

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ВТОРЫЙ.

№ 12.

24 МАРТА 1857

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по воскресеньямъ). | Цена 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкой на домъ; иногородные прилагаютъ за пересылку 1 руб. 50 коп.

Подписка принимается: въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, на домъ Китнера кв. № 33; въ книжныхъ магазинахъ П. Ратькова, Смирдина, Базунова, Вольфа и Давыдова; въ Москвѣ, въ музыкальномъ магазинѣ Ленгольда и въ книжномъ Базунова.

Содержаніе: Петербургскій Вѣстникъ (Ю. Арнольда и М. Р.). — Общеполитное изложенье главнѣйшихъ основаній музыкальнаго искусства. — Новопечатныя музыкальныя сочиненія (Ю. Арнольда). — Критическія Замѣтки (В. Стоюнина). — Воспоминаніе стараго актера (И. Носова). — Иностраннѣйшій Вѣстникъ. — Замокъ Дезеръ (Жоржа-Занка). — Музыкальныя извѣстія.

ПЕТЕРБУРГСКІЙ ВѢСТНИКЪ.

ОБОЗРѢНІЕ КОНЦЕРТОВЪ ЗА ПРОШЕДУЩУЮ НЕДѢЛЮ.

Второе утро г. Антона Контескаго. — Третій концертъ г. Руи Вильмерса. — Концертъ г. Фотта. — Концерты будущей недѣли. — Назожа Богданова. — П. Мусковъ.

Жгучею атмосферою обременяетъ безжалостный самумъ бѣднаго пилигрима, странствующаго среди печальныхъ степенъ Египта; не въ-отраду ему свѣтитъ огненное, красное солнце! У несчастнаго недостаетъ силъ, голова тяжелеетъ, грудь утомлена, нестерпимая жажда терзаетъ мученика... «Боже мой», восклицаетъ онъ въ отчаяніи, «спаси! пошли хоть каплю воды»; съ жаждою пьетъ онъ куста, подъ тѣнію котораго могъ бы отдохнуть. Увы, повсюду окружаютъ его одна только степь — степь безплодная, мертвая, ужасная! Но ночь неожиданно, какою радостью, оазисъ! Какъ легко, какъ сладко становится ему на сердцѣ.

И вадъ нашнмъ музыкальнымъ міромъ тяготѣетъ нынѣ тоже что-то въ родѣ самау! Было время, когда въ области искусства красовались одни роскошныя цвѣты, вадъ которыми носились одни лишь благоуханныя зephyры, переноса съ одного конца міра на другой сладкозвучныя пѣсни соловьевъ! Увы! прошло то время! Страшно тучено поднялась на нашемъ горизонтѣ «музыка будущности»; слухожадные составители нервопотрясающихъ эффектовъ возстаютъ изъ тмы подземной и раздирающими слухъ аккордами, исполненными // на безчисленныхъ окладкахъ, посягаютъ на чувство и разумъ всего міра! Волоса становятся дыбомъ отъ ужаса..... всакий, кто искренно любитъ искусство, не знаетъ куда спастись отъ этого разрушителя всего музыкальнаго зданія; онъ съ ужасомъ считаетъ послѣднія минуты музыкальнаго своего существованія; съ горестію думаетъ онъ: скоро будетъ конецъ всему—какъ вдругъ, о счастье! слышатся чистыя, ясныя гармоніи, напоминающія

былые дни благоденствія для искусства, слухъ вашъ ласкаетъ вдругъ истинно пѣвучія и простыя, то величественныя, то въжныя мелодіи, настоящіе оазисы среди саванскихъ степенъ! И сердце отдыхаетъ свободно, веселѣе, и снова чувствуешь бодрость и надежду! Не совѣтъ еще погнѣбло наше искусство, не совѣтъ еще исчезли съ земли благородство вкуса и возвышенности чувствъ!

Да, любезный читатель, если вы искренно любите музыку, то вѣроятно вамъ, какъ и мнѣ, концерты гг. Контескаго и Вильмерса кажутся оживительными оазисами среди безжизненныя, безплодныхъ степенъ нашихъ концертовъ вообще и фортепьянныхъ въ особенности! Если вы хотите получить самое полное и вѣрное понятіе о томъ, что такое истинная, задушевная музыка, то послушайте гг. Контескаго, Шуберта и Пиккеля, когда они исполняютъ вѣчно-свѣжія сочиненія Моцарта, Бетховена или Мендельсона! Послушайте Вильмерса!

Послушавъ вторично г. Вильмерса, я могъ только утвердиться въ своемъ мнѣніи объ ирѣ его: онъ истинно великій художникъ, принадлежащій къ небольшому (въ сожалѣнію!) числу тѣхъ артистовъ, которыми поддерживается наше высокое искусство, нынѣ столь недостойно употребляемое во зло, навѣркоръ истинному вкусу и преланіямъ хорошей школы. Это самое благородное стремленіе г. Вильмерса выказывается также и въ сочиненіяхъ его, ясныхъ и планнхъ какъ въ отношеніи мелодіи такъ и въ отношеніи гармоніи. А какую цѣль должна имѣть музыка, если не ту, чтобы править нашему слуху? Правда, что рѣзкія странности въ музыкѣ иногда въ состояніи поразить своею нечаянною и дотога отуманитъ акустическую правильность нашего слуха, что мы не въ состояніи отдавать себѣ аснаго отчета въ нашихъ чувствованіяхъ; иное явленіе подобнаго рода готовы принимать за оригинальность, но прислушавшись слова съ большимъ вниманіемъ, мы скоро открываемъ не всегда чистый источникъ этихъ ложныхъ эффектовъ, которые, потерявъ отъ строгаго разбора свое вліаніе на насъ, обращаются въ жалкій, поточный шарлатанизмъ.

Изъ произведеній г. Вильмерса понравились мнѣ болѣе всего: «La sylphide» (Caprice etude), «Vol, oiseau, vol!», «Le rossignol», «La campanella», и «Serenata erotica» для одной дѣвон руви.

И публика съ истиннымъ наслажденіемъ прослушала эти произведенія, требуя повторенія нѣкоторыхъ изъ нихъ. Г. Вильмерсъ съ каждымъ концертомъ возбуждаетъ болѣе и болѣе

восторга. Его соната (heroique), пропеление более серьезное, чрезвычайно поразившее слушателей, из особенностей 2-я часть (marche funebre) и финал в характер Sicilienne, исполненный южного жара и страстности. И представил с собою только самый краткий отчет о концертах, прошедших целым, но не продолжительным, времени я не пишу свое общение и побеседу с вами подробно о сочинениях г. Вильмера и отделе «Новопоявившихся сочинения».

На меня пришло и притоило совершенно неожиданно поразило меня открытие въ зреломъ, умеломъ музык., г. Фохте, замечательного творческого таланта. Его квартеты для симфонических инструментов в fuga для фортепиано написаны чрезвычайно гладко, мелодично и умно! Тутъ не встрѣчаешь ни одного обиходящего уже явора, ни одного сочетанія или похлыванія, которыя бы противорѣчили вкусу и здравому смыслу! Честъ и хвала трудолюбивому и талантливому артисту! Такая встрѣча чуждъ пріятель, чуждъ она рыцарю!

ЮРІЙ АРВОЛЬДЪ.

Съ концомъ будущей весны оканчивается такъ называемый концертный сезонъ, на то послѣдняя неделя готитъ намъ множество концертовъ, изъ числѣ которыхъ нѣкоторыя весьма интересны, какъ напр. концерты гг. Вильмера *), Серве, Антона Континго, Гардере **) и др. Обращаемъ вниманіе нашихъ читателей на концерты г-жи Тюензее (Нексатори); они пѣла съ болыпимъ умѣломъ, въ прошедшее погрѣшеніе въ музыкальномъ, утръ г. Конинго. Въ пѣніи ея много звука и увлеченія; голосъ сильный и звучный; въ сожалѣнію, въ Филармоническомъ концертѣ она не имѣла возможности имѣть выказатъ свой талантъ, который строго-критически можно будетъ оценить изъ ея концертовъ, программа котораго весьма интересна; сообщаемъ ее нашимъ читателямъ въ музыкальныхъ свѣдѣніяхъ.

Талантливый и омоничность г. Мецдоръ тоже дастъ 29 марта музыкальное утро; онъ имѣетъ заслуживать вниманія нашихъ читателей.

О зимешкомъ Серве поговоримъ въ будущемъ извѣщеніи.

Многочисленные почитатели замечательнаго таланта нашей прелещій артистки Надежды Богдановны вѣроятно обрадуются извѣстію и вѣстательному пріѣду, съ которымъ ея въ Варшаву. Она пѣла съ братомъ своимъ Пиндасомъ, 9 марта, въ Киндасу; они пѣли огромный успехъ, да пѣть и быть не могло. Достаточно вспомнить успѣхъ, какъ у насъ въ бенуфѣ русской помѣи танцовщицы. Поездъ Пиндасъ г-жа Богданова выступила въ Десердавъ.

Въ четвергъ состоялся трійе Антона Континго. Билъ немаленькій: Урио (Менделсона), Сестеръ Континго, Фантазія на мотивы пѣс. Губаура и пр. Въ исполненіи я не стану говорить, представляя это другимъ рецензентамъ. Остановлюсь только на Сиріе Heroique, исполненномъ на духу, рояляхъ г. Континго и утѣшномъ его, нашихъ русскихъ пѣвцовъ П. Мусковичъ, о которомъ и считано обязанностію сказать вѣсколю словъ. По слѣдствію участія г. Мускова въ концертѣ г-жи Лесовой я говорилъ, что первый шагъ всегда труденъ и что артистъ, истинно любящій искусство, долженъ побѣждать трудности и въ самомъ стартерѣ пѣли перелетъ. Въ концертѣ г. Континго, г. Мусковъ достигъ имѣ истинное дѣлательствіе; а съ радости забывалъ, что русскій артистъ трудится съ мохладичнымъ усердіемъ, что онъ обладаетъ прекраснымъ талантомъ, который подл рукою исполняетъ его учи-

тели ранивается все болѣе и болѣе. Г. Мусковъ игралъ съ увлеченностію, безукоризненною чистотою и главное—въ исполненіи его замѣтно было много впечатленія и огня. Трудный дуть пѣлъ соперникомъ согласна и прозвѣлъ необыкновенный эффектъ. Восторженные слушатели рукоплескали громко и продолжительно, учителя и ученики были вызваны пѣсколю разъ. Поздравляю г. Мускова съ успѣхомъ, который онъ имѣетъ заслуживать.

Въ этотъ вечеръ въ г. Ратковскій, симпатичный баритонъ, и пѣлъ прекрасно, и игралъ отличный скрипачъ г. Минкусъ (фантازیю своего сочиненія на мотивы пѣс. Луревца). Оба они произвели на слушателей самое пріятное впечатлѣніе.

М. Р.

ОБЩЕПОЯТНОЕ ИЗЛОЖЕНІЕ

ГЛАВНЫХЪ ОСНОВАНІЙ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА.

ГЛАВА V.

О гармоніи.

Собраніе звуковъ, одновременно поражающихъ ухо и болѣе или менѣе пріятно дѣйствующихъ на слухъ, носятъ собирательное названіе акордовъ. Общія система акордовъ и законы, по которымъ они слѣдуютъ одинъ за другимъ, составляютъ отрасль музыкальнаго искусства, называемую гармоніей.

Гармонія есть названіе общее, когда оно означаетъ науку объ акордахъ; но это же слово употребляется также въ томъ случаѣ, когда хотятъ обозначить дѣйствіе акорда на органъ слуха.

Судя по современному пониманію музыки у народовъ образованнаго міра, можно догадываться, будто ощущеніе гармоніи до того свойственно человѣку, что онъ долженъ былъ обладать имъ во все время. Между тѣмъ, древніе народы, по всей вѣроятности, не имѣли обей ни малѣйшаго понятія; жители Востока до сихъ поръ не имѣютъ способности ощущать гармонію: наши музыкальные пѣсы съ акордами кажутся имъ неслыханными. Вопросъ о томъ, знали ли гармонію Греки и Римляне, занималъ многихъ, но никто не могъ положительнаго доказать своего мнѣнія *). Въ дошедшихъ до насъ, греческихъ и римскихъ трактатахъ о музыкѣ, нѣтъ ни одного слова, которое могло бы значить: *гармонія* **); отъ греческой музыки до насъ дошло только нѣсколько одной оды Пиндара и одного гимна въ честь Немезиды и еще нѣскольکو отрывковъ, но по всемъ этимъ нѣтъ, и слѣла акордовъ. Наконецъ, дѣры и клады древнихъ не имѣли щеки, подобныя гитарнымъ, и потому малое число ихъ струнъ нельзя было измѣнять попроизволу. Все эти обстоятельства сильно говорятъ въ пользу тѣхъ, которые говорятъ, что древніе не знали гармоніи. Противника такого

*) Я думаю, однако, что можно было бы доказать, что Греки, по своему устройству своихъ гитаръ, не могли употребить гармонію въ томъ смыслѣ, какъ мы ее понимаемъ; и, прочее, что такой дѣлательный вопросъ, что здѣсь вѣдь не слѣло заниматься его рѣшеніемъ.

**) Эти трактаты писаны со времени Александра до воина Греческой Имперіи. Наиболѣе изъ нихъ написаны Аристотелемъ, Аристомъ, Камилляномъ, Азингидомъ, Пиндасомъ и Боллеломъ.

*) Въ среду 27 марта въ Митавскомъ Театрѣ.

**) Въ четвергъ 28 марта въ томъ же театрѣ.

мнѣнія говорятъ съ своей стороны, что гармонія находится въ природѣ человѣка.—Очень хорошо, но сколько вещей находится въ нашей природѣ и которыя очень долго останутся незамѣченными! Ощущеніе гармоніи свойственно человѣку, а между тѣмъ Турки, Арабы и Китайцы и до сихъ поръ не могутъ къ нему приблизиться.

Первые признаки гармоніи встрѣчаются у египтян—вѣковыхъ писателей около XI вѣка, но тѣмъ не менѣе она оставалась на самой низкой степеніи развитія до самой половины XIV столѣтія, до той эпохи, когда нѣкоторые французскіе и итальянскіе композиторы придали ей болѣе пріятныя формы. Между этими писателями, болѣе другихъ отличившимся: Иованъ Болоини (т. е. ролотъ изъ Болоньи) и Францискъ Андрино, но прозванію Francesco Ciego или Francesco degli organi, потому что онъ былъ слѣпъ и искусно игралъ на органѣ. Въслѣдствіи, гармонію усовершенствовали два французскіе музыканта, Гильямъ Дюфей (Dufay) и Жиль Бенноа (Gilles Binchois) и Англичанинъ, Джонъ Дунстапль (Dunstaple); всѣ трое жили въ концѣ XIV и началѣ XV столѣтій. Ихъ ученики еще болѣе усовершенствовали ихъ открытія и съ тѣхъ поръ гармоніи постоянно обогащаются новыми эффектами.

Привычка слышать гармонію съ самаго ранняго возраста дѣлаетъ намъ ее необходимою. Присутствіе гармоніи въ музыкѣ кажется намъ совершенно натуральнымъ и, при сравненіи въ состояніи образованности, рѣдко бываетъ, чтобы два голоса пѣли вместе и не стремились согласоваться (s'accorder). Такъ какъ каждый голосъ можетъ произвесть въ данный моментъ только одинъ звукъ, то два голоса могутъ составить только аккордъ изъ двухъ звуковъ, т. е. самый простой изъ аккордовъ. Такие созвучія носятъ названіе *интервалловъ* (intervalles), потому что между двумя звуками неизрѣшимо существуетъ какой нибудь промежутокъ; имена этихъ интервалловъ показываютъ величину промежутокъ между двумя звуками, составляющими аккордъ. Такими образомъ интервалъ между двумя ближайшими звуками называется *секундой* (seconde); интервалъ между двумя крайними изъ трехъ звуковъ рядовъ — называется *терціей* (tierce); *квартой* (quarte) называютъ интервалъ между двумя звуками, отдаленными одинъ отъ другаго двумя другими звуками; дабы, по мѣрѣ увеличенія разстоянія между звуками, составляющими аккордъ, интервалы называются: *квинтой*, *секстой*, *септимою*, *октавою*, и *квинтою* (quinte, sixte, septième, octave, neuvième). Интервалы, превосходящіе величину octave, также называются терціями, квартами и т. д., потому что они не что иное, какъ повторенія въ другихъ дивизіяхъ терцій, кварты, и проч., и что ихъ дѣйствіе на слухъ имѣетъ сходство съ дѣйствіемъ простыхъ интервалловъ.

Мы уже говорили, что одно и то же названіе *ré* служитъ для трехъ различныхъ звуковъ: *ré-бемоль*, *ré-бемоль* и *ré-диезъ*; такъ, напротивъ, что каждый интервалъ можетъ имѣть различное шротажіе, напр. *ré* составляетъ всегда *секунду* относительно *mi*, но *ré* и *mi* могутъ имѣть при себѣ, то бемоль, то бемоль, то *диезъ*.—Слѣдовательно, *секунда*, при этихъ различныхъ состояніяхъ звуковъ *mi* и *ré*,

будетъ имѣть, то большую, то меньшую величину. Интересно, при самой малой его величинѣ, и въ которомъ встрѣчаются только звуки одного тона при какомъ бы то ни было тона, называется *малымъ* (mineur); тотъ же интервалъ, при самой большой его величинѣ, называется *большимъ* (majeur). Напр. интервалъ отъ *mi-бемоль* до *ré-бемоль* — есть *малая секунда*; а интервалъ отъ *mi-бемоль* до *ré-бемоль* — *большая секунда*. Но если, въслѣдствіе временнаго измѣненія звуковъ, какого нибудь тона, образуются интервалы менше минорнаго или болше мажорнаго, то первые называютъ *уменьшенными* (diminués), вторые — *увеличенными* (augmentés). Напр. интервалъ отъ *mi-диезъ* до *fa-бемоль* надо назвать *уменьшенной квинтой* и разсматривать какъ слѣдствіе временнаго измѣненія звуковъ, потому что, собственно, имѣть мы одного тона, въ которомъ бы *mi* имѣлъ *диезъ*, а *fa* не имѣлъ его; но той же причиной, интервалъ отъ *mi-бемоль* до *sol-диезъ* называется *увеличенной квинтой*. Итакъ мы имѣемъ всего четыре степени протажности интерваловъ, означенныя словами: *уменьшенный*, *малый*, *большой* и *увеличенный*.

Въ прежнемъ время, для означенія разныхъ величинъ квинты и квинты, употребляли названія: *чистый* и *нечистый* (juste et faux), но такъ какъ *нечистый* не можетъ имѣть мѣста въ музыкѣ, то эти названія въ настоящее время вовсе не употребляются.

Но всѣ интервалы или аккорды двухъ звуковъ производятъ одинаковое впечатлѣніе на наше слухъ: одни изъ нихъ пріятны своимъ гармоніей, другіе поражаютъ насъ менѣе пріятно и могутъ пріятно только вѣзти съ первыми. Первые интервалы называются *созвучіями* (consonances), а вторые *разнозвучіями* (dissonances).

Созвучными интервалами считаются: терція, кварта, квинта, секста и октава; разнозвучными: секунда, септима и нона.

Какъ созвучные, такъ и разнозвучные интервалы, имѣютъ свойство, означаемое словомъ *обращаться* (se renverser). По этому свойству, одна нота относительно другой можетъ быть, то въ высшей, то въ числѣ пониженіи, напр. когда *mi* имѣетъ ноту, а *mi* — высшая, то получается *терція*; если же *mi* слѣдзается числѣй нотой, а *mi* — высшей, то получится *секста*.

Обращеніе (le renversement) созвучій производятъ созвучія, а обращеніе разнозвучій — разнозвучія. Такими образомъ, обращенная терція даетъ сексту, кварта — квинту, квинта — кварта, секста — терцію, секунда — септима, а септима — секунду.

Музыканты долго спорили о томъ, прилагать ли къ кварта къ созвучіямъ или разнозвучіямъ: объ этомъ, предметѣ были даже писаны два большіе тома; между тѣмъ, сколько ложныхъ сужденій во мнѣніи бы мѣста, если бы приняли во вниманіе законы опрѣкдыванія. Кварты есть созвучіе, конечно высшей степеніи сравнительно съ другими, но все-таки созвучіе, потому что происходитъ черезъ опрѣкдываніе другаго созвучія, а именно — квинты.

Обращеніе составляетъ для гармоніи источникъ раз-

нообразіе, потому что стоит только переменить порядки ноты и впечатления отъ интервала будетъ совсѣмъ другое.

И уже говорили, что созвучные интервалы пріятны сами-по-себѣ, а разнозвучные становятся пріятными только при соединеніи съ первыми; изъ этого слѣдуетъ, что созвучные интервалы могутъ слѣдовать одинъ за другимъ въ какомъ угодно порядкѣ; разнозвучный интервалъ, напротивъ того, не можетъ слѣдовать непосредственно за разнозвучнымъ, а при разрывѣ (la résolution) разнозвучія въ созвучіе, разнозвучная нота должна быть понижена на одну степень. Это правило не всегда наблюдается композиторами, хотя его совсѣстно и нельзя нарушать, не оскорбляя тонкаго слуха; но если отличные композиторы и заставляютъ прорваться негнущести, по уваженію къ другимъ гениальнымъ сторонкамъ ихъ твореній, то тѣмъ не менѣе вѣрно то, что правило основывается на такихъ законахъ, которые не всякому позволено нарушать.

Понятно, что если соединить въ одинъ аккордъ два или три созвучія, напр. терцію, квинту и октаву, то получится созвучный аккордъ; тотъ же аккордъ слѣдается разнозвучнымъ, если къ нѣсколькимъ созвучнымъ присоединить одно разнозвучіе. Въ большей части разнозвучныхъ аккордовъ содержится всего одно разнозвучіе; впрочемъ и некоторые содержатъ ихъ и два.

Если мы хотимъ было перечислять все интервалы, входящія въ составъ аккорда изъ четырехъ или пяти звуковъ, то нотная литература этихъ аккордовъ была бы очень затруднительна при преподаваніи и усвоила бы всякую память, но къ счастью для насъ обходится и безъ того. Аккордъ, образуемый соединеніемъ терціи, квинты и октавы, называется *трезвучіемъ* (accord parfait). Остъ больше другихъ удовлетворяетъ слуху, одинъ изъ нихъ можетъ служить окончаніемъ гармоническаго періода; какова бы то ни была роля и даетъ много ибъ другимъ. Все прочіе аккорды означаются именемъ наиболѣе характеристическаго интервала, входящаго въ ихъ составъ. Такимъ образомъ аккордъ, состоящій изъ терціи, сексты и октавы, называется *аккордомъ сексты* (accord de sixte); *аккордомъ секунды* называется тотъ, который состоитъ изъ секунды, квинты и сексты; потому что секунда есть неблагозвучіе, исходящее разрываніе котораго обязательно; *аккордомъ септими* называется аккордъ, состоящій изъ терціи, квинты и септими, и т. д.

Разнообразіе, происходящее отъ обращенія, больше всего замѣтно въ аккордахъ, состоящихъ изъ трехъ или четырехъ нотъ, потому что гармонія такого аккорда можетъ являться слуху подъ столькою же различными видами, сколько въ аккордъ нотъ. Напр. совершенный аккордъ состоитъ изъ трехъ нотъ, которыми можно ставить поочередно въ вѣдшее положеніе. Въ первомъ случаѣ, аккордъ состоитъ изъ терціи и квинты; это *трезвучіе*; во второмъ — аккордъ заключается въ себя терцію и сексту; это *аккордъ сексты*; наконецъ изъ третьемъ — онъ содержитъ квинту и сексту; это *аккордъ квинты* и *сексты*. То же самое можно сказать о всѣхъ другихъ аккордахъ и въ нихъ получаютъ группы различныя формы и названія, которые безоглядно здѣсь перечислять такъ какъ сама статья не есть подроб-

ный трактатъ гармоніи. Достаточно, если читателю составятъ себѣ ясное понятіе о происхожденіи разныхъ аккордовъ.

Между разнозвучными аккордами есть такіе, которые не оскорбляютъ слуха, когда поряжуютъ его безъ всякаго приговора; такіе аккорды называются *натуральными разнозвучными аккордами*. Есть и другіе, которые неспрочно поразилъ бы ухо, если бы разнозвучная нота не была изъята сначала въ состояніи благозвучія. Такое изъятіе ноты называется *подлинноотъ разрывающаго* (préparation de la dissonance), аккорды же такого рода называются *аккордами замедленія* (accords par prolongation). Въ некоторыхъ аккордахъ одна нота остается вѣдство другой, которая болѣе натурально входитъ въ ихъ составъ; такіе аккорды называются *аккордами обмѣнами* (accords par substitution). *Аккорды случайными* (accords par altération) суть тѣ, въ которыхъ одна или нѣсколько нотъ временно измѣнены случайнымъ лезаніемъ, бемолемъ или бекларомъ. Наконецъ есть аккорды, въ которыхъ замедленіе, обмѣны и случайность перемѣняются по два или даже всѣ другъ. Если кромѣ того примемъ во вниманіе, что всѣ эти измѣненія нѣбуть нѣбго по всѣмъ окружающимъ, то легко поймемъ, къ какому изумительному разнообразію формъ способенъ гармонія. Это разнообразіе еще болѣе увеличивается отъ дѣйствія фантазіи композиторовъ, которые, иногда, въ своихъ аккордахъ какъ бы дѣлаютъ заѣмъ, у гармоній слѣдующихъ аккордовъ; этотъ способъ, хотя довольно неправильный въ множествѣ случаевъ, все-таки способенъ производить эффектъ.

(Продолженіе въпрѣ).

ПОВОЗДАННЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ СОЧИНЕНІЯ.

Принимая на себя трудную отвѣтственность указывать любителямъ хорошей музыки на новѣе-появившіяся сочиненія, достойныя ихъ вниманія, я позволяю себѣ начать съ положенія программы, составленія которой и намѣренъ обзвучивать поновзданнаыми музыкальными сочиненіями.

Первый вопросъ, который и началъ себѣ, приступая къ этому труду, былъ: «Какую нѣмъ должны имѣть эти статьи? Отвѣтъ несомнѣно: нѣмъ отъ *доказанія*. Первая и главная часть заключается въ себѣ желаніе напомнить, вѣстника, по возможности обогатить своимъ читателямъ выборъ пѣснь, указывая нѣмъ на лучшія изъ тѣхъ, которыя появляются; вторая же часть нѣмъ должна уже отнестись къ самимъ сочинителямъ. Если для первой нѣмъ нѣмъ достаточно будетъ обратитъ свое вниманіе на пріятность мелодіи, на нѣмъ которую гладкость стили и на болѣе или менѣе современную отлѣку сочиненія, то съ другой стороны я долженъ буду по упрекать нѣмъ-нѣмъ болѣе строгой оторки въ отношенія правильности ихъ фактуры. Итакъ, пусть любезные мои читатели не почитутъ за противорѣчіе, если съ первой точки сужденія, т. е. съ точки *дѣйствительнаго*, я нѣмъ ставлю рекомендовать, какъ пріятную нѣмъ и такіа сочиненія, въ которыхъ, съ другой стороны, т. е. въ *теоретическомъ* отношеніи, я можетъ быть найдусь вынужденнымъ перирать въ некотора погрѣшности: вѣдъ иривствъ не одна только безукоризненная красота; сколько есть

прехорошенькихъ личицъ, въ которыхъ, иногда много есть неправильностей, но съ другой стороны слѣдуетъ изъ этого, чтобы именно отчасти неправильности, а не прочія, эстетически правильныя части лица составляли его прелесть! Не всегда! Умѣстный капризъ, если она только выражаетъ какую нибудь ясную иль, конечно, дѣстную, челоуѣческому разуму (называя этимъ словомъ всякое, даже несознательное, психическое высужденіе о нашихъ чувствованіяхъ); но каковы художниковъ, когда не представляютъ собою ничего иного, — неотрицатель! Служи, чтобъ назидать въ тѣсной связи съ нашею логикой.

Само собою разумеется, что и сочиненія, находящіяся ниже посредственности и, изъ уваженій къ своимъ читателямъ, даже и не стану упоминать: они конечно не-такъ найдутъ себѣ желанныхъ извѣстнаго круга читателей, и тѣмъ лучше для нихъ, а если итъ, тогда, я думаю, оттого потерн не будетъ для искусства. Но другое дѣло, когда появятся сочиненія истинно талантъ, оригинальны и притомъ, когда композиторъ пробирѣтъ по какой либо причинѣ европейскую извѣстность, такъ, что отъ подобнаго сочиненія угрожаетъ, вредъ поплатиться о самыхъ основаніяхъ музыки, — отъ тогда итъ никакого сомнѣнія, что долгъ добросовѣстнаго критика изложить мнѣ съ собою строгому порицанію извѣщенія, и какъ бы ни было слабо перо мое, непреодолимая любовь къ искусству, и вѣрую, повѣствѣ мнѣ и достаточную силу и достаточно краснорѣчія для отпоращенія заправскаго вліянія отъ еще юной отечественной нашей музы!

1. Замѣтка вторая. *)

Deux Mazurkas pour le piano, par Théodore Leschetizky (op. 24). Мотивы—очень малы и отдаленъ—чрезвычайно граціозны. Жаль только, что авторъ такъхъ събѣжечковъ, цѣлѣтъ, оставивъ безъ вниманія и некоторые упавшія на нихъ пылкія неразрѣченные мисопосовѣтъ, потому что цѣль этихъ изысканыхъ странностей вовсе не была и пасежи, въ которыхъ онѣ пахоты, отъ несмысленной пошлости и пошлостью выигрывать.

Романсы: «Свѣтъ и душнеть твой роскошный вѣнокъ»: музыка Александра Дюбука.

Clocchite-Polka, par F. W. Ressel.
Calam homme-Polka, par Albert Lentner.
Bogdanoff-Polka-Mazurka, par F. W. Ressel.
Эти четыре сочиненія хотъ и не представляютъ собою ничего особенно замѣчательнаго, но не менѣе того несмысленны и свѣжи и безъ сомнѣнія порицать образованнымъ интеллигентамъ.
La Vauillemo, chanson sans paroles, par Jean Vogt (op. 43). Съ особеннымъ удовольствіемъ упоминаю на эту посылъ хорошенкую пѣсню.

II. Иностранныя изданія.

Breslauer-Galopp, von Carl Faust (op. 20).
Bladderadatsch-Polka, von G. Egidi.
Очень малы, и не безъ истинной музыкальности.
Vaillanc-Polka militaire, par Joseph Ascher.
Pawlowsker-Vauxhall Polka, von Joseph Gungl (op. 122).
Эти два сочиненія довольно замѣчательны, въ особенности, въ исполненіи оркестромъ, хотя мотивы самъ по себѣ даже менѣе чѣмъ пѣснями и оригинальны.
La belle Vraçovienne, par Charles Mayer (op. 208).
Tyrolienne sentimentale, ero же (op. 212).
L'élégance. Valse brillante, ero же (op. 206).

*) Продолженіе въ музыкальной газетѣ Бернгарда, на Невскомъ проспектѣ, противъ Малой Морской.

Написаны съ обычными искусствомъ и знаніемъ, изъѣстнаго этого талантнаго композитора, принадлежавшаго и иногда къ числу музыкальных знаменитостей нашей столицы. Сочиненія Марка Mailera приписатъ *сегодѣ и вѣдѣ истинное* законность.

Grand galop brillant par Henri Herz. (op. 188).

Le chaut du Pèlerin, ero же. (op. 187).

Герцъ, какъ композиторъ, не отличался никогда изысканностью стили, а напротивъ того какою-то тріеизмѣстностью, но зато для сочиненія снудѣлѣстивать, что знаменитый составитель безчеловѣчныхъ стереотипныхъ парадій, итакъ обратился къ болѣе естественной практикѣ и къ строгой разбированности въ ерестикахъ; въ особенностяхъ хороша: Le chaut du pèlerin.

Suite pour le piano, par A. Rubinstein (op. 38).

Это коллекція нѣтъ иль разлѣ отъ, которыхъ, цѣль извѣстна и формы (не сочла) подобной коллекціи Баха (Prelude, Menuet, Gigue, Sarabande, Passacaille etc) Въ нихъ нѣтъ оторвать оригинальности идей и тщательной контрапунктической обработкой, а и въ которыхъ, и мелодическихъ красота. Авторъ вполнѣ желалъ сѣбѣ опытъ основаній изысканъ формъ прошлыхъ, времени съ современною фактурой, но удалось ли этому опыту? И возможно ли вообще такое соединеніе? По моему мнѣнію: нѣтъ! потому что одно чуждѣтъ другому: простота формъ требуетъ столько же простой фактуры, сколько нѣтъ изысканъ, цѣль, мѣлая фактура ищетъ широкія простора, такъ лнотрѣбляетъ къ совершенному даже оснужденію отъ великихъ ономъ! Но, дай Богъ, всѣмъ опытнымъ композиторамъ такъхъ получатъ, доказывающихъ гундестнованіе несомнѣннаго таланта: Прелюдія, Минюэтъ, Гига и Курантъ, чрезвычайной хороши по планности мелодій и гармоній остальнымъ же нѣсны чрезчуръ изысканы.

Ю. АРВОЛЬДЪ.

КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

Антигона, трагедія Софокла. — Комедія, послѣдній изъ Гегенштауфеновъ, трагедія г. Проста Миллера.

Нахожусь въ илькоторомъ затрудненіи, приступая къ разбору трагедіи г. Орбета Миллера (сдѣла мною пераго литературнаго его труда) «Комедія», послѣдній изъ Гегенштауфеновъ. Изначитально въ ильварской книжкѣ журнала Министрства Народнаго Просвѣщенія. Случилось такъ, что я сталъ читать ее послѣ трагедіи Софокла. Антигона, въ которой и надѣ снудѣлѣтъ прекраснѣе переводѣ г. Воловозона. Сколько разъ она уже читана мною, и съ каждымъ разомъ впечатлѣніе чувствуетъ снудѣе и глубже, съ каждымъ разомъ она доставляетъ невыразимое наслажденіе, какое только снудѣебю доставлять совершенное искусство. Конечно, отъ такого впечатлѣнія трагедія г. Миллера много потеряла: оно довольно возмущено взглядъ на искусство, невольно возбуждало строгія требованія, которыми далеко не удовлетворило сочиненіе моего агора. Такимъ образомъ и теперь, при разборѣ его трагедіи, я итакъ не могу съмотрѣть на нее какъ съ той точкой, съ какой съмотрѣть при самомъ чтеніи. Но къ началу моему ильсателью критика должна быть снисходительна. скажете вы: то же самое готовъ повторить и я, и тѣмъ съ болѣею охотою, что трагедія г. Миллера выказываетъ признаки таланта, которому нельзя не пожелать правильнаго и полнаго развитія. Конечно, я далѣе отъ

того, чтобы сравнивать эту трагедию с Антигоной или упрекать автора, зачѣмъ онъ не сталъ въ-уровень съ Софокломъ, но я имѣю въ-виду только назначеніе искусства, то впечатлѣніе, какое оно должно произполити на насъ, тѣ дѣла, къ которымъ должно стремиться трагикъ.

Говоря о трагедіи Софокла, я разуючу лишь высшую степень наслажденія, указывая лишь на образцы, достойный самого внимательнаго изученія, тотъ ясный образъ, который не пугаетъ насъ мысли о полнотѣ, а только очиститъ и возвыситъ нашъ взглядъ на искусство, научитъ насъ лучшимъ приемамъ и тѣмъ дастъ болѣе самостоятельную паннмъ собственнымъ трудамъ. Трудно выразитъ словами то глубоко впечатлѣніе, какое производнтъ на насъ чтеніе Антигоны Софокла, того чуднаго созданія греческаго гения. Оно отчасти сходится съ тѣмъ, какое мы получаемъ отъ долгаго созерцанія прекрасной статуи въ строго-классическомъ стилѣ, гдѣ прекрасное во всей своей чистотѣ и простотѣ, въ то же время является и возмущающимъ. Вы чувствуете, какъ этотъ чудный образъ отражается въ васъ своимъ духомъ и плотью, мѣшается тамъ жнть, какъ и плоть, полнотѣ возвышенною жизнью, которую вы разумно понимаете и которой наслаждаетесь, какъ лучшемъ сторонню своей собственной жизни. Такъ точно переходятъ въ насъ и прекрасные образы, представляемые въ трагедіи Антигона: они такъ живы и выдѣлѣ въ тѣмъ такъ человѣчны, такъ дѣшутъ всеобщимъ духомъ природы и мысли, что вы уже не дѣлитесь совершенству изображенія, а только наслаждаетесь имъ какъ бы пропавленіемъ самой творческой природы. Но кто привыкъ копнрты свои впечатлѣнія и искать разумныхъ основаній въ эстетическихъ наслажденіяхъ, тотъ конечно будетъ себя сорашивать: отъ чего же происходитъ такое очарованіе; отъ чего чувствуешь такое довольство, когда вся трагедія обратилась въ думѣ? Разумное, тутъ главная сила и причина наслажденія въ творчествѣ художника, но какъ скоро его трудъ перелѣ нами, то мы можемъ испытывать его со всѣхъ сторонъ и добираться до отбѣтовъ болѣе удовлетворительныхъ. Высоко-православный плея, положенная въ основаніе трагедіи, даетъ ей значеніе общечеловѣческаго. Конечно, ее можно развитъ въ разныхъ дѣйствіяхъ и мысляхъ, но тѣ формы, въ которыхъ она изображалась у Софокла, едва ли могутъ быть совершеннѣе. Вы видите молодую дѣвушку, но имѣющую нѣкакого значенія въ общественной жизни, слабую и тѣломъ и вліяніемъ на людей, вы видите несчастную дочь злобнлаго Эдипа, свѣдѣвшую страшныхъ бѣдъ въ своемъ семействѣ, испытывающую, какъ тяжела борьба даже и людьми сильныхъ. Чего же можно ожидать отъ нея? Но въ ней духъ сильнѣе тѣла. Она поставлена между двумя законами—божескимъ и человѣческимъ; послѣдній явился противорѣчіемъ первому, и его нарушеніе влечетъ за собою гибель. Печ, осклабленные страхомъ, повинуются ему. Она Антигона возмущается челоѣческимъ постановленіемъ, несогласнымъ съ неизмѣнными законами боговъ; одна она понимаетъ величіе и славу смерти за высшіи, божественный законъ и смѣло, со своими слабыми силами, рѣшается дѣйствовать вопреки людямъ. Она не задумывалась, плетъ на

подвигъ, одушевленная самою нѣжною и безкорыстною любовью къ убитому брату, котораго царь поль опесейемъ смерти запретилъ хоронить и тѣмъ, явился противникомъ высшаго закона. Это-то братская любовь съ самаго начала чудно рисуетъ вамъ образъ женщины, у которой чувство охватываетъ все сердце, не оставляя мѣста страху. И нѣтъ нкого, кто бы рѣшился помочь ей, нѣтъ съ нею даже ея сестра, робкая дѣвушка, которую страшитъ самое величье надвига и которая убѣждена въ своемъ безцѣлнмъ боротнхъ съ людьми. Но объ этомъ не думаетъ Антигона; у нея только одна мысль—уголовъ богамъ, исполнитъ ихъ законъ. И вотъ она выходитъ за городъ и наслается землю на трупъ брата. Подвигъ совершенъ, но она еще въ власти людей: ее схватили, привели къ царю; онъ осуждаетъ ее укорившими, и ослѣпленный своею мнимою правотою, не хочетъ слушать никакихъ убѣжденій даже родного сына, женхх несчастной преступницы, и осуждаетъ ее на голодную смерть. Она умираетъ, но съ нею вмѣстѣ умираетъ добровольно и бѣдный женихъ ея, не перенесшій отчаянія—вотъ первое наказаніе челоѣку, который своимъ закономъ хотѣлъ уничтожить законъ божескій. Не вынесла потеря и несчастная мать умершаго жениха, и она собственною рукою прекратила свою жизнь.—вотъ другое наказаніе тому же самому челоѣку. Поздно образовался онъ;—онъ самъ теперь, вопреки своему собственному закону, похоронилъ брата Антигона, но вмѣсто одного трупа долженъ былъ зарытъ съ нимъ еще два—жену и сына.

Нотъ въ общихъ чертахъ главное развитіе трагедіи и кто же не пойметъ всей глубины ея мысли; а сколько тамъ превосходныхъ частей и подробностей, которыя навъ между собою такъ въ общей идеею подходятъ въ удивительной гармоніи. Положеніе души главныхъ трагическихъ лицъ такъ просто и естественно, что почти не требуютъ никакихъ объясненій: Антигона сознательно вступала въ борьбу съ людьми за высшій законъ, должна непремѣнно пасть въ ней, потому что не по ея силѣмъ побѣднтъ то, что другимъ признано справедливымъ; ея слабости только возвышила ея подвигъ; она дѣйствительна палла, — трагическое начало гротло разумно черезъ все дѣйствіе. Царь Креонъ вначалѣ, безослабное противорѣчнхъ своимъ законамъ божескому постановленію; онъ влнлтъ только одну его сторону, и ему кажется, что онъ поступаетъ справедливо, но отъ этого божескіи законъ не теряетъ своей силы; онъ будетъ дѣйствовать могущественно, не смотря на всѣ челоѣческія противорѣчія, и конечно челоѣкъ долженъ являющъ въ борьбѣ съ нимъ. Люди могутъ быть, не поймуть этой борьбы по тому же одностороннему взгляду; могутъ быть, они будутъ удивляться, за что страдаетъ челоѣкъ, который въ ихъ глазахъ, всегда являлся справедливымъ, но справедливымъ только одною стороною дѣла, тою, которая обращена къ землѣ; отъ ихъ взорамъ неслѣдъ скрывается эта другая, главная и возвышенная сторона. Но высшій разумъ смотритъ и судитъ иначе; онъ дѣйствуетъ по своимъ вѣчнымъ и неизмѣннымъ законамъ, и ни одинъ челоѣкъ не можетъ укрыться отъ ихъ вліянія: онъ—судьба его, и рано или поздно приведутъ его къ тому концу, который оправдаетъ ихъ, и тогда-то люди,

не такъ близорукіе, можетъ быть, поймутъ смыслъ наказанія, перестанутъ удивляться, а будутъ только благодарить перелъ пышнымъ разумомъ: они поймутъ, что впрочемъ человекъ, ослѣпленный своею самодувренностью, которую оду хочетъ положить въ основаніе правды, поймуть, что не великая кающаяся правда—дѣйствительная правда на небѣ. Счастливы тѣ, кто на половинѣ своей непрямой дороги съумѣетъ остановиться и перейти на путь истинный. Но одна несчастливъ тотъ, кто, догадываясь, по какой гибельной дорогѣ идетъ, не сойдетъ съ нея, и упорно будетъ стремиться къ своей цѣли лирикою высшему разуму, какъ Креонтъ его трагическое положеніе должно неизменно привести его къ окончанію концы, который не возмѣнитъ его такъ, какъ возмѣнила Антигона несчастная смерти; она боролась за высшій божескій законъ, и онъ хотѣлъ сокрушить его. Пали и онъ и она: по какимъ различію изъ нравственнымъ смысломъ того и другого наденъ! Креонтъ уже на половинѣ дороги начинаютъ сомнѣваться въ правотѣ своего закона; — остановился, смирился и очистилъ перелъ. Богами и всѣ будутъ спасены, сохранятся и тѣ жертвы, которыя въ противоположъ слушай отъ тебя потребуются. Но пѣтъ, гордость и самонадеянность прожуютъ въ сердцѣ Креонта; отказать—показать слабость свою перелъ пародомъ, заставить сомнѣваться въ святости своихъ законовъ! Но ты человекъ, а человѣкъ сойственно ошибается, и никто не осудитъ тебя. Пѣтъ, не дѣлаютъ ни какія убѣжденія ума, явившіяся ему въ образѣ сына его; они только ожесточаютъ его сердце, и вотъ онъ старается побѣдить ихъ, другими доводами, чтобы ими оправдать себя и въ глазахъ народа и въ своихъ собственныхъ глазахъ. И дѣйствительно, можно было бы убѣдиться этими доводами — такъ они кажутся съ перваго взгляда сильны — еслибы смотрѣли только на одну сторону дѣла, на сторону земли; но въ немъ еще другая сторона, обращенная къ небу... И Креонтъ, попирающему, самъ успокоивается своими доводами, но на долго ли? Пѣтъ, долго онъ не можетъ быть спокоенъ; у него не заглушена еще совѣсть: она-то вдругъ повелеваетъ въ немъ возрѣчь убѣжденія ума; она-то вдругъ являетъ къ нему въ образѣ жреца Тирезія и упрекнула его; во можно ли побѣдить ее голосу, когда убѣжденъ умъ? Пѣтъ, неподкупенъ только онъ, а совѣсть подкупна, и вотъ ее, эту строгую, смѣтую совѣсть, старающа заглушить съ презрѣніемъ, обвинил въ подкупности; и умоляетъ она, но оглохоль въ еще остался: съ ея послѣднимъ звукомъ въ душу зазвучало гайное предчувствіе чего-то несдобаго. Но уже поздно: Антигона погибла, и вотъ за одну невинную жертву Креонтъ долженъ былъ заплатить дѣвушкѣ, столь же невинной и самымъ близкимъ его сердцу — наказаніе страшное, но разумное, имѣющее глубокой смыслъ. И дѣлъ, трагическое начало вѣрно и естественно прошло черезъ все дѣйствіе.

Этотъ главный элементъ трагедіи проявляется во всѣхъ ея частностяхъ и оправдываетъ положеніе каждаго изъ нихъ, которыя удивительно сгруппированы и живо рисуются перелъ, выжи со своимъ участіемъ въ общемъ событіи и въ общей жизни. Напр. какъ обдумано, какъ мѣтко и вѣрно поста-

влены въ противуположность двѣ родныя сестры—Антигона и Имена, обѣ молодыя дѣвушки, обѣ испытывающія вліяніе предшествующихъ семейныхъ несчастій. Антигона, всею проникнутая одною мыслью и однимъ чувствомъ, забывая свое женское безеніе, стремится на подвигъ, но думала ни о чемъ болѣе: въ дѣвическое сердце обратилось въ сердце твердаго мужа. Но перелъ подвигъ совершенъ, они осуждены, и гдѣ же эта мужественность? Вы вѣдь видите перелъ собой слабую дѣвушкѣ, которая, снѣвая нелице своего подвига и нисколько не раскаяваясь въ немъ, плачетъ горькими слезами перелъ. очами смерти: ей жаль, разстаться съ жизнью; она такъ молода, она еще могла ожилъ отъ жизни лучшими изслѣздованіи, о за то щекъ трогательно ей прощанье со всѣмъ, чѣмъ земли могла принадлежать ее къ себѣ. И кто же осудитъ ее за эти чувства, за эту слабость, осудитъ за то, что она вѣрна своей природѣ? Ея подвигъ совершенъ и ей уже не нужно болѣе то мужество, которое могла горѣть только одно мнѣніе въ ея вѣчномъ дѣвическомъ сердцѣ. Съ нѣмъ настроеніемъ является перелъ напѣ сестра ея. Сначала она отказалась свое безеніе и была права со своей точки зрѣнія. Въ самомъ дѣлѣ, что могла сдѣлать, слабая дѣвушка тамъ, гдѣ на стражѣ закона являлись суровые мужи? Но вотъ до неи доходить вѣтъ, что ея младшая сестра осуждена; мысль, что она должна лишиться наруги своей жизни, внушаетъ ей то мужество, какое не могла внушить мысль о великомъ подвигѣ: ея вѣчное сердце уже забываетъ тогда страхъ наказанія и смерти, которыя прежде приводили ее въ трепетъ и отвѣтъ отъ участія въ вѣчномъ дѣлѣ. Тогда ей было страшно нарушить законъ; теперь же, по нарушеніи его, она безъ страха объявляетъ себя нарушителемъ, только удержалъ, что либеръ съ сестрою, участвовала въ потребеніи брата; она не боится смерти, потому что у нея омижность ея младшую сестру, съ которою она хочетъ вѣдѣть и жить и умереть. Какимъ трогательная сцена: одна сестра, совершившая великій подвигъ, плачетъ при видѣ страшной смерти; другая, невинная ни въ чемъ, проситъ смерти, чтобы не разлучаться съ сестрою; первая за часъ перелъ этимъ съ сердцемъ твердаго мужа, вторая—съ вѣчнымъ сердцемъ слабой и болѣзненной дѣвушки! И какъ здѣсь, вѣрнѣе поэтъ-человѣческой природѣ!

Съ типичнымъ искусствомъ, съ такимъ же глубокимъ соображеніемъ опъ, вывелъ третью женское лицо, жену Креонта. Она выходитъ только на одну минуту, съ намѣреніемъ войти въ драмѣ помолиться богинѣ Паладѣ и тѣмъ, обещавши свое сердце, измученное скорбными предчувствіями, и вдругъ она слышитъ вѣсть о смерти сына. Ни слова на это не сказала она, какъ будто сердце ея околѣнѣло, пораженное страшнымъ разсказомъ: въ вѣчномъ молчаніи она снова вошла въ свой домъ, но это молчаніе было краснорѣчивѣе всѣхъ словъ: оно даже поразило всѣхъ присутствовавшихъ: такое молчаніе первой не члѣные самыхъ гарькихъ воплей, замикаетъ хоръ въ тайномъ предчувствіи чего-то новаго, ужаснаго, и вотъ это молчаніе и это предчувствіе быстро оправдываются—бѣдная мать, лишившись сына, не хотѣла долѣе оставаться на землѣ.

Такъ всю соображено въ трагедии Соколякаты мастерски очерчено каждое лицо, даже третьестепенная лица, чаше, стороны при непогребенности тѣл. Полюшка, и тамъ вы видите работу художника. Объявляя дарю о нарушении закона и не подкарауливая виновного, онъ пугаетъ въ словахъ: знал, что шлы пожесть вастъ на него сызго, онъ старается прежде оуправдъ себя: но страхъ мутитъ его мысли и лишаетъ ихъ великой последовательности.

Но блъ распротравлять дѣль в хорѣхъ, которые имѣютъ национальное значеніе въ греческой трагедіи, но для насъ они нѣсколько тяжелы и мѣстами растянута дѣйствіе.

Такимъ образомъ, имѣя въ виду нѣд высочайш достинства трагедіи Антигона, мы должны назвать ее совершеннымъ произноденіемъ искусства по строгому единству дѣйствія, по отношенію чистоты къ основной мысли, по ихъ гармоніи между собою, по художественному представленію личностей и пр. Тамъ нѣтъ ничего изъ лишняго, изъ недосказаннаго. Звукъ, высказывающъ, съ первыхъ словъ, опредѣляетъ нѣмъ. а намъ поле дѣйствія, гдѣ нѣтъ ни приду-манныхъ элементовъ, ни заигрывающихъ эпизодовъ, гдѣ во всемъ представляется одна величественная простота, такъ сильно дѣйствующая въ искусствѣ, а оно въ трагедіи Соколякаты стоитъ на первомъ планѣ, и если тамъ вытесненъ иногда нѣкоторый отпосеніи къ современности нѣтъ, то они строго подчинены искусству, которымъ никакъ не сдѣдуетъ жертвовать для другихъ цѣлей.

Чувствуя, что не совѣтъ, долго сдѣлать переходъ отъ трагедіи Соколякаты къ трагедіи г. Миллера, по покорности, необходимости. Цѣль произведенія и идея, который хотѣлъ представить авторъ съмъ называетъ, намъ въ предисловіи: «Если вообще всеніи подвигъ за благо человѣчества имѣетъ право на всеобщее сочувствіе, говорить объ, то нѣтъ, намъ жется, что ообщеннаго сочувствія заслуживаетъ подвигъ Корнелиуса. Существо юное, неокрѣпшее, едва достигнувъ шестнадцати лѣтъ, не имѣя въ числѣ подданныхъ себѣ людей ни одного даровитаго военачальника, не обладавша даже обиліемъ матеріальныхъ средствъ, потому что владѣнія его расхищены, рѣшается пойти войною противъ челоѣка опытнаго, обладающаго болышимъ военнымъ талантомъ, который находится подъ начальствомъ испытанныхъ воиновъ, противъ челоѣка, за котораго Паша со всею силою своего империалистическаго авторитета; рѣшается на это, имѣя помощниками только юнаго друга и возвышенную правоту своего дѣла—юного а можно пойти призывовъ болѣе благородныхъ, болѣе поэтическихъ. Вотъ что завлекло меня въ области столь отдаленную, столь чуждую намъ, съ перваго взгляда. Но съ другой стороны, въ судьбѣ этого повѣстаннаго Гогенштауфена представилась мнѣ въ самомъ повѣщенномъ, полная выраженіи зного общаго всѣмъ людямъ. Это бѣдственное столкновеніе прекрасной души юности съ дѣйствительностью далеко непрекрасною, не повторяется ли оно нѣкоторымъ образомъ въ жизни каждого челоѣка съ благороднымъ сердцемъ, конечно, въ размѣрахъ несравненно меньшихъ, и не приводитъ къ трагической развязкѣ? Въ судьбѣ Корнелиуса самое полное знакомство со

целю гурчело жизни совершается въ теченіи одного какого нибудь года—въ теченіи одного года дѣйствительность успѣваетъ погубить юность, не будучи въ состояніи сломить въ нежѣ ни его нравственной силы, ни его вѣры въ добро..... «Въ новомъ мѣрѣ, продолжаетъ авторъ, должна была выказаться идея *незаслуженнаго страданія*. Съ гдѣхъ поръ какъ сама Верховная истина, сошедъ къ намъ на землю, пришла отъ людей только тернивымъ вѣнкомъ, и кресты—съ тѣхъ поръ неразумно и злоудушно было бы желать, не дойти до сознанія, что цѣль на землѣ нова не счастье, а борьба за добро и страданіе за него. *Неизбѣжностью* добра на землѣ есть одно изъ высочайш, вѣрнѣйшш проявлѣнн челоѣчества. Неизбѣжностью по есть недостижимости: добро достигается и благодатные плоды его вкушаются подымъ, но тѣ, которые обязаны люди этимъ добромъ, сами обыкновенно терпятъ за него въ жизни: а бывають случаи, когда добро не смотритъ на всю частоту и все безорочіе стрѣмленій, вовсе не достигается стремлящимися къ нему. Но если, по всякомъ случаѣ, стремленіе къ добру обыкновенно осягаютъ безъ награды или даже страдаютъ за него, а плоды пользуются только другіе, и если, не смотря на то, стремленіе къ добру нестрѣбимо отъ людей, то не сдѣдуетъ ли изъ этого, что душа челоѣка способна быть чуждою agonизму, быть готовою на самоотверженіе и презирающа смерть — божественна и безсмертна? Такимъ образомъ вѣра въ неизбѣжность добра на землѣ неразлучна съ вѣрою въ челоѣческое достоинство; вотъ почему она придаетъ такую нравственную силу душѣ нашей. Каждому изъ насъ, въ какой бы странѣ онъ ни жилъ, хотя бы поирѣнн его ограничивали иривнныя кругомъ семьи, непрезвѣнно предстантъ въ жизни какая нибудь борьба, и онъ тогда только будетъ достоинъ званія челоѣка, когда выступитъ на эту борьбу съ твердаго рѣшимостью и словами поэта:

Для блага всѣхъ свое использовать.

«Безъ этой предварительной рѣшимости на самоотверженіе, на борьбу и болѣе или менѣе сильнаго страданія, нельзя быть ни хорошимъ, сепляившимъ, ни истиннымъ благодѣтелемъ ближнихъ, ни вѣрнымъ слугою своего государя и своего общества. Если такъ, то не падаетъ ли автора обвиненіе въ томъ, что онъ избралъ предметъ столь чуждый намъ. Послушаемъ на изображеніе незаслуженнаго челоѣческаго страданія, онъ думаетъ дѣйствовать на чувство челоѣческаго достоинства, а это составленъ по его мнѣнію прямое назаченіе поэзіи. Предметъ, избранный авторомъ, можетъ быть, ему не по силѣ, но самои кичество предмета, какъ ему кажется, уже таково, что можетъ возбудить сочувствіе не смотря на весь недостатокъ поэтического воспроизведенія. Авторъ будетъ вѣстимъ, если трагедія его хотя немого дастъ почувствовать цѣну тѣхъ страданій, которые должны восприниматься, и будетъ способствовать усилію въ читателѣ отраданаго сознанія, что *это зло благо и бремя это легко*».

Я вынеслъ болыую часть предисловія автора, съ тѣмъ чтобы положить его въ основаніе своихъ сужденій о трагедіи. Нельзя не согласиться со всѣмъ этимъ нравственнымъ идеямъ г. Миллера, но намъ несовѣтъ понятно желанію

оградить себя от упреков, забыть онъ взялъ предметъ, слишкомъ отдаленный. Если онъ сознаетъ общечеловѣческое достоинство описанной идеи и если находитъ дѣйствіе и жизнь, въ которыхъ она воплотилъ выражается, то нечего было изумляться о томъ, близко или отдаленно отъ насъ забыты: тутъ нужно стараться только объ искусствѣ, о художественномъ выраженіи идеи; если оно есть, то неуместна и болѣе упрековъ, которые будутъ дѣлать развѣ только люди ослотоушшіе, не имѣющія понятія о достоинствѣ и назначеніи искусства, но что намъ за дѣло до ихъ суда. Если же въ произведеніи недостаетъ этой художественности, если она грѣшитъ противъ искусства, то ему не поможетъ ни близость, ни современность дѣйствій, даже самая впечатлѣтельная идея не проведетъ желаннаго впечатлѣнія. Художественное представленіе отдаленныхъ событій не можетъ насъ отвратить отъ произведенія, если въ немъ прочувствовать и проводить общечеловѣческіе интересы. Если бы на насъ могло дѣйствовать только представленіе одной современности или народности, то лучшія созданія другихъ народовъ и особенно время отдаленныхъ для насъ не имѣли бы никакой цѣны. Но напротивъ мы изъсочувствуемъ, мы находимъ въ нихъ наслажденіе, потому что нѣчто не ограничивается мѣстомъ и временемъ: оно связываетъ насъ съ собою и достоинствомъ идеи и полнотою формы, въ которой идея выражается. Мы восхищаемся трагедіями Софокла, мы прельщаемся драмами Шекспира: хотя и знаемъ, что онѣ грѣшатъ даже противъ исторіи; мы и не думаемъ упрекать Пушкина за его Египетскія ночи, за Каменнаго гостя, за Монарха и Сальери. На этомъ же основаніи критика не имѣетъ никакого права упрекать и г. Миллера за представленіе отдаленнаго предмета. Ей дѣло обратитъ вниманіе на искусство автора. На это же нужно было обратитъ главное вниманіе и самому автору: но къ сожалѣнію онъ упустилъ нѣсколько цѣлѣвъ, и отъ того искусство сильно пострадало. Уже изъ выписаннаго предисловія каждый можетъ замѣтить, что у автора не была цѣль. Главную задачу, повидимому, онъ поставилъ себѣ—представить трагическую борьбу прекрасной души юности съ дѣйствительностью далеко непрекрасною. Конечно, никто не станетъ говорить, противъ нравственнаго достоинства этой идеи: здѣсь борьба должна совершаться по вѣнчеловѣчеству и правды; благородныя стремленія юности могутъ казаться не изгнанными, онѣ могутъ быть въ неровной борьбѣ, по ея вліянію на людей не могло пройти даромъ; ея лучшія побѣды должны были остаться вѣчными: онѣ брѣны нѣсколькими тучными зернами, которыя принесутъ міру свои плоды. Вотъ то нравственное значеніе идеи, которую г. Миллеръ хотѣлъ развить въ своей трагедіи: такъ покрайней мѣрѣ мы можемъ ее пѣть его разсужденія, и вѣсно думно ея сочувствіе, потому что она вѣрна, утѣшительна и привѣтна ко всякому времени. Она достойна художественнаго развитія. Но г. Миллеру показалось этого мало: къ своей художественной цѣли онъ вдалукалъ присоединить цѣль диалектическую, которая выражается въ послѣднихъ словахъ его предисловія, и въ высочайшѣмъ достоинствѣ которой мы не хотимъ даже и сомнѣваться. Но поставивъ ее надъ первою, не провелъ ее черезъ

фантазію, чтобы подлинитъ художественнымъ интересамъ, онъ раздвоилъ свою трагедію, и оттого пошла изъ ея идеи по производнть того впечатлѣнія, какова ему хотѣлось. А между тѣмъ, если бы онъ выкинулъ погубивъ въ значеніе первой и основной идеи, сдѣлавъ бы одну ее средоточіемъ всего дѣйствія, давъ ему правильное художественное развитіе, то ему не за чѣмъ было бы задумываться надъ диалектическими вопросами, не за чѣмъ было бы измѣнить хлопотать о нравственномъ впечатлѣніи трагедіи: оно само бы вытекало изъ изначальнаго представленія идеи, безъ всякихъ поспѣшествій, и внушило бы читателю именно тѣ высокія мысли, которыя авторъ хотѣлъ создать съ диалектикою цѣлью. Зачѣмъ-то такое подворіе къ могущественному дѣйствию изначальнаго, тогда какъ въ него-то и доложить только расчлѣнители художники? зачѣмъ же съ нимъ соединить еще нѣтъ разсужденій и пропондѣй, которые выдѣютъ свое особенное и достойное значеніе? Мы идѣмъ въ Антигону также высоко, скажемъ даже болѣе высокую идею: она такъ слѣпась съ художественными стремленіями поэта, такъ выработалась въ его творческой фантазіи, что ему оставалось только развить дѣйствіе и характеръ, не приводя никакихъ сценъ для полнѣнній, но забывая въ сторону во вредъ простоты и единства; оттого и трагедія его производилъ изъ насъ сильное впечатлѣніе, выражала свой нравственный смыслъ въ самой художественности.

Съ другой стороны, дѣйствіе у г. Миллера не представляетъ того трагическаго развитія, какое заключается въ основной идеи. Намъ кажется, что авторъ не пашелъ этой идеи въ самомъ историческомъ событіи, а хотѣлъ только примыслить ее къ данному факту, вывелъ прежде отвлеченно: но ему издалось, пропости ее черезъ фантазію, слить съ дѣйствительностью одно нѣкое, оттого и здѣсь вышла какая-то раздвоенность, и здѣсь потребовались поспѣшнія, какъ увидѣть ниже.

Вся трагедія распадается на двѣ части. Въ первой, благородный юноша Копранну, послѣдній изъ дома Гогенштауфеновъ, управлѣвшихъ Германіею и Неаполемъ, лишенный въ малолѣтствѣ всего, является на призывъ Неаполитанцевъ освободить ихъ отъ тиранической власти пришельца, Карла Анжуйскаго, призваннаго Папою. Вокругъ него собирается небольшое войско: съ нимъ соединили свои силы его отчимъ и дядя, каждый изъ своихъ видовъ и интересовъ. Но когда они убѣждаются, что юноша совсѣмъ не такъ слабъ, какъ они сначала полагали и что нельзя его подчинить своему вліянію, то коварно оставляютъ его на произволъ и удаляются со своими войсками. Вотъ первый ударъ неопытному юношѣ, доврѣвшемуся благородству людей; но онъ твердо переноситъ его, подкрѣпленный надеждою на Бога и на правоту дѣла. Тутъ нѣтъ еще трагическаго дѣйствія. Поступокъ отчима и дяди не что иное какъ эпизодъ и не имѣетъ особенныхъ послѣдствій, развѣ только сдѣлалъ непріятностію Копранну; но юноша могъ утѣшиться, въ первой же стѣлкѣ восторжествовавъ надъ непріятелемъ. Однако онъ терзаетъ себя мыслию, что дѣлаетъ челоуѣческій кровь, и приходитъ даже къ негодованію, упавъ, что отравилъ посланнаго ему на помощь его соотечественника, полка начальствоваго какого-то Мира, попадаетъ арестованъ на отрядъ непріятельскій и беретъ въ плѣнъ мо-

долгу доль Карла Анжуйскаго, Марію. Благодарство душъ Конрадина излонускаютъ такого нападенія. Они даже не хотятъ удерживать у себя въ изгнѣ Марію и поздравляютъ ея свободой въстать съ другими плѣнными Французами. Но Карлъ не такой, чтобы одилитъ, поступокъ своего противника и воздѣлать за добро добрыи. При помощи своего полководца онъ устраиваетъ ему ловушку, заманиваетъ его со всеми войсками и разбиваетъ. Конрадинъ бѣжитъ, но не спасается отъ плѣна. Другая часть трагедіи представляется тюремное заключеніе Конрадина, который является здѣсь безысходной жертвой, гдѣ возможны сглазны, но невозможно трагическая борьба; наконецъ слѣдуетъ казнь Конрадина и за него правостенное наказаніе Карлу передъ гробомъ его дочери. Изъ всего этого легко можно видѣть, что не только трагическое начало, но даже драматическое дѣйствіе очень слабо въ трагедіи: оно является болѣе эпическимъ. Авторъ поподлинно счастъ чувствоватъ, что въ отомъ дѣйствіи трудно представить что-нибудь, какой-то хотѣлъ выразить въ лицѣ Конрадина, и потому шестъ года элементъ эпическій: у него герой не столько дѣйствуетъ, сколько говоритъ, о стремленіяхъ своей души съ плѣномъ показывать ея благородство: онъ, конечно, эпическіе пѣніи, онъ *опевываетъ* себя. Нужно ли доказывать, какъ много вредитъ драмѣ такой эпика? Съ другой стороны Конрадинъ, выказывая свои понятія о благородствѣ, является чуждымъ, слабымъ и даже неблагороднымъ: онъ не въ силахъ хотя на — время подвинуть свои личныя чувства, которыя могутъ повредить общему дѣлу. Онъ явно высказываетъ свое презрѣніе къ Маюру, называющему себя представителемъ своего государя, который прислалъ съ нимъ значительную помощь Конрадину: и за что же это презрѣніе? за то, что сдѣлалъ бы казнь или его мѣсто — началъ вредить на непріятеля и назнать въ плѣнъ дочь короля — такой поступокъ не осудился бы и въ наше время, когда идетъ война; ишовать непріятеля, изъ своей безнечности не разставивъ караульных, а ишкать не тотъ, кто спасать на него, воспользованный военнымъ выгодами. Случаясь пѣвовой Конрадинъ, мы повторимъ, вѣстѣ съ Маюромъ: «въ плѣнъ приволокъ даже не уйдешь» и убѣждаетъ, что герой безнеченъ совершить тотъ поступокъ, который на себя вознеть, потому что онъ счастъ предать себя. Вѣстѣ съ тѣмъ мы ишваемъ, какими образомъ Маюру могъ хладнокровно остаться въ Конрадиномъ лагерѣ послѣ того презрѣнія, въ какихъ его встрѣтили. Если же г. Миллеръ дѣйствительно хотѣлъ выставить Конрадина съ такими эксцентрическими шизмизмъ, который очень возмозженъ, но только ставитъ героя въ совершенное противорѣчіе со всеми окружающими и уже кажется слабымъ, то онъ не воспользовался его положеніемъ, не смотритъ на то, что изъ него само собою истекаетъ драматическое дѣйствіе.

Желаніе ввести въ драму съ историческія обстоятельства и лица, соединивъ съ фактомъ о Конрадинѣ, такъко повредило искусству. Миллеръ ишожество снеть *антисенсизмъ*, ишшихъ, ненужныхъ эпизодовъ, что все вѣстѣ тѣ безъ нужды растапливаетъ драму, которая въ такомъ пѣднствѣ ишжихъ и эпическихъ стремленій терпитъ и безъ того не

большой драматическій интересъ. Изъ этого еще присоединителъ разсужденій и богословскіе трактаты, нужные автору для его дидактической цѣли, такъ что трагедія является въ формѣ довольно уродливой. Въ ней нѣтъ того средоточія, которое даетъ связь, вѣстѣ снеламъ и ишцалъ и должно ишравдывать всякій шагъ автора: поэтому изъ ней такъ много произвольнаго, нужного автору не для художественныхъ цѣлей. Вообще мы должны сказать, что весь этотъ матеріалъ, собранный для трагедіи, не прошелъ черезъ фантазію, но очистиленъ тѣмъ отъ всего ненужнаго, посторонняго, не снеламъ въ одно стройное цѣлое, какъ требуетъ искусство, а перенелъ въ драму тѣмъ же матеріаломъ, получивъ искусственную связь. Такимъ образомъ, въ развитіи и погрозеніи трагедія далеко не удалась г-ну Миллеру. А между тѣмъ, какъ чудилъ идея была у него въ головѣ! какъ жаль, что она не перерабаталась въ художественное сочиненіе, жаль тѣмъ болѣе, что въ авторѣ нельзя не замѣтить таланта, который ишказывается въ частностяхъ. Мы не указываемъ на много недостатковъ въ заключокъ, но съ удовольствіемъ упоминаемъ о нѣкоторыхъ достоинствахъ. Г. Миллеръ чувствуетъ особенную снзачность къ личности Маріи и во старѣишхъ обрабатываетъ ея снеламъ, гдѣ она является, какъ напр. въ темнишхъ, когда она въ плѣнѣ назо приносить, Конрадину Коангенію и признается ему въ любви, которой онъ не хочетъ помыслить: или въ снеламъ ея съ отцомъ, когда она поетъ еубаллалу съ надрезаніемъ снеламъ что на казнь къ Конрадину; или въ снеламъ казни, когда она является уже безумною. На эти же снеламъ г. Миллеръ основалъ правостенное наказаніе Карлу. Нѣкоторыя черты характера Карла Анжуйскаго представлены такъже довольно искусно, замѣтимъ только, что ишору снеламую бы ишцалъ духъ среднихъ вѣковъ во Дантевой Божественной комедіи, гдѣ такъ ярко рисуется перекъ нами та эпоха. Стихи г. Миллера обработаны, легки, ишстами снеламъ и ишпергичны, отсюда трагедія читается довольно легко, но произзодитъ странное впечатлѣніе. На снеламъ она помогаетъ ишбѣ никакого успѣха во не, достаткуобщаго драматическаго дѣйствія: ишста эпическая и снеламъ эпическая, снеламъ и шорой даже интересны ишчтеніи, обыкновенно произвольны въ дѣйствіи утомленіе и снеламъ.

Чтобы разобратъ ишплѣтъ ней пять огромныхъ дѣйствій съ прологомъ трагедіи г. Миллера, потребовалось бы снеламкомъ много времени и мѣста, и потому я ограничусь указаніемъ на главное и общее, безъ чего никакая обработка частиностей не можетъ дать драмѣ художественнаго значенія. Въ заключокъ посоветуемъ автору болѣе соображать, не торопиться и ишпакъ въ художественныи цѣли искусства; при этихъ условіяхъ талантъ его можетъ выработаться, чего мы отъ души ему ишжеламъ.

В. СТОЯНИНЪ.

ВОСПОМНАНІЯ СТАРАГО АКТЕРА.

I.

ДМИТРЕВСКІЙ и ТРОПОЛЬСКАЯ.

(Посвящено Его Императорскому Высочеству Александру Михайловичу Гессенскому).

Съ 1813 года я често бывалъ у старика Дмитревскаго, который училъ меня декламации. Въ то время онъ училъ

только воспоминаниями и каждый раз представлять мне много интересного о себе и о других артистах первого периода русского театра. Память его сохранила все подробности, которые он пересказывал со большою живостью. Еще в 1804 году он написал историю русского театра и представил ее в Российскую Академию, где сам был членом, но там, рукопись его затерялась, так что теперь невозможно найти ее и сейчас. Слушал замечательные рассказы Дмитревского, и остановился на счастливой мысли записывать их для памяти. Выбирал теперь из своих черновых тетрадей некоторые отрывки:

Одним из (в 1818 г.) и пришел к своему наставнику с рукою *Шатильона* и трагедии *Заира*. По его желанию я начал декламировать.

О, знавший Персепам о, рыцарь благородный!
Скорошлый подвиг твой, Великолепный подвиг,
Спасает христиан, рыцарь наш добрей... и пр.

Я кончил монологи; Дмитревский сделал мне несколько замечаний и потом спросил:

— А кто еще играет *Заиру*?

— Екатерина Семеновна Семенова, отвечал я.

— Лучшая из моих учениц, заметил Дмитревский с восторгом и затем обратился тотчас к своим воспоминаниям, к тому времени, когда он сам торжественно в этой трагедии, и увлекся шпешем, быстро переходил от событий к событию.

— В первое мое путешествие в 1765 г., между прочим говорил он, я прибыл в Париж и познакомился с представителем Иану Иановичу Жувану, а он рекомендовал мне первого артиста парижских театров *Лекену*, *Бриару*, *Моле* и артистками *Дюкену*, *Дюжену* и *Дюбуа*. Мы скоро подружился с Лекенем и он взял меня жить к себе в дом; в театры близ оркестра был отведен мне место смотреть представления. Прожив в Париже восемь месяцев, Лекен поехал в Лондон и взял меня на сценику Гаррика. Знаменитый артист пришел к нам дружески. Желая угостить нас, он сыграл на Лондонском, публичном театре *Макбета*, комедию: *Как важно правдив*, и наконец комедию своего сочинения: *Табачный продавец*.

В одно утро, после аппетитного завтрака, Гаррик собрался идти со двора и спросил меня и Лекен, не пойдём ли и мы?

— Нет, отвечал я, сегодня пересажусь из кучки в кучу.

Гаррик ушел, а я стал читать некоторые роли на английском языке, которые я намерен был играть на Лондонском театре; затем мне пришла охота прогуляться и посмотреть окрестности Лондона; зашел все достопримечательное, и обыкновенно записывал в свой дорожный дневник. Пошел на Темзенскую набережную, и вдруг увидать еще издавна Гаррика, который пробрался лодкой. Я тутчас переменить походку и физиономию. Поровнявшись со мною, Гаррик стал всматриваться пристально, но не решился остановить меня, боясь ошибиться. Пошлившись про себя, я поспешно воротился домой и переоделся.

Скорее явился слуга с приглашением к обеду. Присел в столовую, и нашел несколько гостей, приглашенных Гарриком. Во время обеда, Гаррик, сидевший между мною и Лекенем, спросил меня, не хотим ли мы со двора? На мой отрицательный ответ он заметил: ошибся, а по костюму — точно ты шел по набережной и физиономия очень похожа на твою, только как будто измученная параличом.

Стал подавать третье блюдо. Я уже протянул к нему руку, как вдруг поблелеть, задрожать и в колухихах [узнать со-студу. Гаррик, Лекен и гости в испуге встали из-за стола и суетятся около меня. Но вдруг, в удивлении, мимолетный большой весело вскакивает, смеется и просит у хозяйки и гостей извинений за забывчивость и суматоху для вытчки. Все от-души смилостивиться и оплатили за недооцененный обед. Гаррик, смотря на меня пристально, спросил: признаешь, мой молодой друг, это ты попался мне на набережной назвал тому часу, прихаживал на пралую ногу? Тут я должен был признаться в другой своей шутке.

«Врано, Дмитревский, браво, закричал Гаррик, и предвину, господа, что он будет великий актер, и я непременно хочу играть его на сцене в трагической роли. В твоих репертуар значится роль Беверлей; сделай одолжение, сыграй там же и покажи свой талант из лондонской сцене; я буду играть роль Стюарт.

Я согласился, и на другой же день, на большую лондонском театре сдана ретепил, а через день было и представление. Во все время мой прыг. Гаррик не спускал с меня глаз; замечал каждое мое движение, а на сцене, когда Беверлей вынысает яд и говорит затем монологу, Гаррик так вышел из меня, что сиди за кулисами у стола, на котором горела свеча, но слышал как загорелась его манжетка.

Через неделю явился на сцену Лондонского театра и Лекен в роли Орозмана в трагедии *Заира*, а я играл *Лавинья*; через три дня потом я играл *Гамлета*, а известная английская антриса Сидонс играла *Овелью*.

Спустя несколько времени у Гаррика был обильный стол, к которому было приглашено много гостей. Разговор был оживлен, о театре; между прочим все выхваляла меня и предсказывали мне славу.

— Да, заметил Гаррик, Дмитревский и Лекен велики из заблуждения: я думаю, что я один, только Гаррик во всем свет, но теперь вижу, что подобно мне родились не только на берегах Темзы, но и на берегах Сены и даже Невы. Артисту никогда не должно иметь ни самолюбия, ни тщеславия, которые ведут к ошибкам и заблуждениям.

На другой день у герцога Дугласа был обед для известных гостей, в числе которых были приглашены многие иностранцы и между ними и с Лекенем. Между прочим речь зашла о театре. Гаррик говорил, что на парижских театрах много декламируют, а мало действуют; мысли автора, замечал он, никогда не произведут на зрителей такого впечатления, как мимика. Моффе

были не согласны съ этимъ мнѣніемъ. Тогда Гарриксъ схватилъ подушку съ кресла и держалъ ее на рукахъ, какъ держалъ ребенка, вытолкнувъ на балконъ, ублюкиваетъ свое лицо, любителю шить, и вдругъ подушка выпадаетъ у него изъ рукъ на улицу. Вообще милого отца, уронившаго свое лицо, раздаетъ по залѣ: всѣ взошли отъ страха: черты и вся наружность Гаррикса показывали страшное отчаяніе. Онъ бѣжитъ къ дверямъ, къ окну, чтобы броситься въ любимыя руки своей, но остается недвижимъ, смотритъ на улицу какъ будто на мертвого младенца; блѣднѣетъ, дыханіе остановилось, чувства онемѣли, только малѣйшее движеніе въ которыхъ мускуловъ показывало знаки жизни. Каждый изъ присутствующихъ почувствовалъ въ себѣ холодный трепетъ, никто не вспомнилъ о противоядіи. Гарриксъ оживается, но только для того чтобы душа его изъ мертвой безчувственности перешла къ отчаянію и горести: взоры, черты лица изображали отчаянную скорбь, слезы катились изъ глазъ его, поедилтъхъ къ небу. Никто не смѣлъ прервать этой сцены: забыли о Гарриксѣ, а выжили передъ собою только ослепшаго отца, который ничего не видитъ и не слышитъ, и, наконецъ, не переживаетъ смерти своего сына.

• Но ради Бога, Гарриксъ, перестаньте терзать сердца и души нашихъ зрѣлъ это ушла изъ рукъ вашихъ подушка и не робейте, сопорила выдающая герцогиня Дугласъ, обитая артиста. Гарриксъ въ одно мгновеніе пришелъ на себя, вреній плачъ и улыбался обратился къ гостямъ съ вопросомъ.

— Что, не правду ли я вамъ говорю?

Въ 1766 году, 25 июня, мы распрощались съ Гаррикомъ, и съ нимъ, и возвратились въ Парижъ, гдѣ представленіи были королю. Черезъ нѣсколько дней меня пригласили играть въ театрѣ у герцогини Веллеру въ трагедіи Аллизира: я игралъ роли Загора, Лекана—Гузмана, а Диомениль играла Андриу. Черезъ недѣлю, на томъ же театрѣ, мы представили трагедію Заира, я—въ роли Оразмана, Леканъ—Шатильона, а Диомениль въ роли Зауры. Ахъ, какъ была она хороша, даже неподражаема въ этой роли.

— А какое сравненіе съ нею, Иванъ Афанасьевичъ, спросилъ я, игры Диомениль съ игрою издѣи Троенпольской?

— О, безъ всякаго сравненія, Троенпольская должна была затмить Диомениль, особенно въ четвертой актѣ, въ сценѣ съ Орканомъ и Луизидиломъ. Тутъ онъ прочиталъ наизусть всю сцену, состоящую болѣе чѣмъ изъ ста стиховъ.

— Удивляюсь вамъ, Иванъ Афанасьевичъ, возразилъ я, что послѣ столькихъ лѣтъ, какъ вы перевели Зауру, вы все еще можете говорить оригиналь и переводъ наизусть безъ малѣйшей ошибки.

— Твердая память, отвѣчалъ онъ: что хорошо einmal разъ выучено, то остается неизменно, навсегда въ памяти.

Тутъ Дмитревскій сталъ говорить о Троенпольской, о которой у меня записаны слѣдующіе факты:

Татьяна Михайловна Троенпольская была замужемъ за соплатенкомъ регистраторомъ Александромъ Николаевичемъ Троенпольскимъ и учила театральному искусству у Федора Григорьевича Волкова.

Первый дебютъ ея былъ 15 февраля 1757 года, на театрѣ въ помпѣ Зининыхъ Дворцѣ въ роли Семоры въ трагедіи Сумарокова.

Игра молодой дебютантки понравилась Императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ и приглашеннымъ ею знатымъ гостямъ: ея величественный ростъ, важное греческое лицо, благородная осанка и поступь, звучный чистый голосъ, пантомима и тѣмъ движенья безъ кривлянья, говоръ безъ крика, все обратило на нее вниманіе зрителей: въ припомощъ талантъ Троенпольской убѣдилась еще болѣе, когда она вышла въ роли Иллены въ трагедіи Силанъ и Труворъ. Нѣльзя описать, какъ она вела ту сцену, гдѣ входитъ вѣстникъ и рассказываетъ о смерти князя Трувора, жениха ея: отчаяніе, плачъ и рыданіе пронзали до глубины сердца чувствительныхъ зрителей, которые проливали слезы выйдѣ съ несчастною Илленомъ. Императрица съ того же дня, 16 февраля, приказала принять Троенпольскую въ дѣйствительную службу, черною трагическою актрисой, съ жалованьемъ въ 500 рублевъ.

Вскорѣ послѣ того и музыкѣ Троенпольской вышело на сцену въ роли Орфея въ мелодрамѣ Орфея и Эвридика (очч. Метастазіо, переводъ Фед. Волкова) и былъ присланъ анкетомъ на жалованье 300 рублевъ.

Впечатленіе неого своего театральнаго поприща Троенпольская не имѣла соперника на русской сценѣ: она была во многихъ роляхъ превосходна, а въ нѣкоторыхъ неподражаема напр. въ Илленѣ, Гермондѣ (траг. Андромача), въ Эсфирѣ: а въ драмѣ Сара, Самсонѣ, чудною своею игрою произвела зрителей въ смѣхъ и ужасъ.

Въ 1759 году Императрица повелѣла директору русскаго придворнаго театра Сумарокову устроить и въ Москвѣ русскую сцену, для чего отлѣнить отъ петербургской труппы нѣсколько актеровъ и актрисъ. Исполнитъ желаніе Императрицы поручено было Волкову, который немедленно отправился въ Москву, взявъ съ собою между прочими и Троенпольскихъ. Впрочемъ, въ московской сценѣ, Татьяна Михайловна отличилась мало. Въ 1763 году, по желанію Императрицы Елизаветы, она возвратилась въ Петербургъ выдѣлѣ съ музыкантъ и здѣсь слѣдующіи десять лѣтъ была участникомъ сцены. Но она не могла похвалиться здоровьемъ, которое съ каждаго года въ расстройствѣ все болѣе и болѣе. Въ 1774 году, на другой день послѣ представленій трагедіи Сумарокова: Метиславъ, въ роли Пелопиды-княжны Ольги, она почувствовала сильное ослабленіе и просила увольненія отъ театра съ тѣмъ, чтобы получить возможность лечиться на русскихъ минеральныхъ водахъ. Императрица, сообразуясь о ней, приказала дать въ ея пользу представленіе, для котораго и была назначена трагедіа Фемиста и Теронима. Авторъ ея, Майковъ, уже давно подарилъ ее Троенпольской. Вечеромъ былъ объявленъ на 23 мая. Публика наполнила театръ, но уже не увидѣла болѣе своей любимицы. Передъ началомъ представленія Троенпольская неожиданно умерла въ своей уборной. Трагедіа же Майкова и въ сіе время по праву ии на какомъ театрѣ Сумароковъ горестными стихами оплакивалъ смерть славной актрисы, которая такъ увлекательно умѣла представлять героиню его трагедіи.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА, СУМЬЕТЫ.

(Александра Дмитриевна Каратыгина и Лев Николаевич Певзнер).

Троеносекую много павъ напознмаетъ А. Д. Каратыгина (мать знаменитого Василія Андреевича Каратыгина), какъ парижскимъ сходствомъ такъ и игрою, говоритъ Дмитревичъ. О Каратыгинахъ же мы и сами можемъ судить по воспоминашю. Во многихъ трагедіяхъ и драмахъ она была неподражаема, особенно въ исторической драмѣ А. П. Пешаховича: Сумьеты или Спирташцы XVIII столѣтія, въ роли Анаекки, предводительницы Сумьетовъ. Драма эта была поставлена на сцену въ 1809 году. Въ то время въ Петербургъ пріѣхалъ король Суминъ просить у Императора Александра защиты отъ нападеній Албанцевъ на его владѣнія. Онъ былъ приглашенъ на второе представленіе въ Императорскую ложу, гдѣ изволилъ присутствовать и самъ Императоръ. Суминъ король былъ отвлеченъ весь второй ярусъ ложы. Публика, узнавъ объ этомъ заранее, ждалась въ театрѣ; многие, не получившіе билетовъ, предлагали плату въдесятеро, но не находилось ни одного, кто бы воспользовался на эти предложенія. Многие изъ высшаго круга, оставшись безъ билетовъ и имѣя непреодолимое желаніе непремѣнно видѣть спектакль, просили у директора театра А. А. Нарышкина дозволенія смотрѣть за купцами, предлагая за то внести въ кассу театра по 50 руб. съ человѣка, но и это не удалось: директоръ объявлялъ просителямъ, что Дмитревичъ не имѣетъ такихъ постановленій, чтобы пускать за купцы зрителей, которые не могли достать себѣ билетовъ. На другой день Императоръ приказалъ изъять свое благоволеніе артистамъ, участвовавшимъ въ представленіи драмы, и выдать каждому изъ нихъ годичный окладъ, а сочинителю пьесы, Пешаховичу, пожаловать золотую табакерку съ своимъ вѣнзелевымъ изображеніемъ, осыпаннымъ брилліантами. Самъ же король Суминъ такъ былъ восхищенъ игрою Каратыгини, что просилъ позволенія у Императора сдѣлать ей подарокъ: — жезлъ съ брилліантовыми украшеніями, такъ какъ въ драмѣ она являлась съ жезломъ. На это повелѣніемъ согласился Императоръ и славный артистка получилъ драгоценный подарокъ съ подписью: «отъ короля Сумина и всего имъ народа Анаекки», предводительницы Сумьетовъ, въ знакъ благодарности. Автору же пьесы король прислалъ свой портретъ.

Пешаховичъ, сочиняя эту драму, избѣгалъ врізновъ французскихъ драматурговъ, а также и русскихъ ихъ подражателей, которые между прочимъ считали за большое преступленіе, если въ пьесѣ имѣла любовной интриги. Въ его драмѣ развивался только чувство патріотизма. «Вотъ образецъ, позъ освѣтку будущимъ писателямъ драмъ», говорили вѣстимые любители и знатители театра. Долгой же нашей сцены всѣ эти переносимыя трагедіи, драмы и комедіи; и такъ уже была театромъ библиотека занята комедіями.

Въ драмѣ Сумьеты блестятъ двѣ роли, основанныя на любви къ отечеству — Анаекки и Фокзита, ея сына, котораго игралъ Семеновъ старшій. При нападеніи Албанцевъ

на Сумлино, старшій Сумьетъ Паласки, преданный Ани-Пашѣ албанскому, физически выдѣлъ юнаго Фокзита иеріатею. А. и Паша тотчасъ же заключили планъ въ оковы и угрожать ему жестокою смертію, если онъ не уговоритъ отца и мать сдаться добровольно, общая въ противномъ случаѣ не оставить въ городѣ камина и камины и арестовать всѣхъ жителей огню и мечу. Но эти угрозы не поколебали твердаго духа юности; онъ съ презрѣніемъ отвергъ предложеніе Ани-Пашши и предпочелъ лучше умереть, чѣмъ намылить отчуждѣнъ.

Семенова была необыкновенно хороша къ этой роли; костюмъ молодого Сумьета придалъ ей особенную величавость и благородную гордость передъ врагами отечества. Роль Паласки, старика Сумьета, игралъ Рыкаловъ, который до сихъ поръ отличаясь въ пьесахъ Мольера въ роляхъ Гарпагона (скупой), Скавиреля и др. и своею неподражаемою комическо-мимическою игрою удивлялъ всѣхъ. Роль Паласки совершенно въ другомъ родѣ: здѣсь старикъ является коварнымъ, ехиднымъ и ласутникомъ. Рыкаловъ умѣлъ прекрасно понять этотъ характеръ и былъ неподражаемъ. Но сдѣлавъ, не смотря на похвалы публики и журналивъ, не рѣдко замѣчалъ: пѣтъ, нехорошо я играю эту роль; я принялъ совсѣмъ не тотъ типъ, который представленъ авторомъ; но если бы я сталъ играть такъ, какъ онъ знаетъ Паласки, то публика меня бы возненавидѣла... После смерти его въ 1813 г., роль его занялъ Бобровъ. Хотя онъ игралъ роль Паласки и хорошо, но далеко ниже Рыкалова.

Въ 1813 г. Каратыгина послужила свои голы, по Дмитревичъ, видя въ ней еще безростъ таланта и считая ее небожительною для русской сцены, удержалъ ее на службѣ. Въ этотъ годъ она перешла съ ролей молодыхъ примыселъ на роли благородныхъ матерей. Черезъ деиствъ лѣтъ, чувствуя слабость здоровья, она совсѣмъ оставила театральное поприще и до сихъ поръ живетъ въ спокойномъ и счастливомъ уединеніи.

А. П. Пешаховичъ, скончался въ 1832 году 22 Сентября, 49 лѣтъ, въ чинѣ правящаго совѣтника, имѣя орденъ: Св. Станислава 1-го класса, и похороненъ на Волковскомъ кладбищѣ.

Послѣднее сочиненіе его: Мечъ провидѣнія или Надиръ Тахмасъ Кулиханъ, историческое представленіе въ пяти актахъ, представленное на первый разъ на Большомъ Театрѣ 23 мая 1832 года, въ пользу актрисы Марьи Павловны Семеновны.

Н. БОСОВЪ.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Во всѣхъ парижскихъ журналахъ напечатано письмо А. Дюма-отца къ директору Французскаго Театра, г. Ламинъ Вотъ оно:

Милостивѣй государи!

«Уважаю, что фельетонъ журнала Фигаро, въ которомъ ослѣпо преслѣдуютъ моего лучшаго друга, Виктора Гюго, подписанъ в-жою Огюстною Бюганъ, я желаю, чтобы ар-

тистка не пощадившая даже въ изгнаніи человѣка, котораго я душевно люблю и уважаю, не играла болѣе въ моихъ пьесахъ. Если Вы не отдадите ролей г-жи Бротагъ другой артисткѣ, я принужденъ буду взять назадъ мои комедіи: *Mademoiselle de Belle Isle* et *les Demoiselles de Saint-Cyr*.

Примите увѣреніе и проч....»

«А. Дюма.»

На это Огюстина Бротагъ, не любящая оставаться въ долгу, отвѣчала слѣдующимъ посланіемъ къ редактору газеты *Independance Belge*:

Г. редакторъ!

«Я прочитала въ вашей газетѣ письмо г. Александра Дюма, въ которомъ онъ требуетъ, чтобы директоры Французской Комедіи отдали назначенныя мнѣ роли другой артисткѣ. Надѣюсь, г. Дюма извѣстенъ театралъный законъ, по которому авторъ не имѣетъ права безъ особенно важной причины брать назадъ свои пьесы или перемѣнять назначеніе ролей. Онъ долженъ также знать, что уже болѣе года, какъ я перелада роль пансіонерки въ *les Demoiselles de Saint-Cyr*, г-жѣ Фикстѣ, находя эту роль слишкомъ молодою для меня; что же касается до роли маркизы де При въ *Mademoiselle de Belle Isle*, я приняла ее только по неотступной просьбѣ г. Амиса. Урокъ же, который г. Дюма угодно было мнѣ дать, я не имѣла права принять и буду продолжать свои фелетоны, нисколько не желая оскорблять друзей, восплаемыхъ г. Дюма.»

«Огюстина Бротагъ.»

По словамъ однихъ Дюма правъ; другіе же осуждаютъ его за то, что пользуется правомъ драматическаго автора или хочетъ мстить за статью, не относившуюся къ театру. Извѣстно, что знаменитый писатель привылъ дѣйствовать по первому внушенію своего сердца и прочитавъ сатирическую статью на своего лучшаго друга, какъ онъ называетъ Гюго, захотѣлъ защитить отсутствующаго. Невѣзистно еще, чѣмъ кончится это дѣло. — Другой писатель менѣе знаменитый, но не менѣе взысканный, г. Бризбарръ подалъ жалобу на критика Флорентино, который въ своемъ фелетонѣ журнала *Constitutionnel* слишкомъ строго разоблачилъ и осудилъ три пьесы вышеупомянутаго писателя: *Les gens du theatre*, *la Route de Brest* и *le Diable d'argent*. Г. Бризбарръ принялъ эту критику за неуваженіе къ своему таланту и затѣялъ процессъ, который однако проигралъ. — Между тѣмъ спектакли идутъ своимъ чередомъ. Французскій Театръ далъ превосходную комедію г. Маріо Гюшара, *la Fiamina*. Авторъ ея, въ первый разъ являющійся на литературномъ поприщѣ, извѣстенъ въ частной жизни, какъ умный, образованный человѣкъ и мужъ прекрасной актрисы Маделены Бротагъ, сохранившей на театрѣ свое прежнее имя. Никто не подозрѣвалъ въ этомъ практическомъ человѣкѣ, проводящемъ почти все время на биржѣ, драматическаго таланта, такого вѣрнаго знанія сцены и сценическихъ эффектовъ. Однимъ словомъ, первый опытъ г. Гюшара ознаменовался блестящими успѣхами; воть въ чемъ дѣло: какой-то французскій живописецъ женился въ Римѣ на итальянской пѣвицѣ. Молодой женщиной скоро наобладала однообразная семейная жизнь и она, бросивъ мужа и ма-

ленькаго сына, отправилась искать приключеній и приняла покровительство одного англійскаго лорда. Пройдя 20 лѣтъ: Фіаминна—такъ зовутъ пѣвицу—приѣзжаетъ въ Парижъ и встрѣчаетъ въ свѣтѣ своего сына. Молодой человѣкъ несчастливъ: стыдъ матери падаетъ и на него; онъ краснѣетъ за нее, слышитъ имя матери, произносимое съ презрѣніемъ, и не можетъ защитить ее. Чести и спокойствіе его жизни, служебная карьера, любовь, все уничтожено однимъ словомъ: «Это сынъ Фіаминны, любовницы лорда Дюлеля!» — Но Фіаминна не совсѣмъ падшая женщина; она горько оплакиваетъ свой проступокъ и обожаетъ сына, прекраснаго, пылакаго и благороднаго, который за вину матери долженъ переносить много оскорбленій отъ общества и въ 20 лѣтъ испытывать всю горечь жизни. Можно легко представить, какія превосходныя сцены возникаютъ отъ этого оригинальнаго, совершенно новаго положенія дѣйствующихъ лицъ. Повторяемъ, успѣхъ комедіи былъ позитивъ и авторъ вызвалъ два раза. Въ тотъ самый вечеръ, какъ г. Маріо Гюшаръ торжественно на Французскомъ Театрѣ, съ женой его, Маделеной Бротагъ, случилось несчастье: у пастъ въ Петербургѣ въ воскресенье передъ закрытіемъ спектаклей въ поесту, играя въ 2-й актъ драмы: *Un duel sous le cardinal de Richelieu*, гдѣ она должна была лишиться чувствъ, г-жа Бротагъ какъ-то неловко упала на полъ и сильно ушибла голову объ столъ. Драма не могла продолжаться; увѣрять однако, что ушибъ неопасенъ и артистка скоро поправится. — Въ прошедшемъ номерѣ мы говорили о новой драмѣ г. Деппера написанной имъ для театра *Ambigu Comique: les Orphelins de la Charité*. Надобно сознаться, что у г. Деппера особая страсть высказывать всевозможные пороки въ пьесахъ, который скорѣе портить, чѣмъ исправлять правды. Ктому же содержаніе его драмъ всегда такъ запутано, что съ трудомъ поймешь въ чемъ дѣло. Въ новой пьесѣ главную роль занимаетъ голландскій законъ, который долженъ защищать честь дѣвушекъ, воспитанныхъ благотворительнымъ Обществомъ прирѣнія сиротъ. Молодой графинъ Горасъ д'Альваре встрѣчается съ одной воспитанницей благотворительнаго общества и начинаетъ за ней ухаживать, не зная тамошняго закона, по которому человѣкъ, бывшій въ близкихъ сношеніяхъ съ подобной дѣвушкой, долженъ дать ей свое имя или лишиться жизни. Франциска—такъ зовутъ дѣвушку—называетъ ему свиданіе, надѣясь заставить его жениться; но Горасъ скоро бросаетъ ее и познакомившись съ голландскимъ банкиромъ Вандельбергомъ, влюбляется страстно въ его дочь Фредерикю. Онъ дѣлаетъ предложеніе, которое съ разнотою принимаютъ, но въ ту минуту, какъ хотѣтъ подписать свадебный контрактъ, являетъ ся Франциска (какъ это ново!) и требуетъ у Гораса исполненія строгаго закона. Тутъ-то начинается невозможное сѣвленіе ужасовъ. Чтобы какъ-нибудь покончить съ своими героями, авторъ дѣлаетъ Франциску побочною дочерью г-жи Вандельберги; мать раскаивается, ее раскаивается, слѣдуетъ трогательная сцена между матерью и дочерью, а между тѣмъ Горасъ сидитъ въ тюрьмѣ и приговариваетъ къ смерти. Тогда всѣ дѣйствующія лица начинаютъ одитъ передъ другими высказывать свое великодушіе: Г-жа Вандельберги

обладает при всём, что Франциска её дочь, и такъ какъ явный защищаетъ только сирота, то Горась не обладаетъ уже и житьемъ на Альфонсъ, у которой написана мать. Г. Вандомскій пѣлъ величолудный въ жѣстъ прибавляетъ, что Франциска его дочь; наконецъ Франциска, изъ вѣсколудный въ всѣхъ, плетъ въ монастырь, а Горась женится на «Фредерикъ. Безпрестанно въ объектахъ, хотя довольно извѣстныхъ. Драма не уступаетъ своимъ предшественницамъ. Разгранича она была довольно сиюво; особенно Ля Фоминскъ, въ главной роли честолюбивой и мстительной Франциски, была очень хороша. — Театръ *Liaffrime* предлагали въ рендантъ къ комедии Дюма: *la Question d'argent*, пѣсь г. Белло, *la Question d'économie*. Новая пѣсь удивительно праистенна и доказываетъ, что деньги должны откладывать въ сберегательную кассу, чтобы кетати устроить счастье двухъ любившихся сердець. — Одной, давъ новую драму въ стихахъ, г. Фердинанда Дюре: *France de Simiers*, въ которой главнымъ лицомъ: Франциска I. Карлъ V и Бенвенуто Челлини. Драма не имѣла ожидаемаго успѣха; она скучна и растянута и потому мы не будемъ разсказывать ея содержанія. Изъ театръ *Boiffes Parisiens* очень нравится публикѣ мнѣнцан оперетка, *Après l'orage*; слова г. Брассо. музыка написана г. Гамберомъ, получившимъ перваго приза въ Римской Консерваторіи; мнѣнцан изоминуетъ немного *Affado* и *Клару*. Молодые супруги, мнѣнцан неопытными состояніи, должны исчезнуть въ старинномъ замкѣ своей прабабушки. Сначала они безпрестанно ссорятся потому что скуча увеличеніе и праздноствѣ сближаютъ ихъ и *послѣ бури* наступаетъ *прекраснейшая погода*. Въ противоположность пѣсь выставлены двое старыхъ служителей, дружныи и счастливыи, какъ *Филелло* и *Бастидо*. Къ этому уже не положу сюжета, г. Гамберъ написалъ граціозную, прелестную музыку. — Два пресмыкающаго подала не сходятъ съ адышней театра *Folies Dramatiques: Les soirées du Boulevard du Temple* и *Blanche ou la bouteille à l'encre*; довольно того, что публика отъ души хохочетъ сначала до конца а болѣе ничего и не требуетъ отъ подала. То же самое можно сказать о трехъактной пѣсь: *La chasse aux Ernest*, данной на театръ *Classiques Comiques*. Въ ней выставлены реппивій музык, который возвратясь изъ двухмѣсячнаго путешествія въ Парижъ, видитъ на дверяхъ своей квартиры надпись: «Долго ли ты будешь жечь мнѣ мнѣ» написано *Ernest*. Тутъ начинаютъ хлопоты и бѣготни бѣднаго мужа; сдѣлавъ смену жонкѣ, онъ отправляется отыскивать *Ernesta*, и безпрестанно попадаетъ въ просакъ, отчего происходитъ множество сдѣланныхъ спѣвъ. Наконецъ дѣло обличается: въ квартирѣ Милхора, такъ зовутъ несчастнаго мужа, жила прежде гризетка, знакомая съ какою-то Эрнестомъ; къ ней в отношеніи имѣнцан надписи, написанная бѣдному Мелхору столько хлопотъ. — Изъ приведеннаго нѣмъ обзора видно, что дѣлѣности. Парижскихъ театровъ несколько не уменьшилось въ наступившемъ году; изъ множества концертовъ, данныхъ въ Парижѣ, замѣчательны только два: симфонія Герца и Дебенъ, изобрѣтателя гармоникорда. Герцъ, талантъ котораго уже давно извѣстенъ, сыгралъ нѣсколько новыхъ пѣсь своего

сочиненія; въ его концертѣ принимала участіе г-жа Віардо и прекрасно исполнила двѣ вазурки Шопена съ извѣстными словами; оркестръ дирижировалъ Боттезини. — Дебенъ, давъ по новы открытыи валахъ своего извѣденія, болшой концертъ. Главными инструментами были кожно гармоникоратъ, на которомъ игралъ г. Дебенъ-Велл и двѣ его ученицы. Г-жа Дебенъ-Велл пропѣла нѣсколько арій и романсовъ. Многочисленная публика посѣтила этотъ концертъ, въ которомъ г. Дебенъ-Велл игралъ послѣдній разъ передъ своимъ отъѣздомъ въ Италию.

Въ Берлинѣ назначенъ былъ концертъ при дворѣ, въ которомъ участвовали всѣ лучшіе артисты, въ томъ числѣ и Клара Шопенъ. Прекрасная пѣвица исполнила двѣ пѣсь *Селариды* съ г-жею Вагнеръ, арію съ хоромъ изъ *Stabat mater* и нѣсколько итальянскихъ пѣсенъ; крохъ того поправился двѣ г-жи Вагнеръ и Фюринга изъ *Трубадура* и Фаталія Ветана для скрипки, асповешанъ г. Лаубе; на фортепиано аккомпанировалъ придворный пианистъ Кулабскъ. Мейербергъ, находящійся теперь въ Берлинѣ, не могъ по болѣзни присутствовать на этомъ вечерѣ; у него уже нѣсколько мѣсяцевъ сильно болитъ глава.

Филармоническіе концерты въ Берлѣ идутъ довольно неудачно; въ третій концертъ публики было еще меньше, чѣмъ въ прежніе; неизвѣстно, чему приписать такое равнодушіе музыкальнаго города. Пѣсь, исполненные въ концертѣ, дѣлають честь его учрежденіямъ; увертюра Мендельсона *Ruy Blas*, концертное *trio* Бетховена для скрипки, фортепиано и виолончели, и нѣсколько арій, прекрасно пропѣты г-жею Мейеръ, заслуживали бы лучшей участи. Впрочемъ, теперь въ Берлѣ какъ и у насъ въ Петербургѣ, настоящее концертное равнодушіе; подобно имѣти слуховъ много времени и терпѣній, чтобы все выслушать и вездѣ побывать. Французскіе спектакли в тавы Мелиты де Оливъ привлекають болѣе всего публику; онамъ только еше пріѣзжа артисты и начала итальянской оперы, *Osada Корнелия*, Россини. *Marino Faliero*, Донизетти, *Савойа Финаро*, Моцарта, *Сицилійскій Печерникъ*, Верди, и мн. др. войдутъ въ составъ итальянскаго репертуара. Дочь извѣстной вѣнской пѣвицы Гассельтъ-Бартъ, талантливая пианистка, уѣхала въ Мюнхенъ, гдѣ дастъ нѣсколько концертовъ.

Листъ имѣетъ теперь обдію, по просьбѣ французскаго сената, посѣтившаго его въ Веймарѣ. Обдію эта будетъ исполнена въ деп. описаніи одного изъ старѣйшихъ парижскихъ Соборовъ, который въ настоящее время перестраивается.

Въ Гамбургѣ дана новая трехъактная опера молодого придворнаго капельмейстера тамошняго театра. Дюона: *Vianna Jiffredi*. Молодой композиторъ выказалъ много таланта въ своемъ произведеніи; главное достоинство его состоитъ въ томъ, что онъ не раздражаетъ ни одному изъ новѣйшихъ композиторовъ. Судя по первому опыту, отъ молодого музыканта можно ожидать много хорошаго искусства. Тамъ же подвигалъ маленькаго пианиста Артуръ Науголь, ребенокъ съ болшимъ дарованіемъ, съ малыхъ лѣтъ играющій трудныи классическими пѣсь.

Нѣмецкая Академія въ Гамбургѣ дала духовный кон-

цертъ, въ которомъ исполнили ораторію Генделя, *Иозуа*; сборъ съ этого концерта назначенъ на изученіе памятникъ знаменитаго композитора. Новой оперѣ капельмейстера ганноверскаго театра, Шеффера: *Хузе Ричардо*—неудачливости; ее принятию очень холодно и въротно болѣе не дадутъ; оперныя артисты разучиваютъ оперу Маршнера: *Der Teufler*.

Въ Лейпцигѣ, въ оперномъ режиссеріи Лейпцигскаго театра Бера дана съ большимъ успѣхомъ опера: *Die Tannhäuser*. Листъ дирижировалъ оркестромъ, который совершенно перерожденъ подлѣ управленіемъ знаменитаго виртуоза. Листа встрѣтили громкими похвалами и поместили ему лауреатскій вѣнокъ. Рубинштейнъ уѣзжаетъ изъ Шпаны и посѣтитъ Парижъ и Лондонъ, поизвѣститъ въ Германию. Онъ воездитъ съ собою свою лютню ораторію: *Потерянный Рай*; текетъ заимствовать изъ поэмы Милтона того же имени.

Ристория играла пять разъ во время карнавала на театрѣ Мотавизіо, въ Римѣ. Болѣе всего понравилась она въ *Мадель*, трагедіи Лорена, переведенной на итальянскій языкъ: *Marin Sincarno*. Мурри и малевской остроумной пьескѣ: *Ce qui plait à la première actrice*. Она дасть нѣсколько представлений въ Веронѣ, а отсюда поѣдетъ въ Флору.

Во Флоренціи выдана новая опера на театрѣ *Alfieri*, подлѣ названіемъ: *L'Amour et la musique*; сюжетъ нѣсколько напоминаетъ извѣстную комедію Снуба: *une Chaine*; въ этой оперѣ имѣли въ первый разъ на сцену, по выздоровленіи, любимый теоретъ флорентинской публики. Марионъ и былъ восторженно принятъ. Въ Готтѣ, опера гг. Вагнъ Пелъ и Маріо: *Карлъ V*, все бѣжитъ и болѣе—правитель публики, за нѣсколько сюжетъ, прекратилъ декорации, хороши пѣльи, все способствуетъ ея успѣху. Леопольдъ Мейеръ профаномъ оперы. Гейтъ даде два концерта въ этомъ городѣ; и удостоили савану званіемъ пріемъ.

Къ нѣмцамъ артисты, которые должны пѣть нынѣшней осенью въ Лондонѣ, на двухъ главныхъ театрахъ, мы должны прибавить Лабаша, ангажированнаго на Дюрингенскій Театръ; ветеранъ, итальянской оперы появился на сценѣ въ *Памилѣ*. Гейтъ хочетъ дать также оперу Обера, *Фра-Моно*, переведенную на итальянскій языкъ. Оборотъ имѣетъ новые речитативы для этого представленія, романсы для Маріо и новыя финалы: словозвѣтъ, опера будетъ почти совсѣтъ передѣланы. Г-жа Бозіо займетъ роль Церинны, а Ронкинъ будетъ играть Лорда Альфонса. Этого спектакля обидѣетъ много любителей. Сверхъ того, стараясь всѣми силами пренебречь своего соперника Луизелъ, Гейтъ пригласилъ и Ристория, которая свела съ ума Англичанъ еще въ первый свой пріѣздъ въ Лондонъ. Луизелъ, въ свою очередь, крошѣ уже прежде упоминаемыхъ пѣтъ артистовъ, оплатитъ Логану Вагнеръ, для которой преимущественно возобновить нѣсколько оперъ нѣмецкихъ композиторовъ, принадлежну Миланскаго театра Марію Сеницо, и грандіозную танцовщицу Таллопи съ ея веселѣйшими партнеромъ Шарлемъ. Французскій театръ, подлѣ управленіемъ Митчелъ, готовитъ лучшія свои пьесы: *La Question d'argent*, *les Faux Bonshommes*, *les Paveurs de Paris* и пр. Крошѣ того въ нынѣшній оперный сезонъ исполненъ новая дебютанка, дочь знаменитаго композитора Бальза, Викторія, у которой говорятъ удивительный

тѣльный голосъ, много усовершенствованный подлѣ руководствомъ ея талантливаго отца.

Въ Вашингтонѣ горѣтъ недавно оперный театръ, а въ Рио-Жанейро готовятся строить еще новыя театры; на постройку его отпущено три милліона.

ЗАМОКЪ ДЕЗЕРТЬ.

ПОВѢСТЬ ЖОРЖА ЗАПДА.

(Проложеніе.)

V.

ВЕПРЯТАВА ВѢСТЬ И ОБЪЯСНЕНІА.

Я ужасно усталъ и пестакъ не могъ заснуть. Цѣлыя часы я старался припомнить всѣ впечатлѣнія этого вечера и вынести изъ нихъ какой нибудь результатъ; но напрасно, голова моя была тяжела, мысли путались. Въ одномъ только я былъ совершенно убѣжденъ—что я не любилъ болѣе героизма и что я подвергся бы тяжкимъ испытаніямъ, если бы ближе привязался къ ней. Но уязвленное сердце все-гда ищетъ новой раны, чтобы заглушить боли первой, оскорбляющей самолюбіе; потребность любви изучала меня и заставляла дрожать, какъ въ лихорадкѣ. Въ первый разъ я не могъ управлять своею волею и съ трепетливости, потерпѣннѣе ждалъ слѣдующаго дня. Пронто двѣнадцать часовъ, какъ я хотелъ въ полную силу моей жизни; и по утѣшительнаго самого себя, мнѣ казалось, что я боленъ.

А я былъ какъ нѣтъ болѣе здоровъ. Чувствуя усвоенное бленіе нуля, я въ испугѣ соскочилъ съ постели, посмотрѣлъ въ зеркало и вѣздѣлся. Я зажегъ свѣчу, очинилъ карандашъ и набросалъ свои мысли на бумагу. Эскизъ понравился мнѣ, хотя онъ былъ вовсе не хорошъ. Я переиспалъ человека между его добрыми и злыми ангелами. Добрый ангелъ былъ разсѣянъ и записалъ какими-то прохаживать, которому злой ангелъ въ то время дѣлалъ гряды. Главное же лице, оставленное на минуту добрымъ и злымъ ангелами, съ улыбочкою смотрѣло на вѣстога, олицетвореніе природы. Въ этой алетеріи не было заранега смысла, но она имѣла значеніе для меня. Мнѣ показалося, что я успокоился; я легъ въ постель и успѣлъ забыться. Странныя сновидѣнія и тутъ не давали мнѣ покоя:—мнѣ казалось, что я зарѣзываютъ Целіо.

Я вскочилъ съ постели, одѣлся, хотя еще только разсвѣтало, и вышелъ походить по городскому валу. Когда солнце уже встало, я вошелъ къ Целіо.

Онъ не спалъ и писалъ письмо.

— Вы не спали, сказалъ онъ мнѣ, и измучились, стараясь заснуть? Я сказалъ лучше вамъ: я не былъ дома всю ночь. Когда человека возмолванъ, то лучше всего стараться поддерживать это возмолваніе, тогда оно скорѣе пройдетъ.

— Фу! Целіо, сказалъ я смѣясь: какъ это возможно...

— Вы по такъ попали, возразилъ Целіо; и провалъ всю ночь разговаривалъ въ привода изъ порядкѣ разныя дѣла съ честѣйшю и чистѣйшю изъ женщинъ.

— Съ кѣмъ это? Съ ма-лле Боканеро?

— Отчего вы угалили? Разве!... да впрочем теперь поздно... она уже уехала.

— Уехала!

— А! вы блудите? Та, та, та... я этого и не забывала: вчера я такъ была занята собою весь вечер. Но послушайте. Разговаривая с вами почто, я сердился на вас: и съ удовольствіемъ проговорить бы еще часа два, а вы посоветовали мнѣ идти спать, какъ будто я надоелъ вамъ. Рѣшительнѣе болтали до самого утра съ кѣмъ бы то ни было, и пошелъ къ старику Бокверну. И знаю, что онъ, хотя бы даже и пыталъ, всегда готовъ встать со свѣжею головою. Подходил къ его дому, я вижу свѣтъ въ окнахъ, вхожу и пахнуло его разговаривающимъ съ дочерью. Они подбѣгаютъ ко мнѣ, цѣлуютъ и показываютъ письмо, полученное вчера вечеромъ и которое они нашли у себя, возвратившись изъ театра. Чѣмъ было въ этомъ письмѣ, я сказать не могу, вы узнаете это позже: это ихъ секретъ и я далъ слово никому не говорить о немъ. Я немедленно укладываться и излѣся устроить ихъ дѣла съ театромъ; потому мы толковали съ Цециліею о моихъ дѣлахъ, пока старикъ ходилъ за каретой. Одними словами, вотъ уже часъ, какъ я посадилъ ихъ въ карету и они выѣхали изъ города. Теперь, я спокоенъ, а потому пойду къ театральной дирекціи и кончу съ нею дѣла за Цециліею. Не разспрашивайте меня, вы не узнаете ни слова болѣе: но забудьте, какъ я дѣлалъ и всея сегодня, я не думаю о сохраненіи свѣжести моего голоса, работаю для своихъ друзей, какъ шопеникъ. Однако не слишкомъ увлечитесь, я устану, потому что люблю дѣятельности: это забавляетъ и занимаетъ меня, вотъ и все.

— Вы даже не можете мнѣ сказать, по какому направлению они поѣхали?

— Не могу. Не правда ли это жестоко? Сердитесь на Бокверна, который, прося меня молчать, не сдѣлалъ исключенія для васъ: видите, какъ женщины неблагодарны и излѣчивы!

— Я думаю что вы исключали и-ле Бокверна, проклиная весь его полъ.

— Мы говоримъ серьезно? Въ такомъ случаѣ, да! Я повторяю, что она исключеніе. Она честная женщина; но отчего же? Оттого что нехороша.

— Вы убѣждены, что она нехороша, возразилъ я съ жаромъ; вы говорите, какъ актеръ, а не какъ артистъ. Я понимаю это лучше васъ, потому что я живописецъ, и удержалъ, что она лучше героини, которая такъ славится своею красотою, и лучше этой prima donna, о которой такъ много кричатъ.

Я ожидалъ шутокъ или возраженій отъ Целіо, но онъ ничего не откликался, молча переодѣлся и повелъ меня завтракать. Дорогою онъ вдругъ заговорилъ:

— Вы совершенно правы, она лучше всѣхъ женщинъ въ мірѣ. Но я по-прежнему стыдился утверждать это, потому что думать, что только одинъ замѣтаетъ это.

— Целіо, вы говорите какъ будто обладаете ею, какъ будто вы ее любите.

— Я! воскликнулъ онъ и съ упрямостью смотритъ мнѣ въ глаза.

въ лице, никогда! Я по любовникъ ея, никогда и не быть, никогда и не буду!

— Отчего же вы такъ не желаете этого?

— Оттого что я ее уважаю и хочу всегда любить, оттого, что ее любила и уважаю моя мать, оттого что, послѣ меня, а можетъ быть столько же, столько и я, она лучше всѣхъ поняла, любила и плакала за мою мать. Моя мать, старая Цецилія! Никогда! ея голова свѣдѣла; это эмпатическая голова женщины, которую я не желаю изломать ногамъ...

— Всегда страшный и непопный!.. Вы сознаетесь, что она достойна уваженій и любви, и все-таки вы такъ признаете свою любовь, что боитесь ее компрометировать Цецилію! Развѣ ваша любовь должна все портить и чернить! Что вы за человекъ! или вы демонъ! Но позвольте мнѣ откровенно сказать вамъ, вы просто имѣете претензіи на *мефистофельства*, что вовсе нейдетъ въ ваши дѣла. Однимъ словомъ, я вамъ не лрю. Вы хотите унизить меня, казаться твердымъ, необязаннымъ, какимъ-то демономъ, а вы просто честный молодой человекъ, немолодой своевольный, упрямый и самовольный... пошлый, что если обольстить дѣвушку, то честъ заставить женщину изъ себя, и такъ какъ вы еще слишкомъ молоды и тщеславны, чтобы рѣшиться такъ рано на такой скромный бракъ, то считаете за лучшее не ужиматься за м-ле Бокверн.

— Дай Богъ, чтобы это такъ было! отвѣчалъ Целіо, вовсе не разсердился и не возражалъ, тогда бы я страдалъ; а какъ я страдаю! Это ужасно, что и черену!.. Если бы я былъ добръ и откровененъ, и завтра же женился бы на Боквернѣ и наслаждался жизнью, покойнымъ счастьемъ, тѣмъ болѣе, что этотъ бракъ вовсе не былъ бы такъ скромнымъ, какъ вы думаете. Кто знаетъ будущее? Я ничего не могу объяснить вамъ на этотъ счетъ; но знайте, что если бы даже Цецилія была богатѣею женщиною и имѣла бы громкое имя, и все-таки не желала бы влюбиться въ васъ. Выслушайте, Салантини, великую, но простую истину: любовь недостойныхъ женщинъ убиваетъ насъ, любовь возвышенныхъ и честныхъ женщинъ — убиваетъ ихъ самихъ. Мы страсти любви тѣмъ, кто насъ мало любитъ, и худо отвѣчаемъ любви тѣмъ, кто насъ любитъ отъ всего сердца. Моя мать умерла отъ этого же, будучи только сорока лѣтъ, послѣ десятилѣтняго молчалиа и агоніи.

— Такъ, это правда? Мнѣ говорили объ этомъ.

— Убийца моей матери живъ еще. Я никогда не могъ его заставить драться со мною. Я жестоко оскорбилъ его, и хотя онъ не трясъ, не перемѣнилъ все, чтобы не поддаться рукамъ сына Флоріана... И я живу, какъ отверженный, храни въ груди неудовлетворенное мщеніе, причиняющее мнѣ страшныя мученія, и несклаки я не рѣшаюсь убить убійцу моей матери! Я какъ Гамлетъ, хоти и не схожу съ ума, но стараю расклинѣть, ненавистью вѣблонствую. И всетаки вы правы, говоря что я добръ: эгоисты умираются со всѣмъ, они кротки и терпѣливы. Но я не посылаю притвору Гамлета, я не сокрушу моей блудной Офеліи; пусть лучше она запрется въ монастырь; я славною несчастливъ, чтобы любить ее. Да притомъ я слишкомъ

номъ зацѣпъ собою, сшикомъ, славолубивъ; искусство—для меня борьба, слава—звѣніе. Мой врагъ предсказываетъ, что для меня ничего не выйдетъ, потому что моя мать баловала меня. Я хочу доказать ему противное и самыми блестящими образцами. Что касается до Боканери, то я не хочу быть для нея тѣмъ, чѣмъ былъ этотъ проклятый челоѣкъ для моей матери. Тутъ есть какое-то предопредѣленіе! Бѣдствіи, постигающія насъ въ дѣтствѣ, привязываютъ къ намъ какъ оуры, и чѣмъ болѣе мы изблужаемъ ихъ, тѣмъ чаще подвергаемся имъ. Этомъ и какъ-то бланкетомъ, которыхъ я ненавижу въ любви, моею матерью челоѣкъ, теперь гибнущій въ моей груди и н сейчасъ чувствую ихъ присутствіе, когда начинаю любить женщину. Поэтому и никогда не хочу любить, но хочу быть ни палачемъ, ни жертвою.

— Такъ и вы иногда можете быть жертвой. Такъ вы знаете способы любить?

— Можетъ быть, по примѣру моей матери показать мнѣ, въ какую бездну ведетъ эта покаяніи привязанность, и я не хочу попасть въ эту бездну.

— И вы не вѣрите, что любовь можетъ имѣть другія послѣдствія кромѣ неопредѣленно, неплатяща самоотверженія, или раздирательной, убійственной тираніи?

— Нѣтъ, не вѣрю!

— Бланный Целіо, я жалю васъ, я вижу что вы слабы и вылетѣть съ тѣмъ полны страсти. Я васъ теперь понимаю: вы дѣйствительно можете быть только или палачемъ или жертвою, но вы одинъ виноваты въ этомъ, я вовсе не все челоѣчество.

— А вы презираете меня, потому что считаю себя лучше меня, восклицаетъ онъ съ горечью. Хорошо же! Если вы искренни, вы разберете когда нибудь этотъ вопросъ; теперь довольно спорить. Но что вы называете дѣлать? Любить за мою старую Боканери? Въ такомъ случаѣ берите! и берете ее, какъ недовѣрчивал и влад собаку. Вы должны были благодарны и откровенны съ нею. Если я ее уважаю, то не позволю другимъ завладѣть ею, не позволю даже думать объ этомъ.

И былъ удивленъ суровостью, съ которою Целіо сказалъ послѣдніе слова и выражающаго ненависти и злости, которое явилось на его лицѣ.

— Целіо, сказалъ я, вы ревнуете меня къ Боканери: согласитесь, что мы соперники! Умолю васъ, будьте откровенны, потому что вы сами говорите, что откровенности есть признакъ силы. Вы говорили, что не любите Боканери и никогда не будете ее любимицею, но попробуйте свое сердце, увидите ли вы въ будущемъ, тогда вы скажете мнѣ, стремился ли мы къ одной цѣли или нѣтъ, друзья мы или враги.

— Вы дѣлаете очень оцѣлительный вопросъ, отвѣчалъ онъ, но я не замедлю отвѣтомъ. Я ни передъ кѣмъ не лягу, ни даже передъ собою! Я никогда не буду ревновать Целіо, потому что никогда не влюблюсь въ нее... развѣ она и влюбилась въ меня, что также несбыточно, какъ надежда дожидаться искренности отъ герцогини и нѣсколькихъ лицъ трезвости отъ старика Боканери.

— Отъ чего же? Если бы, къ несчастью, Целіо

слышала и видѣла васъ во время нашего разговора, она была бы тронута, была бы въ недоумѣніи.

— Если я когда нибудь ее увижу тронуто или въ недоумѣніи, я тотчасъ убѣгу отъ нея, даю вамъ мое честное слово, г. Салатини. Я знаю, что значить воспользоваться полнотой женщины: не такъ ждалъ бы я быть, любима Боканери; это не доставило бы мнѣ ни удовольствія, ни славы; она честна и откровенна и не скрываетъ передо мной свой стыдъ и свои слезы и въостро наслажденіи и пытки бы себѣ горе и раскаяніе. Нѣтъ, не такъ желаю я обладать чистою, благородною женщиной! Пока я вижу одного матерьяльнаго наслажденія в потому обращаюсь къ женщинамъ, которыхъ ничто болѣе не нужно. Достаточно ли?

— Несовѣтъ еще. Ничто не доказываетъ, что Боканери не любитъ васъ и что друзья, в которой она говоритъ, не есть чистѣйшая любовь, въ которой она не сознается еще самой себѣ. Если это такъ и вы конечно узнаете ея любовь, вы будете оспаривать ее у меня?

— Конечно, отвѣчалъ Целіо не задумываясь, и такъ какъ вы ее любите, то должны понимать, что ея любовью нельзя пренебрегать... Но тогда, мой другъ, прибавить онъ съ онезданною горечью и нѣжностью, отечественнаго на его выразительномъ лицѣ, я буду умолять васъ разстаться со мною. Я напѣню быть убитымъ, потому что худо дерусь. Я прослѣдилъ мастеромъ въ чехолѣмъ залѣ, но перелѣдъ пастопыль противникъ, я слышалъ, полную, увлекающую бшенствомъ и всегда бываю рипентъ. Моя смерть спасетъ Целіо отъ моей любви. Пожалуйте не цаните меня, если у насъ доидетъ этого дѣла! Пока же, будемъ завтракать, емъ и останемся пѣтшими друзьями, потому что и уверитъ, что теперь она смотритъ на меня, какъ на ребенка; я вижу въ ней только стараго, вѣрнаго друга, и если мы останемся при этомъ, то я замъ мѣшать не стану... Но вы женитесь на ней, не правда ли? итакъ я буду лраться съ вами совершенно хладнокровно и вѣрно убью васъ.

— Теперь, отвѣчалъ я, вы убѣдили меня въ ея догонствѣхъ и такое уваженіе добротѣмъ со стороны такого пономому вѣтрянника, какъ вы, заставляетъ меня быть готовымъ жениться хоть сейчасъ.

Мы пожали другъ другу руки и всѣмъ принялись за завтракъ. Хотя Боканери убѣдилъ, во и все на что-то надѣлся. Я не зналъ, когда и гдѣ снова увижу ея, она шъ одна възглядомъ не обнаруживала любви ко мнѣ, я пѣлъ глухой увѣренности въ моей способности нравиться... Я просто любилъ. Разговоръ съ Целіо подтвердилъ всѣ мои предположенія о достоинствѣ милой Целіи. Любовь расшнрять грудь и наполняетъ ее какою-то благоуханіемъ: и въ первый разъ истинно любить и чувствовать себя счастливымъ, молодымъ и вѣрнымъ: все принимало для меня пріятнѣе, веселѣе мнѣ.

— Знаете ли, о чемъ и жетать послѣднее время, сказалъ Целіо, и о чемъ и серьезно начинаю думать послѣ моего враско? Я желаю бы улачиться на вѣсколькѣ дней или даже вѣдѣть въ такой нибудь тихій, незвѣстный уголокъ, со старымъ Боканери и его разсудительною дочерью. Они оба совершенно обладаютъ тайнымъ искусствомъ и могутъ быть

представителями его, хотя въ разныхъ отношеніяхъ. Отецъ разбѣжательнъ и совершенно самостоятеленъ; дочь—ученая, добросовѣстная, великая музыкантша, хотя публика и не подозреваетъ этого и чего вѣроятно и вы не знаете. Она можетъ быть послѣдняя великая музыкантша Италіи! Она понимаетъ еще великихъ творцевъ музыки, непонятныхъ уже современникамъ, пѣвцамъ. Когда она поетъ вмѣстѣ съ другими, когда ея голоса почти не слышно, никто и не замѣчаетъ, что она одна придаетъ всему смыслъ и поддѣлываетъ цѣло твореніи, хотя и не удивляетъ слухомъ своихъ слухахъ. Это чувствуется, но никакъ не сознается. Кто изъ любителей публики сознается въ превосходствѣ артиста, которому публика никогда не аплодируетъ? Но поймите сегодня въ театрѣ, и вы увидите, какъ пойдетъ впередъ: вы замѣтите, что чего-то недостаетъ, хотя никто не объяснитъ истинную причину этого. Одни припишутъ это нездоровью того, другіе разсѣянности другаго; поощіе спавать вину на оркестръ и на оборотъ. Я буду сегодня въ театрѣ и, смотря на это всеобщее недоразумѣніе, скажу про себя: глупая публика, ты обладаешь сокровищемъ и не цѣнишь его! Ты требуешь ругать, — вотъ тебѣ оны, и все-таки ты все-таки! Чего же тебѣ еще надо? Подумаи хорошенько...

— Я самъ это понимаю. Целіо, и именно вчера вечеромъ, доказывалъ сердцу моему, какъ возмозженъ и какъ глупо въ глупости тѣмъ Коппери.

— Но можетъ ли герцогинѣ поить это, отвѣчала Целіо пожимая плечами. «Что она смыслила въ музыкѣ? А надо хорошо ее понимать, чтобъ открыть скрытые достоинства въ постановкѣ. Гласко—составляющій удѣлъ бѣдной Коппери. Когда она передаетъ мастерски и со смысломъ немалой силой своей роли, найдется только четыре, пять истинныхъ дилеттантовъ, которые улыбнутся отъ удовольствія. Нѣсколько незнакомого пониманія музыка къ музыкѣ: «Какъ музыка! Какъ написана!» не поитъ, что они и незамѣтны бы предстали въ этихъ мелочахъ, если бы секунда дома не была такою великою артисткою. Все такъ на свѣтѣ, Салентини. Я ищу успеха и славы, напрягаю всѣ силы моей воли, и только для того, чтобы отомстить публикѣ, которую я ненавижу, чтобы еще болѣе презрѣть ее. Я ошибаю въ своихъ средствахъ, но и найду ихъ при помощи стараго Коппери, Целіини и моей воли. Я хочу усовершенствоваться до степени настоящаго артиста; на это нужно время. При моей дѣятельности и твердости воли великій гдѣмъ развилась десяти годами обыкновенныхъ людей. Когда я приобрѣту то, чего мнѣ недостаетъ, я пойму, чего нужно публикѣ, чтобы понять истинный талантъ. Я стужаю быть гораздо хуже, чѣмъ и былъ вчера, и потому поправляюсь ей. Вотъ моя теорія: понимаете вы ее?

— Я понимаю, что ваша теорія невѣрна, и если вы думаете, что поправитесь, публикѣ дурнѣе исполненіемъ, и не будетъ стараться заставить ее понять истинное, прекрасное, то значитъ вычѣ никогда не достигн. до совершенствѣ. Невозможно такъ развиваться. Нельзя сдѣлать гимнасту изъ то же время сохранить неподвижность лица. Берегитесь, вы выбрали дурную дорогу и можете совершенно погубить себя.

— А вотъ вамъ примѣръ—Целіини! восклицаютъ, воду шевелъ Целіо, развѣ она не обладаетъ истиннымъ искусствомъ? Развѣ она худо освоиваетъ сѣбя роль? А развѣ публика ее поила? И нельзя сказать, что у нея мало силы и огня въ гнѣ. Не дайте какъ третью годъ и слышали, какъ Бокаверни пѣла и говорила оны въ своей комизѣ, не зная что и ее слышало. Она раскалила воздухъ своею страстью, она могла заставить трепетать цѣлую толпу, какъ одного человека. Но она и не презируетъ публики, она только не любитъ ее, поетъ, передъ нею ораторъ, безъ страсти, безъ увлеченія, даже безъ смѣлости, и публика остается глуха и холодна: публикѣ прежде всего надо, чтобы артистъ старался ей нравиться, и и буду стараться, хотя не обнаружу передъ нею всего моего огня и искусства, потому что она недостойна этого.

Я никакъ не могъ успокоить Целіо. Оны лишь кивне чашку-за-чашкой, браня въ то же время безвѣріе пѣскаго коно. Оны какъ бы старалась еще болѣе разгорѣться. Вчерашній неудача бѣсѣла его теперь, еще сильнѣе. И напоминать ему, что пора идти въ театрѣ; оны побѣждалъ, общался, зайти ко мнѣ вечеромъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

ПРЕЙСЪ-КУРАНТЬ фортеціанной фабрики Ф. З. ШИДЛЕРА, въ С. ПЕТЕРБУРГѢ.

Въ Большой Морской, въ домѣ Малахова, № 18.

Отправя въ слѣдъ, улаживающаго за-границу, ВПРТА, у котораго и трудится нѣсколько многихъ лѣтъ, и пѣвѣлъ коего изъ пѣвѣлъ Имеріи, по нѣсколько лѣтъ, удостоена производящихъ искусства, и не только не успѣвающихся должнѣе опытами этого превосходнаго фортеціаннаго фабриканта, почему и рекомендую въ особеннѣе ФАНГЕЛІА, построивъ мною на томихъ нѣсколько, всего мастера.

№ 1. ФАНГЕЛЬ ВПРОВОДСКОЙ КОНСТРУКЦІИ.

Длина 3 аршина 11 вершковъ. Ширина 2 аршина.
Палесандроваго дерева . . . 550 р. с.
Орховаго дерева . . . 325 р. с.

№ 2. ФАНГЕЛЬ СЪ МСТАМІИЧЕСКОЮ ДОСКОЮ.

Длина 3 аршина 7 вершковъ. Ширина 2 аршина.
Палесандроваго дерева . . . 575 р. с.
Орховаго дерева . . . 550 р. с.

№ 3. КАБИНЕТНЫЙ РОЯЛЬ.

Длина 3 аршина. Ширина 1 аршинъ 15 вершковъ.
Палесандроваго дерева . . . 375 р. с.
Орховаго дерева . . . 350 р. с.

№ 4. КАБИНЕТНЫЙ РОЯЛЬ.

Длина 3 аршина. Ширина 1 аршинъ 15 вершковъ.
Палесандроваго дерева . . . 325 р. с.
Орховаго дерева . . . 300 р. с.

№ 5. ФОРТЕЦИАННО.

Длина 2 аршина 11 вершковъ. Ширина 1 аршинъ.
Палесандроваго дерева . . . 350 р. с.
Орховаго дерева . . . 240 р. с.

Всѣ упомянутые мною инструменты находятся у меня постоянно въ достаточномъ количествѣ.

Гг. покупатели благоволятъ прилагать къ настоящимъ заказамъ суму, согласно прейс-курнту; сверхъ того, за упаковку полагается 10 р.; за чѣмъ изъ клеевни, необходимаго и для дѣлѣйшаго сохраненія инструмента—10 р.; и того 20 р. сер., изъ которой сумы въ третѣ высчитывается въ фабрику, а одна треть выдѣляется поналичку при выѣздѣ инструмента.

Ф. Шидлеръ.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

КОНЦЕРТЫ:

ВО ВТОРНИКЪ, 26 МАРТА.

ВЪ ЗАЛѢ ГРАФА КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО,

Г. РАВЕЦКІЙ

БУДЕТЪ ИМѢТЬ ЧЕСТЬ ДАТЬ

МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО.

ПРОГРАММА:

Часть I-я.

1. Увертюра—исполнить большой оркестръ. *Мингеленеръ.*
2. Фантазія на мотивы изъ русскихъ оперъ—исполнить на флейтѣ: г. Ферстеръ. *Геймеленеръ.*
3. Романсъ—исполнить г-жа Латышева. *Варламовъ.*
4. Адажіо и скерцо изъ квинтета—исполнить гг. Пискарь, Трасевичъ, Соколовъ, Равецкій и Некрасовъ. *Добрыжневскій.*
5. Фантазія на мотивы изъ Сонизмбумы—исп. Антонъ Контскій. *Ант. Контскій.*

Часть II-я.

6. (Kraowizki) увертюра—исполнить большой оркестръ подъ управленіемъ Антона Контскаго. *Ант. Контскій.*
7. Романсъ—исполнить г-жа Латышева. *М. В. Шилова.*
8. Каватина изъ Роберта—исполн. на віолончели г. Равецкій. *Лидиеръ.*
9. а) Серенада) исполнить Антонъ Контскій. *Ант. Контскій.*
б) Скерцо)

НАЧАЛО ВЪ 2 ЧАСА ПО ПОЛУДНИ.

Билеты по 3 р. сер. можно получать въ музыкальных магазинахъ: Бернгарда, Бюгнера, Габлера, а въ домъ концерта у входа въ залъ.

Въ среду 27 марта, въ Театръ-Циркъ,

въ 8 часовъ вечера,

Г-ЖИ ТИЕНЗЕ

(ПЕСКАТОРЪ).

ПРОГРАММА:

Часть I-я.

1. Квартетъ—испол. гг. Шубертъ, Аибрехтъ, Вулицъ и Зейфертъ. *Мейс. Бартольмъ.*
2. Большая арія изъ Ерипп—исполнить г-жа Тиензенъ. *Веря.*
3. «Caprice Heroique» на дворянъ—исполнить Антонъ Контскій и П. Мусковъ. *Контскій.*
4. La Complainte de la mendiante изъ Пророка—исполнить г-жа Тиензенъ. *Мейербертъ.*
5. Соло на скрипкѣ—исполнить г. Аибрехтъ.
6. а) Адажіо изъ Соваты, (Ja-bétoi m'ajent). *Вотковскій.*
б) «Arenlied»—исполнить г-жа Тиензенъ. *Лакперъ.*

Часть II-я.

7. Фантазія на мотивы изъ Ерипп—исполнить Ант. Контскій. *Контскій.*
8. Вариатіонъ—исполнить г-жа Тиензенъ. *Прохъ.*
9. Дуэтъ, на два віолончели—исполнить гг. Шубертъ и Зейфертъ. *Шубертъ.*
10. а) «Матушка голубушка» исполнить г-жа
б) Испанская пѣснь Тиензенъ.

ВЪ ЗАЛѢ ГРАФА КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО

Въ Четвергъ 28 марта.

ВЪ 8 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА

2-й и послѣдній

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕРЪ АНТОНА КОНТСКАГО

Пианиста Е. В. Короля Прускаго.

ПРОГРАММА:

Часть I-я.

- 1) Трио Серенада *Гислеръ.*
- 2) Пѣніе—г. Ратколскій.
- 3) а) Серенада } испол. л. *Контскій.*
б) Финаль сонаты } *Бетховенъ.*

Часть II-я.

- 4) Трио *Бетховенъ.*
- 5) Соло на віолончели—исп. Шубертъ. *Шубертъ.*
- 6) Новая фантазія на мотивы изъ Трагедій *Контскій.*

Билеты по 3 р. сер. можно получать у г. Конскаго, на углу Михайловской площади и Инженернаго переулка, домъ Крыловой. кв. № 33, а въ день концерта при входѣ въ залъ.

Въ Пятницу 29 марта,

въ 2 часа по-полудни

ВЪ ЗАЛѢ ГРАФА КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО

МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО Г. МЕЦДОРФА.

Программа. Соната Мендельсона—исполнить гг. Писасовъ и Мецдорфъ;—Серена—исполн. на арфѣ г. Дабель;—Большая фантазія—исполнить на віолончели г. Мецдорфъ;—Соло на сопелъ à pistons исполнить г. Куртъ;—Соло на скрипкѣ—испол. г. Минкусъ. Фантазія на мотивы изъ Трубадура, соч. и исп. г. Мецдорфомъ.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛИ ДЕНОТКИНА

НА НЕВСКОМЪ ПРОСПЕКТѢ, ВЪ ДОМѢ ДЕНИДОВА, ПРОТИВЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА, ПОСТУПАЛА ВЪ ПРОДАЖУ:

3-я ЧАСТЬ

ДЕШЕВОЙ МУЗЫКИ.

Легкія пѣснь изъ любимыхъ оперъ. Она состоитъ, какъ и предыдущія 2 части, изъ 3 тетрадей и содержитъ въ себѣ до 80 страничекъ музыки лучшихъ мѣстъ изъ оперъ: Трубадура, Травіаты, Сѣверной звѣзды, Марты, Итальянки въ Лажирѣ, Графа Ори, Донъ Жуана, Ломбардовъ, Маріи-де-Роганъ, Белли, Браво и Семпримиды. — Цѣна 1 р. сер., съ перес. 1 р. 25 к. Каждой же тетради отдѣльно 30 к. сер.