

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ

ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ТРЕТІЙ.

№ 46.

23 НОЯБРЯ 1858.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по воскресеньямъ). Цѣна 10 руб. въ годъ; съ доставкою на домъ 11 руб. сер. иногородные прилагаютъ за пересылку 1 руб. 50 коп.

Принимается подписка на получение Т. и М. Вѣстника въ предстоящемъ 1859 г.

въ Конторѣ журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, при музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ Газетныхъ Экспедиціяхъ; въ Москвѣ, въ музыкальномъ магазинѣ Ленгольда и въ книжномъ Базунова.

КРОМѢ 51 НУМЕРА ТЕКСТА, при Вѣстникѣ *еженедѣльно* будутъ прилагаемы МУЗЫКАЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ: музыки классической, салонной, для пѣнія, въ 4 руки и для танцевъ, извѣстнѣйшихъ композиторовъ; въ теченіе года ОТЪ 70 до 80-ти ПЬЕСЪ.

Будутъ приложены: 3 ПОРТРЕТА ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫХЪ АРТИСТОВЪ. Подписавшіеся на 1859-й годъ получатъ немедленно при взносѣ подписныхъ денегъ, а гг. иногородные, по высылкѣ требованія на получе-

ніе Т. и М. Вѣстника, съ первою отходящею почтою, въ видѣ преміи полную оперу: «МАРТА», въ двѣ руки для фортепьяно.

При 1 № (за январь) будетъ приложенъ ИЗИЩНЫЙ АЛЬБОМЪ, составленный изъ танцевъ извѣстныхъ балльныхъ композиторовъ: Страуса Гунгль, Бильзе, Фарбаха, Лядова и др.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ будутъ издаваться по-примѣру выпущаемаго года *ежемѣсячно* отдѣльными книжками.

Редакція находится въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Китнера, кв. № 23.

Къ 46-му № прилагаются: Романсъ «Прежде и теперь», слова Круглополева, музыка П. Булахова (сочинителя «Колыбельной пѣсенки») и полька Страуса.

Содержаніе: Бенефисъ г. Петрова (А. Сѣрова). — Айра-Эларпаже (К. Званцова). — Бенефисъ г-жи Жулевой (П. Шпилевскаго). — Критическія замѣтки (Дм. Исаева). — Иностраннѣй Вѣстникъ.

ТЕАТРЪ-ЦИРКЪ.

(Бенефисъ г. Петрова, 12-го ноября.)

РУСЛАВЪ И ЛЮДМИЛА,
опера М. И. Глинки.

Прежде всего—искренняя, глубокая благодарность Дирекціи Императорскихъ Театровъ, которая — отчасти на рискъ—воскресила большое, чрезвычайно-замѣчательное отечественное произведеніе, покоившееся въ архивахъ въ продолженіе пятнадцати лѣтъ.

Нынѣшніе молодые любители музыки были еще дѣтми при первыхъ представленіяхъ этой оперы (въ 1842 и 1843 году),—слѣдовательно, для значительной части публики, эта возобновленная опера имѣла всю прелесть новизны. Да и для тѣхъ, которые *тогда* слышали эту оперу, въ ея первоначальной постановкѣ и обстановкѣ (со Степановою, съ Леоновымъ, Петровымъ и Петровою), многое *нынѣ* перемѣни-

лось. Другіе исполнители,—другая публика,—другія сужденія,—другой критическій взглядъ. Въ пятнадцать лѣтъ довольно воды утекло! Не стало и автора оперы, который *тогда* былъ въ цвѣтѣ лѣтъ и силъ!...

Да, и съ этой стороны воздаянія почести трудамъ М. И. Глинки, Дирекція Театровъ вызываетъ въ насъ самыя благодарныя чувства. Русская оперная труппа едва начинаетъ снова окрыляться, пачинаетъ, какъ Людмила въ финалѣ оперы,—понекому приходитъ въ себя послѣ долгаго, пятнадцатилѣтняго летаргическаго сна, въ которой была ввергнута заморскими кудесниками,—и что жъ?—на самыхъ первыхъ порахъ ставится на сцену Театра-Цирка опера громадная, сложная, требующая многихъ вздержекъ, требующая бездны труда и усилій для сколько-нибудь сноснаго исполненія! Это—подвигъ еще несравненно болѣе замѣчательный и болѣе достойный хвалебныхъ дивирамбовъ, нежели возобновленіе «Роберта».

Чтобы перейти къ сужденіямъ о самой оперѣ «Руславъ и Людмила» (еще независимо отъ исполненія и постановки), я замѣчу предварительно, что творецъ такого созданія, какъ «Жизнь за царя», имѣлъ *право* написать хоть десять оперъ неудачныхъ, а на соотечественникахъ такого художника лежала *обязанность* непремѣнно исполнять все написанное имъ для театра. Но Глинка написалъ всего *двѣ* оперы. Одна—чудо вдохновенія, созданіе великолѣпное, образцово-органическое отъ общей мысли до малѣйшихъ подробностей обработки;—другая—агрегатъ отдѣльныхъ, блистательныхъ и гениально-глубокихъ красотъ музыкальныхъ, кое-какъ навязанныхъ на одно изъ жалкихъ либретъ въ свѣтѣ. Какъ опера, какъ «цѣлое», — «Руславъ и Людмила» произведеніе рѣшительно-неудавшееся, съ многихъ сторонъ сла-

бое, несмотря на всю гениальность музыкальнаго размаха. Но это—опера нашего великаго Глинки; мы должны слушать и Руслана часто и часто, хотя бы это слушанье поселяло въ насъ многія грустныя мысли,—мы должны *приучать себя*, для наслажденія высоко-музыкальными достоинствами этой оперы, отвлекаться отъ *недостатковъ* ея, какъ піесы, отъ *холодности* общаго впечатлѣнія, которое въ прямой зависимости отъ неудачности плана, всего поворота, всей концепціи и не спасается восхитительною прелестью подробностей.

Вопреки мнѣнію иныхъ, выраженному устно и печатно, что будто бы опера «Русланъ», *въ своемъ родѣ*, столько же превосходна какъ и «Жизнь за царя», и въ цѣломъ перевѣшиваетъ даже ту оперу большею зрѣлостью и гениальностью фактуры, большими красотоми собственно-музыкальной мысли, я осмѣлюсь высказать, что недостатокъ общности въ «Русланѣ», разрывочность всѣхъ частей и совершенное отсутствіе сценическаго *интереса* въ цѣлой оперѣ и въ каждой ея сценѣ, несмотря на гениальность большей части нумеровъ, никакъ не позволяетъ сравнивать эту оперу не только что съ дивною оперою «Жизнь за царя», но (оставаясь въ области *русскихъ* оперъ позднѣйшаго времени) даже съ «Русалкой» А. С. Даргомыжскаго.

Какъ произведеніе для театра, вторую оперу Глинки, по моему мнѣнію, можно поставить въ одинъ уровень развѣ что съ оперою г. Рубинштейна, «Куликовская битва», т. е. опера «Русланъ» на столько же лишена внутренней органической связи, драматической жизни,—на столько же мало-симпатична.

Этимъ я, конечно, нисколько не хочу поставить въ параллель *музыкальный даръ* Глинки съ композиторствомъ г. Рубинштейна; я хочу сказать только, что создавъ первую свою гениальную оперу, всю вылившуюся изъ своей драматической задачи, Глинка захотѣлъ въ другой оперѣ *пощеголять, поvirtуозничать* новыми силами своего композиторскаго дарованія,—окрѣпшаго, возмужавшаго съ 1836 по 1840 годъ,—представилъ себѣ возможнымъ отдѣлнить музыкальный интересъ отъ сценическаго, пренебрегъ складомъ оперы какъ *піесы*, и за всѣ эти грѣхи противъ искусства поплатился—*неуспѣхомъ* своего исполнскаго, пятиактнаго труда.

Мудрено отыскать кого-нибудь, кто бы больше автора читаемыхъ строкъ винкалъ въ малѣйшія подробности этой неисчерпаемо-богатой партитуры, которую не перестаетъ изучать въ продолженіе пятнадцати лѣтъ, и всегда съ новымъ наслажденіемъ. Есть въ этой оперѣ много сторонъ восхитительной обработки гармонической, ритмической и оркестровой, сторонъ новыхъ, которыя, по моему убѣжденію, способны вызвать цѣлые отдѣльные трактаты—не безъ пользы для развитія искусства. Но такой разборъ красотъ—дѣло кабинетное. Театръ требуетъ совсѣмъ другаго,—о чемъ Глинка не захотѣлъ позаботиться. Оттого эта опера—на сценѣ—вызываетъ на каждомъ шагѣ досаду на автора и глубокое сожалѣніе о такихъ перлахъ музыки, гибнущихъ совсѣмъ даромъ!

Пусть мнѣ не возражаютъ, что—дескать «не въ піесѣ дѣло»,—что «опера вовсе не драма, а *музыкальное* произведе-

ніе», что, значить, «если *музыка* хороша, то и *все* хорошо».

Въ наше время, во второй половинѣ XIX вѣка,—послѣ оперъ Глука, послѣ оперъ Моцарта, послѣ «Фиделію» Бетховена, послѣ оперъ Вебера, Вагнера, послѣ оперы «Жизнь за царя», такія возраженія жалки, чтобъ не сказать—глупы.

Все, что дается *на сценѣ*, есть драма, живой драматической организмъ, иначе и заповѣсь поднимать неслѣдуетъ.

Какая же это—опера, если ея музыка больше производитъ впечатлѣнія въ концертѣ, нежели на сценѣ? Какое же это художественное твореніе, которое выигрываетъ, когда дается не цѣликомъ, а кусками—?!

Говорятъ еще, что Моцартово образцовое въ своемъ родѣ созданіе—«Волшебная флейта», по свойству волшебныхъ оперъ, тоже—какъ и «Русланъ»—рядъ отдѣльных, довольно безсвязныхъ между собою картинъ.

Это—клевета на Моцарта и на одно изъ гениальнѣйшихъ его твореній. Тамъ—кромя паясничанья Папагено, этого «Касперле» вѣнскаго (вѣдь и у Шекспира есть «клоуны» почти въ каждой драмѣ)—все проникнуто *однимъ* общимъ настроеніемъ души,—все клонится къ торжеству мысли серьезной и глубоко-поэтической; тамъ вездѣ—дѣйствіе, вездѣ—характеры, пластически—обрисованные; «Волшебная флейта», по окончаніи, оставляетъ восхитительное «результатное» впечатлѣніе:—въ немъ-то и былъ задача оперы.

Какое общее настроеніе души—въ «Русланѣ»?—Что говорить намъ эта опера послѣднимъ, результатнымъ словомъ?...

Сказка Пушкина въ шутовомъ, Аріостовскомъ родѣ, никакъ не можетъ быть названа совершенно-неудачнымъ сюжетомъ для оперы. Въ данностяхъ сказки было много музыкально-поэтическихъ элементовъ, но авторы оперы больно-плохо всѣмъ этимъ распорядились, начавъ съ того, что придали оперѣ поворотъ *серьезный*, вмѣсто шаловливо-комическаго, и тѣмъ стерли съ текста всю его граціозную прелесть. Богатырская сила кievскаго витязя, и восточная ифга въ характерѣ Ратмира—вотъ элементы, господствующіе въ оперѣ и ея музыкѣ; прочее все осталось на очень-далномъ планѣ. Книжна Людмила, обворожительно-обрисованная Пушкинымъ, превратилась въ кисленькую примадонну. Финнъ слишкомъ неловко прицѣпленъ къ дѣйствію и оттого ничтоженъ. Нанну и Черномора приходится искать не на сценѣ, а въ оркестрѣ; Горислава, лицо совсѣмъ лишнее, между тѣмъ часто—на-виду.

Удачнѣе прочихъ вышелъ Фарлафъ, единственный живой человекъ во всей оперѣ.

Теперь, чтобъ не упрекнули меня въ слишкомъ строгомъ приговорѣ—прослѣдимъ бѣгло сцену за сценой, не отдѣляя музыки отъ піесы (какъ мы видимъ ее на театрѣ).

Послѣ увертюры, которая эффекта не производитъ,—при поднятій занавѣса, Русланъ и невѣста его, отецъ ея Свѣтозаръ, другіе витязи, влюбленные въ Людмилу: норманъ Фарлафъ и хазарскій ханъ Ратмиръ,—пируютъ за велико-княжескимъ столомъ. На авансценѣ, молодой баянъ съ гусями.

Хоръ интродукціи великолѣпенъ; мелодія баяна очаровательна (еслибъ была хорошо спѣта и въ настоящемъ, не растянута темпѣ). Но, сцена пира длинна, несмотря на то, что еще при самомъ Глинкѣ сдѣлано огромное сокращеніе, отъ котораго сильно пострадалъ музыкальный организмъ этой блестящей интродукціи. Въ выходкахъ солистовъ есть намѣки на характеры, но все это ступовывается въ общей массѣ.

Каватина Людмилы, какъ сцена, не представляетъ никакого сценическаго интереса ни въ анданте (прощанье съ отцомъ), ни въ обращеніи къ женихамъ. Музыкѣ тутъ вредитъ расчетъ на виртуозность пѣвицы («виртуозность» въ русской примадонѣ!), а мелодія: «Не гнѣвись, знатный гость», пошловата и манерна. Лучшая часть этого втораго №—хоръ мамушекъ, H-moll въ $\frac{5}{4}$, въ чисто-національномъ характерѣ. Онъ обработанъ прелестно, хотя весьма-коротокъ.

Вотъ уже и финалъ 1-го акта; сценическое дѣйствіе еще не сдвигается съ плавной торжественности. Послѣ благословенія новобрачныхъ идетъ квинтетъ съ хоромъ, чудесный по музыкѣ, —но все еще безъ сценическаго интереса. Характеры Фарлафа и Ратмира обрисовываются нѣсколько-рельефно на свѣтломъ грунтѣ любви Руслана и Людмилы. Слѣдуетъ безподобнѣйшій хоръ (H-dur $\frac{5}{4}$): «Лель таинственный, уповѣтельный»; музыка переноситъ въ языческія капища древяго Кіева; только гении обладаютъ даромъ такой колоритности. Къ сожалѣнію хоръ (весьма-развитый въ партитурѣ) подвергается жестокой ампутаціи на сценѣ. Это оправдывается потребностями представленія: вольно жъ было Глинкѣ, создавая превосходныя музыкальныя развитія, совершенно забыть, что въ это время актеры на сценѣ не знаютъ что дѣлать, куда себя дѣвать! — Но вотъ—внезапный ударъ грома (не знаю, *зачѣмъ*, подробно означенный въ партитурѣ, громъ замѣненъ при исполненіи ударомъ въ тамъ-тамъ?!—выходитъ не тотъ эффектъ, котораго требовалъ Глинка), мракъ и похищеніе Людмилы Черноморомъ:—вотъ *начало* дѣйствія драматическаго!

Общее оцѣпенѣніе чудесно выражено въ таинственномъ *adagio* (As-dur) на одной тянутой нотѣ въ продолженіе 150 тактовъ, но и тутъ музыка завлекла автора далеко въ сторону отъ сцены. Этотъ квартетъ (канонъ) для трехъ басовъ и контральто чрезмѣрно длиненъ въ отношеніи къ данному моменту и снова расхолождаетъ драматическое движеніе, едва начавшееся. Въ видахъ сценическихъ нельзя отстаивать пропускаемую строфу хора (все еще на тянутую ноту—Es—въ басахъ):

—Что съ нами?
Только все подъ небесами.

хотя и въ этой урѣзкѣ крайне-жаль музыки! Сцена тревога, когда ищутъ Людмилу, вышла бы хорошо, еслибъ при исполненіи не брали слишкомъ быстрого темпа.

Въ финальномъ аллегро (Es-dur) въ отношеніи къ музыкѣ нельзя не замѣтить отсутствія *сопрано* и *тенора* между солистами; это дѣйствуетъ очень невыгодно: голоса басовъ и контральто звучатъ глухо. Въ отношеніи къ дѣйствію, тутъ выходитъ на первомъ планѣ Ратмиръ, а не Русланъ;—это тоже ошибка въ планѣ сочиненія. Общее впе-

№

чатлѣніе перваго акта—холодовато, а между тѣмъ онъ еще лучше послѣдующихъ въ отношеніи драматическаго смысла. Невѣста Руслана исчезла въ самый часъ брака—вотъ первая данность сюжета; какъ-то онъ будетъ развиваться дальше?

Антрактъ перелъ 2-мъ дѣйствіемъ — чудесное симфоническое произведеніе, съ которымъ, на мой взглядъ, только Бетховенская музыка можетъ равняться, но главный мотивъ этого антракта (разсказъ *головой* Полкана) *теперь* не имѣетъ никакого драматическаго смысла, потому что въ оперѣ, какъ увидимъ далѣе, не встрѣчается.

По открытіи завѣса—пещера Финна. Къ нему—ни съ того ни съ сего входитъ Русланъ, и словоохотный старикъ послѣ первыхъ, самыхъ короткихъ разпросовъ, подробно рассказываетъ длинную повѣсть своей несчастной любви. Интересно ли витязю, который въ мучительномъ нетерпѣніи ищетъ свою возлюбленную невѣсту, слушать исторію о томъ, что какой-то чухонскій колдунъ, советъ чужой для витязя, сорокъ лѣтъ назадъ былъ влюбленъ въ капризную чухонскую красавицу?.. Глинка прельстился поэтическими красотами этого разсказа въ Пушкинѣ,—это попятно, и передалъ эти красоты такими же прелестями музыкальными: тутъ отразились какъ въ зеркалѣ—и суровая живописность финской природы, и пастухи, и рыбаки—пираты, и таинственные съдые колдуны, и нѣжная страсть, и могучее чародѣйство!—Удивительныя картины музыкалыя быстро сменяются одна другою, какъ въ волшебномъ фонарѣ, но оперной сцены тутъ *нѣтъ* советъ, и оттого, даже въ случаѣ хорошаго исполненія пѣвцомъ, сильнаго впечатлѣнія эта длинная баллада *на театрѣ* произвести не можетъ. Дѣло другое—въ комнатѣ, какъ отдѣльная вещь. Когда самъ авторъ пѣвалъ эту балладу за фортепіано,—она дѣйствовала магически, казалосьливомъ львпымъ. Еще новыя безподобныя красоты прибавляетъ оркестровка,—но въ театрѣ и это все не заглаживаетъ никакаго забвенія сцепическихъ законовъ. Въ дуэтино между Финномъ и Русланомъ, по окончаніи баллады, опять чудеса музыки, но сцена остается холодною!

Перемѣна декораций: встрѣча Фарлафа съ колдуньей Наипой (*колдуновъ* въ этой оперѣ больше чѣмъ смыслу). Оригинальность этой превосходной комической сцены заставляетъ жалѣть, зачѣмъ Глинкѣ не довелось чаще и больше выказать свое дивное дарованіе и къ комизму! Объ одной *ритмической* сторонѣ этого нумера можно бы написать цѣлую диссертацию.

Фарлафъ—лицо забавное, случайно удавшееся либретисту (или вѣрнѣе либретистамъ: текстъ сочинился цѣлою артелью). При чудесной музыкѣ и превосходномъ исполненіи г. Петрова, эта сцена Фарлафа, какъ сцена, занимаетъ чуть ли не самое блестящее мѣсто во всей оперѣ.

Опять перемѣна декораций,—третья картина 2-го акта, не имѣющая никакой связи съ двумя предъидущими сценами. Поле, усаженное мертвыми костями и на немъ чудовищно-огромная голова великана. Въ прежней постановкѣ, до окончанія аріи Руслана, головы не было видно за туманомъ, теперь она въ полномъ виду съ самаго начала этой сцены и трудно понять, почему Русланъ *не* замѣчаетъ такого чудовища передъ

своимъ носомъ; вообще же нынѣшнее выполненіе этой громадной головы, затѣйливой декорационной задачи, мнѣ прѣвится больше прежняго.

Въ речитативѣ и аріи Руслана много красотъ музыкальных (особенно раньше аллегро), но и эта сцена очень мало симпатична. Лирической мопологъ Руслана не у мѣста, когда зритель жаждетъ дѣйствія.

Жаждетъ напрасно. Сцена съ головой, гдѣ есть чудесные звуки, съ оригинально-фантастическимъ характеромъ, — имѣетъ результатомъ, что Русланъ досталъ себѣ волшебный мечъ, хранимый Полканомъ. Исторія этого меча, грозящаго гибелью именно Черномору, помѣщена въ разсказѣ головы:

Насъ было двое,
Братъ мой и я.

Но разсказъ этотъ, на широко-русскій, степной мотивъ, слышанный въ антрактѣ, исполнялся только однажды, въ самомъ первомъ представленіи оперы, въ 1842 году; не смотря на обработанность этой музыки «сop atoge», Глинка самъ скоро убѣдился, что эта *вторая баллада* во 2-мъ актѣ, порученная хору, унисономъ, рѣшительно *невозможна* на театрѣ. Между тѣмъ отъ такого пропуска смыслъ сцены, связность склада всей оперы, — не выиграли: выигралъ только Русланъ, которому вмѣсто двухъ *длинныхъ* разсказовъ приходится прослушивать одинъ. Итакъ — второе дѣйствіе до невероятной степени безсвязно, нескладно. Третій актъ грѣшитъ тѣмъ же. Все распадается на отдѣльные куски. Притомъ никакъ нельзя объяснить себѣ, зачѣмъ тутъ является на сцену то или другое лицо. Зачѣмъ Горислава въ гостяхъ у Нанны? какъ Русланъ забрелъ туда же? и т. д. Этихъ грѣховъ не выкупаютъ первоклассныя красоты музыкальныя, какъ персидскій хоръ дѣвъ, томная арія Гориславы, восхитительная арія Ратмира (особенно раньше аллегро) и уцѣлѣвшіе гениальные обрывки большого финала. Балетъ въ этомъ актѣ написанъ подъ диктовку балетмейстера, т. е. по всей формѣ, по всѣмъ рутиннымъ правиламъ. Несмотря на нѣкоторыя прелестныя подробности, это — по музыкѣ — самый слабый номеръ всей оперы.

Передъ 4-мъ дѣйствіемъ антрактъ — тотъ же быстрый, рѣшительный маршъ, которымъ оканчивается дѣйствіе. Музыка превосходная, хотя проходитъ безъ эффекта.

Большая сцена и арія Людмилы въ садахъ Черномора — богатое поле для примадонны, владѣющей голосомъ и сценическою игрою; при слабомъ исполненіи эта грусть княжны кажется растянutoю. (Замѣтимъ мимоходомъ, что куврыканье серебряныхъ кустиковъ на волшебномъ столѣ — мало изящно и не интересно даже для ребенка, не только что для дѣвушки, разлученной со страстно-любимымъ женихомъ). На-сколько слабѣе 3 го акта слабѣе въ музыкальномъ интересѣ, на-столько балетъ 4-го дѣйствія силенъ: — это одно изъ капитальныхъ созданій новѣйшей музыки. Какое мастерство во владѣніи восточнымъ колоритомъ, въ гармонизаціи и въ оркестровкѣ! Какая широкость и смѣлость кисти! Съ самыхъ первыхъ звуковъ марша Черномора тутъ является особаго рода фантастическій міръ — *le fantastique-grotesque*, какъ есть элементъ — граціозно-фантастическій (напримѣръ, въ восхи-

тельнымъ хорѣ цвѣтовъ, одномъ изъ эпизодовъ предъидущей аріи Людмилы).

Жаль только, что Черноморъ на сценѣ *ни мало* не соответствуетъ своему портрету въ оркестрѣ, это *нѣмая*, но *важная* роль выполняется малымъ ребенкомъ.

Красоты музыкальныя рассыпаны щедрой рукою и въ граціозномъ танцѣ дѣвочекъ, и въ забавной пляскѣ арапченокъ и въ гениальнѣйшей обработкѣ національно-лезгинскаго напѣва. Но и тутъ безпрестанно спрашиваемъ себя: зачѣмъ замокъ колдуна Черномора именно на Кавказѣ? Отчего Глинка съ такою особенною любовью остановился на мѣстныхъ краскахъ востока именно въ *этомъ* случаѣ? — въ Пушкинѣ не было этой данности.

Хоръ, во время сраженія Руслана съ Черноморомъ въ воздухѣ, проходитъ на театрѣ какъ-то неопредѣленно. Въ партитурѣ тутъ красоты колоссальныя. Размахъ кисти истинно-богатырскій и оригинальность фантазіи Глинки въ этомъ хорѣ запечатлѣна быть можетъ сильнѣе, нежели гдѣ-нибудь.

Въ финалѣ дѣйствія: побѣда Руслана надъ бродатымъ колдуномъ, изумленіе Руслана волшебному сну Людмилы, изумленіе и паше, зачѣмъ тутъ очутились Ратмиръ съ Гориславою! Есть прелестныя выходки въ оркестрѣ и въ голосахъ, но все вмѣстѣ опять холодно, потому что не согрѣто живымъ драматическимъ чувствомъ. Припомниме финалы 3-го и 4-го актовъ въ «Жизнь за царя»: тамъ музыка вмѣстѣ и драма, драма вмѣстѣ и музыка. Если *иначе*, то оперѣ и существовать *не надо*.

Въ антрактѣ передъ послѣднимъ дѣйствіемъ, первыя звуки (*prestlo*) опять изъ такого номера оперы, который пропускается, и оттого непонятны. Далѣе слѣдуетъ прелестно-обработанное элегическое пѣніе (A-moll), которое потомъ пѣликомъ повторяется на сценѣ (для антракта оно немножко длинно). При открытіи завѣса, Ратмиръ поетъ романсъ: *Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость*, одно изъ восхитительнѣйшихъ вдохновеній Глинки на поэзію Пушкина. Но *гдѣ* Ратмиръ предается такимъ лирическимъ изліяніямъ, какая связи такого монолога съ предъидущимъ и послѣдующимъ? — этого и не спрашивайте.

Затѣмъ пропущены два большіе номера: 1) превосходный речитативъ Ратмира и дико-фантастическій, отрывистый хоръ спутниковъ Руслана и Ратмира, изумленныхъ тѣмъ, что Людмила исчезла (украдена Фарлафомъ); 2) дуэтъ Ратмира и Финна, гдѣ добрый волшебникъ даетъ Ратмиру (почему же не самому Руслану ?!) перстень, способный оживить Людмилу.

Эти оба номера выпускались и при самомъ Глинкѣ, съ его согласія, но тѣмъ не менѣе такая урѣзка окончателью лишаетъ оперу всякаго здраваго смысла.

Послѣ романса Ратмира, совершенно-эпизодическаго, мы прямо переносимся въ гробницу Свѣтозара, гдѣ княжна Людмила поконитъ въ очарованномъ снѣ, Свѣтозаръ упрекаетъ Фарлафа, что онъ возвратилъ не Людмилу, а ея трупъ, — народъ оплакиваетъ княжну, какъ мертвую.

Печальная, почти похоронная музыка этого отпѣванья —

превосходна въ своемъ чисто-русскомъ, или еще больше древне-славянскомъ характерѣ;—это одно изъ чудесъ Глинки, но на театрѣ впечатлѣнія сильного не производитъ.

Въ сценѣ возвращенія Руслана и оживленія княжны волшебнымъ перетнемъ (сценѣ теперь совершенно непонятной для зрителя, который не обязанъ помнить поэму Пушкина), блистаетъ, какъ ослѣпительный алмазъ изъ арабскихъ сказокъ, чудесно-свѣтлая мелодія (адажіо): «Радость, счастье ясное и восторгъ любви». Повтореніе этой же мелодіи прр, на высокихъ нотахъ сопрано, Людмилою, которая мало-помалу просыпается,—очаровательно, дышетъ ароматомъ юности, любви, счастья...

Но тутъ и оканчиваются красоты финала. Во время заключительнаго хора гремитъ лезгинка (въ Кіевѣ, въ чертогахъ Свѣтозара! точно оркестръ по ошибкѣ заигралъ музыку изъ 4-го акта), а на сценѣ — гостямъ подносятъ кубки съ медомъ такъ же прозаически, какъ бокалы шампанскаго на кулической свадьбѣ.

Вотъ и все! Въ результатѣ, повторяю, только досада на авторовъ оперы. Какое богатство элементовъ музыкальныхъ, какая бездна красотъ!—ихъ хватило бы на три или четыре оперы, а въ цѣломъ ничего не вышло.

К. Ш. Брюловъ, въ дружескихъ разговорахъ съ самимъ Глинкою, сравнивалъ эту оперу съ «неперебродившимъ пивомъ».

Тѣмъ не менѣе, со стороны великолѣпныхъ достоинствъ музыки, это произведеніе—*капитальное* и всѣ искренніе-любители музыки должны быть благодарны Дирекціи Театровъ за то, что она даетъ намъ возможность наслаждаться такими музыкальными сокровищами.

Касательно собственно постановки, т. е. дѣла режиссерскаго, нельзя не сказать о нѣкоторыхъ замѣтныхъ промахахъ. Похищеніе Людмилы Черноморомъ слишкомъ явственно, тогда какъ съ перваго удара грома на сценѣ долженъ быть густой мракъ (въ томъ родѣ, какъ въ 1-й сценѣ втораго акта Зорà).

Въ 3-мъ актѣ Ратмиръ поетъ про «ночи тѣнь», а на сценѣ «ясный день».

О несоответственности фигуры Черномора задачѣ этой роли уже было сказано.

Другіе костюмы и декорации не портятъ дѣла, особенно если принять въ расчетъ, что и самая большая пышность и роскошь постановки не прибавила бы логичности и интереса въ складѣ оперы.

Балетъ 3-го дѣйствія (съ гирляндами) весьма граціозно поставленъ.

Въ лезгинкѣ отличается одна изъ любимыхъ балетной публики — г-жа Кошева и напоминаетъ превосходную въ этомъ танцѣ Андреянову.

Касательно исполненія пѣвцами—скажемъ вообще: «и на томъ спасибо», т. е. будемъ спускаться къ нашимъ пѣвцамъ и въ особенности къ пѣвицамъ. Если бъ эта опера давалась, напримѣръ, петербургскою же итальянскою труппою,

одною изъ лучшихъ въ Европѣ по составу, гг. Итальянцы рѣшительно *не следили бы* съ этою музыкаю, до такой степени тутъ все, все виѣ ихъ привычекъ, виѣ ихъ рутинны, до такой степени, между тѣмъ, велики тутъ *требованія*, чтобъ слѣдять исполненіе съ вокальной стороны вполне-удовлетворительнымъ.

А если въ нашихъ доморощенныхъ исполнителяхъ, и не претендующихъ на европейскую знаменитость, замѣтна добрая воля, старательность, то, значить, не ихъ вина уже, если исполненіе въ общемъ и въ частности слишкомъ далеко отстаетъ отъ идеи музыкальныхъ, выраженныхъ въ этой громадной и сложной партитурѣ:—чѣмъ богаты, тѣмъ и рады.

Въ числѣ исполнителей, изъ ряда посредственности, неудовлетворительности той или другой стороною, рѣзко отдѣляется бенефициантъ, г. Петровъ. Этотъ артистъ и здѣсь выказалъ себя лучшимъ украшеніемъ русской оперной труппы. Онъ побѣдилъ всѣ трудности затѣливой и несовѣмъ благодарной музыки. Онъ слѣдовалъ *все*, чего требовала его односенная комическая роль; лучшаго Фарлафа и желать нельзя. Г-жа Лилѣва спѣла партію Гориславы такъ же исправно, какъ и въ 1842 году подъ руководствомъ самого автора,—спѣла даже лучше тогдашняго, потому-что къ отчетливости прибавила нѣкоторую степень олушевленія, драматическаго чувства. Г-жа Леонова—драгоценный Ратмиръ для *шогсеаих d'ensemble* (въ 1-мъ и въ 3-мъ актѣ). Обѣ аріи свои она исполнила не безъ эффекта. Кое-гдѣ недоставало вѣрности, а при томъ и поэзіи, пѣги, которою пропитана эта вдохновенно-задуманная роль. Впрочемъ, если забыть объ исполненіи Ратмира А. Я. Петровою, и если не особенно-глубоко винять въ намѣренія партитуры, г-жу Леонову можно похвалить и за эту роль столько же какъ за роль Вани въ «Жизни за царя.»

Въ музыкѣ такого стиля, какъ Глинкина, пѣвцы — только одна сторона исполненія; другая, быть можетъ болѣе важная—*оркестръ*. Требования этой партитуры велики, громадны, тѣмъ болѣе надо осмотрительности, рачительности въ трудѣ того, который въ одномъ лицѣ сосредоточиваетъ всѣ силы оркестра,—я разумѣю:—дирижера.

По оркестровкѣ, нашъ Глинка занимаетъ одно изъ самыхъ блестящихъ мѣстъ на всеобщемъ музыкальномъ горизонтѣ. Въ силѣ, разнообразіи, обдуманности и прелестной эффектности оркестра, особливо въ «Русланѣ» (также какъ въ Камаринской и въ испанскихъ фантазіяхъ), Глинка равняется высшимъ героямъ музыки. Тѣмъ болѣе *рачительности*, отчетливости требуетъ такая оркестровка со стороны дирижера

Темпъ чуть-чуть медленнѣе или чуть-чуть скорѣе того, который задуманъ авторомъ, можетъ совершенно исказить характеръ исполняемой музыки. Оттого нельзя довольно-тщательно заботиться о сохраненіи вѣрныхъ *преданій* настоящаго темпа, какъ онъ былъ назначенъ самимъ композиторомъ. Это должно передаваться черезъ *вѣрныя* руки. Въ числѣ любителей музыки въ Петербургѣ есть, къ счастью, цѣлый кружокъ лицъ, которыя, по близкому знакомству съ

Глинкою и по страстному, многолѣтнему изученію его произведеній, должны быть авторитетомъ на-счетъ *всѣхъ намѣреній* великаго отечественнаго композитора, *всѣхъ отпѣнокъ*, необходимыхъ для исполненія его музыки, особенно въ такихъ случаяхъ, гдѣ что-нибудь сомнительно или указаніе нотъ и метронома недостаточны. Если опера «Русланъ», какъ опера, не выдерживаетъ критики, то *тѣмъ болѣе* должно быть отчетливости въ передачѣ *музыкальныхъ* ея красотъ, и если отъ пѣвцовъ многого нельзя требовать, то *тѣмъ болѣе* должно требовать отъ оркестра.

Изъ такого оборота рѣчи, для читателей должно быть ясно, что оркестровое исполненіе возобновленной оперы было неудовлетворительно. Многие нумера были значительно искажены *темпомъ*, взятымъ *въ разладъ* съ намѣреніями музыки и съ означеніемъ метронома (*напечатаннымъ* въ фортепіанной партитурѣ): такъ *adagio* (C-dur), которымъ оканчивается 3-й актъ, превратилось въ *allegretto*; *allegretto* (A-moll) въ антрактѣ передъ 5-мъ дѣйствіемъ и въ № 26 превратилось въ аллегро, противорѣчащее элегическому характеру.—Хоръ «Лель таинственный» въ финалѣ 1-го акта взятъ непомерно-быстро и оттого скомканъ:—такъ же и увертюра. Пѣснь баяна въ интродукціи «Одѣнется съ зарею», наоборотъ, утратила весь характеръ отъ чрезмѣрно-растянутого темпа и т. д. Кромѣ урѣзокъ, жестокихъ и анти-органическихъ, но допущенныхъ самими авторомъ, во многихъ мѣстахъ сдѣланы еще новыя, *безцѣльные*. Съ этой стороны пострадало опять прелестное *adagio* C-dur въ финалѣ 3-го акта, гдѣ безъ всякой нужды вырѣзано все сердце, т. е. вся средняя модуляція.

Чудесный персидскій хоръ исполняется хористками — наоборотъ противъ тонкихъ намѣреній музыки, и въ этомъ не ихъ винить. Въ отпѣнкахъ исполненія вся отвѣтственность на дирижера, иначе онъ—пятое колесо.

Еще важнѣе искаженія *характера* оркестровки въ интродукціи и въ финалѣ оперы, именно въ партіяхъ полковаго оркестра. Когда Глинка назначилъ *трубы*, а не *кларнеты* и *фаготы*, то и должны быть трубы съ своимъ могучимъ, металлическимъ голосомъ, а не деревянные кларнеты и фаготы, въ нижнихъ регистрахъ прибавляющіе что-то юмористическое, чего и въ головѣ Глинки не было для данныхъ случаевъ. Какъ можно такъ обращаться съ гениальною музыкою, которою отечество должно гордиться?! Для массы публики это все подробности неувимыя, но *вѣдь* есть масса, и есть — не масса. Есть люди, которые знакомы съ этой партитурой довольно-близко и противъ всякаго ея искаженія будутъ вопіять долго и громко, считая, что это прямая обязанность всякаго русскаго, который любитъ музыку и умѣетъ цѣнить высокое дарованіе автора «Жизни за царя» и «Руслана».

А. СЪРОВЪ.

АЙРА-ЭДРИДЖЪ.

There are in this world blessed souls,
whose sorrows all spring up into
joys for others; whose earthly hopes,
laid in the grave with many tears,
are the seed from which spring healing
flowers and balm for the desolate and
the distressed. *)

Uncle Tom's Cabin.

I.

ОТЕЛЛО.

Если вѣрить отзывамъ иностранныхъ газетъ и журналовъ, то изъ обширнаго и разнообразнаго репертуара г. Айра-Эдриджа самая главная роль — Макбетъ, роль, возведенная имъ на высшую степень совершенства. Не смотря на весьма вѣроятную справедливость такого сужденія, должно сознаться, что роль Отелло въ исполненіи г. Эдриджа всегда останется для насъ самою интересною, не только потому, что ни одинъ бѣлый Европейецъ не въ состояніи передать ее съ такою поразительною правдою, но и потому, что самая жизнь нашего Африканскаго гостя, какъ увидимъ въ послѣдствіи, много представляетъ сходства съ приключеніями Отелло. Я вполне убѣжденъ, что Шекспиръ не могъ бы создать своей трагедіи, имѣя въ виду лишь повѣсть Джиральди Чинтіо и зная черныхъ людей только по разсказамъ путешественниковъ: столь исключительный характеръ предполагаетъ практическое знаніе Негритянскій породы; убѣждаетъ также, что послѣ Эдриджа нѣтъ возможности видѣть *Отелло* въ исполненіи бѣлаго актера, будь онъ хоть самъ Гарриксъ: нынѣшній бѣлый Европейецъ, въ виду Африканской, львиной и вмѣстѣ прямодушной, дѣтской природы — пѣчто въ родѣ Яго, укротителя хищныхъ звѣрей!

Примѣняя слова А. С. Хомякова, недавно сказанныя имъ по случаю картины Иванова, къ игрѣ г. Эдриджа, скажу, что игра его свободна отъ всякой примѣси тѣсной и скудной личности и получаетъ значеніе всемірное, какъ самоотраженіе явленій историческихъ, міровыхъ. Въ современной намъ исторіи есть явленіе, которое созидаетъ цѣлую область жизни и мысли, именно — освобожденіе Негровъ въ Сѣверной Америкѣ; оно дѣлается *внутреннимъ* не только ихъ поработенному племени, но и всякому изъ насъ. Вотъ почему въ наше особенно время роль Отелло, исполняемая гениальнымъ артистомъ не только со всѣми отпѣнками племеннаго, климатическаго характера, имѣетъ смыслъ всемірный, великій; это идеалъ разоблачаемый нашему испорченному вѣку, и кѣмъ же?... сыномъ непросвѣщенной, дикой Африки! Уже не Шекспиръ, не Эдриджъ интересуютъ насъ, но Негръ вообще, котораго оба они ставятъ передъ лицомъ обладающаго общества, во всей наивной, дѣтской простотѣ его, со всѣми сокровищами его первобытной, любящей природы:

— a free and open nature,

That thinks men honest, that but seem to be so,

*) Есть на свѣтѣ счастливыя, горести которыхъ обращаются въ отраду ближнимъ; земныя надежды которыхъ, схороненныя и оплаканныя, становятся благоуханнымъ дѣлѣнникомъ и врачующимъ бальзамомъ для сырыхъ и несчастныхъ.

And can as tenderly be led by the nose,
As asses are!... *)

Видя передъ собою укрощеннаго Отелло въ сѣтяхъ укротителя, виля ликаго льва подъ властью просвѣщеннаго Европейца—этого Яго современной исторіи, поневоля вспомнишь о многихъ поколѣніяхъ чернаго народа, изывающаго подъ бичами Американскихъ торгашей, вспомнишь о той смѣлой и доброй женщицѣ, которая рѣшилась разъ на всегда заклеить справедливымъ проклятіемъ лбы ихъ языческіе! Все это угадано и изображено Шекспиромъ такъ вѣрно, такъ сильно, что безъ малѣйшаго преувеличенія говоря—рискуешь вознепавидѣть бѣлыхъ, по крайпей мѣрѣ, многихъ, которые окружаютъ Отелло. Жалко даже, что Дездемона не черная!

Отелло одна изъ этихъ трагедій, ходъ которыхъ основанъ не на развитіи главнаго характера, но на случайности, на интригѣ: самостоятельно дѣйствуетъ одинъ только Яго; всѣ прочіе пляшутъ по его дудкѣ. Не надобно однако же слишкомъ враждовать противъ этого несчастнаго, озлобленнаго интриганта, потому что онъ только мститъ надменному пришельцу за многія оскорбленія: его обошли по службѣ, ему наклеили рога! При такихъ условіяхъ, Яго считаетъ себя въ правѣ бросить перчатку легкомысленному обществу, обратить недостатки и страсти глупцовъ въ свою пользу и высадить на воздухъ главнаго врага съ его счастіемъ, могуществомъ и славою! Кто вамъ сказалъ, что Яго обязанъ любоваться высокими достоинствами побѣдоноснаго Мавра, какъ любитъ или какая нибудь Эмилія или Дездемона? Мавръ полезетъ Венеціи, и Венеція награждаетъ Мавра; но любить его могутъ только бабы и ограниченныя гуляки, подобные Кассіо и прочимъ и если бы безумный Родриго не былъ влюбленъ въ Дездемону, то и онъ любилъ бы и уважалъ Отелло. Предавшись столь пагубной философіи, Яго не знаетъ выбора въ средствахъ, не умѣетъ терпѣливо ждать необходимой и вѣрной гибели врага, торопится событія, которыя сами собою развились бы раньше или позже, дѣлается злодѣемъ въ нравственномъ отношеніи, наконецъ—уголовнымъ преступникомъ! Вотъ что значить не прощать врагамъ своимъ! пождать бы ему немного, и Дездемона дѣйствительно измѣнила бы пожилому Мавру, или нестолиный Мавръ самъ бросилъ бы ее, или ихъ вскорѣ постигло бы какое либо несчастье—но такъ остаться не могли бы они, потому что надъ супругами тяготѣетъ отцовское проклятіе, роковую силу котораго воплѣ сознаютъ и Дездемона, и Яго, и самъ даже Отелло, не смотря на свое тщеславное восклицаніе: *my life upon her faith!* **) Въ этомъ глубокомъ противорѣчій человѣческой жизни, въ этомъ постыдномъ распаденіи воли и необходимости, любви и обязанности, счастья и недремлющей совѣсти, однимъ словомъ—въ этомъ невыносимомъ мірскомъ диссонансѣ заключается высокій смыслъ всякой трагедіи, этого чистѣйшаго

зеркала нашей немощи, нашей грѣховности, нашего довременнаго изгнанія! Такого рода диссонансы разрѣшаются только въ жизни будущаго вѣка—не прежде! и въ этомъ смыслѣ Яго—только безсознательное орудіе, палачъ карающей Немезиды—не болѣе! Ему и книги въ руки: опъ закопный двигатель происшествій, безстрашный укротитель львовъ и тигровъ, а ловкій антрепренёръ. Когда Яго, разрушивъ своими намеками спокойствіе ревниваго Мавра, лукаво совѣтуетъ ему не предаваться ревности и соболѣзнуетъ надъ тѣмъ, кто обожая женщину все-таки сомнѣвается, подозрѣвая все-таки страстно любить, тогда изъ растерзанной души несчастнаго Отелло поднимаются глухія рыданія: *O misery! misery! misery!*... и въ этомъ *miserу* Африканскаго артиста слышатся отдаленныя стоны всего роднаго его племени, подавленнаго неотразимымъ рабствомъ, мало того—стоны всего страждущаго человечества!

Безъ сомнѣнія читатели не потребуютъ отъ меня подробнаго описанія и оцѣнки всѣхъ такъ называемыхъ *патетическихъ мѣстъ* въ игрѣ г. Айра-Элдриджа: во первыхъ, такихъ мѣстъ безчисленное множество; во вторыхъ—и это самое главное, въ столь гениальной, въ столь глубоко обдуманной игрѣ смѣшно было бы превозносить отдѣльныя тирады, предосудительно и дерзко было бы выскивать клочки монологовъ и стиховъ тамъ, гдѣ все созданіе и выполнение роли—педосыгаемое для многихъ совершенство, гдѣ собственно нѣтъ никакихъ мѣстъ патетическихъ, ни тирадъ, ни монологовъ, ни пышнымъ возгласовъ, ни риторикки, гдѣ уста говорятъ отъ полноты сердца, гдѣ всякое маловажное даже слово, каждый взглядъ, каждый жестъ являются внутреннею, интегральною необходимостью цѣлаго созданія... Это не игра, а живое воплощеніе идеи Шекспира! въ самомъ голосѣ г. Элдриджа, въ вѣрной, очаровательной интонаціи звучитъ уже высокая поэзія, какъ напр. въ интонаціи незабвеннаго Лаблаша!—Чѣмъ исчислять тирады, которыя по громкости своей доступны тупой, поверхностной толпѣ и списываютъ право гражданства въ разслабленной памяти дилеттантовъ, лучше обратить вниманіе на разныя особенности въ игрѣ Айра-Элдриджа, принадлежащія можетъ быть вообще всѣмъ Англійскимъ актерамъ, но поразительныя для насъ, вскормленныхъ на понятіяхъ Французскихъ и Нѣмецкихъ. Вопреки вкоренившихся повсюду предрасудковъ, онъ иногда всплескиваетъ ладошами, подымаетъ руки выше головы, становится къ публикѣ не только профилемъ, но и задомъ, часто говоритъ свои рѣчи шепотомъ или въ полголоса, цѣлые монологи разбиваетъ на незамѣтныя части, изъ которыхъ многія производятся въ глубинѣ сцены, однимъ словомъ—не подчиняется ни одному сценическому условію, которое могло бы вредить драматической правдѣ. Если такова обыкновенная Англійская рутыпа, то слѣдуетъ преклонить предъ нею бодливые рога классическаго невѣжества; впрочемъ, могутъ ли земляки и преемники Шекспира терпѣть на своей сценѣ нечеловѣчности и вычурности временъ Луи XIV?... Пристально слѣдя за всѣми подробностями игры г. Айра-Элдриджа и

*) Открытая, прямая натура! онъ считаетъ честнымъ всякаго, кто бы ни казался такимъ, и его можно водить за носъ такъ легко, какъ ослзовъ водять.

**) Жизнь мою за ея вѣрность!

отдавая себѣ отчетъ во всѣхъ его приемахъ, я вывелъ слѣдующее заключеніе: видимое средоточіе той незримой нравственной сферы, которую называютъ дѣйствіемъ или драмою въ обширномъ смыслѣ, находится не въ партерѣ, а по срединѣ сцены, слѣдовательно актеръ, вращаясь въ предѣлахъ ея, долженъ постоянно держать себя спиною къ периферіи, лицомъ къ этому средоточію. И такъ, въ діалогѣ напр. если оба дѣйствующія лица (стоятъ на самой авансценѣ, то каждому изъ нихъ слѣдуетъ менѣе или болѣе держать себя профилемъ къ публикѣ; если же одно изъ лицъ удалилось въ глубь сцены, то оставшееся ближе къ публикѣ должно оборотиться къ ней спиною, хотя въ обоихъ случаяхъ, вѣрнѣе было бы разговаривать въ отдаленіи. Актеръ тогда только имѣетъ право смотрѣть прямо на публику (*en face*), когда находится у послѣдней, задней занавѣски. Приблизительно это правило и у насъ соблюдается; но господа артисты считаютъ не только правомъ своимъ, но даже обязанностью смотрѣть на публику, прямо обращаться къ ней съ монологами и какъ бы бесѣдовать съ нею, что дѣлалъ между прочимъ и два лучшіе артиста, игравшіе въ *Отелло*: г-жа Поллертъ, съ проблесками неподдѣльнаго чувства исполнившая роль Дездемоны, особенно въ 4-мъ дѣйствіи, и недавно ангажированный на пашу Нѣмецкую сцену актеръ г. Кюнъ, въ которомъ я съ перваго разу угадалъ нестаго Яго и который съ честью, хотя и не безъ остатковъ школьной декламации, одолѣлъ одну изъ труднѣйшихъ драматическихъ задачъ, тѣмъ болѣе еще въ столь опасномъ содѣяствѣ, каково львиное содѣяство г. Айра-Элдриджа: тутъ у всякаго душа въ пятки уйдегъ! Надобно видѣть, что происходитъ между ними послѣ роковаго *farewell* со счастьемъ и славою! разъяренный Отелло бросается на него, схватываетъ укротителя своего зашиворотъ, душитъ его львиными лапами и реветъ:

Villain! be sure thou prove my love's disloyal;
Be sure of it; give me the ocular proof;
Or, by the worth of mine eternal soul,
Thou hadst been better have been born a dog,
Than answer my wak'd wrath! *)

Съ этой страшной минуты начинается кара небесная надъ виновными супругами; ихъ темныя предчувствія и тайныя опасенія начинаютъ мало по малу осуществляться, и въ продолженіе трехъ почти дѣйствій мы съ горестнымъ участіемъ видимъ, какъ разрушается великій человекъ, *that loved not wisely, but too well* **). Нѣтъ никакой возможности не только описать, но припомнить даже всѣ тончайшіе оттѣнки въ голосѣ, въ жестахъ и мимикѣ, которыми Элдриджъ обозначаетъ каждую степень этого разрушенія, этой нравственной агоніи; въ 4-мъ дѣйствіи Отелло слабѣетъ, передается то грубымъ принадлежкамъ ярости, въ которыхъ забываетъ всякій стыдъ и приличіе, то сладостно-дѣтскому изнеможению, желая свѣжій еще вѣдоминанція погибшей любви; наконецъ въ началѣ 5-го дѣйствія въ немъ остается

*) Мерзавецъ! докажи, что моя Дездемона безчестна! представь мнѣ очевидное доказательство! Не то — клянусь безсмертною душою! — тебѣ лучше бы родиться собакой, чѣмъ отвѣчать моей ярости!

**) Который любилъ безъ разума, но сильно.

только сила задуть Дездемону, что совершаетъ онъ однако-же съ насильственнымъ хладнокровіемъ. Послѣ такой казни слѣдуетъ цѣлая драма въ драмѣ, въ которой Айра-Элдриджъ, шагъ за шагомъ убѣждаясь въ своемъ неслыханномъ ослѣпленіи и въ изувѣрствѣ Яго, доводитъ чувство трагической жалости (*katharsis*) до крайнихъ предѣловъ. Провожая слугъ, которые уносятъ умирающую Эмилию, Отелло съ напряженнымъ вниманіемъ вслушивается въ тихіи ея лепетъ, стараясь еще разъ насладиться рѣчью о Дездемонѣ, съ какимъ-то безсловеснымъ инстинктомъ вертится вокругъ ея хладѣющагося трупа, и наконецъ, давъ волю позднему чувству полного раскаянія, въ предсмертномъ восторгѣ любви кидается къ окровавленному ложу, и плача на взрыдъ произноситъ милое имя и въ послѣдній разъ заключаетъ въ объятія свою Дездемону. Я ничего не могу сравнить съ этимъ упительнымъ мгновеніемъ! этотъ дѣтскій плачь, искупая всѣ описанныя въ трагедіи преступленія, возводитъ ее въ прелестнѣйшую картину загробной, невозмутимой любви: гдѣ нѣтъ ея, тамъ водворяется хаосъ—*chaos is come again!*..

Считая сплошную ровность однимъ изъ важнѣйшихъ качествъ во всѣхъ искусствахъ вообще и находя это качество на высокой степени въ игрѣ г. Айра-Элдриджа, я отстранилъ отъ себя право толковать объ отдѣльных ея моментахъ; но со всѣмъ тѣмъ не могу не вспомнить о двухъ трехъ мелочахъ, особенно поразившихъ меня правдой мысли и исполненія. Кто напр. во 2-мъ дѣйствіи не восхищался истинно воинскою сценою, когда Отелло посрамляетъ почныхъ гулякъ и дуэлистовъ? когда, стыдясь за своихъ подчиненныхъ и съ омерзеніемъ нѣсколько разъ повторяя выразительное *'tis monstrous*, внимательно вслушивается въ обстоятельный разговоръ Яго?—Но вѣрно отъ многихъ ускользнулъ одинъ глубоко обдуманый жестъ г. Элдриджа, которымъ онъ молча возражаетъ на неумѣстное философствованіе Яго. Этотъ жестъ какъ нельзя лучше поясняетъ затаенную мысль Яго, который именно нарушеніемъ приличій violaетъ въ милость строгаго, но благороднаго командира и наконецъ слыветъ за *bonest Iago!*

Еще замѣчу одну особенность. Играя съ актерами Нѣмецкими, г. Элдриджъ въ роль свою вставляетъ довольно много Нѣмецкихъ выраженій. Услышавъ вмѣсто *jealousy* — *Eifersucht*, вмѣсто *Venice* — *Venedig*, вмѣсто *handkerchief* — *Taschentuch*, вмѣсто *kill'd*—*totd*, вмѣсто *false as water*—*falsch wie Wasser*, наконецъ вмѣсто знаменитаго стиха:

My friend thy husband, honest Iago —
My Freund, thy Mann, ehrlich Iago *)...

услышавъ все это, я былъ крайне смущенъ и сначала не могъ объяснить себѣ причину подобныхъ искаженій; но теперь нашелъ ее, и не одну—три раза! г. Элдриджъ, видя близкое сходство языка Нѣмецкаго съ Англійскимъ, рѣшился: вопервыхъ, облегчить Нѣмецкой публикѣ пониманіе важнѣй-

*) Мой другъ, твой мужъ, мой честный Яго.

шихъ мѣсть своей роли; вторыхъ, облегчить Нѣмецкимъ своимъ товарищамъ реплики; третьихъ (и это самая важная, эстетическая причина)—при репликахъ свести оба языка въ одинаковую, плавную рѣчь, такъ, чтобы зрители, знающіе и тотъ и другой, не слишкомъ чувствовали разностицу, тѣмъ болѣе, что драматическое возраженіе весьма часто начинается однимъ изъ послѣднихъ словъ только что говорившаго лица, напр. вмѣсто рѣзкаго перехода отъ *Cassio kil'd* къ репликѣ Эмилиі: *nein, Cassio ist nicht todt*, г. Эдриджъ говоритъ *Cassio todt* и вслѣдъ за тѣмъ снова спрашиваетъ: *not Cassio todt?*

Въ заключеніе слѣдуетъ упомянуть, что нѣкоторыя сцены были пропущены, какъ напр. прелестная сцена съ романсомъ *The poor soul sat sighing* *); ночное же нападеніе на Кассіо и смерть Родриго изъ 5-го дѣйствія перенесены въ 4-е. Обѣ перемѣны много вредятъ гармоническому ходу трагедіи: гораздо лучше было бы оставить первоначальный порядокъ, какъ онъ показанъ у Шекспира.

II.

ВЕНЕЦІАНСКІЙ КУПЕЦЪ.

Скажу откровенно, что послѣ *Отелло* роль Шейлока глубоко возмутила меня, говорю—роль Шейлока, потому что на ней вертѣлся весь интересъ драмы, данной для четвертаго дебюта г. Айра-Эдриджа, въ понедѣльникъ 17-го ноября; тутъ отъ Шекспира уцѣлѣли только какія-то ключья—не болѣе. Но такова сила генія, что и ключья созданія его сохраняютъ первоначальный смыслъ, хотя діаметрально противоположный тому, въ которомъ они задуманы. Въ неподражаемомъ исполненіи г. Эдриджа скарденный, жестоко-серднный ростовщикъ, посягающій на жизнь разорившагося врага своего, является благороднѣйшимъ представителемъ гошпаго Еврейскаго племени. Возвысивъ Шейлока на степень высоко-трагическаго характера, г. Эдриджъ конечно въ правѣ играть только первые четыре дѣйствія, потому что въ 5-мъ Шейлокъ не является, слѣдовательно драма перестаетъ быть интересною; но это-ли *Венеціанскій купецъ* Шекспира?.. можно-ли цѣлымъ произведеніемъ такого писателя, хотя-бы оно было не изъ лучшихъ, жертвовать одной, безъ сомнѣнія болѣе другихъ оригинальной и эффектной, но отнюдь не главной ролью злаго Еврея, дѣлая ее средоточіемъ ложно перетолкованной драмы?.. У Шекспира весь интересъ сосредоточенъ на несостоятельности и страшномъ положеніи купца Антоніо, на женитьбѣ друга его Бассаніо, на судьбѣ прелестной Порціи, загородный замокъ которой долженъ занимать насъ болѣе, чѣмъ сама Венеція, болѣе, чѣмъ какой-то ростовщикъ; и тогда только піеса получитъ смыслъ первоначальный, хотя легкій и неглубокій, мало того—получитъ какой-бы то ни-было смыслъ въ отношеніи драматическомъ. Если же основать драматическій интересъ на Шейлокѣ, угнетенномъ, обруганномъ Евреѣ, у котораго похитили дочь, научивъ ее обокрасть

роднаго отца и занявъ у него безъ процентовъ деньги, котораго подъ видомъ милосердія желаютъ лишить права смертью отмстить врагу за ненависть и безпрерывныя оскорбленія, противопоставляя этому несомненному праву софизмы какого-то заѣзжаго молокососа, и этого Еврея наконецъ подъ карюю смерти принуждаютъ измѣнить вѣрѣ праотцевъ и отказать имѣніе негодной воровкѣ дочери, если на всемъ этомъ основать интересъ драмы, то необходимо придумать иное, чѣмъ у Шекспира, вполне трагическое заключеніе, т. е. казнить Шейлока, превративъ его въ жертву вопиющей несправедливости, не то—совсѣмъ простить его, подавляя въ немъ закосяблюю злобу возвышеннымъ милосердіемъ! Г. Айра-Эдриджъ не слѣлалъ ни того, ни другаго, отбросилъ весь 5-й актъ и послѣднюю сцену 4-го, обтеръ платкомъ свое платье, къ которому прикоснулась печетивая рука Граціано, заливаясь горькими слезами тихо произнесъ великое имя Авраама и оставилъ взволнованныхъ зрителей въ совершеннедоумѣніи, какъ будто драматическая піеса можетъ кончиться такимъ неслыханнымъ диссонансомъ!

—by my soul I swear,

There is no power in the tongue of man

To alter me!... *)

Надобно-ли увѣрять читателей въ томъ, что г. Эдриджъ исполнилъ роль Шейлока въ совершенствѣ, что если въ *Отелло* онъ представилъ намъ идеалъ своей родины, то въ *Венеціанскомъ купцѣ* явился воплощеннымъ типомъ жалкаго, загнаннаго, озлобленнаго Еврея, лихонство котораго уступаетъ только кровожадному чувству мести; но у г. Эдриджа это чувство вполне оправдывается племеннымъ, религіознымъ фанатизмомъ и ко вреду піесы возведено на высокую трагическую степень. Гриммуется г. Эдриджъ превосходно: узнать его можно было лишь по голосу! жесты, походка, манеры, кажется самый даже ростъ—все измѣнилось; тщательно набѣленное лицо, придѣланная большая лысина съ черными пейсами и острой бородкой, наклеенная орлиная оконечность носа, наконецъ большой отъ природы ротъ съ толстыми губами и выдавшимся подбородкомъ,— все это изумительно вѣрно передаетъ столь извѣстныя намъ черты Израильскаго племени и невольно переноситъ насъ въ драматическую сферу Шекспира, хотя и въ этомъ отношеніи г. Айра-Эдриджъ скорѣе напомнилъ мнѣ высоко-поэтическое изображеніе Агасвера или такъ называемаго Вѣчнаго Жида, чѣмъ Жида Шейлока!

Наша Нѣмецкая труппа старательно содѣйствовала общему ходу драмы, хотя въ игрѣ всѣхъ почти артистовъ слышится заученная, риторическая декламация, всегда и вездѣ вредная настоящей поэзіи. Чтобы по возможности избавиться отъ привычки декламировать, подобно поглубже окунуться въ уобразенные Шекспиромъ характеры и не произносить ни одного слова въ роли своей, пока оно не явится законнымъ, прямымъ слѣдствіемъ извѣстнаго движенія души, пока слово не слѣлается вѣрнымъ и потому единственнымъ выраженіемъ мысли представляемаго лица

*) Слѣла бѣднѣшка вздыхая...

*) Клянусь: въ человеческомъ словѣ нѣтъ силы измѣнить мое убѣжденіе!

въ какой-либо данный моментъ, короче сказать—пока не усвоилъ себѣ Шекспира, какъ усвоилъ его г. Айра-Элдридж! На этотъ разъ слѣдуетъ всего болѣе поблагодарить неутомимую, добросовѣстную артистку г-жу Поллертъ-Юнке и г. Толлерта за усердное исполненіе ролей Порціи и Антонио; за то роли Граціано и Ланцелота приписаны были въ жертву слишкомъ рельефной веселости и парушали легкій, шуточный, но отнюдь не комическій характеръ пьесы.

К. ЗВАНЦОВЪ.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-жи Жулевой.

Адриенна Лекуверрѣ, драма въ пяти дѣйствіяхъ, соч. Скриба и Легуве. — *Антрактъ* съ пѣніемъ г-жи Доттин и Тамберлка. — *Фофочка*, водевилъ въ одномъ дѣйствіи. — *Хорошо льстечко*, драматическій анекдотъ въ одномъ дѣйствіи.

Бенефисы г-жи Жулевой всегда отличаются выборомъ серьезныхъ, нервѣдко эффектныхъ и притомъ чисто французскихъ, но непремѣнно-фразистыхъ драмъ, въ которыхъ артистка эта всякой разъ старается выказать себя въ какой-нибудь сильной роли. На этотъ разъ г-жа Жулева выбрала для бенефиса своего капитальную пьесу извѣстную переводную драму въ пяти дѣйствіяхъ: *Адриенна Лекуверрѣ*, соч. Скриба и Легуве, и явилась въ главной роли (того же имени Адриенны), въ которой мы видѣли лучшихъ французскихъ артистокъ, въ томъ числѣ и знаменитую Рашель... Мы не дѣлаемъ никакихъ сравненій: но не можемъ не замѣтить, что г-жѣ Жулевой, артисткѣ талантливой и серьезно-работающей надъ развитіемъ своихъ драматическихъ силъ не легко достигнуть задуманной цѣли при тѣхъ физическихъ данныхъ, которыми она владеетъ для избираемыхъ ею сильныхъ драматическихъ ролей, ей не достаетъ сильнаго органа и вообще болѣе широкихъ, наружныхъ пріемовъ. Смотри на ея сценическія страданія, на выраженія тяжелой грусти, скорби и тѣмъ болѣе отчаянія или предсмертныхъ мученій, какъ то сомнѣваешься, чтобъ эта мягкая, тихая по наружности натура могла передать на сценѣ олицетвореніе чего-нибудь сильнаго, потрясающаго, безъ натяжки, безъ насилуванія своихъ природныхъ средствъ, а слѣдовательно и безъ физическихъ мученій: и такъ выходитъ на самомъ дѣлѣ. Умная, образованная артистка г-жа Жулева вполне можетъ понимать настоящій смыслъ глубокихъ драмъ и совершенно проникнуться духомъ сильной роли, но кто не замѣчаетъ, какихъ страданій на самомъ дѣлѣ стоитъ ей *стараніе* воплотить на сценѣ какую-нибудь трудную личность въ роль Адриенны Лекуверрѣ, этой могучей, богатой натуры своего времени; не даромъ современный герой графъ Морицъ Саксонскій (г. Максимовъ 1-й) пожертвовалъ для нея привязанностью знатной княгини Буильонской (г-жа Федорова) и ради ея готовъ былъ разорвать связи со всѣми, окружающими его, близкими людьми. Къ несчастью, мстительна княгиня умышленно ускорила смерть

этой великой артистки: Адриенна была отравлена по ея проискамъ *).

Г-жа Жулева исполнила главную роль въ драмѣ, роль Адриенны, съ большимъ усердіемъ: большую часть сильныхъ, потрясающихъ сценъ, она по возможности передала съ умомъ и знаніемъ человѣческихъ страданій; особенно правильно прочитала басню: *Два голюбя* и съ классическимъ патетизмомъ передала сцену изъ «Федры»; — но при всемъ томъ, много было аффектаціи въ сценическомъ выполненіи именно тѣхъ мѣстъ, гдѣ не по силамъ были наружныя пассивныя выраженія; для того, чтобъ поразительнѣе обнаружить негодование или мучительную ревность Адриенны, г-жа Жулева повашему мнѣнію прибѣгала къ излишествамъ, къ вынужденнымъ крикамъ, которые, при всякой другой физической обстановкѣ, кажутся болѣе умѣстными, но у нея выходятъ переполненными больше, чѣмъ это возможно по свойству ея органа и вообще всего организма..... Особенно это высказалось въ послѣднемъ дѣйствіи, когда Адриенна отравлена и мучится въ ужасной предсмертной агоніи: конечно тутъ вина автора, слишкомъ растянувшаго странія умирающей Адриенны, но артисткѣ слѣдовало сократить наружныя проявленія мученій; по меньше раздражительныхъ криковъ и однообразныхъ вспрыгиваній со стула и паденій на него; такъ вѣдь не умираютъ въ дѣйствительности, какого бы рода ни была смерть... Г-жу Жулеву встрѣтили, какъ бенефициантку, очень радушно и потомъ нѣсколько разъ вызывали... Г. *Самойловъ* съ натуральною человѣчностью создалъ личность простаго, но умнаго, трудолюбиваго человѣка, режиссера Мишоне, въ душѣ глубоко привязаннаго къ Адриеннѣ и не смѣющаго сознаться ей въ своей запоздалой любви... Мишоне узнаетъ, что Адриенна любитъ другаго, — графа Морица и — онъ въ отчаяніи, но готовъ содѣйствовать успѣху этой любви... Г. *Самойловъ* былъ живымъ человѣкомъ, когда во второмъ дѣйствіи олицетворилъ нерѣшительность Мишоне, готоваго открыть Адриеннѣ свою любовь къ ней и тутъ же, при первомъ словѣ, сводящаго разговоръ на другой предметъ; еще болѣе былъ человѣкомъ этотъ артистъ въ послѣднемъ дѣйствіи, когда тосковалъ о неудачной любви Адриенны къ Морицу: переходы отъ раздражительности и гнѣва къ тихой, спокойной грусти такъ натуральны, такъ вѣрны природѣ были, что нельзя не сознаться, что именно таковъ Мишоне, — тихій, загнанный режиссеръ, но душевно волнующійся при малѣйшей мысли о страданіяхъ своей любимицы. — Г. *Максимовъ* очень вѣрно представилъ сцену объясненія съ княгиней, требующей отъ него любви къ одной себѣ; но лучшія его мѣста были

*) Мы не рассказываемъ подробнаго содержанія этой драмы, потому что она будетъ приложена при одной изъ книжекъ нашего репертуара въ переводѣ талантливаго литератора г. Влад. Зотова. Мы дѣлаемъ эту оговорку потому, что намъ слѣдовало бы, согласно обѣщанію, приложить драму въ томъ переводѣ въ какомъ она давалась на сценѣ, а драма играна была въ переводѣ г. Тарновскаго. Но у насъ гораздо раньше былъ переводъ г. Зотова, и мы, не унижая труда г. Тарновскаго, приложимъ драму въ переводѣ г. Зотова падѣясь, что читателямъ нашимъ интересно будетъ познакомиться съ новымъ этимъ переводомъ, давно извѣстнаго въ нашей литературѣ, беллетриста и ученаго критика, приобрѣвшаго авторитетъ въ лучшихъ нашихъ періодическихъ изданіяхъ.
Ред.

при встрѣчахъ Морца съ Адриенною, особенно въ третьемъ дѣйствіи, когда онъ успокоиваетъ ее, чтобъ она вѣрила его словамъ и не боялась никакихъ соперницъ.—*Г-жа Одерова* близко подходила къ роли княгини и особенно удачно передала, въ четвертомъ дѣйствіи, презрѣніе ревнивой княгини къ ненавистной ей соперницѣ—Адриеннѣ: послѣдній моментъ этого дѣйствія, когда княгиня указываетъ двери Адриеннѣ, въ мимикѣ г-жи Одеровой вышелъ съ должною правдою: интересна также вышла сцена между двумя соперницами. Но мѣстами, въ первыхъ дѣйствіяхъ, г-жа Одерова невнятно произносила слова и какъ то не окончило выражала рѣчи не полными движеніями: какалто поспѣшность проглядывала въ жестировкѣ.—*Г. Яблочкинъ* былъ похожъ на аббата и тамъ, гдѣ онъ спокойнѣе говорилъ, выходило лучше, но гдѣ слишкомъ оживлялся и хотѣлъ представить бойкаго аббата, тамъ суетливый и не больше какъ ловкій аббатъ казался какимъ-то разшалившимся юношей: таковъ ли былъ живой, но не юношески-гримасный аббатъ де-Шазель?... Вообще о драмѣ можно сказать, что она по возможности была исполнена старательно.

Въ антрактѣ пѣли г-жа *Доттини* и г. *Тамберликъ*. Первая исполнила, какъ могла, арію изъ оперы: *Лучія*; впрочемъ ей аплодировали... Что касается Тамберлика, то уже и потому, что это—былъ Тамберликъ, его осыпали восторженными рукоплесканіями; но эти рукоплесканія еще болѣе усилились оттого, что онъ дивно свѣлъ, и при томъ очень внятно, русскій романсъ: *Скажите ей*... Артиста просили повторить и вызвали нѣсколько разъ; кто знаетъ, сколько бы разъ еще требовали повторенія (порывы были), еслибы не спохватились, что уже довольно поздно, а вѣдь еще оставалось двѣ піески, которыя зато и кончились около двѣнадцати часовъ; послѣдняя піеска играна была почти безъ зрителей: многіе уже разѣхались. — Во время пѣнія, аккомпанировалъ извѣстный нашъ музыкальный артистъ и композиторъ г. *Дютшъ*.

Послѣ антракта съ пѣніемъ слѣдовать новый одноактный, переводный (съ французскаго) водевиль: *Фофочка*, содержанія довольно небогатаго, но очень дружно исполненный.—Весь смѣхъ и забавность сосредоточиваются въ страшной личности старика Мозглякова (г. Мартыновъ), человѣке съ самымъ безпокойнымъ и вдобавокъ причудливымъ характеромъ, умѣющаго отыскивать несчастія и бѣды въ самыхъ обыкновенныхъ случаяхъ и дѣлахъ. Этотъ уморительный господинъ Мозгляковъ до фанатизма любитъ несравненную свою дочку (г-жа Шубертъ) Софію (Фофочку), жену Прокудина (г. Жулевъ), и, въ порывѣ своей отцовской любви, затѣваетъ страшную кутерьму въ домѣ зятя изъ-за букета, который Прокудинъ кушилъ для своей двоюродной сестры. Мозглякову вообразилось, что зять его отвезъ этотъ букетъ какой-нибудь прелестницѣ и не даетъ ему покоя своими приставаніями и подозрительными разспросами: ему непремѣнно хотѣлось доказать, что Прокудинъ измѣнилъ Фофочкѣ и вотъ онъ принискиваетъ средства для повѣрки своихъ подозрѣній. Отыскавъ въ пальто зятя письмо съ подписью какой-то Евгениі, которая не кто иная была, какъ подруга жены Прокудина, написавшая къ ней это пись-

мо въ самыхъ нѣжныхъ выраженіяхъ,—и, не рассмотрѣвъ, къ кому адресовано письмо, Мозгляковъ спѣшитъ разузнать, кто эта таинственная Евгения: онъ почти убѣжденъ въ невѣрности зятя. Въ это самое время пріѣзжаетъ Евгения (г-жа Подобѣдова) съ своимъ мужемъ Чепухинскимъ (г. Григорьевъ): замѣтивъ вниманіе зятя къ этой *Евгениі*, Мозгляковъ еще болѣе воображаетъ, что Прокудинъ влюбленъ именно въ нее: подозрѣнія свои онъ передаетъ Фофочкѣ; и—вотъ разыгрывается печальная суматоха... Фофочка, Богъ знаетъ, почему вѣрится *папочкѣ*. Наконецъ Мозгляковъ убѣждается, что онъ все перепуталъ и начинаетъ самъ, ни съ того ни съ другаго, прикидываться вздыхателемъ Чепухинской: опять—кутерма... Едва-то убѣдился опъ послѣ всѣхъ своихъ глуостей, что зять его искренно любитъ Фофочку и тутъ-то сознается, что онъ самъ попался въ просякъ: настоящей Мозгляковъ!! Г. Мартыновъ велъ роль Мозглякова до того комически-смѣшно, что зритель занятъ былъ исключительно этою личностію впродолженіи всей піесы; суетливость безтолковаго отца, уморительныя выходки глухой подозрительности и наконецъ мнимое ухаживаніе Мозглякова за Чепухинскою—оттѣнены замѣчательнымъ артистомъ до самыхъ утонченныхъ жестовъ, пріемовъ; особенно уморительны были его гримасы... Г-жа *Шубертъ* совершенно на мѣстѣ была въ малой роли наивной, довѣрчивой Фофочки. Г-жа *Подобѣдова* не портила своей роли. Прочія личности менѣе замѣтны въ піескѣ, но всѣ онѣ точно переданы артистами. Нельзя не сказать, что г. Горбуновъ исполнилъ роль слуги изъ дворовыхъ совершенно отлично отъ обыкновенныхъ своихъ простонародныхъ ролей: это доказываетъ разнообразіе таланта г. Горбунова.—Піеска понравилась, какъ забавный фарсъ.

Послѣдняя піеска *Хорошо мыстечко*, подъ именемъ драматическаго анекдота—состоитъ изъ малой сцены въ домѣ номѣщицы Клоковой (г-жи Лиской), къ которой являются два некателя мѣста управляющаго въ ея мѣстин: Теркинъ (г. Алексѣевъ) и Забровскій (г. Зубровъ)... Оба эти господина вмѣстѣ сходятся въ домѣ Клоковой и, видя другъ въ другѣ соперника себѣ, стараются одинъ другаго отклонить отъ мѣста... А между тѣмъ оба хлопчуть и занскиваютъ у Клоковой, при свиданіи съ нею... Вдругъ Теркинъ заглядываетъ случайно въ номеръ газеты, лежавшей на столѣ, и узнаетъ, что имѣніе Клоковой объявлено въ числѣ продающихся съ аукціона по случаю просрочки платежа: точно обоженные оба исчезаютъ одинъ за другимъ, а Клокова, прочитавши сама это объявленіе, въ отчаяніи... Дѣйствительно-анекдотъ, небольшое... Роль г-жи Лиской самая певидная. Г. *Зубровъ* представилъ управляющаго съ польскимъ акцентомъ—вѣрно!.. но не слишкомъ ли ужъ своеобразно?.. Въ лицѣ г. *Алексѣева* вышла какая-то тюфяковатая личность: и такіе бывають управляющіе... Больше ничего нельзя было сдѣлать артистамъ изъ своихъ крошечныхъ ролей...

Впечатлѣніе бенефиса—какое-то неопредѣленное, неясное. Каковъ бенефисъ?.. Хорошо?.. Пожалуй, да... да... да!.. Скученъ?.. в да, и—пѣть—Длинненъ?.. Да—да!!

КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

Вакантное мѣсто, комедія въ трехъ дѣйствіяхъ г. Глушана (Отечественныя записки, октябрь, № 10-й).

Сценическія произведенія, содержаніе которыхъ основано на взяткахъ, въ послѣднее время стали появляться въ нашей литературѣ довольно часто. Но эта идея о взяткахъ, выражаемая въ современныхъ пьесахъ, была довольно однообразна. Главнымъ героемъ ея являлся болѣею частью канцелярскій чиновникъ, ратующій на поприщѣ своей служебной дѣятельности, только какъ человекъ съ пылкимъ воображеніемъ, но всегда опытный. До сихъ поръ не было сценическаго произведенія съ героями, взятыми изъ среды превосходительствъ... А между тѣмъ сколько есть въ этой сферѣ такихъ личностей, стоящихъ на высшихъ степеняхъ бюрократіи, недостатки которыхъ въ этомъ родѣ имѣютъ болѣе значенія по послѣдствіямъ, бываютъ ужаснѣе, потому что выраждаются изъ самыхъ безразличныхъ началъ...

Трехактная комедія *Вакантное мѣсто* г. Глушана чуть ли не первая можетъ быть отнесена къ тому роду произведеній, въ которыхъ дѣйствующія лица взяты изъ среды превосходительствъ. Основная мысль комедіи замѣщеніе вакантнаго мѣста, въ особомъ учрежденіи, начальникъ котораго Степанъ Андреевичъ Назаретовъ, особа превосходительная, повелѣвающая нѣсколькими отдѣленіями, страшно занятая, но при всемъ томъ умѣющая дѣло перемѣшивать съ удовольствіями... Степанъ Андреевичъ началъ поприще свое съ нисшаго мѣста, много видѣлъ и перенесъ, пока дошелъ до настоящаго значенія, но, выбившись разъ изъ чиновничьей гряды, сумѣлъ себя поддержать и, постепенно возвышаясь, достигъ начальническаго мѣста какого-то особаго учрежденія... Цѣль Назаретова въ служебномъ отношеніи достигнута: онъ начальникъ, повелитель нѣсколькихъ десятковъ людей;—на него смотрятъ съ уваженіемъ, предъ нимъ преклоняются, начиная съ самаго послѣдшаго департаментскаго сторожа и кончая вышнимъ послѣ него самого въ учрежденіи чиновникомъ; все трепещетъ при его появленіи и спѣшитъ исполнить малѣйшее требованіе отца-начальника!.. Оставалось только жениться на какой нибудь богачкѣ: выборъ его превосходительства палъ на дочь цѣловальника Марфу Карповну... Естественно, Назаретовъ женился изъ чистаго разчета, но никакъ не по любви; доказательствомъ то, что онъ отыскиваетъ на сторонѣ хорошенькую женщину, и къ ея ногамъ кладетъ свое старческое сердце, а главное, капиталы Марфы Карповны. Въ особомъ учрежденіи, начальникомъ котораго состоитъ Степанъ Андреевичъ, открылось мѣсто начальника отдѣленія, по случаю смерти чиновника Иванова. Претендентами на это мѣсто являются Стругъ и Вержицкій, столоничальники того же учрежденія; Стругъ надѣется на свою прошлую службу, замѣчательную начальникомъ, который по-видимому благоволяетъ къ Стругу и даже назначилъ его исправляющимъ должность, а потому прямо обратился къ Степану Андреевичу съ цѣлю просить его о мѣстѣ. Завидѣвъ Струга, Мартынь, лакей Назаретова, говоритъ о Стругѣ про себя: «Онъ господниъ добрый, въ новыи годъ даритъ мнѣ рублевую, но въ разго-

воры не пускается. Вотъ другіе, хоть ничего не даютъ, да привѣтливы, придутъ къ генералу и первое слово: какъ поживаете Мартынь Тарасичъ?—а тамъ и пойдутъ «распиривать» о генералѣ, о генеральшѣ тожъ. Савелій Савельичъ напримѣръ, начальникъ отдѣленія, а такой ласковый; какъ взойдетъ въ переднюю, такъ сейчасъ съ вопросомъ: скажите, пожалуйста, Мартынь Тарасичъ, не сердитъ ли генералъ? Расскажешь; опъ и смекаетъ, какъ быть предъ начальникомъ; за-то какъ любить его генералъ. А этотъ, стоитъ уткнувъ носъ въ газету и самъ не знаешь, что сказать. А прекраснѣйшій человекъ—не я одинъ говорю (*Къ Стругу*) Нашъ генералъ, хоть и горячъ, а уважаетъ просьбы чиновниковъ.

Стругъ. Ты думаешь?

Мартынь.—Какъ же-съ сударь. Вотъ доложу вамъ, не дальше какъ вчера, пришелъ чиновникъ Архиповъ, да и говоритъ мнѣ: «пожалуйста, Мартынь Тарасичъ, доложите генералу, что я пришелъ. Я доложилъ, генералъ вышелъ въ залу, да и говоритъ Архипову: что тебѣ надо? Архиповъ говоритъ: ваше превосходительство, осмѣлюсь просить у вашего превосходительства въ счетъ жалованья за полмѣсяца. Генералъ какъ затопаетъ ногами, да закричитъ: Ахъ ты пьяница этакой, смѣешь беспокоить меня! Пошелъ вонъ!—Архиповъ не струсилъ, съжился и сталъ кланяться да просить, протягивая впередъ руку съ запиской. Генералъ ходилъ ходилъ по комнатѣ, ругалъ ругалъ Архипова, а я стою за дверью да и думаю: очень ужъ больно шумитъ, вѣрно подпишетъ. Смотрю, генералъ вырвалъ изъ рукъ Архипова записку, пошелъ въ кабинетъ, подписалъ ее, вынесъ, да и бросилъ къ ногамъ Архипова; тотъ съ радостию поднялъ записку, поблагодарилъ и ушелъ. Такъ вотъ, сударь, каковъ нашъ генералъ: хоть и распечетъ, а все-таки уважить (*уходитъ*)...

Стругъ (*одинъ*).—Такъ могутъ служить только Архиповы, въ которыхъ заглохли всѣ чувства человѣческія... (*Дѣйствіе 1-е, явленіе 2-е*).

Послѣ долгаго ожиданія, Стругу является предъ очи его превосходительства Степана Андреевича и проситъ его о мѣстѣ. Назаретовъ, высказавъ въ громкихъ словахъ похвалу его службѣ, обѣщаетъ оставить за нимъ занимаемую должность. Вслѣдъ за Стругомъ является другой проситель—Вержицкій, личность совершенно иная;—какъ Стругъ серьезенъ, такъ этотъ вертлявъ; какъ въ томъ проглядываетъ благородство, такъ въ этомъ низкопоклонничество и безхарактерность. Вержицкій очень хорошо знаетъ своего начальника; онъ понимаетъ, что у Степана Андреевича личная заслуга ничего не значитъ, у него можно только добиться чрезъ протекцію, и поэтому Вержицкій, запяса рекомендательнымъ письмомъ отъ нѣкаго Прохора Прохорыча. Хотя Назаретовъ и говоритъ, что рекомендація Прохора Прохорыча лишняя, потому что опъ самъ заботится о повышеніи своихъ чиновниковъ, однако письмо производитъ должное дѣйствіе; опъ и ему обѣщаетъ...

Это были просители изъ своихъ, люди которымъ можно пообѣщать и не исполнять; но вотъ къ Степану Андреевичу являются просителями особы превосходительныя, мнѣніе ко-

торыхъ весьма уважается Назаретовымъ, и предъ которыми Степанъ Андреевичъ привыкъ благоговѣть. Его превосходительство Иванъ Петровичъ Павловъ ходатайствуетъ о братѣ своей жены. Чтобы не показаться просителемъ, Павловъ сперва заводитъ рѣчь о клубѣ, рассказываетъ о своихъ собратьяхъ, также важныхъ особахъ; какъ одинъ обременился, а другой выигралъ и т. п., и наконецъ, какъ-бы мимоходомъ, заговариваетъ о смерти чиновника Иванова, сожалѣетъ объ немъ... И уже послѣ раболѣпныхъ рѣчей Назаретова, проситъ его о рекомендованномъ своемъ любовницею чиновникѣ, о которомъ вручаетъ завременно приготовленную записку. Степанъ Андреевичъ обѣщаетъ помѣгнать просьбу, протеси руемаго его превосходительствомъ чиновника, что сдѣлаетъ непременно, потому что благоговѣетъ предъ Кропотовымъ, стоящимъ на высшей ступени своего служебнаго поприща...

Но проводивъ просителей, явившихся въ 4-хъ различныхъ видахъ, Назаретовъ приходитъ въ недоумѣніе: какъ отказать Стругу и Вержицкому... Что касается перваго, онъ долго не задумывается; вотъ какъ онъ поступаетъ... «(Распечатываетъ портфель, вынимаетъ изъ него бумаги и читаетъ первую)» Разсмотрѣвъ отношеніе вашего превосходительства...» «Разсмотрѣвъ?» Не разсмотрѣвъ, а усматривая изъ отношенія... (переправляетъ и про-себя читаетъ дальше). Безграмотно написано; что за выраженія! (исправляетъ) а просится въ начальники отдѣленія. (Беретъ другую бумагу и читаетъ про-себя; потомъ вслухъ) «О чемъ особое учрежденіе имѣетъ честь увѣдомить временной комитетъ». О, господинъ Стругъ! не быть вамъ начальникомъ отдѣленія. Какъ можно такъ грубо писать туда, гдѣ председатель Терентій Спиридоновичъ. (Переправляетъ) Имѣетъ честь почтительнѣйше увѣдомить. (Беретъ слѣдующую бумагу и ударяя по ней пальцемъ). Даже подтвержденіе безсмысленно написано. (Кричитъ) Мартынь! позвать столоначальника Струга... (входитъ Стругъ).

И вотъ приговоръ первому готовъ... Но не такъ легко раздѣляться съ Вержицкимъ, за котораго вступается самый опасный изъ всѣхъ ходатаетъ по своей настойчивости,—это его супруга Марѳа Карповна, которая чрезвычайно любитъ вмѣшиваться въ дѣла своего мужа. Услыхавъ, что мужъ сердится на Струга, она присоединила и свое неудовольствіе.

Марѳа Карповна.—Я всегда удивляюсь, за что ты хвалишь его (Струга). Онъ ужасъ какой грубиянъ. Вчера въ Гостиномъ дворѣ зѣваетъ по сторонамъ и не видитъ, что напротивъ идетъ начальница: прошелъ мимо меня какъ новичокъ какой, не снимая шляпы.

Назаретовъ.—Ахъ матушка! ты ужъ знаешь, что я на эти мелочи не обращаю вниманія.

Марѳа Карповна (съ гнѣвомъ).—Съ вашей женой подчиненные обращаются какъ съ кухаркой, а вамъ до этого дѣла нѣтъ! (Съ пренебреженіемъ) Терпѣть не могу этого Струга! (ласково) вотъ Вержицкій прекраснѣйшій столоначальникъ, такой любезный...

Назаретовъ (разсыльно).—Вержицкій отменно-хорошъ.

Марѳа Карповна.—Гдѣ ты вчера былъ?

Назаретовъ (всторону).—Ужъ эта мнѣ опека! Вѣчные допросы! (вслухъ) въ клубѣ.

Марѳа Карповна (нѣжно).—Все въ клубѣ, да въ клубѣ, а я сиди одна дома. Кого назначишь ты на мѣсто Иванова?

Назаретовъ.—Кропотовъ навязалъ какого-то молодца.

Марѳа Карповна.—Дался тебѣ Кропотовъ! Самъ говоришь, что онъ шлетъ къ тебѣ отборныхъ дураковъ, а все-таки принимаешь ихъ. Другіе же не уважаютъ Кропотовскихъ ходатайствъ.

Назаретовъ.—Тотъ не уважаетъ просьбъ Кропотова, кто не уважаетъ общественнаго мнѣнія. Откажи Кропотову, онъ и начнетъ чернить въ засѣданіяхъ и у большихъ лицъ, а это для меня хуже смерти.

Марѳа Карповна (нѣжно).—Пожалуйста, душечка, оставь на этотъ разъ ходатайство Кропотова безъ вниманія, я ужъ обѣщала мѣсто Иванова мужу нашей бабушки.

Назаретовъ (съ ужасомъ).—Что это ты матушка! я взялъ грѣхъ на душу, по милости твоей, назначеніемъ его въ столоначальники. Онъ ничего не понимаетъ, за него работаетъ помощникъ.

Марѳа Карповна (съ гнѣвомъ).—Вотъ великая важность, что онъ не понимаетъ твоихъ бумагъ! за-то она первая бабушка въ городѣ. Дашь ему хорошихъ столоначальниковъ: они будутъ работать, а онъ будетъ покрикивать на нихъ, чтобъ они больше писали. Да почему ты знаешь, что чиновникъ, рекомендуемый Кропотовымъ, способенъ мужа бабушки? Ты долженъ уважить мою просьбу, а не то бабушка обидится и Богъ знаетъ какія могутъ быть послѣдствія.

Назаретовъ (нѣжно цѣлуя руку Марѳы Карповны).—Душечка, Марѳа Карповна, не просите меня о мужѣ бабушки, я не могу ни подъ какимъ предлогомъ уважить вашей просьбы.

Марѳа Карповна (въ гнѣвъ кричитъ, отступивъ шагъ назадъ).—Я надоѣла вамъ! вы желаете моею стерти и женились на мнѣ не любя! Вамъ нужны были мой домъ и деньги, а не жена. Къ вѣнцу не хотѣли ѣхать, пока батюшка не прислалъ денегъ. Я несчастная!.. (въ обморокъ, падаетъ на кресло).

Назаретовъ (суетясь).—Душечка! Марѳуша! Марѳа Карповна! ваше превосходительство, опомнитесь, придите въ себя... Душечка, опомнитесь, ваше превосходительство придите въ себя. (Всторону) До пятнадцати лѣтъ была ничего больше, какъ дочь цаловальника, и вѣрно не знала первыхъ болѣзней. Вотъ оно, что значить быть генеральшею: сейчасъ появились и болѣзни знатныхъ дамъ... (подбѣгая къ жемъ) ваше превосходительство, Марѳа Карповна придите въ себя, очисти для мужа бабушки мѣсто казначея, дамъ ему побольше добавочныхъ... (Марѳа Карповна подымаетъ голову).—(Дѣйств. 1, явл. 11-е).

Во второмъ дѣйствіи, авторъ, переноситъ сцену на одно изъ петербургскихъ гуляній, куда онъ сводитъ и

всѣхъ дѣйствующихъ лицъ комедіи. Тутъ, на берегу пруда, мы встрѣчаемся съ двумя женщинами-камеіями высшего полету, Эмилией Карловной Вейсъ и Анной Петровной Югелиной, и, познакомившись поближе съ этими личностями, приходится сожалѣть о нихъ,—такъ низко упали они въ нравственномъ отношеніи. Говорягъ, что если существуетъ искренняя любовь, то ее можно только встрѣтить у этихъ женщинъ;—сомнѣваемся, потому что, какъ намъ кажется, тамъ гдѣ замѣшано чувство корысти, чувства сердечнаго быть не можетъ. Возможно ли, чтобъ любящая женщина была способна въ то же время безпощадно обирать своего любовника?.. Жалка та женщина, которая жертвуетъ своею совѣстію и честью для золота!.. Эмилиа Карловна хлопочетъ о полученіи денегъ, завѣщанныхъ ей какимъ то полковнымъ казначеемъ Кусовымъ, отвергнутымъ иѣкогда Анной Петровной, но обласканнымъ ею ради завѣщанія... Она не можетъ найтти, кто бы устроилъ ей это дѣло даромъ; она въ недоумѣніи, но ей помогаетъ Анна Петровна, выпрашивая самую ничтожнуюблагодарность,—шелковой матеріи на платье. Она рекомендуетъ Струга, который сдѣлаетъ дѣло и ничего не возьметъ. Второе дѣйствіе есть ничто иное, какъ рядъ сценъ, объясняющихъ различныя отношенія дѣйствующихъ лицъ; тутъ они сходятся всѣ, и главный интересъ составляетъ Эмилиа Карловна, около которой попеременно увиваются то Кропотовъ, то Назаретовъ, преслѣдуемый безотвязчивой Марѳой Карповной... Два превосходительныхъ соперника едва не сталкиваются;—случись это, тогда прощай общественное мнѣніе: Кропотовъ, въ оправданіе свое, непременно вездѣ разскажетъ о Степанѣ Андреевичѣ, а онъ не посмѣетъ пикнуть; къ счастью его выручаетъ жена, которую онъ завидѣлъ идущую вдали... А Эмилиа Карловна?—о, ей все равно, кто бы не былъ, лишь бы только денегъ давалъ по-больше; эта женщина не задумывается надъ безчестіемъ другихъ, потому что саматакая... Анна Петровна Югелина, рекомендовавъ Эмилиі Карловнѣ Струга, не забываетъ сообщить ей объ отказѣ ему въ мѣстѣ, и та беретъ просить за него Кропотова, который, какъ мы уже видѣли, передалъ бумагу Назаретову;—такъ Стругъ, не желая, пріобрѣлъ протекцію. Стругъ соглашается хлопотать по дѣлу Эмилиі Карловны и она назначаетъ ему свиданіе, у себя въ квартирѣ, для переговоровъ о дѣлѣ... Третье дѣйствіе происходитъ въ богато-убранной гостиной Эмилиі Карловны, гдѣ мы застаемъ старыхъ знакомыхъ, сперва Анну Петровну, а потомъ и Струга. Представьте себѣ теперь положеніе Эмилиі Карловны, когда вдругъ пріѣзжаетъ Кропотовъ; Стругъ тутъ, спрятаться некуда, но наконецъ дѣло улажено: Стругъ—за диваномъ и Кропотовъ его не замѣтилъ. Онъ пріѣхалъ навѣстить свою фаворитку, а главное сказать, что желаніе ея исполнено и Стругъ получилъ мѣсто начальника отдѣленія. Эмилиа Карловна, кокетничая, благодаритъ его, и чтобъ дать возможность уйти Стругу, уводитъ Кропотова въ боковую комнату... Но вотъ еще бѣда, пріѣхалъ Назаретовъ, привезъ шляпку, заказанную для Эмилиі Карловны, и Степанъ Андреевичъ спѣшилъ потѣшить свою возлюбленную, но, о ужасъ, Эмилиа Карловна къ нему не пріѣтлива и старается поскорѣе выпроводить. Прогнать Назаретова

не легко; онъ за услугу требуетъ ласки, и въ то время, какъ онъ обхватываетъ талію Эмилиі Карловны, Кропотовъ въ сосѣдней комнатѣ чихаетъ... Подойдя къ дверямъ, Степанъ Андреевичъ видитъ сидящаго въ засадѣ его превосходительство... «Ахъ, Василій Васильевичъ, имѣю честь засвидѣтельствовать вамъ мое почтеніе. (*Растерявшись*) Я купилъ женѣ шляпку, да я думаю: Марѳѣ Карповнѣ трудно угодить; Эмилиа Карловна жила у васъ,—вѣрно, имѣетъ отменный вкусъ; завезъ показать ей шляпку, и вотъ мы встрѣтились». «Кропотовъ (*выходя изъ сосѣдней комнаты*). У Эмилиі Карловны нехорошъ вкусъ. Моя жена принимаетъ живое участіе въ положеніи Эмилиі Карловны и поручила мнѣ захватить къ ней. Вотъ мы и встрѣтились». «Эмилиа Карловна (*нахально къ Назаретову*). Не знаю, съ чего вы взяли завозить напоказъ мнѣ шляпки, я не модистка. «Назаретовъ. Извините, я такъ думалъ». (*У окна, на которомъ спрятался Стругъ, выйдя изъ-подъ дивана, обрывается бронзовый карнизъ и съ занавѣсами падаетъ на полъ*). «Эмилиа Карловна. Ахъ, какое несчастіе!»—«Назаретовъ.—Воръ забрался...»—«Кропотовъ. Держите его, уйдетъ. Вотъ до чего дошло мошенничество!»—«Стругъ (*скопфуженный, подходя къ прочимъ*). Извините, испугалъ васъ».—«Кропотовъ. Что это за человекъ?»—«Назаретовъ. Затакое дурнооповеденіе завтра будетъ уволенъ отъ службы безъ прошенія, если не подастъ просьбы.»—«Кропотовъ. Вотъ какіе бываютъ у васъ молодчики!»—«Эмилиа Карловна (*нагло*). Не знаю, какъ онъ сюда попалъ: вѣрно Аппушка знаетъ; я не была дома.»—«Стругъ. Бѣдпенькая, она не знаетъ, какъ я сюда попалъ, пу я и не выдамъ...» — (*Изъ залы слышенъ голосъ Марфы Карповны: Не правда, твоя хозяйка дома и мой мужъ здѣсь*).—«Кропотовъ. Это что еще тамъ?»—«Назаретовъ (*въ ужасѣ*). Жена моя...» —«Кропотовъ. Какъ узнаетъ, что я бываю у Эмилиі Карловны, сважетъ моею женѣ.»—«Назаретовъ (*Стругу*). Постарайтесь, чтобъ она не узнала, что я здѣсь, получите награду.»—«Кропотовъ. По гробъ буду ходатаемъ за васъ, если она не увидитъ меня (*оба въ паническомъ страхѣ, на цыпочкѣ, убѣгаютъ въ сосѣдную комнату...*).»—«Стругъ (*Эмилиі Карловнахъ*). Двадцать лѣтъ, при добросовѣстномъ трудѣ, прозябаю въ ничтожествѣ, а теперь чрезъ ничтожное обстоятельство выйдемъ въ люди. (*Подумавъ*) Налѣюсь, старые волокиты...»—«Марѳа Карповна (*врываясь въ комнату*). Негодная дѣвчонка, смѣетъ обращаться съ генеральшей какъ съ кухаркой!»—«Эмилиа Карловна. Ахъ! (*припадаетъ лицомъ къ плечу Струга*).»—«Марѳа Карповна (*остановясь у дверей въ недоумѣніи*). Что я вижу? Извините, я по ошибкѣ зашла сюда (*поспѣшно уходитъ назадъ*).»—«Эмилиа Карловна (*падая на диванъ съ громкимъ хохотомъ*). Вотъ потѣха!..»—«Стругъ. Легко отдѣлались отъ нашествія Марѳы Карповны. Она хуже дванадцати лзыкъ.» — «Назаретовъ. Довко отразилъ Марѳу Карповну, стоитъ награды.»—«Кропотовъ. Жена моя считаетъ Эмилию Карловну личнымъ своимъ врагомъ, и этотъ господинъ избавилъ меня отъ ужасной домашней сцены; по гробъ буду ходатаемъ за него.»—«Марѳа Карповна (*показываясь въ дверяхъ*). Что за хохоть?.. Г. Стругъ, я скажу Степану Андреичу, какъ вы ведете себя» (*Дѣйствіе 3-е, явленіе 7 и 8*). Не правда ли,

Что копецъ вполне достойнъ дѣйствующихъ лицъ! Въ выигрышъ остался Стругъ, который теперь навѣрно пойдетъ далеко. потому что эти двѣ особы, сильныя міра сего, непременно будутъ ему покровительствовать, изъ боязни-чтобы онъ не проговорился. Для ихъ превосходительство чрезъ вычайпо важпо общественное мнѣніе, которымъ они дорожатъ, какъ какою-нибудь драгоценностью, и, горе имъ, если онъ отвернется отъ нихъ...

Намъ кажется, что напрасно г. Глушанъ далъ своему произведенію названіе *комедіи*; это не болѣе, какъ сцены, имѣющія впрочемъ неоспоримыя достоинства предъ прочими произведеніями съ такимъ же содержаніемъ. Дѣйствующія лица этихъ сценъ вѣрно срисованы съ дѣйствительности: особенно автору удалось Назаретовъ съ Кропотковымъ, личности, существующія въ большомъ количествѣ; что дѣлать! — эти люди стараго времени хотятъ быть современными и думаютъ, что, преслѣдуя на словахъ взятки, гремя огласности и обзаведясь любовницей, сдѣлались вполне такими. Прочія лица вышли также не менѣе удачны; и если эта комедія есть попытка и выраженіе общественного недостатка въ дѣйствительности, такъ какъ она есть, а не въ идеальныхъ формахъ, не одни крики, то мы должны отдать полную справедливость автору и благодарить его за то, что онъ старался по-возможности вездѣ оставаться спокойнымъ, не ставилъ своихъ героев на ходули великодушія и не заставлялъ ихъ проповѣдовать громкія, но пустыя фразы.

ДМ. ИСАЕВЪ.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Мы уже писали въ прошедшемъ номерѣ нашего Вѣстника, что Мейерберъ отдалъ на сцену Парижской Комической Оперы свое новое произведеніе въ трехъ дѣйствіяхъ и съ тремя дѣйствующими лицами, подъ названіемъ *Динора*. Главныя роли въ новой оперѣ распределены между Форомъ, Сентъ-Фуа и г-жею Кабель. Эти три артиста, по просьбѣ Мейербера, каждый день пріѣзжаютъ къ нему въ шесть часовъ утра и проходятъ вмѣстѣ съ знаменитымъ маэстро свои партіи; недовѣрчивый и подозрительный Мейерберъ никогда не довѣряетъ новыхъ партій въ руки пѣвцамъ до перваго представленія. Въ слѣдствіе этихъ раннихъ прогулокъ г-жа Кабель немного простудилась и репетиціи должны были на время пріостановиться, также и представленія *Вакханки*. — Первый выходъ Гриси былъ въ *Трубадурѣ*; слушая и глядя на эту пѣвицу, невольно приходитъ на память романъ графа Вильгорскаго: *Бывало, бывало!*.. Марію хотя еще не совсѣмъ потерялъ свой чудный голосъ, но все это уже не тотъ плѣнительный, чарующій Марію, отъ котораго приходили въ восторгъ наши петербургскія дамы. Обои артистамъ аплодируютъ изъ уваженія къ прежнимъ ихъ заслугамъ.

На Французскомъ Театрѣ явилась новая комедія Жюль Леконта: *Le luxe* (Роскошь). Это произведеніе уже не первый опытъ г. Леконта; его небольшая комедія, *Le collier*, сыграна не безъ успѣха сперва въ *Hotel de Castellane*, потомъ на

сценѣ Водевиля. Г. Леконтъ уже извѣстный своими остроумными письмами въ *Cabinet de lecture*, въ которыхъ онъ разбираетъ современныя знаменитости и разныя драматическія произведенія, въ свою очередь написалъ комедію и затронулъ вѣчно-новый вопросъ, который никогда не разрѣшится, потому что драматическимъ авторамъ и романистамъ суждено описывать нравы, но не измѣнять ихъ. *Роскошь* — названіе, обещающее многое, но слишкомъ неопредѣленное, равно примѣняется къ добру и злу, хотя и открываетъ много драматическихъ сценъ и грустныхъ послѣдствій современной жизни. Морель, служащій при желѣзной дорогѣ, трудится и работаетъ для прокормленія своего семейства, между тѣмъ какъ жена его съ старшей дочерью великолѣпно живетъ на Висбаденскихъ водахъ, тратя огромныя суммы, чтобы пайти дочери блистательную партію. Мечты честолюбивой матери готовы осуществиться: богатый бразильскій маркизъ Рупьера ухаживаетъ за Эсфирью, — такъ зовутъ дочь г-жи Морель. Мать и дочь играютъ въ ланскене и Эсфирь проигрываетъ графинѣ де Баржъ, бывшей любовницѣ маркиза, 10 тысячъ фр., которая маркизъ хочетъ заплатить, но дѣвушка отказывается. Метительная графиня распространяетъ о г-жѣ Морель самыя невыгодныя слухи, которые доходятъ и до отца, трудящагося до послѣднихъ силъ для своего семейства. Страшные долги, слѣдствіе неумѣстной роскоши, и скандальная исторія дочери сильно дѣйствуютъ на старика; ему угрожаетъ безчестіе, онъ едва не теряетъ разсудокъ. Въ эту критическую минуту Морелю объявляютъ, что дочь его исчезла; вѣроятно она похищена и соблазнена маркизомъ. Эта мысль придаетъ силы несчастному отцу, онъ хочетъ идти къ соблазнителю требовать удовлетворенія, но тутъ очень кстати является маркизъ и объявляетъ, что Эсфирь пошла въ компаньонки къ герцогинѣ де Луріосъ, чтобы уплатить свой долгъ. Молодой Бразилецъ проситъ руки Эсфири, которая отказывается ему, но довольно нерѣшительно: есть надежда, что она сдѣлается маркизой и мужъ заплатитъ долги жены и ея отца. Комедія эта сперва была въ пяти актахъ, потомъ ее сократили въ четыре и все же она довольно растянута, хотя въ ней есть эффектные сцены; мужскіе характеры очерчены ловко, но женскіе довольно слабо, особенно личность Эсфири, главной героини драмы, довольно блѣдна, безцвѣтна; тѣмъ не менѣе пьеса г. Леконта имѣла успѣхъ. — Одеонъ можетъ похвалиться еще новой драмой къ стихамъ г. Булье: *Hélène Peyron*. Хотя имя автора еще неизвѣстно въ драматическомъ мірѣ, но драма его заслуживаетъ полнаго вниманія. Она написана звучными, прекрасными стихами, завязка ея естественна и трогательна, характеры очерчены мастерски; особенно личность Елены необыкновенно симпатична. Елена дочь банкира д'Обре и Марселины Нейронъ; жена банкира, не имѣя дѣтей, принимаетъ къ себѣ дитя любви своего мужа. Молодая дѣвушка вырастаетъ, считая себя законной дочерью тѣхъ, кого зовутъ отцемъ и матерью; она любитъ молодаго чловека Флавиньяка. Марселина, съ которой онъ хочетъ разстаться передъ свадьбой, хочетъ знать имя его будущей жены; Флавиньякъ показываетъ портретъ Елены и Марселина съ ужасомъ узнаетъ свою дочь. Тайна рожденія открыта

Еленѣ, молодая дѣвушка отказывается отъ свѣта и идетъ въ монастырь. Особенно потрясающей вышла сцена между двумя женщинами, когда Елена, не зная что Марселина ея мать, принимаетъ ее съ презрѣніемъ какъ любовницу Флави-ньяка.—Но довольно о театральныхъ новостяхъ, перейдемъ къ музыкальнымъ. Съ наступленіемъ зимы въ Парижѣ начинаютъ стекаться со всѣхъ сторонъ разныя виртуозы и виртуозки; концертовъ готовится бездна, хотя имена исполнителей не отличаются громкой славой. Только нашъ старинный знакомецъ Вьетанъ, давъ съ огромнымъ успѣхомъ концертъ во Франкфуртѣ, гдѣ особенно поправилось его новое музыкальное произведеніе подъ названіемъ: *Mährchen* (Сказка), пріѣхалъ въ Парижъ и намѣренъ дать четыре сеанса камерной музыки, въ которыхъ будутъ исполнены классическія произведенія знаменитыхъ композиторовъ. Носятся слухи, что Вьетанъ думаетъ снова побывать въ Россіи; милости просимъ! Такой артистъ, какъ Вьетанъ, вездѣ найдеть радушный приемъ. Кстати о Россіи. Вотъ какія безсмысленныя небывлицы печатаются о нашей матушкѣ дорогой Руси во французскихъ газетахъ. Выписываемъ подлинныя слова газеты: «Русскій теноръ Молмановъ (?) убили въ Петербургѣ во время представленія русской оперы на сценѣ примадонну Авероничъ (?). Публика пришла въ такое изступленіе, что забросала убійцу скамейками (?) изъ партера». Извѣстіе это дотога нелѣпо-смѣшно, что мы считали не лишнимъ выписать его нашимъ читателямъ. Извольте послѣ этого вѣрить французскимъ газетамъ.

Берлинскій музыкальный издатель Штаргардъ объявилъ недавно, что обладаетъ двумя неизданными произведеніями автора *Донъ-Жуана*. Это двѣ симфоніи, каждая для двухъ скрипокъ, альты, баса, двухъ гобоевъ и трубы. На первой написано рукой самого автора: *Del ser cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Milano 2 di november*; на второй: *Di Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di maggio 1772 a Salisburgo*. — Городъ Зальцбургъ получилъ недавно еще нѣсколько неизданныхъ произведеній великаго маэстро, но завѣщанію втораго и послѣдняго сына Моцарта, умершаго въ Миланѣ 30-го октября нынѣшняго года, 80 лѣтъ. Это былъ послѣдній потомокъ фамиліи Моцарта.

Многочисленнымъ почитателямъ Надежды Богдановой вѣроятно любопытно будетъ знать, что наша русская артистка довольно долго лечившаяся въ Теплицѣ, явилась съ успѣхомъ въ Вѣнѣ на сценѣ Карлтеатра. На-время карнавала наша любимая танцовщица ангажирована въ Неаполь.—Парижская танцовщица m-ле Куки произвела большой эффектъ, являсь въ юмической роли *Фенеллы*.—Вѣнская молодежь собирается поднести этой хорошенькой Терпсихорѣ ея бюстъ изъ мрамора, въ честь удачнаго созданія трудной роли нѣмой.

Герцогъ Саксепъ-Кобургъ-Готскій, который, какъ извѣстно, замѣчательный композиторъ, окончиваетъ новую партитуру оперы, подъ названіемъ: *Діана де Соланжъ*. Опера эта будетъ въ скоромъ времени представлена въ Дрезденѣ.

Теноръ Юнгъ, мужъ извѣстной танцовщицы Люсилъ Гранъ, ангажированъ въ Лейпцигъ на тамошнюю оперную сцену. Въ концертѣ Гевандгауза отличилась наша сѣверная и превосходная піанистка г-жа Ингеборгъ-Штаркъ.

Въ одномъ изъ абонементныхъ концертовъ въ Штутгардѣ, Сенъ-Леонъ, мужъ Черрито, искусный балетмейстеръ и танцовщикъ и не менѣе талаптливый скрипачъ, прекрасно сыгралъ *Concert romantique*.

Въ Дрезденѣ вышелъ изъ печати занимательный романъ Скудо: *Кавалеръ Сартти, или музыка въ Венеціи въ XVIII столѣтіи*, въ нѣмецкомъ переводѣ и съ музыкальными примѣчаніями. Романъ этотъ отличается вѣрнымъ описаніемъ итальянскихъ нравовъ, также и многими занимательными подробностями, касающимися музыки.

Въ гамбургской газетѣ *Die Reforme*, въ числѣ погибшихъ пассажировъ парохода *Австрія* стоитъ извѣстный віолончелистъ Ромбергъ, бывшій и у насъ въ Петербургѣ. Прибавляютъ, что его инструментъ оцѣненъ въ 30 тысячъ марковъ.

Прощальный концертъ Жюльена въ Лондонѣ, передъ отъѣздомъ его вокругъ свѣта, былъ блестящій; въ этомъ концертѣ участвовалъ Генрихъ Вѣнявскій, въ первый разъ еще явившійся передъ лондонской публикой. Миссъ Пайпъ и Гаррисъ откупили залу Ковентгарденскаго Театра для представленія англійской оперы. Эти такъ-называемыя національныя представленія начнутся комической оперой Бальфа: *Могущество любви*, написанной нарочно на этотъ случай; сюжетъ взятъ изъ балета: *Le diable amoureux*.

АСКОЛЬДОВА МОГИЛА,

ОПЕРА

А. Н. ВЕРСТОВСКАГО,

приобрѣтена съ правомъ собственности на изданіе въ Россіи и за границей издателемъ Ф. Стелловскимъ, который приступитъ въ непродолжительномъ времени къ изданію помянутой оперы для пѣнія и для фортепіано.