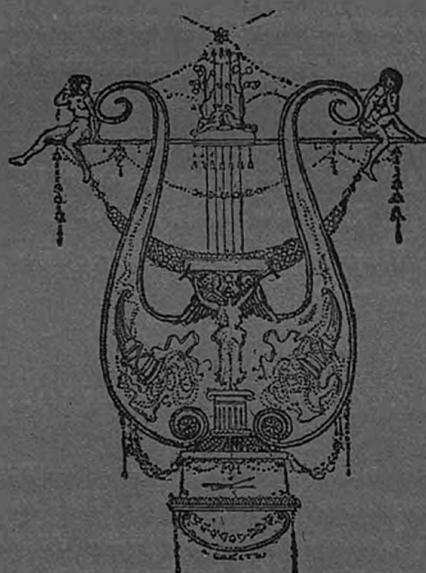


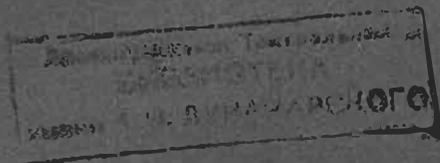
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ II



*Лит. 17682
5860*

СОДЕРЖАНІЕ.

- Театральныя празднества и театры въ Павловскѣ. В. Курбатова.
Мусоргскій, его дѣтство, юность и первый періодъ музыкальнаго творчества (окончаніе). Ник. Финдейзена.
Императорскіе Спб. театры. Декораціонныя мастерскія.—Бутафорская мастерская.—Красильная мастерская.—Костюмерныя мастерскія.—Гардеробы. Л. М.
Окраска тканей и роспись костюмовъ въ красильнѣ Спб. Императорскихъ театровъ. А. Б. Сальникова.
Около театра (листы изъ записной книжки). П. А. Россіева.
Очерки новѣйшей польской драмы. Люціанъ Рыдель. А. И. Яцимирскаго.
О „ритмической гимнастикѣ“ проф. Далькроза. Swastica.
Впечатлѣнія сезона: „Капитанская дочка“ Ц. Кюи на сценѣ Мариинскаго театра. Е. Петровскаго.
Библиографія. В. Д. Коргановъ. Бетховень. Біографическій очеркъ. Ник. Финдейзена.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Къ статьѣ „Театральныя празднества и театры въ Павловскѣ“:
Фасадъ деревяннаго театра въ Павловскѣ (архитектора В. Бренна). — Поперечный разрѣзъ деревяннаго театра въ Павловскѣ: а) сцены и б) зрительнаго зала. — Продольный разрѣзъ деревяннаго театра въ Павловскѣ (архитектора В. Бренна).—Проектъ украшенія ложъ для театра.—Проектъ стѣны для переносной сцены. — Проектъ театральнаго зала (Петро Гонзаго). — Уголокъ галлерей Гонзаго съ фресками мастера.—Входъ въ воздушный театръ въ Павловскѣ.—Видъ сцены и амфитеатра въ воздушномъ театрѣ въ Павловскѣ. — Оркестръ и мѣста для зрителей воздушнаго театра въ Павловскѣ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

Эскизы костюмовъ кн. А. К. Шервашидзе къ оп. „Миранда“
Н. И. Казанли: костюмъ Рыцаря (трехцвѣтная фототипія). —
Костюмъ рыцаря. — Костюмы дѣтей. — Костюмъ монаха. —
Костюмъ странницы.—Костюмъ странника.—Костюмъ стран-
ницы.

Къ ст.: Императорскіе Спб. театры: Костюмерныя мастерскія:
для изготовленія женскихъ и мужскихъ костюмовъ.—Декора-
ціонныя мастерскія.—Бутафорская мастерская.

Къ ст. „Окраска тканей и роспись костюмовъ въ красильной
Императорскихъ Спб. театровъ: фотографіи двухъ мастер-
скихъ.

Къ ст. „Около театра“. К. З. Пузинскій въ различныхъ роляхъ
своего репертуара.

Факсимиле афишъ первыхъ представленій Спб. и Московскихъ
Императорскихъ театровъ.

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой
статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія ра-
боты по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмою
Н. И. Вутковской.

О П

5860

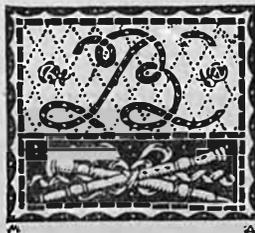
Библиотека
ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО



УГОЛОКЪ ГАЛЛЕРИИ ГОНЗАГО СЪ ФРЕСКАМИ МАСТЕРА.
ПАВЛОВСКИЙ ДВОРЕЦЪ.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

В. КУРБАТОВА.



Въ настоящее время театръ какъ бы отрѣзанъ отъ жизни и въ большинствѣ случаевъ является мѣстомъ развлечения, гдѣ демонстрируются выдающіеся пѣвцы, актеры или танцовщики. Таковъ взглядъ большинства публики, сложившійся, благодаря вѣковой оторванности отъ искусства. Конечно, имѣется рядъ художественныхъ предприятий, но это всегда результатъ вліянія или отдѣльных меценатовъ или небольшихъ кучекъ любителей.

Намъ трудно представить, чтобы спектакль былъ слитъ со всею жизнью мѣстности въ данный моментъ. Такое сліяніе, обычное въ XVIII вѣкѣ, теперь позабыто и тѣмъ дороже воспоминаніе объ этомъ вѣкѣ веселья и радости. Обыкновенно эти воспоминанія отрывочны. Въ Павловскѣ сохранилось сравнительно много воспоминаній и памятниковъ, такъ, что можно ясно представить себѣ картину театральныхъ празднествъ.

Павловскъ — загородная резиденція—вилла, послѣдняя по времени устройства,— послѣдняя великолѣпная вспышка исчезнувшаго умѣнья на небольшомъ участкѣ земли соединять красоты природы съ красотами искусства и создать то, о чемъ рассказываютъ поэмы всѣхъ народовъ. Волшебные сады 1001 ночи, всячіе сады Семирамиды, сады Лукулла и Саллюстія на Пинчіо, Альгамбра и Альказаръ, несравненная вилла д'Эсте Саллюстія и другіе сады ренессанса, устроенные Виньолой, Фонтана Лигоріо и современниками ихъ, Версаль и Шантильи, Кассель и Петергофъ— вотъ рядъ восхитительныхъ замысловъ, теряющійся въ глубокой древности и обрвавшійся почти внезапно въ началѣ XIX вѣка! Нѣкоторые склонны видѣть въ безграничномъ размахѣ заказчика и создателя Версаля или въ неисчер-

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

паемой фантазіи водянаго богатства виллы д'Эсте лишь капризы не знавшихъ предѣловъ своему могуществу властителей или богачей и, можетъ быть, стали бы разсматривать эти сооруженія, какъ искусство, стоящее внѣ жизни остального народа. На самомъ дѣлѣ какъ и готическіе соборы во время религіознаго увлеченія, такъ и виллы, переполненныя красотою, были для каждаго какъ бы земнымъ раемъ. Въ эпохи созданія этихъ виллъ земная реальная красота стояла на первомъ планѣ и высшаго выраженія ея можно было достигнуть лишь въ дворцахъ, но, конечно, не въ церквахъ, хотя и великолѣпныхъ, но бездушныхъ. Желаніе достигнуть возможной полноты художественнаго единства заставляло стремиться къ красивой раздѣлкѣ мѣстности около дворца. Этого нельзя было сдѣлать въ застроенномъ городѣ, а потому резиденціи выносятся въ пригородныя мѣстечки, вродѣ Версаля, Царскаго Села, Казерты и Аранжуеца.

Для созданія помѣстій, подобныхъ Шантильи или Павловску или Казертѣ, мало одного желанія и средствъ; необходимъ не только вкусъ заказчика, но и богатая художественная эпоха, могущая предложить достаточно крупныхъ и разнообразныхъ силъ. Виллы строились и въ XIX вѣкѣ: у насъ Ольгинъ, Царицынъ островъ и Бабигонъ въ Петергофѣ, немало виллъ богачей въ Германіи и Франціи, но всѣ онѣ займутъ скромное мѣсто въ исторіи искусства. Живое теченіе искусства къ этому времени исчезло, архитектурная фантазія изсякла и замѣнена копированіемъ увражей, а, главное, исчезла садовая архитектура и умѣніе сочетать листовенныя массы превратилось въ стремленіе къ возможному разнообразію посадокъ.

Павловскъ—последняя улыбка стараго искусства. Его устройство для Цесаревича Павла Петровича было начато подъ вліяніемъ Императрицы Екатерины II, чрезвычайно интересовавшейся архитектурой. Первымъ архитекторомъ былъ Ч. Камеронъ. Біографія этого замѣчательнаго чело-вѣка мало изслѣдована. Шотландецъ по рожденію, онъ не могъ не проникнуться идеями реформаторовъ садоваго искусства—Кента и Чэм-берса. Судя по тому, что проектъ обелиска-памятника основанію Пав-

ловска ¹⁾—его руки, можно думать, что онъ имѣлъ много вліянія на разбивку главной части Павловскаго парка, а поразительные по мягкости и эллинскому духу «Храмъ Дружбы» и «Храмъ Аполлона» принадлежать къ числу совершеннѣйшихъ созданий новогреческаго стиля. Изъ архитекторовъ въ Павловскѣ работали еще: В. Бренна (флигель дворца, церковь и превосходный «Висконтіевъ мостъ» у Крика), Д. Гваренги (придворный госпиталь), Воронихинъ (первоначальная библіотека дворца и, можетъ быть, Розовый Павильонъ), Росси (уничтоженная ротонда у главной оранжереи, современная библіотека дворца), Т. де-Томонъ (мавзолей Павлу—«Супругу-Благодѣтелю»). Изъ скульпторовъ: одинъ изъ лучшихъ ваятелей XVIII вѣка М. Козловскій (кариатиды троннаго (бальнаго) зала), лучший скульпторъ начала XIX вѣка И. Мартосъ (группы въ мавзолеѣ «Супругу-Благодѣтелю», памятники В. К. Александрѣ Павловнѣ), Демуть Малиновскій и другіе. Внутри дворецъ полонъ утварью лучшихъ мастеровъ (Томира, Рентгена и т. д.), отличною мебелью по рисункамъ вышеупомянутыхъ архитекторовъ. Но особенно важно то, что паркъ и дворецъ не музей: они созданы для жизни единою волею—вкусомъ Великой Княгини, впоследствии Императрицы Маріи Ѳеодоровны. Даже теперь, благодаря бережливому отношенію преемниковъ, все сохраняется въ поразительной цѣлости и имѣетъ жилой, а не мертвомузейный видъ.

Не меньшее, если не несравненно большее украшеніе Павловска, чѣмъ постройки, изумительный по разнообразію и красотѣ видовъ паркъ. Окончательно устраивалъ его геніальный декораторъ Піетро Гонзаго, одинъ изъ послѣднихъ отпрысковъ великаго итальянскаго искусства.

Передъ наступленіемъ глубочайшаго упадка, это искусство ослѣпительно вспыхнуло на сѣверѣ Италіи. Тьеполо въ чисто живописной сторонѣ искусства достигъ небывалаго совершенства, цѣлый рядъ его подражателей (Д. Тьеполо, Торелли) ²⁾ разнесли лучи его таланта по всей Европѣ.

¹⁾ Арх. Павл. Гор. Управленія.

²⁾ Самъ Дж. Б. Тьеполо написалъ плафонъ для Китайскаго дворца въ Петергофѣ, его сынъ Дом. Тьеполо плафонъ для Шпалерной мануфактуры.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКЪ.

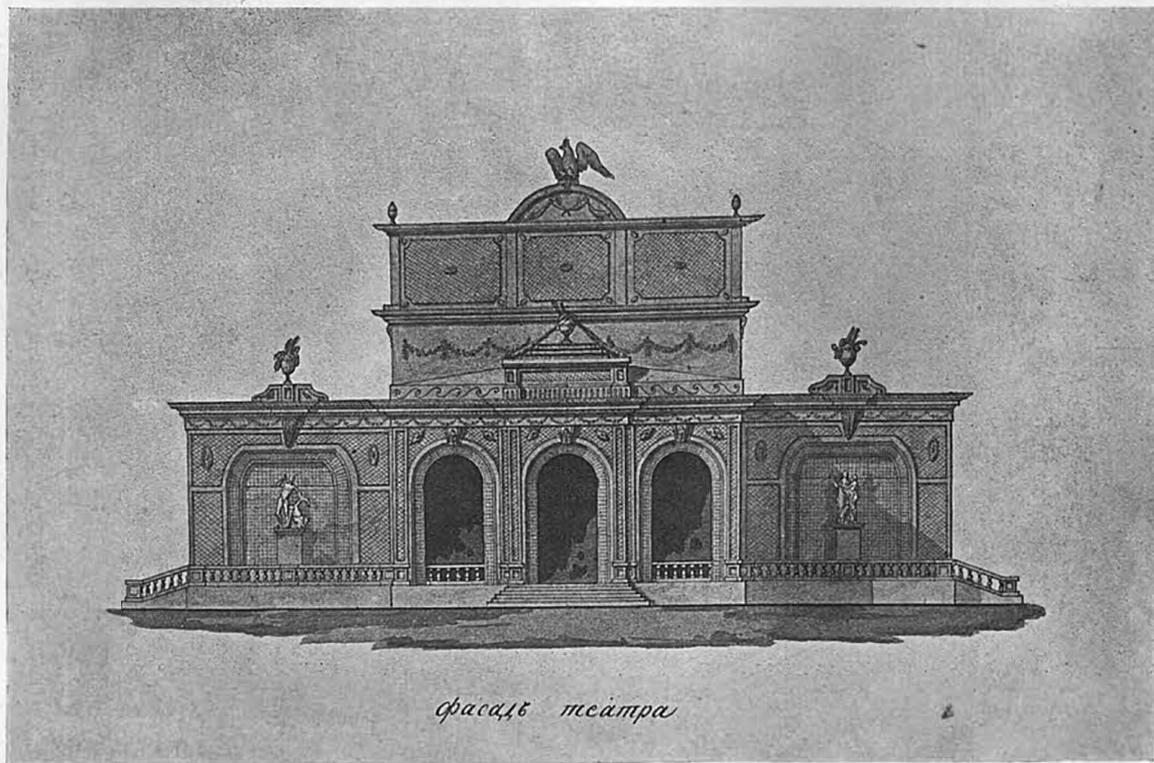
Великолѣпныя виллы выросли по всему южному склону Альпъ (хотя бы вилла Пизани въ Стра) и оттуда же вышло цѣлое поколѣніе зодчихъ-палладіанцевъ (въ томъ числѣ и наши Гваренги и Жилярди) ¹⁾.

П. Гонзаго въ декорационной живописи достигъ такого совершенства, что его декорации въ Италіи выставлялись во время карнаваловъ, какъ недостигаемые образцы, и многіе современники, какъ С. Глинка, Венеціановъ, король Августъ Понятовскій говорятъ о нихъ, какъ о чемъ то волшебномъ. Творчество Гонзаго заслуживаетъ, конечно, спеціального разбора, который и надѣмся выполнить особо. Важно то, что въ Павловскѣ по приглашенію Императрицы онъ устраивалъ и перестроилъ весь паркъ. Онъ сдѣлалъ это не такъ, какъ теперь проектируютъ сады на бумагѣ, но въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ ежедневно обходилъ паркъ и размѣщаль группы деревьевъ. Вотъ благодаря чему, создались ни съ чѣмъ несравнимыя перспективы долины рѣки Славянки (Красной долины), окрестностей Бѣлой Березы, краснодолинныхъ прудовъ и т. д. Это почти единственныя реальныя воспоминанія той волшебной игрѣ формъ, которою мы любуемся на проектахъ Бибиеннъ.

Театральная декорация есть лишь частный случай декорации вообще, какъ и театръ—частный случай праздника и комедіи жизни. Въ XVIII вѣкѣ жизнь, особенно придворная, была непрерывнымъ спектаклемъ. Вся жизнь въ Павловскѣ и вообще скромная и особенно скромная въ началѣ XIX вѣка представляется намъ какъ бы театральнымъ зрѣлищемъ, дорогимъ для каждаго, любящаго искусство.

Мы знаемъ, какъ въ XVII и XVIII вѣкѣ празднества или зрѣлища разыгрывались на площадяхъ городовъ или въ садахъ. Гравюры Сильвестра рассказываютъ намъ о балетахъ въ Версальскомъ паркѣ, гравюры Ст. Делла Белла о празднествѣ въ амфитеатрѣ сада Боболи, картина Белотто о декоративныхъ постройкахъ для карнавала на Пьяцеттѣ.

¹⁾ Жилярди составилъ проектъ бесѣдки для Павловска, но постройка не была выполнена.



фасада театра

АРХИТЕКТОРЪ Б. БРЕННА. ФАСАДЪ ДЕРЕВЯННАГО ТЕАТРА ВЪ ПАВЛОВСКЪ.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

Уже при устройствѣ парка, изъ подражанія, а можетъ быть и въ расчетѣ на возможность устройства праздника былъ распланированъ такъ называемый амфитеатръ. Это—полудунный спускъ склона къ Славянкѣ противъ памятника Никсѣ. Наверху устроена неширокая площадка, окаймленная сзади двойнымъ рядомъ елей, спускъ къ рѣкѣ устроенъ въ видѣ террасъ и внизу у рѣки оставлена довольно значительная площадка. Спускъ, заключающій террасы, отдѣленъ отъ всего ската боковыми шпалерами кустарниковъ. Сколько извѣстно, этотъ амфитеатръ ни разу не пригодился для устройства праздника, но мѣсто для этого восхитительно. Прямо на другомъ берегу напротивъ подымается холмъ съ декоративною, заросшею мхомъ, скамейкою, налѣво Пиль башня, остатокъ когда то бывшей развалившейся мельницы и мыльни, и въ то же время прежняя граница парка ¹⁾, направо храмъ Дружбы.

Изъ торжественныхъ празднествъ, совершенныхъ по старинному ритуалу, слѣдуетъ упомянуть о возженіи костровъ 23-го іюня 1798 года. Эта церемонія была выполнена съ особенною торжественностью на большомъ лугу, такъ называемомъ парадномъ мѣстѣ, простирающемся между Розово-павильоннымъ прудомъ и мѣстомъ бывшей сѣтки. Тамъ были сложены девять костровъ, украшенныхъ вѣнками и гирляндами ельника, а въ недалекомъ разстояніи разбита палатка, украшенная черными, бѣлыми и красными полосами. Къ этимъ кострамъ изъ дворца вышла торжественная процессія, состоявшая изъ всѣхъ Мальтійскихъ рыцарей съ Великимъ Гроссмейстеромъ—Императоромъ въ Мальтійской коронѣ и красномъ супервестѣ. Процессія обошла костры три раза и послѣ этого Императоръ, Вел. Кн. Александръ Павловичъ и гр. Салтыковъ зажгли костры. Вся церемонія произошла въ глубокомъ молчаніи. Конечно, она была слишкомъ чужда Россіи и всѣмъ присутствующимъ, кромѣ Императора, и интересна лишь, какъ одна изъ послѣднихъ вспышекъ романтизма передъ реалистическимъ XIX вѣкомъ.

Послѣ смерти Императора Его супруга продолжала убранство дворца

¹⁾ Мельница съ запрудой и полуразвалившейся башней, одинъ изъ любимыхъ мотивовъ театральныхъ декорацій XVIII вѣка.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКЪ.

и парка и руководила всею жизнью своей любимой резиденціи. Ея мыслью, конечно, были созданы удивительные праздники въ Розовомъ Павильонѣ, опять таки послѣднія грандіозныя театральныя представленія, когда стѣнами театра были группы деревьевъ, а плафономъ голубое небо.

Первый изъ нихъ былъ назначенъ на 26-го іюля 1814 года по случаю возвращенія Императора Александра I изъ Парижа. Для спектакля-бала была выбрана мѣстность около Розоваго Павильона, незадолго передъ этимъ сооруженнаго (1811—1812). Это небольшое квадратное зданіе съ плоскимъ куполомъ и фронтономъ, опертымъ на іоническія колонны, получило свое названіе отъ кустовъ розъ, его окружавшихъ, и было построено Императрицей для отдыха отъ сравнительно роскошнаго и оффиціального дворца. Кто былъ строителемъ—неизвѣстно, по формѣ купола и колоннъ можно предполагать А. Воронихина. Конечно, этого небольшого строенія было слишкомъ недостаточно для бала и къ павильону присоединили большой четырехугольный залъ, окруженный со всѣхъ сторонъ широкимъ деревяннымъ помостомъ—балкономъ ¹⁾. Залъ былъ назначенъ для танцевъ, а съ помоста гости могли любоваться на зрѣлище, происходившее на широкой полянѣ, гдѣ теперь находятся дѣтскія качели. Фронтонъ и фризы зала были росписаны Гонзаго и Бруни, а плафонъ зала былъ украшенъ восхитительною декораціей изъ подвѣшенныхъ гирляндъ розъ (эти гирлянды сохранились до сихъ поръ). Группы деревьевъ образовали кулисы громадной сцены, а фономъ служила колоссальная декорація, написанная П. Гонзаго съ непостижимымъ совершенствомъ. Вотъ разсказъ о ней одного изъ современниковъ—С. Глинки: «Я прошелъ за Розовый Павильонъ и увидѣлъ прекрасную деревню съ церковью, господскимъ домомъ и сельскимъ трактиромъ. Я видѣлъ высокія крестьянскія избы, видѣлъ свѣтлицы съ теремами и расписанными окнами, видѣлъ между ними плетни и заборы, за которыми зеленѣютъ гряды и садики. Въ разныхъ мѣстахъ показываются кучи соломы, скирды сѣна и проч. и проч. Только людей что то

¹⁾ Этотъ помостъ недавно, къ сожалѣнію, уничтоженъ, а вѣдь съ него любовалась описываемыми праздниками вся Августѣйшая семья.

не видно было: можетъ быть, думалъ я, они на работѣ... Увѣренный въ существенности того, что мнѣ представлялось, шелъ я далѣе и далѣе впередъ. Но вдругъ въ глазахъ моихъ начало дѣлаться какое то странное измѣненіе: казалось, что какая то невидимая завѣса спускалась на всѣ предметы и поглощала ихъ отъ взора. Чѣмъ ближе я подходилъ, тѣмъ болѣе исчезало очарованіе; все, что видно было выдавшимся впередъ, поспѣшно отодвигалось назадъ; выпуклости исчезали, цвѣты блѣднѣли, тѣни рѣдѣли, оттѣнки сглаживались; еще нѣсколько шаговъ—и я увидѣлъ натянутый холстъ, на которомъ Гонзаго нарисовалъ деревню; десять разъ я отступалъ нѣсколько сажень назадъ и видѣлъ опять все! Наконецъ, я разсорился съ своими глазами, голова моя закружилась и я спѣшилъ уйти изъ этой области очарованія и чудесъ».

Вслѣдствіе проливного дождя празднество пришлось отложить на 27-е іюля. Въ этотъ день Императоръ обѣдалъ въ Павловскомъ дворцѣ и послѣ обѣда съ Императрицею Маріей Феодоровною отправился въ Розовый Павильонъ ¹⁾. На пути его были сооружены триумфальныя ворота съ надписью: «Тебя, грядущаго къ намъ съ бою, врата побѣды не вмѣстятъ» (сочиненіе А. П. Буниной). Около этихъ воротъ Императоръ и Императрица были встрѣчены хоромъ въ русскихъ костюмахъ, исполнившимъ гимнъ В. А. Нелединскаго-Мелецкаго: «Гряди, гряди Благословенный»... съ музыкою Бортнянскаго. У воротъ самого садика новый хоръ встрѣтилъ Его Величество стихотвореніемъ князя П. А. Вяземскаго (музыка Бортнянскаго): «О, твердый въ бранѣхъ мужъ и кроткій побѣдитель»... Затѣмъ противъ четырехъ фасовъ Розоваго Павильона первыми артистами русской оперной труппы: Зловымъ, Самойловымъ, Семеновою меньшою, Прево и Спиридоновою, съ воспитанниками и воспитанницами театральнаго училища, была представлена въ четырехъ сценахъ интермедія. Въ первой сценѣ—дѣти играли, плясали, бросали цвѣты и радовались скорому возвращенію своихъ отцовъ и Императора; во второй—юноши занимались разными работами,

¹⁾ Русскій Арх. 1867 г. 1058—1065. Свиньинъ. Достопримѣчательности С.-Петербурга.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

которыя хотѣли поднести Царю-Побѣдителю; въ третьей—жены воиновъ благословляли предводителя Европы и поздравляли другъ друга съ тѣмъ, что скоро увидятъ мужей своихъ послѣ великихъ подвиговъ; въ четвертой—отцы и матери возсылали молитвы за Монарха и за своихъ дѣтей-воиновъ и благодарили Бога за то, что Онъ привелъ ихъ видѣть эти славные дни.

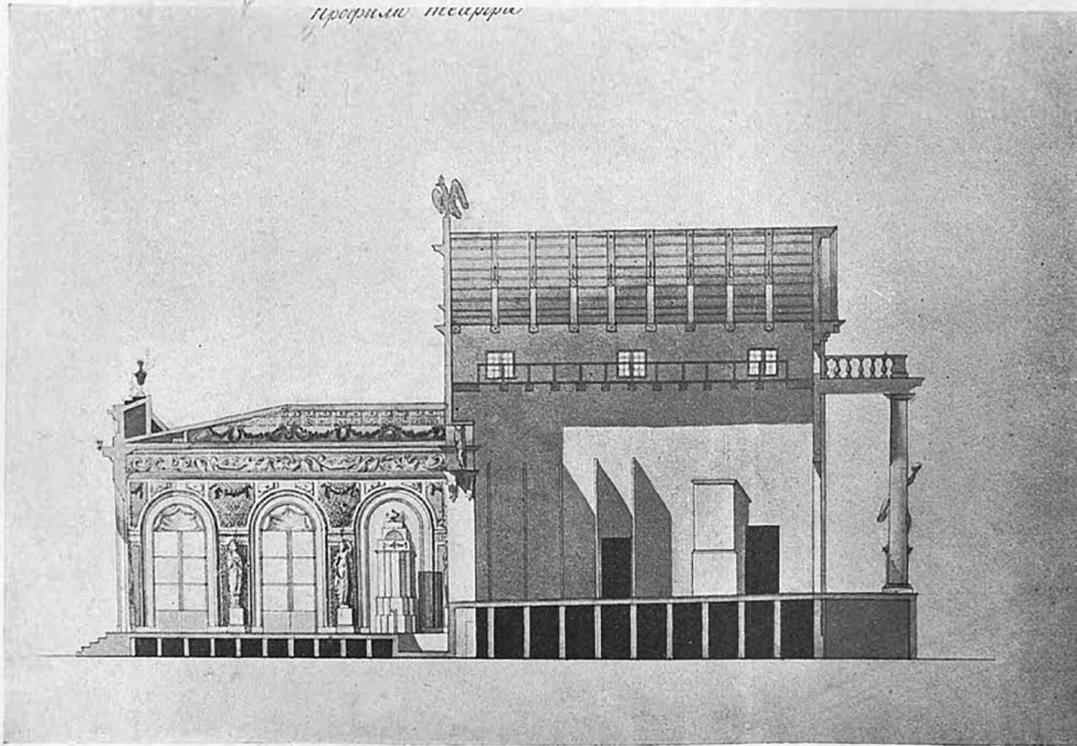
Въ этой послѣдней сценѣ возвращеніе воиновъ изъ за границы представлено было настоящими отрядами гвардейскихъ полковъ, съ музыкою и пѣснями, проходившими сквозь село, изображенное декорацией Гонзаго. Въ заключеніе Самойловъ пропѣлъ кантату Державина съ музыкою Антониолини: «Ты возвратился, благодатный, нашъ кроткій ангелъ, лучъ сердца!»!...

Такимъ образомъ, сценою этого грандіознаго праздника были площадки съ четырехъ сторонъ Павильона, а заключительная картина разыгрывалась на обширной ложбинѣ между Павильономъ, Новой Сильвией и Бѣлой Березой. Судя по всему, это была одна изъ грандіознѣйшихъ театральныхъ сценъ послѣ версальскихъ балетовъ Людовика XIV.

Замѣчательнѣе всего то, что этотъ праздникъ-спектакль не единственный. 6-го іюня 1816-го тамъ же былъ устроенъ праздникъ въ честь новобрачныхъ В. Кн. Анны Павловны и Вильгельма Принца Оранскаго, будущаго Короля Нидерландскаго. Сцена была устроена на той же площадкѣ сзади Розоваго Павильона. Декорация русской деревни была замѣнена новою, работы того же Гонзаго, изображавшей деревню у подножія горъ. На первомъ планѣ были расположены воинскія палатки стана союзныхъ войскъ.

Актерами были артисты Императорскихъ театровъ и гвардейскія войска, только что вернушіяся изъ похода. Въ дивертиссементѣ участвовали знаменитыя пѣвицы Сандунова и Семенова, пѣвшія русскія пѣсни. Вас. Мих. Самойловъ пѣлъ куплеты, сочиненные для этого праздника. Празднество началось въ моментъ заката солнца. Императоръ и Высокіе гости любовались имъ съ балкона Розоваго Павильона. По окончаніи праздника и по наступленіи темноты въ лагерьъ войскъ были зажжены костры,

Продольный театр



АРХИТЕКТОРЪ В. БРЕННА. ПРОДОЛЖИТЕЛЬНЫЙ РАЗРѢЗЪ ДЕРЕВЯННАГО ТЕАТРА ВЪ ПАВЛОВСКѢ.
ВИБЛЮТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

запѣли пѣсенники, въ то же время иллюминація была зажжена по всему парку и по всѣмъ аллеямъ разбрелись оркестры музыки и хоры пѣсенниковъ. Сценою спектакля сдѣлался весь Павловскій паркъ.

Это было послѣднее изъ тѣхъ грандіозныхъ празднествъ, о которыхъ напоминаютъ только старыя гравюры.

Менѣе грандіозные спектакли, но опять таки неразрывно связанные съ жизнью, устраивались въ небольшомъ воздушномъ театрѣ. Онъ былъ устроенъ въ 1811 году (гр. Головинымъ) ¹⁾ недалеко отъ дворца въ той части Парка, которая имѣетъ характеръ итальянскихъ садовъ. За вторымъ цвѣтникомъ въ сторонѣ отъ дорожекъ скрыта зелеными палисадами небольшая прямоугольная сцена съ зеленою полукруглою нишею, въ глубинѣ съ боковъ устроены зеленые же полисады — кулисы. Площадка сцены немного повышена надъ окружающею почвою, и въ концѣ ея помѣщенъ небольшой деревянный помостъ, а со стороны ramпы выложенное досками углубленіе. Въ него, вѣроятно, опускали занавѣсъ.

Мѣста для зрителей расположены полукругомъ тремя уступами и передъ сценою имѣется углубленіе для оркестра.

Въ первомъ спектаклѣ, устроенномъ 25-го мая 1811 года графомъ П. Г. Головкинымъ по случаю приѣзда Императрицы, играли дѣти. На помостѣ въ глубинѣ сцены былъ поставленъ бюстъ Императрицы; пьедесталь его окруженъ живыми цвѣтами. Въ спектаклѣ участвовало около 30 дѣтей 7—14 лѣтняго возраста изъ семействъ придворныхъ. Былъ сочиненъ небольшой балетъ, поставленный выписаннымъ изъ Петербурга балетмейстеромъ. Императрица по прибытіи изъ Петербурга получила приглашеніе на этотъ утренній спектакль. Онъ начался небольшою французскою пьесою, спеціально написанною, а кончился балетомъ, въ заключеніе коего всѣ дѣти съ вѣнками и гирляндами образовали живую картину около бюста Императрицы. По окончаніи спектакля для дѣтей былъ устроенъ завтракъ въ такъ называемой турецкой бесѣдкѣ, т. е. павильонѣ изъ подстриженной зелени, находящемся недалеко отъ театра.

¹⁾ Книга Павловскъ.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКЪ.

Второй спектакль былъ данъ 17-го іюня 1814 года по случаю прїѣзда изъ за границы Великаго Князя Константина Павловича съ извѣстіемъ о заключеніи Парижскаго мира. Была исполнена оперетка «Казакъ Стихотворецъ» князя Шаховскаго съ музыкой Кавоса и по окончаніи балетный дивертиссементъ, причемъ танцующіе держали въ рукахъ лавровыя гирлянды. Изъ такихъ же гирляндъ былъ сдѣланъ вензель Великаго Князя и подъ конецъ появилась Слава съ государственнымъ гербомъ въ одной рукѣ и вензелемъ В. Князя въ другой. Спектакли, повидимому, происходили и позже, причемъ къ зеленымъ кулисамъ приставляли щитки, росписанные Гонзаго.

Этотъ театръ сохранился сравнительно хорошо, нѣсколько постарѣли и выродились кусты кулисъ и ограды. За то въ мѣстахъ для зрителей выросло большое дерево, придавшее маленькому позабытому сооруженію поэзію запущенности. Кругомъ театра возвышаются старые дубы и ихъ густозеленыя вѣтви служатъ плафономъ для зрительнаго зала. Такимъ образомъ, этотъ театръ—рѣдкій остатокъ воздушныхъ театровъ, столь распространенныхъ въ XVIII вѣкѣ и почти совершенно забытыхъ въ XIX. Они конечно, неудобны для такихъ представлений, гдѣ гонятся за возможнымъ подражаніемъ дѣйствительности, но идеальны въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется красота декораціи и когда желательно слить спектакли въ одно цѣлое съ празднествомъ. За послѣднее время воздушные театры («*théâtres de la verdure*») снова возрождаются во Франціи и такимъ образомъ дѣлаются шаги къ слиянію театра съ жизнью. Въ XVIII вѣкѣ подобные театры и спектакли на воздухѣ были обычны и память о нихъ сохранилась на двухъ прелестнѣйшихъ картинахъ А. Ватто «*Comédie Italienne*» и «*Comédie Française*» въ Берлинскомъ Музеѣ. Камарго на знаменитыхъ картинахъ Ланкрэ танцуетъ такъ же среди зелени, какъ и Марія Антуанетта со своими братьями на панно Малаго Трианона.

Воздушныхъ театровъ сохранилось очень немного. Даже изображенія ихъ сравнительно рѣдки. Въ книгѣ Дюмона ¹⁾ 1777 года приведенъ планъ

¹⁾ *Parallèle de plans, des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France avec des details de machines théâtrales.*

такого театра. Амфитеатръ и сцена занимаютъ половины эллипса удлиненаго по оси театра и окружены высокими зелеными палисадами. Вокругъ мѣстъ для зрителей расположены зеленыя ниши для ложъ, вмѣсто кулисъ кругомъ сцены идутъ три концентрическія зеленыя стѣны съ арками. Все заключено въ густомъ боскетѣ. Извѣстенъ планъ Дрезденскаго воздушнаго театра въ Большомъ саду. Онъ болѣе сложенъ и по формѣ мѣстъ для зрителей и по глубинѣ сцены, заканчивающейся холмикомъ съ небольшимъ храмомъ наверху. Наконецъ въ Лазенкахъ сохранился превосходный воздушный театръ, но и амфитеатръ и сцена его представляются настоящими постройками.

Въ Павловскѣ существовалъ и настоящій театръ. Онъ давно уничтоженъ, но къ счастью въ Альбомѣ видовъ Павловска (1799 года) сохранились тщательные чертежи и планы его ¹⁾. Относительно вренени постройки этого театра имѣется нѣсколько противорѣчивыхъ указаній, но документы Архива Павловскаго Городскаго Управленія ²⁾ указываютъ, что смѣта на постройку была составлена 17-го сентября 1793 года, постройка же исполнена въ теченіе лѣта слѣдующаго года крестьяниномъ Василиемъ Харитоновымъ подъ руководствомъ архитектора В. Бренна, очевидно, автора проекта. В. Бренна, будущій строитель Михайловскаго замка, былъ вызванъ изъ за границы Цесаревичемъ Павломъ Петровичемъ и по вступленіи на престолъ своего покровителя занялъ мѣсто перваго архитектора, а по смерти Императора тотчасъ покинулъ службу и выѣхалъ за границу. Художественная индивидуальность Бренна до послѣдняго времени не была въ точности выяснена, во первыхъ, потому, что существовало преданіе, приписывавшее постройку Михайловскаго замка Баженову, а во вторыхъ, потому, что многочисленные проекты стѣнныхъ росписей въ помпейскомъ

¹⁾ Атласъ Павловскому дворцу съ садами, звѣринцами и всѣми въ ономъ имѣющимися строеніями 1799 года. Подписано на заглавномъ листѣ: адмиралъ графъ Кушелевъ. Подполковникъ *.* (имя автора чертежей неразборчиво).

²⁾ Арх. Павлов. Гор. Упр. Дѣло 1793 года № 18, 1794 года № 14, 1795 года № 27.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКЪ.

вкусъ ¹⁾ указывали на мастера робкаго и подражательнаго. Хотя на гравированныхъ чертежахъ Михайловскаго замка и имѣется подпись Бренна, оригинальные чертежи его вообще мало извѣстны. Достоверныя постройки его въ Павловскѣ; боковые флигеля дворца и крѣпости Бипъ уступаютъ произведеніямъ большихъ мастеровъ зодчества въ логичности формъ.

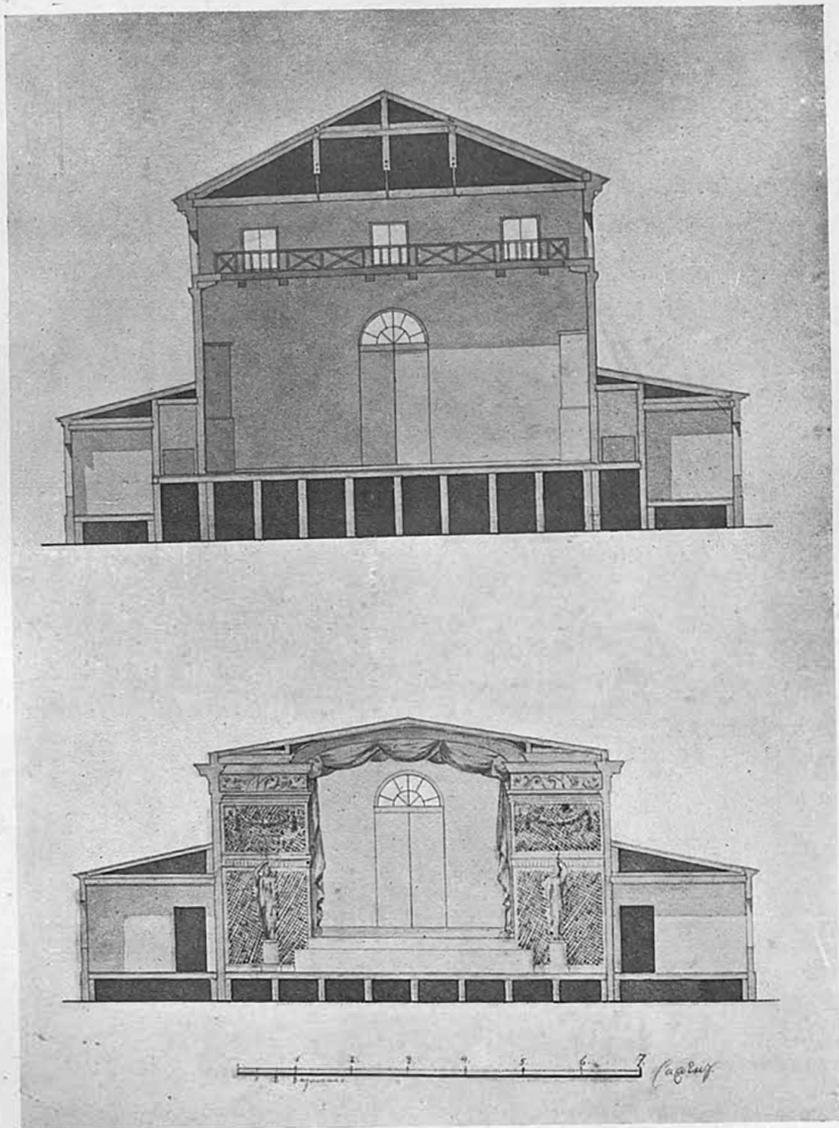
Въ Архивѣ Павловскаго Городскаго Управленія имѣется проектъ В. Бренна для превосходнаго моста съ вазами у Крика, называемаго Висконтіевымъ. Этотъ проектъ подписанъ и не можетъ быть сомнѣній, что Бренна былъ дѣйствительно большимъ и оригинальнымъ мастеромъ, хотя можетъ и жертвовавшимъ логикою конструкціи для достиженія возможнаго декоративнаго эффекта.

Театръ былъ выстроенъ на той площадкѣ, гдѣ еще недавно была сѣтка. Повидимому, и во времена постройки недалеко были расположены качели, какъ говоритъ авторъ книги,—Павловскъ 1877 года «Театръ въ англійскомъ саду у качелей». Эта часть парка передъ главнымъ фасадомъ дворца была разбита на симметричныя, хотя и довольно замысловатыя по рисунку, цвѣтники. Они видны на старинномъ большомъ планѣ Павловска и частью даже сейчасъ замѣтны на краяхъ упомянутой площадки, хотя на небольшихъ клумбахъ выросли чуть не столѣтнія липы. До начала XIX вѣка паркъ заканчивался сосѣдней широкой аллеей, за которой тянулся лугъ для парадовъ и разводовъ ²⁾. Отъ этого луга паркъ былъ отдѣленъ рѣшеткой. Позже лугъ превращенъ въ часть парка, но сохранилось воспоминаніе о воинскихъ смотрахъ въ названіи аллеи «*парадными*».

Самый театръ въ виду сосѣдства луга назывался полевымъ. Планъ его, какъ и подобаеть лѣтнему театру, былъ чрезвычайно простъ. Площадь сцены почти квадратъ (7×8 сажень) высотой 4½ сажени съ галлереей подъ потолками для маневрированія декораціями, отверстіе же для зана-

¹⁾ Эти проекты, подписанные Бренна и Смуглевичемъ, хранятся въ Библиотекѣ Павловскаго Дворца.

²⁾ На немъ происходило возженіе костровъ 23 іюля 1798 года.



ПОПЕРЕЧНЫЙ РАЗРѢЗЪ ДЕРЕВЯННАГО ТЕАТРА ВЪ ПАВЛОВСКѢ: А) СЦЕНЫ, Б) ЗРИТЕЛЬНОЙ ЗАЛЫ.
БИБЛИОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

вѣса $3\frac{1}{2}$ сажени ширины и 4 высоты. Рампа выше пола зрительнаго зала на $1\frac{1}{2}$ аршина и полъ сцены имѣлъ незначительный уклонъ. Зрительный залъ совсѣмъ не великъ ($6\frac{1}{2} \times 5$ сажень), полъ его уклона не имѣлъ. Передъ сценою углубленіе для оркестра шириною 1 сажень.

Зало было декорировано изящно, но сравнительно просто. Подъ потолкомъ проходилъ довольно широкой, повидимому живописный, фризъ съ изображеніемъ медальоновъ и орловъ на розовомъ фонѣ (любимый цвѣтъ Павла I). Надъ небольшимъ карнизомъ кассетированный потолокъ закруглялся такою же линіей, какъ въ нѣкоторыхъ залахъ Михайловскаго замка, по низу его извивалась густая зеленая гирлянда.

Стѣны на высотѣ 6 аршинъ были прорѣзаны простою (по рисунку) тягою, а все свободное пространство ихъ украшено зеленымъ трельяжемъ, поверхъ котораго подъ фризомъ подвѣшаны легкія гирлянды, а внизу приклонена фальшивая баллюстрада. Боковыя стѣны прорѣзаны каждая двумя свѣтлыми и однимъ фальшивымъ окномъ, а задняя стѣна тремя дверями. И окна и двери имѣли полуциркульныя фрамуги.

Въ простѣнкахъ оконъ и по обѣ стороны ramпы стояли на пьедесталахъ статуи съ канделябрами на головѣ. Эти статуи не сохранились, но подобныя имъ мраморныя имѣются въ Агатовыхъ комнатахъ Холодной Бани въ Царскомъ Селѣ. Въ зрительный залъ вели три большихъ двери съ полуциркульными фрамугами, въ стѣнѣ противоположной сценѣ, и въ оркестръ можно было войти черезъ потайныя двери. Эти двери были маскированы монументальными изразцовыми печами.

Уже изъ этого описанія видно, что постройка была рассчитана на ограниченное число зрителей, и дѣйствительно, судя по описи «комнатныхъ вещей» 1794 года ¹⁾, въ театрѣ имѣлось: 20 ольховыхъ стульевъ съ штофными подушками, 46 простыхъ камышевыхъ стульевъ, 6 простыхъ крашенныхъ стульевъ. Для устройства подобія ложъ три простыя голубыя ширмы, окрашенныя по борту желтой краской. А для устройства мѣста Цесаре-

¹⁾ Арх. Павл. Гор. Упр. 1794 года № 14.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

вича имѣлась ширма краснаго штофа съ красною тафтяною подкладкою, обитою позументами, и красная штофная занавѣска съ бѣлыми и зелеными цвѣтами, сверху обитая краснымъ бархатомъ и по бархату обшита съ одной стороны золотымъ шнурочкомъ въ два ряда, а съ другой красной шелковой бахромой съ маленькими кисточками. Кромѣ того, имѣлся тканый шерстяной коверъ, расшитый цвѣтами. Въ это время еще не было ни статуи со свѣточами, ни монументальныхъ печей, а на стѣнахъ висѣли восемь деревянныхъ рѣзныхъ золоченыхъ шандаловъ о трехъ свѣчахъ и 24 малыхъ мѣдныхъ въ двѣ свѣчи, посреди же зала большая хрустальная люстра. Окна и двери были декорированы красными штофными подзорами съ бахромою. Съ двухъ сторонъ сцены помѣщались 6 уборныхъ для артистовъ, а съ двухъ сторонъ зрительнаго зала фойэ, которыя, видимо, были прибавлены послѣ устройства отопленія. До тѣхъ поръ спектакли могли даваться только лѣтомъ, когда не было существенной надобности въ фойэ. Главный фасадъ театра и своеобразенъ и очень красивъ. Порталъ состоялъ изъ трехъ одинаковой величины арокъ, немного выступавшихъ впередъ стѣны зала. Къ средней аркѣ вела лѣсенка, а боковыя загорожены балюстрадами, между арками легкіе пилястры выдѣлены рамочками. Стѣны фойэ не имѣли отверстій, но на каждой была большая ниша. Сверху стѣнъ протянуть легкой фризь съ гирляндами и карнизъ. Всѣ свободныя мѣста наружныхъ стѣнъ покрыты зеленымъ трельяжемъ, поверхъ котораго выступали лишь замки арокъ и декоративныя щитки.

Надъ средней аркой портала возвышался трельяжный аттикъ, а надъ нимъ и надъ фасадами фойэ рѣзныя вазы. Въ нишахъ на пьедесталахъ стояли скульптурныя группы. Стѣна сцены, поскольку она была видна надъ крышею зрительнаго зала, тоже затянута трельяжемъ, ниже коего подвѣшены легкія гирлянды, а на полуциркульномъ щитцѣ помѣщенъ рѣзной орелъ ¹⁾. Все окрашено въ зеленый цвѣтъ. Боковыя фасады театра были просты по рисунку и тоже затянута трельяжемъ.

¹⁾ Этотъ орелъ возобновленъ въ 1814 году, а вазы въ 1817 году.

Задній фасадъ театра (со стороны сцены) украшенъ тосканскою колоннадою и копіями антиковъ, поставленными между колоннами. Эти колонны поддерживали балконъ, соотвѣтствовавшій внутреннему, опоясывавшему всю сцену.

Механическое оборудованіе сцены было довольно скромно: 30 машинъ, лѣстницы и 5 люковъ въ полахъ.

Въ 1795 году на сценѣ имѣлись слѣдующія декораціи: передняя завѣса и передъ ней сукно. С.-петербургскій синій залъ: двѣ завѣсы, десять ширмъ (кулисъ), пять поддугъ, двѣ колонны и двѣ оборки. Второй залъ желтый: завѣса съ фонарями, пять поддугъ, десять ширмъ и четыре колонны. Третій—великолѣпный садъ: двѣ завѣсы, пять поддугъ, шесть оборокъ. Четвертый—горница, при ней дверь, два кабинета и задняя картина, восемь ширмъ и четыре сукна. Пятый—зало синее: состоитъ изъ пяти завѣсъ, десяти ширмъ и пяти суконъ. Шестой—улица: завѣса, восемь ширмъ и одинъ уличный домикъ. Седьмой—садъ: завѣса и восемь ширмъ. Восьмой—лѣсъ: завѣса, десять ширмъ, пять синихъ облаковъ. Девятый—горница: съ двумя дверями, шестью ширмами, тремя поддугами и десятию картинами. Десятый—галерея: съ завѣсою, четырьмя ширмами и двумя поддугами. Одиннадцатый—тюрьма: съ завѣсою, четырьмя ширмами и двумя поддугами ¹⁾. Для изображенія грома два желѣзныхъ листа. Этотъ списокъ даетъ указаніе на то, какія декораціи считались необходимыми для небольшого театра въ XVIII вѣкѣ. Замѣчательно, что онъ почти совпадаетъ съ подобнымъ же составомъ декорацій середины XIX вѣка.

Впрочемъ, скудость обстановки сцены и залы продолжалась, вѣроятно, недолго, такъ какъ до вошествія на престолъ Цесаревичъ и Его Супруга часто нуждались въ деньгахъ; по воцареніи же Императоръ любилъ пышность театральнoй обстановки. Изъ записокъ современниковъ извѣстно, какъ часто давались спектакли и какъ въ нѣсколько дней Гонзаго долженъ былъ изготовлять новыя и новыя декораціи.

¹⁾ Арх. Павл. Город. Упр. № 27 1795 года.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ПАВЛОВСКѢ.

Спектакли въ театрѣ продолжались въ теченіе первой половины XIX вѣка, но деревянный театр не могъ не притти въ ветхость и въ 1856 году былъ разобранъ, а вмѣсто него устроена мачта съ «сѣткой». Теперь и «сѣтка» уничтожена.

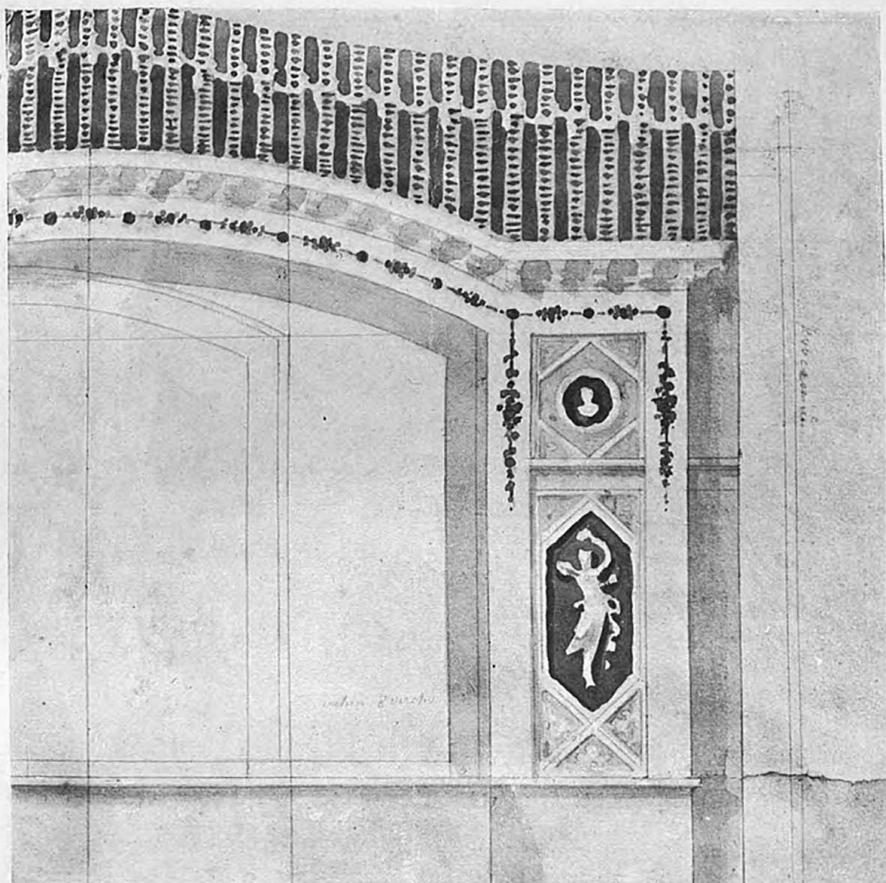
Въ общемъ, этотъ театръ принадлежитъ къ числу рѣдкихъ образчиковъ деревянныхъ театровъ помѣщичьяго типа. Во время постройки его Павловскъ былъ усадьбой небогатой по сравненію съ владѣніями Екатерининскихъ фаворитовъ, но за то при созданіи его было приложено гораздо больше любви, чѣмъ при сооруженіи монументальныхъ позднѣйшихъ театровъ. Самый замыселъ украшенія стѣнъ трельяжемъ примѣнялся нерѣдко (трельяжъ Павловска, домикъ Сильвіи въ Шантильи), но украшеніе цѣликомъ такого значительнаго зданія встрѣчается очень рѣдко. Простота и благородство архитектурнаго замысла заставляютъ пожалѣть, что ничего, кромѣ детальныхъ чертежей, не сохранилось отъ этой красивой построечки.

5-го сентября 1818 года во дворцѣ былъ данъ небольшой домашній спектакль, устройствомъ коего руководилъ Великій Князь Николай Павловичъ. Къ сожалѣнію, внѣшняя обстановка спектакля неизвѣстна.

Собственно, обзоръ придворныхъ театральныхъ зрѣлищъ въ Павловскѣ можно было бы на этомъ и закончить, если бы тамъ не сохранилось нѣсколько воспоминаній, связанныхъ съ исторіей театральной техники.

Такъ, въ бібліотекѣ Павловскаго дворца мы имѣемъ серію великолѣпныхъ эскизовъ Гонзаго (отца—Піетро и сына—Паоло). Работы перваго изъ нихъ, какъ лучшаго театрального декоратора начала XIX вѣка, заслуживаютъ исключительнаго вниманія. Работы же сына его гораздо ординарнѣе. Въ виду того, что и тѣ и другія въ большинствѣ не подписаны, не всегда можно съ увѣренностью сдѣлать опредѣленіе.

Во всякомъ случаѣ, разборъ декорационныхъ набросковъ слѣдуетъ оставить до спеціальной статьи. Упомянемъ лишь, что только въ Павловскѣ сохранился образчикъ творчества Гонзаго, а вмѣстѣ съ тѣмъ и единственный образчикъ великаго декорационнаго искусства XVIII вѣка. Это фресковая роспись галлерей Гонзаго, находящейся подъ бібліотекой. Правда, что



ПРОЕКТЪ СТѢНЫ ДЛЯ ПЕРЕНОСНОЙ СЦЕНЫ.
БИБЛИОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

роспись значительно пострадала отъ времени, но все же ясно видно удивительное мастерство. Это какъ бы отраженіе послѣдняго луча великаго итальянскаго искусства. Въ дворцѣ имѣется нѣсколько плафоновъ, росписанныхъ Гонзагой, его же работы мастерская фреска, изображающая колоннаду на стѣнѣ бібліотеки, видной изъ Кабинета Императора Павла Петровича, небольшая фреска—перспектива въ старомъ Шалѣ, до недавняго пожара сохранялась его же роспись стѣнъ въ Новомъ Шалѣ. Роспись Вольера, вѣроятно, исполнена имъ же, но очень сильно испорчена неумѣлой реставраціей. Наружная роспись Пиль—башни исполнена Гонзаго, эскизъ для этой росписи хранится въ бібліотекѣ дворцѣ.

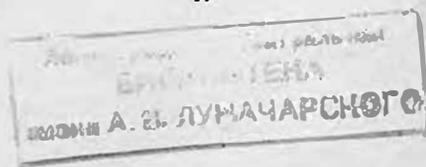
Работы по созданію Павловскаго парка не могли не повліять, конечно, на творчество декоратора и на одномъ изъ эскизовъ хранящихся во дворцѣ, видна крѣпость, нѣсколько напоминающая Павловскую.

Среди декорационныхъ проектовъ имѣются и три конструктивныхъ. На одномъ изъ нихъ изображена раздѣлка барьеровъ двухъ ярусовъ театральныхъ ложъ. Это очень красивый рисунокъ, расцвѣченный акварелью. Конструкція устройства ложъ характерна для конца XVIII вѣка, орнамента напоминаетъ стиль Бренна.

Проектъ устройства фасада для открытой сцены относится, повидимому, къ первой четверти XIX вѣка. Трудно догадаться, для чего онъ былъ предназначенъ (можетъ быть, для спектакля 5 сент. 1818 года?). Довольно широкое (19 аршинъ), но невысокое отверстіе сцены (7 аршинъ), окаймлено узкою рамкою съ гирляндами, по бокамъ панно съ медальонами, а сверху легкой карнизъ и пестрая крыша.

Цѣлый рядъ большихъ проектовъ (Гонзаго сына?) изображаетъ какую то иллюминацію, на одномъ изъ проектовъ виденъ вензель A_{II} , а на обложкѣ 1875 годъ. Весьма вѣроятно, что это проекты для иллюминаціи въ день столѣтія со дня основанія Павловска.

Къ нимъ относится и прелюбопытный проектъ зала для театральнаго праздника. Сцена окружена легкими колоннами съ перехватами. вмѣсто капителей, поднимаются фантастическіе пальмовые листья и цвѣты, про-



0985

странство между ними переплетено гирляндами цвѣтовъ. Между каждымъ двумя колоннами виситъ по лампадѣ фантастическаго рисунка. Съ одной стороны возвышаются мѣста для зрителей. Всѣ эти фантастическіе рисунки исполнены иногда довольно грубо на оборотахъ декорационныхъ эскизовъ такъ, что получается впечатлѣніе будто для работы не хватило бумаги. Подобные листы декорацій Гонзаго отца, оборотъ коихъ то же использованъ, встрѣчаются не рѣдко. Обидно, что и этого исключительнаго мастера постигла въ Россіи та же участь, что геніальныхъ Врубеля и Иванова, рисовавшихъ на обратной сторонѣ своихъ рисунковъ.

Такимъ образомъ, отчасти изъ воспоминаній современниковъ, отчасти изъ сокровищъ библіотеки дворца и сохранившихся памятниковъ парка можно возстановить представленіе о театральныхъ празднествахъ послѣдней обители великаго искусства прежнихъ вѣковъ. Оно не могло быть выполнено съ такою монументальностью или роскошью, какъ въ Версалѣ и Казертѣ, но любви и живого отношенія было не меньше. Черезъ два десятилѣтія послѣ празднества въ Розовомъ Павильонѣ искусство умерло, какъ украшеніе жизни, каждая отрасль его была размѣщена какъ въ соответственныя помѣщенія (театры; музеи и т. д.), такъ для нея было отведено опредѣленное время (театры — вечеромъ, музеи — днемъ) и вмѣсто свободнаго творчества началось повтореніе образцовъ, признанныхъ совершенными.

МУСОРГСКІЙ, ЕГО ДѢТСТВО, ЮНОСТЬ И ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ МУЗЫКАЛЬНАГО ТВОРЧЕСТВА.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.

(Окончаніе).

III.

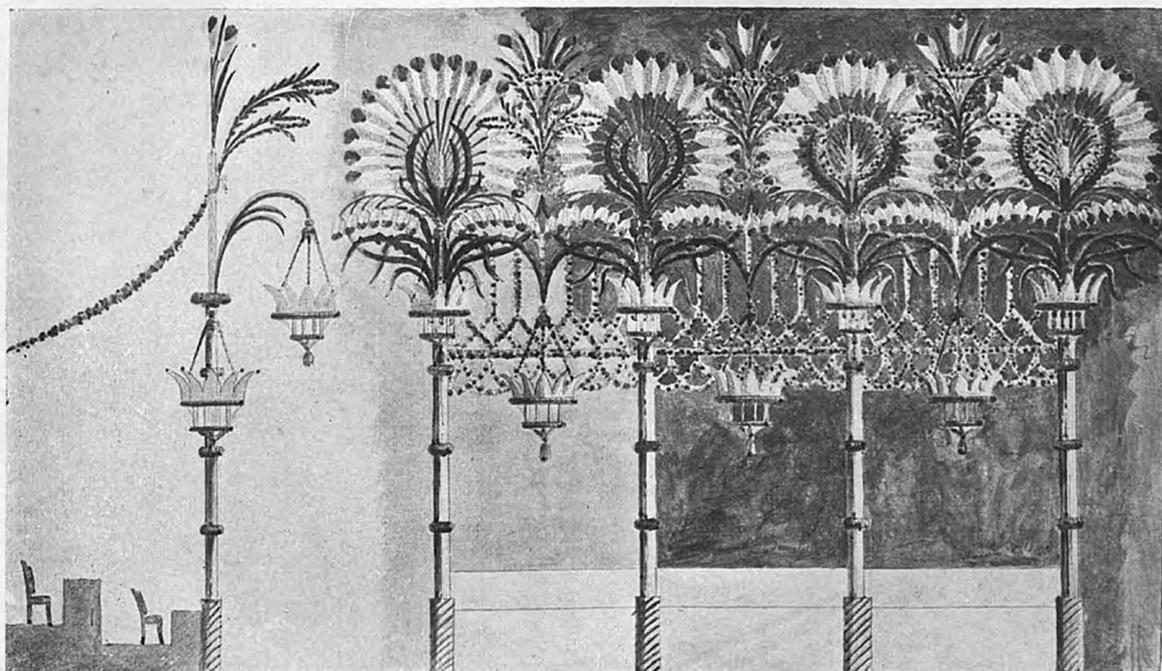
Въ 1861—63 годахъ въ композиторской дѣятельности Мусоргскаго наблюдается почти двухлѣтній перерывъ. За это время онъ пережилъ и разлуку съ матерью, уѣхавшей въ деревню, и сознание своей матеріальной беспомощности, принудившей его поступить на службу въ Инженерный департаментъ. Въ это же время ему пришлось распутывать запущенныя дѣла по имѣнію. Мы знаемъ, что Мусоргскій ненадолго поселился у старшаго брата, Филарета Петровича, а затѣмъ перешелъ жить въ «коммуну». Только въ концѣ лѣта 1863 г., когда уже выяснилась мысль сожителства съ новыми молодыми товарищами, Мусоргскій пришелъ въ себя: въ нѣсколько дней августа мѣсяца, въ деревнѣ, чуть ли не во время разъѣздовъ, онъ закончилъ три новыхъ романса, въ томъ числѣ прекрасную «Пѣснь Саула».

О пребываніи въ то лѣто въ деревнѣ Мусоргскій писалъ, 22 іюня, изъ Торопца, своему пріятелю Ц. Кюи: «И скучно, и грустно, и досадно, и чортъ знаетъ что такое! Нужно же было управляющему напакостить въ имѣніи. Думалъ заняться порядочными вещами, а тутъ производи слѣдствіе, наводи справки, таскайся по разнымъ полицейскимъ и не полицейскимъ управленіямъ. Куда какъ много впечатлѣній! Если бы еще, вдобавокъ къ тому, не было матушки въ Торопцѣ, я бы совсѣмъ ошалѣлъ отъ этой нелѣпой обстановки; только эта женщина и приковываетъ меня нѣсколько; она ужасно рада, что я съ нею вмѣстѣ, а мнѣ пріятно доставлять ей эту радость. И что у насъ за помѣщики! Что за плантаторы! Обрадо-

МУСОРГСКІЙ.

вались заведенному въ городѣ клубу и чуть не каждый день собираются туда пошумѣть. Дѣло начинается со спичей, заявленій господамъ дворянамъ, и доходитъ каждый разъ чуть не до драки, хотъ полицію зови. У одного изъ главныхъ крикуновъ постоянныя стычки съ посредникомъ; посредникъ—это его *bête de somme*. Крикунъ разъѣзжаетъ по городу и собираетъ, Христа ради, подписки для удаленія посредника. Другой крикунъ, скорбный умомъ, за неимѣніемъ достаточной силы убѣждать, скрѣпляетъ свои доводы поднятыми вверхъ кулаками, которые, рано или поздно, попадутъ по назначенію. И все это происходитъ въ дворянскомъ собраніи! И съ этими господами встрѣчаешься каждый день, каждый день они васъ слезливо мучатъ «утраченными правами», «крайнимъ разореніемъ». Вопль и стоны, и скандалъ!.. Есть, правда, порядочная молодежь, «мальчишки», да я ихъ почти никогда не вижу; молодежь эта посредничаетъ и потому постоянно въ разъѣздахъ. А я, многогрѣшный, вращаюсь въ оной, вышеописанной..... атмосферѣ, (гдѣ тутъ думать о музыкѣ!)... Дебелая Юдиѳъ, кажется, продолжаетъ рубить (подъ арфу) голову Олоферна во славу Сѣрова. Слушали ли вы ее, напишите».

Въ этотъ свой пріѣздъ въ губернскую глушь, Мусоргскій могъ лично присмотрѣться къ типамъ и картинкамъ дореформеннаго помѣщичьяго быта. Раньше, въ дѣтствѣ, онъ видѣлъ лишь показную сторону раздольной дворянской жизни, затѣмъ, хотя бы у Герцена (въ упомянутомъ романѣ «Кто виноватъ» и другихъ повѣстяхъ) онъ узналъ объ изнанкѣ этой широкой и разгульной жизни въ медвѣжьихъ углахъ, благополучіе которыхъ зиждилось на непосильномъ крестьянскомъ трудѣ, часто—бездолюи. Эпоха письма Мусоргскаго—эпоха скрежета зубовнаго и жажды сохранить прежніе крѣпостные устои послѣ великаго акта 1861 года. Въ чуткой памяти композитора скоплялись и отлагались факты неприкрашенной жизненной правды, которые впоследствии не только могли дать новый матеріалъ для его творчества (вспомнимъ болѣе поздній планъ оперы «Бобыль» на сюжетъ изъ русской помѣщичьей жизни), но и повернуть это творчество на совершенно новый путь.



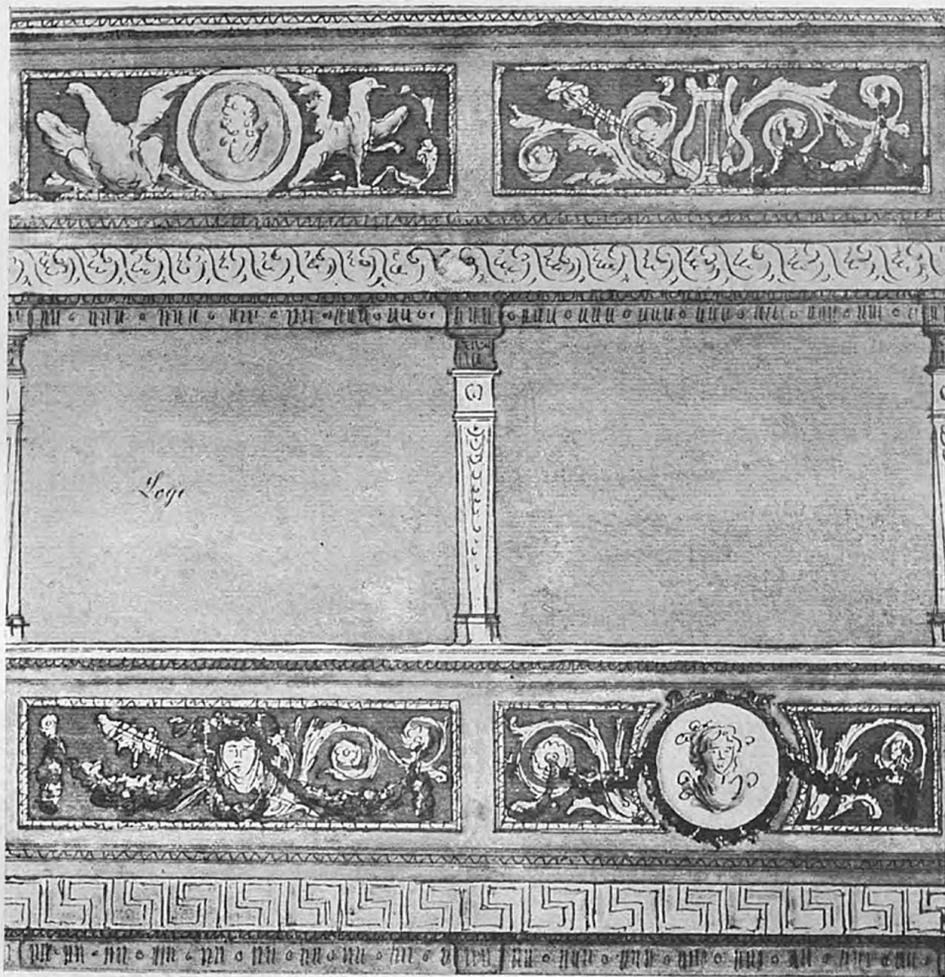
ПІЕТРО ГОНЗАГО. ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНАГО ЗАЛА.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

Та бездѣтельность, на которую жаловался въ своемъ письмѣ Мусоргскій, прекратилась къ концу настоящей его поѣздки на родину. Въ срединѣ августа Мусоргскій находился въ селахъ Канищево и Волохъ, въ которомъ ему удалось закончить упомянутую въ письмѣ къ Ц. Кюи «Пѣснь старца» изъ «Вильгельма Мейстера» Гете (на оригиналѣ помѣтка: «село Канищево, 13 августа 1863»), а также двѣ другихъ вокальныхъ пьесы: романсъ «*Разстались гордо мы*» и «*Царь Саулъ*», еврейская пѣсня на слова Байрона. Эти пьесы посвящены А. П. и Н. П. Опочининымъ; первыя двѣ считались утерянными, но оказались въ недавно найденномъ рукописномъ сборникѣ «Юные годы».

Два слѣдующихъ года (1863—65) явились заключительными въ этомъ подготовительномъ періодѣ композиторской дѣятельности Мусоргскаго. Результаты ихъ оказались серьезными. Въ «коммунѣ», куда Мусоргскій переселился осенью 1863 г., онъ впервые испыталъ удобства самостоятельной жизни. Въ послѣдніе годы хлопоты по устройству дѣлъ въ деревнѣ и для полученія казеннаго мѣста, а вмѣстѣ съ тѣмъ и постоянныя развлечения въ разныхъ музыкальныхъ кружкахъ и собраніяхъ отнимали у него большую часть дня и почти не оставляли времени для музыкальныхъ работъ. Теперь свободное отъ службы время какъ то болѣе урегулировалось и Мусоргскій могъ посвятить его творчеству. Мы не знаемъ причинъ переселенія его на общую квартиру, вмѣстѣ съ нѣсколькими новыми молодыми товарищами (тутъ, кромѣ Мусоргскаго, находились: братья Вячеславъ, Леонидъ и Петръ Логиновы, Николай Лобковскій и Левашевъ; кстати, имена ихъ не встрѣчались среди прежнихъ знакомыхъ и пріятелей композитора). Можно допустить, что настоящая «коммуна» создавалась случайно, въ подражаніе столь популярнымъ въ то время сожительствамъ, которыя проповѣдывалъ для молодежи Чернышевскій въ своемъ знаменитомъ романѣ «Что дѣлать?» В. В. Стасовъ подтверждаетъ, что большинство жителей настоящей «коммуны» состояло на казенной службѣ, что всѣ они, подобно Мусоргскому, до того жили въ родной семьѣ, «но теперь нашли нужнымъ все перемѣнить и жить иначе», т. е. по программѣ, указанной романомъ Чернышев-

скаго. Несомнѣнно тоже, что Мусоргскій былъ увлеченъ общественнымъ теченіемъ того времени: это была эпоха обновленія общественнаго строя въ Россіи, освобожденія крестьянъ, введенія судебной реформы, сравнительнаго освобожденія печати отъ цензурнаго гнета и т. д. Еще наканунѣ собственной «коммуны», въ деревнѣ, онъ, какъ мы видимъ, лично убѣдился въ вѣковомъ застоѣ провинціальной жизни—откуда и онъ вышелъ—и теперь, невольно, его могло потянуть пожить иначе, по новому, съ такой же горячей и увлекающей молодежью, какъ и онъ самъ. Вѣдь трое холостыхъ товарищей по Балакиревскому кружку такой же «коммуны» не составили. Мусоргскій надолго сохранилъ память объ этомъ сожителствѣ и для него, какъ и для другихъ его товарищей, три года совмѣстной жизни оказались одними изъ лучшихъ на всю жизнь. Этотъ «гражданскій порывъ» вскорѣ помогъ перевернуть и художественное направленіе молодого композитора и въ недалекомъ будущемъ—славнымъ, громкимъ отзвукомъ его явилось бодрое, живое слово, сказанное Мусоргскимъ въ «Борисѣ Годуновѣ». Въ концѣ концовъ, однако, товарищи по «коммунѣ» также случайно разошлись, какъ и встрѣтились: въ дальнѣйшей біографіи Мусоргскаго мы не встрѣчаемъ ни одного изъ названныхъ выше товарищей по «коммунѣ» Мусоргскаго. Но фактъ, и значительный фактъ, былъ имъ пережить.

Каждый изъ товарищей имѣлъ въ «коммунѣ» отдѣльную комнату, куда никто не могъ входить безъ разрѣшенія. Въ общей большой комнатѣ, по вечерамъ, товарищи сходились читать, спорить или слушать Мусоргскаго. «Обмѣнъ мыслей, познаній, впечатлѣній отъ прочитаннаго, говорить Стасовъ, накоплялъ для Мусоргскаго тотъ матеріалъ, которымъ онъ потомъ жилъ всѣ остальные свои годы; въ это же время укрѣплялся навсегда тотъ свѣтлый взглядъ на *справедливое и несправедливое*, на *хорошее и дурное*, которому онъ уже никогда впослѣдствіи не измѣнялъ». По словамъ старшаго брата композитора, Мусоргскій въ то же время занимался въ коммунѣ переводами знаменитыхъ уголовныхъ процессовъ. Мы не знаемъ, явились ли эти переводы результатомъ увлеченія тогдашними судебными реформами или были предприняты съ цѣлью посторонняго заработка; также



ПРОЕКТЪ УКРАШЕНІЯ ЛОЖЬ ДЛЯ ТЕАТРА.
БИБЛІОТЕКА ПАВЛОВСКАГО ДВОРЦА.

неизвестно, что именно переводил Мусоргский и были ли его переводы напечатаны.

Одной из первых книг, прочитанных сообща молодыми товарищами, оказался роман «Саламбо» Флобера, незадолго до того появившийся в Петербурге. И самый сюжет (возстание диких полчищ наемников Карфагена), драматический и яркий, и сильно выраженный в нем восточный колорит не могли не возбудить творческой фантазии Мусоргского. Сразу же и с какой то лихорадочной поспешностью он принялся за сочинение оперы—первой для него—на сюжет романа Флобера. Правда, помимо увлечения последним, успех незадолго до того поставленной «Юдиои» Строва, несмотря на насмешки над ней балакиревского кружка, мог вызвать у Мусоргского желание написать такую же «восточную», но более удачную оперу. Между сюжетами «Юдиои» и «Саламбо» (особенно в переработке последнего Мусоргского) есть аналогия: и там и здесь осажденный город спасается, благодаря хитрому плану женщины, направляющейся в варварский лагерь и обманом увлекающей на гибель полководца—там Олоферна, здесь—Мато. Опера сочинялась с октября 1863 г. по ноябрь следующего, включительно; через два года Мусоргский снова вернулся к ней, повидимому, не надолго. По сохранившимся в рукописях (Имп. Публичной Библиотеки) отрывкам оперы можно установить порядок работы композитора над ней.

1863 г. октябрь. Текст либретто I-й картины, I-го д. оп. «Ливецъ»

— 15 декабря, закончена (в клавире) музыка I-й картины II д.
(Храм Таниты. Похищение заимфа) оп. «Саламбо».

1864 г. 23 июля, законч. часть I-й карт. III д. (капище Молоха)

— август, соч. пѣснь Балеарца (в собраніи рукописей Мусоргского сохранился лишь первоначальный ф—пианный набросокъ ея; законченная редакція его имѣется въ парижской рукописи «Юные годы»).

— 10 ноября, закончена I-я карт. III д. (финалъ).

— 26 — законч. музыка I-й карт. IV д. (Подземелье Акрополя).

мусоргскій.

Около того же времени сочиненъ хоръ *ливійцевъ*, переработанный въ 1877 г. въ кантату «Исусъ Навинъ»; въ 1866 г. сочиненъ послѣдній отрывокъ оперы—*хоръ жриць*, одѣвающій Саламбо въ брачныя одежды, изданный отдѣльно послѣ смерти композитора подъ редакціей Римскаго-Корсакова. На этомъ опера остановилась. Подробный сценарій ея до насъ не дошелъ; повидимому, окончательный планъ оперы не былъ установленъ: Мусоргскій работалъ надъ оперой произвольно, выбирая изъ сюжета отдѣльныя, наиболѣе увлекавшія его въ данное время картины, сочиняя иногда вполнѣ эпизодичныя, можетъ быть даже лишніе отрывки (такими именно кажутся и пѣсенка Балеарца, и изданный хоръ жриць). Также безсистемно, отрывками и съ нагроможденіемъ отдѣльныхъ эпизодовъ сочинялась и слѣдующія оперы Мусоргскаго (въ особенности «Хованщина»). Въ данномъ случаѣ не было даже окончательно установлено названіе оперы: композиторъ колебался между именемъ героини романа Флобера и названіемъ «*Ливіецъ*» въ честь предводителя ливійской орды, Мато, какъ главнаго дѣйствующаго лица оперы.

По сохранившимся тремъ законченнымъ картинамъ «Саламбо» можно только приблизительно судить объ общемъ планѣ оперы, разбитой на 4 акта и 7 или 8 картинъ. Но и имѣющіеся отрывки говорятъ за то, что Мусоргскій во многомъ отступилъ отъ основной идеи романа Флобера. Мощный дикарь Мато, предводитель наемныхъ ливійцевъ превратился въ возставшаго раба. Саламбо оказалась жрицей Таниты и хранительницей ея священнаго покрывала—заимфа. Получилось выгодное для оперы упрощеніе ситуаціи (кража заимфа и одновременно свиданіе героевъ), но нарушился поэтичный образъ дѣвственной созерцательницы Саламбо, не знающей таинственной богини, которая манитъ ее. Саламбо не могла быть жрицей богини-покровительницы сладострастія: жрецами ея были евнухи, жрицы (прислужницы) въ честь богини предавались наслажденію на перекресткахъ (Флоберъ, глава IX). Могла ли царственная дочь суффета Гамилькара Барка быть посвященной въ подобную должность? По оперному измѣнено было и заключеніе романа, съ приговоромъ пентарховъ взятаго въ плѣнъ Мато



ВХОДЪ ВЪ ВОЗДУШНЫЙ ТЕАТРЪ ВЪ ПАВЛОВСКѢ.
КЪ СТ. «ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКѢ».

на манеръ финала «Аиды» (совпаденіе случайное, такъ какъ въ 1863 г. опера Верди еще не была написана). Знакомымъ съ превосходнымъ романомъ Флобера дальнѣйшія отступленія будутъ видны изъ изложенія оперныхъ отрывковъ Мусоргскаго.

Мы знаемъ, что Мусоргскій началъ «Саламбо» съ либретто предпослѣдней сцены оперы—приговора, но оставивъ ея музыкальное исполненіе, прежде всего сочинилъ крупную сцену похищенія заимфа въ храмъ Таниты. Вслѣдъ затѣмъ появились картины жертвоприношенія Молоху и приговора въ Акрополѣ, т. е. всего по картинѣ II, III и IV актовъ. Осталось невыполненнымъ все I дѣйствіе, изображавшее, вѣроятно, сцену пира дикой орды наемниковъ Карѳагена въ садахъ Гамилькара, возставшихъ затѣмъ подъ предводительствомъ Мато; здѣсь должна была произойти и завязка драматическаго конфликта оперы—встрѣча Мато съ Саламбо, укрощающей перепившуюся орду наемниковъ, а также освобожденіе раба Спендія. Не написанной осталась и третья встрѣча главныхъ героевъ (послѣ похищенія заимфа)—въ военномъ лагерѣ: любовная сцена, возвращеніе заимфа и битва. Для одной изъ этихъ картинъ предназначались два превосходныхъ отрывка: *хоръ ливійцевъ*, которымъ такъ восхищались въ балакиревскомъ кружкѣ, дошедшій до насъ лишь въ позднѣйшей переработкѣ («Исусъ Навинъ», 1877 г.), и небольшая оригинальная *пѣсня Балеарца*. Куда предназначался также болѣе поздній *хоръ жриць*, трудно рѣшить. Во всякомъ случаѣ именно эти три неиспользованныхъ опредѣленно отрывка, являются наиболѣе законченными и художественно цѣнными въ музыкѣ «Саламбо». Хоръ ливійцевъ, своеобразный, полный воинственности и дикой энергіи, судя по «Исусу Навину», былъ основанъ на *главномъ мотивѣ* оперы



МУСОРГСКІЙ.

характеризующемъ Мато и его дикія полчища. Это—лейтмотивъ оперы, какъ мы увидимъ ниже. Небольшая пѣсенка Балеарца вполне эпизодична и только подтверждаетъ отсутствіе у композитора опредѣленнаго плана. Въ первоначальномъ наброскѣ, въ 16 тактовъ, она обозначена: «Молоденькій Балеарецъ поетъ сидя на бочкѣ съ металлическими тарелочками въ рукахъ и покачивается». Изъ этого наброска выросла отдѣльная пѣсенка, включенная Мусоргскимъ въ его сборникъ юношескихъ романсовъ и написанная въ августѣ 1864 г. въ Новой Деревнѣ, вѣроятно, на дачѣ О. А. Петрова ¹⁾).

Законченная Мусоргскимъ вторая картина III дѣйствія «Саламбо» происходитъ въ *храмѣ Таниты* въ Карфагенѣ. Саламбо одна на верхней ступени катафалка обращается къ богинѣ (ее олицетворяетъ показывающаяся луна):

По синевѣ небесъ далекихъ,
Толпою звѣздъ окружена,
Богиня нѣжная, свѣтлая плыветъ.

Съ мольбою взываетъ къ ней прекрасная юная жрица:

Божественный твой лучъ пролей Танита нѣжная
На душу скорбную мою
И вновь зажги въ ней огонь любви священной...

Довольно красивый речитативъ аріознаго характера сопровождается арпеджіями арфѣ. Слѣдуетъ «сцена обряда», во время котораго малый оркестръ наигрываетъ милый напѣвъ восточнаго характера. Саламбо сходитъ внизъ, склоняется предъ изваяніемъ Таниты и священнымъ лотосомъ, затѣмъ снова поднимается на катафалкъ и, ложась спать, призываетъ благословеніе богини: «Пусть чистый твой покровъ усталыхъ сонъ хранитъ». Это обращеніе (въ аккомпаниментѣ—нисходящіе аккорды тремоло струнныхъ, въ басу—ходы квинтъ), въ значительно измѣненномъ видѣ, послу-

¹⁾ Весной и лѣтомъ этого года Мусоргскій, среди работы надъ «Саламбо», написалъ еще 3 романа: «*Дуютъ вѣтры*» (28 марта), «*Ночь*» (10 апрѣля) и «*Калистратушка*» (22 мая).

жило впоследствии для речитатива умирающего Бориса. Точно также, для той же оперы (любовный речитативъ Самозванца въ сценѣ у фонтана) послужила слѣдующая сцена: гимнъ Танинѣ (хоръ) и речитативъ Мато, подкрадывающагося вмѣстѣ со Спендіемъ

Мато Божественные чуд-ные напѣ вы *)



Сцена похищенія священнаго покрывала Танины (Мато срываетъ заимфъ при обычномъ глиссандо арфы) и начало дальнѣйшаго тріо—Саламбо проснулась и, увидавъ Мато, молить о пощадѣ,—не только вышла шаблонно-оперной, но просто не удалась. Лучше и выразительнѣе небольшое любовное аріозо Мато:

О, не будь такъ холодна со мной,
О вѣрь любви моей..,

Предшествующій ему вопросъ Саламбо: Кто ты?—и отвѣтъ Мато:

Я Мато ²⁾, мятежный вождь
Ливійскихъ полчищъ страшныхъ,
Я грозный мститель
За рабство родины моей....

основаны на указанномъ выше лейтмотивѣ оперы. Эта сцена, вѣрнѣе тема Мато въ «Борисѣ Годуновѣ» послужила для аккомпанимента буйнаго хора народа, схватившаго іезуитовъ Лавицкаго и Черниковскаго, въ фи-

¹⁾ Самозванецъ въ *Борисѣ Годуновѣ*: «Ты ранишь сердце мое, жестокая Марина».

²⁾ Ко многимъ погрѣшностямъ оперы нужно отнести и неправильныя ударенія не только въ текстѣ, но и въ именахъ; Мусоргскій пишетъ Мато, Саламбо и т. д.

МУСОРГСКІЙ.

налѣ оперы ¹⁾. Заключительныя слова признанія Мато сплетаются съ вопросомъ Саламбо: «Что хочешь ты?» Увидя заимфъ, она отталкиваетъ Мато, проклиная его и, наконецъ-то, съ крикомъ «мщеніе», догадывается ударить въ сигнальный щитъ. Задержавшіеся Мато и Спендій убѣгаютъ. Заключительный фіналь акта написанъ чрезвычайно эффектно и увлекательно. Для него, какъ извѣстно, Мусоргскій воспользовался, почти безъ измѣненія, сочиненнымъ раньше хоромъ изъ «Эдипа» (тамъ и здѣсь—хоръ взволнованнаго народа), такъ что изданный «Эдипъ» можетъ служить прекраснымъ образцомъ одной изъ лучшихъ сценъ несостоявшейся оперы Мусоргскаго. Въ послѣднемъ только, конечно, измѣненъ текстъ: тамъ народъ молилъ у храма Эвменидъ: «Сжальтесь, о сжальтесь, боги»; здѣсь онъ призываетъ на похитителя заимфа мщенье и проклятье.

Слѣдующая законченная картина «Саламбо»—*капище Молоха* (1-я картина III д.). Въ сохранившемся, отдѣльно выписанномъ либретто начала этой картины, а также въ текстѣ слѣдующей законченной I-й картины IV акта Мусоргскій подробно отмѣчаетъ сценарій и описываетъ костюмы дѣйствующихъ лицъ. Слѣва главная часть сцены представляетъ капище Молоха: громадное зданіе въ 3 яруса-терассами; на верхней высится колоссальная статуя гиганта изъ мѣди. Въ центрѣ сцены—вдающійся влѣво заливъ моря; за нимъ—видъ Карфагена; правѣ—на выступающей изъ моря скалѣ изваянія коней Эшмуна, а на право—священная роща бога Эшмуна. Дѣйствіе открывается возгласами жрецовъ Молоха:

Молохъ многомогннй
Страшный и гнѣвннй,
Внемли намъ!

и вслѣдъ за нимъ ансамблемъ—тройной хоръ: тѣхъ же жрецовъ, дѣтей, обреченныхъ въ искупительную жертву кровожадному Молоху (къ его

¹⁾ Въ Финалѣ «Бориса Годунова» тема ливійца нѣсколько измѣнена





ВОЗДУШНЫЙ ТЕАТРЪ ВЪ ПАВЛОВСКЪ. ОРКЕСТРЪ И МѢСТА ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ.
КЪ СТ. «ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКЪ».

защитѣ, послѣ похищенія заимфа, обращается осажденный дикими полчищами возставшихъ Карѳагенъ) и народа. Конечно, мрачный, дикій и нервный фанатизмъ этой сцены романа Флобера испарился въ неумѣло-грубоватомъ трехэтажномъ ансамблѣ, оказавшемся не подѣ силу начинающему композитору. Дѣти, въ отвѣтъ на возгласы жрецовъ, жалобно поютъ:

Горе намъ, горе,
Въ мукахъ, тяжелыхъ
Мы скоро погибнемъ...

а народъ, въ отвѣтъ на прощальныя жалобы дѣтей, вскрикиваетъ: «Молохъ, гнѣвный и страшный, услыши насъ!» Эта сцена была задумана въ широкомъ масштабѣ еврейскихъ хоровъ «Юдиѳи» Сѣрова, но удалась въ ней лишь немногіе моменты, въ томъ числѣ, главнымъ образомъ, отрывки, вошедшіе впослѣдствіи въ партитуру «Бориса». Такъ, обращеніе главнаго жреца Аминахара



Священный нашъ градъ осажденъ и воля презрѣнныхъ надъ нами!

послужило для монолога Бориса 2-го акта («Тяжка десница грознаго судіи»). Во время жертвоприношенія дѣтей начинается разыгрываться буря, идолъ Молоха накаляется до красна; жрецы и народъ молятъ кровожаднаго бога и падаютъ на землю. По окончаніи дикаго обряда стихаетъ буря и народъ, по приказанію Аминахара, славитъ Молоха. Мотивъ этого «славленія»:



МУСОРГСКІЙ.

впослѣдствіи преобразовался въ славленіе Самозванца въ заключительной картинѣ «Бориса Годунова» («Слава царевичу, Богомъ спасенному»). Въ «Саламбо» Мусоргскій для этой сцены употребилъ два оркестра, при чемъ въ театральномъ любопытно отмѣтитъ перезвонъ на скрипкахъ—пріемъ впослѣдствіи встрѣчаемый для изображенія колокольнаго трезвона у Мусоргскаго. Вообще въ клавирѣ этой картины не мало указаній на инструментовку ея. Финаль этой картины—растянутый и ослабляющій впечатлѣніе дикой сцены жертвоприношенія, начинается благословеніемъ Аминахара, послѣ чего жрецы удаляются, но приходитъ Саламбо, которая, на фонѣ возгласовъ народа, прислушивающагося къ ея рѣчамъ, призываетъ Таниту (у Флобера съ момента покражи заимфа богиня оказалась въ опалѣ у Карѳагена), и рѣшается идти въ лагерь ливійцевъ, чтобы возвратить священный заимфъ. Народъ, провожая ее, также взываетъ: «Спаси ее, спаси Танита». Речитативъ Саламбо: «Въ лагерь ливійцевъ пойду» любопытенъ тѣмъ, что тема его оркестроваго аккомпанимента взята Римскимъ-Карсавымъ для мотива шутовской пляски во 2-мъ актѣ «Золотого Пѣтушка» (клавир. «Зол. Пѣт» стр. 149—50).

Очевидно, между картиной капища Молоха и послѣдней изъ написанныхъ Мусоргскимъ сценой въ темницѣ, предполагались еще 2 картины и для первой изъ нихъ предназначался хоръ обряженія Саламбо въ брачныя одежды—одно изъ поэтичнѣйшихъ произведеній Мусоргскаго этого періода. Итакъ, предпослѣдняя картина оперы «Саламбо»—*подземелье Акрополя*, темница въ скалѣ, въ которой покоренный и схваченный Мато, скованный цѣпями, измученный пыткой, ждетъ своего смертнаго приговора. Въ длинномъ речитативѣ Мато вспоминаетъ всѣ перипетіи борьбы, несчастный исходъ послѣдней битвы, измѣну союзника Нарр'Аваса и еще болѣе тяжелую измѣну (?!) Саламбо:

Саламбо!..

Вина твоя чернѣй измѣны Нарр'Аваса

(злбно) Какъ та чернѣе сумраковъ ночныхъ!

(мечтательно) Голубкой кроткою въ шатеръ ко мнѣ явилась ты...

Любовный лепет твой, улыбка, блескъ очей, жгучее дыханье,
 Какъ тихій ядъ, мнѣ душу напоаятъ,
 Мой слухъ и взоръ цѣпями крѣпкими желѣзными сковаль...

Конечно, измѣна Саламбо произошла по волѣ самого композитора и, вѣроятно, не безъ вліянія подобной же измѣны Юдиои. Воспоминанія Мато о послѣдней битвѣ построены на *лейтмотивѣ*, приведенномъ выше. Монологъ его переходитъ въ печальное аріозо, вполне удачное по музыкѣ:

Я умру одинокъ,
 На позоръ палачамъ
 Беззащитное тѣло отдамъ...

для текста котораго удивительно подошло взятое композиторомъ стихотвореніе Полежаева. Аріозо прерывается пѣніемъ (за сценой) жрецовъ:

Слава тебѣ многомощный,
 Слава нашъ богъ вседержавный!

Мато, съ возгласомъ: «Они идутъ за мной!», завертывается въ плащъ и садится на камень. Тема хора жрецовъ:



безъ измѣненія вошла въ сцену *боярской думы* въ «Борисъ Годуновъ» (тамъ также 1-я карт. IV д.) для вступленія и оркестроваго сопровожденія перваго возгласа бояръ: «Что жъ пойдемъ на голоса, бояре». Аминахаръ объявляетъ Мато:

Тебѣ, презрѣнный рабъ, измѣнникъ, бунтовщикъ

 Тебѣ, злодѣй, пришли мы объявить
 Велѣніе боговъ, тобою оскорбленныхъ!
 Внимай!

МУСОРСКИЙ.

Жрецы съ факелами въ рукахъ образуютъ полукругъ; четыре пентарха въ золоченыхъ мантияхъ, съ красными дощечками въ рукахъ, на которыхъ написанъ приговоръ, выдѣляются изъ толпы и, читая по очереди приговоръ, разбиваютъ каждый свою дощечку въ знакъ того, что и жизнь Мато будетъ разбита такимъ же образомъ. Сцена приговора и родъ казни былъ придуманъ Мусоргскимъ, отступая отъ подлиннаго текста Флобера, но въ оперномъ смыслѣ очень эффе́ктно. Для объявленія приговора Мусоргскій взялъ отрывокъ изъ «Констанцскаго собора» Майкова:

- | | | |
|--------------|---|--------------------------------------------------------------|
| 1-й пентархъ | } | Сердце зла источникъ вырвать
На съѣденье псамъ поганымъ! |
| 2-й пентархъ | | А языкъ, какъ зла орудье,
Дать клевать нечистымъ вранамъ! |
| 3-й пентархъ | | Самый трупъ предать сожженю,
Напередъ проклявъ трикратно! |
| 4-й пентархъ | | И на всѣ четыре вѣтра
Бросить прахъ его проклятый! |

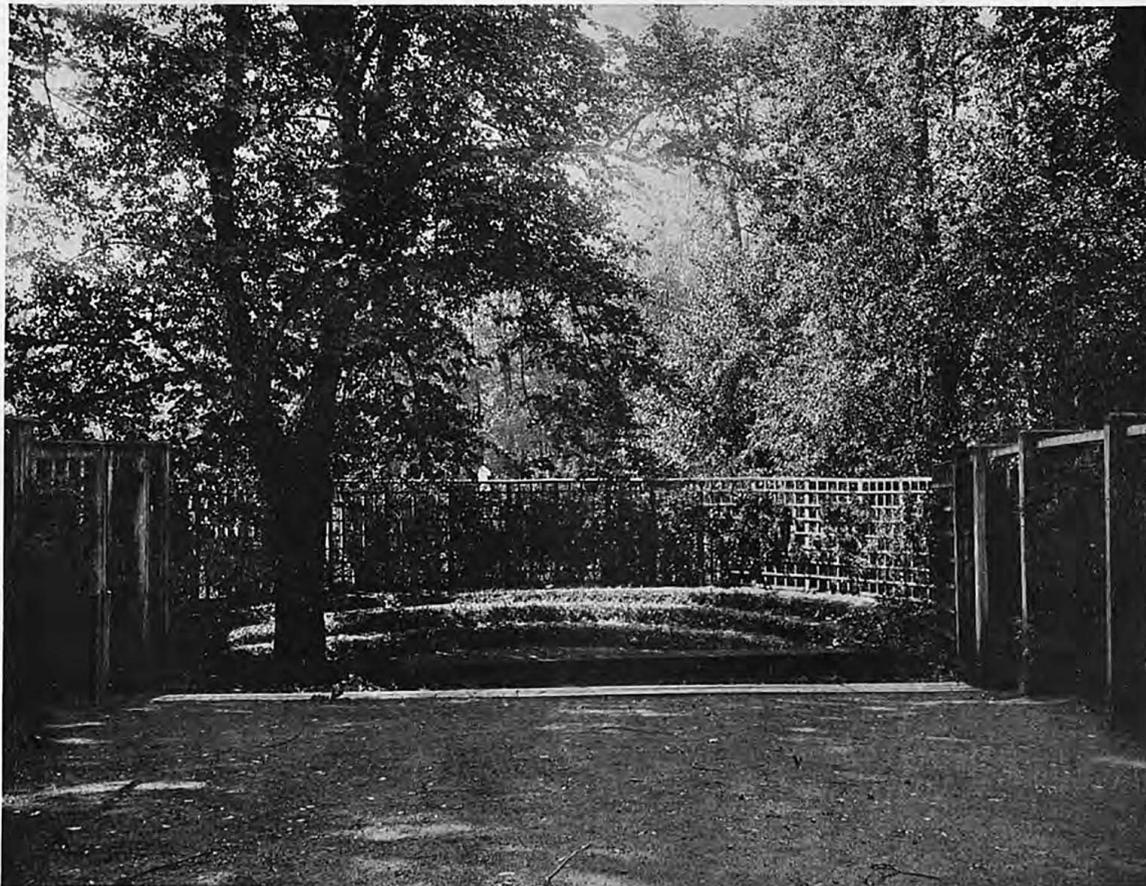
Послѣдніе два стиха повторяютъ всѣ жрецы и пентархи, протянувъ жезлы къ Мато и, по оперному, медленно отступая къ выходу. Въ измѣненномъ видѣ речитативы пентарховъ послужили для той же сцены боярской думы въ «Борисѣ», при чемъ Мусоргскій подобралъ для нея даже аналогичный текстъ ¹⁾. Послѣ ухода жрецовъ Мато приближается къ

- | | | |
|---------------------|---|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) 1-я группа бояръ | } | Злодѣя, кто бъ ни былъ онъ,
Имать и пытатъ на дыбѣ крѣпко. |
| 2-я группа | | А тамъ казнить и трупъ его повѣсить,
Пусть клюютъ враны голодные! |
| 3-я группа | | Трупъ его предать сожженю
На лобномъ мѣстѣ всенародно
И трижды проклять тотъ прахъ поганый! |
| 4-я группа | | И разсѣять прахъ проклятый
За заставами по вѣтру. |

Здѣсь любопытно еще привести слѣдующій отрывокъ речитатива 3-го пентарха аналогичный по музыкѣ и тембру съ приговоромъ 3-й группы бояръ въ «Борисѣ Годуновѣ»:



Са-мый трупъ предать сожженю...



ВИДЪ СЦЕНЫ И АМФИТЕАТРА ВЪ ВОЗДУШНОМЪ ТЕАТРЪ ПАВЛОВСКА.
КЪ СТ. «ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПРАЗДНЕСТВА И ТЕАТРЫ ВЪ ПАВЛОВСКЪ».

темному ущелью выхода и, отступая отъ него съ ужасомъ, дико вскрикиваетъ:

Мнѣ призракъ смерти глянулъ въ очи!
 О, слышу я призывный шопоть твой;
 И бездны черныя заgrabной ночи
 Растутъ все шире, шире предо мной...

Въ оркестрѣ дважды раздается *мотивъ ливійца* и имъ заключается картина темницы Акрополя.

Изложеніе сценарія дошедшихъ до насъ отрывковъ оперы «Саламбо» показало что главной задачей себѣ Мусоргскій поставилъ не душевную драму дѣйствующихъ лицъ, а сцены движенія массъ и крупные хоровые ансамбли. Но эта задача оказалась не по силамъ для технически мало подготовленнаго композитора и явилась, повидимому, главнымъ мотивомъ прекращенія работы надъ оперой. Въ этомъ убѣждаютъ насъ и сохранившіяся въ отдѣльныхъ переплетахъ рукописныя тетради 3-хъ картинъ, переписанныхъ Мусоргскимъ тщательно и изящно. Однако, эта внѣшняя чистота рукописи вполне противоположна гармонической грязнотѣ и запутанности, подчасъ даже безвыходности его музыкальныхъ идей и гармоническихъ построеній. Н. Компанейскій рассказываетъ, что однажды Мусоргскій, на вопросъ— почему онъ оставилъ «Саламбо», сказалъ, разсмѣявшись: «это было бы бесплодно. Занятный вышелъ бы Карѳагенъ». И помолчавъ, добавилъ будто бы уже серьезно: «довольно намъ востока и въ «Юдиѳи». Искусство не забава; время дорого». «Карѳагенъ» Мусоргскаго дѣйствительно оказался болѣе обыденно-опернымъ, а въ извѣстной своей части похожимъ даже на московскій Кремль: недаромъ нѣкоторые матеріалы настоящей «восточной» оперы никого не удивили, когда въ переработкѣ очутились въ «Борисѣ Годуновѣ». Но самъ Мусоргскій врядъ ли могъ искренно признаться въ неспособности къ музыкальной передачѣ *восточнаго* колорита, къ чему его влекло съ первыхъ дней знакомства съ кружкомъ Балакирева. Ориентализмъ составлялъ одну изъ непремѣнныхъ потребностей творческаго обихода новой русской школы. Достаточно вспомнить о восточныхъ ро-

МУСОРГСКИЙ.

мансахъ, «Исламеѣ» и «Тамарѣ» *Балакирева*; «Антарѣ», восточныхъ романсахъ и позднѣйшей «Шехерезадѣ» *Римскаго-Корсакова*; опять таки о восточныхъ романсахъ, «Въ Средней Азіи» и половецкомъ элементѣ въ «Князѣ Игорѣ» *Бородина*, не говоря уже объ ориентальныхъ эпизодахъ въ его симфоніяхъ. Мусоргскій въ своемъ дебютномъ скерцо В-диг сознательно написалъ trio въ восточномъ духѣ («Ну, это нѣчто восточное», говорилъ онъ Бородину). А затѣмъ, «Пѣснь Саула», хоры «Эдипъ» и «Иисусъ Навинъ», впослѣдствіи «Пораженіе Сеннахириба» и пляска персидокъ въ «Хованщинѣ» и др. пьесы—все это образцы, явно показывающіе, что склонность Мусоргскаго къ востоку не была только праздною фантазіей, а выборъ восточнаго сюжета для оперы—*случайнымъ* увлеченіемъ красиваго романа Флобера. Другое дѣло—сознаніе взятія на себя громадной работы не по силамъ (въ данномъ своемъ видѣ «Саламбо» не могла, конечно, перецеголять «Юдиѣ» Сѣрова!) и еще болѣе серьезно могло быть сознаніе, что писать оперы обычнаго Мейерберовскаго стиля для него—непосильная и праздная забава. Ко времени, когда затормозилось сочиненіе «Саламбо» у Мусоргскаго на самомъ дѣлѣ назрѣли иныя композиторскія задачи: болѣе серьезныя и оказавшіяся болѣе близкими его духовному и художественному складу.



ДЕКОРАЦИОННАЯ МАСТЕРСКАЯ А. Я. ГОЛОВИНА ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ (СПБ.).

ИМПЕРАТОРСКІЕ СЛБ. ТЕАТРЫ.

Л. М.

I.

ДЕКОРАЦІОННЫЯ МАСТЕРСКІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.



ЩЕ въ сравнительно недавнее время нѣкоторыя постановки для сценъ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ заказывались за границую, главнымъ образомъ въ Германіи, иностраннымъ художникамъ. Въ послѣдніе же 10—15 лѣтъ въ видахъ содѣйствія развитію національнаго декоративнаго искусства подобныя заказы прекращены и всѣ декораціи, необходимыя для С.-Петербургскихъ Императорскихъ театровъ, исполняются русскими художниками въ собственныхъ декораціонныхъ мастерскихъ Дирекціи.

Въ распоряженіи Дирекціи для производства подобнаго рода декораціонныхъ работъ въ С.-Петербургѣ имѣются шесть мастерскихъ, а именно: въ зданіи Дирекціи по Алексѣвской ул. № 20, въ зданіи Дирекціи по Б. Подъяческой ул. 20, двѣ—въ Маріинскомъ театрѣ и по одной въ Александринскомъ и Михайловскомъ театрахъ.

Первыя четыре изъ перечисленныхъ мастерскихъ предназначены для исполненія декорацій большихъ постановокъ, главнымъ образомъ оперъ, балетовъ и обстановочныхъ пьесъ, и занимаютъ каждая обширную площадь около 160 кв. сажень при высотѣ въ 4 сажени. Остальныя двѣ мастерскія (въ Александринскомъ и Михайловскомъ театрахъ) предназначены для написанія небольшихъ по размѣрамъ декорацій мѣстныхъ постановокъ, главнымъ образомъ павильонныхъ, а потому по занимаемымъ ими площадямъ, меньше четырехъ первыхъ.

Особенность каждой изъ декораціонныхъ мастерскихъ составляетъ то изобиліе свѣта, которымъ онѣ снабжены. Достигается это какъ самымъ

расположеніемъ мастерскихъ въ верхнихъ этажахъ театровъ и зданій, не заслоненныхъ сосѣдными постройками, такъ и тѣмъ, что все пространство поперечныхъ и продольныхъ стѣнъ ихъ пробивается почти сплошнымъ рядомъ оконъ, расположенныхъ на высотѣ, примѣрно, $1\frac{1}{2}$ саж. отъ пола и дающихъ много свѣта, распределеннаго притомъ очень равномерно по всей площади мастерской. Последнее обстоятельство имѣетъ большое значеніе при исполненіи декоративныхъ работъ.

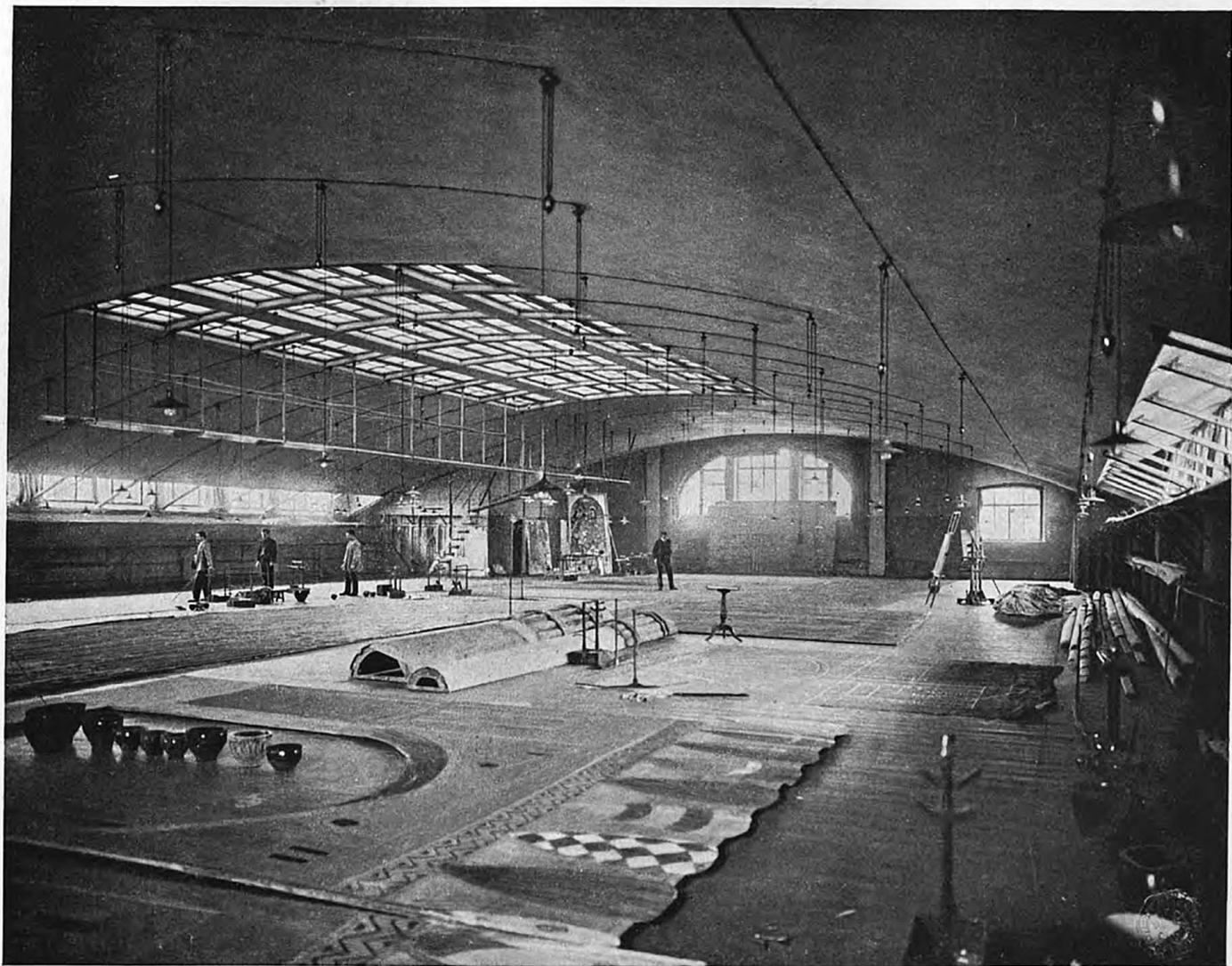
Независимо отъ того, въ нѣкоторыхъ мастерскихъ просвѣтныя окна дѣлаются также и въ потолкахъ, представляющихъ собою въ большинствѣ случаевъ поверхность полуцилиндра, ось котораго совпадаетъ съ направленіемъ длины зала и поддерживается рядомъ легкихъ желѣзныхъ фермъ дугообразной формы.

Декорации пишутся на полу; декорационный холстъ, сшитый въ цѣлыя завѣсы требуемыхъ размѣровъ, предварительно прогрунтовывается особымъ составомъ, а затѣмъ уже расписывается цвѣтными красками съ помощью длинныхъ кистей.

Для удобства осмотра художниками исполненныхъ работъ, по бокамъ мастерскихъ, на высотѣ около 2 сажень отъ пола, устраивается желѣзная галерея.

Вдоль одной изъ стѣнъ, въ полу, устраивается люкъ, длиною отъ 7—10 саж., для спуска написанныхъ декораций въ такъ называемыя поддѣлочныя мастерскія, гдѣ производится прибавка написанныхъ холстовъ къ деревяннымъ рамамъ. Черезъ тѣ же люки поднимаются въ декорационныя мастерскія старыя декорации, требующія исправленій.

При вечернихъ работахъ въ мастерскихъ всѣ окна затягиваются приспособленными для этой цѣли тяжелыми занавѣсками и освѣщеніе мастерскихъ производится электричествомъ, лампочками накаливанія, распределенными густою сѣтью на потолкахъ, чѣмъ также достигается равномерность освѣщенія мастерскихъ. Храненіе написанныхъ декораций производится въ специально оборудованныхъ декорационныхъ сараяхъ, раздѣленныхъ на прясла (отдѣленія), въ которыхъ и устанавливаются одна къ



ДЕКОРАЦИОННАЯ МАСТЕРСКАЯ КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ (СПБ.).

другой части декорацій по операмъ, балетамъ и пьесамъ. Цѣлыя же завѣсы укладываются въ скатанномъ на брускахъ видѣ на полкахъ. Такихъ специальныхъ для хранения декорацій сараевъ въ распоряженіи Дирекціи въ С.-Петербургѣ имѣется семь, а именно: въ зданіи по Алексѣвской улицѣ № 20, въ зданіи по Б. Подъяческой ул. № 20, въ зданіи по Тюремному пер. № 3, въ зданіи по Театральной ул. № 2, въ Каменно-стровскомъ театрѣ и по одному при Маринскомъ и Михайловскомъ театрахъ.

II.

БУТАФОРСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Для исполненія требующейся для сцены Императорскихъ театровъ бутафоріи, т. е. предметовъ сценической обстановки, разнаго рода вооруженія и пр., организована такъ называемая Бутафорская мастерская.

Помѣщается она въ зданіи Дирекціи по Алексѣвской ул. д. № 20, занимая собою обширную площадь около 140 кв. сажень.

Мастерская находится въ завѣдываніи спеціалиста художника-скульптора, имѣющаго въ своемъ распоряженіи необходимое количество рабочихъ различныхъ специальностей: слесарей, столяровъ, лѣщниковъ, бутафоровъ, обойщиковъ, маляровъ, чеканщиковъ и др., общее число которыхъ въ сезонное время доходитъ до 20—25 чел. Выполняемая въ мастерской работы отличаются большимъ разнообразіемъ: стильная мебель, люстры, рамы, часы, вазы и др. предметы обстановки, разнаго рода вооруженіе, какъ металлическое, такъ и деревянное, ожерелья и металлическія украшенія для костюмовъ, вапныя издѣлія—все это исполняется въ собственной мастерской Дирекціи. Для выполненія всѣхъ этихъ работъ мастерская оборудована въ достаточной степени разнаго рода станками и машинами, употребляемыми въ столярномъ и слесарномъ производствахъ,

а также нѣкоторыми машинами спеціального характера. Изъ числа послѣднихъ интересно упомянуть о прессѣ для выбиванія по разной формы штампамъ различныхъ металлическихъ бляшекъ, въ громадномъ количествѣ употребляемыхъ для украшенія костюмовъ. При помощи этого пресса представляется возможнымъ выбивать въ день до 5000 и болѣе бляшекъ.

Всѣ исполненныя для постановки въ Бутафорской мастерской вещи хранятся затѣмъ въ такъ называемыхъ бутафорскихъ кладовыхъ при театрахъ, неходовое же, т. е. незанятое по репертуару, бутафорское имущество сдается на храненіе въ Главный Бутафорскій складъ, помѣщающійся въ зданіи Дирекціи по Тюремному переулку.

III.

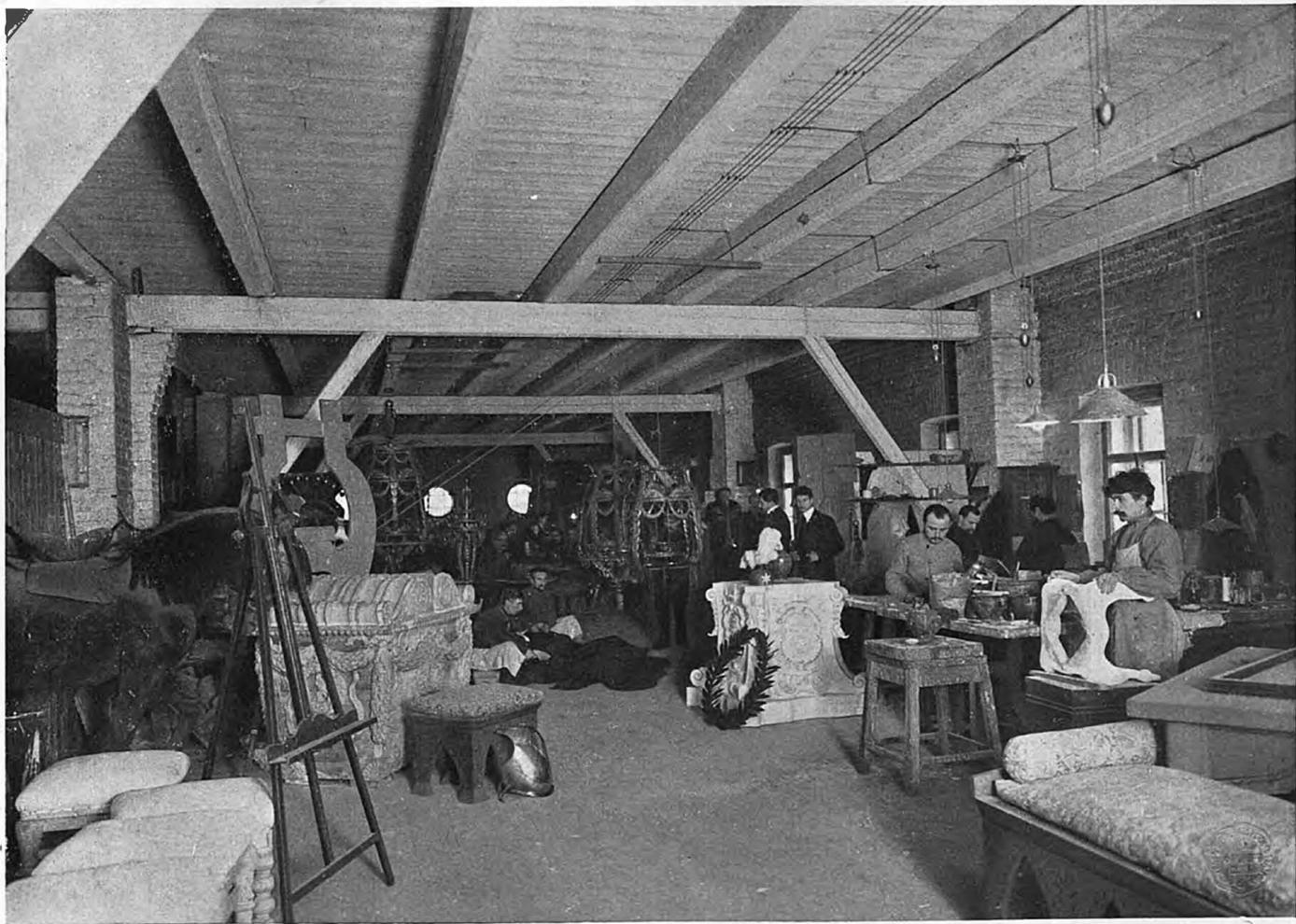
КРАСИЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Однимъ изъ нововведеній за послѣдніе годы по С.-Петербургскимъ Императорскимъ театрамъ является заведеніе Дирекціею собственной красильной мастерской съ трикотажнымъ при ней отдѣленіемъ и оборудование ея, согласно послѣднимъ требованіямъ красильнаго дѣла.

Красильная мастерская помѣщается въ одномъ изъ флигелей зданія Дирекціи по Тюремному пер. № 3 и занимаетъ двухэтажное помѣщеніе, соединенное между собою винтовою лѣстницею. Помѣщеніе сдѣлано на сводахъ, что въ достаточной степени гарантируетъ безопасность его въ пожарномъ отношеніи, имѣющемъ здѣсь особенное значеніе въ виду примѣненія въ красильномъ дѣлѣ такихъ легко воспламеняющихся матеріаловъ, какимъ является бензинъ.

Мастерская находится въ завѣдываніи художника-специалиста, имѣющаго въ своемъ распоряженіи 10 человекъ постоянныхъ служащихъ по разнымъ спеціальностямъ красильнаго дѣла, причемъ составъ этотъ въ сезонъ по мѣрѣ надобности усиливается поденными рабочими.

Работы, выполняемая мастерской, будучи самага разнообразнаго свойства, могутъ быть въ общемъ перечислены въ слѣдующихъ 5 категоріяхъ:



БУТАФОРСКАЯ МАСТЕРСКАЯ.
КЪ СТ. Л. М. «ИМПЕРАТОРСКІЕ СПБ. ТЕАТРЫ».

1) Окраска и перекраска потребныхъ для костюмовъ самыхъ разнообразныхъ тканей различной плотности, какъ то: шелковыхъ, шерстяныхъ, полушерстяныхъ, полотняныхъ, холщевыхъ, пеньковыхъ, металлической парчи.

2) Роспись разныхъ тканей для костюмовъ, а также для надобностей бутафорской и декорационной частей, какъ то: гобеленовъ, ковровъ, скатертей, покрывекъ для мебели, занавѣсей и пр.

3) Изготовленіе имитаций парчи и кожи.

4) Чистка и подкраска костюмовъ, сапоговъ, башмаковъ, перчатокъ и разныхъ трикотажныхъ издѣлій.

5) Изготовленіе и починка трикотажныхъ издѣлій, какъ-то: трико, фуфаякъ и проч.

Не останавливаясь на сущности работъ, упомянутыхъ въ послѣднихъ 2-хъ пунктахъ, вполне ясно опредѣляемыхъ уже сказаннымъ, нельзя оставить безъ нѣкоторыхъ разъясненій работы по окраскѣ и главнымъ образомъ росписи тканей, въ виду того исключительнаго значенія, каковое завоевали въ послѣднее время онѣ въ техникѣ театральнаго дѣла.

Сущность росписи тканей заключается въ томъ, что при помощи различныхъ комбинацій соединенія красокъ анилиновыхъ, діоминовыхъ, корпусныхъ, а также бронзы съ различными клеевыми связующими жидкостями приготовляются составы, которыми затѣмъ, согласно опредѣленнымъ рисункамъ, расписываются тѣ или иныя матеріи равнаго тона, выбранныя для изготовленія костюмовъ, обивки мебели, занавѣсей, ковровъ и проч. необходимаго для сцены въ ту или иную постановку. Роспись тканей и матерій производится отъ руки, или по трафарету на особыхъ столахъ большой плоскости, а въ случаяхъ большого размѣра тканей на полу, спеціально для того оборудованномъ.

Какъ уже сказано, роспись матерій и тканей въ современной техникѣ театральнаго дѣла пріобрѣла исключительное значеніе: благодаря возможности получать при посредствѣ этого способа ткани и матеріи такихъ рисунковъ и тоновъ, которыхъ не имѣется да и не можетъ быть

въ продажѣ въ готовомъ видѣ, въ виду исключительнаго требованія ихъ для театральнаго дѣла. Кто изъ читателей не помнитъ исключительныхъ по красотѣ тоновъ и выдержанныхъ по стилю костюмовъ различныхъ оперъ, балетовъ и драматическихъ пьесъ постановокъ послѣднихъ лѣтъ въ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театрахъ (оп. «Жизнь за Царя» [2 карт.—Польскій балъ], «Князь Игорь», «Кармень», балеты «Евника», «Талисманъ», пьеса «Шуть Тантрисъ» и др.); всѣ они изготовлены изъ матерій и тканей, расписанныхъ въ собственной мастерской Дирекціи. Независимо общаго значенія, только что указаннаго, роспись костюмовъ имѣетъ еще и спеціально экономическое значеніе, давая возможность въ случаяхъ надобности исполнять изъ дешеваго матеріала имитации дорогихъ тканей: парчу, гобелены и пр., приобрѣтеніе которыхъ для нуждъ сцены было бы непомѣрно дорого. Что касается работъ чисто красильнаго характера, а именно окраски, подкраски матерій и трикотажныхъ издѣлій и чистки костюмовъ, обуви и проч., то для производства ихъ красильня оборудована спеціальными приборами, какъ то: котлами для окраски, особыми машинами для предварительнаго выжиманія окрашенныхъ тканей и спеціальной сушилкой, поворотной подушкой для окончательной просушки выкрашенныхъ матерій и др. приборами, примѣняемыми въ современной техникѣ красильнаго дѣла.

Оборудованное при красильнѣ трикотажное отдѣленіе для изготовленія новыхъ и починки старыхъ трикотажныхъ издѣлій (трико, фуфайки и проч.), потребныхъ для нуждъ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, имѣетъ главнымъ образомъ экономическое значеніе, т. к. этимъ путемъ сокращены слишкомъ на 50% расходы на этотъ предметъ за прежніе годы.

Всѣ помѣщенія красильной мастерской освѣщаются электричествомъ и снабжены вентиляціею ¹⁾).

¹⁾ Подробн. см. въ ст. А. Сальникова «Окраска тканей и роспись костюмовъ въ красильнѣ Спб. Императорскихъ театровъ» въ той же книжкѣ, стр. 44.



КОСТЮМЕРНЫЯ МАСТЕРСКІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ.
МАСТЕРСКАЯ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНІЯ ЖЕНСКИХЪ КОСТЮМОВЪ ДЛЯ БАЛЕТА И ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМЫ.

IV.

КОСТЮМЕРНЫЯ МАСТЕРСКІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Всѣ костюмы, головные уборы и бѣлье, необходимое для оперъ, балетовъ и драматическихъ пьесъ въ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театрахъ, изготовляются въ собственныхъ костюмерныхъ мастерскихъ своими рабочими.

Для этой цѣли въ распоряженіи Дирекціи имѣются 3 такихъ мастерскихъ, расположенныхъ въ 1-мъ этажѣ по лицевому фасаду въ домѣ Дирекціи по Театральной улицѣ а именно: 1) мастерская для изготовления женскихъ костюмовъ для русской оперы и драмы, 2) мастерская для изготовления женскихъ костюмовъ для балета и французской драмы и, наконецъ 3) мастерская для изготовления мужскихъ костюмовъ для русской оперы, балета и русской и французской драмъ.

Каждая изъ названныхъ мастерскихъ состоитъ въ завѣдываніи особой костюмерши, или костюмера имѣющихъ въ своемъ распоряженіи соответствующее количество помощницъ или помошниковъ и постоянный составъ портныхъ и портнихъ, при чемъ число послѣднихъ въ женскихъ мастерскихъ опредѣляется числомъ до 25 человѣкъ въ каждой, въ мужской же мастерской доходить до сорока человѣкъ.

Постоянный составъ рабочихъ въ мастерскихъ является, однако, недостаточнымъ въ виду той массы работы и тѣхъ требованій, которыя предъявляются этимъ мастерскимъ въ теченіе сезона, поэтому приходится постоянный составъ пополнять поденными рабочими, общее годовое количество которыхъ, въ зависимости отъ сложности сезоновъ и срочности постановокъ, достигаетъ 17.000 человѣкъ, иногда и болѣе.

Подъ костюмерныя мастерскія Дирекціи отведены обширныя помѣщенія, занимающія площадь въ 250 кв. сажень при высотѣ въ 9-ть аршинъ и отлично оборудованныя въ отношеніи освѣщенія и вентиляціи.

Въ каждой изъ мастерскихъ, кромѣ общаго помѣщенія—такъ называемой щвальни, гдѣ производится собственно шитье костюмовъ—имѣется специальная закройная комната, а также помѣщеніе для примѣрки костюмовъ гг. артистками и артистами.

Для производства работъ въ мастерскихъ установлены не широкіе, но длинные столы, за которыми размѣщаются портнихи; въ мужской же мастерской для работы портныхъ, независимо того, устроены нары.

При костюмерныхъ мастерскихъ оборудовано особое вышивальное отдѣленіе со специальными для того машинами. При помощи послѣднихъ производится расшиваніе золотомъ, серебромъ и шелками матерій, отобранныхъ для изготовленія костюмовъ той или иной постановки по всевозможнымъ рисункамъ, согласно указаній художниковъ.

V.

Гардеробы ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Гардеробами называются помѣщенія, предназначенныя для храненія костюмовъ. Такихъ помѣщеній по Императорскимъ С.-Петербургскимъ театрамъ семь: одинъ Главный Гардеробъ—центральное мѣсто храненія всѣхъ костюмовъ и въ каждомъ изъ 3-хъ театровъ (Маринскій, Александринскій, Михайловскій) по два мѣстныхъ гардероба для храненія костюмовъ текущаго репертуара, выданныхъ на сезонъ изъ Главнаго Гардероба.

Главный Гардеробъ занимаетъ большое помѣщеніе центрального 3-хъ этажнаго флигеля въ зданіи Дирекціи по Тюремному пер. № 3 и расположенъ въ 3-хъ этажахъ. Въ первомъ этажѣ хранится обувь и бѣлье, во второмъ—женскіе костюмы и въ 3-мъ—мужскіе костюмы. Всѣ костюмы аккуратно развѣшаны на вѣшалкахъ и размѣщены по характерамъ своимъ, а также и по названіямъ пьесъ, для которыхъ они исполнены, причемъ на каждой вѣшалкѣ имѣются соотвѣтствующія надписи оперъ, балетовъ и пьесъ, для коихъ костюмы изготовлены.

Такой порядокъ даетъ возможность легко разыскать любой костюмъ,



КОСТЮМЕРНЫЯ МАСТЕРСКІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ.
МАСТЕРСКАЯ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНІЯ МУЖСКИХЪ КОСТЮМОВЪ ДЛЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ, БАЛЕТА,
РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМЪ.

понадобившійся въ сезонѣ. Костюмы тщательно покрыты занавѣсками, предохраняющими ихъ отъ пыли. Обувь, головные уборы и бѣлье хранятся въ специальныхъ шкафахъ, на которыхъ также имѣются соответствующія надписи, облегчающія розыскъ въ случаѣ надобности той или иной вещи.

Всѣмъ костюмамъ и вообще гардеробнымъ вещамъ ведутся описныя книги, въ которыхъ записываются въ порядкѣ №№-въ всѣ вещи, съ описаніемъ внѣшняго ихъ вида и съ указаніемъ стоимости каждой вещи.

Главный Гардеробъ находится въ завѣдываніи смотрительницы, имѣющей въ помощь 2-хъ помощницъ и 2-хъ лицъ для веденія письменной отчетности по гардеробу.

Общее количество гардеробныхъ вещей, хранящихся въ Главномъ Гардеробѣ, исчисляется количествомъ до 280.000 нумеровъ, а именно:

Мужскихъ костюмовъ около 92.500 нумеровъ, женскихъ костюмовъ около 71.500 №№-овъ, головныхъ уборовъ, обуви и бѣлья около 115.500 №№-овъ.

Среди этого количества находится немало костюмовъ, имѣющихъ большой музейный интересъ, а потому и хранящихся нынѣ отдѣльно отъ прочихъ костюмовъ въ особыхъ опечатанныхъ ящикахъ: это костюмы знаменитыхъ русскихъ и иностранныхъ артистовъ, въ коихъ послѣдніе исполняли роли на Императорскихъ сценахъ, какъ то: Каратыгиныхъ 1-го и 2-го, Самойлова, Петрова, Максимова, Щепкина, Маріо, Тамберлика и пр., въ нѣкоторыхъ случаяхъ съ собственноручными ихъ надписями. Имѣется также немало одлинныхъ костюмовъ Екатерининской эпохи, представляющихъ значительный историческій интересъ.

Требующіеся на сезонъ для каждаго изъ трехъ театровъ костюмы, согласно репертуару, выдаются изъ Главнаго Гардероба въ мѣстные, находящіеся при каждомъ изъ театровъ, причемъ способъ храненія костюмовъ въ сихъ послѣднихъ совершенно аналогиченъ съ только что описаннымъ по Главному Гардеробу.

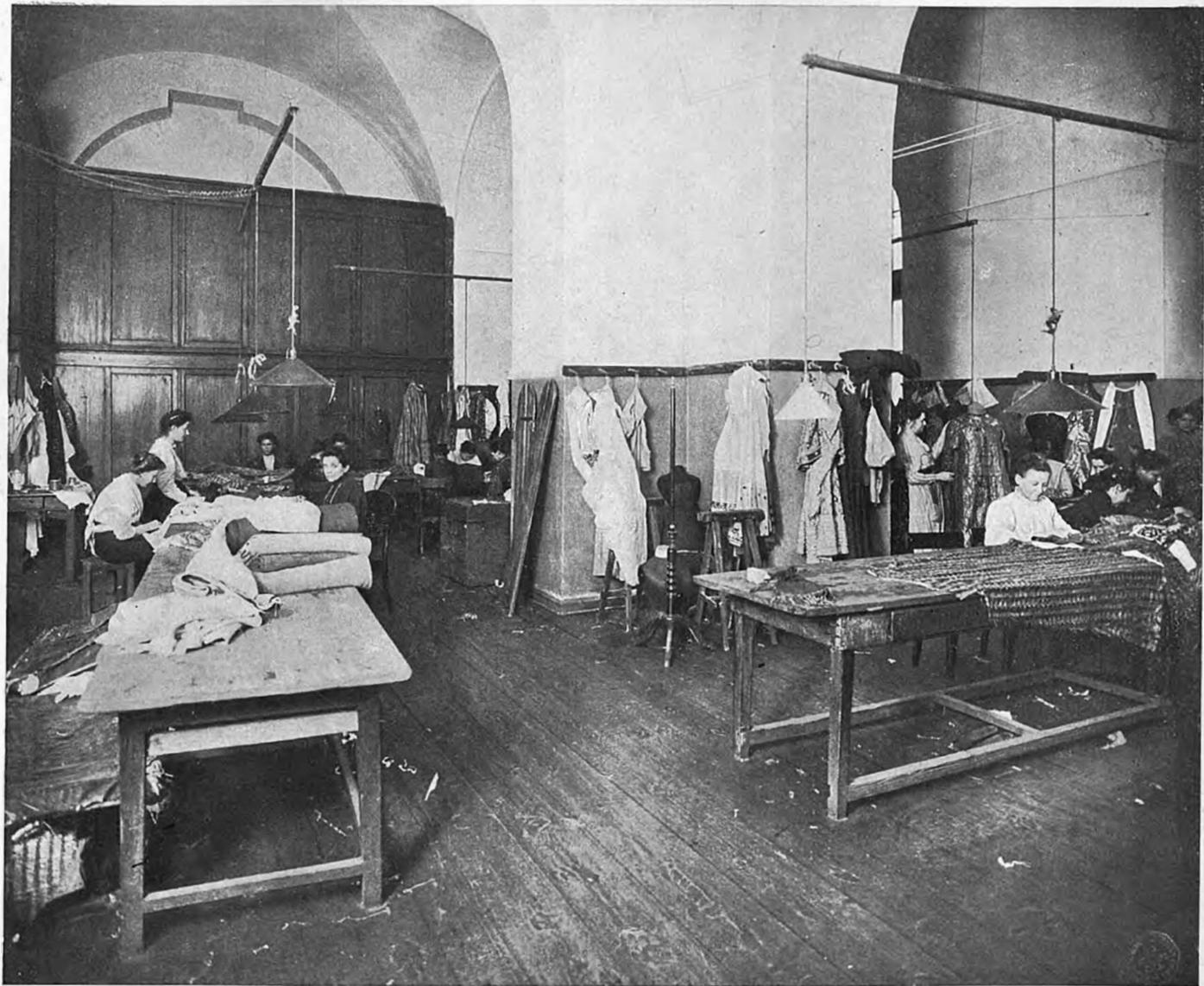
ОКРАСКА ТКАНЕЙ И РОСПИСЬ КОСТЮМОВЪ ВЪ КРАСИЛЬНѢ С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ИМПЕРАТОР- СКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

А. Б. САЛЬНИКОВА.



ДЕКОРАТИВНОЕ искусство, еще недавно служившее вспомогательнымъ средствомъ въ театральномъ дѣлѣ, игравшее только второстепенную роль при различнаго рода театральныхъ постановкахъ, нынѣ стало органической, равноправной ихъ частью. И каковы бы ни были задачи современнаго театра, какими бы путями ни пошло его развитіе, можно сказать съ увѣренностью, что этотъ окрѣпшій союзъ раппы и кисти можетъ только усилиться, углубиться, но не распасться. Стремленіе къ живописной красотѣ декорацій, къ соответствію, внутренней гармоніи ихъ съ дѣйствіемъ, стремленіе, съ одинаковой силой проявившееся при новыхъ постановкахъ какъ пьесъ глубоко реальнаго, бытового характера, такъ и символическихъ произведеній, достигло слишкомъ несомнѣнныхъ успѣховъ, слишкомъ развило требованія зрителя, чтобы можно было отказаться отъ нихъ въ ближайшемъ будущемъ.

Новыя задачи, поставленныя театромъ передъ художниками-декораторами, потребовали отъ нихъ и новыхъ средствъ для выполненія. Старыя приемы оказались неудовлетворительными и матеріалы слишкомъ бѣдными для того, чтобы съ помощью ихъ можно было достигъ желаемаго эффекта въ декораціяхъ и костюмахъ, а главное—добиться той гармоніи между ними и произведеніемъ, какая намѣчалась замысломъ художника. Фабричныя ткани рыночныхъ «модныхъ» цвѣтовъ и рисунковъ, несмотря на ихъ дороговизну, крайне рѣдко попадали «въ тонъ» требуемаго красочнаго аккорда и всего менѣе оказывались подходящими для историческихъ постановокъ. Вполнѣ естественное стремленіе художниковъ-декораторовъ выйти изъ этихъ стѣснительныхъ рамокъ чисто внѣшняго свойства и



КОСТЮМЕРНЫЯ МАСТЕРСКІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ.
МАСТЕРСКАЯ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНІЯ ЖЕНСКИХЪ КОСТЮМОВЪ ДЛЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ И ДРАМЫ

вызвало къ интенсивной жизни новую отрасль декоративнаго искусства, именно окраску и роспись тканей.

Художники А. Я. Головинъ и К. А. Коровинъ первые подняли вопросъ о неотложности введенія въ Императорскихъ театрахъ росписи и окраски, крайне необходимыхъ для достиженія общей художественной цѣльности и исторической вѣрности костюмовъ. Директоръ Императорскихъ театровъ, бывший тогда управляющимъ конторой Имп. Московскихъ театровъ, В. А. Теляковскій, пошелъ на встрѣчу ихъ желаніямъ и пригласилъ для этой цѣли художницу Бушину, которой и была поручена роспись костюмовъ для оперы «Троянцы въ Карѳагенѣ». Роспись была исполнена ею масляными красками, которыя примѣнялись нѣкоторыми художниками и ранѣе, при росписи единичныхъ костюмовъ для костюмированныхъ баловъ. Этотъ первый опытъ, въ общемъ удачный, тогда же обнаружилъ крупные недостатки примѣннаго матеріала,—недостатки, почти непреодолимые въ условіяхъ большого театральнаго дѣла. Крайне богатое разнообразіе театральныхъ костюмовъ требуетъ въ высшей степени разнородныхъ тканей—отъ самыхъ грубыхъ суконъ, дерюгъ и полотенъ до самыхъ тонкихъ и прозрачныхъ шелковыхъ и шерстяныхъ матерій, какъ газъ, вуаль, муслинъ и пр. Для большинства этихъ тканей масляныя, какъ и вообще корпусныя краски, въ виду ихъ компактности и почти полной непрозрачности, оказались непригодными совершенно и должны были уступить мѣсто краскамъ прозрачнымъ: анилиновымъ, растительнымъ и животнымъ.

Первые опыты примѣненія этихъ красокъ къ росписи шалей дали хорошіе результаты и автору этихъ строкъ В. А. Теляковскимъ была поручена роспись костюмовъ для балета «Донъ-Кихотъ».

Расширенная, такимъ образомъ, задача потребовала новыхъ опытовъ съ красками, съ ихъ растворителями, съ цементирующими составами и заставила изыскать наиболѣе простые и цѣлесообразные способы росписи тканей. Костюмами «Донъ-Кихота» было положено начало дальнѣйшей росписи для другихъ постановокъ, а съ нею вмѣстѣ стало постепенно примѣняться и крашеніе матерій, сначала полотна и бумажныхъ тканей,

а затѣмъ и другихъ. Крашеніе на первыхъ порахъ производилось въ декоративной мастерской художника Головина холоднымъ способомъ, безъ всякихъ спеціальныхъ приспособленій: ткани просто пропитывались краской въ глиняной посудѣ, но быстро увеличивавшееся количество работъ потребовало, въ концѣ концовъ, организациі самостоятельно оборудованной мастерской для окраски и росписи тканей.

Такая мастерская была необходима не только по причинамъ художественнаго свойства, но и по соображеніямъ чисто экономическимъ. Сосредоточивъ въ себѣ отдѣльныя мелкія мастерскія— для чистки и простой подкраски,— существовавшія при Имп. театрахъ, она давала возможность наивыгоднѣйше использовать массу стараго матеріала для передѣлки и перекраски и, вмѣстѣ съ тѣмъ, избавиться отъ посредничества частныхъ поставщиковъ—посредничества иногда крайне неудобнаго для такого крупнаго дѣла, какъ Императорскіе театры.

Открытая въ 1905 году, «Красильная Императорскихъ театровъ» за 5 слишкомъ лѣтъ настолько расширила свою дѣятельность, что во многихъ послѣднихъ постановкахъ всѣ цвѣтныя и узорныя ткани были приготовлены въ ней окраской и росписью бѣлыхъ и суровыхъ матерій. Первые работы не были, конечно, лишены нѣкоторыхъ недостатковъ и недочетовъ съ технической стороны,—недостатковъ, отъ которыхъ вообще очень трудно уберечься при тѣхъ условіяхъ, въ какихъ работаетъ театральная красильня. Крайнее разнообразіе матеріаловъ, сложность красочныхъ задачъ, спеціальныя требованія и минимальные сроки для ихъ выполненія,—все это вызывается специфическими особенностями театральнаго дѣла и совершенно исключаетъ возможность придерживаться болѣе или менѣе рациональнаго порядка, существующаго въ красильняхъ частныхъ. Послѣднія по своему усмотрѣнію назначаютъ сроки заказчикамъ, подбираютъ матеріи по роду ткани и по цвѣту окраски и красятъ ихъ цѣлыми партіями, что совершенно устраняетъ необходимость мѣнять условія крашенія съ такой рѣзкостью и быстротой, какая всегда отражается на чистотѣ и доброкачественности исполненія.

Въ настоящее время крашеніе въ театральной мастерской производится путемъ пропитыванія тканей въ тепломъ растворѣ краски, доводимомъ иногда до кипѣнія. Многія ткани, при этомъ, предварительно смачиваются теплой водой для достиженія болѣе равномерной окраски матеріала, а ткани загрязненныя промываются сначала въ мыльной водѣ. Окрашиваніе съ подготовительными протравами примѣняется очень рѣдко, исключительно для хлопчато-бумажныхъ и вообще растительныхъ тканей. Шелковыя же и шерстяныя матеріи—тѣ и другія одинаково—красятся въ растворѣ анилиновыхъ красокъ съ прибавкой небольшого количества сѣрной кислоты. Растворъ краски не доводится сразу до желаемой силы тона—къ нему приближаются постепенно, прибавляя лишь понемногу нѣжныхъ красокъ до полученія требуемаго цвѣта и оттѣнка; при этомъ ткань каждый разъ вынимаютъ изъ раствора, тщательно размѣшиваютъ въ немъ прибавленную краску и снова погружаютъ въ него матерію. Для болѣе равномернаго окрашиванія матерію въ растворѣ быстро перебираютъ руками или переворачиваютъ палками, затѣмъ, по окончаніи окраски, споласкиваютъ ее въ чистой водѣ, выжимаютъ и, наконецъ, сушатъ, развѣшивая на веревкахъ или растягивая на нагрѣтой подушкѣ. Такимъ же способомъ красятся и растительныя ткани діаминовыми красками, въ растворъ которыхъ прибавляютъ мыла, соды или глауберовой соли. Если, какъ это нерѣдко бываетъ, діаминовыя краски не даютъ желаемого тона, то приходится примѣнять и анилиновыя—иногда протравивъ ихъ предварительно таниномъ. Для окраски тканей «смѣшанныхъ», т. е. выработанныхъ изъ волоконъ растительныхъ и животныхъ, идутъ краски тѣ и другія—въ различныхъ пропорціяхъ—въ зависимости отъ желаемого цвѣта и состава волоконъ.

Кромѣ ровной, гладкой окраски, въ театральной красильнѣ часто примѣняется и окраска «пятнами», «переливами» и постепенными «переходами» изъ одного тона, или цвѣта, въ другой.

Въ первомъ случаѣ, т. е. при окраскѣ пятнами и переливами, матерія, погруженная въ растворъ основной краски, не вынимается изъ него вся, а

только частями, которыя и обливаются небольшими порціями другой краски, а затѣмъ снова погружаются въ основной растворъ. Эта операція требуетъ извѣстной опытности для полученія желательныхъ результатовъ. Иногда окрашенная такимъ способомъ ткань подвергается окончательной отдѣлкѣ кистями на станкахъ.

Если при окраскѣ матеріи требуется на одномъ и томъ же кускѣ перейти постепенно отъ свѣтлаго тона къ темному, то ткань собираютъ, смотря по надобности, въ продольныя или поперечныя складки и погружаютъ предварительно въ воду или въ свѣтлую краску. Когда матерія достаточно промокнетъ, ее вынимаютъ, растворъ усиливаютъ краской и погружаютъ въ него только часть ткани, подлежащую болѣе темной окраскѣ, другую же часть—окрашенную въ свѣтлый первоначальный тонъ (или совершенно бѣлую)—задерживаютъ въ рукахъ и понемногу подбираютъ къ ней часть ткани, находящуюся въ растворѣ, который тѣмъ временемъ постепенно сгущаютъ прибавленіемъ новыхъ дозъ краски—до желательнаго тона. При переходѣ отъ одного цвѣта къ другому матерія также сначала замачивается въ водѣ, а затѣмъ одна часть ея красится въ растворѣ одного, другая—въ растворѣ другого цвѣта и т. д.

Роспись матерій для костюмовъ производится, въ большинствѣ случаевъ, до кройки ихъ—на кускахъ цѣлыхъ, причеиъ рисунокъ наносится сообразно ширинѣ ткани такъ, чтобы при сшиваніи ея получался цѣльный узоръ. Если же приходится расписывать выкроенные костюмы, то рисунокъ образца увеличивается и распредѣляется на матеріи въ зависимости отъ размѣровъ даннаго костюма.

Для росписи ткани растягиваются на деревянныхъ станкахъ, гдѣ ихъ и расписываютъ или прямо отъ руки, или же при помощи трафаретовъ и припокроковъ, которые рисуются, вырѣзываются и прокалываются въ красильнѣ. Для каждаго рисунка, смотря по его сложности и многоцвѣтности, заготавливаются одинъ или нѣсколько трафаретовъ. Въ первомъ случаѣ однимъ и тѣмъ же трафаретомъ пользуются сначала для накладыванія



КРАСИЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ.
ОКРАСКА ТКАНЕЙ.

одной краски по всей матеріи, затѣмъ другой и т. д. Если трафаретовъ нѣсколько, ими пользуются въ такомъ же порядкѣ, т. е. сначала трафаретятъ однимъ по всей ткани, затѣмъ другимъ и т. д.,—пока не получится требуемый законченный рисунокъ. Отпечатанная трафаретомъ матерія не всегда является законченной и очень часто подвергается дополнительной отдѣлкѣ отъ руки.

Припороками, т. е. проколотыми въ бумагѣ рисунками, пользуются только для нанесенія на ткань контуровъ—посредствомъ порошка угля, мѣла или сухой краски. Припороки, такъ же, какъ и трафареты, перекладываются послѣдовательно по всему куску матеріи, а оставляемые ими слѣды иногда обводятся кистью. Въ большинствѣ же случаевъ получающійся рисунокъ, безъ предварительной обводки,—прямо выкрываютъ отъ руки общими красками.

Слѣдуетъ замѣтить, что большая разница въ тонахъ одной и той же краски при естественномъ свѣтѣ и искусственномъ,—заставляетъ считаться съ этимъ обстоятельствомъ: подборъ тоновъ при смѣшеніи красокъ производится, поэтому, при искусственномъ освѣщеніи, главнымъ образомъ—электрическомъ.

Для росписи идутъ тѣ же краски, что и для крашенія, а также сухія минеральныя—корпусныя и бронзы съ различными связующими составами. Отъ примѣненія растительныхъ и животныхъ красокъ приходится, въ большинствѣ случаевъ, отказываться, такъ какъ работа съ ними нѣсколько сложнѣе, да и палитра ихъ цвѣтовъ не такъ разнообразна, какъ въ краскахъ анилиновыхъ.

Росписью и окраской пользуются не только для костюмовъ: въ красивнѣ Императорскихъ театровъ красятся и росписываются также gobelены, ковры, половики, скатерти, покрышки и другіе предметы театральнаго обихода. Но и ими далеко еще не исчерпывается область примѣненія окраски и росписи, и можно надѣяться, что со временемъ эта область расширится еще болѣе: окраской матерій будутъ пользоваться въ значительной мѣрѣ при писаніи декорацій.

Первые (и удачные) шаги въ этомъ направленіи уже сдѣланы художникомъ А. Я. Головинымъ въ его новыхъ декораціяхъ въ оперѣ «Орфей». А. Я. Головинъ изъ грубаго, промореннаго въ чанахъ, холста приготовилъ паддуги, занавѣси и сукна, на которыя, по намѣченнымъ рисункамъ, были нашиты парча и металлическій газъ и сдѣланы вставки другихъ матерій. Такимъ пріемомъ были не только достигнуты новые эффекты оригинальныхъ сочетаній красочныхъ пятенъ, но и разрѣшенъ, весьма удовлетворительно,—важный допросъ о прочности, долговѣчности декорацій. Съ этой стороны окраска матерій по способу моренія и роспись ихъ діаминовыми красками—вообще не оставляютъ желать ничего лучшаго. Расписывая ими декораціи по способу, близкому къ акварельному, художники могутъ пользоваться въ то же время и клеевыми красками для заканчиванія, подобно тому, какъ пользуются гуашью при работахъ акварелью. Такимъ же, подходящимъ для декорацій, матеріаломъ являются и краски анилиновыя. Если нѣкоторые декораторы и относятся къ нимъ пока скептически, находя, что ихъ трудно выдерживать въ тонахъ, то это можетъ служить скорѣе признакомъ малаго знакомства съ ними, чѣмъ доказательствомъ ихъ дѣйствительныхъ недостатковъ: среди анилиновыхъ красокъ можно выбрать тона, не менѣе противостоящія вліянію свѣта, чѣмъ среди клеевыхъ, тѣмъ болѣе что самыя яркія клеевыя краски, въ большинствѣ случаевъ, представляютъ только суррогаты анилиновыхъ. И вообще нужно замѣтить, что, чѣмъ въ декораціи будетъ меньше клеевыхъ красокъ, тѣмъ она будетъ прочнѣе. Убѣдительнѣйшимъ примѣромъ въ этомъ отношеніи могутъ служить большіе половые ковры къ прологу оперы «Русланъ и Людмила» въ Мариинскомъ театрѣ. Росписанные 6 лѣтъ назадъ діалиновыми и анилиновыми красками по полотну, они до сихъ поръ сохранили первоначальную свѣжесть, несмотря на то, что не были ни разу обновляемы и, покрывая полы, находятся въ самыхъ благопріятныхъ для изнашиванія условіяхъ. Клеевыя краски такого срока, разумѣется, не выдержали бы и подъ ногами сотенъ людей давно бы вытерлись, не оставивъ никакого слѣда.



КРАСИЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ.
РОСПИСЬ КОСТЮМОВЪ.

Кромѣ прочности, примѣненіе росписи и окраски въ театральномъ дѣлѣ приноситъ и другія, болѣе важныя, выгоды, обезпечивая самый широкій просторъ для художественной инициативы.

Если прежде театръ часто принужденъ былъ мириться со случайнымъ подборомъ костюмовъ, пользуясь для «историческихъ» постановокъ матеріями позднѣйшихъ и даже современныхъ рисунковъ, то теперь въ этомъ нѣтъ необходимости. Роспись и окраска даютъ художникамъ-декораторамъ полную возможность осуществленія ихъ замысловъ въ воспроизведеніи какъ исторически-точныхъ рисунковъ, такъ и плодовъ свободной фантазіи, не говоря уже о достиженіи полной красочной гармоніи между декораціями и костюмами. Кромѣ улучшеній въ смыслѣ художественномъ, эти новые приемы дадутъ, несомнѣнно, и выгоды чисто экономическія. Для прежнихъ постановокъ часто приходилось брать дорогія матеріи только потому, что онѣ оказывались подходящими по цвѣту и рисунку и вовсе не вызывались характеромъ самыхъ костюмовъ. Роспись и окраска позволяютъ значительно сократить расходы въ этомъ направленіи—широкимъ примѣненіемъ дешевыхъ бумажныхъ тканей, безъ всякаго ущерба для стороны художественной. Въ Мариинскомъ театрѣ, напримѣръ, въ оперѣ «Русланъ и Людмила» и въ апопеезѣ оперы «Китежъ» почти всѣ костюмы изготовлены изъ окрашенныхъ и расписанныхъ бумажныхъ тканей, а въ новой постановкѣ «Гамлета», на сценѣ Александринскаго театра, весь бархатъ въ костюмахъ замѣненъ крашенымъ бумажнымъ манчестеромъ.

Переокраска старыхъ костюмовъ и разныхъ трикотажныхъ вещей (кстати сказать, съ огромной выгодой изготовляемыхъ въ трикотажномъ отдѣленіи театральной красильни) является также важной экономической статьей, значительно сокращающей расходы на новыя постановки. Въ Мариинскомъ театрѣ для возобновленной оперы «Борисъ Годуновъ» были использованы, такимъ образомъ, всѣ старые боярскіе—большею частью, дорогіе парчевые костюмы, что дало дирекціи возможность съэкономить значительныя суммы. Кромѣ того, въ широкихъ размѣрахъ были примѣнена имитация парчи, сдѣланная особымъ способомъ изъ дешевыхъ бу-

мажныхъ и шелковыхъ матерій. Готовая же фабричная парча вообще рѣдко идетъ въ дѣло въ своемъ первоначальномъ видѣ: въ большинствѣ случаевъ она перекрашивается въ желаемый тонъ въ театральной красильнѣ.

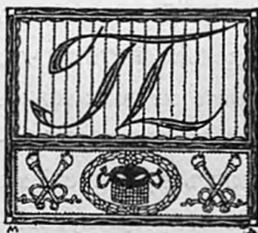
ОКОЛО ТЕАТРА ¹⁾.

(Листки изъ записной книжки).

П. А. РОССІЕВА.

IV.

К. З. Пузинскій.—А. А. Разказовъ.—Островскій и «Гроза» въ Ярославлѣ.



РЕДСТАВЛЯЛИ на Императорской московской сценѣ Степановъ и Ермоловъ Вахрамѣвну въ «Аскольдовой могилѣ»; Ваню въ «Жизни за Царя» изображаютъ артистки, и ничего. Критики это понимали и понимаютъ. «Сценическая условность»! Но стоило, напримеръ, артисткамъ: Любской, въ 70-хъ, а Нелюбовой— въ 80-хъ годахъ сыграть Гамлета, и печать подняла нѣкоторый шумъ изъ-за неумѣстности такихъ попытокъ. «Ну, къ чему это? Искусственность только вредитъ иллюзіи».

Попытки Любской и Нелюбовой и недавнее толкованіе петербургскаго артиста Глаголина Жанны д'Аркъ—ничто въ сравненіи съ дѣятельностью артиста К. З. Пузинскаго, поселившагося въ Симбирскѣ и, можно сказать, подводящаго итоги. Пузинскій всегда игралъ только женскія роли. Такъ и сообщалось: «комическая старуха»—К. З. Пузинскій. Въ качествѣ талантливаго рассказчика, онъ участвовалъ и въ дивертисментахъ, выходя на сцену въ женскомъ костюмѣ и гримѣ.

К. З.—волжанинъ; родился въ Симбирскѣ 16 марта 1837 года, окончилъ мѣстную гимназію, а въ 1858 году казанскій университетъ по юри-

¹⁾ См. «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ», выпускъ IV, 1910 г.

дическому факультету и поступилъ на службу въ судебному вѣдомство. Служилъ онъ уже второй десятокъ, былъ уже судебнымъ слѣдователемъ и могъ бы дослужиться до генеральства и соотвѣтственно виднаго поста, но «каждаго увлекаетъ особая страсть». У Пузинскаго это была страсть къ театру. Наблюдательность и умѣнье копировать сказались у него рано и направились на женщинъ, походку, жесты и разговорную рѣчь которыхъ онъ усваивалъ и усвоилъ въ совершенствѣ.

Не совладавъ со своею страстью, онъ бросилъ службу и въ 1871-мъ году въ Вяткѣ окунулся въ актерство, изъ котораго онъ уже не старался вынырнуть. Съ самаго начала Пузинскій выступалъ въ женскихъ роляхъ; успѣхъ, сопровождавшій первые шаги на сценѣ, свидѣтельствовалъ, что ампула выбрано безошибочно, а нападки и насмѣшки театральныхъ пуристовъ оправдывались, между прочимъ, тѣмъ, что вѣдь и Д. И. Фонвизинъ, подвизаясь на сценѣ, въ пору студенчества, игралъ женскія роли! И это считалось въ порядкѣ вещей и не смущало никого, не исключая и самого директора театра М. М. Хераскова. Окрыленный первымъ успѣхомъ, Пузинскій прилѣпился къ театру всѣмъ своимъ существомъ. Болѣе или менѣе спокойная, а главное—обезпеченная жизнь судебного дѣятеля заволокла туманомъ, смѣнилась скитальческимъ существованіемъ провинціального актера.

Впрочемъ, Пузинскій родился подъ счастливой звѣздой; путь его не оказался тернистымъ. Этой «комической старухѣ», своего рода Елисаветъ Воробей, бабушка ворожила. Въ какіе-нибудь три года Пузинскій выдѣлился изъ среды настолько, что его имя стало извѣстно и въ Москвѣ, гдѣ мы его видимъ въ 1874 году. Тогда театральныхъ бюро, этихъ биржъ труда, еще не существовало. Актеры, приѣзжавшіе изъ провинціи, собирались въ трактирѣ Барсова, помѣщавшимся въ домѣ Хомякова (Кузнецкій переулокъ). Кто изъ нихъ хотѣлъ явить свое искусство, добивался участія въ спектакляхъ Артистическаго Кружка или въ Общедоступномъ театрѣ князя Ѳ. М. Урусова и С. В. Танѣева. И вотъ, весною 1874 года, Пузинскій представляется московской публикѣ. Въ заключеніе утренняго спек-

такля онъ выходитъ на сцену бабою и рассказываетъ сценку своего сочиненія. Разказчикъ не былъ лишенъ творческаго дара, и наблюдательности ему было не занимать-стать; поэтому, публика смѣялась вдвойнѣ: и потому, что слушала смѣшную вещь, и оттого, что видѣла передъ собою искуснаго артиста-travesti. Но печать отнеслась къ актеру въ женскомъ костюмѣ сурово, находя такое переодѣваніе безпричиннымъ, и, стало-быть, бессмысленнымъ. Этотъ первый дебютъ въ Москвѣ состоялся въ Общедоступномъ театрѣ; впослѣдствіи Пузинскій игралъ въ театрѣ Солодовникова; старые петербургскіе театралы, быть-можетъ, помнятъ его по Ливадіи 1880 года, но, за исключеніемъ недолговременнаго сравнительно пребыванія на столичныхъ сценахъ, да еще такихъ, какъ ливадійская, вся дѣятельность Пузинскаго протекла въ провинціи. Онъ чуть-ли не всю ее изъѣздилъ; во всякомъ случаѣ, въ послужномъ спискѣ его помѣчены десятки губернскихъ городовъ, начиная отъ Архангельска и кончая Астраханью, или, какъ онъ выражался, начиная полосою безлѣсныхъ тундръ и оканчиваясь «винограднымъ градусомъ».

Въ 1896 году исполнилось 25-лѣтіе артистической дѣятельности К. З. Пузинскаго, отпраздновавшаго юбилей въ Самарѣ, гдѣ онъ служилъ въ труппѣ А. П. Грубина. Къ этому времени Пузинскій представлялъ вполне опредѣлившуюся величину, у которой было, повидимому, много общаго съ знаменитою Еленой Ивановной Гусевой и менѣе знаменитой, но превосходной комической актрисой Елизаветой Ѳомишиной Красовской ¹⁾. Въ

¹⁾ Артистка Императорскихъ театровъ Е. И. Гусева умерла, какъ извѣстно, за кулисами, въ ожиданіи своего выхода на сцену въ роли няни въ «Русской Свадьбѣ», 27 февраля 1853. Гусева особенно памятна тѣмъ, что была сторонницей и одной изъ первыхъ, а, можетъ быть, и первой по времени пионеркой реализма на сценѣ.

Е. Ѳ. Красовская принадлежала къ числу замѣчательныхъ комическихъ актрисъ. Не прибѣгая къ шаржу, она восхищала природнымъ комизмомъ, въ которомъ отнюдь не чувствовалось напряженія. Чувство мѣры и живописное возсозданіе бытовыхъ фигуръ выдвигали Красовскую въ рядъ, гдѣ стояли Левкѣева, Рыкалова и стоятъ Стрѣльская и Садовская. Елизавета Ѳомишина Красовская съ честью прослужила русскому театру 52 года, изъ коихъ 16 лѣтъ на сценѣ Ѳ. А. Корша въ Москвѣ. Трудоспособность и возможную жизнерадостность артистка сохранила почти до конца своихъ лѣтъ. Она умерла 76 лѣтъ, 30 августа 1898 г., не оставивъ послѣ себя ничего, кромѣ свѣтлой памяти, и погребена на Ваганьковскомъ кладбищѣ въ Москвѣ.

самомъ дѣлѣ, если Гусева, по воспоминаніямъ, имѣла грубую внѣшность, грубый голосъ и рѣзкія манеры и давала на сценѣ яркіе типы кухарокъ, нянекъ, солдатокъ и вообще бабъ; съ другой стороны, если Красовская восхищала, творя незабываемые образы чиновницъ, купчихъ или тѣхъ маменекъ, подъ крылышками которыхъ вырастаютъ Митрофанушки, то въ воссозданіи подобныхъ типовъ и въ лѣпкѣ подобныхъ же образовъ Пузинскій едва-ли уступалъ названному выдающимся представительницамъ комическаго амплуа.

Надо было изумляться, до какой степени могъ, выражаясь вульгарно, обабиться человѣкъ. Пузинскій переработалъ себя на женскій ладъ. Манера говорить, повадка, жесты, наклонности—все приближало его къ женщинѣ и давало поводъ говорить объ ошибкѣ природы, которая такъ-же напрасно создала его мужчиной, какъ Ж. Сандъ—женщиной. Передъ выходомъ на сцену, въ костюмѣ и гримѣ, часто говорившій не своимъ, а голосомъ изображаемаго лица, Пузинскій былъ неузнаваемъ. Во-истину, онъ зналъ тайну перевоплощенія и, не будучи браманомъ, такъ мастерски перерождался изъ К. З. Пузинскаго въ какую-нибудь Бѣлугину, Пошлепкину, Галчиху, сваху и т. д. безъ конца.

«Гордость—огромная вывѣска самой мелкой души», сказалъ Я. Б. Княжнинъ. Какъ чувство, граничащее съ дерзостью, и какъ суетность, гордость была чужда Пузинскому. Воспитаніе, умъ и прирожденный тактъ вырыли такую пропасть, которая не давала возможности приблизиться къ артисту символическому павлину. Но своимъ амплуа онъ гордился и подчеркивалъ, что за всѣ десятки лѣтъ, посвященныхъ богинѣ театра, онъ выступилъ только разъ въ мужской роли: сыгралъ Куманька въ потѣхинской комедіи «Выгодное предпріятіе». Да и эта роль взята была имъ лишь оттого, что Куманекъ—характеръ не мужской...

И рассказы, и сценки онъ рассказывалъ такіе, гдѣ дѣйствующими лицами являлись женщины...

Амплуа комическихъ старухъ и благодарно и нѣтъ. Безъ хорошей «старухи» труппа также не полна, какъ оркестръ безъ контрабаса; однако,

рѣдко, когда комической старухѣ, даже любимицѣ публики, придется взять полный бенефисъ. У Пузинскаго рѣдко бывали неудачные бенефисы. Онъ любилъ общество и общество любило его, который уменъ, много видѣлъ въ своихъ скитаньяхъ, а главное,—часто и въ незаурядныхъ труппахъ ярко выдѣлялся своей талантливостью и способностью къ возсозданію характеровъ, совершенно между собой не схожихъ, и такихъ разнообразныхъ, какъ они разнообразны въ нашемъ быту, охваченномъ Фонвизинымъ, Грибоѣдовымъ, Гоголемъ, Островскимъ и т. д. Въ водевиляхъ Пузинскій заражалъ своею веселостью и комизмомъ. Глядя на него, хохотали до слезъ.

Нечего говорить, что въ обширномъ репертуарѣ талантливаго артиста были и слабыя, и совсѣмъ неудавшіяся роли, но какой-же даже геніальный артистъ всегда и во всякой пьесѣ бывалъ хорошъ? — На 23-мъ году службы московскому Малому театру покойная С. П. Акимова насчитывала за собою 324 сыгранныхъ роли. Могла-ли она быть во всѣхъ одинаково хороша? Купчихъ и свахъ Островскаго, Хлестову, Пошлепкину, чиновницъ средняго полета Пузинскій изображалъ съ такою легкостью, тонкостью и особенностью оттѣнковъ, которыя показываютъ мастера и затушевываютъ ремесленника. Въ такіе часы вамъ хотѣлось только апплодировать чудаку-артисту, который при первой встрѣчѣ вызывалъ въ васъ если не досаду, то воспоминаніе о тѣнтѣтниковскомъ приказчикѣ-бабѣ подъ карандашомъ Боклевскаго.

Въ исторіи нашего театра, не крѣпостного, а свободнаго, К. З. Пузинскій занимаетъ особенное, единственно ему принадлежащее мѣсто и является примѣромъ, который, возможно, что и не встрѣтитъ подражателей. О самомъ «господинѣ комической старухѣ» не стоило бы и упоминать, будь Пузинскій театральнымъ шарлатаномъ или бездарнымъ лицедемъ, который, не имѣя другихъ средствъ, чтобы обратить на себя вниманіе, рѣшается съ этою цѣлью на рискованный маскарадъ. Но вѣдь Пузинскій—мало того, что талантливый, также и образованный человекъ; и то вдумчивое, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, которымъ этотъ артистъ всегда отличался, доказывало его серьезный взглядъ на амплуа, что



К. З. ПУЗИНСКІЙ ВЪ РАЗЛИЧНЫХЪ РОЛЯХЪ СВОЕГО РЕПЕРТУАРА.
КЪ СТ. «ОКОЛО ТЕАТРА» П. А. РОССІЕВА.

разъ занявъ, онъ сохранилъ за собою навсегда. Онъ предвидѣлъ и суровую критику, и странное положеніе, въ которомъ долженъ оказаться среди сотоварищей и въ особенности актрисъ, и тѣмъ не менѣе не остановился ни передъ чѣмъ, хотя, вообще, и далекъ отъ породы соратниковъ и соотечественниковъ, всегда готовыхъ на все наплевать. Тутъ что-то психологическое...

30-го іюля 1902 года опустили въ могилу на Ваганьковскомъ кладбищѣ въ Москвѣ прахъ Александра Андреевича Разказова. Онъ умеръ въ подмосковной дачной мѣстности, Пушкинѣ, гдѣ, лѣтъ за пять-шесть передъ тѣмъ, издатель газеты «Московскій Листокъ» Пастуховъ построилъ лѣтній театръ. Они были пріятели и театръ строился однимъ пріятелемъ для другого. Разказовъ чуть-ли даже и не умеръ-то на порогѣ пушкинскаго «храма искусства».

Прожилъ Разказовъ 71 годъ. Въ вѣчность ушелъ съ нимъ послѣдній представитель московскаго Малаго театра славной поры, когда великолѣпный Щепкинъ съ изумленіемъ и ворчливостью подходилъ къ «темному царству» Островскаго; когда темное царство всколыхнуло могучій талантъ Прова Садовскаго, лучшія струны глубокой души Никулиной-Косицкой, и Сергѣй Васильевъ, славный, какъ и эти, не думалъ, что его ждетъ участь побѣдоноснаго Велизарія: слѣпота. Отъ той-то поры остался Разказовъ, неугомонный, живой и, какъ птица, вольнолюбивый старикъ.

Было два брата Разказовыхъ, оба талантливые, оба актеры; одинъ—петербургскій, другой—московскій. Первый, не забираясь высоко, стоялъ все-таки высоко, какъ превосходный изобразитель старыхъ слугъ, которые въ репертуарѣ, сданномъ въ архивъ, занимали одно изъ главныхъ мѣстъ. Московскій Разказовъ не замкнулся, подобно брату, въ узкомъ амплуа, но игралъ самыя разнообразныя роли, только не свѣтскихъ лицъ; для изображенія ихъ ему недоставало «барственности».

Разказовъ не былъ чужимъ и журналистикѣ; время отъ времени въ театральныхъ журналахъ и одной московской газетѣ появлялись его на-

броски изъ актерскаго быта и воспоминанія, восходившія къ мочаловскимъ временамъ. Въ нихъ чувствовался легкій юмористъ, который гораздо сильнѣе чувствовался въ живой бесѣдѣ, въ изъустной передачѣ пережитого на протяженіи полувѣка—отъ театральнаго училища до подвижной и бодрой старости, не осмѣлившейся отнять всѣ «выразительныя средства» у ветерана русскаго театра.

Князь А. А. Шаховской уже кончилъ свое служебное поприще, когда А. А. Разказовъ поступилъ въ московское театральное училище, но тѣнь добродушнаго, остроумнаго и своеобразнаго руководителя театральныхъ дѣлъ еще бродила въ стѣнахъ артистическаго питомника и заставляла питомцевъ вспоминать о томъ, какъ бывало въ «княжескую эпоху». Шаховской, не мудрствуя лукаво, отгадывалъ способныхъ и очень просто отдѣлялъ козлищъ, ненужныхъ музамъ, отъ пріятныхъ имъ овецъ. «Ты желаешь быть актеромъ? Хорошо. А способенъ-ли ты?» И князь выбиралъ изъ своей какой-нибудь пьесы фразу и просилъ испытуемаго произнести ее восемь разъ, передвигая при этомъ логическое удареніе. У экзаменатора была любимая фраза: обращеніе къ Честону; дѣйствительно, оно давало просторъ модуляціямъ голоса. Того, кто удачно произносилъ, кн. Шаховской принималъ въ театральное училище...

Въ театральномъ училищѣ учили немногому, науки не процвѣтали, кромѣ развѣ хореографическаго искусства. Разказовъ же какъ-разъ былъ ученикомъ балетнаго класса. Можно представить легко то чувство, съ какимъ прирожденный драматическій актеръ изучалъ различные антраша, батманы; пируеты и т. п. Разказовъ, жившій въ училищѣ, имѣлъ право и возможность только изрѣдка выступать на сценѣ, за что дирекція платила либо 30, либо 60 копѣекъ, смотря по «роли». Такимъ образомъ, у него накопилось нѣсколько рублей. Между тѣмъ, жажда сыграть *настоящую* роль, разъ возникнувъ, не только не прекращалась, но съ теченіемъ времени все увеличивалась. 18-лѣтній «рабъ благородной страсти» рѣшилъ утолить жажду и, по его словамъ, пустилъ капиталъ въ оборотъ; прежде всего покупаются бѣлыя демикотоновыя брюки, безъ которыхъ немислимъ

ни jeune premier, ни герой; затѣмъ пріобрѣтается коричневый фракъ съ мѣдными пуговицами и, наконецъ, цилиндръ. Гардеробъ, хоть куда! Но та бѣда, что въ Москвѣ негдѣ показать себя: частныхъ театровъ нѣтъ.

Разсказовъ наводитъ справки о ближайшихъ къ столицѣ театрахъ и узнаетъ, что въ Серпуховѣ играетъ труппа Гумилевскаго. Радость охватила мученика, но скоро и уступила мѣсто тревогѣ: до Серпухова, вѣдь, около ста верстъ. Апрель. Распутица пожалуй полная. Недешево будетъ проѣхать, а пріобрѣтеніе гардероба весьма растрясло капиталъ. Разсказовъ подѣлился своими думами съ ближайшими пріятелями. Павелъ Васильевъ ¹⁾ говорилъ въ отвѣтъ, что нечего и раздумывать долго.—Собирайся и маршъ на гастроли!

— Много-ли у тебя копошится въ карманѣ?—спрашивалъ онъ.

— 2 рубля 10 копѣекъ,—отвѣчалъ Разсказовъ.

— Вполнѣ хватить, чтобы предстать предъ Гумилевскаго, а тамъ—гастроли, отъ которыхъ останется и на обратный путь и на товарищескую пирушку!

— Ну, разумѣется!

Въ Серпуховѣ Разсказовъ сыгралъ Хлестакова, Жана Бижу въ опереттѣ «Любовное зелье» и приказчика въ «Мирандолинѣ» и, хотя сдѣлалъ два полныхъ сбора, получилъ два серебряныхъ рубля.—Какъ, только? изумился гастролеръ.—«Будьте и этимъ довольны,—спокойнымъ тономъ произнесъ плутъ-антрепренеръ:—Такой цифры я никакому гастролеру не платилъ». Унылый, потому что обмануть, гастролеръ возвратился въ Москву, но скоро радость смѣнила уныніе: вѣдь первая гастроли прошли съ такимъ очевиднымъ успѣхомъ! Это было въ 1849 году, а въ 1850 Разсказовъ окончилъ школу и дирекція приняла его на службу и назначила жалованья 50 рублей въ годъ. Выпустили его въ балетъ, откуда Разсказовъ перешелъ при первой возможности въ драматическую труппу. Играть приходилось, однако, небольшія и пустенькія роли:

¹⁾ Извѣстный впослѣдствіи комикъ—Павелъ Васильевичъ Васильевъ 2-й (1832—1879).

— Я и пѣлъ, и плясалъ, и старался какъ драматическій актеръ, толку-же было мало, — рассказывалъ Александръ Андреевичъ.—Дарованье у меня находили, а выдвигать не выдвигали. И рѣшилъ я тогда искать актерскаго счастья внѣ Москвы. Обидно было оставаться въ тѣни. Съ Корнеліемъ Полтавцевымъ тоже было. Хвалить человѣка хвалили, а ходу не давали. Ему Петръ Гавриловичъ ¹⁾ прямо сказалъ: «поѣзжай, братъ, лучше въ провинцію: тамъ ты больше сдѣлаешь: Москва, самъ видишь, пока махеха для тебя». Полтавцевъ послушался добраго совѣта и не прогадалъ. Ну, а я по примѣру Корнелія...

— Все-таки тяжело, я думаю, было вамъ разставаться съ Москвою?

— Конечно, тяжело. Да что будешь дѣлать! Я зналъ, что за годовые 50 рублей буду маячить добрый десятокъ лѣтъ, если останусь въ Бѣлокаменной...

— Какъ вы ухитрились жить на четыре рубля въ продолженіе мѣсяца?

— Умеръ-бы съ голоду, не будь уроковъ. Я училъ танцамъ охотнорядскихъ молодцовъ и приказчиковъ изъ Ножовой линіи; уроки происходили рано утромъ, до открытія лавокъ, и при соблюденіи строгой тайны, такъ какъ хозяева-купцы не потерпѣли бы этакого баловства молодцовъ. Кромѣ уроковъ, хаживалъ я на балы и на свадьбы по мелкотѣ и игралъ на скрипкѣ. «Скрипѣніе» давало мнѣ нѣсколько рублей въ мѣсяцъ. Но это случайные заработки и житію моему они мало прибавляли радужныхъ оттѣнковъ. Въ 1853 году получилъ я отъ дирекціи отпускъ, танцевальныя ученики устроили мнѣ торжественную отвальную, одарили кто чѣмъ: табакомъ, мыломъ, даже мармеладомъ и въ іюнѣ покатилъ я многогрѣшный ни ближе, ни дальше, какъ въ Иркутскъ! Жалованье назначили мнѣ 600 рубликовъ въ годъ, суммочка по тогдашнимъ временамъ выразительная.

— Кто же это постарался для васъ, Александръ Андреевичъ?

— Аркадій Николаевичъ Похвисневъ, бывшій въ то время адъютантомъ восточно-сибирскаго генераль-губернатора Муравьева-Амурскаго²⁾; Пох-

¹⁾ Степановъ. Артистъ Императорскихъ московскихъ театровъ. Ум. 62 лѣтъ 12 мая 1869 г.

²⁾ Извѣстный театралъ и водевилистъ.

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 29 Janvier.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux
auront l'honneur de donner,

avec le concours

de M^{lle} CÉCILE SOREL,

sociétaire de la Comédie Française,

et de M^r JANVIER,

la 1^{ère} représentation de

LA RENCONTRE

pièce en quatre actes de M^r Pierre Berton, représentée
pour la première fois, à Paris à la Comédie Française,
17 Juin 1909.

Personnages :

Adrien Serval	M ^r Maury.
Théodore Canuchet, dit Canuche	„ Janvier.
Raymond de Brévannes	„ Fernand Herrmann.
Armand Vivien.	„ Marcel André.
Un domestique	„ Bruno.
Un domestique	„ Gervais.
Camille de Lancay	M ^{lle} Sorel.
Renée Serval	„ Paule Andral.
Annette	„ Devaux.

On commencera à 8 heures $\frac{1}{2}$

et on finira vers 11 heures $\frac{1}{2}$.

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la
caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.

висневъ прѣѣзжалъ въ Москву, увидалъ меня въ водевилѣ «На минеральныхъ водахъ», я понравился и онъ увезъ меня къ сибирякамъ.

Ѣхали съ возможнымъ комфортомъ, и послѣ восемнадцати-дневной дороги остановились въ Томскѣ, гдѣ Разказовъ сыгралъ у А. Х. Ярославцева ¹⁾ три спектакля, значительно поднялъ свои «фонды» и затѣмъ отправился, съ Похвисневымъ же, въ Красноярскъ къ антрепренеру Маркевичу, которому принадлежали два театра: красноярскій и иркутскій. Онъ велъ дѣло только въ первомъ и, такъ какъ труппа была полна, то Разказова принялся жестоко эксплуатировать,—«Я кряхтѣлъ, кряхтѣлъ, а потомъ и кряхтѣть стало не въ мочь. Сбѣжалъ въ Иркутскъ, сманивъ пятерыхъ изъ труппы. Въ Иркутскѣ, благодаря содѣйствію и покровительству Похвиснева, завладѣли мы театромъ и всѣмъ маркевичевымъ театральнымъ скарбомъ и преблагополучно кончили сезонъ. У меня образовалась тысячерублевая наличность. Въ чистый понедѣльникъ я сбѣжалъ въ Россію: тоска одолѣла по Москвѣ и близкимъ людямъ. А сибиряки, спасибо имъ, весьма полюбили меня».

На Императорской сценѣ Разказовъ появился въ 1856 году и послѣ дебютовъ былъ принятъ уже не затѣмъ, чтобы изображать «кровожадную толпу», «и прочаго», «гостя безъ рѣчей» и тому подобный сценической балласть, но на ампула терявшаго зрѣніе С. В. Васильева. Въ Маломъ театрѣ Александръ Андреевичъ оставался десять лѣтъ и вошелъ въ кругъ отчаянныхъ рыболововъ, главу которыхъ представлялъ А. Н. Островскій. Съ драматургомъ они ѣзживали поудить чуть ли не на всѣ подмосковныя рыбныя рѣчки, такъ что въ концѣ концовъ Разказовъ зналъ рыбоводное подмосковье не хуже ученаго спеціалиста; про него Михаилъ Прововичъ Садовскій, самъ убѣжденный рыболовъ, говорилъ, что Разказовъ тонко

¹⁾ Александръ Харитоновичъ Ярославцевъ (настоящая фамилія Астаповъ), былъ извѣстнымъ артистомъ и антрепренеромъ въ 40—60-хъ годахъ. Исторія театра въ Сибири отвѣдетъ ему много благодарственныхъ страницъ. А. Х. Ярославцевъ-Астаповъ происходилъ изъ купечества, родился въ Ярославлѣ. Онъ умеръ почти 70 лѣтъ отъ рожденія 11 іюня 1887 г.

понималъ всѣ подвохи хищницы щуки, зналъ, что думаетъ любая рыба, обрекая себя въ жертву, и прочее тому подобное.

Отъ Разказова слышалъ я слѣдующій разказъ, который ему сообщилъ Островскій. Ъхалъ однажды Александръ Николаевичъ въ свое имѣніе Щельково и остановился въ Ярославлѣ, гдѣ въ тотъ вечеръ давали въ театрѣ «Грозу». Автору захотѣлось посмотрѣть свою любимую пьесу въ исполненіи провинціальныхъ актеровъ. Приѣзжаетъ въ театръ, занялъ кресло въ первомъ ряду. Мигомъ разнеслась по всему театру вѣсть о присутствіи Александра Николаевича. За кулисами подтянулись и спектакль сходилъ такъ гладко, что Островскій былъ искренно доволенъ и выразилъ это антрепренеру. Похвала самого приподняла настроеніе актеровъ, старавшихся во-всю; режиссеръ также хотѣлъ еще отличиться. Неизвѣстно, кто додумался до совершеннаго реализма въ пятомъ дѣйствіи драмы, поразившаго всѣхъ, даже и Островскаго: Катерина бросилась въ Волгу. Вотъ Кулигинъ съ народомъ несутъ трупъ. Волосы у Катерины распустились и, какъ съ нихъ, такъ и съ костюма утопленницы стекаетъ вода. Публика не удержалась отъ выраженія удовольствія. Еще бы, такая естественность!

Александръ Николаевичъ прошелъ за кулисы.

— Очень, очень правдоподобно,—говорилъ онъ окружившей его труппѣ:—да чего это стоить?

— Только двухъ ведеръ воды,—сказалъ находчивый режиссеръ,—которыми мы окатили госпожу Х.

— Спасибо, спасибо. Въ Москвѣ ни одна артистка такъ не жертвовала собою.

Въ 1866-мъ году Малый театръ лишился Разказова, вышедшаго въ отставку по болѣзни. Сожалѣли всѣ, а Государь наградилъ Александра Андреевича двухъ-третьей пенсіей и оставилъ за нимъ право снова поступить на службу къ Императорскимъ театрамъ, чтобы дослужить до полнаго пенсіона, который полагается за 20 лѣтъ службы. Но Разказовъ не вернулся уже на Императорскую сцену. Снова окунулся онъ въ провинцію,

захватившую очень талантливаго, но не великаго артиста на 19 лѣтъ, и не вплетшую ни одного новаго лавра въ его артистическій вѣнокъ, зато сдѣлавшую его извѣстнымъ всей Россіи; она-же помогла ему оказать театру особыя услуги: говорю о покровительствѣ Разказова молодымъ талантамъ и о добрыхъ совѣтахъ его артистамъ, блуждавшимъ въ поискахъ настоящаго, свойственнаго ихъ дарованіямъ и способностямъ пути.

Покровительство первостепенныхъ и заслуженныхъ артистовъ начинающимъ — это, кажется, исключительно московская традиція; ее не трудно прослѣдить,—въ связи съ Императорскимъ Малымъ театромъ,—на протяжении болѣе столѣтія. Покровительство выражалось не только въ томъ, что славные тянули молодежь отъ неизвѣстности къ звѣздамъ безъ указанія пути въ высь,—оно выражалось въ учительствѣ, въ практическомъ руководствѣ. Само собою разумѣется, что Живокини, Васильевы, Садовскій, Самаринъ, Щепкинъ не могли передать тѣмъ, кому они покровительствовали, своихъ талантовъ, но подъ крылышками ихъ тѣ навыкали, учились лѣпкѣ сценическихъ образовъ, вдумывались въ характеры лицъ, подъ которыми имъ выходить къ рампѣ. Еще недавно сравнительно мы видѣли въ Рязани артистическую молодежь, что обыгрывалась подъ наблюденіемъ О. О. и М. П. Садовскихъ. Традиція держится и доселѣ. И Разказовъ не былъ чуждъ ей. Это онъ указалъ А. П. Ленскому истинное амплуа; ему же многимъ, что касается сценическаго совершенствованія и развитія, были обязаны Литвина, Рѣшимовъ, сослуживцы по виленскому театру и другіе.

Марья Васильевна Литвина, скончавшаяся седьмого января 1897 года, на 62 году жизни, не оставила по себѣ яркаго слѣда въ исторіи театра, и совсѣмъ не оттого, что былъ очень малъ стаканъ, изъ котораго она пила, но по скромности, по неспособности бороться за первыя мѣста. Они съ Разказовымъ одновременно проходили театральное училище и одновременно играли на Маломъ театрѣ, гдѣ М. В. Литвина оставалась въ то время, когда Разказовъ пожиналъ лавры въ Сибири. Потомъ встрѣтились снова въ «домѣ Щепкина, Садовскаго и Островскаго», а затѣмъ въ про-

винціи, куда Литвина ушла послѣ 14-лѣтней службы на Императорской Московской сценѣ. Въ провинціи росла артистка. Въ провинціи ярче загорѣлась звѣздочка и та «золотая посредственность», какою не дорожилъ Малый театръ,—въ Народномъ театрѣ при Политехнической выставкѣ 1872 года, въ Москвѣ, вызвала безпристрастное одобреніе строго критика Д. В. Аверкіева.

Малый театръ 50—60-хъ годовъ имѣлъ право побрасываться, съ его точки зрѣнія, просто лишь «utilités»: предъ нимъ блѣднѣли всѣ и все—и Александринскій театръ и Михайловскій, нужды нѣтъ, что французская труппа была отмѣнная...

Михаиль Аркадьевичъ Рѣшимовъ родился въ сорочкѣ и сдѣлалъ блестящую артистическую карьеру ¹⁾.

Возвратясь къ московскимъ пенатамъ, Разказовъ «бросилъ якорь» въ Нѣмецкомъ клубѣ... Столпы Малаго театра рухнули. На Ваганьковскомъ, Лазаревскомъ и Пятницкомъ кладбищахъ покоился ансамбль, прославившій Малый театръ. Разказовъ былъ однимъ изъ послѣднихъ звеньевъ цѣпи, соединявшей настоящее съ прошлымъ знаменитаго питомника талантовъ. Старый актеръ, Александръ Андреевичъ, игралъ, какъ говорится, шутя. Публика Нѣмецкаго клуба не требовательна, любитъ посмѣяться въ зрительномъ залѣ, а Разказовъ способенъ былъ насмѣшить всякаго. Антрепренеръ, онъ охотно игралъ, не прочь былъ и переиграть и подчеркнуть.

— Пересаливаете, Александръ Андреичъ.

— Ничего, ничего, милочка: это я хотѣлъ, чтобы «нѣмцы» вспомнили про Живокини, а то къ его могилѣ ужъ и заросла народная тропа...

Разказовъ питалъ къ Живокини «влеченье», и подобно тому, какъ Ивановъ-Козельскій заимствовалъ у Сальвини все типичное и характерное для Коррадо, такъ Александръ Андреевичъ взялъ у Живокини не одинъ жестъ, не одну интонацію, не одну фарсовую повадку. Все это пришлось

¹⁾ Выдающійся jeune premier Императорскаго Малаго театра. Настоящая фамилія Горожанскій, Ум. 21 августа 1887 года, прослуживъ на образцовой сценѣ 18 лѣтъ.

Миранда

рыцарь



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ РЫЦАРЯ.
М. КАЗАНЛИ НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

кстати талантливому актеру, который до старости сохранилъ Божью искру и въ 60 лѣтъ плясалъ и танцевалъ такъ же заразительно, какъ и въ 20 лѣтъ. Жизнерадостности, энергіи и трудоспособности у старика было на диво. Съ годами онъ не утратилъ ни задора, свойственнаго, казалось бы, только молодости, ни привязанностей. Страсть къ рыбной ловлѣ унесъ онъ съ собою въ могилу. На Волгѣ знали и долго помнили этого рыболова-«шута», которому только актеръ Н—ій, я думаю, равнялся въ мірѣ кулисъ, въ качествѣ спеціалиста рыболова и итіолога.

Съ Н—мъ Разказовъ служилъ вмѣстѣ въ театрѣ «Скоморохъ» у А. А. Черепанова. Н—ій актеръ былъ плохой и на сцену поступилъ по явному недоразумѣнію. Ходилъ онъ чуть ли не въ крестьянской свиткѣ и отличался неуклюжестью; не то картавилъ, не то пришепетывалъ, не то шепелявилъ,—не помню, но помню, что какой то недостатокъ былъ у этого любителя классическихъ пьесъ и охотника до Шекспировскихъ и Шиллеровскихъ ролей. Зная недостатокъ рѣчи Н—аго, къ тому же бездарнаго актера, большихъ ролей ему не давали. Онъ скорбѣлъ, жаловался и отводилъ душу въ бесѣдахъ о рыбахъ. Онъ былъ естественникъ по образованію, могъ бы быть ученымъ, но бросился въ актерство и только на горе себѣ, на потѣху разнымъ Шмагамъ и Робинсонамъ. Въ лицѣ Александра Андреевича Н—кій обрѣлъ неутомимаго собесѣдника на любезную обоимъ тему, а изрѣдка и совмѣстнаго удильщика. Н—кій удивительно какъ хорошо зналъ спеціальную литературу, Разказовъ теоретически ограничилъ себя творчествомъ С. Аксакова, но практически наши рыболовы не перевѣшивали одинъ другого и слушать ихъ было занимательно.

Театра «Скомороха» въ Москвѣ уже нѣтъ. На мѣстѣ его, на Срѣтенскомъ бульварѣ, стоитъ домъ, или связь домовъ страхового общества «Россія»... Никакого намека не осталось на круглое, какъ цирки, зданіе, гдѣ антрепренеры-пріобрѣтатели довольно грѣшили противъ искусства и нравственности, какъ фактора общественнаго развитія и прогресса, но гдѣ, съ другой стороны, простонародный зритель чувствовалъ себя свободнымъ и вовсе не равнодушно внималъ добру и злу, скользившимъ по сценѣ.

Съ верхнихъ мѣсть амфитеатра неслись крики восторга и одобренія добродѣющимъ, проклятія и ругательства — злодѣямъ и вообще Ариманамъ изъ французскихъ мелодрамъ и русскихъ бытовыхъ драмъ. Здѣсь тѣ, которыхъ Лейкины изображали только въ смѣхотворномъ и менѣе въ чело-вѣческомъ, чѣмъ въ зоологическомъ видѣ, негодовали на однихъ, страдали за другихъ, радовались за-одно съ третьими. Плакали и хохотали до слезъ. И непремѣнно желали торжества добродѣтели. Въ заграничныхъ исто-на-родныхъ театрахъ толпа такова же: она участвуетъ въ пьесѣ, отдается переживаніямъ дѣйствующихъ лицъ, указываетъ преслѣдуемымъ, какъ спастись; грозитъ своей расправой гонителямъ; дружнымъ свистомъ сопровождаетъ неудачи какого-нибудь сыщика и т. д.

Черепановскій «Скоморохъ» отличился постановкой «Власти тьмы». Драма гр. Л. Н. Толстого обогатила сезонъ 1895—96 годовъ, и въ Москвѣ поставлена была въ Маломъ театрѣ, у Корша и въ «Скоморохѣ». Желая опередить Императорскій театръ, г. Коршъ первымъ поставилъ «Власть тьмы»; спѣшность постановки отразилась на исполненіи... Малый театръ не спѣшилъ, заботясь о законченности и соразмѣрности частей ради художественнаго цѣлаго, онъ далъ все, что могъ дать примѣрный театръ, но онъ оказался дальше отъ той непосредственности, которая выдѣлила «Скоморохъ» и отдала ему наибольшую благодарность творца драмы. Тульская деревня цѣликомъ вошла въ рамки скоморошьихъ кулисъ и заговорила устами актрисъ и актеровъ, еще наканунѣ игравшихъ Богъ знаетъ что. Жизнь, какъ она есть, ворвалась на «презрѣнную» сцену черепановской храмины и всѣ ахнули. Вотъ проникновенно, вотъ подлинно, вотъ талантливо!

Разказовъ показалъ воистину толстовскаго Митрича. Прямо поразительно было наслѣдіе николаевской солдатчины, поразительно по богатству нюансовъ, стройности, точности и законченности общаго типа. Соратникъ Прова Садовскаго, Самарина, Шумскаго и Живокини потряхнулъ стариной! Лучшаго Митрича не было, нѣтъ, да и будетъ ли? Типы николаевскихъ временъ вымираютъ. Кого будутъ наблюдать, иначе говоря,

имѣтъ въ виду актеры лѣтъ черезъ 25, когда придется представлять Митричей, Грозновыхъ («Правда хорошо, а счастье лучше», Островскаго) и т. под.? Не былъ ли Разказовъ послѣднимъ изобразителемъ старыхъ, дореформенныхъ, солдатъ? Онъ сыгралъ роль Митрича въ «Скоморохѣ» 114 разъ, превзойдя И. Н. Грекова и Н. И. Музиля, исполнявшихъ ту же роль у Корша и въ Маломъ театрѣ.

Похоронили Александра Андреевича не пышно. Толпы большой не было, хотя съ Разказовымъ умеръ не только значительный артистъ и честный антрепренеръ, но также отзывчивый на доброе дѣло человекъ. Старикъ, заботясь о другихъ, не щадилъ себя. Передъ тѣмъ какъ «осѣсть» въ «Скоморохѣ», онъ «мыкался» зиму по провинціи.

— Поднималъ сборы мытарямъ, а въ Саратовѣ такъ переправлялъ товарищей черезъ Волгу. Ъхали—то они въ Уральскъ, да въ Саратовѣ застряли изъ за ледохода. А финансовый вопросъ у всѣхъ—фи! Спасибо, у меня было, а то бы сразу всѣмъ каюкъ. Говорю: поѣдьте, пока есть на что двинуться.—«Да вѣдь ледоходъ!»—Возьмемъ опытныхъ лодочниковъ.—«Страшно, Александръ Андреевичъ».—Богъ не выдастъ, Волга не съѣстъ. Уговорилъ. Нанялъ лодку за 22 цѣлковыхъ, привелъ товарищей. Ъдемъ, говорю, а они въ страхѣ на попятную. Пришлось убѣждать, самъ первый въ лодку вошелъ...

— Дѣйствительно, переправа не изъ пріятныхъ, А. А.

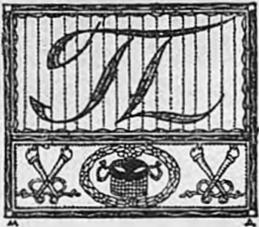
— Такая, милочка, переправа, что можно съ ума сойти... Я бы промерзъ до костей, еслибъ въ жаръ не бросало.

Александръ Андреевичъ передалъ свой талантъ дочери: Дарья Александровна Разказова теперь одна изъ извѣстнѣйшихъ «комическихъ старухъ» преимущественно въ опереттѣ.

ОЧЕРКИ НОВѢЙШЕЙ ПОЛЬСКОЙ ДРАМЫ.

ЛЮЦИАНЪ РЫДЕЛЬ.

А. И. ЯЦИМИРСКАГО.



ИСАТЕЛЬ въ полномъ расцвѣтѣ таланта. Уже видѣлъ колоссальный успѣхъ одной изъ своихъ пьесъ. Напечаталъ сравнительно немного произведеній, за то всегда законченныхъ, съ изящной артистической отдѣлкой. Человѣкъ европейски образованный, безусловный поэтъ, знатокъ народнаго языка и ритмическихъ тонкостей,—Рыдель никогда не займетъ одного изъ первыхъ мѣстъ въ современной польской литературѣ только по тому, что у него мало темперамента и много разсудочнаго. У него слишкомъ много книжнаго и совсѣмъ нѣтъ непосредственнаго.

Несмотря на молодые годы, онъ уже успѣлъ опредѣлиться.

I.

Люцианъ Рыдель родился 17 мая 1870 года въ Краковѣ, тамъ же окончилъ университетъ по юридическому факультету, затѣмъ жилъ въ Берлинѣ и Парижѣ, знакомился съ западными литературами. Если нѣмецкія и французскія литературы какъ будто освободили его отъ неизбѣжнаго въ большинствѣ случаевъ непосредственнаго подражанія, за то онѣ же и убили въ немъ тѣ зачатки оригинальнаго, которые проскальзываютъ въ ненапечатанныхъ юношескихъ опытахъ. Частью помѣщенные сначала въ журналахъ, стихотворенія Рыделя собраны въ отдѣльномъ томикѣ «Poezye», вышедшемъ въ 1899, а затѣмъ въ 1902 году, при чемъ въ новомъ изданіи прибавленъ циклъ «Żonie mojej» («Моей женѣ»). Последнее, третье изданіе вышло въ Краковѣ въ 1909 году, съ портретомъ автора. Въ 1906 году вышли его «Betleem polskie» и «Pan Twardowski», поэма въ 18 пѣсняхъ.

Миранда

рыцарь



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ РЫЦАРЯ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

Изъ драматическихъ произведеній его извѣстны: «Matka», «Dies irae», «Z dobrego serca», «Ze sceny», «Jeńcy», «Prolog», «Epilog», «Na marne», также собранныя въ двухъ томахъ (1902). Отдѣльно издана лучшая пьеса «Zaczarowane koło» (1900), затѣмъ—«Na zawsze», сцены изъ возстанія 1863 года, пьеса мало удачная и банальная (1903); «Bodenheim», пьеса въ 5 актахъ, съ политической тенденціей, изъ жизни помѣщиковъ-поляковъ въ Пруссіи (1906) и др.

Поэтъ безусловно талантливый и разносторонній, Рыдель замѣчательнѣе прежде всего тѣмъ, что какъ будто не имѣетъ собственной физиономіи. Мастеръ по части формы, обладая легкимъ и всегда красивымъ стихомъ, онъ бросается изъ стороны въ сторону, словно боится, что хоть одна литературная форма останется неиспробованной имъ. И въ результатѣ получается нѣчто хаотичное. Поэтому и польскіе критики, которые, въ общемъ, ставятъ Рыдлю высоко, удѣляютъ ему выдающееся вниманіе и осуждаютъ настолько, насколько этихъ осужденій не боятся признанные таланты. До сихъ поръ они не сумѣли уловить хотя бы двѣ-три особенности его дарованія, если не присущія ему одному, то по крайней мѣрѣ характерныя для одного Рыдля.

Это дѣлаетъ въ нашихъ глазахъ интереснымъ знакомство съ содержаниемъ произведеній Рыдля, параллельно съ мнѣніями о немъ польской критики, мнѣніями далеко не однородными. Раньше чѣмъ говорить объ его драмахъ, нѣсколько страницъ посвятимъ поэзіи.

Прежде всего критики обращаютъ вниманіе на поразительную разносторонность польскаго поэта и драматурга (В. Фельдманъ). Наряду съ поэтической драмой въ духѣ Метерлинка, у Рыдля найдемъ бытовую картину изъ жизни мелкаго мѣщанства. Наряду съ фантастическимъ міромъ дьяволовъ и утопленницъ—дворъ кичливаго магната стародавней Польши. А покаянная христіанская молитва какъ бы разграничиваетъ рядъ стихотвореній, въ которыхъ воспѣвается языческая мифологія и т. д.

И если Олимпъ служилъ объектомъ поэзіи многихъ, начиная съ Гедерія, Леконта де-Лиля и кончая Тетмайеромъ, то разница въ данномъ

случаѣ заключается въ томъ, что когда Тетмайеръ говоритъ: «и задрожала Вселенная, такъ какъ изъ морскихъ глубинъ вышла Виновица самыхъ ужасныхъ мукъ человѣчества», въ этихъ словахъ мы сразу же видимъ голосъ души поэта, его отношеніе къ міру и взглядъ на любовь. Но Рыдель воспѣваетъ это же рожденіе Венеры въ слѣдующемъ великолѣпномъ стихѣ: «И стояла она, чудная, въ блескѣ и славѣ, небрежно перегнувшись среди этихъ мраморныхъ стѣнъ. Съ тихой улыбкой на лицѣ слушала она Море, которое говоритъ—рожденная изъ жемчужной пѣны». Ничего, кромѣ образа не можетъ прослѣдить критикъ въ этомъ отрывкѣ, а образъ нашъ не потрясаетъ, не волнуетъ, развѣ иногда ласкаетъ сердца улетающимъ въ даль крыломъ тоски.

Эта ласка—изящная, бархатная, какъ, на примѣръ, въ слѣдующемъ полномъ изящества стихѣ изъ цикла «Моей женѣ»: «Вѣтры сдули бѣлый цвѣтъ съ пахучей яблони. Въ [блѣдной мглѣ] стоятъ сады. И не звенитъ соловей. Позже, въ свое время приснится сонъ—рѣсницы мои прожигаютъ слезы, невыплаканныя слезы». Очевидно, такая натура не почувствуетъ мощи ни въ любви, ни въ землѣ, ни въ людяхъ. Этимъ и объясняется происхожденіе цѣлаго цикла лирическихъ стихотвореній Рыделя на народные мотивы («Моjej żonie»), которыя охватываютъ міръ народа только съ внѣшней стороны, напр., великолѣпно передавая ритмъ и тонъ краковяка. Однако въ немъ чувствуется какая-то искусственность. Если въ немъ и есть простота, то безъ искренности. Вѣдь тяготѣніе къ землѣ еще не—самая земля, подобно тому, какъ красныя, пестрыя ленты еще не характеризуютъ самый народъ и т. д. Другими словами «людовость» Рыделя подлежитъ сомнѣнію, и въ этомъ отношеніи ему далеко до Яна Каспровича, Станислава Выспанскаго и другихъ.

Дѣйствительно, народность всего цикла «Моей женѣ» покоится на слишкомъ внѣшнихъ средствахъ. Рыдель все время какъ будто думалъ лишь о томъ, чтобы всюду остаться простымъ. Но читателю ясно, что невозможно *остаться простымъ* тому, кто никогда имъ *не былъ*. Наряду съ безыскусственными мѣщанскими «эротиками» упомянутаго цикла,

чѣмъ-то въ родѣ русскихъ частушекъ, но все-таки какого-то «альбомнаго» стиля,—попадаютъ слишкомъ книжные стихи. Стихи эти приличны не тому, кто въ довольно жалкомъ садикѣ объясняется въ самой нехитрой любви изящной простушкѣ Ядвига, а изысканному парнасцу.

Рыдель — парнасецъ съ большимъ трудомъ можетъ стать «людовцемъ». Болѣе удачны въ этомъ отношеніи его «Нані» и «Вайка о Kasi i królewiczu», хотя первая нѣсколько грубовата, причѣмъ грубоватость эта введена съ очевидной цѣлью поддѣлаться подъ народныя любовныя пѣсни.

II

Знакомство съ цѣлымъ томикомъ лирическихъ стихотвореній Рыдля приводитъ насъ къ выводу, что даже самое тяготѣніе поэта къ народу носить въ себѣ всѣ признаки чисто платонической любви къ народу, чего-то похожаго на ностальгію. И намъ все время кажется, что описывать родной польскій пейзажъ Рыдель умѣетъ только на чужбинѣ. Къ нему поэтъ подходитъ не какъ народникъ, даже не какъ «декадентъ», а какъ тотъ-же парнасецъ.

А между тѣмъ онъ понимаетъ природу.

Когда въ тихую лунную ночь поэтъ слышитъ игру на скрипкѣ,—ему кажется, что и березы стоятъ, заслушавшись въ мелодію. Въ серебристомъ сіяніи мѣсяца онѣ распустили свои сѣрыя волны и слушаютъ, какъ жалуется и молить голосъ скрипки («W пос місяцпа»).

Конечно, любовь къ природѣ у Рыдля далеко не органическая, и пониманіе ея, не идущее дальше поэтического сочувствія,—не переходитъ у него въ культъ, въ пантеизмъ.

Поэтъ наблюдаетъ, какъ послѣ морозной ночи падаютъ съ деревьевъ желтые листья, словно золотой ливень, а холодный вѣтеръ разметываетъ ихъ по землѣ. Плохо тѣмъ листьямъ, что слетѣли съ дѣрева: по дождю и во мглѣ развѣялъ ихъ вѣтеръ—и поэту лучше всего извѣстно, какъ грустно тѣмъ листьямъ... («Zółte listki»).

Рыдель не говоритъ, какъ поступить онъ съ этимъ знаніемъ: съ него довольно только утвержденія факта. Для дѣятельнаго сочувствія у него не достаетъ ни силъ, ни темперамента.

Итакъ, всегда изящный и красивый, Рыдель не даетъ ничего почти новаго. Скорѣе онъ принадлежитъ къ отжившему поколѣнію польскихъ поэтовъ. Характеризуя его, Т. Грабовскій находитъ даже, что онъ знакомъ съ натурализмомъ; что не чуждъ ему и пессимизмъ; что свой стихъ Рыдель развивалъ на парнассахъ, увлекался Словацкимъ. «Но въ концѣ концовъ все это слилось въ безконечную любовь къ своему родному съ оттѣнкомъ печали, правда, печали, склонной хъ умиротворенію и не безутѣшной. Его сильно притягивала къ себѣ символическая поэзія. Его увлекалъ Метерлинкъ со своей трансцендентальной психологіей. И все-таки онъ затосковалъ по натурѣ, по настроенію польской деревни, по радужной свѣтлости и простотѣ, по родной культурѣ безъ ложныхъ блескокъ. Затосковалъ Рыдель и соединился съ этимъ міромъ — предвѣчнымъ, польскимъ. Пѣснь поэта охотно живетъ среди липъ и березъ, въ зеленыхъ садахъ, на нивахъ. Это—пѣснь лирика, трогательнаго, ласкающаго, тоскующаго. Это—тонъ Залѣскаго, Ленартовича и Конопницкой, но только болѣе реальный и безъ общественной тенденціи. Послѣ Василевскаго, это—самый мелодичный пѣвецъ Краковскаго народа, полный слезъ и улыбокъ. Краковская природа, мѣстные обычаи, одежда и рѣчь сильно говорятъ его сердцу. Онъ любитъ въ деревнѣ тихіе іюльскіе вечера, тоскуетъ по нимъ даже на берегахъ Сены. Онъ упивается голубымъ дымомъ родимой осени и мертвенно-бѣлой озимью. Мрачные пейзажи пессимистовъ не привлекаютъ Рыдля. Онъ скорбитъ и тоскуетъ, но спокойно. Тоскуетъ безъ меланхоліи и терзаній. Описанія его не возбуждаютъ ни ужаса, ни таинственности, ни страха».

Конечно, о народности поэта каждый критикъ и читатель можетъ имѣть свое мнѣніе, но мы лично сомнѣваемся, чтобы у Рыдля были какія-либо національныя черты, кромѣ чисто внѣшнихъ.

Однако есть область, въ которой Рыдель силенъ безъ всякаго отно-

Миранда

Монахъ



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ МОНАХА.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

шенія къ народности. Это—пейзажъ. Лирикъ съ головы до ногъ, Рыдель внесъ элементы лиризма во всѣ роды своей поэзіи—и въ «античныя» стихотворенія, и въ религиозныя картинки. Онъ вѣритъ въ пѣсню, хотя и не считаетъ ее могучей силой, способной двигать скалами, или вести толпы въ горячій бой. Это не Тиртей, да на эту роль онъ и не претендуетъ. Его вѣра въ пѣсню сводится опять-таки къ типичному лирическому воззрѣнію на поэзію, какъ на элементъ, неразрывно связанный со всякими явленіями природы, одной природы—безъ отношенія къ людскимъ горестямъ и радостямъ.

«Проснись пѣснь,—говоритъ онъ,—подымись отъ дрожащихъ струнь, звени и звучи. Сквозь вечерній блескъ золотого зарева, сквозь триумфальныя арки радугъ, плыви въ лазоревую небесную глубь и звучи, и звени.

«Подъ тобой внизу, гдѣ-то внизу, среди липъ и березъ въ зеленыхъ садахъ—тихая деревня, и чирикание птицъ въ густыхъ лознякахъ, и дымъ, который гонитъ дыханіе вѣтра съ низкихъ крышъ.

«Подъ тобой—нивы хлѣбныхъ злаковъ, и ленты рѣкъ, и сіянія плиты морей, и серебристый свѣтъ скалистыхъ вершинъ. Подъ тобой въ спящихъ тучахъ—громъ и полетъ орловъ...

«О, плыви сквозь лучистую пыль звѣздъ въ бездны сферъ, въ головокружительный водоворотъ огненныхъ глыбъ, въ пурпуровый омутъ кровавыхъ искръ, въ опаловый блескъ—лети и утопай, звени и звучи!» («Wstań pieśni»).

III.

И, послушная голосу поэта, его пѣснь летитъ по вселенной и охотно переносится къ далекому прошлому. Переносится къ задумчивымъ берегамъ Эллады,—и летитъ къ нимъ лишь затѣмъ, чтобы оживить образы античной мифологіи пейзажемъ настроенія. Изъ цѣлаго ряда такихъ стихотвореній Рыделя не видно, вѣритъ-ли онъ въ міръ бѣлыхъ боговъ, воскресають-ли въ его душѣ повергнутые кумиры; говорятъ-ли его уму о томъ, чѣмъ жили они когда-то и чѣмъ заставляли жить другихъ.

Мы не могли бы назвать Рыдля неоклассикомъ, такъ какъ античный міръ служитъ для него только формой, фономъ для лирическихъ пейзажей. Скорѣе онъ — парнасецъ и здѣсь хотя опять-таки очень мало общаго имѣетъ съ типичнымъ французскимъ парнассизмомъ.

Изъ приведенныхъ ниже примѣровъ будетъ ясно, что почти всѣ «ми-еологическія» стихотворенія его построены по одному и тому же образцу. На первомъ мѣстѣ у Рыдля—пейзажъ—пейзажъ всегда великолѣпный. За пейзажемъ слѣдуютъ фигуры, начерченныя синтетически и художественно. А затѣмъ только «набросано» настроеніе. Мы говоримъ «набросано» потому, что настроеніе вытекаетъ какъ будто изъ описанія самыхъ фигуръ—мраморныхъ и холодныхъ.

Предъ нами—«Парки».

«Солнце умираетъ въ крови, наполовину скрылось, но еще оглядывается изъ за цѣпи горь... Еще вспыхиваетъ красноватымъ заревомъ на мутномъ небѣ, а низомъ идетъ уже ночь на скалистую пустыню. Въ расщелинахъ вихрь рветъ какія-то вдовьи травы, стонетъ, то затихнетъ и вслушивается въ вихрь собственныхъ стонувъ, какъ-бы боясь, не дошла-ли жалоба до слуха дряхлыхъ Привидѣній, которыя сидятъ на камняхъ во рву... Блѣдныя, сѣдыя, бѣлѣютъ они во мракѣ. Одна прядетъ сгорбившись надъ пряжей, и костлявой рукой бросаетъ нить другой сестрѣ. Вторая въ дрожашую пряжу вплетаетъ тернія и цвѣты. Третья въ дремотѣ качаетъ взадъ и впередъ свою шею и сквозь сонъ сжимаетъ остріе ножницъ въ высохшихъ пальцахъ...» («Parki»).

Мы ожидали-бы здѣсь классическихъ фигуръ или философскихъ разсужденій, конечно, въ формѣ поэтическихъ образовъ, а не сухихъ положеній въ видѣ трактатовъ. Но ничего подобнаго не находимъ. Три мертвыя фигуры среди пейзажа—и больше ничего.

О «Венерѣ Милосской» у насъ говорилось уже раньше, когда рѣчь шла о кажущемся или дѣйствительномъ безразличіи Рыдля.

«Для нея пѣли пламенный псаломъ эллинскіе пѣснопѣвцы при звукахъ золотострунной цитры. А дѣвушки складывали у ея подножія нарциссы,

розы и пучки зеленыхъ пальмъ. Для нея подъ колоннадой вился блѣдной лентой голубой дымъ кадилъ. Для нея солнце поднялось съ моря, чтобы лучомъ своимъ придать розовый отблескъ бѣлому ея храму. По небесной лазури летѣли къ ней вереницы голубей на крыльяхъ бѣлѣе снѣга. При закатѣ солнца къ ней на берегъ несли пилигриммовъ лодки съ бѣлыми парусами. И стояла она, чудная, въ блескѣ и славѣ, небрежно перегнувшись среди этихъ мраморныхъ стѣнъ. Съ тихой улыбкой на лицѣ слушала она море, которое говоритъ,—рожденная изъ жемчужной пѣны» (*Wenus Miłońska*).

Очевидно, Венера и раньше умѣла только внимать съ улыбкой на лицѣ, но не умѣла слушать то, о чемъ говорили пилигриммы, прїѣзжавшіе къ ней на лодкахъ съ бѣлыми парусами... А теперь, по крайней мѣрѣ, въ религиозномъ кодексѣ Рыдля-поэта Венера утратила и эту способность.

Одна «Психея» кажется ему болѣе отзывчивымъ существомъ. Правда, поэтъ говоритъ объ этомъ слишкомъ осторожно, въ видѣ вопроса, который остается безъ всякаго отвѣта. И здѣсь на первомъ мѣстѣ—пейзажъ.

«Отъ серебристыхъ звѣздъ на землю падаетъ ночная роса. Тихое дыханіе несется съ земли въ сапфировый океанъ. Съ опьяненныхъ цвѣтовъ оно гонитъ вечернее благоуханіе, собираетъ легкую мглу съ водъ—и уноситъ въ небеса. На косогорѣ остановился мѣсяцъ и сквозь аллею кипарисовъ, которые неподвижно чернѣютъ на фонѣ ночи, словно стройныя тѣни, смотритъ—подъ кипарисами ходитъ свѣтловолосая Психея. Она легко движется на крыльяхъ мотылька, которая блестятъ золотыми жилками на перловыхъ перепонкахъ. Въ рукахъ мерцаетъ розовый свѣтъ лампы. Двигается она, по временамъ останавливаясь надъ цвѣтами: быть можетъ, на днѣ чашечекъ среди капель росы она ищетъ слезъ, которыя пролила людская тоска?...» («*Psyche*»).

IV.

Красивое окончаніе, которое оживляетъ не только пейзажъ, но и самую фигуру богини-Души, производитъ впечатлѣніе чего-то придѣланнаго

искусственно. И стихотвореніе нисколько не потеряло бы, если бы Психея собирала въ чашечкахъ цвѣтовъ одну росу. Что за дѣло небожительницѣ до людской тоски? Вѣдь она нисколько не измѣнитъ свою фізіономію, если будетъ похожа на вѣчную загадку древняго міра—на Сфинкса, который удачнѣе всего обрисованъ въ стихотвореніи Рыдля «Пристань».

Это—тихая пристань, окутанная мглой, закрытая сумерками, куда не проникаетъ вѣтеръ. Тамъ широкія воды не смѣютъ ударить о скалистые берега. А на скалахъ неподвижно сидитъ Сфинксъ, сторожить мертвую пристань и безграничное пространство стеклянныхъ водъ. Вода оттѣняетъ и синеву его лица и длинныя открытыя вѣжды, въ которыхъ залегла какая-то тайна. Вперилъ онъ свои зѣницы въ даль, словно кровавыми глазами видитъ въ темнотѣ минувшіе вѣка. Онъ охраняетъ мертвую пристань, къ которой постоянно и безшумно плывутъ черныя лодки, хотя вѣтеръ не надуваетъ ихъ парусовъ. Въ лодкахъ у рулей стоятъ блѣдные Ангелы, на палубѣ—печальные Духи. Бѣльма своихъ мертвенныхъ глазъ они вперили въ берега, въ темную, сухую скалистую землю и въ оловянно-синее лицо Сфинкса, который вслушивается въ глухую тишину. Нагнувшись надъ черной глубиной, покорно сложивъ накрестъ руки,—плывутъ все новыя толпы духовъ. Нѣмые пилигриммы пристають къ тому острову невѣдомаго міра, куда не достаетъ съ земли погребальный звонъ, ни стоны людской жалобы («Przystan»).

Для Венеры Милосской будетъ очень невыгодно сопоставленіе ея съ Сфинксомъ. И къ ней и къ нему подплываютъ пилигримы неизвѣстно зачѣмъ... Вообще, людямъ опасно приближаться къ существамъ, созданнымъ эллинской фантазіей и привлекающимъ Рыдля. Ихъ ожидаетъ участь моряковъ, подплывающихъ къ «Сиренамъ»:

«Море, зеленое море въ необъятномъ пространствѣ. Надъ нимъ—молочный мѣсяцъ въ голубомъ небосклонѣ. Издалека хлещутъ свѣтлѣющія волны съ бѣлоснѣжной пѣной, искрятся лучистымъ блескомъ. Отъ черныхъ скалъ пронеслась къ небу пѣснь Сиренъ. Онѣ лежатъ на каменныхъ плитахъ и полными слезъ глазами пристально смотрятъ на мѣсяцъ. Съ косъ

Миранда
Странница



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ СТРАННИЦЫ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

на ихъ дивичьи груди стекаетъ вода. Рыбья чешуя переливается цвѣтами радуги. Поютъ онѣ. Ихъ пѣснь летитъ и пропадаетъ—чудная, грустная необыкновенная, какъ ихъ тѣла, рожденныя на днѣ морскомъ въ коралловомъ лѣсу... Вдругъ одна изъ нихъ указала на парусъ вдали, за скалистымъ утесомъ, въ мутномъ серебряномъ горизонтѣ... Поютъ онѣ, плыветъ парусъ, плыветъ прямо на скалы» («Syreny»).

Пѣснь Сиренъ оказывается много дѣйствительнѣе, чѣмъ та пѣснь, въ которую вѣрять Рыдель и которую заставляетъ нестись съ дрожащихъ струнъ. Живетъ у него лишь пейзажъ. Живетъ всюду.

Предъ нами—«Кентавръ и женщина».

Блѣднѣютъ звѣзды. Въ даль протянулась гладкая безконечная долина, лишь кое-гдѣ, словно огненно-красная рѣка—полоска кроваваго разсвѣта подъ зеленоватымъ небомъ. Тихо. Вдругъ по росѣ застучали копыта. Прозвучалъ громкій стонъ и пропалъ безъ эхо... Во мглѣ виднѣется конскій хребетъ да бѣлыя плечи. По вѣтру развѣвается струя желто-сѣрыхъ волосъ. Надъ ясной головой и бѣлоснѣжнымъ тѣломъ, около котораго обвилась могучія руки, нагнулась другая голова—темная, обросшая. Это—Кентавръ. Въ безстыдныхъ объятіяхъ онъ съ громкимъ топотомъ уноситъ обнаженную женщину безъ чувствъ. Скрылись они во мглѣ... затихаетъ топотъ... летятъ на край свѣта («Centavr i kobieta»).

Въ такомъ же родѣ и остальные античныя стихотворенія Рыдля—великолѣпныя картины въ духѣ Бёклина, этого «исповѣдника природы», который любитъ форму для формы, цвѣтъ для цвѣта, умѣетъ разоблачать въ пейзажѣ психологическій моментъ и двумя-тремя незначительными на первый взглядъ подробностями даетъ зрителю возможность догадаться о невидимомъ присутствіи живого «существа», или его «призрака» среди пейзажа.

Таковъ и польскій поэтъ—возродитель античнаго міа, понимающій неразрывную гармонію между пейзажемъ и человѣкомъ, этимъ «случайнымъ гостемъ» неизмѣннаго во всѣхъ положеніяхъ величественнаго пейзажа.

V.

Главная область литературной дѣятельности Рыдля падаетъ, конечно, на драму. Если въ лирикѣ онъ почти свободенъ отъ чуждыхъ вліяній, то этого нельзя сказать о драмѣ. Въ той или иной степени Метерлинкъ былъ и остается образцомъ для Рыдля. А за Метерлинкомъ слѣдуетъ Гауптманъ. «Потонувшій колоколъ» оказалъ громадное вліяніе на лучшую пьесу этнографическаго характера польскаго писателя—«Заколдованный кругъ» («Zaczarowane kolo»).

И если польскіе критики, а между ними и А. Брикнеръ, считаютъ сходство случайнымъ, то намъ кажется, что случайность такова же, какъ зависимость «Разрыва-травы» Гославскаго отъ пьесы Гауптмана. Критикъ говоритъ, что названной пьесой Рыдель очаровалъ и зрителей и читателей: очаровалъ ихъ тонко отдѣланнымъ и характернымъ языкомъ. Длинные или панегирико-макароническія привѣтствія, влагаемая въ уста воеводы, грубоватые черты, сентиментальная панна въ духѣ Руссо, поэтъ природы Мацюсъ, таинственный шепотъ водяныхъ существъ, совѣты лѣснаго дѣдушки—все это исполнено артистически. И міръ реальный удачно переплелся съ фантастическимъ. Особенно удачной кажется А. Брикнеру интрига: воевода вполне увѣренъ, что никогда не осудитъ невиннаго. А между тѣмъ черты устраиваютъ такъ, что онъ долженъ осудить на смерть именно невиннаго и этимъ выполнить договоръ.

И что еще замѣчательно въ пьесѣ, это—своеобразный языкъ, полный архаизмовъ, великолѣпный старопольскій языкъ, котораго не знали ни Каспровичъ, ни Словацкій. Наконецъ, и безукоризненные стихи—изящные, полные аромата старины. Вообще, уже не разъ было отмѣчено, что отличительная черта Рыдля — любовь къ прекрасному языку. Поэтъ какъ бы господствуетъ надъ поэтической фразой: «его плавные стихи дрожать и звучать, его строфы ласкаютъ слухъ роскошной и волнистой гармоніей» (Т. Грабовскій).

Какъ популяризація польскаго фольклора, «Заколдованный кругъ»,

получившіи премію на драматическомъ конкурсѣ и обошедшіи всѣ польскія сцены, занимаетъ выдающееся мѣсто, хотя желаніе оставаться съ начала до конца на строго-этнографической почвѣ много повредило автору. Правда, въ началѣ публика этого не замѣчала: во всѣхъ народныхъ легендахъ и повѣрьяхъ, и образныхъ выраженіяхъ было столько свѣжаго и глубоко національнаго, что излюбленныя историческія пьесы, бравшія сюжетами лучшія страницы польскаго прошлаго, показались трескучими мелодрамами. Въ смыслѣ «людовости» пьесу Рыдзя можно сравнить только со «Свадьбой» Станислава Выспанскаго. Глубокой показалась и идейная сторона «Заколдованнаго круга», какъ и всякой символической пьесы въ родѣ трилогіи Вагнера.

Содержаніе ея заключается въ томъ, что воевода (дѣйствіе происходитъ подѣ Краковомъ) стремится во что бы ни стало сдѣлаться гетманомъ, а мельничиха страстно хочетъ удержать покидавшаго ее любовника Яська. Въ своемъ страстномъ желаніи оба не останавливаются ни передъ чѣмъ. Совершаютъ преступленіе и несутъ наказаніе. Мельничиха чувствовала, что своими чарами не удержатъ ей Яська. И она плѣнила его перспективой богатства; если онъ убьетъ мельника, то станетъ хозяиномъ мельницы. Старикъ убить Яськомъ въ лѣсу. Слѣды скрыты. Но счастья влюбленнымъ нѣтъ. Онъ бросается въ озеро. Она сходитъ съ ума.

Одновременно идетъ нѣчто подобное и съ воеводой. Воевода во что бы ни стало хочетъ держать въ рукѣ гетманскую булаву, но настоящій гетманъ—его двоюродный братъ. Бѣсъ знаетъ всѣ помыслы воеводы и нашептываетъ слѣдующее: въ саду растеть дерево, посаженное при рожденіи брата; стоитъ срубить его, и въ ту же минуту братъ умретъ. За совѣтъ и помощь воевода обѣщаетъ бѣсу душу, но съ оговоркой, если онъ, воевода, осудитъ невиннаго на смерть. Дерево срублено, братъ умираетъ, воевода получаетъ грамоту на гетманство, и въ то же утро осуждаетъ на смерть дровосѣка, котораго нашли около трупы мельника. Такимъ образомъ, воевода въ рукахъ бѣса по всѣмъ пунктамъ. Является мельничиха, признается, что убійство совершила она съ любовникомъ.

Надъ сценой царить фатумъ, но не античный, а народный, который фигурируетъ въ любой сказкѣ.

Одно изъ удачныхъ объясненій «Заколдованнаго круга» принадлежитъ В. Фельдману. «Что намъ говоритъ это произведение Рыдля? — Въ человѣческой жизни бываютъ удивительные случаи сплетенія преступленій и наказаній, происходящихъ отъ страстей, напр., гордость, надменность (магната), любовное бѣснованіе (у крестьянина). Истины, не особенно новыя, къ тому же въ искусствѣ онѣ не оказываются истинами, если наказаніе постигаетъ воеводу; какъ слѣдствіе осужденія имъ на смерть дровосѣка въ силу случайной ошибки. Поэтому случайность влечетъ за собою наказаніе надменнаго магната, а не желѣзная логика его характера, не Немезида. И съ того момента, когда слѣпой случай начинаетъ играть такую роль,—уже нѣтъ рѣчи о справедливомъ драматическомъ Рокѣ. Больше трагизма въ исторіи Мельничихи и Яська. Вообще, эта половина пьесы отличается настоящей силой, рисуетъ настоящія страсти, настоящихъ людей. Однако и она все-таки связана съ міромъ магнатовъ, и связана такимъ способомъ, который совершенно уничтожаетъ значеніе пьесы.

«Соединительными нитями являются сверхъестественныя существа: Бурута, Куций, Лѣсной Дѣдушка. Кто такіе они? Символы человѣческихъ страстей? Олицетвореніе могучихъ стихій природы, какъ въ «Потонувшемъ колоколѣ?» Ни то, ни другое. Что они тамъ дѣлаютъ? Откуда берутся утопленники, которыхъ пѣніе доносится съ озера? Въ лучшемъ случаѣ мы имѣемъ здѣсь готовый аппаратъ народныхъ преданій и литературныхъ реминисценцій, очень часто, аппаратъ необыкновенно наивный, при всей растянутости пристегнутый слабо и механически, но, во всякомъ случаѣ, живописный, эффектный, театральный, хотя и низводящій философію до народной сказки, драму до басни, басню до небылицы. Къ небылицѣ, и то давно отзвучавшей, принадлежитъ фигура глупаго Мацюся, какъ символъ наивной простоты и деревенской чистоты, которая побѣждаетъ дьявольскія силы. Мацюсь хорошо изучилъ фольклоръ и знаетъ, какъ бороться съ

Миранда

Дѣти



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЫ ДѢТЕЙ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНѢ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

Куцымъ. Но его натура не является образомъ ни стихіи простолюдина, ни великана-народа».

Мнѣніе Фельдмана интересно, но далеко не является чѣмъ-нибудь непреложнымъ, такъ какъ въ произведеніяхъ литературы критикъ не цѣнитъ этнографическихъ достоинствъ. Много удачнѣе его взгляда оказывается мнѣніе П. Хмелевскаго, хотя и послѣднее далеко не глубоко. Хмелевскій находитъ, что въ «Заколдованномъ кругѣ» Рыдель выводитъ чудесное въ духѣ современно народномъ, наивное и простое, вызывающее то смѣхъ, то страхъ. Поэтому авторъ правильно назвалъ его «драматической сказкой». Драмой назвать его во всякомъ случаѣ нельзя. По летучести и гибкости воображенія и поэтическому настроенію сказка эта, безъ сомнѣнія, выше «Стеклянной горы» («Szklanej Góry») и «Чудодѣвы» («Cud-Dziewicy») Сигизмунда Сарнецкаго. Но въ литературномъ отношеніи она принадлежитъ къ той же категоріи. Правда, адскія силы — серьезный Борута, шляхетскій дьяволъ, и комическій Куцый, мужицкій дьяволъ, — читаютъ въ душахъ человѣческихъ ихъ намѣренія. Но они не только подсовываютъ имъ средства для исполненія, а сами же принимаютъ въ этомъ большое участіе, участіе черезъ-чуръ большое съ точки зрѣнія мотивировки коллизій и драматической катастрофы. Вырубка явора по совѣту Боруты дѣлается причиной смерти гетмана; гнѣвъ Лѣсной Дѣдушки и споенный дьяволами дровосѣкъ, съ одной стороны, облегчаютъ убійство мельника, а съ другой — осужденіе на смерть невиннаго, что Борутѣ было нужно для того, чтобы выиграть пари у Воеводы. Такіе мотивы достаточны для сказки, но не для драмы; они не могутъ удовлетворить ни разума, ни сердца.

Одинъ только Лѣсной Дѣдушка сильнѣе привлекаетъ къ себѣ вниманіе зрителей, и то, главнымъ образомъ, въ томъ мѣстѣ драмы, когда онъ, какъ Духъ Природы, стерегущій ея сокровища отъ надоѣдливой жадности людей, отгоняетъ дровосѣка отъ дуба. Когда говоритъ прекрасную рѣчь объ уничтоженіи лѣсовъ, состоящихъ изъ существъ, родственныхъ человѣку:

— Знаете ли вы, что каждый листочекъ, каждый камень горы, каждое дерево и весь лѣсъ, это—братскія вамъ созданія? Въ глупой гордости вы думаете, что мертвы и нѣмы эти ваши товарищи, эти ваши братья съ земли... Нѣтъ, это вашъ родъ сдѣлался глухъ къ ихъ разговорамъ, къ ихъ шопоту и пѣнію.

VI.

Вопреки Фельдману, отказавшемуся понять Мацюся, Хмелевскій даетъ правдивое объясненіе. Полуземное, полуволшебное существо не желающее ничего, довольное своимъ состояніемъ, живущее въ мирѣ съ природой, понимающее голосъ птицъ, воплощающее въ звукахъ своей волшебной дудки все то, о чемъ оно мечтаетъ,—Глупый Мацюсь представляетъ собой олицетвореніе тоски по пѣснѣ. Дьяволъ не можетъ подступиться къ нему, потому что онъ не поддается никакой страсти, не знаетъ ни жадности, ни суеты, ни любви. Пѣснь для него — все. Откладывая въ сторону свою дудку, онъ дѣлается обыкновеннымъ деревенскимъ парнемъ — грязнымъ, оборваннымъ, безтолковымъ. Потому что не внѣшній видъ, а душа его, очарованная пѣсней, составляетъ его силу, его чары, дѣйствующіе и на людей, и на нечистыхъ духовъ.

Изъ міра реального удачнѣе другихъ, по мнѣнію критика, личность Мельничихи,—молодой страстной жены старика, влюбленной въ сильнаго парубка Яська, готовой на преступленіе и совершающей его руками того же Яськи. Когда послѣдній утопился подъ влияніемъ угрызенія совѣсти и суетвѣрнаго страха передъ привидѣніемъ Мельника, — она сошла съ ума. Въ этой фигурѣ жизнь такъ и бьетъ: она начерчена ясно и пластично. Но этой жизни нѣтъ въ фигурахъ шляхетскихъ: въ Воеводѣ, Кастелянѣ, Бжехвѣ. Это—манекены, говорящіе рѣчи въ панегирико-макароническомъ стилѣ, отдѣланные авторомъ старательно, но по одному шаблону. Нѣтъ настоящей жизни и въ женѣ Воеводы. Она декламируетъ прекрасные стихи. Это—книжный этюдъ объ идиллической поэзіи XVIII вѣка во Франціи, но не въ Польшѣ. Благодаря этимъ мелочамъ, общій духъ «Заколдованнаго

круга», за исключеніемъ Глупаго Мацюся, получается скорѣе насмѣшливый, чѣмъ серьезный. Авторъ какъ-будто самъ забавлялся, пересоздавая народныя сказки и для забавы же далъ ихъ обществу. Этой цѣли онъ достигъ вполне. Сказку его можно съ удовольствіемъ читать и смотрѣть на сценѣ. Можно даже волноваться, когда на сцену выступаетъ Глупый Мацюсь. Но не займетъ она нашу мысль новыми идеями. Не укажетъ она новыхъ, мало извѣстныхъ сторонъ человѣческой души. А галерею артистическихъ образовъ въ поэзіи обогатитъ развѣ тремя фигурами.

Расходясь во многихъ пунктахъ, оба критика значительно выясняютъ поэтическое значеніе лучшей изъ пьесъ Рыдля, почему изъ отзывовъ остальныхъ критиковъ, писавшихъ о «Заколдованномъ кругѣ», приведемъ лишь мнѣнія Т. Грабовскаго и А. Мазановскаго.

Въ «Заколдованномъ кругѣ» первый видитъ поворотъ Рыдля къ чудесному, сверхъестественному, по образцу Словацкаго и послѣднихъ произведеній Гауптмана. Рядомъ съ фантастическимъ міромъ выводятся дѣйствительные люди, а цѣлое ведется то въ полушутливомъ, то въ полу-серьезномъ тонѣ, что очень разнообразитъ дѣйствіе и придаетъ такую прелесть его драматической сказкѣ. Но въ то же время, какъ у несравненнаго Гоплана Словацкаго, здѣсь первенство, по мнѣнію Грабовскаго, принадлежитъ лицамъ реальнымъ: Мельничихѣ, Яську, Глупому Мацюсю. Критикъ соглашается съ Хмелевскимъ въ томъ пунктѣ, что какъ Мельничиха, такъ и Воевода слишкомъ зависятъ отъ Боруты и Куцаго. Слишкомъ мало они имѣютъ самобытнаго, а внутреннія побужденія изъ дѣйствій слишкомъ слабо развиты. Борута управляетъ всѣмъ потому, что Воеводѣ самому не пришла бы мысль удалить брата, а совѣтчикъ его не только подстрекаетъ его къ преступленію, но и способствуетъ ему. Поэтому ни одинъ характеръ въ драмѣ не дорастаетъ даже до средней мѣры. Эти манекены могли бы жить, если бы имъ дать душу, какъ Словацкій одухотворилъ свою Балладину, и предоставить имъ свободно развиваться. У Словацкаго замѣчается послѣдовательность дѣйствій и характеровъ. У Рыдля же Адъ управляетъ всѣмъ, словно въ сказкѣ, а не въ драмѣ, —

сказка у него получается дѣйствительно какая-то особенная—«свойская», родимая, поэтическая. А личность Мельничихи выходитъ даже за рамки обыденности и блестяще говорить о творческихъ способностяхъ автора. Что здѣсь не обошлось безъ вліянія Гауптмана, въ этомъ Грабовскій не сомнѣвается.

Наконецъ, А. Мазановскій далеко не восторгается всѣми драматическими произведеніями Рыдля, но цѣнить тотъ народный, «свойскій», польскій элементъ, который ярко выступаетъ въ «Заколдованномъ кругѣ». Здѣсь Мазановскій сходится какъ съ Грабовскимъ, такъ нѣсколько и съ Хмелевскимъ: своимъ успѣхомъ произведеніе это цѣликомъ обязано тому, что составляетъ самую сказку въ этой поэмѣ, а не тому, что въ ней драматично. Дѣйствительно, Глупый Мацюсь, Лѣсной Дѣдушка, Куцый и Боруа, чудеса на озерѣ и чудеса въ лѣсу, колокольный звонъ, поединки между дьяволомъ и человѣкомъ, предпріятыя Мельничихой для возбужденія любви, средства, привидѣніе Мельника—все, взятое съ природы и изъ преданій, весь этотъ живописный фонъ дѣлаетъ то, что «Заколдованный кругъ» надолго остается въ памяти зрителей и читателей. Наоборотъ, соединеніе мужицкой сѣры съ аристократической, дѣлать драматическимъ узломъ, по мнѣнію критика, неестественно и съ исторической точки зрѣнія мало правдоподобно. Насколько прелестны фигуры добря, поэтическія, идиллическія, насколько Мельничиха и Ясекъ выразительны и начерчены смѣлой рукой художника,—настолько фигуры шляхты и воеводы сухи и, такъ сказать, бумажны.

По поводу перваго представленія «Заколдованнаго круга» въ Петербургѣ одинъ изъ театральныхъ обозрѣвателей обратилъ вниманіе на то, что здѣсь въ своеобразномъ сплетеніи изображены народныя суевѣрія, наивныя мечтанія, страсти и губительные пороки. «Пороки и страсти, какъ злые духи, садятся за пиршескій столъ шляхтича, преслѣдуютъ крестьянина въ дому, предостерегаютъ его на дорогахъ сквозь поля и лѣса. Благостный голосъ природы, дары мечты и поэзіи, пѣсня вольная, непродажная пѣсня, какъ непродажны лучи зари, и пѣсня жаворонка удерживаютъ

и шляхту, и народъ внѣ заколдованнаго круга страстей, ведущихъ къ гибели. Наивное и прелестное въ своей наивности произведеніе дышетъ ароматомъ лѣса, того лѣса, гдѣ происходитъ главное дѣйствіе всей драмы. Тишь и тревога бора, тишь въ сердцахъ и тревога души переданы поэтически стихотворнымъ текстомъ и по-русски. Отнимите поэзію передачи и нѣтъ пьесы, до того въ ней форма и содержаніе слиты».

VII.

Болѣе подробно мы остановились на «Заколдованномъ кругѣ» потому, что эта «драматическая сказка» не только составляетъ выдающееся явленіе въ поэтической дѣятельности самого Рыдля, но представляетъ собою и одно изъ наилучшихъ популярныхъ произведеній новѣйшей польской литературы.

Остальныя драмы Рыдля, почти всѣ поставленныя въ свое время на сценѣ и пользовавшіяся различнымъ успѣхомъ, имѣютъ меньшее значеніе, хотя, по мнѣнію Т. Грабовскаго, въ сферѣ драмы Рыдель сдѣлалъ уже многое и, вѣроятно, сдѣлаетъ еще больше. «Его драма отбрасывала все внѣшнее, переходное и возсоздавала лишь предчувствія, сны, боязнь оживанія и т. п., однимъ словомъ, элементы, выражающіе все, что самаго глубокаго и невидимаго кроется внутри насъ. Мистическій міръ романтиковъ, единеніе міра чувственнаго съ сверхестественнымъ, привидѣнія и духи снова возрождаются въ драмахъ, какъ во времена Словацкаго. Но неоромантизмъ пошелъ еще дальше, ограничиваясь естественнo воплощеніемъ въ образахъ только неяснаго сознанія».

Типомъ такого рода драматической психологіи, по мнѣнію критика, служитъ «Мать» («Matka»), гдѣ находящаяся въ параличѣ Елена предчувствуетъ смерть своей матери, хотя окружающіе и скрываютъ это отъ нея. И Елена умираетъ съ руками, протянутыми въ сторону этого видѣнія. Но это произведеніе все-таки слишкомъ земное, несмотря на мистицизмъ. Оно лишено полета фантазіи и цѣльнаго стиля.

Прелестный и реальный образъ представляетъ пьеса «Отъ добраго сердца» («Z dobrego serca»). Здѣсь поэтъ показалъ, что онъ умѣетъ не

только повторять другихъ, но наблюдать жизнь народа и рисовать ее съ живой симпатіей. Сапожникъ Калинскій и дочь его Юлька вызываютъ на устахъ читателя улыбку и вмѣстѣ съ тѣмъ привлекаютъ къ себѣ. Все здѣсь просто и безъ претензій—полное отсутствіе мелодраммы.

Не такъ удачна пьеса «Напрасно» («*Na marne*»), направленная противъ пессимизма молодого поколѣнія и невѣрія его въ идеалы. Психологія дѣйствующихъ лицъ приводится здѣсь какъ-то схематически. Стилъ—здѣсь вялый, холодный, не дѣйствуетъ на чувство и не производитъ впечатлѣнія.

Въ «Плѣнникахъ» («*Jency*») много поэтичности, горячаго народнаго чувства, языкъ гибкій и художественный, но характеры едва обрисованы. Поэтъ хотѣлъ перевоплотиться въ эпоху—и далъ полный грозы историческій образъ, а не драму. Лирникъ Дембець вышелъ чѣмъ-то въ родѣ мицкевичевскаго Албана. Свитына и Вихна, жертвы нѣмецкаго насилія, возбуждаютъ въ зрителяхъ сочувствіе, но не запечатлѣваются въ воображеніи. Въ общемъ остается мрачное настроеніе потому, что освященная ихъ геройствомъ борьба еще не окончена,—и конецъ ея неизвѣстенъ. Почему Дембець убиваетъ Вихну—непонятно, и, по мнѣнію критика, тотъ же самый эффектъ получился бы и безъ этого мрачнаго эпизода; вообще, судя по предшествующимъ фактамъ, поступокъ Дембеца, какъ будто недостаточно обоснованъ. О другихъ лицахъ драмы говорить не стоитъ потому, что это—лица второстепенныя. Драматическаго элемента здѣсь нѣтъ, и «Плѣнники» скорѣе—эпизодъ, чѣмъ драматическая катастрофа. Стихъ же и здѣсь, какъ во всѣхъ драмахъ Рыдля, чарующій.

Наконецъ, то, что сказано критикомъ о «Матери», онъ повторяетъ и относительно «*Dies irae*». Несмотря на мрачное и полное потрясающихъ эффектовъ настроеніе мистеріи, настроеніе—нѣсколько дѣланное, хотя указываетъ на усиленіе таланта и творческаго воображенія.

Болѣе подробный разборъ «*Dies irae*», первой по значенію, послѣ «Заколдованнаго круга» пьесы Рыдля, даетъ В. Фельдманъ. Онъ относится къ ней отрицательно. «Пришелъ судный день, предѣлъ всего, что живетъ.

Весь міръ корчится въ послѣднихъ конвульсіяхъ. Люди страдаютъ отъ необыкновенно страшныхъ физическихъ пытокъ. Земля и небо падаютъ, сходятъ со своихъ путей. Изъ потира, который несетъ послѣдній папа,—улетаютъ оплатки. На Левіафанѣ выплываетъ Антихристъ—звучать трубы, дивный свѣтъ ослѣпляетъ глаза, гремитъ войско духомъ, едва слышны слова: «Я справедливость и милосердіе»... Образы грозные, но дѣйствуютъ на нервы только физиологическимъ образомъ, какъ, напримѣръ, прозекторія. За тѣлесными муками мы не чувствуемъ страданій душевныхъ. Что хотѣлъ поэтъ повѣдать этими видѣніями? Мы чувствуемъ всю мощь человеческого страданія изъ картины Страшнаго Суда подъ перомъ Каспровича, и даже слабая душа Пежинскаго бросаетъ на это видѣніе блескъ собственнаго чувства,—но Рыдель оставилъ только рядъ мерзостей»... Приговоръ слишкомъ суровый: отъ мистеріи нельзя требовать правды,—и «необузданная» фантазія является здѣсь скорѣе достоинствомъ. Намъ кажется, что настроеніе Страшнаго Суда вообще лучше передаетъ старинная миниатюра или аляповатая хромолитографія, исполненная въ наивно-эпическомъ стилѣ простонародной фантазіей, чѣмъ полотно артиста, прошедшаго художественную школу.

П. Хмелевскій думаетъ, что фантастической мистеріей Рыдель хотѣлъ вызывать только мрачное, грозное настроеніе, но чтеніе этой мистеріи не вызвало этого именно чувства въ самомъ критикѣ, «хотя здѣсь нѣтъ недостатка въ громахъ и ударахъ, останавливаются рѣки, превращая воду въ кровь; зарева пожаровъ по всей землѣ вызываютъ несносный зной, голодъ и жажда немилосердно мучать людей, появляется Антихристъ,—все это только сильнѣе говоритъ воображенію мѣстами, но не вызываетъ трепетанія грозы....,—говоритъ онъ. А послѣдній образъ, гдѣ люди стоятъ мертвые, слѣпые, глухіе и нѣмые, съ раскрытыми губами, съ поднятыми вверхъ головами—вмѣсто трагическаго производитъ скорѣе комическій (?) эффектъ. Вездѣ чувствуется работа, но не вдохновеніе, къ тому работа основанная на повтореніи извѣстныхъ фразъ и не возбуждающая восхищенія для артиста, работа, произведенная черезчуръ «по-метерлинковски».

Вообще, недостатки Рыдля опредѣляются главнымъ образомъ тѣмъ, что онъ беретъ сюжеты не изъ жизни, а изъ литературы. Темы диктуетъ ему, очевидно, не жизнь, не крылатая фантазія творчества, а разсудочность, холодная эрудиція. При всей своей талантливости Рыдель никого не можетъ ни волновать, ни учить, ни увлекать. Ему трудно даже заинтересовать читателя или зрителя. Даже въ области религіозныхъ вопросовъ Рыдель остается «старовѣромъ», чѣмъ вызываетъ похвалу со стороны слишкомъ клерикально настроеннаго А. Мазановскаго. Находя слѣды Метерлинковскаго настроенія въ двухъ раннихъ произведеніяхъ Рыдля, «Matka» и «Dies irae», критикъ говоритъ, что послѣднее написано въ духѣ «христіанской вѣры, безъ боли и безъ ненависти къ Богу».

VIII.

Въ связи съ послѣднимъ наблюденіемъ мы поставили бы нѣсколько картинъ Рыдля на религіозныя темы, на примѣръ, «Тайную Вечерю».

Былъ вечеръ Пасхи. Въ глубокомъ молчаніи усѣлись Они за трапезу. Вечеръ наполнился сѣрымъ мракомъ. Полусвѣтъ сумерокъ, блѣдный и туманный, тихо ложился на столъ, покрытый бѣлой скатертью, и на ихъ лица. И тихо было. А среди этой глубокой тишины сквозь рѣшетку все рѣже и рѣже проникало дуновеніе весны. Сидя среди этихъ бѣдныхъ рыбаковъ, Онъ взялъ въ обѣ руки хлѣбъ и чашу вина—и задумчиво смотритъ въ лица учениковъ. А въ этихъ глазахъ Сына Человѣческаго играло золотое сіяніе мистическаго разсвѣта и какая-то огромная и единственная мысль... Въ ихъ глазахъ проглядывала простота сердца. Они должны были первые пить изъ чаши Любви. Они должны были первые вкусить хлѣба жизни, ибо они были просты, какъ лѣсныя птицы («Wieczerza Pańska»).

Произведеніе—безусловно художественное. Оно вызываетъ красивые образы, но не даетъ ничего новаго въ смыслѣ идеи. «Легенды» Немоевскаго, на которыя въ Галиціи воздвигнуты были гоненія не только со стороны клерикаловъ, стоятъ въ этомъ отношеніи много выше. Въ области религіи у Рыдля нѣтъ творчества.

Миранда

Странникъ



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ СТРАННИКА.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

Не менѣ красива его молитва—сильная, вся сплетенная изъ мощныхъ словъ, могучихъ образовъ. Поэтъ жаждетъ покоя, видитъ опору въ простой вѣрѣ—и она удерживаетъ его отъ отчаянія. Но и здѣсь нѣтъ ничего новаго. Перепѣваются старые мотивы въ новыхъ формахъ, правда, артистически прекрасныхъ. Янъ Каспровичъ со своимъ невѣріемъ стоитъ много выше вѣрующаго Рыдля. Молитва называется «Христорь, о Христорь».

«Изъ моего логовища, изъ черныхъ нуждъ бездны, взываю я къ Тебѣ кровавымъ плачемъ сердца, словно моряки, захваченные вихремъ, и пилигриммы въ пустынномъ странствованіи. Изъ глубины души моей—взываю я въ звѣздное пространство къ Тебѣ кровавымъ плачемъ: Христорь, о Христорь!

«Хотя сердце мое, до самаго дна, возмущенное пресыщеніемъ, дрожитъ, стремясь къ Тебѣ, и желаетъ Тебя, какъ алчущая росы водяная лилія, которая погружаетъ свои вѣтви въ мутное болото, а тоскующее лицо свое обращаетъ къ огненной зарѣ,—такъ и сердце мое дрожитъ, стремясь къ Тебѣ, и желаетъ Тебя, Христорь, о Христорь!

«Небо и земля опротивѣли мнѣ. Ты одинъ утоляешь печаль сиротливой души. И вотъ, словно заблудшая птица съ изодранными крыльями, духъ мой, упавъ къ ногамъ Твоимъ, трепещетъ и возноситъ къ Тебѣ глаза свои, ставшіе ясными отъ боли. Ты одинъ утоляешь сиротливую печаль души, Христорь, о Христорь!

«Приложу уста свои къ Твоимъ пригвожденнымъ ногамъ, и меня охватитъ сладкое спокойствіе Твоихъ очей. Я усталъ. Въ надоблачное пространство рвался я мыслью—и безслѣдно падалъ, гнался за туманными и обманчивыми земными огоньками... Меня охватываетъ сладкое спокойствіе очей Твоихъ, Христорь, о Христорь!

«За Тебя я хватаюсь дрожащими руками: не дай мнѣ погибнуть въ безбрежныхъ сумракахъ. Земля—прахъ, а я—прахъ этой земли; но не страшивай меня съ бѣлизны Своей снѣжной одежды: сотвори во мнѣ сердце чистое, не дай мнѣ погибнуть въ безбрежномъ мракѣ, Христорь, о Христорь!

«Я—увядающій цвѣтокъ на жизненномъ стеблѣ. Возьми меня къ Себѣ,—я готовъ уже идти. Довольно мнѣ безумія, которое я вижу вокругъ себя. Довольно мнѣ собственныхъ паденій и воскресеній. Возьми меня въ нѣдра вѣчной тишины, возьми меня къ Себѣ. Я готовъ уже идти, Христосъ, о Христосъ!» («Chryste, o Chryste!»).

Повторяемъ, стихотвореніе не лишено силы, несмотря на основное, слишкомъ ужъ «примиряющее» настроеніе. Но библейскія художественныя формы—едва ли подходятъ къ трактовкѣ современныхъ философско-психологическихъ темъ.

И заканчивая нашъ очеркъ, мы приведемъ сопоставленіе Люціана Рыдля съ Яномъ Каспровичемъ. Т. Грабовскій находитъ между ними громадное противорѣчіе. Послѣдній полонъ борьбы съ самимъ собой, въ общемъ мраченъ, иногда прозаиченъ и грубъ, какъ философствующій натуралистъ, натура страстная и необладающая парнасскимъ спокойствіемъ. Рыдель же, наоборотъ, въ своемъ народничествѣ ясенъ, свѣтелъ, трогателенъ и мягокъ. Рыдель, это—солнечная, майская, цвѣтистая прогалина, оживленная, улыбающаяся и гармоничная, словно коверъ, Каспровичъ же напоминаетъ пропасть, мрачную, устрашающую, полную головокружительныхъ тропинокъ и расщелинъ.

Оба они—поэты народные, съ ясно очерченной индивидуальностью. Первый соединяетъ въ себѣ романтическій идеализмъ со стремленіемъ къ реализму. Отъ второго вѣетъ натурализмомъ, первобытными инстинктами, какой-то стихіей настроенія. Каспровичъ импонируетъ содержаніемъ. Рыдель весь преданъ искусству. Это—виртуозъ, въ совершенствѣ формы заключается его сила и слабость, очарованіе и прелесть, заслуга и цѣнность. Наряду со свѣжестью, гибкостью и цвѣтистостью языка, основной его тонъ—тонъ благородный, расположенный къ мечтательности, увлекательный и нѣжный.

И необыкновенно характерно для послѣднихъ опредѣленій Рыдля его мечтательно-нѣжное стихотвореніе «Прошлое».

Какъ птицы сумракомъ застигнуты нежданно,
Вдали отъ теплыхъ гнѣздъ несутся на покой,

Такъ мысли все летятъ въ какой-то край желанный,
 Знакомый будто мнѣ,—не знаю самъ какой.

Напрасно я ищу въ рѣкѣ нѣмой забвенія,

Что унесла струя суроваго теченья...

Порою кажется... порою мнится мнѣ:

Я вижу тихій прудъ въ тѣни березъ склоненныхъ,

Гирлянды травъ и мховъ тамъ стелются на днѣ,

На глади лилій рядъ уснувшихъ, полусонныхъ...

Вотъ лучъ пробившій мглу, на мигъ скользнулъ по нимъ;

Заискрился, исчезъ и... больше невидимъ.

Среди таинственной тиши лѣснаго храма,

Подъ своды темные разросшихся вѣтвей,

Вотъ шелестъ хвороста подъ легкими шагами,

Скользящихъ межъ кустовъ и полусгнившихъ пней.

Я слышу тихій зовъ. Меня, меня назвали...

Подъ чьею то рукой вотъ вѣтви задрожали.

Что дальше, разглядѣть глаза мои хотятъ,—

Напрасно: не видать ни озера, ни лѣса.

Видѣнья милыя пугливо прочь летятъ,

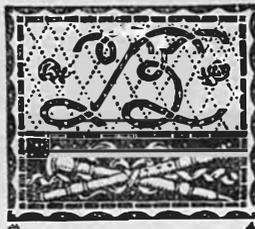
Все скрыла предо мной туманная завѣса.

Не видно ничего пылающимъ глазамъ,

Мнѣ плакать хочется—о чемъ, не знаю самъ.

О „РИТМИЧЕСКОЙ ГИМНАСТИКѢ“ ПРОФ. ДАЛЬКРОЗА.

Swastica.



В то время какъ въ Россіи вопросы ритма на сценѣ только начинаютъ интересовать театраловъ и эстетовъ ¹⁾, на Западѣ основалось общество, цѣли котораго сосредоточены вокругъ ритма, имѣя въ виду вывить его живое содержаніе. Учредители этого общества, инициаторомъ котораго является швейцарскій композиторъ профессоръ Жакъ Далькрозъ, въ теченіе года успѣли вдохновить значительную группу лицъ нѣмецкой и прочей интеллигенціи и, купивъ обширныя земли подъ Дрезденомъ, раскинули городъ-садъ Геллерау, гдѣ счастливымъ обитателямъ суждено воплотить идеаль прекрасной діонисійской жизни въ наши, столь далекіе отъ античной красоты, годы. Предпріятіе упомянутой группы лицъ носить чисто идейный характеръ; примкнуть къ нему на дѣлѣ можетъ почти каждый, такъ какъ паи весьма незначительны и рассчитаны на средства трудового населенія, высеяющагося изъ центра города вслѣдствіе дороговизны. Въ этомъ краткомъ обзорѣ метода профессора Далькроза и его ритмической гимнастики мы не будемъ останавливаться подробнѣе на практическомъ оборудованіи по истинѣ великаго дѣла; мы подѣлимся лишь впечатлѣніями отъ двухъ вечеровъ ритмической гимнастики, устроенныхъ въ Варшавѣ нѣсколько недѣль тому назадъ. Профессоръ Далькрозъ, рассчитывающій посѣтить обѣ столицы Россіи не раньше чѣмъ черезъ годъ, нашелъ возможнымъ ознакомить со своимъ методомъ близкую къ германской границѣ Варшаву. Прочитанная имъ въ Филармоніи лекція и особенно живыя иллюстраціи въ лицѣ четырехъ лучшихъ ученицъ изъ Геллерау, даютъ возможность ориентироваться въ томъ, что отличаетъ новый «ритмическій» методъ отъ прочихъ

¹⁾ См. прекрасную статью кн. С. Волконскаго въ «Аполлонѣ» № 1 и 2 тек. года.

Миранда

Страница



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. КОСТЮМЪ СТРАНИЦЫ.
«МИРАНДА» Н. И. КАЗАНЛИ НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

опытовъ эстетическаго перевоспитанія хирѣющаго поколѣнія нашего вѣка, какъ нашумѣвшая школа Айседоры Дунканъ, популярная гимнастика Мюллера и т. п.

Кто такой Далькрозъ? Путешественники по Швейцаріи не разъ слушали, навѣрное, его популярныя пѣсенки въ родѣ «Chansons enfantines», «Chansons des Alpes» и пр., въ которыхъ вылилась трепетно живая любовь къ родинѣ талантливаго композитора и геніальнаго педагога. Задавшись какъ будто цѣлью похитить и вернуть человѣчеству тайну счастья, Далькрозъ сошелъ съ пути личнаго творчества, кстати весьма серьезнаго, и посвятилъ всю свою энергію и изобрѣтательность дѣлу практическаго метода, возрождающаго синтезъ родственныхъ элементовъ гимнастики и музыки. Такой методъ долженъ былъ и теоретически и практически изойти изъ понятія ритма.

Ритмомъ мы называемъ вообще всякое мѣрное дѣленіе времени или движенія, ибо время немислимо внѣ движенія. Важнѣйшій біологическій законъ гласитъ о томъ, что ритмъ—источникъ экономіи силы, выражающей въ движеніяхъ. Поэтому постигнуть законы ритма значитъ не только познать законы эстетики, но и научиться при *minimum* напряженія мускуловъ достигнуть *maximum* результата. Подобный процессъ экономизаціи физическаго дѣйствія производитъ на насъ впечатлѣніе благородства и изящества. Переходя къ психофизическому анализу ритмичности, мы можемъ установить два принципа, коихъ взаимоотношеніе бросаетъ свѣтъ на идею Далькроза. Эти принципы указываютъ на двоякую роль и значеніе ритма для человѣка: съ одной стороны, ритмъ представляетъ напряженіе мускуловъ въ извѣстныхъ промежуткахъ времени, съ другой—какъ идея—онъ способствуетъ осознанію этихъ мѣрныхъ функцій. Одно безъ другого не можетъ существовать, а потому какъ развитіе, такъ и совершенствованіе каждаго изъ этихъ двухъ элементовъ взаимно обусловлены. Тонкость, быстрота, ритмическая непосредственность мускуловъ зависитъ отъ усовершенствованнаго самосознанія и, наоборотъ, самосознаніе, чувство ритма можетъ развиваться только при наличности и на фонѣ усо-

О РИТМИЧЕСКОЙ ГИМНАСТИКѢ.

вершенствованной, инстинктивной, спонтанической дѣйственности мускуловъ. Стоитъ обратить вниманіе на то обстоятельство, что ни одна ритмическая реакція не можетъ у человѣка появиться, не вызвавъ одновременно активности мускуловъ, хотя бы только въ воображеніи. Человѣкъ, слушающій музыку и внимательно слѣдящій за ритмомъ, долженъ по крайней мѣрѣ потенціально производить рядъ движеній акцентирующихъ, а движенія эти, съ точки зрѣнія фізіологической, немислимы безъ работы мускуловъ. Вотъ причина, почему музыка такъ легко превращаетъ внутреннее напряженіе въ собственное движеніе, почему слушатель безсознательно изображаетъ ритмъ движеніемъ тѣла.

Сентетизируя все шире и глубже, Далькрозъ пришелъ къ выводу, что ритмическую сторону музыки слѣдуетъ совершенствовать, исходя изъ понятія нераздѣльности тѣлесныхъ и духовныхъ способностей человѣка, и что, культивируя такимъ образомъ чувство ритма, мы тѣмъ самымъ выходимъ за предѣлы музыки и начинаемъ воспитывать въ себѣ и въ другихъ высшую и общую гармоничность жизни.

До сихъ поръ мы вкратцѣ излагали теорію швейцарскаго педагога. Практика, несомнѣнно, и оригинальнѣе и занимательнѣе. Раздѣляя всѣ ритмическія звенья на двѣ группы: слабыхъ и сильныхъ, Далькрозъ иллюстрируетъ первыя при помощи подниманія, другія—при помощи опусканія рукъ и ногъ. Классическимъ примѣромъ подобнаго соотношенія между звуковымъ ритмомъ и пластическимъ служатъ, конечно, марши. Но вольныя движенія учениковъ Далькроза вовсе не отвѣчаютъ обычному значенію такта, такъ какъ всѣ отдѣльныя части такта различаются ими весьма тонко. Такъ, разнообразіе волнистой линіи ритма часто варьируетъ въ своей динамикѣ независимо отъ подраздѣленій такта, и чуткое ухо интерпретирующаго тотчасъ ловитъ всѣ усложненія. Съ цѣлью достигъ идеальной координаціи слуховыхъ ощущеній съ ихъ пластическимъ эквивалентомъ, ученики Далькроза упражняются въ рядѣ комбинацій изъ области ритмической полифоніи. Передъ глазами зрителей разыгрывается нѣчто въ родѣ ритмическаго канона: учитель сыгралъ ритмическій мотивъ, а уче-

ники повторяютъ его на одинъ тактъ позже. Благодаря такимъ упражне-
ніямъ à la longue, достигается удивительная самостоятельность въ движе-
ніяхъ рукъ и ногъ. Напр., голова двигается въ тактъ двухъ четвертыхъ,
лѣвое плечо—трехъ, правое—четырехъ, а ноги *пяти четвертыхъ* такта!
Конечно, подобные эксперименты, помимо слуха, развиваютъ въ высшей
степени и присутствіе духа, тѣмъ болѣе что ритмы чередуются моментально,
по командѣ.

Результаты ритмическихъ упражненій по методу Далькроза—прежде
всего развитіе музыкальности, увѣренности и ясности въ сознаніи ритма,
качество, которое только спеціалистъ можетъ оцѣнить по достоинству.
Обыкновенный смертный не имѣетъ даже понятія, до чего рѣдкимъ бываетъ
даръ совершеннаго владѣнія музыкальной ритмикой. Между тѣмъ, стоитъ
только даже опытному дирижеру наткнуться на неожиданную запутанность,
и онъ зачастую тотчасъ выбивается изъ ритмической колеи, лучшее до-
казательство того, что ориентировка въ ритмѣ—вещь далеко не легкая,
какъ можетъ показаться при видѣ изумительно простой интерпретаціи
тѣхъ четырехъ дѣвушекъ, которыя прыгали и изгибались на эстрадѣ вар-
шавской Филармоніи.

Мы видимъ на роскошно исполненныхъ снимкахъ тѣ же и много дру-
гихъ ученицъ, весело и граціозно импровизирующихъ различныя ритми-
ческія комбинаціи на фонѣ цвѣтущихъ газоновъ Геллерау. И намъ завидно,
что есть въ Европѣ такой счастливый уголокъ, гдѣ солнце и земля вдох-
новляютъ людей на радость. Въ сезонѣ 1909—10 года у Далькроза было
359 учениковъ обоихъ половъ и всѣхъ національностей. Въ виду огром-
наго наплыва желающихъ упражняться въ гимнастикѣ по новому методу,
во всѣхъ важнѣйшихъ городахъ центральной Европы открылись курсы подъ
руководствомъ лучшихъ учениковъ и ученицъ Далькроза.

Нужно ли говорить о колоссальномъ значеніи «ритмической гимна-
стики» для сцены? При заведеніи въ Геллерау открытъ спеціальныи образо-
вательный курсъ для артистовъ, режиссеровъ, пѣвцовъ и танцовальщиковъ.
Въ богатой программѣ занятій мы находимъ всѣ степени ритмическаго

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

образованія, начиная дыханіемъ и равновѣсіемъ и кончая утонченіемъ мимики, выражающей самая сложныя психическія переживанія. Методъ Далькроза уже принятъ въ главныхъ нѣмецкихъ консерваторіяхъ; кромѣ того, онъ вводится, въ качествѣ обязательнаго курса, при операхъ въ Штутгартѣ, Маннгеймѣ и Дрезденѣ. Но ни брошюры, полныя энтузіастическихъ отзывовъ такихъ музыкантовъ, какъ Феликсъ Моттль, Циммерманъ, фонъ-Шухъ и т. д., ни картинки, ни даже непосредственное зрѣлище юности и граціи, не воссоздадутъ воображенію и душѣ непосвященнаго той радости, которая, по словамъ Далькроза, дается лишь путемъ личнаго опыта.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

„КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА“ Ц. КЮИ НА СЦЕНѢ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

Е. ПЕТРОВСКАГО.

14 февраля, для прощальнаго бенефиса, даннаго въ награду за 40-лѣтнюю службу оперному режиссеру и заслуженному артисту Императорскихъ театровъ, О. О. Палечку, представлена была въ Маринскомъ театрѣ въ 1-ый разъ «Капитанская дочка», опера въ 4 д. и 8 картинахъ, текстъ по Пушкину, музыка Ц. Кюи. Э. Ф. Направникъ дирижироваль оркестромъ; г-жи Аксакова, Николаева, Збруева и солистка Его Величества г-жа Больска исполняли роли Императрицы Екатерины Великой, Гриневой, Василисы Егоровны и Маши Мироновой; гг. Касторскій, Лабинскій, Лосевъ, Угриновичъ, Григоровичъ, Шароновъ, Филипповъ, Смирновъ, Чупрынниковъ, Ивановъ, Пустовойтъ и Александровичъ—роли Гринева-отца, Гринева-сына, Савельича, Дорофея, Потапа, Пугачева, коменданта Миронова, Швабрина, Жаркова, Максими́ча, ефрейтора и запѣвалы; сценическая постановка О. О. Палечка; балетъ («Русская пляска» въ 3-мъ дѣйствиі) поставилъ г. Н. Легать.

ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

въ понедѣльникъ, 14-го февраля,

ПРОЩАЛЬНЫЙ БЕНЕФИСЪ

(въ награду за 40-лѣтнюю службу)

Заслуженнаго артиста ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

О. О. ПАЛЕЧЕВА

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

(по Пушкину).

опера въ 4-хъ дѣйств. и 8-ми картин., музыка М. Кюб.
Сценическая постановка **О. О. ПАЛЕЧЕВА.**

Роль „Маши“ исполнить Солистка Его **ВЕЛИ-**
ЧЕСТВА Г-жа Больска.

Дѣйствующія лица:

Императрица Екатерина Великая . . . Г-жа Ансалева.
Андрей Петровичъ Гриневъ, премьер-
майоръ въ отставкѣ . . . Г-нъ Каоторскій.
Авдотья Васильевна, его жена . . . Г-жа Николаева.
Петръ Андреевичъ, ихъ сынъ . . . Г-нъ Лабинскій.
Савельичъ, дядька . . . Г-нъ Лосевъ.
Дорофей, хованецъ . . . Г-нъ Угриновичъ.
Потапъ, возачъ . . . Г-нъ Григоровичъ.
Вожатый (Пугачевъ) . . . Г-нъ Шароновъ.
Иванъ Кузьмичъ Мироновъ, коман-
дантъ Вѣлгородской крѣпости . . . Г-нъ Филипповъ.
Василиса Егоровна, его жена . . . Г-жа Збруева.
Мама, ихъ дочь . . . Г-жа Больска.
Алексѣй Ивановичъ Швабринъ, пра-
порщикъ . . . Г-нъ Свириновъ.
Иванъ Игнатьевичъ Жарковъ, пору-
чникъ . . . Г-нъ Чупрынинковъ.
Максимичъ, урядникъ . . . Г-нъ Ивановъ.
Ефрейторъ . . . Г-нъ Пустовойтъ.
Чумаковъ, запѣвало . . . Г-нъ Александровичъ.

Артистами и артистками балетной труппы исполнена
будетъ въ 3-мъ дѣйствіи— „Русская пляска“— поста-
новка балетмейстера Н. Г. Легатъ.

Гарнизонные солдаты, жители, матеожники, придворные.
1775 г.

Капельмейстеръ **Э. Ф. Направникъ.**

Начало въ **8 час.** Окончаніе около **12 час.**

Билеты можно получить въ кассѣ Маринскаго
театра, съ 10-ти час. утра.

Подробное разсмотрѣніе музыкальныхъ качествъ новой оперы Ц. А. Кюи умѣстно и возможно лишь въ общемъ обзорѣ дѣятельности композитора. Новое музыкальное произведеніе займетъ при этомъ условіи тотъ вѣрный и подобающе освѣщенный планъ, на которомъ и достоинства и недостатки его, какъ личные, такъ и родовые, выступятъ отчетливо и легко объяснимо. Относительная незначительность музыкальнаго содержанія скажется тогда, какъ результатъ естественнаго утомленія творческой энергіи, создавшей «Кавказскаго плѣнника», «Ратклифа», «Анджело», «Флибустьера», «Сарацина». При томъ же особая задача предстояло преодолѣть этой энергіи, тѣ задачи, которыя въ общей внѣшности оперы отразились, какъ нѣкоторыя новыя черты, ей одной свойственныя и ее отличающія: 1) «Капитанская дочка» является первой большой и серьезно задуманной оперой Ц. А. Кюи на русской сюжетъ ¹⁾; 2) она написана на прозаическій текстъ, въ большей части съ точностью заимствованный изъ Пушкинской повѣсти, слѣдовательно далекій отъ условностей опернаго шаблона. Сдѣлать то, что составляетъ предметъ жизненнаго и житейскаго разговора, непосредственно предметомъ пѣнія, иными словами подмѣнить форму разговора, ничего не мѣняя въ матеріалѣ его, формой пѣнія, было задачей столь-же трудной, сколько и неблагодарной, ибо въ художественно успѣшномъ рѣшеніи ея—залогъ ея незамѣтности. Публика должна не замѣтить пѣнія, иначе послѣднее при малѣйшемъ уклонѣ въ сторону «оперы» грозитъ поставить многихъ изъ дѣйствующихъ лицъ въ смѣшное положеніе. Сдѣлать поющими Савельича, коменданта Миронова, Жаркова и т. д., не будучи при этомъ итальянскимъ «веристомъ» и не предназначая свою оперу для итальянской публики, требуетъ отъ композитора болѣе самоотверженія, чѣмъ вдохновенія, и сверхъ того, большой расчетливости въ выборѣ средствъ, большой опытности въ своемъ искусствѣ.

¹⁾ Въ оперѣ «Кавказскій плѣнникъ» русскимъ является только главное дѣйствующее лицо. Одноактный «Снѣжный богатырь», написанный для институтскаго спектакля, не предназначенъ для репертуара серьезной оперной сцены.

И, поставленная въ перспективу съ другими операми того же maestro, «Капитанская дочка» дѣйствительно свидѣтельствуеетъ о значительномъ накопленіи опыта въ пользованіи средствами музыкальнаго выраженія, отразившемся и большей свободой, и большей цѣлестижимостью въ распоряженіи ими, а въ общемъ—большей законченностью, гладкостью и цѣльностью внѣшней формы. Убыло вдохновенія, прибыло искусства, но въ основныхъ чертахъ своего творчества авторъ остался вѣренъ себѣ. Онъ вѣренъ себѣ и въ типѣ мелодической декламации, и въ типѣ кантилены, и въ прелести нѣжныхъ, мечтательно-тающихъ гармоній. Относительно степени, въ которой композиторъ овладѣлъ русскимъ сюжетомъ, въ которой музыка его явилась проникнутой духомъ этого сюжета, можно быть нѣсколькихъ мнѣній. Личное впечатлѣніе говоритъ намъ, что лишь grisaille оркестроваго колорита, воздержность въ раздачѣ пѣвцамъ и скрипкамъ высокихъ нотъ, отсутствіе пристрастія къ рѣзко акцентированной, неподготовленной нонѣ, къ сочному и богатому аккорду струнныхъ, достигаемому умноженіемъ партій, удерживаетъ партитуру «Капитанской дочки» отъ сходства съ партитурами Джордано или Чилеа, куда она замѣтно тяготѣетъ какъ отношеніемъ музыки къ сюжету, какъ типомъ мелодическихъ построеній, такъ и вообще родствомъ оперно-драматическихъ идеаловъ. Послѣ «Мадемуазель Фифи» и «Маттео Фальконе» въ такомъ впечатлѣніи нѣтъ неожиданности, въ такомъ отношеніи къ сюжету и материалу нѣтъ непослѣдовательности.

Различать это и многое иное, повторяемъ, было бы умѣстно при обзорѣ опернаго творчества Ц. А. Кюи вообще. Но, входя въ театръ, предпочтительнѣе не помнить о неимѣющихъ въ данномъ случаѣ никакого отношенія къ «Капитанской дочкѣ», «Ратклифѣ», «Флибустьерѣ», «Сарацинѣ» и др. операхъ Ц. А. Кюи, ни другихъ авторовъ, чтобы охранить по возможности впечатлѣніе отъ предисловія, сужденіе отъ сравненій, и насладиться театральной иллюзіей, какъ замкнутымъ въ себѣ моментомъ. Стремясь по возможности не дробить полученную иллюзію на части музыкальную, сценическую, литературную и т. под., мы не отдалимся, полагаю,

отъ правды, сказавъ, что основнымъ тономъ, опредѣлившимъ гармонію впечатлѣнія на спектаклѣ 14 февраля, было качество, для современнаго театра довольно рѣдкое: *простота*. Въ той или иной степени новое зрѣлище новой оперы могло и должно было имѣть свое обаяніе для части слушателей и зрителей, и если послѣдніе хотѣли дать себѣ отчетъ въ источникѣ этого обаянія, они могли бы согласиться, что это было именно обаяніе простоты, прелесть которой можетъ ощущаться какъ нѣчто своеобразное и даже новое въ дни всевозможныхъ и торопливыхъ исканій, въ періодъ лихорадки исканій, когда порою не сознается отчетливо *что* собственно ищется, и когда, вслѣдствіе этой безотчетности и этой торопливости, дѣйствительныя находки нерѣдко перемѣшиваются съ разнородными поддѣлками. Въ числѣ послѣднихъ совершаются иногда и поддѣлки простоты. Но та простота, объ обаяніи которой сказали мы, была сильна именно своей неподдѣльностью, ибо источникъ ея находился въ силѣ Пушкинскаго гения. Въ изображенной исторіи, въ вереницѣ лицъ, ее создавшихъ и ее претерпѣвшихъ, заключалась, конечно, наибольшая сила воздѣйствія на чувство и воображеніе зрителя. Глазамъ, привыкшимъ видѣть на современной сценѣ исторію замысловатыхъ и разнообразныхъ болѣзней, хотя бы и сердечныхъ, была показана, чудесная, какъ правда, сказка о здоровомъ чловѣкѣ, здоровомъ духѣ, здоровомъ сердцѣ. И это было столь просто, что даже не казалось архаичнымъ. Заботой остальныхъ сотрудниковъ спектакля было не погрѣшить противъ этого даннаго поэтому основнаго тона. Возрастъ композитора предохранилъ партитуру, а слѣдовательно и музыкальную часть спектакля отъ ухищреній, поисковъ, дерзновеній, гармоническихъ и инструментальныхъ авантюръ и открытій. Традиціи О. О. Палечека предохранили режиссерскую часть отъ всякихъ преднамѣренностей и проявленій индивидуальнаго творчества. Въ довершеніе всего декораціи были написаны не живописцемъ, а знающимъ тре-

¹⁾ Напечатана въ Bulletin Francais de la S. I. M. 1909, №№ 1 и 2. Цитируемое письмо въ № 2, стр. 117.

бованія сцены декораторомъ-спеціалистомъ. Сцена была просто мѣстомъ дѣйствія, а не мольбертомъ художника вмѣстѣ съ тѣмъ; и дѣйствіе совершалось какъ дѣйствіе, не какъ попутная демонстрація принципозъ новой теоріи вмѣстѣ съ тѣмъ.

«Я знаю край, гдѣ все, что можетъ сниться»,
«Трепещеть въявь».

Гдѣ бы ни находился край, на который намекаетъ воздушный стихъ Фета, для городского обывателя онъ помѣщается большей частью въ границахъ театральной сцены. И когда въявь начнутъ трепетать передъ нимъ образы первыхъ литературныхъ пристрастій, всегда милые и дружественные свидѣтели расширявшихся горизонтовъ юношеской мысли, въ этотъ вечеръ зритель точно окруженъ старыми друзьями и знакомыми. Многое говоритъ за то, что не однимъ равнодушіемъ, не одной разсѣянной скукой, не однимъ поверхностнымъ любопытствомъ опредѣлится тонъ его театральныхъ настроеній.

Семья Гриневыхъ, проводы Петруши, жуткая ночь и жуткіе сны на постояломъ дворѣ, странный вожатый, ворчливый Савельичъ и смѣшная исторія съ тулупомъ... Сцена за сценой, картина за картиной, съ неторопливостью хроники, съ простотою и скромностью жизненнаго происшествія развертывается знакомая повѣсть, оживаетъ въ лицахъ, звучитъ въ голосахъ...

Бѣлогорская крѣпость, старательно и дѣловито марширующіе старики, маленькій дѣтски-незатѣйливый романъ, провинціальная исторія со стихами, мальчишеской дуэлью, склянками лекарствъ и непреклонностью родителей... Плавно, незамѣтно, и—наибольшее волшебство [простоты—столь-же естественно, какъ день переходитъ въ ночь, идиллія превращается въ эпопею... Но въ настоящую эпопею! Ибо, какъ Коранъ въ миниатюрной рукописи, спрятанной въ грецкій орѣхъ, остается Кораномъ, такъ Илиада, перемѣщенная въ Бѣлогорскую крѣпость, остается Илиадой. Тщетно искавшуюся въ мечахъ и щитахъ, броняхъ и шлемахъ условнаго классицизма, тайну эпопеи геній поэта находитъ и подлинно оживляетъ въ странной и

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРЪ,

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 11-го НОЯВРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ

въ первый разъ

ЖУЛИКЪ.Пьеса въ 5-ти дѣйствіяхъ, соч. И. Н. Потапенко.
Декорация 5-го дѣйствія гл. декоратора г. Ладовскаго.**ДѢЙСТВУЮЩІЕ:**

Максимъ Петровичъ Стоустовъ. . . г. Сашинъ.
 Анна Сергѣевна, его жена . . . г-жа Благово.
 Аркадій Максимовичъ Стоустовъ,
 врачъ, занимающій въ Петербургѣ
 видное положеніе по врачебной
 администраціи г. Садовскій,
 Михаилъ Максимовичъ, студентъ изъ
 Петербурга. г. Сазоновъ.
 Василій Васильевичъ Черпатовъ. . г. Правдинъ.
 Агнія Васильевна Лиховина, его дочь,
 вдова г-жа Лешковская.
 Липочка, ея дочь г-жа А. Щепкина.
 Юрій Платоновичъ Громбицкій. . . г. Бравичъ.
 Валентина Леонтьевна, его жена. . г-жа Яблочкина.
 Леонидъ Александровичъ Вахруннъ,
 прокуроръ. г. Рыжовъ.
 Бакалинскій, врачъ. г. Лавинъ.
 Петръ Ивановичъ Хмыринъ, членъ
 городской управы г. Красовскій.
 Кудеяровъ, адвокатъ г. Музыль.
 Марья Андреевна Азбестова, богатая
 домовладѣлица, вліятельная въ го-
 родѣ женщина. г-жа Садовская.
 Метрдотель экст. Уменушкинъ.
 Горничная Стоустовыхъ экст. Щербининовская.
 Лакей Черпатовыхъ экст. Галинъ.

Городскіе дѣятелн, дамы, пріѣзжіе въ лечебномъ ку-
рортѣ, официанты.

Дѣйствіе происходитъ въ губернскомъ городѣ.

Постановка режиссера **И. С. Платона.****Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.**

Билеты можно получать, съ 10-ти час. утра, въ кассѣ

суточной продажи Малаго театра.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.

Поставщикъ Двора Его Величества Г-во Стрелъ. А. А. Левинсонъ.

Москва, Тверская, Маломосковскій пер., соб. домъ.

смѣшной на первый взглядъ героической богадѣльнѣ. Дѣйствующія и чувствующія лица, сохраняя свою обыденность и житейскую непримѣтность, не теряя своихъ трогательныхъ, ни своихъ смѣшныхъ чертъ, обнаруживаютъ ту цѣльность душевнаго матеріала, которая дѣлаетъ ихъ героями перевернутой страницы исторіи, родственными простымъ душамъ персовъ Ксенофонта, троянцевъ Гомера... И съ той же неподражаемой правдой, когда послѣ страховъ, бѣдствій и скорбей, надо показывать людское счастье, вихрь и громъ героизма смѣняется ласковымъ вѣяньемъ сказки: чудесно спасенъ герой, чудесно спасена героиня, и сама сѣверная Семирамида является въ довершеніе всего, чтобы окончательно переполнить мѣру воображенія зрителя, блестящимъ и торжественнымъ аккордомъ восхитить его сочувствіе. Въ оперѣ это заключительное появленіе не такъ сказочно-поэтично, какъ въ романѣ: театральность апофеоза смѣшана здѣсь съ сухостью оффиціального приказа. Но опера такъ длинна, что зритель радъ окончанію и мирится съ театральностью заключенія, театральностью, вовсе чуждой тону, характеру и лицамъ изображенной исторіи. На недостатокъ содержанія онъ не можетъ пожаловаться: то, что разъ было отогрѣто на пушкинскомъ сердцѣ, никогда не теряетъ своей жизненной теплоты.

Вдохновеніе и сила талантливой музыки дѣлаютъ то, что деревенскій романъ Татьяны или карточныя неудачи Германа могутъ представиться въ рамкахъ театра событіями болѣе яркими и болѣе значительными, чѣмъ приключенія Пугачева, Гринева и Маши Мироновой. Но замѣчательная пластичность всѣхъ образовъ «Капитанской дочки» опредѣляетъ ихъ сценическую цѣнность, а драматизмъ нѣкоторыхъ ситуаций—пригодность повѣсти, какъ матеріала для театральнаго зрѣлища. Инстинктивно чуящій сценическія выгоды, французскій музыкантъ за-долго до русскаго композитора увлекался мыслью извлечь изъ «La fille du Capitaine» сюжетъ для оперы. Въ перепискѣ Эмманюеля Шабріе ¹⁾, автора «Гвендолины» имѣется одно изъ писемъ, посвященное этому проекту, развивающее эту мысль.

¹⁾ Напечатана въ Bulletin Français de la S. I. M. 1909, №№ 1 и 2. Цитируемое письмо въ № 2, стр. 117.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

Оно обращено къ G. Costallat и датировано: Mardi matin 188... (?). Приводимъ его полностью:

Ce qui est certain, c'est que je gobe très fortement *la Fille du Capitaine*. C'est brutal, c'est attendri, c'est d'un kosak achevé et d'une couleur de tous les diables; les types de Savelitch, le domestique de Piotr, de Pougatcheff, de Macha, de Chaborine (*sic*), du petit ménage militaire, du Pope et de sa femme, ce serait ravissant à faire. Il y a même de la bouffonnerie,— et du spectacle avec les Assauts et une situation superbe entre Pougatcheff, Macha, Chaborine et Piotr; c'est un vrai drame, très intime, bien humain.

«Je viens adresses le volume à Gallet. Je veux faire ça—et ça sentira la chandelle, je t'en répons, ce sera d'un verve endiablé, avec des mineurs exquis pour la petite Macha. Mais il faut faire la pièce; pour un malin, elle y est, absolument».

«Attendons encore».

«Surtout n'en parle pas».

Уклонился ли либреттистъ Галлэ отъ приглашенія, или самъ Шабріе охладѣлъ къ своей мечтѣ, но только послѣдняя не осуществилась. Можно предположить, что въ обработкѣ французскаго либреттиста романъ превратился бы въ болѣе эффектную театральную пьесу и въ болѣе рутинное оперное либретто. Были бы откинута замедляющія дѣйствіе семейныя сцены въ домѣ Гриневыхъ; вѣроятно, измѣнилась бы для болѣе эффектнаго паденія занавѣса развязка пьесы и навѣрное исчезло бы обиліе милыхъ русскому слушателю чертъ и черточекъ. Главное же, дѣйствующія, точнѣе сказать «живущія» лица превратились бы въ героевъ, въ особую породу оперныхъ существъ, ни на мгновеніе не забывающихъ о высокой чести дѣйствовать на подмосткахъ «Académie Nationale». Эта возможность превращенія «Капитанской дочки» въ «оперу» освѣщаетъ должнымъ образомъ главное достоинство новаго произведенія Ц. А. Кюи. Тактъ, съ которымъ музыкантъ взялся аккомпанировать Пушкинскому разсказу, сказался въ рѣшимости сохранить для вокальныхъ партій прозаическій текстъ. Стихъ въ рѣчахъ и разговорахъ лицъ «Капитанской дочки» былъ бы первой

фальшю, вносимой условностью оперного либретто. Вѣрная понятаму тону, музыка не выступаеъ на первый планъ, не мѣшаеъ впечатлѣніямъ зрителя, не придаеъ имъ характерной оперной окраски. Талантъ композитора, наиболѣе опредѣлившійся въ области романса, т. е. музыки по существу своему «домашней», помогъ ему выдержать большинство сценъ оперы въ этомъ домашнемъ тонѣ, скромномъ, незначительномъ, малозамѣтномъ, уклоняющемся отъ опаснаго въ данномъ случаѣ опернаго краснорѣчія. Даже когда развертываются воинственныя и драматическія сцены въ крѣпости и домашній тонъ становится блѣдноватымъ, мелковатымъ и недостаточнымъ, недостатокъ этотъ предпочтительнѣе возможности впасть въ шаблонно-яркую героическую марціальность à la Мейерберъ... Ухо не ищетъ лейтъ-мотивовъ, память не задерживаетъ просто мотивовъ... Чуть-чуть по оперному жестокая віолончель въ романсѣ Маши быстро забывается, дуэты (и довольно милые!) какъ-то извиняются, поэзія представленной исторіи покрываетъ и прикрываетъ скудные ансамбли, бывшіе тщетными напоминаніями объ оперѣ, и только «балетъ» своей традиціонной «умѣстностью» воскресилъ на мгновение типъ старой оперы въ ея неизгладимо яркихъ и характерныхъ чертахъ.

В. Д. Коргановъ. Бетховенъ. Біографическій этюдъ, съ иллюстраціями. Спб. 1910, изд. т-ва М. О. Вольфъ, 939+IV стр., ц. 7 р. 50 к.

О Бетховенѣ въ Россіи писали Ленцъ, Улыбышевъ и Сѣровъ. Только ихъ книги и статьи имѣли серьезное (положительное или отрицательное, какъ Улыбышева) значеніе въ европейской литературѣ о музыкѣ. Но первые двое писали на французскомъ языкѣ (менѣе крупная по объему «Beethoven. Kunststudie» Ленца, была издана на нѣмецкомъ языкѣ), а довольно значительныя работы Сѣрова о Бетховенѣ—затерялись въ общей массѣ его журнальныхъ статей. Все остальное, появлявшееся у насъ о Бетховенѣ, не имѣетъ значенія. Незамѣтно прошло и русское изданіе 2-хъ томной біографіи творца 9-й симфоніи—Л. Ноля (1892 г.), благодаря плохому переводу. Такимъ образомъ, до настоящаго времени на самомъ дѣлѣ мы не имѣли труда, достойнаго памяти великаго художника, тѣмъ болѣе что книги Улыбышева въ русскомъ переводѣ не появлялись, а оригинальное изданіе ихъ сдѣлалось библиографической рѣдкостью. Только теперь этотъ крупный пробѣлъ заполненъ новымъ и выдающимся трудомъ В. Д. Корганова. Эта книга достойна занять почетное мѣсто въ русской литературѣ по музыкѣ.

Авторъ его—извѣстный музыкальный дѣятель въ Тифлисѣ; его перу принадлежитъ обширная монографія о Моцартѣ и рядъ работъ біографическаго и этнографическаго характера. Для своего новаго «біографическаго этюда» о Бетховенѣ (этюдомъ онъ названъ по излишней скромности—книга обнимаетъ безъ малаго 1000 страницъ!) В. Д. Коргановъ собралъ и разработалъ обширный матеріалъ. Изъ цитатъ, щедро разсѣянныхъ по всей книгѣ, и библиографическаго указателя (весьма подробнаго), въ концѣ ея, видно, что врядъ ли миновала вниманія г. Корганова хотя бы одна болѣе или менѣе серьезная книга или статья о Бетховенѣ. Подобная подготовка потребовала около 10 лѣтъ («Моцартъ» г. Корганова изданъ въ 1900 г.); подобнымъ трудолюбіемъ мало кто изъ русскихъ писателей о музыкѣ можетъ похвастать. Главную цѣнность книги представляетъ переводъ *полнаго собранія писемъ* творца безсмертной «Девятой». Ихъ количество значи-

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 16-го ДЕКАБРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ:

въ первый разъ:

ПОЛЕ БРАНИ.

Пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. І. І. Колышки.

Декорации: 1, 2 и 4-го актовъ работы г. Гуляшова,
3-го акта—г. Цетельмана.Съ участіемъ заслуженнаго артиста
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ**г. ЮЖИНА.**

ДѢЙСТВУЮЩЕ:

Фролъ Мартынычъ Силкинъ г. Южияъ.
 Трифонъ Ильичъ Корчагинъ г. Падаринъ.
 Петръ Петровичъ Пыжиковъ г. Васевинъ.
 Графъ Амуровъ г. Феоктистовъ.
 Николай Петровичъ Леонтьевъ г. Сазоновъ.
 Левъ Александровичъ Кировъ г. Красовскій.
 Николай Ивановичъ Сомовъ г. Греминъ.
 Дмитрій Петровичъ Коврашевъ г. Головинъ.
 Александръ Николаевичъ Спѣшевъ г. Полетаевъ.
 Сергій Корчагинъ, сынъ Силкиной
 отъ перваго брака г. Ашанинъ.
 Жоржъ Кировъ, сынъ Кировыхъ г. Худолеевъ.
 Феррафонтъ Сидоровичъ Свистувичковъ,
 мѣщанинъ, сподручный Силкина г. Яковлевъ.
 Гутерманъ, банкиръ г. Лебелевъ.
 Федулъ, управляющій фабрикой Сил-
 киныхъ г. Музиль.
 Лакей Силкиныхъ, въ Москвѣ экст. Галивъ.
 Лакей Силкиныхъ, въ Петербургѣ экст. Чиркинъ.
 Лакей Кировыхъ экст. Болтинскій.
 Дарья Михайловна Силкина, жена
 Фрола Мартыныча г-жа Лешковская.
 Марія Петровна Кирова, жена Льва
 Александровича г-жа Благово.
 Наташа Кирова, дочь Кировыхъ г-жа Шухмина.
 Лиза Силкина, дочь Силкиныхъ г-жа Берсъ.
 Дуя, горничная Силкиныхъ г-жа Федотова 2.
 Первое дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ. Остальныя—
 въ Петербургѣ.

Между 1-мъ и 2-мъ дѣйствіями проходить 2½ года.
 2-е, 3-е и 4-е происходятъ въ теченіе сутокъ.

Постановка режиссера **С. В. Айдарова.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ,
 Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Сироп. А. А. Левенсонъ,
 Москва, Тверская, Малоземский пер., соб. домъ

тельно—1300. Въ Германіи только въ послѣдніе годы, трудами недавно скончавшагося д-ра А. Калишера, появилась въ печати вся переписка Бетховена. Собрать, провѣрить, а во многомъ и дешифровать всѣ іероглифы и каракули великаго художника былъ трудъ исключительный; Калишеръ и посвятилъ ему почти всю жизнь. То, чѣмъ Германія теперь гордится (изданной перепиской Б.), мы имѣемъ уже на русскомъ языкѣ и притомъ за значительно болѣе низкую цѣну. Трудъ переводчика писемъ Бетховена былъ тоже совершенно исключительный, «Слогъ писемъ Б., говоритъ авторъ настоящей книги,—не только собственноручныхъ, но также написанныхъ по его порученію или подъ его диктовку,—дубоватый, неуклюжій, съ частыми попытками играть словами, шутить, острить и не менѣе частыми подчеркиваніями. Барбаризмы вѣнскаго нарѣчія, которое въ значительной степени усвоилъ Б. и которое весьма далеко отъ нѣмецкаго литературнаго и сѣверо-германскаго языка, а также провинціализмы родного композитору прирейнскаго нарѣчія вносятъ во многія письма его тоже не мало своеобразнаго и настолько непонятнаго, что одинъ изъ біографовъ называлъ такія страницы писемъ его «безтолковыми толкованіями и неописуемыми писаніями». Множество сокращеній въ словахъ и разнообразіе въ начертаніяхъ однихъ и тѣхъ же именъ, рядъ словъ собственнаго изобрѣтенія и не мало орфографическихъ ошибокъ создаютъ препятствія свободному чтенію и переводу ихъ...; порою встрѣчаются слова зачеркнутыя, или неразборчиво написанныя, или собственнаго изобрѣтенія, или же разставленныя небрежно, спѣшно, безсвязно и какъ бы бессмысленно, или же повторяющіяся нѣсколько разъ, то по разсѣянности, то умышленно, точно они засѣли въ мысляхъ композитора или у него не достаетъ другихъ для выраженія своей идеи»...

Мы видимъ, какія трудности переводчику приходилось преодолевать для того, чтобы передать *смысль* бетховенскаго писанія (все же болѣе понятнаго при чтеніи въ нѣмецкомъ подлинникѣ); иной разъ прямо приходилось угадывать мысль мастера. И переводъ писемъ всюду оказался удачнымъ и удовлетворительнымъ. Чтобы избѣжать сухости изложенія

подобнаго біографическаго матеріала, г. Коргановъ напечаталъ всю переписку не въ строго хронологическомъ порядкѣ, а предпочелъ группировать этотъ матеріалъ по отдѣламъ (главамъ). Иногда для характеристики отношеній Б. къ тому или другому лицу или факту, приходилось объединять этотъ матеріалъ разныхъ эпохъ и датъ—въ одну группу. Въ виду такого распредѣленія его, можно пожалѣть, что Коргановъ не далъ отдѣльнаго *указателя писемъ* въ хронологическомъ порядкѣ съ ссылками на страницы ихъ помѣщенія въ книгѣ.

Помимо писемъ Б., въ основу «біогр. очерка» вошелъ обширный матеріалъ въ видѣ дошедшихъ до насъ записанныхъ разговоровъ Б. (періода его глухоты), рассказовъ и воспоминаній современниковъ; насколько возможно и оказалось удобнымъ, вплетены критическіе отзывы и характеристики Б. и его произведеній—какъ современныхъ ему, такъ и позднѣйшихъ писателей. Весь этотъ матеріалъ изложенъ въ біографической послѣдовательности и читается съ неослабнымъ интересомъ, тѣмъ болѣе, что всюду виденъ не столько кропотливый трудъ кабинетнаго работника, но и глубокое, полное любви и пониманія, поклоненіе къ избранному герою-художнику писателя. Интересъ книги увеличиваетъ иллюстраціонная часть ея, для которой авторъ собралъ и напечаталъ (въ текстѣ или на отдѣльныхъ листахъ) всѣ портреты Бетховена, много картинъ и рисунковъ позднѣйшихъ художниковъ, портреты многихъ современниковъ Б., его автографы, снимки домовъ и т. д. Полный, тщательно выработанный, каталогъ произведеній Б. (съ датами сочиненія и изданія, указаниемъ объема и издателей) и упомянутый раньше отдѣлъ литературы о Бетховенѣ дополняютъ приложенія къ труду В. Д. Корганова, который достоинъ только глубокой симпатіи и безусловнаго одобренія.

Ник. Финдейзенъ.

*Инв. № 171/82
5860*

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.



ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ „МУЗЫКА“.

Москва, Остоженка, Троицкій пер.,
д. 4, кв. 1. Телеф. 210—98.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

на годъ 5 руб.

на 1/2 года 3 руб.

Отдѣльный № съ пересылкой 15 коп.

№№, вышедшіе въ ноябрѣ и декабрѣ, подписчики получаютъ бесплатно.

Видя въ музыкѣ, какъ и вообще въ искусствѣ, одно изъ высшихъ проявленій культурной жизни, редація еженедѣльника будетъ стремиться оказывать поддержку всему, что способствуетъ росту и широкому распространенію въ обществѣ музыкальной культуры. И, наоборотъ, редація будетъ бороться со всѣми явленіями, враждебными свободному развитію музыкальнаго искусства. Полагая идею культуры не отдѣлимой отъ идеи преемственности, МУЗЫКА соединитъ исканія новаго съ уваженіемъ и любовью къ прошлому.

Въ вышедшихъ книжкахъ МУЗЫКИ помѣщены статьи: Леонида Сабанѣева («Современныя теченія въ музыкальномъ искусствѣ», «Прометей» А. Скрябина), Вл. Держановскаго, В. Иванова («Московскіе городскіе концерты»), В. Карагичева, К. Сараджева, Иог. Паульсена, и др. Впервые опубликованъ рядъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова и Вас. Калинникова. Въ каждомъ № постоянные отдѣлы: «Музыкальная недѣля» (календарь).—«Музыкальная памятка».—Критика.—Хроника.—Библиографія.—Тексты для музыки.—Иллюстрація (впервые опубликованный портретъ А. Н. Скрябина, работы академика Л. Пастернака, старинный портретъ Римскаго-Корсакова и др.).—Карикатуры.

Въ ближайшихъ №№ МУЗЫКИ предположены статьи: Вольфинга, Бориса Попова, Владиміра Метцля (Берлинъ), М.-D. Calvocoressi (Парижъ) М. Бузмина, А. Б. Гольденвейзера («Левъ Толстой и музыка»), Ал. Бойранскаго («Оперная сцена съ точки зрѣнія художника») и мн. др.

Въ Москвѣ розничная продажа №№ МУЗЫКИ, кромѣ главной конторы, музык. магаз. и газетн. кіоск., производится также на всѣхъ значительныхъ симфоническихъ и камерныхъ концертахъ въ залахъ Благороднаго собрания и консерваторіи.

Объявленія въ МУЗЫКУ, по цѣнѣ: строка непарели на обложкѣ 60 коп. и внутри книжки 50 коп.—принимаются въ конторѣ МУЗЫКИ (МОСКВА, Остоженка, Троицкій пер., д. кв. 1, телеф. 210—98), а также въ конторѣ Л. и Э. Метцля и во всѣхъ ея иногороднихъ и заграничныхъ отдѣленіяхъ.

Редакторъ-издатель Вл. Держановскій,

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1911 г.

на еженедѣльную общественно-педагогическую газету

ШКОЛА и ЖИЗНЬ

съ ежемѣсячными приложеніями.

Въ книжкахъ приложеній, которыя за годъ составятъ около 80 печатныхъ листовъ, будутъ помѣщаться цѣльныя произведенія русскихъ и иностранныхъ авторовъ, старыя классическія или выдающіяся новѣйшія или касающіяся наиболѣе интересныхъ вопросовъ текущаго времени. Три книжки приложеній будутъ посвящены памяти Л. Н. Толстого, Н. И. Пирогова и работамъ извѣстнаго нѣмецкаго педагога Кершенштейнера. Въ числѣ приложеній—три сборника, специально посвященные нашей *низшей, средней и высшей школѣ*.

Газета издается по слѣдующей программѣ: 1) Руководящія статьи по вопросамъ: а) организациі школы и школьнаго законодательства, б) общепедагогической теоріи и практики. 2) Статьи по различнымъ вопросамъ образованія и воспитанія. 3) Фельетонъ, характеризующій по преимуществу внутреннюю жизнь школы или популяризующій различныя стороны знанія. 4) Обзоръ печати. 5) Хроника образованія: дѣятельность законодательныхъ учрежденій, правительства, мѣстнаго самоуправления и т. д. 6) Хроника школьной жизни въ Россіи и за границей. 7) Обзорѣніе специальной литературы русской и иностранной. 8) Справочный отдѣлъ съ подотдѣломъ отвѣтовъ редакціи на запросы подписчиковъ.

Въ газетѣ принимаютъ участіе, въ числѣ прочихъ, слѣдующія лица:

Проф. М. М. Алексѣенко, акад. В. М. Бехтеревъ, проф. И. И. Боргманъ, И. П. Бѣлоконскій, проф. В. А. Вагнеръ, В. П. Вахтеровъ, акад. В. И. Вернадскій, В. А. Гердъ, проф. Н. А. Гредескуль, проф. Д. Д. Гриммъ, Я. Я. Гуревичъ, проф. В. Я. Данилевскій, Я. И. Душечкинъ, Е. А. Звягинцевъ, проф. П. Ф. Каптеревъ, проф. М. Я. Капустинъ, проф. Н. И. Карѣевъ, проф. М. М. Ковалевскій, акад. А. Ф. Кони, проф. Н. Н. Ланге, А. Л. Липовскій, проф. И. В. Луичикій, проф. А. А. Мануйловъ, П. Н. Милоковъ, Н. Ф. Михайловъ, проф. А. П. Нечаевъ, акад. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, Ф. Ф. Ольденбургъ, А. Н. Острогорскій, А. Б. Петрищевъ, И. И. Петрункевичъ, А. С. Пругавинъ, Н. А. Рубакинъ, М. А. Стаховичъ, І. В. Титовъ, Д. И. Тихомировъ, графъ И. И. Толстой, Н. В. Тулуповъ, проф. Г. В. Хлопинъ, В. И. Чарнолускій, проф. Г. И. Челпановъ, Н. В. Чеховъ, П. М. Шестаковъ, А. И. Шингаревъ, акад. И. И. Янжулъ и многіе др.

Изъ иностранныхъ ученыхъ между прочимъ обѣщали свое участіе въ газетѣ слѣдующія лица: проф. Ренэ Вормсъ, Шарль Жидъ, извѣстный французскій педагогъ Бюссонъ, де Гревъ и др.

Редакція газеты имѣетъ корреспондентовъ въ разныхъ городахъ Имперіи и специальныхъ корреспондентовъ въ Г. Совѣтѣ и Г. Думѣ.

Подъ общей редакціей Г. А. Фальборка.

Подписная цѣна: на годъ на 6 м. на 3 м.
 Съ доставкой и пересылкой въ города Имперіи. 6 руб. 3 руб. 2 руб.

Принимается подписка на два мѣсяца — съ 1 ноября до конца года—1 руб.

Для учащ. въ нач. учил. допускается разсрочка по 1 р. за каждые 2 мѣс. Лица, подписавшіяся до 1-го января 1911 г., получаютъ газету въ 1910 г. бесплатно.

Газета выходитъ съ ноября мѣсяца. Пробные №№ высылаются бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ, Петербургъ, Кабинетская, №18, тел. 547—34, во всѣхъ почтово-телеграфныхъ конторахъ Россіи и въ книжныхъ м.

Объявленія принимаются въ Главной Конторѣ газеты. Цѣна объявленій за строку непарели на первой страницѣ 60 коп., позади текста 30 коп.

Издатели: Н. В. Мѣшковъ и Г. А. Фальборкъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1911 г.
на ежемѣсячный популярно-медицинскій журналъ

„ВѢСТНИКЪ ЗДОРОВЬЯ“.

(2-ой годъ изданія).

1 рубль въ годъ съ доставкой и пересылкой.

Органъ самолѣченія, необходимый въ каждой семьѣ.

Журналъ посвященъ цѣлямъ самолѣченія и предназначается замѣнить собою лѣчебникъ, почему въ немъ будутъ указаны наиболѣе цѣлесообразные и практически примѣняемые способы лѣченія, а равно тѣ готовые лѣкарственные препараты, которые въ настоящее время признаны всѣми медицинскими авторитетами специфическими и радикально излѣчивающими тяжелыми недуги, какъ: чахотку, неврастенію, ревматизмъ, катарръ желудка, экзему, сифились, венерическія болѣзни и другія.

Для достиженія этихъ цѣлей журналъ предоставляет **БЕЗПЛАТНО** своимъ подписчикамъ.

1) Медицинскіе совѣты и научно-обоснованныя указанія специалистовъ тѣхъ средствъ и способовъ, кои являются наиболѣе примѣнимыми и доступными для домашняго лѣченія болѣзней.

2) Цѣнную, обратившую всеобщее вниманіе, крайне интересную КНИГУ, написанную поразительно ясно и просто «Книга Здоровья», благодаря которой уже тысячи больныхъ скоро и вѣрно излѣчились отъ различныхъ тяжелыхъ и запущенныхъ недуговъ: чахотки, неврастеніи, ревматизма, катарра желудка, геморроя, пьянства, полового безсилія, экземы, сифилиса, венерическихъ болѣзней и проч.

Просятъ точно указывать въ письмѣ наименованіе болѣзни съ ея болѣе или менѣе подробнымъ описаніемъ, имя, фамилію больного, точный адресъ и Редакціей немедленно будетъ данъ самый подробный отвѣтъ. Для полученія вышеназванной книги просятъ прилагать ДВѢ семикопѣчныхъ марки.

Подписчики получаютъ кромѣ 12 номеровъ журнала, за годовую плату **ОДИНЪ РУБЛЬ—БЕЗПЛАТНО** домашній лечебникъ подъ названіемъ

„КНИГА ЗДОРОВЬЯ“

въ который войдетъ содержаніе книги самолѣченія подъ редакціей Д-ра Мед. *Ершова*, въ роскошной художественной обложкѣ, стоящей въ отдѣльной продажѣ *два* рубля.

«КНИГА ЗДОРОВЬЯ» состоитъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ: 1) *Болѣзни нервной системы*. Половое бозсиліе. Онанизмъ, Неврастенія. 2) *Внутреннія болѣзни*. 3) *Женскія болѣзни*. 4) Предупрежденіе беременности и предохранительныя средства. 5) *Дѣтскія болѣзни*. 6) *Кожныя болѣзни*. 7) *Хирургія*. Пересылка лечебника за счетъ подписчика. Просимъ прилагать **ЧЕТЫРЕ** семи копѣчн. марки. Лица подпавшія на 1911 г., получаютъ журналъ со дня подписки за 1910 г. **БЕЗПЛАТНО**.

Подписчики получаютъ 12 №№ журнала за годовую плату **ОДИНЪ руб.**

(можно высылать почтовыми марками на 1 руб. въ заказномъ письмѣ).

Деньги и письма адресовать въ Контору Редакціи «ВѢСТНИКЪ ЗДОРОВЬЯ»,
С.-Петербургъ, Спасская, 1.

Оставшіеся въ небольшомъ количествѣ комплекты журн. за 1910 г. высылаются за **ОДИНЪ руб.**

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

*для любителей
искусства и старины.*

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА 1911 ГОДЪ.

Въ пятомъ году изданія «Старые Годы» будутъ выходить при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, Ф. Г. Беренштамъ, И. Я. Билибинъ, Wilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg J. v. d. Gheyn, В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky, Georg Gronau, Jean Guiffrey, Игорь Э. Грабаръ, Loys Delteil, Léon Désbairs, С. П. Дягилевъ, R. Kœchlin, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ-Липгартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергѣй Маковский, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, А. В. Орѣшниковъ, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянь-Шанскій, П. К. Симони, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, Pascal Forthuny, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, И. А. Фоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

Цѣна въ годъ съ доставкой и пересылкою 10 руб., безъ доставки—9 руб., за границу—40 франковъ.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ—5 р.; 1 апрѣля—3 р. и 1 іюня—2 руб.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ—въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ—въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркмейстера.

Въ конторѣ редакціи имѣются въ ограниченномъ количествѣ:

Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Н. Врангель. Ц. 10 р.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковский, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА
НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ
„РУССКАЯ СТАРИНА“
на 1911 годъ.

Вступая въ 1911 году въ сорокъ второй годъ своего существованія, «Русская Старина», благодаря измѣнившимся условіямъ цензуры, извлекаетъ изъ своего архива цѣлый рядъ цѣнныхъ записокъ и даетъ мѣсто особенно интереснымъ воспоминаніямъ, а также исторически обработаннымъ матеріаламъ и подлиннымъ документамъ.

Имѣя въ виду современныя условія общественной жизни Россіи, редакція предпочитаетъ цѣлый рядъ мѣръ къ обновленію и расширенію журнала.

Сохраняя своихъ прежнихъ многочисленныхъ сотрудниковъ, редакція предполагаетъ напечатать въ 1911 году: *А. Ф. Кони*.—«Изъ замѣтокъ и воспоминаній судебного дѣятеля».—«Житейскія встрѣчи». Воспоминанія *И. И. Янжула*. «О пережитомъ и видѣнномъ въ 1864—1909 гг.», при чемъ авторъ касается: Достоевскаго, Щедрина, Островскаго, Полонскаго, Писемскаго, Гайдебурова, Юрьева, Елисѣева, Михайловскаго, Щелгунова, Успенскаго, Кони, Соловьева, Крылова, Чичерина, Муромцева, Стороженко, Бунге, Делянова, Боголюбова, Побѣдоносцева, Витте и др. *А. Лебедевъ*.—Николай Гавриловичъ Чернышевскій. *П. Л. Юдинъ*.—Изъ жизни Н. И. Костомарова въ Саратовѣ. *Е. А. Лехачевскій*.—Первообразъ русскаго народа гр. А. К. Толстого. *А. И. Слезинскій*.—Тайный другъ Пушкина. *М. Васильева*.—Записка крѣпостной. *Л. Н. Любимова*.—Изъ жизни инженера путей сообщенія. *А. Синицына*.—Изъ воспоминаній стараго врача. *Е. В. Андріяшевой*.—Воспоминанія стараго педагога. *В. В. Шереметевскаго*.—Басурманская цеволла. *Де Ливрона*.—Изъ воспоминанія о плаваніи на клиперѣ «Стрѣлокъ». *Г. А. Данилова*. Сибирская казачья дивизія въ походѣ противъ Японіи въ 1904 и 1905 гг. *Ө. Г. Тернера*. Воспоминанія жизни (о Вышнеградскомъ, Витте, Рейтернѣ, Ионинѣ, гр. А. А. Ливенѣ, гр. Валувевѣ, Горемыкинѣ, И. Н. Дурново, Сипягинѣ, Ванновскомъ, гр. К. И. Паленѣ, К. К. Гротѣ, М. Н. Анненковѣ, гр. Л. Н. Толстомъ А. Г. Рубинштейнѣ, Айвазовскомъ, Захарьинѣ, ст. секр. Безобразовѣ, гр. А. А. Толстой, Е. А. Нарышкиной, кн. Ек. Радзивиллъ, Бисмаркѣ и др.) *И. Лаврентьевой*.—Другъ дѣтей.—Изъ жизни Е. М. Бемъ.—Свѣтлый лучъ изъ дальнихъ лѣтъ. о Т. П. Пассекѣ. *Е. А. Альбовскаго*.—Шесть мѣсяцевъ въ Курляндіи. *Д. Перскій*.—Новый директоръ Міокотисанъ. На абордажѣ. *М. И. Безобразовой*.—Дневникъ академика В. П. Безобразова. *Ф. Д. Филоненко*.—Изъ подольской старины. (Изъ быта духовенства). «Депутатъ отъ Россіи». Воспоминанія и переписка. *О. А. Новиковой*. *Н. Раевской*.—Къ постройкамъ стараго Петербурга. *А. И. Сергѣева*.—Изъ быта духовенства. *Е. А. Рагозиной*.—Изъ дневника русской въ Турціи передъ войной 1877—78 гг., при чемъ авторъ, описывая жизнь Турціи и ея обитателей, касается гр. Игнатьева, Нелидова, Ону, Макѣева, кн. Церетели, Гобартъ-паши, сэра Эллионга, Зичи, гр. Корти, лорда Сальсбери, бар. Каличе, Кіамиль-пашей Митхадъ п., Османъ п., Керимъ, Намукъ, Сивфеть, Мухтаръ-паши и др. *И. И. Оноре*.—11 лѣтъ въ театрѣ (о Вагнерѣ, Сѣровѣ, Ларошѣ и др.). *А. А. Чебышева*.—Письма П. А. Катенина.—И. А. Бахтину и много другихъ историческихъ изслѣдованій и воспоминаній.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, въ журналѣ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскіхъ дѣятелей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа каждаго мѣсяца.

Подписная цѣна на годъ 9 руб. въ пересылкой.

Книгопродавцамъ, принимающимъ подписку, дѣлается уступка по 30 к. съ экз. Подписка принимается въ С.-Петербургѣ, Фонтанка, д. № 18.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ
ЕЖЕГОДНИКА
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ издачія).

Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Для ближайшихъ выпусковъ «Ежегодника» редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театрального училища *Н. С. Васильевой*. — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи *В. Н. Андреева-Бурлака* *Б. В. Варнеке*. — Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина*. — Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*. — Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова*. — Воспоминанія объ *М. П. Садовскомъ* *П. М. Невѣжина*. — Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ *А. Н. Островскаго* *Н. Н. Окулова* (Тамарина). — Образчики театральной критики *Л. Н. Столпянскаго*. — Ренесансъ балета *Э. А. Старкъ* (Зигфрида). — Театральные огни (Французскій театръ въ Спб. въ 1863—1874 гг.) *Ив. Щеглова*. — Очерки польской драмы *А. И. Яцимирскаго* и др. Кроме того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ Спб. и Москвы, составленный на основаніи официальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни Спб. театрального училища.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1—8, кв. 49). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 р.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.