

ВЪ С Т Н И КЪ.

ГОДЪ ВТОРЫЙ.

№ 5.

3 ФЕВРАЛЯ 1857.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкою на домъ; иногородные прилагаютъ за пересылку 1 руб. 50 к. сер.

Подписка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерной улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Кутнера кв. № 33, въ книжныхъ магазинахъ П. Ратькова, Сярина, Базунова, Вольфа и Давыдова, въ Москвѣ въ музыкальномъ магазинѣ Лейболя и въ книжномъ Баунова.

**Къ 5-му номеру предлагается романсъ «Мгновенья», слова П. Арбузова, музыка П. Мускова.**

*Содержаніе:* Александринскій Театръ (П. Шилевскаго). — Михайловскій Театръ (Шарль де-Сен-Жюльена). — Московскій Вестникъ (Корреспондента). — Ощереваго въложене главныхъ основаній музыкальнаго искусства. — Незаданныя письма Бетховена. — Замѣчательныя шивши. — Иностранный Вестникъ. — Зѣмекъ Дездемъ (Жоржа-Занда). — Известія: библиографическое и музыкальное.

РУССКІЕ СМЕТАКЛИ.

**АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТЪРЪ.**

Бенефисъ г. Мартынова.

(28 января).

«Комедіи драмы», выходя въ трехъ дѣйствіяхъ, соч. г. Шатова: — «Горе отъ ума»; — «28 Января или кто во то сороздъ»; — бенефициалъ интермедіи. — Антрактъ съ танцами.

Бенефисъ г. Мартынова можно назвать блестящимъ: еслибъ дана была одна комедія безсмертнаго Грибоедова, то и тогда бы театръ былъ полонъ... Но г. Мартыновъ представилъ въ свой бенефисъ, сверхъ комедіи «Горе отъ ума», — довольно дѣльную и новую оригинальную піесу: этою піесою была комедія (въ трехъ дѣйствіяхъ) г. Шатова: *Камешный домъ*. Въ домѣ богатаго купца Сибѣгова (г. Бурдигъ), въ странномъ заголѣ живетъ родная племянница его Наталья Ивановна (г-жа Натарова); не видя никакой отрады въ семьѣ дяди, она готова съ радостью выйти замужъ за прикащика его Коромислова (г. Марковенкій), который, какъ-то удачивъ минутоу, успѣлъ *областиться кое-какъ* ей въ сплехъ чувствахъ и при этомъ объявилъ, что домъ, въ которомъ она живетъ, принадлежитъ по праву ей. Все это слышала изъ соседней комнаты тетка Наташи Марфа Кузминшица (г-жа Лискава) и передала мужу съ прибавленіями. Възбѣшенный Сибѣговъ гонитъ вопль изъ дому бѣлаго прикащика и заирещаетъ Наташѣ

думать о немъ, а чтобъ не потерять домъ, старается приискать племянницѣ такого жениха, который бы взялъ ее безъ гроша; повлиному сама судьба благопріятствовала Сибѣговому: отставной чиновникъ Свѣтозаровъ (г. Зубровъ) ищетъ руки Наташи и увѣряетъ Сибѣгова, что онъ не ищетъ приданого за невѣстою, а между тѣмъ въ душѣ затѣваетъ огнять у него домъ на законномъ основаніи. Напрасно отецъ Сибѣгова, столѣтній старикъ Миронъ Тиховичъ (г. Мартыновъ), вмешивается въ дѣла сына своего и хочетъ помочь горю своей внучки, стараясь поддержать сторону изгнаннаго прикащика: силъ неумолимъ и хочетъ обить Паташу за покаянго Свѣтозарова, не смотря на то, что этотъ Свѣтозаровъ плутъ, небезукоризненнаго поведенія. Свѣтозаровъ самъ настаиваетъ и торопитъ раздѣляеца съ своею ключницею Анзаветою Ивановною и уговариваетъ ее уѣхать въ деревню, а — тамъ формально приступаетъ къ обрученію. Но и прикащикъ не зѣнаетъ: будучи въ домѣ Свѣтозарова и узнавъ отъ его ключницы о какой-то бумагѣ (справкѣ въ Управѣ Благочінія), по которой Свѣтозаровъ хочетъ изнотнщика завладѣть домомъ Сибѣгова или собственно наслѣдственнмъ достояніемъ его племянницы, — прикащикъ снесиваетъ копию съ этой бумаги и, узнавъ въ Управѣ, въ чемъ дѣло, явлется съ чиновникомъ къ Сибѣговому въ то самое время, когда уже все почти приотовлено для обрученія Свѣтозарова съ Наталіею Ивановною; объявивъ, что домъ принадлежитъ Наташѣ и что Наташа, какъ совершеннолѣтняя, можетъ поступить во владѣніе домомъ сама, какъ законная наследница, и имѣетъ право выгнать изъ своего дому Сибѣгова, прикащикъ разстроиваетъ планы Свѣтозарова, а Сибѣгова приводитъ въ отчаяніе. Мысль, что внѣ почти нищій, мучаетъ Сибѣгова и поражаетъ въ грубой душѣ его страшное намѣреніе ежечъ домъ: онъ уже готовъ совершить преступленіе — хотѣть зажать домъ, но подоспѣвшій на ту пору старикъ отецъ останавливается его преступній замыселъ и Сибѣговъ невольно покоряется своей грустной участи — потерять домъ. Къ счастью, Наташа такъ добра, что дѣлится съ дядею наслѣдствомъ пополамъ: она проситъ только при этомъ позволенія выйти ей за прикащика Семена. Сибѣгову соглашается и отставной женихъ

Свѣтозаровъ съ дислоидою оставляетъ въ покоѣ Натану. Пьеса г. Шагина имѣла успѣхъ и произвела на зрителей самое пріятное впечатлѣніе. Автора вызывали — хотя онъ не явился на вызовъ. Особенно отличается пьеса легкимъ, бойкимъ языкомъ и оживленнымъ сценнымъ. Въ комедіи представлена довольно удачная и гибкая мысль, что купеческая дочь не соблазняется женихомъ-чиновникомъ, а предпочитаетъ ему своего брата — прикащика Сено. Вѣршица *очерчена довольно живо и вѣрно: столѣтній старикъ представленъ спокойнымъ, сдержаннымъ, но умнымъ и мыслящимъ семьяниномъ; сытъ-разудалымъ купчиной средней руки; жена его — тихая женского, грознобоязъ. Купчинца и чиновникъ Свѣтозаровъ, негдѣ злыбился лица, но и эти типы вѣрно схвачены. Артисты доносили мысль автора. Г. Мартыновъ необыкновенно-выразительно представилъ столѣтняго старца: съ умомъ и съ большимъ пониманіемъ людей опъ, олицетворилъ роль тихаго, честнаго старца, патриархальной души купеческаго семейства. Г-жа Анискинъ живопись, славными красками обрисовала характеръ своерасправной, сварливой купчихи со дѣломъ въ разминутымъ, грубымъ приемомъ: особенно вѣрно передала она буйныя рѣчи этой женщины во время спора ея съ мужемъ за чайнымъ столомъ по поводу слышаннаго ею разговора прикащика съ Наташею, когда она твердитъ своему лысому муженьку, что тотъ не видитъ, что дѣлается у него подъ носомъ. Г. Бурдинъ, въ лицѣ мужа этой женщины, какъ нельзя правдивѣе, отстаивалъ свои права на главенство, на первенство у себя въ домѣ. Гдѣ онъ не позволялъ водить себя за носъ: онъ былъ немыслимо грубъ и настойчивъ, когда дѣло коснулось дома; онъ употребилъ все свое умѣнье, весь свой узкій умъ, чтобъ отстранить права плутоватаго чиновника на завладѣніе этимъ домомъ въслѣдствіи: онъ былъ хитръ и бездѣлчивъ по своему. Но когда пришлось вѣлохъ, когда узнавъ, что ему грозитъ нищета, онъ налъ духомъ, — все это очень натурально и со вкусомъ артистическимъ передано г. Бурдинымъ: одно только назъ оказалось утрированнымъ въ г. Бурдинѣ, но это касается его въпавости — непознривой личности съ тривіально-смыслнымъ ключкомъ волося въ лбу, — это было карикатурно. Г-жа Парарова какъ-то вно испустила свою роль. Г. Марковецкій былъ точнѣе и вѣрнѣе правъ, въ второст. дѣйствіи, особенно во время разговора съ ключницею Лизаветою Ивановною. Зато и ключница эта въ бойкой, отчеканено-политой шрѣ *г-жи Вороновой* была совершенно живымъ лицомъ со дѣломъ ея претензіямъ на своего *рѣдъ святость* и манерами *мещанско образованія*: малъ только, что авторъ позволилъ ключницѣ такъ легко сдаться на инстинкцію при извѣстїи о женитьбѣ еяникомъ близкаго ей человека. Г. Зубровъ правдиво представилъ плутоватаго чиновника, затѣвливаго жентильбу не столько по сочувствію къ брачной жизни, сколько по тайному желанію воспользоваться каменнымъ домомъ, приходившимся по закону на долю его предполагаемой невесты Натану.*

О комедіи Грибодова нечего говорить: мы увѣрены, что нѣтъ ни одного русскаго, хотя сколько нибудь грамотнаго, который бы не зналъ ея содержанія: напротивъ, боль-

шая часть знаетъ цѣлыя сцены изъ «Горе отъ ума» на память. Мы слыли слышали, какъ и некоторые, во время представленія комедіи, договаривая фразы артистовъ и напередъ пропоясали слова, которые приходилось говорить тому или другому артисту, участвовавшему въ комедіи Грибодова. По этому мы ограничимъ свои отчеты объ ней разборомъ исполненія ея. Прежде всего мы должны приеетн искреннюю благодарность знаменитому нашему Максимоу за творческое, великое, артистическое выполненіе роли умаго, желчнаго Чацкаго. Въ прежнія времена г. Максимовъ несколько сильно произнесъ въ рѣчи Чацкаго отъ начала до конца и отъ этого складывались разнообразныя отгѣнки общирнаго, глубокаго ума этого неповитаго, обихнаго человека. На этотъ разъ г. Максимовъ далъ самые ослабѣлыя и притомъ разумно-примѣненныя къ каждой сценѣ отгѣнки всеї своей шрѣ: онъ былъ великъ и безконечно гениленъ въ продолженіи всеї пьесы: то былъ тихъ и спокоенъ въ переломъ дѣйствія, какъ человекъ, искренно любящій, и съловательно безбѣзубочный, не кричащій о своихъ чувствахъ, какъ человекъ, еще полный надежды и потому съ миромъ въ душѣ ориступающій къ достиженію своего сердчнаго нацрѣнія: то былъ недопритъ и подозрительнъ во второмъ и третьемъ дѣйствіяхъ, и съловательно мало по малу развращающійся, какъ человекъ, замѣчавшій предочтеніе себя какому-нибудь, *безчеловечному* Молчалиму; то наконецъ сильно оскорбленный и поэтому, какъ человекъ справедливый и нечеловѣкоугодливый до гнусной лести, грозно вопиющій о неправдѣ людей устувыхъ, живыхъ, хлѣбей и притворщиковъ, которые большею частью бранятъ людей умныхъ и клеветуютъ на нихъ потому только, что эти люди небы и ослабѣлы въплоть ихъ ложь, ихъ нязость и нищелность, а главное *осмѣиваютелъ громко* говорить о ихъ неправдѣ и нищелти, тогда какъ другіе, даже въ сближнхъ и *глубокомысленныхъ* очкахъ на отнердѣвшихъ морщинахъ, давно признали ихъ авторитетъ... Какъ смѣють эти Чацкіе уничтожать наше величїе, твердятъ они, когда насъ признали *осмѣили* наши интимные друзья на нашихъ *пятимыслѣ* вечерахъ?! Горе вамъ, Чацкіе! Мы всея сотремъ съ лица земли, мы всея лишимъ покомъ своимъ злословіемъ, своею клеветою, своимъ лязкомъ, мы насъ затѣмнимъ *меньше беззримотель, сумасшедшыхъ* людей... Бѣдныя Чацкіе! какъ часто насъ млетаетъ за нашъ умъ и за нашу безгорыстную правду, особенно отъ тѣхъ, которые воображаютъ себя людьми чистыми и умными, какіеся беззукоризненными въ извѣстномъ, ослабѣленномъ имъ, въ слѣствіе какихъ-нибудь давно былыхъ отношеній, кружкѣ. По Чацкіе во умнаются и продолжаютъ обманывать ложь и ханжество... А ложь и ханжество, въ лицѣ какой-нибудь еплетнины Наталіи Дмитриевны, только и шивютъ *унышеніа*, что заостъ волю своему злому, злыбному языку и провозглашаютъ, что Чацкіе *сумасшедшіе*, что Чацкіе — *лупцы*, что ихъ выгоняютъ изъ дому, хотя бы даже того и не случалось:

О, есмль кто въ людей проникъ!

Что хуже въ нихъ: душа или языкъ?

Г. Мартыновъ въ первый разъ исполнилъ роль Фамусова, этого чиновнаго, чваннаго барина, цѣлшаго людей во чи-

памяти и мечтамъ, а не по ихъ внутреннимъ достоинствамъ. Вообще можно сказать, что г. Мартыновъ болѣею частью вѣрно схватилъ мысль автора и былъ особенно замѣчателенъ въ сценѣ свиданія съ Скалозубомъ и въ XIV явленіи послѣдняго дѣйствія, когда она послѣ бала, застаетъ у лѣвннцы Сольво съ Молчаливымъ; но намъ показались, что въ первомъ дѣйствіи г. Мартыновъ, не сомѣясь углубился въ смыслъ своей роли и лишь слегка очертилъ надменнаго Фамусова; намъ показалося, что въ этомъ дѣйствіи чего-то недоставало въ игрѣ высокаго нашего комика... Г-жа *Владимирова* очень удачно выдержала свою роль, и избѣгла декламации; особенно вызвала она единогласное одобреніе послѣ обморока и преимущественно въ концѣ послѣдняго дѣйствія орп нидѣ недостойнаго ухаживающаго Молчалива за горничной Лизой; сколько было неподѣльной токи и раздвращающей душу грусти, когда она должна была разочароваться на счетъ избавленка своего, низкаго Молчалива! Грусть и горькая обида еще сильнѣе отозвались въ ея сердцѣ, когда она узнала, что все это извѣстно Чацкову, который тутъ же обличилъ ее неудачный выборъ. Г-жа *Михайлова* очень характеристически выполнила роль Лизы и была на мѣстѣ. Г. *Шемаевъ* довольно слабъ былъ въ роли Молчалива; ужь слишкомъ глупенькій юноша вышелъ у него Молчаливъ. Нѣтъ! Молчаливъ по-своему не глупъ, онъ только ипзюкъ и сѣ. подленькою душонкою. Г. *Восницкій* необыкновенно рельежно изобразилъ Ренетиллова и съ большимъ умнѣннмъ охарактеризовалъ этого неугомоннаго пустомелю *старика-юношу*. Г-жа *Лявская* въ роли Хлестовой, была бы очень вѣрна смыслу пѣсенъ, еслибъ нѣсколько смягчила свои сильныя пріемы, болѣе застѣные въ роляхъ кучиныхъ, пожилыхъ дѣвъ и другихъ лицъ, въ исполненіи которыхъ она не можетъ имѣть соперницъ. Г. *Григорьевъ* былъ натураленъ въ роли Скалозуба. Г. *Каратынинъ* исполнилъ роль Загорѣкаго совершенно въ духѣ пѣсенъ: его *старческая* жюность, желаніе *молочиться* и *векернал* услуживность дамази перешли этимъ умнѣннмъ артистомъ въ совершенствѣ. Вообще комодія Грибоболова исполнена была отчетливо и разумно; невольнѣннмъ гномыи она придала самую интересную, знаменательную *филиюлюлю* бенефису г. Мартынова.

Третье пѣсеню или фарсикъ была бенефисная интермедія: *28-е Января или (иногда пѣздн безъ нас) кто во что гораздъ...* Къ отечазному актеру Кипаревскншу (с. Мартыновъ), въ день его именинн, собираются гости: какой-то странный сочинитель, описывающій *мужичизмъ*, Молчаливъ (с. Алекѣевъ) и артисты: гг. Максимовъ, Григорьевъ, Бурдинъ и Горбуновъ, въ томъ числѣ и извѣстная юбканица русской оперной оперы г-жа *Леонова*; всѣ они что-нибудь разоказывающн и декламнрующъ, а г-жа Леонова поетъ. Г-жа *Леонова* съ душой и большнмъ музыкальнымъ талантомъ вывѣла прнмечательный романсѣ графа Кушелева-Визбородко: *Не то съкудѣ, не горой*, и вызвала громкія, искреннія рукоплесканія. Г. *Максимовъ* узно (но невѣзвѣстно кстати ли?) прочиталъ басню Крылова: *Оселъ и оловелъ*. Выборъ этой басни непонятенъ для публики, особенно въ устахъ такого артиста, великій талантъ котораго всегда одѣннмъ умнѣннмъ и безпрнстрастнымъ его соотечественникамъ. Прннимаемъ, какъ-то

горько было слышать эту басню въ устахъ ея послѣ исполненія нмъ роли Чацкаго, которую восхищены были всѣ бывшіе въ театрѣ въ бенефисѣ г. Мартынова и особенно артиста громко восторженннхъ рукоплесканій...

Были еще антракты—двѣ интермедн: г-жа *Жебелева* и г. *Бодановъ* танцовали новую *Fantaisie—Mazurca*.

П. ШИЛЕВОКІЙ.

## МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-жи Мила: «Une dame de l'Étranger», поделана въ одно дѣйствіе, соч. г-жи Анжеа. 1-е представленіе: «La Chasse aux bestiaux», поделана въ три дѣйствія, соч. гг. Теодора Комара и Шюллера Леру, «le Maître d'école», поделана въ одно дѣйствіе, соч. гг. Дюпра и Анжеа Брара; 1-е представленіе: «En pension chez son groom». — Prix de deux, исполненіе г-жаи Мраззелью и г. Гюро, «la Forlana», танецъ, исполненіе г. и г-жеи Птиа.

Если г-жа Мила — очень милая и прнвлекательная артистка, всегда очаровательная въ роляхъ своего репертуара, если шра ея постоянно умна и внушающъ сочувствіе, то съ другой стороны надо сказать, что и публика успѣла замѣтить эти достоинства артистки и была къ ней по справедливости благосклонна. Вълѣхствіе того беснѣсно прошетнаго воскресенья были самыя блестящія. Бала была полна; повсюду были видны блестящія туалеты дамы, радости и дружескія улыбки зрнтелей. Казаюся, что всѣ были рады и довольны своимъ преегствіемъ въ театрѣ и убѣнены, что спектакль будетъ веселъ и оживленъ. И въ самомъ дѣлѣ, разнообразная программа спектакля общаа много: «Une dame de l'Étranger» и «La Chasse aux bestiaux», двѣ капитальныя пѣсенъ спектакля, въ которыхъ главную роль занимала сама бенефисантка, составили чудесную приманку, которая, замѣчу, по обманула шкого.

Скажемъ теперь, что бенефисъ нашей милой артистки былъ для ея самымъ великолѣпнымъ торжествомъ: цвѣты буквально лились дождемъ; ей подавали букеты изъ оркестра, ей бросали букеты изъ ложъ, ей анлодировали много и дружно... Артистка прнспѣла отъ радостнаго волшебна; она не могла держать всѣхъ брошенныхъ ей букетовъ и с. Дешанъ долженъ былъ ей помогать. Артистка торжествовала и пѣвила на это торжество галльчнмъ, умнѣннмъ и блестящнмъ исполненіемъ ролей.

Спектакль начался прекрасною пупкою «le Maître d'école», пупкою, въ которой скрыто превосходное нравоученіе, объясняющее причину существованія множества пустыхъ людей. Не смотря на свою чуждость, эти люди, въ свое время, были увѣнчаны лаврами, получали почетныя награды; нмъ говорили: «юноши, вы составляете надежду нашего отечества», а между тѣмъ ихъ отечеству прнходится вооружаться нсно сильно въисофн, чтобы прндти въ отчаяніе отъ множества подлыхъ гражданъ. И что за мальчишки эти воспитанники г. Дера!... Если бы, по крайней мѣрѣ, въ ихъ школахъ было хоть нѣсколько остроумія! но вѣдь они крадутъ книги у хозяина и кричатъ, какъ журавли съ дядюй, сулъ своего учителя, во время его отсутствія, а потомъ, когда прнходитъ время экзамена, плылются глупымъ и безсмысленнымъ, какъ карпы... Чшюшнчнкъ.

предельательствующий на экзаменах, глухой, а помощник мера — дурак; во всяком случае, маленькие шалуны, отвечаю из географии, когда их спрашивают из истории, и наоборот, вовсе не сознают своего невежества и глупости. Слова повторилем, пьеса дает прекрасный урок касательно прошедших, настоящих и будущих цуцетых людей, потому что всегда найдутся учителя в роде Агера, ученые в роде Фонтэ и экзаменаторы в роде Фовинга Фрито. Г. Пешена очень хорошо представил главного воспитателя, а г. Тетарь — злого-аго учителя. Писатель выдвигает слишком старым; г. Тетарь вообще хорошо избегает преувеличения, но в этом случае он предалел ему сь пошлым увлечением. Всяк прочитх воспитанников г. Агера представлял женщины и все были самым чудесным мальчиками. Публича весело встретила зотю доверли и хохотала сь начала до конца.

Потом давали еще «La Dame de Yvergère», вь которой роль генеральши, а потом герцогини Горжио исполняла сама бенефициантка. Когда я выдвх зту пьесу вь первый раз, я серьезно спрашивал себя, хотела ли г-жа Ансело выставит Империю сь хорошей стороны или сь дурной?— Генералы, выстривающие сражений и получающие герцогства; жены ихъ, говорщиц «ragdine!» но эмбионци доброй сераце; настояция маркизы прежнихъ времени, выставленные сь смъшной стороны; бывшие прокуроры, передвлянные вь кавалерии, сь. Людоника и служащие секретарями у архикацлера—все это, спрашиваю еще разъ, похвала или брань, и притомъ кого же хвалят вь него бравады?... Серьезно говори, я ничего тутъ не понимаю. Если бы вь этой пьесе не играла г-жа Мила, которая была очень остроумно забавна и кокетливо милова вь своемъ длинномъ и узкомъ платье и которая превосходно говорила множество забвильныхъ вещей, мы уверены, что скупила пьеса г-жи Ансело несколько бы намъ не понравилась, зметавила бы наст. случать. Прежде всего мы видимъ здесь маркизу, которая хочеть выйти замужъ за молодого человека значащ происхождения; потомъ — молодую дъвушкуну, ея горничную, которую маркиза выгоняетъ изъ дому, потому что зметаветь любви къ ней Густава де Саверини, своего возлюбленного; потомъ — старого прокурора, Докрика, служащаго теперь секретаремъ у Камбаререга; зтого-то человека маркиза старается упроситъ, чтобы онъ вернулъ Саверини зивиди, конфискованныи во время революции, между тьмъ, какъ г. Саверини столько же любитъ права на зивид, какъ и дъшва Лавьерьер. Тутъ является генеральша Горжио зместь сь дъвушкуну, которую прогнала маркиза, и говоритъ последней, что ей смъшно желать соединения сь молодымъ человекомъ, который, по дътвамъ, могъ бы быть ея сыномъ, слушаетъ компоненты молодого человека вь чрезъ то ссориетъ сь Докрикомъ, фатомъ, который изъ места способстуетъ передаче спорнаго зивиди г-жи Лавьерьер; Саверини жемтется на этой Лавьерьер и мы увидимъ наконецъ, что онъ любитъ ее, а не кого либо другаго. Г-жа Мила исполнила роль герцогини Горжио сь большимъ жаромъ, естественностью и умомъ; ея жесты, вьговоръ, и вообще вся общность игры постоянно поддерживали все-

лость зрителей. Герцогини Горжио была действительно прележна и глядя на нее, легко можно было забыть, что авторъ сдълалъ промахъ, преобразовавъ вь несколько прелестныхъ женщинъ вь ополци смъшныхъ знатныхъ дамъ и застаивил играть артистратовъ — тьхъ, кто былъ бы такъ хороши, на своемъ зметать, т. е. храбрыхъ, солдатъ и неусуныхъ полководцевъ. Г-жа Леменил, вь лицъ маркизы де Валькомбриз, и г-жа Мальвина вь роли Луизы де Ферьеръ также много способствовали успеху пьесы. Г. Пешена очень забавно представлял Докрика, а г. Дешавъ искусно сыгралъ роль представителя Докрика, какъ я уже сказалъ, пришлое помогать бенефициантк, собирать букеты.

«La Chasse aux égarées» — очень веселая пьеса вь трехъ дъйствиюхъ, и сь прологомъ; вь ней участвовали г-жи Мила и Мальвина и гг. Леменил, Дешавъ и Боллуа. Очень трудно передать сюжетъ и холъ этой пьесы; она длинна, запутана, смъшна, даке больше чьмъ смъшна, весела до-позлыл. — Атилла и Тибо, главные лица пьесы, люди молодые, некатели приключений; первый — скульпторъ, обожающий все хорошеняи ручки и ножки, какъ попадаютел ему на глаза; другой — просто любитель всехъ хорошеныхъ женщинъ. Случай сводитъ ихъ вь квартиру г. Вельуадо. Эотъ господинъ жеметъ нарастающуюея ишности и перемьняетъ квартиру изъ опасений, что жена украситъ его тьмъ, чего онъ боится больше всего; тотъ же Вельуадо, не смотря на свою ревность, влюбленъ до бешуны въ наездницу Габриэлю, итальянку, которая тьмится надъ номъ вь мезифоруетъ, какъ нельзя лучше. Г-жа Мила была воспитательна вь роли герцогини цирка, а Вельуадо, вь лицъ г. Лешония, вышель самымъ смъшнымъ изъ тьхъ, кого лумчатъ подобныя герцоги. Атилла и Тибо приходятъ смотреть квартиру, оставленную наездницею, и сиратавшиеся за занавъскимю, вилить, какъ Вельуадо, въ костюмъ дивара, дурчител въ угрожение своей Итальянши и какъ та потъмляется надъ нимъ... Вь то же время, неожиданно приходитъ г-жа Вельуадо и увидеть своего мужа, рьшается мстить... Потомъ, мы видимъ все дъствующиы лица на балкони, вь третьемъ этажъ... но тутъ, безпрестанно смьслъ, и потерять нить интриги, да и авторы, какъ я немножко поддверфаю, также выпустили ее изъ рукъ... Впрочемъ, вь подобныхъ пьесахъ, не слъдуетъ быть слишкомъ строгимъ къ ходу интриги. «La chasse aux égarées» понравилась публикѣ и навърно выдержитъ множество представлений; — пьеса, какъ я уже сказалъ, очень забавна и притомъ ее разигрываютъ у насъ, сь большою живостью; г. Дешавъ превосходитъ вь роли франта и любезника Атилла.

Нилья привалчку добивалел причины и цъли всехъ вещей, и задалъ себѣ вопросъ, какое заключение можно сдълать изъ разбираемой намъ пьесы? Цъль ея, какъ зивѣ кажетел, показать, что когда кто-нибудь зивѣтъ молодую и хорошеную жену, онъ думаетъ перемьнитъ квартиру, то не должень засиживател на старой, а переьзжать какъ можно скорѣе, иначе къ нему можетъ явиться цълая толпа Атиллъ и Тибо, некателей приключений, квартирѣ и хорошеныхъ женщинъ.

Піеса вызвала громкія рукоплесканія... шаче і не могуць быць. Не спрашываіце мяня аднако, хороша ли піеса или д'ятъ? Миѣ придется отвѣчать: піеса неправдоподобна, но очень занимательна. Публикѣ, я увѣренъ, только того и нужно.

Заключеніе піесы состоитъ въ томъ, что Бельуазо мѣрится съ женою, Тибо ясенится на очень граціозной гриметкѣ шестаго этажа, добродѣтельной, какъ монтиовеская премія; наконецъ, Атилла, уладивъ дѣло съ Кабриолою, объявляетъ, о своей рѣшимости не гоняться больше за другими жевциками...

По окончаніи піесы г-жу Мила вызывали несчетное число разъ. Последней піесы спектакля я не видѣлъ. Роль грузинъ игралъ г. Тетаръ, а роль пансионера — г. Роже-Сомье. Начало піесы было очень незанимательно и я ушелъ, чтобы не испортить впечатлѣнія, произведеннаго игрою г-жи Мила.

Танцовали еще pas de deux и г-жа Муравьева, какъ всегда, явилась дивно граціозною танцовщицею. «La Fontaine», исполненная г. и г-жею Петипа, была повторена по требованію публики; это живой, страстный, изысканный тавецъ, со-происоуждаемый притомъ самыми чувствительными и сладкими изгландами танцующей и самымъ очаровательнымъ танпемъ ея пожатъ.

Говоря о танцахъ, я прошу позволенія, для окончанія моей статьи, напомнить читателямъ о другой замѣчательной и граціозной артисткѣ, которую миѣ такъ часто приходилось хвалить года два тому назадъ и которую недавно постигла тяжкая смерть, почти въ началѣ служебной ея искусству, обѣ артисткѣ, которую звали г-жа Елена.

ШАРЛЬ ДЕ СЕН-ЖЮЛЬЕРЪ.

## МОСКОВСКІЙ ВѢСТНИКЪ.

«Громобой», большая фантастическая опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, музыка А. Н. Верстовскаго, слова Левскаго. — Болпфемъ г-жа Львовоі-Синицкой (18 ян.) и г. Саварина (22 ян.); «Старина», ком. въ 1 д. М. О. Комиссаровъ; «Не бѣзвѣтъ бы еяство, да несчастье помогло», оперетта въ 1 д. К. Тарновскаго и М. Миланова; «Фоя»; ком. въ 1 пер. Кош; «Первая любовь», ком. въ 1 д. Левскаго; «Барскія сѣды и злотыя глаза», вод. въ 1 д. А. Левскаго; «Дѣтскій докторъ», др. въ 5 д. пер. П. Востокіа; «Мужъ съ вѣсомъ», вод. въ 1 д. г. Зуброва; «Простуда у камыша», ком. въ 1 д. пер. Байкова.

Наконецъ въ минувшій четвергъ, 24 января, публика ознакомилась съ помпѣмъ, давно ожидаемымъ произведеніемъ извѣстнаго нашего композитора А. Н. Верстовскаго «Громобоемъ». Общій интересъ, возбужденный слухами объ этой оперѣ, несомнѣнно заставилъ меня снѣшить сообщеніемъ вамъ, подробнаго о ней отзыва: между тѣмъ, двухъ представленій слишкомъ мало, чтобы безопшбочно оцѣнить замѣчательное произведеніе, въ особенности произведеніе музыкальное. Не забудете при этомъ, что первое представленіе, по крайней мѣрѣ по мнѣнію моему, всегда не что иное, какъ генеральная репетиція; сколько бы ни было этихъ репетицій безъ

публики, все они никакъ не принесутъ такой ошутительной пользы и композитору и автору и артистамъ, какъ одно первое представленіе, когда театральная зала полна зрителей. Не думайте, чтобы эта польза могла пронсекать изъ какихъ нибудь отдѣльныхъ замѣчаній, указаній и исправленій; пусть каждый зритель, изытанный отдѣльно, не говорить ни слова о новомъ произведеніи, но по общему впечатлѣнію на массу публики и авторъ и композиторъ совершенно ясно, безъ сомнѣній, видятъ и все действительна и все недостатки своего произведенія. Тотъ, кому случилось выходить съ своимъ произведеніемъ на судъ публики, тотъ навѣрно испыталъ, какъ краснорѣчива, какъ понятна для него эта повидимому молчаливая для всѣхъ масса публики, тотъ по себѣ знаетъ, сколько разнообразнаго, сколько необъяснимаго для всякаго посторонняго заключаетъ иногда самое это молчаніе массы для автора.

Въ новомъ своемъ произведеніи А. Н. Верстовскій остался твердо вѣрнымъ общему характеру всѣхъ своихъ прежнихъ произведеній. Какъ вѣкъ извѣстно, его область въ мірѣ музыкальномъ принадлежитъ преимущественно фантазіи. За исключеніемъ одной только оперы «Госка по ролинѣ», оперы чисто романтической, все остальные его оперы болѣе или менѣе явились въ лирической и фантастической формахъ. Даже самыя, всѣмъ знакомыя, «Аскольдова могила» не отступила по некоторымъ сценамъ отъ этого направленія. Столько же вѣрныиъ самому себѣ остался композиторъ и въ отношеніи обилія прекрасныхъ мелодій и родныхъ русскихъ мотивовъ, искусно перефразированныхъ и проведенныхъ въ его новой оперѣ, хотя вообще стиль новаго произведенія значительно отличался отъ прежнихъ болѣе строгого, ученнаго формою. По этому самому, можетъ быть, повал опера явилась менѣе доступною большинству публики, чѣмъ прежнія произведенія того же композитора, и въ мнѣніи ихъ уступила неизмѣнной, всѣмъ до сихъ поръ любимой «Аскольдовой могилѣ.»

Переходимъ къ самой оперѣ.—Послѣ замѣчательной увертюры, въ которой прекрасно разработанъ мотивъ старинной русской пѣсни «А мы прова сѣляли, сѣлимъ», открывается живописное мѣстоположеніе на берегу Днѣпра, близъ Кіева, гдѣ на берегу рѣки поселене вождя хорového в плыту подь обидой хоръ того же мотива. Къ нимъ подлѣиваетъ по рѣкѣ молодой крестникъ Чешко (г. Битныцкеевъ) и видитъ, что играющіе занюломъ его молодицу Милашу (г-жа Ворозина 2-я), является къ ней на выручку. Чешко прѣхалъ изъ Кіева и потому разсказываетъ, что поблдилелъ Грековъ, князя Аскольда и Дурь возражаютел и въ вечеру должны быть въ Кіевѣ. Тутъ онъ занѣваетъ на радости и перешваелся снова въ русскую пѣсню «Залетился плетень, залетился». Въ время общаго хороваго подъ, эту пѣсню, является «отшельникъ», поетъ арію, въ которой высказываетъ свое задушевное желаніе увидѣть на Руси «свѣтъ разума и откровенья» и уклонитъ. Присутствующіе обшляютъ другъ другу, что зтояъ отшельникъ отецъ «Громобоя», но Милаша говоритъ, что онъ совершенно не родна ему и что отшельникъ «кротокъ, добръ и тихъ», тогда какъ «Громобой» какой-то бродяга, пришлецъ, хотя и званнаго рода;

живеть въ дѣву, въ лохмотьяхъ, въ бѣдности, и въ сѣхъ пугаетъ своихъ полюбившихъ. На вызовъ Чешки связать этого пройдоху и представить въ Кіевъ къ князю—отъзывается хоромъ всѣ крестьяне, но незамѣтно явившіея Громобой (*г. Курово*) приводитъ ихъ всѣхъ въ ужасъ, и они разбѣгаются. Съ послѣдними звуками хора убѣгающихъ крестьянъ великолѣпно сливается пѣе-за кулисы мѣланный хоръ дружины Аскольда и Дира, возвращающихся на ладяхъ въ Кіевъ, и этотъ хоромъ и баллою собственно оканчивается первое музыкальное отдѣленіе першаго акта. Остаившіеся, одишь, Громобой поетъ замѣчательную по композиціи и по мелодіи арію, въ которой воспоминаетъ своего отца Вадима, погибшаго отъ Варяговъ и проклинаетъ Аскольда и Дира. Воля престопаго проклятій смѣляется мелодическимъ молевымъ отшельникомъ, явившагося къ Громобою, чтобы отклонить его отъ мести, въ чемъ отшельникъ усиливаетъ и уходитъ; между тѣмъ, вдругъ все душевное спокойствіе, которыми Громобой проникъ при тихой, смиренной молитвѣ отшельника, вновь разрушается громкимъ, торжественнымъ мѣланнымъ хоромъ въ княжескихъ теремахъ. Громобой слышитъ пиршество, видитъ ярко освѣщенные княжескіе терема на берегу Дибра и хочетъ въ волнахъ его заглушить свою скорбь и причину, но на берегу—Асмодѣй. Онь князевъ Громобою кошелькъ золота, Громобой отдаетъ ему и себя и дѣтей за десять лѣтъ мести, «страшница ала зноитъ отовсюду»,—зависѣвъ, подь финальную аугу, оканчивается первый актъ.

Второй актъ: ширь, у Громобой въ великолѣпномъ восточнѣскомъ міоскѣ. На этотъ ширь приглашены разбогѣлошныи Громобоимъ Аскольда и Диръ. Въ началѣ его, послѣ прѣрваннаго дуга Чешки, сдѣлавшагося князичемъ Громобой и Милаша, выхоты одна изъ жевъ Громобол—Рогѣда (*и-же Семеновъ*), гостящуюа обѣ замѣннваетъ ей Аскольда и поетъ арію съ зхомъ въ оркестрѣ и ролло, въ которомъ музыкально перефразирована опять русская пѣсня «Что зми жить и думать». Къ Рогѣдѣ: прихоты Громобой гонецъ, и черовѣтѣый Олегъ (*г. Владиславлевъ*), и послѣ тріо, гонецъ объявляетъ Громобою средство отменить Аскольду и Диру. Онь говоритъ, что въ врезъ шра въ князьамъ будетъ присканно завѣстѣ, что къ нимъ прѣѣхали съ шовѣлошнъ варяжескіе князья; князья не замедлятъ придти съ шмъ навстрѣчу и шодъ открытымъ небослопотъ: прѣверженцы Игоря управятся съ князьамъ и провозгласятъ Игоря. По уходѣ гонца, совершается торжественный, великолѣпный выходъ въ заль, свичава, пѣхъ чемаднцевъ и Громобол, а потомъ Аскольда и Дира съ ихъ свотой. Передъ прихоты князей къ Громобою на ширь, является отшельникъ, вновь убѣждающій Громобой одуматься, но тщетно. По выходѣ князей, Громобой и гости чествуютъ другъ друга ваздравными гостями, а грустна Рогѣда по желанію гостей поетъ заушную пѣсню, намекал на шей на обманъ Аскольда и на будущую его гибель. Грустнѣй, полнѣй чувства и мелодіи, мотивъ пѣсни покрывается Арушмъ мотивомъ, ея стѣсненноты и совершенно противоположнѣмъ, мотивомъ пѣсни Чешки «Шучка, шучка ты мол! Ай серебряная», подь которую Чешко съ шутымъ-Козыр-

комъ приплясываютъ. За тѣмъ пачишается балетъ съ танцами разноплеменныхъ красавицъ Громобол, послѣ котораго князья идутъ навстрѣчу варяжскимъ купцамъ и актъ кончается.

Третій актъ состоитъ изъ одного только хора, аріи Олега и сцены—финала, гдѣ при общей схваткѣ падаютъ подь мечами Аскольда и Диръ, по ори всей своей краткости этотъ актъ въ музыкальномъ отношеніи вполне замѣчательнъ. Арія Олега, провозглагошающаго ребенка Игоря законнымъ владѣтелемъ Руен и мелодіи его фразы «А ты, о Русѣ, не знай власти: расти, цвѣти, днви весь свѣтъ!», производитъ впечатлѣніе высокое, святое, особенно при томъ неподдѣльнымъ одумевеніи, съ каковыи произносятся эту фразу *г. Владиславлевъ*.

Въ четвертомъ актѣ—терзаніи Громобол собственной совѣстію и сожалѣніи о гибели несчастныхъ дѣтей. Арія его въ этомъ актѣ и дугъ съ отшельникомъ принадлежатъ къ числу художественныхъ. Послѣ покаяніи Громобой умираетъ у ногъ отшельника и Асмодѣй, явившіеся за его душой, къ врискорбію своему видятъ, какъ договоръ, подписанный кровью Громобол, испихиваетъ и сгараетъ въ рукахъ его, Асмодѣя. Извѣненіе Асмодѣя сопровождается конечно громоизъ, молніей, разрушеніемъ палатъ Громобол и пѣтми ужасамъ, за которыми мгновенно возникаетъ въ небесномъ шѣтѣ: аостеозъ — великолѣпная колоннада, внизу которой мирно покоится во шѣ двѣнадцать дочерей Громобол.

Вотъ вамъ, полоный сюжетъ новой оперы.—Полагаю, что прочитавъ его вы съ добавленіемъ собственнаго воображенія получите хотя слабое понятіе о современной замѣчательности. Выше я назвалъ почти всѣ нумера, особенно вопривившіеся публикѣ: потому не перечислю ихъ вновь, переходя къ постановкѣ оперы и исполненію.

Постановка въ отношеніи декораций и костюмовъ великолѣпна, но въ отношеніи разныхъ разрушеній и въ особенности освѣщенія не вполне удовлетворительна. Впрочемъ повторю, что я пишу вамъ почти послѣ первого представленія, сдѣловательно этотъ недостатокъ можетъ быть легко устраненъ въ послѣдующихъ представленіяхъ. Исполненіе оперы вообще совершенно добросовѣстное и отчетливое. Громобой, Рогѣда, Отшельникъ (*г. Лазаревъ*) и Олегъ заслужили общае одобреніе; *г. Владиславлевъ*, являющійся почти въ одной сценѣ, вполне справедливо возбудилъ громкія рукоплесканія. Кромѣ оперныхъ артистовъ, въ Громобой участвуютъ *и-же Горюдина 2-я*, непринадлежавшая собственно оперной труппѣ, но тѣмъ не менѣе прекрасно исполняющая всѣ свои аріи, дуги и тріо. Ошиъ только *г. Балышевъ* мало оправдалъ общія ожиданія въ роли кравача Чешко, чему виною быть, какъ кажется, улодокъ его голоса. Сколько замѣтно, въ легъ сохранныя теперь единственно только Горюка, но для прачаго онъ уже невозможенъ.

Самое либретто оперы составляетъ литературную замѣчательность не только въ отношеніи оперныхъ либретто, но и вообще въ отношеніи многихъ поэтическихъ произведеній. У шевъ вообще уже привыкли къ тому, что либретто въ оперѣ вещь совершенно второстепенная, на кото-

рую никто не обращает внимания, потому иное либретто может служить лучшим примером галиматии, между тем как либретто Гримоли вы прочтете с удовольствием, не рискуя встретиться в нем «сеи ужаснейшей шпраты» — мой авторитетнейший брат» и проч.

В первое представление «Гримоли», композитор, А. Н. Верстовский был вызван пять раз и отблагодарен за его труд громадными рукописками.

Уступив, по всей справедливости первое место в нынешнем пьесам современной, замечательной нововести, я возвращаюсь теперь назад (по времени), чтобы сказать вам несколько слов о двух бывших бенефицисах. Первым из них был бенефици заслуженной артистки *г-жи Львовой-Синеркой*. Она, начиная старинной пьеской *Д. Ленского «Первая любовь»*, в которой роль молодой Эвелины очень мило исполнила *г-жа Манзина*, знакомая уже вам, по своим исполненьям. Третий удачный дебют может служить уже ручательством достоинства артистки и потому ей в этом теперь уж вбрызган никто не откажет, если только она сама не остановится в своем стремлении к искусству. Второй пьесой была «Старина», комедия *г-жи Каменской*, прекрасно разыгранная при участии бенефициантки *г-жи Львовой-Синеркой*. Если вы незнакома с сюжетом этой комедии, то добавлю несколько слов. Тут старинная графиня Нарова, во внука которой влюблена князь Радов, отказывает последнему в руки внучки, потому только, что он петушил в Академию и сдѣлался художником. После впрочем, когда Нарова узнает, что сама Императрица покровительствует благородному египетско художнику-князю, Нарова охотно соглашается на брак. Крозь сазой бенефициантки, в этой комедии очень мило выволижила свою роль молоденькая воспитанница здѣшней школы, *г-жа Савина* (внучка). За «Старинной» следовала «Резя», которой, как выразились здѣшние остряки, ничего давно уже не было скучнее, потому и пишу «Резю» молчаньем. За скучной и фантастической «Резей» являлась веселенькая и игривая оперетка «Не бывай бы счастлив», замысловатая и известная вам пьеска «*John et Nanette*». Эту оперетку вполне мило разыграли *г. Васильев* (Жан) и *г-жа Колосова* (Нанетта), хотя из отношений сдѣлней и необходимо маленькое замѣчаніе. Дѣлаю это замѣчаніе именно из уваженія къ таланту названной мною артистки. Собственный тактъ истинной артистки всего лучше выражается в томъ, что чѣмъ публика благосклоннѣе къ артисткѣ, тѣмъ она сама къ себѣ строже. Измѣняя этому правилу—опасно. Изъ прежнихъ моихъ пьесъ вамъ известно, что *г-жа Колосова* весьма недавно еще рѣшилась «говорить» куплеты въ подсовлахъ; успѣхъ этихъ куплетовъ обнадѣжилъ ее и на участіе въ опереткѣ, между тѣмъ проговорить куплетъ въ водевилѣ и пропѣть его въ опереткѣ— совершенно не одно и то же. Всегда лучше былъ тѣмъ, чѣмъ могу быть по собственному достоинству, нежели тѣмъ, чѣмъ хочу быть единственно по благосклонности и снисхожденію публики. По окончаніи оперетки переводчица ея была два раза вызвана. Въ заключеніе бенефици былъ назначено тѣмъ «Барскал сѣбѣ», собственно для *г. Бан-*

*тисева*, удачно исполнившаго въ немъ роль крестьянина Ивана.

Бенефици *г. Самарина* представлялъ странное явленіе. После всѣхъ неблагопріятныхъ петербургскихъ рецизій о Дѣтскомъ Докторѣ, публика, и любви къ артисту, многочисленная, собравшись въ театрѣ съ вымысла предубѣжденіемъ противъ пьесы, между тѣмъ пролеза теперь какъ нельзя лучше. Отвѣсти ли это къ другому переводу пьесы, сдѣланному заѣзъ П. Восточковичъ, или къ игри артистовъ, но только шовал драма возбудила въ зрителяхъ живой интересъ и громкія рукописки. По справедливости слѣдуетъ сказать, что артисты, явно шедшіе на замѣчательную борьбу съ предубѣжденіемъ, не только вышли истинными побѣдителями, но привозили самихъ себя въ исполненіи своихъ ролей. Въ тѣ минуты, когда докторъ выигрѣ что перѣзъ вѣтъ умнреть его дозъ и отъ до того растерялся, что не знаетъ чѣмъ помочь ей, зрители видѣли въ *г. Самаринѣ* живаго человѣка, незалоно исторгавшаго слезы даже у мужчинъ. *Г. Шумскій* былъ прекрасенъ въ роли старика Жерома, *г-жа Медведева* въ роли матери и дочери. Однимъ словомъ, первѣе рѣшительно оказался на сторонѣ пьесы вѣрнѣйшій переводчикъ былъ громко и ясно вытребованъ и награжденъ общими рукописками. Грустное впечатлѣніе, оставленное драмою, вполне послѣдовало послѣдующимъ подвѣдкамъ «Музыкъ съ вокомъ», въ которыхъ былъ очень смѣшное *г. Живокинъ 1-й* въ роли бѣднаго мука. «Простуда у камина», шедшая вначалѣ, прошла безвѣстно во время сѣзда публики.

КОРРЕСПОНДЕНТЪ.

26 января 1857 года.

## ОБЩЕПОЯТНОЕ ИЗЛОЖЕНІЕ

### ГЛАВНѢЙШЕ ОСНОВАНІЙ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА.

(Продолженіе.)

На ключи нападати и нападаютъ до сихъ поръ съ силой, чѣмъ въ всѣхъ артистическихъ системы логика пьесы. Съ перваго взгляда, позраженія, дѣлаются противъ пьесы, кажутся довольно основательными. «Какъ говорить обыкновенно, не дополью того, что исполнителю должно узнать каждую ноту на пѣніяхъ и въ промѣжуткахъ и немедленно опредѣлить свойственную ей интонацію? Надо сто чтобы пьеса погъ и интонація ихъ мѣнялись отъ перемѣны ключей и чтобы эти терзая среднѣ множества потныхъ именъ, приспосаблива омыли, а тѣмъ же знакамъ, при ономъ и томъ же положеніи ихъ относительно потныхъ линий?»

Тѣмъ противникамъ ключей, которые не видѣли назрѣнія вновь замѣнить систему нотнаго пѣнья, но только несколько улучшить ее, предлагали уменьшить число ключей; доходи даже до убѣжденія, что достаточно одного ключа во а что уничтоженіе всѣхъ другихъ послужитъ къ упрошенію пѣнья и чтенія нотъ. Чѣмъ же произошло бы отъ такого сокращенія, если бы оно было принято? Я отвѣчу на этотъ вопросъ, изложивъ сначала основанія, влѣдствіе которыхъ была приняты разные ключи.

Сначала, когда система нотных линий состояла всего из одной или из двух нотных линий, при начале пьес ставили букву для обозначения положения ноты, которая служила для определения пьесы; другие ноты по пьсе большему или меньшему удалению от этой пеходной точки. Такими образом, на одной из этих нотных ставили *f* вместо *fa*, *c* вместо *ut*, *g* вместо *sol* и *d* вместо *re*. Потом, когда система состояла из четырех или пяти нотных — допуская больше солидных пьес — положение ноты, буквы замещались ключами. Каждый из этих ключей, поставленный в начале нотных линий, означал положение одной ноты, служившей для определения других, так что замещала собою две или три буквы, которые до того ставились одна за другою.

Так как прежде первоначальное название музыки относилось преимущественно к пению, а буквы обыкновенных голосов не превышают интервал десятю или одиннадцать нот, то система из пяти нотных линий вполне достаточна для обозначения нот каждого рода голосов. Оставалось только означать каждый род голоса особенными ключами. Таким образом ключ *fa* на четвертой линии означал самый низкий бас; тот же ключ на третьей — самый высокий бас, неправильно называемый баритонным; теорь означался ключом *ut* на четвертой линии; высокий теорь — ться же ключом на третьей линии; тот же ключ *ut* ставился на второй линии для означения контральто, а на первой — для меццо-сопрано, а ключ *sol* на второй линии означал сопрано. Таким образом, и еще по причине ограниченности объема голосов, употребление прибавочных нотных было вовсе не нужно. Что касается до ключа *ut* на первой линии, то он употреблялся для означения партии скрипки, флейты и гобоев, звуки которых выше самых высоких голосов. Для ключей, начинаясь от высшего голоса до самых высоких звуков, представлял прогрессию восходящих терций.

Когда изобретены оперы вышло из моды употребление пьес солидных для пения большого числа различных голосов и ввели вместо него три для одного голоса с аккомпанементом инструментов, то вокальные партии вышли из своих узких границ; с другой стороны, инструментальные партии также отделились от пьес; вследствие того добавочныя линии сделались необходимыми и число их с течением времени увеличивалось. С тех пор и некоторые ключи стали бесполезны и вышли из употребления. Таким образом, ключ *fa* на третьей линии исчез, потому что высший басовый ноты можно было означать помощью добавочных нотных при том же ключе *fa*, поставленном на четвертой линии. Так же как ключ *ut* на второй линии представлял очень редко встречающийся род голоса, составленный средною между высоким теорем и низким сопрано, то он, также вышел из употребления и контральтоны партии стали писать с ключом *ut* на третьей или на первой линии. С последними добавочными нотными перестали также употреблять ключ *sol* на первой линии; кроме того, эти же ключи не приносили никакой пользы, потому что они останавливаются ровно на одну октаву ключа *fa* на четвертой линии; так, для инструментов высшего тона осталась всего одна ключ *sol*, поставленный на второй линии.

В новейшее время, вокальная партия верхнего регистра должна до такого размера вл. отношения высоких нот, что для этого рода голоса стало гораздо удобнее употреблять ключ *sol*, чем же ключ *ut* на первой линии, который для этих высоких нот требует большого числа добавочных нотных. Но этой причине ключ *ut* на первой линии употребляется единствен-

но реже и реже и можно надеяться, что скоро вполне выйдет из употребления.

Итак в настоящее время, употребляются обыкновенно только четыре ключа: ключ *sol* для инструментов высшего тона и для женских и детских голосов; ключ *ut* на третьей линии для алта; тот же ключ, только на четвертой линии для тенора; и же и некоторые случаи для солидных пьес в фа-до; наконец, ключ *fa* для баса и баритона и для басовых инструментов. Самые употребительные из числа первоначальных неслико предлагали употребить только два ключа, ключ *sol* и ключ *fa*, которые, помощью добавочных нотных, обхватили бы всю скалу звуков, называл с самых низких до самых высоких. Они не замечали, что в этом случае промежуточные голоса и инструменты нужно было бы означать иначе, как двумя ключами, из которых один означал бы звуки низкие, другой — звуки высокие. Для примера возьмем теорь и инструмент, называемый виолой или альтом, партии которых приходится писать, то с ключом *fa*, то с ключом *sol*, если только бы писали их с одним ключом *sol* в прате октавою ниже, чем требуется истинный диапазон нот, как это действительно имеет место при первоначальном систем писания нот для гитары с тех пор, как писали из употребления клавиатуру этого инструмента. В последнее время, падение нот, пиана в виду облегчить чтение музыкальных произведений и потому пропавши их. с большим количеством сделал то самое, что в гитаро, т. е. стали печатать все партии пения какойнибудь оперы с, однако в тех же же ключом *sol*, по этому они заставили тех любителей думать, что теорь и виолончель с сопрано, а бас, аккомпанемент с контральто, между тем как, действительно, эти голоса отстоят одна от другой ровно на октаву. Такое лишнее увеличение пиана недостаточна, гораздо важнейшей, чем многоголосности, ключей, потому что таким образом знала при одном ключе пиана любое пиение.

Хотя четыре ключа, означенные мною, при настоящем состоянии искусства, совершенно достаточны для писания всякого рода музыки, но музыканты надо знать все ключи, потому что транспозиция, столь часто встречающаяся в аккомпанемент пения, требует употребления даже тех ключей, которые вовсе не употребляются в вокальных пьесах, как например, ключ *ut* на второй линии и ключ *fa* на третьей. Итак транспозиция, в которой приходится пережить тон на секунду, терцию или кварту выше, чем ключ написано, делается бы весьма лишним, если бы на одно было произведено для каждой ноты отдельно, между тем как она совершенно легка, если предположить существование ключа, в котором уже пришло бы. Положим напр., что какое либо сочинение написано с ключом *sol* в тон *ut* и что его надо пережить на терцию ниже, т. е. в тон *ut*; в таком случае, мы заменим единственно ключ *sol* ключом *ut* на первой линии, поставим же низа, какие нужно, в транспозиция коачена. Если же приходится пережить пиеса на квинту ниже, то возьмем ключ *ut* на второй линии; таким образом, поупдному таковой труд транспозиция, состоит только из тон, что надо иметь ключ, который бы, без всякого пережания нот, доставлял требующий тон. Знание ключей, страшное для тех же молодых музыкантов, на самом деле приобретает очень легко; если преподаватель знает свое дело, то в шесть недель можно вполне освоиться с употреблением ключей.

Разнообразие ключей, разнородное, как недостаток общепотребительной системы нотного писания, дается из



поя, напротив того, одно цѣлое, поное и логическое въ отношеніи звуковъ и нотаций. На эту часть нашего письма нападали самые посредственные музыканты, которые приписывали недостатки искусства то, что происходило естественнo отъ ихъ неспособности и неопытности. Изъ всего, что я говорю, ясно слѣдуетъ, что мы имѣемъ право отвѣчать утвердительно на вопросъ: есть ли у насъ знаки для выраженія всѣхъ отгѣлковъ нотаций, существующихъ въ музыкѣ? Разберемъ теперь другой вопросъ: есть ли у насъ знаки для исчерпанія родовъ продолжительности звуковъ и для всѣхъ паузъ?

Отвѣчаемъ: да, и притомъ эти знаки тѣмъ болѣе хороши, что рѣзкое различіе ихъ фигуръ не допускаютъ никакой ошибки для глаза, никакого сомнѣнія для ума. Особенная вѣрность основанной мысли замѣчается здѣсь, въ томъ, что этакимъ образомъ только естественнымъ способомъ, а именно, получаясь при этомъ только тогда, когда определено движеніе (mouvement). Если бы хотѣли приладить каждому такому знаку достоящую числовую, то пришлось бы изобрѣсти и употребить огромное число звуковъ для всѣхъ родовъ продолжительности звуковъ и для всѣхъ родовъ паузъ: самое быстрое соображеніе и самая отличная память никогда не могли бы привыкнуть употреблять быстро и вѣрно все это множество знаковъ. Итакъ, мысль—приладить знакамъ продолжительности звуковъ и паузъ только относительную стоимость и потому определять движеніе математически, помощью метронома—можетъ считаться въ высшей степени удачною.

Такъ же хороша мысль, — которая допустила употребить знакъ нотаций, различно помѣщаемый въ своей формѣ, но не въ положеніи своемъ на нотныхъ линияхъ, для изображенія метрической стоимости этой нотации.

Этотъ способъ, что бы ни говорили противники нашей системы, позволяетъ избѣгать многочисленности знаковъ и въ то же время дѣлаетъ эти знаки гораздо удобными для глаза, что ошибиться совершенно невозможно.

Посмотримъ теперь, есть ли въ общепотребительной системѣ нотнаго письма знаки для выраженія всѣхъ отгѣлковъ силы, вѣжества, мягкости, энергии, пониженія, возвышенія, ускоренія, замедленія и проч., которыя могутъ быть необходимы при исполненіи музыки.

Да; и притомъ эти знаки такъ точно выражаютъ мысль, что даже ни одинъ изъ нововиднѣйшихъ не думалъ объ измѣненіи ихъ. Ничто не дѣлается сразу въ искусствѣ, которое постоянно развивается; но этой причинѣ, число знаковъ для означенія музыкальнаго акцента т. е. выраженія и движенія (signes d'accent et de mouvement) постоянно умножается, между тѣмъ какъ въ некоторые изъ нихъ, повидимому, что служатъ только для выраженія нѣкоторыхъ вещей уже несоотвѣствующихъ помѣненію направленію искусства. Всеякомъ случаѣ можно утвердительно сказать, что нѣтъ ни одного музыкальнаго вѣста, котораго нельзя было бы выразить однимъ изъ употребленныхъ нами знаковъ.

Последній вопросъ, который представляется намъ по поводу системы нотнаго письма, состоитъ въ томъ, нѣтъ ли въ ней лишняхъ знаковъ и всѣ ли знаки имѣютъ различное значеніе или есть между ними такія, значеніе которыхъ совершенно тождественно? Рѣшеніе этого вопроса очень важно, если хотѣть определять настоящую цѣну упрека въ избырѣнной многочисленности знаковъ, упрека, который такъ часто дѣлалъ нашей системѣ нотнаго письма.

Извѣстность знаковъ, безъ сомнѣнія, составляетъ недостатокъ, если нѣкоторые изъ нихъ измѣютъ совершенно одина-

ковое значеніе. Такимъ образомъ, французскій языкъ, въ котораго недостаетъ буквъ для выраженія нѣкоторыхъ звуковъ, вмѣстѣ другой, столь же важный недостатокъ, именно тотъ, что одна и тѣ же буквы выражаются въ немъ разными буквами, какъ напр. звукъ ка въ словахъ: cabinet, kaléidescope, qualité. Въ другихъ случаяхъ одна и та же буква произносится различно; напр. л въ словѣ moton произносится какъ двойное л въ словѣ passion (?). Такія недостатки происходятъ въ языкахъ вообще отъ этимологій.

Ничего подобнаго нѣтъ въ музыкѣ; тамъ, если и много знаковъ, то каждый изъ нихъ имѣетъ свое особенное значеніе; переимѣнять знаки невозможно, потому что каждый употребляется для своей отгѣльной цѣли.

И думаю, что въ этой главѣ я разработалъ совершенно добросовѣстно и такъ, и притомъ дѣлаемые замѣчанія, вопросы о системѣ нотнаго письма, нами употребляемой, и достаточно доказалъ, что нападки, которымъ она недавно подвергалась, не что иное, какъ пустые выходки людей, слыхавшихъ поперхостно извѣстную музыку. Кроме того, наша система нотнаго письма имѣетъ одно важное достоинство, но не незамѣченное ея противниками: знаки ея имѣютъ до того различный видъ, что при первомъ взглядѣ и въ какое нибудь музыкальное сочиненіе, прежде нежели неопытный успеетъ рассмотреть всѣ подробности, ему уже довольно снискать этого произведенія. Каждый искусный музыкантъ можетъ замѣтить, что онъ не читаетъ отгѣльныхъ знаковъ, а схватываетъ ихъ цѣлыми группами, тактами и фразами, и при томъ сразу, потому что каждая группа, тактъ и фраза имѣетъ такой опредѣленный видъ, что музыкантъ разомъ можетъ опредѣлить ихъ значеніе, не разбирая по частямъ. А это достоинство такъ важно, что, если бы наша система была даже всѣмъ извѣстна, на нее не досталось, то и тогда ее слѣдовало бы предпочесть всѣмъ другимъ, потому что ни одна изъ предложенныхъ до сихъ поръ системъ не можетъ сравниться съ нею въ этомъ отношеніи.

(Идетъ продолженіе).

## ПЕНЗАННІЯ ПИСЬМА БЕТХОВЕНА.

Бетховенъ Целлеру.

Вѣно, 8 февраля 1823 г.

Мой добрый собратъ по искусству!

Обращаясь къ вамъ съ просьбою. Мы такъ далеко другъ отъ друга, что не можемъ объясниться словесно, и трудно часто переписываться.

Я окончила большую обѣвку, которую можно исполнить какъ ораторію (для бѣлыхъ), и желая бы предстать ей къ Прусскому двору; имѣю экземпляръ 50 дукатовъ. Выкопны будутъ только тѣ экземпляры, на которые поданъ, но чтобы была какая нибудь выгода, надо продать ихъ побольше. Я послала Прусскому посланнику въ Вѣнѣ просьбу, въ которой прошу Е. В. Короля Прусскаго принять оную экземпляръ; имѣлъ также князь Радиняну, чтобы онъ также не оставилъ меня своимъ покровителемъ.

\*) Въ вѣрѣхъ покойныхъ словъ, въ продолженіи языка, можно привести: есть и есмь, дѣю и дѣю, имѣю и имѣю и т. п.

Прошу васъ сдѣлать для меня все что можете. Моя обѣщаніе годится и для Вѣвической Академіи; со можно исполнить голо-самъ съ аккомпаниментомъ, оркестра, это будетъ еще эффектнѣе. Вторую, моя обѣщаніе можетъ называться ораторіею; благотворительныя общества такъ и нуждаются въ подобнаго рода сочи-неніяхъ.

Потъ уже нѣсколько дѣтъ, какъ мое здоровье разстроено; денежные обстоятельства также плохи, потому-то и прибли-жаю къ этому средству. Я много сочинял.т., но ничего не при-обрѣлъ; мысли мои впади въ облакахъ, а человекъ долженъ чаще обращать ихъ къ землѣ для своей же пользы. Что дѣлать!

Обязую васъ, мой милый собрать по искусству.

Остаюсь истинно уважающей васъ  
Бетховенъ.

Отвѣтъ Целлера.

Берлинъ, 22 февраля 1823 г.

Письмо вамъ, почтенный другъ, я получилъ 15 числа сего мѣсяца. Испренно соболѣзнулъ вашему несчастію, но, конечно, удивляюсь вашему генію и радуюсь, что вы обогатили міръ новыми великими произведеніемъ.

Я удивляюся нѣкъ спонзу друзей и знакомыхъ о вашемъ предпріятіи и желаю вамъ, какъ всѣ ваши почитатели, полнаго успѣха. Но все это ни къ чему не поведетъ, если лица, имѣющія средства въ значеніи въ свѣтъ, не пособятъ вамъ; что же является до нашей Академіи ибна, вы ее знаете по опыту. Во время моего пребыванія въ Берлинѣ, 25 лѣтъ тому на-задъ, вы удостоили ее своимъ посѣщеніемъ, чего я никогда не забуду. Если это завленіе не сдѣлаю съ тѣхъ поръ особенныхъ успѣховъ, то все-таки я въ правѣ сказать, что ни въ какомъ случаѣ не пришло въ умъ. Но соединить для денежныхъ дѣлей обте естествознание илючшему и въ земствѣ, молодымъ дѣвушкамъ, молодымъ людямъ и дѣтей, болѣею частью избавленнымъ отъ платежа, который и безъ того весьма незначи-теленъ — дѣло довольно трудное. Но это не побѣждаетъ мнѣ приобрести экземпляръ нашего прекраснаго произведенія по назначенной дѣлѣ, 50 дукатовъ, если вы согласитесь. достойный другъ, на слѣдующее предложеніе:

Вы знаете, что въ нашей Академіи поютъ всѣ сочиненія *a capella*, т. е. безъ аккомпанимента оркестра. Вы знаете, что ваша обѣщаніе можетъ быть исполнена почти однимъ голосомъ, слѣ-довательно, вамъ очень легко переждать назначенный мнѣ экзекуляръ. Передѣланное такимъ образомъ, наше произведе-ніе, исполненное у васъ четыре или пять разъ въ годъ, не только увеличитъ виду славу, но можетъ быть полезно и для другихъ музыкальныхъ обществъ, которыхъ много въ Пруссіи, а въ незнаменитѣльнѣхъ городахъ оркестры бывають обыкновенно очень жалкіи. У васъ же кромѣ хора въ 160 голосовъ, упражняющихся два раза въ недѣлю, вы можете рассчитывать на нѣсколькихъ солистовъ; а насчетъ исполненія будьте покойны, я сдѣлаю все, чтобы успѣхъ былъ блестя-тель.

Пожалуйста, напишите мнѣ рѣшительный отвѣтъ. Деньги будутъ присланы къ курьеру. Съ истиннымъ почтеніемъ и преданностью остаюсь

вашимъ искреннимъ другомъ.  
Целлеръ.

Бетховенъ Целлеру.

Вена, 25 марта 1825 года.

Пользуюсь случаемъ, чтобы пожелать всего добраго. Письмо это передаетъ одна пѣвица, пріятная рекомендованъ ея вамъ; фамилія ея — Корига. У ней прекраснѣйшій голосъ, медно-со-право; она съ успѣхомъ пѣла во многихъ операхъ.

Я долго размышлялъ о вамъ, предлагая насчетъ Ака-деміи пѣвца. Если сочиненіе мое будетъ напечатано, я при-тно вамъ экзекуляръ *durum*. Безъ сомнѣнія, моя обѣщаніе можетъ быть исполнена *a capella*, но сперва должно ее немного передрѣзать; достанетъ ли у насъ терпѣнія выдержать этихъ. Впрочемъ въ моемъ сочиненіи цѣлая часть написана *a capella* и могу прямо сказать, что въ ней преобладають церковный стиль. Квотворю за наше обязательное приношеніе; *отъ такого заслуженнаго пріятеля, какъ вы, я никогда ничею не приду.*

Вашъ пріятный другъ  
Бетховенъ.

НВ. Докторъ Ринель владееть оригиналами этихъ писемъ. Онъ знаетъ ихъ, сохранивъ точности слога и орфографію, такъ какъ въ этихъ письмахъ лучше всего выказываются ха-рактеры обонъ композитора. Кто знаетъ въ какомъ по-ложеніи они тогда были, одѣвши благородный костюмъ. Целлера, похерствовавшего 50 дукатовъ за сочиненіе пѣзъ со-страданія къ Бѣдному собрату по искусству; каждый пойметъ также, что Бетховенъ, отказавшись отъ суммы, въ которой такъ нуждались, принесъ еще большую жертву. Эти два человека никогда не были друзьями; они видѣлись всего два раза: во время покаянъ Бетховена въ Берлинъ и въ 1819 г., когда Цел-теръ пріѣзжалъ въ Вѣну, а между тѣмъ сколько обоюднаго ува-женія и спинатія въ ихъ письмахъ! Имя Бетховена сдѣлають безсмертно, а Целлера вѣроятно всѣ забыли, потому что лучший его сочиненія былъ исполненъ въ Академіи, которой онъ неслучайно посвятилъ себя. Это несправдливое забвѣ-ніе человека, достойнаго во всѣхъ отношеніяхъ, котораго самъ Бетховенъ называлъ *заслуженнымъ артистомъ* и полу-чить передѣлку своей обѣщаніи, можно некупить только нападѣемъ важнѣйшихъ его музыкальныхъ сочиненій, написанныхъ для нѣсколькихъ голосовъ.

## ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫЯ ПѢВИЦЫ.

II. Г-ЖА ФАВАРЪ (Mme FAVART).

Комическая опера, какъ и всѣ произведенія ума, проп-ла длинный рядъ болѣе или менѣе удачныхъ попытокъ. Началомъ ея были небольшія комедіи, въ которыхъ разго-воръ перемеживался съ коротенькими и легкими ариями. Ли-шенный интереса, какъ въ музыкальномъ, такъ и въ драма-тическомъ отношеніи, она ждала того времени, когда иску-ная и опытная рука придасть ей новую форму, призоветь ее къ новой жизни. Фаваръ имѣла счастье совершить это дѣло возрожденія; кромѣ того, она сумѣла найти себѣ же-ну съ несомненнымъ умомъ и огромнымъ талантомъ, одними сло-вами, вполне способною одушевить его творенія. Г-жа Фа-варъ одинаково знаменита, какъ актриса и какъ пѣвица, и потому имѣетъ полное право занять мѣсто въ нашей галер-еи замѣчательныхъ пѣвицъ.

Г-жа Фаварь, урожденная Дюкурэ, родилась въ Амьенѣ въ 1727 г., а воспитывалась въ Люовилѣ. Родители ея служили въ канцелярїи Польскаго короля. Говорить, что этотъ король, протѣщеніемъ покровителя искусства, удостоивалъ принимать участіе и способствовать воспитанію молодой Дюкурэ, которая съ малыхъ лѣтъ выказала самыя счастливыя способности. Въ 1744 году, она прїѣхала въ матерью въ Парижъ. Въ слѣдующемъ году, она дебютировала на сценѣ Комической Оперы, слава которой быстро росла подъ неуклоннымъ управленіемъ Фаварь. Въ публичкѣ молодая Дюкурэ была нѣсколько лѣтъ въ театрѣ г-жи Шантильи (m-me Chantilly), верной танцовщицы покойнаго Польскаго короля. Первые ея дебюты произвели впечатлѣніе: она играла тройной уестьхъ, какъ пѣвица, актриса и танцовщица.

Всѣ стремились имъ ея представленіи и располженіе публики день-отъ-дня все болѣе и болѣе увеличивалось. Большіе театры, самолюбіе и выгоды которыхъ сильно огордали отъ неожиданнаго и огромнаго успѣха Комической Оперы, просили правительство уничтожить этотъ родъ представленій, что имъ дѣйствительно и удалось. Г-жа Шантильи, лишившись своихъ лучшихъ ролей, принуждена была ограничиться одними балетами, но и тутъ она сумѣла возбудить сочувствіе и еще болѣе распространить свою извѣстность.

Въ это время она вышла замужъ за Фавара, который вскорѣ послѣ того сдѣлался директоромъ труппы комедійного театра, назначеннаго для увеселенія фландрской арміи и ея проводителемъ, маршаломъ де Сакетъ. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Фаварь объясняетъ цѣль своего назначенія въ слѣдующихъ словахъ:

«Я принужденъ былъ сдѣлать за арміей и устанавливать свои полномочія въ главной квартирѣ маршала. Маршалъ де Сакетъ, хорошо зная характеръ Француза, былъ увѣренъ, что часто одинъ куплетъ пѣсни, одна улыбка и забавная шутка, могутъ произвести болѣе впечатлѣнія на миліоны душоу Французовъ, чѣмъ самая превосходная рѣчь. Онъ назначилъ меня сочинителемъ пѣсень своей арміи (son chansonnier) и поручилъ мнѣ восхвалять все интересное случая ея военной жизни».

Невозможно измѣнить экспромты всѣхъ ролей, которые Фаварь пѣлъ, случай сочинить продолженію этого похода, то для поздравленія офицеровъ о приближеніи Битвы, то для поздравленія ихъ съ успѣхомъ, котораго они достигли своею храбростію.

Въ это самое время, знаменитый побѣдитель при Фонтену и Рой, влюбившись въ г-жу Фаварь, употребилъ всѣ старанія, чтобы одерзкать верхъ надъ строгими правилами прелестной актрисы и, по словамъ хроникъ, дошелъ даже до того, что сталъ употреблять во зле свою законную власть. У-жа Фаварь, какъ кажется, оказала самую геройское сопротивленіе. Пользуясь бланковымъ письмомъ, ее разлучили съ мужемъ; онъ ушелъ бѣжать, а ее заключили въ какой-то провинціальній монастырь, гдѣ она пробыла потомъ около года.

Biographie universelle, изъ которой мы заимствовали нѣкоторыя изъ предъидущихъ свѣдѣній, отличаетъ разсказъ № 3

объ этомъ любопытномъ происшествіи слѣдующими словами:

«Интересная пѣвица получила наконецъ позволеніе возвратиться въ Парижъ. 5 августа 1749 года она дебютировала на театрѣ Comédie Italienne: ее приняли въ январѣ 1752 года, а нѣсколько мѣсяцевъ спустя она сдѣлалась полною общинцею театра. Лучшая роль ея, приводившая публику въ совершенный восторгъ, была роль Рокеланы въ пьесѣ *Солдаты II или Три султана*».

Г-жа Фаварь.—первая рѣшилась пожертвовать блескомъ и пышностію париза для соблюденія полной точности въ костюмѣ представляемыхъ ею лицъ. До нея, горючатын и кристаликъ являлись на сцену съ огромными вышиванн, въ брилліантахъ и перчаткахъ, покрывавшихъ всю руку до локтя. Въ пьесѣ *Bastien* она явилась передъ публикою въ шерстяномъ полусагомъ платьѣ, съ гладкой прической, золотымъ кресломъ, голыми руками и въ деревянныхъ башмакахъ, однимъ словомъ такъ, какъ тогда ходили простыя крестьянки. Эта новость очень поправилась омиль, во подверглась сильной критикѣ со стороны другихъ.

Г-жа Фаварь имѣла между прочимъ особенный талантъ подражать выговору иностранцевъ и ихъ различной манерѣ говорить французскій языкъ. Разсказываютъ, что однажды она подѣлала къ одной изъ парижскихъ заставъ съ множествомъ ситневыхъ шатвевъ, который въ то время запрещено было привозить въ Парижъ, и такъ искусно подѣлалась подъ дурной выговоръ иностранной дамы, что чиновники приняли ее за иностранку и потому согласились пропустить».

Г-жа Фаварь играла смѣшныя роли почти во всѣхъ пьесахъ, написанныхъ ей мужемъ и число которыхъ довольно значительно. Кромя именовавшихся выше пьесъ, Фаварь, болѣею частію вмѣстѣ съ Мопеннъ, написалъ для Комической Оперы и Итальянскаго Театра, еще слѣдующія пьесы: *Annette et Lubin, la Chereuse d'esprit, Acajou, la Fête du Château, et l'Alibi, l'Alibi, la Fête de l'Amour et Gertrude, la Fée Urgèle, les Moissonneurs, l'Amitié à l'épreuve, la belle Arsène, les Nevrières renouvellées des Grecs, la Fête de l'Amour*. Въ этихъ пьесахъ произведшихъ громадную иногда шумъ, который имѣлъ на то время къ историческому языку буваровъ; но зато небольшою недостаткомъ, менѣе замѣтннй въ пьесѣ *Три султана*, нѣкоторые во всѣхъ другихъ, представленныхъ въ то же время, выкупаютъ большимъ знаніемъ сцены, искусно продуманными положеніями и всего болѣе несластою и остроуміемъ разговоровъ.

Въ этомъ томѣ сочиненій Фавара выставили мы его женихъ, такъ что многіе считаютъ ее сочинительницею *Annette et Lubin, Bastien et Bastienne, la Fête de l'Amour* и проч. Между тѣмъ совершенно несравненно, что ей одной принадлежатъ эти прекрасныя произведенія; она только помогала Фавару; аббатъ Вуазенонъ былъ также ихъ соучастникомъ, такъ что въ общихъ ихъ сочиненіяхъ публика вообще не видала, кому принадлежатъ та или другая часть. Намъ кажется, что раздѣлъ въ этомъ случаѣ вовсе не такъ затруднителенъ. По всей вѣроятности, — сюжетъ, харак-

## ИНОСТРАННЫЙ ВЪСТНИКЪ.

теры ствль и сущности рѣчей принадлежали Фавару; порывы неслести, естественные и пѣжные отбьки мысли — составляли собствениость его жены, тогда какъ аббата можно узнать только въ игрѣ словъ и въ мѣст ахъ, гдѣ видѣтъ ложный блескъ ума.

«Фаваръ, говоритъ Лагаръ, былъ гораздо умнѣе аббата Вуазенона, но онъ добродушно давалъ покровительствовать себѣ человеку, который въ-сущности обязанъ ему же своею незначительною извѣстностью».

Изъ всѣхъ авторовъ, писавшихъ для Комической Оперы, Фаваръ, безспорно, лучше всѣхъ изображалъ сцены сельской любви и чаще всего соединялъ знаніе сцены съ свѣжестью идей, изяществомъ и ловкостью слога. Подъ вліяніемъ его совѣтовъ, жена его прошла блестящій путь успѣховъ и приобрѣла самую большую извѣстность изъ числа тѣхъ, воспоминаніе о которыхъ сохранилось въ нашихъ театральныяхъ лѣтописяхъ.

Г-жа Фаваръ скончалась въ 1772 году вслѣдствіе долгой и тяжкой болѣзни, перенесенной ею съ необыкновенною твердостью духа. Говорятъ, что незадолго до смерти она сочинила себѣ эпитагію и сама положила ее на музыку.

Эта женщина, о смерти которой такъ многие сожалѣли, была не только перноклассною артисткою, но обладала сверхъ того прекраснымъ умомъ и благотворительностью ея же неперемѣною, какъ и ея веселость.

Въ блестящемъ репертуарѣ г-жи Фаваръ встрѣчаются произведенія, которыя и въ настоящее время возбуждали бы истинный интересъ и дышали бы всею свѣжестью молодости, всюю заманчивостью новизны. Всѣмъ извѣстно, какое живое впечатлѣніе произвела при своемъ возобновленіи, пьеса *Три суматанца*, пьеса, въ которой такъ удивительно играла г-жа Югальдъ. Еслибъ кто шибду изъ посѣтителей прежняго Итальянскаго театра присутствовалъ при возобновленіи этой пьесы, ему показалось бы, что онъ шидитъ предъ собою прежнюю любимую актрису въ полномъ блескѣ ея рѣдкаго таланта. Кто болѣе г-жи Югальдъ обладалъ живостью, жаромъ, тонкостью ума, чудною увлекательностью, игрою, полною простоты и граціи, выразительною сціономіею, глубокимъ знаніемъ сцены и всѣми прекрасными качествами, которыми отличалась г-жа Фаваръ; Рокелина, которую мы видѣли на театрѣ Variétés, также увлекательна, какъ и ея предшественница, которую она превосходитъ притомъ очаровательностью голоса, усовершенствованными постоянными трудомъ и превосходною методою.

Прекрасная роль Леоноры въ Трубадурѣ сдѣлалась рѣшительно главною цѣлію всѣхъ извѣстныхъ пѣвцовъ. Въ этомъ поэтическомъ созданіи Верди произвели фуроръ Бозіо въ Петербургѣ, Фрещолони въ Парижѣ, Никколомини въ Лондонѣ, и вотъ знаменитая Джулія Гризи, которая давно уже не шла на сценѣ Итальянской оперы, явилась поведѣть Парижскою публикою въ Трубадурѣ въ роли Леоноры.

Извѣстно что артисты старой школы какъ Лаблашь, Марио, Грили, Альбони др., долго не хотѣли исполнять новѣйшаго репертуара и упрекали Верди въ уничтоженіи многихъ голосовъ своею громовой музыкой. Но время взяло свое, артисты поляли и оцѣнили несорвнымъ достоинствомъ талантливаго мастера и тщательно стали изучивать его музыку; Лаблашь даже, въ бытность свою въ Парижѣ, просилъ Верди написать для него *opera buffa*. И такъ, не смотря на козни, недоброжелательство своихъ враговъ, Верди торжествуетъ и занимаетъ безспорно одно изъ первыхъ мѣстъ между новѣйшими композиторами. Но возвратимся къ Трубадурѣ, данному въbeneficію Граціони. Г-жа Гризи все еще великая пѣвица и прекрасная актриса, хотя неумолимое время и оставило на ней свои слѣды. Когда она явилась въ первомъ дѣйствіи, зала вдрожала отъ рукоплесканій; восторгъ публики не умывался и въ слѣдующихъ актахъ; сцена 4 дѣйствія, *ti-кете* и пресмертная арія Леоноры въ томницѣ, были исполнены г-жею Гризи преснеходно. Марио увлекателемъ отъ роли Мариико, Граціони очень хорошо сцѣлъ партію графа. Черезъ несколько дней послѣ представленія Трубадура, г-жа Гризи пѣла Норму, свою лучшую роль, въ которой приобрѣла европейскую славу. Публика востановила въсокія минуты наслажденія, которыя ей доставляла артистка и встрѣтила ее громкими аплодисментами. Голосъ Гризи хотя и утратилъ прежнюю силу и свѣжесть, но она все еще прекрасная Норма; ея страстное, энергическое пѣніе и драматическая игра по прежнему увлекаютъ зрителей; лучше ея шибто не можетъ передать характера величественной Нормы. Въ роли Оровеза дебютировалъ въ первый разъ новый пѣвецъ, г. Ганцъ; у него прекрасный голосъ, но по первому дебюту пѣвца еще судить о его талантѣ. Возобновили также съ большимъ успѣхомъ Ринголетто. Застольная пѣсня Марио, сцена 3-го дѣйствія, когда Ринголетто, оплакивалъ свою похищенную дочь, продолжаетъ исполнять обязанность шута и квартетъ 4 дѣйствія написаны съ замѣчательнымъ искусствомъ. Въ этой оперѣ выказывается вполне разнообразный талантъ Верди и его неутомимая дѣятельность, общающаяся намъ еще много прекрасныхъ произведеній. Марио, Фрещолони и Альбони были хороши какъ всегда, танцы также поправились.

Верди уѣхалъ изъ Париза въ Бюссето, городъ—въ которомъ она родилась, чтобы окончить новую оперу: *Симонь Боканерни* для театра Фениче въ Венеціи. Сюжетъ взятъ изъ испанской драмы автора, у котораго Верди уже заимствовалъ своего Трубаура. Все еще поговариваютъ въ Парижѣ о представленіи знаменитой *Африканки* Мейербера, пѣлъ-пѣвшей столько шума и хлопотъ и ждуть новой большой оперы въ 5 дѣйствійхъ Сень-Жоржа и Галевы: *La Magicienne*, въ которой главные роли будутъ играть Г-жи Борги-Мазю и Лауретт. Также готовятся еще опера въ одномъ дѣйствіи г-на Эдмонда Манбре: *François Villon, la Messe de Minuit* Ламанандера и *La fin du monde* Фелициана Давида. Поездѣній дастъ въ залѣ Брара пять утреннихъ классическихъ концертовъ. На Французскомъ театрѣ возобновляютъ все старыя пьесы. Давно уже не играли комедіи Десаяна, изъ которыхъ двѣ только удержались въ репертуарѣ: *Crispin, rival de son maître* и *Tircouart*. Первалъ изъ нихъ была возобновлена въ прошедшемъ году; недавно возобновили последнюю, которая вѣроятно долго удержится на сценѣ. *Tingetoi*, какъ всѣ мастерскія произведенія, съ трудомъ былъ приплатъ на сцену въ 1709 году и возбудилъ негодованіе многихъ зрителей слишкомъ вѣрными описаніемъ извѣстнаго класса людей. Вслѣдочки не хотѣли узнать своего портрета въ лицѣ Тюркаре, человѣка, вышедшаго изъ нищеты и ставшаго глупо расточающаго богатство, наикратое не совѣтъ чисто; не поправились изъ также всѣ эти прекрасныя драмы, графы и маркизы, живущіе насчетъ стараго глупца. Но теперь комедія Дювеса лучше оценена; характеры очерчены вѣрно, разговоры остроумны. Въ нечастію, пьеса не производится большого эфекта, потому что нѣтъ дѣйствующихъ лицъ, обманутые глупцы и шуты, не возбуждаютъ сочувствія въ зрителѣ. Весь интересъ сосредоточенъ слѣдовательно въ вѣрномъ изображеніи нравовъ и хорошему исполненію. Пьеса была разыграна лучшимъ артистами Французской Комедіи; въ числѣ ихъ отличился старшій любимецъ публики Михайловскаго Театра. Брессанъ, который и въ Парижѣ считается лучшимъ *jeune premier*.

Г. Августъ Маке написалъ новую драму въ 5 дѣйствійхъ и 10 картинахъ, которую отдалъ на театрѣ *Porte-Saint-Martin*; она называется: *La belle Gabrielle* и передѣлана изъ пять романа своего сочиненія. Г. Маке должно быть сотрудничкомъ Александра Дюма и можетъ считаться достойнымъ его преемникомъ. Онъ ловко воспользовался своимъ сотрудничествомъ, чтобы перенести мавриру Дюма и искусно передѣлать свой лучшій историческій романъ въ драму. Сюжетъ въ высшей степени занимателенъ и вноситъ выдержанъ, историческіе характеры переданы очень вѣрно, однимиъ словомъ г. Маке подарилъ театрѣ прекрасной пьесой,

которая долго удержится въ репертуарѣ. Пьеса, не смотря на то что продолжается до полуночи, имѣла блистательный и заслуженный успѣхъ. Интрига ея очень многосложна и велена искусно съ начала до конца; оживленныя патетическія сцены быстро сменяются, слогъ то живиой и энергическій, то и живиой и страстиый. Драма была разыграна съ большимъ ансамблемъ; главную роль Габриели подыграла г-жа Пажъ. На театрѣ *Folies nouvelles* давали три новыя пьесы: комическую оперетку въ одномъ дѣйствіи г. Барнардена: *Nous n'irons plus au bois*. Лѣвой сторожъ Лунионъ влюбленъ въ крестьянку Семелету и передѣвши отъ ея вѣнкомъ свѣтуетъ ей выйти замужъ за того человѣка, портретъ котораго она увидѣтъ въ кушетѣ, сиритавъ туалъ разучается своей. Но Семелета находитъ подлѣ кушетъ сплнцаго аптекарскаго ученика Вюкса, котораго давно уже любитъ; слѣдуетъ вѣнкое свиданье; взбѣшенною Лунионъ пользуется нравомъ лѣваго сторожа, хочетъ свлзати влюбленныхъ, но они убѣгаютъ, одурочивъ стараго глупца. На этотъ же день сюжетъ г. Барнардена написалъ довольныя притвою музыку. Вторая пьеса, или скорѣе пастомша, называется: *Une trilogie de pierrais*; она написана для передѣванія актера, представляющаго нѣсколько разныхъ лицъ и наконецъ *Pygmalion et Galathee*, мѣталоогическая сцена въ стихахъ съ музыкой. Окапчивая обзоръ Парижскихъ театровъ нельзя не упомянуть объ артистахъ, которая долго блистала на сценѣ Французскаго Театра въ Парижѣ и 10 лѣтъ сряду восхищала Петербургскую публику своимъ рѣдкимъ талантомъ—эны говорили о г-жѣ Вольпинсъ. Читателямъ конечно извѣстно, что заслуженная артистка, въ октябрѣ внезапно оставила Петербургъ и уѣхала въ Ниццу къ умирающей дочери, которую страстно любила. Г-жа Вольпинсъ была рѣкаяя мать; вѣнчающа, кофитрогательно она изображала на сценѣ материнскія чувства, и вотъ бѣдую мать постигъ жестокий ударъ: ильню любилал дочь умерла на ея рукахъ. Она была замужемъ за актеромъ Бардонемъ и сама считалась хорошей актрисой, Нѣтъ сомнѣнія, что въ знаніи и видѣвшіе г-жу Вольпинсъ раздѣлять горе бѣдой матери и пожалѣють уважаемую артистку.

Отъ печальной новости переходимъ къ болѣе веселой. Талантливая и остроумная Опюетина Броганъ, старшая сестра Мадлены Броганъ, играющей у насъ въ Петербургѣ, слѣжала сотрудничкою журнала *Фигаро* и будетъ два раза въ мѣсяцъ нести *Парижскую хронику*. Г-жа Броганъ считается одной изъ умнѣйшихъ женщинъ Париза; ея острооты и казанбуры вездѣ повторяются. она уже написала нѣсколько милешкихъ пьесъ, игранныхъ на Французскомъ Театрѣ; и теперь явится въ первый разъ на литературнобо поиритѣ. Идутъ первой ея хроникѣ съ иетербургскыи любовытствомъ. *Фигаро*, увѣдомля насъ, что Рашель теперь въ Каирѣ и страшно

но страдать тудью, рассказывает между прочим некоторые черты ее семейной жизни. Знаменитая актриса просила сестру свою Сару отправиться в Париж, устроить как-нибудь ей дела. Но жестокая Сара не хочет иначе выйти, как получив, сперва 20 тысяч франков. Она говорит Рашелли: «Ты потащила меня с собой из Америки и заставила потерять блестящую партию; я лишилась молодого, прекрасного, богатого жениха, которого любила, и кажется довольно дешево отыщила свою потерю, требуя за нее только 20 тысяч франков...»

— Ты меня ублажить, отвечает блудная Рашелли.— Дай мне 20 тысяч франков, я дам тебе минуту.— Возьми 15 тысяч.

— Но за что? 20 тысяч, меньше ни копеечки, настаивает Сара. Еще неизвестно, чем кончился дружеский разговор, между сестриц.

Скоро начнутся в Париже музыкальные вечера г. Лебона; будут исполняться преимущественно классические произведения; петь будет г-жа Виардо.—Так давно ожидали концерт г-жи Швейль не состоялся, потому что домашний обогателства призывали шпикетку в Брюссель, но она скоро возвратится и даст концерт, в котором публика услышит в первый раз Бельгийского скрипача г. Каттермюла, ученика Леонара.

Известный Парижский пианист и профессор музыки, Горли отправился в Вово и дал там концерт в пользу бѣдняков. Все журналы этого города наполнены похвалами его удивительной игре. Горли исполнял *morceaux de concert*, сочиненный им для Парижской консерватории, вариации на мотивы *Трубадура*, грациозную *Ванталену* и *Dances millénaires*; последние две пьесы были повторены по требованию публики; они изобидают невольными трудностями. Успех Горли был блестящий. Парижский скрипач г. Гораст Нуссари дал четыре концерта в Бресте. Он обладает замечательным инструментом, называемым *Steiner decteur*, доставшимся ему случайно. Все любители музыки знают, что знаменитый нюрнбергский инструментальный мастер Штейнер удаляет в монастыри хотеть окончить свою артистическую жизнь, мастерским произведением. Покровительствуемый настоятелем монастыря, он приобрел самые лучшие материалы в сдѣланных 16 скрипок образцовою работы. Он носил по одной для двадцати Нюрнбергских Германскаго союза, а четыре подарил Австрийскому Императору. С тех пор эти скрипки стали известны под именем *Steiner decteur*; они переходили из рук в руки и сдѣла их почти потеряны. Теперь остались известными только три, а четвертая принадлежит г. Ну-

сару, который, как мы уже сказали, обязан случаю этим замечательным приобретением.

Директор Брюссельской консерватории, г. Фегиез приехал в Париж. Наканунъ своего отъезда онъ дирижировал первый концерт Брюссельской консерватории, в котором исполнены были: *вечер симфонии* Моцарта, концерт из оперы г. Фегиеза *les Soeurs jumelles*, *премий концерт* Бетховена, увертюра из *Демона*, aria *Robin des bois*, фантазия Листа на тему из *Лолли* и увертюра из *Апоры* Бетховена.

Въ Вѣну приѣхала французская труппа актеровъ подъ управленіемъ г. Брикло и начала свои представлениями тремя пьесами, изъ которыхъ болѣе другихъ понравилась публикѣ известная пьесовица Альфреда де Мюссе: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Въ слѣдующемъ номерѣ мы скажемъ подробности объ этихъ представленияхъ.

Въ Берлинѣ возобновили *Весталку* и *Танкреда*; партию Танкреда поетъ Юганна Вагнеръ; это ее лучшая роль, такъ же какъ в *Ромео* въ Монтеки и Капулетти. Въ Берлинской Королевской библиотекѣ нашли еще нигдѣ неиграющую комическую оперу Себастьяна Баха: *Phobus und Pan*.—Разучиваютъ также новыи большой балеты, поставленные на Берлинскую сцену балетмейстеромъ Тальони. Балетъ называется: *Графъ Морина*; для него написали четырнадцать новыхъ декораций.

Во всѣхъ почти городахъ Италіи: въ Римѣ, Неаполѣ, Миланѣ, Туринѣ, Флоренціи давали попеременно три оперы Верди: *Трубадура*, *Травиату*, и *Vèpres Siciliennes*. Меркванте, Верди и Мейерберъ избраны въ члены Академіи изящныхъ искусствъ во Флоренціи.—Новая опера Меркванте: *Pelagio* будетъ дана въ Неаполѣ; главные роли займутъ г-жа Тедекко, теноръ Грациани и баритонъ Колетти. Ждутъ еще новыи артистовъ: Тенора Франкиски, который долженъ дебютировать въ *Vèpres Siciliennes* и г-жу Пенко, которая явится въ *Трубадура* и *Травиату*. Говорятъ что Верди написал новую оперу для Неаполитанскаго театра Санг-Карло, *Король Лур*; сюжетъ ее взятъ изъ трагедіи великаго Шекспира.

Общество артистовъ въ Лондонѣ готовится къ празднованію столѣтняго юбилея Генделя, о которомъ мы уже писали въ свое время. Для этого торжественнаго дня напечатали Кристальный дворецъ; въ концертъ даюны по этому случаю примутъ участіе 2300 артистовъ. Англійскіе журналы пролагаютъ увѣрять, что Англія усыновила Генделя. (*England teal Haendel's country by adoption.*)

Пѣвчальная опера въ Нью-Йоркѣ не имѣетъ большого успеха; она давала *Робертъ*, *Страдальца* и *Фенелю*; но имѣлось мало охотниковъ слушать устарѣлыя оперы и до-

вольно плохихъ пѣвцовъ.—Итальянская труппа перешла въ Бостонъ; ее слушаютъ съ большимъ удовольствіемъ. Г-жа Делагранжъ немало способствуетъ успѣху; для этой пѣвницы ставить *Сверлую зоряду*, Мейербеера, въ которой она займетъ главную роль.

## ЗАМОКЪ ДЕЗЕРТЪ.

ПОВѢСТЬ ЖОРЖА - ЗАНДА.

(Продолженіе.)

II.

СВЯТАЯ ДѢЛА

Въ то время, въ Итальянской труппѣ Императорскаго театра была одна пѣвица, которая могла бы быть предметомъ моихъ мечтаній, если бы герцогиня ... не заняла такъ много мѣста въ моемъ сердцѣ. Эта пѣвица была не красавица, не первой молодости и безъ большого таланта. Ее звали Цециліею Бокаверни; ей было около тридцати лѣтъ, лице ея не отличалось большою свѣжестью, у ней была хорошеькая талія, приличныя манеры, мягкій, симпатичный, но небольшой голосъ. Она исполняла роли *seconda donna* безъ всякихъ претензій съ своей стороны и безъ особаго сочувствія со стороны публики.

Она мнѣ нравилась, хотя не особенно и болѣе нѣхъ сценъ. Я встрѣчалъ ее нѣсколько разъ у одного учителя пѣнія, моего друга и ея учителя, и также въ разныхъ домахъ, гдѣ она шла съ прочей труппою. Говорили, что она живетъ очень скромно и содержитъ своего отца, стараго, лѣтняго, безмечнаго артиста. Вообще она заслуживала уваженіе, но публика очень мало занималась ею.

Она вошла на сцену въ одно время съ Целіо и невмѣли привычки обращать вниманіе на публику, этотъ разъ она почему-то бросила взглядъ на локу, въ которой я сидѣлъ съ герцогинею. Въ ея быстромъ взглядѣ я замѣтилъ что-то особенное; въ этотъ вечеръ все бросалось мнѣ въ глаза, все хотѣлось мнѣ объяснить.

Целіо Флоріани былъ настоящій красавецъ. Ему было двадцать четыре, двадцать пять лѣтъ. Говорили, что онъ совершенный портретъ своей матери, которая считалась первою красавицею своего времени. Ростъ его былъ очень хорошъ; онъ былъ строгилъ, превосходно сложенъ; полнаго, широкаго грала доказывала силу. Голова его была невелика, какъ у античной статуи, черты необыкновенно правильны и тонки, съ самымъ живымъ выраженіемъ; глаза его

были черны, блестящи; волосы густы, волнисты и облегли его лобъ по вѣсьмъ требованіямъ итальянскаго искусства; носъ прямый, съ превосходно вырѣзанными, подвижными позарями; брови топки и правильны, какъ паряванные; ротъ очень красивъ; надъ верхней губою небольшіе, самыя кокетливыя усы; уши небольшія; бѣлая, круглая, крѣпкая шея, изящная рука и нога, блестящіе зубы, лукавая улыбка, свѣлый взглядъ... Я посмотрѣлъ на герцогиню... Она была такъ занята дебютамомъ, что и не замѣтила моего взгляда.

Голосъ у Целіо былъ превосходный и онъ умѣлъ пѣть; это было видно съ первыхъ нотъ. Красота не могла вредить ему; но тогда и оторвавъ мои взгляды отъ герцогини взглянуть на него, онъ мнѣ показался противнымъ. Я объяснилъ это ревностью, и засмѣялся въ душѣ; я началъ аплодировать и ободрялъ его, посылая ему въ потолоку «браво», которыя онъ очень хорошо слышалъ. Я снова встрѣтилъ взглядъ Цециліи, устремленный на меня и на герцогиню.

Между тѣмъ я началъ замѣчать, что герцогинею овладѣло какое-то необъяснимое безпокойство и она не могла, а можетъ быть и не хотѣла, скрывать своего волненія. Въ то же время я ввѣдѣлъ, что прекраснѣйшій Целіо, не смотря на свою свѣлость и свои средства, готовъ былъ пасть или подвергнуться страшному вѣску, ладолго обезнадѣживающему и обезсильвающему артиста.

Въ самомъ дѣлѣ, молодой человекъ выказывалъ какое-то странное достоинство, почти высокомеріе, какъ будто онъ написалъ у себя на лбу свое громкое имя и думалъ, что все преклонится и обоготворитъ его, не смотря на его собственную личность. Казалось, онъ думалъ, что его красота заставляетъ всѣхъ опускать глаза, даже мужички. У него былъ талантъ, онъ игралъ педурно, пѣлъ очень хорошо, но дерзости и нахальства проглядывали въ каждомъ его движеніи. въ каждомъ положеніи. Онъ престранно привѣтъ первые аплодисменты публики. Въ его взглядѣ и поклонѣ можно было прочесть: «Вы ничего болѣе какъ толпа неувѣкъ, которую я заставлю хлонать еще болѣе. Я презираю вашу снисходительность и требую восторженнаго удивленія».

«Въ продолженіи двухъ актовъ онъ сохранилъ это презрительное высокомеріе и публика великодушно прощала его гордость, ожидала оправданья и онъ ее или пѣтъ; была ли эта гордость по праву или одно нахальство, я самъ еще не могъ рѣшить, что это было. Но я уже не сомнѣвался въ пристрастїи герцогини къ нему; я даже имѣлъ дерзость сказать ей это, но она не разсердилась, почти не обратила вниманія; она ждала минуты блестящаго триумфа Целіо».

лю, чтобы объявить миру, что я фатъ и что она никогда не думала обо мнѣ.

Этотъ минутой триумфа, ожидаемаго обоними, долженъ былъ быть его дуэль въ третьемъ актѣ съ сеньорю Бокаперри. Это милое, благоразумное сознаніе готовилось къ нему, почему не ожидал, зная что она пропадетъ въ тѣни при блестящемъ успѣхѣ дебютажа. Целю не обнаруживала еще всей силы своего голоса и искусства и была увѣрена въ эффектѣ этого дуэта.

Но что стало между ними и публикою? никто не могъ понять этого, но всякій чувствовалъ это. Целю напоминалъ магнетизера, который старается поддѣйствовать на свой субъектъ и не отчаивается въ медленности своего аліміа. Публика, какъ напечать, готовый повѣрить, но въ то же время сомнѣвающейся, готова была подчиниться или отвергнуть очарованіе. Целю пѣлъ подурю, но, или оятъ вадумалъ одушевити свое пѣніе неправою игрою, сдѣлалъ ли оитъ целовкій жестъ, придавъ ли неувѣрное выраженіе голосу, или принялъ смѣшную позу? я ничего не замѣтала. Я смотрѣла на герцогиню, готовую упасть безъ чувствъ. Въ залѣ вѣло какимъ-то могильнымъ холодомъ. Арія кончилась. Раздалось нѣсколько рукоплесканий, но они были остановлены начинавшимся шканьемъ. Все смолкло.

Герцогиня была блѣда какъ смерти; но черезъ минуту она оправилась, приняла спокойный видъ и обратившись ко мнѣ съ улыбкою и со взглядомъ, какъ будто между нами ничего не случилось, сказала: «Этому пѣвцу надо еще поучиться года три! Въ театрѣ труднѣе заслужить похвалу, нежели въ частномъ домѣ. Впрочемъ я думала, что оитъ будетъ имѣть болѣе успѣха. Бѣдная Флоріана, какъ бы она страдала, если бы ложилась до этого! Но что съ вами ш-г Салантини? Можно подумать, что вы принимаете большое участіе въ дебютахъ и сильно огорчены его неудачею?

— Я объ немъ и не думала, отвѣчала я: я смотрѣла и слушала Бокзери; она чудно сказала одну простую фразу.

— Вотъ какъ! вы слушали Бокзери! Я ей ни разу не сдѣлала этой чести. Не знаю, что произносить она хорошо, что худо.

— Я не вѣрю вамъ, герцогиня. Вы слишкомъ хорошо понимаете музыку и такъ сочувствуете артистамъ, что не могли не замѣтить, что она поетъ какъ ангель.

— Будто! — Да что это съ вами, Салантини! Вы въ самомъ дѣлѣ говорите о Бокзери? Вѣрю я не раздѣляла.

— Пѣтъ, герцогиня, вы слышали очень хорошо. Повторю, что Целлиа Бокзери превосходная артистка. Мелъ удивляетъ ваше соимѣніе въ этомъ.

— А!... Вы очень забавны сегодня, прибавила герцогиня не смутившись.

Она была очень довольна, думая что я досадую на нее; она и не подозревала, что я была уже почти совершенно равнодушна къ ней.

— Пѣтъ, герцогиня, отвѣтилъ я, я вовсе не шучу. Я всегда уважаю таланты скромные, держащіеся спокойно и безъ глупаго тщеславія того мѣста, которое имъ указалъ приговоръ публики. Сеньора Бокзери принадлежитъ также къ числу этихъ скромныхъ, благородныхъ артистовъ, самолюбіе которыхъ не требуетъ бурнаго восторга и вѣшкови. Ея голосъ не блестящъ, но довольно поющъ. Въ немъ есть какаго-то прелесть, проникающая мнѣ въ душу. Много есть рѣше допие у которыхъ нѣтъ такой полноты и свѣжести голоса; у многихъ ихъ вовсе нѣтъ. Тогда они оставляютъ искусство и обращаются къ искусственности, т. е. къ обману. Они составляютъ себѣ поддѣльный голосъ, особую манеру, которая помогаетъ имъ прикрывать всѣ недостатки регистра разными искусственными вскрикиваніями, лепетаніями и т. п. Это уже не музыка, не пѣніе, это одно несчастное англрство, целовкіе фокусы. Во что обращается плея маэстро, съмыслъ мелодіи и роли, когда вѣсто естественной дисціи, которая правоподобна и патетична только при последовательныхъ переходахъ отъ покоя къ страсти, отъ ширини къ бѣшенуу увлеченію, пѣвица неспособная сказать порядочно слово или правильно пропѣть его, кричѣтъ, бѣшенуея, ломается въ своей роли? куда дѣвается тогда смыслъ поэзіи пѣнія!...

— Браво, господинъ живописецъ! прервала меня герцогиня съ лукавой и нѣсколько иѣзкой улыбкой: я не знала что вы такъ учено и тонко разбираете музыку! Отчего вы въ первый разъ такъ хорошо заговорили о ней? Я совершенно согласна съ вами или лучше сказать съ вашею теоріею, которую однако вы худо на этотъ разъ принимаете. У несчастной Бокзери именно избитый, утомленный голосъ, которому пора перестать пѣти.

— А не смотря на то, возразилъ я съ твердостью, она все-таки поетъ, поетъ постоянно, не кричитъ, не задыхается, и только оттого-то вѣтряла публика и не замѣчаетъ ея. Неужели вы думаете, что она такъ неопытна, что не можетъ пуститься на эффекты, какъ и прозіа, и не сумѣетъ замѣнить искусство искусственностью, еслибы она вадумала унизить до этого свое высокое искусство. Если бы ей завтра надо было оставаться незамѣченною и вадумалось бы поддѣйствовать на нервы слушателей криками, она затмила бы всѣхъ своихъ соперницъ. Ея голосъ, доселѣ сдерживаемый, при небо-лпломъ успѣхѣ очень легко можетъ удивить своєю громадностію, если бы она рѣшилась промѣнить истину на эффектъ, захотѣла бы удивить, а не трогать.

— Но согласитесь однако, что ей ничего не остается



дѣлать, если у нея вѣтъ смѣлости и воли, чтобы пуститься на искусственные эффекты, и если голосъ ея хотя не непріятенъ, но крайне слабъ. Она не дѣйствуетъ ни на воображенію, ни на ухо! Она просто читаетъ слова своей роли, не обращая ничьего вниманія на себя. Конечно она пошмаетъ музыку и полезла на сценѣ какъ второстепенная пѣвица. Никто не замѣчаетъ однако ея входовъ и выходовъ на сцену.

— Нѣтъ съ этимъ я не согласенъ. Она не только полезла, она необходима для приданія оперѣ всего ея смысла, что только она и умѣетъ исполнить. Неполнота ея голоса не лишаетъ его прелесть. Ея голосъ не источникъ, не избитъ, но нѣсколько слабъ, точно такъ же какъ ея красота, не отличалась, но только не бросающаяся въ глаза.

Эта пѣвчая красота, этотъ задушевный голосъ не могутъ быть оценены грубою толпою, но артистъ въ душѣ пойметъ какія сокровища скрыты подъ этою скромностью; сокровища нестоимыя, потому что они не расточаются по напрасу.

— Ахъ, извините, извините меня любезный мой Салаитини! воскликнула вдругъ герцогиня смѣясь и протягивая мнѣ руку съ веселымъ и дружескимъ видомъ; я не знала, что вы такъ влюблены въ Бокаверри; если бы я знала, то не сердилась бы васъ противорѣчивымъ. Покажите на сердцѣ; право, я и не подозривала.

Я пристально взглянула на герцогиню. Если бы она была искренна, я бы опять полюбила ее. Но она не вынесла моего взгляда. Въ то же время я замѣтила искру адскаго огня въ ея глазахъ.

— Герцогини; сказала я ей, не цѣлуй ея руки и только слабо пожавъ ее, взявъ не зачѣмъ изащипаться передо мною, я но былъ влюбленъ въ Бокаверри до сегодняшняго представленія. Только сегодня я понимаю ее.

— И вѣрно я помогла вамъ сдѣлать это счастливое открытіе?

— Нѣтъ, не вы, герцогиня, а Целіо Флоріани.

Герцогиня вздрогнула. Я спокойно продолжалъ: Я понимаю всю цѣну добросовѣстности въ пѣніи, какъ и во всякомъ другомъ искусствѣ, видя какъ мало ея въ этомъ молодомъ артистѣ.

Объясните мнѣ это пожалуйста, сказала герцогиня, — какъ-бы защищая Целіо. Я не замѣтила въ немъ недостатка добросовѣстности. У него нѣтъ счастья, вотъ и все.

— Ему неоставало, возразилъ я холодно, одного важнаго и священнаго условія, именно любви и уваженія къ искусству. Онъ заслужилъ наказаніе отъ публики, хотя публика рѣдко бываетъ справедлива и достаточно строга въ этомъ отношеніи. Вы можете утѣшиться тѣмъ, что его успѣхъ висѣлъ на волоскѣ, потому что при смѣлости и сз-

модовольствіи артисту легко вызвать аплодисменты, нѣкоторые образомъ обманувъ публику. Я же, смотря на Целіо совершенно спокойно и безпристрастно, я понималъ что онъ не понравится и не привлечетъ себя публики, но напротивъ вооружитъ ее противъ себя своимъ тщеславнымъ видомъ, который какъ бы требуетъ удивленія, своею небрежностью къ исполняемому творенію и неуваженіямъ къ идеѣ своей роли. Вѣрно онъ всю жизнь свою былъ увѣренъ, что не можетъ упасть, и что навѣрно подчинитъ себя мнѣнію публики. Избалованный ребенокъ и ничего бо- лѣе! Онъ хорошъ собою, не глупъ, и вѣроятно избалованъ матерью и дамзинъ, которыхъ онъ теперь поощащаетъ. Ничего не портитъ такъ человѣка, какъ постоянное ему удивленіе и похвалы. Оттого-то онъ и явился передъ публикою, какъ какія нибудь отчаянная кокетка, которал своимъ экипажемъ забрызгиваетъ грязно бѣдныхъ пѣсеходовъ. Всѣ согласны, что онъ молодой, хорошъ, блестящъ; но никто не полюбилъ его, потому что онъ всѣмъ напоминилъ кокетку, именно кокетку. Знаете ли, герцогиня что такое кокетка?

— Нѣтъ не знаю. Но вы вѣроятно знаете, г. Салаитини?

— Кокетка, отвѣчалъ я, не обращая вниманія на ея презрительный видъ, это женщина дѣлающая изъ тщеславія то, что другая, болѣе низкая женщина дѣлаетъ изъ интереса; кокетка старается казаться сплшшою, чтобы скрыть свою слабость; она дѣлаетъ видъ, что все признаетъ, чтобы легче сбросить съ себя всеобщее презрѣніе; она топочетъ толпу въ грязь, чтобы не показать какъ она сама унижается и ползаетъ передъ всякимъ; она представляетъ смѣсь смѣлости и низости, отчаяннаго хвастовства и тайнаго страха.... Не дай Богъ пойти кого нибудь изъ вашихъ знакомыхъ походить на этого портретъ! Целіо только напоминаетъ его. — Но повторю, что большая часть артистовъ, ищущихъ успѣха безсознательно и самоцѣльно, стоять уже на пути къ кокетству; они какъ будто презираютъ общій мнѣніемъ, а между тѣмъ трудятся всю жизнь, чтобы расположить его въ свою пользу; всѣ мысли ихъ заняты будущимъ триумфомъ, оттого ничто такъ не убиваетъ ихъ какъ неудача. Если бы они болѣе любили самое искусство, они были бы спокойнѣе и не поставили бы свои будущіе успѣхи въ зависимость отъ того или другаго приговора публики. Падшія женщины дѣлаютъ видъ, что презираютъ добродѣтель, но которой однако онѣ часто плачутъ. Артисты, о которыхъ я говорю, дѣлаютъ видъ что пренебрегаютъ судомъ публики, а они его то и болѣе, и болѣе всѣхъ другихъ. Целіо Флоріани смѣлъ истинной, великой артистки. Онъ не захотѣлъ идти по пути своей

матери и за то жестоко наказанъ. Дай Богъ, чтобы это послужило ему урокомъ, чтобы онъ не упалъ духомъ, и продолжала учиться спокойно и безъ отвращенія. Прикажете, герцогиши, позвать его на ужинъ къ вамъ послѣ спектакля? Онъ нуждается въ утѣшеніи, и съ вашей стороны было бы очень великодушно обласкать несчастнаго. Вотъ уже и конепъ оперъ. Я пойду на сцену и приведу его къ вамъ.

— Нѣтъ, Салаитини, отвѣчала герцогиши, я сегодня поужинаю, и если вы хотите быть любезнымъ, то должны ѣхать ко мнѣ выпить чашку чаю вмѣстѣ съ маркизомъ, который впрочемъ такъ усердно свитъ, что не позволяетъ намъ поговорить. Намъ есть много о чемъ поговорить... не правда ли, особенно на счетъ Целіо Флоріани; потому то Целіо будетъ лишнимъ для васъ и для мени.

Она сопровождала эти слова томнымъ, страстнымъ взглядомъ и встала, чтобы взять мою руку; но я избѣгнулъ этой чести, ставъ позади ея другаго поклонника. Эта женщина, которая любила молодые таланты только въ виду ихъ успѣховъ и которая такъ легкомысленно бросала ихъ при малѣйшей неудачѣ, вдругъ странно опротивѣла мнѣ. Она напомнила мнѣ тѣхъ глупыхъ и злыхъ дѣтей, которые отыскивая въ трагѣ свѣтлагого чернышка, восхищаются и лезвять его, пока онъ блестящ, но когда блестящ его пропалъ, она безжалостно давитъ его. Они мучатъ его чтобы снова оживить и заставить блестять, но напрасно. Бѣдное

искусное гаснетъ, и его бросаютъ, какъ негоднѣйшую вещь. Бѣлый Целіо! думалъ я, зачѣмъ потухъ твой блестящ! Уйди въ глубину земли, иначе тебя затопчутъ!.... Но во всякомъ случаѣ не я заступлю мѣсто, которое тебѣ берегли въ случаѣ успѣха. Мой блестящ еще не совсѣмъ пропалъ, и я постараюсь сберечь его.

— Что же! сказала герцогиши нѣсколько повзвельно. Вашу руку.

— Извините, герцогиши, отвѣчалъ я, я хотѣлъ бы сходить засвидѣтельствовать свое уваженіе сирлорѣ Бокавери. Хотя она не имѣла большаго успѣха сегодня, такъ же какъ и вчера, какъ и завтра. Но я считаю своимъ приятнымъ, долгомъ принести мою дань удивленія скромнымъ, непопулярнымъ талантамъ, которая только участіемъ друзей и сознаніемъ своего достоинства, получаютъ утѣшеніе въ равнодушіи толпы. Если я встрѣчу Флоріани, постараюсь познакомиться съ нимъ. Позвольте мнѣ ему представиться отъ вашего имени, герцогиши. Мы оба имѣемъ счастье пользоваться вашимъ покровительствомъ.

Герцогиши въ досадѣ сжала свои вѣрть и выпала не отвѣтивъ мнѣ. Мнѣ было немного больно выдѣть ея страданіи; но это былъ послѣдній оглохосокъ моего къ ней сочувствія. Я вошелъ въ ложу къ Целіи Бокавери.

(Продолженіе слѣд.)

### БИБЛОГРАФИЧЕСКОЕ ИЗВѢСТІЕ.

Биографія извѣстной артистки Надежды Богдановой (Артистическое семейство Богдановыхъ) продается въ *С. Петербургѣ* на Невскомъ проспектѣ въ книжныхъ магазинахъ: Крашенинникова, Ратикова, Баунова, Давылова, Волфа и въ *Москвѣ*—Баунова.

### МУЗЫКАЛЬНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

#### ВАСИЛЯ ДЕНЮККИНА

НА НЕВСКОМЪ ПРОСПЕКТѢ, ВЪ ДОМѢ ДЕМЕДОВА, ПРОТЯВЪ АЛЕКСАНДРОВСКАГО ТРАТРА, ПОСТУПАИТЪ ВЪ ПРОДАЖУ СЛѢДУЮЩІЯ НОВОСТЯ:

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО:

SCHULHOFF op. 42.	Aubade. Morgenständchen . . . . .	1 p.
SHIFF, SEYMOUR	Tarantella di bravura, dédiée à Mr. Antoine de Koutski. . . . .	1 p. 50 k.
SHIFF, SEYMOUR	Trot de Cavalierio . . . . .	» » 60 »
do.	Olga Quadrille . . . . .	» » 85 »
do.	Ostsee Klänge Polka . . . . .	» » 70 »
—	Second Impromptu en forme de Valse. . . . .	1 » 15 »
—	L' Ondine, Polka caractéristique . . . . .	1 »

LEPONT.

Pourcourri sur *La Traviata* de Verdi . . . . . 1 »

ALBERTI H.

« *La Traviata* » Bouquet de mélodies . . . . . 1 »

KONTSKI, ANTOINE,

Souvenir d'un bal, Valse brillante op. 161 . . . . . » » 85 k.

Въ непродолжительномъ времени выйдеть изъ печати: Grande Fantaisie sur *la Traviata* par Seymour Shiff.

ДЛЯ ПѢНЯ:

БЕЗБОРОДКО ГРАЧА Г. А.	Не горюй, по тоскуй, слова Кольцова, исполненіал-г-жею Леоповою.	75 k.
РАМАЗАНОВА П.	<i>Я люблю тебя</i> , русская пѣсня, слова Давылова . . . . .	40 »
—	<i>Ласточка, Романсъ</i> . . . . .	40 »
ВИТЕЛЯРО Н.	Иишій, слова Губера . . . . .	75 »
СОКОВОЛА	Голубые глаза . . . . .	40 »
БУЛАХОВА П.	Цѣттокъ . . . . .	60 »
ПАЩЕНКО М.	Беземный (изъ Беранже) перев. Курочкина . . . . .	50 »
ПУАФЛЕРА Соул.	. . . . .	60 »
СЕТОВА ЮС.	Я говорить тебѣ . . . . .	75 »
ЩИФА СЕЙМУРА	Нѣтъ не тебѣ . . . . .	50 »
—	Безумная, я все его люблю . . . . .	75 »
—	Молитва . . . . .	60 »
—	Il m'aimait tant (Напрасно я еще страдаю) . . . . .	50 k.