

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

№ 39.

4 ОКТЯБРЯ 1859.

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 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: музыкальномъ Ленгольда, и книжныхъ: Базунова, Щепкина и Сышеникова.

Желающіе подписаться могутъ получить Вѣстникъ съ 1 №-ра со всѣми приложеніями. Редакція находится въ Офицерской, близъ Большаго Театра, въ домѣ Китнера, кв. № 23.

Къ № 39-му прилагаются: «Сосѣд-шка», романсъ Дерфельда и квартетъ изъ оперы «Зора» для фортепіано въ 4 руки, соч. Тальберга

Содержаніе: ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ. — Сценическое искусство. — Заграничныя письма (А. Сѣрова). — Вѣсти отсюда.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

Г. Яблочкинъ въ роли Ильюши, въ комедіи г. Чернышева «Не въ деньгахъ счатье». — Бенефисъ г. Бурдина. — Г-жа Шартонъ и г-нъ Монджини въ Сонамбуль. — Карлъ смѣлый. — Комедія графа Соллогуба.

Дебютъ г. Яблочкина (25-го сентября) въ означенной роли не произвелъ на публику благопріятнаго впечатлѣнія. Но отчего г. Яблочкинъ не могъ выполнить этой роли съ успѣхомъ, тогда какъ замѣтно было, что онъ понималъ и хорошо обдумалъ роль?

Мы будемъ отвѣчать на этотъ вопросъ изложеніемъ нашего мнѣнія о томъ, почему г. Бурдинъ выполняетъ художественно какъ эту, такъ и другія подобныя роли.

Для этого намъ приходится прежде всего говорить о *народности* въ искусствѣ. Зная предубѣжденіе нашей публики, какъ скоро дѣло касается *народности*, мы находимъ необходимымъ предупредить, что понятіе наше о народности не таково, чтобы признавать въ искусствѣ высокимъ только *народное* или вовсе недопускать *народности* въ искусствѣ. Оба эти геркулесовы столбы нашей эстетической критики, мы находимъ слишкомъ далекими отъ истины. *Народность*, какъ эле-

ментъ, является во всякомъ искусствѣ, точно также какъ и всякому поэтическому и, въ самомъ тѣсномъ смыслѣ, народному произведенію сродны *общечеловѣческія* элементы искусства. Теоретическое и полнѣйшее развитіе нашего воззрѣнія на это, читатель найдетъ въ статьѣ «о сценическомъ искусствѣ» *), а здѣсь мы ограничиваемся объясненіемъ условій, необходимыхъ для выполненія ролей, подобныя роли Ильюши.

Чтобы убѣдиться, въ какой степени актеръ долженъ обладать талантомъ передавать роли со всѣми оттѣнками *народности*, чтобы вѣрно и вполне художественно изобразить личности, выведенныя въ литературно-сценическихъ произведеніяхъ, каковы, напримѣръ, піесы Гоголя, Островскаго и т. п., — стоитъ представить себѣ эти піесы переведенными хоть на французскій языкъ и представленными на французской сценѣ лучшими комиками Франціи, какіе когда либо существовали. Подробными комментаріями можно пособить актеру вполне понять истинный смыслъ произведенія и комизмъ передаваемой имъ личности. Артистъ усвоитъ себѣ это и по своему создастъ роль, и то, что комично въ смыслѣ абсолютномъ, а не только въ смыслѣ народномъ, будетъ имъ передано вѣрно и художественно, но тѣ черты характера, которыя наложены природой и элементами народной жизни въ самомъ глубокомъ смыслѣ слова, — непременно исчезнутъ у чужеземца-артиста, какимъ бы гениемъ онъ ни обладалъ. Даже и въ такомъ случаѣ, если онъ наблюдалъ природу и особенности народа, — онъ не будетъ въ состояніи живо и полно выразить собою всѣхъ мелкихъ оттѣнковъ народности — онъ слишкомъ неуловимы, и чтобы усвоить ихъ, нуженъ не одинъ талантъ наблюдательности, не одно изученіе народной жизни, но особое поэтическое сочувствіе, или лучше сказать инстинктъ для того, чтобы видѣть ихъ, понимать, находить сродство между ними и своимъ собственнымъ внутреннимъ міромъ, и

*) Въ главѣ III, которая будетъ помѣщена въ слѣдующемъ номерѣ.

за тѣмъ уже умѣть воспроизводить ихъ въ формахъ искусства. Первымъ представителемъ народности въ нашей литературѣ, конечно, почитается Гоголь,—никто, кромѣ его, не умѣлъ изобразить такъ полно и такъ ярко русскую жизнь. Въ настоящее время лучшее выраженіе народности мы находимъ въ произведеніяхъ Островскаго.

Сценическія произведенія этихъ писателей, а равно и другія, гдѣ выводятся чисто-народные субъекты, никогда не могутъ быть переданы художественно, если талантъ актера, какъ бы ни былъ онъ великъ, не развитъ именно со стороны народности. Напримѣръ, мы никакъ не можемъ себя представить г. Самойлова въ пьесахъ Гоголя, разумѣется, въ первыхъ роляхъ, и въ роли Бородинна или Брускова, тогда какъ г. Самойловъ играетъ Лира, что доказываетъ высокое развитіе его таланта.

Здѣсь не мѣсто разсуждать о томъ, въ какой степени общечеловѣческое въ искусствѣ доступно русскому искусству и даже возможно ли оно, т. е. возможны ли въ нашей литературѣ Шекспиры, Шиллеры, Гете; но мы замѣтимъ, что все дѣйствительно великое въ нашей литературѣ—чисто народное. Пушкинъ, какъ лирикъ, служить выраженіемъ русскаго духа, нашей природы, нашихъ неопредѣлившихся стремленій, Гоголь въ своей поэмі и въ своихъ комедіяхъ представилъ намъ въ лицахъ русскую жизнь и русскаго человѣка на всѣхъ ступеняхъ общественной лѣстницы. Но ни одинъ изъ нашихъ поэтовъ не далъ намъ ни Гамлета, ни Фауста.

Мы хотѣли доказать этимъ, что въ нашей литературѣ первое мѣсто занимаетъ народность. Романтизмъ, представителями котораго были Жуковский и Карамзинъ исчезъ отъ обаятельнаго вѣянія народной поэзіи. И не удивительно: въ произведеніяхъ ея народъ сознаетъ себя и потому для него такъ дороги всѣ яркія и живыя выраженія его натуры и его жизни. Прежде принимали за народность *ничто* въ родѣ лубочныхъ картинокъ, но съ Гоголя взглядъ измѣнился, хотя публика не совсѣмъ еще вошла во вкусъ: недавно псевдо-народныя произведенія Григоровича принимаемы были за народную поэзію. Разказы Писемскаго, комедія Островскаго и, теперь, повѣсти Марко Вовчка снова показали истинно-народную поэзію.

Не смотря на кровную связь театра съ литературой, наша современная критика, а за ней и публика остаются довольно равнодушными къ элементу народности въ сценическомъ искусствѣ. Фильетонная критика (а другой у насъ не существуетъ для театра), отдѣливается отъ игръ актеровъ общими мѣстами и даже одними фразами, какъ напримѣръ: *хорошо, прекрасно, мило, посредственно* и т. п.; публика, или та часть публики, которая не довольствуется однимъ только инстинктивнымъ наслажденіемъ искусствомъ, а рѣшается и «свое сужденіе имѣть», воспитана, большею частію, на французскомъ суфлѣ и на французскомъ театрѣ; эти господа все еще продолжаютъ желать, чтобы и на русской сценѣ былъ французскій шикъ; они хотятъ, чтобы и Бородинъ и Ильяша и, пожалуй, Брусковъ выражали черты своего характера и свои страсти съ умѣренностію, приличіемъ джентлеменовъ, и чтобы приемы и манеры ихъ были русскими, но съ соблюденіемъ французскаго *juste milieu* и т. п. Слухъ ихъ оскорбляется, когда они услышатъ какую-нибудь дикую ноту въ взволнованномъ голосѣ Бородинна или Ильяши, и когда сдержанныя страсти этихъ субъектовъ, выражаются размахисто, хотя естественно. «Пересолнилъ! Пересолнилъ!»—это обычно-

венная фраза нашихъ эстетиковъ-дилетантовъ, которую они повторяютъ въ подобныхъ случаяхъ.

Но мы совершенно другаго мнѣнія: мы хотимъ, чтобы произведенія народной поэзіи передаваемы были съ соблюденіемъ всѣхъ мельчайшихъ оттѣнковъ народности, и чтобы въ игрѣ былъ общій народный колоритъ. Одного пониманія роли не достаточно для этого, да и какой же артистъ не пойметъ передаваемой имъ роли, напримѣръ, въ комедіяхъ Островскаго. Но отъ пониманія до исполненія—неизмѣримое разстояніе. Мы увѣрены, что и г. Яблочкинъ и г. Бурдинъ оба вполне понимаютъ, хотъ напримѣръ, роль Ильяши, въ комедіи г. Чернышева, но исполняютъ ея очень различно; у г. Яблочкина выходитъ какая-то слабая каррикатура на народную тему, а у г. Бурдина—народный типъ и притомъ живой человѣкъ, выражающій себя вѣрно дѣйствительности во всякомъ тѣлодвиженіи, во всякой мимикѣ.

Отличительной особенностью таланта г. Бурдина мы находимъ—народность, и выполняемые имъ роли Бородинна и Брускова, признаемъ *chef-d'oeuvr'*ами искусства, потому что, кромѣ комизма, исполнѣ гармонирующаго съ мыслью автора, общій колоритъ и всѣ мельчайшіе оттѣнки этихъ личностей—ярко-народны.

Эти же самыя условія необходимы и для должнаго выполненія роли Ильяши. Но г. Яблочкинъ не обладаетъ этими условіями и потому дебютъ его въ этой роли былъ неудаченъ.

Мы получили нѣсколько писемъ отъ почитателей русской сцены, въ которыхъ, между прочимъ опровергаютъ наше мнѣніе о г. Бурдинѣ посредствомъ сравненія его съ г. Садовскимъ.

Сравненіе въ этомъ случаѣ есть самый плохой способъ оцѣнки, потому что таланты всегда самобытны и оригинальны, и всегда бываетъ такъ, что чѣмъ обладаетъ одинъ, того не достаетъ у другаго.

Напримѣръ: въ *Женитьбѣ*, есть одинъ моментъ въ игрѣ г. Садовскаго, составляющій такую отличительную черту его таланта, что ничего подобнаго мы не знаемъ ни у одного изъ извѣстныхъ комиковъ. Передъ тѣмъ, какъ Подколесинъ рѣшается обратиться въ бѣгство, публика находится подъ какимъ-то магическимъ вліяніемъ г. Садовскаго. Двѣ тысячи зрителей, различныхъ между собою по характерамъ, впечатлительности, возрастамъ, наклонностямъ и проч. всѣ прикованы къ фізіономіи артиста и разражаются неудержимымъ, страшнымъ хохотомъ; между тѣмъ ни одинъ живописецъ ни въ состояніи уловить кистью съ этой фізіономіи ни одной черты, такъ, чтобы она выражала то, что выражаетъ въ натурѣ. То же самое и въ роли Расплюева. Это не относится уже къ роли и трудно дать названіе такой особенности таланта. Это уже лиризмъ сценическаго искусства; онъ поражаетъ насъ также, какъ напримѣръ, мелодичный, живой мотивъ въ музыкальной композиціи, или красота природы... Но это—ни народность, ни типичность...

О бенефисѣ г. Бурдина, бывшемъ въ прошедшій понедельникъ, мы можемъ сказать, что бенефисъ этотъ, какъ равно и два предыдущіе бенефиса гг. Воропова и Максимова, доказываютъ большой неурожай новыхъ оригинальныхъ, русскихъ пьесъ. А кажется на нашей *черноземной* почвѣ могли бы возрасти очень *сочныя* произведенія.....

Г. Бурдинъ поставилъ въ свой бенефисъ переведенную съ французскаго драму: «Сумасшедшій отъ любви», ѣи тоже переведенный водевиль «Долгъ платежемъ красенъ», кромѣ

того дано было, въ первый разъ по возобновленіи, «Первое декабря или я имянинникъ».

Драма имѣтъ нѣкоторыя сценическія достоинства и потому исполнена была удовлетворительно. Такъ какъ появленіе этой пьесы на нашей сценѣ не представляетъ особеннаго интереса, то мы позволимъ себѣ о содержаніи ея и объ исполненіи сообщить въ слѣдующей «Театральной Лѣтописи».

А. Г.—ОВЪ.

Для втораго дебюта г-жи Шартонъ-Демеръ давали «Сонамбулу». Теперь положительно можемъ сказать о впечатлѣніи, произведенномъ этой артисткою на публику и сообщить читателямъ личное наше мнѣніе объ ея талантѣ. Къ крайнему сожалѣнію, мы должны сказать, что большинству публики нашей г-жа Шартонъ особенно не нравится и по этому успѣхъ ея и въ «Сонамбулѣ» былъ далеко не блистателенъ. Кажется, что фактъ этотъ довольно обыкновенный въ театральной лѣтописи, между тѣмъ онъ заключаетъ въ себѣ особенность, которую постараемся объяснить. Дѣло вотъ въ чемъ: мы прислушивались къ сужденіямъ нашихъ дилетантовъ—авторитетовъ и всѣ они отзывались объ артисткѣ болѣе или менѣе хорошо. Да, говорятъ они, г-жа Шартонъ поетъ съ искусствомъ, голосъ ея не дуренъ, по все-таки она намъ не нравится, талантъ ея не симпатиченъ, манеры не граціозны, метода чисто французская и пр. и пр. Изъ этого слѣдуетъ заключить: пѣвица-то хорошая, а все-таки не нравится. Причина такого явленія довольно проста: во 1-хъ, мы избалованы до нельзя, во 2-хъ, въ сужденіяхъ нашихъ важную роль играетъ предубѣжденіе; въ 3-хъ, намъ непремѣнно нужна *дива*, которая бы одна властвовала и при которой другія пѣвицы, какъ бы хороши ни были, должны исчезнуть съ лица земли. Что мы избалованы, нѣтъ сомнѣнія—всѣ поющія свѣтила перебивали у насъ и со времени образованія полной Италіанской Оперы мы успѣли переслушать и почти затвердить наизусть весь современный репертуаръ, но спросимъ, даетъ ли намъ это право требовать, чтобы являющіяся на нашей сценѣ пѣвицы непремѣнно были музыкальныя свѣтила, выходящія далеко изъ ряда обыкновеннаго? Отвѣтимъ, что требовать того, чего нѣтъ въ природѣ, конечно нельзя. Музыкальныя феномены, точно также, какъ всякаго рода геніальныя явленія, составляютъ исключеніе изъ обычнаго порядка и слѣдовательно не могутъ составлять условіе *sine qua non*, безъ котораго искусство не могло бы существовать, а напротивъ, скажемъ, что искусство можетъ все-таки идти впередъ, если ему и слѣдуютъ дѣятели, хотя не геніальные, но талантливые и добросовѣстные. И такъ, по нашему, при недостаткѣ явленій необыкновенныхъ, слѣдуетъ довольствоваться и обыкновенными, если только они исполняютъ свое дѣло удовлетворительно—и поэтому требовать въ составѣ оперной труппы, чтобы примадонна непремѣнно была музыкальный метеоръ, совершенно неосновательно. Предубѣжденіе въ искусствѣ, тоже не должно имѣть мѣста. Публика наша, напр. предубѣждена противъ французской метода пѣнія и все, что носитъ французское имя, возбуждаетъ уже въ ней недовѣріе. Мы не скажемъ, чтобы французская манера пѣнія была образцовая и пожалуй согласимся, что италіанская школа гораздо естественнѣе, проще и, слѣдовательно, лучше, но разница эта болѣе замѣтна и даже ощутительна въ драматическихъ пар-

тіяхъ, въ пѣніи широкомъ, чѣмъ въ колоратурномъ—условія вокализациі одиѣ и тѣ же и пѣвица, амплуа которой преимущественно въ операхъ *mezzo-soprano* или комическихъ, однимъ словомъ, пѣвица *à roulades*, (посвятившая себя колоратурному пѣнію) если у нея голосъ гибокъ и вокализациа правильная, можетъ прекрасно участвовать въ италіанской труппѣ, хотя бы она родилась и образовалась не только во Франціи, но даже и въ Германіи. Притомъ сколько мы видѣли французскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ, достигнувшихъ возможнаго совершенства и пользующихся всеобщою извѣстностію и, главное, съ громаднымъ успѣхомъ участвующихъ въ италіанскихъ операхъ, изъ чего слѣдуетъ, что одно французское имя пѣвицы не должно внушать чувство предубѣжденія, при которомъ самый снисходительный дилетантъ не можетъ быть справедливымъ и невольно при дебютѣ артистки является пристрастнымъ судьей. Наконецъ, не споримъ, что во всѣхъ оперныхъ труппахъ есть *дивы*, которымъ болѣе или менѣе всѣ поклоняются, но при нихъ, напр. въ Парижѣ и Лондонѣ и другимъ пѣвицамъ отдается полная справедливость и, при хорошей обстановкѣ оперы, театръ бываетъ полонъ, хотя въ представленіи и не участвуетъ *дива*, что у насъ случается весьма рѣдко. Къ сожалѣнію, у насъ не спрашиваютъ, хороша ли опера, даже что даютъ, а главное, поетъ ли такая-то избраницца или избраницекъ: такъ, въ прошломъ году намъ случилось постоянно слышать: сегодня поетъ Бозіо? нѣтъ? ну такъ нечего и ѣхать въ оперу. Въ нынѣшнемъ году скриптеръ владычества, кажется, попался въ руки г-жи Лагруа и, конечно, если ее нѣтъ на афишѣ, дилетанты наши морщатся, чувство предубѣжденія шепчетъ имъ на ухо, что кромѣ Лагруа, все прочее нигуда не годится.—Дилетантъ нашъ отправляется въ театръ ради привычки только, и бѣда пѣвицѣ и пѣвцу, занявшимъ мѣсто избраницковъ. Подъ вліяніемъ подобнаго-то чувства предубѣжденія, большинство дилетантовъ нашихъ находилось, вѣроятно, на двухъ представленіяхъ «Невѣсты Лунатикъ». Впрочемъ, мы будемъ говорить о первомъ, потому что на второмъ, въ первый разъ, явился въ театръ *le lion du moment*, Шамиль и, во весь вечеръ вниманіе публики было обращено на нашего героя и, конечно, ей было не до Сонамбулы. Въ теченіе прошедшей недѣли, въ петербургскомъ свѣтѣ въ большемъ и меньшемъ, два явленія (хотя и совсѣмъ противоположныя) составляли общій и единственный почти предметъ разговора и вниманія: — слышали ли вы Лагруа? видѣли Шамиля? слышалось не только во всѣхъ гостиныхъ, но даже на всѣхъ перекресткахъ улицъ. Шамиль, Лагруа,—Лагруа и Шамиль, вотъ современный вопросъ и пока все прочее остается въ тѣни. Но шутки въ сторону, а скажемъ прямо, что г-жѣ Шартонъ какъ-то не везетъ; она явилась въ другой оперѣ опять при довольно неблагоприятныхъ для нея обстоятельствахъ, и передъ большинствомъ дилетантовъ дѣло ея проиграно. Да не подумаютъ наши читатели, что мы силится доказать, что г-жа Шартонъ—замѣчательная во всѣхъ отношеніяхъ пѣвица, что она совершенство и пр. и пр. нѣтъ, мы никогда бы не дерзнули такъ безусловно противорѣчить почти всей массѣ публики, но мы должны считаемъ отдать пѣвицѣ, что ей слѣдуетъ, т. е. быть справедливымъ въ отношеніи къ ней и подъ опасеніемъ вызвать улыбку презрѣнія со стороны цѣлой фаланги строгихъ дилетантовъ-судей, скажемъ, что г-жа Шартонъ въ полномъ смыслѣ добросовѣстная и полезная артистка и что, если она и не увлекаетъ слушателя тѣмъ священнымъ огнемъ, которымъ владѣютъ только немногіе избранные, то все-таки она

хорошая пѣвица и ее можно слушать съ удовольствіемъ. Повторяемъ, пѣвицъ, могущихъ въ полномъ смыслѣ замѣнить Бозію, въ настоящее время нѣтъ и г-жа Шартонъ все-таки одна изъ лучшихъ, она очень удовлетворительна въ Сонамбулѣ, конечно, если припять во вниманіе, что и Віардо кончила уже свое поприще и, слѣдовательно ее вернуть нельзя. Требовать, чтобы всѣ были Віардо, невозможно, но изъ этого не слѣдуетъ, что безъ г-жи Віардо нельзя уже давать «Сонамбулу». Мы вполне согласны, что въ пѣніи г-жи Шартонъ преобладаетъ французская манера въ отношеніи нѣкоторой наклонности къ аффектаціи, шаржировкѣ въ вокализациі, т. е. въ излишнемъ употребленіи музыкальных украшеній, фіоритуръ и т. п., но съ другой стороны у г-жи Шартонъ замѣтенъ тоже и навѣкъ въ отношеніи чисто италіянскаго исполненія, видно, что она давно уже участвуетъ въ италіянскихъ труппахъ и поэтому контрастъ почти сглаживается и мѣстами только она напоминаетъ собою бывшую пѣвицу французской Комической Оперы; лучшее доказательство, что г-жа Шартонъ съ успѣхомъ пѣла на главнѣйшихъ италіянскихъ сценахъ, между тѣмъ въ Италіи французская манера, конечно, еще менѣе терпима, чѣмъ у насъ. Затѣмъ, г-жа Шартонъ вокализуетъ съ большимъ искусствомъ и изяществомъ, интонація у нея вѣрна, голосъ, хотя и немного изнуренный уже въ верхнемъ регистрѣ, но вообще довольно симпатиченъ и звученъ, въ *cantabile* проявляется чувство; въ финалѣ 2-го дѣйствія г-жа Шартонъ пѣла даже съ увлеченіемъ, а финальное рондо 3-го дѣйствія съ нѣкоторымъ мастерствомъ, игра ея, насколько позволяетъ наружность, развязна и умна (мы говоримъ о «Сонамбулѣ», а не о «Севильскомъ цирюльничѣ»), спрашиваемъ, чего же можно требовать болѣе отъ пѣвицы, при настоящемъ положеніи дѣлъ, т. е. при настоящемъ всеобщемъ недостаткѣ въ пѣвицахъ? Замѣтно, что г-жа Шартонъ много трудилась надъ своимъ искусствомъ и, поэтому, она заслуживаетъ уваженіе; въ такой степени обработанный голосъ, какъ у г-жи Шартонъ, достается не даромъ и, конечно, легче съ эффектомъ прокричать какое-либо изъ вердівескихъ произведеній, чѣмъ исполнить музыку, не говоря о Россини, но даже и Беллини, и вотъ почему мы находимъ, что г-жа Шартонъ заслуживаетъ вниманія публики и полного одобренія, хотя она и не можетъ считаться въ числѣ знаменитыхъ пѣвицъ. Мы сказали уже, что верхнія ноты артистки потеряли нѣсколько первобытнѣю силу и свѣжесть и поэтому мѣстами г-жа Шартонъ форсируетъ ихъ и въ тѣхъ мѣстахъ исполненіе ея выходитъ довольно рѣзко, но вообще, повторяемъ, ее можно слушать съ удовольствіемъ. Впрочемъ г-жа Шартонъ еще не попала на лучшія роли своего репертуара, говорятъ, что ея *cheval de bataille*: «Свадьба Фигаро» и «Тайный бракъ» падѣмся, что мы услышимъ ее въ этихъ операхъ; пожалуй, и дилетанты наши помирятся съ ней; до конца сезона еще далеко и г-жѣ Шартонъ еще нечего отчаиваться...

Г. Монджини попалъ тоже въ немилость у извѣстной части публики, а Journal de St. Petersburg отдѣлалъ его, что называется, порядкомъ. Вотъ, по нашему мнѣнію, тоже крайность. Не споримъ, что г. Монджини сильно увлекается и иногда во зло употребляетъ свои драгоцѣнныя природныя средства, не споримъ, что мѣстами онъ слишкомъ протягиваетъ звукъ, и отъ этого излишняго продолженія звука, происходитъ нѣкоторая аффектація, наконецъ, что игра г-на Монджини не довольно развязна, конечно, все это недостатки, которыя слѣдуетъ необходимо исправить, по у ко-

го же нѣтъ недостатковъ? Слѣдуетъ ли изъ этого, что въ отношеніи только г-на Монджини должно быть строгимъ, а на недостатки другихъ смотрѣть сквозь пальцы? Такъ напр. Journal de St. Petersburg, который безусловно хвалитъ всѣхъ и во всѣхъ артистахъ нашей труппы находитъ только одно совершенство, не исключая даже Фигаро въ «Севильскомъ цирюльничѣ», оказался только строгимъ въ отношеніи къ г-ну Монджини. Хотя замѣчанія Journal de St. Petersburg отчасти справедливы, но высказаны они тономъ довольно обиднымъ для артиста во всякомъ случаѣ первостепеннаго; на все есть своя манера и въ особенности критика можетъ только тогда принести пользу, если она высказана тономъ не оскорбляющимъ самолюбіе артиста, а для этого, давая совѣты одному, никогда не слѣдуетъ ставить ему въ примѣръ другому артиста, подвизающагося съ нимъ въ одно время и на одномъ театрѣ. Это доказываетъ недостатокъ такта со стороны критика и вмѣсто того, чтобы навести на путь истины артиста, онъ наводитъ на него только чувство негодования и цѣль критики не достигнута. Если уже нуженъ примѣръ, то всегда есть возможность указать на пѣвцовъ прежде подвизавшихся на томъ же поприщѣ или, по крайней мѣрѣ, хотя и нынѣ существующихъ, но не находящихся на одномъ театрѣ съ критикуемымъ артистомъ. Такъ напр. Journal de St. Petersburg, критикуя г-на Монджини, поставилъ ему въ примѣръ г-на Кальцолари, неоспоримо превосходнаго артиста, но все-таки это не ловко, повторяемъ, никогда не слѣдуетъ затрогивать самолюбіе артиста, притомъ указывая на недостатки необходимо выставлять и хорошую сторону. Г-нъ Монджини одинъ изъ лучшихъ современныхъ тепоровъ и мы находимъ, что извѣстная часть публики слишкомъ къ нему строга. Тотъ же Монджини недавно еще производилъ на нашей сценѣ фуроръ, вспомните Лучію, Ломбардовъ, Трубадура — отъ чего же вдругъ такая немилость? Пѣвецъ, который такъ ведавно производилъ фуроръ, не могъ вдругъ такъ переимѣниться, чтобы его уничтожить въ пухъ и прахъ. Капризъ въ искусствѣ не долженъ имѣть мѣсто, а право въ нынѣшнемъ году дилетанты наши въ отношеніи г-на Монджини находятъ подъ вліяніемъ каприза. Мы никакъ не хотимъ сказать, что въ Сонамбулѣ г-нъ Монджини безусловно хорошъ, въ мѣстахъ, гдѣ требуется преимущественно граціозность въ исполненіи, онъ дѣйствительно увлекался, но въ свою очередь увлеченіе это придавало особенную рельефность финалу 2-го дѣйствія и аріи «*per che non posso odiarti*» и въ этихъ то главныхъ мѣстахъ оперы г-нъ Монджини произвелъ большой эффектъ и увлекъ ту часть публики, которая не находилась подъ вліяніемъ предубѣжденія. Притомъ артистъ этотъ исполнялъ съ успѣхомъ партію Эльвино въ Римѣ, Неаполѣ, Парижѣ, Туринѣ, Миланѣ, Триестѣ, Барцелонѣ, Мадридѣ и Лондонѣ и слѣдовательно нельзя сказать, что онъ безусловно нехорошъ въ этой партіи. Другое дѣло указать на мѣста неудачныя, — ни одинъ артистъ не можетъ быть ровно хорошъ во всѣхъ партіяхъ и по этому не слѣдуетъ забывать, что есть оперы, въ которыхъ г. Монджини доставилъ и доставляетъ намъ много наслажденій и по этому самому онъ заслуживаетъ снисхожденіе. Притомъ, Монджини уже не начинающій артистъ: съ 1852 года онъ пѣлъ, какъ мы видѣли, на главнѣйшихъ сценахъ Европы, вездѣ

имѣлъ большой успѣхъ и стало быть выходить изъ ряда обыкновенныхъ артистовъ. — И такъ мы просимъ г-на Монд-жипи обратить вниманіе на вышеуказанные нами недостатки, т. е. не увлекаться, а напротивъ того по возможности умѣрять свои богатые средства, поработать еще надъ изы-щущею стороною искусства, какъ въ отношеніи исполненія, такъ и игры и, мы увѣрены, что онъ займетъ еще и на на-шей сценѣ мѣсто любимца. Искусство не имѣетъ предѣловъ, стремленіе къ совершенству составляетъ обязанность каждаго артиста и тѣмъ болѣе артиста извѣстнаго.

Г. Евларди въ роли графа былъ по обыкновенію очень хорошъ и вызвалъ вполнѣ заслуженныя рукоплесканія.

За тѣмъ на прошедшей недѣлѣ въ Италіанской оперѣ не происходило ничего новаго. Объявленъ былъ «Отелло» съ г-жей Лагуа, но по болѣзни этой артистки, представ-леніе этой оперы отложено и на мѣсто ея давали «Карла Смѣлаго». Г-нъ Тамберликъ по прежнему привелъ въ вос-торгъ публику энергическимъ и вмѣстѣ симпатичнымъ ис-полненіемъ своей трудной партіи. Въ исполненіи его все тотъ же священный огонь, который такъ магически-сообща-тельно дѣйствуетъ на массу. Гг. Дебассини и Марини тоже отличились по обыкновенію. Миловидная г-жа Бернарди при-нята была благосклонно, она съ успѣхомъ исполнила дуэтъ съ г-мъ Тамберликомъ.

Въ прошедшую субботу въ бенефисъ г-жи Поль-Эрнестъ, артистки хетя и непервостепенной, но полезной и добросо-вѣстной, давали комедію графа Соллогуба «Une pieuse d'amitiè» (Доказательство дружбы), которую писатель нашъ по-ставилъ еще въ маѣ на сценѣ театра *Gymnase*, въ Парижѣ. Мы отпавились въ театръ съ большимъ любопытствомъ и начали слушать піесу съ напряженнымъ вниманіемъ, но увы, признаемся съ первыхъ сценъ разочаровались и разо-чарованіе это постепенно увеличивалось съ каждымъ дѣй-ствіемъ. Графъ Соллогубъ, если не блистательно, то доволь-но удачно, дебютировалъ у насъ на литературномъ поприщѣ и признаемся, насъ крайне удивила попытка графа выступить въ Парижѣ съ произведеніемъ въ родѣ его новой ко-медіи: это въ полномъ смыслѣ шутка, если не сказать фарсъ, а ни въ какомъ случаѣ не комедія. Вся піеса заключаетъ въ себѣ одинъ наборъ сценъ, въ конхъ лица дѣйствуютъ и разговариваютъ безъ всякой цѣли. Мѣстами автору удается смѣшить публику, но смѣхъ этотъ безсознательный и выз-ванъ болѣе игрою артистовъ — при томъ это общія мѣста, встрѣчаются въ любомъ французскомъ водевилѣ. Послѣ перваго дѣйствія мы невольно спросили себя, въ чемъ за-ключается завязка, гдѣ тутъ главная мысль, которая долж-на послужить основаніемъ комедіи? но у насъ все еще оста-валась надежда, послѣ же 2-го дѣйствія мы стали рѣши-тельно въ тупикъ и убѣдились, что въ піесѣ нѣтъ никакой цѣли и что не доставало только куплетовъ, чтобъ ее включить въ число самыхъ обыкновенныхъ водевилей. Глав-ное тутъ положеніе дѣйствующихъ лицъ совершенно не естественно и піеса наполнена ситуаціями невозможными въ жизни. Молодая вдовушка, аристократка по рожденію и воспитанію, графиня де Серинотыскиваетъ въ Парижѣ ка-кого то графа Піерфонда, обольстившаго ея подругу въ

Вѣнѣ. Она хочетъ во что бы то ни стало исполнить долгъ дружбы и возратить несчастной честь и спокойствіе, она во чтобы-то ни стало хочетъ навести на путь истины гра-фа. Въ Парижѣ она дѣйствительно встрѣчаетъ графа Піер-фонда, богача, кутилу, преданнаго разврату и слѣдова-тельно живущаго въ самомъ дурномъ обществѣ. Случай, который въ подобныхъ піесахъ всегда является автору на выручку, сближаетъ графиню въ вагонѣ съ дялею Піерфон-да, старымъ генераломъ, человѣкомъ строгихъ правилъ, но добрякомъ и тоже желающимъ спасти своего лебди-племян-ничка. Графиня и генералъ подають одинъ другому руку, пре-лестная вдовушка обѣщаетъ помочь дялюшкѣ навести на путь истины недостойнаго племянника. И что же? она рѣшается отправиться въ публичный балъ — главную резиденцію дву-смысленныхъ женщинъ, чтобы пристыдить повѣсу. Каково? женщина, которая за нѣсколько минутъ до того, со всевоз-можною наивностію, не могла понять связь Піерфонда съ Терезою Пакетти, извѣстной камеліей, вообще никогда не видѣла даже камелии, рѣшается отправиться въ мѣсто чуж-дое для всякой порядочной женщины! Мало того она приводитъ съ собою свою гувернантку, старую дѣву, постоянно толкующую только о нравственности и приличіи и шутникъ какой-то увлекаетъ даже почтенную гувернантку въ самый разгульной Лансье... графиня, встрѣчаетъ Піерфон-да, который съ ней обращается какъ съ гризеткою и въ до-бавокъ всего Пакетти дѣлаетъ ей скандальную сцену рев-ности. Не станемъ пересказывать всѣ шутки автора, послѣ всѣхъ этихъ путаницъ оказывается, что Піерфондъ не тотъ, котораго искала графиня, а между тѣмъ, не смотря на его неприличное обращеніе съ графиней, на его разгульную жизнь, онъ поправился вдовушкѣ, въ которую самъ влю-бился по уши, за тѣмъ послѣ разныхъ препятствій все дѣло улаживается весьма обыкновеннымъ способомъ, графъ обѣ-щаетъ исправиться, препятствія устранены и піеса оканчи-вается благополучно бракосочетаніемъ двухъ молодыхъ лю-дей. Курьезно, не правда ли? Полагаемъ, что послѣ этого намъ нечего болѣе распространяться. Впрочемъ, какъ воде-виль, піеса забавна, потому что ситуаціями своими невольно смѣшить, въ особенности при игрѣ г-жи Лемениль и г. Вер-не, вообще же она можетъ удержаться нѣкоторое время въ репертуарѣ, единственно благодаря обстановкѣ: съ артистами, каковы: г-жи Напталъ Арно, Роже Солье, Лемениль, г-да Бертонъ, Мондидье, Верне, какаязь піеса не удержится? Гораздо забавнѣе была вторая піеса бенефиса «Ma Niece et mon ours» (моя племянница и мой медвѣдь). Піеса эта безъ всякихъ претензій названа *folie-vaudeville* и зритель впередъ уже знаетъ, что онъ долженъ смѣяться безсозна-тельно. — Дѣйствительно водевиль построенъ на уморитель-ныхъ *qui pro quo*, и публика хохотала до слезъ, тѣмъ бо-лѣе, что главныя роли исполнены были гг-ми Лемениль, Дешаномъ, Тетаромъ, Пешна, Верне и г-жей Лемениль. — Давали еще «Sir John Esbouff», водевиль, въ которомъ г-нъ Тетаръ типично представилъ англичанина, и для сѣзда, ста-рую піеску «Un homme sur le gril».

О нѣмецкихъ спектакляхъ пока умалчиваемъ, подождемъ

лучшихъ временъ. Въ настоящемъ самое интересное явление — г-жа Коргеръ.

М. РАДЦАПОРТЬ.

О СЦЕНИЧЕСКОМЪ ИСКУСТВѢ.

II.

Подъ словомъ любви къ искусству, обыкновенно, подразумеваются чувство, похожее вообще на любовь, привязанность, предпочтенье, преданность къ чему бы то ни было. Эта послѣдняя категория чувствъ предполагаетъ случайную возможность, или невозможность самаго чувства, то-есть, если мы любимъ что-нибудь, или привязаны къ чему, то, предполагается, что мы могли бы и не любить этого, или любить въ меньшей или большей степени; безусловной же любви, то-есть такой, возрожденіе которой было бы непремѣннымъ, и степень которой была бы опредѣлена и одинакова, мы не можемъ себя представить по отношенію нашего чувства вообще ко всей видимой и невидимой природѣ. Но есть одно, общее всему живущему чувство, которое является абсолютно, безъ отношенія къ чему-либо, является безсознательно и одинаково сильно для всякаго одушевленнаго созданія, это — инстинктъ самохраненія, который въ нѣкоторыхъ случаяхъ мы называемъ, хотя неправильно, любовью къ жизни. Чувство это не есть случайное, а дается самой природой вмѣстѣ съ самой жизнью. Жизнь и чувство сохраненія ея немислмы отдѣльно одно безъ другаго.

Съ помощію этого посторонняго разсужденія, мы имѣли въ виду придти къ объясненію отношенія чувствъ артиста къ его искусству. Такъ называемую любовь къ искусству мы видимъ въ дилетантѣ, который любитъ искусство въ большой или меньшей степени, то-есть находитъ въ произведеніяхъ его извѣстную мѣру наслажденія, начиная отъ простаго развлеченія, близкаго къ равнодушію, до восторговъ. Дилетантъ, наслаждаясь твореніями артиста, остается въ то же время свободнымъ для всѣхъ другихъ стремленій своего сердца; любовь къ искусству не поглощаетъ въ немъ другихъ чувствъ, оставляя имъ естественную ихъ свободу и свѣжесть; для дилетанта жизнь остается жизнью, сердце его отзывается на всѣ явленія ея сочувствіемъ, или антипатіей. Но не таково отношеніе артиста къ искусству и къ жизни.

Для него жизнь, со всѣми ея явленіями, есть сырой матеріалъ, который онъ наблюдаетъ, анализируетъ, изучаетъ и потомъ создаетъ изъ него образы; творческая сила генія артиста, работая надъ этимъ матеріаломъ, вступаетъ въ свои естественныя права и тѣмъ удовлетворяетъ самой себѣ; иначе сила эта оставалась бы въ бездѣйствіи, или, другими словами, эта сила не была бы силой, потому что сила, какъ элементъ, только и опредѣляется своей активностью. Такимъ образомъ для артиста жизнь есть матеріалъ, а искусство — цѣль, къ достиженію которой онъ стремится понуждаемый своимъ геніемъ. Истинный артистъ не можетъ не быть артистомъ, или перестать имъ быть, точно также, какъ всякое живое существо не можетъ быть безъ чувства самохраненія, (о чемъ мы говорили выше).

Геній творчества въ артистѣ постоянно требуетъ себя пищи, единственнымъ источникомъ которой служить, конечно, жизнь и природа. Удовлетворяя этой высшей потребности своей натуры, артистъ не можетъ уже стать въ тѣже отношенія къ явленіямъ жизни, какъ обыкновенные люди,

потому что артистъ становится аналитикомъ и наблюдателемъ явленій, а обыкновенный человѣкъ въ отношеніи къ этимъ явленіямъ не болѣе, какъ негативъ, отражающій полученное впечатлѣніе. Какъ хорошо выразилъ это Брюловъ въ своей «Помпее»: всѣ обхвачены ужасомъ и страхомъ въ виду разрушительнаго дѣйствія природы, одинъ только художникъ, спокойнымъ, наблюдающимъ взглядомъ обзрѣваетъ страшную картину смерти и разрушенія. Чувство ужаса было единственнымъ движеніемъ каждаго; но сердце художника осталось холодно, безчувственно, онъ наблюдаетъ равнодушно и работаетъ воображеніемъ. Сильная буря на морѣ и кораблекрушеніе есть несчастіе, способное возбудить отчаяніе и смятеніе въ каждомъ туристѣ, но для Айвазовскаго это есть драгоценный матеріалъ для картины; рыданіе и скорбь несчастной матери надъ умершимъ ребенкомъ, возбуждаютъ слезу участія и состраданія въ сердце обыкновеннаго человѣка, но поэтъ, художникъ, музыкантъ, будутъ искать въ этомъ сюжета для драмы, для картины и мотива для музыкальной композиціи.

Таково отношеніе артиста къ жизни.

Отношеніе его къ искусству, также не имѣетъ ничего похожаго на отношеніе дилетанта. Для послѣдняго, произведеніе искусства даетъ то или другое впечатлѣніе, которое является всегда чувствомъ сознательнымъ, то есть выражается извѣстной степенью наслажденія, или неудовольствія. Въ томъ и въ другомъ случаѣ произведеніе является дилетанту завершеннымъ, воплощеннымъ въ формы, доступныя чувству, въ чемъ собственно и заключается сущность впечатлѣнія, получаемаго отъ художественнаго произведенія. Часто красоты произведенія кажутся столь совершенными, что возбуждая въ дилетантѣ чувство восторга, внушаютъ ему убѣжденіе, что передъ нимъ высшій образецъ человѣческаго творчества. Но самъ артистъ, творецъ произведенія, не испытываетъ ни одного изъ этихъ чувствъ: произведеніе, не являясь еще въ осязательныхъ для чувства формахъ, было уже своимъ артисту, когда онъ создавалъ его, подвергая всѣ малѣйшія его части безчисленнымъ метаморфозамъ, когда онъ употреблялъ всѣ крайнія усилія своихъ нервовъ, своего мозга и крови, чтобы воплотить свое созданіе; за тѣмъ, естественно, впечатлѣніе отъ произведенія на самаго артиста — въ всякой возможности; поэтому онъ не можетъ чувствовать ни совершенствъ, ни недостатковъ своего произведенія; онъ сдѣлалъ все, что было въ его силахъ, но онъ знаетъ, что то, что казалось ему въ одну минуту высокохудожественнымъ, прекраснымъ, — черезъ нѣсколько минутъ показалось слабымъ, недостаточнымъ; послѣ этого, какъ повѣритъ артистъ самъ себя и слѣдовательно, какъ будетъ вѣрить въ свой талантъ и въ достоинства своего произведенія. Едва ли случилось кому нибудь выполнить свое произведеніе такъ, какъ оно было задумано; замыселъ всегда бываетъ сильнѣе дѣйствительнаго выполненія и эта разница между замысломъ и выполненіемъ всего болѣе извѣстна самому артисту; такимъ образомъ тамъ, гдѣ дилетантъ видитъ совершенство, артистъ сознаетъ только границу своего безсилія, далѣе которой онъ не могъ идти, хотя идеалъ былъ еще очень далекъ. Цѣльность впечатлѣнія, производимаго твореніемъ на душу, артисту не можетъ быть вовсе извѣстна — онъ также не чувствуетъ своего произведенія, какъ огонь не чувствуетъ самъ своего свѣта и тепла. Если же артистъ и входитъ въ роль дилетанта, когда видитъ передъ собою произведеніе другаго артиста, то и здѣсь онъ является аналитикомъ, и способенъ болѣе

удивляться совершенствамъ творенія, чѣмъ наслаждаться ими.

Наша цѣль была — доказать, что артистъ не можетъ наслаждаться искусствомъ, равно какъ не можетъ наслаждаться и жизнью такъ, какъ наслаждаются ею безсознательно обыкновенныя люди, но для него существуетъ высшее наслажденіе природой во всѣхъ ея проявленіяхъ, совершенствомъ творенія, доступнымъ натурѣ артиста болѣе, нежели обыкновенному человѣку.

Итакъ, если искусство не даетъ артисту наслажденій, и если отношенія его къ искусству выражаются только работой творчества, то, какъ назвать это — любовью. Не остается ли въ отношеніи къ артисту *любовь къ искусству* пустой фразой, вовсе не выражающей этой роковой, не разрывной связи между искусствомъ и его жрецами.

Все что мы сказали вообще объ *артистѣ* и *искусствѣ*, всего болѣе относится къ *актеру* и къ *сценическому искусству*.

Природа не подлежитъ изученію актера въ томъ широкомъ объемѣ, въ какомъ должны изучать ее поэтъ, живописецъ, музыкантъ. Актеръ изучаетъ только явленія внѣшней и внутренней природы человѣка, но изученіе это должно быть болѣе глубокимъ, нежели у поэта, живописца, музыканта; всѣ проявленія движеній сердца, всѣ безчисленныя формы отраженія этихъ движеній на физической природѣ человѣка, т. е. на его нервахъ, мускулахъ, голосѣ и проч., все это составляетъ предметъ изученія для актера. Натурщикъ служитъ живописцу только одними формами, но для актера всякій встрѣчаемый имъ субъектъ всегда и во всемъ является натурщикомъ, даже самъ актеръ часто служитъ самому себѣ натурщикомъ, когда онъ чувствуетъ себя въ какомъ-либо новомъ, непривычномъ положеніи въ дѣйствительной жизни. Греческій актеръ Полось, обливаясь горькими слезами на могилѣ своего сына, внезапно остановился, чтобы уловить моментъ своего горестнаго чувства, для того, чтобы живѣе и сильнѣе выразить въ роли Электры горе отъ потери ея сына; потомъ, когда онъ сталъ играть на сценѣ эту роль, онъ взялъ съ собою ту самую урну, въ которой находились останки его сына, чтобы снова возбудить въ себѣ чувство горести, испытанное имъ на могилѣ.

Вообще, актеръ поставленъ въ такія отношенія къ жизни, какъ-будто все, что онъ видитъ и наблюдаетъ, предназначено служить матеріаломъ для сценическаго искусства; а какъ всякій артистъ, прежде всего — артистъ, а потомъ уже человѣкъ, потому что иначе онъ не былъ бы артистомъ, а только дилетантомъ въ искусствѣ, то актеръ, въ качествѣ наблюдателя и аналитика явленій жизни и природы человѣка, какъ бы возвышаясь надъ этими явленіями, ослабляетъ свои собственныя человѣческія отношенія къ жизни.

Проникая глубоко въ явленія жизни, актеръ въ этомъ случаѣ неизбежно долженъ впадать въ нѣкоторую экзальтацію, иначе артистическая сторона его натуры всегда будетъ въ зависимости отъ реальной, обще-человѣческой стороны. Если человѣкъ будетъ ставить себя, какъ индивидуума, въ отношеніи къ какому-либо явленію, онъ не найдетъ уже въ этомъ явленіи его абсолютнаго значенія, то-есть не найдетъ именно того, что существуетъ въ немъ для искусства. Судя потому, что мы сказали, совершенно естественнымъ кажется, что Гарриксъ, видя одного изъ своихъ друзей сумасшедшимъ по причинѣ горя отъ внезапной смерти ребенка, хладнокровно изучалъ страданія друга, чтобы сильнѣе передать отчая-

ніе короля Лира, въ роли котораго онъ готовился тогда играть. Другой актеръ, имѣвшій часто случай видѣть свою жену плачущей, не смущаясь ни сколько ея горемъ, наблюдалъ за наружными проявленіями чувства. Но какъ скоро возбуждено будетъ личное сочувствіе актера къ явленію, артистичность его парализуется. Болѣе или менѣе обыкновенныхъ примѣровъ тому можно найти очень много, но мы приводимъ примѣръ сильный. Англійскій трагическій актеръ Пальмеръ, послѣ потери своего сына, черезъ нѣсколько времени игралъ въ пьесѣ Коцебу «Мизантропъ и Раскаяніе», и въ то время, когда въ выполняемой имъ роли онъ долженъ былъ отвѣчать на вопросъ о здоровьѣ дѣтей, воспоминаше о потерѣ сына мгновенно пробудилось въ его сердцѣ, онъ вдругъ замолчалъ и упалъ мертвый.

Не только экзальтація, но даже фанатизмъ свойственны артисту. Пусть представитъ себѣ всякій внутреннее состояніе артиста, который цѣлые годы употребляетъ всѣ силы своего творчества и не можетъ достигнуть идеала. Брюловъ въ теченіи нѣсколько лѣтъ много разъ передѣлывалъ свою картину «Осаду Пскова» и не окончилъ ее; Гоголь также не могъ окончить второй части своей поэмы; Рашель три года работала съ необыкновенной энергіей надъ ролью Федры, передѣлывая ее нѣсколько разъ. Чѣмъ ни пожертвуетъ артистъ, на что ни рѣшится онъ для того, чтобы воплотить свою идею, которая сожигаетъ и мучитъ его! Представьте себѣ это состояніе артиста и вы поймете, почему однитъ итальяскій живописецъ, создавая картину, на которой нужно было на одномъ лицѣ изобразить сильное страданіе отъ физической боли, и выбившись изъ силъ надъ неудачнымъ выполненіемъ этой мысли, колетъ книжаломъ своего связаннаго натурщика и переноситъ на полотно искаженныя страданіемъ черты его лица. Въ эту минуту въ немъ не было ни малѣйшаго чувства состраданія и этотъ израненный натурщикъ былъ для художника не болѣе, какъ простой матеріалъ для его картины.

Не нужно говорить, что подобныя явленія ненормальны; но и самый гений и даже одно сильное призваніе къ искусству или наукѣ и эта роковая связь человѣка съ искусствомъ и наукой, — суть явленія ненормальныя. Все человѣчество не можетъ быть обречено на служеніе наукѣ и искусству, жрецами ихъ бываютъ одни только избранныки. Присутствіе генія, таланта, сильное призваніе къ чему-либо, нарушаютъ равновѣсіе между элементами духовной природы человѣка; гений, талантъ, призваніе, являются въ немъ высшей, преобладающей силой, которая подчиняетъ себѣ прочіе его элементы и даже эксплуатируетъ ихъ.

Такимъ образомъ ненормальное становится естественнымъ и мы знаемъ причину, почему поэтъ, актеръ, живописецъ остаются только наблюдателями и аналитиками, гдѣ обыкновенный смертный участвуетъ чувствомъ.

Вотъ отъ чего всѣ артистическія натуры рѣзко отличаются оригинальностью и самобытностью.

Артистъ эксплуатируетъ чужія чувства и всѣ явленія жизни и природы, на сколько этого требуетъ его искусство; эта непрерывная работа и роковая связь жреца съ божествомъ, которому онъ служитъ, — вотъ общія черты того, что принимается ложно за *любовь къ искусству*.

А. Г. ФОВЪ.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

VII.

Въна 5/17 сентября 1859.

Продолженіе объ операхъ въ Дрезденѣ: Кортца, Роберта, Ріэнци.

Въ прошломъ году я уже видѣлъ вторую знаменитую оперу знаменитаго маэстро Спонтини: «Фердинанда Кортца» и писалъ вамъ, что вовсе не восхищенъ этимъ произведеніемъ, съ большими достоинствами, конечно, только — довольно холоднымъ, академическимъ. Оттого ли, что въ Дрезденѣ исполненіе гораздо лучше, чѣмъ въ Карлсруэ (гдѣ мнѣ довелось узнать Кортца впервые), оттого ли что пѣвецъ въ главной партіи — теноръ Тихачекъ, для меня имѣетъ особенную симпатическую прелесть, оттого ли наконецъ, что я уже *зналъ* оперу, *зналъ чѣмъ* въ ней искать и чего не искать, — въ нынѣшній разъ «Кортца» показался мнѣ произведеніемъ болѣе нежели замѣчательнымъ, произведеніемъ красивымъ, изящнымъ и величаво монументальнымъ. Много разлито красоты въ оркестръ и пѣніи, много правды и чувства въ трагической декламации, правды, которая пересиливаетъ условность *реторики*, неизбежной по тогдашнему идеалу оперы. Есть въ Спонтини качество, въ пользу котораго можно и должно простить слабыя и скучныя его стороны, это качество — *честность намъренія*, исключительное служеніе единой, все-одушевляющей, болѣе или менѣе поэтической мысли, хотя еще въ риторическихъ рамкахъ этого качества — безъ котораго весь талантъ, всѣ даже гениальныя подробности обработки не ведутъ въ оперѣ ровно *ни къ чему* — этого качества напрасно кто-нибудь сталъ бы искать въ угодникѣ парижской публики и любимцѣ всѣхъ, кто о святости искусства и понятія не имѣетъ. Назвать ли вамъ этого, столько-прославленнаго, оперныхъ дѣлъ мастера (съ громаднымъ талантомъ, употребленнымъ *во вредъ* искусству) —?

Вы должны догадаться, что я говорю объ авторѣ «Роберта» и «Гугенотовъ». Именно вскорѣ послѣ Кортца, прекрасно исполненнаго Тихачекомъ (Кортца), г-жею Краль (Мексиканка Амацили) и Митервурцеромъ (Кацникъ Теласко, братъ Амацили), дрезденская сцена дала мнѣ «насладиться» Робертомъ. Много въ столбцахъ Вѣстника говорилъ я о Мейерберѣ вообще и о Робертѣ въ частности. Вамъ всѣмъ эта опера столько же знакома (и, можетъ быть, столько же и пріѣлась!) какъ мнѣ. Притомъ разглагольствовать о «Робертѣ» въ наше время, въ эпоху Тангейзера и Лоэнгрина — какъ-то... странно (хотя охотники еще находятся; мнѣ случилось на дняхъ читать въ берлинской *Musik. Zeitung* рядъ длиннѣйшихъ статей, — а la Ю. К. Арнольдъ — «Мейерберъ и его современники» — гдѣ провозглашается безъ обвиняковъ, что Мейерберъ — *величайшій* изъ оперныхъ творцовъ, бывшихъ, настоящихъ и будущихъ —!!)

Красоты Мейерберова таланта всѣ — въ подробностяхъ, а просвѣщенный вкусъ *нашего* времени стремится къ общему, къ главной мысли, къ задачѣ *цѣлаго* оперы, какъ піесы, вмѣстѣ съ музыкой — съ этой стороны и въ Робертѣ, и въ Гугенотахъ, и въ Пророкѣ ничего, кромѣ... недочетовъ и обманутыхъ ожиданій. *Честности*, святости цѣлей искусства и въ поминѣ имѣть; — все принесено въ жертву шукачеству и фокусничеству передъ публикой! при *такомъ* положеніи дѣла «восторгъ» отъ подробностей оркестровки, характерности и т. д. въ моихъ глазахъ становится *постыднымъ*.

Постановка «Роберта» на Дрезденской сценѣ не богата. Особенно страдает балетная часть (какъ вездѣ въ Герма-

ни). — Балетъ 2 акта и дуэтъ Роберта съ Изабеллой, разумеется, выпущены — сцена герольдовъ (съ облигатнымъ соло литавръ — *Paükenquartett*) исполняется какъ въ партитурѣ (у насъ, въ Петербургѣ, сокращаютъ) за то изъ лучшаго по музыкѣ акта, *пятого*, не оставлено ничего, кромѣ финальнаго тріо. Вы видите, что Германія на хорошей дорогѣ. Прогрессъ еще больше обозначится, когда Мейерберовы оперы сократятъ *совсѣмъ*. Оперы эти свое-отжили; ихъ дни сочтены.

Яркимъ контрастомъ Мейерберу блистаютъ въ Дрезденѣ три оперы Вагнера: Ріэнци, Тангейзеръ и — съ нынѣшняго лѣта — Лоэнгринъ!

О Тангейзерѣ я писалъ много въ прошломъ году. Въ нынѣшній разъ въ Дрезденѣ я этой оперы не слышалъ, но кромѣ «Лоэнгрина», блистательно при мнѣ поставленнаго на сцену (я былъ и на 3-хъ главныхъ пробахъ) я узналъ еще одну оперу, которая кромѣ Дрездена рѣдко гдѣ исполняется и, сравнительно съ Тангейзеромъ и Лоэнгриномъ, гораздо менѣе знаменита. Это — Ріэнци, послѣдній изъ народныхъ Трибуновъ.

Опера эта въ хронологическомъ порядкѣ — *первая* изъ Вагнеровыхъ. Онъ началъ ее, когда былъ капельмейстеромъ въ *Ритъ*, въ 1838 (Вагнеру было тогда 25 лѣтъ), кончилъ въ Парижѣ, въ 1840 — (создавши въ этотъ промежутокъ еще другую оперу «Летучій Голландецъ»). Въ 1842 г. опера «Ріэнци» была въ первый разъ дана въ Дрезденѣ, съ необыкновеннымъ, громаднымъ успѣхомъ, и Вагнеръ тотчасъ былъ пожалованъ въ капельмейстеры придворнаго Саксонскаго ордена. Позднѣйшія оперы Вагнера затмили славу оперы «Ріэнци» и самъ авторъ (въ своихъ «*Mittheilungen*», родъ автобіографической исповѣди) почти отступается отъ нея, какъ отъ произведенія юношескаго. Но Дрезденцы и до сихъ поръ восторгаются свѣтлой, ясной музыкой «Ріэнци» быть можетъ сильнѣе, искреннѣе, нежели «Тангейзеромъ» и «Лоэнгриномъ», а что касается до внутренняго достоинства оперы «Ріэнци», то вѣдь не виновата же она, что гениальность Вагнера, уже владѣвшаго *вполнѣ* «академическимъ» стилемъ большой оперы, впоследствии предписала ему еще *другой* стиль, раскрыла фантазіи его *другіе* идеалы, несравненно высшіе. Въ симфоніяхъ Бетховена, напримѣръ, есть громадная разница въ стилѣ, въ идеалѣ, между первой и — героической, — между героической и — девятой; но плоха будетъ та критика, которая совершенно «забракуетъ» первую или вторую симфонію на томъ основаніи, что имъ «далеко до героической», а героическую признаетъ произведеніемъ посредственнымъ, потому что ей «далеко до — девятой». Если художественное произведеніе само-по-себѣ «художественно», т. е. высказываетъ поэтическую задачу въ поэтическихъ формахъ, выполняетъ свою *цѣль*, даетъ слушателямъ *особое настроеніе души*, которое лежало въ душѣ автора при созданіи этого произведенія, оно, само-по-себѣ, имѣетъ свое значеніе, свое мѣсто, право гражданства въ искусствѣ. Этого мѣста, этого права никто не посмѣетъ отнять у великолѣпной оперы «Ріэнци», — хотя бы Вагнеръ создалъ еще десять оперъ выше «Лоэнгрина». И точно также, какъ разумная, въ наше время развившаяся, музыкальная критика признаетъ, что съ симфоніей Бетховена начинается совсѣмъ новая эра инструментальной музыки, что каждая симфонія Бетховена, даже самая первая, созданная совершенно въ рамкахъ Гайдно-Моцартовскаго идеала симфоніи, пересиливаетъ, затмѣваетъ рѣшительно *всѣ* симфоніи Гайдна и Моцарта, потому что въ 1-й симфоніи Бетховена вѣетъ уже духъ, ни Гайдну, ни Моцарту незна-

комый, духъ величайшаго въ мірѣ «симфониста»; точно такъ въ «Ріэнци» — виѣшній складъ, виѣшнія формы, виѣшняя фактура еще чрезвычайнѣе-родственны операмъ Спонтини, Россиневскому Теллю, Оберовой «Фепеллѣ», — опера эта также составлена изъ хоромъ, маршей, арій, дуэтовъ и терцетовъ, рисунокъ мелодій изобилуетъ итальянизмами, граничитъ иногда съ площаднымъ размахомъ мелодій Вердиевскихъ — по вездѣ въ «Ріэнци» слышится внутреннее поэтическое зерно этой оперы, — зерно совѣтъ изъ другихъ областей души и поэзіи, нежели идеалы Спонтини, Россини и Обера, — вездѣ чувствуется уже могучая гениальность, которой суждено было обновить оперный стиль, придать «оперѣ» истинное ея значеніе, какъ музыкальной драмѣ. Текстъ «Ріэнци», какъ и всѣ тексты послѣдующихъ оперъ Вагнера, написанъ *имъ самимъ*. Вы видите, что еще независимо отъ достоинства либрето и его музыки, тутъ, по отношенію къ созданію оперы, является уже совѣтъ новая область искусства. Это не прежняя работа музыканта, который для славы или для денегъ болѣе или менѣе удачно «подбираетъ» музыкальныя мысли къ мыслямъ или полумыслямъ литератора, а литераторъ, въ свою очередь, «à son gre-sougr» скропалъ оперный текстъ, полагая пошлостямъ вкуса публики, условнымъ требованіямъ принятой въ этихъ случаяхъ тупой рутины и — нисколько не понимая *истинныхъ* требованій «музыкальнаго» драматизма. Здѣсь, напротивъ, мы видимъ поэта-музыканта, вдохновившагося историческою личностью, которая пришла къ нему по душѣ и явилась ему въ сіяющемъ блескѣ минутной славы, народнаго обожанія — среди поэтической атмосферы Италіи, Рима, среди пышныхъ воинственныхъ религіозныхъ процессій. Глубокій психологическій фактъ — столько разъ повторявшійся въ исторіи всѣхъ демократовъ — при такомъ картинномъ окруженіи — согласовался съ идеалами музыкально-сценическаго произведенія, зараждавшимся въ гениальной головѣ молодого Вагнера и вотъ онъ, воспользовавшись содержаніемъ плѣнившего его Бульверова романа (Rienzi), быстро создалъ планъ большой трагической оперы въ 5 дѣйствіяхъ, совершенно по образцу мелькавшихъ въ его памяти и воображеніи типовъ большихъ итальяно-французскихъ оперъ, гдѣ виѣшнему блеску сцены и пышности оркестровыхъ и вокальных массъ отведена такая значительная доля. По опредѣленному заранѣе, драматическому плану текстъ сложился (какъ всегда у Вагнера) *вмѣстѣ* съ музыкой, и это *постоянное* согласіе, единодушіе между драматическимъ словомъ и драматическимъ звукомъ, между положеніемъ сценическимъ и воплощеніемъ его въ оркестръ и голосахъ, отличаютъ оперу «Ріэнци» *существенно* отъ всѣхъ итальяно-французскихъ серьезныхъ оперъ, на которыя стиплемъ она отчасти похожа.

Въ смутныя времена папской власти, когда глава католическаго міра долженъ былъ избрать себѣ притономъ уже не Римъ, а Авиньонъ, папскій потарій, Колѣ Ріэнци, лично оскорбленный Римскими патриціями и глубоко-возмущенный поступками ихъ съ народомъ, возымѣлъ мысль смѣлую: водворить въ Римѣ свободное республиканское правленіе. Народъ въ восторгѣ отъ его краснорѣчія, отъ его энтузіазма на пользу общую, клянется въ свободѣ Рима и, какъ первому изъ свободныхъ согражданъ, предлагаетъ Ріэнци царскую корону, Ріэнци отказывается и провозглашаетъ себя только трибуномъ народнымъ. Духовенство на сторонѣ Ріэнци и нѣсколько дней проходятъ во всеобщей радости и празднествахъ. Между тѣмъ враги Ріэнци — Nobili, не дремлютъ. На праздникъ, куда самъ Ріэнци пригласилъ и патриціевъ, при-

водится въ исполненіе ихъ заговоръ: одинъ изъ Nobili внезапно бросается на Ріэнци съ тѣмъ, чтобы заколотъ его. Кижаль скользнулъ о скрытую на груди Ріэнци кольчугу, по преступленію явно. Народъ жаждетъ казни виновныхъ патриціевъ. Ріэнци — прощаетъ своихъ враговъ. Великодушіе это — политическая ошибка. Многие изъ народа, отступаются отъ Ріэнци и готовы вредить ему. Неправильность въ патриціяхъ только увеличилась. Краснорѣчіе трибуна, чистота его памѣтей, его вліяніе на толпу, его блистательная побѣда на полѣ сраженія противъ патриціевъ дѣлаютъ его опять на-время идоломъ народа, но патриции, приобрѣли себѣ могучую союзницу: власть духовную. Въ ту минуту, когда Ріэнци идетъ въ храмъ, чтобы присутствовать на торжественномъ «Te Deum» въ честь побѣды надъ врагами республики — на паперти является кардиналъ, папскій нунцій, покровительствовавшій сперва новому порядку дѣлъ и всенародно объявляетъ Ріэнци, что онъ отлученъ отъ церкви. Народъ въ ужасѣ бѣжитъ отъ своего трибуна. Ріэнци сосредоточивается въ душѣ своей, которая стремилась только къ благу народа, помимо всѣхъ себялюбивыхъ расчетовъ, изливаетъ скорбь свою во вдохновеннѣйшей молитвѣ... Толпа, взволнованная церковнымъ проклятіемъ, осаждаютъ капитолий, чтобы съжечь Ріэнци, какъ богоотступника. Ріэнци напоминаетъ толпѣ торжественныя ея клятвы передъ тѣмъ, что свобода правленія водворилась — и что уже не помогаетъ — въ отвѣтъ на слова трибуна народъ бросаетъ въ него камнями; Ріэнци гибнетъ среди пожара въ капитолий.

Главная политико-трагическая основа оперы расцвѣчена любовью юнаго патриція, Адріана Колонны, къ сестрѣ Ріэнци, Иренѣ. Адріано спасаетъ ее изъ дерзкихъ рукъ патриціевъ, которые (въ самой первой сценѣ оперы) похищаютъ Ирену изъ дому ея брата (вслѣдствіе именно этого поваго оскорбленія, Ріэнци производитъ взрывъ демократизма). Во все продолженіе драмы Адріано въ борьбѣ между любовью къ Иренѣ, приверженностью къ благороднымъ подвигамъ ея брата и между любовью къ своему отцу и, слѣдовательно, приверженностью къ партіи враговъ Ріэнци. Отецъ Адріано гибнетъ въ сраженіи патриціевъ противъ демократовъ, и Адріано клянется мстить Ріэнци. Любовь къ Иренѣ удерживаетъ его отъ гибельныхъ для Ріэнци замысловъ. Послѣ политическаго паденія Ріэнци, до послѣдней минуты, Адріано стремится соединить свою участь съ Иреной и тѣмъ спасти ее, но Ирена, восторженно любящая брата, отвергаетъ Адріано и гибнетъ вмѣстѣ съ Ріэнци. (По странной фантазіи — неизвинительной съ точки строгой эстетики — Вагнеръ партію Адріано сдѣлалъ не теноромъ, а контральтомъ! Теноръ — Ріэнци; басы — Кардиналъ Раймондо, Колонна и другой патрицій — Орсини.)

Вся опера написана въ размѣрахъ колоссально-широкихъ. При всей любви къ ней на Дрезденской сценѣ, ее значительно сокращаютъ, такъ, что изъ третьяго акта напиримѣръ, уцѣлѣла едва ли третья доля! И все-таки массы исполнителей въ оркестрѣ и на сценѣ работаютъ въ этой оперѣ больше, чѣмъ во *всѣхъ* другихъ. Разсказывать вамъ подробно красоты музыки, для васъ неизвѣстной — считаю лишнимъ трудомъ. Но, ознакомивъ васъ съ сюжетомъ, могу сдѣлать оглавленіе всѣхъ пяти актовъ оперы, какъ она дается, указывая на особенно-поразительное или особенно-пышное.

Въ увертюрѣ симфонически проведены всѣ главные моменты оперы. Увертюра, великолѣпно-оркестрованная сама-по-себѣ отлична, дышетъ силою, красотой и свѣжестью (какъ

и вся опера) и ждетъ величайшаго успѣха въ симфоническихъ концертахъ нашей театральной дирекціи.

1-й актъ. Ночь, сцена похищенія Ирены; тревога на улицѣ и упреки Ріэнци патриціямъ. Вездѣ Шекспировская правда драматизма. Формы, при всей горячности музыки, чрезвычайно-прозрачны.

Терцетъ Ріэнци, Ирены и Адріано—благородно-красивый въ чисто-итальянскомъ вкусѣ, какъ вся (эпизодическая) партія Адріано. Дуэтъ Ирены и Адріано. Музыка лучше терцета.

Призывъ народа трубнымъ звукомъ—и большой финалъ: народъ сбѣгается на призывъ. Органъ и церковное пѣніе въ Латеранѣ. Ріэнци въ блистательномъ вооруженіи на ступеняхъ Латерана, съ нимъ кардиналъ и духовенство. Большой монологъ Ріэнци и *клятва* народная громаднымъ хоромъ. (Красота увлекательная!)

2-й актъ—открывается прелестною сценою «вѣстниковъ мира» (Friedensboten). Подъ однимъ изъ порталовъ Капитолія, съ чуднымъ видомъ на весь Римъ, отроки изъ лучшихъ семействъ, въ бѣлой одеждѣ съ масличными и пальмовыми вѣтвями привѣтствуютъ Ріэнци, какъ героя свободы.—За тѣмъ патриціи, сенаторы—съ затаенною злобою въ душѣ приходятъ въ свою очередь поздравить Ріэнци. Трибунъ приглашаетъ ихъ на праздникъ въ своихъ покояхъ—и уходитъ.

Терцетъ Орсино, Колонны и Адріано. Патриціи замышляютъ убійство противъ Ріэнци. Адріано ихъ подслушиваетъ и прерываетъ ихъ рѣчь. Короткій, сильно-драматическій ensemble.

Праздникъ начинается великолѣпнѣйшимъ маршемъ (яркую красоту которого можно сравнить только съ лучшими маршами и праздничными хорами *России*) Посланные изъ Ломбардіи, Неаполя, Богеміи, Венгріи—представляются черезъ герольдовъ—Ріэнци, какъ главѣ римскаго народа.—Военный дивертисментъ (въ партитурѣ здѣсь:—пантомимное представление водворенія *первой* республики въ Римѣ, послѣ Тарквиніевъ).

Во время балета—покушеніе на убійство Ріэнци. Тревога, обвиненіе патриціевъ—просьбы Адріано и Ирены—прощеніе виновнымъ. Восторгъ отъ великодушія трибуна. Общее ликование (музыка, хотя съ итальянизмами—еще гораздо красивѣе и увлекательнѣе, нежели финалъ 1-го дѣйствія; речитативы—красивѣйшіе, голосъ Ирены ложится на массы вокальных и оркестровыхъ плѣнительными гирляндами).

Третій актъ (жестоко сокращенный) заключаетъ въ себѣ теперь хоръ народного ропота противъ Ріэнци,—большую арію Адріано, и блистательнѣйшій торжественный маршъ, подъ который народъ, подъ предводительствомъ Ріэнци, выступаетъ въ сраженіе противъ патриціевъ (столько прославленный маршъ коронованія въ Профетѣ по музыкѣ и многимъ намѣреніямъ просто сколокъ съ этого марша въ Ріэнци,—тоже Es dur. Припомнимъ, что опера Ріэнци явилась на сценѣ въ 1842, а Профетъ въ 1849 г.) Ріэнци самъ выѣзжаетъ передъ войскомъ на бѣломъ конѣ; Адріано бросается подъ ноги коня, чтобы остановить роковую битву. Трибунъ не слушаетъ этихъ заклинаній и дѣйствіе оканчивается большимъ воинственнымъ гимномъ: «Sancto spirito cavaliere»—(тоже B-dur и въ томъ же характерѣ какъ воинская пѣснь Іоанна Лейденскаго въ 3-мъ актѣ Профета). Два послѣднія акта коротки.

Въ 4-мъ актѣ—Адріано, уже окончательно отступившійся отъ Ріэнци, возбуждаетъ народъ противъ трибуна. Народъ ничего не предпринимаетъ рѣшительнаго, полагая, что духовная власть за Ріэнци. Трибунъ, не зная о замыслахъ про-

тивъ него, идетъ съ Иреною на молебень послѣ побѣды. (Это шествіе по музыкѣ принадлежитъ къ красивѣйшимъ, самымъ симпатическимъ частямъ оперы). На наперти церкви какъ громъ, разражается надъ головою Ріэнци проклятіе. Словами невозможно передать силы потрясающаго впечатлѣнія, которымъ оканчивается актъ.

Въ 5-мъ—молитва Ріэнци, уединившагося въ своей комнатѣ. По высокому вдохновенію, въ области чисто-религіозной музыки это лучший нумеръ оперы. Тутъ вѣтъ уже тотъ просвѣтленно-аскетическій духъ, который придаетъ необычайную прелесть многимъ сценамъ въ Тангѣйзерѣ. Въ молитвѣ Ріэнци и оркестръ Вагнеровскій уже на той степени совершенства въ тонкости и новизнѣ колорита, какъ въ Тангѣйзерѣ и Лоэнгринѣ.

Послѣ сцены съ Иреной (очень-сокращенной) и короткой, сцены Ирены съ Адріано—развязка судьбы Ріэнци, гдѣ въ музыкѣ поразительно дѣйствуетъ напоминаніе сцены *клятвы* народной изъ перваго акта.

Вотъ вамъ самый сжатый очеркъ оперы и ея главныхъ красотъ. По моему «Ріэнци» съ Тангѣйзеромъ и Лоэнгриномъ не идетъ въ сравненіе, потому что задача совсѣмъ *другая*,—«идеалъ» совсѣмъ *другой*, но безконечно, «не въ примѣръ» выше Кортца, Весталки, Жидовки, и всѣхъ пресловутыхъ твореній пресловутаго «царя» современныхъ драматическихъ композиторовъ.—Чтобы вы могли на дѣлѣ проверить мое мнѣніе, желаю горячо, чтобы читателямъ моимъ удалось побывать въ Дрезденѣ, гдѣ эта опера исполняется превосходно «con amore», или чтобы ее перевели на итальянскій да поставили на нашу сцену Большаго театра, съ итальянцами. Тамберликъ не будетъ столько хорошъ въ роли Ріэнци, какъ Тихачекъ, но будетъ достаточно хорошъ, чтобы привести публику въ восторгъ отъ всей оперы, какъ будто созданной для петербургской пышности, для петербургскихъ громадныхъ средствъ!—Я впрочемъ забылъ маленькое условіе успѣха: на афишѣ, чтобы не сбивать публики именемъ «цукунфтиста—Вагнера», надобно выставить имя «цукунфтиста», Верди. Тогда «Ріэнци» сдѣлается столько же въ модѣ, какъ Трубадуръ или Травиата.

А. СЪРОВЪ.

ВЪСТІ ОТВСЮДУ.

Театръ въ Харьковѣ.—Опера въ Ригѣ.—Концертъ въ Ревелѣ.—Парижскія новости.—Нѣсколько словъ о Беляни.—Случай съ Робертомъ.—Дебюты въ Комической Оперѣ.—Домъ России.—Вѣсти изъ Германіи.—Празднества въ честь Шиллера въ Берлинѣ.—Прозвѣщенія г. Лазарева въ Вѣнѣ.

Представляемъ читателямъ краткій обзоръ дѣятельности харьковскаго театра въ бывшую ярмарку. Первое мѣсто принадлежитъ драмѣ «Велисарій», поставленной великолѣпно съ новыми декораціями и костюмами. Роль Велисарія занималъ г. Рыбаковъ, бывший у насъ въ Петербургѣ и сыгралъ ее, по словамъ харьковской газеты, превосходно. Г-жа Боброва (Елена) и г-жа Рыбакова (Антонина) были очень не дурны. За «Велисаріемъ» слѣдовалъ рядъ бенефисовъ, изъ которыхъ стоитъ упомянуть о бенефисахъ гг. Выходцова и Алексѣева, артиста нашей петербургской труппы, посѣтившаго нынѣшнее лѣто Харьковъ. Г. Выходцевъ поставилъ въ свой бенефисъ три старыя піесы «Дочь втораго полка», «Цыганка», и «Бойкая барыня». Въ Дочери полка, по обыкновенію, отличалась г-жа Литовская, первая водевильная актриса харьковской труппы. Въ «Бойкой барынѣ»,

хорошъ былъ Рыбаковъ въ роли маіора, и г. Нечаевъ въ роли деньщика, вообще этотъ артистъ имѣетъ большой талантъ и видимо совершенствуется. Игра его отличается естественностью, соединенною съ комизмомъ. Бенефисъ г-на Алексѣева познакомилъ харьковскую публику съ ужасной драмой: «Сальваторъ атаманъ братьевъ невидимокъ, или разбойники въ скалахъ мадонны». Водевиль «Анекдотъ съ жильцомъ и домохозяиномъ», разыгранъ былъ хорошо, благодаря прекрасной игрѣ бенефицианта. Драма «Майко», поставленная дирекціей, не имѣла большого успѣха. Драма эта сама по себѣ посредственная, но на харьковской сценѣ прошла незамѣченной. Дирекція харьковскаго театра готовить еще нѣсколько новыхъ пьесъ къ осени, въ томъ числѣ драму: «Скониинъ Шуйскій».

Часто упоминая о рижской оперѣ, въ последнее время, мы ни разу не писали о составѣ труппы. Надобно сказать, что въ послѣдніе два года опера въ Ригѣ находилась въ страшномъ упадкѣ и пріѣздъ нѣкоторыхъ талантливыхъ пѣвцевъ вывелъ ее изъ усыпленія.

Составъ рижской труппы теперь весьма удовлетворителенъ. Первое мѣсто занимаетъ г-жа Кернъ, драматическая пѣвица; голосъ ея сильный, звучный, но въ высокихъ нотахъ не много рѣзкій, игра драматична, но недовольно оживлена. Г-жа Унгеръ, очень хорошая пѣвица и всегда содѣйствуетъ успѣху оперы. Г. Бѣлкентъ, первый теноръ, *tenor di forza*, прекрасный артистъ, но имѣетъ несчастную привычку не беречь своего голоса, такъ что въ концѣ оперы часто поетъ съ изнеможеніемъ. Г. Дальфн пѣжный теноръ, имѣетъ симпатичный голосъ, хотя въ игрѣ его и есть нѣкоторые недостатки. Гг. Рошлау и Эверцъ прекрасные баритоны. Г. Гергеръ, басъ-буффо, опытный пѣвецъ и актеръ, 15 лѣтъ находящійся на рижской сценѣ.

Изъ драматическихъ артистовъ слѣдуетъ назвать прекрасную водевильную актрису Гейстингеръ, рѣдкую *jeune première* на нѣмецкой сценѣ, по своей непринужденной игрѣ. Г-жа Витте, драматическая артистка, нелишенная однако рутинны, свойственной почти всѣмъ нѣмецкимъ актрисамъ. Изъ комиковъ замѣчательны Циммерманъ и Рихардтъ.

Изъ новыхъ оперъ имѣла успѣхъ комическая опера Лотцинга «Der Waffenschmied». Возобновлены «Ромео и Юлія», но оперѣ Беллини и здѣсь, какъ въ Парижѣ, не посчастливилось.

Рижскій артистъ г. Бергперъ далъ недавно въ Ревелѣ, въ церкви св. Олая концертъ на органѣ. Это былъ первый публичный опытъ молодого артиста и онъ выказалъ въ полномъ блескѣ свой талантъ. Давно прекрасный органъ Олая не былъ въ рукахъ такого отличнаго исполнителя. Концертъ начался фугой С. Баха въ *d-moll*; затѣмъ исполнены еще нѣкоторыя произведенія духовной музыки и даже одна духовная пѣснь самого концертиста. Но какъ композитору, г. Бергнеру еще надобно трудиться. Все-таки концертъ доставилъ большое удовольствіе собравшейся публикѣ.

Парижскія новости начнемъ снова съ «Ромео и Юлія». Это несчастное произведеніе Беллини, съ которымъ всѣ импрессаріо обходились весьма безцеремонно и теперь по волѣ директора Большой Оперы, Ройе, должно подвергнуться сокращенію въ три акта. Упомянувъ имя Беллини, приведемъ кстати нѣкоторыя свѣдѣнія объ этомъ композиторѣ, извлеченныя изъ занимательной книги подъ названіемъ: «Жизнь Беллини»: Норма и Батриче составили славу Беллини; всѣ импрессаріо на перерывъ заказывали ему оперы. Лондонъ выказалъ менѣе тщеславія; онъ удовольствовался, пригласивъ Беллини поставить на свою сцену двѣ его оперы, уже исполненныя во Франціи и Италіи, но въ Парижѣ хотѣли непременно что-нибудь новое. Италіанская опера выхлопотала себѣ «Пуританъ». Большая опера потребовала также новое

произведеніе. Беллини, уже носившій въ себѣ зародышъ болѣзни, которая должна была свести его въ могилу, пріѣхалъ въ Парижъ изъ Лондона въ 1834 г. Черезъ нѣсколько времени Беллини писалъ одному изъ своихъ друзей: «Будущее уже не улыбается мнѣ какъ прежде и прибавлялъ: О! мой дорогой Миланъ! я тебя никогда не забуду; еслибъ я тебя не покинулъ, то былъ бы еще счастливъ!»

Въ Парижѣ Беллини встрѣтилъ самое горячее сочувствіе. Онъ пользовался особенною дружбой Керубини и Россини. Сколько разъ парижане встрѣчали на улицѣ Россини рукообъ-руку съ Беллини, занятыхъ разговоромъ о своемъ любимомъ искусствѣ. Беллини распрашивалъ о многомъ своего замѣнитаго собрата по искусству и Россини съ свойственнымъ ему добродушіемъ и предупредительностью объяснялъ молодому маэстро все, что казалось ему непонятнымъ въ области музыки. Однажды, когда Россини подаль своему другу совершенно неожиданную мысль, Беллини бросился къ нему на шею и обнялъ съ такою пылкостью, что прохожіе приняли ихъ за двухъ сумасшедшихъ, случайно встрѣтившихся на улицѣ.

Этотъ фактъ, рассказанный ирландцемъ Гесомъ, доказываетъ, что Россини питалъ къ автору «Нормы» и «Пуританъ» самую искреннюю дружбу. Беллини, съ своей стороны, поклонился незарскому лебедю до фанатизма.

Я слышалъ, писалъ онъ къ одному другу, въ 30-й раздѣльнаго «Вильгельма Теля» и все болѣе удостовѣряюсь, что мы, нынѣшніе композиторы, жалкія насѣкомыя передъ этимъ *maestro des maestri*. Для меня Вильгельмъ Тель—божественная комедія Дарта; удивляюсь отчего весь свѣтъ не изучаетъ его какъ образецъ; въ моихъ всѣдневныхъ упражненіяхъ, я никогда не расстаюсь съ Вильгельмомъ Телемъ, этимъ послѣднимъ словомъ искусства.

Недавно одно изъ представлений Роберта ознаменовалось рѣдкимъ случаемъ въ лѣтописяхъ Большой Оперы.

Г-жа Деллль, занимавшая роль принцессы Изабеллы, внезапно захворала послѣ втораго акта, который пропѣла съ трудомъ и на сцену явился режиссеръ объявить публикѣ, что за болѣзнію г-жи Деллль роль ея займетъ г-жа Дюсси.

Дѣло въ томъ, что г-жа Дюсси занимала въ этой же оперѣ роль Алисы. Тотчасъ же послѣ объявленія режиссера начался четвертый актъ и большая сцена между Изабеллой и Робертомъ была исполнена при громкихъ рукоплесканіяхъ г. Гемаромъ и Маріей Дюсси. Въ пятый актъ неутомимая артистка переодѣлась въ платье Алисы и съ такимъ же успѣхомъ вырвала Роберта изъ когтей Бертрама, а потомъ вышла за него замужъ въ качествѣ принцессы сицилійской.

Дирекція Большой Оперы собирается возобновить «Послѣдній день Гаркуланума». Вествали займетъ роль Боргия-Мамо, а Гемаръ заменитъ Роже.

Въ Комической оперѣ дебютировала новая ученица знаменитаго Дюпре, г-жа Монжозъ, въ оперѣ Амаруаза Томъ «Сонъ въ лѣтнюю ночь» г-жа Монжозъ, пишутъ въ газетѣ «France Musicale», съ перваго дебюта заняла первое мѣсто въ ряду звѣздъ Комической Оперы. Какъ ученица Дюпре, г-жа Монрозъ обладаетъ всѣми богатыми, драматическими средствами этой школы, игра ея весьма изящна, паружность какъ бы создана для ролей королевъ.

Симпатичный теноръ Монтобри былъ превосходенъ въ этой пьесѣ. Онъ съ необыкновенною легкостью преодолѣлъ трудности партіи, написанной немного низко для его голоса. Возобновленіе оперы Томъ замѣчательно тѣмъ, что всѣ роли были заняты молодыми артистами, недавно поступившими въ труппу г. Рокеплана и исполнены съ большимъ ансамблемъ.

Флотовъ подарилъ театрѣ Bouffes Parisiens, новой опереткой подъ названіемъ: «La Veuve Grapin». Музыка пріят-

ная и сѣжал, совершенно приличная легкой опереткѣ, которая однако много потеряла отъ неудовлетворительнаго исполненія пѣвцевъ, бывшихъ не въ голосѣ. Сюжетъ довольно неправдоподобенъ и напоминаетъ тысячу разныхъ водевилей. Вдова прокурора Гранепа, стыдясь своего мѣщанскаго происхожденія и незвучной фамиліи мужа, покупаетъ замокъ какого-то раззорившагося маркиза, котораго считаетъ 70-лѣтнимъ старикомъ, и потому соглашается отдать ему свою руку и милліоны, съ тѣмъ, чтобы старый супругъ оставилъ ее въ покоѣ послѣ свадьбы, но вмѣсто старика является племянникъ его, молодой маркизъ и вдовушка съ восхищеніемъ отдаетъ ему свое сердце и богатство. Хорошенькая музыка Флотава не могла выкупить пустоты содержанія и оперетка имѣла самый посредственный успѣхъ.

Новый загородный домъ Россини, отстроенный въ Пасси, почти готовъ. Домъ этотъ одноэтажный съ мезониномъ, выстроенъ съ большимъ вкусомъ, его окружаютъ два сада, изъ которыхъ одинъ фруктовый; въ другомъ саду устроенъ роскошный фонтанъ; по срединѣ его красуются три мраморныя граціи, работы Жермена Пильона.

Нѣмцы, проживающіе въ Парижѣ, собираются, по примѣру своихъ соотечественниковъ, праздновать столѣтній юбилей Шиллера. Для устройства праздника составился особый комитетъ. До-сихъ-поръ извѣстно только, что будетъ исполнена торжественная кантата, музыка Стефана Гиллера.

Въ Берлинѣ для этихъ празднествъ назначены три вечера, въ которые будутъ исполнены произведенія Шиллера.

Въ первый вечеръ первая трагедія Шиллера «Разбойники», съ прологомъ; во второй вечеръ (день рожденія поэта) «Лагерь Валленштейна» и «пѣснь о колоколѣ» съ превосходнымъ эпилогомъ Гете; эпилогъ этотъ былъ исполненъ въ Веймарѣ, въ годъ смерти Шиллера и былъ повторенъ 10 лѣтъ спустя. Къ этому эпилогу Гете къ драматической пѣснѣ о колоколѣ, прибавленъ торжественный актъ, въ которомъ примутъ участіе всѣ члены королевской труппы. Въ третій вечеръ пойдетъ послѣдняя драма Шиллера «Вильгельмъ Тель».

Вѣнскимъ дилетантамъ предстоитъ страшное несчастье и испытаніе. Здѣсь проживающій знаменитый (!) русскій композиторъ Лазаревъ устронвааетъ въ редутъ-залѣ концертъ въ пользу бѣдныхъ, составленный исключительно изъ произведеній вышеупомянутаго знаменитаго композитора, который онъ называетъ въ программѣ новой музыкой въ духѣ и характерѣ славянъ. Во первыхъ пойдетъ Сотвореніе міра, извѣстное и петербургскимъ дилетантамъ, *Jouvenir de Maris*, большая кантата; «Смерть Олоферна» увертюра, «Прощальный гимнъ Шамиля и черкесовъ передъ сраженіемъ» и проч. и проч. Исчислить всю программу невозможно; желаемъ отъ души вѣнской публикѣ переварить угощеніе, которое имъ готовитъ г. Лазаревъ.

ГОДЪ 1860-Й (ПЯТЫЙ). ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ

Журналъ, посвященный театру, музыкѣ и искусствамъ вообще. Выходитъ еженедѣльно (по воскресеньямъ): кромѣ текста, по прежней программѣ, при ономъ въ теченіе года будетъ приложено: 500 страницъ музыки; классической, салонной, для пѣнія и для танцевъ.—Отъ времени до времени: *увертюры, симфоніи, ораторіи* въ переложеніи на фортепіано въ 2 и 4 руки, легкія піесы для начинающихъ и различные экзерсисы и этюды.

ПРЕМИИ:

въ январѣ 1860 г. полная опера АСКОЛЬДОВА МОГИЛА.

Музыка А. Н. Верстовскаго, аранжированная для фортепіано въ 2 руки, г. К. Вильбоа и пересмотрѣнная самимъ композиторомъ.

Въ концѣ года: АЛЬБОМЪ,

Составленный изъ лучшихъ произведеній для фортепіано и для пѣнія, преимущественно отечественныхъ композиторовъ.

Лица нежелающія, получить оперу, «Аскольдова Могила», могутъ потребовать въ замѣнъ, одну изъ слѣдующихъ оперъ: ТРАВИАТА, ТРОВАТОРЕ и МАРТА. Желающіе кромѣ этого имѣть оперы: ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ и РУСЛАНЫ и ЛЮДМИЛА (для фортепіано въ 2 руки), стоящія въ обыкновенной продажѣ 20 р. с., платятъ только за эти оперы 10 р. с. и за пересылку за 20 ф. Право это предоставляется ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО только гг. подписчикамъ на Т. и М. Вѣстникъ.

Подписавшимся на Т. и М. Вѣстникъ, предоставляется тоже право выписывать изъ музыкальнаго магазина Ф. Стелловскаго, ноты какъ его собственныя изданія, такъ и иностранныя, съ уступкою 50% противъ существующихъ цѣнъ.

Для того, чтобы музыкальныя теоретическія статьи могли принести въ полномъ смыслѣ пользу, редація выписала изъ за границы ПОТНІЙ ШРИФТЪ и потные примѣры будутъ печатаемы въ самомъ Вѣстникѣ типомъ.

Подписная цѣна на полученіе журнала «Т. и М. Вѣстни-

ка» со всѣмъ музыкальными приложеніями и преміями остается прежняя:

въ Санктпетербургѣ, безъ доставки . . . 10 р. с.

— — — съ доставкою . . . 11 —

съ пересылкою во всѣ города Имперіи . . . 11 — 50 к.

Лица, состоящія на службѣ могутъ выписывать журналъ чрезъ гг. Казначеевъ, съ разсрочкою платежа по 1 р. с. въ мѣсяць.

Подписка принимается: въ конторѣ журнала, находящейся при музыкальномъ магазинѣ поставщика Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, Ф. Стелловскаго, въ Ст. Петербургѣ, въ Большой Морской, въ д. Лауферта, № 27. Въ Москвѣ: въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда и книжныхъ: Базунова и Щепкина.

Редація отвѣчаетъ за вѣрность доставки тѣхъ только экземпляровъ Вѣстника, которые будутъ выписаны въ вышеозначенныхъ мѣстахъ.

Печатать позволяется. С. Петербургъ, 3 октября 1859 года. Цензоръ А. Ярославцевъ.

Въ типографіи Гюнсона.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.

Издатель Ф. СТЕЛЛОВСКІЙ.