

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

№ 41.

18 ОКТЯБРЯ 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: музыкальномъ Ленгольда, и книжныхъ: Базунова, Щепкина и Свѣшниковъ.

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

Въ № 40-му прилагаются: «Шалунья полька, соч. Бекетовой и «Ноктюрнъ», соч. Филда.

Содержаніе: Театральная лѣтопись. — Сценическое искусство. — Заключительный отчетъ о пребываніи за границей (А. Сѣрова). — Три тенора. — Вѣсти отовсюду. — Письмо въ редакцію.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

На русской сценѣ не было новыхъ піесъ, но мы обязываемся занести въ нашу лѣтопись спектакль 8 октября. Данъ былъ «Гамлетъ», котораго такъ художественно и такъ рѣдко играетъ г. Максимовъ. Театръ былъ полонъ, сколько то возможно. Рукоплесканья единодушны и громки. Кстати скажемъ нѣсколько словъ и объ игрѣ г. Максимова, впрочемъ давно уже всѣмъ извѣстной. Роль Гамлета такова, что требуетъ прежде всего со стороны исполнителя извѣстнаго пониманія той необъятно-громадной идеи, которая вложена въ это созданіе Шекспира. О Гамлетѣ до сихъ поръ еще спорятъ въ Германіи, и это естественно: говорить о *Гамлетѣ* — значитъ говорить о *человѣкѣ*, а о *человѣкѣ* никогда не перестанутъ говорить. Наиболѣе признанное мнѣніе о Гамлетѣ открываетъ въ немъ два главныхъ элемента: глубокую грусть отъ сознанія противорѣчія дѣйствительной жизни идеѣ, отсюда вытекаетъ и его иронія, сарказмы и желчность, и сильныя движенія человѣческаго сердца — любовь и ненависть. Общая идея Гамлета — это слабость воли при столкновеніи съ дѣйствительностью.

Въ игрѣ г. Максимова мы находимъ художественно выраженною общую идею, но грусть Гамлета, его иронія и сарказмы

№ 41.

намъ показались нѣсколько слабы, также какъ и его ненависть. Мы идеализируемъ выполненіе Гамлета на сценѣ, согласно нашему пониманію его, какъ произведенія Шекспира, и намъ кажется, что всѣ струны сердца Гамлета должны звучать самымъ сильнымъ, полнымъ аккордомъ; но звуки этихъ аккордовъ должны замирать скоро, всѣ движенія его сердца — это вспышки сильныя, огненные, но мгновенныя. Гамлетъ, какъ мистикъ, также мы находимъ, неполнѣе выражается въ игрѣ г. Максимова. Гамлетъ долженъ быть мистикомъ вслѣдствіе пылкости и сильнаго развитія своего ума, въ немъ это — почти экзальстація; а у г. Максимова выходитъ эта черта смягчаемой какъ-будто оттѣнкомъ мечтательности... Но во всякомъ случаѣ «Гамлетъ» на нашей сценѣ доставляетъ истинное высокое наслажденіе.

Есть и еще новость: въ среду 14 октября, въ водевилѣ «Простушка и воспитанная», играла г-жа Левкѣва, въ первый разъ въ наступившій сезонъ.

Въ Пятницу 16 октября, въ бенефисъ г-жи Шубертъ даны были: въ первый разъ, передѣланная съ французскаго драма «Картушъ»; водевилъ «Она преступница» и «Картипка съ натуры»; подробнѣе будетъ сообщено объ этомъ спектаклѣ въ слѣдующемъ номерѣ.

А. Г. ФОВЪ.

На прошедшей недѣлѣ въ нашемъ театральномъ мірѣ до пятницы не происходило ничего новаго. Въ оперѣ давали: «Итальянку въ Алжирѣ», «Норму» (по внезапной болѣзни г-жи Брамбила партію Адалгизы исполнила г-жа Бернарди и конечно отъ такой перемены оперы могла только выиграть) и наконецъ «Отелло» (въ пятницу). Въ нынѣшнемъ году намъ пришлось слушать новую Дездемону и отчетъ объ этомъ представленіи представимъ въ слѣдующемъ №-рѣ. Пока скажемъ, что и въ этой оперѣ г-жа Лагруа имѣла большой успѣхъ. Въ прошедшемъ №-рѣ мы обратили вниманіе нашихъ чита-

телей навесьма интересный и разнообразный репертуар Итальянской Оперы; судя по выбору приготовляемых къ представлѣніямъ оперъ, можно заключать, что пѣніишій сезонъ будетъ принадлежать къ числу блистательнѣйшихъ. Какъ слышно, предполагаютъ дать, между прочимъ, слѣдующія оперы: «Сорока воровка», «Ченерентолла», «Свадьба Фигаро», «Гвельфы и Гибелины», «Pardon de Ploermel» (не знаемъ еще подъ какимъ названіемъ опера эта дана будетъ у насъ), «Осада Гента», «Троваторе» и проч. Г-нъ Сен-Леонъ продолжалъ свои дебюты съ успѣхомъ. Этотъ замѣчательный артистъ ставитъ большой балетъ для г-жи Розатти (Пакеретта) и слѣдовательно будемъ имѣть случай оцѣнить его исполнѣніе и какъ хореографа. Г-жа Розатти совершенно поправилась, въ непродолжительномъ времени она явится въ «Корсаръ». Въ субботу, въ новомъ циркѣ бенефисъ г-на Поль-Бондуа, въ четвергъ давали еще въ 1-й разъ небольшую комедію «La Distraction» (Разсѣянность) обо всемъ этомъ представимъ отчетъ въ слѣдующемъ №-рѣ.

Р.

О СЦЕНИЧЕСКОМЪ ИСКУСТВѢ

III.

На какой бы низкой степени гражданскаго и умственнаго развитія ни находился народъ, искусство всегда является непрѣмѣннымъ элементомъ народной жизни. Даже у дикарей мы видимъ пѣніе и музыкальные инструменты, слѣдовательно — вокальную и инструментальную музыку; пляски, сопровождаемыя костюмировкой, жестами и мимикой, слѣдовательно — сценическое искусство въ извѣстной степени; изображенія рѣзныя и посредствомъ краски, слѣдовательно — живопись и валяніе; боготвореніе видимыхъ предметовъ, которымъ народная фантазія придаетъ высшія, чудесныя свойства, слѣдовательно — поэтическое творчество и идеалы; далѣе мы видимъ архитектуру и проч., однимъ словомъ мы не можемъ представить себѣ народа, у котораго не было бы проявленія тѣхъ же самыхъ духовныхъ человѣческихъ элементовъ, какъ и у народовъ, достигшихъ высшей степени и всесторонности развитія. Такимъ образомъ мы знаемъ, что искусство общечеловѣчно.

И законы искусства, какъ все вѣчное и неизмѣняемое, одинаковы вездѣ и всегда. Вотъ эти законы: изображеніе всѣхъ явленій природы и жизни не только видимыхъ, но и создаваемыхъ лишь человѣкомъ; стремленіе къ абсолютной истинѣ и выраженіе ея въ поэтическомъ идеалѣ, и наконецъ противопоставленіе идеальной истинѣ всего, что кажется не совершеннымъ.

Два первые закона вмѣстѣ, т. е. изображеніе природы и жизни въ формѣ поэтическаго идеала, составляютъ сущность драматическаго элемента въ самомъ широкомъ и чистомъ значеніи этого слова, т. е. когда произведеніе искусства, выражаетъ собою истину изъ сферы дѣйствительности, или идеальную. Первый законъ вмѣстѣ съ третьимъ, т. е. изображеніе явленій природы и жизни въ противорѣчій идеальной истинѣ, составляютъ сущность элемента комическаго.

Законы искусства или законы изящнаго составляютъ собою одинъ изъ элементовъ человѣческаго духа, а произведенія творчества, выражающія дѣйствіе этихъ законовъ, имѣютъ почву чисто-реальную: произведенія эти всегда принадлежатъ извѣстному только періоду времени, хотя бы превышающему многія тысячелѣтія, извѣстному мѣсту, извѣстному народу и

всегда выражаютъ видимыя явленія или жизнь и степень умственнаго и духовнаго развитія народа, или степень сознанія его видимой и невидимой природы.

Исторія искусства (во всемірномъ и вѣчномъ его значеніи) была бы лучшей исторіей человѣчества, точно также, какъ исторія искусства каждаго народа вмѣстѣ съ тѣмъ есть и исторія его умственнаго и нравственнаго развитія. Въ ватиканскомъ музеѣ по античнымъ памятникамъ можно прослѣдить исторію грековъ и римлянъ и видѣть всѣ фазы умственнаго и нравственнаго развитія и упадка этихъ народовъ; ниневійскія древности въ Лондонѣ, гораздо краснорѣчивѣе говорятъ намъ о жизни вавилонянъ, нежели скудныя историческія преданія.

У народовъ, находящихся, по степени ихъ развитія, въ состояніи младенческомъ, произведенія искусства стремятся къ выраженію только существеннаго, видимаго; даже поэтическіе идеалы ихъ, служащіе для изображенія абсолютной истины, создаются не иначе, какъ посредствомъ олицетворенія грубыхъ, осязаемыхъ силъ природы. Произведенія искусства у такого народа не содержатъ въ себѣ ни вымысла, ни поэтическаго творчества, а одно только слабое подражаніе природѣ, въ изображеніи отдѣльных предметовъ, причемъ, естественпо, одна только мѣстная, видимая природа служитъ образцомъ, потому что все остальное, что не можетъ быть сознано съ помощію только зрѣнія, осязанія, слуха и т. п. остается недостижимымъ ни понятію, ни фантазіи художника. Степень самосознанія и вообще сознанія природы и жизни, обуславливаетъ прогрессивное совершенствованіе искусства, такъ: когда народъ начинаетъ болѣе и болѣе сознать безчисленно-разнообразныя элементы жизни, произведенія искусства не ограничиваются уже однимъ изображеніемъ отдѣльных предметовъ, копируемыхъ съ натуры, а представляютъ и болѣе сложныя формы и проявленія жизни; вмѣстѣ съ этимъ постепенно вводится идеальный, драматическій и комическій элементы въ произведенія искусства.

Чтобы ни говорили о томъ, что искусство свободно, что гений и его творенія вѣчны какъ природа и слѣдовательно общечеловѣчны, но мы видимъ, что такія произведенія искусства, которыя, по общему сознанію, носятъ въ себѣ идею человѣка и человѣчества, принадлежатъ только тѣмъ эпохамъ исторіи какого либо народа, когда онъ стоялъ на высокой степени умственнаго, нравственнаго и гражданскаго развитія. Можемъ ли мы, папримѣръ, представить Шекспира, Шиллера, Гете у киргизовъ, калмыковъ и т. п. Никакой гений человѣческій не можетъ стать выше обстоятельствъ и среды, въ которой находится. По всей вѣроятности изъ числа милліардовъ людей всѣхъ племенъ, существовавшихъ въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій, были и Шекспиры, и Шиллеры, и Гете, но гений ихъ создавалъ какія-нибудь пословицы, которыя не перешли за околицу деревни, пѣсню, пѣтуню, можетъ быть, нѣсколько лѣтъ въ ближайшей окрестности, и исчезнувшую безслѣдно для искусства; съ другой стороны также красоты гениальныхъ произведеній Шекспировъ, Шиллеровъ и Гете, не могутъ быть доступны тѣмъ людямъ, для которыхъ слагались эти пословицы и пѣсни.

То, что мы называемъ *общечеловѣческимъ* въ искусствѣ, относится только къ законамъ творчества, а къ самымъ произведеніямъ, къ памятникамъ искусства относиться не можетъ. Мы называемъ общечеловѣческимъ то, что, принадлежа извѣстному вѣку и извѣстному народу, дѣлается доступнымъ и понятнымъ и усваивается другимъ народомъ и другимъ вѣ-

комъ. Напримѣръ, мы, такъ недавно еще доросшіе до пониманія Шекспира, находимъ его произведенія общечеловѣчпыми, тогда какъ назадъ тому полтора ста лѣтъ, и даже менѣе, Шекспиръ былъ для насъ совершенно непонятенъ: изъ этого слѣдуетъ, что искусство было бы общечеловѣческимъ тогда лишь, когда всѣ народы находились бы на одной степени развитія и подъ вліяніемъ одинаковыхъ условій естественныхъ и гражданскихъ. Но такъ какъ мы видимъ и знаемъ, что всякій народъ, не смотря на одинаковость степени своего развитія съ другимъ народомъ, непременно имѣетъ различія, налагаемыя на него племенемъ, исторіей, окружающей природой; то и произведенія искусства, создаваемые подъ вліяніемъ законовъ творчества, носятъ на себѣ такія же различія, какъ и народы, къ которымъ принадлежали авторы тѣхъ произведеній.

Новѣйшая цивилизація даетъ намъ образцы такихъ субъектовъ, которые по своему наружному виду, по своему характеру, складу ума, привычкамъ, наклонностямъ, и проч., по видимому, не принадлежатъ ни къ какой націи, а носятъ на себѣ какую-то безличную смѣсь многихъ національностей; но при болѣе глубокомъ наблюденіи всегда можно отыскать какія-либо физическія особенности или такіе черты характера, которыя прямо укажутъ на происхожденіе отъ того или другого народа. Также точно и въ твореніяхъ искусства, даже самыхъ гениальныхъ, слѣдовательно болѣе общечеловѣческихъ, можно сыскать черты, которыя укажутъ на условія, принадлежащія извѣстному времени и мѣсту. Напримѣръ, въ Гамлетѣ мы видимъ нравственное распаденіе, разладъ съ жизнью, утраченную вѣру въ людей и жизнь; а для того, чтобы достигнуть этого, надо было жить въ періодъ германской философіи, а не прежде и не послѣ; чтобы создать Гамлета, поэтъ долженъ былъ сознавать вліяніе этого времени на жизнь, наблюдать его; поэтому Гамлетъ никакъ не могъ быть созданъ, ни грекомъ, ни итальянцемъ, потому что въ этихъ странахъ германская философія и отношеніе ея къ духовному міру человѣка, были совершенно чужды. Точно также «Божественная комедія» могла быть написана только въ странѣ, находившейся подъ сильнымъ вліяніемъ католицизма; «Второе пришествіе» Микель-Анжело-Буоноротти никогда бы не было создано художникомъ, живущимъ въ странѣ, гдѣ протестантство, а не католицизмъ, было бы торжествующей религіозной формой.

Все это приводитъ насъ къ убѣжденію, что народность есть существеннѣйшій элементъ искусства. Народность — это почва и жизненные соки для всякаго поэтического творенія, какъ бы ни было оно гениально и тождественно съ общечеловѣческими законами искусства. Безъ элемента народности, искусство было бы паразитнымъ растеніемъ, не имѣющимъ ни корней, ни почвы и переносимымъ вѣтромъ съ одного мѣста на другое. Примѣромъ этому служитъ романтическій періодъ русской литературы.

Въ сценическомъ искусствѣ болѣе, нежели во всякомъ другомъ преобладаетъ элементъ народности, потому что на сценѣ актеръ самъ лично является произведеніемъ искусства, или, говоря иначе, весь его физическій организмъ, всегда удерживающій въ себѣ, какъ мы сказали выше, особенности мѣстной природы, условій времени и обстоятельствъ, является превращеннымъ въ художественное произведеніе. Кроме того — литературно-сценическія произведенія, какъ выражающія всякую идею или событіе въ лицахъ (не говоря уже о тѣхъ произведеніяхъ, которыя прямо изображаютъ народ-

ную жизнь), требуютъ, формъ самыхъ доступныхъ и понятныхъ народу, для котораго созданы тѣ произведенія; формы эти, начиная съ тончайшихъ оттѣнковъ языка, юмора и т. п. бываютъ, естественно, самыми доступными и понятными тогда, когда дѣйствительно народны.

Весь комизмъ гоголевскаго «Ревизора» исчезнетъ, если произведеніе это будетъ передано другимъ языкомъ (хотя тоже по русски) и безъ тѣхъ особенностей времени и общественно-гражданскихъ условій, которыя теперь такъ ярко рисуютъ намъ эту личность.

Нигдѣ элементъ народности въ сценическомъ искусствѣ не находится въ такомъ слабомъ развитіи вообще, какъ у насъ. Причину этого мы находимъ въ томъ, что наша сценическая литература преимущественно состоитъ изъ произведеній чужеземныхъ, переводимыхъ на нашъ языкъ, или вовсе переводимыхъ на русскіе нравы. Въ литературѣ несценической и въ произведеніяхъ другихъ искусствъ мы высоко цѣнимъ народность, въ чемъ бы она не проявилась, въ пѣсняхъ ли Кольцова, въ комедіяхъ ли Гоголя, въ музыкѣ ли Глинки и Верстовскаго, въ картинахъ ли Федотова, въ лирическихъ ли стихотвореніяхъ Пушкина, въ разсказахъ ли Писемскаго, Марко Вовчка, въ комедіяхъ ли Островскаго и проч.; критика наша обращается къ оцѣнкѣ произведеній нашихъ писателей преимущественно со стороны народности; по мы не помнимъ даже, чтобы когда-нибудь, хоть случайно, эстетическая оцѣнка выполненія на сценѣ лучшихъ нашихъ литературно-сценическихъ произведеній, коснулась элемента народности. Мы говоримъ о естественности, о художественности въ игрѣ актеровъ, о вѣрной передачѣ идеи автора, теплотѣ чувства, и только, а народность едва ли не подразумевается подъ словомъ *естественность*, хотя между тѣмъ и другимъ огромная разница. Напримѣръ: можно быть русскимъ или нѣмецкимъ только по фамиліи, по нѣсколькимъ чертамъ своего лица и можно быть тѣмъ или другимъ до мозга костей своихъ, до конца своихъ ногтей; первое будетъ естественно, второе — кроме того, народно. Есть сотни прекрасныхъ пѣсенъ и романсовъ, написанныхъ на чисто русскомъ языкѣ и положенныхъ на музыку съ русскими мотивами, но не всѣ изъ нихъ облетаютъ изъ конца въ конецъ Россію, хотя нельзя найти ничего особенно художественнаго въ тѣхъ, которымъ достается эта завидная участь; напримѣръ, почему «Ванька-Танька» пропѣта была во всей великой и малой Россіи, также какъ вся Франція пѣла каждую пѣсню Беранже? Русский юморъ и остроуміе — не въ однихъ лишь произведеніяхъ Гоголя и Грибоѣдова, а между тѣмъ ничьи фразы, кроме этихъ писателей, не пользовались и донынѣ не пользуются такой громадной популярностью.

Если сценическое искусство имѣетъ одинаковое мѣсто въ сферѣ изящнаго, какъ и музыка, литература, живопись и т. д. и подчинено однимъ и тѣмъ же законамъ творчества (въ чемъ едва ли кто сомнѣвается); то и эстетическія требованія наши должны быть также одинаковы, какъ относительно музыки, живописи, литературы и проч.

Принимая за убѣжденіе, что элементъ народности играетъ такую же роль въ сценическомъ искусствѣ, какъ и въ другихъ, мы скажемъ нѣсколько словъ о томъ, въ чемъ импено заключается *народность въ сценическомъ искусствѣ*, хотя объяснить это положительно также трудно, какъ напримѣръ, объяснить, въ чемъ заключается прелесть каждаго мотива изъ оперы «Аскольдова Могилы» и т. п.

Народность въ сценическомъ искусствѣ играетъ еще боль-

шую роль, нежели во всякомъ другомъ. Въ литературномъ произведеніи, музыка и юморъ народной речи и воспроизведеніе личностей и характеровъ, вѣрныхъ до мельчайшихъ вѣшнихъ и моральныхъ подробностей, составляютъ элементъ народности; въ музыкѣ—народная мелодія и характеръ мотива; въ живописи—колоритъ, экспрессія, сюжетъ. Но поэтъ, композиторъ и живописецъ создаютъ свои произведенія съ помощію одной силы поэтического творчества; актеръ же, кромѣ того, долженъ обладать всѣми пластическими условіями, чтобы передавать изображаемыхъ имъ личности со всѣми мельчайшими оттѣнками народности, которыя до того разнообразны и неуловимы, что нужно имѣть особое и весьма рѣдкое настроеніе таланта для того, чтобы подмѣчать, уславивать и передавать ихъ. Народныя особенности неизмѣримо глубоко бываютъ погружены въ натуру человѣка и выражаются во всѣхъ малѣйшихъ отправленияхъ его духовнаго и физическаго организма. Въ этихъ особенностяхъ—вся исторія народа, вся предшествовавшая и вся настоящая его жизнь, его развитіе, его стремленіе, его характеръ. Взгляните на перваго попавшагося вамъ на глаза русскаго человѣка, сохранившаго во всемъ свой природный типъ и замѣтите: его взглядъ, голосъ, походку, движеніе мускуловъ его лица при томъ или другомъ впечатлѣніи, его манеры, приемы, органъ голоса, замѣтите быстроту его речи, его вздохи, его междоимѣтія, его улыбку, смѣхъ, хохотъ, слезы, рыданья; взгляните въ его мозгъ и въ его сердце, и вы найдете гармонію его физическихъ отравленій съ его внутренними ощущеніями и его убѣжденіями; замѣтите все это какъ можно тщательно и потомъ взгляните на другаго тоже русскаго человѣка, но на половину утратившаго цѣльность своей природы; здѣсь вы уже не найдете той безукоризненной чистоты и полнаго выраженія народности. И тотъ и другой субъекты—русскіе, оба существуютъ, и слѣдовательно естественны; но для того, чтобы въ грѣ актера была народность безукоризненно-чистая, ему нужно инстинктомъ угадывать эти черты въ природѣ, именно въ ихъ чистомъ видѣ и умѣть воспроизводить ихъ въ своихъ созданіяхъ. Для этого нужно имѣть особый талантъ, помимо силы поэтического творчества: кромѣ пѣсенъ Кольцова, у насъ нѣтъ другихъ, которыя заключали бы въ себѣ столько чисто-народной поэзіи, между тѣмъ почти всѣ наши поэты пробывали свои силы на этомъ поприщѣ; «Аскольдова могила» только и славна тѣмъ, что народна; талантъ Гоголя имѣлъ народность самой блестящей своей стороной; картины Федотова правятся всѣмъ исключительно своей народностью.....

Какое отношеніе имѣетъ народность въ искусствѣ къ эстетическимъ нашимъ требованіямъ, или, лучше сказать, къ тѣмъ эстетическимъ формуламъ, которыми мы привыкли руководствоваться, объ этомъ мы говорить подробно не будемъ, потому что предметъ неизчерпаемъ и имѣетъ слишкомъ отвлеченный характеръ. Но мы представимъ нѣсколько примѣровъ: такъ какъ ни въ одной нѣмецкой эстетикѣ о народности въ искусствѣ говорено не было, то съ появленіемъ Гоголя, большинство публики, довѣряющее болѣе регламентированнымъ гипотезамъ, нежели своему собственному, эстетическому чувству, не признавало великихъ достоинствъ гоголевскихъ произведеній; но теперь едва замѣтное меньшинство осталось подъ прежнимъ знаменемъ, и надо замѣтить, что въ этомъ случаѣ верхъ взяла ни теорія, т. е. формулы эстетики, а инстинктъ, врожденное чувство. Это одинъ примѣръ; теперь другой: пѣсни Беранже ни одной націи такъ

ни правятся, какъ французамъ, хотя достаточно доступны и многимъ другимъ націямъ; а Расинъ и Корнель едва ли не всѣмъ одинаково, т. е. едва ли не всѣ одинаково къ нимъ равнодушны.

Изъ этого мы выводимъ одно заключеніе, что эстетическіе законы также безусловны и что народность въ искусствѣ, и особенно въ сценическомъ, тоже должна имѣть мѣсто въ нашемъ эстетическомъ кодексѣ.

А. Г.—ОВЪ.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ОТЧЕТЪ О ПРЕБЫВАНІИ ЗА ГРАНИЦЕЙ.

Возвращеніе во-своихъ.—Важныя недомки.—«Лоэнгринъ» въ Дрезденѣ и въ Вѣнѣ.—Постепенность Вагнеровыхъ оперъ въ отношеніи ихъ стиля и въ отношеніи публики.—Встрѣча въ Дрезденскомъ театрѣ.—Вѣнская оперная труппа.—Вѣнская драматическая труппа.—Оперы въ Берлигѣ.—Берлинская драматическая труппа.—Перечень неоперныхъ представленій, видѣнныхъ мною нынѣшнимъ лѣтомъ.—Два слова о Мюнхенской оперѣ.—Циркъ Ренца.—Рѣдкости и «туризмъ».—Спеціальность и польза для критики.

Послѣ Вѣны я воротился въ Дрезденъ, гдѣ для театра прогостилъ опять двѣ недѣли; съѣздивъ въ Веймаръ проститься съ Листомъ, вѣроятно на-долго; пробылъ десять дней въ Берлигѣ и вотъ, совершивъ, несмотря на позднюю осень, самое спокойное и пріятное плаваніе по Балтійскому морю—съ 6/10-го октября снова на берегахъ Невы!—Прежде нежели приступлю къ текущимъ дѣламъ нашего журнала, къ рецензіямъ того, что дѣлается по музыкальной части у насъ въ Петербургѣ, считаю своею обязанностию пополнить недомки заграничныя. Множество предметовъ причинюю, что я буду теперь нѣсколько сжатѣе въ своихъ отчетахъ, нежели въ письмахъ. Цѣль моего вояжа, какъ вамъ извѣстно, была—еще болѣе сближеніе съ Листомъ, практическое ознакомленіе себя съ его музыкой, съ операми Вагнера (такъ какъ въ прошломъ году я слышалъ только Тангейзера) и, если можно будетъ, личныя бесѣды съ первѣйшимъ нашего времени драматическимъ композиторомъ. Все это, какъ вамъ извѣстно, мнѣ удалось отлично. Вы знаете, что Вагнеровы произведенія для меня стоятъ на самомъ высшемъ мѣстѣ въ искусствѣ, и что изъ оперъ его уже даваемыхъ до сихъ поръ, высшая: «Лоэнгринъ». Мнѣ случилось слышать ее—девять разъ. Одно представленіе въ Веймарѣ; три генеральныя полныя пробы (отъ ноты до ноты) и четыре представленія въ Дрезденѣ и одно представленіе въ Вѣнѣ. Собираясь передавать вамъ свои впечатлѣнія о «Лоэнгринѣ», я всегда долженъ горевать, что наша речь до такой степени мало способна дать понятіе о красотахъ музыкальных! Какъ описать музыку словами—? Расскажите, запахъ розы, тому кто не испытывалъ этого запаха,—расскажите выраженіе лица Сикстинской Мадонны Рафаэля, тому, кто не видалъ ее!—Такъ и вспомнятся слова Тараса Бульбы сыповьямъ: «а ну-те, дѣтки! попробуйте догнать татарина!—и не пробуйте! вѣдьки не догоните!»—Жаль мнѣ еще очень, что читателямъ моимъ, какъ всей публикѣ на Руси, слишкомъ мало извѣстна одна изъ прежнихъ, знаменитыхъ оперъ, которая и по стилю, и по направленію въ самомъ близкомъ, кровномъ родствѣ съ Вагнеровымъ «Лоэнгриномъ»—я говорю объ «Эвриантѣ» Вебера. Мнѣ тоже еще не случилось ее слышать на сценѣ, по музыку ея я знаю довольно-твердо, съ юношескихъ лѣтъ. Для тѣхъ, кому знакома превосходная Веберова опера «Эврианта»—силнѣйшая, полнѣйшая изъ его созданій—для тѣхъ довольно сказать, что «Лоэнгринъ»—точно въ такомъ же родѣ, но—без-

жѣрно красивѣе, поэтичнѣе, сильнѣе, геніальнѣе. Сходство «en beau!» — Какъ нелѣпы, бессмысленны всѣ эти пошлые толки о направленіи цукунфтистовъ, о музыкѣ «будущности» (Zukunftsmusik), всѣ эти шарманочные, рыночные припѣвы: «цукунфтисты искажаютъ музыку, уничтожаютъ музыкальное наслажденіе въ оперѣ, превращаютъ ее въ безконечныя речитативы, которые только утомляютъ». — Такіе толки — верхъ безтолковости. О такихъ бредняхъ вы никогда и не вспомните, если вы будете слушать Лоэнгринна, и если вы способны питаться высшими сокровищами музыки и поэзіи — (эти сокровища, конечно, не для *каждаго* встрѣчнаго существуютъ! сколько на свѣтѣ людей, для которыхъ и Шиллеръ, и Байронъ, и Шекспиръ, и Гомеръ, и Рафаэль, и Бетховенъ — ровно *ничего*; такая пища не по ихъ интеллектуальному желудку, но такихъ — по настоящему — и въ театръ пускать незачѣмъ. Для нихъ есть *другія* «увеселенія»).

Въ складѣ «Лоэнгринна» противъ склада «Эврианты» — большою успѣхъ въ томъ, что арій, *отдѣльныя* музыкальныя нумеровъ *нѣтъ*. Каждый актъ оперы проходитъ въ неразрывной связи музыкально-драматической; драма развивается свободно-органически, *вся плавая въ музыкѣ*, и красоты музыкальныя здѣсь отъ того такъ безконечно-сильны, что постоянно служатъ выраженіемъ души дѣйствующихъ лицъ, заставляютъ слушателей жить *ихъ* жизнью. — Все, что невѣжество и клевета взвели *обвиненіемъ* на Вагнера, что онъ будтобы жертвуетъ *драмѣ* словомъ и дѣйствію — музыкальнымъ складомъ своихъ произведеній, что «будтобы» въ его музыкѣ все кусочки, отрывочки — для выраженія подробностей текста, и оттого мелодія, будто бы, сильно страдаетъ бѣдностью, впадая въ сухое декламаторство, а цѣлое музыки, какъ музыки, становится некрасивымъ и непонятнымъ. — Все это чистѣйшая *ложь* противъ самаго дѣла! Музыка Вагнера со стороны и гармоній и мелодій *столькоже* органична, какъ музыка *первѣйшихъ* геніевъ, всесвѣтно признанныхъ за свѣтила музыкальнаго искусства. Мудрено, въ какой бы то ни было оперѣ въ свѣтѣ найти мелодій болѣе плавныя, болѣе естественныя, длинно-изгибающіяся сообразно волнамъ душевнымъ всегда превосходно окупченныя и индѣ, ни въ одномъ тактѣ, не теряющія интереса собственно-музыкальнаго! о драматичности, характерности, колоритности и говорить нечего. Эти стороны Вагнерова генія не оспариваются даже злѣйшими врагами его. Тѣмъ, кому, какъ вашему покорному слугѣ, нелѣпы обвиненія Вагнера въ *немелодичности*, въ *немузыкальности* приходится близко къ сердцу, тѣмъ ничего другаго не остается какъ *безпрестанно* указывать на красоты *собственно-мелодическія*, *собственно-музыкальныя* въ каждой сценѣ Ріенци, Тангѣйзера и Лоэнгринна, и — для публики практически уже знакомой съ этими произведеніями — дѣлать подробныя техническіе разборы всѣхъ частей каждой оперы, чтобы такою *сравнительною* анатоміею, проводя параллели и съ Глукомъ и съ Моцартомъ и съ Бетховеномъ (въ Фиделіо) и съ Веберомъ и съ Глинкою, убѣждать, кого еще *убѣдить* можно, что Вагнеръ по крайней мѣрѣ *на-ряду* съ ними по собственно-музыкальному изобрѣтенію, по собственно-музыкальной фактурѣ. За мозаичность, за обрывочность мелодическихъ кусковъ, за пестроту и немзыкальность стилиа есть кого сильно упрекнуть изъ числа «знаменитостей» — Вагнеръ, призванный и избранный художникъ-творецъ этимъ грѣхамъ — непричастенъ.

О содержаніи, сюжетѣ Лоэнгринна, я писалъ вамъ подробно по случаю Веймарскаго представленія этой оперы (Т. и М. Вѣстникъ № 28). Вы, по расположенію сценъ оперы,

сами видѣли какое тутъ обиліе *лирическихъ* моментовъ, минутъ, въ которыя дѣйствіе драмы какъ будто останавливается — для полнаго изліянія сердечныхъ чувствъ въ отдѣльных лицахъ или въ народѣ (хорѣ). Такъ въ первомъ актѣ: съ приѣзда таинственнаго рыцаря до опущенія занавѣса дѣйствіе несется быстро, летитъ какъ на крыльяхъ — но, послѣ минуты сильнѣйшаго волненія всѣхъ, когда показался на рѣкѣ челнокъ съ лебедемъ и рыцаремъ — Лоэнгринъ, выходя на берегъ прощается съ своимъ лебедемъ и эта нѣжнѣйшая мелодія тенора, безъ всякаго акомпанимента, послѣ блистательно-шумнаго хора всей массою голосовъ и оркестра, дѣйствуетъ обворожительно... Удивляясь рыцарю, — хоръ почти безсознательно, будто во снѣ, повторяетъ его мелодію и *едиличный* музыкальный рисунокъ получаетъ теперь гармоническое тѣло; — послѣ первыхъ рѣчей Лоэнгринна къ Эльзѣ, хоръ — любясь на молодую прелестную чету — снова развиваетъ ту же нѣжнѣйшую мелодію, и въ расположеніи вокальных партій являются здѣсь — какъ узоры въ калейдоскопѣ — поминутно новыя красоты. Передъ единоборствомъ Лоэнгринна съ Тельрамундомъ напряженное состояніе души всѣхъ дѣйствующихъ высказывается въ обращеніи къ небу. — Величественную молитву начиняетъ самъ король, въ плавныхъ нотахъ своего басоваго регистра — далѣе развиваютъ ту же мелодію: Лоэнгринъ, Эльза, — къ нимъ присоединяются съ совершенно другими оттенками главной мысли: Ортруда и Тельрамундъ, потомъ — мужской хоръ «crescendo» — потомъ и женщины, и всѣ голоса и оркестръ, въ огромномъ паростаніи этого великолѣпнаго Largo сливаются наконецъ въ мощные акорды, красотою и полнотой превосходящіе рѣшительно все, что вамъ случалось слышать на сценѣ! Если это *не-музыка*, то въ чемъ же ее искать?!

Ликованіе Эльзы и всего народа послѣ побѣды Лоэнгринна создано Вагнеромъ въ такомъ могучемъ «поетѣ» музыкальности, что когда слушаешь этотъ финалъ 1-го акта, невозможнымъ кажется, чтобы слѣдующія два дѣйствія могли дать впечатлѣнія равносильныя. Между тѣмъ — эта невозможность сбывается.

Мрачный дуэтъ Ортруды и Тельрамунда раскрываетъ зіяющія пропасти ада, зла послѣ восторговъ свѣтлой четы и ликованій радостной толпы. Темная, злая мелодія зависти и ненависти въ сердцѣ Ортруды служитъ главной пружиной всего втораго акта. Но именно во второмъ актѣ контрасты между тѣнью и свѣтомъ въ душахъ и въ природѣ восхитительны. Чистота и невинность Эльзы сообщаютъ ангельски-прозрачный колоритъ ея монологу на балконѣ и ея дуэту съ Ортрудой; — послѣ ночныхъ сценъ Ортруды съ мужемъ, и Ортруды съ Эльзой утрення заря чудно отражается въ свѣжихъ, энергическихъ краскахъ оркестра и неподобнѣйшаго двойнаго хора рыцарей, рано утромъ собравшихся на призы герольда. *Этотъ* хоръ и слѣдующее за нимъ торжественное брачное шествіе оставляютъ далеко за собою всѣ лучшія произведенія въ *такомъ* родѣ Спонтини, Россини, Вебера и Мендельсона. Каждый тактъ, каждый отдѣльный голосъ — совершенство мелодическаго рисунка, а цѣлое изъ сіянія вокальных партій и деликатнѣйшихъ оттенковъ инструментовки — неподражаемо! Драматизмъ втораго финала такого свойства, чтобы электризовать публику, въ томъ родѣ какъ увлекаетъ ее первый финалъ, но для меня именно въ этомъ *броженіи* драматическихъ элементовъ, въ этой кажущейся неопредѣленности формъ въ *этомъ* *нѣтъ* музыкальной драмы — высокая геніальность!

Передъ 3-мъ дѣйствиємъ оркестръ живописуетъ шумное, веселое брачное пированье. Неподражаемый блескъ, ослѣпительная яркость этой пылкой музыки знакомы и Петербургу по оркестру Штрауса, который очень часто исполнялъ этотъ блестящій и вмѣстѣ могучій антрактъ. Свадебный хоръ опять —лучшій, красивѣйшій, благороднѣйшій изъ всѣхъ существующихъ на оперной сценѣ свадебныхъ хоровъ. Съ поднятія занавѣса, съ первыхъ звуковъ вся атмосфера—совершенно чарующая. Вы переноситесь въ райски-прекрасный, волшебный міръ, будто родной всѣмъ намъ по какимъ-то воспоминаніямъ изъ сказокъ, слышанныхъ въ дѣтствѣ, по воспоминаніямъ какой-то другой жизни, прежде нежели мы стали жить настоящей нынѣшней жизнью...

Дуэтъ Эльзы и Лоэнгрина, роскошнѣйшая сцена любви, которой въ параллель годится развѣ что сцена въ саду въ Шекспировомъ Ромео. И здѣсь райская атмосфера продолжаетъ благоухать, и сыплется все новыми и новыми ароматами!—Переходъ отъ высшаго на землѣ блаженства къ смертельному сердечному горю—какая дивная задача этой сцены и какъ выполнена Вагнеромъ! Послѣ трагической катастрофы, навсегда прервавшей счастье Эльзы и Лоэнгрина и въ ходѣ музыкальной драмы—перерывъ.—Симфоническое значеніе нѣсколькихъ тактовъ, связующихъ обѣ сцены (при опущенномъ занавѣсѣ, особомъ отъ антрактаго)—по моему мнѣнію еще слишкомъ мало оцѣнено германскими панегиристами даже. Тутъ открываются новыя, безконечныя перспективы для симфонической музыки въ ея примѣненіи къ сценѣ. Интимная, сердечная драма Лоэнгрина и Эльзы окаймлена средне-вѣковой историческою воинственностью. Фапфары, трубы, воинственные напѣвы, дышащіе свѣжестью, сверкающіе какъ дождь на солнцѣ, служатъ превосходною рамкою для главной картины и въ этомъ мѣстѣ оперы служатъ минутою отдыха отъ увлекательной драмы съ ея мученіями, служатъ и мастерскимъ подготовленіемъ заключительныхъ сценъ.

Въ развязкѣ главная музыка—мотивъ, характеризующій самого Лоэнгрина, таинственная, но свѣтлая, мистически-прозрачная, надземная мелодія, которая развита и въ прелюдіи къ оперѣ (Vorspiel) и во многихъ мѣстахъ перваго акта. (Строгая логика въ созданіяхъ Вагнера такъ пластична, такъ осязательна, что иные «критиканы» именно это ставятъ ему въ вину, педопуская, чтобы такая разумная послѣдовательность во всемъ складѣ оперы могла мириться со вдохновеніемъ—!) Прощанье Эльзы и Лоэнгрина проникнуто глубочайшимъ *навосомъ страданія*, тѣмъ навосомъ, которымъ до Вагнера владѣли только: Бетховенъ и—Шопенъ. (Къ сожалѣнію и въ Дрезденѣ, и въ Вѣнѣ именно эту сцену прощанья значительно поурѣзываютъ. Варварство непростительное!)

Многое сказалъ бы я вамъ еще о характерахъ дѣйствующихъ лицъ, какъ они созданы Вагнеромъ—поэтомъ и воплощенны Вагнеромъ музыкантомъ. Многое сказалъ бы вамъ по тому случаю, что иные «критиканы» находятъ какое-то «различіе» между драматичностью и сценичностью музыки. Многое сказалъ бы вамъ касательно трудно-осуществимыхъ требованій, возложенныхъ на исполнителей такую *глубоко*ю музыкою, какъ Вагнерова, но всего за одинъ разъ все-таки не скажешь, а мнѣ «программа» моя приказываетъ перейти ко многимъ другимъ предметамъ,— для полноты отчетовъ моихъ; объ Лоэнгринѣ можно писать (и пишутъ) цѣлые томы, и все-таки, тема останется неисчерпаемою.

Постановкой и исполненіемъ въ Дрезденѣ я былъ очень

доволенъ, хотя г-жа Бюнде-Ней слишкомъ мало похожа на идеаль Вагнеровой Эльзы. Мастерскимъ пѣніемъ и добросовѣстнымъ выкапиемъ въ роль она однако почти примирила меня съ собою.

Тихачекъ въ свѣтозарной роли Лоэнгрина еще несравненно лучше, чѣмъ въ Тапгейзерѣ. Попялъ и создалъ роль почти безукоризненно. Наружностью и костюмомъ—прекрасно!

Митервурцеръ безспорно лучшій Тельрамундъ изъ всѣхъ германскихъ баритоновъ. (Итальянскіе баритоны убѣгутъ отъ этой партіи на край свѣта, какъ отъ самой неблагоприятной! *Pas la moindre petite cavatine!* Все—речитативы!!)

Ортруда въ Дрезденѣ исполняется г-жею Кребсъ-Микалеси, которая играетъ и поетъ хорошо, мѣстами даже весьма,—по голосовыя средства—въ сильномъ недочетѣ.

«Ensemble» исполненія, общая поэзія постановки голосовъ и оркестра явился для меня еще несравненно выше—въ Вѣнѣ, хотя теноръ, знаменитый Андеръ при мнѣ былъ несомнѣнно здоровъ и пѣлъ все въ пол-голоса. Но пѣлъ—превосходно! Во многихъ мѣстахъ еще лучше, пѣжбе, еще поэтичнѣе Тихачека!

Новыя для меня прелести открылись въ оперѣ и оттого, что партію короля въ Вѣнѣ занимаетъ превосходный басъ—Шиндль, тогда какъ Дрезденскій басистъ—Френи чрезвычайно-плохъ въ этой партіи, столько важной съ музыкальной стороны, со стороны красиваго голоса въ регистрѣ Моцартова Зарастро.

Примадонны Вѣпскія—Дустманъ-Мейеръ (Эльза) и Чиллагъ (Ортруда) чрезвычайно-симпатичны голосомъ, игрой и наружностью. Роль Эльзы была исполнена—очаровательно, именно съ тою задушевною прелестью, которой недостаетъ въ Бюнде-Ней, при всѣхъ значительныхъ ея достоинствахъ.

Чиллагъ нѣсколько-моложава и слишкомъ красива для роли Ортруды. Это еще не бѣда. Въ игрѣ побольше увлеченія дѣлу бы не помѣшало. Впрочемъ Чиллагъ всей роли сообщила характеръ сдержанности, лицемѣрія, владѣнія собой—такъ что и съ холодноюватостью ея игры можно помириться.

Оркестръ положительно *лучше* дрезденскаго, процентовъ на сорокъ. Общее впечатлѣніе отъ цѣлой оперы—вышло еще поразительнѣе, еще увлекательнѣе. Людямъ, изъ числа судящихъ объ искусствѣ, которымъ *эта* опера не по душѣ, можно дать только одинъ добрый совѣтъ: чтобы они вовсе перестали заботиться о музыкѣ. Имъ она не далась.

(Окончаніе въ слѣдующемъ номерѣ.)

А. СЪРВЪ.

ТРИ ТЕНОРА.

Дюпоншель былъ счастливѣйшій изъ директоровъ Большой Парижской Оперы. Труппа его славилась знаменитыми артистами, въ главѣ которыхъ блисталъ теноръ Нурри. Въ то время Парижская Опера была настоящимъ конгрессомъ артистовъ, который трудно было найти гдѣ-либо (нынче нельзя того же сказать). Каждый вечеръ многочисленная публика стремилась въ театръ и золото лилось рѣкою въ кассу г. Дюпоншеля, любимца капризной фортуны. Въ упоеніи счастья отъ постоянныхъ успѣховъ бдительность Дюпоншеля однако не дремала; будущее находилось у него безпрестанно передъ глазами. Въ самомъ дѣлѣ будущее являлось ему не въ очень привлекательной перспективѣ. Счастливая звѣзда Оперы заключалась въ гортани Нурри; Дюпоншель дро-

жалъ при одной мысли о насморкѣ. Что если Нурри вдругъ не на шутку охрипнетъ! или даже потеряетъ голосъ!

И вотъ Дюпоншель принимается охотиться за тенорами, сперва тайно, а потомъ открыто и все настоятельнѣе. Второй теноръ *in petto*, могъ только дать ему покой. Но гдѣ взять тенора, этого камня премудрости, этого бѣлаго ворона, котораго директору театра не удастся встрѣтить два раза въ своей жизни!

Страхъ Дюпоншеля возрасталъ все болѣе и болѣе и каждый день кричалъ онъ на всевозможные тоны: «не знаете ли вы какого-нибудь тенора, найдите мнѣ тенора, вы великія, невидимыя силы!

— А что же Нурри? Вѣдь у васъ есть Нурри, говорили Дюпоншелю.

— Мнѣ нужно втораго Нурри.

— Чортъ возьми! втораго Нурри—это довольно трудно! А между тѣмъ пожалуй поищемъ.

Стали искать, но тенора не нашли.

Въ одно утро къ Дюпоншелю пришелъ Арманъ Бертенъ, фельетонистъ газеты *Débats* и короткій пріятель директора Большой Оперы. Зная о поискахъ Дюпоншеля, Бертенъ вошелъ въ кабинетъ своего друга съ сіяющимъ лицомъ.

— Славныя новости, Дюпоншель, началъ фельетонистъ, отличныя новости! Эврика! Помнишь маленькаго человѣчка, съ короткими ножками (ученика Шорона), который два года тому назадъ пѣлъ въ «Армидѣ», на театрѣ Лувуа?

— Дюпре? вскричалъ Дюпоншель.

— Именно, Дюпре, котораго ты потомъ слышалъ у меня въ Рошѣ; онъ занималъ роль Фауста, а г-жа Фетисъ—Маргариты.

— Еще тутъ же былъ и Россини;—теперь помню, помню; я былъ въ восторгѣ отъ Фауста-Дюпре. Я вспомнилъ также, что Дюпре дебютировалъ въ Одеонѣ, но безъ особеннаго успѣха; потомъ уѣхалъ въ Италію. Съ того времени я ничего объ немъ не слыхалъ и совсѣмъ потерялъ его изъ виду,

— Въ такомъ случаѣ я знаю больше тебя. Нынче Дюпре первый теноръ Италиі, алмазъ чистѣйшей воды. Хочешь, я напишу ему?

— Хочу ли я?... ты спасаешь мнѣ жизнь...

Бертенъ написалъ къ Дюпре. Пѣвецъ отвѣчалъ, что въ ноябрѣ будетъ въ Парижѣ къ услугамъ директора Оперы.

* *

Насталъ ноябрь, а съ нимъ явился и Дюпре. День пробы былъ назначенъ; на пробѣ, кромѣ Дюпоншеля и Бертена, находились Галеви и Руолцъ; послѣдній написалъ въ Неаполѣ нарочно для Дюпре оперу «Лара». — Дюпре началъ пѣть и послѣ немногихъ тактовъ покорила сердца слушателей. Руолцъ давно уже знавшій Дюпре, радовался общему удивленію. Еще во время пѣнія ангажементъ былъ бы заключенъ, еслибъ Дюпоншеля не остановило важное сомнѣніе. Онъ нерѣшался безъ предварительнаго увѣдомленія однимъ штрихомъ пера раздробить царство Нурри; до сихъ поръ онъ повелѣвалъ единовластно, а теперь долженъ былъ раздѣлить власть свою съ не менѣе знаменитымъ артистомъ.

Дюпоншель тотчасъ же отправился къ Нурри.

— Мой милый Нурри—началъ онъ съ дружескою откровенностью, вы знаете, что съ самаго моего вступленія въ Большую Оперу, я ищу втораго тенора, который былъ бы въ состояніи, не скажу, раздѣлять съ вами репертуаръ, но по крайней мѣрѣ, облегчить вамъ трудъ выносить его одно-

му на плечахъ. Еслибъ вы могли мнѣ поручиться, что ни разу не охрипнете, не захвораете болью въ горлѣ, или другой какой либо болѣзнію, то мнѣ нѣчего не было бы пужно кромѣ васъ. Если у васъ двѣ педѣли сразу будетъ насморкъ, то я принужденъ буду запереть театръ и обанкротиться. Я выписалъ Дюпре и сейчасъ слышалъ его пѣніе.—Я не смѣю скрыть отъ васъ, что онъ великій, превосходный пѣвецъ; я очень желаю имѣть его въ своей труппѣ, по еще болѣе желаю, чтобъ вы у меня остались. Безъ вашего согласія я ничего не подпишу. Подумайте хорошенько на досугѣ, взвѣсите всѣ обстоятельства и когда хорошо разсудите и раздумаете, то прошу васъ передать мнѣ отвѣтъ: согласны ли, чтобъ я ангажировалъ Дюпре?

— Да, любезный Дюпоншель, тысяча разъ да, я прошу, умоляю васъ ангажировать Дюпре, не черезъ педѣлю, не завтра, а сегодня же, сію минуту. Я понимаю какая ответственность лежить на мнѣ и не менѣе васъ забочусь о процвѣтаніи оперы. По свойству голоса и таланта. Дюпре придерживается совсѣмъ другаго направленія чѣмъ, я; еслибъ даже мое самолюбіе и заговорило при мысли о такомъ соперникѣ, отчего однако избави меня Боже, по Дюпре, такъ называемый теноръ *di forza*, а я считаюсь лирико-драматическимъ пѣвцомъ. Слѣдовательно мы очень легко помиримся, раздѣливъ между собой главныя роли. Съ двумя тенорами вы можете спать спокойно и никогда не будете въ затрудненіи. До сихъ поръ я не зналъ соперниковъ и чувствую, что не много опустился. Присутствіе Дюпре возвратитъ мнѣ снова энергію, которая меня въ послѣднее время совсѣмъ оставила. Итакъ, подпишите контрактъ съ Дюпре, убѣдительно прошу васъ.

Оба великіе пѣвца увидѣлись, дружески протянули другъ другу руку и поклялись дружно служить искусству.

* *

Дюпре потребовалъ одинаковыя условія съ Нурри, то же жалованье, тѣже выгоды, вниманіе, однимъ словомъ одинаковыя права съ своимъ соперникомъ. Оперѣ угрожала второе изданіе «Кастора и Поллукса» подъ новымъ названіемъ Вильгельма Теля и Рауля. Кромѣ того, въ пользу Дюпре уничтожилось еще одно исключеніе, противъ котораго даже самъ Нурри не могъ протестовать. Г-жа Дюпре пѣла; г-жа Нурри не пѣла. Дюпре, превосходный мужъ и не менѣе отличный математикъ, не пожелалъ жить въ разлукѣ съ своей женой, даже на сценѣ. Онъ хотѣлъ, чтобъ жена его не покидала его на сценѣ и занимала роли Валентины, Матильды и проч. Дюпоншель и въ этомъ пунктѣ не хотѣлъ отказать знаменитому пѣвцу; такая любезность стоила кассѣ директора бездѣлицу: какія-нибудь 30—35,000 франковъ.

Дюпре зналъ толкъ въ пѣвицахъ и увѣрялъ, нисколько не ослѣпленный любовью къ своей супругѣ, клялся, что жена его настоящая «*Primadonna di Cortello*», имѣвшая на всѣхъ театрахъ Италиі самый блистательный успѣхъ.

Короче сказать г-жа Дюпре была ангажирована только со словъ ея мужа, хотя никто ее не видалъ, не слыхалъ, хотя она еще не возвращалась изъ Неаполя, куда снова отправился Дюпре не много отдохнуть на досугѣ и привезти свою знаменитую супругу.

Въ послѣдній разъ приходилось Нурри одному господствовать на сценѣ. Впродолженіи зимы, предшествовавшей появленію своего новаго соперника, Нурри не переставалъ радоваться при мысли, что можетъ помѣриться силами съ такимъ достойнымъ противникомъ. Благородное соревнованіе не за-

медлило подбйствовать на развитіе его таланта. Ни кто еще не запомнитъ такого гениальнаго исполненія ролей Элеазара, Рауля, Роберта, какъ въ то время исполнялъ ихъ Нурри.

Въ концѣ марта 1837 г. начались репетиціи «Нѣмая въ Портучи»; Нурри долженъ былъ пѣть партію Мазаніелло.

Нурри имѣлъ обыкновеніе въ тотъ день, когда долженъ былъ пѣть, очень рано располагаться въ своей гардеробной и всякій разъ передъ выходомъ тенора на сцену, Дюпоншель оставлялъ свой обѣдъ и павѣшалъ Нурри въ его уборной. И въ этотъ вечеръ Дюпоншель вошелъ около семи часовъ въ гардеробную своего тенора. Еще изъ корридора услышалъ Дюпоншель какъ Нурри выдѣлывалъ трели.

— Вы, кажется, сегодня особенно въ голосѣ, Нурри, сказалъ директоръ, входя въ уборную пѣвца.

— Правда, отвѣчалъ Нурри, давно уже и не былъ въ такомъ отличномъ расположеніи духа.

Разговоръ продолжался еще нѣсколько времени въ этомъ духѣ, потомъ Дюпоншель пошелъ копчать свой обѣдъ. Только что почтенный директоръ сѣлъ за столъ, какъ Галеви посѣбно вбѣжалъ въ комнату и умолялъ Дюпоншеля какъ можно скорѣе посѣшнить на сцену, потому что Нурри внезапно захворалъ и не въ состояніи пѣть.

Дюпоншель бросился въ уборную Нурри, чтобъ разузнать скорѣе причину болѣзни пѣвца и съ ужасомъ остановился какъ вкопанный, когда замѣтилъ какая страшная перемѣна произошла въ Нурри, впродолженіи нѣсколькихъ минутъ. Последний не могъ произнести ни слова, лицо его горѣло, тѣло казалось совершенно разбитымъ, страшныя судороги подергивали несчастнаго. Ясно, Нурри былъ не въ состояніи пѣть въ этотъ вечеръ. Надобно было увѣдомить публику о внезапной болѣзни тенора и объявить, что роль Мазаніелло займетъ Вартель.

На слѣдующій день Нурри совсѣмъ расхворался. Дюпоншель навѣстилъ пѣвца и пашелъ его совершенно убитымъ горемъ; отъ него нельзя было добиться ни одного слова. Такъ прошли два, три дня. На четвертый Дюпоншель встрѣтился на дорогѣ съ Галеви.

— Вы вѣрно отъ Нурри? Что развѣ ему хуже? закричалъ еще издали Дюпоншель, который вѣчно думалъ о своемъ тенорѣ.

— Нурри не много лучше, но...

— Говорите, говорите...

— Но онъ помѣшался.

— Помѣшался!

— Да, да! Еще въ тотъ вечеръ, когда онъ долженъ былъ пѣть Мазаніелло. Вы помните какъ онъ внезапно захворалъ. Передъ самымъ выходомъ на сцену, преданный слуга, набросивъ ему плащъ на плечи, вдругъ сказалъ:

— Пожалуйста, г. Нурри, постарайтесь пѣть сегодня какъ можно лучше. Сдѣлайте это изъ любви ко мнѣ, умолю васъ.

— Для тебя, Поль?...

— То-есть для г. Дюпре.

— Что ты хочешь сказать?

— Развѣ вы не знаете, добрый баринъ, что г. Дюпре сегодня въ театрѣ, онъ сидитъ въ оркестрѣ? Я сейчасъ смотрѣлъ въ дырочку заавѣси, полонъ ли театръ, замѣтилъ г. Дюпре въ передней ложѣ и заключилъ изъ того, что вѣрно онъ такъ близко усялся, чтобъ лучше наблюдать за вами, когда вы будете пѣть.—«При имени Дюпре, продолжалъ Галеви. Нурри содрогнулся, какъ отъ гальваническаго удара,

потомъ окаменѣлъ и тутъ-то разсудокъ его помутился. Мысль, что Дюпре будетъ его слушать, судить и критиковать, заставила его потерять голосъ, разсудокъ, мужество; однако теперь онъ не много поправился...

— Я пойду скорѣе къ нему, сказалъ Дюпоншель и...

— Нѣтъ, лучше не ходите, повѣрьте, онъ еще не въ состояніи васъ принять и разговаривать; онъ просилъ меня передать вамъ, что желаетъ завтра утромъ переговорить съ вами въ вашемъ кабинетѣ.

Нурри явился въ назначенный часъ. Блѣдный, разстроенный, упалъ онъ на кресло, стоявшее противъ Дюпоншеля, которое, мимоходомъ сказать, было маленькою историческою рѣдкостью: на немъ всегда сидѣлъ Наполеонъ I, когда прѣзжалъ въ оперу. Тутъ, наконецъ, Нурри открылъ причину своей слабости, своей смѣшной, но не побѣдимой болѣзни; онъ слишкомъ понадѣлся на свои силы, стараясь заглушить душевную борьбу, которая должна была свести его въ магилу, какъ онъ это самъ чувствовалъ.

— Я принадлежу вамъ, заключилъ Нурри свое признаніе—любезный Дюпоншель, вы имѣете мое слово, а меня связываетъ обѣщаніе. Но умоляю васъ, освободите меня отъ контракта, пустите меня уѣхать отсюда. Пока Дюпре былъ далеко, мнѣ казалось, что намъ обоимъ довольно мѣста на вашей сценѣ, но съ тѣхъ поръ, какъ онъ воротился, я чувствую, что намъ *вдвоемъ* тѣсно. Еще разъ—умоляю васъ—отпустите меня!»—Что можно было возразить на такое объясненіе? употребили всѣ средства, чтобъ удержать его; ничто не помогло. Нурри простился и тотчасъ же выѣхалъ изъ Парижа, чтобъ никогда болѣе туда не возвращаться.

* *

Спустя нѣсколько времени, пронесся слухъ: «Нурри умеръ! Нурри лишилъ себя жизни въ Неаполѣ!»—Печальное извѣстіе подтвердилось очень скоро. Возволнованный фанатическими религіозными идеями, страдая тоскою по родинѣ, мучимый неукратимымъ честолюбіемъ, потрясенный душевно и тѣлесно, несчастный Нурри—послѣ представленія, въ которомъ онъ именно возбудилъ необычайный восторгъ въ публикѣ, около четырехъ часовъ утра, всталъ съ постели и бросился изъ окна. Онъ оставилъ жену и шестерыхъ дѣтей.

Какъ только Нурри оставилъ оперу, Дюпоншель снова началъ охотиться за тенорами. Бѣдный! Едва исполнилось его величайшее желаніе, какъ опять всѣ мечты превратились въ прахъ. Имѣть втораго Нурри въ одно время съ Дюпре, имѣть двухъ теноровъ—вотъ что занимало его на яву и во снѣ.

Съ нѣкотораго времени начали очень много поговаривать объ одномъ молодомъ Піемонтцѣ—бѣглецѣ, (по нисколько не политическомъ), живущемъ въ Парижѣ, котораго необыкновенный голосъ возбуждалъ удивленіе въ высшихъ кругахъ парижскаго общества и въ аристократическихъ салонахъ. Молодость, знатный родъ, похождения, все увеличивало заманчивость слуховъ о молодомъ иностранцѣ. Сперва шопотомъ, а скоро и во все услышаніе, начали рассказывать обстоятельства, которыя привели молодаго человѣка въ Парижъ.

Онъ навлекъ на себя гнѣвъ отца своего, человѣка строгихъ правилъ, тѣмъ, что сдѣлалъ нѣсколько маленькихъ, ничтожныхъ долговъ. Неудовольствіе отца превратилось наконецъ въ совершенную размолвку. Вотъ какъ это происходило...

Молодой человѣкъ служилъ офицеромъ въ Женеvesкомъ

егерскомъ полку; говорятъ, что итальянки вообще очень пылки; уроженки Женевы, въ этомъ отношеніи превосходятъ всѣхъ итальянокъ. Одна графиня, извѣстная красотой, и любовью, приняла слишкомъ живое участіе въ молодомъ, очаровательномъ офицерѣ: завѣса тайны нѣсколько поколебалась и—на другой день вся Женева говорила объ этой связи; на гауптвахтѣ заговорили объ ней вѣроятно еще накануне.

Одурченный мужъ,—исключеніе изъ итальянскихъ мужей, которые обыкновенно ничего не видятъ и не хотятъ видѣть,—прозрѣлъ и разсердился, впрочемъ, по самому оригинальному поводу. Какъ всякій итальянскій супругъ, онъ смотрѣлъ довольно снисходительно на легкомысліе жены своей. По этому снисхожденію онъ математически расчислилъ и назначилъ границу. Онъ рѣшился допустить число обожателей жены до цифры тридцати трехъ, по болѣе—ни одного! Напрасно представляли графу, что молодой офицеръ нисколько не виноватъ въ томъ, что онъ—тридцать четвертый!

Графъ остался неумолимымъ; онъ началъ дѣйствовать, и офицера, для вѣрности, перевели въ Кальари. Офицеръ понималъ, что онъ осужденъ на изгнаніе, скуку,—на смерть.

Адонисъ протестовалъ противъ варварскаго приказанія начальства, но противникъ его былъ въ силѣ, и приказъ исполнили. Тогда молодой воинъ подалъ въ отставку; но и этой просьбы не приняли.

Въ двадцать лѣтъ будущность кажется игрушкой; жизнью жертвуютъ, какъ бездѣлицей, которая не стоитъ даже часового заточенія въ Кальари. Нашъ молодой безумецъ рѣшился поставить на своемъ, скрылся и на первомъ отходящемъ кораблѣ отправился въ прекрасную Францію.

Въ Парижѣ живетъ еще веселѣе, чѣмъ въ Женевѣ. Молодой бѣглецъ нашелъ нѣжныя и сострадательныя сердца, которыя скоро заставили его забыть о своей графинѣ. Нашлось довольно графинь и маркизъ, которымъ не нужно было обращать вниманіе на роковое число тридцать три. Бѣглецъ былъ счастливъ, любилъ и пѣлъ. Но въ Парижѣ очень дорого стоитъ любить и пѣть; а нашъ герой оказался рыцаремъ чести и энергіи.

Бремя долговъ тяготило его тѣмъ болѣе, что наконецъ сдѣлалось невозможно дѣлать новые долги. Ни кто не вѣрилъ болѣе. Его сто разъ увѣряли, что у него въ горлѣ таятся доходъ въ сто тысячъ франковъ. Онъ рѣшился, въ ожиданіи ста тысячъ, принять сто пятьдесятъ франковъ въ мѣсяцъ, которые предложилъ ему Дюпоншель, если онъ согласится дебютировать на сценѣ Большой Оперы.

Этотъ молодой Піемонтецъ былъ ни кто иной, какъ извѣстный, подъ именемъ *Marіо*, знаменитый пѣвецъ, котораго настоящее имя графъ *ди-Кандіа*.

Еще одну борьбу принуждепъ онъ былъ перенести, прежде чѣмъ рѣшился вступить на артистическое поприще и подписать свое имя на предложенномъ контрактѣ. Тяжело казалось ему отказаться отъ своего настоящаго имени. *Маріо* учился два года у Мишело, Поншара и Бордонъ; 2-го декабря 1838 г. вышелъ онъ въ первый разъ въ «Робертъ», съ рѣдкимъ успѣхомъ. Дюпоншель заснулъ послѣ этого дебюта въ первый разъ спокойно, тревожные сны болѣе его не мучили.—Онъ нашелъ—таки наконецъ двухъ теноровъ.

ВѢСТИ ОТВСЮДУ.

Портреты г-на Дидье.—Русскіе за границей. — Вѣсти изъ Москвы. — Письма изъ Полтавы. — Парижскія новости. — Травіата. — Ценко и Бозіо. — Газеты. — Парижскіе театры. — Опера въ Неаполѣ. — Вѣсти изъ Вѣны. — Сочиненіе Листа. — Александръ. — Г-жа Фридбергъ. — Надежда Богданова.

У Дидье на дняхъ красовались поразительные сходствомъ и артистическою отдѣлкою портреты (пастелью) гг. Дебассини и любимаго нашего русскаго пѣвца г. Петрова. Портреты эти блестящимъ образомъ свидѣтельствуютъ о совершенствѣ, до котораго дошелъ въ этомъ родѣ художникъ, сдѣлавшій ихъ,—дѣйствительно сходство въ полномъ смыслѣ фотографическое, а вообще работа въ высокой степени изящная. Мы узнали съ удовольствіемъ, что художникъ этотъ г. Дидье (мужъ прелестной пѣвицы г-жи Нантье-Дидье) и что г. Дидье предлагаетъ свои услуги желающимъ. Въ одинъ сеансъ (около 2-хъ часовъ), вы можете имѣть портретъ свой собственный или лица близкаго сердцу вашему и главное портретъ, съ которымъ не можетъ сравниться никакой фотографическій снимокъ. Глядя на портреты г-на Дидье, кажется, что вы видите передъ собою живыя лица. Въ конторѣ нашего журнала, въ музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, выставлены портреты: г-жи Шаргонъ-Демеръ и г-на Дебассини и читатели наши могутъ сами удостовѣриться въ правдивости нашего отзыва о г-нѣ Дидье. Желающіе могутъ въ означенной же конторѣ узнать объ адресѣ художника, а также и о цѣнѣ.

Изъ за границы пишутъ намъ: многіе изъ нашихъ отечественныхъ талантовъ, съ успѣхомъ подвизаются въ разныхъ мѣстахъ на артистическомъ поприщѣ. Итакъ, въ Миланѣ ставятъ на театрѣ Сарсано оперу г. Кашперова «*Marіa Tudor*». Въ Піаченцѣ, въ скоромъ времени будетъ дебютировать г. Кондратьевъ, какъ слышно, замѣчательный баритонъ; онъ выступитъ въ 1-й разъ въ Велисаріи. Г-жа Абаринава продолжаетъ свое музыкальное образованіе въ Миланѣ у извѣстнаго преподавателя Мацукато.

Намъ пишутъ изъ Москвы:

Въ бенефисъ г. Никифорова, капитальною пьесой была возобновленная 2-хъ актная драма Скриба «*Уне faue*»), одно изъ слабѣйшихъ произведеній плодовитаго французскаго драматурга. Главную роль сыграла г-жа Медвѣдева съ большимъ искусствомъ. Затѣмъ надо упомянуть объ игрѣ гг. Щепкина и Самарина.

Затѣмъ давали «Честь удовлетворена», переводъ г. Голыхвастова комедіи Дюма. «Домъ на петербургской сторонѣ», водевилъ П. А. Каратыгина былъ возобновленъ для бенефицианта, который очень удачно исполнилъ роль хозяина дома. Вообще г. Никифоровъ актеръ чрезвычайно добросовѣстный: онъ не портитъ ни одной роли, а многія исполняетъ превосходно.

На Большомъ Театрѣ были два балетныхъ дебюта: г-жѣ Собещанской въ «Пери» и Германъ въ «Тщетной предосторожности». У первой больше легости, по объѣмъ еще осталось докончить свое образованіе, прежде чѣмъ выступитъ въ первыхъ роляхъ. Тоже можно сказать и о г-жѣ Розановой, которая дебютировала въ «Русалкѣ» Даргомыжскаго.

Наконецъ давали и «Троватора» съ новой обстановкой. Г. Мео былъ принимаемъ съ жаркимъ восторженными аплодисментами какъ давно никого не принимали; Москва видѣла въ его пѣніи близкое осуществленіе своей заветной мечты: имѣть хорошую оперу. Можетъ быть со временемъ можно

будетъ сказать тоже о г. Фодорѣ (другомъ дебютантѣ), пока подождемъ. Г-жа Бендеръ продолжала свои дебюты въ «Триваторѣ». У ней еще недостаетъ методы, чтобъ не сказать болѣе.

Г. Полтавцевъ умѣлъ очень удачно составить свой бенефисъ, хотя изъ однихъ возобновленныхъ піесъ, но умѣлъ сдѣлать хорошій выборъ и прекрасно обставить эти піесы. Самъ онъ игралъ въ первый разъ роль матроса въ комедіи того же названія. Онъ исполнилъ свою роль прекрасно; своимъ звучнымъ голосомъ онъ отлично пропѣлъ піесню «О, родина святая!».

Но главною, капитальною новостью былъ дебютъ г. Чернышева въ драмѣ Карла Лафона (переводъ В. И. Родиславскаго), «День изъ жизни художника» (*Le chef d'oeuvre inconnu*) въ роли Роллы. Г. Чернышевъ игралъ подъ своею старинною, заслуженною дворянскою фамиліею, которая и теперь принадлежитъ къ высшему кругу московскаго общества. Честь и слава артисту, который умѣлъ стать выше предразсудковъ, который не побоялся насмѣшекъ глупой толпы и смотреть на театръ какъ на искусство, а не какъ на площадное гаерство. Да будетъ примѣръ г. Чернышева благодарителемъ для другихъ. Громкіе аплодисменты, которыми встрѣтили его выходъ, показали, что публика наша сочувствуетъ тому значительному шагу, который сдѣлалъ г. Чернышевъ въ общественномъ мнѣніи. Не хотимъ спѣшить разборомъ игры г. Чернышева, подождемъ послѣдующихъ его дебютовъ.

Кстати о дебютахъ: въ скоромъ времени мы увидимъ на нашей сценѣ еще двухъ дебютантовъ на амплуа *jeunes premiers* и *jeunes-premières*: г. Мельникова и г-жу Акимову, дочь извѣстной нашей талантливой артистки.

4-го октября давали «Испанскаго дворянина»; мы были въ театрѣ, но дворянина не видѣли, хотя и слышали, что кто-то карикатурно водевилно читалъ роль дона Сезара де Базанъ.

Въ бенефисъ г-на Живокина была возобновлена комедія-водевилъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ «Гуляка».

Возобновленный въ этотъ же вечеръ Скрибовъ водевилъ «Сверху внизъ или банкиръ и лоскутникъ», когда-то много смѣшил публику; ему бы и теперь удалось выполнить свое назначеніе, еслибъ онъ былъ лучше сренетированъ.

Мы получили изъ Полтавы нѣсколько писемъ, сильно протестующихъ противъ извѣстія, помѣщеннаго въ 31 № Т. и М. Вѣстника о концертѣ гг. Тедеско, Мульмана и Фельдау. Всѣ эти письма въ особенности возражаютъ противъ обвиненія корреспондента, направленнаго противъ гг. полтавскихъ учителей музыки, а какъ письма получены отъ лицъ, заслуживающихъ полного довѣрія, то мы удостовѣрились, что сообщенное намъ извѣстіе неосновательно, въ чемъ редація и долгомъ считаетъ извиниться.

Во избѣжаніе подобныхъ случаевъ въ будущемъ, доставляемая въ редакцію нашего журнала письма изъ Полтавы болѣе не будутъ печатаемы и мы будемъ сообщать въ извлеченіи только тѣ музыкальныя и театральныя извѣстія изъ Полтавы, которые будутъ напечатаны въ Полтавскихъ губернскихъ вѣдомостяхъ.

Въ прошедшемъ №-рѣ мы уже писали объ открытіи Италіанской Оперы въ Парижѣ «Травіатой». Опера эта, обязанная своимъ успѣхомъ преимущественно незабвенной Бозіо, Пакколомини и отчасти Пенко, сдѣлалась извѣстна всей Европѣ и Америкѣ, благодаря этимъ тремъ пѣвицамъ. Пари-

жане, не слышавшіе въ роли Вioлетты ни Бозіо, ни Пакколомини, восхищались три года тому назадъ г-жей Пенко. Но нынче эта пѣвица очень неудачно начала сезонъ. «Г-жа Пенко, пишетъ редакторъ газеты *France Musicale*, Эскудые, почти лишилась гибкости и прелести своего голоса, тембръ его сдѣлался какимъ-то глухимъ и издаетъ безсвязныя, тяжелыя ноты. Ей недостаетъ ни вкуса, ни граціи, ни пѣжности, необходимыхъ для роли Вioлетты. Нельзя не вспомнить неподражаемую Бозіо въ этой страстной и грустной поэзіи. Роль Вioлетты была лучшимъ торжествомъ Бозіо. Пенко только слабый лучъ покойной пѣвицы. Пенко хочетъ выиграть своими трелями, особенно одной, которую вездѣ вставляетъ, нисколько не заботясь умѣтна ли она. Сегодня мы слышимъ эту неизбѣжную трель въ «Травіатѣ», завтра услышимъ ту же трель въ «*Il Giuramento*»; послѣ завтра въ «Мученикахъ» (*Les martyrs*) и т. д. Жаль, что пѣвица, которая такъ хорошо начала, оканчивается такъ печально.» *)

Для перваго выхода Альбони выбрали *итальянку въ Азжирѣ*. Несмотря на свою необъятную толщину, часто уничтожающую иллюзію роли, которую исполняетъ Альбони, голосъ этой пѣвицы до-сихъ-поръ сохранилъ свою свѣжость и увлекательную симпатичность. Чучини любимый басъ парижской публики всегда хорошъ въ комическихъ роляхъ; того же нельзя сказать о Гордоніи; онъ слишкомъ холодно и какъ то лѣнливо исполняетъ роль живаго Линдора.

Послѣднее время балетъ занялъ первое мѣсто въ Большой Оперѣ. «Сакунда» съ Феррарисъ, «Маркитантка» съ Зинной Ришаръ, «Сильфида» съ Эммой Лаври были главными новостями прошедшей недѣли. Въ скоромъ времени появится балетъ Маріи Тальони и Скриба, написанный для Лаври. Музыку къ нему сочиняетъ Оффенбахъ, директоръ театра *Bouffes Parisiens*.—Для Феррарисъ возобновляютъ «Жизель».

Второй дебютъ Вествали будетъ въ оперѣ Давида «Послѣдній день Геркуланума».

Репетиціи новой оперы князя Понятовскаго продолжаются, но первое представленіе послѣдуетъ, какъ полагаютъ, въ первыхъ числахъ января.

Наша извѣстная пѣвица — любительница, г-жа Лаврова находится въ настоящее время въ Парижѣ и какъ слышно, намѣрена явиться всего разъ въ публичномъ концертѣ, въ пользу одной ученицы консерваторіи. Ричардъ Вагнеръ также пріѣхалъ въ Парижъ, но еще неизвѣстно, намѣренъ ли онъ поставить на парижскую сцену одну изъ своихъ оперъ.

Изъ драматическихъ піесъ слѣдуетъ упомянуть о трехъ новыхъ комедіяхъ.—Первая дана на французскомъ театрѣ и принадлежитъ перу неизвѣстнаго автора, г. Николя. Комедія называется: *Les projets de ma tante*. Сорокалѣтняя тетушка, чтобъ помѣшать своей племянницѣ идти въ монастырь, ищетъ ей всюду мужа и выборъ ея падаетъ на одного молодого сосѣда, но вотъ бѣда: тетушка сама влюбляется въ жениха и только послѣ долгой борьбы уступаетъ его племянницѣ. Сюжетъ не новъ и очень простъ, но комедія ведена искусно и смотрится съ удовольствіемъ. Рекомендуемъ главную роль нашей милой артисткѣ г-жѣ Вольнисъ.

На театрѣ Одеона явилась также новая одноактная комедія въ стихахъ, гг. Баракъ и Ростана: «*Une Fille de Voltaire*». Эта маленькая піеска не отвѣчаетъ всѣмъ необходимымъ

(*) Другія парижскія газеты хвалятъ Пенко до небесъ, поэтому трудно рѣшить которое мнѣніе безпристрастно.

условіямъ сценическаго успѣха; интрига ея слишкомъ ничтожна, хотя стихи довольно легки. Вольтеръ отдыхаетъ въ Фернеѣ между своей племянницей и пріемной дочерью; не принимая къ себѣ постороннихъ; но исключеніе сдѣлано въ пользу молодого маркиза Вильета, сына стариннаго друга Вольтера. Великій писатель полагаетъ, что юноша пріѣхалъ поклоняться его таланту, но онъ ошибается: маркизъ явился, для прелестныхъ глазъ дочери Вольтера. Молодая дѣвушка назначаетъ свиданіе своему влюбленному, общавшему застрѣлиться въ случаѣ отказа. Вдругъ раздается выстрѣлъ; дѣвушка въ отчаяніи, полагая что маркизъ умираетъ, но выстрѣлилъ его лакей, а самъ маркизъ является цѣл и невредимъ и Вольтеръ соединяетъ влюбленныхъ. Спрашивается, почему въ этой пустой комедіи выставленъ именно Вольтеръ отцемъ молодой дѣвушки, а никакой-нибудь капиталистъ, или помѣщикъ, или вообще благородный отецъ, необходимый въ піесѣ для благословенія юныхъ сердецъ? Большой успѣхъ имѣла комедія г. Мейльяка «Un petit fils de Mascarille», на сценѣ Гимназіи. Піеса г. Мейльяка остроумна, занимательна, трогательна. Она самый вѣрный и блестящій снимокъ современныхъ нравовъ. Герой его не вымышленный. Въ свѣтѣ можно встрѣтить такого наряднаго красавца, происходящаго изъ непризнаннаго общества, плодъ любви лоретки высшаго полета и неизвѣстнаго отца-дворянина. Онъ вѣрно ищетъ положенія въ свѣтѣ, втирается въ хорошее общество, которое его отталкиваетъ, добивается неслыханныхъ почестей, употребляя для достиженія своей цѣли всѣ средства. Этотъ внукъ Маскарелли, хитрѣйшаго изъ всѣхъ старинныхъ лакеевъ, даже не золь, но вскормленный на развратѣ, не можетъ вырваться изъ грязи, окружающей его съ дѣтства. Такой-то герой въ комедіи г. Мейльяка, попадаетъ въ честное семейство и употребляетъ самыя неопозволительныя средства, чтобъ жениться на богатой молодой дѣвушкѣ, но послѣ долгой борьбы негодяя съ честными людьми, его со стыдомъ выгоняютъ. Въ драмахъ всегда торжество негодяевъ оканчивается съ пятымъ актомъ, но въ дѣйствительности оно не всегда такъ бываетъ! Дююи превосходенъ въ главной роли держкаго авантюриста.

Въ Неаполѣ оперный сезонъ также открылся «Травиатой», какъ и въ Парижѣ, для дебютовъ Спелли и баритона Гюичарди (для котораго Верди написалъ партію графа де Луны въ «Трубадурѣ»). Роль Альфреда занималъ Негрини, теноръ съ приятнымъ, но слабымъ голосомъ.—Стеффеноне, ангажированная на театръ Санъ-Карло, намѣревалась дебютировать въ «Трубадурѣ», но за неимѣніемъ Асучены, должна была измѣнить свой дебютъ. Гвардуччи, прелестный контральто, для которой Верди написалъ партію цыганки, уничтожила какъ уже мы писали, свой контрактъ съ неаполитанскимъ театромъ, вышедши замужъ за герцога Сирелли.

Другой театръ въ Неаполѣ, театръ di Nuovo далъ съ большимъ успѣхомъ комическую оперу кавалера Томисси: «Ser Pomponio».

Пишутъ изъ Вѣны: «Возвѣщенный концертъ русскаго композитора Лазарева наконецъ состоялся. Не понимаемъ, что хотѣлъ выразить г. Лазаревъ, прибавивъ на программѣ: «новая музыка въ духѣ и характерѣ Славянъ?» Музыка г. Лазарева по своей безтолковой пустотѣ можетъ назваться и арабской, и лапландской, и китайской. Это такой страшный хаосъ, оглушающій слушателей. Бѣдная публика терпѣливо перенесла истязаніе, утѣшаясь, покрайней мѣрѣ благотвори- тельной цѣлю концерта и молча разошлась по домамъ».

Но г. Лазаревъ не унялся послѣ такого отзыва, и храбро назначилъ второй концертъ въ Редутъ залѣ, опять съ благотворительною цѣлюю.

Вѣнская музыкальная Академія приготавливаетъ большое празднество въ день юбилея Шиллера; въ этомъ празднествѣ приметъ участіе и Вѣнскій университетъ.

Дрейшокъ пріѣхалъ въ Вѣну и собирается дать нѣсколько концертовъ.

Въ самомъ отдаленномъ предмѣстіи Вѣны находится небольшой павильонъ въ саду, замѣчательный тѣмъ, что въ немъ знаменитый Моцартъ окончилъ за нѣсколько мѣсяцевъ до смерти свою «Волшебную Флейту», 68 лѣтъ тому назадъ. Любопытнымъ посѣтителемъ этого павильона, купленнаго нынче графомъ Штаргембергомъ, показываютъ два стула самой старинной формы, на которыхъ обыкновенно сидѣлъ великій маэстро.

Изъ оперъ давали на Вѣнскомъ театрѣ: «Донъ-Жуана», «Оберона», «Жидовку», «Пророка» и балеты: «Жизель» и «Робертъ и Бертрамъ». Вновь ангажированный теноръ Гримингеръ пѣлъ въ «Гугенотахъ», партію Рауля, и Элеазара въ «Жидовкѣ», но безъ всякаго успѣха. Манера его до того жеманна, что доходитъ до карикатурности.

Въ скоромъ времени въ Вѣнѣ, въ день церковнаго праздника въ церкви св. Петра, будетъ исполнена месса въ g Франца Шуберта, которую онъ написалъ еще бывши студентомъ въ Вѣнскомъ университетѣ, въ 1815 г.

Въ Берлинѣ вышло слѣдующее курьезное объявленіе: «Содержатель кофейнаго дома Кульманъ продаетъ за весьма сходную цѣну заказанный ему берлинскимъ комитетомъ и до сихъ поръ не заплаченный, великолѣпный памятникъ умершаго нѣмецкаго композитора: Лорцинга».—Если объявленіе не пущь, то стоитъ пожалѣть нѣмецкихъ композиторовъ, такъ мало возбуждающихъ сочувствіе своихъ земляковъ.

Сочиненіе Листа: Des Bohemiens et de leur musique en Hongrie, переведено на венгерскій языкъ.

Въ Мюнхенѣ явилась новая испанская драма Кальдерона, въ переводѣ Гріеза: «Саломейскій Судья», обработанная для сцены Кюстнеромъ. Драма очень эффектна и прекрасно изображаетъ испанскія страсти; въ ней есть также нѣсколько трогательныхъ сценъ, заставившихъ многихъ зрителей прослезиться.

Но трогательныя исторіи встрѣчаются не только въ драмахъ и операхъ, но и въ жизни съ театральными героинями. Въ примѣръ расскажемъ слѣдующій анекдотъ:

Одна хорошенькая и во всѣхъ отношеніяхъ достойная уваженія вѣнская танцовщица съ Керитнертор-театра стала недавно получать одинъ за другимъ великолѣпные подарки, самымъ таинственнымъ образомъ; особенно часто присылали къ ней драгоценныя камни необыкновенной красоты и цѣны, достойныя принцессы. Надобно прибавить, что молодая дѣвушка жила съ своей матерью въ крайней бѣдности. Подарки являлись въ домъ какъ бы волшебствомъ и не имѣли при себѣ другаго объясненія, какъ маленькую записочку съ простыми словами: «Дѣвицѣ Р.»—Мать готова была уже показывать подарки полиціи, какъ вдругъ получаетъ письмо, въ которомъ ее просятъ придти съ своей дочерью въ общественный садъ въ извѣстный часъ, общая открыть тайну подарковъ. Въ назначенный часъ мать съ дочерью были на указанномъ мѣстѣ, взявъ съ собой и подарки. При послѣднемъ ударѣ часовъ явился изъ боковой аллеи, опираясь на руку богато-одѣтаго егеря, старикъ лѣтъ 80, съ бѣлыми какъ лунъ волосами и

страдающимъ лицомъ. Онъ подошелъ къ удивленной дѣвушкѣ и сказалъ: «Дитя мое! позвольте вамъ сказать, что я васъ несказанно люблю, потому что вы необыкновенно похожи на мою дочь, умершую 15-ти лѣтъ. Дайте мнѣ также услышать вашъ голосъ и сохраните бездѣлушки вамъ присланныя въ память этого, быть можетъ, послѣдняго, счастливаго дня въ моей жизни:» мать и дочь были глубоко тронуты; дѣвушка пролетѣла нѣсколько словъ въ благодарность. — Старикъ, услышавъ ее вскричалъ: «и голосъ! и голосъ тоже ея! и горько заплакалъ. Прохожіе стали останавливаться. — Ступайте, дитя мое, прощенталъ старикъ, цѣлуя ее въ лобъ, и дѣвушка удалась прижавъ къ губамъ руку старика. Черезъ мѣсяцъ послѣ того танцовщица зашла въ церковь св. Михаила. Съ хора неслись звуки Моцартова Реквиема; посреди церкви стоялъ пышный гробъ подъ балдахиномъ, съ гербами, около гроба толпились служители въ глубокомъ траурѣ и между ними егерь, на руку котораго опирался старый господинъ. Танцовщица все угадала и въ самомъ отдаленномъ уголку церкви горячо молилась за своего благодѣтеля, между тѣмъ какъ у гроба стояли на колѣняхъ знатные родственники покойнаго.

Извѣстная танцовщица Фридрихъ, на пути изъ Берлина въ Кельнъ была обокрадена на желѣзной дорогѣ: у ней пропали брилліанты, какъ пишутъ въ иностранныхъ газетахъ, цѣною на 400,000 франковъ, и какъ извѣстно въ Петербургѣ отъ ея близкихъ знакомыхъ, всего на 24,000 франковъ; производит-ся о покражѣ слѣдствіе. Вотъ вамъ еще образчикъ какъ преувеличиваютъ иностранныя газеты.

Надежда Богданова танцевала послѣдніе время съ братомъ въ Бреславлѣ.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

«Услуживый другъ часто бываетъ опаснѣе врага.

(Передѣлка съ русскаго же).

Мм. гг. Въ № 40 вашего журнала напечатано было письмо одного изъ нашихъ театраловъ, по поводу появленія г. Яблочкина въ роли Ильюши въ комедіи «Не въ деньгахъ счастье.» Въ письмѣ этомъ, между прочимъ, говорится, «что разнообразная публика, вѣроятно верхнихъ слоевъ атмосферы, забывъ всякое приличіе, всякое сочувствіе къ полезному и умному артисту, рѣшилась выразить въ одномъ мѣстѣ свое неодобрѣніе шикаремъ и шипенемъ, оскорбительнымъ для самолюбія артиста.» Не буду распространяться о томъ, въ какой степени вообще вѣрна мысль г. театрала, (вѣроятно, нижняго слоя атмосферы), тѣмъ болѣе, что примѣчанія редакціи, сдѣланныя подѣ письмомъ достаточно опровергаютъ воззрѣнія г. театрала; но я позволяю себѣ, или лучше сказать, осмѣливаюсь (говорю *осмѣливаюсь*, потому что я—театраль верхняго слоя атмосферы, именно того самаго слоя, о которомъ такъ презрительно отзывался авторъ означеннаго письма) сообщить ему не какія-либо мои умозаключенія, которыя, конечно, недостойны бы вниманія театрала нижняго слоя атмосферы, недовѣряющаго, какъ видно, эстетическому вкусу всѣхъ, кто покупаетъ себѣ билеты въ верхнихъ

ярусахъ, а хочу сообщить фактъ, въ дѣйствительности котораго я несомнѣваюсь какъ участникъ *шikanья* и *шипенья*, которое такъ поразило г. театрала. Дѣло вотъ въ чемъ: вообще наша публика всѣхъ слоевъ атмосферы никогда не имѣетъ обыкновенія шикать и шипѣть артистамъ; если же игра артиста не возбуждаетъ въ публикѣ ни сочувствія, ни восторга, она остается безмолвной. Прекрасное обыкновеніе, и при томъ исключительно русское!

Но въ тотъ спектакль, когда г. Яблочкинъ игралъ роль Ильюши, *шikanь* и *шипль* во всѣхъ ярусахъ театра-цирка въ то время, когда въ нижнемъ слое послышались апплодисменты нѣсколькихъ и весьма не многихъ *эстетиковъ*, которымъ нравилось въ игрѣ г. Яблочкина то, что, кромѣ ихъ, никому не нравилось. Явленіе это напоминаетъ клакѣрство, которое такъ не любитъ русская публика. Итакъ, *шikanь* и *шипль* вовсе не г. Яблочкину, а вамъ, г. театраль и вашимъ не многимъ послѣдователямъ. У насъ также шикаютъ и тогда, когда зрители, не совсѣмъ одаренные способностію пониманія (а въ семьѣ—не безъ уроды) смѣются въ самыхъ сильныхъ патетическихъ мѣстахъ. Отнимать у публики право рѣшать большинствомъ голосовъ свойство впечатлѣнія, производимаго на нее игрой артиста—значитъ не понимать, что говорить; это такъ ясно, что не требуетъ никакого поясненія.

Что же касается вообще до письма г. театрала, то оно напомнило мнѣ подобное же событіе въ другомъ храмѣ искусства—въ Академіи Художествъ, на выставкѣ, когда публика въ первый разъ любовалась картинами покойнаго Федотова. Около «Маіора» столпилось много публики и, конечно, разнообразной, какъ и всегда и во всѣхъ публичныхъ мѣстахъ. Между зрителями были бородки, чуйки, красныя, сытые лица и пальто-пальмерстоны, лорнеты, истасканныя фізіономіи и т. п. Одна *чуйка*, улыбающаяся чрезвычайно живо при созерцаніи картины Федотова, видимо доставлявшей ей наслажденіе, обратилась къ своему сосѣду во пальто-пальмерстонѣ съ вопросомъ: позвольте узнать-съ, кто рисовалъ картину?

— Молчи—не твое дѣло! отвѣчало пальто.

Фізіономія чуйки выразила изумленіе и какое-то раздумье о томъ, дѣйствительно ли ея дѣло любоваться картиной.

Но нѣсколько человекъ изъ этой же толпы быстро поняли всю комичность отвѣта: *не твое дѣло*, когда дѣло шло объ искусствѣ и не могли удержаться отъ невольнаго смѣха. Наконецъ чуйка и пальто поняли смыслъ своего разговора, возбуждавшаго этотъ смѣхъ и кончили тѣмъ, что пальто скрылось, а чуйка смѣлѣе стала смотрѣть на картину.

Примите и проч.

Театраль верхняго слоя атмосферы.

Печатать дозволяется. С. Петербургъ, 17 октября 1859 года. Цензоръ А. Ярославцевъ.

Въ типографіи Іонсона.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.

Издатель Ф. СТЕЛЛОВСКІЙ.