

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ВТОРЫЙ.

№ 17.

5 МАЯ 1857.

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

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

Къ 17-му номеру прилагается *La Rondeja*, Испанскій танецъ, исполненный г-жею Надеждою Богдановою.

Въ непродолжительномъ времени будутъ помѣщены въ Вѣстникѣ, въ переводѣ, *Question d'argent*, соч. А. Дюма (сына), и *Maitre Favilla*, соч. Жоржъ-Занда.

Содержаніе: Театръ—Циркъ (Ю. Арнольда). — Разныя известія. — Общепитательное возложеніе главнѣйшій основаній музыкальнаго искусства. — Изложеніи методы фортепьянной игры (А. Копленого). — Десять сочиненій Рудольфа Вильмерса (Ю. Арнольда). — Письмо изъ Парижа. — Обзоръ выставки въ Академіи Художествъ (Ф. Петрушевскаго). — Купленный выстрѣлъ, повесть (С. Войкова).

ТЕАТРЪ—ЦИРКЪ.

Бенефисъ г-жи Латышевой,

26-го апрѣля.

И Н Д Р А,

романтическая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ; музыка Флотова.

Если вы, благосклонный читатель, судя по заглавію статьи, будете въ ожиданіи, что она содержитъ подробный отчетъ не только о первомъ представленіи, но также и о самомъ произведеніи, то я приношу вамъ должную повинную, съ полнымъ раскаяніемъ въ ошибку, въ которую я ввелъ васъ совершенно противъ своего желанія. — Разбора, по крайней-мѣрѣ, каковымы вы съ вами, читатель, всегда его понимали, т. е. тщательнаго, добросовѣстнаго критическаго разсужденія, я объ этомъ сочиненіи Флотова пока

еще дать не могу, потому-что, по моему мнѣнію, для этого недостаточно одного только представленія, (замѣтьте, я пишу эти строки послѣ перваго представленія), а первое представленіе, какъ вездѣ, такъ и у насъ, замѣняетъ обыкновенно генеральную репетицію въ костюмахъ. Итакъ, въ надеждѣ побесѣдовать съ вами въ скоромъ времени подробно, какъ о музыкѣ новой оперы, такъ и объ исполненіи, я представляю вамъ сегодня бѣглый отчетъ о впечатлѣніяхъ, произведенныхъ на меня этимъ первымъ представленіемъ.

Начну съ того, что обстановка была необыкновенно тщательна. — *Постоянно-заботливая* Дирекція снова доказала свою готовность *поддерживать нашу отечественную Русскую Оперу*, конечно по возможности средствъ! Декораціи, костюмы, балеты, — все было въ этотъ вечеръ блистательно и при яркомъ освѣщеніи производило большой эффектъ. Исполненіе было во всѣхъ отношеніяхъ старательно, и пѣльза во оцѣнѣ трудовъ артистовъ нашей Русской Оперы, всегда готовыхъ исполнить долгъ своей къ удовольствію публики. Поблагодаримъ же съ вами, читатель, если вы только Русскій по сердцу, Дирекцію и артистовъ, за такое вниманіе къ русскому искусству, и пожелаемъ послѣднему и впредь все болѣе и болѣе расти, расширяться... Живю, очень живо и всегда съ глубокою благодарностью вспоминаю и о тѣхъ наслажденіяхъ, какія мы нѣкогда доставляла Русская Опера, тогда, когда она была нашей учительницею въ пониманіи и оцѣнѣ драматической музыки, когда еще *всѣ* посѣщали ее съ удовольствіемъ, не считая это *mauvais genre*, когда всѣ одинаково любили и почитали русскую Мелломену, когда посѣщать Русскую Оперу по казалося еще непримыслимымъ въ глазахъ нашихъ нѣтъ «италиановъ», посѣвшихъ въ то время общее только названіе «мелломеновъ». Ахъ, — да! ахъ! возвратятся эти времена, — ахъ! станемъ вновь, въ *всѣ*, безъ исключеній, любить, и жаловать и русскихъ пѣвцовъ и русскихъ композиторовъ, *не дожидаясь ихъ смерти!*

Либретто оперы «Индра» основана отчасти на слѣдующихъ историческихъ фактахъ. Въ сороковыхъ годахъ XVI столѣтія, въ числѣ студентовъ въ Копенгѣ находился

Домъ Луизъ де Камозисъ *) сытъ Домъ Симона Вазъ де Камозиса, бышняго флотскаго капитана королевско-португальской службы, одного изъ храбрыхъ товарищей Васко де Гамы. Совершилъ подъ начальствомъ этого безстрашнаго полководца и мореплавателя первый объездъ мыса Доброй Надежды, в участствованіи въ доселѣвшихъ его походахъ въ Индію, Домъ Симонъ Вазъ лишился жизни при взятіи штурмомъ города Гоа (Гоа), оставивъ единственнаго сына въ крайней бѣдности. Домъ Луизъ, отличившійся еще въ Командѣ поэтическимъ дарованіемъ и глубокимъ изученіемъ поэтовъ древности, по окончаніи академическаго курса, прибылъ въ Лиссабонъ, гдѣ встрѣтилъ и страстно полюбилъ Донну Катерину де Аттаде, одну изъ приближенныхъ королевы. Въслѣствіе дуэли изъ-за нея, Камозисъ былъ высланъ въ Сантаремъ, съ запрещеніемъ являться въ Лиссабонъ; съ досады вступилъ онъ, въ число простыхъ воиновъ, запербогочинныхъ правителей, для экспедиціи противъ владыкы Марокко. Равнымъ образомъ восполненнѣе чинить война и поета, Домъ Луизъ сочинялъ въ пылу сраженій: подвиги воспламеняли его къ поэзіи, поэзія къ подвигамъ. Но въ сраженіи подъ Цевтою (Ceuta) онъ лишился праваго глаза отъ непріятельской стрѣлы и порознелъ въ свое отечество съ надеждою, что поешая его заслуга, а равно и пѣсни, начавшія уже дѣлаться народными, приобретутъ ему пиннацію Адора! — Увы! надежды его не сбылись! Выstorженныи пѣсни Камозиса переходили изъ уста въ уста, но никто не думалъ о самомъ поэтѣ, а большая часть не знала даже имени его! Гордый, какъ истинный поэтъ, и, несмотря на неблагополучіе сраженій своихъ, горя любовію къ отечеству, Камозисъ въ 1550 году снова опасался мечемъ и отправился въ Индію волюнтеризъ, для соучастія во все-еще продолжавшемся завоеваніи этой страны. Сдѣлавшись однакоже участникомъ прѣтѣшеній и алчныхъ поступковъ тамошняго вице-короля и его приближенныхъ, онъ не утерпѣлъ, чтобы не высказать сильную правду въ сатирической поэзіи, за что и былъ сосланъ на островъ Макао. Здѣсь-то, проживая нѣсколько лѣтъ въ совершенной уединеніи, сочинялъ онъ чудную свою *Луизаду*, въ которой, вълагая всю безпредѣльную свою любовь къ неблагополучному отечеству, прославлялъ онъ подвиги португальскихъ героевъ подъ начальствомъ великаго Васко де Гамы. Между многими прекрасными эпизодами этой поэмы, трогательный расказъ любви короля Домъ Педра и прекрасной Иньесы де Кастро приобрѣлъ всемирную извѣстность, подобно любви Ромео и Джульетты. Въ 1567 году наконецъ получилъ онъ дозволеніе возвратиться въ отечество. При переездѣ изъ Макао въ Гоа, близъ устья рѣки Макошъ у береговъ Кочичинни, буря разбила корабли, на которомъ находился Камозисъ; воетъ, спасая искусство своихъ въ илладіи, управлялъ свободно одного колыко рудно, потому что въ другой, протертой надъ гоюною, держалъ онъ *обезсмертіе свое*, драгоценный свитокъ пергамента, содержащаго *Луизаду*. Въ Гоа подвергся онъ новымъ испытаніямъ: недоброегелател

его, а можетъ быть и предаторы один, предали его заключенію, изъ котораго онъ былъ освобожденъ по поручительству вѣрныхъ друзей и отправленъ въ Лиссабонъ въ 1569 году. Незадолго прель гдѣвъ въ Португалію воцарился весьма юный еще король Домъ Себастьянъ, который принялъ чрезвычайно ласково посвященіе Луизады и назначилъ великому пѣвцу славы Португаліи пожизненный пенсіонъ. Итакъ казалось, что счастье наконецъ улыбнулось Камозису, столь долго гошимою жестокою судьбою; но увиль вѣкорѣ оно снова, и навегда отвернулось отъ него! Домъ Себастьянъ, пылкій и въ любви и въ геройствѣ, пожелавъ въ 1678 году выѣхать Мухамъ данъ въ земли прибрежныхъ къ Атлантическому Океану, пилъ, или по крайней мѣрѣ пелезъ въ сраженіи подъ Алькасаромъ (Алкасаръ). Съ нимъ погибъ блескъ и слава Португаліи, и чрезъ нѣсколько уже лѣтъ это государство стало ничтожною провинціею кровавагождаго Фидлиана П. Камозисъ, лишенный покровителя и пенсіи, на старости лѣтъ существовалъ подаяніми, которымъ преданныи ему рабы его, Индѣнты, собирали ночью по улицамъ Лиссабона, распевая грустныи пѣсни страдавшаго, но все еще вдохновеннаго старца-поэта. Наконецъ безжалостная смерть отняла у Камозиса и этого послѣдняго друга, и пѣлеть Луизады, пѣлеть отечественной славы, умеръ, забытый всѣми, въ больницѣ, въ часѣ преранныхъ пншихъ.

Въ оперѣ *Индраза*, Камозисъ, сдѣлавшись солдатоиъ португальскаго гарнизона въ Африкѣ, чтобы избавиться отъ заключенія, встрѣчается съ Индіанкою Индрюю, ноющею его пѣна и любящею его, какъ поэта, во прелѣдующую гнусною любовью каштана Педро, начинающаго Камозиса. Домъ Луизъ, чтобы спасти Индрю, откупаетъ ее у ея владѣтельницы, платя золотомъ, собраннаго его друзьями для освобожденія его отъ вонной глупости; но такъ какъ онъ въ пылу мечтаній о свободѣ оставилъ пость, то ему, какъ дезертеру, грозитъ смерть. Показуясь, немедленнымъ отплытіемъ кораблѣмъ въ Лиссабонъ, Камозисъ, Индра и другіе его, Ходъ спасаются бѣгствомъ. — Прѣтхавъ въ Лиссабонъ, Камозисъ долженъ скрываться въ домѣ Ходѣ, трактирщика, который въ слѣдствіе того но ирннмная у себя никакихъ гостей, лишьиъ обычныхъ своихъ средствъ. Чтобы помочь горю Индра, ночью, разбѣвая на улицѣ пѣсни Камозиса, собираетъ милостыню, и такими образомъ встрѣчается съ возвратившимся изъ Африки Педро, отъ котораго извѣляетъ се юный король Домъ Себастьянъ, ирогуливающеиіи инкогнито по своему любимому городу Лиссабону. Король являетея въ Индрию, которая вручила ему на сохраненіе рукопись Луизады (врученную ей самой на сохраненіе не Камозисомъ), и хочетъ возвести ее въ санъ королевы, но узнавъ отъ нея, что она любитъ автора Луизады, прощаетъ его, какъ дезертера, величаетъ и вознаграждаетъ, какъ поэта, и соединяетъ Индрию съ Камозисомъ. Прибавьте къ этому хоры Индіанокъ и гулякъ разнаго рода: аворплъ, матросовъ, лиссабонскихъ мѣщанъ, солдатъ и пр., и наконецъ нѣсколько пздоритую, но въ сущности добрую, а главное хорошенкую жепу трактирщика Ходѣ, который подъ предлогомъ дружбы къ Камозису бѣ-

*) Донъ, по-итальянски, по-португальски Домъ.

жить собственно-то отъ жены, — и вы видите полный составъ всѣхъ трехъ дѣйствій, которыя (замѣчу) растянуты до безконечности въ течение пѣлаго вѣтера.

Въ музыкѣ преобладаетъ, какъ иначе и быть не могло, характеръ общій всѣмъ «любовскимъ произведеніямъ», т. е. отсутствіе самостоятельности, иногда оригинальная путаница, иногда счастливое появленіе удачныхъ музыкальных эффектовъ; много уппоновъ, мало разработокъ въ голосахъ; удобопонятныя впрочемъ музыка, потому что въ ней обцее сходство мотивовъ, извѣстные эффекты *crescendo al riu fortissimo*, съ мотивомъ *il riu incagato possibile* и пр. и пр. и пр.

Болѣе всѣхъ номеровъ понравились публичкѣ: Дуэты Хозѣ съ Цигареттой (г-ль и г-жа Булаховы), въ 1-мъ и въ 3-мъ, и пѣсни съ репликою гг. Булаховъ, Сеговъ и Гумбинъ), во 2-мъ дѣйствіи; — г-жи Булахова и Латышева (въ особенности послѣдняя, какъ бенефициантка) во окончаніи спектакля были вызваны многократно. Г-жа Латышева все болѣе и болѣе обращаетъ на себя вниманіе публики, и безъ всякаго сомнѣнія ова этого воильт заслуживаетъ, какъ трудолюбивая и полезная пѣвица. Вообще же наши добросовѣстные артисты старались *всѣмъ*, безъ изыгнѣ, всякій по мѣрѣ своихъ силъ и средствъ.

Что же касается мнѣнія моего, не личнаго, а основаннаго на безпристрастной критикѣ и наукѣ о музыкѣ, то я прошу васъ, мой читатель, о дозволѣніи отклонить, какъ я уже сказалъ, подробный отчетъ. Послѣ втораго представленія, которое безъ сомнѣнія будетъ еще удачнѣе, я надѣюсь болѣе ознакомить васъ партитурой попой для насъ оперы.

ЮРИЙ АРНОЛЬДЪ.

РАЗНЫЯ ПЪВЪСТІА.

Кромѣ Инды, въ театральномъ мѣрѣ въ настоящее время мало новостей. Время полходить все ближе и ближе къ лѣту; Петербургъ скоро опустѣетъ, одни собираются на дачи, въ деревни, другіе за границу — однимъ словомъ теперь не до театра, не до музыки. Несмотря на то на прошедшей недѣлѣ было нѣсколько занимательныхъ спектаклей, которые поневолѣ привлекли многочисленную публику, но такъ какъ спектакли эти составлены были изъ пѣсней извѣстныхъ уже нашимъ читателямъ, то не представляя подробнаго разбора, мы для пользы нашей театральной хроники и для извѣстности многогородныхъ читателей сообщимъ о нихъ только нѣсколько словъ.

— Въ воскресенье, въ бенефисъ любимица нашей публики г. Вертона, отличные наши артисты (гг. Мопанде, Бертоль, Лемениль, Варле, Тегаръ, Нениль, Роже-Солье, г-жи Вольнисъ, Брочанъ, Терриъ и Лемениль) превосходно исполняли замѣчательную и остроумную комедію Бомарине, Свадьбу Фигаро, и забавный водевилъ «Los Marquises de la Fourchettes». Наши милья тащовицины: г-жи Петина, Аюсова и Ралпа не мало придали интереса этому спектаклю.

— Индра была повторена въ теченіе минувшей недѣли два раза.

— Бенефисъ нашего трудолюбиваго артиста г. М. Максимова (29 апрѣля) можно причислить къ удачнымъ. Изобилующая была извѣстная пѣсня князя А. А. Шаховскаго: Хризоманъ или страсти къ деньгамъ, сюжетъ которой заимствованъ изъ повѣсти «Никояная дама». Участіе гг. Мартынова (выходившаго по выздоровленіи въ первый разъ) и Садовскаго въ водевилѣ «Что имѣеть не хранишь, потерявши плачемъ» много содѣйствовало успѣху этого бенефиса. — Былъ и незабываемый дивертисментъ.

— Нашъ московскій гость г. Саловскій все болѣе и болѣе приводитъ въ восторгъ нашу публику. Онъ играетъ кромѣ «Видности не пороковь», по вторично въ Мещинѣ изъ поющей лирич., въ четверть въ Ревизорѣ и убѣдилъ насъ, что онъ замѣчательный артистъ. Игра его исполнена правды въ ней въ особенности бездна чувства, истиннаго, неподдѣльнаго — достоинство, котораго не можетъ дать наука и которое достается въ удѣлъ весьма немногимъ. Г. Саловскій въ полномъ смыслѣ актеръ-художникъ.

И. Р.

ОБЩЕПОНЯТНОЕ ПЪЛОЖЕНІЕ ГЛАВНЫХЪ ОСНОВАНІЙ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА.

VI.

О сочиненіи музыкальныхъ пѣсней. — Контрапунктъ. — Кавони.—Фуга.

Въ поэзіи, какъ и въ нѣкоторыхъ изъ начертательныхъ искусствъ, сочиненіе представляется воображенію поэта или художника въ «оры» простой мысли, выражаемой такъ, какъ она является сознанію, т. е. безъ всякой сложности составныхъ частей. Не то видимъ мы въ музыкѣ. Въ ней все сложно: сочинить музыку — не только значить, отдѣльно, придумывать прѣвѣтныя мелодіи, находить вѣрное выраженіе различныхъ чувствъ, производить издѣлныя гармоническія сочетанія, располагать наилучшимъ образомъ голоса, или найти эффектный аккомпаниментъ, — сочинять значить дѣлать и то и это и еще многое другое. Въ какомъ-нибудь квартетѣ, хорѣ, увертюрѣ, или симфоніи, каждаго голоса, каждый инструментъ имѣетъ особенный ходъ и все это вмѣстѣ составляетъ одну музыкальную пѣсню. Понятно послѣ того, какъ сложенъ тотъ умственный процессъ, который называется композиціей, и сколько знаній потребно для того, чтобы одолѣть трудности музыкальнаго искусства.

Было время, когда нельзя было сказать, что музыканты сочиняли, — скорѣе они только располагали звуки. Этотъ періодъ закончился въ себѣ: около грѣхъ нѣковы, отъ конца XII столѣтія до 1590 года. Нѣсколько шотландскихъ народныхъ кавалетъ и пѣсней церковнаго пѣнія — вотъ все, что было тогда извѣстно; перьшю одна и та же простая мелодія служила пѣноиализмъ двадцати различными сочненіямъ и безъ всякаго прилагалась къ самымъ разнообразнымъ текстамъ. Большая часть мессъ, мотетовъ, многоголосныхъ пѣсней и мадригаловъ, написанныхъ въ ту эпоху, не имѣетъ ни выраженія, ни энтузіазма, ни страсти, ни

возвышенности, и это тѣмъ болѣе удивительно, что именно въ то же время проявилась наибольшая пылкость воображенія въ идеяхъ религіозныхъ, въ философіи, поэзіи и живописи; гений человѣческій возвысился до высшихъ областей мысли, а страсти развились съ наибольшею силою и стремительностью. Но sobald она всякаго стѣсненія, мысль поэта могла мгновенно создавать образы высшей красоты, не удерживалась никакими матеріальными трудностями искусства; научаемый тѣмъ, что имѣть предъ глазами, живописецъ легко могъ замѣтить, что подражаніе природѣ должно быть дѣломъ его трудовъ; видя передъ собою явы тогдашняго общества, философъ, юристъ и богословъ могли краснорѣчиво говорить о свободѣ, законности и религіи, предавшись пылу своего справедливаго негодованія. Тутъ, какъ я уже сказалъ, мысли просты; гений указываетъ дорогу, а наука приходитъ только потомъ. Въ музыкѣ же дѣло шло наоборотъ. Прежде всего надо было музыкантамъ заняться подготовленіемъ матеріальныхъ средствъ своего искусства, но при изысканіи этихъ средствъ они ошиблись и уже думали, что идти къ цѣли, въ то время, какъ они только готовились вступить на путь, который къ тому ведетъ.

Ихъ ошибка послужила къ добру, потому что, для раздѣленія хаоса всевозможныхъ формъ сочетанія звуковъ, нужна была вся огромная настойчивость ихъ соединенныхъ усилій. Сколько разнородныхъ гармоническихъ сочетаній находимъ въ сочиненіяхъ этихъ старинныхъ мастеровъ! Мы привыкли пользоваться способами, которымъ они насъ научили, и видимъ въ ихъ трудахъ одни схоластическія тонкости; между тѣмъ люди, создавшіе нашу науку, были безъ сомнѣнія люди гениальныя.

Искусство писать музыкальныя сочиненія согласно съ опредѣленными правилами—носить названіе *контрапункта* (*contrepoint*); это старинное названіе уже давно имѣетъ для насъ значеніе только по преланію. Какъ кажется, оно произошло отъ нѣкоторыхъ особенныхъ системъ воинаго письма, употреблявшихся въ средніе вѣка и по которымъ звуки изображались точками; взаимныя отношенія ихъ въ разныхъ голосахъ назывались *point contre point* (*punctum contra punctum*), что въ сокращеніи дадо *contrepoint* (контрапунктъ). Того, кто учитъ писать музыкальныя пѣсни, музыканты зовутъ *профессоромъ контрапункта* (*professeur de contrepoint*), а любители—*учителемъ композиціи* (*maître de composition*); последнее выраженіе совершенно неправильно, потому—что учить сочинять нельзя. Въ прежнее время, контрапунктъ означалъ искусство размѣщать точки *противъ точекъ*, теперь же это значить—сочетать ноты съ нотами. Этотъ процессъ сочетанія нотъ, безъ сомнѣнія, былъ бы продолжителемъ, утомителемъ и служилъ бы вомѣхою для свободы вдохновенія, если бы, помощью правильнаго изученія своего искусства въ періодъ юности, композиторы не осваивались со всѣми сочетаніями; правила сочетаній нотъ становятся для нихъ наконецъ тѣмъ же, что для насъ правила грамматики, о которыхъ никто не думаетъ, когда пишетъ или говоритъ. То, что называется въ музыкѣ знаніемъ, становится истиннымъ знаніемъ только тогда, когда

войдетъ въ привычку и перестанетъ мѣшать дѣятельности воображенія.

Каково бы ни было направленіе мыслей композитора при распредѣленіи голосовъ или инструментовъ, онъ всегда можетъ пронаводить только одно изъ слѣдующихъ пяти различныхъ дѣйствій: 1) въ каждой партіи помѣщать ноты равной продолжительности; 2) слѣлать продолжительность нотъ одного голоса на-половину менѣе продолжительности нотъ другаго голоса; 3) слѣлать продолжительность нотъ одной партіи четвертью продолжительности нотъ другой партіи; 4) въ одной партіи ставить ноты въ синкопу, между тѣмъ какъ въ другой вести ихъ, слѣдуя темпамъ такта; 5) перемѣшивать эти различныя роды сочетаній, присоединяя къ тому случайные знаки измѣненія и разнаго рода украшенія. Разложеніе этихъ различныхъ сочетаній даетъ пять родовъ контрапунктовъ или упражненій, называемыхъ *простыми контрапунктами перваго, втораго, третьаго, четвертаго и пятаго рода* (*contrepoints simples de première, de seconde, de troisième, de quatrième et de cinquième espèce*). Эти упражненія производятся на какой-нибудь пѣснѣ или аріи въ обыкновенно начинающъ съ того, что пишутъ для двухъ голосовъ, потомъ для трехъ, четырехъ, и т. д. до восьми. По мѣрѣ увеличенія числа голосовъ, сочетанія все болѣе и болѣе усложняются; если напр. писать для трехъ голосовъ, то можно ставить одну ноту въ первомъ голосѣ и въ то же время двѣ во второмъ и четыре въ третьемъ; при четырехъ партіяхъ можно присоединить къ предыдущему синкопу и проч. Понятно, что такія упражненія, если заниматься ими постоянно нѣкоторое время, приучатъ наконецъ предвидѣть всѣ случайности, побѣждать всѣ трудности безъ особыхъ усилій и почти не думая о томъ. Вообще думаютъ, будто ученый музыкантъ пишетъ съ большимъ расчетомъ, чѣмъ неученый, но это вовсе не такъ; я думаю даже, что дѣло идетъ вопли на оборотъ и что тотъ, кого зовутъ въ насмѣшку *ученымъ музыкантомъ*, если онъ дѣйствительно заслуживаетъ этого имени, во всякомъ случаѣ пишетъ съ меньшимъ трудомъ, чѣмъ тотъ, кто никогда не учившій пѣсать—на каждомъ шагѣ астрѣчаетъ непредвидѣнныя затрудненія.

Простой контрапунктъ, о которомъ мы недавно упомянули, служитъ основаніемъ каждаго сочиненія, потому что онъ употребляется ежеминутно, на каждомъ шагѣ; безъ него нельзя написать впазно даже нѣсколькихъ тактовъ; даже тѣ, кто съ презрѣніемъ отыакаетъ о немъ, безсознательно соображаются съ его правилами.

Другое дѣло—*двойной контрапунктъ* (*contrepoint double*), основанный на извѣстныхъ условіяхъ и употребляемый только въ нѣкоторыхъ случаяхъ. Драматическій читатель можетъ написать множество оперъ и нпазу не имѣть надобности въ двойномъ контрапунктѣ, но его часто употребляютъ въ инструментальной музыкѣ и еще въ церковной. Когда композиторъ пишетъ по простому контрапункту, то онъ занимается только непосредственнымъ эффектомъ гармоніи; при двойномъ же контрапунктѣ онъ долженъ еще знать, чѣмъ слѣлалась бы его гармонія, если бы была оборотною

(renversée), т. е. если бы то, что находится въ высшихъ частяхъ, перешло въ басъ и наоборотъ.

Если контрапунктъ можетъ быть оборотнымъ въ трехъ различныхъ партияхъ, то его называютъ *тройнымъ контрапунктомъ* (contrepoint triple); если въ четырехъ, то *четвернымъ* (contrepoint quadruple).

Обращеніе можетъ быть произведено многими различными способами. Если оно состоитъ въ простомъ перемѣщеніи октавъ разныхъ партій, т. е. если то, что было въ низшихъ голосахъ, переходитъ въ высочій и наоборотъ, безъ измѣненія именъ нотъ, то способности обращенія называютъ въ этомъ случаѣ *двойнымъ октавнымъ контрапунктомъ* (contrepoint double à l'octave). Если обращеніе можетъ произойти на октаву квинты, высшую или низшую—все равно, то контрапунктъ называется *двойнымъ дводецимальнымъ* (contrepoint double à la douzième); наконецъ, если гармонія расположена такъ, что обращеніе возможно на октаву высшей или нижней терціи, то контрапунктъ двойной децимальной (contrepoint à la dixième). Двойной октавный контрапунктъ удовлетворяетъ слухъ лучше двухъ другихъ и потому чаще имъ употребляется.

Когда приходится развивать какой-нибудь сюжетъ, фразу, или мотивъ, и представитъ ихъ во всѣхъ видахъ, какъ-то дѣлалъ Гайднъ, Моцартъ и Бетховенъ въ своихъ квартетахъ и симфоніяхъ, Гайднъ въ своихъ ораторіяхъ, а Керубини въ своихъ прекрасныхъ массахъ, то двойной контрапунктъ представляетъ въ томъ огромнѣйшій средства, которыми ничѣмъ нельзя замѣнить; но въ музыкѣ драматической, гдѣ подобно развитію одной и той же мысли повертнуло бы выразительности и натуральности, его замѣнили бы педантическою изысканностью, зато контрапунктъ не только былъ бы во многихъ случаяхъ бесполезенъ, но часто даже и вреденъ. Во всѣхъ случаяхъ, акусъ и навыкъ лучше всего могутъ указать композитору, когда слѣдуетъ ввести въ дѣло двойной контрапунктъ.

До сихъ поръ мы видѣли только позволяя или необходимые части науки, посмотримъ теперь и дурныя ея стороны. Какъ въ самомъ дѣлѣ, иначе назвать тѣ странныя расположенія звуковъ, которыя называются *возвратными контрапунктами* (contrepoints rétrogrades), т. е. идущими назадъ, *контрапунктами съ противоположными движеніями* (contrepoints par mouvement contraire), въ которыхъ голоса идутъ въ противоположномъ другъ другу направленіи, *противоположными возвратными контрапунктами* (contrepoints rétrogrades contraires), *обратными противоположными контрапунктами* (contrepoints inverses contraires), которые еще болѣе странны? Все это, повторю еще разъ, злоупотребленіе науки. Ухо чувствуетъ оковы, которыя музыкантъ выносивъ самъ на себя и отъ которыхъ нѣтъ ему никакой естественной пользы: всѣ эти безразсудныя тонкости существуютъ только для глаза. Впрочемъ не надо думать, что именно эти музыкальнѣйшія ухищренія служатъ причиною предубѣжденія консервативныхъ противъ науки, потому что они уже лавиною давно ее употребляютъ въ музыку. Она даже никогда не имѣла большаго значенія; только въкоторыя изъ послѣднихъ композиторовъ XVI и XVII столѣтій

пробовали ввести ихъ въ науку. Это-то самые педанты заборѣли еще много странныхъ и пѣливыхъ контрапунктовъ, которые смѣшались долго объясните въ подробности. Публика и музыканты уже давно осудили такое униженіе искусства, истинное назначеніе котораго—дѣйствовать на душу, а не задавать ему загадки.

Впрочемъ есть и такія условныя формы, а именно: *подражанія, каноны и фуги* (imitations, canons, fugues), которыя очень полезны и не заслуживаютъ порицанія подобно тѣмъ, о которыхъ было говорено. Я осмѣлюсь даже сказать, что помощью ихъ можно достиги болѣе сильныхъ, величественныхъ и разнообразныхъ эффектовъ, чѣмъ посредствомъ всѣхъ другихъ музыкальныхъ сочетаній. Тѣ, кому удавалось слышать церковныя сочиненія Палестрины, Кларина и Генделя, кто слышалъ превосходныя мессы Керубини, кто помнитъ симфоніи Гайдна, Моцарта и Бетховена, кто испиталъ магическое дѣйствіе увертюры *Полшевной флейты* и *Домъ Жуана*, тѣ, говорю я, поймутъ меня, если я скажу, что всѣ эти творенія имѣютъ въ основаніи именно тѣ самыя условныя формы, о которыхъ я говорилъ и которыхъ гений композиторовъ умѣлъ придать столько жизни. Я считалъ необходимымъ объяснить читателямъ, въ чемъ именно состоятъ эти формы.

(Продолженіе въпредѣ.)

ИЗЛОЖЕНІЕ МЕТОДЫ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ.

Анна Контаскино.

Я долженъ извиниться передъ вами, любезные читатели, въ томъ, что я такъ долго не занимался моимъ изложеніемъ методы фортепианной игры, но право много было писать. Великій оиств этому причиной, т. е. концерты, музыкальныя утра, музыкальные вечера, концерты въ пользу бѣдныхъ, и пр. и пр. Я самъ признаюсь согрѣшилъ много, потому что и я давалъ *четыре классические концерта*. Можете смѣло сказать мнѣ: а чѣмъ то какое дѣло, даешь ли вы концерты или нѣтъ? Конечно, вы правы, но я не согласенъ выговаривать, и постараюсь доказать вамъ это на дѣлѣ. Възгъ можетъ быть извѣстно, а можетъ быть и нѣтъ, что въ Петербургѣ концерты дозволены только въ великомъ посту, и поэтому мы артисты идемъ весь годъ столько называемаго концертнаго сезона. Изъ этого слѣдуетъ, что можество гармоническихъ (а весьма часто и воцерковническихъ) концертовъ встрѣчается въ тотъ же самый день, такъ что часто бываетъ по три, по четыре, иногда даже шесть концертовъ въ одинъ и тотъ же день. Чтожъ въ такомъ случаѣ дѣлать? Нельзя же слушать постоянно самого себя, нужно и другимъ послушать, чтобы узнать, какъ другіе играютъ, а то позлаудъ и въ самомъ дѣлѣ подумаешь, что самъ лучше всѣхъ играешь. Я всегда плу за привѣтствіемъ славныхъ артистовъ; такъ, напримеръ, когда одинъ господинъ спрашивалъ *Мейербергера*, зачѣмъ онъ былъ въ концертѣ одного незначительнаго артиста, то тотъ отвѣчалъ: «Милостивый государь, даже у обыкновеннаго артиста

можно встретить какуюнибудь хорошую мысль, которую я могу воспользоваться. А безмерный Герубини отягачивать такой же попросту, а! приехал учиться, чтобы знать, *как не следует сочинять*» (*Je viens pour apprendre comment il ne faut pas composer*).

Так и я сѣлал этому примѣру, посѣщая все концерты; хороше, для того чтобы слышать какъ другіе играютъ и пользоваться ихъ примѣрами; неинтересные, для того чтобы набѣдить всего, что пехорно.

Таими образамъ посудата слухи, что мнѣ иногда было запомнися мюми статьями; но теперь концерты кончилися, и я усѣбъ уже поотдохнуть и займусь съ усердіемъ продолженіемъ изложенія метода фортепианной игры, стараюсь объяснить ея музыкальнмъ примѣрами, что, мюндау прочая, совершенно необходимо.

Въ девятомъ номерѣ *Вестника* и говорили, какихъ именно композиторовъ слѣдуетъ выбирать для дѣтей, и мнѣ приходилось говорить о *Гайднѣ, Моцартѣ, Гуммельѣ* и объ легкихъ пѣсняхъ *Бертини*, сочиненныхъ нарочно для дѣтей. Какъ только дѣти въ состояніи будутъ брать октавы обѣими руками, тогда можно имъ давать первые *этюды Крамера*. Эти *этюды* очень полезны и именно потому, что они содѣйствуютъ развитію механизма, сочинены совершенно въ *классическомъ стилѣ* и выѣтъ съ тѣмъ пѣвучи и по лишенны характера *романтическаго*. После ихъ можно дать *этюды Вергани* (июеице force), которые совершенно соответствуютъ своей цѣли, потому что въ равной степени благодѣтельны и пѣвучи и что въ нихъ аппикатура въ полномъ значеніи хороша и правильна. Выѣтъ съ этими *этюдами* нужно имъ дать *этюды мюи сочиненія*, поэтъ заглавіемъ «*Musik melodisire*» Op. 77. Ихъ можно даже играть выѣсто нотуриныхъ и побольшихъ пѣсней.

Выѣтъ съ этими *этюдами*, гдѣ учителя могутъ уже давать пѣсн сочиненія *Фельды, Гортѣ, Росселена*, легкихъ гониченія *Прюдака*, *Ноктурнъ Фельда*, легкихъ пѣсней *Калькбренера, Гуммеля, Герике*; *Ноктурнъ Делера, Des-dur*; 3 *Ноктурнъ Тальберга*; 3 *Сопаты Бетховена, G-dur, B-dur, A-dur*, посвященный *Гайдну* (прочія сонаты *Бетховена* еще было бы слишкомъ рано), первыи тетради *Романово* безъ словъ, *Метелласона* первый концертъ *Фельда, E-dur*; *Рондо Герца, D-dur*; *Рондо Гуммеля, A-dur*, и 1-й концертъ *Моцарта, G-dur*.

Все эти пѣсн нужно превосходно изучать и играть ихъ въ совершенствѣ; по разыгрывая друную пѣсню не нужно забываться *парою*, чтобы всегда имѣть подъ рукой по крайней мѣрѣ *два или три пѣсн*, которыя бы ученики могли играть по желанію родителей или учителя. Я настоятельно именую для того такъ сильно на этомъ, что вообще гг. учителя позволяютъ слишкомъ часто *детямъ* забывать *прежнія пѣсн*, какъ только они начали изучать другую, что очень дурно во всякомъ отношеніи, и доказываетъ ясно, что эти пѣсн по довольно хорошо были изучены, когда ихъ такъ легко можно забыть.

Затѣмъ въ совѣтую, чтобы дѣти занимались повою шеего, *непокидая пѣсн*, *конторы* они прежде выучили, и напротивъ, чтобы они ихъ играли *два или три* раза въ не-

дѣю; такимъ образомъ они ихъ не забудутъ, и будутъ въ состояніи играть по желанію своихъ родителей или учителей, что можетъ имѣть большое влияние на ихъ музыкальные успѣхи.

Но самое главное правило отчетливой игры и правильной удара по клавишамъ (*tonche*) заключается въ томъ, чтобы твердить всякую *танду* или *нѣсню* сначала очень медленно, а когда такъ будетъ вѣрно разсчитана и аппикатура хороша, тогда чрезъ *вѣсикъ два* для мюи укорить *танду*, и такъ постепенно, пока не достигнется *танду*, повнѣченный *композииторомъ*.

(Продолженіе слѣдетъ.)

ДЕСЯТЬ СОЧИНЕНІЙ РУДОЛЬФА ВІЛЬМЕРСА *).

Le style — c'est l'homme! — Это изреченіе, кажется, вообще относится къ музыкальнымъ твореніямъ, потому что самая музыка, по-преимуществу, есть языкъ душевныхъ ощущеній, или, по выраженію германскихъ трансценденталистовъ, языкъ «морального отраженія» (*der moralischen Reflexion*). Каждое музыкальное сочиненіе болѣе или менѣе служитъ изображеніемъ бытія композитора, зеркаломъ духовной его жизни, отраженіемъ его самыхъ современныхъ дум!

Возьмите напр. сочиненія двухъ знаменитыхъ композиторовъ для фортепиано: Шопена и Листа, и сравните ихъ не только съ произведеніями другихъ композиторовъ, признавшихъ за образцы, но и между собою; что-же вы увидите? Оба оказываются съ странностями, съ оригинальностью, неправильными, по мюди и по гармоніи, выходящими; но Шопень является болѣе *длительнымъ*, чѣмъ *совершеннонымъ*; онъ, это чувствуется инстинктивно, только *шопень*, какъ избалованное, но милое дитя; онъ *поправляется*, но не обижаетъ нашего уха; Листъ же, напротивъ того, явно *идеть*, съ *самоуспокоеніемъ*, противъ *всего естественнаго начала музыки*; и мелодіи и гармоніи его избалуютъ *совершенно* *разсчетомъ* *нестойчиваго* *соотвѣсія*. Шопень (какъ непереводимо выражаются французы) *fantaisie*, *Листъ* — *baroque*. Такимъ образомъ мы ихъ въ сочиненіяхъ, и го-же узнаемъ отъ ихъ биографовъ? Оба были *баловнями* высшего общества, въ особенности *прекраснаго* пола; оба страдали въ высшей степени *нервозными* *припадками*, это ужасное болѣзнію, естественною преимущественно *артистамъ*, и *кокеткамъ*; но Шопень и до смерти своей сохранилъ въ характерѣ что-то въ родѣ *сентиментальной* *наивности*, при склонности къ *мистицизму*; онъ былъ *действительно* и по *природѣ* своей *оригиналомъ*; Листъ, напротивъ того, *славолюбивомъ*, въ *лодасы* на *возвѣщую* въ то время *славу* *Тальберга*; онъ *помещъ* на-перекоръ *всему*, что составляло *основаніе* *классической* *игры на фортепиано*, не *въ убѣжденіи*,

*) Продолженіе въ музыкальномъ журналѣ М. Бергера, *Musical Miscel* и *Искусство*.

что пути, имя избранный, действительно был признан, по своему владению, с твердым намечением *производить бурю*. Во всей жизни, во всех действиях его, как музыкальных, или литературных, так и прочих, главным пунктом ясно оказывается сильное самолюбие: он артист, композитор, писатель, критик, друг, любовник и даже враг — во всем *разсчета самолюбия*. Ему, для его существования, необходима слава, какою бы ни была; ему нужно, чтобы говорили и писали о нем во что бы то ни стало! *Le style — c'est l'homme!*

Итак довольно естественно, если мы имеем заключение, что критический разбор чужих побудь сочинений вообще может считаться синонимом анализа характера сочинителя: à la bonne heure! Прелемно отметить некоторые из музыкальных творений Рудольфа Вильмера: давайте же разбирать сокровенным его дум, анализировать его душу!

Но — по поводу концертов г. Вильмера, и уже высказав свое мнение насчет достоинства его как композитора: ятра его, в особенности с технической стороны, безукоризнен, и даже очень, очень близок к классическому совершенству. Но всегда ли бывает так, что великий артист-исполнитель равней самому себе, как сочинитель? и наоборот, мало ли бывает гениальных творцов, как музыков и в литературе, которые рьятельно не в состоянии быть безрелигиозными исполнителями даже собственных своих сочинений? Итак, к чему?

1) *Sérénade érotique, Chanson d'un Troubadour, pour la main gauche seule.* Op. 5. (E dur, $\frac{2}{4}$, Andante espressivo).

Сочинение для одной только левой руки, не имея собственно песочников своим никакой музыкальной потребности, больше или меньше обозначают в авторе желание выказать индивидуальную техническую свою обработку и способности, а потому, с этой точки зрения, оно может считаться в некотором смысле в категории шарлатанства: но кто же станет спорить о том, что не взирая на эту вышнюю, так сказать, мимолетную оболочку сочинения, оно может заключать в себе истинно-художественную ценность? Вильмер, как артист-исполнитель, в особенности как концертный исполнитель времени, мог считать себя вынужденным, отдавая, с одной стороны, неизбежную дань тому злому влиянию, которое в нем, умевшие находить название всему отвлеченному, прозвал *духовь времени* (Zeitgeist), в которое к несчастью овладело большею частью музыкального мира! Но за то посмотрите, пожалуйста, какая благородно-простая мелодия, исполнения изящества и выдержки с тем страсти; какая безукоризненно — правильная и притом все таки свѣжая, вовсе не тривиальная гармонизация; какая естественная последовательность фраз, без нажима и без ложных оборотов! Вся эта фактура чиста, ясна, натуральна! C'est un *Höflich musiké pour piano!* Ну как тут не простить маленького, невинного шарлатанства?

2) *Schmuck am Meere, Characteristisches Tongemälde.* Op. 8. (As dur, C, Andante con molto espressione).

По общему характеру, а также и по фактуре; сочинение это имеет сходство с предыдущим: мелодия

и гармонизация так же благородны и просты и естественны; главное влияние большею частью также поручено левой руке. Но в прелюбительную Серенату, потому что в аккомпанименту она больше благородства, между тем как в Тоске у морского берега, в правой руке, для сопровождения пѣвца, являются главною фигурой артефакты в роде глѣх, котѣх, по произшестввенному употреблению их весьма бедными композиторами, как удобнейшего средства для прикраски своей прѣтоты, лишь стали уже в несколько тривиальными. Пассажи эти видны не что иное, как та же дань духу времени!

3) *La Pompa di festa, étude de concert* (Allegro maestoso, Des dur, C). Op. 21, № 1.

Но в каком другом из сочинений Вильмера не видно влияния «Zeitgeist» так ясно, как в этом «Прелебительном торжестве» (La pompi di festa). Скучная, тривиальная мелодия, с точной-точно же гармонизацией, при затрутенных, но тривиальных пассажах, не представляющих в существе никакой истинно-музыкальной фигурации, вот что входит в состав этого произведение. Главная черта его, без сомнения, отсутствие всякого вкуса, а потому можно и должно порвать столь талантливого автора, как г. Вильмер, за издание такого ничтожного сочинения, в ущерб собственно своему достоинству.

4) *Les Hirondelles, Etude*, (F dur, $\frac{3}{4}$, Molto allegro).

Это небольшое сочинение, вполне соответствующее и названию соему (Etude) и таланту Вильмера, кажется с первого взгляду вовсе не трудным, даже для посредственного пианиста, и действительно — трудное собственно состоит здесь не в технике, а в выражении. Эти пассажи, по программам автора представляющие полет ласточек, если судить чисто-грамматически, конечно нечто свое, как артефакты; но исполнить повнимательно, и вы увидите, что и которые из средних нот этих пассажей повторяются, и что поэтому их никак нельзя исполнять, как обыкновенно исполняют артефакты, тем же что автор не поставил здесь знака для связывания нот. Следовательно здесь требуется самое легкое *оптимальное* клавишей, звуки которых должны все слышаться, а ясно и отчетливо отделяться один от другого; — в этом — то состоит первая трудность, хорошая исполнение, в особенности при таком быстром темпе как *Molto allegro*. Вторая трудность состоит в ясности и речливости акцентуации главной мелодии, находящейся в самом центре этих пассажей. Вся эта песня как бы она ни была мила о характеристична, оно основана на *необходимости* этих трудностей, а иначе она много терлет.

5) *Sonate héroïque.* Opus 33.

Из всех сочинений Вильмера, которая в ней слышай разсмотрит или слышать, состоит эта без сомнения важнейшая, как по объему, так и по стилю. Форма сочаты, но тетрагонии своей, вообще представляет вдохновенно композитора много орестора для развития основной идеи, а равно и для выказаний технического его разумения. В первой и главной части своей сонаты (B-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro maestoso), Вильмер хоти и выказывает глубокое

знание музыкальной техники и окончательное развитие мотива, но собственно-то этот мотив в мелодическом отношении столь бледен и незначителен, его мало рельефно, — одним словом, столь неинтересен, что все это аллегро лишнее пастельной музыкальной жизни, т. е. занимательности для слушателя, и является крайне монотонным, не смотря на искусно-приготовленные и хорошо исполненные гармонические перемены. Allegretto scherzando (Des-dur $\frac{3}{4}$) представляется уже несравненно более занимательности: тут слышится пение, что безспорно составляет душу всякого сочинения. Дале только, что трио не употребляемая во все продолжение этого нумера, уподобляя его, по характеру акцентации, темпу в $\frac{6}{8}$, и что поэтому мало есть рельефного различия в движении его с движением первой части (Allegro maestoso $\frac{2}{4}$). Третья часть, Marcia funebre (B-moll, C), как по вымыслу мотива, так и по технической обработке, превосходна. Но лучшей нумеръ всей собаты безспорно финал (B-moll $\frac{3}{4}$, Allegro appassionato). Живой, игривый мотив, (хотя и *вовсе не* страстный, — appassionato), развит со вкусом и с полным знанием музыкального искусства.

6) Septim Final de l'Opéra: Lucia di Lammermoor. Op. 45, (Des-dur, $\frac{3}{4}$, Larghetto espressivo). Это сочинение — небольшое, как, переживание (transcription) для фортепиано значительного оперного сентюра, с известною прибавкою технических трудностей, которые собственно не прилагают сочинению красоты, если их нетъ в нем самомъ, а напротивъ того весьма часто затмѣваютъ даже и последние их остатки. Откровенно скажу, что я не очень люблю подобныя транскрипции, и не безъ причины: въ сочинении для разныхъ партий, композиторъ не можетъ не рассчитывать на эффекты, происходящие отъ разности въ тембръ разныхъ инструментовъ, для которыхъ онъ пишетъ: а какъ эта разность конечно должна исчезнуть въ переписании подобнаго сочинения для одного какого нибудь инструмента, (и въ особенности для фортепиано, лишенаго живучести, или способности продолжать звучность нотъ), то само собою разумеется, что основная прелесть такого сочинения терлется и оно передается слуху уже въ совершенно-превратномъ смысле. въ ущербъ первоначальному, можетъ быть, достоинству его. Но, что делать: «Zeitgeist» имеетъ свои требования, а композиторы, даже самые талантливые, къ несчастію уступая его капризамъ, не перестаютъ писать ему!

7) Improvptu (G-dur, C, Allegro grazioso) Op. 46.

Этотъ экспромтъ чрезвычайно милъ и весьма должен нравиться истиннымъ любителямъ хорошей фортепианной музыки. Тѣмъ болѣе жаль, что встрѣчаются къ нему (чего обыкновенно нѣтъ у Вильмерса) и некоторыя, впрочемъ такъ легки-неправильныя матеріялы погрѣшности, какъ напр. отвлеченныя и капризные ходы между мелодіею и басомъ. Знаю я, что многіе найдутъ это замѣчаніе педагогическимъ, но я уже разъ навсегда объяснилъ, что тѣмъ выше я ставлю автора, тѣмъ болѣе полагаю себя въ правѣ быть взыскательнымъ. Запрещеніе же теоріею подобныхъ ходовъ вовсе не основано на капризѣ музыкальныхъ техниковъ, а

на неурядицѣ ихъ дѣйствіи на слуховые органы, вслѣдствіе неестественнаго послѣдованіи двухъ *несродныхъ сочетаній*, а потому и должно непремѣнно избѣгать подобныхъ ходовъ, и слѣб они врываются — исправить!

8) Pensée fugitive. Op. 53. (G-dur, C, Allegretto con espressione).

Одно изъ лучшихъ произведеній Вильмерса, какъ по вымыслу, такъ и по гармонической обработкѣ: въ послѣднемъ отношеніи, въ немъ довольно новыя, оригинальныя, но весьма ясныя и ясные доволительныхъ обработовъ.

9) Un rêve d'amour, Nocturne. Op. 55. (Es-dur, $\frac{3}{4}$, Con moto).

Прекрасная, благородно-простая мелодія, развитая съ искусствомъ знатока и съ эстетическимъ вкусомъ отличнаго пианиста.

10) Le rossignol, (thème varié en trilles) morceau de Concert. Op. 74. (G-dur, $\frac{3}{4}$, Andante con sentimento).

Этотъ этотъ по всѣмъ отношеніямъ достоинъ вниманія тѣхъ пианистовъ, которые уже обладаютъ болѣе чѣмъ посредственною техникою на фортепиано.

По окончаніи разбора этихъ десяти сочиненій Вильмерса, писанныхъ въ различныя эпохи, мы приходимъ къ слѣдующему заключенію:

Главная черта Вильмерса есть *эстетическая наклонность*, выражающаяся въ простыхъ, но благородныхъ мелодіяхъ. Пение вообще составляетъ преимущественную красоту его твореній, а потому, въ чисто лирическихъ своихъ сочиненіяхъ, онъ является болѣе вдохновеннымъ, чѣмъ напр. въ своей сонатѣ, стиль которой не такъ хорошо идетъ къ его *граціозной натурѣ*. Характеръ его твореній составляютъ *милость, кротость, даже некоторая заумность*, — но онъ далекъ отъ общей пылкой и влакостности и отъ всемірнаго отчужденія (Weltschmerz), что выказывается уже однимъ тѣмъ, что у него болѣею часію преобладаютъ *светлыя ноты dur*, а не мрачныя *moll*. Скажемъ наконецъ, что Вильмерсъ, жертвуя духу времени въ формахъ, не избѣгаетъ однакоже для этой цѣли естественнымъ началамъ музыки, и что гармонія у него всегда безукоризненна и послѣдовательна.

Ю. АРНЛЬДЪ.

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

По Редакцію Музыкальнаго и Театральнаго Листовника.

Парижъ, 29 апреля и. г.

Нашу мою настоящую письмо отчетомъ объ исполненіи сегодня на парижской оперной оцнѣ блестящей оперы Верди — Trovatore. Роли были распределены слѣдующимъ образомъ: Элеонора — т-жа Аутеретъ, Азучена — г-жа Борра-Мимо, Маурико — г. Гейшаръ, герцогъ Луиз — г. Воннегъ. Избалованному исполненіемъ Trovatore въ Петербургѣ, полюбилу г-жи Вазіо и Тамберлика, мнѣ особенно любопытно было послушать эту оперу на парижской оцнѣ. Во-

обще говоря, исполнение было прекрасное и общее впечатление удовлетворительно. Но долг справедливости требует сказать, что г-жа Лаутерер была гораздо слабее-же Бозо и похвалы, рстачаея ей парижскими мнитоппстами слишком преувеличены. Правда, у нея сильный, симпатичный голос и современемъ наъ нея может выйти перюклассива иппца, но пока голосъ ея еще не довольно обработан и она замѣтно избгааетъ рудать. — Но за то поуюю правдивость надо отдать г-жи Борги-Мано: ова была превосходна въ роли Азучены, которой придала особенный характеръ. У Боннега сильный и приятный баритонъ; Геймаркъ пѣлъ съ чувствомъ, но не всегда удачно боролся съ трудностями своей роли. Въ 3-мъ дѣйстви введенъ былъ ташецъ, для которыхъ съязъ Верди написать легкую и довольно игривую музыку. — Le pas de la vivandière было исполнено г-жею Zina (Рикардъ) очень мило*).

Постоянный успехомъ пользуется теперь на Лирическомъ Театрѣ трехъактная опера г. Массе: «la reine Toraise». Хотя музыка г. Массе очень мила и игрива и изобиуетъ многими свѣжими мотивами, однако причина успеха заключается не столько въ ней, какъ въ мастерскомъ исполнении г-жею Миоланъ партіи королевы. Голосъ ея, небольшой, но приятный, выработанъ до совершенства. Самые трудные пассажи она исполняетъ съ необыкновенною легкостью. Романсъ пѣлы, въ 1-мъ дѣйстви, при чемъ оркестръ подражаетъ жужжанію пчелы, и особенно варіантъ на Венеціанской карнавалъ, въ 3-мъ дѣйстви, передаваеыя г-жею Миоланъ съ изумительнымъ совершенствомъ, постоянно приподытъ публику въ восторгъ и исполнъ заслуженныя рукоплесканія долго не умолкаютъ. О либретто гг. Локруа и Баттю говорить нечего, такъ какъ, въ немъ трудно добителел смысла. Изъ особенно-выдающихся мѣстъ въ оперѣ г. Массе упомянемъ, въ 1-мъ дѣйстви, на сестуоръ, куплетъ капитана Рафаэля, романсъ пчелы, о которомъ мы выше упоминали, забавный дуэтъ пугаль и баркаролу. Во второмъ дѣйстви особенно понравилел хоръ, куплетъ: Riga bien qui rig le denier, попеременно исполняемые королевой и капитаномъ, романсъ Аннибала, съ большими звуковыми пропѣль г. Мелье, дуэтъ его съ графиней Филадельфой и финалъ. Въ 3-мъ дѣйстви можно только указать на дуэтъ цыганъ и замечательныя варіанты на Sarguval de Venise, которая, какъ я уже сказалъ, г-жа Миоланъ исполняетъ въ совершенствѣ. Обстановка оперы роскошная. Нашъ петербургскій знаемець, г. Монкозъ, довольно слабъ въ партіи Рафаэля. Г. Мелье обладаетъ приятнымъ голосомъ и сценическому опытностью.

На-дняхъ на Театрѣ Комической Оперы возобновили Жюкюпу, Никола, но мнѣ еще не удалось ее прослушать, а потому я скиную взглядъ о ней въ слѣдующемъ письмѣ.

Огромный успехъ теперь имѣетъ, на Театрѣ Сен-Мартенъская воровъ драма г. Мако, въ 5 дѣйствиыхъ и 10 карти-

* По поводу Троянова не могу не сказать слова два объ исполненіи этой оперы въ Берлинѣ. Тамъ произведеіе Верди было абсолютнъ удачно. Г-жа Вагнеръ, по бываію, тогда не успѣла въ роли ея исполнить, довольно слабо, какъ-то дѣбютантъ, Ова г-жа Кѣстеръ, у которой прѣзвыль и обработанный голосъ, удовлетворительно передала партію Эленора; она только, что ова имѣла въ форсированный голосъ. О теорѣ г. Фрива въ берлинѣ г. Крѣзье всего лучше узнать.

нахъ, «la Belle Gabrielle». Ее дають уже въ сотый разъ и всякій разъ зала полна. Это весьма понятно. Драма изобиуетъ многими эффектными мѣстами, ловко ведена и прекрасно исполняется. Особенно хорошъ г. Фактеръ въ благородной роли Эсперанса — герол пѣеы, трагической смерти котораго въ послѣднемъ дѣйстви производилъ всякій разъ на публику сильное впечатлѣніе. Итъ, что этого пренекадольный актеръ переходитъ теперь на сцену Олеона — театра, какъ мнѣстно, но очень любимого Парижанамъ. Г-жа Пажъ, знаекомая Петербургу, была очень мила въ роли красавицы Габриэлы. Кто не видѣлъ ее въ la Dame aux camélias, тотъ пусть посмотритъ ее въ Gabrielle, чтобы составить себѣ вѣрное понятие о прекрасномъ ея талантѣ. Г. Винсонъ весьма удачно передалъ роль уязваго Понтиса, вѣрнаго друга и непоколебимаго убійцы Эсперанса. Что особенно производитъ сильное впечатлѣніе на зрителей, такъ это послѣдняя картина драмы: Эсперансъ приходитъ ночью во дворець проститься навсегда съ предметомъ своей страсти — Габриэлою; но Понтисъ, по приказанію короля, сторожитъ, ночаго посылителя и во что бы то ни стало хотеть узнать его. Въ продолженіи нѣсколькихъ минутъ они пресѣдуютъ, другъ друга на галлерей, сбѣгаютъ съ лѣстницы, радуется вдолъ мрачныхъ стѣнъ, во которыхъ вьется плещъ. Наконецъ Понтисъ, видя что противникъ готовъ ускользнуть изъ рукъ его, стрѣляетъ и въ смертельно раненомъ незнакомцѣ упааетъ вѣрнаго друга своего, нѣкогда спасавшаго ему жизнь. На шумъ выстрѣла сбѣгаютъ приворонны и самъ король, и Генриета д'Энтрисъ, — главная виновница гибели Эсперанса, получаетъ достойное наказаніе. Характеръ этой честолюбивой и хитрой женщины, которая весьма жертвуетъ, чтобы только погубить Габриэлу въ мнѣніи короля и заступитъ ей мѣсто, очерченъ тосцодономъ Мако очень удачно.

Знаекомая посылителямъ Михайловскаго Театра пѣса «Les faux bonshommes» достигла почтенной цифры 150 представлений и скоро кажется сойдеть со сцены Vaudeville. Напротивъ того, «La Question d'argent» Диома сына, о которой въ послѣднее время столько кричали журналы, еще долго удержится на сценѣ Театра Гюмазін, гдѣ ее дають уже въ пятидесятый разъ.

На Пале-Рояльскомъ Театрѣ собрались теперь нѣзвѣстные комппы: Арналь, Гисентъ, Равель и Леритъ. Первые двао смѣшаты публику до слезъ въ веселомъ фарсѣ: «l'Affaire de la rue d'Orsine». Здѣсь почтенный семьяппецъ (Арналь) и забавлыга (Гисентъ) невинно подозрѣваются въ убійствѣ, что подаетъ поводъ ко множеству самыхъ забавныхъ сценъ. Мастерская пра Равеля немало способствуетъ успѣху волепля: М-ъ и М-е Rigolo, который вьзѣтъ съ зарсомъ: La femme aux jambes d'acier не сходить съ афониш. Мнѣ рѣдко случалось видѣть что-либо глупѣе этого послѣдлага фарса, въ которомъ Арналь, въ костюмѣ Дожа, пѣетъ куплетъ, состоящій изъ рифмъ безъ стиховъ, а Гисентъ и Равель не могутъ расстаться съ собаками, даже декламируютъ самыя патетическія мѣста драмы. Нельзя не пожалѣть актеровъ, принужденныхъ играть такой вздоръ.

Г-жа Арну-Шлесси, по выздоровленіи послѣдъ довольно

продолжительной болѣзни, появилась на этой неделе на Théâtre Français въ *Савидь Фигаро*. Прекрасная Семмева передала очень искусно роль дукавой субретки и вместе съ Фигаро (Ренью) много разъ вызывала дружные рукоисекания.

Риторы продолжают по-прежнему свои представления на Théâtre Italien, а старикъ Буффэ, въ пьесѣ Jean la loque имѣетъ совѣтительный успѣхъ на Театрѣ des Variétés. *Gaîté à l'ambigu* получаютъ своихъ почитателей драмами *L'aveugle* и *le Fils de l'aveugle*, наипомнѣннѣе всевозможными утѣшеніемъ, между тѣмъ какъ новая комедія г. Юшера: *la Fiancée* не сходится со вкусомъ Théâtre Français.

Вотъ всѣ поводы за истекшую недѣлю. Урибая, по-только, что Галевн въ спорѣхъ времени представить на судъ парижской публики свое новое произведение: *la Magicienne*, оперу въ 5 дѣйствійхъ, слова г. Сен-Жоржа, въ которой главный роль будутъ играть Лавуеръ и Борги-Мамо, г. Геймаръ и Боннега.

Въ ожиданіи этого Оперный Театръ угощаетъ пестъ балетомъ Марко Сиада, гдѣ отличаются Ровати и Феррарисъ и о которыхъ, равно какъ и объ новой оперѣ Г. Томи — Пешев, я неимею отдачи въ-длинхъ отчетъ читателямъ Музыкальнаго и Театрального Вѣстника.

КОСТ. П.—Ъ.

ОБЗОРЪ ВЫСТАВКИ ВЪ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ.

Статья 4-я.

Шестидесятая выставка была, какъ и всегда, составлена изъ произведеній, относящихся къ тремъ различнымъ искусствамъ: архитектурѣ, скульптурѣ и медальерному искусству, и живописи. Изъ всѣхъ искусствъ, основанныхъ на рисункѣ, архитектура наиболѣе требуетъ знаній для оцѣнки ея произведеній; конечно, нельзя вѣрно опредѣлять истинное значеніе какого бы то нибыло художественнаго произведенія, руководствуясь только вкусомъ и личными впечатлѣніемъ, и во всякомъ случаѣ критикъ долженъ имѣть хорошо требованія и средства искусства, познать достоинства великихъ образцовъ въ каждомъ родѣ, потому что не можетъ судить приблизительно; но этого всего мало для вѣрнаго произведеній архитектурныхъ. Были критики, утверждавшие, что архитектура не есть самостоятельное искусство, но просто умѣнье хорошо построить домъ, дворецъ, подобно тому какъ есть умѣнье сдѣлать красивые часы, мебель; другіе напротивъ старались вывести главную идею этого искусства изъ сущности требованій, давшихъ ей начало, думая отыскать ея зародышъ въ тѣхъ же связяхъ человеческого духа, которыя привели живопись и скульптуру. Нѣтъ сомнѣнія, что архитектура есть искусство извѣстное, но фантазія художника подчинена такимъ требованіямъ, которыя весьма ограничиваютъ ея свободу, а иногда и вовсе ее уничтожаютъ, такъ что художникъ можетъ показать только своей вкусъ; вообще же отъ проекта архитектурнаго требуется красота и соотвѣтственность назначенію, следовательно ар-

хитекторъ долженъ быть художникъ и техникъ, а критикъ долженъ уметь понимать красоту и пользу.

Не принадлежа къ числу знатоковъ архитектуры мы ограничились нѣсколькими словами объ этомъ отдѣлѣ выставки. Задавая программу на конкурсѣ 1-й золотой медали заключалась въ проектѣ театра на 1200 человѣкъ; представлено различными художниками 7 проектовъ, изъ которыхъ два, принадлежащія г. Колюману и г. Раху, удостоены 1-й золотой медалі. Спеціальныя хвалы особенно трудъ Колюманъ, прекрасный по наружности и удовлетворяющій назначенію; большими достоинствами отличается также и проектъ Раху. Г. Колюманъ извѣстенъ публикѣ какъ хорошій акварелистъ, а именемъ видимаго рисовальника съ натуръ; вообще гг. архитекторы, въ качествѣ художниковъ, исполняютъ свои проекты чрезвычайно изящно, за весьма малыми исключеніемъ.

Изъ шестнадцати художниковъ, представившихъ проекты дома Дворянскаго Губернскаго Собранія и Почтамта, двѣнадцать признаны академикомъ, изъ чего кажется мы имѣемъ заключить, что архитектору по бѣдана талантливымъ дѣлателями, которые ждутъ только случая выказать свои способности на дѣлѣ. Нельзя не пожалѣть при этомъ случаѣ, что всѣ эти проекты никогда или очень, очень рѣдко исполняются; на то есть много причинъ; первая, самая неосновательная, что не принято тѣмъ, кто имѣетъ средства строити, разсматривать проекты съ желаніемъ воспользоваться ими; вторая—что въ некоторыхъ изъ нихъ извѣстное преобладаетъ надъ полезнымъ, и третья — что хорошіе художники не могутъ быть плохими строителями.

Проектъ Дворянскаго Собранія гг. Моллера, Феррацини и Кюи великолѣпны, въ особенности первого; это какой-то дворецъ, въ фасадѣ его много фантазіи и вкуса. Прочие, не тѣмъ не менѣе прекрасные, трудъ г. Байкова: еще прощай — художника Марселя, зданіе небольшихъ размѣровъ, изящное, извѣстное и оригинальное. Г. Девиль выставилъ чрезвычайно интересныя чертежи часовъ, построенныхъ инженеромъ Паусеромъ около цѣпнаго Собора Петра и Павла, въ С. Петербургской ермѣсти, — часовъ, которые поражаютъ своею оригинальностью и извѣстностью постройки (приведемъ, практиковъ), и замѣчательно, сравнительно дешевойю.

Всѣхъ архитектурныхъ произведеній, считая и часовъ, выставлено въ залѣхъ Академіи двѣдцать пять; произведеній скульптурныхъ и медальерныхъ—всего двадцать три; число картинъ простиралось до 250. Гравюры имѣтъ многонной, есть только хорошій рисунокъ перомъ съ картины Чернецова, приготовленный г. Лебоденемъ, вѣроятно для гравюры; лишнее время неблагоприятно для гравюры, по крайней мѣрѣ для гравюры классической, традиція которой строго хранится въ нашей Академіи; поэтому неудачно, что число гравюръ-художниковъ весьма невелико. При этой рѣдкости гравюръ, любители съ особеннымъ нетерпѣніемъ ожидаютъ окончанія гравюры г. Пиццалова съ картины Пролова, Успеніе Божіей Матери, гравюры, отриски съ которой, несмотря на неоконченность, украшаютъ выставку годъ два тому назадъ.

Изъ скульптурныхъ произведеній особенно замѣчательны

барельеф художника Тенсена: «Ахиллесъ влечитъ тѣло Гектора». Напоминаемъ читателю стихи Гибалда изъ Идиллы, изъ которыхъ художникъ почерпнулъ содержаніе своего замѣчательнаго произведенія:

... и на Гектора оны (Ахиллесъ) недостойно тѣло занималъ;
Самъ же обвѣвъ огады проковыля ему жамъ ступилъ,
Сказалъ отъ оныхъ до главы, и продавши равни, къ колесницѣ
Тѣло его привалялъ, а главу волокитися осызвалъ;
Сталъ въ колесницѣ и пылинъ добротѣ, въразрѣзанный повозина,
Новей бѣжитъ прорвалъ; полетѣмъ изверженно воишъ.
Ирзавъ отъ злокозненнаго влочеа съдобно; но овалъ распротрѣпавшъ,
Черные вѣтри крутилокъ; глаза Пріачива по ирзу
Быльте окривсшая прѣмѣ; а шипъ зрагилъ Олимпіецъ
Доль оперитъ ее на родимый зракъ Илліонсовъ!
Вся голова потрѣпала изъдъ переломъ.

На барельефѣ художника Тенсена, Минерва пранитъ колесницу ахиллесовой колесницы, самъ же Ахиллесъ, прекрасный и гордый, стоитъ пообратившись назадъ: надъ тѣломъ Гектора, влечащемся въ прахѣ, летитъ Аполлонъ печальнѣйшій, какъ бы желающій преклонить Ахиллеса на жалость и предохранить тѣло любимца своего отъ страшныхъ ударовъ. Фигура Аполлона воспитаннѣе: это олицетворенная жалость, крота и грація; легкость ея и изящность форми достойны всевозможной похвалы. Фигура Ахиллеса, прекрасная тоже, менѣе удовлетворительна: лицо его не показываетъ дикаго наслажденія своею побѣдой, выраженія столь свойственнаго этому герою въ такія минуты. Можетъ быть онъ смилчѣвъ присутствіемъ Аполлона, который, замышляя, во Идиллѣ, предоставить въ это время Гектора произволу судьбы и только уже послѣ, когда Ахиллесъ повторилъ свое недостойное лѣно у могилы Патрокла, покрыла въ прекрасное тѣло Гектора своей зглодой, предохранила его отъ ударовъ о землю. Какъ эта фигура, такъ и Минерва, введеная художникомъ очевидно для полноты художественнаго созданія. Весь барельефъ вообще есть лучшее скульптурное произведеніе вышней выставки, по крайней мѣрѣ, но выполнено; лѣпка его прекрасная. Однѣмъ недостаткомъ нарушаетъ нѣсколько общее впечатлѣніе, — именно, колесница не придана достаточной строгости.

На ту же программу выполнены барельефы г. Лавренчикова, узникѣмъ профессора Шенюва; художнику особенно удались фигура Ахиллеса, грозная и гордая. Г. Румянцевъ, ученикъ того же профессора, изобразилъ подобно г. Тенсену Аполлона, летящаго надъ тѣломъ Гектора, но грація его Аполлона смилчѣвъ изменивши, тогда какъ въ барельефѣ Тенсена она сказывается сама собою. Мотадъ, влекущія по бѣдную колесницу Ахиллеса, въ барельефѣ г. Румянцева полны силы и рѣшности. Болѣе замѣчательная работа г. Румянцова — Мальчикъ, играющій въ чурокъ, круглая фигура Ловка и красиво поставленный мальчикъ несъ занытъ своего игрову; лицо его выражаетъ сосредоточенности на одномъ желаніи, ударитъ какъ можно вѣриче и сильнѣе по маленькой палочкѣ, которая названо шовелетъ высоко, высоко; нарисованъ искусствовъ его дѣтскаго тѣла въ выраженіе лица переданы очень вѣрно. Русская жизнь достанетъ на это разѣ, сколько намъ извѣстно, пятый сюжетъ скульптурѣ: Играющій въ городки—Иванова, Играющій въ свѣчку, Играющій въ бабки, Шенюва и Логановскаго. Мальчикъ

въ бауѣ—Иванова и наконецъ Мальчикъ, играющій въ чурокъ, составляютъ произведенія исключительно русской скульптурной школы.

Еще замѣчательны Икаръ и Дедагъ (круглая фигура) художника Михайлова, и Распятіе Иисуса Христа (барельефъ) г. фонъ-Бока. Икаръ, пробуя легкость крыла, привязаннаго ему Додолюмъ, простеръ руку и полетѣлъ, одной ногой едва касаясь земли. Фигура Икара поставлена и выдѣлена хорошо, движеніе его легко и изящно; вообще группа эта сочинена съ большимъ художественнымъ вкусомъ. Большой барельефъ фонъ-Бока по частямъ представляеть много хорошаго; наимѣнѣе удовлетворительна фигура Христа, вавоблѣ въ то же время трунная, но очень характерны распятые разбойники, въ особенности перискаившіяся, умирающій въ страшныхъ мукахъ. Группа у подножія креста, состоящая изъ Божіей Матери, Маріи Магдалины, Маріи Яковлевы и Іоанна Богослова, составлена хорошо: лицо Божіей Матери по то выраженія, но къ сожалѣнію фигура эта недостаточно оригинальна: она напоминаетъ Божію Матерь въ картинѣ Штейнбека. І. Христосъ на Голгоѣ. Назваъ стоитъ Фарисей, вдобно издѣлывающа надъ страданіями Божьинаго, и еще лѣвѣ, поалъ, три волна мучтъ яребіи о ривадѣ Спасителя; плывавшій ихъ съ радостно показываеть на вышвынія ему кресты. Три волна струнннрованы очень характерно; ихъ корысть, совершенное невинности къ просяхонднщей ужасной сценѣ, составляютъ противоположность съ чувствами, одушевляющими св. деель и зобимаго ученика Спасителя, противоположность, благоприятную для общаго впечатлѣнія.

Перейдемъ теперь къ отдѣлу живописи, болѣе обширному, чѣмъ предъидущіе, и начнемъ съ живописи исторической, по которой насчитываемъ 16 произведеній и нѣсколько эскизовъ. Первое мѣсто принадлежатъ извѣстной уже картинѣ академика (нынѣ профессора) Моллера, «Св. Евангелистъ Іоаннъ, проповѣдающій на островѣ Патмосѣ», но такъ какъ она мною выставлена, то наше сужденіе о ней не будетъ сочтено за запоздалое.

По внимательномъ разсмотрѣніи этой картины, зритель убѣждается, что въ ней преобладаютъ высокая достоинства сочиненія. Во всей картинѣ господствуетъ ясная, безъ толкованій понятная идея, торжество св. слова надъ сарказмомъ, въ—конецъ развращенности; несмотря на весь пылъ и разгар вакхическаго праздника, св. Евангелистъ усмѣль зяетавтъ нѣкоторыя изъ толпы задуматься и даже расклаться. Первые обращенія — женщины; гдѣ тѣло касаетъ до сердца, тамъ имъ первое мѣсто; но чтобы не быть несправдливымъ къ мужескому полу, художникъ—Философъ повѣстивъ на второмъ планѣ фигуру молодого чловѣка, оставивъ вавошагоя на ступеняхъ языческаго храма и вѣдушнпящагоя въ поражающае слово Апостола. Наконецъ женщина съ правой стороны, олицетворенная чувственность, съ лѣвншкѣй протнпяющаа проповѣднику заду съ вншюмъ, какъ исключеніе изъ жеспскаго пола, омяягедншо уявляеть мысль художника, а все вмѣстѣ носитъ отпечатокъ глубокой обдуманности. Сзади Апостола стоятъ два ученика его, слушающіе проповѣдь съ выраженіемъ твор-

дой утренности въ истинѣ слова учителя своего; одинъ изъ ихъ строгимъ взглядомъ своимъ показываетъ сильную натуру, хотя и оскорбленную и огорченную вѣломъ оргіи уже представляющеюся, но убитою сдержанно гнѣвъ свой для вѣрнѣшаго достижена блгоуі цѣли. На слушателяхъ слова Божія можно видѣть себѣ отбѣнки, начиная отъ первой зародившейся мысли о покаяніи до полной вѣры; среди этой группы видны двое прелестныхъ маинотокъ, зачатыхъ иррадианомъ и необработанныхъ никакого дѣланія на проповѣдь. Во всемъ этомъ, видно присутствіе общей мысли, господствующей надъ всѣми частностями и дѣлающей честь художнику, какъ философу, но мы сейчасъ увидимъ, что выраженіе этой мысли дѣлаетъ ему честь и какъ художнику.

Апостолъ съ поднятыми руками, съ воодушевленными лицомъ, окруженный новообращенными и учениками, обращаетъ рѣчь къ группѣ съ правой стороны; одна изъ женщинъ, впереди справа, пала нѣтъ передъ проповѣдникомъ въ полнотѣ сознанія своего заблужденія; другая, находящаяся въ обѣятихъ сладострастнаго мушпы, выражаетъ собою нѣмѣтъ побѣды духа надъ плотию; прогнѣвая руки къ св. Іоанну и силой вырываетъ изъ обѣятий, она показываетъ, что ея овладѣло внезапное стремленіе къ истинѣ. Эти двѣ фигуры в сзави полулежащая вакханка съ часною вѣной—составляютъ прекрасную группу, полную художественной красоты. На второмъ планѣ, въ центрѣ, стоятъ три молодца дѣвушки, составляющія какъ бы проложенеіе описанной нами правой группы; одна изъ ихъ движеніемъ своимъ, выражаетъ стыдъ и смущеніе, другія — вниманіе и раскаяніе. Еще далѣе вправо молодой человекъ, подымавшійся съ подругою по ступенямъ храма, останавливается пораженный словомъ св. слова. Всѣ эти фигуры составляютъ одно цѣлое, неразрывно связанное общемою идеею и пригнано расположенное разнообразно, образующе гармоническія линии. Кроме этихъ группъ художникъ изобразилъ сѣбя вакханальную процессію, и справа—языческой храмъ, напомиющей праздничнымъ въ вѣнкахъ изъ виноградныхъ листьевъ и съ разноцвѣтными лентами; на площадкѣ лежащая, жрецъ возбуждаетъ слушателей своихъ противъ Апостола; энергическіе жесты и суровые взгляды ихъ не оставляютъ никакого сомнѣнія насчетъ ихъ намереній.

Тѣмъ жековой красоты, изображенными художникомъ, превосходны; самыя удачныя, по формамъ и выраженію, двѣ: наемѣшивал вакханка и дѣвушка, вырывающаяся изъ рукъ своего снугиника; зато фигуру этого мужичья нельзя воопнѣ одобрить, потому что она слишкомъ похожа на изображеніе какого-то сатура.

Общій тонъ картины свѣтлый, дѣйствіе происходитъ на открытомъ воздухѣ; замѣчательно совершенное отсутствіе притязаній на эффектъ, что хотя въ сущности есть только отрицательное достоинство, но нѣтъ съ тѣмъ, предположенію простоту, показываетъ стремленіе къ ястому сужденію искусствѣ. Истинно-нѣлицное не должно быть вычурно.

Теперь остается намъ рассмотреть картину со стороны живописи, и справедливо въ заставить насъ привязать, что тутъ показаны должны быть гораздо умѣреннѣе; при пер-

вомъ взглядѣ на картину, кажется, что живопись не имѣетъ достаточно силы, и впечатлѣніе это не исчезаетъ даже по совершенно-подробному рассмотрѣніи ея. Тѣло нѣкоторыхъ фигуръ недостаточно темное, какъ, напримеръ, молодой красавицы, простирющей руки свои къ Апостолу; впечатлѣніе вакханка написано лучше, но несомнѣно свободна отъ этого недостатка; то же замѣчаніе относится къ вакханту, похожему на сатура. Лучше всего въ этомъ отношеніи двое маинотокъ, бѣгущихъ между группами въ прозрачной позурѣ; головка одного освѣщена свѣтомъ солнечнымъ, а все прочее свѣтомъ отраженнымъ. Очень хороша также голова одного изъ учениковъ Апостола. Драпировки расположены нѣжно, цвѣта ихъ гармоническіе, но все оставяяго чего-то желать, именно относительно силы выполненія; нѣкоторые изъ нихъ съ бронзовымъ отливомъ, какъ лаур. одежда Апостола; блескъ на выпуклостяхъ ихъ слишкомъ останавливается вниманіе и представляеть много контрастовъ на малыхъ поверхностяхъ. Отсутствіе сильныхъ контрастовъ большаго масштаба можно приписать желанію художника избѣжать эффектовъ, желанію, которое само-по-себѣ есть залогъ достоинства, но повторимъ, что при всемъ томъ мы не можемъ освободиться отъ мысли, что выполненіе этого желанія не осталось безъ вреднаго вліянія на общее впечатлѣніе, производимое картиной.

Кромѣ этой картины г. Моллеръ выставилъ портреты мальчика, отличающіеся достоинствомъ рисунка и расположеніемъ и недостатками въ живописи.

Замѣчательна картина г. Пѣшинова: Іоаннъ Грозный и іерей Сильвестръ, изображающая моментъ, когда герой, показывая въ окошко пожаръ Москвы, вынуждаетъ юному царю, что бѣдствіе это признано въ наказаніе за проступки его, и что вступила пора исправиться.

Дѣйствіе происходитъ въ молельнѣ довольно мрачной; въ углу перелѣ обрзомъ виситъ массивная лампада, тускло освѣщающая черты Божіей Матери; впереди стоитъ ищій съ лежащимъ на немъ крестомъ. Юный царь, силъ въ креслахъ, съ ужасомъ смотритъ на зарево, видно въ окошкѣ; лицо его, молодое и прекрасное, показываетъ оливоко, что сильная страсти свилъ себѣ жалше въ душѣ его.

Общій колоритъ картины весьма хорошо приспособленъ къ сюжету; Іоаннъ и Сильвестръ освѣщены очень удачно дневнымъ свѣтомъ, падающимъ изъ окошка; царь, одѣтый въ пурпуровый кастанъ и въ красивыхъ сафьянныхъ сапогахъ, сидитъ въ большихъ креслахъ; голова его обращена къ окошу, такъ что зритель видитъ его профилъ. Іерей стоитъ между кресломъ и окномъ нѣсколько далѣе; лицо его, обращенное къ монарху, выражаетъ правдолюбствѣ и строгость; правой рукой своей онъ указываетъ на зарево. Положеніе, данное художникомъ Іоанну, и освѣщеніе, которымъ онъ выдѣляется отъ окружающихъ его предметовъ, все это сосредоточиваетъ на немъ вниманіе зрителя. Краеко картины гармоническія и неоднобразныя, какъ широкая и бойкая. Г. Пѣшиновъ за свою картину получилъ званіе академика.

На соисканіе первой золотой медали по исторической живописи представлено 6 программъ, написанныхъ на оловѣ; и тотъ же сюжетъ, четыре изъ нихъ удостоены медалями;

задавшая тема была: волшебница Андорская вызывает тѣнь Самуила для Саула, приходшаго спросить о будущемъ своего бывшаго наставника. Лучшая изъ этихъ в картинѣ принадлежитъ по нашему мнѣнію г. Ге.

Волшебница чарамъ своимъ вызываетъ тѣнь Самуила, но видѣ призракъ такъ грозенъ, что она сама, привычная къ такимъ явленіямъ, не можетъ скрыть своего ужаса, не отвести своихъ взоровъ; Саулъ, изнеможенный трудами того дня, проведеннаго имъ въ путешествіи и безъ пищи, и пораженный пророческимъ отвѣтомъ Самуила, удерживающаго его въ забвеніи Бога и своихъ обязанностей, упалъ на землю; спутники его стараются скрыться. Общее впечатлѣніе, производимое картиною, можетъ быть, черезъ-чуръ сильно, отъ преувеличеннаго выраженія ужаса на лицѣхъ участившихъ лицахъ, въ особенности Саула, по тѣмъ же не менѣе картина въ сѣмъ частями содѣйствуетъ задуманному впечатлѣнію и ничто не отвлекаетъ вниманія зрителя. Сцена происходитъ въ пустыни, и дикомъ вѣтѣрѣ ночью при лунномъ свѣтѣ: вдаль видны тѣни въ бѣлыхъ саваннахъ, носящихся въ воздухѣ. Лицо Самуила лырически-грозно, по вѣтѣрь съ тѣмъ безтѣлесно; Саулъ, какъ мы уже замѣтили, слишкомъ обезображенъ страхомъ, но лицо волшебницы и положеніе ея съ поднятыми руками—достойны всякой похвалы. Живопись г. Ге хотя бойкая и увѣренная, но все-таки можетъ быть поставлена наряду съ живописью нѣкоторыхъ его современниковъ, напримѣръ г. Васильева, котораго картина, хотя не носитъ признаковъ быстроты и увѣренности, но написана лучше. Это замѣчаніе впрочемъ относится только къ механизму выполненія, не болѣе.

Лицо Саула на картинѣ г. Годуна прекрасно выражаетъ сѣмъшанное чувство раскаянія и страха, но зато лицо волшебницы вовсе неудовлетворительно; она такъ безстрашна и взглядъ ея, обращенный на публику, дотого не принимаетъ никакого участія въ томъ, что вокругъ ея происходитъ, что становится даже досадно, зачѣмъ ея присутствие портитъ такую прекрасную картину.

Г. Мартыновъ очень удачно выразилъ въ положеніи и лицѣ Саула страхъ и неожиданность; замѣчательно также лицо спутника, котораго онъ схватилъ за руку, и другаго находящагося далѣе, но ихъ фигура волшебницы съ фономъ, ии Самуила, ии общій колоритъ не содѣйствуютъ впечатлѣнію, производимому царемъ и его спутниками. Драматизмъ написанъ очень тяжело.

Очень хороша представленная г. Иковымъ программа на 2-ю золотую медаль: Анаксаторъ и Периклъ, въ особенности замѣчательная правильностью рисунка и отличнымъ выполненіемъ; тѣло большого Анаксатора написано съ особенною любовью, но кажется въ лицѣ его слишкомъ много жизненности для большаго.

Во многихъ возбуждаетъ особенное сочувствіе картина пенсіонера Академіи г. Брошкова: Гладіаторъ, славянинъ, умирающій въ Колизеѣ въ Римѣ; содержаніе ея взято изъ известнаго стихотворенія Лермонтова.

На аренѣ лежитъ, опираясь на правую руку, а лѣвою важная смертельную рану, молодой, прекрасный гладіаторъ; взоръ его выражаетъ страданіе и печальную думу;

во мглѣ, потемнлющей его очи, онъ видитъ старушку мать, жenu съ ребенкомъ, отпа, тоскующихъ о невѣдомой судьбѣ своего сына. Художникъ изобразилъ видѣніе въ темной облакѣ, покрывающей часть арены; на завалинкѣ перелъ избой сидитъ печальное семейство умирающаго, вдали снѣются родныя поля и холмы. На заднемъ планѣ видны рукоплещущіе зрители и торжествующій соперникъ, провожающій въ роги свою побѣду. Содержаніе картины удивительно поэтическое и еслибы выполненіе ея было одинаковаго достоинства съ сюжетомъ, то картина была бы высокаго достоинства, но къ сожалѣнію этого нѣтъ. Между-тѣмъ несли сказать, чтобы картина была необдумана: положеніе гладіатора и лицо его прекрасны, но тѣло его кажется обрабатъ слишкомъ большое по себѣ величине, чд и вредитъ общему впечатлѣнію. Еще замѣтить, что тѣмъ же одеждо отца и матери гладіатора съ перваго взгляда поражаютъ своею современностью; не знаемъ чѣ именно, по слѣдовало бы въ этой группѣ кое-что измѣнить, чтобы фигуры слагали не были бы тождественны своею ларужностью съ пѣльшими крестьянами.

Г. Брошниковъ обладаетъ замѣчательнымъ талантомъ, что онъ доказалъ картиною своею: Божія Матерь всѣхъ скорбящихъ, за которую три года назадъ, онъ получилъ 1-ю золотую медаль, и потому публики вправо ожидать отъ него произведеній, которыя возбуждали бы общее вниманіе болѣе чѣмъ его гладіаторъ.

Другой пенсіонеръ по исторической живописи г. Венисъ прислалъ картину: Товія возвращается съ женою своею изъ дому отца ея, вѣмъзвѣстную красотою лишь Товія, жены его, и ангела; фигура ангела дѣйствительно ангельская.

Къ исторической же живописи причисляемъ мы картины художника Федичина: Двѣ дѣвушки и Печальное извѣстіе; въ нихъ много правды, но къ сожалѣнію и слишкомъ много эффекта. Не зная, на что художникъ хотѣлъ обратить вниманіе зрителя,—на освѣщеніи ии фигуръ или на ихъ выраженіи. Въ освѣщеніи дѣйствительно много натуры, но еслибы г. Федичинъ игралъ осторожнѣе съ лучами свѣта, картины его были бы замѣчательнѣе. Впрочемъ, за исключеніемъ этого недостатка, трудъ художника нести, за себѣ слѣды неоспоримаго таланта, остается только пожелать ему подумать, серьезно о ложномъ направленіи, имъ избранномъ, и не увлекаться эффектами.

Хорошо женское лицо въ картинѣ г-жи Василь: «Иппіе въ Римѣ»; красота форма, приданныхъ этимъ лицамъ, и колоритъ—показываютъ вліяніе итальянскихъ мастеровъ на художницу.

Въ слѣдующей статьѣ мы разсмотримъ произведенія, отъ посвященія къ остальнымъ родамъ живописи.

В. ПЕТРУШЕВСКІЙ.

КУПЛЕННЫЙ ВЫСТРѢЛЪ.

ВОВЕДЕНІЕ въ одною дѣйствицѣ,
АКТЕРА С. БОЙКОВА.

ЯВЛЕНІЕ VII.

ТѢМЪ и ЛЕЗА, потомъ МАТРЕНА.

ЛЕЗА (взглянув на Джона). Что я вижу!

ПЯВОЧКИНЪ (входя изъ средины). Что такое?

ЛЕЗА (въ замѣшательствѣ). Ничего, папсенька, ничего... я пришла взять свою работу. (Восторону). Огъ здѣсь! (Вертет со стола работу).

ДЖОНЪ (восторону). Эти она! Какъ я радъ!

МАТРЕНА (входя изъ средней двери съ картономъ и чемоданомъ). Куда полагать эти вещи?

ПЯВОЧКИНЪ. Отнеси ихъ скорѣе къ барышѣ, вотъ сюда. (Показываетъ комнату Краинной; она уходитъ туда съ вещами).

ДЖОНЪ (восторону). Мое сердце бьется точно часы... тпкъ, тпкъ, тпкъ... (подходя къ Аннѣ). Miss...

ПЯВОЧКИНЪ (вочери). Ступай, душенька, въ свою комнату.

ЛЕЗА. Я плу, папа. (Восторону, уходитъ наляво). Какимъ образомъ огъ здѣсь очутился?

(Матрена выходитъ изъ комнаты Краинной съ бурнусомъ).

ПЯВОЧКИНЪ. Смотрите, посмотрите, не разорва какъ ибуль, или не замачкай, у теба вѣчно руки въ самѣ.

МАТРЕНА. Чтужи? Ужъ не прикажете ли вы мнѣ холить въ рукавицахъ?

ПЯВОЧКИНЪ (кричитъ). Кто тебѣ говорить про рукавицы? МАТРЕНА. Чтѣ вы кричите! Развѣ я глуха? (Уходитъ въ среднюю дверь).

ПЯВОЧКИНЪ. Грубиянка!

ЯВЛЕНІЕ VIII.

ПЯВОЧКИНЪ и ДЖОНЪ.

ДЖОНЪ (восторону). Эти стара крикунъ ю отецъ!

ПЯВОЧКИНЪ (восторону). Что же онъ не плетъ отсюда? Чего емъ вѣдно?

ДЖОНЪ (Показывая на дверь со правой стороны). Эти комната отластаетъ.

ПЯВОЧКИНЪ. Какъ же, какъ же, отластаетъ.

ДЖОНЪ. И ю сплчасъ вольнать... Мнѣ эти домъ очень нравятся.

ПЯВОЧКИНЪ. А събѣство, а думню, въ особенности!

ДЖОНЪ. Уес... How much? *

ПЯВОЧКИНЪ. Извините, не понимаю.

ДЖОНЪ. Уес... Сколько цѣна?

ПЯВОЧКИНЪ (восторону). Не будемъ терять удобнаго случая запросить вѣвое... (ослухъ). Эта комната гораздо удобнѣе той, которую изала ваша дама... Ихъ комната на залку, гдѣ постоянно шумъ, а ваша будетъ окнами на дворъ... Видъ безчеловѣчнѣйшій! прямо въ конюшню... Положимъ, что тамъ нѣтъ лошадей, но на то черезъ вашия глазаи постоянно будутъ вертѣться уши, уши, короны, и словомъ весь домашній скотъ... А если вы любите музыку, то два раза въ день можете слышать рожокъ, пастуха.

ДЖОНЪ (вынимая изъ портфеля деньги). Я вамъ даю за все триста рубль въ мѣсяцъ. (Отдаетъ ему деньги). Вотъ и деньги выпроль.

ПЯВОЧКИНЪ (взломъ деньги, восторону). Ахъ я осель! За чѣмъ я самъ не назначилъ цѣны? Огъ, можетъ быть, дагъ-бы и пятьсотъ. (Вслухъ). Я вамъ дамъ сейчасъ расписку въ полученіи.

ДЖОНЪ. Но! не надо! (Жметъ ему руку). Въ отецъ, эти довольна.

ПЯВОЧКИНЪ (не понимая). Отецъ?

ДЖОНЪ. Vous comprenez?

ПЯВОЧКИНЪ. Что прикажете?

ДЖОНЪ. Въ понять?

ПЯВОЧКИНЪ. Никаки нѣтъ-съ.

ДЖОНЪ. Я любить она.

ПЯВОЧКИНЪ. Кого-съ?

ДЖОНЪ. Она.

ПЯВОЧКИНЪ. Не понимаю.

ДЖОНЪ. Въ отецъ?

ПЯВОЧКИНЪ. Точно такъ-съ.

ДЖОНЪ. А я любить она. Vous l'ont... Adieu, отецъ. (Сильно жметъ ему руку и уходитъ въ комнату направо на первомъ планѣ).

ПЯВОЧКИНЪ (однѣ). Отецъ! чѣй отецъ? Рѣшительно ничего не понимаю!... И что тутъ удивительнаго, что я отецъ? Ровно ничего... Отцомъ можетъ быть всякій, — это не такъ трудно, какъ онъ, полагають... А! теперь я понимаю, почему огъ поздравля меня отцомъ!... Это изъ уваженію къ моимъ лѣтамъ... Такъ, такъ.

ЯВЛЕНІЕ IX.

ПЯВОЧКИНЪ, ПУЛЬХЕРІЯ ПЯВОВНА и МАТРЕНА, (входятъ, споря между собою).

ПУЛЬХЕРІЯ ПЯВОВНА. Ты дѣлтайка! ничего не хочешь дѣлать! Ну скоро ли, однако, ты вычистишь казюшу?

МАТРЕНА. Да что вы кричите? Вѣтъ у меня во десять рукъ!

ПЯВОЧКИНЪ. Что у васъ тамъ такое?

ПУЛЬХЕРІЯ ПЯВОВНА. Представь, эта женщина ничего не хочетъ дѣлать, подл предлогомъ, что у нея много работы!

ПЯВОЧКИНЪ. Незаблагодарная! И ты осмѣливаешь сказать?

(Звонокъ въ комнату Краинной).

ПУЛЬХЕРІЯ ПЯВОВНА. Слышишь? Тебя зовутъ.

МАТРЕНА. Вѣтъ въ угловѣ было, что васъ будетъ только трои, а теперь вы еще пустяки жилищу, гдѣ же мнѣ одной-то управиться?

ПЯВОЧКИНЪ (повелительно). Матрена!

МАТРЕНА. Да чего кричать-то! Вѣтъ я дѣло говорю. (Звонокъ снова).

ПЯВОЧКИНЪ. Ну, плу... Экъ се тамъ!... (Уходитъ въ комнату Краинной).

ПЯВОЧКИНЪ. А все ты анновата, пупочка! Ты ее взбалавала.

ПУЛЬХЕРІЯ ПЯВОВНА. Ахъ, сдѣлайто милость, не зовите меня пупочкой! Еше, пожалуй, Богъ знаетъ что подумаютъ!

ПЯВОЧКИНЪ. Да вѣтъ! ты вотъ сюда-то посмотри. (Показываетъ деньги). А? Что скажешь?

ПУЛЬХЕРІЯ ПЯВОВНА. Триста цѣлковыхъ!

ПЯВОЧКИНЪ. Да, это я получилъ съ Англичанина, который пріѣхалъ съ этой дамой.

ПУЛЬХЕРІЯ ПЯВОВНА. Какъ развѣ она ему не жена?

ПЯВОЧКИНЪ. Тсъ!

* Словомъ!

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Но это ужасно! это им из-за что не поже! Ономнитесь, судари! Что им д'яжете? Разв' вы забыли, что у насъ есть дочь?

ПЪВОЧКВЪЪ. Такъ чтожъ такое? Намъ, какое д'ло, кто бы она тамъ бы была?... Въдъ у насъ теперь 300 ц'лковыхъ, а въдъ ихъ на поуду не подишь.

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Ты мн' купишь новую шляпку?

ПЪВОЧКВЪЪ. Хорошо, хорошо, мы увидимъ, если только ты не будешь капризничать.

МАТРЕВА (*выходя изъ комнаты Крапивои, говоритъ въ дверь*). Хорошо, погодите немножо. (*Затворилаетъ дверь*). Вотъ и этой тоже надо вычистить полусапожки, да еще кофе ей сварит.

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Ступай же, д'лали, что теб' приказано.

МАТРЕВА. Д'лали вамъ хорошо говорить! Не могу же я въ одно время и чистить сапоги и варить кофе.

(*Звонокъ въ комнату Дюжона*).

ПЪВОЧКВЪЪ. А! вотъ и другой жапчекъ зач'ять-то зоветь!

МАТРЕВА. Стъ намъ крестная сиза! еще одиш!

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Поди узнай, что ему нужно.

МАТРЕВА. Да въдъ отому конца не будетъ! Вы бы еще весь горюхъ въ себ' перетащали!

ДЮЖЪ (*отворяя ополовинну дверь, ставитъ на полъ сапоги*). Вычисти мн' сапога.

ПЪВОЧКВЪЪ. Вильми, Матрева. (*Матрева съ досадою отходитъ на другую сторону*).

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Возвып же, теб' говорят!

ДЮЖЪ. И лети мнше сейчасъ чап.

МАТРЕВА. Ну вотъ! еще самоваръ ставъ!

ДЮЖЪ. И сл'дате мнше япшница. (*Затворилаетъ дверь*).

МАТРЕВА. И явощу? Итъ, жирно льш, олавильше? (*Взявъ подъ мышку ботинки и подъ другую одною*). Да что это въ саомотъ д'ла? Въ душаете, что я такъ вотъ сейчасъ п буду за два ц'лковыхъ чистить сапога, варить кофе и ставить самовари! Нтъ-сь, ужъ на что же!

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Ты овалъ начинаешъ грубить?

МАТРЕВА. Прибавите мн' жалованья, а не то я пойду на другое м'сто... Ионъ нашъ сос'дъ портной давно зоветь меня къ себ'... хотъ онъ тоже не дастъ больша двухъ ц'лковыхъ, да за то въдъ ихъ только двое, а насъ вонъ, ужъ теперь ц'лвыхъ полтерол...

ПЪВОЧКВЪЪ. Ну, хорошо, хорошо, пожалуй, я теб' прибавлю двугривенный!

МАТРЕВА. Въ дель?

ПЪВОЧКВЪЪ. Жирно будетъ, — въ м'сц'.

МАТРЕВА. Вышъ съ ч'бмъ под'яхлиш! Да ило мою и такъ же! с'бьюте, что я лешово вилась... ЖПдъ п тотъ бы прибавилъ, а вы сарнижнчате! А еще господа!

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Слышите ли вы? Да иль она насъ просто ругает!

ПЪВОЧКВЪЪ. Женщина, аи слона! явноль припшматься оа свое д'ло.

МАТРЕВА (*Пулхериль Плавонинъ*). Прибавите мн' въ полтора ц'лковыхъ, такъ я остаусъ?

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Итъ.

МАТРЕВА (*Пльочквину*). Ну, ц'лковый!

ПЪВОЧКВЪЪ. Итъ, итъ п итъ! Двугривенный и ии коп'йши больша.

МАТРЕВА. Ну, такъ яше вамъ почтен'е. Вотъ вамъ сапоги и щетка, (*отдаетъ изъ Пльочкину*), а вамъ полусапожки... (*отдаетъ Пульжериль Плавонинъ*). Расправилаетесь сами самъ запаше...

те... Вотъ п чартуку возмите, (*отдаетъ передникъ Пльочкину*), мн' плечо вашего не пало... я сейчасъ пойду къ портному, онъ меня съ радостю возметъ... Посмотримъ, кто-то имъ сл'заетъ япшцу и выдатеги сапога... Да приготовьте паспортъ, я за имъ уже приду. Два ц'лковыхъ! вотъ дурр яваш! Скрпги мы атак'е, прости Господи! (*Уходитъ въ среднюю дверь*).

ЯВЛЕНИЕ X.

ПЪВОЧКВЪЪ п **ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА.**

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. О, стыхъ! о, срачъ! Какое ушажене.

ПЪВОЧКВЪЪ. Держкая женщина!

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Одиако, что же намъ теперь д'латъ?

ПЪВОЧКВЪЪ. Ужасное положение!

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Я насъ, судари, спрашиваю?

ПЪВОЧКВЪЪ. Знаешъ что, душа моя, въдъ яичника... это так'я пустакъ, что... право, ты и сама можешъ се с'д'латъ.

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. И! Вы ст'уча сопил! Ипкогда!

ПЪВОЧКВЪЪ. Ну, хорошо, хорошо, пожалуй, а се слышо, — а ты будь добра, въ это время вычисти сапоги. (*Предлагаетъ ей сапоги и щетку*).

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Чтобы я, дочь брандшестера, ушажалась до такой стенош? Ни за что! За кого вы меня припшмаете?

ПЪВОЧКВЪЪ. О, честолюбие! оно тебя погубитъ! Да пойми ты моя, глупая женщина: иль мы отдали мн' коиваты со столомъ, и прислугою... Они намъ заплатили впередъ, такъ мы должны исполнять ихъ требованья, ина въ противномъ случа'е, возратитъ мн' деньги.

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Деньги? да ты правъ... Нечего д'латъ. (*Взявъ отъ мужа щетку чистить ботинки*). Боже мой! какое ушажене дн дочери брандшестера! О! напекъ! вела бы ты была живъ, ты не пережилъ бы подобнаго осрамлен'я! (*Звонокъ въ комнату Крапивои*).

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА (*подходя до двери*). Что вамъ уголош, сударыня?

КРАПИВА (*изъ своей комнаты*). Мои ботинки... И пусть д'вушка предаетъ зашпуровать мн' корсетъ.

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА (*мужу*). Чтобы, вы думаете, что я заступлю м'сто горничной? Ипкогда!

ПЪВОЧКВЪЪ. Пожлуй! это так'я пустяка, что п разговоривать не стоить... Я это сл'шо.

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА (*спросивши въ дверь, приглашаетъ ему дорогу*). Оставайтесь, безстыпник!

ПЪВОЧКВЪЪ. Но, пожалуй, в'дъ ты не хочеш...

ДУЛЬХЕРИЯ ВВАВОННА. Останте, я пойду... Но чтобы къ вечеру кухарка была напата... Слышите ли? (*Уходитъ въ комнату Крапивои; въ это время раздаешъ звонокъ въ комнату Дюжонъ*).

ПЪВОЧКВЪЪ (*одиш*). Ну вотъ и этому сапоги повдобилась! Печего д'латъ, приходите сапогу заилтъ притайой дн руки. (*Надливаетъ передникъ, который лежить на стул'е, беретъ щетку и чиститъ сапоги*). О деньги, деньги! Дочего вы ппгода насъ доволате! (*Звонокъ въ глубинь*). Опять! А! это у царульки въверил... Матрова! ахъ, чортъ возьми! а и забылъ, что се итъ... Глупая женщина! Въ какое она поставила меня даусмысленное положение! (*Звонокъ снова*). Иду, иду сейчасъ... Положите помножо. (*Убываетъ въ среднюю дверь, чиститъ на году сапоги*).

ЯВЛЕНИЕ XI.

ДЖОНЪ и **ЛВЗА**, потомъ **ПЪНОЧКЪНЪ**.

(*Джонъ открываетъ свою дверь. Лвза показывается въ дверяхъ съ противоположной стороны*).

ЛВЗА (восторженно). Есмь ли вы угадали, явилъсь ево!

ДЖОНЪ (спеша въ дверяхъ съ кожанымъ чепчикомъ въ рукахъ, звонитъ). Эи! кто тамъ? (уходитъ Лвзу). О!

ЛВЗА (въ дверяхъ). Вы злы? Въ этомъ домѣ? Какимъ слу-чаемъ!

ДЖОНЪ. О! и отъи частивъ!.. я животъ подлѣ васъ.

ЛВЗА. Какъ! вы мени еще въ васы?

ДЖОНЪ. Ни! но! я думалъ про васъ, сегдѣ, сегдѣ, сегдѣ!

(*Съ каждымъ последнимъ словомъ оны приближаются руку съ кожанымъ чепчикомъ къ сердцу, не замечая, что въ это же время звонитъ*).

ЛВЗА. Да перестать звонитъ! Пожалуй, кто побудъ войдетъ! (Услышиши шая за сценою). Ну, такъ и есть! Прощайто! (Затворяетъ дверь).

ДЖОНЪ. Adio! (Затворяетъ свою).

ПЪНОЧКЪНЪ (выбѣгалъ изъ средней двери). Сойчасъ! сейчасъ! Что прикажете?

ЯВЛЕНИЕ XII.

ПЪНОЧКЪНЪ и **КРАГВНЪ**.

КРАГВНЪ (ахнувъ въ среднюю дверь). Куда же вы убѣжали? **ПЪНОЧКЪНЪ** (прислонившись къ стѣнѣ, читаетъ сиюю). Извините, сударь,— по дѣль сейчасъ звонитъ...

КРАГВНЪ. А! такъ ты братецъ, слуга!

ПЪНОЧКЪНЪ. Слуга!

КРАГВНЪ. Ну, лакей, чортъ тебя возьми! Но все ли равно? **ПЪНОЧКЪНЪ** (прислонившись къ стѣнѣ другой стѣны). Да... вы угадали... то есть... нѣтъ... я не то чтобы слуга...

А если вы и настали меня за этия занятіемъ, то это собственно для того, чтобы угодить моимъ жильцамъ... Я же самъ хозяинъ.

КРАГВНЪ. А! такъ это вы отдаете пшамъ комнаты?

ПЪНОЧКЪНЪ. Я самъ... Только теперь, събю вамъ доложить, пошлой нѣтъ свободной, все заняты. (Окончивъ чистку сапогъ, ставитъ ихъ въ комнату Джона). Вотъ вашъ сапогъ, сударь! (Снимаетъ передникъ).

КРАГВНЪ. Такъ зачѣмъ же вы не снимаете билетъ, который вѣнчъ у васъ па воротѣхъ! Чѣд вы думаете, пріятно что ли прогуливаться по вашей дѣлантѣ? А?

ПЪНОЧКЪНЪ. Извините, а еще не успѣлъ...

КРАГВНЪ. А кто у васъ одѣвъ живетъ?

ПЪНОЧКЪНЪ. Вы не подумайте, чтобы...

КРАГВНЪ. Безъ отговорокъ, портъ возьми! я спрашиваю: кто у васъ одѣвъ живетъ?

ПЪНОЧКЪНЪ. Олимпъ мужнина съ дамой.

КРАГВНЪ. Женатые лии?

ПЪНОЧКЪНЪ. Точно такъ-съ... молодые.

КРАГВНЪ. Вы въ этомъ удерены?

ПЪНОЧКЪНЪ. Какъ нельзя болѣе.

КРАГВНЪ. Только, и больше никого?

ПЪНОЧКЪНЪ. Больше никого.

КРАГВНЪ (при себѣ). Странно! ипдно меня обманул!

ПЪНОЧКЪНЪ. Божусь вамъ, сударь, что всѣ комнаты заняты.

КРАГВНЪ. Что вы мнѣ твердито сто разъ одею и то же? Выгнать что-ли мени хотпте?

ПЪНОЧКЪНЪ. То есть... не то чтобы выгнать... во мнѣ было бы очень пріятно, если бы вы ушли.

КРАГВНЪ. Это почему?

ПЪНОЧКЪНЪ. Потому... потому... Вотъ видите ли... у васъ характеръ несомнѣе сноковный.

КРАГВНЪ. Побыванъ бы ли въ моей кожѣ, такъ у васъ рожа не такъ бы выгнулася!... Надо же было, въ самомъ дѣлѣ, такъ случится: похѣхалъ я съ женой изъ Москвы сюда въ

длинная... Въ первомъ уѣздномъ городѣ мы останавливаемся пять чай,—я, пользуясь получасомъ времени, беру пѣночка, чтобы събѣднить къ одному человеку, получить съ него долгъ, и что же узнаю? Два мѣсяца тому назадъ оубъ пѣночку отправиться на тотъ свѣтъ! Представьте мнѣ мою досаду! Дѣлать нечего,—спешу къ длиннанау,—а его и събѣдъ простыли! Что дѣлать? Нашамо троюку, леу... кричу: пошелъ! Не довѣжая мнѣ вереть ло станціи вдругъ ломаются ось и падаютъ въ канаву... Къ счастью, въ ней не было воды... Кружокъ изъ одной деревни и я дожились... выгнать отправили до первой станціи по образу нѣшаго хождения... Потому все пошло благополучно,— только мени страшно разтрасло въ прокладной нѣгелѣ и вѣтровъ набило всякаго сору въ глаза... Дайте мнѣ воды.

ПЪНОЧКЪНЪ. Сейчасъ, мѣю подати.

КРАГВНЪ (уиди на столѣ графинъ съ водою). Не ила. (Наливаетъ изъ графина воды въ стаканъ, выполоаскиваетъ изъ него, потомъ снова наливаетъ и проливаетъ глаза).

ПЪНОЧКЪНЪ. Помылуите! вы этакъ переимпте мнѣ весь полъ.

КРАГВНЪ. Ничего, высухнетъ. (Сдѣрываетъ со стѣны чепчикъ и вытираетъ объ него руки, потомъ бросаетъ его въ уголъ).

ПЪНОЧКЪНЪ (восторженно). Па что же это похоже? (Идетъ подлить чепчикъ, Крагвнъ ставитъ передъ нимъ стулъ).

КРАГВНЪ. Садитесь.

ПЪНОЧКЪНЪ. Покорнѣйше васъ, благодарю, я не устаю.

КРАГВНЪ. Садитесь же, чортъ васъ побери!

ПЪНОЧКЪНЪ (восторженно). Эхотъ господнѣ совсѣмъ не знаети, delicateго обращенія.

КРАГВНЪ (садясь). Слѣжайте.

ПЪНОЧКЪНЪ (восторженно). Чего ему еще отъ мена нужно?

КРАГВНЪ. Жепатъ вы, или влонецъ?

ПЪНОЧКЪНЪ. То есть какъ бы помъ сказать?... Теперь влонецъ, по ипности Матрени.

КРАГВНЪ. Чѣмъ лучше... Стало быть, вы мена скорѣи поимете... а тоже, можетъ быть, еще влонецъ... Слышите-ли? (Лвза тихонько открываетъ свою дверь и подслушиваетъ).

ПЪНОЧКЪНЪ. Слѣжу, слѣжу.

КРАГВНЪ. Я уже вамъ говорилъ, какой случилъ ралучилъ мена съ женой въ дорогѣ... И бы конечно не безиковоя, если бы жени моя была дурна собои,— по ова еще такъ себя, довольно аметптал... и къ доверенію всего, страшила кокетка... Въ одномъ съ намъ длиннана былъ молодой человекъ, который посматривалъ па нее какъ-то особенно... Но что пменно иронизилъ мена въ бѣшенствѣ, такъ это ованеніе, чтобы эхотъ Англичанннъ, пожалуй, пользоваться момъ отсутствіемъ, по похѣхалъ въ носѣ жѣтѣ.

ПЪНОЧКЪНЪ. Такъ вы говорите, что это былъ Англичанннъ?

ЛВЗА (восторженно). Что я слышу! (Затворяетъ дверь).

КРАГВНЪ. Но онъ отъ мена не скроуется! Лпкъ найду! Можетъ быть оиъ укрывается здѣсь!... Покажите мнѣ наипхъ жильцовъ, сейчасъ же, сію минуту!

ПЪНОЧКЪНЪ. Но я васъ удерю...

КРАГВНЪ (толкнувъ поюю). Ни слова! Я не выйду отсюда, пока не увижу той женщины, которую вы вылаете за замуженою. Слышите-ли ны! Милостивъ явлителю!

ПЪНОЧКЪНЪ (восторженно). Вотъ еще чортъ назвался!

КРАГВНЪ (крича). Гдѣ ова, я влосъ спрашиваю!

ПЪНОЧКЪНЪ (восторженно). Батюшка! оубъ мена прикалотивтъ.

КРАГВНЪ. Вы по отвѣчаете?

ПЪНОЧКЪНЪ (восторженно, уиди жеку, влодившую изъ средннзю дверей). Счастливая мысль! (Вслухъ). Вотъ она!

(Продолжаніе будетъ).

Въ № 16, Вѣстника, вкрадась опечатка:
Стран. 163, въ выноску, въ 7-й строкѣ слѣду:
мысто № 27, слѣдуетъ читать № 10.