

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ТРЕТІЙ.

№ 50.

21 ДЕКАБРЯ 1858.

Выходитъ 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 ПОЛУЧЕНІЕ

Т. И М. ВѢСТНИКА

ВЪ ПРЕДСТОЯЩЕМЪ 1859 ГОДУ.

въ Конторѣ журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, при музыкальномъ магазинѣ Ф. Стеллоескаго, въ Большой Морской, въ домѣ Лауферта; въ Газетныхъ Экспедиціяхъ; въ Москвѣ: въ музыкальномъ магазинѣ Лемольда и въ книжномъ Базунова.

КРОМЪ 51 НУМЕРА ТЕКСТА, при Вѣстникѣ еже-
дневно будутъ прилагаемы МУЗЫКАЛЬНЫЯ ПІЕСЫ: му-
зыкп классической, салонной, для пѣнія, въ 4 руки и для
танцевъ, извѣстнѣйшихъ композиторовъ; въ теченіе года
ОТЪ 70 до 80-ти ПІЕСЪ.

Будутъ приложены ТРИ ПОРТРЕТА ЗАМѢЧАТЕЛЬ-
НЫХЪ АРТИСТОВЪ.

Подписавшіеся на 1859 й годъ получаютъ немедленно
при взносѣ подписныхъ денегъ, а гг. иногородные по вы-
сылкѣ требованія на полученіе Т. и М. Вѣстника, съ пер-
вою отходящею почтою, въ видѣ преміи, полную оперу
«МАРТА» въ двѣ руки для фортепіано.

При 1 № (за январь) будетъ приложенъ изящный АЛЬ-
БОМЪ, составленный изъ танцевъ извѣстныхъ балетныхъ
композиторовъ: Кажпискаго В. Фани-полька; — Коптскаго
Антоня Мазурка; — Лядова К. Вѣстникъ-кадриль; — Ма-
вроди, К. «Les Lanciers» англійскій кадрили; — Мейера
А. Галопъ; — Романуса, И. Полька-мазурка. — Страуса,
Ивана (сына) «Gedankenflüchtlinge», вальсъ, и Васильева
П. Женни-полька.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПІЕСЫ будутъ издаваться по примѣ-
ру нынѣшняго года ежемѣсячно отдѣльными книжками.

№ 50

Къ № 50 прилагаются: портретъ
африканскаго трагика Айра-Элдрджа
и портретъ Фальда.

Содержаніе: Король Лиръ (К. Званцова). — Агтракты (Ва-
силько Петрова). — Театральная летопись (М. Раппапор-
та). — Галерея оперныхъ композиторовъ (А. Сѣрова). —
Критическія замѣтки (Дм. Псаева). — Иностранный Вѣ-
стникъ. — Музыкальныя и библіографическія извѣстія.

КОРОЛЬ ЛИРЪ

(окончаніе).

Чтобы вѣрно судить о Шекспирѣ вообще и объ отдѣль-
ныхъ его характерахъ, не должно забывать, что великій
драматургъ никогда не увлекался такъ-называемыми иде-
алами, по пересаживалъ на сцену дѣйствительную жизнь
цѣлкомъ, какъ она есть для каждаго изъ насъ, а не такъ,
какъ мечтаютъ о ней восторженные, неопытные поэты, на-
селяющіе сцену характерами въ родѣ Позы, Вурма, Амалии
и проч. Шекспиръ, съ твореніями котораго могутъ сравнить-
ся только лучшія піесы древняго греческаго театра, да испан-
скія піесы XVII столѣтія, дотога великъ, что самое слово
идеалъ (въ обыкповенномъ, Шиллеровскомъ смыслѣ) кажет-
ся мнѣ крайне-смѣшнымъ, когда рѣчь идетъ о Гамлетѣ,
о Ромео, о Корделіи; судите же, до какой степени смѣшны
должны быть разсужденія сентиментальной мистриссъ Дже-
мизонъ, которая не только не видитъ въ младшей дочери
Лира ничего земнаго, но дерзнула еще сравнить ее съ Ма-
донной въ удачнѣйшихъ изображеніяхъ Рафаэля!—Въ га-
зетѣ, посвященной отчетамъ о свѣтскихъ предметахъ искус-
ства, преимущественно о музыкѣ и театральныхъ зрѣли-
щахъ, считаю неумѣстнымъ, предосудительнымъ даже опро-
вергать противную для меня болтовню Англичанки; по ска-
жу, что еслибы, по образцу набожныхъ средневѣковыхъ
мистерій, гений Шекспира хоть разъ изобразилъ намъ Ма-
донну, то такое лишь изображеніе имѣли бы мы право упо-
добить Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля. Пусть мистриссъ
Джемизонъ, пусть А. В. Дружининъ, пусть Жоржъ Сандъ
и другіе сравниваютъ ее съ какимъ-угодно взъ женскихъ
характеровъ лучшихъ писателей, пусть несчастливый Гёте въ
просвѣтленномъ призракѣ своей Гретхенъ видитъ *das Ewig-*

Weibliche... я вижу въ Корделии только одну изъ лучшихъ ролей Шекспировскаго репертуара; притомъ-же, имѣвъ нѣсколькоразъ случай видѣть и лично знать прелестные типы Англичанокъ небольшого роста, черноглазыхъ и съ черными какъ смоль волосами, не нахожу ни малѣйшей причины, почему-бы намъ не воображать себѣ Корделию съ такою паружностью, какъ у г-жи Ситковой З, которая была лучшимъ украшеніемъ описываемаго здѣсь бенефиса, тѣмъ болѣе, что очевидно обратила вниманіе на замѣтку г. Дружинина, что маленькія женщины всегда бываютъ слишкомъ живы и подвижны, потому что старалась избѣгнуть этого свойства всѣхъ почти маленькихъ женщинъ.

И такъ, увлекаясь нравственными красотами героини драматическаго произведенія, не только забылъ я о красотахъ ея физическихъ, но и теперь мнѣ трудно еще представить себѣ Корделию въ иномъ какомъ-либо образѣ, чѣмъ въ образѣ г-жи Ситковой; мало того—въ самомъ ея голосѣ звучалъ глубокий смыслъ, хотя можетъ быть только случайный и не вполне сознанный артисткою: спокойное сѣтованіе, пѣжрый, свѣтлый плачь души (большая, единственная прелесть въ женщинѣ)—вотъ весь характеръ Корделии! Рискаю прослыть *вандаломъ*, скажу, что для болѣе части женскихъ ролей въ трагедіяхъ Шекспира, за исключеніемъ леди Макбетъ и Клеопатры, актрисѣ необходимы два только качества: красота и молодой, симпатическій голосъ; если надѣлена она другими еще преимуществами, тѣмъ лучше. Шекспиръ изображаетъ жизнь, какъ она есть въ дѣйствительности; добрыхъ людей изображаетъ онъ не ангелами, а злыхъ не демонами, и добродѣтельные женщины являются у него такими только, какими бываютъ на самомъ дѣлѣ,—существомъ тихими, молчаливыми, откровенными, нѣрѣдко ограниченными въ умственныхъ способностяхъ, всегда страдательными и второстепенными. Шекспиръ зналъ жизнь довольно, чтобы знать, что если женщина добра сердцемъ, то она уже все то, чего лишь въ состояніи женщина достигнуть; желаете эманципаціи—вотъ вамъ леди Макбетъ! Все достоинство женщины въ любви; женщина умна, лишь пока любитъ; вѣрнѣйшій признакъ ея добродѣтели

—вѣжливый, ясный, тихій голосъ,

Большая прелесть въ женщинѣ...

Изъ всѣхъ добрыхъ женщинъ Шекспира самая умная — Корделия; она умнѣ Юліи и Дездемоны, несравненно умнѣ Офеліи, едва-ли не самой глупенькой изъ всѣхъ его героинь, если слово *героиня* прилично Шекспировской доброй женщинѣ.

Г-жу Ситкову З видѣлъ я въ *Король Лиръ* въ первый разъ, и вотъ чѣмъ объяснить себѣ строгій театральнѣе кое-торое увлеченіе и пристрастіе, съ какими отзываясь я о молодой артисткѣ, будущее которой можетъ развиваться блистательно при благопріятныхъ обстоятельствахъ, т. е. при неутомимомъ, серьезномъ чтеніи великихъ писателей въ иностранныхъ подлинникахъ и при достаточно-сильныхъ опытахъ дѣйствительной жизни. При такихъ условіяхъ, прелестный, но теперь еще слишкомъ монотонный голосъ г-жи Ситковой безъ сомнѣнія превратится въ тотъ непритворный плачь души, который такъ неотразимо дѣйствуетъ на всѣхъ зрите-

лей безъ исключенія, образчикъ котораго можно было слышать уже въ 4-мъ дѣйствіи *Короля Лира*, въ сценѣ пробужденія, особенно въ репликѣ:

—Вѣтъ, нѣтъ!

Нѣтъ, нѣтъ причины!

Эта поразительная сцена вообще исполнена была превосходно всѣми участвовавшими въ ней лицами, какъ относительно мимики, такъ и относительно декламации; но здѣсь слѣдуетъ сдѣлать одно весьма важное замѣчаніе, о которомъ не пришло мнѣ въ голову ни при отчетѣ объ Айра-Элдриджѣ, ни при отчетѣ объ игрѣ г. Самойлова. Когда проснувшійся Лиръ узнаетъ Корделию, оба артиста жертвуютъ первоначальной мыслью Шекспира обветшалому мелодраматическому восклицанію: *Корделия!* Дѣло въ томъ, что, приходя въ память, Лиръ постепенно узнаетъ ее; постыдись броситься къ ней въ объятія, прежде старается заглядеть вину свою, неоднократно называетъ себя глухимъ старичишкой, становится передъ дочерью на колѣни, ждетъ, чтобы сама она признала его, и наконецъ рѣшается сказать:

Мнѣ кажется, какъ будто эта леди—
Дитя мое, Корделия.

И г. Элдриджъ, и г. Самойловъ, вмѣсто того, чтобы съ нерѣшительнымъ, смущеннымъ взглядомъ произнести эти слова тихимъ, сладостнымъ, дрожащимъ голосомъ до конца фразы, отдѣляются отъ нея слово *Корделия*, превращая именительный падежъ въ звательный, вскрикиваютъ и бросаются къ Корделии! Если довольны этимъ охотники до Коцебу и оперныхъ ферматъ, то любители Шекспира лишаются одного изъ тончайшихъ оттѣнковъ драматическаго положенія. Корделия должна первая броситься къ старику на шею, съ радостнымъ рыданіемъ: *Я! я!* и тогда этотъ моментъ произведетъ совершенно иное, преднамѣренное Шекспиромъ впечатлѣніе.

Роли Гонерилы и Реганы прекрасно были исполнены госпожами Орловой и Сабуровой, хотя первая изъ нихъ казалась мнѣ, слишкомъ часто улыбалась, отчего конечно не выиграли ни роль ея, ни достоинство трагедіи; но саркастическому толкованію А. В. Дружинина, улыбки, да и то язвительныя, гораздо приличнѣе были бы хладнокровной, коварной Реганѣ, чѣмъ пламенной Гонерилы, которая знаетъ только улыбку сладострастія и которую столь живыми красками описываетъ самъ Лиръ въ 4-мъ дѣйствіи, въ монологѣ, пропущенномъ въ вышедшей Русской передѣлкѣ. За-то г-жѣ Сабуровой слѣдуетъ отдать полную справедливость за отчетливое и выразительное исполненіе роли Реганы отъ первой сцены до послѣдней; наружность артистки, быстрые, полные жизни глаза, рѣшительность въ мимикѣ и жестахъ, какъ нельзя болѣе соотвѣтствовали дѣлу.

Изъ второстепенныхъ мужскихъ ролей весьма хорошо исполнена была г. Григорьевымъ 1 роль графа Кента. Противоположный ему характеръ графа Глостера также былъ не дуренъ въ игрѣ г. Леонидова. Наружность того и другаго близко подходила къ первообразу лицъ, изображенныхъ Шекспиромъ; жаль однако же, что въ яромъ преслѣдованіи дворцоваго Реганы г. Григорьевъ, слишкомъ надѣясь на понятливость и образованность въ некоторой части публики,

неволью возбудишь смѣхъ, а г. Леонидовъ, не къ пользѣ своей напомнилъ В. А. Каратыгина, особенно въ концѣ 3-го дѣйствія, когда Глостеру собираются выколотъ глаза.

Важныя, блестящія роли Эдмунда и Эдгара поручены были г. Максимуму 1 и г. Малышеву; оба они не были совершенно удовлетворительны, каждый по своей, свойственной ему причинѣ. Надъ нѣкоторыми рѣчами Эдмунда вышеупомянутая часть публики смѣялась не мепѣ, чѣмъ надъ неукротимой пылкостью Кента, и право—такая публика не совѣмъ виновата: съ публикой надобно быть осторожнѣе, произнося слова въ родѣ слѣдующихъ:

— Которую изъ двухъ

Мнѣ взять? — одну? обѣихъ? ни одной?...

Но всего болѣе смѣху возбуждалъ въ почтеннѣйшей публикѣ Лировъ шутъ въ исполненіи г. Зуброва. Въ одной изъ статей о представленіяхъ Айра-Элдриджа, увлекшись негодованіемъ на совершенное отсутствіе шута, сказалъ я между прочимъ, что безъ него трагедія теряетъ двѣ добрыя трети своего значенія. Сознаюсь въ преувеличеніи этой мысли, но не въ совершенной безосновательности ея, хотя выѣстъ съ тѣмъ сознаюсь, что и нашъ русскій Лиръ могъ бы оставить за сценой такого шута, какимъ его представилъ г. Зубровъ, шута не красиваго, не молодаго, не ловкаго, шута, шутки котораго относились не къ дѣйствующимъ лицамъ, но къ веселой, смѣшливой части публики. По моему мнѣнію Лировъ шутъ по наружности долженъ быть въ родѣ прежняго нашего цирочнаго клоуна Фашъ-Катендейка: мильй, красивый, молодой; онъ долженъ любить Корделію такъ, какъ Фигаро любитъ графиню Альмавива, какъ Данили Ченерентолу. А. В. Дружининъ, разобравъ различныя мысли комментаторовъ о значеніи шута въ *Король Лиръ*, остановился на самомъ неудачномъ предположеніи, будто шутъ прежде всего надобенъ былъ Шекспиру для сценическихъ распоряженій, будто реплики шута должны облегчать трудную роль самаго короля, потому что (говоря словами драмы) нѣтъ силы человѣку снести всего этого. Точно такимъ образомъ А. Д. Улыбышевъ объяснял нѣкоторыя драматическія намѣренія великаго Моцарта, видя въ иномъ глубоко-задуманномъ характерѣ или положеніи *une nécessité vertueuse*, тогда какъ у великихъ людей нѣтъ нужды, кромѣ нужды собственнаго ихъ творчества, т. е. рациональных, внутреннихъ требованій органическаго развитія данной идеи. Въ совершенномъ помѣшательствѣ Лиръ говоритъ:

When we are born, we cry, that we are come
To this great stage of fools... *)

Шекспиръ во многихъ мѣстахъ другихъ своихъ сочиненій и всѣ вообще писатели сравниваютъ міръ со сценою, а иногда и съ домомъ сумасшедшихъ, съ корчмой, гдѣ бѣснуются гуляки да пьяницы, наконецъ съ госпиталемъ. Если столь мрачное воззрѣніе на жизнь основывается на чѣмъ-

*) Когда мы родимся, мы плачемъ, что поступили на великую сцену безумцевъ. Вотъ настоящій смыслъ словъ, переданныхъ слѣдующими двумя стихами въ переводѣ г. Дружинина:

Родясь на свѣтъ, мы плачемъ: горько намъ
Къ комедіи дурацкой подступаться!...

либо, то тѣмъ болѣе понятно оно въ устахъ самаго безумца (вспомнимъ Записки доктора Круцова), или въ устахъ человѣка, который по ремеслу своему обязанъ прикидываться безумнымъ, какъ напр. въ старину шуты у царей и знатныхъ господъ. Въ тѣсномъ смыслѣ *fool* означаетъ того, кто отъ природы лишень разума, означаетъ юродиваго, пѣота, дурачка, и въ этомъ смыслѣ нельзя назвать *fool* ни самаго Лира, ни шуга его, ни Эдгара. Не распространяясь о безуміи перваго изъ нихъ, слѣдуетъ сказать еще слова два о двухъ послѣднихъ. Оба прикидываются дурачками: Эдгаръ—не столько изъ опасенія быть узпанымъ, сколько для того, чтобы заглушить въ себѣ горестъ и отчаяніе; шутъ же Лира—по обязанности. Эдгаръ серьезно импровизируетъ безуміе, по нуждѣ и отчасти по любви къ искусству; шутъ шутитъ шутки, служба Лиру образчикомъ заученнаго, всегдашняго, стереотипнаго безумія, съ нѣкоторыми однако вариантами. Но какъ шутъ разыгрываетъ безуміе свое преднамѣренно, сознательно, спокойно, мастерски, то оно постоянно вертится на самой колкой прони, на самомъ полномъ презрѣніи къ дѣламъ человѣческимъ: въ глазахъ шута шутъ лишь тотъ, кто на жизнь смотритъ серьезно, для кого еуетный міръ, эта великая сцена безумцевъ, составляетъ пожелѣнное, достойное его поприще, кто этотъ душный госпиталь, эту грязную корчму считаетъ мѣломъ для себя мѣстопробываніемъ. Въ глазахъ его настоящіе мудрецы — младенцы, потому что они съ рыданіемъ поступаютъ на сцену безумцевъ, которую мы глупцы величаемъ свѣтомъ, міромъ, жизнью! Этой мудрости учится Лиръ у Эдгара, у шута, у самой судьбы, готовясь наконецъ сойти со сцены и на-вѣки приотннуться въ истинномъ жилищѣ душъ нашихъ. Мнѣ кажется, что данная Шекспиромъ шуту роль должна и можетъ возбуждать въ зрителѣ подобныя мысли, а не смѣхъ громкій и отвращеніе къ какому-то уродливому, сѣдому старику, который на крестьянскіи ладъ расцѣвываетъ пѣсенки да говоритъ пословицы. Роль Лирова шута слѣдовало бы взять на себя г. Максимуму 1, который такъ хорошъ въ подобной же роли,—въ роли Гамлета!

К. ЗВАНЦОВЪ.

АНТРАКТЫ.

Бесѣды о театрѣ.

II.

По поводу *Недоросля*.

Въ прошедшій разъ мы говорили о балетѣ,—сегодня будемъ бесѣдовать о комедіи фонъ-Визипа;—скачекъ рѣзкій, но неизбѣжный. Мы обязались разсуждать съ читателями о всѣхъ замѣчательныхъ явленіяхъ на нашихъ театрахъ, а дѣятельность четырехъ нашихъ театровъ разнообразна; скачекъ объясняется самъ собою.

Много было въ театрѣ народу, хотя цѣны были возвышенныя, потому что представленіе было не обыкновенное, а въ пользу г. Бурдина.

Прежде всего спасибо г. Бурдину за то, что не побоялся составить бенефисъ свой изъ старыхъ, хотя и образцовыхъ

пѣсь пашихъ лучшихъ драматическихъ писателей; потомъ великое спасибо публикѣ, не обманувшей ожиданій актера.

Много мыслей, много вопросовъ родило въ головѣ нашей это представленіе.

Недоросль былъ данъ съ нѣкоторыми сокращеніями: такъ, напримѣръ, сокращены правоучительныя, по можетъ быть и скучныя для массы зрителей поученія Стародума и Правдина. Хорошо-ли это? Позволительно-ли?

Недавнія представленія Эдриджа на нѣмецкой сценѣ, еще прежде возобновленія *Недоросля*, дали поводъ къ толкамъ и разсужденіямъ о томъ, можно-ли сокращать для современныхъ зрителей произведенія прежнихъ писателей, признавая образцовыми. Даже на страницахъ этого журнала было напечатано нѣсколько краснорѣчивыхъ, теплыхъ, прочувствованныхъ словъ въ защиту образцовыхъ произведеній прошлаго времени, передѣлываемыхъ въ угодность современной толпѣ, эстетическій вкусъ которой развитъ недостаточно для того, чтобы перенести воображеніе къ прошедшему и поставить его въ среду тѣхъ нравовъ и обычаевъ, въ ту среду, въ которой и для которой писалъ драматургъ.

Нельзя не сочувствовать защитникамъ неприкосновенности образцовыхъ произведеній, и мы охотно становимся подъ знамена тѣхъ, кто ополчился за Шекспира и ополчился за Фонъ-Визина; но много-ли будетъ пась подъ этими благородными знаменами? that is the question!

Много потратимъ мы краснорѣчивыхъ словъ, горячихъ убѣжденій, благороднаго негодованія, и все таки не удержимъ сотни, тысячи ртовъ отъ гомерической зѣвоты за монологами Стародума и Правдина, за сценою съ кольцомъ въ «Венеціанскомъ купцѣ.» Все наше краснорѣчіе, все наши убѣжденія не заставятъ зрителей ходить въ театръ, а такъ какъ зрители—жизнь театра, его пища и воздухъ, его кровь и плоть, то не заставимъ мы и актеровъ слушаться пась вопреки зѣвотѣ зрителей, вопреки ихъ отсутствію. Намъ укажутъ на *Лиру* въ новомъ переводѣ и съ новой обстановкой. Да, *Лира* явленіе оградное, утѣшительное; но, въ то же время, исключительное, какъ исключительно относительное положеніе этой величественной драмы къ ряду другихъ произведеній, признанныхъ образцовыми. Новый успѣхъ *Лиры* недостаточенъ, къ сожалѣнію, для доказательства эстетическаго развитія нашей публики; дайте вы завтра-же г. мольерова *Мизантропа*, шекспирова *Юлія Кесаря*, бетховенова *Фиделіо*, масса публики будетъ зѣвать, а на второе представленію театръ будетъ пустъ. Успѣхъ *Лиры* служить доказательствомъ, что есть произведенія, для которыхъ не существуетъ ни времени, ни мѣста, ни народности, которыя понятны вездѣ и во всякое время; онъ доказываетъ другую, менѣе важную истину, что добросовѣстное исполненіе пьесы чрезвычайно важно для ея успѣха; но не убѣдитъ тѣхъ, кому о томъ вѣдать надлежитъ, что произведенія предшествовавшихъ намъ геніевъ должны быть для пась святы и неприкосновенны.

Что же дѣлать въ этомъ случаѣ критикѣ?

Пусть критика не покидаетъ своего благороднаго знамени, пусть шагъ за шагомъ завоевываетъ она приверженцевъ сво-

имъ убѣжденіямъ; но пусть, въ то-же время, снисходить она, по возможности, къ тѣмъ противнымъ ей убѣжденію дѣйствіямъ, которыя вынуждаются матерьяльною необходимостью.

Нельзя не поблагодарить за возобновленіе «Недоросля» даже въ томъ видѣ, въ какомъ мы его видѣли.

Но позволяя себѣ быть въ извѣстной степени, по необходимости, снисходительными къ сокращеніямъ представляемыхъ на сценѣ произведеній, если только эти сокращенія не доходятъ до искаженія, мы не считаемъ себя въ правѣ молчать о тѣхъ несовершенствахъ и недостаткахъ, которые можно и должно исправлять.

Не входя въ подробное разсмотрѣніе исполненія произведеній, отъ котораго пишущій эти строки отказывается и на будущее время, по причинамъ, незанимательнымъ для читателей, онъ выскажетъ мысли и соображенія, возбужденныя въ немъ возобновленіемъ «Недоросля.»

Нѣкоторые изъ актеровъ, участвовавшихъ въ исполненіи этой комедіи, произносили Правдинъ, ударяя на а, другіе Правдинъ, ударяя на и. Не говорю, чтобы не было и другихъ промаховъ противъ правильнаго произношенія, а упоминаю объ этомъ, какъ о болѣе рѣзкомъ. Считаю, долгомъ упомянуть, что петербургскій говоръ вообще богатъ неправильными удареніями, которыя непріятно поражаютъ свѣжій, непривыкшій къ нему слухъ. Въ петербургскомъ говорѣ есть много словъ, произносимыхъ такъ, какъ непроизносятся они въ Москвѣ, которая должна быть признаваема законодательницею въ этомъ дѣлѣ. Возьмемъ, для примѣра, часто употребляемыя слова: *блюда* и *виды*. Не только масса петербургскаго народонаселенія, но даже люди избранные, ученые, произносятъ *блюдѣ*, *виды*, ударяя на послѣднюю гласную, тогда какъ въ Москвѣ, да и вообще въ Россіи, куда не проникло петербургское произношеніе, дѣлаютъ удареніе на первой гласной. Эти неправильныя ударенія вкрались въ петербургскій говоръ и рѣчь, вмѣстѣ съ уродливыми дѣпричастіями и по-нѣмецки употребляемыми предлогами, вследствие постоянныхъ столкновеній и сожитія съ иноземниками. Наука также нѣсколько помогла ихъ распространенію. Какъ ни странно, можетъ это показаться, а мы убѣждены, что самъ творецъ русской грамматики, Ломоносовъ, не безгрѣшенъ въ этомъ дѣлѣ.

Вотъ что говоритъ литературный противникъ Ломоносова, Сумароковъ, по поводу нѣкоторыхъ злоупотребленій, вкравшихся въ тогдашнее правописаніе

«Равномѣрно вселъ г. Ломоносовъ и въ другихъ нѣкоторыхъ словахъ провинціальное произношеніе, какъ напримѣръ вмѣсто *льта*—*льтѣ*, вмѣсто *градовъ*—*градѣвъ* и пр., а многіе, не размышляя, таковыя его ошибки припали украшеніемъ пѣтическимъ и употребляютъ оныя къ безобразію нашего языка, что г. Ломоносову, яко провинціальному уроженцу, простиительно, какъ рожденному еще и не въ городѣ и отъ поселянъ, по прочимъ, которые рождены не въ провинціяхъ и не отъ поселянъ, сіе извинено быть не можетъ...»

Наплывъ провинціаловъ въ Петербургъ, какъ въ средо-

точіе государственной дѣятельности, также много напесъ сору въ петербургскій говоръ.

Все это имѣло послѣдствіемъ искаженіе чистаго, правильнаго, кореннаго русскаго говора. У кого-же учиться актерамъ? И уливительно-ли послѣ этого, что одни изъ нихъ произносятъ Правдинъ, другіе—Правдинъ. Не худо было бы еслибъ няяа многорѣчивая театральная критика почаще обращала вниманіе на это и подобныя этому обстоятельства, вмѣсто того, чтобъ предаваться бесполезнымъ для актеровъ и публики разглагольствованіямъ и голословнымъ, бездоказательнымъ восхваленіямъ или порицаніямъ.

Произношеніе есть дѣло первой важности для актера: оно азбука искусства и въ то же время сильнѣйшее его орудіе. Тотъ не актеръ, кто неумѣетъ произносить; кто не умѣетъ произносить, тотъ не въ состояніи передать мысли писателя.

Такъ какъ въ настоящее время ходитъ много толковъ о необходимости завести у насъ консерваторію, то, можетъ быть, и наше мнѣніе на этотъ счетъ не будетъ бесполезно.

Необходима-ли у насъ консерваторія по образцу иностранныхъ и не лучше-ли усовершенствовать уже существующее у насъ Театральное училище, которое есть также консерваторія, только съ своеобразнымъ устройствомъ и подъ русскимъ именемъ!—Это такіе вопросы, о которыхъ нельзя говорить всколзь, мимоходомъ. Мы возвратимся къ нимъ подробно въ другое время, сегодня же поговоримъ о томъ только, чего въ правѣ ожидать наша сцена отъ заботъ консерваторіи или училища относительно произношенія.

Мы видимъ, что большая часть актеровъ, поступающихъ на русскую сцену, выходитъ изъ сословія бѣдныхъ, неимѣющихъ средствъ къ образованію себя. Такъ-называемая дикція, искусство сценическаго чтенія, вырабатывается ими уже на сценѣ, т. е. на самомъ дѣлѣ, на практикѣ, почти безъ посторонняго руководства, подъ вліяніемъ мелочнаго самолюбія, особенно-сильно развивающагося въ закулисномъ мірѣ,—вырабатывается иногда неправильно, ошибочно. Важнѣйшею заботою консерваторіи должно быть доставленіе готовящимся къ сценѣ знающимъ учителей роднаго языка и строгое наблюденіе за тѣмъ, чтобъ его знали желающіе поступить на сцену. Безъ этого нескоро можно будетъ добиться, чтобъ актеры наши произносили правильно. Одна практика, безъ знанія правилъ, долго не доведетъ до цѣли.

Учитель языка долженъ, въ то же время быть и учителемъ просодіи т. е. слогаударенія.

У насъ вообще слишкомъ легко смотрятъ на сценическое искусство: имѣй лишь талантъ, говоритъ многіе, а актеромъ сдѣлаешься. Для всѣхъ искусствъ существуютъ постоянныя правила, нормы, а искусство драматическое подчиняется какимъ-то рутиннымъ условіямъ, измѣняемымъ по произволу. За что же такая обίδα? Да и можно-ли подчинять рутинѣ и произволу, напримѣръ, хоть произношеніе?

Чтобы голосъ слушался насъ и произносилъ именно такъ, какъ слѣдуетъ, надо постоянно упражнять его. И упражненіе это надо не столько основывать на смѣлѣ легкихъ, сколько на послѣдовательности звуковъ, которые должны выливаться свободно одинъ за другимъ, не сливаясь и не сталкиваясь.

Надо сначала научиться говорить медленно, раздѣлять звуки, выдерживать окончанія словъ, которыя часто пропадаютъ, проглатываются актерами, въ особенности молодыми, пылкими и неопытными: надо умѣть раздѣлять слова, слоги и даже нѣкоторыя буквы, особенно способныя сливаться и производить звуки непріятные, свистящіе, шипящіе и т. д.

Слишкомъ медленное произношеніе утомляетъ, а слишкомъ быстрое производитъ непріятное впечатлѣніе.

Можно иному слову придать несколько различныхъ выраженій.

На иномъ словѣ необходимо удареніе, на другомъ оно совѣтъ не нужно, потому что слово звучно само-по-себѣ.

Большая или мѣньшая продолжительность, съ которою произносится слово, или даже одни только гласныя въ словѣ, придаетъ иногда цѣлой рѣчи большую или мѣньшую выразительность.

Ж. Ж. Руссо сказалъ, что часто бываетъ у дѣтей печистое произношеніе вслѣдствіе того, что ихъ принуждаютъ говорить вслухъ все, что они учатъ наизусть: они привыкаютъ, во время заучиванія, произносить какъ-нибудь; когда же они говорятъ урокъ, то, стараясь припоминать ускользающія изъ памяти слова, растягиваютъ слоги. Понятно, что языкъ не можетъ быть твердъ, когда память не тверда. Такимъ образомъ въ произношеніе вкрадываются недостатки, отъ которыхъ бываетъ послѣ нелегко избавиться. Это замѣчаніе можно отнести и къ актерамъ. Съ большою осмотрительностію должны они заучивать и читать свои роли вслухъ.

Нало, чтобъ актеръ имѣлъ произношеніе твердое, по не тяжелое; благородное, но безъ маперности; звучное безъ особыхъ усилій голоса; свободное безъ просторѣчія.

Какъ трудно бываетъ актеру, одаренному неподдѣльнымъ чувствомъ, произносить слова, когда истинныя слезы текутъ изъ глазъ, а настоящія рыданія тѣнятся въ груди.

Можно бы привести десятки другихъ случаевъ въ доказательство, что произношеніе требуетъ особаго воспитанія и что, слѣдовательно, искусство сценическое или театральное, первая основа котораго зиждется на извѣстныхъ правилахъ, должно подчиняться правиламъ, должно имѣть свою теорію.

Но этотъ вопросъ можетъ завести насъ за предѣлы журнальной статьи; возвратимся къ впечатлѣніямъ, оставленнымъ въ насъ «Недорослемъ».

Знатокъ дѣла, театральные старожилы, нашли, что актеры, участвовавшіе въ комедіи Фонъ-Визина, непридерживались такъ-называемыхъ традицій, т. е. театральныхъ преданій о томъ, какъ комедія игралась во время оной.

Но существуютъ-ли у насъ преданія и слѣдуетъ ли строго держаться ихъ?

Франція дорожитъ и хвастается своими традиціями, по во Франціи есть Театръ Французской Комедіи,—домъ Мольера, какъ они его называютъ, посвятившія себя поддержанію старыхъ образцовъ и сохраненію преданій; у Французскаго Театра есть исторія; нашъ же театръ открытъ для званныхъ и незванныхъ, особенно изъ иностранныхъ, и только

еще начинает жить историческою жизнью. У насъ некому хранить даже и вчерашнихъ преданій, да и трудно было бы сохрaнить ихъ среди безпрестанныхъ набѣговъ на нашу сцену непрошенныхъ гостей! Даже и въ храмѣ французской драматической Весты несовсѣмъ уже ярко горитъ огонь, зажженный Мольеромъ и Расиномъ, даже и въ немъ появляются такіе жрицы, какою была Рашель, подкладывающія на трепожникъ неосвященное дерево; — какъ же, послѣ этого, пѣять на то, что мы не помнимъ преданій нашихъ.

Впрочемъ, пѣять на это врядъ-ли слѣдуетъ. Кто идетъ впередъ въ искусствѣ, тотъ идетъ назадъ, а такъ-называемыя преданія непреграждаютъ ли путь. Неужели же современный намъ актеръ не можетъ сыграть давно-написаннаго произведенія лучше того, кто игралъ его передъ глазами автора. Нѣтъ сомнѣнія, что глазъ автора имѣетъ важное значеніе, но вѣдь авторъ долженъ былъ сообразоваться съ талантами и способностями своихъ актеровъ и не могъ имѣть въ виду актеровъ нашего времени, несравненно, можетъ быть, даровитѣйшихъ. Надо придерживаться преданій, но перабогѣнно имъ слѣдовать; преданіе должно входить въ воспитаніе актера, служить для руководства, для соображенія, но не для безусловнаго послѣдованія; пьеса, поставленная по всей строгости преданій, будетъ имѣть характеръ картины стариннаго мастера, въ которой современный живописецъ будетъ нескать исторію своего искусства, въ которой онъ постарается, можетъ быть, изучить краски, драпировку лицъ, какую-нибудь частности, но надъ которой онъ не будетъ изучать своего искусства: для этого онъ пойдетъ къ «Послѣднему дню Помпей», какъ къ послѣднему слову, которое сказало его искусство.

Мѣсто не позволяетъ намъ высказать нашу мысль яснѣе, мы доскажемъ въ будущей бесѣдѣ нашей, которую посвятимъ также впечатлѣніямъ, порожденнымъ въ насъ «Недорослемъ».

И такъ до свиданія чрезъ недѣлю.

ВАСИЛЬКО ПЕТРОВЪ.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛЬТОНИСЬ.

Отелло, *Король Лиръ*, *Эдриджъ* и *Самойловъ*, въ послѣднее время рѣшительно завладѣли вниманіемъ нашихъ театраловъ и геніяльнѣяя произведенія Шекспира сдвинули нѣкоторымъ образомъ другіе спектакли на второй планъ. Впрочемъ публики бываетъ вездѣ довольно, хотя преимущество наполнять театръ съ низу до верху осталось за *Эдриджемъ* въ *Театрѣ-Циркѣ* и *Самойловымъ* въ *Александринскомъ* (когда даютъ *Лира*); о всѣхъ этихъ представленіяхъ въ *Вѣстникѣ* помѣщены были подробные отчеты. Въ другихъ театрахъ репертуаръ состоялъ большею частію изъ прежнихъ пьесъ и слѣдовательно не представляетъ ничего новаго для театралной льтоницы. Въ *Итальянской* *Оперѣ* съ успѣхомъ возобновили *Графа Ори*, это игривое произведеніе великаго Россини; исполненіе было во всѣхъ отношеніяхъ образцовое. Г-жа *Бозіо* и г-нъ *Калцолари* были восхитительны

въ главныхъ роляхъ;—г-жа *Бернарди*, г-г. *Еверарди* и *Марини* составили вмѣстѣ съ ними прекраснѣйшій ансамбль. Г-жа *Бернарди* явилась самымъ обворожительнымъ пажемъ, какого только можетъ представить себѣ человѣческое воображеніе; пѣла она нѣсколько слабо въ сравненіи съ другими исполнителями, но при вѣрной интонаціи она въ подобномъ амплуа конечно гораздо больше на-мѣстѣ, чѣмъ въ роляхъ, которыя занимала по сіе время, и можно сказать вполне содѣйствовала успѣху оперы. Въ четвергъ состоялся интереснѣйшій бенефисъ г-на *Петтиа*, о которомъ поговоримъ въ слѣдующее воскресенье.

На *Александринскомъ Театрѣ* въ понедѣльникъ данъ былъ спектакль въ пользу г. *Бурдина*, который, какъ умный и талантливый артистъ, составилъ программу своего бенефиса необыкновенно интересно. Онъ соединилъ въ одинъ вечеръ имена *фонъ-Визина*, *Гоголя* и *Шаховскаго*, и конечно за возобновленіе ихъ произведеній слѣдуетъ ему искреннее спасибо. Пріятнѣе же побывать на подобномъ спектаклѣ, чѣмъ смотрѣть вѣчно раздрающія и нелѣпыя французскія мелодрамы. Конечно не всѣ этого мнѣнія, театръ былъ не полонъ, — что же дѣлать: ужь таковъ современный вкусъ большинства... Бенефисъ г-на *Бурдина* доставилъ новому нашему сотруднику *В. П. Петрову* матеріалъ для второй его бесѣды и поэтому мы распространяться не станемъ.— скажемъ только, что г. *Бурдинъ* удачно исполнилъ роли *недоросля* и *ирока*—*Ихарева*. Всѣ другіе артисты, принявшіе участіе въ исполненіи пьесъ, данныхъ въ этотъ вечеръ, заслуживаютъ болѣе или менѣе полную похвалу; въ особенности слѣдуетъ упомянуть о г-хъ *Линской*, *Ситковой* и *Стрѣльской*. Въ заключеніе спектакля давали старинный, весьма забавный водевиль: *Молковникъ старыхъ временъ*.— Главную роль полковника исполнила г-жа *Ситкова* 2-я; для этой роли голосъ ея показался намъ слишкомъ слабымъ. Г. *Мартыновъ* былъ по обыкновенію типично-хорошъ въ роли учителя. Вообще изъ бенефиса г. *Бурдина* мы вынесли весьма пріятное впечатлѣніе.

Мы не говорили нѣкоторое время о бенефисахъ французскихъ артистовъ; причина тому весьма простая: всѣ они почти не представляютъ ничего занимательнаго; напротивъ того они составлены были изъ пустыхъ фарсовъ или запутанныхъ мелодрамъ, о коихъ говорить нечего. Такъ въ бенефисъ г. *Дешана* изъ новыхъ пьесъ главною была комедія-водевиль «*M-r le Sac et m-me La Braise*»,—фарсъ и больше ничего. Лучшею пьесой оказалась возобновленная прекрасная комедія *Скриба*: «*Etre aimé ou mourir*. (Быть любимымъ или умереть)». Г-жа *Мальвина* избрала для своего бенефиса новую комедію *Скриба*: «*Les trois Maurin*.» Это страшная путаница, доказывающая, что талантливый писатель испиелся и что ему слѣдовало бы покончить, т. е. отдохнуть на лаврахъ. Послѣ представленія этой пьесы въ *Парижѣ*, въ *Вѣстникѣ* былъ разсказанъ сюжетъ, на-сколько это возможно, потому что вполне трудно добиться толку и смысла. Да, времячко-то г. *Скриба* прошло, надо же уступить мѣстечко и новому поколѣнію. — Давали еще музыкальную шутку *Оффенбаха*: «*Tromb Al-Ca-Zag*»; хотя сюжетъ пустовать, но за-то по крайней мѣрѣ музыка очень мила, хороша и

дышетъ тѣмъ неподдѣльнымъ комическимъ элементомъ, которымъ прославился Оффенбахъ. Въ особенности оригинально трио, прекрасно исполненное г-жею Мила, г-дами Бертономъ и Полемъ Бондуа. Въ прошедшее воскресенье состоялся бенефисъ г. Лемениля; капитальною піеосою была драма «Les Bohemiens de Paris.» И эта піеса основана больше на мелодраматическихкихъ эффектахъ, конми отличаются произведенія гг. Денери и Гравижа;—много страшнаго, неправдоподобнаго и, слѣдовательно, скучнаго; но по крайней мѣрѣ тутъ есть нѣкоторыя сцены, представляющія собой довольно вѣрную картину жизни бродячаго класса, такъ многочисленнаго въ Парижѣ. Впрочемъ сцены эти имѣютъ мѣстный интересъ и намъ мало до нихъ дѣла;—слава Богу, у насъ не слышно о злодѣйствахъ въ родѣ тѣхъ, которое мы видѣли въ сценѣ въ тавернѣ улицы Ст. Лоранъ, и знакомиться съ ними право нѣтъ никому никакой надобности. Подобныя піесы могутъ служить хорошимъ урокомъ блузинкамъ, составляющимъ публику бульварныхъ театровъ Парижа, а у насъ кажется наводятъ только скуку и больше ничего. О фарсѣ «Fich tong-Khap» можно только сказать, что въ немъ былъ весьма забавенъ бенефициантъ. Возобновили въ этотъ вечеръ весьма миленькую піеску г. Димануара: «Le Code des femmes.» Въ антрактахъ дебютировала г-жа Томсонъ, танцовщица лондонскихъ театровъ, Дрюилленскаго и Ст. Жемскаго (она же вторично явилась въ среду въ Театрѣ-Циркѣ). Она исполнила испанскій танецъ «La manola» и англійскіи «Pas de matelot», а въ Циркѣ на—космополитану. Все что можемъ сказать о новой танцовщицѣ, это одно только, что она очень хороша собою, но движенія ея не всегда правильны и граціозны (въ особенности въ испанскихъ танцахъ). Впрочемъ, когда пишемъ эти строки, на пятницу объявлена *Фенелла*, въ которой роль нѣмой исполнить г-жа Томсонъ. Посмотримъ, можетъ быть въ этой роли хорошенькая Англичанка представить намъ случаи ближе оцѣнить степень ея таланта).

М. РАЩАВОРТЪ.

Галерея

ОПЕРНЫХЪ КОМПОЗИТОВЪ

I.

МОЦАРТЪ.

(Статья пятая **).

Въ 1787 году Моцартъ написалъ, для одной итальянской оперной труппы въ Прагѣ, знаменитѣйшую изъ своихъ оперъ, *Донъ-Жуана* или Каменнаго гостя (*Don Giovanni ossia il dissoluto punito, dramma giocoso in 2 atti*),—на либретто аббата да Понте.

Текстъ и музыка этой оперы были тысячи разъ предметами комментариевъ, разсужденій всякаго рода, въ томъ

числѣ и разныхъ болѣе или менѣе поэтическихъ бредней, очень-мало идущихъ къ дѣлу **).

Даже читатели нашего журнала не разъ уже встрѣчали въ его столбцахъ этотъ предметъ, а такъ какъ и самая опера въ Россіи очень-извѣстна, то не считаемъ необходимымъ разбирать ее по-порядку.

Безпристрастно-критическій взглядъ нашего времени долженъ видѣть въ этой оперѣ безъ сомнѣнія *одно изъ лучшихъ созданій* Моцартова стиля, одно изъ высшихъ проявленій Моцартова генія—и, слѣдовательно, *одну изъ лучшихъ оперъ* въ свѣтѣ, но никакъ не самое высшее чудо изъ всей существующей оперной музыки, никакъ не положительно-лучшее со всѣхъ сторонъ изъ всего, что написалъ Моцартъ. Музыка въ *Свадьбѣ Фигаро* нисколько не уступаетъ музыкѣ въ *Донъ-Жуанѣ*, только-что, какъ уже было замѣчено нами, сюжетъ Донъ-Жуана выгоднѣе. А еще въ одной оперѣ, въ *Волшебной Флейтѣ*, Моцартъ довелъ музыку до такихъ результатныхъ формъ, которыя съ многихъ сторонъ превосходятъ стиль Фигаро и Донъ-Жуана. Но, повторяемъ, драматизмъ и красота музыки въ Донъ-Жуанѣ безподобны,—во многихъ отношеніяхъ безсмертны, принадлежатъ къ высшимъ чудесамъ искусства звуковъ, иначе—Моцартъ не былъ бы Моцартомъ, первостепеннымъ героемъ оперной музыки.

Въ либретто Донъ-Жуана многое могло сильно вдохновить Моцарта. Это канва чрезвычайно счастливая для музыкальной драмы, хотя либреттистъ далеко не всѣмъ воспользовался, чѣмъ бы можно было, и хотя современнѣй Моцарту вкусъ къ піескамъ полу-сантиментальнаго, полу-шутливаго характера, не далъ музыкальной основѣ развиться во всей ея широкости и имѣлъ невыгодное вліяніе отчасти даже и на собственно-музыкальныя формы. При томъ въ Моцартово время идеаль опера была еще несовсѣмъ зрѣла, слѣловательно и въ Донъ-Жуанѣ допущены монологи некстати,—какъ текстъ (или претекстъ) для чисто-виртуозныхъ нумеровъ. Такими должно считать любимую публиками, но лишнюю для хода піесы арію Оттавіо (*il mio tesoro intanto*) и арію Д. Анны—послѣ сцены на кладбищѣ; «*Die Briefarie*», называютъ эту арію Пѣмцы,—хотя въ оригинальномъ текстѣ Д. Анна вовсе не письмо читаетъ, а отвѣчаетъ устно своему жениху, который докучаетъ ей вопросами: «когда же свадьба».

Впрочемъ такія уступки рутиннымъ требованіямъ примадоннъ и теноровъ,—также нѣкоторая устарѣлость иныхъ мелодическихъ формъ, гдѣ Моцартъ желалъ угодить модному вкусу своего времени,—все это не больше какъ пятна въ солнцѣ. Лучи геніяльности Моцартовой сіяютъ ярко почти въ каждой части этой превосходной оперы. Особенно-велики, Шекспировски—недосягаемы сцены, въ которыхъ участвуетъ командоръ.

***) Желающихъ полюбопытствовать, до какой степени извѣстнѣйшій изъ комментаторовъ «Донъ-Жуана»—Ульбштейнъ, въ разборѣ своемъ удался отъ самаго дѣла, т. е. отъ Моцартовой партитуры,—отсылаемъ къ тремъ большимъ статьямъ «Моцартовъ Донъ-Жуанъ и его панегиристы», помѣщеннымъ въ апрѣльской, майской и июньской книжкахъ *Пантсона* за 1853 голь. Тамъ, между прочимъ, и вся опера разсматривается сцена за сценой.

*) Представленіе «Фенеллы» состоялось и г-жа Томсонъ имѣла успѣхъ. Подробнѣе въ слѣд. номерѣ.

**) Четвертая въ № 11-мъ.

Экспозиція оперы (почина сцена поединка, потомъ дуэтъ Д. Анны и Д. Оттавіо), сцена на кладбищѣ и потрясающая сцена статуи не имѣютъ себѣ равныхъ во всей оперной музыкѣ, принадлежать къ безсмертнымъ памятникамъ искусства.

Главный музыкальный интересъ сосредоточенъ на этомъ мстителѣ пороковъ Д. Жуана и на оскорбленной Д. Жуаномъ дочери командора, Д. Аннѣ. Какъ антитезы этой серьезной сторонѣ,—глубокому, Глуковскому патосу,—тѣмъ рельефнѣе рисуются кипучая веселость и безпечность Донъ-Жуана, многосторонній комизмъ Лепорелло. Оба характера воплощены въ музыкѣ съ совершенствомъ неподражаемымъ. Съ такою же Шекспировскою правдою созданы женственныя личности Эльвиры и Церлины, хотя, по отношенію къ цѣлому, эти роли не на самомъ первомъ планѣ. Еще менѣе рельефны Оттавіо и Мазетто.

На эту воздушную перспективу въ созданіи ролей и характеровъ еще мало обращено было вниманія. Великій художникъ Моцартъ представитъ обильное поле для подобныхъ наблюденій музыкальной эстетики, въ которой главный принципъ: цѣлостъ, органичность художественнаго сознанія, а не отдѣльныя роли.

Итальянцы, исполняя Д. Жуана и привыкнувъ (неизвѣстно почему) роли Церлины придавать значеніе примадонны (!), никогда не схватываютъ истиннаго характера въ прелестномъ дуэтино Церлины съ Д.-Жуаномъ, «La ci darem». Безъ мастерскаго владѣнія голосомъ не слѣдуетъ, разумѣется, отваживаться пѣть «Моцарта», но кокетничанье пѣніемъ и виртуозностью также неумѣста въ «La ci darem», въ «Vatti, batti» и «Vedrai carino», какъ риторически-декламационная напыщенность въ исполненіи характеровъ Шекспира. Исполнители на сценѣ должны намъ давать Шекспира, Моцарта, а не себя. Это требованіе, кажется, вполне законное,—но какъ рѣдко оно соблюдается! Всѣ на свѣтѣ публики приходили въ восторгъ отъ трели, которую Рубини дѣлалъ въ аріи Д. Оттавіо,—ныне собственно для этой аріи шли слушать Д. Жуана! Пустое украшеніе ad libitum, прибавленное пѣвцомъ въ красивой, но эпизодической аріи, брало перевѣсъ надъ чудесами и интродукціи и обонхъ финаловъ и изумительнаго дуэта на кладбищѣ! Согласно съ этимъ—командора поручаютъ всегда ничтожному, безголосному исполнителю и о партіяхъ тромбоновъ при загробномъ пѣніи статуи заботятся такъ мало, что все это проходитъ въ какомъ-то темпѣ скорого марша и почти беззвучно, тогда какъ должно гремѣть, какъ трубы архангеловъ на страшномъ судѣ!

Художественное произведеніе, однажды созданное, такимъ и остается,—но взглядъ на него, съ прогрессомъ критики, значительно измѣняется.

Дилетанты и знатоки музыки въ былое время таяли отъ восторга надъ менуэтомъ въ первомъ финалѣ, надъ дивнымъ дивнымъ сочетаніемъ въ одинъ ритмъ, въ одну музыку, трехъ оркестровъ на балу Д. Жуана, изъ которыхъ одинъ (на сценѣ) играетъ коптрадансъ въ $\frac{2}{4}$,—другой (тоже на сценѣ) вальсъ въ $\frac{3}{8}$, въ то время какъ большой оркестръ продолжаетъ менуэтъ въ $\frac{3}{4}$.—Теперь, слѣдъ несравненно-сложнѣй-

шихъ и разнообразнѣйшихъ сочетаній ритмовъ въ повѣишей музыкѣ, Моцартовъ «куштштюкъ» пересталъ быть чудомъ, не можетъ изумить никого. Притомъ формы чисто-инструментальной музыки Моцарта (въ томъ числѣ и увертюра Д. Жуана, въ ея аллегро, и балльная музыка) заключаютъ въ себѣ больше элементовъ устарѣвшихъ, нежели пумера вокальные.

Но сколько чистѣйшей, неувядающей красоты, граціи, пѣжности, любви, въ партіяхъ Эльвиры и Церлины (въ ихъ аріяхъ и ансамбляхъ, гдѣ онѣ участвуютъ), въ репликахъ Д. Оттавіо (въ 1-мъ дуэтѣ и въ секстетѣ 2-го акта)!—Какая величавость, гордость, постоянная траурность, неутѣшная скорбь въ партіи Д. Анны!

Какая сила, какой драматизмъ во взрывахъ оркестра передъ рассказомъ Д. Анны жениху о ночномъ вторженіи Д. Жуана въ ея комнату!

Кто хочетъ любоваться игрой контрапункта,—наивной, свободной и кристально-красивой,—пусть присмотрится попристальнѣе къ началу перваго финала (сцена Мазетто съ Церлиной). Кто хочетъ изумляться правдѣ драматической въ цѣломъ поворотѣ музыки и до малѣйшихъ изгибовъ мелодіи и ритма, гармоніи и оркестровки, тотъ пусть анализируетъ нотку за ноткой въ терцетѣ (A-dur) втораго акта, въ секстетѣ, въ сценѣ на кладбищѣ и въ сценѣ явленія статуи за ужинкомъ. Противникамъ Вагнера и такъ-прозванной «музыки будущности», противникамъ—однимъ словомъ—«цукуфтистовъ», надобно смѣло высказывать въ отпоръ, что и Моцартъ былъ истинный цукуфтистъ. Въ сценѣ командора и декламационное пѣніе въ чистѣйшемъ Глуковскомъ стилѣ; тутъ и оркестръ, и непрерывныя модуляціи, самыя смѣлыя и неожиданныя, съ намѣками на средневѣковыя церковныя товальности, и отсутствіе рутинной симметричности—совершенно въ принципахъ Вагнера, и для насъ теперь весьма понятно, почему вѣнская публика «временъ Очаковскихъ и покоренья Крыма» не могла нисколько симпатизировать этимъ страннымъ, этимъ дикимъ звукамъ. Такихъ, копецно, нельзя было встрѣтить въ тогдашнихъ модныхъ операхъ («La Molinara» Цаззіелло,—«La Cosa rara» Мартини).

Въ прошедшемъ году минуло семьдесятъ лѣтъ со дня рожденія оперы: «Донъ Жуанъ», а она все еще служитъ украшеніемъ опернаго репертуара на многихъ и многихъ театрахъ! Итальянскія труппы, правда, даютъ ее рѣдко. Моцартова музыка слишкомъ несходна съ ихъ нынѣшнимъ идеаломъ (Верди). Только въ Парижѣ, въ Вѣнѣ, въ Лондонѣ и въ Петербургѣ итальянскіе пѣвцы считаютъ обязанностью изрѣдка исполнить эту «классическую» оперу, въ которой немногіе изъ нихъ понимаютъ толкъ. (Даблашъ и въ этомъ отношеніи былъ рѣдкимъ явленіемъ. Онъ, по симпатіи къ своему другу Россини и по развитости своего вкуса, всю жизнь былъ влюбленъ въ Моцартову музыку и особенно въ «Донъ-Жуана»).

За-то во всей Германіи «Донъ-Жуанъ», хотя и въ очень незначительномъ переводѣ, получилъ огромнѣйшую популярность. Несмотря на многія чисто-итальянскія формы (XVIII вѣка) въ этой оперѣ, Нѣмцы считаютъ ее вполне своей, родною и, замѣнивъ «recitativi secchi» прозаическими

КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

Бенефисная хлопота (Комедія изъ-за драмы), сцены изъ
театрального міра въ 1-мъ дѣйствіи И. Чернышева.

(Библ. для чтенія, ноябрь № 11.)

Театральный міръ для насъ мало извѣстенъ: мы знаемъ съ нимъ по одной только виѣшности, но внутренняго его быта мы не знаемъ. Причина этому очень простая: наше общество смотритъ на актера, не какъ на своего члена;—артистъ есть лице отверженное, а если и допускается въ общество, то весьма съ большимъ исключеніемъ и подъ тѣмъ условіемъ, чтобы онъ не забывалъ—кто онъ!... Поэтому всѣ члены театра, какъ отдѣленные отъ всего остального міра, составляютъ свой особенный мірокъ, проникнуть въ который довольно трудно... Здѣсь господствуютъ тѣ же недостатки, которые встрѣчаются и у насъ, и даже пожалуй еще въ большей степени. Жизнь артиста есть широкая арена для игры страстей. Сколько козней приходится испытывать вновь-поступающему;—на каждого пришлаго смотрятъ съ опасеніемъ видѣть въ немъ соперника и счастливы тотъ, кто изъ любви къ искусству не падетъ предъ подобными препятствіями... Знакомство съ этимъ міромъ чрезвычайно интересно; тутъ перѣдко приходится видѣть такія вещи, отъ которыхъ содрогнется невольносамое чувствительное сердце. Особенно такія неутѣшительныя сцены можно встрѣтить въ провинціальныхъ труппахъ, гдѣ личности играютъ важную роль;—тамъ искусство становится на второй планъ, на первомъ же господствуютъ личные интересы и интриги, порождаемая завистью... Чѣмъ грубѣе члены этого общества, тѣмъ грязнѣе ихъ взаимныя интриги, причиною которыхъ бывають по большей части деньги. Вездѣ и вездѣ деньги, — даже искусство служить имъ!... Съ однимъ изъ такихъ отдѣльныхъ эпизодовъ провинціальной труппы знакомитъ насъ г. Чернышевъ, извѣстный публикѣ, какъ довольно талантливый актеръ и какъ авторъ пьесы: *Женихъ изъ долового отдѣленія*. Новый трудъ есть второй, съ которымъ г. Чернышевъ выступаетъ на судъ публики, и, какъ намъ кажется, литературное явленіе его весьма удачно... Его расхвалили, а вмѣстѣ и побранили за его первую пьесу; то же можно повторить и въ этотъ разъ... Требовать отъ сценъ изъ театрального міра чего-нибудь серьезнаго мы не въ правѣ: мы должны быть довольны тѣмъ, чѣмъ подарилъ насъ авторъ. Его *Бенефисная хлопота*, разсматриваемая съ точки знакомства съ закулиснымъ интригами, имѣють много интереса,—но и только, потому-что остановиться на комъ-нибудь изъ дѣйствующихъ лицъ невозможно: они схвачены только въ тотъ моментъ дѣйствія, о которомъ рассказываетъ авторъ. Дѣйствующія лица, если можно такъ выразиться, есть люди вседневные, т. е. дѣйствующіе по внушенію виѣшнихъ обстоятельствъ; они не углубляются въ самихъ себя, поступаютъ какъ нужно это сегодня, или какъ будетъ необходимо завтра, а потому такіе люди не могутъ быть серьезно разсматриваемы, конечно при томъ условіи, что мы не знаемъ вполнѣ ихъ характера. По самому заглавію видно, что главный предметъ сценъ есть бенефисъ, имѣющій большое значеніе въ городѣ,

разговорами (съ прибавкой очень некстати многихъ комическихкихъ сценъ), совсѣмъ забыли, что «Донъ-Жуанъ» писанъ на слова итальянскія.

Веселое рондо «Донъ Жуана» (B-dur $\frac{2}{4}$) у всѣхъ Нѣмцевъ извѣстно не иначе, какъ подъ именемъ: «Champagner-Lied»—отъ первой строки перевода: «Treibt der champagner»), тогда какъ въ оригинальномъ текстѣ (Fin ch'han dal vino) именно о шампанскомъ вѣтъ ни слова.

Традиція конной статуи надъ могилой командора вкоренилась (вопреки вкусу и логичности), быть можетъ, именно вслѣдствіе плохого переводнаго текста реплики Лепорелло на кладбищѣ:

Herr Gouverneur zu Pferde,
Ich beuge mich zur Erde,

Переводы текста (ихъ не одинъ) вообще—жестоки,—но Нѣмцы совсѣмъ привыкли къ нимъ и съ восторгомъ распѣвають, вмѣсто «La ci darem», — «Reich mir die Hand, mein Leben».

Французы—въ 30-хъ и 40-хъ годахъ—давали Донъ-Жуана на театрѣ Большой парижской Оперы, приладивъ Моцартово произведеніе подъ непремѣнныя рутинныя условія королевской Академіи музыки. Вмѣсто двухъ дѣйствій, опера явилась въ пяти (!): сдѣланы были два дивертисмента (одинъ—на балу,—другой раньше, при свадьбѣ Церлины); сверхъ того—о ужасъ!—послѣ сцены въ аду, прибавлено было похоронное пѣніе надъ гробомъ Д. Анны (!), подъ звуки изъ Моцартова реквиема (!!).

Много разъ я говорилъ уже объ этомъ возмутительномъ вандализмѣ, въ которомъ всего больше виновны Французы, со своей маніей *передѣлывать, поправлять* произведенія великихъ художниковъ.

Но и кромѣ Французовъ *въ оперныхъ сценахъ* на свѣтѣ сильно грѣшатъ противъ генія Моцартова тѣмъ, что одно изъ высшихъ его созданій даютъ *вовсе не въ томъ видѣ*, какъ оно написано и напечатано въ партитурѣ.

Не устану повторять тысячи разъ, что въ партитурѣ *нѣтъ* сцены въ аду, а только хоръ *невидимыхъ* демоновъ.—что сценой терзаній Д. Жуана, въ присутствіи Лепорелло, *— пьеса не оканчивается*,—что отрѣзыванье послѣдней сцены (конечно, неловко задуманной либреттистомъ) лишаетъ насъ значительныхъ прелестей музыкальных и, кромѣ того, придаетъ оперѣ *вовсе не то резултаное* впечатлѣніе, котораго желалъ Моцартъ, заключая оперу *веселымъ* хоромъ (D-dur, $\frac{4}{4}$).

Кто даетъ намъ право на такое важное измѣненіе?

Вѣдь никому же не приходило въ голову въ Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля отрѣзать фигуру святой Варвары, хотя, по миѣнію многихъ эстетиковъ, она и жеманна нѣсколько, и гораздо слабѣе остальныхъ частей картины, и не совсѣмъ подходит подъ общее ея настроеніе.

Рафаэль отвѣчаетъ самъ за себя. Отчего-же съ Моцартомъ поступаютъ такъ нецеремонно—?

Въ будущей, заключительной статьѣ о Моцартѣ прослѣдимъ три послѣднія его оперы:

«Cosi fan tutte»;
«Clemenza di Tito» и
«Волшебную флейту».

А. СЪРВОВЪ.

потому что спектакль въ пользу первой танцовщицы, Анны Терентьевны Тарасенко, и кромѣ того обѣщана какая-то раздирающая драма, въ которой есть все что хотите, за исключеніемъ самаго важнаго—смыслу. Бенефициантка развозить по властямъ билеты, хлопочетъ о сборѣ, а тутъ, гдѣ надо доказать, что деньги взяты не даромъ, происходятъ страшные безпорядки... Актеры ролей не знаютъ, и перваго злодѣя, корепную роль, слѣдовательно—лице самое важное въ пьесѣ, долженъ исполнить г. Прищуринъ, который и понятія не имѣетъ о драмѣ; онъ, пользуясь титуломъ перваго актера и любовника бенефициантки, не разсудилъ позаботиться о томъ, чтобы своею игрою доставить удовольствіе публикѣ. Это желаніе избавиться отъ роли, которую онъ не выучилъ, пораждастъ рядъ презабавныхъ сценъ, чрезвычайно патуральныхъ и довольно комическихъ. Наконецъ отчаяніе г-жи Тарасенко, дамы съ малороссійскимъ акцентомъ, которому однако она не вездѣ остается вѣрпа, прекращаетъ губернаторскій чиновникъ, который говоритъ, что его превосходительство приказалъ просить, отъ лица всей публики, назначенную драму замѣнить двумя водевилями, въ которыхъ бы игралъ г. Прищуринъ... Недоумѣнія разрѣшены, всѣ остаются довольны, и публика двумя водевилями,—и актеры, избавившіеся отъ обязанности играть въ пьесѣ, которой они не знаютъ, наконецъ и танцовщица, которой удалось хорошо устроить свой бенефисъ и собрать богатый сборъ... вмѣстѣ съ публикой и мы должны остаться довольны, по мы этого не сдѣлаемъ, а скажемъ, что авторъ, изображая сцены изъ театральнаго мірка, не вездѣ оставался искреннимъ. Къ чему, позвольте спросить, внимательство губернаторскаго чиновника, или для того, чтобы показать могущество начальника губерніи въ такой степени, что онъ воленъ даже распорядиться и театромъ, или не потому-ли выведенъ администраторъ, что безъ него нельзя было разрѣшить споры: какъ бы то ни было, но намъ кажется, что это вовсе излишнее; можно было взять что-нибудь болѣе вѣроятное... Самъ содержатель, Николай Ивановичъ Шкамординъ, лице довольно замѣчательное; нѣсколько словъ, сказанныхъ имъ, вполне выражаютъ его, какъ цѣлителя искусства;—вотъ они: «Чтобъ пожаръ былъ у меня, у... огня не жалѣть! пусть пылаетъ! побольше пакли, пакли побольше! треску, грому, стуку, всего, что при пожарахъ бываетъ! а подъ-конецъ красеньякаго огонька, огонька подпустить; да нельзя-ли огненнымъ дождичкомъ приударить въ заключеніе спектакля?—вотъ бы лихо!... Ревизоръ (продолжаетъ онъ) вѣдь тоже не фантастическая пьеса? а я однажды удралъ въ ней штуку-у! чудовую! послѣднюю-то картинку, знаешь, въ самомъ-то концѣ, когда всѣ дѣйствующія лица остаются въ нѣмомъ удивленіи, я освѣтилъ бенгальскимъ огонькомъ! такимъ ярко-малиновымъ! эффектъ!! и т. е. на-поди-чудо! вызвали меня за это! да!...» Что еслибы это слышалъ Гоголь, что бы онъ сказалъ объ этомъ человѣкѣ, который такъ ужасно понимаетъ искусство;—не любовь къ дѣлу, а чистая спекуляція, желаніе нажиться, заставили его содержать театръ... При такихъ понятіяхъ директора труппы, можно представить себя ея членомъ;—они всѣ одного покроя; люди, лишенные средства и, гла-

вное, прочнаго образованія, соединились вмѣстѣ и потѣпаютъ невзыскательную публику, кто на что способенъ, но какъ все это выходитъ—они о томъ не разсуждаютъ, потому что понимаютъ очень хорошо, что за неимѣніемъ лучшаго и они хороши... Сама пьеса тоже можетъ быть подведена подъ это правило, какъ явленіе новое по своему содержанію: — нѣтъ лучше ея, такъ и за это мы должны быть благодарны, принимая въ расчетъ конечно то, что авторъ ея еще только начинаетъ писать... Въ скоромъ времени, мы постараемся точнѣе опредѣлить талантъ г. Чернышева какъ писателя;—должна появиться новая его комедія: *Не въ деньгахъ счастье*, которую намъ обѣщала редакція нашего журнала,—тогда мы поговоримъ объ немъ серьезнѣе, а теперь... пока будетъ и этого... *)

Д. ПСАЕВЪ.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Появленіе Фрецолини въ Парижѣ, на сценѣ Итальянской Оперы, было важнымъ событіемъ для Парижанъ. Въ самомъ дѣлѣ, давно уже имъ не приходилось слышать пріятнаго, симпатичнаго голоса. Съ терпѣніемъ выслушивая фальшивыя ноты г-жи Гризи не мудрено, что парижскіе дилетанты обрадовались возвращенію Фрецолини, какъ оазису въ пустынѣ, хотя и эта пѣвица давно уже утратила половину достоинствъ своего когда-то блестящаго голоса.—Первый выходъ Фрецолини былъ въ *Риолетто*, въ роли Жильды;—Маріо сначала отказался пѣть партію герцога вмѣстѣ съ Фрецолини, но Камьяло прибѣгнувъ къ силѣ трибунала и Маріо долженъ былъ уступить. Желая ли удовлетворить оскорбленному самолюбію, или опровергнуть слова своего адвоката, упрекавшего пѣвца въ потери чуднаго голоса, только Маріо пѣлъ въ этотъ вечеръ увлекательно и напомнилъ то блестящее время, когда отъ звуковъ его нѣжнаго, бархатнаго голоса, театръ гремѣлъ отъ рукоплесканій.—Возобновляется старинная опера Россіи: *Матильда ди Шабранъ*. Кстати о Россіи; знаменитаго маэстро напрасно упрекали въ лѣности и бездѣйствіи: Россіи работаетъ неутомимо и производитъ на свѣтъ, какъ говорятъ Парижане, *chef-d'oeuvre sur chefs-d'oeuvre*. Онъ написалъ въ короткое время множество самыхъ разнородныхъ *torseaux*: мелодіи для одного голоса, дуэты, тріо для пѣнія, дуэты для виолончели и фортепіано, тріо и кваттооры для струнныхъ инструментовъ и пьесы для одного фортепіано. Недавно, на одномъ музыкальномъ вечерѣ Россіи, сто члвѣкъ гостей прослушали новую тарентеллу великаго маэстро, восхитительную по своей оригинальности. Она была исполнена молодымъ итальянскимъ піанистомъ и композиторомъ Станциери. Заговоривъ объ итальянскихъ артистахъ, нельзя пропустить довольно грустной новости, хотя не совсемъ достоверной, но все же объявленной во многихъ иностранныхъ газетахъ. Съ одной изъ молодыхъ соотечественницъ Россіи, талантливой виолонисткой Ферри, случилось большое несчастье. Она ѣхала съ сестрой и отцомъ по желѣзной дорогѣ изъ Берна въ Лозану; выходя изъ вагона, молодая

*) Новая пьеса г. Чернышева (Комедія изъ-за драмы) дана была въ 1-й разъ съ успѣхомъ на Александр. Театрѣ въ четвергъ 11-го декабря. *Ред.*

артистка уронила ящикъ съ своей скрипкой и, нагнувшись поднять его, раздавила себѣ руку колесомъ вагона;—увѣряютъ, что руку нужно будетъ отрѣзать. Желательно, чтобъ это извѣстіе было невѣрно. — Театральныхъ новостей Парижа найдется на этотъ разъ немного. По примѣру жителей Анжера, пріѣхавшихъ въ числѣ 30 человекъ послушать *Свадьбу Фигаро* на Лирическомъ Театрѣ, Руанцы также цѣлымъ кортежемъ наполнили залу Одеона, въ одно изъ представлений драмы ихъ соотечественника: *Hélène Peyron*. Возобновлепъ *Отелло* Дюссиса; готовятся возобновить *Гамлета*, также въ передѣлкѣ Дюссиса, и старинную комедію: *Le medecin malgré lui*; изъ новыхъ обѣщаютъ драму въ стихахъ с. Буассо: *La Saint Hubert* и драму г. Латура де Сентъ-Ибара: *Le droit chemin*. Какъ видите, все это обѣщанія, а въ настоящемъ нѣтъ ничего новаго. Театръ *Gaité* представилъ новую драму двухъ молодыхъ авторовъ, подъ названіемъ: *Giroflé, Girofla*. Это старая, давно извѣстная погудка на цесый ладъ и напоминаетъ своимъ сюжетомъ драму Аписе Буржуа: *La mendiante*. Жена измѣняетъ мужу; мужъ выгнать ее изъ дому, дерется съ соблазнителемъ, убиваетъ его и принимаетъ снова въ объятія жену.—Называется же пьеса: *Giroflé Girofla* потому, что въ четвертомъ актѣ изгнанная жена тихонько пробирается въ садъ мужа, чтобъ увидѣть свою маленькую дочь. Она встрѣчается съ ребенкомъ, начинаетъ его распрашивать про мать; дѣвочка, увѣренная, что мать ея умерла, поетъ ей напвную пѣсню на музыку: *Giroflé Girofla*. Эта сцена довольно трогательна и лучшая въ пьесѣ. На театрѣ *Folies Nouvelles* дана маленькая оперетка: *Fra-Diavolino* съ довольно-пустой музыкой.—Цале-Ройяль часто даетъ фарсъ: *Le calife de la rue Saint-Bon*, г. Маркъ Мишеля Лабиша. Водевиль этотъ доказываетъ, какъ опасно пожилымъ буржуа ѣздить въ Константинополь и привозить оттуда черноокихъ Гречанокъ, нарушающихъ супружеское спокойствіе. Фарсъ очень смѣшонъ и, при живой игрѣ комика Прано и Алины Дюваль, смотрится съ удовольствіемъ. Въ Парижѣ умеръ на-дняхъ народный мелодистъ, извѣстный своими прелестными романсами, Луи Абади. Онъ не только писалъ романсы и пѣсенки, но сочинилъ мелодическую оперетку для Цале-Ройяля и двухъактную комическую оперу для Лирическаго Театра, принятую г. Карвалло.

Въ Гамбургѣ имѣетъ большой успѣхъ венгерская національная опера Допплера: *Илка, или цусарекал вербовка*. Колоритъ музыки чисто-національный; многіе нумера очень мелодичны.

Въ Лиссабонѣ Тедеско продолжаетъ производить фуроръ на тамошнемъ театрѣ. Особенно хороша она была въ *Лукреціи Борджіа* и отличилась, какъ пѣвица и актриса.—Теноръ Нери-Барольди превосходный Джешпаро; по своему звучному, пріятному голосу, этотъ швецъ можетъ считаться однимъ изъ лучшихъ современныхъ теноровъ.

Скажемъ теперь нѣсколько словъ о Нью-Йоркѣ, куда отправились нынѣшней осенью многіе замѣчательные артисты. Пріѣздъ Пикколомини, какъ мы уже писали, возбудилъ самые разнородные толки; всѣ газеты протрубили славу молодой пѣвицы; множество пышныхъ объявленій и рекламъ появилось еще до ея пріѣзда. Публика хотя и привыкла къ шарлатанизму директоровъ американскихъ оперныхъ

труппъ, по, ссылаясь на европейскіе отзывы, ожидала съ нетерпѣніемъ заатлантическаго чуда, прославленной Пикколомини. Она дебютировала конечно въ своей любимой *Травиатѣ* и мнѣнія публики и журналистовъ раздѣлились. Одни находили Пикколомини хорошей, но обыкновенной пѣвицей, прибавляя, что надѣялись найти въ ней болѣе таланта; другіе восхищались до-нельзя; третьи упрекали ее въ излишней афектаціи.—Второй дебютъ Пикколомини былъ въ *Дочери полка*; затѣмъ она явилась въ *Донъ-Жуанъ* въ роли *Церлины*, и въ *Трубадурѣ*.—Въ роли Асучены отличалась г-жа Ангри.—Эта пѣвица, послѣ перваго представленія *Трубадура*, отказалась отъ своихъ условій съ Ульманомъ и намѣрена отправиться въ Европу. Причиной такого внезапнаго отъѣзда неакуратность директора Музыкальной Академіи Нью-Йорка, которая управляется банкиромъ Якобсопомъ. Вообще Якобсонъ и Ульманъ платятъ очень плохо жалованье пріѣзжамъ артистамъ и вотъ г-жа Ангри и артистъ изъ оркестра Мюзара, г. Моро, поспѣшили въ Европу утѣшиться отъ обманчивыхъ предложеній нью-йоркскихъ импрессарио. Между тѣмъ пріѣхали въ Нью-Йоркъ двѣ французскія пѣвицы, г-жи Лабурдъ и Поенсо, и итальянскіи буфъ Маджоротти. Первые двѣ дебютируютъ въ *Нормѣ*, а послѣдній въ оперѣ Паззіело: *La Serva padrona*, въ которой главную женскую роль займетъ Пикколомини.

Въ то время какъ любимыя оперы Верди вызываютъ рукоплесканія въ Нью-Йоркѣ, *Симонъ Бокканегра* произвелъ, по словамъ неаполитанскихъ газетъ, настоящій фуроръ въ Неаполѣ; Верди былъ вызванъ пятнадцать разъ.

Успѣхъ г-жи Деллагранжъ въ Бразиліи невѣроятный; она пѣла въ семи или восьми операхъ и всякій разъ возбуждала энтузіазмъ бразильскаго народонаселенія, равно богатаго лиризмомъ и брильянтами. Г-жа Деллагранжъ исполнила роль Жильды въ *Риголетто* три раза, а четвертый въ пользу бѣдныхъ Португальцевъ, (замѣтьте: Португальцевъ, а не Бразильцевъ: Бразилецъ не можетъ быть бѣднымъ, еслибъ даже захотѣлъ). На этотъ разъ всѣ газеты наполнились такими лирическими похвалями, что Пиндаръ въ сравненіи съ ними просто школьникъ. Что касается до *Травиаты*, дивирамбъ не такъ пылокъ и мы рѣшаемся выписать нѣсколько строкъ, выбирая наименѣе восторженные: «Представленіе *Травиаты* ознаменовалось торжествомъ, которое надолго остается въ памяти артиста. Г-жа Деллагранжъ, наэлектризованная аплодисментами, восторженными восклицаніями, вырывавшимися при каждой аріи, почти при каждой нотѣ, пѣла *Травиату* лучше чѣмъ когда-либо. Въ послѣднемъ актѣ рукоплесканія умолкли и весь театръ плакалъ. Вызовамъ и букетамъ не было счету. Но выходъ изъ театра г-жу Деллагранжъ ожидалъ пріятный сюрпризъ. Вся публика, бывшая въ театрѣ, проводила знаменитую пѣвицу съ факелами до парохода; въ числѣ провожавшихъ были и дѣмы. Во все время шествія играла музыка, которую буквально заглушали крики: «да здравствуетъ Лагранжъ!» и когда пароходъ отплылъ отъ берега, слышны еще были прощальныя, восторженныя восклицанія толпы.

Если энтузіазмъ къ совершенству въ искусствѣ—безуміе, то горе мудрецамъ!

ПУБЛИЧНЫЯ ЛЕКЦІИ

при ИМПЕРАТОРСКОМЪ Санктпетербургскомъ Университетѣ

О МУЗЫКѢ,

съ ея технической, исторической и эстетической стороны,

читаемая *А. Н. Сьровымъ.*

Весь курсъ будетъ состоять изъ 16 лекцій, по вторникамъ, отъ 7 до 8½ часовъ вечера, въ одной изъ университетскихъ аудиторій.

Программа первой лекціи (вступительной) имѣющей быть во вторникъ, 30 декабря.

Вступленіе.

Общія понятія о музыкѣ.

Музыкальныя наслажденія низшія и высшія, непросвѣщенныя и просвѣщенные.

Музыка въ ряду прочихъ изящныхъ искусствъ.

Главные эстетическія стороны музыкальнаго искусства:

Музыка—языкъ души.

Музыка—зодчество звуковъ.

Практическія стороны музыкальнаго дѣла:

Исполненіе музыки.

Сочиненіе музыки.

Геній, талантъ, виртуозность.

Музыкальный слухъ и его развитость.

Музыкальная память.

Степени музыкальныхъ познаній:

Музыкальная грамотность (чтеніе нотъ).

Музыкальная грамматика (такъ-называемый генерал-басъ).

Музыкальная паука (собственно теорія, эстетика и критика музыкальная—отрасль философіи)

Замѣчаніе объ исторической и археологической сторонѣ музыкальной науки.

Вопросъ о пользѣ музыкальныхъ познаній (искусство и утилитарность).

Музыкальная педагогика (искусство и ремесло, ученіе и обученіе).

Отношеніе музыкальной теоріи къ практикѣ. ●

Предразсудки и заблужденія (Бетховель и Фетисъ).

Разница между школьнымъ правиломъ и органическимъ закономъ искусства.

Цѣль публичнаго преподаванія.

Планъ перваго курса, въ который музыкальная грамматика (изложеніе законовъ гармоніи и т. д.) войдетъ вполне.

Абонементъ на весь курсъ изъ 16 лекцій 10 р. сер. (можно абонировать-ся и на половину курса); билетъ на каждую лекцію отдѣльно 1 р. сер.

Билеты можно получать во всѣхъ главныхъ музыкальныхъ магазинахъ, также и въ университетскомъ зданіи.

ПОСТУПИЛО ВЪ ПРОДАЖУ НОВОЕ ИЗДАНИЕ ТРАГЕДІИ ШЕКСПИРА:

КОРОЛЬ ЛИРЪ,

въ переводѣ А. В. Дружинина, съ примѣчаніями и объясненіями его, цѣна 1 рубль; можно получить въ кассахъ Императорскихъ Театровъ, въ Театрѣ-Циркѣ, въ конторѣ журнала «Т. и М. Вѣстникъ», въ Большой Морской, д. Лауферта) и въ книжномъ магазинѣ Калугина и Битпажа, въ Большой Садовой, противъ Гостиннаго двора. Гг. иногородные благоволятъ адресоваться въ помянутую контору и книжный магазинъ, прилагая сверхъ означенной цѣны—30 копѣекъ за пересылку.