, нежели въ двѣ.

Но и для тонкихъ мелодическихъ намѣреній игра въ четыре руки очень выгодна. Одинъ исполнитель играетъ мелодію — другой—ея аккомпаниментъ. При такомъ раздѣленіи труда, какъ въ оркестрѣ — дѣло становится гораздо

легче, мелодія, нестѣсняемая ритмомъ аккомпанимента (хотя бы очень сложнаго) — выступаетъ явственнѣе, эффектнѣе.

Но какъ во всемъ на свѣтѣ — и въ игрѣ въ 4 руки, есть свои неудобства. Тѣсное соседство двухъ исполнителей у одной клавиатуры отнимаетъ у каждаго изъ нихъ свободу движеній, а слѣдовательно, и свободу игры, притомъ, такъ какъ правая рука праваго исполнителя приходится прямо противъ самыхъ высокихъ октавъ клавиатуры (по звуку своему отвѣчающихъ — высокимъ флейтамъ и флейточкамъ оркестрихъ регистровъ), то опытные переложители, заботясь прежде всего прочаго объ удобствѣ и общедоступности своихъ аранжировокъ, — поручаютъ главную мелодію, разумѣется, правой рукѣ праваго исполнителя (какъ «примача»), гдѣ ей половчѣе, поудобнѣе сыграть. Въ результатѣ отъ такого «удобства» выходитъ жестокое искаженіе оркестрнаго подлинника, а именно мелодія среднихъ регистровъ переносится въ самые высокіе, и какой-нибудь теноровый или даже басовый напѣвъ звучитъ тоненькимъ птичьимъ голоскомъ, какъ *l'auto piccolo*, или какъ табакерка съ музыкой.

(Для убѣдительнѣйшаго примѣра стоитъ заглянуть въ четвероручныя аранжировки оперъ Моцарта или Фиделіо Бетховена, сдѣланныхъ г. Черни).

Въ переложеніи на два фортепіано (на каждомъ по двѣ руки), эти недостатки исчезаютъ, и при сохраненіи всѣхъ выгодъ четвероручной игры, прибавляются еще новыя, ничѣмъ незамѣнимыя выгоды — свободное сплетеніе всѣхъ партій и «дублированіе» одной и той же ноты (на двухъ клавиатурахъ), если такое дублированіе понадобится. Здѣсь уже широкое поле для истинно-художественныхъ переложеній, какъ гравюры съ оригинальной картины) уже нестѣсняемыхъ песовѣзмъ ловкимъ положеніемъ рукъ двухъ исполнителей на одной и той же клавиатурѣ. Значительность такого рода переложеній теперь пока еще не совершенно ясно сознается большинствомъ играющихъ на фортепіано и искренно любящихъ музыку; современемъ репертуаръ піесъ для двухъ фортепіанъ разросется необыкновенно и будетъ вмѣщать въ себѣ всѣ типическіе образцы оркестровой и камерной музыки. Но совершенная свобода во владѣніи всѣми регистрами фортепіано—въ каждомъ исполнителѣ, въ свою очередь, вызываетъ гораздо большую самостоятельность т. е. бѣльшую степень виртуозности. Одно изъ самыхъ изумительныхъ переложеній на два фортепіано — это девятая симфонія Бетховена, переложенная Листомъ съ полнотъ совершенствъ всѣхъ подробностей оркестра, па сколько онѣ возможны для передачи молоточнымъ звукомъ фортепіанныхъ клавишъ. Но это мастерское, геніальное переложеніе требуетъ двухъ діоскуровъ фортепіанной игры, двухъ равносильныхъ героевъ.

Есть, наконецъ способъ, сохранить всѣ выгоды переложенія на два инструмента, и между тѣмъ избѣжать очень развитой самостоятельности и виртуозности, это именно: переложеніе на два же фортепіано, съ двумя исполнителями на каждомъ, т. е. четвероручное исполненіе, умноженное само на себя.

Игра въ *восемь рукъ* уже совершенно-спокойно можетъ передать самыя сложныя сплетенія оркестрныхъ голосовъ. Каждому исполнителю на долю достается только одна четвертая всѣхъ звуковъ въ данной піесѣ, слѣдовательно трудность въ *четыре раза* уменьшается,—а отъ изолированія роли каждаго изъ четырехъ исполнителей—каждый голосъ въ полифонической музыкѣ получаетъ ту независимость и рельефность, какъ въ оркестрѣ.

Здѣсь виртуозной самостоятельности уже вовсе не требуется. Какъ въ оркестрѣ—виртуозность здѣсь отодвигается на дальній планъ. Но какъ и оркестръ—игравъ 8 рукъ требуетъ большой аккуратности въ *счетъ* паузъ. Иному изъ этого квартета піанистовъ приходится за-частую молчать по десяти, двадцати, тридцати тактовъ, а вступленіе послѣ паузы не во время собьеть съ толку трехъ остальныхъ и испортить піесу. Значить тутъ требуется не столько хорошо играть (механически), сколько хорошо *считать*, также выикать въ смыслъ, въ общія намѣренія піесы, чтобъ схватить ея характеръ и не отступить отъ него въ тѣхъ выходкахъ «соло», которыя могутъ придтись на долю каждаго изъ четырехъ. Симфоніи, увертюры, большіе финалы изъ оперъ—при исполненіи въ 8 рукъ—выходятъ чрезвычайно-полно, блистательно и, при несложности каждой партіи, превосходно передаютъ эффекты оркестра.

Для пользы музыки надобно желать, чтобъ такого рода аранжировки больше и больше размножились и какъ можно чаще исполнялись вездѣ, гдѣ можно въ одной залѣ найти два рояля и отыскать четырехъ лицъ, порядочно-читающихъ ноты на фортепіано. — Піесы, которыхъ заглавія здѣсь выставлены, переложены весьма хорошо; особенно увертюра Мегюля и великолѣпный маршъ Мендельсона.

Кромѣ этихъ піесъ, въ магазинѣ Бернарда желающіе могутъ имѣть большой выборъ увертюръ Россини (въ томъ числѣ изъ Вильгельмъ-Теля, изъ Сороки-воровки, изъ Севильскаго Цирюльника) и многихъ увертюръ Обера. Все это въ 8-ручномъ исполненіи доставитъ несравненно больше удовольствія, чѣмъ въ двѣ и въ 4 руки,—потому что, повторяю, иногда оркестровые эффекты передаются чрезвычайно близко. Россиніевское «нарастаніе звука» (*crescendo*) выходитъ почти также увлекательно, какъ и въ самомъ оркестрѣ.

Въ одной изъ слѣдующихъ статей я прибавлю списокъ всѣхъ переложеній въ 8 рукъ, которыя до сихъ поръ получены въ Петербургѣ.

МОДЕСТЪ 3-НЪ.

## ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Добавленія къ описанію праздника въ честь Моцарта въ Зальцбургѣ и къ некрологу Линдпайнтера. — Разныя извѣстія. — Анекдотъ.

Въ № 36 М. и Т. Вѣстника была помѣщена программа праздника, даннаго въ честь Моцарта въ Зальцбургѣ; въ настоящее время мы можемъ прибавить объ немъ еще нѣсколько подробностей, заимствованныхъ нами изъ лейпцигскаго журнала *Signale*.

«Вѣна, нѣмецкая музыкальная метрополія, городъ, любимый Моцартомъ, выказалъ очень мало сочувствія къ празднику въ честь знаменитаго композитора. Изъ пѣвцовъ,

хористовъ и оркестра опернаго театра, изъ придворной капеллы, изъ множества разныхъ музыкальных обществъ, корпорацій и кружковъ—не пріѣхало на праздникъ ни души, за исключеніемъ пятидесяти человѣкъ общества мужскаго пѣнія и г. Гельмесбергера. Прага также городъ музыкальный по преимуществу и любимое мѣсто пребыванія Моцарта, равнымъ образомъ отличился своимъ равнодушіемъ; съ другой стороны, Баварія и ея столица выказали самое большое сочувствіе, приняли самое дѣятельное участіе въ празднествѣ. Праздникъ въ честь Моцарта былъ удостоенъ присутствіемъ императрицы Каролины, Баварскаго Короля и Королевы, Баварской Принцессы и Греческаго Короля; оркестромъ управлялъ баварскій капельмейстеръ Лахнеръ; хоры и солисты почти исключительно состояли изъ членовъ придворной мюнхенской труппы. Вѣнское общество мужскаго пѣнія отличилось особеннымъ блескомъ исполненія; Баварскій Король, вся публика и даже всѣ хорныя общества постоянно выказывали ему свое сочувствіе. Не трогая чести мюнхенскихъ пѣвцовъ и хористовъ, мы смѣло можемъ сказать, что присутствіе и участіе нѣсколькихъ членовъ вѣнской придворной труппы навѣрно придало бы празднику еще болѣе болѣе интересъ. Главный капельмейстеръ Лахнеръ энергически управлялъ оркестромъ, состоявшимъ изъ самыхъ разнородныхъ частей и, несмотря на всѣ неудобства, сдѣлалъ все, что только возможно. Изъ трехъ концертовъ, первый отличался своею продолжительностью и однообразіемъ репертуара, состоявшаго единственно изъ сочиненій Моцарта, между тѣмъ какъ третій концертъ, съ болѣе разнообразною программой и притомъ болѣе короткій, произвелъ значительно лучшее впечатлѣніе. Оркестръ исполнилъ свое дѣло превосходно; но нельзя того же сказать объ вокальной части концерта: почти всѣ главныя лица по этой части принадлежали къ числу бывшихъ знаменитостей. Хорный праздникъ, который долженъ былъ происходить на монашеской горѣ, несостоялся по случаю дурной погоды. Хоры пѣли въ залѣ и чрезъ то потеряли часть своего достоинства. Послѣ вѣнскаго общества, лучше другихъ пѣли хорныя собранія Мюнхена и Инсбрука.

Въ *Signale* также помѣщена статья о Петрѣ Линдпайнтерѣ, некрологъ котораго былъ помѣщенъ въ предъидущемъ номерѣ Вѣстника. Подтверждалъ извѣстія, уже сообщенныя нашимъ читателямъ, статья *Signale* говоритъ кромѣ того, что Линдпайнтеръ учился въ аугсбургской гимназій, бралъ уроки на скрипкѣ у тамошняго капельмейстера Плоттерле, а на фортепіано и уроки генерал-баса—у Вицки; что Курфирстъ доставилъ молодому человѣку средства путешествовать и что тотъ прежде всего поѣхалъ въ Мюнхень, гдѣ учился у Винтера и написалъ свои первыя сочиненія, оперу Демонъ, мессу и *Te Deum*. Въ 1812 году онъ собирався ѣхать такимъ же образомъ въ Италію, но смерть покровителя не дала ему исполнить этаго путешествія.

*Парижъ.* Почитателямъ живаго, увлекательнаго и оригинальнаго таланта г-жи Легренъ безъ сомнѣнія пріятно будетъ узнать, что эта молоденькая сильфидъ ангажирована г. Мерелли, импрессарио вѣнскихъ императорскихъ театровъ, на 4 мѣсяца своего отпуска, то есть на декабрь, январь,



февраль и мартъ. Г-жа Легренъ уже танцевала на нѣкоторыхъ иностранныхъ сценахъ и вездѣ, какъ и въ Парижѣ, возбуждала самую живую симпатію. Такой же пріемъ ожидаетъ ее и въ Вѣнѣ, гдѣ она будетъ танцевать въ качествѣ первой французской танцовщицы.

— Г-жа Медори начала репетировать роль Елены въ Сицилійскихъ вечерняхъ. Всѣ слышавшіе ее были поражены прелестію ея голоса и жаромъ драматическаго выраженія. Оперное начальство имѣетъ большія надежды на знаменитую артистку, прославившуюся на самыхъ значительныхъ Европейскихъ театрахъ.

— Верди уѣзжаетъ въ Болонью, чтобы поставить на сцену свою оперу *Stiffelio*.

— Въ настоящее время въ Парижѣ дѣятельно репетируютъ комическую оперу «*Jean de Paris*», которую надѣются дать въ первыхъ числахъ октября, для дебютовъ г-жи Леритъ и баритона г. Стокаузена.

— Меіербертъ не рѣшается поставить на сцену комической оперы, свое второе сочиненіе, прежде чѣмъ не услышитъ г-жи Кабель въ Сѣверной Звѣздѣ, подобно тому какъ онъ желалъ слышать Альбони, Тедеско и Борги-Мамо прежде нежели поставилъ на сцену свою оперу «Африканка;» въ слѣдствіе этого г-жа Кабель репетируетъ Сѣверную Звѣзду.

— Оперу «*Fanchonette*» скоро дадутъ въ сотый разъ. Въ эти сто представленій г. Карвало получилъ за одно это сочиненіе болѣе 400 тысячъ франковъ.

— Бопетти, бывшій дирижеръ оркестра парижской итальянской оперы, а нынѣ дирижеръ оркестра королевскаго лондонскаго театра, пріѣхалъ на дняхъ въ Парижъ. Своимъ талантомъ и характеромъ онъ въ короткое время приобрѣлъ въ Англіи расположеніе не только артистовъ музыки и пѣнія, но даже самой публики. Онъ лично слѣдилъ за изученіемъ и репетированіемъ оперы *la Traviata*, образъ исполненія которой ему сообщилъ самъ г. Верди. Часть огромнаго успѣха, который эта опера имѣла въ Лондонѣ въ послѣдній сезонъ, безъ сомнѣнія принадлежитъ г. Бопетти.

— Георгъ Кастнеръ, сочинитель «*Manuel général de musique militaire*» и многихъ другихъ литературныхъ и музыкальных сочиненій, слѣланъ Е. В. Испанскою королевою Изабеллою II кавалеромъ ордена Карла III.

— Во время праздниковъ, устроенныхъ по приказанію Бельгійскаго короля въ Брюсселѣ, давали оперу на фламандскомъ языкѣ; слова оперы сочинены г. Струбаномъ, музыка — г. Ед. Грегуаромъ, это первая фламандская опера, поставленная на бельгійскомъ театрѣ.

Молодой Меіюль, пріѣхавъ въ Парижъ, слышалъ часть сочиненія Глука и тотчасъ понялъ все его величіе и глубину. Желая во чтобы то ни стало слышать полное сочиненіе маэстро, онъ освѣдомился о мѣстѣ его жительства. Но Глукъ жилъ постояннымъ вельможей, а потому видѣть его было чрезвычайно трудно. Два раза лакей въ ливреѣ отказывалъ молодому артисту, говоря, что кавалера нѣтъ дома; тѣмъ не менѣе Меіюль желалъ его видѣть во что бы то ни стало. Было 18 апрѣля 1774 г., а 19 назначено было первое представленіе *Ифигенія въ Тавридѣ*.

Мѣста разбирались быстро и одинъ Глукъ могъ еще доставить билетъ. «Онъ исполнитъ мою просьбу, думалъ молодой человѣкъ; онъ увидитъ, что я страстно люблю его искусство. Человѣкъ съ такимъ прекраснымъ гениемъ, безъ сомнѣнія имѣетъ великодушное сердце.»

Утѣшаясь этою пріятною надеждою, онъ рѣшается написать Глуку нѣсколько словъ и идетъ домой въ полной увѣренности скоро возвратиться за желаннымъ отвѣтомъ. Но когда онъ собирался совершить третье путешествіе къ дверямъ кавалера, пошелъ проливной дождь и Меіюль, чтобы явиться туда въ приличномъ видѣ, не смотря на свои ограниченныя средства, долженъ былъ взять карету.

По дорогѣ карета его забрызгала грязью какого-то богато-одѣтаго господина. Почтенный господинъ, покраснѣвъ отъ гнѣва, бросается къ дверцамъ кареты и начинаетъ съ молодымъ человѣкомъ горячій споръ, который впрочемъ немедленно прекратился, когда незнакомецъ вскричалъ: «Знай-те милостивый государь, что я кавалеръ Глукъ!» При этихъ словахъ, молодой человѣкъ, пораженный какъ громомъ, пугается въ извиненіяхъ, не знаетъ что и сказать.... Наконецъ Глукъ уходитъ въ бѣшенствѣ и оставляетъ Меіюля въ глубокомъ прискорбін. Какъ послѣ такого происшествія просить милости у человѣка, показавшагося ему столь угрюмымъ и взбѣшеннымъ? Но любовь къ музыкѣ нашла и тутъ средство.

Онъ беретъ на тотъ же вечеръ билетъ въ оперу и слушаетъ тамъ самую несносную музыку. По окончаніи представленія онъ дожидается, чтобы вся публика вышла изъ театра, открываетъ люкъ и прячется туда, съ цѣлію провести такимъ образомъ нѣкую ночь. На другой день онъ слышитъ, что кто-то ходитъ надъ его головою; это были служители театра.

Какой страхъ гнѣзился тогда въ его сердцѣ! Наконецъ около полудня шумъ утихъ. Какъ долго долженъ былъ казаться ему этотъ день, въ темнотѣ, безъ пищи и въ такомъ ожиданіи. Но онъ нисколько не жаловался на свое положеніе; напротивъ того, онъ считалъ себя вполне счастливымъ, при одной мысли, что услышитъ образцовое сочиненіе Глука.

Наконецъ послышался повый, непрерывный шумъ; молодой Меіюль вышелъ изъ засады и помѣтился въ укромномъ мѣстѣ, гдѣ ему уже нечего было бояться. Когда публика начала собираться, онъ былъ увѣренъ, что его сочтутъ за одного изъ тѣхъ, которые уже отдали свой билетъ. Мало по малу зала наполнилась публикою; всѣ мѣста заняты; настала глубокая тишина. Вотъ настраиваютъ инструменты и наконецъ начинается увертюра. Въ какомъ восторгѣ былъ Меіюль; какъ онъ былъ счастливъ, слушая эту торжественную, дивную музыку, полную драматическаго выраженія! Меіюль возвратился домой, не чувствуя ни малѣйшей усталости, полный силы, энергіи и вдохновенія. Въ эту минуту онъ могъ сказать какъ Корреджіо, когда онъ смотрѣлъ на картины Рафаэля: и я живописецъ! — И я также артистъ! — Въ самомъ дѣлѣ, Меіюль, сынъ повара, слѣдвалъ со временемъ великимъ французскимъ композиторомъ. Кто не восхищается, изучая его партитуры *Euphrosine et Coradin*, *Stratonice* и *Joseph* и столько другихъ великихъ, образцовыхъ, блестящихъ драматическими красотою сочиненій.

## РАЗСКАЗЫ ИЗЪ ЖИЗНИ ПАГАНИНИ.

V.

### ПАГАНИНИ ВЪ ПАРИЖѢ.

Послѣ шестилѣтнихъ триумфовъ въ Австріи, Пруссіи, Саксоніи, Баваріи, Польшѣ, — Паганини въ 1831 году, пріѣзжаетъ наконецъ въ Парижъ. Парижъ — это блестящая точка земнаго шара, къ которой устремлены взоры всѣхъ знаменитыхъ людей, получившихъ дипломъ на Европейскую извѣстность; это лучезарный фокусъ, привлекающій всѣ умы, для которыхъ дорога извѣстность и слава; — это тигель, въ которомъ приходятъ въ броженіе и очищаются всѣ великія произведенія ума и искусства. Парижъ, его улыбки, похвалы, рукоплесканія — вотъ мечта и страсть всѣхъ артистовъ, чувствующихъ въ себѣ вдохновеніе и надежду на безсмертіе; Парижъ — это крикъ, вырывающійся изъ ихъ сердецъ, повсюду, отъ сѣвера до юга, на берегахъ Рейна и Темзы, на вершинахъ Альпъ и въ долинахъ Швейцаріи! Напрасно Германія, Италія и Англія будутъ бросать ему свое золото и расточать всѣ свои вѣнцы; напрасно повѣтъ сѣтъ истощитъ для него всѣ выраженія своего удивленія; напрасно онъ соберетъ на этой плодотворной почвѣ всѣ богатства и почести, превосходящія все, что онъ могъ когда либо ожидать; все напрасно — онъ до тѣхъ поръ не будетъ считать себя окончательно присоединеннымъ къ великой семьѣ знаменитостей, пока Парижъ не положитъ своей печати на его дипломъ великаго артиста.

Парижъ — это вкусъ, чувство и разумъ, достиженіе высшей степени тонкости, развитія и зрѣлости. Парижъ — это высшая власть, пріятная и признающая всею Европою; послѣдняя инстанція суда, которая уничтожаетъ или утверждаетъ всѣ репутаціи талантовъ. Едва только его могущественный голосъ провозгласитъ какое нибудь имя, какъ это имя пріобрѣтаетъ обаяніе, противъ котораго безсильны всѣ нападки зависти и злобы.

Паганини, наравнѣ со всѣми другими, чувствовалъ въ себѣ этотъ неодолимый инстинктъ, влекущій къ центру европейской образованности всѣ исключительныя организаціи.

Онъ ѣхалъ въ Парижъ, бодрый и увѣренный въ своихъ силахъ, съ полнымъ развитіемъ своихъ дивныхъ способностей, съ увѣренностью въ блестящемъ успѣхѣ. Онъ ѣхалъ въ Парижъ, окруженный исключительнымъ интересомъ, таинственнымъ очарованіемъ и славной ореолой поэта. Его капризы и эксцентричности, чудесность его похожденій, странныя рассказы, или скорѣе фантастическія легенды объ его юношескихъ годахъ, его фizioномія, выражавшая попеременно — то комическую веселость, то тихую задумчивость, то дивный свѣтъ ума, то зловѣщій блескъ сатаны: все въ немъ было способно дѣйствовать живо на воображеніе людей.

Къ то му же не надо забывать, что все это происходило въ 1831 году.

Обстоятельства, при которыхъ Паганини явился передъ парижскою публикою, были какъ нельзя болѣе благопріятны для подобнаго артиста. Огромный политическій переворотъ только что потрясъ всѣ слои французскаго общества; подъ вліяніемъ этого переворота умы разгорячились; какой-то пламенный странный духъ приводитъ въ движеніе весь литературный и артистическій міръ. Самыя важныя нововведенія были принимаемы съ благосклонностью; самыя дерзкія попытки находили себѣ ревностныхъ защитниковъ. По этому легко себѣ представить, како-

любопытство могъ возбудить артистъ, который, какъ говорили, раздвинулъ предѣлы и удивительнымъ образомъ развилъ способности искусства, доведеннаго, повидимому, до совершенства трудами Бальо и Виотти.

Его этюды для скрипки, уже давно изданные въ Парижѣ, произвели тотъ самый эффектъ, какой всегда производятъ творенія исключительнаго характера, несходныя съ общепринятыми образцами. Мало попятыхъ артистамъ, они возбудили скорѣе изумленіе, чѣмъ восторгъ; прощательность любителей не могла отыскать разрѣшенія этой загадки; чтожъ мудренаго, что знаменитаго артиста ожидали съ нетерпѣніемъ, какъ человека, который одинъ можетъ разъяснить свои сочиненія.

Къ дѣлу вдохновенный артистъ! Парижъ находится въ ожиданіи... Явись, чтобы присоединить свое имя къ числу именъ другихъ пылкихъ нововводителей, уже положившихъ свою печать на искусство девятнадцатаго столѣтія. Ламартины и Гюго расширили горизонтъ поэзіи; Дюма оканчиваетъ преобразование театра; Жоржъ-Зандъ развилъ въ романѣ всю грацію и все могущество своего воображенія, всѣ богатства своего чуднаго слога; Жюль-Жаненъ придалъ критикѣ новую форму, изъ которой выходятъ удивительныя образцы для драматической литературы. Твое мѣсто подлѣ этихъ владычествующихъ умовъ. Настало время, когда ты долженъ войти побѣдителемъ въ музыкальное царство. Къ дѣлу вдохновенный артистъ! Явись, чтобы увлечь всѣхъ въ новую область искусства, открытую твоимъ гениемъ.

Первое появленіе Паганини передъ парижскою публикою произошло въ залѣ Оперы, 9 марта 1831 года. Всѣ, кому случилось присутствовать при этомъ музыкальномъ торжествѣ, навсегда сохранятъ объ немъ живѣйшее воспоминаніе. Въ этотъ день, въ королевской музыкальной Академіи, собралась вся парижская знать; въ цвѣтѣ аристократіи, дилетантизма, артисты, денди, модныя дамы и знатные иностранцы, всѣ спѣшили слышать загадочнаго виртуоза; изъ фizioноміи заранѣе выражали самое живое безпокойство; по одушевленію, радостію и лучезарію всѣхъ была фizioномія г. Верона, искуснаго директора, который такъ хорошо умѣлъ пользоваться благопріятствующимъ ему счастьемъ.

Публика уже начинала громко выражать свое нетерпѣніе, какъ вдругъ занавѣсъ поднялась и на сцену вышелъ знаменитый скрипачъ. При первыхъ звукахъ его инструмента, въ залѣ воцарилась такая тишина, что можно было слышать самое легкое дыханіе, самый малѣйшій шумъ. Сначала, при видѣ чудесной бѣглости рукъ, невоображаемаго проворства игры, почти невѣроятныхъ движеній смычка, видимого какою-то сверхъестественною силою, всѣ зрители были поражены удивленіемъ, доходившимъ до оцѣпененія. Но потомъ, мало по малу, когда артистъ блестящимъ образомъ развилъ всѣ богатства своего мелодическаго вдохновенія, удивленіе превратилось въ энтузіазмъ. Передъ слушателями открылся какой-то новый міръ; искусство проявилось передъ ними во всемъ своемъ поразительномъ разнообразіи.

Ироническая и насмѣшливая, какъ Дон-Жуанъ Байрона, причудливая и фантастическая, какъ одна изъ волшебныхъ сказокъ Гофмана, меланхолическая и задумчивая какъ дума Ламартина, пылкая и заносчивая какъ проклятіе Данте, тихая и нѣжная какъ мелодія Шуберта, — скрипка Паганини смѣялась, вздыхала, произносила угрозы, проклятія и молебны... Она выражала всѣ движенія сердца, всѣ голоса природы, всѣ случаи жизни; ея звуки были разнообразны до бесконечности; она выказала си-



лу очарованія, какою не обладалъ ни одинъ наиболѣе гибкій и симпатическій человѣческій голосъ. Вотъ какимъ явился у насъ знаменитый виртуозъ Паганини.

Успѣхъ его превзошелъ все, чего отъ него ожидали. Энтузіазмъ, овладѣвшій собраніемъ, подъ вліяніемъ игры этого необыкновеннаго человѣка, описать невозможно; онъ доходилъ до помѣшательства, до неистовства. Осыпавъ артиста рукоплесканіями во время исполненія піесъ и по окончаніи каждой изъ нихъ, послѣ концерта публика снова вызвала его и единодушными криками выразила ему свое удивленіе, свой восторгъ.

Мнѣнія знатоковъ были вполне согласны съ мнѣніемъ публики; болѣе всего они восхищались красотой, чистотою и разнообразіемъ звуковъ, которые Паганини извлекалъ изъ своего инструмента средствами, неизвѣстными другимъ виртуозамъ.

Парижскіе литераторы истощили для Паганини весь запасъ своихъ похвалъ. *Revue de Paris*, наиболѣе важное литературное изданіе той эпохи, сдѣлало игрѣ знаменитаго скрипача слѣдующую оцѣнку: «Нельзя сказать, что Паганини играетъ на скрипкѣ, это артистъ въ самомъ обширномъ значеніи слова, артистъ, который изобрѣлъ свой инструментъ, свою методу игры, свои особенныя эффекты и даже свои особенныя трудности; все взято имъ изъ неизвѣстныхъ предѣловъ искусства. Его нельзя сравнивать ни съ кѣмъ изъ его предшественниковъ. Въ искусствѣ онъ стоитъ отдѣльно отъ всѣхъ другихъ и этимъ ни кто не можетъ обижаться, какъ мы не обижаемся тѣмъ, что непохожи на Аполлона.

«Наши читатели безъ сомнѣнія потребуютъ отъ насъ, чтобы мы дали имъ какое нибудь понятіе объ этомъ чудесномъ явленіи. Но если мы будемъ говорить объ этихъ всепожирающихъ пальцахъ, которые перебѣгаютъ по струнамъ съ быстротою молніи;—объ инструментѣ, который какъ бы держится самъ собою, между тѣмъ какъ бѣшеная рука (другаго слова мы не нашли) перебѣгаетъ его по всѣмъ направленіямъ самыми изумительными и невѣроятными прыжками; если мы скажемъ, что эти звуки не походятъ ни на арію, ни на пѣсню,—а составляютъ какой-то особенный языкъ, придуманный артистомъ для своего инструмента; если мы скажемъ, что его игра не похожа ни на что изъ видѣннаго и слышаннаго нами; что она превосходитъ все, что можно вообразить, что этотъ человѣкъ во второй разъ сочиняетъ то, что исполняетъ; что піесы, играемыя имъ, перестаютъ быть достояніемъ своего автора, что ему принадлежитъ весь музыкальный міръ... Если мы все это скажемъ, то развѣ мы подвинемся хотя на шагъ въ пониманіи этой чудной дѣйствительности.

Очень несчастливъ тотъ, кто не воспользуется случаемъ слышать Паганини! Развѣ геній до того обыкновенная вещь, что не нужно спѣшить туда, гдѣ его навѣрно можно видѣть и слышать? Развѣ наша бѣдная человѣческая жизнь до того богата сильными ощущеніями, что можно не спѣшить на встрѣчу вѣрному и вполне правому ощущенію?

И притомъ мы еще не сказали всего; этого человѣка стоитъ видѣть собственными глазами; черты его лица оригинальны до нельзя и прекрасно выражаютъ его талантъ; невѣроятная простота его манеръ составляетъ чудесный контрастъ съ силою и смѣлостью его смычка. Однимъ словомъ, Паганини вполне достоинъ названія великаго человѣка, а развѣ много на свѣтѣ великихъ людей?

Фельетонистъ *Journal des Débats*, Кастиль-Блазъ въ свою очередь писалъ слѣдующее:

«Тартини видѣлъ во снѣ демона, игравшаго дьявольскую

сонату; этотъ демонъ былъ навѣрно Паганини. Впрочемъ нѣтъ; демонъ Тартини, со своими двойными трелями, причудливыми модуляціями и быстрыми арпелжіями, не больше какъ ученикъ въ сравненіи съ виртуозомъ, котораго мы слышали: то былъ боязливый, невпный, даже немпожко глуповатый дьяволенокъ, изъ рода тѣхъ, которые боятся всего и видѣли солнце, не иначе, какъ черезъ щелку. Вы видите, что я дошелъ до чертей, чтобы объяснить вамъ, что такое Паганини; чтобы изобразить, что чувствовалъ я, когда слушалъ его игру; что было со мною послѣ концерта; то волненіе, которое лишило меня сна и котораго я все-таки не въ силахъ вамъ изобразить.

«Труба славы оказывается не больше, какъ жалкимъ свисткомъ, вовсе негоднымъ для восхваленія подвиговъ чудесной скрипки. Для чего же и братья за нее? Я признаю свою неспособность и заранѣе предупреждаю читателей, что все, что я скажалъ, или скажу о Паганини, — рѣшительно ничто въ сравненіи съ тѣмъ, что онъ дѣлаетъ, и читатели, послушавъ его, навѣрно также согласятся со мною». Продолжая свою статью, Кастиль-Блазъ обрисовываетъ портретъ Паганини слѣдующими словами:

«Пять футовъ пять дюймовъ, ростъ драгуна, лице длинное и блѣдное, рѣзко очерченное, огромный носъ, орлиный взоръ, черные, длинные, вьющіеся волосы, падающіе на воротникъ, ужасная худощавость, двѣ морщины, похожія на SS скрипки или контрбаса. Зрачки, пылающіе живостію и геніемъ, ходятъ въ орбитахъ глазъ и медленно обращаются къ тому изъ аккомпанирующихъ музыкантовъ, игра котораго почему-либо тревожитъ его. Кисть соединена съ рукою такимъ гибкимъ прикрѣпленіемъ, что для нея нельзя отыскать лучшаго сравненія, какъ если сказать, что она похожа на платокъ, привязанный къ окончности палки и развѣваемый вѣтромъ то туда, то сюда».

Знаменитый критикъ журнала *des Débats* говорилъ, что Паганини, не только какъ скрипачъ, но и композиторъ, представляетъ совершенно особенный и исполняемый типъ. То же самое мнѣніе было высказано и всѣми другими газетами Парижа.

Появленіе Паганини имѣло важность, по крайней мѣрѣ равную вѣрности парламентскихъ преній, которыя въ то время сильно занимали умы Парижанъ. Всѣ концерты, данныя имъ въ 1831 году, имѣли самый огромный успѣхъ. При вторичномъ пріѣздѣ въ Парижъ въ 1834 году, Паганини былъ принятъ еще болѣе восторженными рукоплесканіями. Въ этотъ разъ онъ дѣйствительно былъ въ апогее своего таланта и осуществилъ все, чего можно ожидать отъ превосходнѣйшаго таланта, соединеннаго съ самымъ тщательнымъ и настойчивымъ изученіемъ музыкальнаго искусства. Съ любезностію соглашался на почти тельныя приглашенія, онъ очень часто бывалъ въ частныхъ домахъ и тогда трудно было рѣшить, чему слѣдуетъ болѣе удивляться,—увлекательной ли его игрѣ, или разговору, блиставшему живостію и оригинальностью. Въ разговорѣ Паганини очень часто встрѣчались самыя остроумныя мысли, но онъ всегда произносилъ ихъ съ полною натуральностію. По какому-то странному противорѣчію, не смотря на свое слабословіе, на похвалы и рукоплесканія, Паганини былъ самымъ простымъ и безцеремоннымъ человѣкомъ въ свѣтѣ. Въ свое время очень много говорили объ обидчивости и странностяхъ Паганини во время его пребыванія въ Парижѣ; но всѣ эти странности всегда имѣли совершенно достаточное основаніе: чувство собственнаго достоинства и благородную независимость

характера. По этому случаю мы упомянемъ о слѣдующемъ происшествіи:

Однажды Тюльерійскій дворъ изъявилъ желаніе слушать игру Паганини; ему предложили дать концертъ; онъ согласился. Наканунѣ концерта артистъ попросилъ позволенія видѣть залу, чтобы пастроить свои скрипки соответственно мѣстности, и когда желаніе его было исполнено, замѣтилъ зрителю замка, что тканья обои зала будутъ скрадывать звуки, и что онъ проситъ сдѣлать кое-какія измѣненія; зритель не отвѣчалъ ничего и даже показалъ видъ, будто не слышалъ просьбы артиста. Паганини, оскорбленный такимъ невниманіемъ, ушелъ домой съ твердою рѣшимостью не играть. Наступаетъ часъ концерта, дворъ занялъ свои мѣста, но артиста нѣтъ; къ общему неудовольствію его приходится ждать... Наконецъ посылаютъ за нимъ въ квартиру и узнаютъ, что онъ и не выходилъ изъ дому и даже ранѣе обыкновеннаго легъ спать. Во время своего вторичнаго пребыванія въ Гарпжѣ, Паганини сдѣлался предметомъ еще болѣе тяжкихъ обвиненій. Не будучи въ силахъ поразить Паганини, какъ артиста, злоба и зависть употребили всѣ свои старанія, чтобы оклеветать его, какъ человѣка. Жюль-Жаненъ, въ одномъ изъ своихъ фельетонъ, напечатанномъ въ *Journal des Débats*, упрекнулъ его въ томъ, что онъ не хотѣлъ играть въ концертѣ, данномъ въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія жителей Сент-Этьена. Прочтя въ журналѣ такую клевету, Паганини сказалъ: «Я былъ сильно боленъ; я ни въ чемъ не отказывалъ г. Жанену; я отказался играть только въ Тюльери». Обвиненія Жюль-Жанена до того сильно подействовали на впечатлительнаго артиста, что съ тѣхъ поръ онъ игралъ не иначе, какъ въ пользу бѣдныхъ.

Кромѣ того, извѣстный фельетонистъ журнала *des Débats* самъ исправилъ свою ошибку. Въ прекрасномъ своемъ сочиненіи *Sur la littérature dramatique*, онъ отдалъ полную справедливость характеру артиста, оклеветаннаго имъ по ложному доносу его враговъ и завистниковъ:

«... Къ собственному стыду, говорятъ Жюль-Жаненъ, я долженъ сознаться, что ничто не можетъ быть болѣе несправедливо и жестоко, какъ мои выходки противъ Паганини...

«Я былъ неправъ и въ основаніи своего мнѣнія, и въ формѣ его изложенія, но мнѣніе публики было на моей сторонѣ; во всякомъ случаѣ, мнѣ принадлежала прекрасная роль защитника бѣдныхъ и всякій обвинялъ скупаго артиста. Теперь я его оправдываю; онъ имѣлъ полное право располагать собою, быть щедрымъ и великодушнымъ, когда ему вздумается. Да и какое ему дѣло до сотни угольщиковъ и землепотовъ, которые даже никогда не слышали, что существуетъ Паганини; наконецъ, у него была своя воля, свои капризы; онъ можетъ быть стыдился бросать за ничто дивные дары искусства, стоявшіе ему столькохъ усилій, дары таланта, который, какъ онъ чувствовалъ, хотя и не говорилъ о томъ, исчезалъ по-немногу вмѣстѣ съ его жизнью. Напрасно онъ пробовалъ возражать; его слова только усилили мой гнѣвъ и рукоплесканія толпы. Тогда онъ молча сталъ ожидать дня отмщенія и когда наконецъ настало время показать, какъ мститъ великій артистъ, онъ отмстилъ за себя... какъ мстятъ короли изъ дома Валуа».

Тотъ, кого обвиняли въ эгоизмѣ, не одинъ разъ высказалъ щедрость принца; для этого достаточно вспомнить его поступокъ съ Берліозомъ...

Мы уже говорили о томъ, что Паганини былъ очаровательно простъ въ обращеніи; на этотъ счетъ мы можемъ рассказать слѣдующій анекдотъ, сообщенный намъ однимъ изъ дру-

зей артиста: «Однажды я пришелъ къ Паганини, чтобы вмѣстѣ съ нимъ отправиться на обѣдъ къ одному изъ нашихъ общихъ знакомыхъ. Войдя въ комнату, я увидѣлъ самый ужасный безпорядокъ; здѣсь лежала скрипка, тамъ другая, одна табатерка на постели, другая между игрушками сына... Ноты, серебро, ночной колпакъ, письма, часы и сапоги — все лежало въ одной кучѣ. Стулья, столы, кровать — все было сдвинуто съ своего мѣста и среди этого хаоса возвышалась чудная фигура самого Паганини. Его черные волосы на половину были спрятаны подъ чернымъ колпакомъ; желтый платокъ обхватывалъ его шею; длинный, шоколаднаго цвѣта жилетъ кое-какъ держался на плечахъ. На колѣняхъ великаго виртуоза сидѣлъ его сынъ Ахилъ, по видимому чѣмъ-то сильно раздраженный. Дѣло въ томъ, что ему нужно было вымыть руки; ребенокъ буянилъ до нелзя, но отецъ выказывалъ спокойствіе, которое сдѣлало бы честь самой лучшей дѣтской нянькѣ. Время отъ времени онъ взглядывалъ на меня и наконецъ еказалъ: «Бѣдный ребенокъ скучаетъ; я не знаю чѣмъ его развлечь. Я игралъ съ нимъ сегодня съ самаго утра и теперь болѣе не въ силахъ играть...»

«Уморительно смѣшно было видѣть, какъ Паганини, въ туфляхъ и со спущенными чулками, фехтовалъ иногда его своимъ сыномъ, который ростомъ былъ не больше какъ до его колѣнъ. Малютка храбро подавался впередъ, съ саблею въ рукѣ, а отецъ отступалъ и кричалъ: — Довольно, довольно, я уже раненъ!»

Не смотря на то, побѣдитель продолжалъ свое наступленіе до тѣхъ поръ, пока побѣжденный наконецъ падалъ на постель.

«Когда Паганини вздумалъ одѣваться, ему пришлось отыскивать каждую часть своего туалета. Всѣ вещи были спрятаны ребенкомъ по разнымъ мѣстамъ: платье отыскалось въ ящикѣ для скрипки, жилетъ въ шкапу, сапоги подъ подушкой...» Въ 1834 году Паганини вторично уѣхалъ изъ Парижа, оставивъ въ немъ о себѣ неизгладимое воспоминаніе. Отсутствіе его въ тотъ разъ продолжалось около четырехъ лѣтъ; онъ воротился въ Парижъ только въ 1837 году.

(Продолженіе въ слѣдующемъ №).

## ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО  
ВЪ ГЕРМАНИИ.

ХУІІ столѣтіе.

Популярный тонъ такъ называемыхъ аптійскихъ комедій, такъ любимый народомъ, сдѣлался обыкновеннымъ родомъ новыхъ школьныхъ комедій. Многія піесы, въ родѣ піесы Георга Шоха «*Comödia von Studentenleben*», до крайности похожи на народныя піесы, о которыхъ мы говорили выше. Тоже самое направленіе имѣютъ піесы школьнаго директора Вейзе, который, начиная съ 1617 года, написалъ болѣе тридцати трагедій и комедій. Піесы Вейзе отличаются отсутствіемъ натуральнаго, утрированнаго пафоса піесъ Леопштейна; написаны очень простымъ, но часто вовсе невзящнымъ слогомъ. Трагедіи его до крайности пошлыя, а въ комедіяхъ — драки занимаютъ мѣсто комическихъ положеній, ругательства — мѣсто эффектныхъ монологовъ, а непристойности — мѣсто остротъ, но въ нихъ важно то,



что при сочиненіи ихъ Вейзе постоянно имѣлъ въ виду сцену и актеровъ. Въ предисловіи къ собранію піесъ Вейзе «Christian Weise's Lust und Nutz der Spielenden Jugend», именно сказано, что сочинитель постоянно старался приспособить топъ рѣчей къ положенію говорящихъ лицъ. Такимъ образомъ школьная комедія во всякомъ случаѣ доставляла театральному искусству больше опоры и пользы, чѣмъ всѣ сочиненія силезскихъ поэтовъ.

Что касается до іезуитскихъ комедій, то онѣ отличались всего больше пышностью обстановки. Особенно это можно было видѣть въ Вѣнѣ, гдѣ іезуиты овладѣли празднествами, которыя происходили въ присутствіи императорскаго двора, такъ называемыми *ludi Caesarei*.

Въ піесахъ іезуитовъ употреблялись всѣ, въ то время извѣстныя театральныя средства. Въ вѣнской придворной библіотекѣ хранится печатная программа іезуитскихъ представлений; она содержитъ въ себѣ столько чудеснаго, что даже невѣроятно. Пышность піесъ іезуитовъ далеко превзошла всю прежнюю роскошь французскихъ и испанскихъ мистерій. Превращенія, полегы, землетрясенія, морскія бури, сраженія огнедышащихъ драконовъ, явленіе духовъ, восходъ и закатъ солнца, морскія и сухопутныя битвы, и проч. — все это въ изыскѣ встрѣчалось на іезуитской сценѣ.

Піесы іезуитовъ написаны бѣльшей частью на латинскомъ языкѣ; какъ это, такъ и роскошь обстановки были причинами отсутствія этихъ піесъ на пародной сценѣ, гдѣ изрѣдка только встрѣчались слабыя и бѣдныя подражанія блестящимъ піесамъ іезуитскаго театра.

Послѣ всего сказаннаго, не нужно объяснять, что протестантская школьная комедія всего больше была полезна для развитія драматическаго искусства. Изъ нѣдра академіи постоянно выходили лучшіе актеры, образованіемъ и талантами приносившіе честь всему своему сословію. Театральное искусство XVII вѣка всѣми своими успѣхами обязано учащемуся юношеству школъ и университетовъ.

#### Магистръ Фельтенъ и его эпоха.

Лейпцигское академическое юношество отличалось собственноручно ревностно въ театральныя представленія. Въ Ратушѣ, въ Каролинскомъ Коллегіумѣ и въ Николаевской школѣ уже давно представлялись латинскія и нѣмецкія комедіи и при этомъ присутствовали не только многія знатныя особы, но даже жена Курфирста, Христіана VI, посѣдившая театръ въ 1606 году. Въ послѣднее время предводителемъ или акторомъ студентскаго общества, былъ поэтъ Кормартенъ, который въ 1669 году поставилъ на театръ свою передѣлку Корнелева *Поліевкта*.

Одна изъ главныхъ ролей піесы была исполнена молодымъ человѣкомъ, родомъ изъ Галле, Іоанномъ Фельтенемъ \*). Театральное искусство приобрѣло въ немъ такого

\*) Онъ самъ подписывался Velthen, но часто его называютъ также Velthem, Velten и Veltheim. Флэгель говоритъ, что онъ былъ братомъ профессора теологіи въ Лепзъ, Валентина Фельтхайма (Veltheim).

ревностнаго любителя, что когда онъ достигъ званія магистра, то собралъ около себя нѣсколько другихъ молодыхъ людей и сдѣлался вмѣстѣ съ ними страствующимъ комедіантомъ. Фельтенъ имѣлъ всѣ свойства, необходимыя для того, чтобы двинуть впередъ театральное искусство. Кромѣ обладанія большимъ театральнымъ талантомъ, знаніями и литературнымъ образованіемъ, онъ зналъ французскій, итальянскій и испанскій языки на столько, чтобы заимствовать инопостранныя піесы и переводить ихъ для нѣмецкаго театра, и кромѣ того, онъ былъ человѣкомъ честнаго, предприимчиваго и энергическаго характера. Фельтенова труппа, при жизни своего предводителя, называлась *знаменитою труппою*; она не только важнѣе всѣхъ, о которыхъ мы говорили, въ отношеніи къ искусству, но еще имѣетъ для насъ то преимущество, что, пачиная отъ нея, мы можемъ генеалогически прослѣдить возрастаніе театральнаго сословія и что она была корнемъ всѣхъ лучшихъ труппъ послѣдующихъ временъ.

Все, что было темпаго въ исторіи дѣйствій Фельтена, объяснилось для меня изслѣдованіемъ, сдѣланнымъ мною въ Дрезденскомъ архивѣ. Въ которомъ году Фельтенъ составилъ свою труппу и кто были ея первые члены, съ точностію еще не извѣстно. По устному предаію, записанному около ста лѣтъ спустя, мы знаемъ только нѣсколько именъ актеровъ фельтеновой труппы. Первый документъ, дающій точное свѣдѣніе объ этой труппѣ, относится къ 1683 году; это просьба его въ Лейпцигскій магистратъ, который онъ проситъ позволить ему сыграть нѣсколько комедій съ содѣйствіемъ своего общества, состоящаго изъ 14 человѣкъ природныхъ Нѣмцевъ. Другая записка самого Фельтена говоритъ, что его труппѣ было позволено называться *Chnr-Sächliche Comedianten-Gesellschaft*.

Блюмнеръ полагаетъ довольно вѣрно, что фельтенова труппа существовала съ 1670 года. При Саксонскомъ дворѣ Іоанна Георга II существовали актеры, получавшіе жалованье и имѣвшіе званіе придворныхъ актеровъ. Съ самаго начала придворные актеры получали 50 флоринновъ жалованья и носили названіе придворныхъ служителей, потомъ жалованье было увеличено до 200 флоринновъ и имъ дали названіе камеръ-лакеевъ, а еще черезъ нѣсколько времени, при томъ же жалованьи, — названіе камеръ-служителей.

Самыя большія театральныя представленія при Георгѣ II происходили по случаю большихъ празднествъ въ февралѣ 1678 года, при сѣздѣ всѣхъ членовъ саксонскаго дома въ Дрезденѣ. При этомъ случаѣ въ представленіяхъ участвовала знаменитая труппа Фельтена; по окончаніи представлений она снова отправилась ѣздить по городамъ и, между прочимъ, давала свои представленія въ Лейпцигѣ, Бреславлѣ, Нюрнбергѣ, Франкфуртѣ и при Брауншвейгскомъ дворѣ.

Но какимъ образомъ общество Фельтена такъ скоро снискало свою извѣстность? Какими средствами удалось ему снова возвысить павшее нѣмецкое театральное искусство? Мы знаемъ, что прежде всего вредилъ нѣмецкому театру недостатокъ драматической литературы. Запасъ англійскихъ

комедій, Mordspektakeln, историческихъ моралитетовъ и проч. былъ истощенъ и давно уже не имѣлъ интереса новості. Можетъ быть Фельтенъ пробовалъ играть піесы силезскихъ поэтовъ, но репертуаръ его ничего не показываетъ и мы не знаемъ о томъ ничего положительнаго.

Лучшимъ новымъ источникомъ могла служить иностранная литература и въ этомъ случаѣ полезіе другихъ для развитія драматическаго искусства оказались комедіи Мольера.

Въ 1670 году былъ изданъ во Франкфуртѣ, въ числѣ другихъ, переводъ комедіи Мольера, употреблявшійся труппами комедіантовъ, подъ названіемъ «Schaubühne Englischer und Französischer Comödianten», но грубость языка этого перевода заставила Фельтена сдѣлать новый переводъ. Фельтеново общество издало три тома переводовъ въ прозѣ, въ 1694 году въ Нюрнбергѣ, подъ заглавіемъ «Historio Gallicus comicosatyricus sine exemplo, oder die überaus anmuthigen und Custigen Comödien des fürtrefflichen frantzösischen Comödianten Moliere».

Мольеровы комедіи выполняли главныя требованія тогдашняго театральнаго искусства. Въ нихъ были изображены остроумно и живо дѣйствительныя лица, взятые изъ жизни. Драматическая жизнь, едва начавшаяся у Ганса Сакса и развитая далѣе у англійскихъ комедіантовъ, явилась въ нихъ въ полномъ своемъ ходу. Съ Мольеромъ началось въ Германіи истинное искусство представлять дѣйствительныхъ людей. Характеры Мольеровыхъ комедій были вовсе не чужды для нѣмецкихъ актеровъ; прежніе шуты взяли на себя роли Скапеневъ, Маркарилей, Сканареллѣй; тѣ, которые представляли прежде забавныхъ стариковъ, легко могли сыграть мнимаго больного, скунаго и т. п., находя въ этихъ роляхъ только дальнѣйшее развитіе прежнихъ своихъ ролей.

Впрочемъ не слѣдуетъ думать, что веденіе такихъ улучшенныхъ комедій было совершенно легко. Улучшеніе вводится всегда съ трудомъ, тутъ же трудность была двойная, потому что надо было приучать публику и вмѣстѣ съ тѣмъ самихъ актеровъ. Такимъ образомъ комедіи Мольера очень рѣдко встрѣчались на театрѣ и больше служили какъ образецъ, чѣмъ какъ истинное достояніе репертуара.

Еще менѣе могла годиться для театра французская трагедія. Правда, еще въ 1650 году, существовалъ переводъ Сиды, сдѣланный Гросслингеромъ и притомъ въ стихахъ; но мы навѣрно знаемъ, что всѣ такія трагедіи явились на театрѣ не иначе какъ въ передѣлкахъ, въ которыхъ очень трудно узнать истинную французскую трагедію.

Такъ какъ Фельтенъ былъ привлеченъ на театральное поприще представленіемъ Поліевкта, то многіе думали, что ему очень понравился возвышенный языкъ Корнеля; но ближайшее разсмотрѣніе Кормартенова Поліевкта и всего Фельтенова періода доказываетъ, что Фельтенъ стремился только возвысить народную нѣмецкую драму, какъ она была у англійскихъ комедіантовъ и у студентовъ обществъ, и что онъ вовсе не имѣлъ въ виду преобразованія національной драмы по чужеземнымъ образцамъ.

Къ сожалѣнію мы не имѣемъ передѣланныхъ француз-

скихъ трагедій Фельтена, но за неимѣніемъ ихъ, мы можемъ судить о вкусѣ того времени по передѣлкѣ Поліевкта Кормартеномъ. Въ настоящій историческій моментъ, когда на сценѣ встрѣчались начатки ученой драмы съ остатками драмы простонародной, очень любопытно замѣтить разницу между тѣмъ и другимъ. Средневѣковая, народная драма ставила на сцену всѣ происшествія безъ всякаго исключенія, а объясненія и причины дѣйствій оставляла за сценою и давала на произволъ самому зрителю, между тѣмъ какъ французская трагедія, напротивъ того, старалась объяснить причины дѣйствій и описать душевное состояніе своихъ героевъ, а дѣйствія оставляла за сценою. Такимъ образомъ въ Поліевктѣ Кормартена на сцену выведено все, что у Французовъ предполагается происходящимъ за сценою. Въ піесѣ было сдѣлано столько передѣлокъ, что по всей справедливости можно было прибавить къ заглавію «mit neuen Erfindungen anständiglich vermehrt».

Объ единствѣ мѣста нѣтъ и помину; сцена то и дѣлается. Александрійскіе стихи замѣнены прозою; дѣйствующія лица говорятъ другъ другу *Er* и *Sie*, но вообще грубѣе и оживленнѣе французскихъ. Наперсникъ Неархъ, напр. обратился въ Африканца съ величайшею ревностью къ вѣрѣ и съ сильнѣйшимъ чувствомъ дружбы къ Поліевкту. Всѣ Корнелевыя лица сдѣланы простонародными, но всѣ притомъ гораздо выразительнѣе.

Прежде всего на сценѣ происходятъ совѣщаніе о преслѣдованіи Христіанъ; затѣмъ являются сами Христіане въ цѣпяхъ и воодушевленные лучшею мученическою радостью. Языческое жертвоприношеніе и разбитіе статуй боговъ Поліевктомъ и Неархомъ, представлено на сценѣ; спящей Полины является тѣнь Поліевкта и рассказываетъ о случившемся; такія же сцены проведены по всей трагедіи и мы видимъ, что драматическое искусство только далѣе пошло по пути, проложенному англійскими комедіантами. Сцены ужасовъ, о которыхъ мы говорили при разборѣ Тита Андронника, также встрѣчаются здѣсь, но въ гораздо лучшемъ видѣ. Казнь Неарха совершается предъ глазами зрителей; его спускаютъ на цѣпяхъ въ огонь; онъ мучится и умираетъ. Поліевкту отрубаютъ голову и палачъ держитъ ее нѣкоторое время въ рукахъ, между тѣмъ какъ трупъ мученика плаваетъ въ своей крови.

Въ послѣдствіи, когда Феликсъ, мучимый совѣстью, засыпаетъ, являются черные духи съ горящими факелами при трескѣ барабановъ, дуютъ ему въ уши, дергаютъ за волосы, пока наконецъ является бѣлый духъ Поліевкта съ отрубленною головою въ рукахъ. Это явленіе довершаетъ обращеніе Феликса въ Христіанство.

Чтобы сказать Корнель, еслибъ ему пришлось узнавать себя въ этой трагедіи! Въ числѣ занимательныхъ эффектныхъ сценъ являлась здѣсь предъ зрителями пучина ада, вся въ огнѣ, съ духами, летающими сюда и туда, съ трескомъ, молніей, громомъ и наконецъ Вѣчность въ видѣ ангела въ облакахъ, окруженнаго яркимъ блескомъ.

Музыка употреблена въ Поліевктѣ въ большихъ противъ прежняго размѣрахъ и притомъ болѣе искусно. Кроме множества пѣнія, мелодраматическихъ сценъ, игры и



пѣнія, въ промежуткахъ между дѣйствіями, вставлена еще цѣлая оперная, мифологическая сцена, въ которой Панъ, Нептунъ и Купидонъ, выражаютъ свое участіе къ произшествіямъ піесы. Здѣсь мы видимъ сильное вліяніе оперы и іезуитскихъ представленій на піесы нѣмецкаго театра.

Тоже подражаніе видимъ мы и въ устройствѣ декораций. Театръ представляетъ лѣсъ, ландшафтъ и море. При поднятіи занавѣса рыбы играютъ на поверхности воды и корабли ходятъ по морю; восходящее солнце освѣщаетъ сцену; Нептунъ медленно поднимается изъ волнъ и поетъ, окруженный морскими свиньями и раковинами; Купидонъ летаетъ въ воздухѣ надъ поверхностью моря.

Развѣ при такой передѣлкѣ піесы не исчезла сущность классической трагедіи? Развѣ тутъ видно что нибудь другое, чѣмъ улучшенная средневѣковая драма?

Таково направленіе Фельтена и вообще всего драматическаго искусства до самаго конца этого столѣтія.

Передѣлка Поліевкта показываетъ намъ, какъ было передѣлано устройство сцены, какъ условная сцена англійскихъ комедій получила болѣе характеристическія декорации. Сцена была, по прежнему, завѣшена съ трехъ сторонъ коврами и задній коверъ могъ раздвигаться, но пространство за нимъ получило болѣе важное, чѣмъ прежде, назначеніе и потому дѣлалось глубже, а авансцена менѣе глубоко, чѣмъ на прежнихъ театрахъ.

На авансценѣ играли тѣ сцены, при которыхъ мѣсто дѣйствія не составляетъ особенной важности; но и тутъ бывали довольно характеристическія перемѣны, напр. при казни Поліевкта, сцена была обвѣшана черными матеріями.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣйствіе должно было происходить въ опредѣленномъ мѣстѣ, завѣсы задняго плана раздвигались и въ глубинѣ сцены ставились декорации храма, дворца, ландшафта, ада и т. п.

Такое устройство представляло много преимуществъ. При всѣхъ сценахъ, въ которыхъ главное слова актера, — сцена, обвѣшенная съ трехъ сторонъ коврами, представляла мѣсто, не отвлекавшее вниманіе зрителя отъ словъ актера; между тѣмъ какъ въ сценахъ для глазъ, пространство увеличивалось и украшалось всѣмъ, что могли придумать для очарованія зрителя. Когда нужно было произвести перемѣну декораций, явленіе духовъ, привидѣній, сновъ и проч., — заднюю завѣсу задергивали и за нею устраивали все, какъ было нужно для хода піесы.

При такомъ устройствѣ сцены появилась также передняя занавѣсъ, вошедшая первоначально въ употребленіе въ оперѣ въ срединѣ семнадцатаго столѣтія. Но если театры обогатились только извнѣ, а внутри сохранили свой прежній, средневѣковой характеръ, то въ чемъ же состояли средства, которыми Фельтенъ придавалъ старымъ піесамъ новый интересъ?

Мольеръ, какъ мы уже сказали, былъ слишкомъ тонокъ для большинства публики. Расинъ не представлялъ довольно занимательности, силезскіе поэты точно также, и еще болѣе, не годились для театра и притомъ и новая и иностранная трагедіи были просто противны вкусу народа. Недостатокъ литературы сдѣлалъ актеровъ дерзкими. Если

драматическіе писатели могли обходиться безъ сцены, то актерамъ казалось еще легче обойтись безъ писателей. Они были убѣждены, что сцена существуетъ собственно для нихъ, что поэзія, хотя и составляетъ лучшую пищу для сцены, но не составляетъ ея жизни. Короче, актеры распростились съ писателями и приняли на себя двойную обязанность актеровъ и писателей. Довѣряясь своему ученому образованію и юношеской фантазіи, Фельтенъ и члены его труппы, предприняли импровизировать свои представленія. Англійскіе и итальянскіе комедіанты давали имъ примѣръ, а Фельтенъ предпринялъ распространить импровизаціи на возвышенный тонъ трагедій, ввести порядокъ и правила въ то, что было до сихъ поръ произвольно и исключенію придавать характеръ особеннаго рода піесъ.

Устроить импровизированныя комедіи, по образцу итальянскихъ, не представляло труда. Фельтенъ пользовался проектами піесъ итальянскаго театра Герарди; содержаніе фарса, интригу и ея ходъ сообщали актерамъ заранѣе; условливались насчетъ главныхъ моментовъ дѣйствія и даже о цѣлыхъ сценахъ, на эффектъ которыхъ полагались при представленіи піесы. Когда такимъ образомъ ходъ дѣйствія былъ установленъ, каждый предавался своей изобрѣтательности, испытывая ее на нѣсколькихъ репетиціяхъ. При этомъ актеры испытывали разные роды діалоговъ, чтобы во время представленія не затрудняться веденіемъ разговора. Вечеромъ, по примѣру Итальянцевъ, ставили за сценою листокъ, на которомъ было означено, что слѣдовало дѣлать при каждой сценѣ и по этой программѣ піеса шла по соображенію и произволу каждаго отдѣльнаго актера. Въ такихъ импровизированныхъ піесахъ, права Ганса Вурста, Пикельхеринга и проч., распространялись на всѣ лица и публика постоянно встрѣчала новый способъ изложенія даже въ піесахъ стараго содержанія; каждый зритель съ любопытствомъ слѣдилъ за игрою актеровъ и наблюдалъ, какъ каждый изъ нихъ выпутывался изъ затрудненій съ помощью одной своей находчивости.

Удовольствіе отъ импровизированной піесы собственно находилось внѣ драматическаго наслажденія искусствомъ, потому что тутъ занимало не развитіе характеровъ или дѣйствія, а моментальная ловкость, присутствіе духа и находчивость актеровъ. Импровизація возбуждала тотъ же интересъ, какъ фехтованіе и часто случалось, что актеры увлекались своею игрою и не хотѣли во время сходить со сцены. Въ такомъ случай дирижеръ или главный начальникъ труппы дѣлалъ особенный знакъ, всего чаще щелкалъ языкомъ, и по этому знаку забывшійся актеръ тотчасъ же оставлялъ сцену.

Импровизированныя комедіи представляли то преимущество, что актеры поневолѣ оставили условный сценическій языкъ и привыкали къ свободному, натуральному способу выраженія.

Труднѣе гораздо была постановка на сцену импровизированныхъ серіозныхъ піесъ, называвшихся Hauptactionen, потому что они составляли всегда главную часть представленій. Въ такихъ піесахъ актеры должны были отрѣшиться отъ вседневной жизни людей, возвыситься и характеръ

ромъ и способомъ выраженія, что безъ сомнѣнія требовало съ ихъ стороны еще болѣе изобрѣтательности; импровизированныя драмы лучше всего доказываютъ геніальность Фельтеновой труппы. Мы говорили, что импровизированныя комедіи были полезны для языка актеровъ; драмы, напротивъ того, только вредили ему; актеры, отбросивъ всеневпый способъ выраженій, должны были придавать своимъ рѣчамъ грубый пафосъ и жеманную надутость модныхъ поэтовъ.

Что Фельтенъ всего болѣе рассчитывалъ на успѣхъ импровизаций, которыми его труппа отличалась отъ всѣхъ другихъ, видно изъ того, что онъ долго ограничивался прежнимъ, небольшимъ кругомъ драматическихъ сюжетовъ стараго репертуара. Библейскія исторіи, любовныя и героическія рассказы — вотъ его источники; старѣйшія піесы получали у него новый интересъ отъ свободной, импровизированной отдѣлки ролей.

При празднествахъ по случаю вѣзда особъ Саксонскаго дома въ Дрезденъ въ 1678 году, была представлена труппою Фельтена комедія о праотцѣ Іаковѣ, состоявшая изъ трехъ частей, представленныхъ въ теченіе трехъ дней, траги-комедія объ Амадисѣ французскомъ и комедія о Христабелѣ, такая же пестрая исторія, какъ исторія Амадиса, полная приключеній, великановъ, битвъ и проч. \*).

Десять лѣтъ спустя, Фельтенъ имѣлъ тоже самое направление; будучи въ Гамбургѣ онъ давалъ тѣ же библейскія піесы и въ афишахъ объяснялъ значеніе и пользу каждой изъ нихъ.

По окончаніи серіозныхъ піесъ обыкновенно давали какуюнибудь піесу легкаго содержанія, такъ какъ это было введено въ употребленіе англійскими комедіантами. За духовною піесою объ Адамѣ и Еввѣ слѣдовала піеса «Pickelhering im Kasten»; послѣ «eine ganz neue und lustige Action und Historia, genannt die grosse Königin Semiramis» слѣдовала «des einfältigen Trappolin Widerwärtigkeiten im Heirathen, durch Pickelhering angestiftet».

Между тѣмъ опера съ каждымъ днемъ пріобрѣтала все болѣе и болѣе популярности; іезуитскія представленія также дѣлались повсюду извѣстными и Фельтену приходилось подумать объ обогащеніи и разнообразіи своего репертуара. Публика всего болѣе любила разнообразіе приключеній, пестроту сценическихъ эффектовъ, не обращая большаго вниманія на поэтическую обработку сюжетовъ. Школьныя комедіи, старо-англійскія и голландскія піесы, также французскія и итальянскія были недостаточны и Фельтенъ, подобно многимъ другимъ, поспѣшилъ обратиться къ репер-

туару испанскаго театра, уже давно извѣстнаго по заимствованіямъ, сдѣланнымъ іезуитами. Въ тоже время Фельтенъ вывелъ на сцену испанскаго шута Граціозо, получившаго при этомъ придворное имя Куртизана. Фельтенъ хотѣлъ смягчить грубо-шутливый элементъ, уменьшить участіе шотовъ въ серіозныхъ піесахъ, но этотъ озытъ не удался по причинѣ грубости вкуса и нѣмецкихъ шотовъ и публики, которой они нравились. Геніальныя головы Фельтенова общества заимствовали отовсюду сюжеты піесъ; читали модныя романы, рассказы, исторіи, обращались даже къ новѣйшимъ политическимъ происшествіямъ и изъ всего составляли пространныя программы піесъ со всевозможными эффектами. Великія дѣянія дѣйствительныхъ и баснословныхъ героевъ и королей, кровавыя сцены, изысканный языкъ принцевъ и принцессъ, отчаянныя глупости шотовъ, фокусы и превращенія, сны и явленія, небо и адъ, аллегорическія фигуры, интермедіи, балеты, хоры, арии, иллюминаціи, фейерверки и проч. составляли главную привлекательность серіозныхъ піесъ, Hauptactionen, Фельтена.

Такой родъ піесъ былъ вовсе не новъ; мы видѣли его въ мистеріяхъ и городскихъ представленіяхъ, въ піесахъ іезуитовъ и піесахъ, подобныхъ Поліевкту Кормартена; Фельтенъ только усовершенствовалъ ихъ и возвелъ на высоту, какая была возможна при тогдашнемъ состояніи театральнаго искусства. Новый элементъ, прибавленный Фельтеномъ, была импровизированная рѣчь серіозныхъ піесъ. За это нововведеніе многіе упрекаютъ Фельтена, но надо знать, что онъ дѣйствовалъ такимъ образомъ въ слѣдствіе требованій своей эпохи. Въѣстъ съ импровизированіемъ піесъ, въ это время изучили все, что могло производить театральные эффекты. Драматическое искусство расточило всѣ свои средства и само положило тѣмъ начало своего обѣдненія. Эпоха Фельтена представляетъ намъ самое блестящее время театральнаго остроумія и геніальности.

(Продолженіе будетъ).

Вышелъ № 10-й

## НУВЕЛИСТА,

издаваемого М. Бернардомъ.

Содержаніе его слѣдующее:

Gollinelli (S.) Douleur et joie. Pièce élégante de salon.

Kontski (Antoine de). Marche du couronnement.

Wehle (Ch.) Berceuse.

Schnabel (Ch.) Romance sans paroles.

Barival (M. de) Souvenir de Ninon.

Voss (Ch.) Rose. Valse.

Bayer (F.) Polka-Mazurka.

Plachy (W.) Romance de Donizetti transcrite.

Beyer (F.) Il Trovatore. Petite fantaisie.

Бахметевъ (Н.) Ягодка. Пѣсня.

Lalo (E.) Mélodie.

Музыкально-литературное прибавленіе № 10-й.

\*) Въ заключеніе комедіи о праотцѣ Іаковѣ танцовали балетъ, въ которомъ 12 чело-  
вѣкъ представляли 12 козлятъ Израильскихъ. Другія комедіи оканчивались рыцарскими  
и мавританскими балетами. Лучшею піесою празднествъ была «musicalische  
Opera und Ballett von Wirkung der Sieben Planeten». Балеты уже давно  
были въ употребленіи при придворныхъ празднествахъ. Въ Дрезденѣ въ 1642 году  
существовалъ французскій балетмейстеръ Римботе, получавшій 200 флоринтовъ жало-  
ванья въ годъ и въ 1680 другой, Ламаршъ, съ 300 флоринтовъ жалованья.