

# ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ

# В Ъ С Т Н И Ш К Ъ .

ГОДЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

№ 15

19 АПРѢЛЯ 1859.

Выходятъ 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 настоящемъ 1859 г.**

въ Конторѣ журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, при музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, поставщика Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ Газетныхъ Экспедиціяхъ; въ Москвѣ, въ магазинахъ музыкальныхъ: Ленгольда и братьевъ Шпльдбахъ, и въ книжныхъ: Базунова, Щепкина и Свѣшнкова.

Желающіе подписаться могутъ получить Вѣстникъ съ 1 №-ра со всеми приложениями.

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

ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО, ВЕЛИКАЯ КНЯГИНЯ ЕЛЕНА ПАВЛОВНА, во вниманіе къ трудамъ Ф. Стелловскаго по изданію оперы: «Жизнь за Царя», и во изъявленіе свое й признательности за экземпляръ, поднесенный ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЫСОЧЕСТВУ, изволила пожаловать ему Стелловскому брилліантовую булавку.

**Къ № 15-му прилагается: «Reconnaissance, méditation», соч. Виктора Чечота.**

**Содержаніе:** Вѣсти отсюда (М. Раппапорта). — Викторъ Чечотъ. — Критическія замѣтки (А. Г-ова). — Нѣмецкій театръ въ Германіи (продолженіе). — Новонданныя музыкальныя произведенія.

## ВѢСТИ ОТВСЮДУ.

Концертъ г. Аполлларія Контскаго. — Отвѣтъ г-ну М. З. — Концертъ въ пользу Рукодѣльни. — Еще о похоронахъ Анджіоліны Бозіо. — Нѣсколько словъ объ этой пѣвицѣ. — Надгробное слово. — Вѣсти о Тамберлякѣ и Лотти. — Теноръ Роже. — Мюзаръ. — Первое представленіе новой оперы Мейербергера. — Новая комедія Латуръ-Сентъ-Ибора. — Вѣсти о Надеждѣ Богдановой. — Рихардъ Вагнеръ и музыка будущности. — Новая опера Флотова. — Введеніе во Франціи неизмѣннаго камертона.

Собираясь въ Варшаву на новое свое назначеніе, г-пъ Ап. Контскій простился въ прошедшую среду съ петербургскою публикою, многочисленно собравшеюся въ Большой Театръ, чтобы въ послѣдній разъ насладиться игрою своего любимца. Всѣ мѣста почти были заняты и приемъ сдѣланъ былъ арти-  
№ 15.

сту самый блистательный. Кромѣ шумныхъ вызововъ и рукоплесканій ему поднесли нѣсколько вѣнковъ и букетовъ. Игралъ онъ по обыкновенію съ тѣмъ огнемъ и страстію, которая рѣзко отличаетъ его почти отъ всѣхъ другихъ виртуозовъ, и волшебнымъ своимъ смычкомъ увлекъ слушателей. Всѣмъ извѣстны качества игры г. Контскаго и конечно намъ не нужно входить въ подробный разборъ ихъ; повторимъ только неоднократно сказанное нами, что, какъ въ высшей степени блистательный виртуозъ, онъ не имѣетъ соперниковъ; онъ побѣждаетъ неимоверныя техническія трудности съ истинно-паганиниевски-демонскою ловкостію; его пѣнію, его трели можетъ позавидовать любая примадонна, и если онъ не въ состояніи удовлетворить тѣснаго кружка строгихъ знатоковъ и любителей классическаго исполненія, если смычекъ его не такъ широкъ, какъ у Вьетана и Лауба, то въ замѣнъ игра его производитъ магическій эффектъ на массу. Изъ исполненныхъ имъ пьесъ самое большое впечатлѣніе произвели на насъ концертъ Литольфа и элегія (памяти Мицкевича). Впрочемъ мы прослушали съ большимъ удовольствіемъ все исполненное замѣчательнымъ этимъ артистомъ. Мы одни изъ первыхъ, вскорѣ послѣ прибытія этого артиста въ Петербургъ, оцѣнили его талантъ по достоинству, мы всегда отдавали и отдаемъ ему полную справедливость, какъ таланту, и вопросъ Г. М. З., фельетониста «Сына Отечества» (№ 15), показался намъ *весьма страннымъ*. Г. М. З. сѣтуетъ на насъ за помѣщеніе въ столбцахъ нашихъ корреспонденціи изъ Москвы, отзывающейся неблагоприятно объ успѣхѣ г. Контскаго въ Москвѣ. Хотя и не знаемъ, кто такой Г. М. З., имѣетъ ли онъ право на какой-либо авторитетъ въ дѣлѣ музыкальной критики (въ чемъ, судя по его статьямъ о музыкѣ, мы весьма сомнѣваемся) и намъ не слѣдовало бы отвѣчать неизвѣстному критику (мы имѣемъ обыкновеніе имѣть дѣло съ людьми знакомыми и дѣйствовать напрямикъ, безъ обиняковъ), но на этотъ разъ мы отвѣтимъ, потому что Г. М. З. обвиняетъ журналъ нашъ въ

пристрастии. Ответъ нашъ будетъ коротокъ: отчеты изъ Москвы поручены нами постоянному сотруднику, человѣку добросовѣстному, который, по настоящее время, не далъ намъ ни малѣйшаго повода сомнѣваться въ вѣрности его отзывомъ; онъ вовсе не нападаетъ на талантъ г. Контскаго, а на однообразность его репертуара и на усиленную, неестественную демонстрацію *верхнихъ словъ*. Въ отвѣтъ спросимъ Г. М. З., почему бы намъ не повѣрить корреспонденту, когда этотъ излишній трескъ, эти неистовые крики повторились и здѣсь въ Большомъ Театрѣ? Г. М. З., который вѣроятно былъ въ концертѣ, и самъ это замѣтилъ, потому что замѣтили это весьма многіе, а не мы одни; а жаль, потому что громадный талантъ г. Контскаго вовсе не нуждается въ этихъ крайне излишнихъ изъявленіяхъ восторга *крикуновъ-клакеровъ* и единодушный вызовъ всей массы публики долженъ быть ему пріятнѣе, чѣмъ крики нѣсколькихъ десятковъ записныхъ крикуновъ, которые ради потѣхи или чего-нибудь другаго готовы кричать весь вечеръ безъ разбора, безъ сознанія; такъ напр. вызывали съ такимъ же шумомъ и г. Дулькена, артиста второстепеннаго. Самая защита Г. М. З., намъ кажется, приноситъ не много чести г. Контскому: вѣдь Г. М. З. признаетъ же замѣчательнымъ явленіемъ и высоко-ученымъ произведеніемъ *Послѣдній день Помпеи* г. Арнольда; — послѣ этого, что за честь, если онъ и похвалитъ? Вообще «Сынъ Отечества» журналъ весьма полезный, но никакъ не можетъ похвастаться музыкальной критикой: вспомните статью нѣкоего *меломана*, который, намъ кажется, просто не меломанъ, а музыкальная приживалка. Еще два слова: Г. М. З. называетъ пристрастіемъ то, что мы помѣстили корреспонденцію, тогда какъ братъ Апол. Контскаго сотрудникъ нашего журнала; — спрашиваемъ, въ искусствѣ должно ли имѣть мѣсто родство, кумовство и т. п.? Есть ли логика въ обвиненіи Г. М. З.? Вотъ въ чемъ онъ находитъ безпристрастіе и поэтому вѣроятно и нашелъ нужнымъ похвалить г. Арнольда, какъ сотрудника С. О. Въ этомъ ли заключается безпристрастная критика? Что за отношеніе можетъ имѣть назначеніе г. Контскаго директоромъ консерваторіи съ корреспонденціей изъ Москвы? Онъ можетъ быть директоромъ, чему мы весьма радуемся, но это не мѣшаетъ московской публикѣ негодовать на верхніе слои, — наконецъ, г. Антонъ Контскій дѣйствительно сотрудникъ нашъ, т. е. по просьбѣ нашей пишетъ для журнала статьи и музыкальныя пѣснь, но конечно онъ не вмѣшивается въ распоряженія редакціи и не знаетъ заранее, что печатается о *знаменитомъ* его братѣ, какъ выражается Г. М. З., «хотя Антонъ Григорьевичъ старше годами и славою Аполлинарія Григорьевича»; — тоже въ своемъ родѣ особенная кака-то логика! Но довольно; если вы Г. М. З. находите помѣщеніе корреспонденціи неловкимъ, очень неловкимъ, то въ свою очередь скажемъ вамъ, что ваша защита *нелогична, очень нелогична*.

Возвращаясь къ концерту г. Аполлинарія Контскаго, мы долгомъ считаемъ упомянуть объ отличномъ исполненіи симфоніи Моцарта и за то мы должны благодарить В. М. Кажинскаго, который управлялъ оркестромъ мастерски. — О г. Дулькенѣ позвольте умолчать. Г. Вурмъ по обыкновенію восторженно пѣлъ на своемъ рождѣ.

Въ четвергъ состоялся, по примѣру прошлыхъ годовъ, въ залѣ Дворянскаго Собранія, концертъ съ раутомъ, дѣтскимъ баломъ и лотереєю-аллегри въ пользу Руководѣльни дѣлъ недостаточнаго состоянія. Концертъ устроенъ попече-

ніями А. С. Даргомыжскаго, барона Б. А. Фитингофа и Н. С. Мартынова; въ немъ принимали участіе извѣстнѣйшіе артисты, любители и любительницы и конечно благая цѣль концерта увѣнчана была полнымъ успѣхомъ, а многочисленно-собравшаяся публика наслаждалась вдвойнѣ. Выписываемъ имена участвовавшихъ; имена эти говорятъ такъ громко за себя, что всякія дальнѣйшія комментаріи оказываются излишними. Вотъ эти имена: любительницы, А. А. Абаринава, графиня Е. А. Менгденъ, А. Н. Булдакова, баронесса А. А. Фитингофъ, Э. А. Оленина; любители, А. С. Даргомыжскій, Н. С. Мартыновъ, И. К. Кавелинъ и др.; Антонъ Контскій, семейство Рачекъ, Чарди и Колосанти.

А. А. Абаринава, кажется, въ первый разъ явилась публично, и не можемъ умолчать о прелестномъ голосѣ нашей молодой любительницы. У ней прекрасный контральтъ, отличающійся необыкновенно-симпатичнымъ тембромъ и полнотою. Въ пѣніи А. А. Абаринавой замѣтны чувство, изящество и начало хорошей методы, обѣщающей много, весьма много въ будущемъ. По врожденному роду человѣческому чувству эгоизма признаемся откровенно, мы крайне сожалѣли о томъ, что передъ нами любительница, положеніе которой въ свѣтѣ не позволяетъ ей посвятить себя артистическому поприщу, а такой голосокъ былъ бы истинная находка для русской оперы.

М. К. Кавелинъ, тоже весьма симпатичный баритонъ, прекрасно исполнилъ съ милой любительницей дуэтъ Донизетти «Addio».

Уже болѣе двухъ недѣль прошло съ тѣхъ поръ, какъ мы проводили нашу милую Бозію въ ея послѣднее жилище, а горю еще полною разказами о ней, ея имя повторяется безпрестанно и горесть о ея утратѣ свѣжа, какъ будто только вчера усypали мы цвѣтами ея еще незакрытую могилу. Немного мы помнимъ такихъ торжественныхъ похоронъ, какъ похороны Бозію: такъ хоронили Асенкову, Полеваго, Каратыгина. До тысячи-четырёхсотъ экипажей и около семидесяти тысячъ человѣкъ приняли участіе въ похоронномъ шествіи, а сколько народу перебивало въ пріемной Бозію во время ея болѣзни! Она знала это и была глубоко тронута этимъ участіемъ. «Ma maladie est mon plus beau triomphe», сказала она.

Анджіюлина Бозію происходила изъ семейства артистовъ и родилась 20 августа 1829 года, въ Туринѣ; ей не было еще, слѣдовательно, и тридцати лѣтъ. Она училась пѣнію у извѣстнаго учителя Катанео и дебютировала шестнадцати лѣтъ отъ роду, въ Миланѣ, на театрѣ *Re*, въ оперѣ Верди «I due Foscari». Послѣ того она пѣла въ Веронѣ. Только эти двѣ италіянскія сцены и видѣли госпожу Бозію на доскахъ своихъ. Большая часть знаменитыхъ италіянскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ недолго остаются въ своемъ отечествѣ, потому что большія европейскія столицы похищаютъ ихъ. Копенгагенъ былъ первымъ европейскимъ городомъ, въ которомъ Бозію пѣла послѣ Италіи. Изъ Копенгагена перѣехала она въ Мадридъ, гдѣ пробыла два сезона, возбуждая самый живой восторгъ. Затѣмъ она пѣла въ Гаваннѣ, Нью-Йоркѣ, Парижѣ, Лондонѣ и въ Петербургѣ, гдѣ провела четыре сезона кряду. Исторію ея сценическаго поприща можно разсказать нѣсколькими словами: все ея поприще было непрерывнымъ рядомъ успѣховъ и торжествъ, которые шли crescendo до той минуты, когда она пропѣла лебединую пѣснь свою. Москвѣ

пришлось слышать эту пѣсню и Москва, къ сожалѣнію, не поняла ее. Болѣзнь, таившаяся уже въ груди пѣвицы, которая рѣшилась ѣхать въ Москву только для того, чтобъ не измѣнить данному слову, заставляла ее пѣть въ концертахъ вещи легкія, не требовавшія большихъ усилій, а Москвичи обвинили пѣвицу въ небрежности, въ неуваженіи къ публикѣ. Горько было бѣдной слышать несправедливыя обвиненія; зато Петербургъ постарался заглазить ошибку Москвы и усладилъ своимъ горячимъ участіемъ послѣднія минуты великой артистки. Бѣдная Бозіо!

«Но о ней ли должны жалѣть мы? (сказалъ надъ ея могилкой одинъ изъ друзей ея) Душа ея теперь въ селеніяхъ «горнихъ», и Богъ, конечно, услышалъ ея молитвы и наши. «Сожалѣнія наши высококобры и горестъ наша самолюбива. «Мы плачемъ о насъ, о пустотѣ ея оставленной.

«О пѣтъ! мы плачемъ и о ней!

«Мы плачемъ, посреди общественнаго траура, о послѣднихъ часахъ, въ которые она вынесла страшное зрѣлище «смерти, приближавшейся къ ней медленнымъ, но вѣрнымъ «шагомъ, чтобъ разрушить всѣ ея привязанности и надежды, «всѣ ея мечты и спокойствіе послѣ тяжелаго четырнадцатилѣтняго труда! Мы плачемъ о настойчивомъ мужествѣ, которое дувеніе вѣтра внезапно сдѣлало бесполезнымъ. Мы «плачемъ, потому что вѣра наша въ безсмертіе души и разсудокъ, къ которому мы прибѣгаемъ, не уменьшаютъ разсудительности зрѣлища, какое представляетъ эта молодая женщина, умершая въ цвѣтѣ лѣтъ, во всемъ блескѣ своей славы и въ ту самую минуту, когда она могла помышлять «уже о своемъ собственномъ счастіи, отдавъ столько лѣтъ «своей жизни нашимъ удовольствіямъ!

«Вотъ почему на землѣ, гдѣ покоятся бренные останки «ея, вдали отъ той почвы, которую попирали первые ея шаги, долго переживетъ ее горькое сожалѣніе, и когда сердца, ея любившія, перестанутъ биться, преданіе сохранить «дорогую память о ней въ странѣ, сдѣлавшейся отнынѣ «чуждой ея воспоминанія.

«Прости, Анджіолина Бозіо; да покоится мирно прахъ «твой въ этой вѣрпой землѣ и да не забудетъ насъ душа твоя «тамъ, гдѣ витаетъ теперь. Прости».

Между тѣмъ какъ мы плачемъ здѣсь надъ прахомъ Бозіо, ея товарищи жничаютъ безъ нея новыя лавры. Тамберликъ пѣлъ уже на сценѣ парижской Итальянской Оперы въ «Трубадурѣ» «Оттелло» и въ Донизеттѣ въ «Полиевкѣ», который поставленъ для него въ нѣсколько дней. Дотти и Дебассини дебютировали уже на лондонскомъ Ковент-гарденскомъ Театрѣ въ «Трубадурѣ». Роль *Азучены* пѣла съ ними Хангье-Дидье, нашъ будущій контраalto, одна изъ неутомимѣйшихъ пѣвицъ, которыя когда-либо существовали. Въ четвергъ пѣла она роль *Азучены* въ Парижѣ, въ пятницу участвовала въ концертѣ, данномъ въ Аміенѣ, въ тотъ же день отправившаяся въ Лондонъ, а въ субботу вечеромъ пѣла уже опять-таки роль *Азучены* въ Лондонѣ. Она никогда не устаетъ, потому что молода и здорова, не такъ какъ знаменитый теноръ Роже, которому становится очень плохо. Недавно, при одномъ изъ послѣднихъ представленій повой оперы Фелансьена Давида «Геркуланумъ», чувствуя себя несомнѣнно здоровымъ, онъ просилъ публику быть снисходительной. Публика исполнила его желаніе; но въ третьемъ дѣйствіи голосъ пѣвца сталъ такъ непріятно срываться, что публика выразила свое неудовольствіе. Это разсердило знаменитаго тенора. Онъ сорвалъ съ головы корону и бросилъ ее на полъ,

потомъ разорвалъ на себѣ платье и ушелъ за кулисы. Г-жа Борги-Мамо послѣдовала за нимъ и не безъ труда привела его опять на сцену, къ публикѣ, которая кричала ему: «Если вы не можете пѣть, такъ читайте вашу роль». Роже повиновался. Послѣ этого онъ слегъ въ постель и лежитъ до сихъ поръ, такъ что роль его въ «Геркуланумѣ» должны были передать другому тенору, г. Сапену (Sapin), который сдѣлаетъ себѣ этимъ, можетъ быть, карьеру.

Умеръ недавно Мюзаръ, пользовавшійся въ Парижѣ большою знаменитостію, какъ композиторъ балльной музыки и въ особенноти какъ балльный капельмейстеръ. Газета *La France Musicale*, пѣвщая о его смерти, общается сообщить подробную статью о его жизни и трудахъ; мы извлечемъ изъ этой статьи наиболѣе любопытное для нашихъ читателей.

Всѣ парижскіе журналы наполнены самыми восторженными похвалами новому произведенію Мейербера, представленному 4-го апрѣля на сценѣ Комической Оперы. Новая опера знаменитаго маэстро называется *le Pardon de Ploermel*, титуломъ трудно переводимымъ; она переимѣнитъ, вѣроятно, на иностранныхъ сценахъ это названіе и будетъ называться *Динора*, по имени главнаго дѣйствующаго лица. Говорятъ, что эта опера ни въ чемъ не уступаетъ прежнимъ произведеніямъ Мейербера, по характеру же своему подходитъ къ «Роберту». Первое представленіе было торжествомъ, какого давно не запомнятъ въ Парижѣ; торжество это продолжается до сихъ поръ, потому что восторгъ публики растетъ съ каждымъ новымъ представленіемъ.

До сихъ поръ, какъ извѣстно, Мейерберъ выбиралъ для своихъ оперъ сюжеты многосложные, запутанные, — въ этотъ разъ онъ поступилъ наоборотъ. Содержаніе «Диноры» отличается большою простотою. Молодой Бретонецъ Гоэль любитъ съ дѣтства дѣвушку, которая внезапно разгоряется вслѣдствіе пожара, который уничтожаетъ все ея имущество. Гоэль даетъ себѣ слово возвратитъ ей состояніе во что бы то ни стало. Ему сказали, что проживъ цѣлый годъ среди лѣсовъ, вдали отъ людей, можно подглядѣть у природы много тайнъ, узнать о сокровищахъ, которыя она скрываетъ въ нѣдрахъ своихъ. Гоэль осуждаетъ себя на такую жизнь. Динора, узнавъ объ уходѣ своего возлюбленнаго, лишается разсудка. Гоэль ничего объ этомъ не знаетъ, потому что занятъ отысканіемъ клада. Понски его встрѣчаютъ одно очень важное дребяство: преданіе говоритъ, что первый, кто коснется найденнаго клада, умретъ; надо, слѣдовательно, найти подставнаго дурака, который приметъ бы на себя этотъ подвигъ, не зная о сопряженной съ нимъ опасности. Гоэль находитъ гудочника Корантена, который соглашается вырыть кладъ, съ условіемъ получить на свою долю половину. Они отправляются въ путь; но Корантенъ встрѣчаетъ сумасшедшую Динору, которая объясняетъ грозящую ему опасность. Корантенъ уговариваетъ Динору вырыть кладъ; бѣдная дурочка соглашается. Она смѣло вступаетъ на мостикъ, перекинутый черезъ потокъ, за которымъ зарыто сокровище, мостикъ обрушивается подъ ея ногами, она падаетъ въ воду. Гоэль, забывъ о кладѣ и объ опасности, бросается въ волны и спасаетъ утопавшую Динору, которой это потрясеніе возвращаетъ разсудокъ. Влюбленные, разумеется, женятся, а о кладѣ нѣтъ и помпы.

О музыкѣ мы сегодня говорить не будемъ, ожидая болѣе подробныхъ о ней свѣдѣній; но судя по краткимъ отзывамъ, привезеннымъ намъ парижскими газетами, повой оперѣ Мей-

ербера суждено, такъ же какъ и ея предшественницамъ, торжественно обойти Европу.

Драматическія сцены Парижа представляютъ мало замѣчательнаго; мы должны однакоже упомянуть о пятиактной комедіи г. Латуръ-Сентъ-Ибара «*Le droit chemin — Прямой путь*», игранный съ успѣхомъ въ Одеонѣ. Комедія хороша, написана звучными стихами, но имѣетъ тотъ важный недостатокъ, что основана на избитомъ содержаніи. Какъ у насъ въ ходу взятки и взяточники, такъ въ Парижѣ биржа и биржевые спекуляторы. Комедія г. Латуръ-Сентъ-Ибара доказываетъ въ сотый разъ, что гораздо лучше добиться состоянія честнымъ, не всегда легкимъ трудомъ, нежели нажить состояніе въ короткое время какою-нибудь биржевою спекуляціей.

Изъ Берлина мы имѣемъ извѣстія объ успѣхахъ нашей русской сильфиды, Надежды Богдановой, танцовавшей уже нѣсколько разъ на королевскомъ оперномъ театрѣ въ «Фенелль» и въ Тальоніевскомъ балетѣ «Теа». Берлинцы очень любятъ Надежду Богданову, а берлинскіе журналы объявляютъ ее первой современной танцовщицей. Радуемся за нашу соотечественницу. Братъ ея, Николай Богдановъ, танцовавшій съ ней въ «Фенелль», также очень понравился.

Въ Берлинѣ было много толковъ по-поводу перваго представленія оперы Рихарда Вагнера: «*Лоэнгринъ*»; мы надѣемся сообщить о ней подробности, сегодня же позволимъ себѣ рассказать біографію ея автора, человѣка очень замѣчательнаго. Оно будетъ кстати, потому что и Петербургъ познакомился, наконецъ, съ его музыкой въ теченіе великаго поста. Притомъ же Рихардъ Вагнеръ жилъ въ Россіи и въ Россіи написалъ первые два акта своей оперы «Ріэнзи»; онъ былъ капельмейстеромъ въ рижскомъ театрѣ.

Рихардъ Вагнеръ родился въ Лейпцигѣ, въ 1815 году; отецъ его былъ небогатый чиновникъ. Онъ лишился отца въ дѣтствѣ. Его мать вышла вторично замужъ, а вотчимъ сталъ учить его живописи. Скоро умеръ и вотчимъ, такъ что въ семнадцать лѣтъ отъ-роду Вагнеръ остался безъ руководителя. Онъ страстно любилъ музыку, но занимался ею непостоянно, потому что его впечатлительная природа влекла его отъ одного занятія къ другому, не давая ему долго останавливаться на одномъ предметѣ. Въ 1830 году поступилъ онъ въ лейпцигскій университетъ, но не составивъ себѣ предварительно плана для занятій; впрочемъ онъ съ особенной охотой посѣщалъ лекціи философіи и эстетики. Въ 1832 году занимался онъ музыкой, подъ руководствомъ Вейнрейха, и даже написалъ симфонію, которую хотѣлъ исполнить въ Вѣнѣ. Это ему не удалось и онъ возвратился въ Лейпцигъ, гдѣ ему удалось исполнить свою симфонію въ 1833 году. Затѣмъ онъ жилъ въ Вюрцбургѣ у брата своего Альберта, гдѣ написалъ свою первую оперу «*Фен*». Въ 1834 году онъ возвратился въ Лейпцигъ и принялся за новую оперу: «*Палермская послушница*». Въ это время ему предложили мѣсто капельмейстера въ Магдебургѣ, онъ принялъ его и съ этой поры собственно начинается его практическая дѣятельность. Въ 1836 году магдебургская труппа разстроилась; однакоже Вагнеру удалось поставить на магдебургскую сцену свою «Послушницу». Въ 1836 же году отправился онъ въ Кенигсбергъ и тамъ женился. Трудно было ему жить тамъ: часто онъ нуждался въ самомъ необходимомъ. Въ 1837 году онъ былъ въ Ригѣ, гдѣ, какъ мы уже сказали, управлялъ опернымъ оркестромъ и написалъ первыя два дѣйствія «Ріэнзи». Изъ Риги онъ перѣѣхалъ въ Лондонъ, но пробылъ тамъ очень недолго и отправился въ Парижъ. Во время переѣзда изъ Англіи во Фран-

цію, онъ познакомился съ Мейерберомъ, котораго очень заинтересовали два первыя дѣйствія «Ріэнзи». Мейерберъ сдѣлался его другомъ, но, несмотря на его могущественное покровительство, Вагнеру не удалось поставить въ Парижѣ ни «Палермской послушницы», ни «Летучаго Голландца» (*Der Fliegende Holländer*), задуманнаго имъ еще во время путешествія по горамъ Норвегіи. Последнюю изъ этихъ двухъ оперъ кончилъ онъ въ 1841 году, а «Ріэнзи» дописалъ онъ еще въ 1840. Онъ послалъ «Летучаго Голландца» въ Берлинъ, къ Мейерберу, между тѣмъ какъ въ Дрезденѣ стали ставить на сцену его «Ріэнзи». Это было въ 1842 году. Вагнеръ оставилъ Парижъ и отправился въ Дрезденъ. Благодаря стараніямъ Тихачека, «Ріэнзи» имѣлъ такой успѣхъ, что дирекція дрезденскаго театра поспѣшила принять «Летучаго Голландца», желая предупредить Берлинъ. Эта опера была представлена въ Дрезденѣ 2-го января 1843; она имѣла большой успѣхъ, между тѣмъ какъ въ Берлинѣ имѣла успѣхъ слабый, также какъ и «Ріэнзи». Вагнеръ получилъ мѣсто капельмейстера Королевской Оперы въ Дрезденѣ и занималъ его до революціи 1849; послѣ того онъ почти постоянно жилъ въ Цюрихѣ, а въ послѣднее время въ Венеціи. Его три послѣднія оперы: «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ» и «Тристанъ и Изольда» составляютъ эпоху въ исторіи музыки, хотя до сихъ поръ еще возбуждаютъ много споровъ и не оцѣнены по достоинству. Извѣстно, что Вагнеръ стоитъ въ главѣ представителей такъ-называемой *музыки будущности*, которая считаетъ уже многихъ приверженцевъ, въ томъ числѣ знаменитаго Листа; названныя нами три оперы Вагнера служатъ выраженіемъ идей и принциповъ, на которыхъ основывается *музыка будущности*. Вагнеръ изложилъ и теорію своихъ идей въ чрезвычайно-замѣчательномъ сочиненіи: *Opera und Drama*, которое мы рекомендуемъ вниманію нашихъ читателей. Онъ самъ пишетъ либретто своихъ оперъ, и надо сказать правду, что врядъ ли кто-нибудь изъ современныхъ нѣмецкихъ писателей въ состояніи написать оперное либретто лучше его. Повторяемъ, Вагнеръ еще не оцѣненъ и можетъ быть названъ *человѣкомъ будущности*, такъ же какъ и его музыка называется *музыкой будущности*.

Флотовъ, авторъ «Марты», написалъ новую оперу: «Меранскій мельникъ».

За нами есть недоимка. Въ № 12-мъ нашего журнала мы сообщили первую часть доклада Ф. Галеви о неизмѣнномъ камертонѣ (нормальномъ діапазонѣ) и до сихъ поръ не сообщили его окончанія; причиною этого было обиліе матеріаловъ. Вносимъ нашу недоимку сегодня.

Читатели не забыли вѣроятно, что въ первой части доклада г. Галеви было доказано, что не пѣвцы и не композиторы были виновниками возвышенія діапазона, а что виноваты въ этомъ инструментисты, т. е. виртуозы и въ особенности фабриканты инструментовъ. Изъ этой же части доклада видно, что діапазонъ возвысился не въ одной Франціи, а что возвышеніе его было повсемѣстно. Рѣшивъ этотъ важный вопросъ, коммиссія приступила къ собиранію свѣдѣній о степени возвышенія діапазона въ разныхъ странахъ и просила, въ то же время, людей свѣдущихъ и правомѣрныхъ по этой части, сообщить мнѣнія о современномъ состояніи діапазона и о томъ, слѣдуетъ ли понизить его или нѣтъ. Всѣ, за исключеніемъ трехъ французскихъ музыкантовъ: гг. Досуанъ-Мегюля, Жоржа Гайнля (Hainl) и Огюста Мореля, изъявили свое согласіе на пониженіе. Директоръ Императорской Придворной Капеллы, Алексѣй Федоровичъ Львовъ, писалъ, между прочимъ,

комиссіи: «Прогрессивное возвышеніе діапазона вредно не только для человѣческаго голоса, но и для всѣхъ инструментовъ. Особенно струнные инструменты много проиграли отъ «носительно звука съ тѣхъ подъ, какъ ихъ заставляютъ, «вслѣдствіе этого возвышенія, употреблять очень тонкія струны, такъ какъ толстыя не могутъ выдержать усиленнаго «напряженія; отъ этого-то происходитъ и звукъ, который, «вмѣсто того чтобъ приближаться къ человѣческому голосу, «все болѣе и болѣе отъ него удаляется.» Кромѣ А. Θ. Львова прислали свое согласіе: Францъ Эркель, капельмейстеръ національнаго театра въ Пештѣ; Рейссигеръ, главный капельмейстеръ при дрезденскомъ дворѣ; Абенгеймъ, директоръ капеллы короля Виртембергскаго; Фердинандъ Давидъ, директоръ Лейпцигскаго Консерваторіи; Ф. Абтъ, капельмейстеръ при брауншвейнскомъ дворѣ; Друэ, капельмейстеръ при дворѣ великаго герцога Саксенъ-Кобургъ-Готскаго; Винрехтъ, директоръ прусской военной музыки; докторъ Функе и др. Многіе прислали цѣлые трактаты, и почти всѣ прислали употребляемые ими камертоны. Русскій камертонъ, присланный А. Θ. Львовымъ, даетъ *ut*, также какъ и три камертона, присланные изъ Лондона извѣстными инструментальными мастерами, гг. Бродвудами. Сообразивъ всѣ собранныя свѣдѣнія и сличивъ всѣ полученныя письма, комиссія приняла два слѣдующія рѣшенія:

1.) Желательно, чтобъ діапазонъ былъ пониженъ.

2.) Желательно, чтобъ пониженный діапазонъ былъ принять повсемѣстно, какъ неизмѣнный регуляторъ.

За тѣмъ оставалось опредѣлить, на сколько слѣдуетъ понизить діапазонъ, чтобы его приняли повсемѣстно за неизмѣнный регуляторъ. На этотъ счетъ было выражено нѣсколько мнѣній: одни предлагали понизить діапазонъ на полтона, другіе на четверть тона, третьи на одну восьмую. Большинство оказалось въ пользу втораго мнѣнія. Затѣмъ комиссія предложила принять для всей Франціи однообразный діапазонъ, дающій *la* и производящій 870 вибрацій въ секунду. Государственный министръ Ашиль Фульдъ одобрилъ докладъ комиссіи и издалъ предписаніе о введеніи *неизмѣннаго діапазона* по всей Франціи. Предписаніе это состоялось 18-го февраля.

М. РАППАПОРТЬ.

## ВИКТОРЪ ЧЕЧОТЬ.

(Говоря о блистательномъ дебютѣ юнаго артиста Виктора Чечота, мы обещали читателямъ написать краткую біографію его и одно изъ его произведеній. Исполняя сегодня одно и другое, прибавимъ, что мы ограничиваемся теперь только сухимъ изложеньемъ фактовъ, могущимъ со-временемъ послужить матеріаломъ къ болѣе подробной біографіи, — говоримъ со-временемъ, т. е. когда суждено будетъ замѣчательному ребенку развить тотъ громадный талантъ, которымъ такъ щедро надѣлано его Провидѣніе. Повторяемъ, что Чечоть явленіе феноменальное. Во всей его сущности есть что-то необыкновенное поэтически-возвышенное, краткая его жизнь наполнена уже многими интересными эпизодами, но распространяться о нихъ считаемъ еще слишкомъ преждевременнымъ. У Чечота громадная данность, развить ихъ будетъ зависѣть отъ его трудовъ и сознанія, что чѣмъ богаче мы надѣлены отъ природы, тѣмъ больше и священнѣе лежитъ на насъ обязанность сдѣлаться достойнымъ дарованій. И такъ будемъ продолжать слѣдить за успѣхами юнаго артиста и поговоримъ о немъ подробно, когда талантъ его созрѣетъ; пока представляемъ публикѣ на судъ его произведеніе, какъ образчикъ тѣхъ данныхъ, которыми надѣлилъ его Богъ. По-временамъ будемъ продолжать печатать его сочиненія, чтобы дать такимъ образомъ возможность публикѣ слѣдить вмѣстѣ съ нами за успѣхами молодаго композитора, которому отъ души желаемъ подвигаться все дальше и дальше на скользкомъ пути артистическаго поприща.)

М. Р.

Фамилія Чечота принадлежитъ къ древнимъ литовскимъ дворянскимъ родамъ и извѣстна въ исторіи многими лицами, отличавшимися на разныхъ поприщахъ; особенно въ послѣд-

нія времена получилъ большую извѣстность поэтъ Чечоть. Отецъ Виктора, не будучи самъ поэтомъ, имѣлъ поэтическую природу, въ особенности развившуюся строгимъ и основательнымъ изученіемъ древнихъ поэтовъ; онъ былъ профессоромъ Латинской словесности въ Виленскомъ университетѣ и до послѣднихъ дней жизни чтеніе древнихъ классиковъ составляло любимое его занятіе; сверхъ того онъ слѣдилъ за новѣйшими произведеніями всѣхъ литературъ. Это направленіе духа отразилось и на сынѣ. Онъ не менѣе наследовалъ способностей и съ материнской стороны, прорехою отъ извѣстнаго литовскаго дворянскаго рода Сомерсетъ-Россетера; религіозное настроеніе духа и пылкость воображенія суть дары, принесенные ему матерью; оба эти качества составляютъ отличительный характеръ еще бодрствующаго дѣда его, девятилѣтняго старца; сила воображенія его не утратила еще своей живости, а религіозность его служить примѣромъ всѣмъ его знающимъ.

Викторъ родился въ Могилевѣ 6-го іюня 1846 года. Онъ явился на свѣтъ ребенкомъ слабымъ и, по совѣту врачей, трехлѣтній былъ отданъ въ домъ своего дѣда, для большаго укрѣпленія тѣла деревенскимъ воздухомъ. Но несмотря на то онъ долго оставался слабымъ и часто былъ подверженъ разнымъ болѣе или менѣе необыкновеннымъ болѣзнямъ. Въ особенности нервная система его была весьма раздражительна, такъ что, если даже за нѣсколько комнатъ занимались музыкою, онъ приходилъ въ нервическое раздраженіе. Эта слабость, поставляя его такъ сказать въ постоянную зависимость отъ другихъ, имѣла рѣшительное вліяніе на его духовное развитіе: онъ привыкъ жить душа въ душу съ тѣми, которые имѣли постоянныя о немъ попеченія; онъ не можетъ имѣть ни одного ощущенія, котораго бы немедленно не сообщалъ; онъ долженъ непременно знать все, что знаетъ, и все, что думаетъ тотъ, который неотлучно при немъ, и этой счастливой привычкѣ должно приписать, что Викторъ, не имѣвшій еще до сего времени много учителей, имѣетъ свѣдѣній не менѣе другихъ дѣтей своего возраста, давно уже находящихся въ рукахъ учителей. При наступленіи восьмилѣтняго возраста онъ былъ отвезенъ въ Могилевъ на свиданье съ матерью и она повела его въ тамошній католическій соборъ. Вѣроятно огромность размѣровъ зданія и счастливая акустика дозволили ему спокойно слушать органъ. По возвращеніи домой, дѣдъ его, узнавъ о счастливомъ семъ событіи, водилъ его постоянно въ мѣстную католическую церковь и все съ тѣмъ же успѣхомъ. Тогда одна изъ тетокъ его, Надежда, начала давать ему уроки фортепьянной игры; ему тогда былъ девятый годъ. Но это не долго продолжалось; по прошествіи шести мѣсяцевъ, мальчикъ началъ импровизировать и сочинять; учительница, пораженная удивленіемъ и въ опасеніи неопытностію своею дать мальчику неправильное направленіе, прекратила уроки свои. Такимъ образомъ мальчикъ былъ предоставленъ своему натуральному развитію до октября 1856 года, когда онъ пріѣхалъ въ Петербургъ и былъ представленъ Антону Контскому, который немедленно принялъ его ученикомъ своимъ, признавъ въ немъ несомнѣнный талантъ. Какъ мы говорили уже, Чечоть принявъ былъ въ домъ благороднаго семейства... въ семействѣ этомъ нашель онъ вторую мать и втораго отца. Они со всѣмъ увлеченіемъ родительской любви занялись образованіемъ ребенка и, содѣйствуя всѣми силами развитію его таланта, вмѣстѣ съ тѣмъ заботятся объ умѣ и сердцѣ малютки, стараясь дать ему самое блистательное воспитаніе. Съ

своей стороны Контекій, какъ истинный артистъ, не упускаетъ ничего изъ виду, что бы могло послужить къ скорѣйшему развитію музыкальнаго таланта Чечота, и при такихъ условіяхъ, конечно, ему готовится блистательная будущность, въ особенности, если онъ будетъ продолжать заниматься съ тою же любовію къ искусству, съ какою онъ занимался по настоящее время. Взаключеніе не можемъ умолчать еще объ одномъ замѣчательномъ фактѣ, служащемъ доказательствомъ необыкновенныхъ способностей Чечота, а именно, что имъ написано уже 112 различныхъ музыкальныхъ сочиненій, въ числѣ которыхъ есть тріо, дуэты, даже опера. Конечно все это еще только опыты, но тѣмъ не менѣе опыты эти выказываютъ уже въ полномъ блескѣ плодовитость и большой запасъ творчества.

## КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ (\*).

«Воспитанница», сцены изъ деревенской жизни, г. Островскаго. («Библиот. для чтенія». 1859 г. № 1.)

По мнѣнію великаго нашего критика, Бѣлинскаго, «комедія есть та же драма, какъ и то, что обыкновенно называется трагедіей; ея предметъ есть представленіе жизни въ противорѣчій съ идеей жизни; ея элементъ есть не то невинное остроуміе, которое добродушно издѣвается надъ всѣмъ, изъ одного желанія позубоскалить, — нѣтъ, ея элементъ есть этотъ жолчный юморъ, это грозное негодованіе, которое не улыбается шуточно, а хохочетъ яростно, которое преслѣдуетъ ничтожество и эгонзмъ не эниграммами, а сарказмами».

Современныя требованія наши отъ комедій, въ сущности, тѣ же, какъ опредѣлилъ ихъ Бѣлинскій, и едва ли измѣнятся когда-нибудь его глубокой и вѣрный взглядъ. Только при этихъ условіяхъ комедія можетъ быть художественнымъ произведеніемъ и возымѣетъ общественное и нравственное значеніе, а слѣдовательно вполнѣ удовлетворить существенной своей цѣли.

Въ большей части своихъ произведеній г. Островскій досихъ-поръ изображалъ намъ рѣзкія, типическія стороны купеческаго быта, въ новомъ же своемъ произведеніи онъ выступаетъ съ типами другой сферы русской жизни, сферы болѣе обширной и, такъ сказать, составляющей основную закъваску всей этой жизни, сферы самой богатой разнообразіемъ и необыкновенной яркостью типовъ. Дворянская жизнь вообще, а уѣздная и деревенская въ особенности, есть обильный и неисчерпаемый источникъ тѣхъ представленій дѣйствительной жизни въ противорѣчій съ идеей жизни, которыя послужили предметомъ и безсмертныхъ комедій, Грибоѣдова и Гоголя. Изъ этого же источника съ самаго дна его зачерпнулъ г. Островскій частичку лежащей тамъ мутно-грязной влаги, для своей комедіи.

О свойствѣхъ и особенностяхъ таланта г. Островскаго, вообще, мы говорить не будемъ, потому что талантъ его давно уже извѣстенъ публикѣ, имѣющей въ себѣ, по обыкновенію, и безусловныхъ почитателей его таланта и строгихъ, недовольныхъ судей; но мы постараемся указать на несомнѣнныя красоты настоящаго произведенія г. Островскаго и на нѣкоторыя, весьма не многія недостатки его.

Дѣйствіе комедіи происходитъ весной, въ подгородной де-

ревѣ Уланбековой. Личность ея авторъ очертилъ такъ: старуха лѣтъ подь 60, высокаго роста, худая, съ большимъ носомъ, черными, густыми бровями, типъ лица восточный, небольшіе усы. Набѣлена, нарумянена, одѣта богато, въ черномъ. Помѣщица 2000 душъ.

На этомъ лицѣ сосредоточенъ весь комизмъ автора; Уланбекова служитъ исходной точкой дѣйствія всей комедіи, хотя главное дѣйствующее лице — воспитанница Уланбековой, 17-ти-лѣтняя дѣвушка Падя.

Третье дѣйствующее лицо, составляющее одну изъ главныхъ пружинъ комедіи, необходимыхъ для самаго дѣйствія, — Леонидъ, сынъ Уланбековой, 18 лѣтъ, очень-красивъ, немного похожъ на мать (?). Учится въ Петербургѣ.

Всѣ же прочія лица, какъ-то: приживалка Василиса Перегриновна, дѣвица 40 лѣтъ; Потапычъ — старый дворецкій; Гавриловна — ключница; Гриша — мальчикъ лѣтъ 19, любимецъ барыни, красивый, съ глубокимъ выраженіемъ лица; Неглигентовъ — приказный, очень-грязный молодой человекъ, и Лиза — горничная, служатъ рефлексивно для развитія главныхъ характеровъ и дополняютъ собою изображаемую авторомъ среду, какъ родные, дѣйствительные ея члены.

Личность Уланбековой знакома уже намъ отчасти; — въ одномъ изъ сарказмовъ своей комедіи, Грибоѣдовъ сдѣлалъ эскизъ этого лица:

«Воспитанницъ и мосекъ полноъ домъ.»

Но г. Островскій глубоко проникаетъ внутрь этого существа и обнажаетъ передъ нами всю тину мелкаго и грубаго эгонзма, властолюбія, чванства, безчувственности и разврата, которые прикрыты личиною добродушія и человеколюбія, личиною, которую носить на себѣ эта женщина безсознательно, считая себя вполнѣ добродѣтельной. Кругомъ Уланбековой лезтъ и раболовство; — это дань ея богатству и видному общественному положенію. Такова среда, выведенная въ комедіи г. Островскаго.

Во II-мъ явленіи, когда Уланбекова возвращается изъ города отъ вечерни, ведется слѣдующій разговоръ съ приживалкой:

Василиса Перегриновна. Много благодѣяній разсыпали не стоящимъ людямъ?

Уланбекова. Нѣтъ, только въ пустую улицу заѣзжала, къ старику Неглигентову. Просилъ меня устроить его племянника, — крестникъ вѣдь онъ мнѣ. Жаль этихъ людей!

Василиса Перегриновна. Ужь вы матушка, всѣмъ благодѣтельница. Всѣмъ, такъ всѣмъ! Которые и взгляду-то вашего не стоятъ, вы и тѣмъ благодѣствуете.

Уланбекова. Нельзя же, душа моя! нужно дѣлать ближнимъ добро.

Василиса Перегриновна. Да чувствуютъ ли они это добро-то? Могутъ ли они понять, безчувственные животныя, сколько вашего спихожденія?

Уланбекова. А мнѣ все равно, милая, — для себя надо добро дѣлать, для своей души. Заѣзжала потомъ къ исправнику, просила, чтобы Неглигентова столоначальникомъ сдѣлалъ.

Василиса Перегриновна. Да, благодѣтельница, стоитъ ли...

Уланбекова. Не перебивай! Станный человекъ у насъ исправникъ; я его прошу, а онъ говоритъ: мѣста нѣтъ. Я ему говорю: вы, кажется, не понимаете, кто васъ проситъ? Чтожь, говорить, не выгнать же мнѣ хорошаго человека для вашего крестника! Грубый человекъ! однако — общалъ!

(\*) Хотя о «Воспитанницѣ» и было уже говорено въ нашемъ журналѣ, но, по важности произведенія, мы представляемъ читателямъ болѣе-подробный разборъ.

Василиса Перегриновна. Еще бы онъ смѣлъ! Я и понять не могу, какъ это у него языкъ-то повернулся противъ васъ. Вотъ ужъ сейчасъ необразованіе-то и видно. Положимъ, что Неглигентовъ, по жизни своей, не стоитъ, чтобы объ немъ и разговаривать много, да по васъ-то онъ долженъ сдѣлать для него все на свѣтѣ, какой бы онъ ни былъ негодяй.

Уланбекова. Ты не забывай, что онъ мой крестникъ.

Такъ поступаетъ во всемъ Уланбекова, что зависитъ отъ нея (а отъ нея все зависитъ въ той средѣ, которой она окружена); во имя добродѣтели и справедливости она распоряжается судьбою своей воспитанницы и неумолима въ своихъ рѣшеніяхъ. «Я не люблю, когда разсуждаютъ», говоритъ Уланбекова Надѣ, «просто не люблю, да и все тутъ. Этого позволить я не могу никому. Я смолоду привыкла, чтобъ каждаго моего слова слушались; тебѣ пора это знать!» Сколько грустной прони въ этихъ словахъ на ту среду, въ которой получаютъ такія привычки! А до какихъ размѣровъ вырастаетъ тщеславіе изъ сознанія того общественнаго положенія, которое занимала Уланбекова. «Ты представь только себѣ, моя милая», говоритъ Уланбекова Василисѣ Перегриновнѣ о своемъ сынѣ», когда онъ кончитъ курсъ, ему дадутъ такой же чинъ, какой даютъ приказнымъ изъ поповичей! На что это похоже? Въ военной службѣ, особенно въ кавалеріи, всѣ чины благородны; даже юнкеръ, ужъ сейчасъ видно, что изъ дворянъ. А что такое губернской секретарь или титулярный совѣтникъ? Всякій можетъ быть титулярный совѣтникъ, и купецъ, и семинаристъ, и мѣщанинъ, пожалуй. Только стоитъ поучиться, да послужить. Другой изъ мѣщанъ способенъ къ ученью-то, такъ онъ еще пожалуй чинномъ-то обгонитъ. Какъ это заведено! какъ это заведено! Ну ужъ! не люблю я ничего осуждать, что отъ высшаго начальства установлено, и другимъ не позволю, а ужъ этого не похваляю. Всегда буду вслухъ говорить, что это несправедливо, несправедливо.» Уланбекова сама, хотя не любитъ осуждать, но дѣлаетъ это, а другимъ, говоритъ, *не позволяю*;—до такой степени проникнута эта безсознательная натура эгоизмомъ; и эта-то безсознательность, по нашему мнѣнію, есть глубокая и вѣрная мысль, вложенная авторомъ въ личность Уланбековой. Несознательность эта есть плодъ неразвитости ума и того вліянія раболѣпства окружающей среды, которое имѣетъ силу вообще ослаблять человѣка, когда соприкасается съ сильнѣйшей стороной его природы—эгоизмомъ. Слабость умственного развитія мѣшаетъ человѣку подняться надъ уровнемъ лестн, ласкающей его эгоизмъ, и потому человѣкъ дѣлается неспособнымъ различать добродѣтель отъ порока и слѣдуетъ незамѣтно для себя влеченіямъ своей природы. Когда же человѣческій эгоизмъ идетъ рядомъ съ внутреннимъ сознаніемъ, съ способностью пониманія вещей въ ихъ истинномъ свѣтѣ, тогда эгоизмъ является уже тѣмъ, что мы называемъ—подлость.

Разсужденіе это мы привели для того, чтобы указать на неестественность, или неопредѣленность характера сына Уланбековой—Леонида. Ему 18 лѣтъ, онъ учится въ Петербургѣ. Въ этомъ возрастѣ, въ наше время, въ особенности въ Петербургѣ, понимаютъ очень-хорошо характеръ этихъ временныхъ, свободныхъ отношеній молодого человѣка къ такой дѣвушкѣ какъ Надя, которая въ сущности, со стороны мужчины, — подлость, хотя нравственнымъ судомъ могутъ быть извинены, когда имѣютъ причиной увлеченіе. Но въ лицѣ Леонида авторъ не развилъ опредѣленно мысли и вы не

знаете, что за человѣкъ Леонидъ, подъ вліяніемъ чего онъ дѣйствовать. Увлеченія мы не видимъ; даже, если бы оно и было, то во всякомъ случаѣ должно бы сопровождаться сознаніемъ поступка, какъ это обыкновенно бываетъ, то-есть сознательнымъ рискомъ, приносящимъ въ жертву всѣ послѣдствія поступка увлеченію. Или Леонидъ смотрѣлъ на Надю тѣми же глазами, которыми смотрѣла мать его на все окружающее, т. е. находилъ, что ему все должно подчиняться и что всякія его желанія должны быть священы для окружающихъ его людей, не исключая и Нади. Или, наконецъ, онъ дѣйствовалъ какъ эгоистъ, вопли понимающій свой поступокъ, т. е. былъ подлецомъ. Неопредѣленность характера Леонида даетъ возможность дѣлать любое предположеніе: онъ робокъ, впечатлительнъ, въ немъ есть уже развратъ, какъ мы видимъ изъ распроса его у Потаныча о «хорошенькихъ дѣвушкахъ», и изъ его неразборчиваго вѣлокитства; видимъ также, что онъ увѣриетъ въ любви Надю, оставаясь на другой день совершенно холоднымъ къ ней. Леонидъ, въ комедіи,—какая-то тѣнь, которую вы стараетесь уловить и никакъ не можете.

Въ концѣ комедіи Надя говоритъ, между прочимъ, Леониду: «...вы мальчикъ еще!...»; другая дѣвушка, Лиза, оканчиваетъ комедію г. Островскаго слѣдующей фразой: «Видно правда пословица-то: кошкѣ игрушки, а мышкѣ слезки!»

И старая и молодая кошка ловитъ мышку, стало быть въ этой фразѣ мы не видимъ еще объясненія характера Леонида; другое дѣло фраза: вы мальчикъ еще!—она показываетъ, что г. Островскій представляетъ намъ наивнаго 18-лѣтняго молодого человѣка, обучающагося въ Петербургѣ. Не идеализация ли это? Въ молодыхъ людяхъ этого возраста мы видимъ, или гордую чистоту сердца, стоящую рядомъ съ добрыми нравственными началами и сознаніемъ, вслѣдствіе того, собственнаго достоинства; эти люди способны на увлеченіе, но неспособны ни на какую подлость, которую они не могутъ не понимать по своему развитію; или мы видимъ противоположное, т. е. молодыхъ, свѣжія силы ума и сердца, подавленные отвратительнымъ развратомъ, всей безнравственной, эгоистической стороной времени, которымъ легко поддавалась впечатлительная молодость, лишенная почему бы то ни было добрыхъ нравственныхъ началъ. Последняго сорта люди также умѣютъ хорошо понять всякую подлость, но позволяютъ ее себѣ, потому же, почему иныхъ не оскорбляетъ пощечина, полученная безъ свидѣтелей. Средины, т. е. наивности въ томъ смыслѣ, какъ въ комедіи г. Островскаго,—вовсе не существуетъ.

Во всякомъ случаѣ, по нашему мнѣнію, слѣдовало бы автору прибавить въ портретъ Леонида еще два три штриха, чтобы личность эта яснѣе выражала мысль автора.

Отсутствіе сарказма въ языкѣ комедій г. Островскаго, можетъ быть, служить причиной того, что сочувствіе къ дѣйствующимъ лицамъ и пониманіе идей автора не быстро возникаютъ въ умѣ и сердцѣ читателя, какъ бы это было, если бы сарказмъ заклеивалъ каждый порокъ, каждое нравственное безобразіе дѣйствующихъ лицъ комедіи. За-то у г. Островскаго есть другая способность,—это какой-то граціозный, но сильный комизмъ. Нашъ авторъ могъ бы употребить тотъ же приемъ и въ отдѣлкѣ характера Леонида (вообще нѣсколько вяломъ и въ художественномъ отношеніи), какой употребилъ онъ для старухи Уланбековой. Кромѣ воспитанницы Нади, Уланбекова имѣетъ еще крѣпостнаго фаворита Гришу, мальчика лѣтъ 19, который «одѣтъ франтомъ, часы

съ золотой цѣпочкой; красивъ, волосы кудрявые, выраженіе лица глупое.» И Надя и Гриша—оба любимцы барыни, но чувства ея къ каждому изъ нихъ различны, хотя она, повидимому, одинаково заботится о цѣломудренности своихъ воспитанниковъ. Въ отношеніи къ Гришѣ она не является тѣмъ деспотомъ-барыней, какою мы видѣли ее въ отношеніи къ Надѣ, которая не смѣетъ и не должна ни въ чемъ противорѣчить; Гриша же напротивъ смѣло настоялъ на томъ, чтобы его отпустили въ городъ «на гулянку» и не почевалъ дома, несмотря на приказаніе явиться немедленно; а когда онъ, послѣ настоятельныхъ распросовъ барыни: гдѣ былъ онъ и что дѣлалъ цѣлую ночь, объявилъ, что гулялъ съ приказными,—Уланбекова говоритъ: «Съ ними-то всю ночь и шлялся! Лучше бы ты мнѣ и не говорилъ, мерзавецъ ты этакой. Знаю я ихъ поведеніе-то! Они всему научатъ. Что же это такое! Поди вонъ и не смѣй мнѣ показываться на глаза!» Гриша, махнувъ рукой, уходитъ; Уланбекова же дѣлается больна и велитъ послать за докторомъ; а между тѣмъ приходитъ въ раздражительное состояніе и вымѣщаетъ свою злость на Надѣ, отдавая ее насильно за-мужъ за Неглигентовъ. Никто лучше не знаетъ ея слабости къ Гришѣ, какъ хитрая, ехидная приживалка Василиса Перегриновна. Она, какъ 40-лѣтняя дѣвица, желая поделужиться молодому человѣку, Леониду, въ его любовныхъ продѣлкахъ, дѣлаетъ ему слѣдующее наставленіе, какъ упрости мать, чтобы та не принуждала Надю къ замужеству: «Благодѣтельница наша обидѣлась очень на Гришу, что онъ не почевалъ дома, пришелъ пьяный, да еще и прощенія не попросилъ, ручку не поцѣловалъ. Отъ этого огорченія онъ и больны-то сдѣлался. Ужь Надежда-то такъ подъ сердитую руку попалась. Теперь наша благодѣтельница и изъ комнаты не выйдетъ и никого къ себѣ не пуститъ, пока этотъ проклятый Гришка прощенія просить не будетъ... Вотъ теперь, баринъ нашъ хорошій, продолжаетъ приживалка, не угодно ли вамъ будетъ ему поклониться, чтобы онъ скорѣе шелъ у маменьки прощенія просить.»

Какъ ловко и какъ граціозно изображена слабость Уланбековой къ Гришѣ; изъ этихъ легкихъ, тонкихъ очертаній, къ которымъ нельзя прибавить ни одного штриха, чтобы не повредить ихъ художественной граціи, вырастаетъ передъ нами безобразная слабость Уланбековой къ Гришѣ со всѣмъ комизмомъ, какимъ хотѣлъ надѣлать авторъ эту черту ея характера. Здѣсь только вамъ покажется ясно, зачѣмъ авторъ изобразилъ Уланбекову набѣленной нарумяненной и съ восточнымъ типомъ лица. Мы думаемъ, что мѣсто то на сценѣ можетъ быть передано съ большимъ комизмомъ, если роли будутъ исполнены хорошими артистами.

Точно также можно бы было очертить характеръ и Леонида, т. е. придать этому лицу комизмъ, если въ Леонидѣ авторъ хотѣлъ выставить наивнаго юношу, или выставить его подленькую натуршкку, если онъ сознавалъ, что дѣлалъ.

Воспитанница Надя, по своей нравственной чистотѣ и цѣльности характера,—лице не новое въ нашей литературѣ послѣдняго времени: въ романѣ г. Писемскаго «Тысяча душъ» и въ романѣ г. Тургенева «Дворянское гнѣздо» героини—Настенька и Лиза, въ этомъ отношеніи, также имѣютъ нѣкоторое сходство между собою, равно какъ можно найти сходство между ними и «Воспитанницей» г. Островскаго. Это обстоятельство чрезвычайно-важно. Если въ послѣднихъ произведеніяхъ нашихъ аналитиковъ-художниковъ мы видимъ почти одинъ и тотъ же типъ, только въ разныхъ положеніяхъ, то мы вправѣ разсматривать эти личности, какъ героическое лицо нашей со-

временной литературы, какъ образъ русской женщины молодого поколѣнія. Среда, въ которой обращалась каждая изъ названныхъ нами личностей, не возбуждаетъ къ себѣ сочувствія, однѣ только эти свѣтлыя женскія лица являются какими-то чистыми идеалами; между тѣмъ онѣ вовсе не идеалы, а взяты изъ дѣйствительной жизни. Можетъ быть женщинѣ, вообще легче, нежели мужчинѣ, достигать нравственной чистоты и возвышаться сердцемъ надъ чернотой, окружающей ея среды, потому что женщина находится внѣ вліянія многихъ гнетущихъ сторонъ общественной жизни, въ неизбѣжное соприкосновеніе съ которыми всегда становится мужчина; можетъ быть потому-то и всплываютъ на поверхность русской жизни эти отрадные явленія. Между дѣйствующими лицами комедіи г. Островскаго, только и есть одно отрадное лицо, это—Надя: въ ней вы видите человѣческія чувства, свѣжесть сердца, чистоту помысловъ, сознание въ себѣ права на свободу и выраженіе собственного человѣческаго достоинства. И все это созрѣло въ ней, въ то время, когда другіе окружающіе ее люди все болѣе и болѣе погружались въ бездну мелкихъ или крупныхъ пороковъ. Должно быть у одной только молодости есть способность вдыхать въ себя свѣжій, живительный струи современного воздуха!

Надя составляетъ себѣ такой идеалъ жизни: «Вотъ ты дѣвушка-честная», мечтаетъ она, «живешь ты себѣ какъ птичка какая, вдругъ тебѣ понравился нѣкоторый человѣкъ, начинается онъ за тобой свататься, ходитъ къ тебѣ часто, целуетъ тебя... тебѣ и стыдно-то его, и рада ты ему. Все это идетъ порядкомъ. Хоть и не богата, хоть, можетъ быть, сидишь ты съ женихомъ въ людской, а словно ты княжна какая, словно у тебя каждый день праздникъ. Потомъ обвѣнчаются, всѣ тебя поздравляютъ. Ну, тамъ хоть и трудно будетъ за-мужемъ жить; можетъ быть, работы много будетъ; да за-то живешь ты какъ въ раю, словно ты гордишься чѣмъ!»

Въ Надѣ мы видимъ дѣвушку нѣсколько развитую нравственно, развитую на столько, сколько возможно было самообразование въ той средѣ зависимости, рабства и своеволія, въ которой она жила. Образованію ея помогло, между прочимъ, и то, что она была съ Уланбековой въ Москвѣ и Петербургѣ, видѣла и даже сближалась съ людьми нравственно свободными. Конечно ничто такъ скоро не пришивается на нравственной почвѣ человѣка, какъ понятіе о нравственной свободѣ, и ничто другое не усваивается такъ скоро, особенно въ молодости, какъ сознание нравственной свободы и своего человѣческаго достоинства. Каково же должно быть состояніе чувствъ Нади, когда Уланбекова объявляетъ ей неизмѣнное свое намѣреніе отдать ее замужъ за отвратительнѣйшаго и безнравственнаго человѣка, крестника Уланбековой, Неглигентовъ? Бороться противъ власти своей воспитательницы Надя не можетъ, точно также какъ не можетъ она и примириться съ ожидающимъ ея положеніемъ и тѣмъ глубокимъ оскорбленіемъ ея нравственнаго достоинства, которое обыкновенно чувствуетъ человѣкъ, сознающій свои свободныя права и гнетущую ихъ, неотразимую силу.

«Что, я подумала», говоритъ Надя, «за жизнь моя, Господи... что въ томъ проку-то, Что живу я честно, что берегу себя не только отъ слова какого, а и отъ взгляду-то! Такъ меня зло даже взяло на себя! Для чего, я думаю, мнѣ беречь-то себя? Вотъ не хочу жь, не хочу!» Бѣдная дѣвушка, съ горя, съ отчаянія, укоряетъ себя, зачѣмъ она берегла себя въ нравственной чистотѣ, когда всѣ ея душев-

ныя достоинства грубо попираются своеволиемъ ея воспитательницы. — Пусть надъ этимъ мѣстомъ комедіи подумаютъ всѣ, кто требуетъ нравственнаго совершенствованія отъ людей, судьба которыхъ болѣе или менѣе имѣетъ сходство съ судьбою Нади.

Надя больше не бережетъ себя. Со стороны Леонида нужно было только немного ласки, маленькой теплоты чувства, и Надя рискуетъ своей судьбой для того, чтобы было чѣмъ вспомнить молодость, чтобы быть счастливой хоть одинъ день.

Сцена въ саду, — Леонидъ и Надя, увлекательно прелестна и мы отсылаемъ нашихъ читателей къ самой комедіи г. Островскаго, потому что поэтическую прелесть этаго мѣста нельзя передать иначе, какъ самымъ подлинникомъ произведенія.

Но Надя дважды несчастна въ своей любви къ Леониду: — связь ихъ открыта на другой же день, за чѣмъ и послѣдовало приказаніе обвинять Надю съ Неглигентовымъ, а Леонидъ оказывается пустымъ и бездушнымъ. Последнее обстоятельство, конечно, снова оскорбляетъ бѣдную дѣвушку, которая пожертвовала собой такому недостойному человѣку, какимъ оказался Леонидъ. Конецъ послѣдняго явленія, гдѣ именно развито и выражено отчаяніе Нади, жгетъ читателя и будетъ жечь зрителя, когда комедія будетъ на сценѣ, своей правдой, своимъ тончайшимъ психическимъ анализомъ и высокимъ драматизмомъ.

Вотъ послѣднія слова Нади къ Леониду: «Ни помощниковъ, ни заступниковъ мнѣ не надо! не надо! Не хватитъ моего терпѣнія, такъ прудъ-то у насъ не далеко!» Но прежде нежели зритель услышитъ эти страшныя слова отчаянія, онъ прослѣдитъ постепенное возрастаніе этого чувства въ груди несчастной дѣвушки.

Что касается до другихъ дѣйствующихъ лицъ комедіи, то можно сказать, что вообще всѣ лица, кромѣ Леонида, о которомъ мы говорили выше, глубоко обдуманы и комическая сторона ихъ, равно какъ и сторона серьезная, выставлены необыкновенно рельефно. Комизмъ не употребленъ ни гдѣ какъ эффектъ, напротивъ авторъ пользовался имъ столько, сколько требовала естественность хода комедіи и художественная полнота созданныхъ авторомъ личностей. — Языкъ комедіи не блеститъ сарказмами и авторъ нигдѣ не говоритъ за дѣйствующихъ лицъ, они говорятъ за себя сами и простой разговоръ ихъ — зеркало ихъ души, ихъ убѣжденій, ихъ чувствъ.

Все, что мы сказали о языкѣ комедіи, въ особенности слѣдуетъ отнести къ двумъ личностямъ: дворецкаго — Потапыча и приживалки — Василисы Перегриновны. Типы эти тоже отчасти знакомы намъ по многимъ произведеніямъ нашей литературы, но дворецкій и приживалка г. Островскаго едва ли не самые полные и живые портреты этихъ личностей. Онъ разсмотрѣлъ ихъ не съ одной только комической стороны, но и со стороны нравственной, духовной. Сквозь комизмъ мы видимъ печальный процессъ, — какъ въ душѣ человѣка, подъ гнетомъ рабской зависимости отъ другаго ему подобнаго, съ утратой сознанія и вѣры въ собственное достоинство, совершилось то нравственное паденіе, явилось то лицемеріе и кака-то безсильная злоба и зависть, которые мы видимъ въ Потапычѣ и Василисѣ Перегриновнѣ.

Комедія г. Островскаго, безъ всякаго сомнѣнія, составляетъ богатое приобрѣтеніе для театра, точно также, какъ она составляетъ теперь замѣчательное явленіе нашей современной литературы.

А. Г. ФОВЪ.

## НѢМЕЦКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ ГЕРМАНИИ.

V.

(Продолженіе.)

Піесы «Goetz de Berlichingen» и «Brigands» (Разбойники) породили множество самыхъ негодныхъ драмъ. Можно подражать первымъ произведеніямъ великихъ поэтовъ, гдѣ они положили первыя сѣмена и первыя отростки своего генія, но за-то никакъ не слѣдуетъ подражать трудамъ ихъ, созданнымъ уже въ извѣстный періодъ развитія, потому что подражаніе это, какъ бы оно не было хорошо, все-таки будетъ ниже своего оригинала... «Валленштейнъ» и «Фаустъ», эти два лучшихъ произведенія, созданныя въ самое блестящее время развитія таланта Гёте, избавились отъ подражаній: выше-высказанное мнѣніе подтверждается этимъ примѣромъ. — Если театръ во времена Гёте и Шиллера не образовалъ школы, то это потому, что на него имѣли сильное вліяніе піесы Котцебу и господство французскаго театра, которыя взяли рѣшительный перевѣсъ, какъ болѣе доступныя понятію публики и особенно талантамъ посредственныхъ актеровъ, которые имѣли успѣхъ въ піесахъ подобнаго рода. Нѣсколько писателей дѣйствительно самостоятельныхъ, каковы были Грильпарцеръ, Иммерманъ, Ихтрицъ, и позднѣйшіе: Гальмъ, Отто Людвигъ, Геббель и Бенедиксъ, умѣли остаться Германцами и избѣгнуть иностраннаго вліянія, не подражая для этого ни Гёте, ни Шиллеру. Во Франціи привыкли видѣть, что писатели вовсе незамѣчательныя образуютъ свою школу. Едва открыта новая руда, повидимому самая ничтожная, какъ весь свѣтъ стремится добыть свою частіицу, и удивляются, если она истощается... Въ Германіи, если только можно такъ выразиться, копаютъ гораздо болѣе вертикально, нежели горизонтально, каждый упорствуетъ въ своей манерѣ, не слишкомъ утруждая этимъ другихъ. Это правило господствуетъ въ большей части мелкихъ литературныхъ кружковъ, которыхъ очень много въ Германіи, гдѣ безирестанно соперничаютъ съ вліяніемъ и дѣятельностію Парижа. Но если Германцы не любятъ подражать другъ другу, то за-то они съ удовольствіемъ увлекаются иностранными театрами; вообще этотъ народъ чрезвычайно склоненъ къ тому, что ему еще неизвѣстно; онъ выражаетъ полную свою симпатію ко всему, что блеститъ издали, и онъ имѣетъ, хотя въ томъ и не сознается, чисто платоническую страсть къ Франціи. — Французская вѣтреность, ихъ вкусъ, моды, учрежденія и даже языкъ, все восхищаетъ Нѣмцевъ и побуждаетъ ихъ къ подражанію. Любимая мечта германской литературы, это — желаніе видѣть Парижъ; ея счастье — умѣніе жить по-французски, стараясь уподобить свое произношеніе и свои привычки французскому образцу; ея мысль — перенесеніе въ Германію изящества и уточеннаго остроумія столицы Франціи. Поэтому не надобно удивляться, что Германія жертвуетъ этой странѣ своими домашними радостями и предпочитаетъ произведенія Скриба и Дюма своимъ національнымъ произведеніямъ, вполне искреннимъ въ періодъ классицизма.

Еслибы памятникъ, посвященный драматическому искусству Германіи, могъ быть воздвигнутъ по рисункамъ Лессинга, Шредера, Иффланда или Шиллера, то никакой театръ не представлялъ бы примѣровъ болѣе величественныхъ и учреждений болѣе разумныхъ, репертуаръ лучше составленный и болѣе твердой матеріальной организаціи: и дѣйствительно, ни одна бы нація не возвышалась такъ высоко своимъ значеніемъ въ этой отрасли литературы и не произво-

дила бы болѣе блестящихъ результатовъ. Величайшіе умы этого отечества мыслителей,—тѣ, которые носили въ себѣ всю тяжесть германской мысли, которые объяснили науку и старались помирить народъ съ идеею о національномъ театрѣ, серьезно трудились для сценъ—гамбургской, мангеймской и веймарской. Большая часть нѣмецкихъ принцевъ, изъ подражанія Іосифу II, приняла дѣятельное участіе въ интересахъ ихъ театровъ, и заподлинно извѣстно, что самыя важные вопросы государственныя не были съ такимъ тщаніемъ разбираемы, какъ дѣла театра. Такого вполне замѣчательнаго явленія не представляетъ ни одна нація... Но къ несчастію нѣмецкому театру суждено было сдѣлаться маятникомъ между двумя противоположными стремленіями, равно вредящими ихъ развитію, которое великіе умы Германіи желали ему сообщить. Это были: съ одной стороны диллетантизмъ, а съ другой спекуляція. Если какой-нибудь нѣмецкій принцъ воспламенился страстью къ драматическому искусству, то тогда ничего не щадили, чтобы основать придворный театръ, который бы доставилъ учредителю славу въ государствѣ и разсѣяніе внутри... Тотчасъ употребляли огромныя старанія для отдѣлки залы, съ цѣлю составить нѣчто прекрасное, заботились объ устройствѣ между ложею принца и кулисами скрытаго прохода;—все это отвлекало вниманіе учредителей отъ великихъ интересовъ искусства... Прекрасно быть Нѣмцемъ, но тѣмъ не менѣе человѣкомъ! Управление театромъ было всегда довѣряемо любимому царедворцу, вельможѣ самому изящному и молчаливому, который долженъ былъ заботиться о доставленіи удовольствія принцу,—вслѣдствіе чего директоръ прежде всего старался о постановкѣ кордебалета, чтобы чрезъ это привлечь высокое и милостивое вниманіе Его Величества. Хотя опера держалась на второмъ планѣ, но при всемъ томъ были исполняемы все произведенія, извѣстныя Германіи. Въ этомъ напыщенномъ вкусѣ къ музыкѣ было очень много неестественнаго, однако эти двѣ страсти нѣмецкаго народа, какъ балетъ и опера, совершенно вытѣснили драматическія представленія. Поэтому считалось необыкновеннымъ явленіемъ, когда были представляемы піесы Лессинга, Шиллера, Иффланда, или переводы Шекспира, Вейсе или Шредера. Эти исключительныя вечера давали возможность образованнымъ людямъ двора высказать ихъ блестящіе литературныя познанія и ихъ способности въ оцѣнкѣ и критикѣ... Эти представленія только удовлетворяли самолюбіе и вкусъ нѣсколькихъ истинныхъ любителей, но въ сущности они не веселили никого... Театральныя представленія, преимущественно балетъ, были только поводомъ къ переминиваніямъ между оцѣной и зрителями и романтическимъ дѣйствіямъ, разыгрывающимся у рампы сцены... Прочіе театры Германіи были управляемы или властями города, или компаніею акціонеровъ или, наконецъ, директоромъ. Въ первомъ случаѣ, намѣренія были по необходимости превосходны, возвышенны и нравственны, но управленіе не замедлило замѣтить, какую тяжестью сдѣлалось для кассы ихъ завѣдываніе и какъ несогласны были они съ критикою, которая постоянно вооружалась, обвиняя ихъ въ ослабленіи искусства, а потому они принуждены были окончить свое управленіе и передать театръ въ руки акціонеровъ. Такимъ обществомъ акціонеровъ назывался комитетъ, составленный изъ купцовъ довольно образованныхъ и безъ сомнѣнія очень расположенныхъ сдѣлать что-либо хорошее для театра и дать ему должный блескъ, по незнакомыхъ съ организаціей подобнаго рода. Не зная, какъ управиться съ чрезвычайно щекотливыми актерами, они принуждены были довѣрить счет-

ную часть одному изъ актеровъ, который кончилъ тѣмъ, что похитилъ значительную сумму у дирекціи; все это говорило весьма не въ пользу управителей-акціонеровъ. Такимъ образомъ театръ, который напрягалъ все силы, чтобы избѣгнуть изъ рукъ директора, все-таки долженъ былъ придти къ тому, что подпалъ власти директора-актера, который умѣлъ управлять съ пользою для театра и съ удовольствіемъ для публики. Фельтенъ, m-me Неберъ, Аккерманъ, Шредеръ, Дальбергъ, Иффландъ, Гёте, умѣли, благодаря своему великому таланту и замѣчательной энергіи, противиться общимъ требованіямъ, которыя были ложны, и распространять въ продолженіе нѣкотораго времени истинныя начала искусства. Но они были исключены изъ многочисленнаго круга другихъ директоровъ, которые были болѣе способны льстить публикѣ и исполнять ея желанія, жертвуя при этомъ интересами искусства. Таково было состояніе театра въ XVIII в., когда онъ безпрестанно подвергался опасности, но въ началѣ нынѣшняго столѣтія все большіе города почувствовали необходимость въ постоянномъ театрѣ и въ томъ, что управленіе должно быть вѣрено городскому начальству. До этихъ поръ были только странствующія труппы, управлявшіяся директоромъ-актеромъ, но впоследствии образовались театры при нѣкоторыхъ нѣмецкихъ дворахъ; теперь же эти постоянныя театры были преобразованы въ придворныя и городскія, а странствующія въ лѣтніе, или тиволи, и въ театры зимніе... Г. Пилдамусъ, въ въ своемъ сочиненіи «Современный нѣмецкій театръ», приписываетъ дурное состояніе нѣмецкихъ театровъ, въ которомъ они находились,—ложному управленію и превратнымъ понятіямъ объ искусствѣ. Чрезвычайно огромныя, часто непредвидѣнныя издержки при постановкѣ на сцену машинъ, декораций и костюмовъ, вслѣдствіе взыскательныхъ требованій средневѣковой публики,—оставили большую часть директоровъ безъ куска хлѣба. Чтобы покрыть свои расходы, они пользовались весьма поверхностнымъ любопытствомъ публики и вслѣдствіе того старались доставлять ей болѣе вышнія удовольствія и удовлетворять ея грубымъ капризамъ, чѣмъ доставить настоящее литературное наслажденіе. Съ другой стороны жалованье актеровъ сдѣлалось такъ высоко въ сравненіи съ ихъ важностью и доходами труппы, что со-дня-на-день открывалась болѣе широкая и болѣе глубокая пропасть предъ несчастными антрепренерами публичныхъ удовольствій. Результатомъ этого чрезмернаго жарованья было то, что самая высокая знаменитость Германіи не могла равняться съ танцоромъ,—такъ послѣдніе предпочитались. Вообще можно сказать, что министръ обширнаго государства не получаетъ столько, сколько актеръ, и смѣло можно утверждать, что на это нѣмецкихъ чиновниковъ навѣрное 99 не достигнуть никогда жалованья, получаемаго танцоромъ-солистомъ. Поэтому понятно, что главною мечтою всякаго актера было быть приглашеннымъ на придворный театръ или на городской, но только постоянный, который имѣетъ означенную сумму для содержанія. Однажды поступивши туда, онъ заключался въ свой ограниченный репертуаръ. Сверхъ членовъ своей труппы директоръ заботится и о томъ, чтобы на каждой сценѣ имѣть двухъ или трехъ знаменитостей, для представленій чрезвычайныхъ. Здѣсь требованія безпредѣльны, потому что они зависятъ отъ кратковременной славы, которою пользуется тотъ или другой актеръ. Если они успѣваютъ привлечь публику и сдѣлать надолго залу полною, то директоръ бываетъ вознагражденъ за пожертвованія, но въ противномъ случаѣ—это посѣщеніе знаменитостью есть самый близкій

шагъ къ банкротству, которое приходитъ обыкновенно весною, вмѣстѣ съ исчезновеніемъ снѣга... Самая вѣрная характеристика средневѣковаго театра есть поклоненіе вѣшности и въ особенности того, что поражаетъ чувство. Кромѣ того между членами труппы были безпрестанно личности, повсюду царствовала спекуляція, борющаяся съ капризами публики, и театръ часто падалъ подъ этими необузданными стремленіями, потому что у актеровъ не было ни цѣли, ни идеала. Сами актеры мало заботились объ искусствѣ; они не въ состояніи были выдержать борьбу, почему и были увлечены общимъ теченіемъ вѣка, но странно только то, что нерѣдко они спрашивали, зачѣмъ они тратятъ свои благородныя способности для публики, которая ихъ не понимаетъ, а аплодируетъ только канатнымъ плясунамъ, забывая то, что они сами причиною этого испорченнаго вкуса... Если театры, благоденствуя въ матеріальномъ отношеніи, не могли поддерживать достоинство искусства, то это никакъ не относится къ труппамъ странствующимъ; ихъ на двухъ-стахъ театрахъ Германіи считалось почти до 70 труппъ, которыя обыкновенно играли въ маленькихъ мѣстечкахъ и на лѣтнихъ сценахъ въ городахъ, извѣстныхъ своими цѣлебными водами, гдѣ они исполняли обыкновенно репертуаръ, бывшій въ модѣ на большихъ театрахъ. Здѣсь мы не встрѣчаемъ принцевъ покровителей закулиснаго міра, ни аристократической публики, преданной оперѣ или балету, и вообще тамъ не было артистовъ, откормленныхъ праздностью и покоемъ. Странствующія труппы сохранили, при своихъ удачахъ и горестяхъ, способность къ борьбѣ и свои надежды—это благоуханіе смѣлой поэзіи, которая воодушевляла магиста Фельтена и его студентовъ, актеровъ знаменитой труппы. Странствованіе было еще въ XVIII в. главнымъ условіемъ служителей нѣмецкаго драматическаго

искусства; Аккерманъ, Шредеръ и даже Иффландъ долгое время не имѣли другаго мѣста своего существованія, какъ только на странствующихъ театрахъ. Но принужденные въ короткое время выучивать огромное число ролей, часто выходить изъ своего амбуа, постоянно находиться въ присутствіи новой публики и между своими товарищами часто мѣняющимися, странствующіе актеры дѣлали изъ своего таланта ходячую монету, измѣняющуюся въ различныхъ земляхъ. Въ то же время пѣвцы и актеры, какъ трагическіе; такъ и комическіе, готовые ко всѣмъ превратностямъ, опытные во всѣхъ родахъ сценическаго повѣщенія, очень рѣдко могли высказать всю самостоятельность своего таланта; еще рѣже они добывали себѣ успѣхъ и заслуживали извѣстную репутацию... Что же касается до театровъ лѣтнихъ, или такъ, называемыхъ тиволи, то онѣ были прямымъ слѣдствіемъ промышленнаго вѣка, на которое смотрѣли, какъ на одну изъ остроумныхъ выходовъ. Отдохнуть отъ дневныхъ занятій, на чистомъ воздухѣ, за кружкой пива и съ трубкой табаку, было истиннымъ наслажденіемъ для Нѣмца буржуа; онъ считалъ это удовольствіе однимъ изъ благъ рая. Очевидно, что, наслаждаясь матеріально, онъ не могъ обращать большаго вниманія на происходящее передъ нимъ и сочувствовать прелестямъ искусства. Даже молодая драматическая школа, съ актерами, среди которыхъ были люди съ неоспоримымъ талантомъ, не могла произвести на театрѣ успѣха выше посредственнаго. Гальмъ, Лаубе, Геббель, Грипенкерль, Отто Людвигъ, Бенедиксъ, равно какъ и ихъ предшественники: Гутковъ, Раупахъ, Вернеръ, Иммерманъ, де Клейстъ и Грильпарцеръ, стремились къ возвышенію нѣмецкаго театра, но ихъ старанія были мало успѣшны.

(Окончаніе впрод.)

**НОВЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ,  
ПРОДАЮЩІЯСЯ ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ**

**Ф. СТЕЛЛОВСКАГО,**

поставщика двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, комиссіонера Придворной пѣвческой капеллы и Училища Императорскихъ театровъ, владѣтеля извѣстныхъ торговыхъ домовъ: **И. Неца** и подъ фирмою: «**Одеонъ**» и издателя музыкальнаго журнала: «**Театральный и Музыкальный Вѣстникъ**, въ Большой Морской, въ домѣ **Лауферта № 27**, въ Петербургѣ.

**Шесы для фортепіано въ 2 руки:**

	р. к.
ASCHER. Fanfare militaire, op. 40 . . . . .	75
» Pourquoi? Mélodie-nocturne, op. 54 . . . . .	75
» La Fiamina. Mazurka elegante . . . . .	60
* БАЛАКИРЕВЪ, М. Каватина изъ квартета Бетховена . . . . .	60
BEETHOVEN, L. Marche favorite des Ruines d'Athenes . . . . .	50
» Célèbre Sonate, op. 90 . . . . .	1 13
» Sonate facile, op. 49 № 2 . . . . .	60
» Adelaïde, arrangée par Cramer . . . . .	60
BEYER, F. Martha. Petite fantaisie, op. 36 № 21 . . . . .	60
» Bouquet de mélodies de l'opéra: La Juive, op. 42 . . . . .	85
» Ernani. Bouquet de mélodies, op. 42 . . . . .	85
BURGMUELLER, F. Valse de l'opéra: Le Juif Errant . . . . .	85
CHOPIN, FR. Barcarolle, op. 60 . . . . .	85
* CZEZCOTT, V. La Reconnaissance. Méditation, op. 1 . . . . .	75
FIELD, J. Second Nocturne . . . . .	40
* GEBBLEFF. Fantaisie sur la célèbre romance de Boulakhoff. Ты для меня душа и сила . . . . .	1 р.

	р. к.
* ГЛЕНКА, М. Русланъ и Людмила. Полная опера въ пяти дѣйствіяхъ, аранжированная К. Вильбоа . . . . .	10
GORIA. Berceuse, op. 3 . . . . .	40
* HABERZETTEL, J. Toccata . . . . .	50
* HENSELT, A. Quatrième-Improptu, op. 37 . . . . .	1
* » Etude de Cramer, simplifiée . . . . .	60
HERZ, H. Fantaisie sur l'opéra: La fille du regiment, op. 163 . . . . .	1 50
» Marche mexicaine, op. 166 . . . . .	75
» La Californienne. Polka brillante, op. 167 . . . . .	75
» L'Ecume de mer. Marche et valse brillante, op. 168 . . . . .	1
» La Tapada. Polka caractéristique, op. 171 . . . . .	1
» La Rosée du matin. Fantaisie, op. 172 . . . . .	85
» La Cristalique. Polka-Mazurka, op. 175 . . . . .	75
» Andantino du 5ème Concerto, op. 180 . . . . .	60
» Madrid. Introduction et bolero, op. 190 . . . . .	1
* » Réverie-nocturne, op. 194 . . . . .	85
» Dernière pensée de Paganini. Mélodie . . . . .	30
HOFMANN. La Gazelle. Morceau de salon . . . . .	60
HUENTEN. Le Retour au Chalet. Air allemand varié, op. 144 . . . . .	75
JAELL. Regrets en quittant sa chère patrie. Nocturne, op. 81 . . . . .	75

	P. K.
* KONTSKY, A. L'Angelus. op. 178 № 1	1 50
» La Rosée du soir. op. 178 № 2	1 50
» Conte de la grande mère. Mazurka. op. 178 N. 3	2
* » Traviata. Fantaisie de Concert. op. 182	2
KUHE, CH. Bon jour. Pensée. op. 61 No. 1	40
» Bon soir. Pensée. op. 61 No. 2	40
LÉFÉBURE-WELY. L'Heure de la prière	60
MAYER, CB. 3 Etudes. op. 40	1 30
» Une Fleur tombée. Impromptu. op. 192	85
» Une Polka gracieuse. op. 223	60
MESSER. Das Glockenspiel (le Carillon)	60
* MEYER, L. de. Marche d'Isly. op. 30	75
* » Polka-fantaisie	30
* » Nocturne romantique. op. 140	1
MOZART. Ouverture de Don Juan arrangée, par Beyer.	60
» Célèbre Sonate-fantaisie	1 30
* RICCI. Tarantelle célèbre	75
ROSELLEN. 4 Etudes favorites en octaves	1
SPINDLER. Veilchenstrauss. op. 43 No. 3	40
» Gazoulement d'oiseaux. op. 75 No. 1	60
» Polka di bravoura. op. 82	60
THALBERG. Lylli d'alle. Air Americain. op. 74	1
* TSCHERLITZKY. Le Carnaval de Venise. op. 9	2
VOSS. Le Carnaval de Venise. op. 51 No. 2.	85
» La Pluie de Perles. Fantaisie-Etude. Avec Introduction. op. 95	1
» La Clochette. op. 193	85
» Les Vepres Sicilienne. Fantaisie	75
WEBLE, CH. Chanson à boire. op. 27	85
» Un songe à Vaucluse. Réverie-nocturne. op. 30	60
» Marche cosaque. op. 37	60
* » 3ème Grande Valse. op. 50	75
WEBER, C. M. 3ème Grande sonate. op. 49	2

### Танцы для фортепiano въ 2 руки:

* АЛБОМЪ ТАНЦЕВЪ на 1859 г. заключающій въ себѣ сочиненія: Антопа Контскаго, Страуса, Капнускаго, Лядова, Мейера, Романуса, Мавроди и Васильева, цѣна	3
BILSE. Cécilien-Marsch	30
FAUST. Banquet-Quadrille	60
» Treue Liebe. Polka-Mazurka	50
GUNGL. Ludmilla-Polka-Mazurka	60
* КАЖИНСКІЙ. Фанни-Полька	50
* КОНТСКІЙ, АНТОНЪ. Мазурка	60
* ЛЯДОВЪ. Кренелинъ-Полька	40
* МАВРОДИ. Les Lanciers-Quadrille	60
* MEYER. Souvenir des Italiens. Galop	60
* ROMANUS. Polka-Mazurka	40
STRAUSS. Martha-Quadrille	75
» Le Mariage aux Lanternes. Polka	50
* » Gedankenflüchtlinge-Walzer	1
* ВАСИЛЬЕВЪ. Женни-Полька	50

### Піесы для фортепiano въ 4 руки:

BEYER, F. Les delassements. Recueil de petits leçons sur des opéras favoris: Norma, Belisario, Lucia, Puritani, Huguenots, Fille du Régiment, Sonnambula, Czaar und Zimmermann, Elisire d'amore, Robert le Diable, Montecchi ed i Capuletti, Alessandro Stradella. En deux livres chaque	1
» Slavanska. Polka-Redowa	60
MARKS. Potpourri sur les motifs favoris de l'opéra: Il Trovatore (Трубадуръ) de Verdi	2
MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Zwei Lieder ohne Worte (Auf Flügeln des Gesanges und Winterlied)	75
* MEYER, L. de. Marche triomphale d'Isly. op. 30	1 30
* RICCI, J. Tarantelle célèbre, exécutée dans l'opéra: La Bohémienne, de Balfe	1 30

Для двухъ фортепiano въ 4 руки:	P. K.
WINKLER. Sérénade de Schubert	60
* CHOPIN, F. Etude favorite (F mol), arrangée par A. Henselt	85
* HENSELT, A. Romance et Etude (Si oiseau j'étais)	1 50
* MOCHELES, J. Etude célèbre, arrangée par A. Henselt	1

### Тріо и дуэты для фортепiano:

GOUNOD, CH. Méditation sur le 1re Prélude de Bach, pour le Piano, Violon et Violoncelle; exécutée par MMrs. Antoine de Kontski, Prume et Montigny	1
* IZYCKI. Mazurka pour le Violon et Piano	1
* КОУШЕЛЕФФ-BESBORODKO, Comte. Gregoire. Mazurka pour le Violon et Piano, arrangée par L. Minkus	85

### Романсы для пѣнія съ фортепiano:

* АРТЕМОВСКІЙ. Стоить яворъ надъ волою. Малороссійская пѣсня.	40
* БАХМЕТЕВЪ, Н. Осенній листь. Романсъ	40
* ВЕРСТОВСКІЙ, А. Пять пѣсенъ изъ оперы: Сонъ на ялу	85
* » Гдѣ ты женихъ мой ненаглядный	50
» Пѣсня	50
» Въ старину жилали дѣды. Арія	50
» Ахъ подруженьки. Хоръ дѣвиць	50
» Ужъ какъ вѣтъ вѣтерокъ. Пѣсня.	60
» Близко города Славянска, и Захотѣли чарочки по столику. Двѣ пѣсни	60
* ВЕРДИ. Дуэтъ изъ оперы: «Трубадуръ» для сопрано и тенора (Miserege) съ Русскими словами	1 30
* » Болеро изъ оперы: Юганна ди Гусманъ, пѣтое съ огромнымъ усилѣхомъ г-жею Лотти, съ русскими словами	75
* ДАРГОМЫЖСКІЙ, А. О дѣва роза, я въ оковахъ. Романсъ для сопрано или тенора	75
» О дѣва роза, я въ оковахъ. Романсъ для контральто или баритона	75
* » Къ Друзьямъ. Дуэтъ, для двухъ баритоновъ или двухъ теноровъ	85
* ДЮРЪ. Душѣ моей теперь одни страданья. Романсъ съ акомпаниментомъ фортепiano и виолончели.	75
* ДОНИЦЕТТИ. Баллада «Дитя свое мать отпускала» изъ оперы: Лилла ди Шамуни	50
* ОБЕРЪ. Каватина: О сонъ, благой даръ providѣнья, изъ оперы: Фенелла.	60
* СОЛТЫКОВЪ, М. Когда все пируетъ. Романсъ на вальсъ Бетховена	40

### ВЪ НЕПРОДОЛЖИТЕЛЬНОМЪ ВРЕМЕНИ

ВЫЙДЕТЬ ИЗЪ ПЕЧАТИ НОВЫМЪ ИЗДАНІЕМЪ:

### ПОЛНАЯ ШКОЛА ПѢНІЯ,

сочиненіе знаменитаго

## Л. ЛАБЛАША.

На русскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, съ новыми примѣрами, этюдами и упражненіями, для одного голоса съ фортепiano, приспособленная къ самоученію. Цѣна 4 рубля сер., съ пересылкою.

Въ ономъ же магазинѣ можно получать всѣ музыкальныя сочиненія гдѣ и кѣмъ бы то ни было изданныя или объявленныя въ какомъ либо каталогѣ.

Требованія г. иногородныхъ исполняются съ первою почтою.

*Примѣчаніе.* Піесы, означенныя \*, составляютъ исключительную собственность Ф. Стелловскаго.