

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЪ С Т Н И КЪ.

ГОДЪ ВТОРЫЙ.

№ 35.

8 СЕПТЯБРЯ 1857.

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

Подписки принимаются: въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Книпера кв. № 33; въ книжныхъ магазинахъ П. Рагкова, Смирдина, Базунова, Вольфа и Давыдова; въ Москвѣ, въ музыкальномъ магазинѣ Ленгольца и въ книжномъ Базунова.

Къ 35-му номеру прилагается: «Duo la-  
criste» мелодія, соч. Верди.

**Содержаніе:** Александринскій Театръ. (П. Шнизовскаго). — Театры (М. Рашаборта). — Бѣдная невѣста (Юрій Арнольдъ). — Общественное положеніе главныхъ основаній музыкаль-  
наго искусства. — Иностранный Вѣстникъ. — Историческій очеркъ  
театрального искусства. — Кларнетистъ. — Тифлисъ Библаи. —  
Воспоминаніе стараго подъячаго.

## АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

(Вторникъ, 3-го сентября).

### БѢДНАЯ НЕВѢСТА,

комедія въ пяти дѣйствіяхъ, соч. г. Островскаго.

Мы не будемъ останавливаться на самой пьесѣ, потому что она очень хорошо знакома всякому, кто хоть сколько нибудь слѣдитъ вообще за произведеніями нашихъ лучшихъ сценическихъ писателей и тѣмъ болѣе за комедіями г. Островскаго, которыя немало содѣйствовали развитію талантовъ нѣсколькихъ артистовъ и артистокъ нашей русской труппы. Кому неизвѣстно, какъ много помогли произведенія г. Островскаго выдвинуть впередъ бывшей артисткѣ г-жѣ Читау и рельефно, осязательно обогатиться ея сценическимъ, выско-артистическимъ силами? Кто не замѣтилъ, что произведенія того же писателя дали возможность выказаться таланту г. Бурлина и указать ему почетное мѣсто въ ряду первостепенныхъ артистовъ? Кто не согласится, что великій, разнородный талантъ неутомимой и искренно-любящей сценическое искусство артистки, г-жи Аниской, напелъ себѣ богатый рудникъ въ техническихъ созданіяхъ все того же Островскаго: произведенія его дали такъ сказать самую обильную, животворную пищу богатому комизму г-жи Аниской, который немощъ бы такъ разшириться и развипутся

безъ помощи г. Островскаго; можно сказать, что талантъ г-жи Аниской только и живетъ, только и дышетъ родными ему розами, воспронравленными силою творчества этого выдающаго комическаго писателя... Наконецъ, талантъ г. Зуброва значительно сдѣлалъ только съ появленіемъ народныхъ пьесъ Островскаго. Теперь тотъ же опять г. Островскій является возмѣстителемъ оружіемъ для новаго лица, для г-жи Фелоровой, въ первый разъ рѣшившейся явиться въ его пьесѣ: «Бѣдная невѣста», въ роли Марьи Андреевны, которую до нея исполняла г-жа Читау... Давно уже воспе-  
лись слухи объ этомъ намереніи г-жи Фелоровой и вотъ наконецъ — исполнилось осуществленіе желанія артистки... Нужно ли говорить, что избранная ею роль чрезвычайно дружно продолженіи всей пьесы и что нужно много сценическихъ силъ для вѣрнаго олицетворенія этой бѣдной страдальцы, полюбившей всей душой начинающаго пустого фата Мерича (г. Малышевъ) и для него не замѣчающей никакой любви, ни глубоководнаго близнства Хорькова (г. Стенановъ), ни мѣлководнаго добрика Милашова (г. Бурдинъ), по-своему почитающаго любовь, наконецъ даже отвергающей предложеніе вышлаго жениха, Бенедикенскаго (г. Зубровъ), готоваго спасти ее и ей мать отъ предстоящей нищеты послѣдствіе какого то пролога? Бѣдная Марья Андреевна искренно вѣрится Меричу и когда ей наконецъ мать грозитъ нищетою и худой молвой, распухнутой Хорьковой (г-жа Аниская) насчетъ ея тайныхъ свиданій съ этимъ фатомъ, она причесывается къ рѣшительному объясненію съ нимъ, но тотъ безжалостно разбиваетъ ей вращающееся сердце, — отжимается отъ нея, потому что она обидѣла, и доводитъ ее до отчаянія. Г-жа Фелорова поняла эти ужасныя страданія разбитаго, парализованнаго сердца дѣвчачьяго и такъ сказать, прожгла душой во всей пьесѣ... Она не играла — это слово недостаточно для выраженія того, какъ исполнила она свою роль, а жила и на сценѣ жила правдой, горькой дѣйствительностью, которая убила глубоколюбящую Марью Андреевну. Сначала Марья Андреевна вѣрится Меричу и обнаруживаетъ свою любовь къ нему предъ прочими поклонниками... Эту вѣру, эту откровенность съ другими, г-жа Фелорова передала во второмъ и



мелки никогда не забывал в его игре ничего подобного и были всегда любовны ноты... Хароник был в *Прюдасов* в роли старого египтянина.

Винниев, пьеса *Линдан* невольно была очень старательно исполнена. Ано упрямая, что во второй и третий раз она еще лучше, совершеннее подается. Этими мы обязаны преимуществу г-жи *Генеролов*.

П. ШВЕДОВСКОЮ.

## ТЕАТРЫ.

(Михайловский Театр.—Народ, Тихонов.)

Внеочередно г. Варне открылись французские спектакли на Михайловском Театре. Публика собралась в довольно немалом, но это ни в каком случае не доказывает равнодушия к г. Варне, выходя к необходимому артисту, — тут артистическая простота: Французский театр вывет свой несчастный кружок, любителей, больше число которых, принадлежат к высшему обществу, разномыслию, где за гриничею или за спонсусом летят. Главным делом было комедия гг. Арион и Деланга: *Les Comedienues*. После первых представлений этой пьесы на Парижск (въ 1846) мы рассказали на 21 № Вестника критическое содержание и некоторые личные мысли. Адаптировано, тут иерно очерчены заученные правила, и актеры возли зрителя в будущее и уберились коротеньких актрис, открывали ему их тайны и знакомит с характером женщины, без сомнения весьма интересных, но вместе с тем и опасных. Одним словом, зрители, находив на театре знакомство с актрисами его жизни, поной очарования и интереса, и конечно содержание комедии не может быть данного изумительного, хотя и не качества, что оно и слишком расхожее: слушать и продолжение 4-х актинной любовной интрижки, ерещены тайны и поные похождения заученного мира — становится наконец довольно монотонно и от этого интерес и общее впечатление неблагоприятно образуются, терпят. Вообще комедия написана удачно, характеры схвачены верно и снорово — боится, женой звать доказывает несомнительный талант актрисы. Главное дело пьесы, молодая талантливая актриса, торчачо любящая свое искусство и исполненная возвышенных чувств; она является в молодого благородного человека и чтобы сделать его женой должна оставить театр. Тут актриса превращает очертания интрижки в борьбу актрисы, принадлежащей покорно влюбленной или театру. Сначала берется перхь любовь, но искусство торжествует: все очарование любви, домашней спокойной жизни, как от бы пошевного железа исчезают, перед словом: «успехи»; актриса остается актрисой, и зритель автор, что никакое чувство, никакое наслаждение не может заменить истинной артистки чувства славы, что восторг публики, рукоплесканий — приятнейший отголосок для ее сердца, наконец, что истинная артистка не может думать о замужестве и должна выбрать между семейною и театральною жизнью — совершенно справедливо. Тип этой, во всех отношениях возмужавшей, истинной артистки передана г-жа *Мид*. Характер роли выходит из раз-

ряда занимаемого преимущественно нашею публикою актриса, — г-жа *Мид* испытывала свои силы в роли серьезной, драматической, в которой сдержанность интерес всей пьесы — задача не менее в том, как бы не потерять характерной артистки, что она вышла победоносно. Г-жа *Мид* могла полагать успех и убавила вает, что она обладает всеми талантами, необходимыми для серьезной, ролей. На первый раз этого уже очень много и обязанности артистки быть снисходительными, снисхо даже и взыскать кое-какие недостатки. В игре г-жи *Мид* мы заметили много неиспользованного чувства, утраты и энергии. Оркестр, сильный наскон дирижер — тоже качества, которые являются в уделе не многих, но единственный оркестр, то же как и сильный дирижер — сокращения, с которыми артисту приходится бороться, и в этом отношении мы позволим себе несогласоваться с мнением нашей публики — в подобных ролях стараться принимать своему ролю и проигрывать ударения более внятные, мягкие; при исполнении этого условия, г-жа *Мид* забыть без сомнения замечательные моменты в ее серьезной актрисе. Блистательный успех является и при общении много возбуждает. Прочие актрисы, впрочем (исключая и театральные) прической *Ферриана* (г-жа *Мид*), очень мало исполнили г-жи *Мид*, *Терик*, *Крис*, *Бенни*. В особенности заслуживает внимания г-жа *Мид*, много перед нами ряд актрис, хитрой, ловкой, любезной для всех, за исключением своего мужа — несчастного музыканта, оригинальную личность, которого истинно поразил г. *Донна*. Г-жа *Терик*, то же была на сцене, вместе с нею, но невольно, почему — многие качества, частыми рукоплесканий и вызовами хотели изобразить необыкновенно пылкий артист, несмотря на то, что она исполняла роль была довольно незначительная. Тут невольно приходится повторить, что слишком усердные друзья описали своим недостатком порывами они возбуждают в остальной публике чувство неудовольствия и изображений и удерживают примитивный артистический образ. Нельзя все отрицать, второе отделение артистическое, первоначальными. Г-жа *Терик*, без сомнения талантливая актриса, но ставит ее на первом плане, это значит вредить ей; если принимать роль артистическую безусловно одинаково, тогда не будет отличия и ворований, так же, как и искусство.

Нам мужских ролей, кроме гг. *Денни* и *Поль-Бонду* (въ роли *Морис*), но всей справедливости заслуживать внимание: г-жа *Пенна* въ роли пошевного фабриканта *Моро*, блестящая оригиналка, страстная любительница театра, проигрывавшая в закулисный мир, для которого она доблестно жертвует своим деигом и издѣлком. *Моро* — личность, которая штрфается въ Париж на каждом шагу: много денег, мало ума, доброе и даже илкое сердце — качества, которые не пренебрегают въ закулисной области. Его, или лучше сказать его деньги, принимают, возли, и деньги — звать могущественный талисман, звать ему право считаться значительным, выигрывать во все, хотя на деле он принимает не хуже, не понимая. Этого оригинальный тип, повторяем, г-жа *Пенна* исполнила естественно, с совершенными пониманием ролей, и в продолжение всего вечера выигрывала вполне заслуженные рукоплескания. Г-жа *Пенна* с каждым

головы дѣлаютъ большіе успѣхи и принадлежать къ числу весьма полезныхъ актеровъ нашей отличной группы.

О другихъ пьесахъ безсѣею не можемъ сказать ничего особеннаго. Un Financé à l'Opéra, принадлежитъ къ разряду тѣхъ многочисленныхъ зарѣзовъ, которыми такъ изобилуетъ французская сцена. Это не болѣе ни больше какъ пьеса для подпитія завѣсѣкъ (lever de rideau): цѣль содержанія, эмисса, но зрителю хочется безразлично, на думая о пьесѣ, до окончанія и мало заботясь о сценѣ. Тутъ главную роль играетъ паря сапоговы, спасающая возлюбленную чету, которой угрожала разлука, — какъ видите — выдумка пустая, но благодаря отличной, дружной цѣлѣ актеровъ ядовитая смѣшность всѣхъ и сбалансированно достигъ своей цѣли. A la Sangraigne, comédie, заключающая спектакль, не отличается только новизною и замѣчательна только тѣмъ, что въ ней явился: бенефициантъ и анжениван Валентинъ, которыхъ публика приняла восторженно.

Имѣющая группа увеличилась еще однимъ дебютантомъ. Въ помѣщеніи, въ Театрѣ-Парѣ, явился въ первый разъ, на нашей сценѣ артистъ Фридриха Виссига театра (Hof-burg-Theater) г. Ландгофъ, въ драмѣ „Der Mann mit der eisernen Maske“ (человѣкъ съ желѣзною маскою), въ роли Гастона, несчастнаго брата Людовика XIV-го. Г. Ландгофъ молодой артистъ, подающій большія надежды. У него сильный и вѣрный съ тѣмъ пріятный органъ, много чувства и увлеченія, прекрасный выговоръ, однимъ словомъ всѣ качества первоначальнаго драматическаго актера. По первому дебюту нельзя впрочемъ окончательно опредѣлить достоинствъ артиста, который не успѣлъ еще свыкнуться съ нашею сценою и требованіями публики. Его принимали очень хорошо и по всей вѣроятности онъ будетъ имѣть у насъ успѣхъ. У него весьма пріятная наружность, — условіемъ весьма важнымъ для актера, исполняющаго роли первыхъ любовниковъ.

Въ среду послѣдовавъ открытіе съ Петербургъ анжениван Итальянской оперы. Давая Лучинъ, для дебюта г-жи Бискаччанти и г. Монжини. Публика собралась пьеса много; вѣроятно интересно было ознакомиться съ новыми артистами. Итальянская опера въ Петербургѣ занимаетъ неоспоримо одно изъ первыхъ мѣстъ въ Европѣ (если въ настоящее время не порохомъ), у насъ пребывали всѣ знаменитости и публика наша наболѣла. Извѣстнѣйшіе артисты считаютъ себя за честь, пѣть на нашей сценѣ, и фактами доказано, что мнѣніе Петербурга имѣть вышѣ большій вѣсъ за границею. Неудивительно, что дебютанты при первомъ появленіи понемногу робѣютъ: вѣзаясь послѣ Гриси, Вярдо, Бозіо, Рубини, Маріе, Аббади, и пр.—не бездѣлица, и весьма естественно, что у г-жи Бискаччанти при появленіи на сцену дрожала голова, что въ продолженіе перваго дѣйствія она была смущена, и хотя въ послѣдующихъ дѣйствіяхъ и оправилась, нѣсколько отъ волненія, но всетаки лишена была той увѣренности, которая такъ необходима пѣвицѣ. Поэтому было бы несправедливо сдѣлать теперь, въ положительное заключеніе о талантѣ дебютантки; публика принимала ее благосклонно, во многихъ мѣстахъ ей громко рукоплескали. — Для перваго разу это уже много; мы надѣемся, что съ каждымъ представленіемъ успѣхъ

г-жи Бискаччанти будетъ увеличиваться. Итакъ, отлагая положительный отзывъ объ этой пѣвицѣ, сегодня съ полнымъ увѣренностью можемъ сказать, что у ней симпатичный соправный голосъ, обильный и хорошо-образованный, хотя и не сильный. Интонація безукоризненно-чистая, въ исполненіи много напѣва и чувства; некоторые ноты въ высокихъ регистрахъ прекрасны. Г-жа Бискаччанти не поражаетъ слушателя, но она производитъ пріятное впечатлѣніе и во всякомъ случаѣ составляетъ полезное приобрѣтеніе для нашей сцены. Она въ особенности отличалась въ мѣстахъ d'ensemble, прекрасно поддерживала кантату и въ началѣ 2 дѣйствія (который въ вышнѣйшій разѣ былъ исполненъ съ рѣзкою совершенствомъ), и заключила его замѣчательнымъ перхнмъ тѣломъ, обратившимъ на себя всеобщее вниманіе. Г-нъ Монжини энергическій молодой пѣвецъ, явился перхъ публикѣ, и съ перваго разу расположилъ всѣхъ въ свою пользу, въ перваго разу имѣлъ одинъ изъ тѣхъ успѣховъ, которые пріобрѣтаются артисту, что онъ сдѣлается любимцемъ публики. Ничего удивительнаго; у него два рѣшкія въ настоящее время сокровища: молодость и чистый грудной теноръ, необыкновенно обширный и звучный, доходившій свободно до si naturel и даже до; замѣчательно что при этомъ, низкій его регистръ густой и чрезвычайно пріятный, — однимъ словомъ, г. Монжини обладаетъ душою октавыши ровню—познать, чистыхъ и звучныхъ нотъ, или лучше сказать тысячами, которые живутъ его вездѣ, гдѣ бы онъ не появился. Молодой артистъ принадлежитъ къ разряду тѣхъ пѣвцовъ, которые поражаютъ слушателя могуществомъ своего голоса и энергіею. Въ исполненіи его много увлеченія, страсти и чувства, метода хорошаго, наружность красивая—качества драгоцѣнныя, которыя ставятся г. Монжини наряду съ лучшими соотечественной эмиграціи. Ему можно завѣтъ одно, и именно—недостатокъ обилья всѣхъ молодымъ артистамъ: онъ мѣстами слишкомъ увлекается, молодость кажетъ имъ, и онъ слишкомъ расточается, провалъ иногда безъ расчета свои сокровища, или артистъ самъ не знаетъ своего богатства, голоса, который мы бы съ удовольствіемъ ему утирили по возможности. Выказывая все его могущество и мѣстами, такъ гдѣ это необходимо, г. Монжини проявляетъ бы безъ сомнѣнія еще болѣе эффектъ. Зная, умѣть высказать свои средства, какъ Французы выражаются: faire valoir ses moyens, весьма важное условіе для пѣвца; онъ непременно долженъ разчитывать свои силы и беречь ихъ для важнѣйшихъ моментовъ, какъ напр. въ началѣ 2 дѣйствія, а знаменитой фразы Maledetto. Въ кантатѣ и 3-мъ дѣйствіи онъ былъ поразительно хорошъ. Вообще г. Монжини богатое приобрѣтеніе для нашей сцены, мы ждемъ отъ него много наслажденій. Въ продолженіе всей оперы публика принимала его восторженно.

Г. Бартолини встрѣченъ былъ, какъ встрѣчаютъ любимцевъ; его симпатичный, бархатный и вѣрный съ тѣмъ оперическій голосъ какъ нельзя лучше шелъ къ партіи Астона. Публика мы часто выражала свой восторгъ, въ особенности онъ обратилъ на себя вниманіе въ кантатѣ. Вообще исполненіе Лучинъ было прекрасное, слушатели были въ мо-

сторги; знаменитый кантатист по обыкновению повторен. На этот раз и славный дуэт 3 действия баритона и тенора был, к большому удовольствию наших меломанов, прекрасно исполнен (въ послѣднее время дуэты этотъ былъ обыкновенно пропускаемы). Итакъ начало опернаго сезона довольно тщательно. Возвращение Тамберлика (онъ уже здѣсь), участіе въ оперѣ несравненной Богіо, общаются много въ будущемъ и по всей афронтиности сезона будетъ обыкновенно омыленным, тѣмъ болѣе, что вся труппа составила отлично. Превосходный панъ оркестръ, подъ управленіемъ даровитаго Бавери, немало содѣйствовалъ успѣху исполненію оперы. По мнѣнію самыхъ пѣвцовъ, лучшаго оркестра нѣтъ во всей Европѣ.

P. S. Въ пятницу по внезапной болѣзни г-жи Бискаччанти совершенно неожиданно исполнила роль Лучи г-жа Ней. Мы не были въ театрѣ, но говорить, что пѣвица имѣла большой успѣхъ.

Ж. РАППАПОРТЪ.

## БЕНЕФИСЪ Г. АРТЕМОВСКАГО.

3 сентября 1857 г.

Къ крайнему моему сожалѣнію я опоздалъ и лишился невыразимаго наслажденія прослѣдовать 2 действие Руслана! Опера *Русланъ и Людмила*, хотя собственно, какъ драматическое твореніе, уступаетъ черному созданію нашего незабвеннаго Михаила Ивановича, но какъ музыка—гораздо ярче и богаче идеями, и въ особенности изобилуетъ богатыми матеріалами для изученія инструменталціи, сужающими образами не только младшему поколѣнію, но и всѣмъ намъ, его современникамъ, какъ бы тотъ или другой изъ насъ и не желалъ сознаться въ этомъ фактѣ. Не слышавъ исполненія, я не могъ убѣдиться, что гг. Петровъ, Артемовскій и Булаховъ \*) весьма прекрасно исполнили 2-й актъ этого примѣрнаго творенія, потому что наши артисты любятъ, а главное понимаютъ духъ музыки М. И. Глинки, а это не мало!

«*Linda di Chamounix*» написана Доницетти, если не ошибаюсь, въ 1840 году. Не разъ уже я имѣлъ случай высказать о немъ свое мнѣніе, личное, но вѣстакі основанное на теоріи о музыкальномъ творествѣ вообще и драматико-музыкальномъ въ особенности. Мнѣ кажется, что Доницетти, хотя и не безъ дарованія и познаній, но, какъ композиторъ, стоитъ гораздо ниже даже Белини, композитора, облекающаго сладкія, извѣстныя свои мелодіи въ стереотипныя формы времъ Дуранта и Скарлатти. Но Белини по крайней мѣрѣ сдѣлалъ всѣмъ, чѣмъ онъ только могъ, между тѣмъ какъ Доницетти далеко не дотрелъ до той степени, которую могъ бы и долженъ бы былъ занять.

Главныя черты, характеризующія произведенія Доницетти: поспѣшность, безпечность, отсутствіе положительнаго характера и ловкость въ перефразировкѣ цитатъ. Партитуры его свѣдѣтельствуютъ о всемъ этомъ, прасматривающаго ихъ поражаетъ несмѣтное повтореніе словъ: «*come sopra*», или «*simili*», и т. п.

Не забывая нисколько объ оригинальности или о вѣрности въ выраженіяхъ, Доницетти повидимому стремился всегда только къ наружному блеску, довольный уже тѣмъ, если

мотивъ вылился изъ подъ пера гладкимъ и звучнымъ. Отъ того, чтобы придать своему произведенію драматичности, онъ мало заботился и болѣею частию предоставлялъ это исполнителямъ.

Музыкально-драматическій слогъ Доницетти довольно чистъ и правиленъ, но у него часто встрѣчается тривіальность отъ стереотипности въ оборотахъ. Инструменталціи у него болѣею частию то жадка и незначительна, то оглушительна некстати, безъ разбора сюжетовъ. О достоинствахъ речитативовъ, наконецъ, и говорить нечего: этого нельзя и требовать отъ маэстро въ Итальянской школѣ, потому что, въ глазахъ публики, речитативъ не что иное, какъ музыкальные этапы между отдѣльными нумерами оперы.

Линда хотя и считается однимъ изъ лучшихъ твореній Доницетти, но тѣмъ не менѣе оправдываетъ наше сужденіе объ этомъ композиторѣ. Есть классикій, пріятный мѣста, но оригинальныхъ мотивовъ слишкомъ мало, а пожелай и вовсе ихъ нѣтъ, потому что намъ далеко еще не извѣстны все творенія Итальянской школы. Самый вышуканый мотивъ этой оперы, напр. Пѣнь Пьеротто—мотивъ, служащій какъ бы основой всей музыкальной этой картины, замѣтнованъ изъ втораго нумера «*Stabat mater*», *Периодомъ* (*Circa animam*). Кромѣ того, за исключеніемъ этой же пѣсенки, не находится во всей оперѣ никакого яркаго колорита мѣстности, что кажется требуетъ отъ всякаго создателя картины, будь она писана красками, словами или звуками. Кто собственно эти лица? изъ какому народу, къ какому сословію принадлежатъ они? Линда, шамунійская крестьянка, въ ковомъ ее представляетъ Доницетти, точно также могла бы называться крестьянкою замосковною или заднипровскою, — даже пожалуй герцогиней испанскою, съ весьма удобопонимнымъ измѣненіемъ, *всего* текста оперы!

Но оставимъ въ покои само твореніе и займемся лучше исполненіемъ этой оперы *иседа старательными, добросовѣстными* артистами русской, отечественной нашей труппы, исполненіемъ, которое, несмотря на невольное сравненіе съ исполненіемъ на Итальянской сценѣ, могло *всѣмъ* удовлетворить некакого, хотя бы вѣтрогаго критика.

Главными лицами по исполненію являются безспорно, Линда и Алфредо, ея отецъ. Г-жа Латышева со славою побѣдила безчисленныя трудности, которыя должна была встрѣтить при изученіи партіи Линды, т. е. трудности по *диапазону*, по *фиюритурности*, по самому соображенію характера или роли. Весьма пріятно (вѣроятно неслучно) критику, если находить, онъ возможности, отдавать справедливое признаніе таланту и добросовѣстнымъ трудамъ артистовъ. Г-жа Латышева поразила публику отчетливостію и теплотой, съ какими она передала эту роль, и въ особенности, прекраснымъ исполненіемъ всего 2-го акта. Если же мнѣ замѣчать, что сила верхняго регистра иногда измѣняетъ воли старательной артистки, то я могу отгнѣть, во-первыхъ, что это случается не такъ часто, а во-вторыхъ, что надобно сожалѣть о недостаткѣ нѣнхъ хорошихъ оперъ съ партіями для настоящихъ мецопрано, такъ что невольно приходится артисткамъ съ таковымъ голосомъ, поднимать, усиливать его выше предѣловъ самой природы!—*Che fare?*

\*) Действительно, отличные наши артисты исполнили свои партіи превосходно. Ред.

Г. Артемюкскому, нашему любезному беспечиванту, до-  
сталась на долю благодарная партия, преисполненная не моти-  
вами, а драматическими своими элементами. Съ начала до  
конца мы видели и слышали старого Савоара, угнетенна-  
го бедствиями, по которому толи и чести дорожке всего.  
Торжественно игры его была безспорно сцена 2-го действия,  
когда въ роскошно-одетой дамѣ, подавшей ему злостепенно,  
онъ узнаетъ свою дочь: онъ хочетъ поразить ее своимъ  
проклятіемъ, но побѣдитель надъ ними отъ снѣговъ, укаченных  
словомъ проклятія, вырывается одна одна изъ драматич. пестъ, уезъ  
всечастнаго огня, и то только помянуто, несправно, какъ  
бы безосновательно! Отъ души поздравляю Г. Артемюкского  
съ этою ролью. Г. Артемюкский явился ил. полнымъ смысломъ  
олишнаты драматическимъ влияниемъ и историей. Безпре-  
станнымъ продолжительнымъ рукопожатіемъ и языкомъ са-  
ужать, думается, действительно, что публична шлоли от-  
клина таланта и труда заслуженнаго артиста.

Намъ пришлось участвовать артистомъ, заслуживъ по-  
ложивъ одобрение слушателей преимущественно Г. Губининъ,  
привычный, научный, и необыкновенно обширный баритонъ,  
который заслуживаетъ вниманія, но къ сожалѣнію находится  
весьма плохо. По мнѣнію, чѣмъ рѣже случается намъ встрѣ-  
чать его въ значительныхъ роляхъ, тѣмъ пріятнѣе назн-  
тъ, да и, доведенно общее это мнѣніе со стороны музыкаль-  
наго публики. Достойна замечанія въ особенности преодо-  
лѣніе труднейшей роли маркиза де Буа-Флеры, потому что  
это мнѣніе скоростворно въ сущности не подходитъ ни  
по пол. таланта, ни по ст. обычаю нашего отечества, — и тѣ и  
другой склонны болѣе къ патетическому характеру.

О Г. Равковскомъ, оказавшемъ пріятный толчокъ и суще-  
ствительно обработавшемъ того, на одной маленькой пар-  
тіи мастера я не считая себя еще въ правѣ судить, а  
потому отлагаю это сужденіе до другаго, болѣе удобнаго  
случая.

Можъ бы и поговорить еще кое-о-чемъ, но къ чему?  
Критика, даже самая добросовѣстная, некоторымъ артиста-  
мъ принимается не за желаніе прозрѣть, на правильный путь  
искусства, а за испорченный только гонимый безприманно изъ  
малыш!!!

#### ЮРИЙ АРНОЛЬДЪ.

Въ лирическомъ, олимпийскомъ иници тинковича возбу-  
жда постоянный восторгъ. Въ особенностяхъ очаровательны  
была легкая, традиціонна наша Прихучкова, выставляя въ  
разъ тѣмъ какими-то неземнымъ, воздушнымъ созданіемъ.  
Г. Киселовскій и Г-жа Сибирева мастерски протоптали  
увлекательную изъяску. Г-жа Комлева, Яковъ и Г-жа Во-  
гановъ тоже выставляли громкія рукопожатія. Г-жа Ко-  
шевская поднесла даже великолепные букеты, въ которыхъ  
окупились, поларанъ—не рано ли? Молодая артистка безъ со-  
мнѣній обладаетъ талантомъ и общается этого, но подоб-  
нымъ овощъ дѣлается обыкновенно артистамъ уже извѣ-  
стнымъ намъ отличившимся чѣмъ либо особеннымъ при пер-  
вомъ появленіи, какъ напримеръ воспитанница Муравьева.

И. Р.

## ОБЩЕПОЯТНОЕ ИЗЛОЖЕНІЕ ГЛАВНЫХЪ ОСНОВАНІЙ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА.

### Глава VIII.

(Продолженіе).

Изъ всего сказаннаго нами о струнныхъ инструментахъ  
видно, что они могутъ имѣть весьма различное устройство  
и что, какъ и все относящееся къ музыкѣ, они съ теченіемъ  
времени подвергались многимъ измѣненіямъ. То же  
самое можно замѣтить о другомъ родѣ инструментовъ, въ  
которыхъ звуки производятся тѣмъ, что тѣмъ или  
дуть въ дышальныя воздущ. ил. самои. инструменты. Такие  
инструменты называются духовыми и дѣлятся на три глав-  
ныя отдѣлы: 1° флейты, въ которыхъ, воздухъ проникаетъ въ  
трубу инструмента черезъ боковые отверстія; 2° инструмен-  
ты съ язычкомъ, въ которыхъ дѣвляющійся внутренне воз-  
духъ производитъ движенье гиблаго языка; 3° инстру-  
менты съ душемъ, въ которыхъ различіе звуковъ произво-  
дится переменною положеніемъ и движеньемъ губъ.

Флейты различной формы встрѣчаются у всѣхъ наро-  
довъ, занимавшихся музыкою. Индѣ, Китай и Китай  
представляютъ намъ много образцовъ ваило которыхъ по-  
сходно, до самой глубокой древности. У Грековъ и Рим-  
лянъ было различныя флейты для религиозныхъ торжествъ,  
для пиршествъ, свадебъ, похоронъ, и проч. Древнѣйшее гре-  
ческое флейто сдѣлано, по мнѣнію, считать флейту, со-  
стоящую изъ четырехъ, различнаго длины трубокъ, кото-  
рая и теперь еще встрѣчается у некоторыхъ бродячихъ  
музыкантовъ. Затѣмъ слѣдуетъ фригійская флейта, состоя-  
щая изъ одной трубки съ тремя отверстіями, по которой  
играли, полагая, на рту одинъ или кончикъ. Наконецъ  
людовья флейта, состоящая изъ двухъ трубокъ съ несколь-  
кими отверстіями, соединенныхъ въ одно устье, кото-  
рое называлось амбушюромъ, представляла собой единствен-  
ный, изъ древнихъ инструментовъ, который можетъ заста-  
вить думать, что гармонія была известна Грекамъ и Рим-  
лянамъ: въ самомъ дѣлѣ трудно представить себѣ, чтобы  
на двухъ трубкахъ могли бы устроить. Некоторые ученые  
полагаютъ, что двѣ трубки этой флейты служили для того,  
чтобы можно было играть тономъ, по такъ или иначе—это  
дѣло неопредѣленное. Три рода флейтъ, упомянутыя нами, по-  
крайнеймѣнъ на извѣстномъ индѣ: археологи извѣщаютъ,  
будто число выдѣланныхъ дох. индѣ болѣе чѣмъ до двухъ-  
сотъ.

Нѣко давно старались рѣшить вопросъ: знали ли Греки  
и Римляне—флейтразвертъ (flute traversiere), единственную  
флейту, употребляемую нынѣ въ правительств. музыкѣ? Непо-  
добенъ открытіемъ памятники древности рѣшилъ этотъ вопросъ  
положительно: на многихъ барельефахъ найдены такъ же изо-  
браженія этого инструмента. Это сдѣлано объясняетъ намъ тѣ  
мѣста древнихъ писателей, гдѣ полагается различіе между  
правой и лѣвостороннею флейтами. Эта послѣдняя была ни что  
иное, какъ флейтразвертъ.

Во Фригійи въ прежнее время употребляли только одну  
илъ флейту, называвшіяся flute à bec, флейта съ рыль-  
цемъ, т. е. тѣмъ, у которой амбушюръ находится не ономъ

ной концерт. Все флейтовые партии оперы вика Людовика XIV исполнялись на таких флейтах; их называли также *flûte douce* или *flûte d'Angleterre*, флейтуза. Впоследствии, когда снова стали употреблять флейтаверсы, — эта флейта получила название *флейты английской*, потому что она появилась в Германии раньше, чем в других странах. До конца XVIII века она имела всего шесть отверстий, закрывавшихся пальцами, и седьмое, закрытое клапаном. Были большие части духовных инструментов, эта флейта имела несколько покрывавших ноты; этот недостаток был исправлен прибавкою нескольких клавиш, число которых увеличивается теперь до восьми<sup>1)</sup>. Эти клавиши кроме того дали возможность исполнять многое, чего нельзя было исполнить на прежней флейте.

В XVIII столетии, немецкого происхождения флейта, *флейта Боэма* (Boehm), почти вполне изменила устройство флейты. Отверстия сделаны значительно больше и получили свою патуральную полноту; многое, чего нельзя было исполнить на прежней флейте, сделалось легко исполнимым; звучность флейты увеличилась, но звуки потеряли свою чистоту, блеск, сдержанность. Впрочем, новое устройство флейты по немецкому правилу Боэма, уменьшило величину отверстий, снова кажется возвратило флейте ее прежнюю достоинств.

По устройству своему флейта принадлежит к тому *ré*, что однако не мешает играть на ней и в других тонах. В военной музыке и в духовой, которая известна под именем *музыки гармонической* (*musique d'harmonie*), употребляют меньшую, разбитую флейту, принадлежащую к тонам *ré*, *fa* и проч. Другой вид — маленькая флейта, называемая *октавной флейтой* (*flûte octave ou piccolo*), употребляется в оркестрах, когда хотят получить богатство звуков или пропеть звукоподражание, как например ветер во время бури. Piccolo играет меньше, чем обыкновенная флейта и октавою выше ее; звуки этого инструмента имеют несколько крикливый и часто остринный характер. Композиторы новейшей школы довели употребление октавной флейты до крайнего извращения.

Флейты изготовляются обыкновенно из бука, черного дерева, кедра и проч., но и из них имеют один недостаток, а именно — изгибаются во время игры, что изменяет несколькоintonацию инструмента. Чтобы избежать этого недостатка, делают флейты из стекла, которые действительно были полезны, но тяжесть их и особенно ломкость были причиной того, что теперь их не употребляют. Нашли более прочный и удобный — сделали из обыкновенной флейты некоторую прибавку, которая выдвигается, когда флейта нагревается от дыхания. Из прежних флейтуз (*flûtes à bec*) находится теперь в употреблении только одна, а именно — *флаажолет*, очень приятный балый инструмент. В древнее время он отличался чистотой своих звуков и представлял очень мало

средств для исполнения, но потом его значительно исправили и усовершенствовали прибавкою клапанов.

Из всех видов *инструментов* со язычком (*insignements à anche*), сохранившиеся в употреблении только *обой*, *английский рождь*, *кларнет* и *флюгель*<sup>1)</sup>.

Из всех этих инструментов древнейшей *обой*, — уже в конце XVI столетия встречается она у бродячих музыкантов. В то время обой имела почти отшнурованную клавишную; звуки были трубы и хрипы; ее длину имела два фута. В таком виде она осталась долго и потому употреблялась в оркестрах только для сельской музыки. С 1670 года на нем начали прибавлять клавиш безопы, превратили играющие на обой, много усовершенствовали его; переименовали, до Люка (De Lussé), прибавили к нему острый клапан и в 1780 году. Наконец в новейшее время ее стали еще несколько улучшить, так что теперь почти нечего сказать. В настоящее время обой — больше двух с половиною футов.

При хороших исполнении, звуки обой могут достигать высшей степени выразительности; они представляют больше разнообразия, чем звуки флейты. Несмотря на небольшое разнообразие инструментов, звуки его имеют такую силу, что могут преодолеть все звуки какого бы то ни было оркестра. Из тех пятидесяти названий, композиторы употребляют обой чаще других высоких духовых инструментов. Они употребляют для игры одиночной и для оркестровых ансамблей.

Инструмент, неправильно названный *английским рождь* (*cor anglais*), есть выходящий обой. Размеры его гораздо больше, так что, при обещании исполнителей, его приходится несколько согнуть. Английский рождь на минуту ниже обой и это происходит потому от длины его трубки. Звук его жалобный и всего более идет к малым дискантам, романсам и т. п. Изобретение его относится к новейшим временам; около 1770 года он был еще неизвестен.

*Флюгель* (*basoon*), принадлежащий также к семейству обой и составляющий их бас, был изобретен в 1539 году нидерландским каноником Афанасием. Итальянцы зовут его *fagotto* (связка), потому что он состоит из нескольких кусков дерева, соединенных в чубук. Высота его звука — около трех с половиною октав; высота его нота, есть *si* в ноте потышней линии при ключе *fa*. Форма флюгеля подвергается многим изменениям, но неестри на все старания артистов и мастеров, ему все еще многого недостает. Многие его ноты нечисты и только до некоторой степени могут быть исправлены искусством играющего. Высота его ноты почти все саниконы, низка сравнительно с вышними. Число клавиш, было исследователем доведено до пятнадцати и средств исполнения чрез то сделались богаче, но недостатки все еще не исправлены вполне. Многие ноты совершенно глухи; другие же, особенно в басу, попрежнему невняты. Очень вероятно, что эти недостатки будут удалены только тогда, когда отверстия инструмента будут сделаны на других местах и по иной системе. Может быть, нужно будет изменить самую

<sup>1)</sup> В Германии делают флейты с еще большим числом клавиш, которое только иногда совпадают; она в разыски превосходит все другие, но такое изобретение чрезвычайно затруднительно для играющего и потому от этого торжества звуков инструмента.

<sup>1)</sup> В духовой музыке употребляются все это и другие инструменты, а именно 1) *басеттион* (*cornodi basalto*), который относится к кларету, только имеет английский рождь на обой; 2) *басеттион-басеттион*, роль сохраняющая флюгель.

порядку инструмента и придать другой способ нижнему концу, съ тѣмъ, чтобы онъ скорее нагревался.

Всѣ упомянутые нами недостатки фюгата тѣмъ неприятнѣе для насъ, что онъ совершенно необходимъ въ оркестровыхъ pieces. Онъ исполняетъ въ нихъ должность тенора и въ то же время басъ инструментовой съ ялчкомъ и связываетъ собою разные части гармоніи. Въ оркестрѣ онъ лучше, чѣмъ при одиначей игрѣ. При игрѣ solo, звуки его печальны и однообразны.

Въ Германіи употребляется еще иногда контрабасъ фюгата, называемый *контрафюгатомъ* (*contre-basson*); разныры его болѣе, звуки составляютъ октаву звуковъ басота. Но этотъ инструментъ трудно играть, — надо чтобы виртуозный игрокъ очень сильною грудью. Кроме того онъ имѣетъ еще болѣе недостатки, а именно — что звуки извлекаются изъ него очень медленно.

**Кларнетъ** есть повѣдшій изъ числа инструментовъ съ ялчкомъ; онъ изобрѣтенъ въ 1690 году нюрнбергскимъ мастеромъ Деннеромъ (*Johann-Christoph Denner*). Сначала онъ имѣлъ всего одинъ клапанъ и очень рѣдко употреблялся, по причинѣ многихъ несовѣршенствъ; но пригодность его звуковъ скоро побудила некоторыхъ артистовъ искать средствъ къ его усовершенствованію. Число клапановъ несущественно по дошло до пяти, но и тутъ онъ представлялъ очень мало средствъ для измѣненія. Посмотрѣвъ на то, онъ остался въ немъ неизмѣненнымъ вплоть съ 1770 и 1787 годъ, когда въ немъ прибавили еще шестой клапанъ. Виссѣдтвейнъ число клапановъ позрисло до четырнадцати, но это не удало вълѣтъ его недостатковъ. Кроме усовершенствованій некоторыхъ трудностей исполненія, имѣетъ этотъ кларнетъ лишнюю вѣрности и звучности. Чѣмъ сильнѣе паша о-анотъ, можно повторить и дѣлать необходимо, чтобы системъ его интереснѣе были измѣненія. Многочисленность клапановъ духовныхъ инструментовъ исправляетъ недостатки вѣрности, но вредитъ ихъ звучности.

Трудности игры на кларнетъ не позволяютъ употреблять однихъ и тѣхъ же инструментовъ для игры въ разныхъ тонахъ. Для тенора, въ которыхъ много дѣзманъ, и для тѣхъ, въ которыхъ много беманъ, нужно имѣть особые кларнеты. Чтобы это помнилъ, надо знать, что чѣмъ короче трубка духовнаго инструмента, тѣмъ звуки его выше, и что звуки понижаются по мѣрѣ удлиненья трубки. Надо было сдѣлать, что если кларнетъ сдѣланъ такъ, что *ut* его находится въ унисонѣ съ *si b.* то виртуознѣе можеть исполнять шесы, написанныя въ тонѣ *si b.* игра въ тонѣ *ut*; такимъ образомъ онъ будетъ избавленъ отъ нотъ, которымъ могли бы сто затрудненія. Удлиняя кларнетъ доуго что *ut* его сдѣлается одинаковымъ съ *la*, мы дадимъ артисту возможность играть въ тонѣ *ut* и въ то же время аффекта будетъ такой же, какъ если бы онъ игралъ въ тонѣ *la* съ тремя дѣзманъ при ключѣ. Вотъ объясненіе названій, употребляемыхъ музыкантами: кларнетъ въ тонѣ *ut*, въ тонѣ *si b.* въ тонѣ *la* (*clarinette en ut, en si b. en la*).

Во французскіе оркестры кларнетъ былъ введенъ въ 1757 году; съ тѣхъ поръ его употребляютъ не только въ обыкновенныхъ оркестрахъ, но и въ оркестрахъ военныхъ,

гдѣ онъ играетъ главную роль. Звукъ этого инструмента — обширный, полный, ясный, и рѣзко отдмается отъ всѣхъ другихъ, особенно въ кларнетѣ низкаго тона, называемомъ *сиралью* (*chalumeau*). У военныхъ, для игры solo, употребляютъ кларнеты *ти б* или *ти си*, звуки которыхъ по своей рѣзкости, хорошо слышны даже на воздухѣ. Есть также и такіе болѣе тихіе кларнеты, которые составляютъ тихую кинету кларнетовъ *и* и звуки которыхъ имѣютъ особенно-сладоточенный характеръ, — донуть ихъ *альто-кларнетамъ* (*clarinette-alto*). Они составляютъ контрастъ кларнета обыкновеннаго. Наконецъ, для совершенной полноты семейства кларнетовъ, устроены еще *басо-кларнеты* (*clarinette-basse*), на которыхъ трудности исполненія не болѣе трудности обыкновенныхъ кларнетовъ.

## ИНОСТРАННЫЙ ВЪСТУПНІКЪ

На театрѣ Парикской Большой Оперы возобновлена *Идаманта*, въ которой нѣтъ въ первый разъ по возвращеніи изъ трехлѣтняго отъезда теноръ Гемари и е-жа Даузеръ, теперь ничего не представляетъ претензію новой оперы Гюбери: *la Magicienne*, которая и будетъ дана въ скоромъ времени. Лирическій театръ, какъ мы уже говорили, открываетъ *Дариданнъ* Вебера; либретто переложено Сент-Илеромъ и Девенномъ, оркестръ и хоръ значительно увеличены; знаменитый *жоръ Азотини* будетъ пѣсти въ 87 сарнетамъ, въ которыхъ нѣтъ оркестръ сыграетъ *Incitation à la danse*, прекратитъ аркандрованное Берлиозомъ. Въ *Дариданнъ* паша въ первый разъ дѣтъ молодца дебютирова; е-жа Рей, бывшаго членина Козмической Оперы и е-жа Фетри, по дурному пріемно въ этомъ году на конкурсѣ Парикской Консерваторіи. Лирическій театръ собирается дать продолженіе званія б новыахъ оперъ, въ которыхъ одна принадлежитъ Кюппе-роу, композитору *Финиксентти* и называется *la Pille du Seigneur*, другую роль въ ней займетъ е-жа Мюльеръ-Рарманъ, которая *исполняется* пошло изъ *Паша* и нѣтъ уже въ *Reine Topaze*. Говорятъ о Лирическомъ театрѣ нельзя не упомянуть о громадномъ успѣхѣ е-жа Кармало въ Деннѣ. Иприсланнымъ для концерта, на которомъ собралось избравшащее общество, Серебристый, замѣчательный талантъ е-жа Кармало, кѣтъ всегда приходитъ болыной злѣвѣтъ, особенно непомянуемо. *Венецискіаго Кармало* и романса *l'Abelle* изъ *Reine Topaze*. На театрѣ Козмической Оперы возобновляютъ дѣтъ старинныя оперы: *Zemire et Azor* и *Don Pedro le Cruel*. Процессъ Скриба и паша Алама съ директоромъ Козмической Оперы Перренномъ рѣшены въ пользу первыхъ; трибуналъ присудитъ, что опера Алама и Скриба: *Josephine ou le dernier bal* должна быть случена и дана въ продолженіи 6 мѣсяцевъ, въ противномъ случаѣ г. Перреннъ обязанъ заплатить Скрибу и е-жа Аламу 12 тысячъ франковъ. Атію въ томъ, что оперу эту начали репетировать, въ 1854 году, но черезъ школы репетицій прекратились, въ Аламу взявъ ее обратно. Теперь Скрибъ вспомнилъ о произведеніи, въ которомъ принималъ участіе и настоялъ, чтобы она явилась на сценѣ. Итальянская драматическая труппа подъ управленіемъ Далини, открыла

своим представлением трагедией: *Заира*. Роль *Оросмана* исполнял первый артист труппы Сальвини, прославившийся из Италии; своей энергичной игрой он не уступает Ристори. На театре *Gymnase Dramatique* дана комедия г-жи Реаль: *L'Esclave du mari*, робкое подражание водевилу *le Systeme conjugal*, знакомому и посетителям Михайловского театра. *Variétés* попрежнему заезж. водевилы: *le Poignard de Léonora*, *Dulida et Samson*; возобновлены: *l'Amour qui est qu'il e' est qu'il e'*, и *Madame Roger Bonnets* для грациозной г-жи Скрипанекс, которая занимается в Париже роль нашей прекрасной Муш и *Gentil Bernard* для знаменитой Делазе, ангажированной на полгода на театре *Variétés*.

В Балеи огромный фестиваль устроенный с благотворительною целью удался как нельзя bolje. Общество собрало самое обильное: В. Герцогини Баденская и Ея К. В. Принцесса Прусская, устроили концерты, своим присутствием. Берлиоз упрямлял тремя солистическими оркестрами Бадена, Карлсруэ и Стравбурга. Вечер начался увертюрой: *les Francs-Juges* Берлиоза, принятой с громкими рукоплесканиями, отрывки из *l'Enfance du Christ*, тоже же композитора, *l'Adieu des Bergers*, *le Repas de la sainte famille* исполнили прекрасно хоры; но больше всего отличались оркестры и хоры из *Index crederis*, заимствованными из *Te Deum* Берлиоза. Финал, Парижской Коммунальской Оперы Форэ сбил своим чудным, голосом финал из *Ergatis* и дуэт из *Севиленно Цирюльника* с г-жею Лефевр. Вечерский марш и поэма: *la Damnation de Faust* достойно закончили благотворительный вечер; сборы простирался до 8 тысяч фр. На другой день на Баденском театре, представляема была новая Коммунальская опера Виктора Массе, композитора *Reine Taraze*, под названием: *le Conin de Martine*. В этой произведении участвовали артисты Коммунальской Оперы: Форэ, Сент-Фуа, г-жи Лефевр, Леверел и г-жа Аббинтотт с театра *Bouffes Parisiens*. Оби, исполнений и достоинств новой оперы расскажем в другой раз.

Итак, приехав с своей женой из короткого путешествия в Париж, откуда они отправились в Америку.

Берлинская придворная певица Юлиана Вагнер не только все это по болшим, но и по малым, восторгам замужья и отставлен, как говорят, наперед сему. Вагнер ее ангажировала к зимнему сезону г-жа Англез де Фортуна, окаянная, также приехала извещать скрипача Батчини.

В Виле дава на оперу Вагнера: *die Tannhäuser*; опера эта известная уже на сцене городов Германии, только теперь посл. летных заурядностей минув, на Вилской сцене. Главную роль тенора исполнить молодой полковник Кошневский, на короткое время оставивший известность и посылать, тенором Вилской оперы. О подробностях сообщим в следующем номере. Новая балет Азурина, балетная партия для забавной сцены, из которой преимущественно давались все старые балеты; хотя в этом произведении Казати очень мало толку, либретто до того зануно, что невозможно понять в чем дело, танцы однообразны и только грациозная Парижская танцовщица г-жа Куки, своей олушевленной и пластическими танцами оканчивать

его. Вилское музыкальное общество артистов нанярено отправиться подобно Кемским в Лондон и давать концерты. В Виле: вылез из печати новый вальс Леопольда Мейлера *la belle Viennoise*, который исполн. Гундла переложил для оркестра. Вальс удивительно разнообразен и мелодичен, рекомендуем его всем любителям танцев.

В Гамбурге дана несколько представлений артистка С. Петербургских театров Анна Герверт. Она играет теперь лучшей водевилной актрисой: славной, сильный голос, развитая игра и неподдельная веселость, вот главные достоинства этой актрисы. Г-жа Герверт, выполняла лучшие свои роли, в которых и в Петербурге очень правились публики, в водевилах: *Черное полотно* и *Письмо, писанное в Самбурге* и пр.

В Гамбурге, приличный театр открылся после своей переездки, на день рожденья Гете, трагедией *Фауст*, в которой роль *Гретхен* занимала Мария Зеебах. Первой оперой зимнего сезона будет: *Оберон*.

В Дрездене появился из скорости, извещая новин трагедии Кюна *Demetrius*, заимствованная из Шиллера. Из оперы хотеть дать *Травиату* на немецком языке.

В Ахене: гостило немалое число Англез де Фортуна, Сир-Тристан, голос, представлял парусники и грациозная игра ее восхищала публику; ее встречали и провожали с энтузиазмом. Г-жа Англез, явилась в роли коняшней *Донны* в *Любовном Памятнике* и в заключение съезла вальс, Веспана, *Розны* в *Севиленно Цирюльника*; блестящею исполнить, в сцене урока парижин Роде и немалую иланию. Ахен, последнее время посетил несколько знаменитостей музыкального мира: между прочими Анетт, Гривз, Марко, Формез и другие.

В Милане: управление театром, да *Скала* поручено маркизу Калкануши. Сестры Ферри дали профессиональный концерт и были встречены букетами и подарками. Длинно не зная, куда, такого триумфа. Талантливые артистки отпраздновали на сцену на Милу.

В Венеции на театре *Fenice*, г-жа Телеско продолжает с успехом свои представления, особенно хороша она в *Anna Bolena*: на том же театре поют, г-жи Стефенни и Бранбллка.

В Неаполе воздвигнуть памятник умершему композитору Цингарелли, в церкви св. Доминика; прах покойного маэстро перенесен туда же и в этот день исполнена большая месса оркестром и хором под управлением МеркадANTE, патриарха Неаполитанской музыки, записавший много Цингарелли в тамошней Консерватории.

В Риме дана наконец, новая опера Верди *Аромидо* с блестящими успехами: композитор был влиять 30 раз, вносил спектакли музыкальные дан сержану под его окладом. В главной роли отличилась г-жа Лотти, которую тоже осыпали букетами, виками и пр. Сам маэстро остался чрезвычайно доволен исполнением.

В Мадрид представлены две замечательны француз-

скія комедіи, переведенныя на поданскій языкъ: *Леди Тартюфа*, покойной г-жи Жирарденъ и *Филиппа* Маріо Гюшара.

Въ Нью-Йоркѣ ожидаютъ пріѣзда Вьетана, тенора Ронко, Формеза и др. къ началу оперной сезона. Г-жа Фреццолли уже здѣсь и скоро дасть концертъ. Пѣвисты Готманъ покинутъ завы въ Южной Америкѣ и какъ видно не намерены пріѣхать вытѣпней зимою въ Парижъ, гдѣ его ожидали. Скрипачи Озо-Булъ возвратились изъ Гвинеи и собираются въ Европу.

## КЛАРИЕТИСТЪ.

(Рассказъ П. Зеллимана.)

Мѣсяцъ тому назадъ я пріѣхалъ въ Франкфуртъ съ своимъ другомъ Пау-Вильхельмомъ. Мы отправились гулять на большую площадь, на которой сдѣла возвышается статуя Гете, направо намятныя Гутенбергу. Жаръ былъ тропическій и мы отъ души жалѣли бѣдныхъ музыкантовъ, приходившихъ на площадь въ такую жаркую пору, въ надеждѣ собрать что нибудь на пропитаніе.

Тутъ былъ господишъ играющій на тромбонѣ и дуплѣй въ него ивъ пещѣхъ свѣтъ и бѣлая худощавая дѣвушка маршавшая своимъ кокетливымъ позыми по струнамъ арфы. Потомъ вышелъ прокъ на цитрѣ, любимомъ инструментѣ Зарейнишкѣхъ жидеахъ, который въ совершенствѣ владѣетъ. Принцъ баварскій, какъ отначался когда-то Фридрихъ Великій на вѣстѣхъ, Георгъ IV на вѣстѣхъ и Король Испанскій Карлъ IV на скрипкѣ.

Жаръ и звуко тромбона, цитры и арфы сильно насъ утомили, какъ вдругъ протѣкъ предъ нами старикъ съ кларнетомъ. Мы дали ему нѣсколько крейцеровъ, чтобы онъ только ушелъ: желаніе наше тотчасъ же исполнилось.

На другой денъ зрѣлистка и игроки на цитрѣ и тромбонѣ принесли на тоже самое мѣсто, сыграли тѣ же самыя арфы и получили за труды. Кларнетистъ вышелъ на свою очередь и снова послѣ всѣхъ. Какъ вчера пѣли, повсе не хотѣлось его слушать, мы дали ему денегъ, чтобы не слушать его игры подобно тому англичанину, приглашенному къ себѣ на вечеръ скрипача Лафана и вдругъ прерывающаго его погребеніи дуплѣй пѣсней елопазми:

— Хорошо... довольно: будьте покойны, я вамъ заплачу за весь вечеръ.

Честный кларнетистъ не былъ гордъ и въ слѣдующіе дни смѣло подходилъ къ намъ съ кларнетомъ подъ мышкой и говорилъ въкрадчивымъ и лѣстливымъ голосомъ: «Я могъ бы вамъ сыграть что нибудь, господа, но знаю, что моя музыка вамъ не займѣтъ... покажите мнѣ нѣсколько крейцеровъ и я уйду!» Мы охотно давали ему денегъ, разсудивъ однако, что если это долго будетъ продолжаться то въ выгоды заключить съ нимъ абонементъ.

Мой другъ Пау не любитъ кларнета, воть его единственный недостатокъ. Онъ замѣтно, не раздѣляетъ вкуса сѣверныхъ мелодій, которые также чувствительны къ звукамъ кларнета какъ живые камни къ аккордамъ Амфиона.

Олліи Магнусъ рассказываетъ, что сѣверныхъ странъ пастухи истрѣчая стало мелодій, начинаютъ наигрывать на кларнетѣ, а потомъ наизвоинически оунываютъ ихъ свѣтлыи, и прибавляется мелодія до такой степени меланхолической, что не кончить своего обѣда, если услышишь хотя одну жалостливую ноту. Намъ меланхолическіе не такъ возмущательны и немного найдется оркестровъ, которые бы исполнѣ уголки партеру меланхолическіи.

Но возвратимся къ старому кларнетисту. Вечеромъ онъ опять пріѣхалъ, это было ужъ слишкомъ, артистъ сталъ являться два раза въ день. Вы хорошо знаете устройство инструмента на которомъ играете? спросилъ его Пау. При отнѣхъ словахъ на лицѣ старика выразилось безпокойство, онъ зашпаласъ отвѣчать: Знаю, сударь! — Въ такомъ случаѣ вамъ безъ сомнѣнія извѣстно, что кларнетъ изобрѣтенъ въ новѣйшія времена въ Нюрнбергѣ около 1690 года Жаномъ Кристофомъ Деннеромъ? — Да, сударь... — Вы знаете также, что инструмента этотъ имѣлъ сперва одинъ ключъ, потомъ прибавили къ нему еще 4, наконецъ мало-по-малу число ключей возросло до 13-ти: злѣхъ извольте-ка намъ что нибудь сыграть! — Нѣтъ, господа, зачѣмъ же, намъ будетъ скучно, пожалуйста мнѣ нѣсколько крейцеровъ и я уйду!

— Нѣтъ, нѣтъ, и хочу чтобы вы играли, но знаю отчего сегодня чувствую какое-то влеченіе къ кларнету... Я нѣмому ѣхалъ въ Россію, чтобы прослушать Каваллини, вы выплатѣ бѣса изъ Брюсселя, не знаю гдѣ тенеръ-Бергу: но за мѣсяцѣмъ трехъ знаменитѣйшихъ кларнетистовъ, которыхъ знаю, мнѣ нужно хотѣ одинъ звукъ кларнета!

— Начинаяте, сказали и грустою старикъ, у насъ достанетъ терпѣнія дослушать до конца.

Старый музыкантъ сталъ вытирать свой пожелтѣлый инструмента, нестрымъ изорваннымъ футломъ, про который Левъ Гурычъ Смильгинъ сказалъ бы: «Нѣтъ у меня должнъ такнхъ!»

— Почистите его хорошенько, почистите, прибавилъ Пау съ героическимъ самоотверженіемъ, пригласивъ слушать. Но музыкантъ, взявъ кларнетъ подъ мышку и отвѣчалъ съ усиленіемъ: — Нѣтъ, вамъ будетъ скучно, пожалуйста мнѣ нѣсколько крейцеровъ и я уйду!

— Ну зачѣмъ, я хочу solo на кларнетѣ, непременно хочу, отвѣчалъ Пау.

— Такъ вы же его не услышите, скрипачъ съ отчаяніемъ музыкантъ, да, не услышите, и не убого играть на кларнетѣ и слишкомъ старъ, чтобы начать учиться!

При отнѣхъ словахъ другъ мой Пау, въ разу не улыбувшійся съ пріѣзда своего изъ Голландіи, расхохотался, какъ оумомешаеишій.

— Какъ вы не умѣете играть на кларнетѣ?

— Нѣтъ, сударь.

— Хотя дурно...

— Никакъ не убого!

— Вотъ вамъ за труды... не учитесь никогда играть на кларнетѣ! Мы удвоили число крейцеровъ и не выдали болѣе стараго кларнета. Намъ случалось слыть разнаго рода воровства, но подобнаго рода воровства кларнетомъ мы еще не встрѣчали. Впрочемъ, вѣроятно многие бы жалѣли, чтобы ихъ обкрадвали такимъ же образомъ!



тирановъ и кромѣ того участвовалъ какъ пантлои и пизеути, вольтигеръ, эквилибристъ и силачи. Онь дотою доправился Датскому королю, что тотъ пожаловалъ ему дворянство. Къ числу худшихъ труппъ принадлежила группа, составленная въ 1720 году Гаскарлотъ. Въслѣдствіи она перешла въ укрѣпленіе Голштарда, который въ 1726 году выгнѣлъ съ сего вступилъ въ службу къ герцогу Мекленбургъ-Стрелицкому у. Здѣсь актеры снова переименовались съ придворными лакеями и тѣмъ болѣе сдѣлались похожими на шута, что объясняетъ, какъ представленіи носили герцогскую милость. Къ этому же времени принадлежила театральная труппа Юганъ Фердинандъ Бекъ, управлявший въ великогерцогствѣ Вальдекеноу привлеченнаго юнкермейстероу труппою придворныхъ актеровъ. Въ числѣ труппъ, принадлежавшихъ по преимуществу съ марionетками, замѣчательныя другія труппы Кунингера и Рейхенбада. Послѣдній изъ нихъ распустилъ наконецъ пѣсѣ своихъ комедійныхъ и сохранилъ одинъ кукольный представлени, основываясь на томъ, что куклы никогда не введутъ его въ убытокъ и не издѣлаютъ хлопотъ. Въ числѣ актеровъ этой труппы были также Францъ Шухъ, который долѣе другихъ поддерживалъ славу Арлекина.

Изъ Елензона, какъ называемый древнескандинавскій Мюллеръ, потомъ Рихтеръ и также герсенсеевскій придворный актеръ Шюль и придворный трубачъ Шелмеръ могутъ также считаться начинающими свѣрхныхъ и западныхъ германскихъ труппъ: въ Баваріи, Зальцбургѣ, Австріи, Богеміи и Моравіи въ особенности отличались Петръ Гильдербрангъ, Тилль Гейслеръ, Маркусъ Бруниусъ и жена Фельма.

Эти бродячія труппы годками ходили изъ города въ городъ, переходя различныя границы и привратности судьбы, для того чтобы отыскать одна у другой кусокъ хлѣба, который брѣккала имъ великая толпа зрителей. По смерти Фельмы онъ остался вдовой труппы, которая помогала въ чемъ либо другимъ, кромѣ насущнаго хлѣба и небольшого брысна.

Сколько смирительство благотвительно для промышленности, столько оно вредно для произведеній искусства, потому что влечетъ за собою уничтоженіе и преслѣдуетъ стремленіе угождать вкусу толпы. Уничтожающаеся соперничество доводило драматическое искусство до самаго жалкаго состоянія. Записки одного изъ вѣстныхъ Арлекиновъ даютъ намъ нѣкоторое понятіе объ униженіи, до котораго дошли актеры. Такимъ образомъ онъ говоритъ въпрямую слѣдующее: «Какимъ представленіи, шутъ, въ полномъ костюмѣ или по крайней мѣрѣ въ дурацкой шапкѣ съ остроконечнымъ носу, долженъ былъ, сидя на лошади, читать въ улицахъ жмущу. Если шутъ былъ въ хорошемъ расположеніи духа, то онъ обыкновенно сидѣлъ на лошади задомъ—напередъ и держалъ руками за хвостъ. Послѣ троскатнаго барабаннаго боя онъ читалъ афишу и непремѣнно долженъ былъ при этомъ картавить, пришепелявить или произносить слова въ носъ; при этомъ онъ разлаивалъ афиши и на каждой площади и ставилъ перекресткахъ города развѣшывалъ картину, нарисованную на клеенкѣ, на которой изображено было самыя яркія красками все, что было замѣчательнаго въ объявляемой пѣсѣ,

Всѣ эти жалкія обстоятельства бродячихъ труппъ, которыя въ наше время можно встрѣтить разѣтъ только у самыхъ плохихъ провинціальныхъ актеровъ, вовсе не помѣщаютъ театральную критику, подвергаются такому разсмотрѣнію, потому что такіе труппы, въ описываемое нами время, были единственными представленіями драматическаго искусства. Въ этомъ жалкомъ положеніи, опираясь на содѣйствіе эквилибристовъ, филаровъ, фокусниковъ и маріонетокъ, комедіанты въ первую треть 18 столѣтія страшно попортили себѣ въ нѣстныхъ публики, и потому нѣмало труппъ не могла заставить смотрѣть съ уваженіемъ на званіи актера.

Не было и поминъ о живомъ и предпримчивомъ духѣ студентскихъ труппъ, которыя, хотя и наклонились на ложный путь, но тѣмъ не менѣе имѣли руководителемъ—умъ и науку, и хотя имѣли грубыя и безначальныя замѣчки, но не смотрѣлъ на то сохраняли влукновеніе и стремленіе къ лучшему, тогда какъ теперь остался одинъ только испорченный, педантскій духъ, да и тотъ господствовалъ не во всѣхъ труппахъ, потому что теперь онъ составлялся изъ всякаго рода свободныхъ людей, рѣдко съ талантомъ, а еще рѣже изъ людей, имѣвшихъ необходимый для познанія. Цеховое управленіе сохранилось у нихъ, какъ и у ремесленниковъ, даже до половины XVIII столѣтія. Каждый актеръ носилъ особенное правленіе по роду ролей, которыми онъ исполнялъ: такъ одни назывались *королями*, другой—*тираномъ*, третій—*куртизаномъ*, арлекиномъ, издѣлочникомъ, и т. д. Эти правленія приспосабливали лица, посмѣивались ихъ, разили степеніи почтенія въ гѣсной семьѣ актеровъ.

По поводу этого обстоятельства, мы имѣемъ сообщить намъ слѣдующее: «Второй трагическій герой долженъ былъ первый кланяться тому, кто игралъ перваго роли, на что послѣдній отвѣчалъ ниже поклономъ. Тѣ, которые исполняли роли наперсниковъ, должили были снимать шляпу при встрѣчѣ съ главными актерами труппы.»

Къ этому надо прибавить еще, что въ тогдѣшнее время старшинство въ знаніи актера имѣло большой вѣсъ между комедіантами и что влукновеніе умъ, которые нынѣ достигаютъ почестей посредствомъ блестящихъ талантовъ, прежде заслуживали ихъ только продолжительною службою.

Далѣе мы имѣемъ сказать: «Новичекъ могъ только посредствомъ продолжительной службы достигнуть права лаяться съ покрытою головою въ присутствіи старшихъ членовъ театральнаго общества. Малѣйшее сужденіе объ ипрѣ старшихъ членовъ считалось уже кощунствомъ. Прислѣніе какаго либо театральнаго сочиненія считалось преступленіемъ, за которымъ обыкновенно слѣдовало пеншеніе изъ занимаемой должности. Приемъ новаго члена въ театральное общество сопровождался обыкновенно множествомъ церемоній.

Главные трагическіе герои рѣдко являлись безъ шапки даже въ домашней жизни. Старшій начальникъ оловъ имѣлъ право носить камзолъ изъ алаго сукна, обшитый золотомъ, по которому отличалъ владѣтеля правилегіи, младшіе же члены стремились къ достиженію шлывы съ галунами и ихъ земное блаженство основывалось на прибрѣтеніи пра-

ва, носили атласное нижнее платье, которое они обыкновенно делали розового или огненного кармазинного цвета.

Эти люди не знали никаких законов, а только одни обычаи, которые они строго соблюдали: все у них было так: устроено, что никакая сила, никакое влияние не могло проникнуть в члены даже самой незначительной переноски. Хотя пошла из и оставались в душевности грубыми и дурными, но несмотря на то, посредством твердых правил, из них поддерживалось самое строгое единение.

Вступление их на сцену, домашний быт, в котором никто не смел неосторожно вышвырнуться из круга деятельности другого, наружно оказывали почтение, по которым они тщательно различали знания, их мирно принимать в свой круг вновь-поступающее лице, наконец выход их из театрального круга в отставку—все это было определенными формами и правилами, которыми поддерживали связь в члены.

Умножить нам эллики шута могут еще более пополнить то, чего недостает в записках Феликса.

«Арлекини, сказали там, обыкновенно выходили на сцену неуклюжими прыжками, делали смешной реверанс, останавливаясь в позе рас de Basque, и схватив обильно руками, поткнутый за пояс, шутковской жезл, начинали свой монолог. Двусмысленности шута задерживали в ложах еще больше, нежели в райке, — что служить новым доказательством того, что первейшему в грубости тогдашнего драматического искусства много содействовал вышедший состав. Поговорки в презрительный национальный сцену без сомнения служило также то, что публики, зная очень хорошо артиста, образованный вкус, французская представления, от итальянской сцены требовала только самых сильных ощущений, произведших или через шум, или вольными исторатами или акробатичности высокоразными трогательными выражениями. Своими жалкими легкомыслием, не понимая несколько значения драматического искусства, публика сама содействовала существованию испорченного вкуса.

Бросим еще последний взгляд на поздний период этого периода и на состояние театральных принадлежностей. Странствующие труппы поступали весьма дурно, рбившись подражать оперным декорациям, потому что это было обременительно для кассы и несколько не выгодно для сцены. Труппы могли перевозить с собою только весьма незначительное число декораций, а потому, неговоря уже о несчастном виде, в котором они находились, комедия часто бывала принуждена, одною и тою же декорацией представлять различные местности. Декорация странствующих трупп изображали обыкновенно: лес, валу и избу. Разумеется, что лес должен был представлять всякое открытое место: красивый сад, пустыню, необитаемую степь, преступную дачу и вообще какую бы то ни было местность в во всякое время года; зала представляла величественную внутренность домов, всякой архитектуры, шали и времени; изба служила попеременно темницею и волшебною пещерою. Убогая коврами сцена

азиатских и студенческих трупп, которая мало-помалу вышла из употребления, представляла зрителям одно только затруднение, а именно: сшить вообразить себе место действия, тогда как теперь, посредством этих нечистых декораций, представлялось двойное затруднение, потому что во-первых надо было, не обращать внимания на то, что изображали декорация, и во-вторых вообразить себе совершенно-другую местность. Странствующие труппы неоспорно поступали бы гораздо благоразумнее, если бы продолжали прилагать к своему устроению сцены, когда ее образовывали с трех сторон, повешенные ковры.

Еще в 30 годах мы встречаем употребление подобной сцены, а именно в пьесе: «Карль XII», но комедия без сомнения предполагала, что зритель сброд декораций послужит к увеличению числа зрителей и возвысит достоинство представляемых пьес.

В начале столетия, когда труппы вновь Фельтена и Елензона поддерживались еще уважением к этим фамилиям, когда соперничество не было еще столь сильного влияния на драматическое искусство и доходы были весьма значительны, эти труппы могли много тратить на принадлежность театра, равно как и на перевозку их из одного города в другой; но впоследствии, когда небыстрое употребление дешево-жизненных денег распространило дела этих трупп, то и они стали похожи на других. Только одна итальянская труппа в Вильгельма столь выгодное положение, что даже в отношении театральные принадлежности могли служить образцам сообразности и вкуса.

В костюмах, не произошло из этого время никакой существенной перемены в сравнении с прежними. В театрах, итальянских счастие пользоваться китайскими паровозами, они составляли сообразно пьесам. Но такие костюмы были в ходу только во опере, а в драматических представлениях юбка при таких рыхлых обстоятельствах, в которых находились Фельтен при Дрезденском театре. Там были римские и турецкие костюмы для древних и азиатских драм, между тем как все среднее было пьесам представлялись в фантастических одеждах, для которых основанье служили современные одежды горожан. Таким образом различены были: древние, магометанские и христианские костюмы, и этим различие было весьма достаточно по тогдашнему состоянию драматического искусства, которому было еще недоступно характеристическое различие костюмов. Фантастический мужской костюм должен был непременно состоять из накрахмаленного, обшитого блестящими кантинами и шпала, накрахмаленного члвком громадных перьев и одятого на изумрудный парик. Только историки и волшебники могли носить характеристический прически и борода. Дамы во всяком случае сохраняли свои головные уборы, украшенные драгоценными, перьями, драгоценными камнями и шпалами, и украшали свои огромные ноздри юбка фишкими, что и выдавалось тогда за рижский, турецкий или средневековой дамский парик.

Но по этому описанию нельзя себе составить никакого понятия о костюмах странствующих трупп.

Здесь все стремилось единственно къ украшенію ежедневной одежды. Въ женскихъ костюмахъ играли большую роль: перья, вуали, плащи и различныя обшивки, тогда какъ комедіанты покрывали себя всякаго рода трапками и лоскутками, при изобильномъ употребленіи золотой бумаги. Даже въ лучшихъ трупахъ, которые обмѣнивались ирять при Дворахъ, какъ кажется, господствовало изиинее употребленіе украшеній. Байрейтскій маршалаинъ всегда говорилъ про парадныхъ, но безъ вкуса одѣтыхъ дамъ: «Она похожа на ивещую комедіантку». Въ мужскомъ парадѣ, пикнее платье оставалось постолинно неизмѣннымъ, а потому каждый актеръ долженъ былъ имѣть пару черныхъ бархатныхъ шараваръ. Для представленія арине-римскихъ, асирійскихъ и ерленбургскихъ герои въ прибавляли бѣлые чулки и башмаки съ пряжками. Европейскихъ героевъ всѣхъ временъ представляли въ шаровомъ каштанѣ или длинномъ жилетѣ, иногда надѣвали сверху этого шарфа или шаровую майку, а длинный напудренный парикъ слагивали ко всѣхъ случаямъ, какъ при шлемѣ, такъ и при шлѣхъ съ плюмажемъ, даже при чалмѣ, когда случалась необходимость представлять какую побуду піесу въ жизни Востока. Одежда главныхъ греческихъ и асирійскихъ героев состояла изъ пинцирля, обшитой блестящими пюбочки съ вышивкой, и шлема; сверху того въ подобномъ случаѣ употребляемо было огромное количество золотой бижутеріи.

Вообще главными въ костюмировкѣ того времени было отсутствіе всякой характеристики, отсутствіе прочихъ правилъ, пѣтвое стремленіе къ пышности и напудренной пышности, — однимъ словомъ полная разладка и произволъ дѣйствій, которые лучше всего характеризуютъ этотъ во всѣхъ отношеніяхъ печальный періодъ упадка нашего искусства.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

## ТИЦИАНЪ ВЕЧЕЛЛИ.

(Соч. Альбесанра Дюма.)

При одномъ имени Тициана, этого Рубенса Италіи, пылаго и страстнаго художника, невольно рождаются въ самыхъ холодныхъ сердцахъ мысль о любви и наслажденіяхъ. Это ни учена живописецъ Леонардо, ни воздушный Мадонни Рафаэли, ни гигантскіе рисунки Микелѣ Анджело. Прошло время сладкихъ мечтаній, небесныхъ влеченій, бѣлѣтскихъ притчей, наступила эпоха возрожденія, шумныхъ оргій, владычества пылкой и чувственной Венеціи. Всюду вѣперы, вакханки въ соблазнительныхъ позахъ, полуобнаженные женщины ослѣпительной красоты; всюду прелестные ландшафты съ таинственнымъ тѣнью, группы дѣтей, играющихъ на золотомъ пескѣ или на изумрудахъ, деривъ, невинные и мелодическіе хоры, поющие стасы Гортаніи и Тибуллы, всюду огонь, пламя, жаны!

Если Микелѣ Анджело называли справедливо Дантомъ итальянской поэзіи, то Тициана должно назвать ея Аріостомъ.

Тицианъ Вечелли родился въ 1477 году, въ небольшомъ замкѣ на границѣ Фриула, главнаго города общины Кадора. Здѣсь историкъ его Ридольфи описываетъ въ дивнѣйшемъ описаніи мѣстности замка, подобно исчисляеть высоту окружающихъ горъ, глубину долинъ, потоковъ, пропастей, звѣчитъ много говорить и необыкновенныхъ способностей ребенка, о чудесахъ, сопровождавшихъ его воспитаніе на

свѣтѣ, однимъ словомъ о его гороскопѣ; повѣляемъ читателя отъ всѣхъ этихъ подробностей и перейдемъ прямо къ разсказу.

Тицианъ, подобно Микелѣ Анджело, происходилъ изъ старинной дворянской фамиліи; отецъ его назывался Грегори Вечелли; предки его жили въ XII столѣтіи и художникъ наследовалъ ния своего патрона изъ своего же семейства: Св. Тицианъ, Одерескій епископъ, былъ изъ рода Вечелли.

Тициану не было еще 6-ти лѣтъ, какъ уже по словамъ его биографовъ, онъ позналъ проблемъ удивительнаго гения. Известно, съ какою посѣдностью и увѣренностью любители новостей предсказываютъ талантивымъ людямъ въ дѣлахъ блестящую будущность. Въ мальчишкѣ, которую впоследствии становится великими живописцами, или жалкими малярами, начинаютъ съ раннихъ лѣтъ начинать стѣны углонами или мѣломъ, тутъ уже проявился удивительный инстинктъ Тициана къ колориту. Пренебрегая рисунками, онъ удалялся въ сады или поля, собиралъ самыя лучшіе и блестящіе цвѣты и приколывалъ въ кортѣхъ при видѣ ихъ красоты. Благоуханіе цвѣтка было необходимо воспринимать ребѣнку, сълѣзавшему впоследствии первыми колористомъ своего времени.

Обладавъ магическою палитрой, которую сама природа подарила въ поляхъ, талантъ Тицианъ не нуждался ни въ карандашѣ ни въ кисти, чтобы набрасывать свои фигуры. Онъ выжималъ сокъ изъ прекраснѣйшихъ цвѣтковъ и фрески были готовы. Жители Кадора долгое время удивлялись прекрасной головой Малюна, которую Тицианъ подобными образомъ нарисовалъ на камнѣхъ, пока какой-то занятый архитекторъ не уничтожилъ живописи, камнѣхъ и фалса подъ предлогомъ, что они мѣшали прохожимъ.

Замѣчательно также, что первый учитель Тициана былъ ижею Антолио Росси, хоршій живописецъ оставившій въ Кадорѣ двѣ или три картины своей работы, выполненныя красками и между прочимъ *Богородицу*, оруженную херувимами. Внизу картины, свѣто сохранившейся въ молельнѣ г. Намберлани подписано: *Opus Antioch Rubi*. Какое обширное поле для воображенія этимологовъ, толковачъ непрерывно предпринимавшіе въ именѣ собственномъ!

Тицианъ, пріемственникъ Рубенса, былъ ученикомъ Антолио Росси; но италянскія это тоже имя, которое итерландаси Микелѣ Анджело сдѣлала безсмертнымъ. Но перейдемъ снова къ исторіи. Взявъ нѣсколько уроковъ у Себастьяно Цуккати, молодой Тицианъ былъ посланъ отцомъ для продолженія образованія въ Венецію къ Жану Беллини. Братъ Беллини, Жанъ и Жантильо нѣжко любившіе другъ друга, но разлученные различными занятіями, считались въ то время лучшими живописцами венеціанской школы. Жанъ особенно отличался пованой мыслью и быстрымъ прогрессомъ своего искусства. Хотя мы не имѣемъ описывать біографіи Беллини, но разскажемъ нѣкоторъ, доказывающій, какъ порывы души художника сильно боролись съ пріемственнической школой, которой строго придерживался этотъ живописецъ. Кѣтому же узнать хорошо учителя, можно лучше разсказать и ученика.

До тѣхъ поръ рисовали только водяными красками, какъ вдругъ изъ птолоди св. Марка разнесся слухъ, что въ Венецію пріѣхалъ живописецъ изъ Сициліи, по имени Антонио де Мессина, обладающій удивительными секретами приготовить и тереть краски. Новость быстро распространилась въ мастерскихъ Венеціи, но никто не хотѣлъ вѣрить, даже Жантильо Беллини называлъ Сициліяна шарлатаномъ и бродягой. Но братъ его болѣе опытный, не раздѣлялъ общаго вѣсѣмѣннѣе долго раздумывать и наконецъ рѣшился, что бы то ни стало овладѣть тайной Антонио.

Желание художника издержало вверх нازلъ събѣтство благочестиваго христианина. Бенини вразумилъ употребить хитрость въ живопись, и въ такомъ образомъ вывѣдалъ тайну своего соперника.

Въ одинъ день Янсъ ввѣлъ свой лучший атласный камзолъ, бирхатый беретъ съ бѣлыми перьями, поспѣлъ, на шее дорогой медальонъ изъ золотой цѣпи и совершенно преобразился въ знатнаго дворянина. Периодическій Бенини отправился къ своему собрату, умылялъ какъ можно скорѣе снять съ него портретъ, потому что долженъ былъ отпра- виться въ далекое путешествие и предлагалъ художнику написать цѣну какую захочетъ. Автоделло, обманутой на- знанной осязкой незнакома, не хотѣлъ увѣститъ выходящаго за- каза и предложилъ, готчасъ же начать сейчасъ. Черезъ два часа контуръ былъ сдѣланъ, сходство поразительно, но бо- лѣ всего удивило незнакома тою красотою нѣтъ и такъ плавною манерою  *morbidezza*  колорита, неизвѣстнаго до тѣхъ поръ въ Венецію.

— Удивляю, что вѣстъ такъ занимаешь, сейчасъ, сдѣ- лать. Автоделло съ соволовѣствомъ; вѣдь это мое на- обрѣтеніе, на которомъ и не помнятъ явля венеціанскіе живописцы!

Но Автоделло хвасталъ; онъ не наобрѣлъ живописи ма- лыми красками, а выучился ей по Фландріи у Юппо Брюггелло.

— Можно узнать, въ чѣмъ состоитъ этотъ новый спо- собъ? спросилъ знатный дворянинъ, не сводившій глазъ съ кисти своего собрата.

— Можете, отвѣчалъ Спеццианецъ: вотъ этотъ флаконъ напоишь драгоценнѣйшимъ лакиромъ, который я самъ со- ставилъ изъ особенныхъ травъ, растущихъ около Эльвы. Надобно налить нѣсколько капель этой жидкости на блю- денко, помочить въ нее кисть и вы получите тоны, при- дающіе жизни портретамъ.

— Странно! замѣтилъ незнакомый такимъ естествен- нымъ голосомъ, я думаю, что вашъ лакиръ просто чин- ное масло.

Автоделло покраснѣлъ и пристально взглянулъ на дво- рянина, но голосъ и лицо послѣдшаго ничего не вырази- ли. Спеццианецъ пустился въ длинную разсужденію о прешо- зовыхъ качествахъ своей жидкости, о безчисленныхъ спосо- бахъ добывать и употреблять ее. Венеціанецъ казался впол- нѣ убѣжденнымъ и разговоръ скоро перемѣнился. Черезъ два дня портретъ былъ конченъ, дворянинъ щедро запла- тилъ и унесъ его; онъ достигъ своей цѣли.

Можетъ быть Янсъ Бенини всего жизни молить Бога простить ему ошибку, но уже выучился злосплетней живописи.

Въ это время Тицианъ былъ посланъ отцомъ къ Бени- ни. Пылкій молодой человѣкъ явился не во время. Усерд- сто желая искусн. свой грѣхъ и вымолилъ прощенье за тайну, узнавшую обманомъ, Янсъ далъ обѣщаніе выбрать сюжеты смиренн. и раскрасилъ, и строго вспомянулъ ей обѣтъ. Онъ изображалъ молодыхъ ужасноюю худобы, мучениковъ въ минуты страданій пытки, печальныхъ дѣвъ съ заплаканными щеками, со слезами на глазахъ. Нельзя было смор- тѣть безъ сожалѣнія и раскрасилъ на эти сцены изображе- нія; Янсъ Бенини обогатилъ по однимъ монастырямъ благо- честивыми примонашеніи набожныхъ сердецъ его образамъ, онъ обрѣлъ не одного закорѣлаго грѣшника глубокимъ раскаяніемъ, чистосердечнымъ смиреніемъ и кротостью, ды- шавшимъ изъ лица его врачевыхъ отшельниковъ въ прекра- сныхъ грѣшницъ.

Но каково было Тициану, полному жизни, любви, свобо- ды, запертому въ мрачной мастерской, съ готическими по- толкомъ, съ черными стѣнами, между скелетами святыхъ и поблѣлыми надгробіи! Бѣдный мальчикъ долго плакалъ о своихъ мысляхъ горахъ, дѣтущихъ долинахъ, въ кото-

рыхъ собиралъ жатвы, о веселой компаніи, гдѣ каждый день любовался при заходѣніи солнца небывальщизной, о дѣ- тическихъ горькозвонкахъ.

Пылкое воображеніе и чувствительный восторгъ ученика испугали Бенини, онъ сталъ присматривать за нимъ стро- же чѣмъ за другимъ, заперевъ Тициану рисовать Малонгъ и Магдалину и дава дозволить изображать маленькихъ херу- тимовъ. Ежедневными сюжетамъ юногого ученика были: св. Себастьянъ, пронзенный стрѣлами, Ювъ на своемъ по- павшии, св. Антоній, только не во время искушенія. Вѣ- щали Тицианъ: онъ мечталъ о Венерахъ и вакханкахъ, о мѣлкіхъ и бархатіи, о богатыхъ вельможахъ и дивныхъ кра- савицахъ; но малюбо было позориться.

Нѣсколько картинъ Тицианъ той эпохи сохранились и до нынѣ. Въ нихъ проглядываетъ что-то воздушное и нѣжное, несмотръ на приказаніе учителя. Во первыхъ ангелъ Ра- фалъ, державшій въ руку молодого Товіа, картина эта на- ходится теперь въ церкви св. Катерины въ Венеціи: потоки нѣсколько портретовъ на деревѣ, но тогдашнему обыкно- венней Мадоны и полѣ ней св. Рокъ и св. Себастьянъ, все эти картины рисовались подлинными красками, подарен- ными Тицианомъ церкви его общины: и множество другихъ въ томъ же родѣ, которыхъ нечисленъ. дѣлъ безчисленно.

Какъ все учителя, занимающіеся дѣтисовѣсно съ сво- ими учениками, Бенини старался не упустить ни терѣ- ній нескромности въ этой богатой плодотворной натурѣ сими- комъ сильныхъ пламенные порывы. Онъ старательно подтѣ- рѣлъ молодое доречіе, вѣтреного его поповѣщенія: вѣдъ, что ему уадеетъ, Бенини хотѣлъ совершенно покорить себя уче- ника, и сдѣлать изъ него автомата, безпрерывно повто- ряющагося его волю, но Тицианъ воспротивился ему всѣмъ силами.

(Продолженіе впереди).

## ВОСХОМИНАПІЕ СТАРАГО МОДЬЯЧАГО, СНЕНА ВЪ ОДНОМЪ МНІИ.

(Бѣдная килжирка, въ подолѣ; по срединѣ—дверь; съ лѣвой стороны, на первомъ яланіи, окно,—подаль—стоилъ съ бумагами, набожная банка кресто черныицы; табуретка, на которой онъ сидѣлъ и кинуть Цапалевна (выпавшимъ чинионикъ); на правой стороны кровати, подаль нея стоилъ о таргъ нежжжж).

Дѣйствующіи лица.

ЦАПАЛЕВНА и голосъ БУДОЧЕНКА въ кулѣшамъ.

ЦАПАЛЕВНА (встала). Тыку пропости, даже въ глазахъ ва- роблюю... (протирала глаза) Эка поумажилъ египетскан работ- ный Стѣла—ли бы и въ уржаніе годы знаменитыя егою драмъ... Цынъ (молвет) ми за тысячу раковинъ... дѣвильно, если бывало лѣло-то просмотрѣшь, а потоку каппеларскіи съвѣстою въ неѣ готово... собяку съдѣла... славно и нѣхъ изтѣспроводилъ... (по- степенно задумывается) Ахъ, Грогонтъ Ермилевичъ! не уми- лъ, поможанія съдѣстали... И прѣвѣстия, вотъ ужъ вѣдло доверѣ- хотъ доитолку грѣшн... а все жадность проглатѣла, сирѣчь ащ- ности; вотъ ужъ ирала, говоритъ: нѣе съспитию его эрѣ- пѣмъ... а нашъ братъ ильжамъ—не поудави, да и толк! А огнишуся бы на себя, кто былъ?—сильнъ повожери; въ наголь- номъ туловѣ притѣкъ въ Петербургъ; отрокочивался дѣ- лажу, секретарю сѣвастію, который пѣлъ ойной со мной орестократической крошн... (съ ироніей) Нечего сказать, обесча- лѣлъ огличивымъ выперомъ на кухнѣ картеру отсѣлъ, да съ дворянъ за граппу поспалилъ... жите-то мнѣ было признѣ- ться жуткоел... (улыбался) да на мое счастье пригласили и его живущаго домопринимашнцъ. Ну, ужъ тутъ пошла жидовъ, какъ сыръ въ маслѣ: катался... Разумѣется, яла былъ старый дожестакъ, такъ пуженъ былъ женскіи глѣзъ да хозяйствомъ... Ну, а Цина Семеновна жаловался илѣт моею молодостію, вы- ла на себя попеченіе заботиться обо мнѣ, какъ? о милотъ дѣ-

