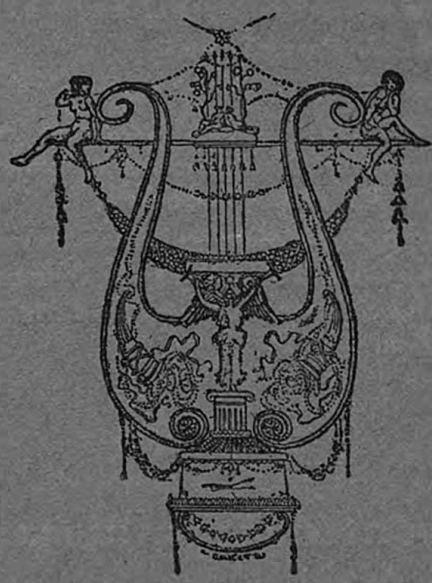


О III

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



7240

1913

ВЫПУСКЪ V



СОДЕРЖАНІЕ.

Разгадка трехъ единствъ. Н. Долгова.

Изъ неизданныхъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова. Ник. Финдейзенъ.

Переписка А. Н. Верстовскаго съ А. М. Гедеоновымъ.

И. С. Тургеневъ и авторскій гонораръ. Барона Н. В. Дризенъ. А. М. Максимовъ 1-й, П. Россіева.

Александръ Сахаровъ. (Письмо изъ Мюнхена). З. Ашъкинази.

Обзоръ сезона 1912—1913 гг. Москва. Оперныя новинки. Ю. Энгель.—Обзоръ итоговъ Московскаго опернаго сезона. Ю. Энгель.—Балетъ. В. Михайловскаго.

Приложеніе: Двадцатипятилѣтіе драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Спб. Театральномъ Училищѣ. 1888 — 1913. В. Н. Всеволодскаго-Гернгроссъ. Подъ редакціей П. О. Морозова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

„Ассамблея“ комедія П. Гнѣдича на сценѣ Александринскаго театра: г. Ураловъ въ роли Петра Великаго; г. Ходотовъ въ роли Пехтерева; г-жа Потоцкая въ роли Фроси; г. Петровскій въ роли Арефьева-отца; г. Шаповаленко въ роли писца; г-жа Чижевская въ роли Василисы; г. Сухаревъ въ роли Нартова; г. Локтевъ въ роли Г. Хальсъ; г. Пашковскій въ роли Кау-венгофе; г-жа Ростова въ роли Бабки-голландки; Мальчикъ-сотрудникъ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

„Ассамблея“ комедія П. Гнѣдича на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра: г. Рыбаковъ въ роли Петра Великаго; г. Полетаевъ въ роли Меньшикова; г-жа Лешковская въ роли Пехтеревой; г. Падаринъ въ роли Арефьева; г. Лебедевъ въ роли Кащенко; г-жа Турчанинова въ роли Василисы; г. Греминъ въ роли Подтѣи; г. Васенинъ въ роли Огурца.

А. М. Максимовъ 1-й.

Александръ Сахаровъ (къ ст. З. Ашкинази).

Къ статьѣ В. Всеволодскаго-Гернгроссъ: Двадцатипятилѣтіе драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Спб. Театральномъ Училищѣ. Портреты: Императора Александра III, Императора Николая Александровича, гр. И. И. Воронцова-Дашкова, графа В. Б. Фредерикса, И. А. Всеволожскаго, кн. С. М. Волконскаго, В. А. Теляковскаго, Н. С. Васильевой, о. В. Ф. Пигулевскаго, П. Д. Боборыкина, П. И. Вейнберга, В. Н. Давыдова, А. И. Долинова, П. О. Морозова, Ю. Э. Озаровскаго, В. П. Острогорскаго, М. И. Писарева, В. П. Писнячевскаго, В. П. Погожева, Н. Ф. Сазонова, Ю. М. Юрьева, С. И. Яковлева.

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ исполнены фирмою Р. Голице и А. Вильборгъ и Типографіей Императорскихъ Театровъ.



Г. УРАЛОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРА ВЕЛИКАГО И Г. ХОДOTOBЪ ВЪ РОЛИ ПЕХТЕРЕВА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

(Къ вопросу о теоріи французскаго классицизма).

Н. Н. ДОЛГОВА.



ТЕОРИЯ единства мѣста, времени и дѣйствія! Если не бояться плохого каламбура, можно смѣло сказать, что нѣтъ вопроса, къ которому мы относились бы съ большимъ единствомъ. Что то скучное, натянутое, а главное произвольное и не вызванное даже потребностями отдѣльной минуты чувствуется при воспоминаніи объ этомъ своеобразномъ «законѣ». И такое впечатлѣніе сохраняется не только у противниковъ французскаго классицизма. Даже тѣ, кто, подобно Гейне или нашему Герцену, поддавались увлеченію строгой музы Корнеля и Расина, считали своимъ первымъ долгомъ оговорить чистоусловную своеобразность этого театра.

И нельзя не сознаться, что для поклонниковъ Корнеля такая позиція является единственно допустимой.

Защита какой-либо формы искусства имѣетъ смыслъ лишь тогда, когда эта форма является для самаго поэта самодовлѣющимъ закономъ, внѣ котораго онъ не мыслить своихъ произведеній. Но этой то увѣренности и не даетъ изученіе Корнеля. На бѣду своихъ не въ мѣру ревностныхъ защитниковъ онъ самъ любилъ поговорить о своихъ произведеніяхъ и все, что мы находимъ у него объ единствахъ, убѣждаетъ насъ въ томъ, что для него они являлись лишь извнѣ навязанной системой, въ борьбѣ съ которой допустимы самые тонкіе приемы обхода.

Но чѣмъ же объяснить тогда непреодолимую живучесть теоріи, которая господствовала надъ умами цѣлаго ряда поколѣній и подчинила себѣ даже такой сильный и своеобразный талантъ, какимъ являлся Корнель?

Ходячее мнѣніе сводитъ все дѣло къ простой ошибкѣ толкователей Пюитики. Но едва ли возможно принять законъ единствъ какъ безза-

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

вѣтнюю жертву на алтарь Аристотеля. Правда, такая жертва была бы очень характерна для эпохи возрожденія, когда непреложно вѣрили въ каждую цитату изъ древнихъ и Аристотелю давали эпитетъ «*imperator poster, omnium bonarum artium dictator perpetuus*», но дѣло въ томъ, что великій теоретикъ драмы настаивалъ лишь на единствѣ дѣйствія, совсѣмъ не предполагающемъ специфической формы драмы. Что же касается характерныхъ для семнадцатаго вѣка единствъ времени и мѣста, то о первомъ онъ бросаетъ лишь мимолетное замѣчаніе, а о второмъ не упоминаетъ ни одного слова. Такимъ образомъ, теоріи семнадцатаго вѣка основывались не на рабскомъ подчиненіи буквѣ Піитики, а на произвольномъ толкованіи ея духа. А это не могло быть безъ цѣлаго ряда причинъ, непрерывно наталкивавшихъ на желательный выводъ.

Объясненіе критиковъ, ограничивавшихъ свою роль анализомъ умственныхъ теченій эпохи, оказались въ послѣднее время несостоятельными и съ другой стороны. Новыя изысканія по исторіи театра доказали странную всеобщность казалось бы чистопроизвольной теоріи единствъ. И если Кузенъ могъ еще радоваться тому, что англичане временъ Шекспира не были знакомы съ Піитикой, позднѣйшіе критики не только знали, что они были съ нею знакомы, но знали и то, что англійскіе теоретики сцены сами пришли къ той же произвольно-Аристотелевской теоріи, которая подчинила своему вліянію Корнеля. Такимъ образомъ вопросъ получалъ совсѣмъ иную окраску и вмѣсто удивленія передъ теоріей начинали испытывать удивленіе передъ ея судьбами. Загадка, къ которой нельзя уже было подойти со старыми приѣмами филологическихъ изысканій. И только тогда, когда смѣнился методъ изслѣдованія и историки театра, ставъ на болѣе широкую точку зрѣнія, начали разсматривать эпоху классицизма не только какъ литературный, но и какъ коренной театральный переворотъ, предъ ними открылась возможность новыхъ чрезвычайно плодотворныхъ догадокъ. Попробуемъ же стать на этотъ путь.

Мы знаемъ, что увлеченіе античнымъ міромъ пришло на смѣну средне-вѣковымъ взглядамъ. Въ отношеніи драмы это означаетъ коренную ломку

всего ея строя. вмѣсто узко-религіозной морали она начинаетъ рисовать страсти и герой изъ безжизненнаго носителя опредѣленнаго порока или добродѣтели превращается въ живую личность. Въ отношеніи формы при этомъ служила образцомъ античная трагедія, а теоріей являлась Піитика Аристотеля. Допустимъ теперь въ дѣятеляхъ эпохи возрожденія вполнѣ правильное пониманіе греческаго театра и посмотримъ, какъ должны были они отнестись къ тому «матеріальному театру», т. е. сценѣ, декораціямъ и приѣмамъ постановки, которые были выработаны авторами средневѣковыхъ мистерій.

Первоначальнымъ зерномъ, изъ котораго развилась мистерія, была церковная драма, робкое иллюстрированіе священныхъ сказаній путемъ раздачи священнику, діакону и хору отдѣльныхъ репликъ евангельскаго діалога. Съ теченіемъ времени, когда эти попытки становились все смѣлѣе и смѣлѣе, представленія вышли изъ церкви и стали разыгрываться подъ открытымъ небомъ. Но строго-догматическій духъ неизмѣнно сказывается на всемъ складѣ мистеріальной литературы и та смѣлость, въ которой нельзя отказать ея авторамъ, обнаруживалась лишь въ рѣшимости переработать въ діалогическую форму всякую сцену, хотя бы она была обрисована лишь въ нѣсколькихъ строкахъ библейскаго сказанія или житія святого. Что же касается наиболѣе дорогой для поэта свободы обрисовки характеровъ, то ея не было вовсе. Спасительно-сладостное житіе праведнаго и неисчислимыя муки грѣшника—это былъ тотъ неизмѣнный уклонъ, по которому направлялись главные персонажи драмы. Но разъ зрители предугадывали съ первой сцены, а то и напередъ знали судьбу героевъ, драматургъ могъ увлечь ихъ лишь разнообразіемъ отдѣльныхъ эпизодовъ. И именно по этому пути и шли авторы мистерій. Каждое приключеніе героя играло для нихъ почти самостоятельную роль и они заставляли художниковъ готовить длинный рядъ декорацій, равный числу горестныхъ или радостныхъ сценъ. При этомъ мистеріальному театру была совершенна чужда мысль о смѣнѣ картинъ въ послѣдовательности времени. Всѣ пункты, въ которыхъ происходило дѣйствіе, съ самаго начала спек-

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

такля располагались передъ зрителями длиннымъ полукругомъ и часто можно было видѣть, какъ Константинополь стоитъ рядомъ съ Иерусалимомъ, а Римъ въ пяти шагахъ отъ Назарета. Моря, горы, непроходимыя пустыни—все это не существовало для героевъ пьесы, которые свободно шагали отъ одной декорациі къ другой и только болѣе согбенной фигурой обозначали трудность пройденнаго пути. У подножія эстрады былъ адъ, на вершинѣ помѣщался рай и все это вмѣстѣ съ доброй дюжиной декораций служило порукой тому, что толпа будетъ удовлетворена разнообразіемъ спектакля.

Такой характеръ сцены былъ естественнымъ результатомъ средневѣковаго взгляда на театръ, какъ на мѣсто прославленія благочестивой жизни и святыхъ дѣяній. Но когда въ обществѣ началъ падать всесильный авторитетъ церкви и на подмостки сталъ врываться свѣтскій сюжетъ, старая декорация начала играть роль самостоятельнаго фактора, заставлявшаго дѣятелей новой «свободной драмы» повторять всѣ ошибки своихъ предшественниковъ. И это, конечно, не могло ускользнуть отъ вниманія болѣе культурныхъ дѣятелей эпохи возрожденія, которые, тяготѣя къ Аристотелю, рисовали себѣ совѣмъ иной идеалъ драмы.

«Вымыселъ бываетъ одинъ не тогда, когда около одного лица вращается», предостерегалъ Аристотель. И между тѣмъ весь характеръ сцены былъ приноровленъ именно для этой цѣли. Обиліе картинъ не позволяло концентрировать дѣйствіе, оно требовало развитія отдѣльныхъ эпизодовъ и драматурги невольно впадали въ новую погрѣшность противъ Пѣитики, въ компановкѣ тѣхъ «самыхъ плохихъ» вымысловъ, «въ которыхъ вставки слѣдуютъ одна за другою и безъ вѣроятія и безъ необходимости». А послѣднее не могло, конечно, не отразиться и на развитіи характеровъ.

Съ этимъ надо было бороться, нападая не только на плоды авторскаго творчества, но и на тѣ условія, которыя являлись предпосылкой для работы драматурга. И новаторы смѣло вступили на этотъ путь.

«Трагедія по возможности старается быть законченною въ одинъ круговоротъ солнца или немного дальше заходить»—это замѣчаніе Аристо-



Г. УРАЛОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРА ВЕЛИКАГО.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

тель бросаетъ вскользь, сравнивая трагедію съ грандіозными эпопеями Гомера, способными вдохновить драматурговъ на цѣлый рядъ пьесъ. Но классики шестнадцатаго вѣка опустили оговорки «по возможности», приняли слова «старается быть законченною» равнозначущими фразѣ «должна быть законченною» и у нихъ вмѣсто простого замѣчанія получилось непреложное правило,—то правило о единствѣ времени, которое въ корнѣ разрушало цѣлесообразность старой *mis'en scene*.

Это заключеніе можно сдѣлать съ полнымъ правомъ, хотя у первыхъ сторонниковъ Аристотельской Пѣитики мы не всегда находимъ опредѣленно выраженное правило о единствѣ мѣста. Но ихъ выпады противъ разбросанности сюжета и характеръ ихъ трагедіи, которыя почти всегда должны были разыгрываться въ одной декорации, ясно указываютъ на тенденцію принять правило о единствѣ мѣста, какъ строгій законъ, не высказанный Аристотелемъ лишь потому, что онъ долженъ подразумеваться самъ собою.

Таково было отношеніе сторонниковъ классицизма къ средневѣковому театру; отношеніе, носившее одинаковыя черты какъ во Франціи, такъ и въ Испаніи, Италіи и Англии. Но дальнѣйшая борьба между классической и романтической школой далеко не вездѣ сложилась одинаково.

О французской трагедіи семнадцатаго вѣка не принято говорить безъ ссылокъ на испанскую трагедію. Ихъ сродство—фактъ слишкомъ часто отмѣчаемый историками литературы. Мы также охотно ступимъ на этотъ путь, такъ какъ тутъ сразу же сказывается вся сила театральной теоріи о единствахъ, впервые объяснившей, въ силу какихъ причинъ создалась глубокая пропасть между приѣмами испанской романтической и французской классической школы.

Увлеченіе античнымъ театромъ и первые переводы классическихъ трагедій на испанскій языкъ относятся еще къ началу шестнадцатаго вѣка. Но это не помѣшало поклонникамъ классицизма почти цѣлое столѣтіе равнодушно смотрѣть на успѣхи романтическаго театра.

Вполнѣ опредѣленно, хотя и съ нѣкоторыми уступками духу времени высказался противъ него лишь Лопе Пинчіано въ трактатѣ «о древней

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

поэтической философіи», написанномъ имъ въ 1596 году ¹⁾). Говоря объ этомъ первомъ починѣ къ нападкамъ на театръ, представителемъ котораго являлся знаменитый Лопе де Вега, нельзя не упомянуть, что авторъ трактата былъ далеко не присяжнымъ критикомъ. Лопе Пинчіано занималъ въ Мадридѣ должность королевскаго врача и къ Аристотелю обратился первоначально совѣмъ не съ цѣлью изучать его Піитику. Но когда онъ ознакомился съ этимъ трудомъ, у него явилась рѣшимость писать о поэзіи по примѣру самого Аполлона, который былъ и врачомъ и поэтомъ, «представляя два искусства, очень близко связанныя между собою по ихъ благотворному вліянію на человѣка». Практическій взглядъ Пинчіано на поэзію, какъ на средство для врачеванія нравовъ, явился причиной того, что ученый докторъ очень снисходительно отнесся къ закону единства времени. Онъ вполне признавалъ, что философъ требуетъ для трагедіи однѣхъ сутокъ, но находилъ это правило не вполне пріемлемымъ для его эпохи, когда люди восходятъ по пути добродѣтели далеко не съ той поспѣшностью, съ какой это удавалось древнимъ. Въ виду этого, Лопе Пинчіано готовъ опредѣлить для трагедіи цѣлыхъ пять сутокъ.

Вслѣдъ за этимъ трактатомъ появились другіе и черезъ нѣкоторое время Лопе де Вега счелъ себя вынужденнымъ отвѣтить на нихъ. Какъ и можно было ожидать, онъ не рѣшился посягнуть на великій авторитетъ и сразу же заявилъ, что Аристотель «правъ тысячу разъ». Но далѣе поэтъ не то съ цинизмомъ, не то съ насмѣшкой на отвлеченность своихъ противниковъ горько плакался на то, что ему не подъ силу бороться со вкусами общества. «Въ нѣкоторыхъ своихъ трудахъ я соблюдалъ правила, писалъ онъ. Но когда я увидѣлъ, какое удовольствіе доставляетъ черни всякія чудовищности, въ родѣ колдовства и привидѣній, я вновь вернулся къ своимъ варварскимъ привычкамъ. И теперь, принимаясь за комедію, я прячу всѣ правила за двойнымъ замкомъ, а Плавта и Теренція выбрасываю

¹⁾ Вопросъ о зарожденіи и о судьбахъ классической теоріи въ Испаніи, Италиі и Англіи подробно разбираетъ Брейтингеръ въ своемъ трудѣ «Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille».



М. Г. САВИНА ВЪ РОЛИ БЕХТЕРЕВОЙ.
«АССАМБЛЕЯ», КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

за дверь изъ боязни, какъ бы эти господа не подняли крика. Такимъ образомъ я поставлю то, за что мнѣ охотнѣе платять, и не смущаюся никакимъ вздоромъ, лишь бы на него былъ спросъ».

Объясненіе шуточное и ужъ конечно не вполнѣ искреннее!

Но для нашей цѣли важно мимолетное упоминаніе о томъ, что поэтъ могъ работать и въ классической манерѣ. Оно лишній разъ подчеркиваетъ тотъ фактъ, что условія мистеріальной сцены были въ то время далеко не обязательнымъ закономъ для театровъ Испаніи. Въ противоположность сложности мистеріальныхъ постановокъ, на ихъ подмосткахъ царила простота и авторъ, болѣе полагавшійся на воображеніе зрителей, чѣмъ на искусство декоратора, могъ показывать все тѣ же жалкія драпировки и заставлялъ видѣть въ нихъ великолѣпные дворцы и залитыя народомъ площади. Онъ могъ далѣе или развернуть длинный рядъ чередующихся картинъ, или оставить въ неприкосновенности первую изъ нихъ. Пьесы съ единствами и пьесы безъ единствъ—все находило пріютъ на тѣхъ же подмосткахъ. И благодаря этому величайшій изъ испанскихъ драматурговъ могъ пробовать силы въ той и другой манерѣ письма и остановить свой выборъ на свободной драмѣ.

Но иначе обстояло дѣло во Франціи. Въ шестнадцатомъ вѣкѣ мы находимъ въ Парижѣ лишь одинъ театръ—Отель Бургонь, принадлежавшій Братству Страстей Господнихъ. Свое названіе эта ассоціація получила отъ мистеріи, которая являлась одной изъ первыхъ ея постановокъ и это само по себѣ указывало на характеръ построенной ею сцены. Сцена эта всецѣло была разчитана на средневѣковую литературу и заключала въ себѣ, хотя и въ миниатюрѣ, все тѣ же вытянувшіяся въ одинъ рядъ картины. Зданіе Отеля Бургонь зафиксировало такимъ образомъ старый театръ и тѣмъ самымъ стало въ непримиримую оппозицію въ новой драмѣ.

Это не замедлило вызвать отрицательное отношеніе со стороны классиковъ. Вынуждаемые обращаться для постановки своихъ пьесъ къ содѣйствію школьной сцены, они прекрасно понимали, что имъ не восторжествовать при старыхъ взглядахъ на театръ и не упустили ни одного

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

случая поселить въ зрителяхъ презрѣніе къ средневѣковому искусству. Въ 1551 году Жодель поставилъ въ реймской коллегіи свою «Клеопатру», а на слѣдующій годъ уже воспользовался прологомъ къ новой пьесѣ и гордо заявлялъ въ немъ, что его искусство не имѣетъ ничего общаго съ грубыми приѣмами его предшественниковъ. Этому приѣму разить противниковъ съ подмостковъ послѣдовалъ и другой драматургъ Гревэнъ, а Жанъ де ля Тайль, авторъ *Cogniaux*, уже не довольствуясь тирадами пролога, выпустилъ отдѣльный трудъ «о трагическомъ искусствѣ», гдѣ не жалѣлъ самыхъ рѣзкихъ словъ для осужденія старой сцены и ея приѣмовъ постановки. «Надо разрушить старый театръ, чтобы на его развалинахъ построить новый!». «Братство Отеля Бургонъ заслуживаетъ только презрѣнія»,—это были основныя формулы, подъ знаменемъ которыхъ объединялась вся плеяда поэтовъ-классиковъ.

При этомъ въ тѣхъ случаяхъ, когда новаторамъ удавалось вполнѣ соблюсти правило о единствѣ времени, они спѣшили обратить на это вниманіе публики. Такъ въ первой сценѣ трагедіи «Клеопатра» мы находимъ строки:

Avant que ce soleil, qui vient ores de naître
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge
Cléopâtre mourra.

Это не что иное, какъ напоминаніе о дневномъ срокѣ. Напоминаніе, которое впоследствии было дополнено обычаемъ заявлять въ третьемъ актѣ о томъ, что время близится къ полдню, а въ пятомъ о томъ, что уже наступилъ вечеръ.

Но вся эта защита новыхъ принциповъ, то въ драмахъ, то въ прологахъ, то въ трактатахъ, была безсильна поколебать твердыню стараго театра. Широкая публика оставалась вѣрна своимъ вкусамъ и привычкамъ и голоса новаторовъ беззвучно замирали подъ сводами университетскихъ и дворцовыхъ залъ. Къ тому же вскорѣ имъ сталъ измѣнять и школьный театръ, такъ какъ рѣзвая младость, несмотря на уговоры педагоговъ всегда склонна была предпочесть строгой трагедіи грубую, но заразительно



Г-ЖА ПОТОЦКАЯ ВЪ РОЛИ ФРОСИ.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

веселую буффонаду фарса. Классики утрачивали свой интимный театр, но едва ли предавались по этому поводу особой грусти. Разъ играть приходилось только передъ своими и все дѣло сводилось къ простой демонстраціи, можно было ограничиться однимъ печатаніемъ трудовъ.

Такимъ образомъ, поле сраженія осталось за старымъ театромъ и онъ сохранилъ свой обликъ вплоть до самаго конца шестнадцатаго вѣка. Поучительныя моралитэ, старый фарсъ и даже фформально запрещенная мистерія, которая прикрывалась теперь титуломъ трагедій и трагикомедій, въ родѣ «трагикомедіи, заимствованной изъ третьей главы Даніила, въ ней же пѣніе отроковъ въ огненной печи»—все это былъ тотъ средне-вѣковый театр, на который такъ безрезультатно ополчались классики. Новостью явилась лишь постановка на сценѣ Отеля Бургонь «романовъ и исторіи», рекомендованныхъ братству самимъ парламентомъ. Это были первые побѣги новой романтической школы, которая ждала настоящаго мастера.

Казалось, это и случилось, наконецъ, на самомъ рубежѣ семнадцатаго вѣка. Въ 1599 году театр Отеля Бургонь перешелъ къ провинціальному антрепренеру Валлерану, у котораго завѣдывалъ репертуаромъ присяжный драматургъ труппы Александръ Гарди. Это былъ уже не рутинеръ-любитель, который могъ и не слышать о послѣднихъ явленіяхъ литературы. Гарди перерабатывалъ сотни пьесъ для своего театра, былъ знакомъ съ цѣлымъ рядомъ авторовъ и даже, что вполне вѣроятно, подобно другимъ провинціальнымъ актерамъ, самъ ставилъ на театральныхъ подмосткахъ трагедіи новой школы. Правда, къ этому прибѣгали очень рѣдко и при томъ въ самую критическую минуту. Къ тому же въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣло не спасала бѣдность сцены, трагедіи безжалостно принаравливались къ сложной декораци, но все же Гарди вполне ясно представлялъ себѣ тотъ идеалъ, къ которому стремилась новая литература. И надо сказать, что классики съ особой яркостью обрушились на этого представителя романтизма. Они знали о его склонности разрабатывать античные сюжеты, подмѣчали его болѣе утонченный стиль и болѣе искусный стихъ

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

и не могли простить ему попытокъ писать въ старой манерѣ, когда такъ прочно была установлена новая теорія.

Но можемъ ли мы слѣпо довѣрить этимъ нападкамъ? Изолированные, замкнутые въ узкомъ кругу единомышленниковъ, новаторы непрестанно видѣли передъ собой лишь конечную цѣль литературнаго движенія и это поселяло въ нихъ ненависть къ каждому дѣятелю театра, примирявшемуся съ ненавистной имъ мистериальной сценой. Они вzywали къ революціи и имъ были чужды тѣ, кто имѣлъ въ виду эволюцію и путемъ долгихъ и неустанныхъ усилій подготавливалъ возможность реформы театра. Но именно таковъ и былъ путь Гарди. Мы сразу увидимъ это, если послѣдуемъ приглашенію Ригаля ступить на путь сценическихъ догадокъ ¹⁾).

Окидывая взглядомъ театръ шестнадцатаго вѣка, нельзя не признать, что онъ подъ конецъ не только ничего не выигрывалъ, но лишь утрачивалъ свое обаяніе. Въ постановкѣ старыхъ мистерій была своя оригинальная красота. Громадные подмостки, декораціи, исполнителями которыхъ являлись порой такіе знаменитые художники, какъ Жанъ Фуке или Персаль блескъ украшеній, на которыя не жалѣли крупныхъ затратъ, все это дышало своеобразною прелестью красокъ и формъ, освѣщенныхъ блестящими лучами солнца. Но когда весь этотъ сложный арсеналъ сценическихъ средствъ былъ упрятанъ подъ тѣсную крышу театра, сцена стала поражать своею условностью. Вынужденные на уступки, актеры отказались отъ роскоши сразу устанавливать всѣ нужные для мистеріи декораціи въ тѣхъ случаяхъ, когда представленіе должно было продолжаться нѣсколько дней, отбирали лишь необходимое для отдѣльнаго спектакля; они не останавливались передъ купюрами текста, а затѣмъ, въ тѣхъ же цѣляхъ выгадать мѣсто, упразднили старый обычай, позволявшій исполнителямъ разсаживаться по окончаніи своей сцены на глазахъ у зрителей, и все-таки подмостки были непростительно малы. Отдѣльные планы (это названіе, какъ намъ кажется, болѣе подходитъ для обозначенія частей

¹⁾ Eugène Rigal: «Le théâtre français avant la période classique».

сложной декорациі—mansion=maisons,—чѣмъ слова домъ или картина) были такъ тѣсно сближены другъ съ другомъ и такъ плохо освѣщались искусственнымъ свѣтомъ, что теперь совсѣмъ уже нельзя было говорить объ ихъ самостоятельномъ значеніи. Не имѣя возможности группироваться то тутъ то тамъ, актеры стремились теперь на узкій просценіумъ, лишь условно обозначая предварительнымъ подходомъ къ планамъ перемѣну мѣста дѣйствія, и, по ѣдкому замѣчанію одного изъ позднѣйшихъ критиковъ, на каждый вопросъ о ходѣ драмы неизмѣнно отвѣчали, что пьеса длится три часа, что все происходитъ на подмосткахъ театра и что актъ кончается тогда, когда скрипки извѣщаютъ о началѣ антракта.

Эту условную, таившую ядро разложенія сцену и засталъ Гарди по прибытіи въ Парижъ. Уступая ее новой труппѣ, братство Отеля Бургонь, по остроумному замѣчанію Ригаля, передало ей въ наслѣдство и свою декорационную систему и ту кліентуру, которая выработала опредѣленные понятія и привычки при посѣщеніи этого театра. Тотъ, кто желалъ сохранить посѣтителей, необходимо долженъ былъ считаться и съ духомъ театра. Эта обязанность тяжелой ношей легла на Гарди и какъ странно было бы послѣ этого сравнивать его положеніе съ положеніемъ другихъ романтиковъ. Тѣ при борьбѣ съ классицизмомъ сохраняли полную свободу въ выборѣ средствъ для новаго искусства. И Шекспиръ сразу обезоружилъ англійскихъ теоретиковъ, доказавъ своими трудами, что къ той же конечной цѣли единству дѣйствія—можно подойти и минуя строгія вѣхи единствъ мѣста и времени. Между тѣмъ Гарди былъ связанъ въ своихъ попыткахъ. Его публика, по отзывамъ современниковъ, «такъ любила вставные эпизоды и изумительныя приключенія, что совсѣмъ не охватывала сюжетъ въ его цѣломъ». И этотъ взглядъ, выраженный въ системѣ отдѣльныхъ плановъ, заставлялъ драматурговъ показывать своихъ героевъ въ самыхъ различныхъ положеніяхъ и растягивать дѣйствіе пьесъ на цѣлые годы.

Послѣ этого не покажется страннымъ, что Ригалю пришло на мысль заподозрѣть самую искренность романтизма Гарди. Въ самомъ дѣлѣ, если

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

мы знаемъ, что провинціальная сцена, служенію которой отдалъ драматургъ свои молодые годы, была болѣе пригодна для литературныхъ экспериментовъ, а парижская почти исключала ихъ возможность, то для насъ становится наиболѣе интереснымъ вопросъ о характерѣ первыхъ его трудовъ. И вотъ, окидывая взглядомъ репертуаръ Гарди, мы замѣчаемъ, что въ первые годы дѣятельности классикъ неоспоримо преобладалъ въ немъ надъ романтикомъ. «Смерть Цезаря», «Коріоланъ»—эти пьесы, какъ и рядъ другихъ трагедій, были взяты изъ античной жизни и обработаны если и не по правиламъ, то въ духѣ новой школы. Но хотя пьесы Гарди, какъ челоуѣка близкаго къ сценѣ, были живѣе и драматичнѣе произведеній Жоделя или Гарнье, отъ нихъ пришлось отказаться по приѣздѣ въ Парижъ. Разсчитанныя на иную постановку, онѣ не могли имѣть успѣха на подмосткахъ Отеля-Бургонь, и Гарди окончательно превратился въ романтика. Но этотъ «романтикъ поневолѣ»,—готовый порою воскликнуть въ отвѣтъ на нападки людей теоріи «на сценѣ законно» все, что одобрено обычаемъ и нравится публикѣ!—продолжалъ горѣть прежнимъ огнемъ и даже въ траги-комедіи стремился къ сжатости и законченности.

Разъ мѣнялась литература, должна была измѣниться и сцена. И надо отдать справедливость Гарди въ томъ, что онъ первый проложилъ къ этому пути. Для большинства его пьесъ далеко не нужно было всей старой сложности... И хотя режиссеръ-драматургъ и долженъ былъ пускаться на извороты и такъ компановать декорацію, чтобы она производила впечатлѣніе пяти, а не трехъ плановъ, все же это были вполнѣ ясные шаги къ давно намѣченной цѣли.

Первая робкія попытки перевоспитать взгляды публики! Въ такихъ условіяхъ прошла вся дѣятельность Гарди и онъ такъ и не увидѣлъ ея результатовъ,—того момента, когда начатое имъ движеніе слилось съ тѣмъ бурнымъ и страстнымъ порывомъ обновить театръ, который охватилъ общество въ эпоху возрожденія.

Эта вторая волна классицизма, начало которой относится къ эпохѣ двадцатыхъ годовъ семнадцатаго вѣка, особенно значительна и интересна.

Когда то неумолимо-строгіе къ закону единствъ, новаторы готовы были теперь итти на цѣлый рядъ компромиссовъ и стали писать для сложной сцены, оправдывая свои отступленія отъ единствъ тысячью самыхъ тонкихъ соображеній. Мюрэ, одинъ изъ первыхъ поэтовъ этой новой группы, откровенно заявлялъ: «Надо сознаться, что правило двадцати четырехъ часовъ очень трудно для выполнения, такъ какъ ради него приходится отказываться отъ очень многихъ эффектовъ», а другой драматургъ, Скюдри, говорилъ съ откровенностью, достойной Лопе де Вега: «моя пьеса не согласована съ строгими правилами, которыя я признаю и самъ; но надо помнить, что удовлетворяя моею работою людей образованныхъ я долженъ угодить публикѣ разнообразіемъ спектакля и сложностью декораций (par les différentes faces du théâtre).

«Удовлетворить людей образованныхъ и угодить публикѣ»—это была та новая программа завоеванія театра въ его цѣломъ, отъ которой гордо отказались три четверти вѣка назадъ Жодель и Жанъ де ля Тайль. И мы продугадываемъ уже, что духъ компромисса долженъ былъ сказаться и на трудахъ теоретиковъ сцены.

Ихъ трактаты дѣйствительно крайне сбивчивы и противорѣчивы. И если въ отношеніи интересующаго насъ вопроса, мы можемъ сказать, что процессъ неуклоннаго умиранія сложной декорации обнаружился лишь послѣ постановки Корнелевскаго «Сида», все же трудно связать этотъ фактъ съ торжествомъ неумолимо-строгой теоріи. Остановимся хотя бы на знаменитомъ или, вѣрнѣе сказать, пресловутомъ аббатѣ Обиньякѣ. Этотъ писатель является едва ли не самой любопытной фигурой литературнаго Олимпа времени Людовика XIV. Вѣчно погруженный въ Гомера и Софокла, онъ не могъ ни о чемъ говорить, кромѣ вопросовъ искусства и даже въ дамскихъ гостиныхъ умѣлъ увлечь всѣхъ споромъ о числѣ сценъ въ актѣ трагедіи, о значеніи Аристотелевскаго термина «Круговоротъ солнца» или о томъ, можетъ ли одинъ и тотъ же актеръ появляться нѣсколько разъ въ одной и той же картинѣ. Казалось бы, ему ли не проявить строгости и въ отношеніи требованія о единствѣ декорации. Но вмѣсто того ученый

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

аббатъ обнаруживалъ въ этомъ вопросѣ очень большую сговорчивость. «Единство мѣста состоитъ въ томъ, что мѣсто дѣйствія остается то же съ начала и до конца пьесы», говорилъ онъ. И изъ этой общей формулировки никакъ нельзя понять, является ли Обиньякъ противникомъ сложной декорации или, наоборотъ, вполне допускаетъ ее и протестуетъ лишь противъ переменъ въ каждомъ отдѣльномъ актѣ. Но дальнѣйшія строки «Практики театра» уже не оставляютъ никакихъ сомнѣній въ идеалахъ ея автора. Обиньякъ не требуетъ непременно одного плана, а лишь рекомендуетъ «не сближать на сценѣ мѣста столь отдаленныя, что зрителю трудно пріучить глазъ къ общему виду декорации». «Страны различныя по своему климату», болѣе точно формулировалъ то же положеніе ля Менардьеръ. Требования очень скромныя, а между тѣмъ ихъ высказывали настоящіе классики, которые строкой выше метали громы и молніи противъ былого обычая «помѣщать въ одномъ углу театра Францію, въ другомъ Турцію, а посерединѣ Испанію».

Но если такъ не требовательны были сторонники теоріи единствъ, то можно думать, что говорили тѣ, кто не считалъ для себя обязательнымъ вѣру въ ея непогрѣшимость. Одинъ изъ такихъ вольнодумцевъ, Бальзакъ, въ отвѣтъ на напалки Скюдри на Корнеля совершенно уклонялся отъ спора о Піитикѣ и съ необычайной для того времени смѣлостью говорилъ: «Если Корнель добился успѣха не смотря на нарушеніе правилъ искусства, то это означаетъ лишь то, что онъ владѣетъ какой-то тайной, которая выше самаго искусства.... Знать искусство нравиться (т. е. умѣть писать согласно поэтическимъ руководствамъ) меньшая заслуга, чѣмъ сумѣть понравиться, творя по личному произволу». Этотъ призывъ свободно отдаваться впечатлѣнію и не подходить къ образцамъ искусства съ мѣркою предвзятыхъ правилъ такъ близокъ намъ теперь, но онъ казался слишкомъ новымъ въ ту эпоху, когда слова «прекрасное произведеніе» и «произведеніе, написанное по правиламъ» считались синонимами.

Трудно, впрочемъ, сказать, уцѣлѣла ли бы искусственная постройка французскихъ теоретиковъ сцены, если бы самъ Корнель сталъ на ту же



Г-ЖА ПОТОЦКАЯ ВЪ РОЛИ ФРОСИ И Г. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ АРЕФЬЕВА-ОТЦА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

точку зрѣнія, на которой стояли его пламенные защитники. Но поэтъ не пошелъ по этому пути, и мы сдѣлали бы большую ошибку, если бы стали объяснять это недостаткомъ мужества.

Каковы были взгляды Корнеля на театр? Въ молодые годы онъ не шелъ, повидимому, въ своихъ требованіяхъ дальше Обиньяка и о томъ времени, когда писалъ свою первую пьесу, трагикомедію «Melite», вполнѣ ствiи говорилъ: «Я всегда чувствовалъ отвращеніе къ той безпорядочности, съ какой помѣщаютъ драматурги на той же сценѣ Парижъ, Римъ и Константинополь и со своей стороны ограничивалъ мѣсто дѣйствiя предѣлами одного города». Но въ этихъ предѣлахъ драматургъ вполнѣ допускалъ сложность декораціи и если, напримѣръ, онъ писалъ: «Сцена представляетъ королевскій замокъ, расположенный близъ лѣса», то это означало, что на подмосткахъ будетъ фигурировать и замокъ и лѣсъ. Въ сложной четырехъ-планной декораціи былъ поставленъ и «Сидъ» ¹⁾.

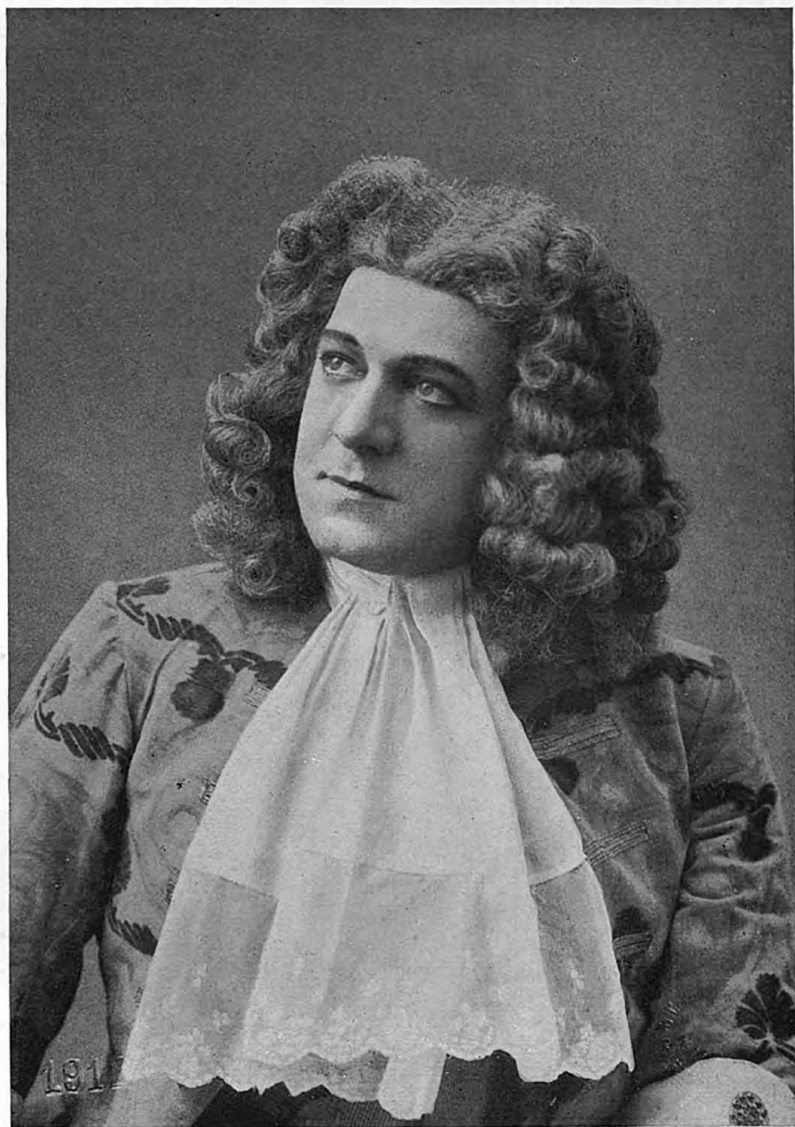
Все это указываетъ на колебанія Корнеля-драматурга. И это впечатлѣніе неопредѣленности не разсѣивается и въ ту минуту, когда мы знакомимся съ теоретическими трудами писателя. Весь матеріалъ этого рода носитъ до того сбивчивый характеръ, что если не знать послѣднихъ трудовъ поэта, нельзя никакъ рѣшить, имѣемъ ли мы дѣло съ проповѣдью романтической вольности или наоборотъ съ защитой классицизма. Начать съ того, что въ своемъ «Разговорѣ о трехъ единствахъ» Корнель высказываетъ то замѣчаніе о единствѣ времени, которое совершенно лишаетъ возможности отстаивать этотъ принципъ во имя реализма. «Если драма сводится къ подражанію, если она есть не что иное какъ картина людскихъ поступковъ, то, конечно, она будетъ тѣмъ лучше, чѣмъ ближе подходить копія къ оригиналу», говоритъ онъ и затѣмъ съ неумолимой логикой заключаетъ: «Если представленіе длится два часа, то оно всего

¹⁾ Любопытное явленіе! Когда то Гарди прикрывалъ единство мнимой сложностью. Теперь, наоборотъ, драматурги подъ видомъ единой декораціи скрывали нѣсколько плановъ. Любимымъ приѣмомъ этого рода являлась постановка дворцоваго зала, въ которомъ то и дѣло откидывались драпри, открывая видъ на площадь, улицу или другой залъ,

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

вѣрнѣе будетъ отражать натуру тогда, когда и дѣйствіе имъ изображаемое можетъ совершиться въ тотъ же самый срокъ». Въ этихъ словахъ чувствуется насмѣшливое *reductio ad absurdum* всей теоріи единствъ. И Корнель не стѣсняется показать, что именно такова и есть его цѣль. «Не будемъ поэтому ограничиваться двѣнадцатю или двадцатю четырьмя часами, но будемъ лишь стремиться къ возможной сжатости», приглашаетъ онъ.

Легко послѣ этого понять, какъ принужденно звучитъ дальнѣйшая оговорка поэта о томъ, что не стоитъ всетаки переступать двадцать четыре часа изъ страха впасть въ полную произвольность. Она кажется тѣмъ болѣе непонятной, что Корнель тутъ же устанавливаетъ теорію антрактовъ. «Во время нихъ можетъ протекать условно долгій срокъ» говоритъ онъ. Но развѣ это не есть то самое положеніе, которое отличаетъ романтизмъ отъ классицизма. Вѣдь мы и теперь готовы смѣяться, когда герой пьесы уходитъ со сцены робкимъ юношей и сейчасъ же возвращается триумфаторомъ, совершившимъ цѣлый рядъ подвиговъ. Намъ кажется страннымъ нарушеніе закона времени въ предѣлахъ одной картины, но если все это произошло въ антрактѣ, мы не станемъ претендовать на то, что авторъ вновь показалъ намъ дѣйствующихъ лицъ черезъ добрый десятокъ лѣтъ. Корнель даетъ въ своемъ трактатѣ все наиболѣе цѣнное для теоріи романтизма. Когда читаешь его, то и дѣло начинаетъ казаться, что авторъ подошелъ къ той послѣдней грани, перейдя которую онъ могъ бы совсѣмъ иначе защищать свою лучшую трагедію.... и вдругъ нить строго логическихъ доводовъ круто обрывается и у поэта вмѣсто рѣшительныхъ заключеній вырывается лишь смущенное «а все таки». Какое то внѣшнее условіе неустанно вліяло на строй разсужденій писателя и его мысль беспомощно билась въ заколдованномъ кругу противорѣчій. Но повторяемъ еще разъ—этимъ внѣшнимъ условіемъ никакъ не могла явиться зависимость поэта отъ измышленій чуждыхъ театру людей. Причину и на этотъ разъ надо искать ближе,—все въ тѣхъ же, казалось бы столь безразличныхъ для существа дѣла, вопросахъ театральной техники.



Г. ХОДOTOВЪ ВЪ РОЛИ ПЕХТЕРЕВА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

И тутъ намъ опять приходится вспомнить о знаменательномъ днѣ первой постановки «Сида».

Успѣхъ этой пьесы былъ поистинѣ неслыханный. По свидѣтельству «историка академіи», трудно было и вообразить, съ какимъ восторгомъ приняли это произведеніе и дворъ и публика. Его смотрѣли по нѣскольку разъ, вѣчно о немъ толковали, заучивали наизусть, заставляли заучивать дѣтей и во многихъ мѣстахъ слова: «прекрасно, какъ Сидъ» сдѣлались поговоркой ¹⁾. Этотъ успѣхъ вызвалъ недовольство въ томъ кругу, который группировался около всесильнаго Ришелье. Кардиналь-драматургъ не могъ примириться съ торжествомъ молодого поэта и вооружилъ противъ него и отдѣльныхъ писателей и Академію. Но за шумомъ возгорѣвшейся полемики отъ историковъ скрылось одно въ высшей степени знаменательное событіе. Дѣло въ томъ, что наплывъ публики въ знаменательный день перваго представленія «Сида» заставилъ дирекцію театра прибѣгнуть къ очень рискованному приему—предложить избраннымъ посѣтителямъ помѣститься на сценѣ и эта крайне стѣснительная мѣра не замедлила войти въ привычку. Разъ покрасовавшись на виду у партера, маркизы и виконты уже не захотѣли отказаться отъ этой привилегіи и съ тѣхъ поръ двойной рядъ кафтановъ почти сплошнымъ кольцомъ окружилъ дѣйствующихъ лицъ. Зрителямъ уже не были видны боковые планы декораціи, передъ ними открывался одинъ лишь задній планъ и такимъ образомъ на сценѣ волей неволей водворялось единство.

Отсюда же и то особое вліяніе, которое стали оказывать на театръ сбивчивыя теоріи семнадцатаго вѣка. Ихъ разрѣшеніе ставить сложную декорацію не могло быть использовано драматургами, а всѣ рѣчи о единствѣ мѣста невольно превращались въ защиту единства сцены, не мѣняющей своего вида на протяженіи всего спектакля. Принципамъ романтическаго театра былъ нанесенъ двойной ударъ и строгій классицизмъ праздновалъ свою нежданную побѣду. Говоримъ нежданную, такъ какъ

¹⁾ Pellison «Histoire de l'Académie».



4240

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

успѣхъ превзошелъ самыя смѣлыя надежды классиковъ и позднѣйшіе драматурги, какъ, на примѣръ, Расинъ, по вполне понятнымъ для насъ причинамъ, отказывались отъ тѣхъ уступокъ, на которыя шелъ снисходительный аббатъ Обиньякъ.

Такова картина литературно-театральной реформы семнадцатаго вѣка, установленная трудами историковъ театра. Ихъ задача была тѣмъ болѣе трудной, что общая критика, не считавшаяся съ вопросами сцены, допускала цѣлый рядъ ошибокъ. Долго полагали, что уже первые классики безпрепятственно овладѣли театромъ и торжествовали до той поры, пока не явился Гарди. Но Ригаль цѣлымъ рядомъ изысканій установилъ и непрерывную жизнь стараго искусства, которое не хотѣло сдаваться безъ долгаго, болѣе чѣмъ вѣкового, сопротивленія, и особую роль романтика Гарди. Процессъ театральной реформы представляется намъ послѣ всего этого болѣе сложнымъ. Но это же даетъ намъ увѣренность и въ лучшемъ будущемъ современнаго искусства. Пусть робко замерли гордые призывы новаторовъ. Это не отнимаетъ надежды на ихъ конечное торжество. Въ лагерѣ тѣхъ, кто является еще хозяиномъ положенія, далеко не все спокойно. Тамъ идутъ на уступки, отказываются отъ прежнихъ позицій и каждымъ шагомъ показываютъ, что уже начался процессъ медленной, но неуклонной эволюціи. Скучно и трудно слѣдить за ея едва замѣтными шагами. Но кто знаетъ ея конечные пути? Быть можетъ, они со временемъ приведутъ насъ къ той желанной цѣли, которая кажется теперь давно забытымъ литературнымъ мечтаніемъ.

ИЗЪ НЕИЗДАННЫХЪ ПИСЕМЪ Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

НИК. ФИНДЕЙЗЕНА.



ОЛЬШОЙ интересъ, возбужденный автобіографической «Лѣтописью» Римскаго-Корсакова, вызвалъ появленіе въ печати цѣлаго ряда писемъ покойнаго композитора, рисующихъ его отношенія къ современникамъ или къ тѣмъ или инымъ вопросамъ искусства. Такъ, на примѣръ, опубликована любопытная переписка автора «Садко» съ его единомышленникомъ по новой русской школѣ, В. В. Стасовымъ, и рядъ писемъ къ другимъ лицамъ. Конечно, покуда, это только *начало* выдающагося біографическаго матеріала одного изъ крупнѣйшихъ русскихъ художниковъ, такъ какъ, повидимому, вся переписка его можетъ составить нѣсколько томовъ: Римскій-Корсаковъ, насколько мнѣ извѣстно, переписывался со многими и въ своей перепискѣ былъ человѣкъ обязательный.

Въ моемъ распоряженіи находится болѣе 100 писемъ автора «Садко», въ томъ числѣ переписка съ его любимымъ ученикомъ и другомъ А. К. Лядовымъ и М. М. Ипполитовымъ-Ивановымъ, бывшимъ, въ свое время, дирижеромъ Московской частной оперы, поставившей впервые многія оперы Римскаго-Корсакова второй половины его творческой дѣятельности. Печатаемая здѣсь извлеченія изъ писемъ Николая Андреевича къ послѣднему являются любопытнымъ автобіографическимъ матеріаломъ и лучше многихъ разъясненій и характеристикъ открываютъ намъ своеобразную и выдающуюся личность покойнаго художника.

Переписка Римскаго-Корсакова съ М. М. Ипполитовымъ-Ивановымъ началась съ 80-хъ годовъ, когда адресатъ композитора былъ капельмейстеромъ опернаго театра въ Тифлисѣ, а самъ Николай Андреевичъ, жившій

изъ неизданныхъ писемъ н. а. римскаго-корсакова.

въ то время въ С.-Петербургѣ (на Владимірской ул. № 8, кв. 5), еще находился на службѣ Морского вѣдомства и только что былъ приглашенъ инспекторомъ въ Придворную Пѣвческую Капеллу, управляющимъ которой, незадолго передъ тѣмъ, былъ назначенъ покойный М. А. Балакиревъ. Одно изъ первыхъ любопытныхъ писемъ этого періода именно касается подробностей увольненія Римскаго-Корсакова отъ должности инспектора военныхъ оркестровъ флота. Объясняя свое долгое молчаніе въ отвѣтъ на письмо М. М. Ипполитова-Иванова совершенно несвойственными Николаю Андреевичу «непростительной медлительностью и склонностью къ лѣни», онъ пишетъ своему корреспонденту (17 марта 1884 г.):

...«Впрочемъ, медленность моя сама по себѣ, а съ другой стороны и занятъ я все это время былъ ужасно. Много было дѣла съ Капеллой, а сверхъ того привязалось еще дѣло объ упраздненіи моей должности инспектора Муз. Хоровъ Морского Вѣдомства. Управляющему Шестакову загорѣлось упразднить меня немедленно въ виду экономіи (!?). Онъ хотѣлъ это сдѣлать прямо помимо Государя, заставивъ меня обѣщаніемъ льготъ самого попроситься въ отставку. Я не захотѣлъ и вотъ наконецъ по всеподданнѣйшему докладу, мое упраздненіе состоялось и послѣ завтра выйдетъ объ этомъ приказъ по Морскому Вѣдомству. Тѣмъ временемъ мнѣ пришлось многое привести въ порядокъ по Школѣ музыкантовъ 8-го Экипажа и по библиотекѣ Музыкантскихъ хоровъ для аккуратной сдачи дѣлъ— вотъ я и захоптался. Упразднивъ мою должность, Шестаковъ сберегъ министерству 2800 руб., а вмѣстѣ съ тѣмъ и меня избавилъ отъ излишней траты на всякія житейскія прихоти этими 2800 руб. и слѣдовательно оставилъ меня на жалованьи отъ Капеллы и Консерваторіи; ну это не бѣда—справлюсь. Дѣла по Капеллѣ идутъ изрядно, по Консерваторіи заурядно, а по композиціи совсѣмъ дрянно. Пишу отъ времени до времени духовныя піесы,— а это вѣдь музыка весьма условная, какъ вы знаете. Довольно много сдѣлалъ переложеній: изъ Обихода,—этимъ болѣе доволенъ, но всетаки такое творчество мало удовлетворяетъ. На дняхъ былъ концертъ Бесплатной школы. Исполнялись отрывки изъ Хованщины и мой форте-

пiанный концертъ. Хованщиной я очень доволенъ, а концертъ звучить сносно, но довольно коротокъ. Пишуть нынче въ Питерѣ мало; одинъ Глазуновъ не отстаеъ. На 6 недѣлѣ будетъ проба его новыхъ вещей въ оркестрѣ, нарочно для этого приглашаемомъ; ужасно интересно!».. 1).

Въ томъ же письмѣ Ник. Андр. интересуется и постановкой его оперы въ Тифлисѣ, «Будетъ-ли опера въ Тифлисѣ въ будущемъ сезонѣ?— спрашиваетъ онъ. Будутъ ли давать *Майскую ночь*? Интересно было бы знать собирается ли Питоевъ 2) что-нибудь мнѣ платить за нее; не знаю какъ бы его объ этомъ выспросить»...

Послѣ «Снѣгурочки», какъ извѣстно, въ оперномъ творествѣ Римскаго-Корсакова наступилъ довольно продолжительный перерывъ. Слѣдующія оперы его, «Млада» (1893) и «Ночь передъ Рождествомъ» (1895), по сложности своей постановки, не были пригодны для тогдашнихъ частныхъ оперныхъ сценъ. Въ это время корреспондентъ Николая Андреевича переселился въ Москву, гдѣ въ 1893 г. занялъ мѣсто профессора (а затѣмъ и директора) Консерваторіи, а въ 1899 г. былъ приглашенъ дирижеромъ въ Московскую частную оперу. Съ этого періода возобновляется переписка между нимъ и петербургскимъ композиторомъ, тѣмъ болѣе что дальнѣйшія оперы его, начиная съ «Садко» (1897), начали совершать свое побѣдное шествіе именно на сценѣ Частной оперы въ Москвѣ. Небольшія промежуточные письма Н. А. имѣютъ болѣе или менѣе частный характеръ.

20 октября 1899 г. въ Московской частной оперѣ впервые была поставлена «Царская невѣста». Вскорѣ послѣ крупнаго успѣха оперы композиторъ написалъ дополнительную къ ней *арію Лыкова* и по этому поводу обращается къ М. М. Ипполитову-Иванову со слѣдующимъ письмомъ (14 декабря 1899 г.):

1) «Репетиція сочиненій Глазунова», оказавшаяся зародышемъ будущихъ Русскихъ симфоническихъ концертовъ, была устроена 27 марта 1884 г.) въ залѣ Петропавловскаго нѣмецкаго училища, на средства М. П. Бѣляева. Этой «Репетиціей» дирижировали Римскій-Корсаковъ и Г. О. Дютшъ.

2) И. Е. Питоевъ—тогдашній директоръ Тифлискаго театра.

ИЗЪ НЕИЗДАННЫХЪ ПИСЕМЪ Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

«Вмѣстѣ съ симъ посылаю на ваше имя заказной бандеролью написанную мною вновь Арію Лыкова для 3-го дѣйствія Царской невѣсты (между словами «Неужели Дуняша? Быть не можетъ» и «Вѣдь я же говорилъ тебѣ: не надо»). Въ бытность мою въ Москвѣ¹⁾ я говорилъ съ А. В. Секаръ-Рожанскимъ о желательности аріи въ этомъ мѣстѣ. Если онъ не совсѣмъ покинулъ партію Лыкова, то пусть выучить и поетъ ее. Арію посылаю вамъ въ видѣ оркестровой партитуры съ подписаннымъ внизу клавираусцугомъ. Прикажите, если возможно, сейчасъ же выписать клавиръ съ голосомъ для Секара, а вслѣдъ за тѣмъ расписать оркестровыя партіи на листочки, чтобы можно было ихъ вложить въ общія партіи оперы. Партитура написана на бумагѣ такого формата, что ее удобно вложить въ вашу оркестровую партитуру для дирижированья. Высылая арію въ этотъ моментъ, я рассчитываю, что она можетъ быть выучена Секаромъ (такъ какъ она не трудна) и прорепетирована съ оркестромъ до начала праздничныхъ дневныхъ спектаклей и слѣдовательно, начиная съ праздниковъ, можетъ уже быть исполняема на сценѣ. Пробѣгите партитуру глазами и вы увидите, что арія легка и удобна для всѣхъ, и за симъ дайте наставленіе копиисту. Если бъ Царскую невѣсту (съ аріей Лыкова) вы могли бы дать 28 или 29 декабря, или 2-го, 3-го, 4-го или 5-го января, то я бы можетъ быть пріѣхалъ на денекъ въ Москву послушать разокъ свою оперу съ прибавкой».

О «Царской невѣстѣ» идетъ рѣчь и въ слѣдующемъ письмѣ (4 февраля 1900 г.):

«До меня дошелъ слухъ, что вы колеблетесь въ намѣреніи ѣхать въ Кіевъ вмѣстѣ съ частной оперой. Впрочемъ, въ бытность мою въ Москвѣ вы уже высказывали мнѣ однажды свои сомнѣнія по этому поводу. Въ настоящую же минуту въ виду дошедшихъ до меня случайно подтвержденій о вашихъ колебаніяхъ, я не могу не обратиться къ вамъ со словами: «на кого ты насъ покидаешь, отецъ нашъ!» (съ музыкой изъ Бориса). Но

¹⁾ Римскій-Корсаковъ присутствовалъ при каждой первой постановкѣ своихъ оперъ въ Москвѣ.

шутки въ сторону: неужели вы покинете мою Царскую невѣсту и моего Садко и не покажите ихъ въ томъ надлежащемъ видѣ, которымъ они обязаны вамъ, Кіеву—городу?—Вотъ напр. въ Харьковѣ Царская невѣста далеко не пользуется тѣмъ успѣхомъ, какъ въ Москвѣ. Глубокомысленные критики пишутъ даже: «Это *понятно*, такъ какъ въ этой оперѣ Р.-К. вернулся къ закругленнымъ формамъ, не свойственнымъ его таланту». Подумаешь, какой Харьковъ передовой городъ по сравненію съ Москвой; имъ поди-ко чуть-ли не Тристана съ Изольдой надо! А дѣло объяснить можно проще: просто неважно исполняютъ, что замѣтно и по рецензіямъ»...

Въ томъ же 1900 г. Римскій-Корсаковъ еще разъ возвращается къ «Царской невѣстѣ», въ это время поставленной впервые въ Петербургѣ (въ Панаевскомъ театрѣ, 2 марта, въ частной антрепризѣ кн. Церетели), и, попутно, касается только что передъ тѣмъ законченной оперы «Сказка о царѣ Салтанѣ».

«Клавиръ Салтана будетъ готовъ къ іюню (пишетъ Н. А. 2 апрѣля 1900 г.). Распоряжусь, чтобъ таковой былъ вамъ высланъ Бесселемъ, если меня самого здѣсь въ то время не будетъ. Сообщите вашъ будущій лѣтній адресъ.—Жаль, что въ Кіевѣ дѣла у частной оперы идутъ неважно. Царская невѣста у Церетели идетъ довольно исправно. Марѳа хороша, Грязной хорошъ, оркестръ малъ (36 челов.). Срепетовано порядочно, но возмутительно то, что пропускаютъ секстетъ и квинтетъ надъ лежащей въ обморокъ Марѳой. Причина та, что торопились ставить и потому хотѣли сократить работу. Чортъ знаетъ что такое!»..

Слѣдующія письма Римскаго-Корсакова касаются постановки «Сказки о царѣ Салтанѣ», данной впервые въ театрѣ Солодовникова 21 октября 1900 г.

«Я очень радъ, пишетъ Н. А. 13 сентября, тому, что постановка Салтана отложена до октября: такъ будетъ лучше и матеріаль поспѣетъ во время, и партіи инструментальныхъ №№ нѣтъ надобности отдѣлять отъ полныхъ партій оперы. Но вотъ вамъ моя покорнѣйшая просьба: 28 октября (суббота) у меня въ Петербургѣ 1-й Русскій Симфоническій концертъ; ему предшествуютъ 3 репетиціи: во вторникъ, 24, въ четвергъ, 25,

ИЗЪ НЕИЗДАННЫХЪ ПИСЕМЪ Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

и въ пятницу, 27 октября. Я просилъ бы васъ дать Салтана *не позже воскресенья, 22 октября*, чтобы, уѣхавъ изъ Москвы въ понедѣльникъ съ почтовымъ поѣздомъ, я бы могъ въ 9 час. утра во вторникъ быть уже на репетиціи концерта. Въ крайнемъ случаѣ 1-я репетиція концерта могла бы быть отложена до среды (25 октября), но это мало желательно, такъ какъ оркестръ въ Петербургѣ привыкъ ко вторникамъ, четвергамъ и пятницамъ и, кромѣ того, по средамъ всегда бываетъ тяжелая репетиція въ 12 ч. въ театрѣ. Если вы дадите Салтана 22 октября, то я прослушаю его 1 разъ,— если раньше, то можетъ быть, и 2 раза... Хотѣлось бы во время моего пребыванія въ Москвѣ услышать *Асю* ¹⁾ и если удобно будетъ, то и *Царскую невѣсту*. Если возможно, устройте это. Вы назвали въ письмѣ Салтана «книгою чудесъ»; мнѣ кажется, что это слишкомъ сильно и я предлагаю замѣнить это «Руководствомъ къ фокусамъ». Хотя это и не прямое ваше дѣло, но, прошу васъ, позаботьтесь и скажите, кому слѣдуетъ, чтобы антрактъ между 1-й и 2-й картинами III-го дѣйствія былъ по возможности короче. Тоже и антрактъ между 1 и 2 картинами IV дѣйствія. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ слѣдуетъ оркестровый № начать сейчасъ же по спускѣ занавѣса послѣ 1-й картины, чтобы плотники могли начать свою работу на сценѣ во время музыки, а ужъ если нужна пауза, то она будетъ послѣ оркестроваго №.—Хотѣлось бы на этотъ разъ (и считаю это необходимымъ) устроить продажу либретто Салтана въ театрѣ во время представленій, а то прислуга продаетъ сокращенныя либретто (ужасное зло!), а настоящихъ либретто нѣтъ ²⁾. Говорю это не для поддержки коммерціи Бесселя, который тоже объ этомъ хлопочетъ, но чисто для операго дѣла и для искусства. Чтеніе полныхъ либреттъ публикою мы, сочинители, должны поощрять для нашей собственной пользы».

Въ сезонѣ 1900—1901 г. Римскій-Корсаковъ отказался отъ дирижированія Русскими Симфоническими концертами, хотя и остался ихъ главнымъ

¹⁾ Опера М. М. Ипполитова-Иванова, поставленная въ театрѣ Салодовникова въ этомъ сезонѣ.

²⁾ «Сказка о царѣ Салтанѣ» была издана фирмой В. Бессель и К^о.



Г. ШАПОВАЛЕНКО ВЪ РОЛИ СЕНАТСКАГО ПИСЦА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

распорядителемъ. Въ своей «Лѣтописи» онъ такъ объясняетъ это обстоятельство: «дирижированіе перестало меня привлекать; впередъ я въ этой области идти не могъ, для этого я былъ слишкомъ старъ, полного удовлетворенія въ смыслѣ дирижированія Р. С. концерты не давали»...

— «Я имѣю въ виду, сообщаетъ Н. А. 23 сентября 1900 г. М. М. Ипполитову-Иванову, отказаться отъ дирижировки Русскими симф. концертами и передать ихъ другимъ, поэтому я *не буду стѣсненъ* срокомъ 22-го октября, какъ я писалъ вамъ ранѣе, но думаю, что, во всякомъ случаѣ, хорошо было бы дать Салтана 20-го, но не позже. Если у васъ ничто не измѣнилось, то Ася пойдетъ 27-го и такъ какъ только охотникамъ не слѣдуетъ желать успѣха, а композиторамъ это не вредитъ, то и желаю автору этой оперы полного успѣха вообще и въ частности удачнаго 1-го спектакля».

Слѣдующая опера Римскаго-Корсакова «Сервилія» была принята къ постановкѣ въ Маріинскомъ театрѣ (поставлена здѣсь впервые 1 октября 1902 г.) а потому и переписка нѣсколько затормозилась. Вслѣдъ за «Сервиліей» появился «Кашей Безсмертный», предназначавшійся для Москвы. Этой оперѣ и посвящено слѣдующее письмо композитора 16/29 іюня 1902 г. изъ Гейдельберга, гдѣ Римскій-Корсаковъ провель съ семьєю большую часть лѣта.

«Радуюсь тому, писалъ Н. А., что Моск. частная опера будетъ существовать и существовать подъ вашимъ главенствомъ; радуюсь за Москву и за искусство вообще, а по отношенію къ себѣ буду весьма радъ, если мой Кашей вамъ пригодится. Скажу вамъ о немъ нѣсколько словъ! Онъ въ 3-хъ картинахъ (въ одномъ дѣйствіи) безъ перерыва музыки. Декораціи надо разсчитать такъ, чтобъ давать дѣйствительно безъ перерыва. 1-я картина дворъ и теремъ Кашея съ частоколомъ, на которыхъ виднѣются черепа. Въ концѣ картины снѣжная мятель. 2-я картина—чудесный садъ на берегу моря у терема Кашеевны. 3-я картина—декорація 1-й, но въ концѣ дѣйствія распахиваются ворота и видна зеленая лужайка; кромѣ того, голыя или покрытыя осенней листвою деревья распускаются, зеленѣютъ и закрываютъ черепа. Въ этой картинѣ Кашеевна (дочь своего отца) пре-

ИЗЪ НЕИЗДАННЫХЪ ПИСЕМЪ Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

вращается въ прекрасную плакучую иву. Въ 1-й и 2-й картинахъ есть полетъ Бури-богатыря, который надо сдѣлать съ помощью простой телѣжки (забылъ, какъ это называется), словомъ, горизонтальный. Всѣ три картины происходятъ ночью, только подъ конецъ разсвѣтаетъ. Во 2-й картинѣ—горящіе цвѣты: красные маки и блѣдно-лиловая белена. По моему, 1-я и 3-я декорации должны быть глубокия, а 2-я болѣе мелкая. Надо избѣгать по возможности построекъ и практикаблей, а разсчитывать на письмо и перспективу. Вся длина оперы 1 ч. 15 м. Въ томъ числѣ два раза на промежуточную музыку для перемѣнъ декораций отъ 2-хъ до 3-хъ минутъ Оркестръ обыкновенный (съ тубой и арфой) Об. II онъ же Сог. ingl. Clar. II—онъ же Clar. basso; Fagotto II—онъ же Contrafagotto (что весьма и весьма желательно); Piccolo отдѣльно. Хору работы мало: только закулисный хоръ въ концѣ 1-й картины и 2 фразы (тоже за кулисами) въ концѣ оперы ¹⁾).

Соллисты:

Кашей—теноръ желательно Шкафера.
Кашеевна—м.-сопр. непременно Петрову.
Ивань-Королевичъ—баритонъ ?
Царевна—сопрано неперм. Н. И. Забѣла.
Буря-богатырь—басъ только не Б*.*

Пѣнія много, много. Интервалы довольно трудные. Гармонія весьма пряная,—почти декадентская».

«Съ чѣмъ вы его ухитритесь давать? Врядъ-ли къ концу октября можетъ поспѣть матерьяль... Теперь гравируются и клавиръ, и партитура. Впрочемъ, это дѣло Бесселя и вы обратитесь къ нему съ вопросами о времени изготовленія. Возобновленію Снѣгурочки весьма радъ; вотъ ее можете назначить на октябрь. Что дѣлать, если нельзя намъ давать пока по новому изданію ²⁾),—то давайте по старому. Сдѣлайте только хорошія репетиціи оркестровыя, какъ заново. Если вздумаете отвѣтить, то мой

¹⁾ Можно не учить наизусть. (Прим. Р.-Корсакова).

²⁾ Въ это время вышло новое изданіе партитуры «Снѣгурочка».

адресъ: Heidelberg (Baden) Handschuhsheim, Villa Orotava 48. Nicolas Rimsky-Korssakow».

Слѣдующее письмо Н. А. явилось отвѣтомъ на письмо его корреспондента. Въ немъ композиторъ снова возвращается къ постановкѣ своихъ оперъ въ Москвѣ.

«Ваше письмо получилъ сегодня (пишетъ Н. А. 23 июня изъ Гейдельберга). Радуюсь, что Снѣгурочка пойдетъ по новому нотному матерьялу. Радуюсь не только за себя, но и за васъ. Я знаю ваши партіи Снѣгурочки, ибо самъ по нимъ проходилъ и дирижировалъ ¹⁾). Партіи эти—такой ужасъ и такая гадость. Исчеркано, измазано все; понять ничего нельзя. Сколько я выправилъ ошибокъ и сколько ихъ навѣрно еще осталось. Въ послѣднемъ хорѣ сдѣлана невѣрная группировка какимъ-то капельмейстеромъ, такъ что играть невозможно. Въ партіи англ. рожка въ послѣднемъ дѣйствіи путаница такая, что оборони Богъ! и т. д. и т. д. Разницы съ прежнимъ изданіемъ большой нѣтъ. Есть нѣкоторыя купюры и маленькое измѣненіе въ партіи *Весны* и женскомъ хорѣ въ началѣ пролога (послѣ пляски птиць). Въ партіи самой Снѣгурочки есть крошечныя измѣненія, которыя Н. Ив. Забѣла знаетъ. Вообще нѣкоторыя измѣненія уже были примѣнены мною при постановкѣ оперы при С. И. Мамонтовѣ въ Петербургѣ. Если Н. лѣнива разучивать, то какъ-же она сладитъ съ Кащеевной? Эта партія претрудная. Вообще предупреждаю: Кащей очень труденъ по интерваламъ, несмотря на то, что тамъ есть дуэты въ терціяхъ и секстахъ (это въ наше то время!). Вообще, вы часто будете меня поминать лихомъ, когда будете разучивать эту оперу. Позовите меня на самую черновую работу ужъ очень мнѣ любопытно. Что вамъ сказать о мысли вашей давать Кащей съ Майской ночью? Думаю, что спектакль выйдетъ черезчуръ великъ. Майская ночь одна дѣлаетъ хоть и короткій, а все же спектакль. Можно дать его и съ Майской ночью, но сначала Кащей, а потомъ

¹⁾ Въ Петербургѣ, во время гастрольныхъ спектаклей Московской Частной оперы С. И. Мамонтова въ театрѣ Консерваторіи (въ Великомъ посту 1898 г.) Н. А. Римскій-Корсаковъ дирижировалъ «Снѣгурочкой».

Ночь, которая свѣтлѣе и легче къ воспріятію. Съ Кашея надо начинать. Но надо придумать и что нибудь другое съ чѣмъ его давать. Хорошо бы съ Моцартомъ ¹⁾ или съ Каменнымъ гостемъ ²⁾, да эти вещи у васъ нейдутъ. Не пригодится-ли Градъ Китежъ—Василенки. (Я слышалъ, что онъ у васъ пойдетъ). Ася чуть-ли не короче Майской ночи. Можно давать Кашея съ Іолантой (кабы у васъ шла), а также съ двумя актами какой-нибудь извѣстной оперы въ родѣ Фауста.—Скомороха ³⁾ поставить слѣдовало-бы. Спасибо за обѣщаніе К-фагота. А. М. Васнецову втолкуйте чтобы могли бы быть почти что чистыя перемѣны декорацій. Антрактовой музыки отъ 2 до 3 минутъ».

Рядъ дальнѣйшихъ писемъ и записокъ композитора посвященъ все той-же постановкѣ «Кашея безсмертнаго». Наболѣе любопытнымъ изъ нихъ является слѣдующее письмо, 20. ноября 1902 г., уже незадолго до дня 1-го представленія оперы къ Москвѣ (12 декабря):

«Письмо ваше меня крайне огорчило. Бурю будетъ пѣть баритонъ. Партію эту долженъ пѣть настоящій басъ, такъ какъ низкія ноты (которыя нынѣшніе баритоны не обладаютъ) очень важны для нея. Кромѣ того баритонъ въ оперѣ уже есть и каково же будетъ тріо въ концѣ 2-й картины, если нижній голосъ будетъ пѣть баритонъ! Басовый тембръ необходимъ для Бури: партія эта должна звучать дико и неистово, что у баритона не выйдетъ. Я измѣнилъ нѣсколько верхнія *fa* и *mi*, и пунктировалъ 8-й ниже нѣкоторыя фразы и экземпляръ съ такими передѣлками завтра же высылаю вамъ. Если въ такомъ видѣ откажутся пѣть ваши гг. басы,—то это можетъ произойти отъ двухъ причинъ: 1) по капризу или нежеланію гг. басовъ; 2) по тому [что] и въ такомъ постыдно-пунктированномъ видѣ партія эта все-таки дѣйствительно негодна для баса. *Въ первомъ случаѣ* надо отложить представленіе и поискать другихъ басовъ или отложить въ крайнемъ случаѣ оперу до слѣдующаго сезона;

¹⁾ Т. е. съ оперой «Моцартъ и Сальери» Римскаго-Корсакова.

²⁾ Опера Даргомыжскаго.

³⁾ Опера П. И. Бларамберга.



Г. СУХАРЕВЪ ВЪ РОЛИ НАРТОВА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.

во второмъ случаѣ—да будетъ мнѣ стыдно, что я на старости лѣтъ разучился писать для баса. Никогда этого не случилось по сю пору, чтобы что-либо изъ моихъ сочиненій оказывалось неудобноисполнимо для голоса или инструмента. Повторяю да будетъ мнѣ стыдно и я со стыда и на глаза не покажусь, а дѣло предаю вашей компетентности. Пусть поютъ баритоны. «Veto» у меня поютъ и провозглашаютъ только въ Сервиліи, а самъ я на него не мастеръ, особенно если чувствую вину за собой; хотя покажусь отгоняю всѣми силами помышленія о винѣ [тѣхъ], которые меня огорчаютъ и вспоминаю Вотана, партіи котораго поютъ на бѣломъ свѣтѣ во многихъ мѣстахъ. Буду съ нетерпѣніемъ ждать отвѣта вашего».

Въ концѣ концовъ, недоразумѣніе благополучно было улажено, подходящій исполнитель партіи Бури былъ найденъ. Авторъ посѣтилъ и первую постановку своего «Кашея безсмертнаго», имѣвшую крупный успѣхъ. Вслѣдъ за тѣмъ и переписка между нимъ и М. М. Ипполитовымъ-Ивановымъ неволью сократилась, а затѣмъ и прекратилась, т. к. первая постановка двухъ слѣдующихъ оперъ Н. А. Римскаго-Корсакова состоялись въ Петербургѣ, да и его корресподентъ въ это время занялъ новый и болѣе отвѣтственный постъ—директора Московской консерваторіи.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М.
ГЕДЕОНОВЫМЪ.



СЛѢДУЮЩЕЕ письмо Верстовскаго (безъ числа) является отвѣтомъ на вопросы Гедеонова. «Приемля съ душевной признательностью изъявленное мнѣ милостивое вниманіе В. П., въ предписаніи отъ 6 февраля за № 60, и. ч. донести касательно г. Леонидова, что онъ потому не могъ быть занятъ съ 14 декабря, что онъ, какъ значится и въ рапортахъ, былъ боленъ съ 26 октября и только 20 декабря выписался изъ списка больныхъ, да если-бы и былъ здоровъ, то по самому

ходу репертуара, во время пребыванія въ Москвѣ СПб. балета, не могъ быть занятъ, потому что дни, въ которые могли быть спектакли, даваемъ былъ постоянно балетъ «Жизель», съ 4-го по 10-е представленіе, приносившій сбору преимущественно противъ всякаго другого спектакля. Оставались только два свободныхъ дня безъ балета, 17-е и 19-е декабря, которые назначены были: 17-е для бенефиса Бантышева, а 19-е—для повторенія его. При составленіи репертуара на святки, я имѣлъ непремѣнное намѣреніе дать Леонидову многое сыграть, но онъ только въ концѣ святокъ, 4-го февраля, собрался съ силами сыграть Ломоносова, который, къ сожалѣнію, далъ только 270 р. сбора. Сыгравши 9-го числа Генваря «Велизарія», а потомъ 14-го Генваря, въ бенефисъ Щепкина, небольшую роль въ «Иваное» (Рихарда, «Львиное сердце»),— онъ такъ ослабъ, что при повтореніи бенефиса Щепкина, и особенно въ «Заколдованномъ домѣ», я боялся, что онъ не кончитъ пьесы, отдыхая по получаса въ антрактахъ. Зрители ближайшихъ рядовъ кресель, съ трудомъ могли вслушиваться въ разговоръ его и сидѣвшіе въ креслахъ наши артисты не разъ приходили на сцену предупредить меня, что его рѣшительно не слышно! Усилившійся кашель, при малѣйшемъ жарѣ, лишалъ его подъ конецъ пьесы совершенно органа, отчего и публика вызывала игравшихъ второстепенныя роли, Нѣмчинова и Орлову, раза по три, а его прокричали нѣсколько только голосовъ послѣ перваго акта. Все это побуждало меня, сберегая его, бояться за скорое повтореніе той и другой пьесы, которыя и безъ того, будучи даны съ большимъ спектаклемъ на Большомъ театрѣ, затруднили бы и потеряли на Малой сценѣ. Что касается до Мочалова, то онъ до своего бенефиса игралъ постоянно, съ открытія театра, во время святокъ, съ 26 Декабря по 21 Генваря и сыгралъ 10 сильныхъ спектаклей, а занемогъ на другой день послѣ «Мономана», который съ перваго представленія такъ упалъ, какъ еще ни одна пьеса не падала! Не смотря на всю любовь къ нему бенефисной публики, и ему, и пьесѣ шикали, что самое и было, по его признанію, причиной его нездоровья. Повторять же подобную пьесу по выздоровленіи его, только во вторникъ на масляницѣ, я не посмѣлъ рискнуть, желая воспользоваться скорѣе тѣми

драмами, которыя, по мнѣнію моему, должны были принести гораздо болѣе выгоды сборомъ.—«Желѣзную маску» я готовилъ съ Мочаловымъ, за болѣзнію котораго, такъ какъ пьеса уже была подъ строкой, игралъ Федоръ Сахаровъ, выучившій роль въ самое короткое время и она, будучи дана 4 Февраля во 2 разъ при пятитысячномъ почти сборѣ на Большомъ театрѣ «Аскольдовой могилы», дала на Маломъ 760 р. сер., тогда какъ въ прошедшемъ году въ этотъ же самый день на масляницѣ, въ пятницу на Маломъ театрѣ было только 162 р. сер. Чтожь касается до перваго сбора въ субботу 29 Генваря 339 р. сер., то и въ прошломъ году, при новой пьесѣ «Деревенская простота» ¹⁾, назначенной мною въ субботу же, сбору было 370 р., изъ чего и заключаю, что субботы въ Москвѣ еще мало посѣщаемы, особенно при довольно сильномъ нѣмецкомъ спектаклѣ на Большомъ театрѣ.—Излагая здѣсь обстоятельства, нѣсколько оправдывающія можетъ быть мои дѣйствія, смѣю со всей чистою откровенностью увѣрить В. П., что употребляю всѣ силы и все умѣнье мое, чтобы только сдѣлаться достойнымъ милостей вашихъ ²⁾.

14 Февраля.

Вчерашняго числа былъ первый нашъ концертъ съ живыми картинами, который, по болѣзни г. Леоновой, измѣнился весь въ музыкальномъ отдѣленіи. вмѣсто ее номеровъ, пѣли: г. Эйзерихъ изъ «Юліи и Ромео» ³⁾ и изъ «Жизни за Царя». вмѣсто финала Бантышевъ пѣлъ арію съ хоромъ изъ «Агнессы». Сбору было 675 р. 40 к. сер. Картины были удачны. Въ особенности много аплодировали двумъ середнимъ картинамъ: «опасный мостъ» (г. Черкасовъ и Павлова); «Генриетта Англійская, застигнутая бурей» (г-жа Усачева, Шебеко 2-й, Логинова, Павлова и др.) изъ боковыхъ: «Перевозщица» (г. Петрова) и «Сонъ жницы» (Леонова

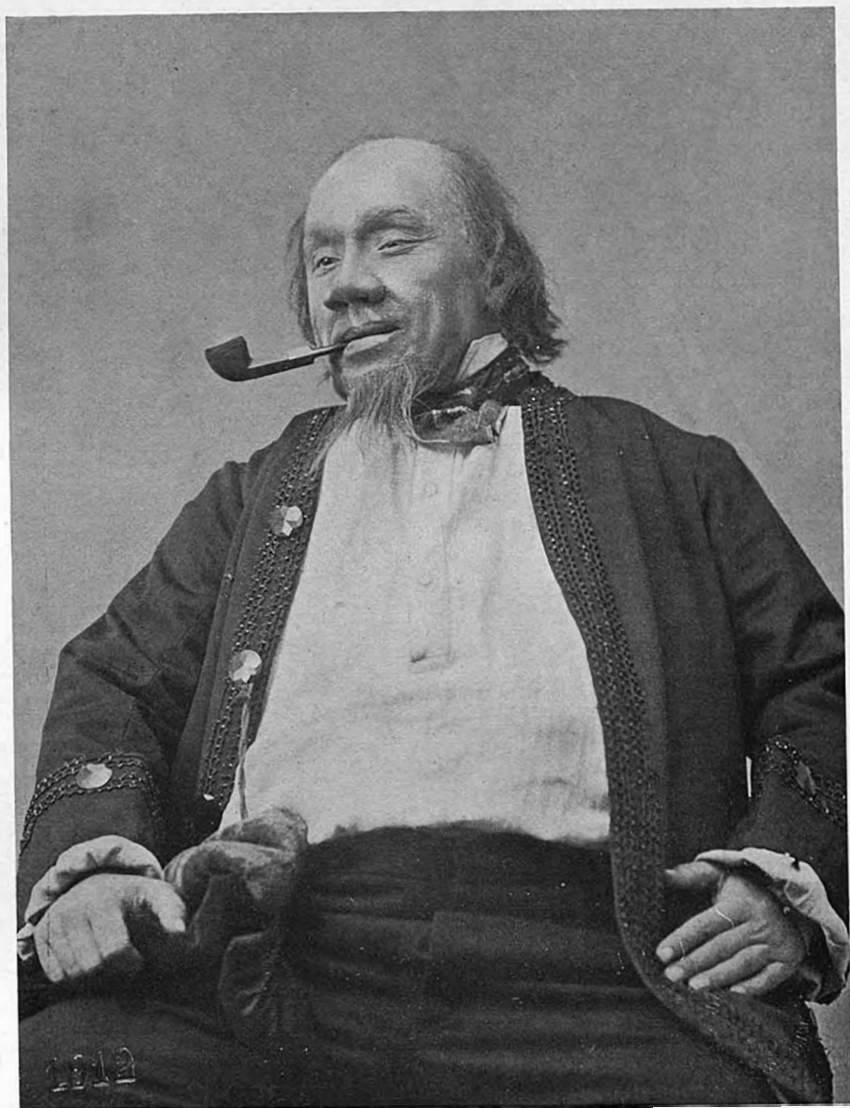
¹⁾ Переводная комедія съ нѣмецкаго, авторъ не извѣстенъ, шла впервые въ Спб. въ 1838 г.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 10169.

³⁾ Музыка Штейбельта, слова А. Волкова.

которая принята въ хористки, съ весьма интереснымъ личикомъ). Въ слѣдующемъ концертѣ, съ разрѣшенія В. П. будетъ участвовать г. Леонова. Въ субботу пріѣхала г. Степанова, которая взяла для себя 28-е число въ понедѣльникъ, полагая, что итальянскіе пѣвцы будутъ у нее участвовать.— Нынѣшній день даетъ концертъ въ Большомъ пріѣхавшей скрипачъ г. Оманъ ¹⁾, намѣревающийся дать еще концерты, второй и третій, которыя предполагаетъ дать въ пользу г. Щепина, подъ фирмой самого Щепина, вѣроятно для того, чтобы поквитаться за скрипку, за которую Щепинъ не отдавалъ еще ему должныхъ денегъ. Въ этомъ предположеніи Оманъ пристаесть, вѣроятно, получить и теперь и оркестръ даромъ и потому, дозволите ли допустить это предпріятіе. Сколько я слышалъ, оркестръ понялъ его намѣреніе и не хотѣлъ бы идти играть Щепину даромъ. Тѣмъ болѣе, что концертъ Щепина не по условію. Въ среду 16 числа объявленъ концертъ Г. Даллока или Шоберлехнеръ, послѣ котораго они намѣрены отправиться въ Спб. и, кажется, съ желаніемъ тамъ остаться, не знаю, для какихъ причинъ.— Г. Шицъ-Ольдози мѣняетъ дневные концерты, какъ перчатки и, наконецъ, объявила свой концертъ 21 числа въ субботу, въ которомъ едвали кто будетъ, потому что они никому не понравились.— Г. Эрмансъ все при ней и не унываетъ въ своемъ предпріятіи завести въ Москвѣ итальянскую труппу. По словамъ г. Цынскаго, который, по замѣчанію моему, какъ то похожъ на Эрманса, предлагается оставить здѣсь нѣсколько персонажей при Одесской итальянской труппы, которая отправилась изъ Одессы и пріѣдетъ въ Москву на четвертой или пятой недѣлѣ поста.—Во вторникъ 15 февраля механикъ и фокусникъ Сумме, который былъ уже въ Спб., предложилъ Дирекціи свои услуги и, съ согласія Александра Дмитріевича, его допустили на одно представленіе для опыта на Маломъ театрѣ, раздѣлили пополамъ и приходы и расходы, давши ему небольшой нашъ оркестръ даромъ. Если эта потѣха удастся, то можно, сколько смѣю думать, продолжать его представленіе, тѣмъ болѣе что по вторникамъ собраніе.—Концертъ г. Рубини уже объявленъ въ газетахъ на

¹⁾ О концертѣ Теодора Омана объявлялось въ «Моск. Вѣдом.» съ 11 февраля.



Г. ПАШКОВСКИЙ ВЪ РОЛИ КАУВЕНГООФЕ.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

18-ое число въ четвергъ какимъ то его повѣреннымъ, который составилъ уже его и афишу. Концертъ Рубини объявленъ въ залѣ благороднаго собранія и теперь уже шаромыженистные Аматеры, какъ Тепловъ и компанія, намѣреваются его слушать даромъ, во вторникъ. Очень бы я желалъ, какъ бы Рубини далъ концертъ свой въ Большомъ театрѣ и разрушилъ бы планы, и старшинъ собранія и ораву Московскихъ дилетантовъ.—Съ артистовъ, приѣзжающихъ въ Москву давать концерты, берется подписка участвовать въ концертахъ Инвалидномъ и Дирекціи, то прикажете ли таковыя же брать съ имѣющихъ сюда прибыть итальянскихъ пѣвцовъ. Многіе на это постановленіе кричатъ, что окромѣ ¹⁾ платы за залу театра обязаны еще играть въ пользу Дирекціи ²⁾.

21 Февраля.

Позвольте мнѣ отъ лица трудившихся артистовъ въ продолженіе истекшаго корнавала, принести В. П. ихъ искреннюю признательность за милостивое и лестное къ нимъ вниманіе! Предписаніе В. П. я въ подлинномъ объявилъ достойнѣйшимъ, которымъ изъясненіе благодарности, придало новыя силы оправдать великое къ нимъ снисхожденіе Ваше.

Пьеса г. Кукольника Басенокъ ³⁾, пошла уже въ ходъ. Сомнѣваюсь, будетъ ли она приносить постоянную пользу. Сколько мнѣ кажется, это произведеніе едва ли не слабѣйшее всего того, что для сцены написано тѣмъ же авторомъ. Простите мнѣ милостиво, если я выскажу откровенно, почему я такъ думаю: Во всей пьесѣ нѣтъ ни одного лица и почти ни одного положенія для зрителя интереснаго. Герой пьесы жалокъ по цѣли возбуждающей его освободить родину отъ змѣя Шемяки! Влюбленъ въ жену, которая его терпѣть не можетъ и чѣмъ же мститъ врагу отечества, имѣя всю силу покорить его оружіемъ? Беретъ на себя видъ ку-

¹⁾ Орфографія подлинникъ.

²⁾ Общ. Арх. Мин. Имп. Двора оп. 97/2121, д. № 10169.

³⁾ Въ Спб., она играна въ сезонъ 1844—1845 гг. См. по этому поводу «Хронику» Вольфа, стр. 109.

десника, чтобъ доставить врагу новую жертву его похотливому сластолюбію, отравляетъ его ядомъ, никакъ не ожидая, что его заставятъ пить прежде всѣхъ изъ отравленной чаши. Первое женское лицо Наталья, жена Басенка, влюбленнаго въ нее страстно, продаетъ себя за разныя ожерелья и подписки врагу отечества Шемякѣ, который поспавши съ ней нѣкоторое время, ссылаетъ ее въ кухарки. Никому она не жалка, никому неинтересна! Софья—персонажъ чисто взятый изъ Елены Глинской, сумасшедшей Сабуровой! Также ходитъ съ клюкой, молится Богу и все проклинаетъ! Самъ Темный—такой темный, что я не знаю для чего уже показывать на сцену. Шутъ Галка, — тотъ же шутъ въ Глинской, но выведенъ гораздо слабѣе. Достальные бояре до такой степени подлцы, что гадко ихъ слушать. Однимъ словомъ, — самый періодъ въ исторіи не заслуживавшій изъ темнаго выводить его на свѣтъ Божій. Но я боюсь, чтобъ судь мой не былъ Шемякинъ! Еще разъ прошу прощенія, что пустился въ обзоръ литературный. Это не помѣшаетъ мнѣ употребить всѣ средства, чтобъ поставить ее сколь можно лучше! И если ставить ее со всею отчетностію эпохи, то у насъ не хватитъ настоящихъ костюмовъ, временъ Рюриковыхъ до Іоанна, который первый ввелъ наши славянскіе костюмы, употребляемая во всѣхъ нашихъ отечественныхъ драмахъ. А такъ какъ въ самой пьесѣ есть анахронизмы, какъ то: комната Басенка, освѣщенная *лампой!* Приемъ бояръ въ *Золотой палатѣ*, чего никогда не бывало, потому что Золотой палатой была образная, которая недавно еще была цѣла. Тюрьма названа *ямой*, названіемъ мѣстнымъ, котораго тогда существовать не могло! А, если уже у автора есть такіе промахи, то и намъ можно одѣть пьесу, какъ одѣты въ Глинской. Тогда у насъ найдутся почти все, исключая нѣкоторыхъ поправокъ для первыхъ персонажей! Декорации также можно заимствовать изъ Глинской, переписавъ нѣсколько изъ старыхъ, назначенныхъ уже къ перешивкѣ, чему буду имѣть честь представить оныя на благоусмотрѣніе Ваше, а равно и раздачу ролей. Если бы можно было надѣяться на Мочалова, то роль Басенка принадлежитъ ему, или же Самарину. Не знаю, хватитъ ли силъ у Леонидова сладить съ

этой ролью. По мнѣнію моему, Леонидову играть бы Шемяку, а если уже Басенка, то Шемяку играть Нѣмчинову. Тогда роль Басенка можно дублировать Самаринымъ. Наталья, разумѣется, Орлова, которая и въ пьесѣ мужа терпѣть не можетъ. Софья—тоже Синецкая, какъ и въ Глинской. Темнаго Потанчикову или Волкову. Достальные персонажи слишкомъ ничтожны, чтобы ими затрудняться. Галку Шута—Садовскій.

Кстати о Леонидовѣ, онъ уже, кажется, совсѣмъ переѣхалъ къ Валькершѣ въ гостинницу Яра и теперь опять боленъ. Она нанимаетъ ему учителя языкамъ французскаго и нѣмецкаго. Говорятъ, она очень подмываетъ его бросить, ѣхать съ собою въ чужіе края!

Омана здѣсь любили болѣе многихъ скрипачей, а ему очистилось только 1700 ассигнаціями. Шоберлехнершѣ почти столько же, Шицъ-Ольдози не пронялась пустотой залы перваго ея концерта, 26-го числа даетъ публичный концертъ въ новой залѣ Базилевскаго и едва ли соберетъ на освѣщеніе, ее что то не полюбили!—Нынѣшній казенный концертъ съ картинами далъ 734 р. 20 к. с. Ожидаю дозволенія В. П. допустить въ казенныхъ концертахъ г. Валькеръ. Воскресенье концерты хороши, четвергъ—слабы. Въ инвалидный концертъ вчерашняго числа я приглашалъ всѣхъ капельмейстеровъ находящихся въ Москвѣ полковыхъ оркестровъ и условились въ номерахъ музыки, какіе номера играть пьесою всѣхъ оркестровъ, а другіе сепаратно. О доставленіи необходимыхъ украшеній писано уже къ коменданту.

Ваше Превосходительство изволите приказывать о высылкѣ музыки Гитаны ¹⁾ и Іерты ²⁾ которая давно уже отправлена и меня крайне беспокоитъ, что она еще не получена въ Петербургѣ.

Авторъ той самой пьесы, которую я имѣлъ честь представить Вашему Превосходительству, подъ названіемъ «Каппо», представилъ еще двѣ пьесы и еще оригинальнѣе водевилъ «Стоикъ» и балетъ «Метіо». Это

¹⁾ Балетъ Тальони. Сыграна въ Спб. впервые въ 1831 г.

²⁾ Балетъ Тальони. Сыграна въ Спб. впервые въ 1842 г.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.

просто умора! Въ водевилѣ молодая дѣвушка съ досады на жениха вырвала себѣ волосы и, по словамъ самого автора «*ходитъ съ плѣшью въ великой ярости*». И все это произведеніе того же изъ студентовъ учителя г. Перфильева). Если достанетъ вашего терпѣнія, не прикажете ли выслать для прочтенія изъ любопытства, до какого позора доходятъ въ Россіи драматическіе литераторы. Пьесы цензурованы для печати и мнѣ бы хотѣлось показать ихъ Уварову ²⁾). Въ балетѣ того же автора есть также удивительные эффекты, отъ которыхъ, какъ говорится, животики надорвешь.

Дегранжъ поймала на удочку Потемкина и, какъ говорятъ, обираетъ какъ липку. Всякій разъ въ первомъ бенуарѣ и всякій разъ въ новомъ платьѣ.

Вальтеръ ожидаетъ приказанія вашего съ какой пьесы начать французамъ изъ репетиціи. Въ продолженіи поста, они также могли бы приготовить много новаго.

Къ открытію театра, русскіе готовятъ Басенка, Моряка ³⁾. — Возобновимъ съ Леонидовымъ Графа Эсекса — Герцога Финляндскаго ⁴⁾. Изъ комедій Чванство Транжирина ⁵⁾—Жена и должность ⁶⁾ и ожидаю присылки нѣкоторыхъ пьесъ изъ С.-Петербурга, которыя, судя по афишамъ, чаще другихъ давались. Простите меня В. П., что нѣтъ никакого порядка идей въ моихъ письмахъ. Хочется все вамъ сказать и еслибы не боялся надоѣсть вамъ, письма мои могли бы сдѣлаться цѣлыми тетрадами ⁷⁾.

На эти письма Верстовскій удостоился получить цѣлыхъ три письма Гедеонова. Первое касается письма 6 февраля.

Въ послѣднемъ письмѣ Вашемъ, въ отвѣтъ мнѣ на бумагу отъ 6 февраля, описывая съ особенною подробностію обстоятельства, не дозво-

¹⁾ Степ. Васил., Ген.-Маіоръ, Начал. Жандар. Округа.

²⁾ Гр. Сергѣй Серг., Мин. Нар. Просвѣщенія (1786—1855).

³⁾ Русскій Морякъ, ориг. др. Н. Полевого.

⁴⁾ Перев. съ нѣм. Каратыгина.

⁵⁾ Ориг. комедія оп. Шаховской. Играна впервые въ Спб. въ 1822 г.

⁶⁾ Перев. ком. Н. Мундта. Играна въ Спб. въ первый разъ въ 1830 г.

⁷⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.



Г-ЖА РОСТОВА ВЪ РОЛИ БАБКИ-ГОЛЛАНКИ.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. П. ГНЪДИЧА.
НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

лившія Леонидову играть послѣ выздоровленія, болѣе того сколько игралъ онъ,—Вы, какъ я заключаю, стараетесь тѣмъ со всѣми доводами, какъ бы оправдать Ваши дѣйствія, — на что поспѣшаю Васъ увѣдомить, что я нисколько и не сомнѣвался во всегдашнемъ стараніи Вашемъ къ пользамъ ввѣреннаго Вамъ репертуара, будучи всегда твердо въ томъ увѣренъ, теперь снова повторяю Вамъ мою совершенную признательность за труды Ваши по дѣйствіямъ спектаклей въ прошедшемъ году доставившимъ довольно хорошіе сборы. Если я и говорилъ объ расположеніи спектаклей болѣе съ Леонидовымъ, то только по предположенію съ послѣднею полученною въ то время сборною вѣдомостью, по которой нѣкоторые спектакли съ Леонидовымъ показываютъ сборы, но, конечно, не извѣстныя мнѣ при этомъ соображенія и мѣстныя обстоятельства, поставили въ необходимость дозволить такъ какъ Вы располагали, въ чемъ я нисколько и не спорю, и опять таки скажу, что не передавалъ по сему предмету такихъ подробныхъ объясненій, но какъ Вы уже сдѣлали ихъ, то за это отчетливое донесеніе искренно благодарю Васъ. Желалъ бы лично написать Вамъ все это, но продолжая страдать глазами не могъ этого выполнить. Теперь прошу Васъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, прислать мнѣ описаніе впредь того какое составили Вы за 1842 годъ о дѣйствіяхъ и въ минувшемъ 1843 театральномъ году, по репертуару Московскихъ театровъ, т. е. сколько какою труппою было дано всего спектаклей, сколько изъ нихъ постановлено и вновь и возобновлено во всѣхъ родахъ и сколько сыграно разъ артистами, получающими по спектакльную плату.

Другое письмо является отвѣтомъ на донесеніе Верстовскаго отъ 14 февраля: «Сейчасъ получилъ я и послѣднее Ваше письмо отъ 14 февраля, по которому отвѣтствую, что пѣвцы Рубини и Тамбурины объявили рѣшительный отъѣздъ свой въ Москву въ четвергъ 24 февраля, почему концертъ Степановой можетъ быть данъ уже съ ними, отложить его будетъ нужно съ 28 февраля еще на нѣсколько дней. Есть ли 1) Рубини, по приѣздѣ въ Москву, согласится дать свой концертъ

1) Орвографія подлинника.

въ большомъ театрѣ, то я на это согласенъ; что же касается до обязательства дающихъ концерты, участвовать потомъ въ концертахъ Дирекціи и Инвалидномъ, то такъ какъ итальянскіе пѣвцы не были призываемы къ сему правилу въ Петербургѣ, то не слѣдуетъ обязывать ихъ тому и въ Москвѣ и концертъ инвалидовъ по примѣру С.-Петербургскаго, должно составлять изъ одной военной музыки, также какъ было и въ прошломъ году. Если скрипачъ Оманъ согласится дать концертъ въ пользу Щепина, то въ какомъ бы отношеніи это не дѣлалось, я согласенъ въ пособіе Щепину уступить для концерта сего залу театра бесплатно, при чемъ не думаю, чтобы и музыканты не согласились сыграть въ этомъ случаѣ и съ своей стороны пособить участіемъ въ концертѣ въ пользу своего сослуживца.

Вы пишите мнѣ объ ожидаемомъ проѣздѣ черезъ Москву изъ Одессы итальянской труппы, изъ которой, по словамъ Льва Михайловича Цынскаго, г. Эрменсъ предполагаетъ оставить въ Москвѣ нѣсколько сюжетовъ изъ сей труппы, то желательно было бы знать, куда ѣдетъ сія труппа. Что же касается до учрежденія въ Москвѣ итальянской оперы, то можете сказать Льву Михайловичу, что я уже имѣю по сему предмету свои предположенія и думаю исполнить ихъ безъ посредства г. Эрменса ¹⁾.

Третье письмо Геденова сопровождало итальянскихъ пѣвцовъ въ Москву. Онъ рекомендовалъ ихъ особенному вниманію Верстовскаго.

Любезный А. Н. Сегодня отправляются въ Москву пѣвцы Рубини и Тамбурины, о чемъ увѣдомляя Васъ, прошу сдѣлать мнѣ одолженіе принять ихъ яасково и оказывать во время пребыванія ихъ въ Москвѣ возможное съ Вашей стороны для нихъ содѣйствіе. При чемъ Рубини, какъ профессору пѣнія С.-Петербургскаго Театральнаго Училища, показать музыкальные классы Московской Дирекціи и особенно классъ Захарова. И во всемъ, въ чемъ только можно, не нарушая правилъ и выгодъ Дирекціи, помогать имъ Вашими совѣтами и расположеніемъ ²⁾.

¹⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

²⁾ Тамъ же.

Верстовскій—Гедеонову 25 февраля.

Милости В. П. меня поставили опять въ тупикъ. Не сумѣю какъ выразить вамъ всю признательность мою! Подробное изложеніе о Леонидовѣ, я поэтому осмѣлился донести, что изъ нѣкоторыхъ выраженій Леонидова понялъ, что онъ приносилъ В. П. жалобу, почему и считалъ не лишнимъ высказать справедливѣйшій ходъ всего дѣла. Душевно радуюсь, что удалось мнѣ предупредить волю В. П. присылкою небольшого обзора истекшаго карнавала. По расчету дней, онъ долженъ быть полученъ въ самый день отправленія послѣдняго письма Вашего. Дорого бы далъ, если бы онъ принесъ В. П. хотя сотую доли того удовольствія, съ которымъ я составилъ его. Мнѣ пріятно было высказывать и повторять все то, что сдѣлали для Московскаго Театра. Вотъ лучшій и вѣрный свидѣтель, я не смѣлъ ничего утаить, хотя и не высказалъ еще и половины.

Живыя картины наши пошли въ ходъ и начали приманивать довольно посѣтителей, почему я и рѣшилъ прибавить еще денекъ лишній въ недѣлю, т. е. во вторникъ. Если это возымѣетъ благой успѣхъ, то дозвольте и продолжать, если же первый вторникъ будетъ не столько удаченъ, то останемся по прежнему на двухъ дняхъ въ недѣлю.

В. П. не побраните меня за эту пробу. Мнѣ жаль одного, что сбавляли цѣну для французскихъ спектаклей послѣднихъ рядовъ креселъ, не удержали для картинъ цѣну обыкновенную всѣхъ креселъ, по воскреснымъ днямъ они бы всѣ разошлись и я подавалъ благой совѣтъ Александру Дмитріевичу воспользоваться, благо идутъ. Для французовъ оно и прекрасно, а для картинъ дѣлаетъ расчетъ. Г. Степанова, потерявъ все терпѣніе въ ожиданіи Рубини и не желая болѣе проживать въ Москвѣ, просила передвинуть свой концертъ на нынѣшнее число, 25 февраля и сдѣлала едва ли тысячу рублей. Письмо В. П. о прибытіи непременно г. Рубини, получилъ я за нѣсколько часовъ до концерта и такъ какъ было еще время отмѣнить концертъ, впредь до новаго объявленія, подъ какимъ нибудь благовиднымъ предлогомъ, я тотчасъ бросился съ этимъ предло-

женіемъ, но она не заблагоразсудила воспользоваться моимъ совѣтомъ, полагая, что публика будетъ сѣтовать на нее при назначеніи ея концерта съ Рубини. Она уже намѣрена была завтра и выѣхать, но теперь остается. Хотя на него также цѣлить и Остергардъ. — Омани во второмъ концертѣ едва ли очистилось за расходомъ 1000 р. асс. Москва видимо голѣеть. Дворянское собраніе ангажировало уже индѣйца Сумме, за котораго всѣ ругаютъ и Собраніе и старшинъ и въ особенности Теплова, который оттеръ отъ собранія нашъ театральнй оркестръ, помѣстивши свой балаганный оркестръ изъ 15 человекъ музыкантовъ. Если Рубини будетъ пѣть у нихъ во вторникъ, я воображаю, какое онъ скажетъ спасибо старшинамъ за оркестръ Теплова ¹⁾.

Дегранжъ заставила говорить Москву, добившись до бѣлаго знамя. Гдѣ то судьба столкнула ее съ Сонцевой такъ какъ рыбакъ рыбака далеко видитъ, то они чуть чуть не подрались, наговоривъ другъ другу такихъ привѣтствій, которыя не смѣю и помѣстить въ письмѣ! Славно размѣнялись и фразами и названіями. Дѣло доходило до полиціи, ей было запретили ѣздить въ театръ и собраніе, откуда говорятъ будто ее и вывели, но теперь снова разрѣшили. Между прочими продѣлками ей какой то Фролофъ бросилъ съ пасквильной запиской букетъ ее же собственный, лежавшій на борту ея бенуара! Добромъ все это не кончится. За сообщеніе всѣхъ сихъ дрязгъ простите милостиво ²⁾.

Вслѣдъ за Рубини и Тамбурины, потянулись въ Москву и другіе итальянцы. По крайней мѣрѣ, Гедеоновъ, въ письмѣ отъ 26 февраля, предупредилъ Верстовскаго о прибытіи въ Москву итальянки Ассандри. «Во вторникъ 29-го числа отправляется въ Москву пѣвица итальянской труппы Ассандри, съ намѣреніемъ назначить тамъ концертъ послѣ концертовъ Рубини и Тамбурины, на что я, соглашаясь съ своей стороны, прошу васъ сохранить для г. Ассандри, по возможности хорошій день для ея концерта и по приѣздѣ ее въ Москву, сдѣлайте одолженіе, приласкайте

¹⁾ Николай Алексѣевичъ, состоялъ депутатомъ отъ Дворянства Клинскаго у.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/21211, д. № 10169. Письмо бозъ числа.



Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ ВАСИЛИСЫ.
«АССАМБЛЕА» КОМЕДІЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ее, какъ и прочихъ и окажите ей содѣйствіе во всемъ, что по усмотрѣнію вашему, можетъ служить ей въ пользу 1).

Слѣдуетъ письмо Верстовскаго отъ 28 февраля.

Перечитывая драму Басенокъ, я придумалъ сцену Натальи въ послѣднемъ актѣ, когда она груститъ, сдѣлать съ музыкой, что всегда освѣжаетъ драму, противъ чего, вѣроятно, авторъ не заспоритъ и самъ бы можетъ быть такъ назначилъ, еслибъ имѣлъ въ виду актрису поющую въ роли Натальи и потому, если Ваше Превосходительство, на то сообразоволите, то я такъ уже и сдѣлаю!

Г. Бекеръ, за котораго приношу Вашему Превосходительству великую благодарность, пріискалъ у себя нѣсколько рисунковъ, весьма вѣрныхъ и, по новости, довольно щеголеватыхъ въ русскомъ характерѣ, которые были бы очень кстати къ новой пьесѣ и не повели бы къ значительнымъ издержкамъ; въ особенности замысловать костюмъ шута Галки, который несравненно будетъ лучше въ нарядѣ, похожемъ на Галку, нежели въ полосатомъ изъ Глинской. Я хотѣлъ приложенныя при семъ рисунки представить Вашему Превосходительству при общей смѣтѣ, но г. Мухинъ сказалъ мнѣ, что онъ уже смѣту драмы Басенокъ имѣлъ честь представить вполне на благоусмотрѣніе Ваше, которая не превышаетъ 300 рублей серебромъ. Я бы полагалъ этой новостью открыть театръ и, если декораторы не задержатъ, то костюмеру дѣла немного.

Труппа итальянская должна была выѣхать изъ Одессы на третей недѣлѣ поста. Она состоитъ изъ пяти человѣкъ: трое мужчинъ и двѣ женщины, которыя, какъ говорятъ, довольно слабы. Но Марини (баритонъ) и Граціани (басъ) прекрасные голоса. Оба хорошіе актеры, въ особенности Марини, который во многихъ комическихъ роляхъ даже превосходенъ. Знаетъ отлично музыку и, какъ мнѣ сказывали, можетъ быть хорошимъ учителемъ пѣнія. Эрмансъ никакого съ ними сношенія не имѣетъ и даже

1) Безъ числа. Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.

вовсе его не знаетъ. Намѣреніе ихъ дать въ Москвѣ нѣсколько концертовъ, если это имъ удастся и потомъ ѣхать въ Италію, потому что въ Одессу ожидаютъ новую труппу.

При семъ и. ч. приложить списокъ пьесъ, готовимыхъ вновь и возобновляемыхъ къ открытію ¹⁾).

Я старался поднять тѣ пьесы, которыя не повлекли бы значительныхъ издержекъ и болѣе другихъ интересны и потому уже, что старое поколѣніе замѣняетъ молодыхъ и можно ручаться, что они свое возьмутъ. Я посылалъ узнавать, на что рѣшается молодая Фились, съ которой хотѣлъ возобновить нѣсколько новыхъ оперъ, особливо для Малаго театра. Но она, кажется отъ вліянія своей глупой маменьки, не лезетъ ни въ задъ ни въпередъ ²⁾). Ни какого не даетъ рѣшительнаго отвѣта. Михайловой нѣсколько лучше и она полагаетъ возможнымъ послѣ Пасхи явиться на сцену. Савицкая объявила рѣшительно, что потеряла голосъ. Артисты, получившіе вновь бенефисы, приносятъ новую признательность В. П. за совершенно неожиданную для нихъ милость, въ особенности Никифоровъ и Василій Степановъ были тронуты до слезъ сею радостію. Садовскому достался праздникъ Преполовенія, который по раннему карнавалу замѣнить ему осенній.

Г-жа Шамбери кончаетъ свою службу въ октябрѣ мѣсяцѣ и, вѣроятно, назначенный ей бенефисъ 14 января пойдетъ на новый контрактъ ³⁾).

Къ письму приложена «подписка» Н. Кукольника, соглашающагося на «выдумку» Верстовскаго снабдить драму Басенокъ музыкой. Вотъ она:

Я совершенно согласенъ съ мнѣніемъ Его Превосходительства, когда

¹⁾ Вновь монтируемыя пьесы: Басенокъ. Русскій морякъ. Голубой токъ. Возобновляемыя пьесы: Графъ Эссексъ. Герцогъ Финляндскій. Чванство Транжирина. Жена и должность. Школа женщинъ. Король и пастухъ. Мнимый невидимка. Пажи Бассомпьера. Старый гусаръ. Два сержанта. Два брата. Новая шалость. Къ предполагаемому бенефису г-жи Леоновой: опера Козимо (Принцъ-Маляръ).

²⁾ Орфографія подлинника.

³⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

писалъ такъ и думалъ, но не означилъ въ пьесѣ потому, что поставилъ себѣ за правило никогда не обременять моихъ драмъ посторонними пособіями.

Засвидѣтельствуйте Его Превосходительству душевную и глубокую мою признательность за милостивое вниманіе и ко мнѣ и къ моему Басенку. Дай Богъ, чтобы пьеса сколько нибудь оправдала это вниманіе. Душевно благодарю Васъ, достойнѣйшій Евгенийъ Макаровичъ ¹⁾, за доброе Ваше участіе въ моемъ дѣлѣ, остаюсь весь и всегда вашъ Несторъ Кукольникъ. 4 М. 1844 г.

Но кому поручить Его Превосходительство сочиненіе музыки, которая должна вся заключаться въ аккордахъ; о томъ не оставьте меня уведомить; кажется, это можно бы пригнать просто на репетиціи ²⁾.

Геденовъ отвѣчалъ на это слѣд. письмами:

По письму Вашему отъ 21 ч. сего февраля отвѣтствую, что если пьеса Басенокъ и не съ такимъ совершеннымъ достоинствомъ, чтобы отъ представленія ея (не было) надежды рѣшительнаго и вѣрнаго успѣха,—но со всѣмъ тѣмъ я полагаю, что постановка ея на сценѣ при бѣдности вообще оригинальныхъ произведеній не будетъ лишнею хотя для разнообразія репертуара, и если есть въ ней нѣкоторое сходство въ мѣстахъ съ драмою Глинская,—то ужъ, конечно, гораздо въ меньшемъ видѣ нежели сама Глинская, составленная можно сказать вся изъ сплоченныхъ частей, не принадлежащихъ ея автору. При монтировкѣ Басенка, я совершенно согласенъ съ Вами въ томъ, чтобы какъ можно менѣе дѣлать на то расходовъ и употребить все, что только имѣется изъ стараго съ необходимою поправкою. Роль Басенка, конечно, лучше бы играть Мочалову, если онъ будетъ здоровъ, а Шемяки—Леонидову,—тогда оба они будутъ на своемъ мѣстѣ. Музыка изъ балетовъ Гитаны и Иерты получена. Очень благодаренъ Вамъ за предложеніе прочесть произведенія г. Перфильева. Я уже

¹⁾ Семеновъ, секретарь при Директорѣ Императорскихъ Театровъ.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 10169.

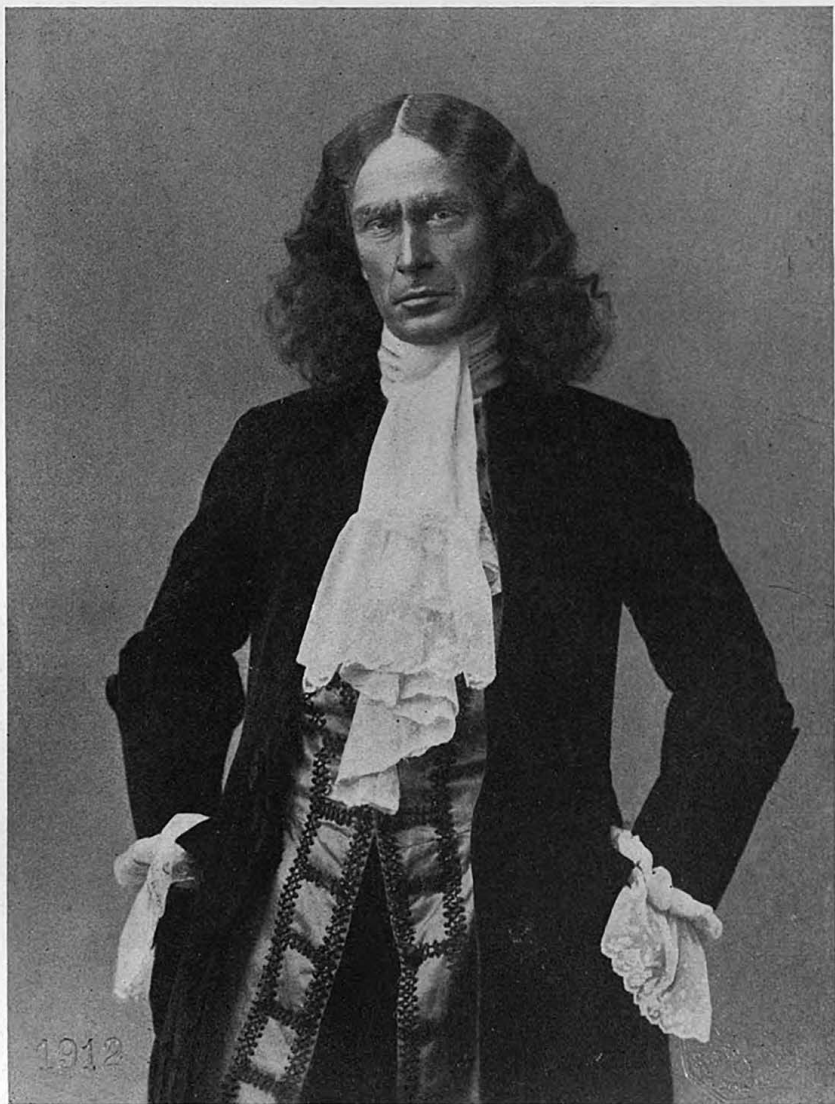
имѣю нѣкоторое понятіе о достоинствахъ, по бывшимъ у меня предъ симъ двумъ пьесамъ сего же автора, возвращенныхъ мною Конторѣ Московскихъ театровъ для отдачи автору. Вотъ участь большей части нашихъ оригинальныхъ произведеній, послѣ чего можно ли такъ строго судить Басенка.

Вальтеру нѣтъ надобности ожидать особеннаго рѣшенія, съ какой пьесы начинать французскія репетиціи. Пусть начинаютъ съ тѣхъ, которыя первыя предполагаются къ представленію по открытіи театровъ. Прошу Васъ объявить мою совершенную благодарность костюмеру Вуато за золотой отчетъ его, изъ котораго я вижу въ полномъ собраніи доказательство его годичнаго трудолюбія и вполнѣ оцѣниваю всегдашнюю его бережливость въ расходахъ и совершенное знаніе имъ своего дѣла: вмѣстѣ съ симъ по представленію Вашему утвердилъ я составленную Вуато норму, для передачи ему требованій, на монтировку есть контора, куда и przeprowadить для исполненія съ онаго копію. А васъ прошу въ чемъ будетъ нужно исправить въ Конторѣ эту норму, если будетъ отъ оной отступленіе.

Очень радъ успѣхамъ хроматическаго класса и отношу ихъ сколько къ прилежанію учениковъ, столько же и къ доброму надъ тѣмъ наблюденію и съ такимъ же удовольствіемъ принялъ я отзывъ Вашъ и объ классѣ Захарова, котораго прошу Васъ поблагодарить и отъ меня и приласкать его прилежныхъ учениковъ.

Монтировка для «Саламандры» ¹⁾ въ 2000 р. ас. слишкомъ дорога, а успѣхъ пьесы не надеженъ. Скажите декораторамъ, что будетъ очень странно; если представленіе «Басенка» отложится по незаконченности декораций,—время для работъ имъ довольно, а съ костюмами для «Басенка» я не полагаю остановки, ибо большая часть изъ нихъ должна идти изъ старыхъ, даже и головные уборы почти что могутъ быть замѣнены, если только есть другіе изъ гардероба. Пьесу «Мѣщанинъ-дворянинъ» для бенефиса Садовскаго я приказалъ переписывать и какъ будетъ готова выш-

¹⁾ Переводный водевиль, игранъ въ 1-й разъ въ Спб. въ 1835 г.



Г. ЛОКТЕВЪ ВЪ РОЛИ ГЕРМАНА ХАЛЬСЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

лется, а также выписываются и другія пьесы, о которыхъ Вы мнѣ писали. По предложенію вашему, я согласенъ на покупку для театра продолженія комедіи «Горе отъ ума» подъ названіемъ «Утро послѣ бала Фамусова» ¹⁾. Вмѣстѣ съ симъ предписываю Конторѣ заплатить автору г. Воскресенскому, единовременно сто рублей серебромъ, куда препроводить и самую пьесу. Прикажете списать съ нея экземпляръ для Спб. Дирекціи и прислать ко мнѣ. Въ послѣдней книжкѣ «Репертуара» въ отчетѣ о Московскихъ театрахъ, между прочимъ хвалятъ игравшую въ комедіи «Скупой» ²⁾ г-жу Грачеву въ роли Ферочини и почти бранятъ дебютантку Иванову, дебютировавшую въ роли Вани (Жизнь за Царя) вмѣсто Михайловой, говоря въ заключеніе, что Иванова раздумала вступить на сцену. Скажите, правда ли все это и кто такіе Иванова и Грачева? Сейчасъ получилъ по почтѣ прошеніе отъ московскаго віолончелиста Георга Новачекъ, который говоритъ, что давалъ концертъ на Маломъ театрѣ и былъ хорошо принятъ публикой и потому проситъ объ опредѣленіи его къ Московскому театру съ жалованьемъ по 230 р. сер. въ годъ. Мнѣ кажется въ віолончелистахъ по оркестру недостатка нѣтъ и потому прошу васъ меня о томъ увѣдомить съ присовокупленіемъ вашего мнѣнія о самомъ просителѣ ³⁾.

Верстовскій отвѣчалъ на это пространнымъ письмомъ отъ 5 Марта: въ послѣднемъ концертѣ нашемъ съ живыми картинами Князь Щербатовъ приглася меня въ свою ложу, сообщилъ мнѣ такую идею, которая, вѣроятно, заставитъ Васъ улыбнуться! Онъ же и самъ хотѣлъ писать къ Вашему Превосходительству. Вотъ въ чемъ дѣло: поговоря съ Рубини, когда онъ являлся къ нему, старикъ затѣялъ въ Москвѣ дать нѣсколько итальянскихъ представленій! Не дожидаясь даже отвѣта моего, онъ заговорилъ меня предположеніями такими, которыя еслибъ кто подслушалъ, то пожалѣлъ бы старика и, навѣрное, спросилъ бы, ужъ полно здоровъ ли

¹⁾ Въ Спб. сыгранъ въ 1 разъ въ 1844 г.

²⁾ Ком. Мольера.

³⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121 д. № 10169.

онъ? Воспользовавшись минутой, когда онъ началъ переводить духъ,—я поторопился отвѣчать ему, что Ваше Превосходительство объ этомъ уже заботитесь, но на прочномъ основаніи. «Да это долго!» снова возразилъ Князь и вооружась новыми силами, началъ передавать свои предположенія, въ которыхъ, вѣроятно, Рубини нисколько не виноваты. Вначалѣ полагаетъ необходимымъ выписать изъ Петербурга, въ дополненіе къ находящимся уже здѣсь Рубини, Тамбурины и Ассандри — господъ Петрова и Артемовскаго — 18 человѣкъ хористовъ, участвовавшихъ въ операхъ и гардеробъ по словамъ его принадлежащій симъ артистамъ. Этого мало! Оставить здѣсь Г. Валкеръ и Леонова. — Выписать всю ихъ музыку. Не доставало послать эстафета за Віардо!! Когда онъ отъ распаленія раскашлялся, я опять воспользовался минутой молчанія, и спросилъ его — на какія суммы Его Сіятельство предполагаетъ все это устроить? И увѣренъ ли онъ въ томъ, что Ваше Превосходительство на все это соизволите? «О! въ Александрѣ Михайловичѣ я совершенно увѣренъ, только бы намъ сладить съ Тамбурины и достальными! На счетъ денегъ, удвоить цѣны на мѣста и если Рубини возьметъ тысячу около двухъ за представленіе, то достальные, вѣроятно, возьмутъ гораздо менѣе и, если нужно будетъ снова апорировать, то я похлопочу составить абонементъ тысячу около восьми или девяти, представленій на десять!» Все это было высказано какъ выученная роль и обо всемъ просилъ меня поговорить съ Рубини, а самъ хотѣлъ писать къ Вашему Превосходительству! Увидавшись съ Рубини я началъ пенять ему, что онъ сводитъ съума всѣхъ, кто его слушаетъ, не пожалѣлъ старика, вскруживъ и ему голову! Рубини улыбался и полагалъ, что это шутка, на которую его вызвала Княгиня, которой очень хочется и въ Москвѣ слушать Итальянскую оперу! Увидавши меня Князь въ концертѣ Рубини спросилъ: «чѣмъ я началъ?», на что и имѣлъ честь донести ему, что я ничего не начинаю безъ приказаній Вашего Превосходительства, и что съ первою же почтою, буду имѣть честь донести всю подробность даже самаго разговора! Его Сіятельство успокоился и нѣсколько уже человѣкъ начали спрашивать меня, когда начнутся итальянскія представленія

въ Москвѣ! Вотъ какъ въ Москвѣ заправляются всѣ новости! И я не поручусь, что еще черезъ день будутъ нѣкоторыя въ Контору пріѣзжать за билетами! Рубини въ концертѣ долженъ былъ сдѣлать около 12 т. рублей. Его принимали холоднѣе, нежели въ прошломъ году и еслибъ онъ не давалъ въ собраніи, я увѣренъ, что сдѣлалъ бы гораздо болѣе, потому что всѣ говорили уже, что въ слѣдующій вторникъ онъ съ Тамбурины будетъ пѣть для Собранія. Эти господа никакъ не хотятъ понять, что имъ гораздо выгоднѣе во всѣхъ отношеніяхъ давать свои концерты въ Театрѣ. Многіе потому уже не ѣхали въ Собраніе, что надо было быть во фракахъ, а московская лѣнь скоро одѣнетъ всѣхъ въ халаты!

Рубини очень встревоженъ болѣзнію жены. Докторъ Фе, пользующій ее, полагаетъ, что у нея корь. Ее навѣщаютъ еще два медика.

Пріѣздъ г. Ассандри еще болѣе убѣдилъ меня въ той истинѣ, что знаменитые пѣвцы, какъ соловьи, не любятъ сотоварищества! Когда пріѣхали Рубини и Тамбурины, они говорили мнѣ, что Ассандри можетъ быть не будетъ и потому первые три свободные дни оставили за собой, такъ какъ я уже имѣлъ честь донести Вашему Превосходительству. Съ пріѣздомъ Ассандри я ей тотчасъ нашелъ возможность дать третій концертъ, уговоривши Юганаса не давать концерта, на что онъ, кажется, былъ и прежде готовъ. Но это въ пользу не послужило. Рубини и Тамбурины рѣшительно отказались у нее участвовать. Все краснорѣчіе мое употребилъ уговорить, но оно слишкомъ было слабо противъ ихъ непремѣннаго желанія въ третій разъ дать концертъ вдвоемъ. Дать Ассандри концертъ одной было бы для нея слишкомъ невыгодно, тѣмъ болѣе, что такъ какъ худое разглашеніе между людьми скорѣе нежели хорошее и потому большая часть публики о ея не слишкомъ выгодномъ первомъ дебютѣ, пеняетъ — зачѣмъ она пріѣхала? Надо было искать средствъ пособить горю и послѣ двухдневныхъ переговоровъ, положили устроить концертъ слѣдующимъ образомъ, который будетъ не безвыгоднымъ для г. Ассандри (слѣдуетъ недѣльное распisanіе концертовъ). Кстати объ итальянцахъ, въ Москву пріѣхалъ изъ Яссъ г. Кастильи, который услыхавъ еще въ Яссахъ о предпріятіи устроить въ

Москвѣ итальянскую труппу, доставилъ мнѣ прилагаемый при семъ списокъ труппы ¹⁾, находящейся въ его распоряженіи, изъ коихъ примадонна Клари пользуется большою репутаціей. Рубини ее знаетъ и отзывается съ великой похвалой. Я совѣтовалъ г. Кастильи отправиться въ Петербургъ и явиться къ В. П., что онъ и намѣренъ къ Святой недѣлѣ сдѣлать. Изъ полученныхъ извѣстій о Одесской труппѣ Граціани, лучшей ихъ былъ снова ангажированъ въ Бухарестѣ. По русской нашей труппѣ началъ нѣсколько блажить г. Леонидовъ, желавшій возвратить посланную ему роль Шемяки. Однако, я послалъ ему сказать, чтобы онъ не шалилъ и, надѣюсь, что онъ образумится. Во всякомъ случаѣ я сдублировалъ роль Нѣмчиновымъ. Для пьесы «Морякъ», которую я думалъ приготовить также къ открытію, монтировка идетъ за тысячу рублей, чего можетъ быть пьеса и не заслуживаетъ. Но какъ она не безъ достоинствъ, то я бы полагалъ возможнымъ, если на Петербургской сценѣ она уже новости не имѣетъ, то не соблаговолите ли В. П. употребленные на оную пьесу костюмы приказать ихъ къ намъ выслать, тѣмъ болѣе, что костюмы временъ Елисаветы едва ли гдѣ еще понадобятся!—Костюмы, употребленные здѣсь для «Заколдованнаго дома» были изъ «Жидовки» и также отправлены въ Петербургъ, то (не) прикажете ли, недостатки въ нѣкоторыхъ пополнить вновь, или не соблаговолите ли также необходимые переслать къ намъ обратно? Иначе пьеса потребуетъ новыхъ издержекъ ²⁾.

¹⁾ Списка въ дѣлѣ нѣтъ.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.



«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАРО ТЕАТРА.
МАЛЬЧИКЪ-СОТРУДНИКЪ.

И. С. ТУРГЕНЕВЪ И АВТОРСКІЙ ГОНОРАРЪ.

(Архивная справка ¹⁾).

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.



В мартѣ 1880 г. повѣренный И. С. Тургенева коллежскій секретарь Тороповъ обратился въ Дирекцію Императорскихъ Театровъ съ ходатайствомъ объ удовлетвореніи его довѣрителя проспективною платою за исполненныя пьесы его сочиненія. Дѣло въ томъ, что начиная съ апрѣля 1869 г., слѣдовательно десять слишкомъ лѣтъ, на сценахъ Императорскихъ Театровъ давались пьесы Тургенева, причѣмъ авторъ за нихъ никакого вознагражденія не получалъ. Тороповъ просилъ примѣнить къ нему положеніе 13 ноября 1827 г., коимъ «сочинители драматическихъ пьесъ и оперъ, принятыхъ на Императорскихъ театрахъ», имѣютъ, на основаніи § 8 Положенія, право на вознагражденіе въ размѣрѣ $\frac{1}{30}$ части валового сбора. Принципіально соглашаясь съ подобной точкой зрѣнія, Контора Императорскихъ Театровъ сомнѣвалась, однако, въ размѣрѣ самого вознагражденія, обратившись по этому поводу къ начальнику репертуара, тогда г. Лукашевичу. Одновременно была заготовлена официальная «справка», разъяснившая суть дѣла и мотивы, препятствовавшіе скорѣйшему его разрѣшенію. Прежде всего рекомендовалось имѣть въ виду законы: 1) каждый сочинитель имѣетъ исключительное право пользоваться во всю жизнь свою изданіемъ и продажею по своему усмотрѣнію сочиненій своихъ, какъ имуществомъ благопріобрѣтеннымъ (282 ст. XIV т. Уст. Ценз.); 2) права сочинителей драматическихъ пьесъ и оперъ, принятыхъ для представленія на Императорскихъ Театрахъ, на вознагражденіе за литературную собственность опредѣлены по положенію 13 ноября 1827 г., и 3) размѣръ такого вознагражденія устанавливають §§ 2—8 означеннаго положенія. — Затѣмъ неосмотрительнымъ признавался самъ

¹⁾ Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 17/2121, д. № 24569.

И. С. ТУРГЕНЕВЪ И АВТОРСКІЙ ГОНОРАРЪ.

авторъ: «Драматическія произведенія И. С. Тургенева были посланы имъ, какъ произведенія литературныя, и авторъ никогда ни въ какія соглашенія ни съ Дирекцію Императорскихъ Театровъ, ни съ артистами не входилъ». Впрочемъ, по мнѣнію Конторы, права его отъ этого не уменьшаются. «Право на вознагражденіе за исполненіе на сценахъ Императорскихъ Театровъ его пьесъ не ограничено никакими (кромѣ общихъ гражданскихъ) сроками, и то обстоятельство, что онъ доселѣ не обращался за осуществленіемъ своихъ правъ, не можетъ ни нарушить, ни ограничить ихъ». Наконецъ, «самое представленіе пьесъ И. С. Тургенева производилось безъ согласія автора, который поэтому и лишень возможности опредѣлить, сколько именно разъ и какая пьеса была представлена». На этомъ основаніи Контора просила, по выясненіи количества представлений и суммы сбора, при этомъ вырученнаго, выдать просителю слѣдующее ему вознагражденіе (отношеніе 29 мая 1880 г.). Такое сочувственное отношеніе Дирекціи къ нуждамъ писателя не могъ поколебать и казуистичный запросъ юрисконсульта Министерства, интересовавшагося знать: имѣлись ли вообще какіе нибудь договоры между Дирекціей и Тургеневымъ относительно постановки его пьесъ. Отзвъвъ получился отрицательный: никакихъ договоровъ съ Тургеневымъ не было, исключая пьесы «Мѣсяць въ деревнѣ», принятой съ 17 января 1879 г. на условіяхъ поспектакльной платы въ размѣрѣ $\frac{1}{15}$ части съ $\frac{2}{3}$ сбора.—Доложили Министру Двора. Таковымъ былъ въ эту пору графъ Адлербергъ. Министръ рѣшилъ такъ: на сей разъ удовлетворить ходатайство Тургенева, выдавъ ему за сыгранныя въ теченіе послѣднихъ десяти лѣтъ, съ 11 апрѣля 1869 г. по 11 апрѣля 1879 г., пьесы: «Провинціалка», «Бездежье», «Нахлѣбникъ», «Гдѣ тонко, тамъ и рвется», «Холостякъ» и «Завтракъ у предводителя», всего по разсчету 555 р. 24 к., но съ тѣмъ чтобы «при удовлетвореніи г. Тургенева этими деньгами была отобрана отъ него подписка, что за симъ всѣ съ нимъ разсчеты за прежнее время окончены относительно авторской платы и онъ не будетъ претендовать на какое либо вознагражденіе, сверхъ означенной суммы».

Одновременно постановлено на будущее время, при представлении одноактныхъ пьесъ Тургенева, входитъ съ нимъ въ соглашеніе о приобрѣтеніи этихъ пьесъ въ собственность Дирекціи (отношеніе Контроля Министерства отъ 25 фѣрваля 1881 г. за № 843). Требуемую подписку Тороповъ далъ 17 марта 1881 г. Затѣмъ Контора запросила Начальника репертуара, «къ какому разряду должны быть отнесены вышеупомянутыя пьесы Тургенева относительно вознагражденія его авторскою платою въ будущемъ, такъ и за время съ 11 апрѣля 1879 г.» Лукашевичъ отвѣчалъ, что съ 11 апрѣля 1879 г. по закрытіи театровъ 1 марта 1881 г. была представлена только одноактная комедія Тургенева «Завтракъ у предводителя», которая должна быть, на основаніи положенія объ авторскомъ вознагражденіи, какъ оригинальная, отнесена къ 4-му разряду, дающему автору ея право на получение за оную 30 части изъ $\frac{2}{8}$ сбора, что же касается остального, то «предварительно постановки о каждой своевременно будетъ сообщено въ Контору, по заведенному порядку». Когда удовлетворили Тургенева по Петербургу, онъ сталъ просить о Москвѣ. Тамъ ему уплатили лишь за четыре спектакля, бывшіе въ фѣвралѣ 1881 г. Запросили Московскую Контору. Она отвѣчала (16 фѣврала 1883 г., № 406), что съ 11 апрѣля 1879 г. по 1 января 1883 г. на Московской сценѣ была играна изъ пьесъ И. С. Тургенева одна только пьеса «Мѣсяць въ деревнѣ», за которую деньги, всего 213 р. 90 к., переведены при отношеніи отъ 4 августа 1882 г. за № 1377 и затѣмъ авторскаго гонорара г. Тургеневу больше не причитается». Тѣмъ временемъ въ декабрѣ 1882 г. Тороповъ подалъ прошеніе Директору театровъ, прося его отъ имени И. С. Тургенева рассчитывать съ нимъ на основаніи новаго, временнаго, положенія, т. е. по $\frac{2}{10}$ съ акта, съ валового сбора, причемъ заявлялъ, что И. С. «на вознагражденіе поспектакльною платою, на основаніи положенія 1827 г., ни въ коемъ случаѣ согласиться не можетъ». Опять доложили Министру. И на этотъ разъ онъ приказалъ удовлетворить ходатайство Тургенева, въ виду чего заключили съ нимъ формальное условіе.—Затѣмъ въ дѣлѣ встрѣчается заявленіе учительницы Гдовскаго женскаго училища Е. П. Кузьминой

И. С. Тургеневъ и авторскій гонораръ.

о передачѣ ей И. С. Тургеневымъ права пользованія поспектакльною платою, на основаніи условія отъ 27 янв. 1883 г. и просьба къ Дирекціи впредь уже рассчитывать съ ней. Къ прошенію приложена копія дарственной записи отъ 5 апр. 1883 г.—Служебная переписка оканчивается письмомъ А. А. Потѣхина ¹⁾ на имя И. А. Всеволожскаго ²⁾ отъ 10 янв. 1885 г. слѣд. содержанія: «Многоуважаемый Иванъ Александровичъ, спѣшу доложить вамъ, что М. Г. Савина согласилась уступить пьесу И. С. Тургенева «Ночь въ Соренто» въ вѣчную собственность Дирекціи за триста рублей. Эту сумму авторъ могъ бы получить поспектакльною платою съ десяти полныхъ сборовъ въ Петербургѣ, слѣдовательно Москвѣ она достается даромъ, и тамъ очень выгодно ее поставить, ради имени автора и при удобствѣ эксплуатировать оперныхъ пѣвцовъ для исполненія серенады». Всеволожскій написалъ съ боку письма «исполнить», при чемъ распорядился заключить съ М. Г. Савиной соотвѣтствующее условіе. Такъ и сдѣлали. 25 февраля М. Г. Савина дала слѣд. подписку: «представляя при семъ переданную мнѣ при жизни И. С. Тургенева рукопись сочиненной покойнымъ пьесы «Вечеръ въ Соренто» уступаю ее въ собственность Дирекціи за единовременное вознагражденіе въ триста рублей. М. Г. Савина». Деньги эти, очевидно, причитались той же Е. И. Кузьминой, ибо послѣдняя подала тождественное заявленіе Дирекціи. «Считаю долгомъ довести до свѣдѣнія Дирекціи Императорскихъ театровъ о согласіи моемъ на замѣну поспектакльной платы, слѣдующей мнѣ за представленіе пьесы И. С. Тургенева «Вечеръ въ Соренто», единовременнымъ вознагражденіемъ въ 300 р., о чемъ я заявила уже владѣтельница этой пьесы М. Г. Савиной и просила ее получить причитающіяся мнѣ деньги» (12 марта 1885 г.).

¹⁾ Въ то время нач. репертуара и завѣд. труппою Александринскаго театра.

²⁾ Директора Императорскихъ театровъ.



А. М. МАКСИМОВЪ 1-Й.
ИЗЪ СОБРАНІЯ В. В. ПРОТОПОВА.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

Очеркъ П. А. РОССІЕВА.

1.

13-е марта—памятный день въ исторіи нашего театра.

13-го марта 1853 года умеръ знаменитый трагическій актеръ В. А. Каратыгинъ; 13-го марта 1813 года, въ семьѣ петербургскаго парикмахера, родился Алексѣй Михайловичъ Максимовъ, ставшій подъ именемъ Максимова 1-го извѣстнымъ драматическимъ артистомъ. Артистическая дѣятельность Алексѣя Михайловича Максимова 1-го охватывала драматургію отъ границъ (водевильнаго) смѣха до предѣловъ трагической серіозности включительно и, если Максимовъ не выдвинулся въ рядъ, гдѣ Кинъ, Тальма и имъ подобные, то его мѣсто, во всякомъ случаѣ, рядомъ съ выдающимися отечественными артистами. Для болѣе совершеннаго творчества, чѣмъ то, какое онъ являлъ, ему недоставало образованія и степенности. Степенность не играла роли въ его жизни. Безпутство,—сказаль-бы старый театраль,—совершенно такъ-же было въ родствѣ съ Максимовымъ, какъ и съ Эдмундомъ Киномъ. Впрочемъ, оно не отняло у Максимова впечатлительности, которая помогала артисту обрисовывать выдающіяся стороны даннаго характера, не повліяло оно и на укрѣпленіе въ Максимовѣ религіознаго чувства. Безпутство замѣчательно уживалось съ религіозностью «перваго любовника» на Александринской сценѣ въ теченіе многихъ лѣтъ.

Свое воспитаніе и образованіе А. М. Максимовъ началъ и закончилъ въ петербургскомъ театральномъ училищѣ, гдѣ учителемъ его былъ П. А. Каратыгинъ; Мартыновъ и Максимовъ были его любимыми учениками. Въ 16-лѣтнемъ Алексѣѣ Максимовѣ, по «Воспоминаніямъ» его учителя, «были видны нѣкоторые задатки будущаго jeune premier; ясное произношеніе, оживленная, веселая фізіономія и ловкость ручались за его успѣхи въ будущемъ; онъ довольно быстро понималъ и усваивалъ дѣлае-

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

мья ему замѣчанія». На публичномъ театрѣ Максимовъ началъ играть года за два до окончанія курса и имѣлъ успѣхъ у публики. Управляющій училищемъ, извѣстный П. С. Ѳедоровъ докладывалъ въ 1833 г. исправл. должность директора Имп. петерб. театровъ А. М. Гедеонову: «Воспитанникъ санктъ-петербургскаго театральнаго училища Алексѣй Максимовъ, имѣющій отъ роду 20 лѣтъ, при похвальномъ поведеніи, оказалъ хорошіе успѣхи по драматической части и заслужилъ уже въ нѣкоторыхъ пьесахъ одобреніе публики. Въ награжденіе оказанныхъ имъ уже успѣховъ и для поощренія къ дальнѣйшему усовершенствованію оныхъ я осмѣливаюсь ходатайствовать у вашего превосходительства о выпускѣ его изъ училища на службу при театрахъ. Вмѣстѣ съ симъ долгомъ поставляю представить на милостивое вниманіе в. пр., что родители Максимова, при весьма недостаточномъ состояніи, будучи обременены семействомъ, ожидаютъ отъ него вспомошествованія въ своемъ содержаніи» 1).

Гедеоновъ предписалъ конторѣ театровъ «выпустить воспитанника театральнаго училища Алексѣя Максимова, 17-го октября 1833 г., въ Россійскую труппу актеромъ», производить ему жалованья по 900 рублей въ годъ, выдать единовременно на экепировку 300 рублей и поселить его на казенной квартирѣ въ Удѣльномъ корпусѣ; однакожь, предложенная казенная квартира оказалась «безъ очаговъ» и потому Максимовъ нанимаетъ квартиру въ частномъ домѣ 2).

Инспектору труппы молодой артистъ былъ рекомендованъ конторою на роли «по его средствамъ и способностямъ». Вольфъ въ своей «Хроникѣ петербургскихъ театровъ» отмѣчаетъ, что Максимовъ, вскорѣ по выходѣ изъ училища, игралъ роль Скопина (въ драмѣ Н. Кукольника: «Князь Скопинъ Шуйскій»), и тутъ уже обратилъ на себя вниманіе пуб-

1 и 2) Архивъ Императ. Двора. Дѣла Дирекціи. Дѣло № 5992. Листы 1 и 3. Въ дальнѣйшихъ ссылкахъ на Архивъ будутъ указыв. только листы. Пользуюсь случаемъ засвидѣтельствовать о томъ вниманіи и предупредительности, которыми сопровождались мои архивныя выписки со стороны г.г. служащихъ и въ особенности—почтеннаго А. М. Карчевскаго, помощника г. завѣдывающаго Архивомъ Имп. Двора, проф. К. Я. Гротъ.

лики. «У него были всѣ данныя для драматическаго молодого любовника: красивая фигура, приличныя манеры, звучный голосъ, много жару и безукоризненная дикція»...

Въ свидѣтельство хроникера Вольфа необходимо внести поправку: Максимовъ былъ на виду у публики и пользовался ея расположеніемъ въпродолженіе всего 1833 г., когда занималъ репертуаръ большого Дюра ¹⁾. Любовь публики, сильно росшая съ каждымъ годомъ, и далеко не крѣпкое здоровье, казалось бы, обязывали Максимова вполнѣ серьезно относиться къ дѣлу и быть осторожнымъ въ отношеніи удовольствій и траты на нихъ времени и денегъ, но именно въ этомъ отношеніи А. М. былъ не безупреченъ. Въ жизни его какъ-то перепутались «ночи безумныя, ночи бессонныя», разгуль и безразсудная трата денегъ съ нуждою въ нихъ, съ потребностью монастырскаго воздуха и съ повторяющейся необходимостью лечиться. Не трудно представить себѣ, какая бездѣлица изъ получаемаго жалованья и отъ бенефисовъ попадала въ карманъ Максимова, если принять во вниманіе толпу кредиторовъ. И кого только нѣтъ въ этой толпѣ. Здѣсь и портной Альвангъ, шившій ему утренній сюртукъ, жилетъ канцелярскій и панталоны, «à la Робиньи»; и золотыхъ дѣлъ мастеръ Экунинъ, и домовладѣльцы: коллежскій ассесоръ и кавалеръ Грибановъ съ искомъ въ 500 руб. ас., и мѣщанка Шебашова, и музыкантъ Васильевъ, и мебельщикъ и, словомъ, настоящая «смѣсь одеждъ и лицъ, племенъ, нарѣчій, состояній». 17-го іюля 1842 г. Максимовъ и Марковецкій взяли четырехъ-недѣльный отпускъ и уѣхали въ Нижній-Новгородъ. За 3 мѣсяца передъ тѣмъ Максимовъ женился ²⁾.

¹⁾ Л. 158.

²⁾ 6-го апрѣля 1842 г. Максимовъ подалъ прошеніе директору театровъ о своемъ желаніи вступить въ бракъ съ танцовщицею Натальей Сергѣевной Аполлонской. (Л. 48). Бракъ ихъ совершенъ 26 апрѣля того же года въ Троицкой церкви при Театралн. училищѣ. (Л. 201). «Танцовщица Аполлонская, вышедшая замужъ за Максимова, въ бенефисъ супруга (1842 г.) сыграла драматическую роль въ «Обойщикѣ» (перев. драма—«Le Tapissier»), но затѣмъ опять принялась за пируэты и антраша». (Вольфъ, «Хроника», ч. I, стр. 102).—Н. С. род. 1823 г.—25 марта 1857 г.,

Ни женитьба, ни достаточная наличность кредиторовъ не остепенили его; напротивъ, число этихъ «благодѣтелей» увеличилось еще нижегородскимъ купцомъ Измаиломъ Тахтаровымъ. Они осаждали контору Императорскихъ театровъ, требуя отъ должника полного расчета, и должны были подчиняться его спокойному письменному обязательству: «вычитать изъ третнего жалованья». Только разъ онъ «возмутился духомъ», когда театральнѣйшій буфетчикъ Михайловъ пожелалъ сразу получить съ него 674 р. 10 к. за вина, трубки, чай, кофе, буттерброды и т. п. Гедеоновъ приказалъ уплатить изъ бенефиса сто рублей, Максимовъ взмолился: помилуйте, у меня есть долги священнѣе! Тогда вычили 25 р., а остальные обратили въ «третью часть».

Поступивъ первоначально на 900-рублевый годовой окладъ, Максимовъ получилъ 1-го марта 1836 г. первую прибавку въ триста рублей; черезъ три года ему назначенъ былъ полу-бенефисъ; бывали денежные вознагражденія отъ дирекціи за то, что Максимовъ выступалъ за другихъ артистовъ; напримѣръ, замѣнялъ онъ П. Каратыгина. Жаловалъ и Государь: еще въ маѣ 1837 г. Максимовъ получилъ отъ Его Величества бриллиантовый перстень, но все это не улучшало матеріальной стороны: Максимовъ запутался въ паутинѣ долговъ, горѣлъ, угоралъ. Но, можетъ быть, это неизбѣжно въ положеніи любимца публики... А кто же не любилъ А. М. Максимова? Великій князь Михаилъ Павловичъ, заботясь объ успѣхѣ молодого артиста, училъ его, какъ типичнѣе представить военнаго писаря въ водевилѣ «1-е Юля въ Петергофѣ». И Максимовъ, — по словамъ Вольфа, — былъ особенно хорошъ.

Кутежи и попойки даромъ не проходили для А. М. Максимова, под-

за выслугу танцовщицею 20 лѣтъ, Натальѣ Сергѣевнѣ Максимовой назначена пенсія въ 400 р. сер. въ годъ; затѣмъ, прослуживъ еще два обычныхъ года въ благодарность, она была уволена въ отставку (Аттестатъ).—Н. С. Максимова умерла 11 сентября 1900 г. отъ «порока сердца» и погребена на кладбищѣ Св. Троицкой церкви въ Петергофѣ. Дѣтей у нихъ не было, но Максимовы призрѣли малолѣтняго безроднаго сироту Михаила Смирнова, который воспитывался въ Спб. театральномъ училищѣ на счетъ А. М. Максимова.

тачивали здоровье его и даже доводили до бѣлой горячки. Къ 1849 г. относится усиленная канцелярская переписка по поводу состоянія здоровья Максимова. Стоялъ июнь мѣсяць. Бѣлогорячечный А. М. проживалъ на дачѣ въ Царскомъ Селѣ, а въ Петербургѣ, въ дирекціи, поднимался вопросъ въ это время: безнадеженъ Максимовъ, или еще можетъ придти въ здравый умъ? Потому что, при безнадежности, министръ Императорскаго Двора князь Волконскій предоставлялъ директору театровъ Гедеонову «вовсе его уволить». Мало того, начальство не считало возможнымъ, чтобы «помѣшанный» жилъ въ Царскомъ Селѣ или въ Петергофѣ, и указывало, взаимѣнъ ихъ, Парголово или Лѣсной Институтъ. Гедеоновъ, благоволившій къ Максиму, послалъ въ Царское Село театральнаго врача Савицкаго, который провелъ въ бесѣдѣ съ больнымъ нѣсколько часовъ, «стараясь со всевозможною точностью узнать умственные и тѣлесные его недостатки». Затѣмъ, врачъ доносилъ по начальству: «Все слышанное и замѣченное мною въ продолженіе сего времени позволяетъ изложить мое мнѣніе слѣдующимъ порядкомъ: умственныя способности Максимова въ совершенно нормальномъ состояніи; но нервная система, какъ послѣдствіе предшешей сильнѣйшей бѣлой горячки, весьма раздражительна до такой степени, что малѣйшее сопротивленіе въ его дѣйствіяхъ, рѣчахъ и намѣреніяхъ сильно его воспаляютъ и раздражаютъ, а часто повторяемыя могутъ быть причиною возобновленія бѣлой горячки.—Сообщниковъ своихъ радостей и увеселеній, сослуживцевъ и товарищей, съ которыми онъ проводилъ бурную свою жизнь, онъ ненавидитъ, считая ихъ единственною причиною несчастнаго своего положенія, которое онъ весьма хорошо понимаетъ. Сообразивъ изъясненныя обстоятельства, почти съ вѣроятностью заключить должно: что помѣщеніе г. Максимова въ настоящемъ состояніи нервной раздражительности въ больницу можетъ возбудить весьма неблагоприятныя для него послѣдствія; въ больницѣ самыя обыкновенныя вещи, какъ, на примѣръ, соблюденіе госпитальнаго порядка, къ которому онъ не привыкъ, можетъ ему показаться какъ нарочно устроенное для его огорченія. Мнѣніемъ моимъ я полагаю: что къ возра-

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

новленію его здоровья нужно, по крайней мѣрѣ, 4 мѣсяца времени оставить его въ уединеніи и спокойствіи. При свѣжемъ и благорастворенномъ воздухѣ въ Царскомъ Селѣ или въ другомъ подобномъ мѣстѣ, умѣренной діетѣ и заботливости привязанной жены онъ душевно успокоится, укрѣпитъ тѣлесныя силы, а вмѣстѣ и нервную систему. При окончаніи же срочнаго времени приучить его понемногу къ обществу прежнихъ его знакомыхъ, примирить его съ сотоварищами и собесѣдниками, а наконецъ приуготовить его къ тѣмъ впечатлѣніямъ, съ которымъ онъ встрѣтится долженъ на сценѣ» 1).

Этотъ любопытный рапортъ врача Савицкаго удовлетворилъ какъ Гедеонова, такъ и князя Волконскаго: Максимовъ остался на службѣ. Но, можетъ быть, правъ Шмага, говоря: «мы артисты, наше мѣсто въ буфетѣ»... Максимовъ не унимался. Артистическая натура его, очевидно, требовала шири, размаха и отнюдь не укладывалась въ нѣмецкую формочку умѣренности и аккуратности. Или болѣзни переносились имъ легко? или онѣ не были мучительны для него? Помните слова Ромео:

Надъ ранами смѣется только тотъ,

Кто не бывалъ еще ни разу раненъ...

Какъ бы то ни было, списокъ максимовскихъ кредиторовъ, съ теченіемъ времени, не уменьшается, а увеличивается: вотъ появляется: «confiseur въ домѣ Армянской церкви», извѣстный по куплетамъ и водевилямъ фридрихсгамскій и санктъ-петербургскій купецъ Ив. Излеръ. Максимовъ не можетъ не быть его должникомъ!.. Нужды нѣтъ, что самъ-то весь запутался въ долгахъ, онъ поручается, въ 1851 г., на тысячу рублей серебромъ за надворнаго совѣтника Александра Неваховича 2). 1849-й г.

1) Л. 128.

2) Надворный совѣтникъ Александръ Львовичъ Неваховичъ, сынъ титул. совѣтника, родился въ 1810 г. и воспитывался въ Горномъ Кадетскомъ Корпусѣ, который окончилъ въ 1830 г. съ медалью. Выпущенный для опредѣленія въ дѣйствительную службу практикантомъ по вѣдомству названнаго Корпуса, А. Л. Неваховичъ, въ 1831 г., занимался буреніемъ артезіанскихъ колодцевъ въ Новороссійскомъ краѣ. 19 апрѣля 1836 г. бывшій гиттенфервальтеръ Неваховичъ былъ принятъ секре-

имъ, кажется, забыть очень хорошо; ненависть (если не считать ее за красное слово врача Савицкаго) къ «сообщникамъ прежнихъ радостей и увеселеній, сослуживцамъ и товарищамъ» въ «бурной жизни», очевидно, улеглась въ душѣ Максимова и опять онъ въ оргіяхъ. «Одна ночная оргія беретъ столько силъ, что ихъ хватило бы на цѣлое сочиненіе», сказалъ Бальзакъ, но русскій артистъ не хотѣлъ знать ни французскаго романиста, ни мудрыхъ правилъ. Что-же удивительнаго, что 28-го ноября 1854 г. Максимовъ угодилъ въ отдѣленіе умалишенныхъ 2-го Военно-сухопутнаго госпиталя и пробылъ тамъ до 22-го декабря? Гедеонову доложили,

таремъ къ А. М. Гедеонову на мѣсто уволеннаго Мундта. (Арх. Имп. Дв. Дѣла Дирекціи. Картонъ № 7667). Занявъ мѣсто секретаря при директорѣ, Неваховичъ занялъ и другое: начальника репертуарной части. Н. И. Куликовъ, всевластный режиссеръ именно при Неваховичѣ, отзывался о его назначеніи слѣдующимъ образомъ: «у директора былъ готовъ излюбленный человѣкъ, прожигавшій наслѣдство отца, бывшаго варшавскаго банкира; добродушный хлѣбосоль, охотникъ до перекидыванія картъ направо и налево, до чего имѣлъ охоту и директоръ, почему сей послѣдній и предложилъ ему служить подъ своимъ начальствомъ». (Русск. Стар. 1892, августъ).—А. Л. Неваховичъ, человѣкъ добрѣйшій и любезнѣйшій, но безпечный и разсѣянный до-нельзя, ни во что не входилъ и въ русскій театръ никогда не заглядывалъ». (Вольфъ. Хроника).—«Зато... утопалъ въ итальянскомъ мірѣ, гдѣ влюбился въ пѣвицу Ассандри, на которой, оставивъ театральн. службу, женился.. Въ Петербургѣ онъ былъ особенно популяренъ, благодаря юмористическому таланту брата Михаила Львовича, извѣстнаго издателя «Ералаша», гдѣ Александръ Львовичъ фигурировалъ въ разныхъ смѣшныхъ положеніяхъ: то ѣдущимъ по Невскому въ коляскѣ, съ поднятою шляпою, раскланивающимся на всѣ стороны, то скачущимъ на извозчикѣ по всему земному шару и кидающимъ визитныя карточки». (Куликовъ).—Въ концѣ концовъ, Неваховичъ довольно скоро прожилъ отцовское наслѣдство. Поручительство Максимова относится ко времени, когда Неваховичъ уже не состоялъ на службѣ, на которой онъ оставался до конца 40-хъ годовъ и уволился по прошенію. По окончаніи петербургскаго сезона 1849—50 годовъ А. Л. Неваховичъ составилъ оперную труппу изъ итальянскихъ артистовъ: сопрано Корбари, тенора Поццолини, баса-буффъ Росси и русскаго пѣвца Артемовскаго; съ нею онъ отправился въ провинціальныя города и имѣлъ всяческой успѣхъ, причемъ однажды А. Л. Неваховичъ, взаменъ заболѣвшаго Росси, спѣлъ партію Дулькамары въ оперѣ Доницетти «Любовный напитокъ», никогда прежде не пѣвши и не научившись пѣть». На Александринской сценѣ были представлены переведенныя имъ водевили: «Гусманъ д'Альфаращъ» (въ 1829 г.) и «Поэзія любви» (въ 1849 г.) А. Л. Неваховичъ умеръ въ Берлинѣ. (Первая жена его была оперная артистка Лебедева).

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

что А. Максимовъ «одержимъ приливомъ крови къ головѣ». Грубоватый директоръ театровъ отлично понималъ, въ чемъ тутъ дѣло, но какъ онъ махнулъ рукою на театральныхъ чиновниковъ и даже якобы сказалъ: «воруйте, чертъ васъ возьми, пока я живъ!»—такъ снисходилъ и къ слабостямъ талантливаго актера. Да и кому-же, какъ не себѣ только, Максимовъ вредилъ? Здоровье истощалось; вѣдь и первоначальный запасъ его былъ не великъ. Еще въ маѣ 1837 г. онъ ѣздилъ въ Киссингенъ, черезъ 2 года отпускъ въ Германію былъ повторенъ, лѣто 1840 г. Максимовъ провель въ Оренбургской степи. Въ 1846 г. изъ-за «хронической боли въ печени и сильнаго раздраженія нервовъ» онъ ѣдетъ въ Одессу; три года спустя, опять поѣздка на югъ...

2.

Было бы вполне несправедливо и односторонне думать, что Максимовъ не обладалъ въ достаточной степени тѣмъ возвышеннымъ инстинктомъ свободы, безъ котораго человѣкъ не можетъ имѣть и соотвѣтственнаго нравственнаго достоинства. И точно такъ-же было-бы ошибочно рѣшеніе, будто-бы тяготѣнія къ разгулу ссорили его съ велѣніями здраваго смысла. Правда, что часъ потѣхи въ жизни этого артиста длился очень ужъ долго, отнимая иногда время и у дѣла; тѣмъ не менѣе, и дѣловыхъ и просто красивыхъ сплетеній составилось въ концѣ-концовъ столько, что жизнь А. М. Максимова представляется замѣчательной.

Въ іюлѣ мѣсяцѣ 1850-го года онъ подалъ начальству прошеніе объ увольненіи его съ женою въ отпускъ на 28 дней на «Ладожскіе острова для поправленія здоровья». 13-го іюля отпускъ былъ данъ ¹⁾. Эта поѣздка его, въ сопровожденіи «привязанной» жены, на острова, какъ извѣстно, занятыя Валаамскимъ-Преображенскимъ и Коневскимъ-Рождественскимъ монастырями, вовсе не случайна. Впослѣдствіи А. М. Максимовъ ѣздитъ въ Новгородъ и по недѣлямъ проживаетъ въ Деревянницкомъ монастырѣ,

¹⁾ Л. 139.

который до 1875 г. былъ мужскимъ, а съ этого года преобразованъ былъ въ женскую обитель. Такъ, 9-го марта 1856 г. А. М. съ братомъ Гавриломъ Михайловичемъ ¹⁾ уѣхали въ Новгородъ на 28 дней; въ началѣ августа того же года А. М. опять поѣхалъ туда на недѣлю; съ 8-го по 13-е іюля 1858 г. онъ снова въ Новгородѣ «по собственнымъ дѣламъ» ²⁾. Эти-то «собственныя дѣла» и обнаруживаютъ ту черту характера А. М. Максимова, которую нельзя назвать ни ханжествомъ, ни робкимъ уныніемъ, но которая есть доказательство расположенія его къ духовнымъ размышленіямъ и къ храму. Черта вполне религіозная.

Не характерно-ли для актера, живущаго, казалось бы, разсѣянной и неводержной жизнью, не характерно ли, что онъ покупаетъ и читаетъ духовныя книги—и вѣдь въ какомъ количествѣ?! Онъ завѣщалъ ихъ Никольскому монастырю въ Старой Ладогѣ, гдѣ его имя всегда поминается за обѣдню. Вотъ что говорится во вкладной монастырской записи: «1862 г., декабря, вдова артиста Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ Алексѣя Михайловича Максимова, Наталья Сергѣевна (пожертвовала) разныхъ книгъ духовнаго содержанія до 250 экземпляровъ». Въ тѣ времена настоятелемъ Никольскаго монастыря былъ архимандритъ Аполлосъ, ранѣе настоятельствовавшій въ Сергіевой пустыни. Здѣсь, вѣроятно, и началось знакомство Максимова съ Аполлосомъ. Неизвѣстно, жертвовалъ-ли А. М. старолadoжскому монастырю, кромѣ книгъ, и деньги, но можно полагать, что онъ жертвовалъ и деньги, такъ какъ извѣстно, что онъ не останавливался передъ жертвами для новгородскихъ «Деревянныхъ».

Въ Деревяницкой кажется слободѣ еще живъ старичекъ Петръ Ава-

¹⁾ Гавр. Мих. Максимовъ подвизался на Александринской сценѣ и былъ второстепеннымъ актеромъ. Онъ умеръ 7-го мая 1882 г. Значился «Максимовымъ 3-мъ». Сотрудничалъ въ «Петербургскомъ Листкѣ» и, кромѣ того, издалъ «Свѣтъ и тѣни петербургской драматической труппы за прошедшія 30 лѣтъ (1846—1876 г.г.)». Перу его принадлежатъ четыре оригинальныхъ водевиля: «Влюбленный голодный», «Заколдованные медвѣди», «Прежде скончались, потомъ повѣнчались» и «Приключеніе на канунѣ обрученія».

²⁾ Л.л. 180 и 216.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

насевъ, сынъ бывшаго служителя монастыря, когда Деревянницы были мужской обителью. Ему 66 лѣтъ и онъ помнитъ А. М. Максимова. По рассказамъ его, артистъ былъ друженъ съ архимандритомъ Варлаамомъ Корсаковымъ, возобновителемъ монастырскихъ зданій. Максимовъ наѣзжалъ въ монастырь говѣть и хорошо читалъ въ храмѣ. Это свидѣтельство простого новгородскаго слобожанина согласуется съ воспоминаніями Куликова: «А. М. Максимовъ... веселый, забавный, болтунъ, шутникъ... по-истинѣ назывался душою общества. Откровенный въ рассказахъ о своихъ кутежахъ и запояхъ, онъ не щадилъ самого себя и не стыдился повѣствовать о нихъ. И удивительное дѣло: пьянствуя до бѣлой горячки, какъ говорится, до чертиковъ, онъ вначалѣ Великаго поста вдругъ какъ бы перерождался: усердно молился и говѣлъ, такъ какъ былъ очень религіозенъ». При его участіи—въ теплое каменное храмъ Деревянницкаго монастыря было придѣлано полукружіе алтаря и перемѣненъ кирпичный полъ на деревянный, а въ Михаило-архангельскомъ придѣлѣ поставленъ дубовый, довольно тонкой работы, иконостасъ.

Тяготѣя къ этому монастырю, Максимовъ завѣщалъ и похоронить себя въ немъ. Его воля была исполнена. На паперти Воскресенскаго храма видится плита съ надписью: «Здѣсь погребено тѣло потомственнаго почетнаго гражданина, артиста Императорскихъ Санктъ-Петербургскихъ театровъ Алексѣя Михайловича Максимова, родившагося 1813 г., марта 13 дня, а скончавшагося 1861 г., сентября 3 дня».

Мужъ и жена Максимовы получили званіе потомственныхъ почетныхъ гражданъ въ 1858 г. Алексѣй Михайловичъ придавалъ этому особенное значеніе. По рассказу того-же Н. И. Куликова, однажды они съ А. М.—чемъ вошли въ театральныи буфетъ выпить чаю и въ курильной комнатѣ, не замѣчая сидѣвшаго въ углу челоуѣка, съ нахлбученной на глаза шляпой, продолжали разговоръ о дарованномъ артистамъ потомств. поч. гражданствѣ. Когда Максимовъ съ актерскимъ экстазомъ сказалъ: «Теперь мы вполне счастливы! У насъ есть будущность, самостоятельность! Намъ даны такія права, что»...

— Какія это вы нашли права?—перервалъ его незнакомецъ и съ язвительной насмѣшкой продолжалъ: завтра же васъ высѣкутъ, вотъ вамъ и права!

— Ахъ, это вы графъ?—сказалъ Максимовъ. Это былъ извѣстный дуэлистъ, графъ Завадовскій ¹⁾. Онъ продолжалъ въ томъ-же саркастическомъ тонѣ насмѣхаться надъ разными русскими распорядками того времени. Я (говоритъ Куликовъ), смѣясь надъ злыми шутками эксцентрика-графа, пресерьезно замѣтилъ Максиму: Вотъ, Алексѣй Михайловичъ, какимъ тономъ ты долженъ вести роль Чацкаго во второмъ дѣйствіи «Горе отъ ума».

— Аминь,—прибавилъ смѣясь Завадовскій ²⁾.

3.

Нуждался-ли, однако, Максимовъ въ случайныхъ учителяхъ, въ родѣ графа Завадовскаго? Въ частности—какъ онъ игралъ Чацкаго? Какъ судили современники объ А. М. Максимовѣ—артистѣ? Общую характеристику представилъ «Сынъ Отечества» въ то время когда Максимовъ стоялъ уже во весь свой артистическій ростъ: «У насъ ампуа любовниковъ, смотря по содержанію пьесы и требованію роли, занимаютъ разные артисты, весьма, впрочемъ, старательные: чаще другихъ оба г.г. Смирновы и г. Максимовъ, артистъ съ прекраснымъ, благороднымъ дарованіемъ, съ любовью къ искусству, съ умнымъ отчетливымъ его пониманіемъ. Если онъ и не вполне приближается къ идеалу «перваго любовника», то его смотришь и слушаешь всегда съ удовольствіемъ; иногда онъ даже увлекаетъ и трогаетъ, потому что въ немъ есть чувство, душа. Слабаго тѣлосложенія, худощавый, болѣзненного вида, онъ особенно хорошъ въ роляхъ, выражающихъ тоску, страданіе... Въ благородной комедіи, водевилѣ, шуткѣ, въ самомъ грубомъ фарсѣ Максимовъ обращаетъ на себя вниманіе и одобреніе зрителей. У него умная, пріятная манера, привлекательные приемы, ловкость, непринужденная раз-

¹⁾ Гр. Вас. Петровичъ.

²⁾ Искусство, 1883, № 8.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

вязность и порядочный тонъ. Въ мѣстахъ патетическихъ онъ заставляетъ себя выслушивать; въ его комизмѣ, юморѣ много обдуманности, рассчитанной насмѣшки, ѣдкости и сарказма. Многіе водевили и пустыя пьесы обязаны отличной игрѣ его своимъ успѣхомъ... Но кто безъ недостатковъ и слабостей? Главнѣйшій недостатокъ г. Максимова—не его вина—его слабый голосъ; отсюда иногда неумѣстныя вскрикиванья, неизбежное слѣдствіе напряженія, усилія»... (1849, мартъ). Однимъ изъ лучшихъ комическихъ и драматическихъ артистовъ Максимовъ былъ также въ глазахъ «Сѣверной Пчелы». Не скупился на похвалы ему и «передовой критикъ того времени» Межевичъ ¹⁾.

Съ выхода изъ училища и до смерти Н. О. Дюра (16 мая 1839 г.) Максимовъ выступалъ въ самыхъ разнообразныхъ роляхъ: отъ развеселыхъ водевильныхъ до высоко-комическихъ, драматическихъ и трагическихъ. Послѣ Дюра къ нему окончательно переходятъ роли фатовъ и вѣтренниковъ. Въ очередь съ Н. И. Куликовымъ онъ играетъ Хлестакова, въ очередь съ В. В. Самойловымъ—Молчалина, въ очередь съ П. И. Григорьевымъ 1-мъ—Чацкаго. Между тѣмъ, водевили сыплятся на сцену, какъ изъ рога изобилія; вотъ Н. А. Некрасовъ (Перепельскій) пробуетъ въ качествѣ водевилиста; на Александринской сценѣ весною 1841 г. ставятъ первую пьеску его: «Шила въ мѣшкѣ не утаишь»—и Максимовъ, еще не-

¹⁾ Василий Степановичъ Межевичъ, (подписывавшійся «Л. Л.»), родился въ Ставрополѣ Кавказскомъ 22 февраля 1814 г. и воспитывался въ Москвѣ, въ пансіонѣ своего дяди, профессора Болдырева; затѣмъ, слушалъ лекціи въ университетѣ, послѣ чего «вполнѣ посвятилъ себя литературнымъ занятіямъ; сначала завѣдывалъ «Литературною Газетою» (1839 и 1840 г.г.), затѣмъ долгое время былъ сотрудникомъ «Сѣверной Пчелы» по отдѣлу литературы и театральной критики, участвовалъ въ ж. «Репертуаръ и Пантеонъ», коего былъ нѣкоторое время редакторомъ, и въ теченіе всего этого времени издалъ въ свѣтъ многія книги, отчасти оригинальныя, отчасти переводныя». (Сѣв. Пчела № 200, 1849 г.). Отъ основанія «Вѣдомостей Спб. Город. Полиціи», въ 1839 г., и до кончины своей, послѣдовавшей 7 сентября 1849 г., въ Петербургѣ, В. С. Межевичъ былъ ихъ редакторомъ. О немъ еще: «Сѣв. Пчела» № 222, 1849 г. и «Вѣд. Спб. Полиціи», № 208, 1849 г.—Этотъ Межевичъ раскрылъ псевдонимъ: «Перепельскій» и совѣтовалъ Некрасову «перестать писать».



Г. РЫБАКОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРА ВЕЛИКАГО.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДИЯ П. ГНЪДИЧА
ИМПЕРАТОРСКИЙ МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

давно исполнявшій серьезныя роли, играетъ съ выдающимся успѣхомъ роль студента Фортункина. Есть основаніе сказать, что артистъ едва-ли благоговѣлъ передъ творчествомъ водевилистовъ и что онъ не уклонялся отъ «отсебятинъ». Это нравилось публикѣ, но, какъ видно, не поощрялось свыше. Въ Архивѣ Императорскаго Двора сохранилось предписаніе Гедеонова, данное конторѣ театровъ, отъ 26-го февраля 1840-го года: «За самовольную прибавку неприличной сцены въ водевилѣ «Артистъ» 1) актеромъ російской труппы Максимовымъ 1-мъ предписываю держать его подъ арестомъ впредь до моего приказанія; режиссера Куликова, допустившаго сдѣлать прибавку въ пьесѣ, подвергнуть тому же наказанію, а какъ Куликовъ рапортовался больнымъ и докторомъ дирекціи болѣзнь его найдена дѣйствительною, то посадить его подъ арестъ по выздоровленію». Максимовъ просидѣлъ подъ арестомъ сутки.

4-го марта 1842-го года онъ занялъ «первое амплуа» и сохранилъ до конца. Нѣтъ надобности, при имѣющейся «Хроникѣ» Вольфа, перечислять всѣ роли, которыя Максимовъ переигралъ въ теченіе своей довольно продолжительной службы на Императорской сценѣ. Не говоря о томъ уже мастерствѣ, съ которымъ онъ представлялъ водевильныхъ и легко-комедійныхъ героевъ, онъ легко справлялся съ характерами, дышущими такой полнотою и разнообразіемъ жизни. Для успѣха въ роляхъ первой категоріи достаточно было старательнаго приложенія наблюдений къ данному лицу или характеру, обыкновенно одностороннему и несложному; вѣдь, профессоръ 40-хъ годовъ, критикъ и эстетикъ Крюковъ доказывалъ, что, при наличности такихъ наблюдений, не трудно изобразить ни Гарпагона, ни Тартюфа, ни Нерона... Иное дѣло, когда на сцену отдають свои произведенія Гоголь, Островскій, Грибоѣдовъ, Шиллеръ или Шекспиръ. Для нихъ недостаточно актерской наблюдательности; они уже требуютъ отъ тѣхъ, кого называютъ художниками театра, творчества, сплавляющаго всѣ разнородныя стихіи въ цѣлое и осуществ-

1) «Артистъ», водевиль Скриба, перев. А. Булгакова.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

вляющаго созданный драматургомъ характеръ, искрящійся полнотою и разнообразіемъ жизни. Максимовъ былъ способенъ понять сложную роль, а понявъ и изображать. Гончаровъ недаромъ сказалъ, что въ роляхъ Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго и до Шекспира включительно онъ не только создавалъ типы на сценѣ, но и умнымъ и рельефнымъ произношеніемъ сохранялъ всю силу и образцоваго языка, давая вѣсь каждой фразѣ, каждому слову.

4.

17-го октября 1853 г. кончилось 20-лѣтіе службы Максимова при дирекціи. Ему назначена была пенсія ежегодно по 1142 р. 88 к. Надо было еще прослужить обычныхъ два года въ «благодарность». 17-го октября 1855 г. артистъ запросилъ контору о предполагаемыхъ со стороны дирекціи условіяхъ дальнѣйшей его службы. Дирекція предложила: жалованье прежнее (1142 р. 85 к. въ г.), а поспектакльныхъ по 35 р. 71 к. и полубенефисъ въ «лучшее время», т. е. въ разгаръ зимняго сезона. Максимовъ удовлетворился этимъ предложеніемъ и остался на Императорской сценѣ.

Тихо протекли полтора года. И вдругъ произошла буря. Въ февралѣ 1857 г. Максимовъ и А. Е. Мартыновъ обратились къ директору театровъ съ просьбой исходатайствовать «имъ на будущее время то самое содержаніе, какое всемиловѣйше пожаловано нынѣ актеру Самойлову ¹⁾, съ производствомъ онаго» Максимова съ 1-го марта того же года, а Мартынову «со дня выслуги двухъ лѣтъ въ благодарность за всемиловѣйше пожалованный пансіонъ, т. е. съ 23-го будущаго апрѣля» ²⁾.

Самойловъ, въ силу вновь заключеннаго съ нимъ на 3 года контракта, имѣлъ: жалованья 3400 р. сер. въ годъ, поспектакльныхъ 35 р., ежегодно полный бенефисъ на собственныхъ его вечеровыхъ расходахъ и, сверхъ того, въ теченіе трехъ лѣтъ, одинъ заграничный пяти-

¹⁾ Вас. Васильевичъ.

²⁾ А. Е. Мартыновъ получалъ въ это время: 1142 р. жалованья и 30 р. поспектакльныхъ. (Арх. Имп. Дв.).

мѣсячный отпускъ съ сохраніемъ жалованья. Дирекція соглашалась, чтобы Максимовъ и Мартыновъ получали по 2800 р. жалованья, по-спектакльнѣя наравнѣ съ Самойловымъ и полный бенефисъ ежегодно. Директоръ Гедеоновъ принялъ къ сердцу просьбу артистовъ, которыхъ онъ любилъ, но, какъ видно, принялъ не вполнѣ. Вотъ какъ онъ ходатайствовалъ за нихъ предъ министромъ Двора: «По замѣчательному таланту обоихъ этихъ артистовъ, постоянныхъ любимцевъ публики, не только равныхъ г. Самойлову по приносимой пользѣ Русскому театру, но и незамѣнимыхъ въ настоящее время другими артистами въ занимаемыхъ ими амплуа, я считаю ихъ совершенно необходимыми для сцены и вполнѣ достойными сравненія въ содержаніи съ Самойловымъ. При этомъ, однако-же, не могу не сознаться, что испрашиваемое ими содержаніе, требуя новыхъ расходовъ по Кабинету, лишитъ и Дирекцію половинныхъ сборовъ съ 2-хъ бенефисовъ, независимо отъ потерянныхъ уже ею подобныхъ сборовъ съ пожалованныхъ полныхъ бенефисовъ въ минувшемъ году актрисѣ Самойловой ¹⁾, и въ нынѣшнемъ—актеру Самойлову, и послужитъ примѣромъ другимъ артистамъ къ домогательствамъ о возвышеніи окладовъ, какъ послужило гг. Максиму и Мартынову поводомъ къ настоящей просьбѣ назначенное вновь содержаніе г. Самойлову» ²⁾.

Изъ канцеляріи министра вскорѣ пришло увѣдомленіе, что Государь не призналъ приводимаго Максимовымъ и Мартыновымъ права на сравненіе ихъ въ содержаніи съ Самойловымъ, «ибо каждый изъ сихъ артистовъ занимаетъ по одному только амплуа, а Самойловъ имѣетъ ихъ нѣсколько разнообразныхъ» ³⁾. То былъ ударъ самолюбію просителей. Мартыновъ примирился съ нимъ, но Максимовъ не захотѣлъ и 23-го апрѣля былъ уволенъ въ отставку, «какъ несогласившійся на Всемилостивѣйше сдѣлан-

¹⁾ Надежда Васильевна Самойлова. О ней: В. А. Крыловъ, «Сестры Самойловы». (Историч. Вѣстн., 1898, т. LXXI).

²⁾ Л.л. 181—182.

³⁾ Л. 183.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

ное ему предложеніе» ¹⁾ Безропотность—худшая изъ добродѣтелей, замѣтилъ Флоберъ. Бѣда, однако, въ томъ, что Максимовъ, кажется, не умѣлъ роптать и не былъ сильною душою, которыя страдаютъ втайнѣ; въ этомъ смыслѣ Мартыновъ оказывался сильнѣй его. Онъ остался на службѣ и получилъ прибавку въ томъ размѣрѣ, на который дирекція готова была согласиться съ самаго начала этой исторіи. Между тѣмъ, у Максимова донь-кихотства (если умѣстно здѣсь это слово) хватило не надолго. Прошло какихъ-нибудь 10 дней—и онъ уже пишетъ письмо къ управляющему театральнымъ училищемъ, всесильному П. С. Ѳедорову. Въ каждой строкѣ приводимаго сейчасъ письма слышится отбой.

«Милостивый Государь

Павелъ Степановичъ!

Многіе изъ публики, встрѣчаясь со мною, даже совсѣмъ мнѣ незнакомые, называютъ меня корыстолюбцемъ и укоряютъ, что я изъ шестисотъ рублей бросилъ свое искусство и оставилъ сцену, на которой я худо или хорошо, предоставляю судить начальству и публикѣ, служилъ 24 года. Вслѣдствіе этого предлагаю мои услуги Дирекціи на прежнемъ основаніи, то есть: съ полученіемъ 4000 р. ассигн. жалованья, 125 р. ассигн. разовыхъ и полубенефисомъ—безъ контракта. Въ случаѣ же Дирекція Императорскихъ театровъ пожелаетъ непременно заключить со мною контрактъ, то я согласенъ не иначе, какъ на условіяхъ, предложенныхъ г. Самойлову.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д.

Алексѣй Максимовъ.

1857 г. мая 4 дня.

Прошу на письмо мое почтить меня отвѣтомъ» ²⁾.

П. С. Ѳедоровъ доложилъ А. М. Гедеонову, который, въ свою очередь, подалъ рапортъ министру Императорскаго Двора, гр. А. В. Адлер-

¹⁾ Л. 184.

²⁾ Л. 189.

бергу. По мнѣнію директора театровъ, «пріобрѣтеніе этого артиста вновь для русской сцены на столь выгодныхъ условіяхъ (было) весьма полезно сколько потому, что во время отсутствія его со сцены, съ открытіемъ спектаклей послѣ поста по настоящее время, онъ (директоръ) въ опытѣ увидѣлъ, какъ необходимъ еще Максимовъ и для искусства, и для публики, грустной и сожалѣющей объ его отсутствіи; столько и по той причинѣ, что необходимость эта еще болѣе должна оказаться при предстоящихъ нынѣшнимъ лѣтомъ спектакляхъ въ Царскомъ Селѣ независимо отъ продолжающихся и здѣсь въ это время, и въ особенности въ зимній сезонъ, когда для усиленія сборовъ даются нерѣдко двойные русскіе спектакли».

«При этомъ обязываюсь представить вашему сіятельству,—продолжалъ Гедеоновъ,—что въ настоящее время безъ г. Самойлова, находящагося въ отпуску, и г. Мартынова, который такъ тяжело боленъ, что по отзыву пользующаго его доктора не въ состояніи будетъ играть все лѣто, театральные сборы поддерживаются еще участіемъ въ спектакляхъ московскаго актера Садовскаго; съ отъѣздомъ же его и при отсутствіи любимыхъ публикою артистовъ сборы эти должны значительно упасть; но я увѣренъ, что они усилятся со вступленіемъ вновь на сцену г. Максимова. 7 мая 1857 г.» ¹⁾. 12-го мая Максимовъ возвратился на сцену, безъ контракта, на прежнихъ основаніяхъ. Итакъ, не сравнившись съ В. В. Самойловымъ, онъ потерялъ и по сравненію съ А. Е. Мартыновымъ. Но «у него возродились, было, сомнѣнія въ своихъ сценическихъ способностяхъ». Оттого, можетъ-быть, онъ такъ недолго и донкихотствовалъ и далъ отбой.

Между тѣмъ, играя теперь за Самойлова и за Мартынова, онъ встрѣтилъ прежній успѣхъ у публики. И сомнѣній какъ не бывало! «Онъ убѣдился, что можетъ быть еще 3 года полезенъ для исполняемаго имъ труднаго амплуа перваго любовника». Поэтому, онъ снова проситъ о «назначеніи ему въ теченіе этого времени: жалованья по 3400 р. въ годъ, поспектакль-

¹⁾ Л.л. 190—191.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

ныхъ по 35 р. 71 к., ежегодно полного бенефиса, предпоследняго въ январѣ мѣсяцѣ, и ежегодно же по 600 р. на гардеробъ». Слишкомъ скоро исчезнувшія сомнѣнія, «въ своихъ сценическихъ способностяхъ» развили у Максимова аппетитъ. То, чего просилъ онъ, превышало самойловское и, само-собою разумѣется, доставшееся Мартынову. Какъ ни былъ Геденовъ расположенъ къ Максиму и какъ высоко ни цѣнилъ его дарованія («Замѣчательное дарованіе Максимова не имѣеть въ настоящее время соперника въ занимаемомъ имъ амплуа», «утрата его будетъ весьма чувствительна и незамѣнима для русскаго театра...»), но и онъ долженъ былъ противостать. Удовлетворить претензіи Максимова означало, по его мнѣнію, обидѣть и вызвать чувство зависти у Самойлова и у Мартынова—«артистовъ въ своемъ родѣ весьма полезныхъ и не менѣе, если еще не болѣе талантливыхъ, чѣмъ онъ—Максимовъ». Однакожъ, ему надо было выйти изъ тупика, созданнаго Максимовымъ, котораго «крайне необходимо было сохранить для русской сцены еще на 3 года, въ теченіе коихъ, быть можетъ, найдется или сформируется актеръ для замѣщенія его въ роляхъ перваго любовника». И Геденовъ назначилъ въ прибавку Максиму на гардеробъ 600 р. Такимъ образомъ, удовлетворялось самолюбіе Максимова, ибо съ этихъ поръ жалованье его и Самойлова сравнились, Мартыновъ же «рѣдко нуждался въ городскомъ гардеробѣ».

Прошли 3 года. Замѣститель А. М. Максиму не нашелся и не сформировался. Дирекція оставила его на службѣ еще на три года, предоставивъ ему ежегодно «для отдыха и сбереженія силъ къ зимнему сезону» три лѣтнихъ мѣсяца. 1-го мая 1861 г. онъ уѣхалъ изъ Петербурга, провелъ внѣ его три мѣсяца, возвратился и заболѣлъ. Болѣзнь затянулась. Зимній сезонъ остался безъ талантливаго артиста.

4-го сентября режиссеръ Вороновъ увѣдомилъ Контору Императорскихъ театровъ о томъ, что «вчерашняго числа, 3-го сентября, скончался актеръ Максимовъ I».

Звѣзда, долго сіявшая съ театрального неба, закатилась.



АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.
КЪ СТ. З. АШКИНАЗИ «ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА».

АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.

(Письмо изъ Мюнхена).

ЗИГИФРИДА АШКИНАЗИ.



А послѣднія нѣсколько лѣтъ можно отмѣтить цѣлый рядъ выдающихся триумфовъ русскаго искусства за границей. О литературѣ нечего говорить: въ Германіи переводится сейчасъ гораздо больше русскихъ книгъ, нежели у насъ нѣмецкихъ и имена русскихъ писателей, даже изъ литературной молодежи, извѣстны за рубежомъ пожалуй больше, чѣмъ гдѣ нибудь у насъ въ глухой провинціи. Русская музыка давно уже получила право гражданства въ программахъ нѣмецкихъ концертовъ; русская драма: Тургеневъ, Гоголь, Чеховъ, Горькій, Андреевъ—держится въ репертуарѣ большинства столичныхъ театровъ. А за самыя послѣднія годы получилъ не меньшую извѣстность и русскій балетъ. «Русскій сезонъ» въ Парижѣ и въ Лондонѣ, «русская недѣля» въ Берлинѣ, Вѣнѣ и Мюнхенѣ были самыми выдающимися явленіями театральнаго сезона. Имена русскихъ балеринъ и танцовщиковъ сейчасъ не менѣе извѣстны въ Германіи, нежели у насъ имена итальянскихъ оперныхъ знаменитостей.

Но Мюнхенъ имѣетъ своего русскаго танцовщика, имя котораго пріобрѣтаетъ понемногу извѣстность во всей Германіи. Это—Александръ Сахаровъ, еще совсѣмъ молодой человѣкъ, почти юноша; онъ всего года два-три выступаетъ публично. Сахаровъ учился въ Парижѣ и въ Мюнхенѣ у балетмейстера мюнхенской оперы. Но главнымъ образомъ онъ учился и продолжаетъ учиться самостоятельно. Въ его искусствѣ нѣтъ «школы», кромѣ развѣ нѣкоторыхъ чрезвычайно неустойчивыхъ традицій «дунканизма». Кромѣ техническаго мастерства, которое даетъ школа балета, всему остальному—и это остальное и есть, въ сущности, главное

АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.

въ новомъ танцѣ—танцовщикъ долженъ выучиться самъ: у природы, въ живописи и въ скульптурѣ и, наконецъ, у самого себя.

Нѣмецкая публика долго не желала признать талантъ Сахарова. Критики вліятельныхъ газетъ только иронически пожимали плечами. Мужчина-танцоръ, мужчина, обнажающій тѣло, пляшущій босикомъ, съ небрежно переброшенной черезъ плечо тканью—это было выше ихъ пониманія. Самое предположеніе, что мужское тѣло можетъ быть прекраснымъ, какъ женское, а пляска такою-же художественной, казалась имъ недопустимой ересью. Обнаженное женское тѣло—это еще допускала ихъ эротическая эстетика, но мужское?!... Не мужское это дѣло—плясать.

Этимъ разсужденіямъ дружно вторила скандализованная танцами Сахарова публика—та самая нѣмецкая публика, которая рукоплескала знаменитому Iex Heipze, взявшему на себя охрану цѣломудрія картинныхъ галлерей и выставокъ. Но въ прошломъ году произошелъ поворотъ въ пользу Сахарова. Его признала «сама» Рита Саккетто, мѣстная мюнхенская знаменитость, знакомая и Петербургу по своимъ единодушно осмѣяннымъ петербургской прессой выступленіямъ. Она пригласила Сахарова на 12 вечеровъ совмѣстныхъ танцевъ, и эти вечера въ «Künstlerhaus», въ разгаръ вагнеровскаго сезона въ Prinz-Regententheater, стали для Сахарова рядомъ триумфовъ. Тривиально-грубая манера Саккетто, ея мѣщанскій темпераментъ и отсутствіе музыкальности и пластическаго чувства особенно подчеркнули изысканность танцевъ Сахарова. Устроенные Саккетто вечера имѣли выдающійся успѣхъ, но публика очень недвусмысленно показала, что онъ относится къ ея партнеру. Подъ вліяніемъ этого успѣха мюнхенская критика стала благосклоннѣе относиться къ Сахарову; кое-гдѣ появились и благопріятные отзывы; кое-что стали безусловно признавать въ его искусствѣ.

Удивительнаго въ этомъ нѣтъ ничего. Нигдѣ газетная и журнальная критика не связаны такъ сильно традиціей, какъ въ Германіи. У насъ въ Россіи человѣку свѣжаго таланта, новому теченію въ искусствѣ гораздо легче добиться признанія. Отчасти, можетъ быть, и потому, что въ Россіи

нѣтъ еще настоящей художественной культуры и нѣтъ, вслѣдствіе этого, традицій въ искусствѣ. Мы легко отрекаемся отъ стараго, потому что не сознаемъ настоящей цѣнности старыхъ цѣнностей. Въ Германіи же молодые побѣги вырастаютъ въ тѣни столѣтнихъ дубовъ художественной культуры, которые глушатъ ихъ и отнимаютъ солнце; только самое здоровое и жизнеспособное выживаетъ въ этой ожесточенной борьбѣ за существованіе. А нѣмецкая критика все еще не можетъ опомниться отъ революціи, которую произвела въ искусствѣ танца Айседора Дунканъ—слишкомъ смутила она нѣмецкихъ балетомановъ. Къ тому-же послѣ Дунканъ, какъ послѣ перваго весенняго дождя, павшаго на высохшую почву балета, появилось великое множество танцовщицъ, талантливыхъ и безталанныхъ, но непремѣнно желающихъ обратить на себя вниманіе своей оригинальностью. Но танцовщиковъ-мужчинъ до сихъ поръ еще не было.

До Айседоры Дунканъ танцы, кромѣ балета, застывшаго, какъ спящая красавица, въ похочей на смерть неподвижности, были достояніемъ варьете и кафе-шантана. Служили они здѣсь откровенной чувственности: тѣло, соблазнительно полускрытое въ ткани, боящееся наготы и дразнящее наготой. Дунканъ первая показала, что человѣческое тѣло можетъ и должно служить инымъ цѣлямъ, кромѣ грубой эротики, что динамика его, въ танцѣ, можетъ быть столь-же цѣломудренна, какъ и статика—въ скульптурѣ. Она снова развязала его силы и красоту, которая болѣе двухъ тысячелѣтій, съ античныхъ временъ, были скованы эстетическимъ пуританизмомъ христіанства; ея революція означаетъ для пляски то-же, чѣмъ былъ Ренессансъ для скульптуры и живописи: признаніе красоты и значенія человѣческаго тѣла.

Но заслуга талантливой танцовщицы почти этимъ и ограничивается. Дунканъ пляшетъ Шопена, Глука, Штрауса, Вебера. Она пляшетъ *музыку*—и только музыку. Своей пластической интерпретаціей музыкальной идеи она хочетъ передать то-же безсознательное настроеніе, ту-же эмоцію, изъ которой родилось музыкальное произведеніе. Но это не нужно и невоз-

можно. То, что музыкально переживается, можетъ быть выражено только въ музыкальной-же формѣ; какъ ни близко соприкасаются границы всѣхъ искусствъ, попытки плясать музыкальное произведеніе, написать къ нему слова или картину неизмѣнно пріобрѣтаютъ прикладной характеръ, значеніе неполноцѣнной съ художественной точки зрѣнія иллюстраціи. Пляска Дунканъ можетъ захватить и увлечь, но увлекаетъ въ ней не самый танецъ, а радость освобожденнаго тѣла, увлекаютъ возможности и перспективы, которыя открываетъ новое искусство. Ее напрасно считаютъ основательницей новой школы. Модный «дунканизмъ» очень быстро сталъ такою-же банальной условностью, какъ и старый балетъ; отдѣльныя позы, жесты, иногда даже ритмы Дунканъ связаны въ немъ, произвольно и безсмысленно, въ какой-то нарочито жеманный «балетъ-модернъ». Скоро станутъ говорить: «пошло, какъ Дунканъ», какъ когда-то говорили: «пошло, какъ дивирамбъ».

Создавая свои танцы, интересные, но слишкомъ однообразные, Дунканъ какъ бы фильтруетъ безсознательную эмоцію, на которой зиждится пляска, сквозь стихію музыки, передаетъ ее въ ритмахъ и въ музыкальномъ рисункѣ какой-нибудь музыкальной пьесы. Она какъ будто не вѣритъ, что пластика живого тѣла съ трепещущей кровью и плотью имѣетъ свои внутренніе законы, свой собственный контрапунктъ, и навязываетъ ему чужіе и неподвижные законы музыки. Только что сбросивъ однѣ цѣпи, она сама накладываетъ на пляску другія, отдаетъ ее въ служеніе музыкѣ. Музыкальная картина покрываетъ и заслоняетъ пластическій рисунокъ ея танца, который является какимъ-то второстепеннымъ придаткомъ къ законченной и не нуждающейся въ дополненіяхъ пьесѣ, чѣмъ-то вродѣ движущейся иллюстраціи, произвольно вкрапленной въ музыкальный текстъ.

Въ этомъ отношеніи танцы Александра Сахарова являются рѣшительнымъ шагомъ впередъ. Какъ художникъ пластики онъ не такъ подчиненъ вліянію музыки. Сахаровъ тоже пляшетъ подъ музыку, но онъ не полагаетъ задачу танца въ пластическомъ повтореніи музыкальной

картины. Онъ ограничиваетъ ея танецъ, ритмъ ея даетъ ему форму, не позволяетъ расплыться; музыкальное настроеніе пьесы служить какъ бы рамой для пластической картины. Онъ подбираетъ музыку, подходящую по настроенію и по ритмамъ къ задуманному танцу, какъ художникъ подбираетъ раму къ готовой картинѣ: золотую или темную, узкую или широкую, овальную или прямую. Но онъ никогда не создаетъ танца на данную музыкальную тему: музыка служить ему нейтральнымъ гармоническимъ и ритмическимъ фономъ, на которой онъ создаетъ пластическую «мелодію» своего танца.

Александръ Сахаровъ танцуетъ греческіе танцы, танцы эпохи Ренессанса и современные. Какъ и большинство современныхъ танцовщиковъ и танцовщицъ, онъ усердно изучаетъ античныя вазы и памятники живописи и скульптуры. Но всѣ его танцы глубоко отличаются отъ обычныхъ «стильных» танцевъ. Когда танцовщикъ желаетъ быть вѣренъ изображаемой эпохѣ, онъ изучаетъ, по картинамъ, вазамъ или статуямъ, рядъ болѣе или менѣе удачно подобранныхъ позъ. Если у него развитъ вкусъ и пластическое чувство, тогда эта механическая репродукція удается и каждая поза въ отдѣльности пріобрѣтаетъ художественный статуйный характеръ. Но *танца* отъ этого не получается, а въ лучшемъ случаѣ рядъ живыхъ картинъ. Между отдѣльными позами нѣтъ внутренней связи, того естественнаго перехода, который дѣлаетъ изъ позы жестъ, а изъ жеста движеніе. Послѣдовательность ихъ произвольна и случайна; въ нихъ нѣтъ *логики* движенія, той цѣлесообразности, которая опредѣляется не случайнымъ положеніемъ рукъ, ногъ и торса, а соответствіемъ внутренняго «я» съ его внѣшнимъ тѣлеснымъ выраженіемъ. У большинства исполнителей «стильных» танцевъ съ позами, заимствованными съ картинъ или вазъ, единое внутреннее «я» разбивается на множество отдѣльныхъ пластическихъ моментовъ, не связанныхъ единствомъ художественнаго переживанія. Каждый изъ этихъ моментовъ можетъ быть хорошъ въ пространствѣ, какъ скульптура, но во времени, взятые цѣликомъ, какъ танецъ, они даютъ впечатлѣніе непріятной пластической пестроты.

Сахаровъ строитъ свои танцы не на механическомъ подражаніи эпохъ въ ея внѣшнихъ проявленіяхъ, но *изнутри*, вживаясь въ эпоху конгеніальнымъ чувствомъ художника. Черезъ картины и статуи, черезъ костюмъ эпохи, ея поэзію и зодчество онъ проникается ею, подобно тому, какъ человѣкъ, много лѣтъ прожившій въ чужой странѣ, проникаетъ, черезъ ея укладъ жизни и обычаи, во внутреннее существо ея культуры. Сахаровъ проникаетъ въ *духъ* эпохи, которую пляшетъ, и оживляетъ ее во всемъ ея чувственномъ великолѣпіи, съ живыми деталями движеній и костюма. Историческій бытъ для него не лавка древностей, а особый матеріальный и духовный укладъ жизни; въ его околдованности прошлымъ чувствуется сильная творческая личность. Художественное чутье и тонкое чувство стилия, замѣняющіе ему кропотливое изученіе быта, придаютъ его воплощеніямъ изумительную жизненность. Его танцы стильны, но безъ привкуса холодной музейности. Когда видишь его на эстрадѣ, то освѣщенныя кулисы кажутся рамой, въ которой движется ожившая картина прошлыхъ вѣковъ.

Въ античныхъ танцахъ Сахарова чувствуется серьезная подготовительная работа и большое пониманіе строгой красоты античной позы. Но несмотря на пластическую экспрессию этихъ танцевъ, на строгіе, прозрачно-холодные ритмы, несмотря даже на неподражаемую мимику рукъ, въ которой пальцы живутъ отдѣльной, одухотворенной жизнью, они оставляютъ зрителя холоднымъ—можетъ быть потому, что душа танцовщика не лежитъ къ мраморной холодности антиковъ. Другой же, вакхической и изступленной пластики античнаго танца, съ страстно-захватывающими ритмами и патетической стремительностью движеній, Сахаровъ не знаетъ. Видимо, слѣдуя остановившейся традиціи, онъ служитъ только Аполлону, богу свѣтлому и солнечному, но на нашъ вкусъ чуть-чуть академическому и холодному.

Гораздо лучше удаются ему танцы эпохи Ренессанса. Изысканный эстетизмъ Сахарова самъ по себѣ близокъ его влюбленности въ красоту. Сахаровъ какъ будто подглядѣлъ эту блѣдную, полу-недовѣрчивую улыбку



АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.
КЪ СТ. З. АШКИНАЗИ «ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА».

солнцу послѣ тысячелѣтняго сумрака средневѣковаго аскетизма, Его тѣло напоминаетъ юношей Ренессанса: худощавыхъ, какъ будто болѣзненныхъ, но со стальными мускулами, способными на громадное напряженіе; на его лицѣ, некрасивомъ въ обычномъ словѣ, но одухотворенномъ и какъ бы освѣщенномъ изнутри, застыла полуулыбка наивнаго изумленія, какъ у челоѣка, который, проведши жизнь подѣ мрачными сводами, впервые вышелъ за ограду монастыря и, взглянувъ на незнакомый ему мѣръ, радуется и какъ бы не вѣрится его великолѣпію. Таковъ былъ челоѣкъ на зарѣ Возрожденія, когда восходящее солнце освѣтило передѣ нимъ необъятную красоту мѣра. Въ Сахаровѣ есть и эта мнимая женственность, которую мы видимъ на картинахъ Ботичелли. Но въ этой видимой женственности и въ этой болѣзненности таится громадная мускульная и нервная сила, позволяющая ему шутя преодолевать техническія трудности самыхъ неожиданныхъ и смѣлыхъ позъ. Тѣло его «развязано» и онъ владѣетъ имъ, какъ сложнымъ инструментомъ, достаточно послушнымъ и гибкимъ для передачи тончайшихъ изгибовъ душевныхъ переживаній.

Въ танцахъ Сахарова есть отдѣльныя позы, въ которыхъ можно узнать опредѣленныя картины Ренессанса. Но о его танцахъ нельзя говорить, какъ о танцахъ въ стилѣ Ботичелли или въ стилѣ Донателло. Онъ передаетъ эпоху не въ отдѣльныхъ позахъ, или деталяхъ костюма, а въ общемъ характерѣ танца. Въ его пластической интерпретаціи религіозности ранняго Ренессанса нѣтъ шаблоннаго воздыманія и ломанія рукъ, безъ которыхъ мы не привыкли представлять себѣ религіозное переживаніе. Онъ находитъ его въ соразмѣренно-торжественной поступи, которая вызываетъ представленіе о близости божества, въ особыхъ «богослужебныхъ» ритмахъ и въ гармонической сосредоточенности тѣлодвиженій; онъ какъ будто совершаетъ полный глубокаго значенія обрядъ. Въ этихъ танцахъ есть какая-то особая угловатость, свойственная раннему Ренессансу, который вчера только сбросилъ монашескую рясу и надѣлъ похожую на нее узкую и длинную, связывающую движенія, одежду.

Когда Сахаровъ склоняется и почти припадаетъ къ землѣ, какъ бы

АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.

уничтожаясь въ прахъ предъ божествомъ, когда онъ, сложивъ руки крестомъ, въ почти буддійскомъ напряженіи самосозерцанія, устремляется взоромъ въ себя, или вырастаетъ на вытянутыхъ носкахъ и тянется ввысь, побѣждая тяжесть плоти и какъ будто отдѣляясь отъ земли, а руки ловятъ что-то незримое, нисходящее съ неба, тогда его танцы перестаютъ быть только движущейся декорацией и становятся литургическимъ служеніемъ. Въ танцахъ Сахарова есть этотъ литургическій элементъ, этотъ безсознательный порывъ къ сліянію со стихіей божества въ пластическомъ экстазѣ. Его *sawе-walk* съ музыкой Дебюсси—это изступленный плясъ болѣзненно-утонченной современной культуры съ ея лихорадочнымъ темпомъ и нервной ломанной линіей движенія, съ ея ядовитымъ контрастомъ паэоса и цинизма, съ ея жгучей чувственностью и ароматомъ полускрытаго грѣха. Тѣло его извивается отъ какихъ-то пряныхъ ощущеній, трепещетъ въ экстазѣ болѣзненной страсти; руки повторяютъ быстрыя, вкрадчивыя и зовущія движенія, невѣрная улыбка общается и отталкиваетъ; ломанно-рѣзкіе жесты сливаются въ беспокойно волнуемое мельканіе, въ пластическое неистовство, въ которомъ нельзя различить ни одного устойчиваго момента.

Но во всѣхъ танцахъ Сахарова есть одна общая черта, общій основной тонъ. Это—влюбленность въ человѣческое тѣло, прекрасное и свободное, обещающее неограниченныя возможности новой пластической красоты. На современнаго человѣка, для котораго тѣло было и осталось только орудіемъ темнаго сладострастія, эти танцы, въ которыхъ есть *нагота*, но нѣтъ *обнаженія*, дѣйствуютъ, какъ цѣломудренная нагота античныхъ статуй.

Тѣло наше все еще въ оковахъ. Мы его стыдимся и не умѣемъ радоваться ему, и поэтому мы прячемъ его въ складки неудобной и некрасивой одежды. Когда-же мы его обнажаемъ, то оно пробуждаетъ въ насъ полъ, вызываетъ только движенія чувственности. Еще Плотинъ «стыдился протяженности своего тѣла», и этотъ метафизическій стыдъ основателя спиритуализма унаслѣдовала отъ него христіанская культура. Моды

двухъ тысячелѣтій приноровлялись къ нему, скрывая формы тѣла подъ пышными складками одежды или дразня чувственность и воображеніе полускрывающимъ ихъ покроемъ. Намъ *стыдно* имѣть тѣло, хотя мы часто обнажаемъ, или, что еще хуже, полуобнажаемъ его. Въ цѣломудренную-же наготу мы не вѣримъ. А какая-же можетъ быть пляска, если красота чело-вѣческаго тѣла вызываетъ въ насъ не эстетическія, а только эротическія переживанія. Эта радость давно отнята у насъ и она вернется только тогда, когда мы поймемъ не умомъ только, но и чувствомъ, какая изумительная красота заключается въ человѣческомъ тѣлѣ. Въ новой пляскѣ рождается теперь эта эстетика тѣла и Айседора и Елизавета Дунканъ, Сахаровъ и Далькрозъ идутъ, каждый своимъ путемъ, къ этой общей, но пока еще далекой цѣли.

ОПЕРНЫЯ НОВИНКИ ВЪ МОСКВѢ.

(СЕЗОНЪ 1912 — 13 г.).

Ю. ЭНГЕЛЬ.



Въ Большомъ театрѣ сезонъ 1912—13 г. выдался въ смыслѣ новинокъ исключительный: не было поставлено ни одной совершенно новой для Москвы оперы. Но «Хованщина» никогда до сихъ поръ не шла на Императорской Московской сценѣ, а «Миньона» хотя и шла, но основательно забыта.

Годомъ раньше «Хованщина» впервые поставлена была на Мариинской сценѣ въ Петербургѣ подъ руководствомъ Шаляпина, поставившаго ее теперь и въ Москвѣ. О ней не мало писали тогда. Но я позволю себѣ опять нѣсколько остановиться на этой оперѣ, тѣмъ болѣе что съ тѣхъ поръ появились въ печати нѣкоторыя новыя данныя о ней.

«Весело мечтается о томъ, какъ станемъ мы на лобное мѣсто, думающіе и живущіе о «Хованщинѣ» въ то время, какъ насъ судятъ за «Бориса». Бодро, до дерзости, смотримъ мы въ дальнюю музыкальную даль, что насъ манитъ къ себѣ,—и не страшень судъ. Намъ скажутъ: «Вы попрали законы божескіе и человѣческіе!». Мы отвѣтимъ: «Да!» И подумаемъ: «то-ли еще будетъ!». Про насъ прокаркаютъ: «Вы будете забыты скоро и навсегда!» Мы отвѣтимъ: «Non, non et non, madame!»

Такъ писалъ Мусоргскій въ 1873 г. (передъ петербургской постановкой «Бориса Годунова») В. Стасову, который присовѣтовалъ композитору сюжеты обѣихъ его оперъ. И Мусоргскій оказался правъ. Его гордо стройное «Non!», продиктованное сознаниемъ собственной силы, явилось въ то-же время и пророческимъ предсказателемъ грядущаго торжества этой силы.

Правда, его почти забыли и забыли «скоро». Но не «навсегда». Лѣтъ 12—15 тому назадъ сталъ намѣчаться поворотъ въ отношеніи публики къ музыкѣ Мусоргскаго и съ тѣхъ поръ любовь къ послѣдней неуклонно растеть. Можно сказать, что Мусоргскаго знаютъ и любятъ въ наше время больше, чѣмъ когда бы то ни было раньше. И не только у насъ, но и во Франціи, гдѣ молодая музыкальная школа (Дебюсси, Равель и др.) многимъ ему прямо обязана. Не малое значеніе для роста симпатій къ Мусоргскому имѣла пропаганда такихъ замѣчательныхъ артистовъ-художниковъ, какъ Шаляпинъ въ оперѣ и Оленина д'Альгеймъ (на концертной эстрадѣ). Но главную роль сыграли здѣсь причины болѣе общаго характера, лежащія въ самой музыкѣ Мусоргскаго и въ духѣ времени.

На первый взглядъ это можетъ показаться страннымъ. Вѣдь Мусоргскій и наше время—какъ будто антиподы. Мусоргскій существомъ своимъ коренится *въ землѣ* со всѣми ея земными радостями и скорбями, а наше время презрѣло землю, мечется въ поискахъ за небомъ, богоискательствуетъ.

Мусоргскій считалъ музыку только *средствомъ* для бесѣды съ людьми, наше-же время провозглашаетъ девизъ искусства для искусства. Мусоргскій—ярый реалистъ-народникъ 60-хъ и 70-хъ годовъ (недаромъ его сопоставляли съ Некрасовымъ въ поэзіи и съ Перовымъ въ живописи), а вѣдь мы—романтики, символисты, субъективисты, универсалисты, давно поставившіе крестъ надъ идеалами передвижничества и всего, иже съ нимъ.



Н. М. ПАДАРИНЪ ВЪ РОЛИ АЛФЕЙ-АРЕФЬЕВА.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНЪДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Но въ томъ-то и дѣло, что Мусоргскій больше и глубже одного какого-либо теченія, хотя-бы самъ причислялъ себя къ нему. Объ этомъ говорятъ и новыя средства музыкальнаго выраженія, созданныя Мусоргскимъ, и самый духъ его самобытнаго творчества, съ одной стороны, стихійно-объективнаго, съ другой, проникнутаго пламеннымъ сочувствіемъ къ «человѣку».

«Все существо Мусоргскаго,—писалъ еще въ 1897 г. французскій критикъ,—трепетало чувствами братства и любви, которыя можно только сузить, пытаясь подвести подъ *новыя идеи* социализма, анархизма, духа христіанства. Все творчество Мусоргскаго свидѣтельствуесть о томъ, что онъ обладалъ бѣльшей чувствительностью, чѣмъ свойственная міру, гдѣ мы живемъ.... Это былъ атомъ будущаго, затерянный въ настоящемъ. Мѣсто его—среди тѣхъ, которые прійдутъ послѣ насъ. Здѣсь онъ могъ только страдать... И онъ страдалъ, колебался, дерзалъ и, несмотря на все, любилъ. Время было сильнѣе его, и онъ былъ раздавленъ... Его искусство точно ждетъ насъ на поворотѣ къ тому пути геніальной и тонкой доброты, котораго мы еще не достигли и на которомъ Мусоргскій—одинъ изъ наиболѣе яркихъ свѣточей».

Человѣкъ, творчество котораго способно вызывать такіе восторги, представляетъ нѣчто бѣльшее, чѣмъ просто «семидесятникъ», «музыкальный передвижникъ», «импрессионистъ» или «декадентъ» (были и такія покушенія на Мусоргскаго, — и вовсе не «съ негодными средствами»). Если даже восторги эти преувеличены, то легко понять ихъ въ устахъ иностранцевъ, впервые, благодаря Мусоргскому, открывшихъ и въ русской музыкѣ біеніе той самой великой болѣзненно-чуткой совѣсти, которая раньше такъ поражала ихъ въ русской литературѣ, — въ твореніяхъ Толстого, Достоевскаго, Тургенева.

Пусть Мусоргскій впадалъ въ односторонность, требуя, чтобы искусство было *только* средствомъ для бесѣды съ людьми; пусть проповѣдывалъ художественное самоубійство, отрицая культъ красоты и забывая о томъ, какую огромную роль въ искусствѣ рядомъ со *что* играетъ *какъ*.

Сила и значеніе Мусоргскаго не въ этомъ теоретическомъ урѣзваніи музыки, а въ его творческой дѣятельности, въ его произведеніяхъ, окрылившихъ искусство звуковъ новыми достиженіями, открывшихъ передъ нимъ новыя горизонты. Мусоргскій не убѣдилъ насъ, что музыка—только

въ тѣхъ предѣлахъ, куда онъ теоретически сводилъ ее, но за то всѣмъ своимъ творчествомъ показалъ, что она безконечно шире тѣхъ предѣловъ, куда хотѣли бы ее свести другіе. Словомъ, авторъ «Бориса Годунова», несмотря на свои слабости,—одинъ изъ истинно новыхъ и сильныхъ въ искусствѣ; одинъ изъ тѣхъ, которые стоятъ выше моды или временныхъ увлеченій и художественное наслѣдіе которыхъ своими живыми соками способно питать не одну эпоху, не одну народность, не одно «направленіе».

Относительно «Бориса» въ этомъ врядъ-ли можно сомнѣваться. Его судьба свершается на нашихъ глазахъ, — въ Россіи, уже и за ея предѣлами. Онъ начинаетъ даже переходить у насъ на положеніе чуть-ли не «классической» (1) оперы. Съ «Хованщиной» дѣло обстоитъ нѣсколько иначе.

Судьба этой оперы вообще печальна. Мусоргскій писалъ ее до самой смерти (1881 г.), а началъ—какъ мы видѣли—въ 1873 г. и все таки не успѣлъ ее кончить.

Либретто оперы задумано было, какъ драматическая хроника, въ основѣ которой лежитъ борьба общественныхъ элементовъ наканунѣ петровскихъ реформъ: новой Руси—въ лицѣ князя Голицына, старой Руси—въ лицѣ князей Хованскихъ (отсюда и названіе оперы) и отвѣтвленія послѣдней—раскольничьей Руси, Досиоея (князя Мышецкаго). На фонѣ этой борьбы эпизодически вырисовывались любовь вдовы-раскольницы Мары къ молодому князю Хованскому, увлеченіе послѣдняго нѣмкой Эммой и рядъ болѣе мелкихъ фигуръ: пронырливый подъячій, сухая старуха-раскольница Сусанна и др. Общій характеръ сюжета, какъ большей частью у Мусоргскаго, тяжелый, мрачный, затрагивающій, между прочимъ, и вѣковые соціальныя вопросы.

Какъ усердно работалъ Мусоргскій надъ тѣмъ, чтобы ознакомиться съ эпохой царевны Софіи Алексѣвны, видно изъ письма его къ Стасову¹⁾, относящагося еще къ июлю 1873 г.:

¹⁾ Стасову, какъ извѣстно, посвящена «Хованщина».

«Купаюсь въ свѣдѣніяхъ; голова, какъ котель, знай—подкладывай. Желябужскаго, Крекшина, гр. Матвѣева, Медвѣева, Щебальскаго и Семевскаго уже высосалъ. Теперь посасываю Тихонравова, а тамъ за Аввакума—на закуску. Надняхъ нырнулъ въ самую *глыбъ* и обрѣлъ жемчужину,—повѣствованіе Мышецкаго (Досиоея)».

По поводу «Хованщины»-же были, между прочимъ, написаны извѣстныя, не разъ цитированныя, слова Мусоргскаго:

«Къ *новымъ берегамъ!*... Человѣкъ—животное общественное и не можетъ быть инымъ. Въ человѣческихъ массахъ, какъ и въ отдѣльномъ человѣкѣ, всегда есть тончайшія черты, ускользящія отъ хватки; черты никѣмъ не тронутыя. Подмѣчать и изучать ихъ въ чтеніи, въ наблюденіи, по догадкамъ, *всѣмъ нутромъ* изучать ихъ и кормить ими человѣчество, какъ здоровымъ блюдомъ, котораго еще не пробовали,—вотъ задача-то! Восторгъ и присно восторгъ! Въ нашей «Хованщинѣ» попытаемся,—не правда ли, мой дорогой вѣщунъ!»

При этомъ Мусоргскій относился къ себѣ,—или по крайней мѣрѣ, хотѣлъ относиться,—очень требовательно. Такъ, по поводу начала «Хованщины» (доведеннаго въ августѣ 1873 г. до сцены Шакловитаго съ подъячимъ) онъ пишетъ Стасову:

«Выработка идетъ изрядная: шесть разъ отмѣришь, а одинъ разъ отрѣжешь. Нельзя иначе; таково что-то внутри сидящее подталкиваетъ на строгость. Подъ-часъ рванешься, анъ нѣтъ, стой! Внутренній поваръ говоритъ, что супъ кипитъ, а на столъ подавать рано,—жидокъ будетъ; можетъ придется еще какой корешокъ или соли подкинуть. Ну, поваръ лучше меня свое дѣло знаетъ; жду. За-то ужъ попади только супъ на столъ,—*зубы съѣмъ!*»

Но готоваго либретто или хотя бы разработаннаго сюжета у Мусоргскаго, когда онъ сталъ писать «Хованщину», не было. Приходилось начинать прямо съ музыки, сочиняя въ то-же время драму изъ совсѣмъ разрозненныхъ матеріаловъ. Ни въ одномъ письмѣ къ Стасову (по крайней мѣрѣ изъ тѣхъ, что напечатаны), Мусоргскій не говоритъ о развитіи и улучшеніи общаго плана оперы (такой планъ,—стасовскій,—кажется, имѣлся, но, по словамъ Римскаго-Корсакова, остался въ сторонѣ). Вездѣ

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1912—1913 гг.

рѣчь идетъ только о той или иной отдѣльной сценѣ, эпизодѣ или даже словцѣ, которыми въ данный моментъ увлекался композиторъ.

Дальше дѣло пошло еще хуже. Мусоргскій временами,—и надолго,—вовсе бросалъ работу надъ «Хованщиной». Казенная служба не только отнимала лучшее время, но и угнетала духовно. А между тѣмъ не стало ни прежнихъ силъ, ни прежняго здоровья. Обычная-же слабость русскихъ талантовъ, приведшая Мусоргскаго къ преждевременной могилѣ, все усиливалась...

И онъ умеръ, не только оставивъ «Хованщину» недописанной и почти неоркестрованной, но и не приведя къ единству того, что уже было написано. Все это пришлось сдѣлать Римскому-Корсакову. Но разумѣется, ему легче было выполнить первое, чѣмъ послѣднее.

Характеръ «драматической хроники» сохранился въ значительной степени и въ окончательной редакціи «Хованщины». Но несвязность и эпизодичность, свойственныя большинству «хроникъ», приняты здѣсь размеры чрезвычайные,—какъ вслѣдствіе указанныхъ выше причинъ, такъ и по самому существу оперы, столь немногословной по сравненію съ драмой. Взять хотя бы начало «Хованщины». Мусоргскій, какъ мы видѣли, хотѣлъ здѣсь «семь разъ отмѣрить, а разъ отрѣзать». Но что въ концѣ концовъ получилось? Грубѣйшая мелодрама, прямо «вампука»: скрещеніе кинжаловъ (это на площади-то!) Андрея и Марѳы изъ-за Эммы; цѣлая коллекція *deus'овъ ex machina* (Марѳа, старикъ Хованскій, Досиѳей),—и въ результатѣ какое-то малопонятное смѣшеніе лицъ и событій. Чье письмо читаетъ Голицынъ въ слѣдующемъ актѣ, о чемъ спорятъ князья, кто ссылаетъ Голицына, кто присылаетъ убить Хованскаго и т. д.,—все это непонятно или смутно. «Борисъ Годуновъ» Мусоргскаго—тоже хроника. Но тамъ слушателю помогаетъ съ дѣтства знакомый Пушкинъ. Здѣсь-же, въ «Хованщинѣ», такой помощи нѣтъ.

Да и музыка въ «Хованщинѣ» нѣсколько иного типа, чѣмъ въ «Борисѣ». Въ ея ритмахъ какъ то больше «правильности», въ мелодическихъ построеніяхъ—симметричности, въ гармоніяхъ—чистоты, въ ансамбляхъ—

обычной оперной условности. Отчасти здѣсь видны, конечно, слѣды редакторской работы Римскаго-Корсакова ¹⁾.

Но и независимо отъ поправокъ Римскаго-Корсакова, стиль «Хованщины» менѣе радикаленъ, менѣе разрываетъ съ оперной традиціей.

Менѣе, но все-же какъ часто разрываетъ! Какую крупную роль отводить Мусоргскій, на примѣръ, хорамъ (народъ, стрѣльцы, раскольники) или

¹⁾ Въ своей «Лѣтописи» Римскій-Корсаковъ рассказываетъ, на примѣръ, слѣдующее: «хоръ раскольниковъ съ ударами колокола передъ самосожженіемъ, написанный авторомъ въ варварскихъ пустыхъ квартяхъ и квинтахъ, я совершенно передѣлалъ, такъ какъ первоначальный видъ былъ совершенно невозможенъ». «Все оставшееся послѣ Мусоргскаго (а послѣ него осталась и «Хованщина») — говоритъ въ другомъ мѣстѣ Римскій-Корсаковъ — было въ крайне несовершенномъ видѣ: встрѣчались нелѣпныя, безсвязныя гармоніи, безобразное голосоведеніе, иногда поразительно нелогичная модуляція, иногда удручающее отсутствіе ея, неудачная инструментовка. Въ общемъ какой-то дерзкій, самомнящій дилеттантизмъ; порой моменты технической ловкости и умѣлости, а чаще полной технической немощи. При всемъ томъ, въ большинствѣ случаевъ, сочиненія эти были такъ талантливы, своеобразны, такъ много вносили новаго и живаго, что изданіе ихъ являлось необходимымъ».

«Безъ упорядоченія умѣлой рукой изданіе не имѣло бы никакого смысла, кромѣ біографическо-историческаго».

При всемъ уваженіи къ Римскому-Корсакову и его самоотверженному труду надъ сочиненіями Мусоргскаго, нельзя здѣсь къ нему вполне присоединиться. И не въ его указанія на техническіе недочеты Мусоргскаго, — здѣсь автору «Снѣгурочки» и книги въ руки, — но въ его отношеніи къ этимъ недочетамъ. Римскій-Корсаковъ, думается, долженъ былъ бы ограничиться *minimum*’омъ поправокъ, т. е. тѣми-лишь, безъ коихъ не было бы возможности исполнять оперу или симфоническую вещь. Онъ-же, очевидно, выправлялъ кое-гдѣ и самый стиль Мусоргскаго, тотъ единственный въ своемъ родѣ «корявый» стиль, техническіе «недочеты» котораго зачастую такъ тѣсно связаны съ его внутренней силой и убѣдительностью. По отношенію къ «Борису» и «Женитьбѣ» упрекать Римскаго-Корсакова въ этомъ трудно: тамъ рядомъ съ его редакціей имѣется въ печати и подлинная версія Мусоргскаго, такъ что каждому предоставляется возможность выбора. Съ «Хованщиной» иначе: ея незаконченный оригиналъ не изданъ (хранится въ рукописи въ Императорской публичной бібліотекѣ). И неудивительно, если послѣ знакомства съ этимъ оригиналомъ можетъ явиться желаніе послушать «Хованщину» и въ возможно болѣе близкой къ нему редакціи. Работу въ послѣднемъ направленіи взяли на себя въ настоящее время Игорь Стравинскій и Морисъ Равель. Они, между прочимъ, утверждаютъ, что послѣдній хоръ раскольниковъ (тотъ самый, мнѣніе о которомъ Римскаго-Корсакова приведено выше) очень много потерялъ въ своей характерности отъ уничтоженія «варварскихъ пустыхъ квартъ и квинтъ». И это а priori очень вѣроятно.

нѣмымъ сценамъ, столь оригинальнымъ и разнообразнымъ въ «Хованщинѣ».

Среди хоровъ есть шедевры прямо отрицательные. Взять хотя бы хоръ стрѣльцовъ въ третьемъ актѣ. Онъ построенъ на двухъ темахъ: одной—широкой, мощной, другой—плясового, разгульнаго характера. Обѣ темы затѣмъ сливаются и звучатъ одновременно, одна въ оркестрѣ, другая—въ пѣвческихъ голосахъ. Трудно представить себѣ болѣе яркую звуковую картину безшабашной удалой вольницы. И вслѣдъ за этимъ какой смѣлый, глубоко-характерный контрастъ: воющіе причитанія сварливыхъ стрѣльчихъ, предъ натискомъ которыхъ склоняются унисоны ихъ грозныхъ мужей,—увы, тщетно пытающіеся выбиться на первый планъ въ диссонирующемъ многосемейномъ ансамблѣ. Изъ другихъ стрѣлецкихъ хоровъ слабъ развѣ «Люди православные»: его аккуратная благонамѣренная музыка какъ-то не къ лицу стрѣлецкой ватагѣ.

Волна мелодіи заливааетъ «Хованщину», и притомъ не только въ эпизодахъ лирическихъ, но и въ речитативахъ. Послѣдніе зачастую уподобляются мелодіи даже своимъ симметричнымъ строеніемъ: пріемъ, съ такимъ успѣхомъ примѣненный впослѣдствіи и Римскимъ-Корсаковымъ, особенно въ «Садко. Въ то же время эти мелодическіе речитативы способны къ удивительно мѣткимъ и тонкимъ драматическимъ акцентамъ.

Мелодіи «Хованщины» большей частью запечатлѣны характернымъ русскимъ колоритомъ. Иногда онѣ прямо даже заимствованы изъ народныхъ пѣсенъ (напр., прекрасная пѣсня Марѳы «Исходила младешенька»¹⁾, разработанная — по глинкинскимъ образцамъ — только въ видѣ оркестровыхъ варіацій, въ голосѣ же оставленная безъ измѣненія). Для характеристики раскольниковъ Мусоргскій также воспользовался — и очень удачно — подлинными старообрядческими напѣвами.

¹⁾ По поводу этой пѣсни вспоминается утверженіе покойнаго П. И. Бларамберга (автора Тушинцевъ) да, кажется, и Ю. Н. Мельгунова, что русская народная пѣсня не знаетъ шестидольнаго размѣра. «Исходила младешенька» какъ разъ въ шестидольномъ тактѣ.

Глава ревнителей старой вѣры, Досифей, обрисованъ мягкими, хотя и не лишенными мужественности тонами. Впрочемъ, въ его красивой, широкой музыкѣ, какъ и вообще въ музыкѣ раскольниковъ, можетъ быть, недостаточно ярко выраженъ присущій героямъ самосожженія элементъ жесткаго упорства, непререкаемости, — нѣчто отъ протоппа Аваккума.

Чудныя страницы удѣлены въ партитурѣ «Хованщины» Марѣѣ. Все, что она поетъ, полно музыкальной выразительности или, по крайней мѣрѣ, красоты. Да необыченъ и самый образъ этой «серебрянной голубицы», въ которой такъ причудливо сочетались «колдовка» съ послушницей, пламень плотской страсти съ жутью мистическаго самоотреченія.

Князю Ивану Хованскому удѣлено въ оперѣ сравнительно мало мѣста. Партія его речитативная и изобилуетъ унисонами, которыхъ вообще немало въ «Хованщинѣ». Онъ, между прочимъ, характеризуется властной жесткой темой русскаго склада, которая въ оперѣ имѣетъ даже значеніе лейтмотива, тогда какъ по отношенію къ остальнымъ партіямъ лейтмотивизмъ или вовсе не примѣняется или примѣняется лишь частично (Марѣя).

Наоборотъ, князю Голицыну, — очевидно, какъ «западнику», — удѣлена музыка общаго, не специально-русскаго характера. Въ уста ему вложенъ, между прочимъ, подлинный текстъ любовнаго письма отъ царевны Софьи, написаннаго въ оригиналѣ «цыфирью» (условнымъ шифромъ). И Голицынъ, подобно Ив. Хованскому, довольствуется главнымъ образомъ речитативами.

Молодой князь Хованскій не поднимается у Мусоргскаго выше безцвѣтнаго, шаблоннаго типа опернаго любовника. Шакловитый, лицо историческое, также вышелъ какой-то странной, надуманной фигурой: смѣсью доносчика, предателя и идеалиста - радѣтеля о народномъ благѣ. Но у него есть по крайней мѣрѣ красивая, хотя чуть - чуть не свободная отъ приторности арія «Спитъ стрѣлцкое гнѣздо», очевидно, навѣянная аріей Сусанина «Чуютъ правду».

Объ интересной постановкѣ «Хованщины» говорить не буду; она повторила петербургскую. Укажу только на досадную и совершенно излиш-

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1912—1913 гг.

нюю купюру второй картины 4-го дѣйствія, гдѣ особенно жалко великолѣпнаго печальнаго марша (въ сценѣ ссылки Голицына), построеннаго на прекрасной темѣ изъ гаданья Марѳы (оно здѣсь осуществляется!), и хора стрѣльцовъ на плахѣ. Хочется сдѣлать также общее замѣчаніе по поводу выступленія опернаго артиста въ одинъ вечеръ въ двухъ функціяхъ: какъ пѣвца и какъ режиссера (что сдѣлано было въ «Хованщинѣ» г. Шаляпинымъ). Помимо общаго ущерба для спектакля (перспектива цѣлаго можетъ пострадать изъ за одной партіи, или наоборотъ), утомленіе и естественное волненіе *режиссера* отражаются на голосѣ и исполненіи *пѣвца*. Такое единовременное совмѣщеніе двухъ функцій, если и возможно, то, думается, лишь при исполненіи небольшихъ, малоотвѣтственныхъ, партій.

Нѣмецкіе оперные композиторы — по крайней мѣрѣ выдающіеся — сторонятся сюжетовъ изъ родной классической литературы, чѣмъ, между прочимъ, сильно отличаются отъ русскихъ. Извѣстнѣйшія оперы на сюжеты Гете написаны, напримѣръ, французами. Это — «Фаустъ» Гуно, «Вертеръ» Масснэ, «Миньона» Томá. И если отъ всѣхъ трехъ, естественно, нельзя было ожидать особаго піэтета къ нѣмецкому поэту, то пальма первенства въ этомъ отношеніи принадлежитъ, безспорно, автору «Миньоны».

Оперные «Фаустъ» и «Вертеръ» также подносятъ только часть (и притомъ неизбѣжно выжатую) настоящихъ «Фауста» и «Вертера», но какъ никакъ эта *pars pro toto* (*pars erotica*) представляетъ собой нѣчто болѣе или менѣе осмысленное по сюжету, законченное. Въ «Миньонѣ» же и того нѣтъ. Отъ сути гетевскаго «Вильгельма Мейстера», — постепеннаго осознанія пути, какъ стать настоящимъ человѣкомъ, — здѣсь не осталось и слѣда. Даже отъ фабулы сохранились только какіе-то отрывки, въ смыслѣ драматическомъ дающіе одинъ сумбуръ. Не осталось въ оперѣ почти ничего и отъ окутывающей «Мейстера» романтической дымки,



Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ПЕХТЕРЕВОЙ.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНЪДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

столь родственной, казалось бы, самому существу музыки, но чуждой дарованію Тома.

Въ чемъ-же суть этого дарованія? «Это былъ нормальный типъ французскаго композитора, какимъ его создали въ половинѣ XIX вѣка поверхностное и ограниченное музыкальное образованіе, плоскіе вкусы публики, стремленіе ради немедленнаго успѣха угождать этимъ вкусамъ, лишенные возвышенности и благородства художественные идеалы, почти абсолютное отсутствіе интереса къ шедеврамъ великихъ мастеровъ и крупнымъ формамъ въ искусствѣ».

Такъ характеризуетъ цѣлую полосу въ французской оперѣ (Аданъ, Оберъ, Томъ и др.) видный современный французскій музыкальный критикъ Пьеръ Лало. По отношенію къ Тому тотъ же Лало еще болѣе жестокъ: «Если бы захотѣть опредѣлить однимъ словомъ музыку Тома -- говорить онъ — то этимъ словомъ было бы *ничто*... Настоящей музыки въ ней нѣтъ ни крупинцы».

Лало — надо сказать — ярый модернистъ. «Настоящая музыка» для него — Листъ, Дебюсси и т. д. Но даже и съ такой точки зрѣнія онъ, думается, слишкомъ одностороненъ и впадаетъ въ ошибку, естественную, впрочемъ, въ устахъ кающагося, который въ своемъ стремленіи искупить грѣхи прошлаго не останавливается даже передъ полнымъ отрицаніемъ и того хорошаго, что дало это прошлое. Было, дѣйствительно, время, когда французы, кромѣ своей традиціонной оперы, не хотѣли знать никакой другой музыки. Но теперь во Франціи не то. Знакомство съ Шуманомъ, Вагнеромъ, русскими композиторами, культъ Берліоза, Франка, старой французской музыки, появленіе новыхъ, юныхъ силъ, создали здѣсь иную музыкальную сферу, болѣе свѣжую, свободную, разностороннюю. А Лало все воюетъ съ призраками прошлаго.

Даже причину успѣха «Миньоны» (она давно перешагнула въ парижской Орѣга-Соміе за тысячное представленіе) Лало относитъ главнымъ образомъ на счетъ сюжета оперы, — того самого сюжета, который хотя и обладаетъ однимъ не малымъ для большой публики достоинствомъ

(всего, чего хочешь, понемножку), но все-же, какъ уже сказано, страшно сумбуренъ и во Франціи не могъ даже опереться на знакомство публики съ гетевскимъ первоисточникомъ.

Нѣтъ, разгадка успѣха «Миньоны» именно въ ея музыкѣ. Пусть кокетливая арія подрумяненной Миньоны передъ зеркаломъ нелѣпа съ точки зрѣнія *гетевской* героини, — этого ранняго воплощенія романтической идеальной тоски по чему-то не отъ міра сего, но она «пикантна» по замыслу, внѣшне эффектна съ мелодической стороны, даетъ возможность блестяще резернуться голосу. И такъ все въ музыкѣ «Миньоны». Чтобы понять секретъ ея успѣха, надо, какъ и всегда въ подобныхъ случаяхъ, обратить вниманіе не на то, чего въ ней нѣтъ, а на то, что въ ней есть. Пусть она бѣдна пламенемъ, мощью, грезой, пусть не забираетъ вглубь, а скользитъ по поверхности, пусть часто довольствуется общими мѣстами, современемъ все сильнѣе получающими привкусъ пошлости, но въ ней есть блескъ, изящество, внѣшняя красивость, спеціальная доля мастера, знающаго толкъ въ своемъ дѣлѣ; ея мелодіи при всей своей неоригинальности граціозны, четки, благодарны для голосовъ, и даже въ краскахъ ея оркестра есть незаурядная тонкость. Словомъ, на всемъ лежитъ отпечатокъ особаго французскаго *esprit*.

Это-то *esprit* и является казовой стороной той медали, оборотную сторону которой такъ безжалостно изображаетъ Лало. Оно чуждо по духу основному заданію Гете, но отвѣчаетъ совсѣмъ инымъ заданіямъ самого композитора и его либреттистовъ — извѣстной нѣкогда фирмы Барбье и Карре, т. е. опять-таки тѣмъ традиціонно-опернымъ требованіямъ, которыя больше всего по плечу (и по сію пору!) именно большой публикѣ. Пусть у Тома нѣтъ собственной фізіономіи, не говорю столь яркой, какъ у Бизе, но хотя-бы такой индивидуальной, какъ у Гуно или Масснэ. Тѣмъ внушительнѣе сила спеціальной культуры, хотя бы односторонней, узкой, но тѣмъ болѣе тонкой и «дотошной», которая даже и посредственному таланту даетъ возможность создавать произведенія, столь живучія и въ своемъ родѣ любопытныя. И современнымъ французамъ

грѣхъ совсѣмъ отречься отъ этой старой культуры своего «esprit»; надо только пересадить ее на иную, болѣе современную почву.

Заглавная партія въ «Миньонѣ» исполняется въ Большомъ театрѣ г-жами Гуковой и Добровольской; Филину превосходно поетъ г-жа Нежданова; Вильгельмъ Мейстеръ — г. Лабинскій; Лотаріо — г. Тихоновъ; Фредерикъ — г-жа Павлова; Лаэртъ — г. Эрнстъ.

Въ театрѣ Зимина первой новинкой сезона была опера Нугеса «Орель», — типичная pièce d'occasion (къ юбилею 1812 г.). «Нугесъ» предпосылаетъ своей оперѣ такое посвященіе: «Орель» — эпопея, цѣликомъ построенная на народныхъ пѣсняхъ. У французскаго народа взялъ я эти цвѣты энтузіазма, расцвѣтшіе въ его сердцѣ, и народу-же возвращаю ихъ, посвящая ему это произведеніе».

Стиль почти Наполеоновскій! Но, увы, на такое многозначительное посвященіе Нугесу не даетъ права то, что за нимъ слѣдуетъ, т. е. самая опера. Композиторъ, правда, довольно широко использовалъ въ ней музыку той эпохи и, прежде всего, народныя пѣсни. «Народныя», не въ смыслѣ старинныхъ, деревенскихъ, а скорѣе «популярныя»: революціонныя, военныя, уличныя, и т. п., въ родѣ «Ça ira», «Veillons au salut de l'empire» (до Наполеона пѣли «de la Republique»), «Chanson de l'oignon», разные марши, сигналы и т. п. Пустилъ онъ въ ходъ также мелодіи тогдашнихъ танцевъ (контрдансъ, вальсъ «Elegant», «Монако» на балу у Барраса) и популярныя композиціи того времени (Маршъ Лесюэра). Но все это музыкально не претворено въ единое органическое цѣлое. Элементарныя контуры куплетовъ и военныхъ пѣсень съ ихъ незатѣйливыми тониками и доминантами какъ-то не вяжутся съ собственными хитроумными, но пустыми измышленіями Нугеса. Каждый изъ элементовъ остается самъ по себѣ, точно вода и масло.

Это и не преднамѣренное, художественно-мотивированное сопоставленіе двухъ стилей, вродѣ, на примѣръ, «Садко», гдѣ элементъ бытовой вы-

держанъ въ сравнительно простыхъ діатоническихъ краскахъ и оттого ярче контрастируетъ съ болѣе сложными хроматическими красками элемента фантастическаго. У Нугеса не то. Одинъ разъ (въ картинѣ передъ коронаціей) Наполеонъ и Жозефина объясняются на музыкальномъ языкѣ, который даже въ устахъ Мегюля, извѣстнаго композитора того времени, показался бы крайне элементарнымъ; другой разъ (въ кабинетѣ императора) ихъ-же объясненіе изображено красками ультра-модернистскими. Почему—непонятно.

Но и независимо отъ этого, музыка въ «Орлѣ» сама по себѣ какая-то сѣрая, лишенная непосредственности, силы. Есть, конечно, отдѣльные эпизоды болѣе удачные,—напримѣръ, послѣдняя сцена Наполеона и Жозефины, картина отступленія изъ Москвы и др. Но о самостоятельномъ музыкальномъ интересѣ оперы можно было-бы говорить лишь въ томъ случаѣ, если бы подобные эпизоды представляли собой не вершины творчества Нугеса, а его минимальный уровень. Могутъ, конечно, сказать, что нельзя прилагать мѣрку «*de la musique avant toute chose*» къ оперѣ, которая, очевидно, задумана совсѣмъ въ иныхъ планахъ. Но тогда зачѣмъ-же композиторъ въ своемъ посвященіи подчеркиваетъ именно музыкальную природу своей оперы?

Гораздо правильнѣй смотрѣть на «Орла», какъ на коллекцію спеціально сценическихъ трюковъ, гдѣ музыка («народная» и ненародная) сплошь и рядомъ—только неизбѣжный для оперы придатокъ къ тому, что даетъ постановка. Какъ и «Камо грядеши» того же композитора, «Орелъ» *avant toute chose*—живой кинематографъ, и ужъ потомъ—музыка. Въ этихъ десяти сценахъ изъ жизни Наполеона многое сбивается на живыя картины. Нѣкоторыя-же сцены такъ живыми картинами и изображаются. Такова, напримѣръ, коронація Наполеона, копирующая извѣстную картину Давида, въ музыкѣ-же долженствующая сочетать оркестръ съ органоуъ, пушками, трубами extra, колоколами и барабанами, играющими во всей партитурѣ роль выдающуюся. Таково и отступленіе изъ Москвы, во время котораго декламируется соотвѣтствующее стихотвореніе Гюго изъ «*Châtiments*»

(«Шель снѣгъ»). Эта картина хорошо задумана и въ смыслѣ прикладной музыки: монотонный, еле различимый маршеобразный ритмъ, жалобныя гармоніи невидимаго хора съ закрытыми ртами, выдержанные поверхъ всего дрожащія тоны (снѣгъ), глухія, эловѣщія фанфары дальнихъ трубъ.....

Либреттисты (Сапн и Рауен) пересластили и Наполеона, и Жозефину, и маркитантку Маріонъ, которую устами Наполеона аттестуютъ, какъ якобы «живое воплощеніе народнаго духа». Но.... какъ-же безъ этого въ юбилейной пьесѣ! Во всякомъ случаѣ, «Орелъ» все таки состряпанъ «сихъ дѣлъ мастерами» (включая сюда и композитора и либреттистовъ) и для большой публики оказался занятенъ. Впрочемъ, меньше, чѣмъ «Камо грядеши», пожалуй уступающее «Орлу» въ чисто музыкальномъ смыслѣ, но болѣе интересное, какъ зрѣлище. Зиминскій театръ поставилъ «Орла» старательно. Рядъ картинъ вышелъ эффектнымъ, даже красивымъ.

Второй новинкой въ театрѣ Зимина была «Беатриса» Гречанинова. До сихъ поръ мы знали Гречанинова, какъ опернаго композитора по «Добрынѣ Никитичу», поставленному 10 лѣтъ тому назадъ на сценѣ Большого театра, да по музыкѣ къ нѣсколькимъ драмамъ, шедшимъ въ Художественномъ театрѣ. Прикладная музыка (къ «Снѣгурочкѣ», «Федору Іоанновичу» и др.) очень удавалась Гречанинову, да и въ «Добрынѣ» немало было хорошаго. Въ этой музыкѣ русскаго «пошиба» трудно было уловить что-либо свое, ярко-индивидуальное, гречаниновское, но нельзя было назвать ее и простой перефразировкой того, что уже сказано другими. Казалось, надо только дать срокъ композитору и онъ окрѣпнетъ, дастъ нѣчто безусловно свое, болѣе крупное. Ожиданія эти въ извѣстной мѣрѣ и оправдались,—по крайней мѣрѣ въ области духовной музыки и частью дѣтской пѣсни.

Теперь, въ «Беатрисѣ» Гречаниновъ круто повернулъ отъ всего того прошлаго. вмѣсто оперныхъ завѣтовъ «Руслана» и «Игоря»—принципы вагнеровской музыкальной драмы, вмѣсто русской быliny—западная мистерія,

вмѣсто простыхъ образовъ народной фантазіи—сложная символика Метерлинка.

Пьеса Метерлинка впервые поставлена была въ Москвѣ (да, кажется, и въ Петербургѣ) лѣтъ шесть-семь тому назадъ, труппой Коммисаржевской. Все здѣсь вызывало тогда сенсацію: Метерлинкъ—своимъ замысломъ, Коммисаржевская—исполненіемъ, но больше всего, пожалуй, Мейерхольдъ—своей постановкой. «Беатриса» произвела тогда сильное и своеобразное впечатлѣніе: точно то была не драма, а музыка. Вотъ — думалось — прекрасный сюжетъ для оперы. И даже не сюжетъ только, а почти готовое либретто,—и какое! Глубокое по проникающей его идеѣ всепрощенія, сильное лучшими сторонами символизма безъ его слабостей, оригинальное сценическимъ замысломъ, вмѣсто всего частнаго, случайнаго выдвинувшее на первый планъ основныя тяготѣнія человѣческаго духа, постигаемая больше чувствомъ, чѣмъ умомъ. Такое либретто не надо всѣми правдами притомъ и неправдами приспособлять для музыки, какъ это обычно дѣлается. Надо только сродниться духомъ съ жизнью сердца, которая развертывается здѣсь не разрозненными прослойками, а большими, цѣльными лирическими напластованіями; надо подслушать ту музыку, которая неслышно струится изъ «Беатрисы», и ея предъобразную, потенциальную силу претворить въ силу дѣйственную, звучащеобразную.

Вотъ почему такъ много ждали отъ «Беатрисы»—оперы, но многого отъ нея и требовали. Что-же далъ въ отвѣтъ на эти ожиданія и требованія Гречаниновъ?

Для своей оперы композиторъ почти цѣликомъ воспользовался текстомъ Метерлинка. Всѣ ея три картины разыгрываются подъ одними и тѣми же монастырскими сводами. Беатриса, какъ бы съ молчаливаго согласія Мадонны, покидаетъ монастырь съ принцемъ Беллидоромъ (1-я картина). Мадонна, сойдя съ пьедестала, продолжаетъ совершать подъ видомъ Беатрисы ея подвиги вѣры и милосердія. Игуменя и монахини сначала считаютъ мнимую похитительницу Мадонны величайшей грѣшницей, потомъ по чудесамъ признаютъ въ ней святую (2-я картина). Беатриса черезъ

Двадцать лѣтъ возвращается «изъ пучины мукъ», падшая, опозоренная, но съ сердцемъ по прежнему чуткимъ и чистымъ. Монахини видятъ въ несчастной все ту же, неуходившую отъ нихъ, святую; ея мучительную исповѣдь считаютъ за бредъ. И Беатриса умираетъ съ вѣрой въ то, что на землѣ настало царство любви, что люди научились другъ друга понимать, а стало-быть, и прощать..

Опера Гречанинова, какъ уже сказано, построена по типу вагнеровскихъ музыкальныхъ драмъ. Вся ея музыкальная ткань создана изъ нѣсколькихъ лейтмотивовъ. И какъ въ метерлинковской пьесѣ всѣ остальные дѣйствующія лица только какъ бы дополняютъ центральный образъ Беатрисы, раскрывая и освѣщая его существо, такъ и въ музыкѣ Гречанинова центральное мѣсто занимаетъ лейтмотивъ Беатрисы, съ которымъ связаны и нѣкоторые другіе лейтмотивы оперы (иногда даже прямо вытекаая изъ него, какъ, напримѣръ, тема Беллидора). Эта сторона оперы, при первомъ слушаніи охватываемая лишь въ общихъ чертахъ, подробно и до мельчайшихъ развѣтвленій прослѣжена въ специальномъ «Тематическомъ» сборѣ «Сестры Беатрисы», сдѣланномъ П. Карасевымъ. Композиторъ, видимо, отнесся къ своей задачѣ очень вдумчиво. Но самый лейтмотивный принципъ въ томъ «текучемъ» вагнеровскомъ родѣ, какъ онъ примѣняется Гречаниновымъ, не вездѣ, думается, къ лицу «Беатрисѣ», не говоря уже о блѣдности ея лейтмотивовъ. Непрерывная текучесть стиля не всегда вяжется со сгущенной природой лирическихъ напластованій Метерлинка. Здѣсь, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, можетъ быть, больше кстати былъ бы столь подходящий для «конденсированія» лиризма типъ оперной аріи. Вѣдь гибкія формы послѣдней вполне совмѣстимы съ примѣненіемъ лейтмотивизма, какъ то показываютъ прекрасные образцы Римскаго-Корсакова, открывшаго въ этомъ отношеніи новыя перспективы.

Но, разумѣется, суть дѣла не въ тѣхъ или иныхъ формахъ, а въ одухотворяющемъ ихъ звуковомъ содержаніи, коротко говоря,—въ самой «музыкѣ» оперы. Und da liegt der Hund begraben.

По адресу Гречанинова можно было слышать упреки, что музыка его

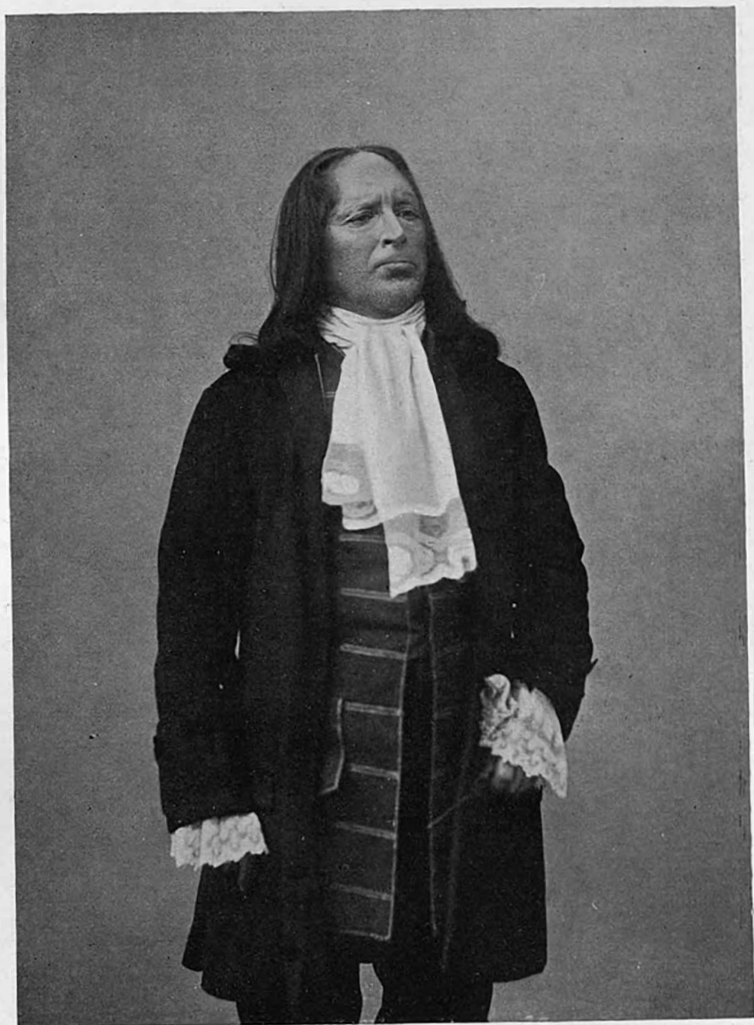
напоминаетъ то Чайковскаго (особенно «Пиковую даму», которою навѣяна самая лейттема Беатрисы), то Римскаго-Корсакова, то Рихарда Штрауса и т. п. Доля справедливости тутъ есть. Но развѣ мало знаемъ мы превосходныхъ произведеній, которыя вполнѣ опредѣленно напоминаютъ нѣчто уже бывшее (напримѣръ, вторая тема 5-й симфоніи Чайковскаго и дуэтъ Кармень съ Эскамильо въ четвертомъ актѣ «Кармень»)? Бѣда не въ этомъ, а въ томъ, что музыка Гречанинова внутренне не поднимается до значительности метерлинковской мистеріи. Въ ней только изрѣдка чувствуется то дыханіе Духа Святого, которое на языкѣ звуковъ сразу и непостижимо приобщало бы слушателя къ сущности мистеріи, передаваемой на языкѣ словъ только односторонне, блѣдно. Гречаниновъ скорѣе иллюстрируетъ, чѣмъ конгеніально возсоздаетъ Метерлинка.

Иллюстраціи эти иногда даже ослабляютъ силу оригинала, напримѣръ, въ сценѣ чуда Мадонны (не только невидимаго, но и *неслышимаго*, т. е. не чувствуемаго въ музыкѣ) или въ нѣкоторыхъ мертвыхъ точкахъ перваго, вялаго акта. Но есть въ этихъ иллюстраціяхъ и не мало красиваго, подымающаго силу оригинала. Таковы, особенно, хоровыя сцены, и больше всего трогательный хоръ нищей братіи, гдѣ, какъ и въ нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ оперы, примѣнены католическіе церковныя напѣвы.

Здѣсь музыка Гречанинова, какова она ни есть, больше всего вступаетъ въ высшія права незамѣнимаго искусства звуковъ.

Есть сильные выразительные эпизоды и въ драматическихъ акцентахъ «Беатрисы» въ послѣдней картинѣ, не дающей, однако, въ концѣ необходимаго подъема. Можно было бы привести еще не мало удачныхъ моментовъ, недаромъ «Беатрису» описалъ такой талантливый и искусившійся въ вокальной музыкѣ композиторъ, какъ Гречаниновъ. Но основное впечатлѣніе отъ оперы все-таки то, что она не утолила жажды звукового воплощенія «Беатрисы», музыкально ей не равно значительна.

Поставлена была «Беатриса» со страннымъ уклономъ въ сторону реализма, который, впрочемъ, въ извѣстной мѣрѣ подходилъ къ музыкѣ Гречанинова (какъ мейерхольдовская стилизація къ мистеріи Метерлинка).



В. О. ЛЕБЕДЕВЪ ВЪ РОЛИ КАЩЕНКО.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Беатрису пѣла г-жа Друзякина, Беллидора—г. Пикокъ, игуменью—г-жа Ростовцева, дѣвочку Алетту—г-жа Турчанинова.

Слѣдующей новинкой въ театрѣ Зимина была «Елка» Ребикова. Странное мѣсто занимаетъ этотъ композиторъ въ русскомъ музыкальномъ мірѣ. Есть люди, считающіе его звѣздой чуть-ли не первой величины, но есть и такіе, которые видятъ въ немъ только немногимъ больше, чѣмъ ничто. Началъ Ребиковъ съ подражанія. Его первая опера «Въ грозу»—пересказъ Чайковскаго своими словами. Но уже про «Елку» этого нельзя сказать, какъ и про послѣдовавшія за нею «Тэю», «Бездну», «Женщину съ кинжаломъ», «Альфу и Омегу». Эти небольшія оперы, несомнѣнно, своеобразны и по сюжетамъ, и по общей музыкальной концепціи, и по музыкальному языку, сразу бьющему въ глаза нѣкоторыми новыми (главнымъ образомъ, гармоническими) приѣмами.

По поводу этихъ приѣмовъ Е. П.—скій указывалъ на зависимость Ребикова отъ Мусоргскаго.

«И по духу творчества—писалъ онъ—Ребиковъ, можетъ быть, болѣе чѣмъ кто-либо приближается къ Мусоргскому. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о качественномъ и количественномъ развитіи дарованій, слѣдуетъ только перемѣстить реалиста, какимъ былъ Мусоргскій, въ сумеречную область фантастическихъ мечтаній и настроеній, его мужественную упорную силу замѣнить мягкой женственной пассивностью, а характерную склонность къ иронически-грубому—большимъ влеченіемъ къ изящному».

Тутъ есть доля,—но только доля,—вѣрнаго. Гигантъ-Мусоргскій не только «реалистъ». Размахъ его шире, разностороннѣй. Вѣщимъ окомъ глубоко заглянулъ онъ и въ «сумеречную область фантастическихъ мечтаній и настроеній». Достаточно назвать «Пляски смерти», «Безъ солнца», не говоря уже о видѣніяхъ царя Бориса и мистическихъ ужасахъ «Хованщины». И какъ разъ отсюда, отъ кошмарной заброшенности и жуткихъ созвучій «Безъ солнца», и должна, думается, идти родословная «новой музыки» Ребикова. Вся она, эта «новая музыка», какая то безсолнечная, расплывчато-хмурая. Четкіе образы дня отходятъ въ ней на задній планъ

передъ колеблющимися тѣнями, созданными мечтой ночи, дѣйственность передъ внутренними «ковырянями» (терминъ Мусоргскаго).

Можетъ быть, желая подчеркнуть послѣднее, композиторъ называетъ свои оперы «музыкально - психологическими драмами». Такъ названа во второмъ изданіи и «Елка», раньше скромно титуловавшаяся сказкой. Мало этого, у Ребикова есть и «музыкально-психологическія сатиры» (Басни Крылова), и «музыкально-психологическая пантомима» («Бѣло-снѣжка»), и «музыкально-психологическій разсказъ» («Бездна»), и «музыкально - психологическія картинки» для фортепіано. Не правда ли, какъ все это претенціозно и несуразно! Одно изъ двухъ: или «психологию» понимать, какъ «науку о душѣ», — тогда эти титулы бессмыслица; или же понимать ее съ нѣкоторой натяжкой, какъ «жизнь души», — тогда странно, почему только себѣ присваиваетъ Ребиковъ драгоцѣнную привиллегію музыки: способность непосредственно претворять жизнь души въ звуки. А Вагнеръ въ «Тристанѣ», Бизе въ «Карменѣ», Римскій-Корсаковъ въ «Китежѣ» развѣ не использовали, каждый по своему, этой привиллегіи? Но Богъ съ ними, съ титулами. Перевернемъ обложку «Елки» и заглянемъ внутрь, въ сердце оперы.

Сюжетъ «Елки» заимствованъ у Достоевскаго («Мальчикъ у Христа на елкѣ») и главнымъ образомъ у Андерсена («Дѣвочка со спичками»). Въ ночь передъ Рождествомъ, на глухой улицѣ, дѣвочка-сиротка тщетно проситъ милостыни у прохожихъ. Въ сосѣднемъ домѣ зажигаютъ елку. Дѣвочка любитъся ею, но скоро изнемогаетъ и засыпаетъ на снѣгу. Передъ ней проносятся свѣтлыя видѣнія: елка, праздникъ, танцы, лѣстница ангеловъ, по которой покойная мать ведетъ ее въ рай... Но все заволанивается туманомъ. Снова прежняя улица, ночь, вьюга. Дѣвочка замерзла...

Горячій поклонникъ Ребикова, Борисъ Поповъ, хочетъ видѣть въ маленькой замерзающей дѣвочкѣ символъ человѣческаго одиночества, заброшенности, беспомощности; онъ пишетъ:

«Это—Requiem Судьбы надъ каждымъ изъ насъ. Это тоска—цѣпенѣющій холодъ могилы, куда, быть можетъ, завтра опустятъ ваше неподвижное тѣло... а спѣ-

шацие прохожіе по-прежнему побѣгутъ мимо, укроются въ призрачную теплоту, за освѣщенныя окна».

Пусть такъ. Подобный символизмъ—явленіе второго порядка. Всякій яркій образъ, разъ воспринятый, можетъ стать затѣмъ символомъ для души, съ нимъ сжившейся, ему близкой. Но заставитъ сжиться съ нимъ, заставитъ принять его въ себя,— вотъ что главное, вотъ въ чемъ сила истиннаго таланта. И эта сила у Ребикова безусловно есть. Какъ легко было сдѣлать изъ «Елки» банальную рождественскую сказку, съ обычной въ такихъ случаяхъ приторно-слезоточивой сентиментальностью! Но Ребиковъ сумѣлъ избѣжать этого.

Достигнуто это прежде всего обаяніемъ музыки, перенесшей центръ тяжести сказки отъ внѣшняго къ внутреннему и сумѣвшей выразить это «внутреннее» искренно, тепло, сильно. Въ этой оперной миниатюрѣ какъ нельзя больше кстати и внѣшнія излюбленныя манеры ребиковскаго письма: лаконизмъ, пристрастіе къ мелкимъ фразкамъ, почти до назойливости повторяемымъ и переставляемымъ, жалобно-ноющіе хроматизмы, толкущіеся на мѣстѣ неразрѣшенные диссонансы, экскурсіи въ сторону экзотизма (танцы китайцевъ и паяцевъ).

Впрочемъ, при всѣхъ «дерзостяхъ» ребиковскаго стиля, фактура его, въ сущности, несложна. Это, конечно, не мѣшаетъ ей имѣть своеобразную фізіономію (не во всемъ, впрочемъ: въ вальсѣ, напримѣръ очень популярномъ—композиторъ сильно сбивается на Чайковскаго). Очаровательны остальные танцы «Елки». Какъ почти вся опера, они прекрасно звучатъ въ оркестрѣ, Кстати сказать, именно послѣдній является въ «Елкѣ» центромъ музыкальнаго изложенія. Пѣнія же въ «Елкѣ» вообще мало, да и то, что есть, трактовано въ видѣ речитативовъ, далеко не всегда рельефныхъ. Послѣднее особенно надо сказать про всю партію матери (смерти), блѣдную и въ пѣніи и въ оркестрѣ. Композиторъ, очевидно, хотѣлъ дать здѣсь какія-то особыя «потустороннія» гармоніи, но получилось какое-то пустое мѣсто. Во всякомъ случаѣ, «Елка»—произведеніе безусловно симпатичное, свѣжее, самостоятельное. Если стаканъ, изъ котораго пьетъ здѣсь Реби-

ковъ, и невеликъ, то это, дѣйствительно, его собственный стаканъ. А много-ли про кого можно сказать это?

«Елка» недурно исполнялась въ театрѣ Зимина. Дѣвочку пѣла г-жа Люце. Жаль только, что оперу ставили въ одинъ вечеръ съ «Паяцами» и «Юлантой», а не съ какой-либо другой небольшой оперой того же композитора: это придало бы спектаклю бѣльшую цѣльность и значительность.

Послѣдней новинкой сезона въ оперѣ Зимина была «Ирисъ» Масканьи. «Ирисъ»—седьмая опера Масканьи. Впервые поставлена она была въ Италиі, въ 1898 г. Но ни тогда, ни позже не имѣла и тѣни того всемірнаго успѣха, какой выпалъ на долю опернаго первенца Масканьи, извѣстной «Деревенской чести». Такова, впрочемъ, была судьба и всѣхъ остальныхъ многочисленныхъ оперъ Масканьи.

Кто-то сказалъ, что нѣтъ той женщины въ мірѣ, которая хоть разъ въ жизни не могла бы быть прекрасной, и это — апогей ея бытія. Нѣчто подобное произошло и съ Масканьи. Если про «Cavalleria rusticana» и нельзя сказать, что она «прекрасна», то все же это самое яркое и само-бытное, что создалъ Масканьи,—апогей его художественнаго бытія. Этому сильному и благодарному сюжету композиторъ, очевидно, отдалъ цвѣтъ своихъ силъ и съ тѣхъ поръ пишетъ оперы скучныя и въ лучшемъ случаѣ кое въ чемъ милыя, но безъ соли, безъ фізіономіи.

Такова и «Ирисъ», либретто которой написано новѣйшимъ итальянскимъ Скрибомъ—Луиджи Иллика.

Ирисъ—японская дѣвушка, почти дитя, дочь бѣднаго слѣпца. Вмѣстѣ съ отцомъ живетъ она въ маленькомъ домикѣ, у подножія Фузіямы, довольная своимъ крохотнымъ садикомъ, цвѣтами, ручейкомъ, солнцемъ, которому слагаетъ пѣсни,—всею своею жизнью. Но она приглянулась богатому самураю Осака, страдающему сплиномъ не хуже завзятаго англійскаго лорда. Съ помощью пронырливаго Кіото, «сихъ дѣлъ мастера», Осака устраиваетъ передъ домикомъ Ирисъ представленіе маріонетокъ и во время танцевъ похищаетъ потерявшую голову Ирисъ.

Второе дѣйствіе въ богатомъ, но недвусмысленно подозрительномъ домѣ Кіото. Ирисъ при видѣ невиданной роскоши думаетъ, что она на томъ свѣтѣ. Передъ Осака она падаетъ ницъ, но, понявъ, чего тотъ добивается, отвергаетъ его притязанія, плачетъ, умоляетъ отпустить ее домой. Все это нагоняетъ на японскаго лорда скуку и онъ велитъ отпустить Ирисъ домой. Но Кіото наряжаетъ ее пышной гейшей (она хорошо поетъ) и собирается продать. Въ случаѣ сопротивленія онъ грозитъ сбросить ее въ пропасть, у которой стоитъ домъ. Во время аукціона (?), гдѣ соискателемъ снова является Осака, слѣпой отецъ Ирисъ проклинаетъ дочь, которую считаетъ преступницей. Ирисъ бросается въ пропасть.

Казалось бы, конецъ. Но для оперы надо не менѣе трехъ дѣйствій. И третье дѣйствіе притягиваютъ за волосы.

Ночь. Ирисъ на днѣ пропасти. Какіе-то не то гномы, не то тряпичники съ фонарями, бродятъ по оврагу и обираютъ драгоцѣнности Ирисъ. Потомъ слышатся голоса «эгоизмовъ» (?) Осака, Кіото, слѣпца: каждый, думая только о себѣ, не пожалѣлъ бѣдной Ирисъ; «такова жизнь; прощай!». Ирисъ умираетъ, «какъ цвѣтокъ—отъ собственнаго благоуханія»; съ радостной пѣсней на устахъ тянется она на встрѣчу восходящему солнцу, вмѣстѣ со всей природой, голоса которой сливаются въ торжественно-свѣтломъ хорѣ.

Такой же картиной разсвѣта и тѣмъ же хоромъ опера и начинается. Очевидно, и либреттистъ и композиторъ хотѣли вложить сюда какой-то особый поэтически-философскій смыслъ. Но уловить его больше чѣмъ трудно. Можетъ быть, все это связано съ японскими легендами, поэзіей, міровоззрѣніемъ, но бѣда въ томъ, что «Ирисъ» не заставляетъ этого ни понять, ни почувствовать.

Какое-то покушеніе на Японію съ негодными средствами. «Чіо-чіо-санъ» Пуччини («Мадамъ Баттерфлей») даетъ въ этомъ отношеніи больше, несмотря на свой реальный сюжетъ и отсутствіе поэтически-философскихъ претензій.

Да и въ другихъ отношеніяхъ японская опера Пуччини выше япон-

обзоръ сезона 1912—1913 гг.

ской оперы Масканы. Она красочнѣе, тоньше по рисунку, горячѣй, своеобразнѣе и въ общихъ своихъ очертаніяхъ и въ смыслѣ *couleur locale*. Но нельзя сказать, чтобы, несомнѣнно болѣе прѣсная, «Ирисъ» лишена была всякихъ достоинствъ въ своихъ болѣе счастливыхъ эпизодахъ. Ея мелодіи плавны, «ходки», порой даже выразительны (разсказъ Ирисъ о червѣ наслажденія и др.); большіе хоры (природы, «Вѣчной красоты») при несомнѣнной ординарности не лишены красоты и кое-гдѣ даже внушительности; оркестръ разработанъ и мѣстами характеренъ (въ немъ больше всего замѣтны слѣды «мѣстнаго колорита»: гонгъ, тамъ-тамъ, колокольчики, высокія флейты, подражанія «самисени» и друг.). Но всего этого мало, чтобы придать «Ирисъ» сколько-нибудь серьезный, значительный интересъ.

Поставлена была «Ирисъ» довольно тщательно. Заглавную партію пѣла г-жа Люце, Осака—г. Пикокъ, Кіото—г. Сперанскій.

ОБЗОРЪ ИТОГОВЪ МОСКОВСКАГО ОПЕРНАГО СЕЗОНА 1912—1913 гг.

Ю. ЭНГЕЛЬ.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



В Большомъ театрѣ дано было за сезонъ 228 спектаклей. Изъ этого числа на оперу пришлось 172 спектакля (75,5%), на балетъ — 54; кромѣ того, дано было 2 концерта. Утренники по сравненію съ прежнимъ участились; ихъ было дано 45, т. е. 19,7% общаго числа спектаклей (въ прошломъ году 15,6%).

Русскихъ оперъ поставлено было 11 (изъ нихъ двѣ—«Скупой рыцарь» и «Франческа» Рахманинова—ставились въ одинъ вечеръ и въ слѣдующемъ ниже подсчетѣ считаются за одну). Оперы эти выдержали 116 предста-



Н. Н. ГРЕМИНЪ И А. В. ВАСЕНИНЪ ВЪ РОЛЯХЪ ПОДТМИ И ОГУРЦА.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

вленій, т. е. въ среднемъ по 11,6 спектаклей на оперу. Иностранныхъ оперъ было 11 и выдержали онѣ 56 представлений, т. е. по 5,1 на оперу. Такимъ образомъ, русскія оперы были въ два раза болѣе устойчивыми въ репертуарѣ, чѣмъ иностранныя.

Въ теченіе сезона не было поставлено ни одной абсолютно новой для Москвы оперы, ни одного новаго балета. Главной новой постановкой явилась «Хованщина», раньше никогда не шедшая на сценѣ Большого театра. Поставлена она была подъ руководствомъ г. Шаляпина, еще въ предыдущемъ сезонѣ выступившаго съ той же оперой въ Маріинскомъ театрѣ. «Хованщина» впервые исполнена была въ Большомъ театрѣ 12-го декабря и шла всего 16 разъ. Другой относительной новинкой сезона была «Миньона» Тома, очень давно не ставившаяся на Императорской сценѣ. Она возобновлена была 1 ноября и выдержала всего 15 спектаклей.

Къ числу новинокъ-возобновленій надо отнести также «Скупого рыцаря» и «Франческу», сравнительно недавно шедшихъ на той же сценѣ. Оперы эти поставлены были всего 8 разъ.

Количество представлений и названія оперъ стараго репертуара видны изъ слѣдующаго перечня:

«Пиковая дама» Чайковскаго—16 разъ, «Жизнь за Царя» Глинки—14 разъ, «Онѣгинъ» Чайковскаго, «Демонъ» Рубинштейна, и «Снѣгурочка» Римскаго - Корсакова—по 13 разъ, «Садко» Римскаго-Корсакова—11 разъ, «Фаустъ» Гуно—9 разъ, «Русланъ» Глинки и «Карменъ» Бизе—по 8 разъ, «Золото Рейна» Вагнеръ—6 разъ, «Травиата» Верди и «Русалка» Дарго-мыжскаго — по 4 раза, «Ромео и Джульета» Гуно, «Вертеръ» Масснэ и «Валкирія Вагнера»—по 3 раза, «Риголетто» Верди и «Лоэнгринъ» Вагнера по 2 раза, «Искатели жемчуга» Бизе—1 разъ.

Изъ этой таблицы видно, что оперный репертуаръ больше всего держался на Чайковскомъ. На долю его двухъ оперъ пришлось 29 спектаклей. Первое же мѣсто, кстати сказать, занималъ онъ и въ балетномъ репертуарѣ (15 спектаклей). Въ прошломъ году во главѣ репертуара Большого театра стоялъ Римскій - Корсаковъ, четыре оперы котораго заняли тогда

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1912—1913 гг.

44 спектакля. Теперь на долю Римскаго - Корсакова пришлось только 23 спектакля (двѣ оперы); на долю Глинки—22 спектакля (двѣ оперы); Вагнеру досталось только 11 спектаклей (3 оперы).

Послѣднее не можетъ не обратить на себя вниманія, особенно, если вспомнить, какія огромныя усилія употреблены были въ прошломъ году Большимъ театромъ, чтобы поднять на рамена грандіозную тетралогію «Нибелунговъ». Изъ четырехъ частей ея шли въ истекшемъ сезонѣ только двѣ. «Гибель боговъ», съ такой затратой силъ пѣставленная въ прошломъ году впервые въ Москвѣ, въ сезонѣ 1912—1913 гг., не шла ни разу. Каковы бы ни были причины этого, онѣ, во всякомъ случаѣ, истекаютъ не изъ нерасположенія къ Вагнеру публики, говорить о которомъ нѣтъ покуда фактическихъ основаній!

СОЛОДОВНИКОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ Солодовниковскомъ театрѣ (опера Зимина) истекшій сезонъ былъ только на 10 дней короче, чѣмъ въ Большомъ (въ прошломъ году—на 1½ мѣсяца). Изъ общаго числа 247 спектаклей на утренники пришлось 57, т. е. 23,10%. 17 иностранныхъ оперъ поставлены были здѣсь 121 разъ, 15 русскихъ—126 разъ. Нѣкоторыя малыя оперы («Беатриса» Гречанинова, «Елка» Ребикова, «Паяцы», «Сельская честь», «Юланта») шли по двѣ въ одинъ вечеръ. Если сдѣлать по отношенію къ нимъ указанный выше уравнительный расчетъ, то окажется, что на долю каждой русской оперы пришлось по 9,3 спектаклей, на долю каждой иностранной—по 7,1. Послѣдняя цифра была бы немного больше, если бы исключить нѣкоторыя оперы, поставленныя специально для италіанскихъ гастролеровъ и шедшія по одному, по два раза («Эрнани», «Балъ-Маскарадъ», «Риголетто»).

Сезонъ открылся у Зимина возобновленіемъ «Садко», который и далъ максимумъ представленій 24. Тотчасъ же вслѣдъ за «Садко» поставлена была злободневная (къ юбилею 1812 года) новинка «Орелъ» Нугеса,



Е. Д. ТУРЧАНИНОВА ВЪ РОЛИ ВАСИЛИСЫ.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

выдержавшая 21 представлѣніе. Остальныя новинки держались не подолгу: «Беатриса» поставлена была 3 раза, «Елка» 6 разъ, «Ирисъ» Масканьи 3 раза. «Цыганскій баронъ» Штрауса, впервые поставленный въ концѣ сезона, успѣлъ пройти 9 разъ. Возобновлены были еще «Тѣска» Пуччини (16 спектаклей), «Купецъ Калашниковъ» Рубинштейна (15), «Царская невѣста» (10).

Изъ оперъ прежняго репертуара шли:

«Карменъ» Бизе—19 разъ, «Онѣгинъ» Чайковскаго—13 разъ, «Травиата» Верди, «Черевички»—по 12 разъ, «Пиковая дама» Чайковскаго—11 разъ, «Чио-Чио-Санъ» Пуччини—10 разъ, «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова—9 разъ, «Майская ночь» Римскаго-Корсакова, «Паяцы» Леонковалло—по 8 разъ, «Мазепа» Чайковскаго, «Юланта» Чайковскаго, «Сельская честь» Масканьи—по 6 разъ, «Аида» Верди, «Заза» Леонковалло—по 5 разъ, «Измѣна» Ипполитова-Иванова, «Фаустъ» Гуно, «Опричникъ» Чайковскаго—по 4 раза, «Царь Плотникъ» Лорцинга, «Въ долинѣ» д'Альбера, «Хованщина» Мусоргскаго—по 3 раза.

Такимъ образомъ, столпомъ репертуара былъ у Зимина Римскій-Корсаковъ, занявшій пятую его часть (4 оперы, 51 представлѣніе), затѣмъ идутъ Чайковскій (49 представлений, 6 оперъ), Пуччини (26 спектаклей, 2 оперы), Нугесъ (21 спектакль, 1 опера) и др.

НАРОДНЫЙ ДОМЪ.

Въ народномъ домѣ сезонъ очень коротокъ (съ великаго поста спектакли прекращаются) и оперные спектакли даются не ежедневно (3—4 раза въ недѣлю). Всего поставлено было здѣсь 26 оперъ (16 русскихъ, 10 иностранныхъ), занявшихъ около 100 спектаклей. Новыми постановками здѣсь были оперы: «Князь Игорь» Бородина (7 разъ), «Черевички» Чайковскаго (5 разъ), «Алеко» Рахманинова (6 разъ, вмѣстѣ съ «Паяцами» или съ «Юлантой»).

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1912--1913 гг.

Вотъ въ мелочахъ кое-гдѣ можетъ быть не абсолютно точный, но близкій къ истинѣ перечень остальныхъ шедшихъ здѣсь оперъ:

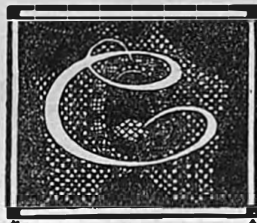
«Жизнь за Царя» Глинки, «Дубровскій» Направника—по 7 разъ; «Онѣгинъ» Чайковскаго, «Юланта» Чайковскаго—по 6 разъ; «Пиковая дама» Чайковскаго, «Мазепа» Чайковскаго, «Измѣна» Ипполитова-Иванова, «Фаустъ» Гуно—по 5 разъ; «Русалка» Даргомыжскаго, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Демонъ» Рубинштейна, «Травиата» Верди, «Паяцы» Леонковалло, «Кармень» Бизе—по 4 раза; «Русланъ и Людмила» Глинки, «Аида» Верди, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Майская ночь» Римскаго-Корсакова—по 3 раза; «Ромео и Джульета» Гуно, «Царская невѣста» Римскаго-Корсакова—по 2 раза; «Фра-Діаволо» Обера, «Лакме» Делиба—по 1 разу.

Добрая четверть спектаклей пришлась, такимъ образомъ, на Чайковскаго (5 оперъ, 27 представлений).

Во всѣхъ трехъ театрахъ одновременно ставились: «Онѣгинъ» и «Пиковая дама» (по 32 спектакля); «Кармень» (27 спектаклей); «Фаустъ» и «Травиата» (по 20 спектаклей).

БАЛЕТЪ.

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



СЕЗОНЪ балетныхъ спектаклей 1912—1913 гг. открылся въ Московскомъ Большомъ театрѣ 2-го сентября балетомъ «Корсаръ», соч. Сень-Жоржа и Мазилье, въ постановкѣ балетмейстера А. А. Горскаго.

Роль Медоры исполняла г-жа Гельцеръ, въ заглавной роли выступалъ г. Тихомировъ, въ роли Бирбанто—г. Сидоровъ и въ роли Гюльнары г-жа Коралли.

9-го сентября шелъ балетъ «Спящая красавица» муз. П. И. Чайковскаго въ постановкѣ А. А. Горскаго. Въ роли Авроры выступала г-жа Балашева, въ роли феи Сирени г-жа Андерсонъ, а въ роли «Бѣлой кошечки», послѣ многолѣтняго отсутствія, г-жа Мендесъ съ партнеромъ Рябцевымъ. Новинкой спектакля былъ танецъ «мальчикъ съ пальчикъ», уже много лѣтъ не исполнявшійся за отсутствіемъ малолѣтнихъ дѣтей въ Театральной школѣ, теперь же исполненный пятью крошечными воспитанниками.

16-го сентября для 1-го спектакля 1-го абонементна послѣ двухлѣтняго перерыва былъ возобновленъ балетъ: «Раймонда» соч. Л. Пашковой, муз. А. К. Глазунова, постановка балетмейстера А. А. Горскаго. Въ заглавной роли выступала г-жа Гельцеръ, въ роли рыцаря Жанъ де-Бриена—Тихомировъ 1. Постановка, въ прекрасныхъ декорацияхъ К. А. Коровина, очень понравилась публикѣ. Всѣ второстепенныя роли были обставлены лучшими силами.

19-го сентября—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

23-го сентября для перваго спектакля 2-го абонементна «Раймонда» съ г-жей Каралли въ заглавной роли.

26-го сентября—«Спящая красавица» съ г-жей Балашевой въ роли Авроры.

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1912—1913 гг.

30-го сентября—«Донъ-Кихоть Ламанчскій», бал. Минкуса въ постановкѣ А. А. Горскаго. Роль Китри-Дульцинеи исполняла г-жа Гельцеръ, Донъ-Кихота — г. Чудиновъ 1 и Санчо-Пансо—Рябцевъ. Новинкой было выступленіе въ «Амурахъ» учениць класса г-жи Гельцеръ.

7-го октября для 2-го спектакля 2-го абонементна шелъ балетъ «Саламбо» съ муз. А. Арендса, составленный А. А. Горскимъ по роману Флобера. Роль Саламбо исполняла г-жа Гельцеръ, роль Мато—г. Мордкинъ, выступившій въ первый разъ на Московской сценѣ послѣ трехгодичнаго заграничнаго отпуска въ Англию и Америку, гдѣ онъ пользовался выдающимся успѣхомъ.

14-го октября—«Раймонда» съ г-жой Гельцеръ въ заглавной роли.

17-го октября—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

24-го октября—«Саламбо» съ г-жей Гельцеръ въ заглавной роли.

28-го октября для 3-го спектакля 1-го абонементна шелъ волшебный балетъ Сень-Леона «Конекъ-Горбунокъ или Царь-Дѣвица» муз. Пуни, поставленный А. А. Горскимъ. Въ роли Царь-Дѣвицы выступала г-жа Балашова.

4-го ноября для 4-го спектакля 2-го абонементна шла «Спящая красавица» съ Мосоловой 1 въ роли Авроры.

7-го ноября—«Конекъ-Горбунокъ» съ Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

11-го ноября для 4-го спектакля 1-го абонементна—«Саламбо», заглавную роль исполняла г-жа Гельцеръ.

14-го ноября—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

21-го ноября—«Саламбо». Заглавную роль исполняла г-жа Каралли.

25-го ноября для 5-го спектакля 1-го абонементна былъ поставленъ фантастическій балетъ «Жизель или Виллисы» Теофила Готье и Коралли муз. Адама; роль Жизели исполняла г-жа Каралли.

2-го декабря для 6-го спектакля 2-го абонементна «Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

5-го декабря—«Спящая красавица». Роль Авроры исполняла г-жа Балашова.

6-го декабря по Высочайшему повелѣнію утренній бесплатный спек-



С. А. ПОЛЕТАЕВЪ ВЪ РОЛИ МЕНЬШИКОВА.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

такль для воспитанницъ и воспитанниковъ учебныхъ заведеній—«Спящая красавица» съ г-жей Балашовой въ роли Авроры.

9-го декабря, въ бенефисъ кордебалета, былъ возобновленъ съ новыми декораціями К. А. Коровина фантастическій балетъ съ музыкой П. И. Чайковского — «Лебединое озеро». Роль Одетты и Одилліи исполняла г-жа Гельцеръ.

16-го декабря для 6-го спектакля 1-го абонементна «Лебединое озеро» съ г-жею Гельцеръ въ роли Одетты.

23-го декабря для 7-го спектакля 2-го абонементна «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

27-го декабря — утренній спектакль «Конекъ - Горбунокъ» съ ней же.

28-го декабря — утренній спектакль «Коппелія», балетъ Нюитера и Сенъ-Леона, муз. Делиба. Роль Сванильды исполняла г-жа Гельцеръ.

29-го декабря—утренній спектакль—«Спящая красавица» съ г-жей Балашовой въ роли Авроры.

30-го декабря—«Лебединое озеро». Роль Одетты исполняла г-жа Гельцеръ.

31-го декабря—«Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Мосоловой 1-й въ роли Царь-Дѣвицы.

Января 2-го 1913 г.—«Саламбо». Заглавную роль исполняла г-жа Коралли.

Января 6-го для 7-го спектакля 1-го абонементна «Спящая Красавица» съ Балашовой въ роли Авроры.

Января 13-го—«Жизель или Виллисы». Роль Жизели исполняла г-жа Коралли.

Января 16-го—«Лебединое озеро» съ г-жей Коралли въ роли Одетты.

Января 20-го—для 8-го спектакля 2-го абонементна шла «Коппелія». Роль Сванильды исполняла г-жа Гельцеръ.

Января 23-го—«Конекъ-Горбунокъ» съ Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

обзоръ сезона 1912—1913 гг.

Января 27-го для 8-го спектакля 1-го абонемена «Корсаръ». Роль Медоры исполняла г-жа Гельцеръ.

Февраля 3-го для 9-го спектакля 2-го абонемена шло «Лебединое озеро» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

Февраля 6-го—«Донъ-Кихотъ». Роль Китри исполняла г-жа Балашова.

Февраля 10-го—«Саламбо» съ г-жей Каралли въ заглавной роли.

Февраля 14-го «Донъ-Кихотъ» съ участіемъ артистки Императорскихъ Театровъ г-жей Павловой, которая выступила въ роли Китри.

Февраля 17-го для 9-го спектакля 1-го абонемена «Дочь Фараона», фантастическій балетъ, соч. Сень Жоржа и М. Петипа съ муз. Пуни, въ постановкѣ А. А. Горскаго. Роль Бинтъ-Анты исполняла г-жа Гельцеръ.

Февраля 20-го—«Лебединое озеро» съ г-жей Каралли въ роли Одетты.

Февраля 21-го—утренній спектакль «Донъ-Кихотъ» съ г-жей Балашовой въ роли Китри.

Февраля 22-го—«Корсаръ». Роль Медоры исполняла г-жа Гельцеръ.

Февраля 23-го утренній спектакль «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

Февраля 24-го — «Лебединое озеро». Роль Одетты исполняла г-жа Гельцеръ.

Марта 6-го «Конекъ Горбунокъ» съ г-жей Балашевой въ роли Царь-Дѣвицы.

Марта 10-го «Дочь Фараона». Роль Бинтъ-Аниты исполняла г-жа Каралли.

Марта 27-го—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

Марта 31-го—«Коппелія» съ ней же въ роли Сванильды.

Апрѣля 21-го — «Лебединое озеро». Роль Одетты исполняла г-жа Гельцеръ.

Апрѣля 24-го—«Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

Апрѣля 28-го, для закрытія балетнаго сезона, «Жизель или Виллисы» съ участіемъ артистки Императорскихъ Петербургскихъ Театровъ С. В.

Федоровой 2, которая, по словамъ одного рецензента, создала интересный образъ Жизели и сумѣла захватить весь залъ потрясающей передачей сценой сумасшествія.

Въ общемъ итогѣ въ теченіе сезона 1912—1913 г.г. было дано на сценѣ Большого театра 58 полныхъ балетныхъ спектаклей и 1 частичный, вошедшій въ составъ сборнаго спектакля 28-го декабря 5-й актъ «Корсара». Эти 58 спектаклей составились изъ слѣдующихъ 10 балетовъ: «Корсаръ» (8 разъ), «Спящая Красавица» (8), «Раймонда» (3), «Донъ-Кихотъ» (5), «Саламбо» (6), «Конекъ Горбунокъ» (9), «Жизель» (4), «Лебединое озеро» (9), «Коппелія (4) и «Дочь Фараона» (2).

Участіе въ означенныхъ спектакляхъ между балериной г-жей Гельцеръ и первыми танцовщицами: г-жами Балашовой, Каралли и Мосоловой I распредѣлялось такъ: г-жа Гельцеръ участвовала въ 23 спектакляхъ, Балашова—въ 16, Каралли—въ 9 и Мосолова—въ 2.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ ВЫПУСКЪ V.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ изданія).

Въ теченіе 1913 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—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.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Е. В. Аничкова*—Шекспировскія хроники; *Е. Браудо*.—Музыкальныя драмы Р. Штрауса; *Юрія Веселовскаго*.—Новыя варіаціи «Мива о Бэконѣ»;—Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*; *В. Гернгроссъ*—«Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *В. Курбатовъ*—Декоративное искусство въ Италіи XVII в.; *В. П. Лачинова*.—Жизнь и творчество Шекспира; *Іос. Миклашевскаго*.—Импрессионизмъ въ музыкѣ; *Е. Паннъ*.—Драма вѣчности въ творчествѣ П. Клоделя; *П. А. Россіева*—«Князь Тюфякинъ»; *Л. А. Саккетти*—«Моцартъ, какъ оперный композиторъ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *К. Тандеръ*.—«Лѣсной театръ подъ Копенгагеномъ» и др.

Въ приложеніи будутъ даны «Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленная *П. Н. Столпянскимъ*, и «Лѣтопись Императорскихъ Московскихъ Театровъ», составл. *В. А. Михайловскимъ*.

Кромѣ того, въ журналѣ будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина — *Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herm. Bahga*; изъ Мюнхена — *Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty*.

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 магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

BAD-NEUENAHN ВЪ ГЕРМАНИИ BAD-NEUENAHN.

Маршрутъ: отъ Кельна и Кобленца по желѣзной дорогѣ или на пароходѣ до станціи Ремагенъ; отъ Ремагена до курорта—25 минутъ ѣзды.

Bad-Neuenahr—единственный щелочный источникъ въ Германіи—растворяетъ кислоты, разлагаетъ застои въ кровообращеніи, укрѣпляетъ организмъ, благотворно дѣйствуетъ на всѣхъ, у кого: болѣзни желудка, кишекъ, почекъ, пузыря, увеличеніе печени, подагра, ревматизмъ, желчные камни, ипохондрія, с а х а р н а я б о л ѣ з н ь, болѣзни дыхательныхъ органовъ.

Лечебныя средства: питье и ванны, — римскія, электрическія, углекислыя, грязевыя и т. д. Ингаляція и массажъ. Рентгеновская лабораторія. Новое ванное заведеніе (Badehaus)—последнее слово науки и техники.

Домашнее леченіе: Neuenahr'ская вода въ бутылкахъ продается во всѣхъ аптекахъ и оптовыхъ складахъ минеральныхъ водъ.

Квартиры: первоклассная курортная гостиница соединена съ бадегаузомъ; есть много другихъ хорошихъ отелей и частныхъ пансіоновъ. Огромный тѣнистый паркъ. Играетъ оркестръ. Чудныя прогулки въ горы. Роскошный кургаузъ съ лѣтнимъ театромъ, съ библіотекой и читальней. Въ ней имѣются газеты и журналы на всѣхъ европейскихъ языкахъ, въ томъ числѣ и на русскомъ.

У кого сахарная болѣзнь, пусть пріѣдетъ въ Bad-Neuenahr непременно.

Пріѣзжихъ въ 1912 году, не считая временныхъ посѣтителей, было болѣе 14,000.

Подробныя брошюры, по первому требованію, бесплатно высылаетъ **Kurdirection in Bad-Neuenahr (Rheinland)**.

Въ маѣ 1912 года главная **Kurdirection in Bad-Neuenahr** обратилась въ Россію, къ кому слѣдуетъ, съ официальнымъ ходатайствомъ, чтобы воспользовались ея готовностью облегчить съ 1912 года **всѣмъ питомцамъ русскаго „КРАСНАГО КРЕСТА“, въ особенности же больнымъ и несостоятельнымъ русскимъ героямъ** недавней русско-японской войны, всестороннее пользованіе лечебными услугами Bad-Neuenahr'a. Дирекція, во-первыхъ, всецѣло освобождаетъ ихъ отъ уплаты обычной куртаксы, во-вторыхъ, беретса подыскивать имъ дешевыя квартиры и, въ-третьихъ, предоставляетъ имъ пользоваться **всѣми ваннами совершенно БЕЗПЛАТНО**. Всякій русскій гость изъ этой категоріи имѣетъ только предъявить главной дирекціи письменное удостовѣреніе въ томъ, что онъ присланъ отъ **русскаго «КРАСНАГО КРЕСТА»**.

Тѣ же самыя привиллегіи предоставлены съ настоящаго 1913 года сочленамъ болгарской арміи.



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО
ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОРЪ
НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ.



ОСШЕСТВІЕ на престолъ Императора Александра III и назначеніе Министромъ Императорскаго Двора графа И. И. Воронцова-Дашкова, а Директоромъ Императорскихъ театровъ — И. А. Всеволожскаго имѣли послѣдствіемъ серьезныя измѣненія въ условіяхъ нашей театральной жизни. Эти измѣненія коснулись также и Театральнаго Училища, въ составѣ котораго уже съ начала минувшаго столѣтія существовалъ драматическій классъ. Въ 1881 г. была учреждена особая комиссія для составленія проекта новаго положенія объ управленіи Императорскими театрами. Предсѣдателемъ этой комисіи былъ назначенъ И. А. Всеволожскій, а членами: управляющій конторою Императорскихъ театровъ А. Ф. Юргенсъ, дѣлопроизводитель канцеляріи Министерства Императорскаго Двора И. Л. Дзюбинъ, причисленный къ тому же Министерству А. И. Ланге, управляющій С.-Петербургскимъ Театральнымъ училищемъ А. П. Фроловъ, причисленный къ Министерству Императорскаго Двора Г. П. Емельяновъ, директоръ консерваторіи К. Ю. Давидовъ, а также писатели: А. А. Потѣхинъ, А. Н. Островскій и Д. В. Аверкіевъ.

Такъ какъ полномочія комисіи были очень разнообразны и широки, то они коснулись и преобразованія театральныхъ училищъ. Управляющій училищемъ А. П. Фроловъ взялся къ началу 1882—83 учебнаго года составить новый учебный планъ для драматическаго и опернаго отдѣленій. Распоряженій свыше относительно этого, однако, не послѣдовало, и планъ преподаванія не измѣнился. Наконецъ, въ августѣ 1883 г., Директоръ театровъ возбудилъ вопросъ о разрѣшеніи закрыть драматическое и оперное отдѣленія училища съ 1 будущаго октября, «въ виду представленнаго предположенія о преобразованіи» соотвѣтствующихъ частей. Но изъ Министерства на это послѣдовала резолюція, что закрыть училище, въ кото-

ромъ дѣйствуетъ Высочайше утвержденное положеніе, безъ Высочайшей воли нельзя и что, поэтому, до окончательнаго выясненія главныхъ основаній преобразованія, въ видѣ подготовительной мѣры къ осуществленію этого преобразованія, можно лишь прекратить дальнѣйшій пріемъ въ названнаго отдѣленія. Преподавателями драматическаго и опернаго искусства были въ то время: Свѣденцовъ, Сосновскій, Гаммиери и Воячекъ. Только 1 іюля 1884 г. была прекращена выдача имъ жалованья,—другими словами, только въ 1884 г. соотвѣтствующія отдѣленія фактически закрылись.

Итакъ, впереди была огромная и спѣшная работа: открытіе драматическаго и опернаго отдѣленій на новыхъ началахъ. Опернаго отдѣленія, въ виду существованія консерваторіи, было рѣшено не открывать, и оставалось заботиться только о драматическомъ.

Въ то время въ Петербургѣ, при Обществѣ любителей сценическаго искусства, существовала прекрасная драматическая школа, учрежденная еще въ январѣ 1883 г. Въ этой школѣ преподавались: теорія театральнаго искусства, психологія и эстетика, дикція и декламація, исторія литературы всеобщей и русской, теорія поэзіи, по преимуществу драматической, всеобщая и русская исторія, исторія костюма, гримировка, сольфеджіо, танцы, пантомима, позировка, фехтованіе и практическія сценическія упражненія. Во главѣ школы стояли директоръ и конференція. Въ школу принимались лица обоюго пола и всѣхъ сословій и состояній, мужчины не моложе 17 лѣтъ, женщины не моложе 16. При поступленіи они подвергались въ присутствіи особой испытательной комиссіи испытаніямъ по общеобразовательнымъ предметамъ, по особымъ программамъ, утвержденнымъ попечителемъ учебнаго округа, и въ драматическомъ искусствѣ. Окончившіе курсъ получали аттестаты; кромѣ того, лучшимъ изъ нихъ присуждались медали: серебряная и золотая. Помимо упражненій на школьной сценѣ, ученики и вольнослушатели должны были также выступать въ публичныхъ спектакляхъ Общества. Душою этой школы былъ популярнѣйшій въ свое время въ области театральнаго педагогика Д. Коровяковъ. Въ Москвѣ существовала музыкально-драматическая школа Филармоническаго общества.

Такимъ образомъ, комиссія при составленіи плана драматическаго



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО
ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОРЪ
АЛЕКСАНДРЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ.

класса могла имѣть въ виду уже готовые примѣры. Участіе А. Н. Островскаго сначала въ этой комиссіи, а затѣмъ въ управленіи Московскими театрами подвинуло это дѣло еще на шагъ впередъ. Въ послѣдніе годы своей жизни онъ составилъ о театральныхъ школахъ нѣсколько записокъ. Вліяніе ихъ на послѣдующія событія вызываетъ къ нимъ особый интересъ, почему на нихъ и слѣдуетъ остановиться поподробнѣе.

«Въ настоящее время, писалъ А. Н., театральныя училища отвѣчаютъ своему назначенію не вполне: изъ нихъ пополняются только балетныя труппы, причемъ петербургская школа въ этомъ отношеніи достигаетъ результатовъ совершенно удовлетворительныхъ; оперныя же и драматическія труппы для своего пополненія готоваго запаса въ театральныхъ училищахъ не находятъ и комплектуются случайнымъ образомъ извнѣ». Далѣе А. Н. характеризуетъ современное состояніе провинціальныхъ и клубныхъ сценъ: «Артисты образуются только школой и преданіемъ. Ни того, ни другого нѣтъ въ клубахъ и быть не можетъ. Клубныя труппы составились: 1) изъ совершенно неподготовленныхъ для сцены любителей и 2) изъ провинціальныхъ любителей». «Въ нашей малоразвитой публикѣ нерѣдко случается слышать, что актеромъ можно быть не учась, что довольно врожденныхъ способностей для того, чтобы съ успѣхомъ подвизаться на сценѣ, но ложность этого мнѣнія ясна сама собой. Актеръ есть пластическій художникъ, а можно ли быть не только художникомъ, но и порядочнымъ ремесленникомъ, не изучивъ техники своего искусства, или ремесла?» «Уничтоженіемъ подготовительныхъ классовъ при Императорскихъ театрахъ нанесенъ такой ударъ сценическому искусству, отъ котораго ему не поправится очень долго, даже при самыхъ энергичныхъ усиліяхъ. Надо немедленно начать исправлять дѣло, иначе мы совсѣмъ останемся безъ артистовъ. Императорскіе театры должны непременно имѣть у себя подготовительныя школы для всѣхъ своихъ труппъ: во-первыхъ, достоинство Императорскихъ театровъ требуетъ, чтобы труппы ихъ состояли изъ артистовъ, специально и вполне подготовленныхъ къ своему дѣлу; во-вторыхъ, Императорскіе театры должны служить образцами для всѣхъ другихъ театровъ, а образцовымъ театромъ нельзя быть, не имѣя

образцовыхъ актеровъ; въ-третьихъ, что самое важное, Императорскіе театры должны завести и установить у себя избранный репертуаръ, чтобы руководить вкусомъ публики и заставить ее подчиниться культурному вліянію искусства, а устойчивость репертуара, какъ уже сказано выше, невозможна безъ труппы, хорошо подготовленной и дисциплинированной».

Далѣ, въ своемъ предисловіи къ проектируемой программѣ подготовительной драматической школы, А. Н. замѣчаетъ, что «драматическое искусство, какъ наука, не существуетъ—что школы только готовятъ артистовъ для сцены, а актеромъ дѣлаютъ артиста: талантъ, изящный вкусъ, энергія, практика и хорошія сценическія преданія. Вся задача театральнахъ школъ должна состоять въ томъ, чтобы доставлять для сцены артистовъ, которымъ строгою подготовкой дана возможность развивать свои способности и совершенствоваться. Школа даетъ артисту нужный матеріалъ, изъ котораго онъ, руководясь непосредственнымъ артистическимъ чутьемъ, то есть талантомъ, можетъ создавать образы, полные художественной правды. Театральныя школы должны представлять изъ себя, такъ сказать, низшіе курсы обученія сценическому искусству; высшими курсами будетъ практика, хорошія сценическія преданія—самый хорошій профессоръ сценическаго искусства. Техническая подготовка артистовъ состоитъ во всестороннемъ развитіи жеста и произношенія. А такъ какъ произношеніе и жестъ должны быть, прежде всего, правильными, затѣмъ выразительными и, наконецъ, характерными (естественными), то и курсовъ въ приготовительныхъ школахъ должно быть три. Весьма желательно, чтобы на этихъ курсахъ преподавались ученикамъ также нѣкоторыя знанія, тѣсно связанныя со сценическимъ искусствомъ и необходимыя для болѣе полнаго образованія артиста». А. Н. Островскимъ была выработана также и программа преподаванія на драматическихъ курсахъ, заключавшая въ себѣ наименьшія требованія, которыя онъ считалъ необходимымъ предъявить къ подготовкѣ будущихъ артистовъ. Согласно этой программѣ, весь курсъ долженъ былъ продолжаться четыре года. Наряду съ преподаваніемъ различныхъ отраслей сценическаго искусства (чтеніе, декламація, мимика, позировка, танцы, пѣніе, музыка, рисо-



ГРАФЪ В. Б. ФРЕДЕРИКСЪ.

МИНИСТРЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ДВОРА.

ваніе, гримъ, фехтованіе) въ программу введены были также и лекціи по исторіи театра, драматической литературы и костюма, и языки: французскій (обязательно) и итальянскій (для желающихъ). Третій курсъ, по мнѣнію А. Н. Островскаго, долженъ былъ быть двухлѣтнимъ: «послѣ перваго годичнаго испытанія болѣе способные ученики допускаются на сцену для исполненія небольшихъ ролей, но съ обязательствомъ еще годъ посѣщать классы. Послѣдній курсъ назначается двухгодичнымъ для того, чтобы приучать артистовъ къ болѣе тщательному изученію ролей и къ болѣе правильной репетировкѣ. Артистъ, который смолоду не привыкъ читать ролей, не будетъ знать своихъ ролей никогда».

Въ устроенные на этихъ основаніяхъ драматическіе классы предполагалось принимать экстерновъ обоюго пола, имѣющихъ «достаточное» подготовительное образованіе, въ возрастѣ отъ 14 до 20 лѣтъ, и притомъ— на I курсъ не болѣе 40 человекъ.

Обученіе въ драматическихъ классахъ, по предположенію Островскаго, должно было быть бесплатнымъ, но лица, окончившія курсъ и, по распоряженію дирекціи, зачисленныя въ драматическую труппу Императорскихъ театровъ, должны были нести за даровое обученіе обязательную пятилѣтнюю службу безъ контракта, съ жалованьемъ по усмотрѣнію театральнаго начальства.

Таковъ былъ проектъ драматической подготовительной школы, составленный А. Н. Островскимъ. По его мнѣнію, школа должна была быть лишь низшимъ подготовительнымъ учебнымъ заведеніемъ съ программой почти исключительно технической, съ общимъ укладомъ младшихъ классовъ гимназій и корпусовъ, хотя, съ другой стороны, А. Н. признавалъ желательнымъ пополненіе представленной имъ программы и предполагалъ дать окончившимъ курсы званіе свободнаго художника, которое давали Академія Художествъ и Консерваторіи.

Записки А. Н. Островскаго относятся къ 1886 г. Между тѣмъ, въ 1887 году инспекторомъ С.-Петербургскаго театральнаго училища былъ назначенъ В. П. Писнячевскій. Въ годъ своего поступленія въ эту должность онъ представилъ Директору театровъ докладную записку о необ-

ходимости учрежденія драматическихъ курсовъ. Записка эта еще разъ напоминала о необходимомъ преобразованіи. Первоначально съ нею ознакомились Министръ Императорскаго Двора, затѣмъ статсъ-секретарь Н. С. Петровъ, Директоръ театровъ, Управляющій конторою В. Н. Погожевъ, В. С. Кривенко и управляющій Училищемъ И. И. Рюминъ. Вслѣдъ за симъ была образована особая комиссія. Въ нее вошли: А. М. Климченко, В. П. Погожевъ, управляющій Московской конторой П. М. Пчельниковъ, инспекторъ Московскаго театральнаго училища М. Н. Черемухинъ, управляющій и инспекторъ С.-Петербургскаго Театральнаго училища, а также артисты Н. С. Васильева, М. И. Писаревъ и Н. Ф. Сазоновъ.

Труды комиссіи и записки А. Н. Островскаго и В. П. Писнячевскаго сдѣлали, наконецъ, свое дѣло, и 11 марта 1888 г. Директоръ Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскій уже писалъ для памяти: «Въ виду предположенія съ осени текущаго года открыть дѣйствія вновь учрежденныхъ при Петербургскомъ и Московскомъ Театральныхъ училищахъ курсовъ драматическаго искусства предстоитъ надобность въ выработкѣ и изданіи въ потребномъ числѣ экземпляровъ специальныхъ руководствъ по драматическому искусству».

Наконецъ, 21 августа 1888 г., было Высочайше утверждено новое положеніе объ Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ Театральныхъ училищахъ, на основаніи котораго учреждались при нихъ драматическіе курсы.

Согласно положенію объ Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ училищѣ, драматическіе курсы представляютъ собою отдѣленіе Театральнаго Училища. Училище состоитъ въ вѣдѣніи Директора Императорскихъ театровъ, непосредственнымъ же его начальникомъ является управляющій училищемъ (должность эта впоследствии была упразднена), ближайшимъ помощникомъ управляющаго былъ инспекторъ; кромѣ того, учреждена была должность помощника инспектора. Академическіе вопросы обсуждаются конференціею изъ преподавателей специальныхъ и общеобразовательныхъ предметовъ, непосредственнаго начальства, администраціи русской драматической труппы и почетныхъ членовъ, избираемыхъ изъ



ГРАФЪ И. И. ВОРОНЦОВЪ-ДАШКОВЪ.

МИНИСТРЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ДВОРА.

1882 1897.

лицъ, заявившихъ себя знаніями въ театральномъ дѣлѣ, при чемъ постановленія конференціи подлежатъ утвержденію Директора театровъ.

Полный курсъ ученія на драматическихъ курсахъ продолжается три года. Въ первые два года назначаются занятія теоретическія и практическія, а въ третьемъ году исключительно практическія.

Предметами преподаванія на курсахъ являются: 1) практика въ драматическомъ искусствѣ, 2) церковная исторія, 3) литература русская и иностранная, 4) исторія драмы и театра, 5) бытовая исторія, 6) французскій языкъ, 7) рисованіе, 8) пластика и танцы, 9) пѣніе (сольное и хорное) и 10) фехтованіе и военные приемы.

На драматическіе курсы предписывалось положеніемъ принимать русскихъ подданныхъ всѣхъ сословій, христіанскихъ вѣроисповѣданій, учениковъ не моложе 17 лѣтъ, ученицъ не моложе 16, тѣхъ и другихъ съ аттестатомъ объ окончаніи среднихъ учебнымъ заведеній. Лишь для лицъ, обнаружившихъ на приѣмныхъ испытаніяхъ чрезвычайныя способности къ драматическому искусству, дѣлалось въ этомъ отношеніи снисхожденіе въ видѣ разрѣшенія сдавать дополнительные экзамены по общеобразовательнымъ предметамъ.

Такимъ образомъ, требованія образовательнаго ценза для поступленія на драматическіе курсы отвѣчали требованіямъ Академіи Художествъ и превосходили требованія консерваторій.

Выдержавшіе экзамены по всѣмъ преподаваемымъ на курсахъ предметамъ получаютъ: 1) *аттестатъ*—тѣ изъ окончившихъ драматическіе курсы, которые на окончательномъ испытаніи выказали хорошіе успѣхи какъ по драматическому искусству, такъ и по общеобразовательнымъ предметамъ, и 2) *свидѣтельство*—всѣ прочіе, выказавшіе удовлетворительные успѣхи.

Лицамъ, окончившимъ драматическіе курсы съ аттестатомъ, присваивается званіе некласнаго художника ¹⁾, а получившіе свидѣтельство удостоиваются дирекціею Императорскихъ театровъ званія некласнаго ху-

¹⁾ Отвѣчающее званію свободнаго художника, даваемому консерваторіями, и званію художника, даваемому нынѣ Академіей Художествъ.

дожника лишь по истеченіи трехлѣтней службы на сценѣ Императорскихъ театровъ. Тѣмъ и другимъ, въ случаѣ поступленія на сцену Императорскихъ театровъ, зачисляется въ дѣйствительную службу два года занятій въ училищѣ.

Имѣющіе свидѣтельство объ окончаніи драматическихъ курсовъ училища, но не поступившіе на сцену Императорскихъ театровъ, удостоиваются дирекціею Императорскихъ театровъ званія некласнаго художника лишь при условіи представленія свидѣтельствъ губернскаго начальства о десятилѣтней безупречной артистической дѣятельности на частныхъ сценахъ.

Такимъ образомъ, вмѣсто подготовительной школы, о которой помышлялъ А. Н. Островскій, создались драматическіе курсы типа высшихъ учебныхъ заведеній. При этомъ, однако, учебныя права курсовъ не нашли себѣ вполне точнаго опредѣленія въ составленномъ статс-секретаремъ Н. С. Петровымъ Положеніи, что привело впоследствии къ различнымъ недоразумѣніямъ.

Управляющимъ Театральнымъ училищемъ при открытіи курсовъ былъ И. И. Рюминъ; инспекторомъ—В. П. Писнячевскій; помощникомъ его—П. А. Дебогорій-Мокрѣвичъ.

На вакансіи преподавателей, по представленію инспектора, были опредѣлены слѣдующія лица:

По практикѣ драматическаго искусства—Николай Ѳедоровичъ Сазоновъ, Модестъ Ивановичъ Писаревъ, Надежда Сергѣевна Васильева; по исторіи русской и иностранной литературы—Іосифъ Емельяновичъ Мандельштамъ; по исторіи драмы и театра—Петръ Исаевичъ Вейнбергъ; по бытовой исторіи—Юрій Юрьевичъ Цвѣтковскій; преподаватель пѣнія—Константинъ Александровичъ Брагинъ (впоследствии его замѣнилъ Григорій Осиповичъ Монаховъ); рисованія и грима—Александръ Алексѣевичъ Штакеншнейдеръ (по сценѣ — Костровъ); фехтованія — Николай Николаевичъ Соколовъ; законоучитель—священникъ Василій Фавстовичъ Пигулевскій.

Почетными членами конференціи были назначены: И. А. Маннъ, А. М. Климченко, Д. В. Григоровичъ, П. М. Пчельниковъ и В. П. Погожевъ.



И. А. ВСЕВОЛОЖСКИЙ.

ДИРЕКТОРЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1881—1899.

Между тѣмъ, въ канцелярію училища стали поступать прошенія о приѣмѣ на курсы, и 10 сентября 1888 г. состоялся приѣмный экзамень. Изъ всего числа подавшихъ прошенія было допущено къ испытанію въ пригодности къ сценической дѣятельности 39 лицъ и изъ нихъ было принято 24, а именно:

Билибина Вѣра, Бурмистрова Александра, Бурмистрова Ольга, Градовская Екатерина, Группильонъ Людмила, Данилова Вѣра, Дворянинова-Горская Александра (артистка Императорской драматической труппы), Долгова Евгенія, Ирошникова-Дюжикова Елена, Карманова Надежда, Крылова Александра, Кускова Агнія, Нальханова Александра, Натарова Марія (артистка Императорской балетной труппы), Островская Бронислава (артистка Императорской драматической труппы), Семенова Надежда, Штейнбергъ Надежда, Щербакова Анна, Якубовская Евгенія (артистка Императорской драматической труппы), Александровъ Михаилъ (артистъ Императорской балетной труппы), Бокъ Николай (артистъ Императорской драматической труппы), Волковъ Алексѣй, Дубынинъ Илья, Кравотынской Петръ, Малышевъ Алексѣй, Муравлевъ Викторъ, Рыкъ Иванъ, Усачевъ Александръ, Фокинъ Владимиръ, Штейнъ Георгій.

Первоначально, тотчасъ послѣ учрежденія курсовъ, была принята система одновременнаго преподаванія драматическаго искусства на каждомъ изъ курсовъ нѣсколькими преподавателями. Распредѣленіе учащихся производилось сообразно съ желаніями поступившихъ. На этотъ разъ они были распредѣлены слѣдующимъ образомъ:

Штейнбергъ, Дюжикова, Семенова, Ольга Бурмистрова, Щербакова, Натарова, Карманова—къ Н. С. Васильевой; Муравлевъ, Фокинъ, Дубынинъ, Кравотынской, Волковъ, Бокъ, Данилова, Нальханова, Александра Бурмистрова, Группильонъ, Островская, Дворянинова-Горская и Якубовская—къ М. И. Писареву; Рыкъ, Малышевъ, Штейнъ, Усачевъ, Александровъ, Градовская, Долгова, Крылова, Кускова и Билибина—къ Н. Ѳ. Сазонову.

При этомъ нельзя не замѣтить, что образовательный цензъ женщинъ, поступившихъ на курсы, былъ несравненно выше ценза мужчинъ. Интересно,

что за все время двадцатипятилѣтняго существованія курсовъ, несмотря на то, что образовательный цензъ мужчинъ замѣтно поднялся, цензъ женщинъ все-таки всегда превосходилъ его.

Оффиціальное открытіе курсовъ состоялось только черезъ недѣлю послѣ пріемныхъ испытаній, а именно въ субботу, 17 сентября. Въ 11 часовъ утра состоялся молебенъ и затѣмъ торжественный актъ. Кромѣ учениковъ, преподавателей, театральныхъ чиновниковъ, на актѣ присутствовалъ и управлявшій Министерствомъ Императорскаго Двора, статсъ-секретарь Н. С. Петровъ. По осмотрѣ помѣщенія инспекторомъ училища В. П. Писнячевскимъ былъ прочитанъ Высочайше утвержденный уставъ драматическихъ курсовъ, а затѣмъ произнесены были рѣчи законоучителемъ отцомъ Пигулевскимъ и П. И. Вейнбергомъ. По замѣчанію современниковъ, содержаніе первой изъ нихъ рѣзко «отличалось отъ старомодныхъ взглядовъ на драматическое искусство и роль актеровъ». Вторая, «нося характеръ назидательнаго слова, вполне соотвѣтствовала настроенію тѣхъ молодыхъ людей, которые своимъ вступленіемъ на курсы и желаніемъ пройти подготовительную школу къ драматическому искусству обнаружили серьезное отношеніе къ задачамъ театра и къ дѣятельности актеровъ, обязанныхъ, наравнѣ съ литераторами и художниками, выполнять высокую задачу, выраженную еще Пушкинымъ: возбуждать добрыя чувства въ обществѣ и поддерживать его стремленія». Въ заключеніе П. И. Вейнбергъ пожелалъ слушателямъ курсовъ пойти по пути великихъ артистовъ: Гаррика, Кина, Рашели, Каратыгина, Щепкина, Мартынова, Самойлова и друг.

Занятія начались 19 сентября. Планъ веденія занятій и внутреннихъ распоряжковъ выяснялся постепенно. Такъ, на ближайшихъ засѣданіяхъ конференціи, между прочимъ, было постановлено безусловно воспретить учащимся на курсахъ участіе въ спектакляхъ, концертахъ и чтеніяхъ на частныхъ сценахъ и въ клубахъ. Далѣе, въ отношеніи принимаемыхъ на курсы лицъ съ неполнымъ образовательнымъ цензомъ было рѣшено: тѣхъ изъ нихъ, которыя прошли не менѣе пяти классовъ гимназій, реальныхъ училищъ или соотвѣтственныхъ имъ учебныхъ заведеній, подвергать

провѣрочному испытанію: а) по всеобщей и русской исторіи—въ объемѣ курса балетнаго отдѣленія Театральнаго училища; б) по русскому языку—въ видѣ письменной работы на заданную тему; лицъ же съ меньшимъ образовательнымъ цензомъ подвергать испытанію изъ общеобразовательныхъ предметовъ въ объемѣ полного курса балетнаго отдѣленія Театральнаго училища. Полугодовыя испытанія по драматическому искусству постановлено было производить въ сроки, назначенные администраціею курсовъ, въ присутствіи управляющаго училищемъ, инспектора, представителя администраціи драматической труппы и всѣхъ преподавателей драматическаго искусства.

Разработка подробностей порядка преподаванія и вообще внутренней жизни курсовъ, естественно, повела къ составленію особой инструкціи, которая и была издана въ 1889 году.

Въ слѣдующемъ 1889—1890 учебномъ году на курсы были приняты 21 человекъ, а именно:

Барская - Григоровичъ Александра, Барсова Софія, Васильева Вѣра (артистка балетной труппы), Виноградова Прасковья, Доробецъ Марія, Иванова Ольга, Иванова-Новикова Ольга, Кованько Елена, Миронова Валентина, Погребова Прасковья, Тарасова Евфросинія, Яковлева Елисавета, Вельяшевъ Илья, Де-Лазари Николай, Добровольскій Леонидъ, Израилевъ Ѳедоръ (ученикъ балетнаго отдѣленія), Кашперовъ Николай, Озаровскій Юрій, Окуловъ Николай, Пантелѣевъ Анатолій (артистъ балетной труппы), Петровъ Василій, Травинскій Николай.

Кромѣ того, въ октябрѣ были приняты еще двѣ ученицы: Казицына Татьяна, Шклярская Марія.

Въ этомъ же году были приглашены на курсы два новыхъ преподавателя: драматическаго искусства — В. Н. Давыдовъ и исторіи драмы и театра, вмѣсто оставившаго кафедру П. И. Вейнберга, П. О. Морозовъ.

Вновь принятыя на курсы лица были распределены между преподавателями драматическаго искусства слѣдующимъ образомъ: въ классъ Н. С. Васильевой—Барская, Новикова-Иванова, Виноградова, Шклярская и Миронова; въ классъ В. Н. Давыдова—Озаровскій, Петровъ, Тарасова, Казицына,

Погребова и Кованько; въ классъ М. И. Писарева—Окуловъ, Кашперовъ, Барсова, Яковлева и Доробецъ; въ классъ Н. Ф. Сазонова—Де-Лазари, Добровольскій, Травинскій, Вельяшевъ, Пантелѣевъ, Васильева и Иванова Ольга.

Въ весеннемъ полугодіи 1890 г. на второмъ курсѣ стали, наконецъ, ставиться спектакли. Ученики второго курса играли главныя роли, ученики перваго курса подыгрывали.

Планъ занятій былъ распределенъ слѣдующимъ образомъ:

	1 курсъ.	2 курсъ.	3 курсъ.	Всѣхъ уроковъ.
Практика въ драматическомъ искусствѣ	каждый	день	день	—
Церковная исторія	2	1	—	3
Литература русская въ связи съ иностранной	4	4	—	8
Исторія драмы и театра	3	3	—	6
Бытовая исторія	3	3	—	6
Французскій языкъ	2	2	—	4
Рисованіе (съ гримировкой)	4	2	—	6
Пластика и танцы	2	1	—	3
Пѣніе	6	5	—	11
Фехтованіе и военные приемы	1	1	—	22

Оцѣнка успѣшности учащихся производилась на слѣдующихъ основаніяхъ.

По окончаніи учебнаго года, въ установленные особымъ росписаніемъ дни, учащіеся подвергаются испытанію по каждому изъ пройденныхъ на курсѣ предметовъ. Испытаніе по практическимъ занятіямъ драматическимъ искусствомъ производится въ присутствіи всѣхъ преподавателей этого предмета, управляющаго и инспектора училища и управляющаго или режиссера драматической труппы, испытанія по остальнымъ предметамъ—въ присутствіи управляющаго или инспектора, преподавателя предмета испытанія и ассистента изъ преподавателей. Конференція училища, на основаніи



КНЯЗЬ С. М. ВОЛКОНСКИЙ.

ДИРЕКТОРЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1899—1901.

успѣшности годовыхъ занятій и балловъ, полученныхъ на испытаніяхъ, удостоиваетъ учащихся перевода въ высшій курсъ, если средній баллъ по всѣмъ предметамъ будетъ «семь» (7), при чемъ баллъ 6 будетъ лишь по двумъ только предметамъ. Переэкзаменовокъ на курсахъ никакихъ не допускается и оставаться на повторительный годъ разрѣшается только одинъ разъ въ теченіе всего курса ученія. Всѣ выпускные подвергаются окончательному испытанію въ драматическомъ искусствѣ при участіи ихъ въ пробныхъ спектакляхъ на сценѣ училищнаго театра, при чемъ роли для исполненія назначаются имъ преподавателями этого предмета. Конференція училища удостоиваетъ: 1) аттестата — тѣхъ изъ выпускныхъ учащихся, которые по драматическому искусству оказали на окончательномъ испытаніи отличные или хорошіе успѣхи и по всѣмъ предметамъ имѣютъ въ среднемъ выводѣ баллъ не менѣе 9, а по отдѣльнымъ предметамъ баллъ не менѣе 7, и 2) свидѣтельства—всѣхъ прочихъ, оказавшихъ по драматическому искусству удовлетворительные успѣхи и имѣющихъ по остальнымъ предметамъ въ среднемъ выводѣ баллъ не менѣе 7 и по отдѣльнымъ предметамъ баллъ не менѣе 6. При этомъ, при переводѣ учащихся на слѣдующій курсъ и при назначеніи имъ свидѣтельства, конференція обращаетъ особенное вниманіе на степень важности предметовъ, по которымъ получены учащимся баллъ 6.

Эти правила существуютъ и, по возможности, выполняются и въ настоящее время.

Въ теченіе первыхъ двухъ учебныхъ годовъ были составлены и утверждены также и программы по общеобразовательнымъ предметамъ и драматическому искусству. Программы эти затѣмъ постоянно видоизмѣнялись и развивались.

Въ слѣдующемъ 1890—1891 году изъ числа подавшихъ прошенія были приняты слѣдующія 17 лицъ:

Гарфильдъ Юлія, Григорьева Александра, Групильтонъ Дарія, Десино Юлія, Зелинская Екатерина, Качалова Любовь, Ковалева Вѣра, Маслевичъ Евгенія, Панафидина Елисавета, Шамшева Надежда, Яцкевичъ Ядвига, Юрковская Надежда, Шауманъ Николай, Яковлевъ Степанъ.

Нѣсколько позднѣе были приняты: Гавришева Августина, Раевская Екатерина, Яворская Лидія.

Всѣ эти лица были распредѣлены между преподавателями драматическаго искусства слѣдующимъ образомъ: Гавришева, Маслевичъ, Панафидина, Ковалева и Качалова — въ классъ Н. С. Васильевой; Юрковская, Григорьева, Шауманъ, Яворская и Яковлевъ—въ классъ В. Н. Давыдова; Яцкевичъ, Десино, Зелинская, Группильонъ, Раевская—въ классъ М. И. Писарева; Шамшева и Гарфильдъ—въ классъ Н. Ѳ. Сазонова.

Вскорѣ затѣмъ, въ виду сложности занятій практикою драматическаго искусства, а также недостатка въ помѣщеніи для упомянутыхъ занятій, конференція постановила принимать на курсы только къ двумъ преподавателямъ поочередно каждый годъ, причемъ въ текущемъ году сдѣлать пріемъ только въ классы В. Н. Давыдова и М. И. Писарева, а въ будущемъ учебномъ году—въ классы двухъ другихъ преподавателей.

Для того чтобы пріучить учащихся къ сценѣ, а также дать возможность развиться ихъ самостоятельности, конференція постановила устраивать по возможности чаще, въ свободные вечера, практическія упражненія въ драматическомъ искусствѣ на сценѣ училищнаго театра, при полной обстановкѣ.

Затѣмъ, имѣя въ виду, что предстоящія театральныя испытанія устраиваются съ цѣлью дать возможность каждому изъ учащихся на третьемъ курсѣ выказать свои способности въ соотвѣтствующихъ роляхъ, конференція постановила, что преподаватели драматическаго искусства должны представлять не позже 15 февраля программы экзаменныхъ спектаклей, составленныя такимъ образомъ, чтобы каждый изъ учащихся провелъ цѣлую роль, соотвѣтствующую его способностямъ; для этого могутъ быть выбираемы или цѣлыя пьесы, или такіе отрывки, въ которыхъ исчерпывается весь характеръ изображаемаго лица. Пьесы, входящія въ составъ экзаменныхъ спектаклей, должны быть двухъ родовъ: пьесы западнаго классическаго репертуара и русскія, причемъ въ пьесахъ западнаго репертуара будетъ обращать преимущественное вниманіе на умѣніе учащихся носить костюмъ, прилично держаться на сценѣ и осмысленно



В. А. ТЕЛЯКОВСКИЙ.

ДИРЕКТОРЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

читать; къ исполненію же ролей русскаго репертуара будутъ предъявляемы всѣ необходимыя въ данномъ случаѣ требованія. Въ экзаменныхъ спектакляхъ, которые будутъ производиться въ великомъ посту на сценѣ Михайловскаго театра, должны участвовать только ученики и ученицы 3-го курса, въ случаѣ же недостатка исполнителей, недостающій персоналъ можетъ быть замѣщенъ учащимися 2-го курса или артистами Императорской драматической труппы. По окончаніи всѣхъ экзаменныхъ спектаклей конференція допускаетъ лучшихъ учениковъ и ученицъ на конкурсный спектакль, который долженъ состоять изъ выполненія одинаковыхъ ролей соотвѣтствующаго конкурентамъ характера.

Весною 1891 г. былъ впервые поставленъ рядъ ученическихъ спектаклей на сценѣ Михайловскаго театра. Такъ какъ успѣхи оканчивающихъ курсы вполнѣ обнаружались на этихъ спектакляхъ, то конференція постановила ходатайствовать объ отмѣнѣ § 50 Положенія, въ которомъ говорилось о необходимости выпускать лучшихъ оканчивающихъ курсы учениковъ еще въ конкурсномъ спектаклѣ.

По окончаніи всѣхъ спектаклей, 14 апрѣля 1891 г., состоялся первый выпускъ слушателей драматическихъ курсовъ.

Аттестата удостоились: Бурмистрова Александра, Бурмистрова Ольга, Градовская Екатерина, Ирошникова-Дюжикова Елена, Крылова Александра, Кравотынскій Петръ, Рыкъ Иванъ, Усачевъ Александръ; свидѣтельства: Билибина Вѣра, Групильонъ Людмила, Данилова Вѣра, Нальханова Александра, Штейнбергъ Надежда, Дубынинъ Илья.

Итакъ, изъ 24 человѣкъ, принятыхъ на курсы, окончили ихъ только 14 человѣкъ.

Въ 1891—92 учебномъ году на I курсъ было принято всего 15 человѣкъ: Александрова Клавдія, Балдовская Ольга, Вержбицкая Вѣра, Вилькина Людмила, Голубева Ольга, Побрѣинъ Надежда, Пыпина Евгенія, Пырочкина (Пыркова) Екатерина, Ратчъ Марѳа, Теофанова Ольга, Вальхъ Александръ, Вейнбергъ Павелъ, Гарфильдъ Павелъ, Охотинъ Павелъ, Рыбаковъ Василій. При этомъ въ классъ Н. С. Васильевой поступили женщины, кромѣ Вилькиной, Пыпиной и Пырковой (Пырочкиной), а въ классъ Н. Ѳ. Сазо-

нова помянутыя только что женщины и весь мужской персоналъ. Однако, вскорѣ вслѣдствіе ухода Н. Ѳ. Сазонова изъ состава преподавателей, явилась необходимость распредѣлить его учениковъ и ученицъ между другими преподавателями практики драматическаго искусства. При этомъ всѣ ученики и ученицы I курса класса Н. Ѳ. Сазонова были зачислены для занятій драматическимъ искусствомъ въ классъ Н. С. Васильевой. Старшіе ученики и ученицы Н. Ѳ. Сазонова были переведены: Иванова и Васильева—въ классъ М. И. Писарева, а Кускова и Травинскій—въ классъ В. Н. Давыдова.

Къ началу учебнаго года произошли перемѣны также и въ педагогическомъ персоналѣ: преподавателя грима и рисованія А. А. Штакеншнейдера замѣнилъ Мечиславъ Михайловичъ Далькевичъ.

Въ этомъ же году были сдѣланы серьезныя измѣненія въ учебномъ планѣ курсовъ. Съ разрѣшенія Министра Императорскаго Двора была образована особая комиссія подъ предсѣдательствомъ Директора театровъ И. А. Всеволожскаго и при участіи двухъ управляющихъ конторами: Петербургской—В. П. Погожева и Московской—П. И. Пчельникова, двухъ инспекторовъ—В. П. Писнячевскаго и М. Н. Черемухина, П. И. Вейнберга и уполномоченнаго отъ Министерства Двора В. С. Кривенко, которая и занялась разсмотрѣніемъ двухъ представленныхъ проектовъ преобразованія драматическихъ курсовъ. Авторами ихъ были В. П. Писнячевскій и Д. Д. Коровяковъ. Весною 1892 г. комиссіею было постановлено:

1. Преподаваніе драматическаго искусства раздѣлить на двѣ части:

а) преподаваніе дикціи и декламации и б) преподаваніе практики драматическаго искусства. Преподаваніе дикціи и декламации должно вестись на строго выработанныхъ началахъ, выраженныхъ въ программѣ этого предмета и должно продолжаться не менѣе одного года. Преподаваніе этого предмета поручается спеціальному преподавателю. Преподаваніе практики драматическаго искусства, въ цѣляхъ объединенія преподаванія этого предмета, поручается одному лицу. Но вслѣдствіе сложности занятій преподавателю практики драматическаго искусства предоставляется право взять себѣ помощника по собственному выбору.



ПОЧЕТНЫЙ ЧЛЕНЪ КОНФЕРЕНЦИИ ДР. КУРСОВЪ

В. П. ПОГОЖЕВЪ.

1888 — 1913.

2. Увеличить количество уроковъ по пластикѣ, танцамъ и фехтованію.

3. Въ теченіе будущаго учебнаго года предложить преподавателямъ пересмотрѣть программы предметовъ, проходимыхъ на курсахъ, и согласовать ихъ съ требованіями спеціальности, къ которой готовятся учащіеся. При пересмотрѣ программъ желательно отдать преимущество драматической литературѣ передъ литературой эпической и лирической (русской и всеобщей). Курсъ исторіи драмы и театра дополнить біографическими свѣдѣніями о знаменитыхъ артистахъ.

Въ виду указанныхъ перемѣнъ Директоръ Императорскихъ театровъ ходатайствовалъ передъ Министромъ Двора о разрѣшеніи сдѣлать ниже слѣдующія измѣненія въ штатѣ преподавателей на драматическихъ курсахъ:

1. Закрыть съ 1-го сентября 1892 года самостоятельный классъ преподавательницы практики драматическаго искусства М. С. Васильевой.

2. Закрыть 1-го іюня 1893 года самостоятельный классъ преподавателя практики того же искусства М. И. Писарева.

3. Пригласить преподавателя дикціи и декламации для I курса съ 1 сентября текущаго года.

4. Пригласить помощника для преподавателя практики драматическаго искусства В. Н. Давыдова тоже съ 1 сентября текущаго года.

Мѣра эта была принята Министерствомъ въ видѣ опыта съ сентября 1892 г.

Существенныя дополненія были задуманы и въ «Положеніи».

На основаніи § 39 Высочайше утвержденаго Положенія о Театральномъ училищѣ на драматическіе курсы принимались русскіе подданные всѣхъ сословій христіанскихъ вѣроисповѣданій, почему въ число учащихся поступали ученики и ученицы податнаго состоянія, не имѣющіе по образованію свидѣтельствъ на какое либо званіе, а также ученицы того же состоянія, съ правомъ получить по образовательнымъ свидѣтельствамъ дипломы на званіе домашнихъ учительницъ и наставницъ, но потерявшія уже это право за истеченіемъ опредѣленнаго до сего двухгодичнаго срока. Но такъ какъ они, по успѣшнымъ способностямъ въ драматическомъ искусствѣ, на основаніи § 54 Положенія (въ коемъ относительно сословія не имѣется

никакихъ ограниченій), по окончаніи курса должны были быть удостоены аттестатовъ, съ присвоеніемъ званія некласснаго художника, а по существующимъ узаконеніямъ званіе это даетъ право на свободное состояніе и безпрепятственное поступленіе въ гражданскую службу, то аттестаты не могли быть предоставляемы лицамъ, состоящимъ въ подушномъ окладѣ, до выбытія ихъ изъ оклада.

Вслѣдствіе этого пришлось искать разъясненія порядка выдачи аттестатовъ ученикамъ и ученицамъ курсовъ, принадлежащихъ къ податному состоянію. Существующіе законы въ отношеніи Академіи Художествъ гласили: «о каждомъ ученикѣ изъ податного состоянія, которому выдается аттестатъ на званіе некласснаго художника съ правомъ поступленія въ службу, какую самъ пожелаетъ, Академію Художествъ предоставляется, съ приложеніемъ увольнительнаго акта, Правительствующему Сенату для распоряженія объ исключеніи изъ подушнаго оклада»; въ отношеніи С.-Петербургской Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго общества также.

Разъясненіе послѣдовало только въ 1895 г.

Драматическіе курсы въ 1892 году окончили: съ аттестатомъ—Добровольскій Леонидъ, Израилевъ Ѳедоръ, Озаровскій Юрій, Окуловъ Николай, Петровъ Василій, Травинскій Николай, Григоровичъ-Барская Александра, Виноградова Александра, Иванова Ольга, Кованько Елена, Кускова Агнія, Яковлева Елисавета; со свидѣтельствомъ: Васильева Вѣра, Новикова Ольга, Тарасова Евфросинія и Шклярская Марія. Мироновой Валентинѣ было постановлено выдать аттестатъ только по удовлетворительной сдачѣ экзаменовъ по научнымъ предметамъ.

Въ слѣдующемъ 1892—1893 учебномъ году на курсы были приняты слѣдующія лица:

Долгова Елена, Лизогубъ Софія, Копѣйщикова Марія, Крашевская Антонина, Кузнецова Людмила, Сенявина Наталія, Четверикова Анна, Юневичъ Марія, Экманъ Леонтина, Де-Лазари Иванъ, Епифановъ Петръ, Николаевъ Никандръ, Ограновичъ Алексѣй, Поповъ Михаилъ.

Первый курсъ въ этомъ году принялъ В. Н. Давыдовъ, и ему въ по-

мощники былъ опредѣленъ артистъ Императорскихъ театровъ В. Р. Шемаевъ; преподавателемъ дикціи и декламации былъ приглашенъ только что окончившій курсъ артистъ Императорскихъ театровъ Ю. Э. Озаровскій. Что же касается преподавателей общеобразовательныхъ предметовъ, то вмѣсто оставившаго кафедру І. Е. Мандельштама былъ приглашенъ В. П. Острогорскій, а преподаваніе исторіи драмы и театра, за отъѣздомъ П. О. Морозова въ заграничную командировку, временно принялъ на себя А. Ф. Бардовскій. Преподавателю танцевъ и пластики П. А. Гердту былъ взятъ въ помощники Н. С. Аистовъ и вмѣсто преподавателя фехтованія Соколова былъ приглашенъ капитанъ Мацкевичъ.

Въ этомъ году было внесено слѣдующее существенное измѣненіе въ дѣйствующее «Положеніе». До сихъ поръ пріемъ на Императорскую сцену лучшихъ изъ учениковъ драматическихъ курсовъ составлялъ главную задачу этихъ курсовъ, но практиковавшіеся способы предварительнаго испытанія на годичныхъ экзаменахъ, даже по отношенію къ лучшимъ ученикамъ, давали, конечно, только гадательные результаты; окончательное же опредѣленіе пригодности выпускного ученика къ службѣ въ Императорской драматической труппѣ могло выясниться лишь послѣ нѣкоторой практики на Императорской сценѣ, хотя бы въ трехлѣтній срокъ.

Озабочиваясь, съ одной стороны, обезпеченіемъ комплектованія русской драматической труппы образованными артистами, достаточно подготовленными на драматическихъ курсахъ, а съ другой стороны, желая оградить бюджетъ труппы отъ расходовъ на содержаніе бесполезныхъ артистовъ, Директоръ Императорскихъ театровъ обратился къ Министру Двора съ ходатайствомъ объ установленіи слѣдующихъ правилъ пріема въ драматическую труппу выпускныхъ учениковъ Императорскихъ драматическихъ курсовъ:

1. При утвержденіи постановленія конференціи училища о распредѣленіи по разрядамъ выпуска учениковъ, окончившихъ слушаніе драматическихъ курсовъ, Директоръ Императорскихъ театровъ непосредственно, не стѣсняясь разрядами по выпуску, назначаетъ къ пріему въ драматическую труппу тѣхъ изъ выпускныхъ, испытаніе которыхъ на Петер-

бургской или Московской Императорской сценѣ онъ признаеть цѣлесообразнымъ.

2. Никто изъ выпускныхъ учениковъ драматическихъ курсовъ не имѣеть права отказываться отъ трехлѣтней службы на испытаніи въ Императорской драматической труппѣ, съ содержаніемъ 600 руб. въ годъ. Размѣръ содержанія за этотъ промежутокъ времени ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть повышенъ.

3. По окончаніи трехлѣтняго испытанія тѣ изъ артистовъ, бывшихъ учениковъ драматическихъ курсовъ, которые заявили свою пригодность для Императорской сцены, оставляются на дальнѣйшей службѣ на общихъ основаніяхъ, а остальные увольняются изъ труппы, съ предвареніемъ о томъ за три мѣсяца.

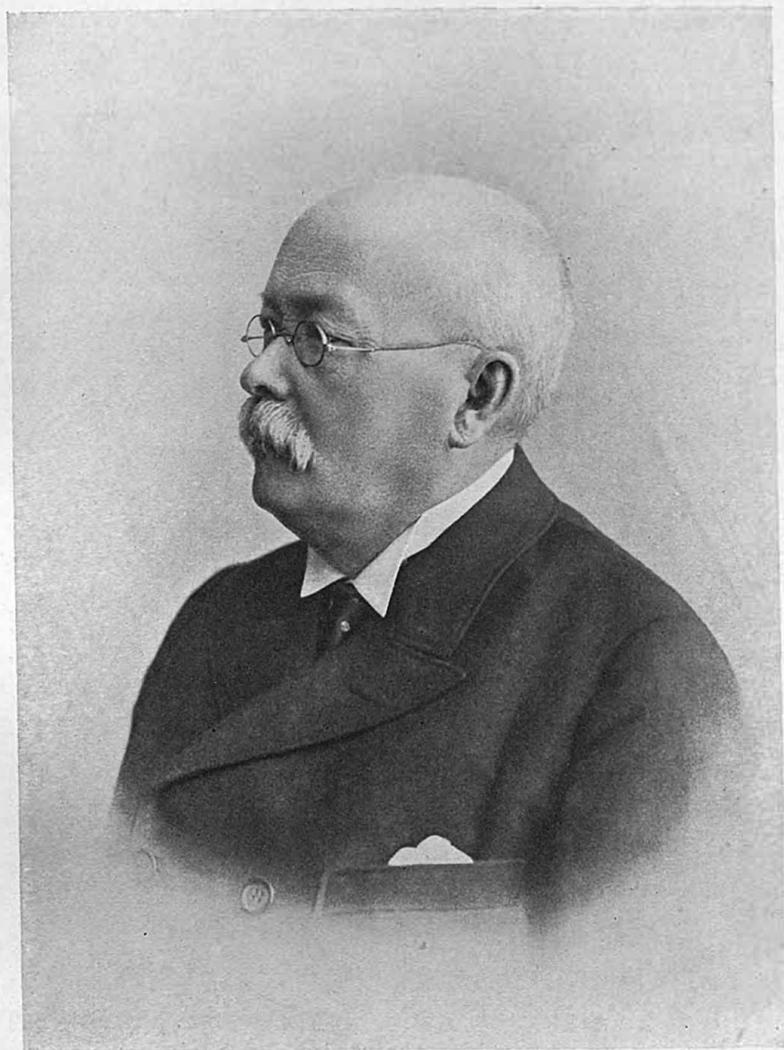
Ходатайство это было утверждено.

Аттестатовъ въ 1893 году были удостоены: Шауманъ Николай, Яковлевъ Степанъ, Гарфильдъ Юлія, Качалова Любовь, Яворская Лидія, Десино Юлія, Панафидина Елисавета, Яцкевичъ Ядвига; свидѣтельство получила Гавришева Августина. Юрковская Надежда по болѣзни не выступала въ экзаменаціонныхъ спектакляхъ, почему для нея испытаніе было отложено на осень.

Въ 1893—1894 учебномъ году были приняты на I курсъ слѣдующія лица:

Алферова Марія, Васильева Антонина, Васильева Ираида, Дестомбъ Клавдія, Зорина Любовь, Ирошникова-Дюжикова Ольга, Ляймингъ Марія, Маклецкая Анна, Потоцкая Елена, Ровинская Елена, Соловьева Елена, Тимановская Елена, Эйсмонтъ Ольга, Волковъ Алексѣй, Гензель Аркадій, Крюковъ Евстафій, Ларіоновъ Николай, Пантелѣевъ Александръ, Рязанцевъ Николай, Соляниковъ Владимиръ (артистъ Императорской балетной труппы).

Въ этомъ году на курсы были приглашены новые преподаватели драматическаго искусства—артисты Императорскихъ театровъ А. Ф. Ѳедотовъ и П. Д. Ленскій и помощникъ преподавателя артистъ Императорскихъ театровъ, только что окончившій курсъ, С. И. Яковлевъ. В. Н. Давыдовъ и



ПОЧЕТНЫЙ ЧЛЕНЪ КОНФЕРЕНЦИИ ДР. КУРСОВЪ

П. Д. БОБОРЫКИНЪ.

1896—1913.

Ю. Э. Озаровскій преподаваніе на курсахъ оставили. Ученики В. Н. Давыдова перешли къ П. Д. Ленскому, а А. Ф. Федотовъ получилъ I курсъ. Такимъ образомъ, нововведеніе прошлаго года было нарушено и взазмѣнъ его созданъ новый порядокъ: преподаватель драматическаго искусства получалъ весь курсъ и велъ его всѣ три года.

Вмѣстѣ съ тѣмъ кафедрѣ исторіи драмы и театра вновь занялъ возвратившійся изъ командировки П. О. Морозовъ. Преподавателемъ французскаго языка былъ опредѣленъ г. Пелисье.

Изъ мѣропріятій, одобренныхъ конференціею въ этомъ учебномъ году, отмѣтимъ лишь одно.

Въ виду того, что красота и выразительность лица имѣютъ большое значеніе при оцѣнкѣ учащихся на драматическихъ курсахъ въ ихъ пригодности къ сценической дѣятельности, преподаватель практики драматическаго искусства А. Ф. Федотовъ на конференціи 23-го октября 1893 г. предложилъ вопросъ, не найдетъ ли конференція возможнымъ производить полугодовыя испытанія учащимся на первомъ курсѣ въ такъ называемомъ молодомъ гримѣ, такъ какъ многія лица, особенно женскія, теряютъ при гримѣ, а другія, наоборотъ, выигрываютъ. Конференція согласилась съ мнѣніемъ г. Федотова и постановила на будущее время производить полугодовыя испытанія учащимся на первомъ курсѣ въ молодомъ гримѣ.

По настоянію того же А. Ф. Федотова было воспрещено ученикамъ драматическихъ курсовъ брать частные уроки пѣнія въ виду того, что «оперная постановка голоса можетъ вредно отозваться на голосовыхъ средствахъ и такимъ образомъ помѣшать правильной дикціи при изученіи драматическаго искусства».

Въ 1895 г. драматическіе курсы окончили только 4 человека: съ аттестатомъ—Вержибичкая Вѣра, Пырочкина (Пыркова) Екатерина, Ратчъ Марія и со свидѣтельствомъ Вальхъ Александръ.

Въ слѣдующемъ 1894—1895 уч. году на I курсъ были приняты:

Аферова Зинаида, Гаевская Анна, Дестомбъ Ольга, Кашперова Вѣра, Стравинская Инна, Халютина Евдокія, Энгельгардъ Евгенія, Андреевъ Николай (артистъ Императорской балетной труппы), Ильиныхъ Николай, Под-

руцкій Николай, Соляниковъ Николай (артистъ Императорской балетной труппы), Суринъ Георгій.

Курсъ въ этомъ году принялъ артистъ Императорскихъ театровъ П. Д. Ленскій. Однако, неожиданная смерть А. Ф. Федотова, преподававшего на II курсѣ, повлекла за собою передачу I курса вновь приглашенному преподавателю В. Н. Давыдову, между тѣмъ какъ П. Д. Ленскій замѣнилъ покойнаго артиста на II курсѣ.

Изъ выдающихся событій академической жизни этого года слѣдуетъ отмѣтить весьма существенное дополненіе къ дѣйствовавшему «Положенію» о драматическихъ курсахъ.

Еще въ 1889 году конференціею курсовъ былъ возбужденъ вопросъ о предоставленіи ученикамъ курсовъ отсрочки по отбыванію воинской повинности. Понадобилось, однако, почти пять лѣтъ на то, чтобы этотъ вопросъ былъ соотвѣтствующимъ образомъ разрѣшенъ.

18 марта 1894 г. Министръ Императорскаго Двора, съ Высочайшаго соизволенія, сообщилъ Государственному Секретарю, для доклада Государственному Совѣту, настоящій вопросъ. Графъ И. И. Воронцовъ-Дашковъ въ своемъ представленіи объяснялъ, что Императорскія С.-Петербургское и Московское театральныя училища, въ составъ которыхъ, Высочайше утвержденными, 21 августа 1888 г. положеніями объ этихъ училищахъ, введены драматическіе курсы, по списку, приложенному къ ст. 53 уст. воинск. повинн., отнесены къ III разряду учебныхъ заведеній. Согласно съ означенными положеніями, на драматическіе курсы принимаются безъ экзамена лица, окончившія курсъ среднихъ учебныхъ заведеній и, по провѣрочному испытанію, или экзамену, установленному конференціею училища, окончившіе курсъ не менѣе пяти классовъ гимназій, или соотвѣтственныхъ имъ учебныхъ заведеній, обнаруживающіе несомнѣнныя способности къ драматическому искусству. Лицамъ, окончившимъ успѣшно драматическіе курсы, присваивается званіе некласснаго художника. Такимъ образомъ, по условіямъ пріема, объему полнаго курса обученія и правамъ, предоставляемымъ лицамъ, окончившимъ образованіе въ этомъ учебномъ заведеніи, драматическіе курсы соотвѣтствуютъ Импера-



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА
И ПОЧЕТНЫЙ ЧЛЕНЪ КОНФЕРЕНЦІИ

В. Н. ДАВЫДОВЪ.

1889 - 1913.

торской академіи художествъ, консерваторіи и музыкально-драматическому училищу Московскаго филармоническаго общества, воспитанники которыхъ удостоиваются, наравнѣ съ прошедшими обученіе въ драматическихъ курсахъ, званіемъ некласснаго художника, но въ отношеніи исполненія воинской повинности пользуются правами, предоставляемыми обучающимся въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Въ виду этого Министръ Императорскаго Двора ходатайствовалъ о перечисленіи драматическихъ курсовъ при Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ театральныхъ училищахъ, въ отношеніи исполненія воинской повинности, въ первый разрядъ учебныхъ заведеній и, въ соотвѣтствіи съ симъ, о предоставленіи учащимся на курсахъ отсрочки до 22-хъ-лѣтняго возраста, а тѣмъ изъ учениковъ, которые, до достиженія вышеупомянутаго возраста, выдержать удовлетворительный экзаменъ по всѣмъ предметамъ второго курса, до 23-хъ-лѣтняго возраста.

Ученый Комитетъ Министерства Народнаго Просвѣщенія нашель изложенное ходатайство заслуживающимъ уваженія; съ этимъ мнѣніемъ согласился и Министръ Народнаго Просвѣщенія, а также не встрѣчено было препятствій къ испрошенію въ установленномъ порядкѣ указанныхъ выше правъ и со стороны Министровъ Военнаго и Внутреннихъ Дѣлъ.

Обсудивъ это ходатайство и не встрѣчая препятствій одобрить первую изъ указанныхъ мѣръ, Департаментъ Законовъ нашель, что въ дѣйствующемъ законѣ не упоминается о подобномъ проектируемому, предѣльномъ, въ двадцать три года, возрастѣ для дополнительныхъ отсрочекъ по воинской повинности. Равнымъ образомъ, дарованіе означенныхъ отсрочекъ лишь на основаніи выдержаннаго переходнаго, изъ класса въ классъ того или другаго учебнаго заведенія, испытанія, по общему правилу, не допускается. Такимъ образомъ, испрашиваемая въ настоящемъ случаѣ льгота имѣеть совершенно своеобразный характеръ. Она оправдывается, однако, достаточными основаніями. Какъ видно изъ соображеній Генераль-Адъютанта графа Воронцова-Дашкова, большинство юношей, поступающихъ на драматическіе курсы, имѣеть около двадцати лѣтъ отъ роду. Засимъ къ двадцати-двухлѣтнему возрасту молодые люди успѣвають

окончить изученіе теоретическихъ только предметовъ и перейти на третій курсъ, для практическихъ упражненій на сценѣ. При такихъ условіяхъ, съ установленіемъ предѣльной, лишь до двадцати двухъ лѣтъ, отсрочки въ отношеніи отбыванія воинской повинности этими учениками, они были бы вынуждены для службы въ войскахъ прерывать учебныя свои занятія, что не могло бы не отозваться неблагоприятнымъ образомъ на ихъ успѣшности. Слѣдуетъ, сверхъ того, замѣтить, что испрашиваемая Министромъ Императорскаго Двора для учениковъ драматическихъ курсовъ дополнительная, до двадцати трехъ лѣтъ, отсрочка сравнительно весьма непродолжительна. Для воспитанниковъ однородныхъ съ упомянутыми курсами учебныхъ заведеній (Императорской академіи художествъ, консерваторій и музыкально-драматическаго училища Московскаго филармоническаго общества) таковыя отсрочки установлены до достиженія учащимися двадцати пяти, двадцати семи и даже двадцати восьми лѣтъ. Признавая, по изложеннымъ соображеніямъ, возможнымъ согласиться и со вторымъ изъ числа проектированныхъ Министромъ Императорскаго Двора мѣропріятій, Департаментъ Законовъ полагалъ:

1) Перечислить драматическіе курсы при Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ театральныхъ училищахъ, въ отношеніи отбыванія воинской повинности, въ первый разрядъ учебныхъ заведеній.

2) Въ измѣненіе и дополненіе подлежащихъ узаконеній постановить:

«Ученикамъ драматическихъ курсовъ при Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ театральныхъ училищахъ поступленіе на службу въ войска, по вынужденному жеребью, отсрочивается, въ случаѣ заявленнаго ими желанія, до достиженія двадцати двухъ лѣтъ отъ роду. Тѣмъ изъ названныхъ учениковъ, кои до достиженія сего возраста удовлетворительно выдержатъ испытаніе по всѣмъ предметамъ второго драматическаго курса, указанная отсрочка продолжается, для окончанія образованія, до двадцати трехъ лѣтъ отъ роду».

Изложенное мнѣніе Государственнаго Совѣта было Высочайше утверждено 13 марта 1895 г., въ пору, когда къ первому разряду относились только высшія учебныя заведенія; 1 іюня того же 1895 г., было



В. П. ПИСНЯЧЕВСКИЙ.

ИНСПЕКТОРЪ СПБ. ТЕАТРАЛЬНАГО УЧИЛИЩА.

1888—1904.

Высочайше утверждено дополненіе къ «Положенію» объ исключеніи учащихся драматическихъ курсовъ, удостоенныхъ званія некласнаго художника, изъ податнаго счета.

Весною 1895 г. окончили курсы съ аттестатами: Лизогубъ Софія, Экманъ Леонтина, Юневичъ Марія, Четверикова Анна, и со свидѣтельствами—Крашевская Антонина, Романова Елена и Ограновичъ Алексѣй. Николаеву Никандру было постановлено выдать аттестатъ лишь послѣ испытаній по общеобразовательнымъ предметамъ, но онъ на экзамены не явился, почему не удостоился ни того, ни другого диплома.

Къ началу 1895—96 уч. года въ педагогическомъ персоналѣ произошли слѣдующія перемѣны: помощникомъ инспектора вмѣсто П. А. Дебогорій-Мокріевича поступилъ Н. А. Облаковъ и преподавателемъ исторіи быта В. Л. Бернштаммъ. Послѣдній покинулъ кафедру въ концѣ 1897—1898 уч. г. Курсъ принимали В. Н. Давыдовъ и В. Р. Шемаевъ, въ качествѣ его помощника. На первый курсъ къ нимъ были приняты: Артамонова Наталія, Дорофѣева Наталія, Лаврова Екатерина, Пушкарева Вѣра, Мерингъ Вѣра, Михайлова Елисавета, Новоселова Анна, Панафутина Антонина, Родіонова Зинаида, Рѣпина Вѣра, Соколова Илларія, Чугринова Наталія, Лебедевъ Николай, Навроцкій Александръ, Поплавскій Василій, Редько Антонъ, Улухановъ Николай и Ходотовъ Николай.

Въ этомъ учебномъ году конференція, будучи озабочена изысканіемъ средствъ для оказанія необходимой помощи учащимся на драматическихъ курсахъ, 7 февраля 1896 г., между прочимъ, постановила просить разрѣшенія устраивать на Императорской сценѣ платные спектакли, которые должны были исполняться оканчивающими и учащимися на курсахъ, для образованія фонда на выдачу пособій ученикамъ и ученицамъ означенныхъ курсовъ, подобно тому, какъ устраиваются спектакли и концерты консерваторіей Императорскаго Музыкальнаго Общества, Императорской Пѣвческой Капеллой и Академіей Художествъ, въ пользу своихъ недостаточныхъ слушателей.

Ходатайство это было удовлетворено, но первый спектакль состоялся лишь 17 ноября 1896 г.

Въ 1896 году выпущены были: съ аттестатами—Ирошникова-Дюжи-кова Ольга, Зорина Любовь, Потоцкая Елена, Соловьева Елена, Крюковъ Евстафій, Пантелѣевъ Александръ; со свидѣтельствами—Дестомбъ Клавдія, Поповъ Михаилъ и Рязанцевъ Александръ.

Въ 1896—1897 уч. году на I курсъ были приняты къ П. Д. Ленскому: Барканова Любовь, Блюменфельдъ Наталія, Бронникова Эмилія, Мужина Марианна, Осташевская Варвара, Переверзева Наталія, Рихардова Ольга (артистка балетной труппы), Спичакова-Заболотная Александра, Ухова Лидія, Майновъ Николай, Парамоновъ Михаилъ, Трофимовъ Владиміръ.

Сверхъ того, въ этомъ году впервые были приняты на курсы, въ качествѣ вольнослушателей, стипендіаты болгарскаго правительства: Христо Ганчевъ, Аѳанасій Кирчевъ и Константинъ Сарафовъ.

Академическая жизнь этого и ближайшихъ затѣмъ годовъ не ознаменовалась никакими особыми мѣропріятіями.

Весною 1897 г. окончили курсы: съ аттестатами: Андреевъ Николай, Ильиныхъ Николай. Соляниковъ Владиміръ, Алѣрова Зинаида, Гаевская Анна, Дестомбъ Ольга, Ляймингъ Марія, Стравинская Инна, Тимановская Елена, Халютина Евдокія; со свидѣтельствомъ — Соляниковъ Николай.

Въ 1897—98 учебномъ году на I курсъ были приняты къ В. Н. Давыдову: Астафьева Марія, Елистратова Ольга, Лебедева Александра, Робергъ Елисавета, Чурилова Лидія, Шептицкая Ксенія, Бережной Константинъ, Гавеманъ Василій, Гусевъ (Глаголинъ) Борисъ, Дементьевъ Борисъ, Корнѣевъ Владиміръ, Крыловъ Федоръ, Тюрнеръ Адольфъ.

Весною 1898 г. окончили курсы съ аттестатами: Дорофѣева Наталія, Пушкарева Вѣра, Новоселова Анна, Рѣпина Вѣра, Лебедевъ Николай, Навроцкій Александръ, Редько Антоній, Ходотовъ Николай.

Въ 1898—99 учебномъ году на I курсъ къ В. Н. Давыдову были приняты: Богдановичъ Елена, Бушуева Марія, Васильева Валентина, фонъ-Вульфъ Павла, Игнатьева Нина, Казина Наталія, Николаидисъ Клеопатра, Можанская Марія, Селезнева Александра, Станишевская Ванда, Стаматова Елена, Штакеншнейдеръ Марія, Анисимовъ Сергѣй, Бажановъ Александръ.

Баянусъ Семенъ, Синеоковъ Михаилъ, Недосѣкинъ Леонидъ, а также стипендіатка болгарскаго правительства Султана Алабашева.

Весною 1899 года курсы окончили съ аттестатами: Бронникова Эмилія, Осташевская Варвара, Переверзева Наталія, Рихардова Ольга, Майновъ Николай, Трофимовъ Владиміръ; со свидѣтельствами: Блюменфельдъ Наталія и Мухина Маріанна.

Аттестаты же, но безъ правъ, предоставляемыхъ русскимъ подданнымъ, были выданы и болгарскимъ подданнымъ Ганчеву, Кирчеву и Сарафову.

Въ 1899—1900 учебномъ году на I курсъ къ В. Н. Давыдову были приняты:

Ага-Гамза-Оглы-Гамза Екатерина, Берендсонъ Елизавета, Бутковская Наталія, Важенина Анастасія, Лебедева Екатерина, Погонина Варвара, Піукова Елисавета, Радецкая Софія, Трофимова Екатерина, Турчанинова Анна, Юренева Вѣра, Бѣляевъ Алексѣй, Локтевъ Николай (артистъ балетной труппы), Мартыненко Николай, Пашковскій Николай, Плетневъ Владиміръ, Романовскій Александръ, Уваровъ Георгій, Эдельманъ Генрихъ.

Назначеніе въ этомъ году новаго Министра Императорскаго Двора—барона В. Б. Фредерикса, новаго директора Императорскихъ театровъ князя С. М. Волконскаго и упраздненіе, послѣ кончины И. И. Рюмина, должности управляющаго С.-Петербургскимъ театральнымъ училищемъ, власть и полномочія котораго перешли къ инспектору, вызвали цѣлый рядъ академическихъ мѣропріятій.

Первымъ изъ нихъ была замѣна платныхъ ученическихъ, въ пользу недостаточныхъ товарищей, спектаклей въ Александринскомъ театрѣ, какъ не дѣлавшихъ сборовъ, однимъ годовымъ казеннымъ спектаклемъ при участіи состава артистовъ Александринскаго театра. Спектакль этотъ было разрѣшено давать въ одну изъ субботъ, въ то время свободныхъ отъ спектаклей, съ отнесеніемъ расходовъ на счетъ дирекціи. Высочайшее соизволеніе на это послѣдовало 30-го сентября 1899 года.

Затѣмъ чрезвычайно характернымъ является близкое участіе князя С. М. Волконскаго въ жизни училища, въ частности—драматическихъ курсовъ. Новый директоръ посѣщалъ почти каждую конференцію. Подробно ознако-

мившись съ організаціей курсовъ, онъ пришелъ къ заключенію о необходимости для болѣе успѣшнаго веденія дѣла сдѣлать нѣкоторыя измѣненія какъ въ выборѣ самихъ предметовъ, проходимыхъ на курсахъ, такъ и въ системѣ ихъ преподаванія. Для лучшаго ознакомленія онъ собралъ для совѣщанія лицъ, причастныхъ къ дѣлу преподаванія на курсахъ, а именно: инспектора училища Писнячевскаго, старшаго преподавателя практики драматическаго искусства Давыдова, его помощника Озаровскаго, преподавателя литературы Острогорскаго и преподавателя исторіи драмы и театра Морозова.

Послѣ обстоятельнаго обмѣна мыслей совѣщаніе пришло къ убѣжденію о необходимости слѣдующихъ измѣненій.

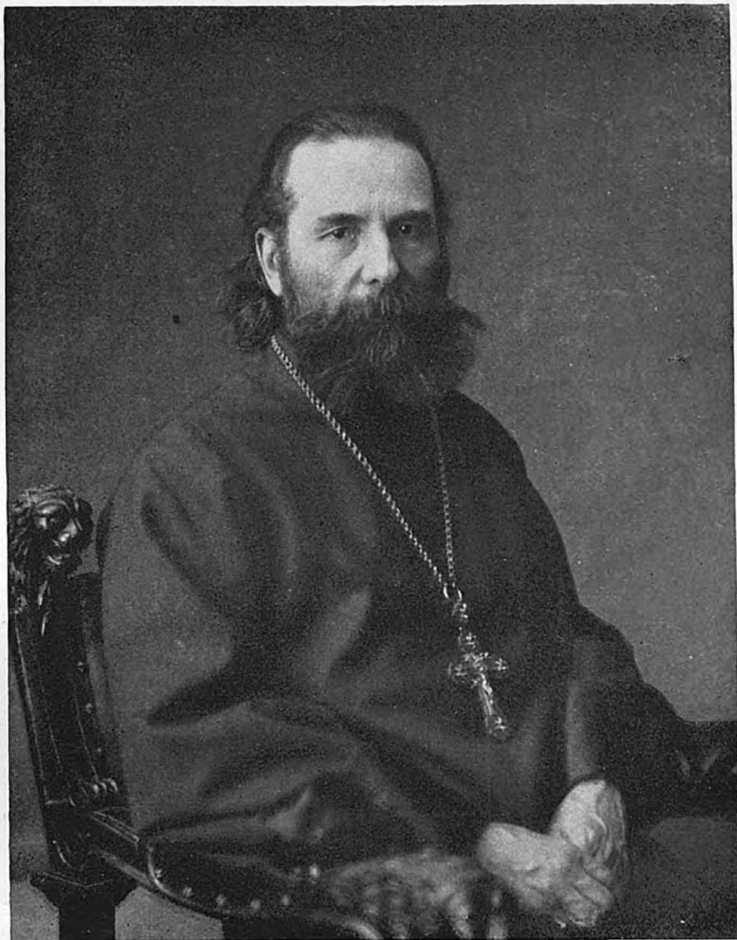
Въ числѣ предметовъ, проходимыхъ на курсахъ, находятся французскій языкъ и пѣніе. Въ теченіе десятилѣтней практики оказалось, что преподаваніе этихъ предметовъ не дало успѣшныхъ результатовъ и, кромѣ того, не отвѣчало прямымъ потребностямъ драматическаго образованія.

Положенные два часа въ недѣлю французскаго языка на каждомъ курсѣ нисколько не могутъ улучшить тѣхъ знаній, которыя уже имѣли учащіеся до поступленія на курсы; незнающіе же совсѣмъ языка не научаются за два года даже правильно читать. Кромѣ того, успѣшному прохожденію французскаго языка еще сильно вредитъ то отношеніе, которое вообще составилось среди учащейся молодежи къ новымъ языкамъ, какъ къ предмету второстепенному и ненужному.

Такимъ образомъ, наличность французскаго языка въ программѣ предметовъ, проходимыхъ на драматическихъ курсахъ, совѣщаніе нашло совершенно излишнимъ.

Точно также совѣщаніе нашло излишнимъ пѣніе, какъ отдѣльный предметъ преподаванія. Несмотря на то, что на уроки пѣнія удѣляется 12 часовъ въ недѣлю, на каждаго учащагося приходится не болѣе 15 или 20 минутъ въ недѣлю, такъ какъ среднимъ числомъ на курсахъ бываетъ 40 человѣкъ учащихся, и болѣе, чѣмъ съ пятью человѣками, невозможно заняться въ теченіе одного урока.

При незначительномъ количествѣ времени, употребляемомъ на каждаго изъ учащихся, рѣшительно невозможно достигнуть какихъ-либо резуль-



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ БОГОСЛОВІЯ
ПРОТОІЕРЕЙ В. Ф. ПИГУЛЕВСКИЙ.
1889—1913.

татовъ. Кромѣ того, въ иныхъ случаяхъ занятія пѣніемъ дѣйствуютъ вредно на голосовыя связки и мѣшаютъ аккуратному занятію драматическимъ искусствомъ.

Въ теченіе 10 лѣтъ ежегодно подымался вопросъ о томъ, какимъ способомъ можно было бы побудить учащихся аккуратноѣ посѣщать лекціи на курсахъ, и всегда приходили къ выводу, что только репетиціи и практическія занятія по литературѣ, исторіи драмы и театра и бытовой исторіи могутъ оживить преподаваніе и заставить учащихся серьезнѣе относиться къ дѣлу. Но всѣ эти разсужденія оставались въ области желаній, за недостаткомъ средствъ. Настоятельность подобныхъ занятій и репетицій ощущалась давно. Теперь, съ упраздненіемъ уроковъ французскаго языка и пѣнія, явилась возможность ввести по литературѣ, исторіи драмы и театра и бытовой исторіи практическія занятія два раза въ недѣлю и репетиціи 4 раза въ годъ.

Практическія занятія по литературѣ и исторіи драмы и театра должны были состоять въ чтеніи и подробномъ разборѣ литературныхъ произведеній, а также въ подробныхъ отчетахъ, отдаваемыхъ учащимися въ прочитанныхъ произведеніяхъ, по бытовой же исторіи—въ практическомъ изученіи обстановки и костюмовъ разныхъ народовъ въ разное время.

Замѣтивъ, далѣе, что молодые артисты и учащіеся на послѣднемъ курсѣ плохо владѣютъ жестомъ и некрасиво держатся на сценѣ, кн. С. М. Волконскій обратилъ вниманіе на программу мимики, пластики и танцевъ. При внимательномъ ея разсмотрѣніи было замѣчено, что до настоящаго времени слишкомъ много обращалось вниманія на изученіе всевозможныхъ танцевъ и слишкомъ мало—на изученіе жестикуляціи, пластики и мимики.

Находя такую программу неудовлетворительной, кн. С. М. Волконскій поручилъ преподавателю балетныхъ танцевъ на I-мъ курсѣ А. В. Ширяеву составить новую программу пластики, мимики и танцевъ, примѣнительно къ драматическому, а не балетному искусству.

Попутно съ измѣненіемъ программы по мимикѣ, пластикѣ и танцамъ на совѣщаніи было высказано желаніе ввести въ программу фехтованія историческое фехтованіе на рапирахъ, эспадронахъ и ножахъ.

Всѣ эти предположенія были утверждены 11 февраля 1900 г.

Кромѣ помянутыхъ выше перемѣнъ въ административномъ составѣ курсовъ, въ 1899—1900 уч. г. преподавателями бытовой исторіи были приглашены, вмѣсто Ю. Ю. Цвѣтковскаго, М. А. Поліевктовъ и Н. А. Майковъ, а преподавателемъ танцевъ, вмѣсто П. А. Гердта и Н. С. Аистова, А. В. Ширяевъ. М. А. Поліевктовъ пробылъ преподавателемъ только одинъ годъ, послѣ чего кафедра перешла къ Н. П. Ретвиху. Преподавателемъ фехтованія поступилъ поручикъ В. Я. Андреевъ.

Въ 1900 году курсы окончили: съ аттестатами: Астафьева-Гусева Марія, Елистратова Ольга, Лебедева Александра, Чурилова Лидія, Бережной Константинъ, Дементьевъ Борисъ и со свидѣтельствомъ—Карнѣевъ Владиміръ и Крыловъ Федоръ.

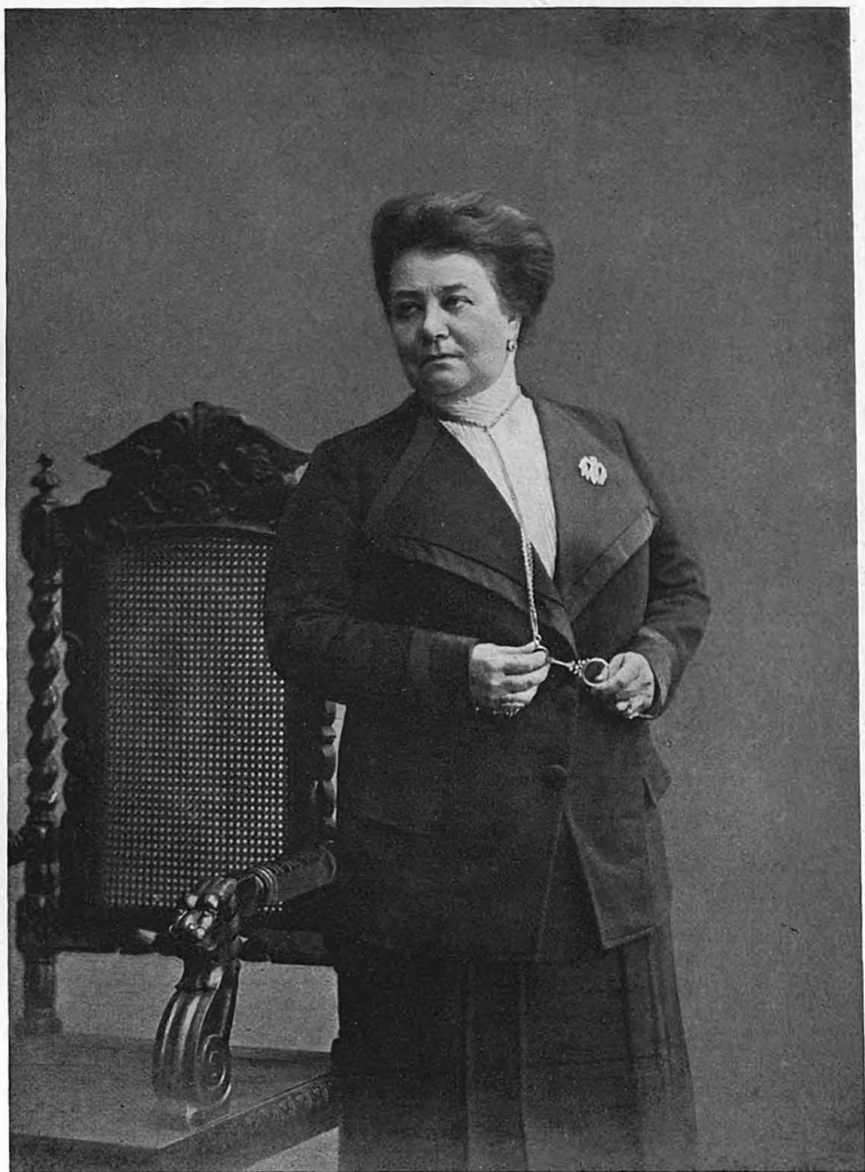
Въ 1900—1901 г. были приняты на I курсъ къ Ю. Э. Озаровскому: Баландина Софія, Балашева Анна, Клеменсъ Елена, Кононова Нина, Краснокутская Нина, Кульженко Наталія, Лужецкая Софія, Макарова Евгенія, Нелидова Елисавета, Полуэктова Серафима, Понятина Антонина, Саханская Валентина, Челюскина Людмила, фонъ-Шефферъ Евгенія, Берляндъ Константинъ, Власовъ Василій, Григорьевъ Сергѣй (артистъ балетной труппы), Ждановъ Сергѣй, Лось Антонъ, Лукашевичъ Василій (артистъ балетной труппы), Осиповъ Сергѣй (артистъ балетной труппы), Попъ-Пандовъ Дмитрій, Старицкій Николай, Сытинъ Евгений.

Утвержденныя 11 февраля 1900 г. измѣненія въ учебномъ планѣ курсовъ стали приводиться въ исполненіе съ начала слѣдующаго же за симъ учебнаго года. На конференціи 8-го сентября обсуждалась новая, представленная В. П. Острогорскимъ и П. О. Морозовымъ, программа веденія практическихъ занятій по литературѣ и исторіи драмы и театра.

Планъ практическихъ занятій устанавливался слѣдующій:

а) на драматическихъ курсахъ, въ виду недостаточности времени, необходимъ анализъ только главнѣйшихъ классическихъ драматическихъ произведеній;

б) разборъ пьесъ долженъ производиться: въ художественно-литературномъ отношеніи, въ историческомъ и въ связи съ послѣдовательнымъ рядомъ другихъ подобныхъ сочиненій;



ПРЕПОДАВАТЕЛЬНИЦА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Н. С. ВАСИЛЬЕВА.

1888—1892.

в) предположено, что въ теченіе двухгодичнаго курса ученія обоими преподавателями можетъ быть разсмотрѣно до 28 пьесъ;

г) списокъ пьесъ составляется конференціей училища ежегодно, предъ началомъ учебнаго сезона. Въ 1900—1901 учебномъ году было предположено разобрать слѣдующія пьесы:

Пьесы для I курса.

По классу Исторіи Драмы.	По классу Литературы.
Прометей.	Царь Эдипъ.
Ипполитъ.	Ифигенія въ Авлидѣ.
Антоній и Клеопатра.	Макбетъ.
Звѣзда Севильи.	Венеціанскій купецъ.
Король Лиръ.	Школа злословія.
Борисъ Годуновъ.	Свои люди сочтемся.
Много шума изъ ничего.	Гроза.

Пьесы для II курса.

По классу Исторіи Драмы.	По классу Литературы.
Сидъ.	Мизантропъ.
Ипполитъ.	Горе отъ ума.
Тартюфъ.	Эмилія Галотти.
Эрнани.	Коварство и любовь.
Донъ Карлосъ.	Ревизоръ.
Свадьба Фигаро.	Гамлетъ.
Ричардъ II.	Свадьба Кречинскаго.

д) въ виду того, что комплектъ лицъ, поступающихъ на I драматической курсъ, въ отношеніи научной подготовки весьма разнообразенъ и слабъ, необходимо первоначальное объединеніе ихъ познаній по теоріи драмы. Для достиженія этой цѣли учащіеся должны приготовить по учебнику въ двухнедѣльный срокъ указанные преподавателемъ литературы отдѣлы словесности;

е) самый анализъ пьесъ производится по особой, выработанной лекторами, системѣ вопросовъ. Анализу пьесы должно предшествовать прочтеніе разбираемой пьесы каждымъ изъ учащихся въ отдѣльности, должно быть твердо усвоено знаніе ея фабулы, содержанія по актамъ и афиши.

ВВ. Списокъ предлагаемыхъ вопросовъ долженъ быть заблаговременно приготовленъ въ достаточномъ числѣ экземпляровъ и розданъ учащимся.

ж) практическія занятія по бытовой исторіи должны состоять въ томъ, что учащіеся, по указанію преподавателя, должны приготовить подробную постановку нѣсколькихъ разобранныхъ пьесъ изъ разныхъ эпохъ. Постановка это должна состоять въ выборѣ костюмовъ, декорацій и обстановки;

з) въ заключеніе программы практическихъ занятій высказано было желаніе, чтобы часть разобранныхъ пьесъ была разучена и поставлена

на училищной сценѣ, подѣ руководствомъ преподавателя драматическаго искусства и при участіи преподавателей пластики и грима. Къ сожалѣнію, эти нововведенія не привились.

Вмѣстѣ съ тѣмъ конференція постановила, чтобы на I и II курсахъ производились по общеобразовательнымъ предметамъ репетиціи пройденнаго по отдѣламъ, чѣмъ была устранена надобность въ установленныхъ полугодичныхъ испытаніяхъ по общеобразовательнымъ предметамъ на I курсѣ. Учащіеся, выказавшіе на репетиціяхъ основательныя познанія, по постановленію конференціи могутъ быть освобождаемы отъ годичныхъ переходныхъ съ курса на курсъ экзаменовъ.

Послѣднее мѣропріятіе, однако, встрѣтило въ учащихся легкомысленное къ себѣ отношеніе, почему ближайшая же конференція постановила:

а) всѣмъ учащимся, не явившимся на репетицію или отказавшимся отъ отвѣта безъ уважительной причины, ставить отмѣтку «ноль» (0), которая принимается въ зачетъ при выводѣ средняго годового балла;

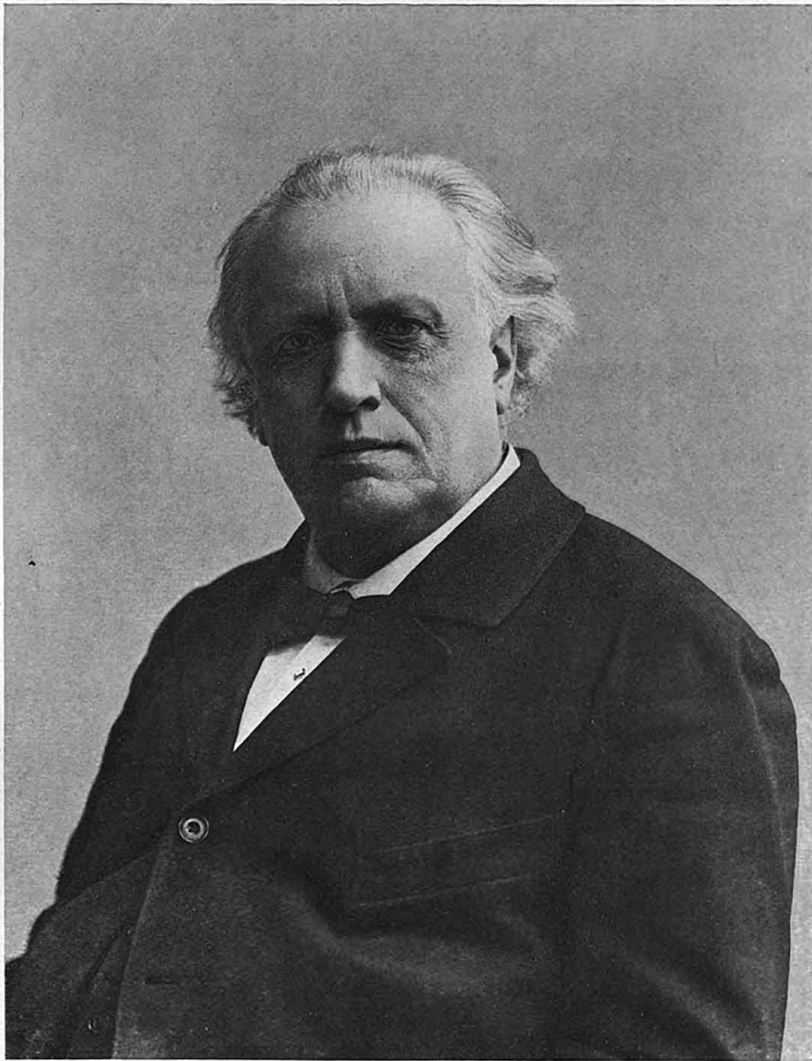
б) уважительными причинами для неявки на репетиціи и на экзаменъ нужно признавать только болѣзнь, засвидѣтельствованную врачомъ училища, или исключительныя семейныя обстоятельства. Не явившимся по уважительнымъ причинамъ на репетицію предоставляется право держать пропущенную репетицію одновременно со слѣдующей.

Вмѣстѣ съ тѣмъ было рѣшено освободить отъ переходныхъ экзаменовъ по общеобразовательнымъ предметамъ тѣхъ учащихся, которые на репетиціяхъ получили не менѣе 9 балловъ въ среднемъ, при чемъ балла ниже 6 не имѣли.

Въ 1901 году курсы окончили: съ аттестатами—Бушуева Марія, Василькова Валентина, фонъ-Вульфъ Павла, Игнатъева Нина, Казина Наталія, Селезнева Александра, Анисимовъ Сергѣй, Боянусъ Семень, Гавеманъ Василій; Гусевъ (Глаголннъ) Борисъ (экстерномъ) со свидѣтельствомъ—Можанская Марія.

Въ 1901—1902 году были приняты на I курсъ:

Горѣлова Ирина, Депрейсъ Надежда, Есиповичъ Анна, Карловичъ Елена, Купчинская Вѣра, Лозинская Ольга, Раевская Антонина, Рачковская Варвара, Ускова Елена, Фомина Зоя, Гурскій Анатолій, Кравченко



М. И. ПИСАРЕВЪ.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

1888—1893.

Владимиръ, Михайловъ Викторъ, Прѣсняковъ Евгений, Сытинъ Евгений, Эйсмонтъ Густавъ.

Этотъ курсъ впервые въ практикѣ драматическихъ курсовъ принимало лицо, не принадлежащее къ числу артистовъ—преподаватель пѣнія *Ө. И. Гуцинъ*.

Мысль о привлеченіи г. Гуцина въ качествѣ преподавателя дикціи и декламации принадлежала еще бывшему директору театровъ кн. С. М. Волконскому. Выполнена же она была новымъ директоромъ В. А. Теляковскимъ.

Окончили курсы въ 1902 году: Ага-Оглы-Гамза Екатерина, Берендсонъ Марія, Бутковская Наталія, Важенина Анастасія, Лебедева Екатерина, Робертъ Елисавета, Погонина Варвара, Трофимова Екатерина, Юренева Вѣра, Бѣляевъ Алексѣй, Локтевъ Николай, Пашковскій Николай, Плетневъ Владимиръ, Уваровъ Георгій—всѣ съ аттестатами.

Къ началу 1902—1903 учебного года въ составъ преподавателей были вновь приглашены: для сценическихъ упражненій на II курса артистъ и режиссеръ Александринскаго театра А. А. Санинъ, на кафедре исторіи литературы К. И. Арабажинъ, на кафедре бытовой исторіи Б. В. Варнеке. I курсъ принималъ В. Н. Давыдовъ съ помощникомъ, артистомъ драм. труппы, В. И. Петровымъ. Приняты были: Амосова Надежда, Блохъ Надежда, Волховская Нина, Гальпертъ Ольга, Глѣбова Ольга, Курихина Марія, Порчинская Марія, Прохорова Марія, Слонимская Юлія, Трощкая-Сенютовичъ Нина, Федорова Екатерина, Або-Заврадзе-Завріевъ Сергѣй, Вертышевъ Константинъ, Воронцовъ Николай, Іонинъ Георгій, Кобецкій Михаилъ, Кузнецовъ Михаилъ (артистъ балетной труппы), Курихинъ Федоръ, Мutowкинъ Алексѣй, Феона Алексѣй, Шуть Максимъ.

Окончили курсы въ 1903 году: Кононова Нина, Нелидова Елисавета, Берляндъ Константинъ, Ждановъ Сергѣй, Лось Антонъ и Лукашевичъ Василій.

Лѣтомъ 1903 г. Императорское Русское Театральное Общество обратилось въ дирекцію театровъ съ предложеніемъ въ программу курсовъ ввести изученіе режиссерскаго дѣла. На второмъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей, въ числѣ другихъ насущныхъ потребностей театральнаго

дѣла въ Россіи, между прочимъ, указывалось на крайне неудовлетворительную постановку режиссерской части, причемъ въ резолюціяхъ съѣзда указано было, какъ на весьма полезную мѣру, на устройство особаго режиссерскаго курса при существующихъ драматическихъ курсахъ.

Однако, директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій рѣшилъ этотъ вопросъ отрицательно на томъ основаніи, что дѣло режиссерства и потребность въ немъ столь молоды, что открытіе подобнаго курса еще преждевременно.

Въ 1903—1904 уч. году на I курсъ были приняты: Александрова Марія, Веймарнъ Екатерина, Горушкина Елисавета, Канчіелова Вѣра, Купчинская Елена, Любимская Софія, Мацкевичъ Валерія, Несторъ Елисавета, Беккеръ Федоръ, Дьяконовъ Александръ, Лебедевъ Павелъ, Лютенсковъ Николай, Пашковскій Борисъ, Самойловъ Владимиръ, Христовъ Николай (вольнотрушатель, болгарскій подданный), Яковлевъ Николай.

Приглашенный въ 1901 году въ видѣ опыта преподаватель дикціи и декламации Ѳ. И. Гуцинъ, повидимому, зарекомендовалъ себя съ хорошей стороны. Его методъ, по взгляду директора театровъ, въ смыслѣ постановки голоса и умѣнія управлять дыханіемъ, оказывалъ положительную пользу для правильной дикціи и декламации. Поэтому было рѣшено предоставить ему новый пріемъ, но такъ какъ ему недоставало сценическаго опыта, то въ помощники ему былъ приглашенъ артистъ Александринскаго театра С. П. Боянусъ-Броневскій. Они вдвоемъ и приняли I курсъ въ 1903—1904 учебномъ году.

Не безынтересно привести здѣсь отрывки изъ докладной записки, составленной инспекторомъ курсовъ В. П. Писнячевскимъ по поводу современнаго ему плана преподаванія драматическаго искусства.

«Драматическое искусство есть искусство живое и сложное, преподаваніе его требуетъ особенной опытности, умѣнія и извѣстной подготовки. Не всякій артистъ, какъ бы онъ ни былъ талантливъ, можетъ быть преподавателемъ; часто случается, что весьма посредственный артистъ—прекрасный преподаватель и, наоборотъ, талантливый артистъ бываетъ неопытнымъ преподавателемъ. Для всякаго преподаванія, а для драматическаго



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА

Н. Ф. САЗОНОВЪ.

1888 —1891.

искусства въ особенности, нужно имѣть спеціальную подготовку, нужно имѣть строго выработанный методъ преподаванія, извѣстную твердость воли, а также необходимо въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ подготавливаться къ этому роду спеціальности. Кадромъ будущихъ преподавателей драматическаго искусства должны быть помощники старшихъ преподавателей; молодые люди, обладающіе способностью учить и имѣющіе къ этому призванію, могутъ развить въ себѣ преподавательскій талантъ подъ руководствомъ опытныхъ преподавателей и по истеченіи нѣсколькихъ лѣтъ могутъ сдѣлаться вполне умѣлыми и опытными преподавателями и въ случаѣ болѣзни или ухода старшихъ преподавателей замѣстить ихъ. Необходимость помощниковъ у каждаго преподавателя еще вызывается другими соображеніями: каждый изъ преподавателей есть въ тоже время и артистъ Императорскихъ театровъ, и большею частью выдающійся, вслѣдствіе чего часто бываетъ занятъ на репетиціяхъ и спектакляхъ и, какъ показалъ опытъ, пропускаетъ занятія со своими учениками, что, конечно, вредно отражается на учебныхъ занятіяхъ. Если же имѣется помощникъ, то въ отсутствіе преподавателя онъ его замѣняетъ и тѣмъ придаетъ устойчивость занятіямъ, согласно расписанію. Такимъ образомъ, для того чтобы преподаваніе драматическаго искусства шло нормально и давало требуемые результаты, необходимо имѣть на каждомъ курсѣ по самостоятельному преподавателю и помощнику».

«Драматическое искусство въ обширномъ смыслѣ слова не есть самостоятельное искусство: оно состоитъ изъ трехъ главныхъ элементовъ: а) дикціи и декламации, б) сценическихъ упражненій и в) мимики. На первые два элемента всегда обращалось вниманіе на курсахъ, между тѣмъ какъ такой важный элементъ, какъ мимика, совершенно игнорировался. Въ балетномъ отдѣленіи хотя и существуетъ мимика, какъ отдѣльный предметъ, но она по своему характеру преподаванія скорѣе походитъ на условную жестикуляцію, чѣмъ на мимику». Послѣднія соображенія послужили поводомъ къ тому, что былъ введенъ на курсахъ особый предметъ— мимика и преподавателемъ ея былъ назначенъ только что выпустившій свой курсъ Ю. Э. Озаровскій. Преподавалъ онъ этотъ предметъ только одинъ годъ.

Курсы въ 1904 г. окончили: съ аттестатами—Есиповичъ Анна, Раевская Антонина, Рачковская Варвара, Ускова Елена, Осиповъ Сергѣй и со свидѣтельствами—Григорьевъ Сергѣй и Михайловъ Викторъ.

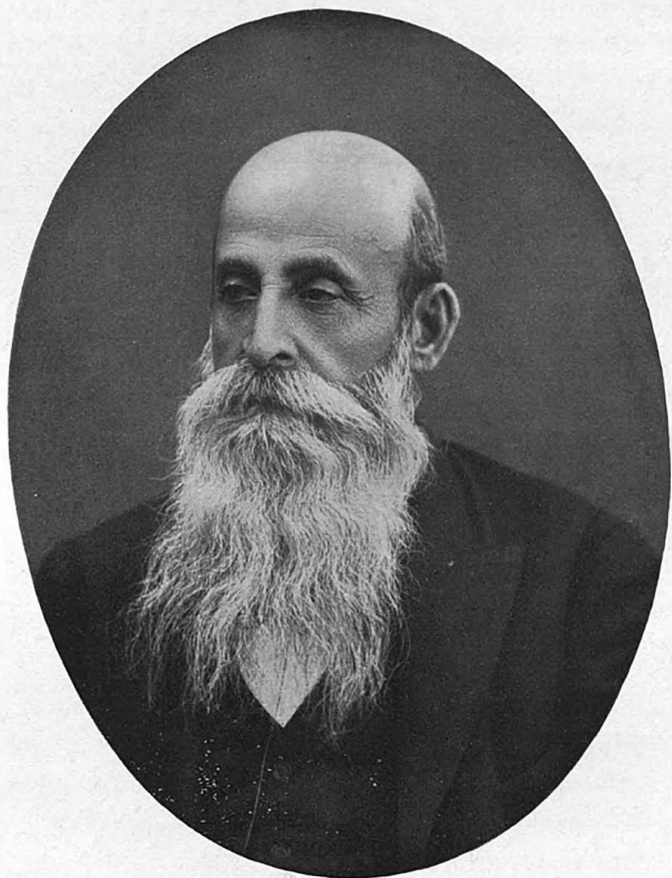
Къ началу 1904—1905 учебнаго года въ составѣ администраціи курсовъ произошли большія перемѣны: прежняго инспектора В. П. Писнячевскаго замѣнилъ И. М. Мысовскій, Б. В. Варнеке—В. А. Адамовъ и М. М. Далькевича—А. К. Воскресенскій. I курсъ принимали снова Ѳ. И. Гущинъ и С. К. Броневскій. Приняты были: Бафталовская Марія, Берляндъ Марія, Вафѣй Аделаида, Враская Варвара, Иванова Лидія, Лютенскова Марія, Паренцова Марія, Половцова Евгенія, Альбовъ Петръ, Боланъ Павелъ, Порохинъ Сергѣй, Сазоновъ Владиміръ, Тургеневъ Ѳедоръ, Ходжаевъ Христофоръ, Якимовичъ Іосифъ.

Въ 1905 г. курсы окончили: Амосова Надежда, Гальпертъ Ольга, Глѣбова Ольга, Курихина Марія, Порчинская Марія, Прохорова Марія, Слонимская Юлія, Троцкая-Сенютювичъ Нина, Ѳедорова Екатерина, Або-Заврадзе-Завріевъ Сергѣй, Вертышевъ Константинъ, Воронцовъ Николай, Юнинъ Георгій, Кобецкій Михаилъ, Кузнецовъ Михаилъ, Курихинъ Федоръ, Мutowкинъ Алексѣй, Феона Алексѣй—всѣ съ аттестатами,

Въ слѣдующемъ 1905—1906 учебномъ году на I курсъ къ Ю. Э. Озаровскому были приняты: Аничкова Юлія, Баркалова Софія, Васильева Антонина, Геница Валентина, Зелинская Наталія, Жукова Вѣра, Кошарновская Валентина, Курихина Елена, Мансветова Лидія, Нестерова Марія, Пономаренко Глафира, Тиме Елисавета, Алексѣевъ Александръ (артистъ балетной труппы), Бернеръ Иванъ, Гернгроссъ Всеволодъ, Діаконовъ Александръ, Кулинскій Николай, Малиновскій Андрей, Пахомовъ Александръ, Полянскій Илья (артистъ балетной труппы).

Въ 1905 году директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій возбудилъ на конференціи вопросъ о томъ, удовлетворяютъ-ли Императорскіе драматическіе курсы предъявляемымъ къ нимъ требованіямъ современнаго общества и не нуждаются ли они въ какихъ-либо, соответственныхъ теченію жизни, измѣненіяхъ.

Послѣдовавшій затѣмъ обмѣнъ мнѣній между членами конференціи



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИСТОРИИ ДРАМЫ И ТЕАТРА

П. И. ВЕЙНБЕРГЪ.

1888 - 1889.

выяснилъ полную необходимость въ существенныхъ измѣненіяхъ программъ преподаваемыхъ на курсахъ общеобразовательныхъ и спеціальныхъ предметовъ съ цѣлью придать обученію предметамъ первой категоріи также, по возможности, практической характеръ. Основаніемъ къ такому заключенію послужило то безспорное соображеніе, что въ настоящее время актеръ, чтобы явиться предъ публикой надлежащимъ истолкователемъ произведеній выдающихся драматурговъ, долженъ обладать, помимо таланта, солиднымъ и довольно разностороннимъ образованіемъ.

Послѣ того была прочитана поданная на имя инспектора училища учениками и ученицами I и II курсовъ записка о желательныхъ, по ихъ мнѣнію, измѣненіяхъ въ программахъ курсовъ.

«Мы, ученики и ученицы I и II драматическихъ курсовъ,—писали учащіеся,—сознавая несостоятельность существующей у насъ на курсахъ программы общеобразовательныхъ предметовъ, уже собирались просить о реорганизаціи таковой.

«Нынѣ, видя, что какъ администрація училища, такъ и преподаватели въ своихъ взглядахъ идутъ къ намъ на встрѣчу, и узнавъ, что на сегодня назначено собраніе членовъ конференціи для пересмотра программы преподаванія общеобразовательныхъ предметовъ, просимъ Ваше Высокородіе внести въ конференцію и наше общее мнѣніе.

«Мы считаемъ возможнымъ въ самомъ непродолжительномъ времени, при помощи исключительно существующихъ у насъ на курсахъ преподавателей, измѣнить программу нижеслѣдующимъ образомъ:

1) Бытовая исторія, при существующей постановкѣ ея преподаванія, не достигаетъ цѣли, и мы, признавая все значеніе этой науки въ нашемъ художественномъ образованіи и для нашей будущей дѣятельности, просимъ, кромѣ теоретическаго преподаванія, которое считаемъ необходимымъ, дополнить программу практическими занятіями.

«У насъ, кромѣ двухъ преподавателей бытовой исторіи и исторіи костюма, есть еще преподаватель грима и пластики. Мы считаемъ очень интереснымъ и полезнымъ соединеніе уроковъ грима, пластики и исторіи костюма въ одинъ общій урокъ, что при тѣхъ средствахъ, какими рас-

полагаетъ училище, удоисполнимо. (Примѣрный урокъ—выписываются соотвѣтствующіе костюмы и парики; преподаватель бытовой исторіи помогаетъ ученикамъ правильно надѣть костюмы; преподаватель грима выбираетъ должные гримы, а преподаватель пластики учитъ носить костюмы).

2) Мимика имѣетъ для насъ настолько важное значеніе, что мы считаемъ отсутствіе этого предмета въ нашей программѣ очевидныхъ недоуимѣнїемъ и просимъ восполнить этотъ досадный пробѣлъ.

3) Принципомъ преподаванія исторіи литературы мы считаемъ такой: при послѣдовательно изучаемой нами исторіи драмы и театра (лекціи П. С. Морозова) курсъ исторіи литературы одновременно долженъ служить общей, также послѣдовательной, характеристикой литературныхъ теченій.

4) Исторія драмы и театра. Преподаваніе этого предмета, по нашему мнѣнїю, измѣненію не подлежитъ».

Характерно, что учащіеся на драматическихъ курсахъ, за весьма рѣдкими исключеніями, уже окончившіе среднюю школу, теперь стали принимать участіе въ жизни курсовъ и вліять на планъ преподаванія.

Конференція постановила:

I) Выработку подробностей намѣченнаго преобразованія курсовъ поручить особой комиссіи изъ членовъ конференціи. Въ эту комиссію были избраны К. И. Арабажинъ, В. Н. Давыдовъ, П. О. Морозовъ и Ю. Э. Озаровскій.

II) Въ цѣляхъ болѣе полнаго выясненія дѣла предоставить комиссіи приглашать на засѣданія ея, для совѣщанія, безъ права голоса при окончательномъ рѣшеніи вопросовъ, лицъ изъ среды окончившихъ курсы и служащихъ нынѣ на сценѣ артистовъ, а также изъ числа учащихся въ настоящее время на курсахъ.

III) Комиссіи имѣтъ въ виду предполагаемое введеніе на курсахъ четырехлѣтняго курса обученія, при чемъ четвертый годъ будетъ посвященъ практическому обученію учениковъ и ученицъ драматическому искусству на сценахъ Императорскихъ театровъ.

IV) Указать комиссії на необходимость повысить требованія отъ лицъ, которыя впредь будутъ поступать на курсы, а именно принимать:

а) безъ экзамена—только окончившихъ курсъ средняго учебнаго заведенія, и б) съ дополнительнымъ экзаменомъ—только лицъ, окончившихъ курсъ Императорскаго театральнаго училища по балетному отдѣленію или не менѣе шести классовъ средняго учебнаго заведенія.

Въ 1905—1906 учебномъ году произошла замѣтная перемѣна въ составѣ преподавателей драматическаго искусства. Въ виду ухода Ѳ. И. Гущина и С. К. Броневскаго, III-й курсъ былъ порученъ артисту Императорскихъ театровъ М. Г. Дарскому, а II-й—В. Н. Давыдову и В. И. Петрову.

Весною 1906 года курсы окончили: съ аттестатомъ—Александрова Марія, Веймарнъ Екатерина, Канчіелова Вѣра, Любимская Софія, Лютенсковъ Николай, Пашковскій Борисъ, Яковлевъ Николай; со свидѣтельствами—Беккеръ Ѳедоръ и Несторъ Елисавета. Беккеръ предварительно долженъ былъ сдать экзаменъ по литературѣ.

Имѣя въ виду и въ этомъ году нѣкоторыхъ изъ учащихся пригласить на Императорскую сцену, директоръ Императорскихъ театровъ обратился къ Министру Императорскаго Двора со слѣдующимъ рапортомъ:

«Согласно утвержденной Министромъ Императорскаго Двора 5-го марта 1893 г. запискѣ директора Императорскихъ театровъ, выпускные ученики драматическихъ курсовъ могутъ быть принимаемы въ драматическія труппы Императорскихъ театровъ не иначе, какъ на трехлѣтній срокъ испытанія, и притомъ съ содержаніемъ по 600 р. въ годъ, размѣръ коего за указанный испытательный періодъ времени ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть возвышаемъ.

Практика послѣдняго времени показала, что такой продолжительный срокъ испытанія, съ содержаніемъ, на которое, въ настоящее время представляется весьма затруднительнымъ существовать въ столичномъ городѣ, не всегда желательно примѣнять къ артистамъ, которые иногда, въ значительно болѣе короткое время, могутъ войти въ репертуаръ и показать себя полезными членами труппы, а иной разъ и весьма талантливыми артистами. Въ такихъ случаяхъ они предпочитаютъ даже перейти на

частную сцену, гдѣ ихъ трудъ можетъ быть оплаченъ значительно лучше, чтобы, по прошествіи нѣкотораго времени, одного сезона, снова вернуться на Императорскую сцену на соотвѣтствующее содержаніе.

На такой, всегда возможный, но нежелательный для дѣла, обходъ вышеприведеннаго правила нельзя не обратить вниманія, почему я и испрашиваю нынѣ разрѣшенія Вашего Высокопревосходительства принимать на Императорскую сцену окончившихъ драматическіе курсы при Императорскихъ театральныхъ училищахъ артистовъ на годъ испытанія и на оклады по соглашенію съ опредѣляемыми, какъ это дѣлается съ прочими вновь поступающими на службу Дирекціи артистами».

Къ началу 1906—1907 учебнаго года кафедре бытовой исторіи вмѣсто В. Ф. Адамова занялъ В. А. Головань.

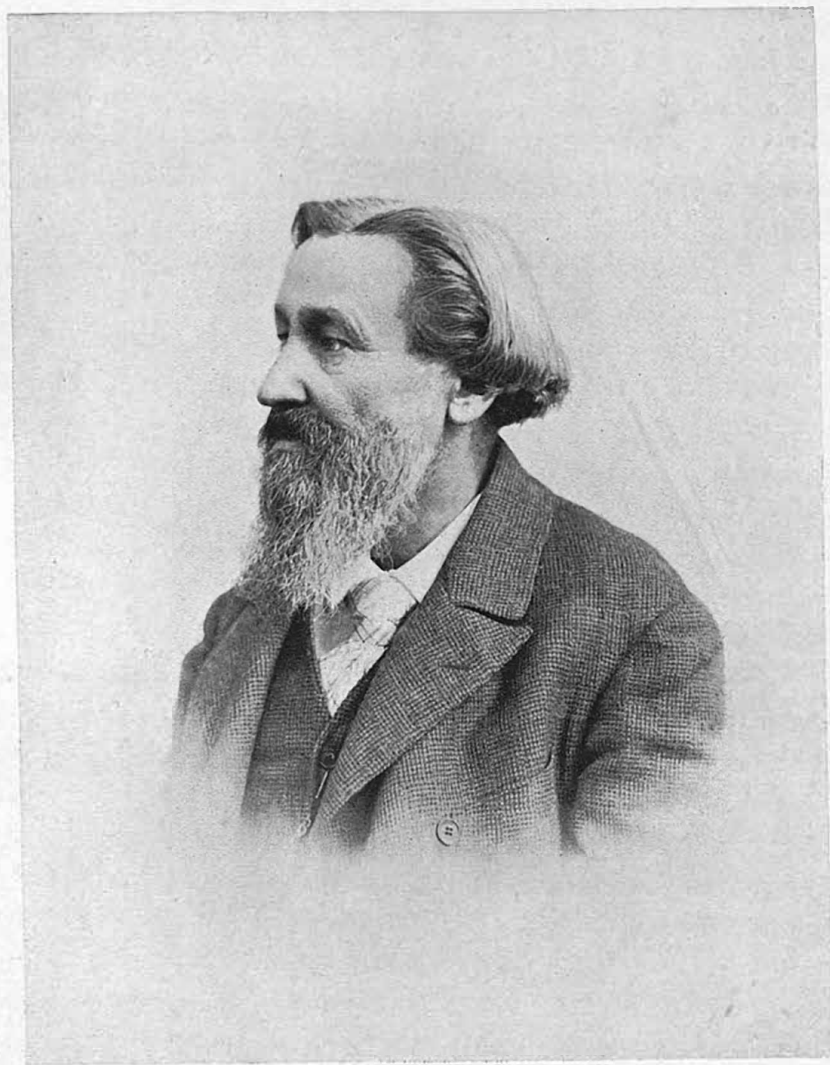
I курсъ принималъ артистъ Александринскаго театра С. И. Яковлевъ. Къ нему поступили:

Алейникова-Быкова Анна, Берхманъ Вѣра, Волховская Софія, Клементьева Ольга, Коваленская Нина, Кузмина Ольга, Климова Вѣра, Поплавская Анна, Соборницкая Екатерина, Бѣловъ Николай, Дауговетъ Борисъ, Каргинъ Михаилъ, Кротковъ Николай, Павловъ Николай, Поповъ Владимиръ, Сасъ-Тисовскій Анатолій, Топорковъ Василій, Турцевичъ Анатолій.

Весною 1907 г. окончили курсы: Бафталовская Марія, Берляндъ Марія, Иванова Лидія, Альбовъ Петръ, Боланъ Павелъ, Порохинъ Сергѣй, Ходжаевъ Христофоръ, Якимовичъ Іосифъ—всѣ съ аттестатами. Ученицѣ Вафей выдача диплома была отложена до осени, въ виду недоимокъ по общеобразовательнымъ предметамъ.

Въ 1907—1908 учебномъ году I курсъ принимали В. Н. Давыдовъ и В. И. Петровъ. Приняты были:

Баженова Анна, Вѣтвеницкая Александра, Густерина Марія, Дмитріева Марія, Змирлова Марія, Кропивницкая Александра, Кузнецова Елена, Мацкевичъ Раиса, фонъ-Рубенау Софія, Самойловичъ Елисавета, Тхоржевская Наталія, Хованская Евгенія, Чайковская Марія, Алексѣевъ Александръ (артистъ балетной труппы), Барабошинъ Митрофанъ, Виноградовъ Матвѣй, Захаровъ Михаилъ, Зубовъ Константинъ, Зиборовъ Юрій, Ивановъ Иванъ,



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ВСЕОБЩЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. П. ОСТРОГОРСКИЙ.

1891—1902.

Клочковскій Петръ, Кузнецовъ Николай, Медвѣдковъ Петръ, Новицкій Николай, Полянскій Илья (артистъ балетной труппы), Санамовъ Матвѣй, Хандамировъ Александръ.

Въ началѣ 1908 года комиссія по преобразованію драматическихъ курсовъ представила на разсмотрѣніе конференціи докладъ слѣдующаго содержанія.

«Потребность въ преобразованіи драматическихъ курсовъ въ смыслѣ расширенія ихъ курса, программы и приспособленія къ назрѣвшимъ запросамъ драматическаго искусства единогласно признана всѣми членами конференціи Императорскихъ драматическихъ курсовъ еще два года назадъ.

Современное театральное дѣло чрезвычайно усложнилось и развилось. Отъ современнаго театра требуютъ весьма и весьма многого. Игры «нутромъ» уже недостаточно и съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе рѣдѣютъ ряды поклонниковъ теоріи вдохновенія, отрицающихъ школу.

Современный актеръ долженъ быть очень тонкимъ, чуткимъ и образованнымъ человѣкомъ, чтобы понять Ибсена, откликнуться на творчество Метерлинка и Чехова или съ должнымъ историческимъ чутьемъ перевоплотиться въ пьесахъ былого бытового репертуара, хотя бы, напримѣръ, Островскаго, произведенія котораго имѣютъ теперь уже скорѣе только историческое значеніе. Рядомъ съ реалистической школой на сценѣ теперь нашли доступъ и символизмъ и стилизація. Рядомъ со старой школой— чисто-индивидуальной (гастрольной) игры теперь выдвигаются требованія ансамбля и коллективной психологіи, что создаетъ новые приемы игры и выдвигаетъ роль режиссера на первый планъ.

Въ связи съ новыми явленіями въ области живописи измѣняются приемы грима, измѣняется характеръ декорацій; психологія современнаго человѣка требуетъ иной дикціи, декламации, иной игры, даже иной пластики.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ и старые приемы и формы драматическаго искусства вовсе не изжили себя, имѣютъ горячихъ сторонниковъ и должны быть извѣстны и понятны актеру.

Школа, конечно, должна свято хранить традиціи, но она обязана чутко откликаться и на все новое, въ особенности художественная школа,

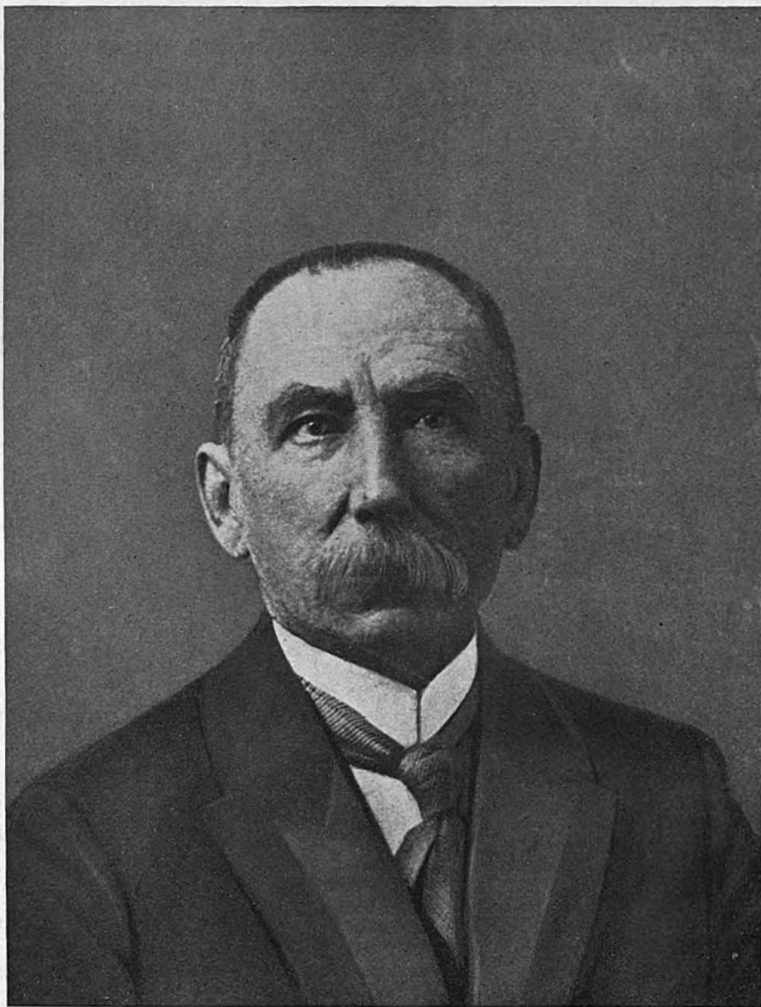
задачи которой такъ непосредственно связаны съ нуждами и потребностями современной сцены, текущаго дня.

Русскому сценическому искусству одинаково необходимы и образцовый казенный театр (Александринскій и Малый въ Москвѣ), и Московскій Художественный театр Станиславскаго, и возникающіе театры новыхъ настроеній. Соотвѣтственно такимъ разнообразнымъ задачамъ должна быть поставлена и школа драматическаго искусства.

Было бы въ высшей степени неосновательно ожидать, что школа можетъ создавать таланты, но она должна культивировать дарованія, обязана создавать новый контингентъ образованныхъ артистовъ, въ средѣ которыхъ легче будетъ расцвѣсти и большому таланту.

Что школа необходима таланту, это видно изъ того факта, какъ много теперь частныхъ школъ—Рапофа, Поллака, Субботиной, Топорской, Ратова, Мейерхольда, Бестрихъ, Воронковой-Риглеръ, Неметти, имени А. С. Суворина и много другихъ въ Петербургѣ; Филармоническая, Московскаго Художественнаго театра, Адашева и др. въ Москвѣ, и всѣ онѣ полны. Необходимость и польза школы подтверждается и данными изъ прошлаго драматическихъ курсовъ при Императорскомъ театральномъ училищѣ. За пятнадцать лѣтъ своего существованія только одни петербургскіе курсы дали болѣе ста пятидесяти образованныхъ артистовъ, среди которыхъ болѣе половины занимаютъ замѣтное мѣсто на русской сценѣ; назовемъ хотя бы Ст. Яковлева, Н. Ходотова, Миронову, Яворскую, Вульфъ, Петрова, Озаровскаго, Юрневу, Глаголина, Добровольскаго, Пушкареву, Грановскую, Лачинову и мн. др. Этотъ списокъ можно было бы продолжить еще многими именами.

Число извѣстныхъ артистовъ, вышедшихъ изъ многочисленныхъ частныхъ школъ, значительно меньше, но это и понятно почему. Никакая частная школа не можетъ дать того, что даетъ школа, содержимая на государственнй счетъ. Одной платы, получаемой со слушателей, далеко не достаточно, чтобы солидно обставить дѣло преподаванія. Потому въ частныхъ школахъ, какъ бы ни была сильна частная инициатива, молодежь никогда не получитъ всего того, что необходимо ей для сценическаго обра-



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИСТОРИИ ДРАМЫ И ТЕАТРА

П. О. МОРОЗОВЪ.

1889—1913.

зованія и что можетъ давать только казенная школа съ ея огромными средствами.

Во всѣхъ частныхъ школахъ удѣляется не болѣе 2—4 часовъ на общеобразовательные предметы (вмѣсто необходимыхъ 25—27), плохо поставленъ гримъ и нѣтъ постановки голоса, отчасти нѣтъ даже танцевъ, нѣтъ костюмированія, мимики и другихъ спеціальныхъ предметовъ; слабо поставлены и практическія занятія, требующія сцены и денежныхъ затратъ.

Вообще, никакіе частные курсы не могутъ дать той полноты условій, при которыхъ научно-художественное и техническое образованіе можетъ быть приобрѣтено въ надлежащемъ объемѣ и съ пользой для дѣла. Частная школа всегда будетъ бѣдна. У нея всегда будетъ недостатокъ въ необходимыхъ средствахъ преподаванія, въ сценѣ, декораціяхъ, костюмахъ, и проч. А между тѣмъ, огромное количество частныхъ школъ и большой наплывъ желающихъ подвергнуться конкурсному экзамену на Императорскихъ курсахъ представляютъ собою несомнѣнное доказательство существованія огромной потребности въ хорошо поставленной драматической школѣ. И такая школа можетъ быть устроена только на средства правительства и должна быть оборудована, какъ высшій разсадникъ театральнаго образованія, какъ высшая школа драматическаго искусства. Государству необходимо высшее учрежденіе драматическаго искусства, такъ же какъ необходима Академія Художествъ, какъ необходимы Медицинская и Земледѣльческая Академіи, университеты и другія высшія учебныя заведенія практическаго характера.

Въ народно-государственной жизни одинаково важно какъ учрежденія, содѣйствующія росту науки, практическихъ знаній, такъ и служащія развитію искусства во всѣхъ его видахъ.

Въ виду назрѣвшей потребности въ высшей школѣ драматическаго образованія было бы въ высшей степени умѣстно воспользоваться закрытіемъ Московскаго Императорскаго театральнаго училища, использовавъ хотя бы въ незначительной части ту большую экономію средствъ, которыя получаютъ такимъ образомъ по Министерству Двора, спеціально по Дирекціи Императорскихъ Театровъ. При этомъ можно будетъ создать образцовую

высшую школу драматического искусства по самой законченной и цѣльной программѣ, дающей своего рода *энциклопедію художественныхъ знаній* и навыковъ, необходимыхъ для артиста, удовлетворяющаго всѣмъ тѣмъ требованіямъ, которыя могутъ быть предъявлены современными условіями и нуждами театра».

Первое, на чемъ сошлись члены конференціи, это необходимость увеличенія школьнаго курса до 4-хъ лѣтъ, съ тѣмъ, чтобы болѣе мѣста было удѣлено практическимъ занятіямъ и чтобы при этомъ послѣдніе два года почти исключительно посвящены были практикѣ на сценѣ, а спеціальныи четвертый курсъ могъ бы работать даже на сценѣ особаго школьнаго театра въ публичныхъ и, если окажется возможнымъ, платныхъ представленіяхъ,—или же играть въ свободное время на сценѣ Александринскаго и Михайловскаго театровъ.

Удлиненіе курса на одинъ годъ благопріятно отразится и на распредѣленіи занятій по всѣмъ предметамъ на предыдущихъ курсахъ, устраняя перегруженіе расписанія научными предметами на первыхъ двухъ курсахъ, такъ какъ явится полная возможность перенести часть (меньшую) предметовъ и на третій и четвертый курсы. Вмѣстѣ съ тѣмъ удлиненіе курса на одинъ годъ не отразится неблагоприятно и на интересахъ молодежи, такъ какъ четвертый курсъ въ значительной мѣрѣ уйдетъ на выработку репертуара, сценическую практику и при извѣстныхъ условіяхъ будетъ давать учащимся даже небольшое вознагражденіе въ формѣ субсидій или разовыхъ. Если бы не удалось организовать особаго театра «молодыхъ силъ», то можно выдѣлить одинъ пустующій день въ недѣлю въ Михайловскомъ театрѣ. Наконецъ, можно войти въ соглашеніе съ Попечительствомъ о народной трезвости, гдѣ всегда найдется возможность выдѣлить одинъ день въ недѣлю для обязательнаго спектакля «молодыхъ силъ». При интеллигентномъ репертуарѣ, при молодомъ воодушевленіи исполнителей и доступныхъ цѣнахъ такой театръ будетъ привлекать публику, которая охотно раздѣлитъ свои симпатіи между обычными своими любимцами и молодежью, угадывая новые таланты и знакомясь съ новыми сценическими силами не въ исполненіи ими выходныхъ ролей (какъ это неизбѣжно



Ю. Э. ОЗАРОВСКИЙ.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

1892—1912.

должно быть въ Императорскихъ театрахъ), а въ большихъ и отвѣтственныхъ роляхъ современнаго репертуара. Постоянное появленіе передъ требовательной столичной публикой дастъ артистической молодежи охоту работать, поддерживаемую надеждой выдвинуться, обратить на себя вниманіе, выработаться въ настоящаго актера.

Кромѣ того, четвертый годъ дастъ возможность увеличить занятія по драматическому классу внесеніемъ въ программу упражненій по режиссерской части.

Режиссерское дѣло, все болѣе и болѣе осложняясь и выдвигаясь на первый планъ, требуетъ систематической и основательной подготовки. Многіе ученики драматическихъ курсовъ могутъ не оказаться хорошими актерами, но еще на школьной скамьѣ проявляютъ режиссерскія способности. И теперь на сценѣ можно указать хорошихъ режиссеровъ и посредственныхъ или вовсе не играющихъ актеровъ (Санинъ, Мейерхольдъ, Арбатовъ, Немировичъ-Данченко). Уже на школьной скамьѣ могутъ намѣчаться режиссерскія дарованія.

Но не только будущимъ режиссерамъ, но и всѣмъ учащимся необходимы свѣдѣнія по режиссерской части.

Знаніе машинъ, эффекты освѣщенія, умѣнье работать надъ ролью, надъ бытовыми подробностями пьесы, составленіе образцовъ грима, характеристикъ дѣйствующихъ лицъ, ихъ костюмированіе—все это должно обязательно входить въ программу занятій по драматическому искусству и въ общей школѣ. Въ занятіяхъ по режиссерской части должны принимать участіе всѣ ученики и всѣ преподаватели.

Только четырехлѣтній курсъ можетъ дать возможность осуществить также во всей полнотѣ и программу по всѣмъ теоретическимъ, общеобразовательнымъ, предметамъ и прикладнымъ художественнымъ знаніямъ.

Занятія научными общеобразовательными предметами должны быть распредѣлены главнымъ образомъ на трехъ курсахъ, а два—три часа такихъ занятій могутъ быть перенесены на четвертый курсъ. Такое распредѣленіе занятій устранить переобремененіе слушателей на первыхъ двухъ курсахъ (при нынѣшней программѣ), что уменьшить и манкировку лекцій и другихъ

занятій и дасть время для другихъ занятій и работъ, безъ которыхъ теоретическіе курсы теряютъ значительную часть своей цѣнности. Затѣмъ, перенесеніе части (хотя бы и меньшей) теоретическихъ курсовъ на третій и на четвертый курсъ устранить въ высокой степени неблагоприятное, вліяющее на занятія, и совершенно неправильное предположеніе, что спеціальныя предметы болѣе важны, а остальные второстепенны.

Курсы должны всячески бороться съ такимъ взглядомъ, такъ какъ въ системѣ знаній, предполагаемой программой высшихъ драматическихъ курсовъ, нѣтъ ничего второстепеннаго, все одинаково важно и необходимо для образованнаго артиста.

Переходя къ предметамъ, преподаваемымъ на курсахъ, комиссія обратила вниманіе на отсутствіе курсовъ мимики, костюмированія и гимнастики (къ которой могла бы быть отнесена и атлетика). Къ теоретическимъ предметамъ нельзя не прибавить въ высшей степени желательныхъ курсовъ (лекцій 8—10 въ годъ) по гигиенѣ артиста и физиологіи (главнымъ образомъ гортани). Кромѣ того, необходимы хотя бы односторонний часъ для курса психологіи и 2 часа для спеціального курса «современнаго репертуара»—подробный анализъ и художественная оцѣнка произведеній драмы и комедіи идущихъ въ послѣднія 5—10 лѣтъ на современной сценѣ.

Преподаваемый нынѣ курсъ исторіи внѣшняго быта признано желательнымъ разбить на три предмета, которые могутъ быть распредѣляемы между разными преподавателями, а именно: для исторіи внѣшняго быта въ тѣсномъ смыслѣ слова вмѣстѣ съ практическими занятіями оставить 5 часовъ въ недѣлю, выдѣлить особый курсъ исторіи культуры (2 часа), куда будутъ сведены воедино всѣ образующіе факторы цивилизаціи, и спеціальныи курсъ исторіи искусства (3 часа).

Такимъ образомъ, на курсахъ предположены были слѣдующіе предметы преподаванія:

А) Научныя.

1) Эстетика, какъ введеніе въ курсъ западной и русской литературы (вопросы художественной критики и современнаго искусства, 1 часть).

2) Западная и русская литература съ практическими занятіями (10 часовъ).

3) Исторія драмы и театра (8 часовъ).

4) Исторія искусства (2 часа).

5) Исторія внѣшняго быта (5 часовъ).

6) Исторія культуры (2 часа).

7) Современный репертуаръ (2 часа).

8) Психологія (1 часть).

9) Религія (1 часть).

10) Гигіена артиста и фізіологія гортани (1 часть, полугодіе).

Б) Спеціальные.

1) Дикція и декламация (въ томъ числѣ постановка голоса и пѣніе), сценическія упражненія по 15 часовъ на первомъ и на второмъ курсахъ и по 18—на старшихъ двухъ курсахъ.

2) Мимика (4 часа).

3) Гримъ и рисованіе (6 часовъ).

4) Костюмированіе (2 часа).

5) Фехтованіе (6 часовъ).

6) Гимнастика (2 часа).

7) Танцы (6 часовъ).

Изъ приведеннаго перечня предметовъ видно, что научные предметы увеличены всего на 5 часовъ, что въ сравненіи съ увеличеніемъ общаго курса на цѣлый годъ и перенесеніемъ занятій по научнымъ предметамъ и на оба старшіе курса не представится затруднительнымъ. Существеннымъ измѣненіямъ подвергся только курсъ бытовой исторіи, который занималъ при дѣйствующей программѣ 8 часовъ, а теперь, согласно требованіямъ науки, распался на три предмета съ общимъ числомъ лекцій 10: исторія искусства—2 часа, исторія культуры—2 часа, исторія внѣшняго быта—5 часовъ. Курсъ эстетики давно уже включенъ въ курсъ литературы въ числѣ 10 часовъ, на нее отведенныхъ: 1 часть на психологію и 2—на изученіе современнаго репертуара представляются

желательными во всѣхъ отношеніяхъ и не могутъ обременить слушателей.

Среди спеціальныхъ предметовъ намѣчены два новыхъ: костюмирование (2 часа) и мимика (4 часа).

Перечисленные предметы должны быть распределены по классамъ приблизительно слѣдующимъ образомъ:

На 1-мъ курсѣ 24 часа спеціальныхъ занятій и 12 научныхъ,—всего 36 часовъ;

На 2-мъ курсѣ тоже 36 часовъ занятій, но по научнымъ только 11 часовъ;

На 3-мъ курсѣ 20 спеціальныхъ и 7 научныхъ часовъ, а всего 27 часовъ;

На 4-мъ курсѣ 18 спеціальныхъ и только 3 часа по научнымъ предметамъ.

Въ дополненіе къ вышеупомянутому относительно научныхъ и спеціальныхъ предметовъ комиссія единогласно выразила убѣжденіе, что ко всѣмъ систематическимъ общеобразовательнымъ курсамъ необходимо прибавить обязательныя практическія занятія. Распределеніе лекцій по курсамъ и всѣ перемѣны въ этомъ смыслѣ должны быть производимы на основаніи постановленій конференціи или согласно особымъ инструкціямъ, вырабатываемымъ конференціей и утверждаемымъ г. директоромъ Императорскихъ театровъ.

Для успѣшнаго осуществленія намѣченныхъ преобразованій и для правильнаго веденія дѣла необходимы нѣкоторыя измѣненія въ моральномъ и матеріальномъ положеніи преподавателей и администраціи драматическихъ курсовъ.

Въ этомъ смыслѣ оказался желательнымъ и необходимымъ пересмотръ положенія о Театральномъ училищѣ или составленіи новаго положенія о драматическихъ курсахъ; въ крайнемъ случаѣ—измѣненіе многихъ пунктовъ прежняго положенія.

Въ настоящее время наши курсы нельзя не признать по существу дѣла высшимъ учебнымъ заведеніемъ (спеціального характера). Составъ слушателей—съ среднимъ образованіемъ, а часто и съ высшимъ. Общеобра-



С. И. ЯКОВЛЕВЪ.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

1906—1909.

зовательные научные предметы представляют собою художественную энциклопедию, давая законченное литературно-эстетическое и художественное образование; а между тѣмъ, курсы поставлены въ самыя неопредѣленные условія—въ промежуткѣ между среднимъ и высшимъ учебнымъ заведеніемъ при Театральномъ училищѣ, которое въ другой своей половинѣ—«балетное отдѣленіе»—не можетъ быть признано даже средней школой.

Желательно, чтобы драматическіе курсы были при *Дирекціи Императорскихъ театровъ*, а связь съ училищемъ ограничилась бы личностью инспектора училища, который въ то же время есть и предсѣдатель конференціи драматическихъ курсовъ.

Второе положеніе комиссіи—чтобы конференція получила большую возможность общаго контроля и руководства курсами, что вызоветъ и болѣе внимательное отношеніе членовъ конференціи къ дѣламъ курсовъ.

Конференція должна избирать преподавателей и представлять ихъ на утвержденіе директора. Конференціи должно быть предоставлено право съ согласія директора вводить тѣ или другія измѣненія въ программахъ, числѣ предметовъ и ихъ распредѣленіи по курсамъ, въ практическихъ занятіяхъ. Конференція должна имѣть хотя бы небольшую сумму денегъ на оплату небольшихъ эпизодическихъ или спеціальныхъ курсовъ, какіе она найдетъ нужнымъ вводить въ курсъ—періодически, на изданіе лекцій профессоръ и преподавателей; конференція должна имѣть право представлять директору преподавателей для научныхъ командировокъ съ ходатайствомъ о пособіи отъ дирекціи для такой цѣли.

Конференція и курсы вообще должны заботиться о выработкѣ спеціальныхъ лекторовъ и профессоровъ для драматическихъ курсовъ. Эти лекторы должны всецѣло обслуживать нужды курсовъ и ихъ задачи, которыя совсѣмъ не тѣ, что у ученыхъ преподавателей университетской науки. Драматическіе курсы должны требовать отъ своихъ лекторовъ не только строго научныхъ знаній, но и особенной ихъ переработки для опредѣленныхъ художественныхъ цѣлей. Лекціи на Императорскихъ драматическихъ курсахъ, оставаясь строго-научными по матеріалу и методамъ его предварительной обработки, должны имѣть иную форму изложенія,

чѣмъ университетскія лекціи, преслѣдую художественно-общеобразовательныя цѣли.

Драматическіе курсы должны выработать особый типъ своихъ лекторовъ и обезпечить имъ возможность существовать и всецѣло работать на пользу курсовъ. Этой задачи не можетъ взять на себя университетъ, единственный до сихъ поръ поставщикъ научныхъ силъ.

Наконецъ, конференція должна имѣть возможность развивать и совершенствовать художественно-педагогическую сторону дѣла устройствомъ необходимыхъ пособій, бібліотеки, музеевъ и проч.; такъ, напр., необходимъ музей костюмовъ, фонограммъ съ отрывками образцовъ дикціи и декламации выдающихся артистовъ и артистокъ. Необходимо собраніе фотографическихъ карточекъ артистовъ въ разныхъ роляхъ, собраніе гравюръ и хотя бы почтовыхъ карточекъ—снимковъ картинныхъ галлерей, зданій, художественныхъ предметовъ и пр. Желательна спеціальная бібліотека по вопросамъ театра и искусства.

Если явится просторъ работать и будетъ дано и надлежащее матеріальное обезпеченіе, то люди найдутся и горячо возьмутся за дѣло, интересное по самому своему существу.

Подробная разработка намѣченныхъ проектовъ можетъ быть представлена по первому требованію, а выполненіе этихъ проектовъ вполне доступно при самыхъ небольшихъ, въ общемъ, денежныхъ затратахъ.

Въ связи съ измѣненіемъ роли конференціи драматическихъ курсовъ и предполагаемымъ расширеніемъ программы курсовъ находится и вопросъ о преподавателяхъ курсовъ и главнымъ образомъ о преподавателяхъ научныхъ предметовъ.

Это самое больное мѣсто въ жизни драматическихъ курсовъ. Преподаватели матеріально поставлены такъ, какъ ни въ одномъ высшемъ учебномъ заведеніи. Само собою разумѣется, что ими не могутъ быть лица, преподающія въ средне-учебныхъ заведеніяхъ: такіе преподаватели не могутъ удовлетворять запросамъ учащейся молодежи и нуждамъ высшей театральной школы. Ими должны быть лица съ научными степенями, или извѣстные своими литературными и научными трудами,—какъ оно и есть въ

настоящее время. Между тѣмъ, и 20 лѣтъ назадъ, когда жизнь была на 40% дешевле, гонораръ за часовую лекцію въ 150 рублей нужно признать ничтожнымъ. Считая только 25 учебныхъ недѣль, лекція оплачивается въ 6 рублей. Теперь во всѣхъ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ лекція оплачивается отъ 250 до 500 рублей за годовой часъ, т. е. 20 — 25 рублей за лекцію—и это вполне справедливо и можетъ быть оправдано простымъ арифметическимъ подсчетомъ: въ одну лекцію, считая ее даже только въ 42 минуты, можетъ быть прочитанъ одинъ печатный листъ (16 печатныхъ страницъ). Чтобы написать печатный листъ, нужно не менѣе дня простой механической работы, не считая предварительной подготовки и постоянной научной работы въ виду новыхъ явленій науки и проч. и проч. Но лекція, написанная и прочитанная по тетрадкѣ, теряетъ уже часть своей цѣнности. Требуемая аудиторія нашихъ драматическихъ курсовъ не удовольствуется писанной лекціей, а вполне справедливо желаетъ устной лекціи.

Итакъ, по одной только литературѣ (10 лекцій и 25 недѣль) придется сказать 250 печатныхъ листовъ, т. е. 4000 страницъ, или, иначе говоря, десять томовъ книгъ по 400 страницъ въ каждой. Такой матеріалъ не можетъ быть удержанъ памятью при помощи однихъ конспектовъ. Литературный матеріалъ требуетъ постояннаго освѣженія, постоянной *подготовки къ лекціямъ*. Иначе онѣ будутъ терять въ своей свѣжести, полнотѣ, научности и современности. Такимъ образомъ, лекціи по литературѣ, по исторіи драмы и театра могутъ всецѣло поглотить время лектора, если онъ пожелаетъ, чтобы его лекціи слушались и приносили пользу, а между тѣмъ, отнимая *все время*, онѣ даютъ только 1200—1500 рублей, на которые жить невозможно не только семейному, но и холостому человѣку. А лектору еще приходится тратиться и на приобрѣтеніе книгъ.

Хорошіе лекторы могутъ быть только тогда, когда у нихъ явится хоть какая-нибудь физическая и матеріальная возможность заниматься своимъ дѣломъ, не теряя силъ въ поискахъ куска хлѣба.

Самая система вознагражденія лекторовъ поставлена не вполне пра-

вильно. Въ самомъ дѣлѣ, любой артистъ съ годами имѣеть право на получение большаго гонорара, даже независимо отъ своего таланта и успѣховъ у публики. Примѣры излишни, они у всѣхъ на виду. Но лекторъ всю свою жизнь остается при полекціонномъ гонорарѣ. Съ годами потребности растутъ, а силы падаютъ, и лекторъ долженъ увеличивать свой трудъ, набирая новыя лекціи, чтобы существовать.

Необходимо дать лекторамъ лучшій полекціонный гонораръ, увеличивая его хотя бы по пятилѣтіямъ. И кромѣ того, необходимо привязать лекторовъ къ школѣ, устанавливая хотя бы для части ихъ, для двухъ преподавателей по научнымъ предметамъ и одного по художественной части права штатной службы со штатнымъ содержаніемъ, а также пенсіей и прочими преимуществами службы. Для лекторовъ и преподавателей должны быть установлены, по крайней мѣрѣ, два разряда пенсій, причемъ низшій разрядъ долженъ быть уравненъ по размѣрамъ пенсіи съ правами артистовъ Императорской сцены, занимающихъ должность преподавателей драматическихъ курсовъ по классу дикціи, декламации и драматическаго искусства.

Старшій штатный преподаватель имѣеть право въ извѣстный срокъ своей педагогической дѣятельности на званіе заслуженнаго преподавателя курсовъ съ повышеннымъ гонораромъ и пенсіей.

Только при элементарной обеспеченности преподавателей возможна серьезная работа въ школѣ и болѣе или менѣе разумная постановка для подготовленія кадровъ образованныхъ артистовъ. Дѣло большое, важное и нужное. Оно и поставлено должно быть соответствующимъ образомъ.

Приведенныя выше предположенія не могутъ лечь особенно тяжелымъ бременемъ на средства Дирекціи Императорскихъ театровъ.

Что касается преподавателя драматическаго класса на 4-мъ курсѣ, то его вознагражденіе, какъ и вознагражденіе учениковъ 4 курса, можетъ быть въ значительной мѣрѣ выручено изъ публичныхъ представлений. Равнымъ образомъ, слѣдовало бы обложить небольшою суммою и спектакли въ театрѣ училища. Сборъ могъ бы идти на усиленіе стипендій для слушателей и слушательницъ. Каждый спектакль могъ бы легко дать 25 р. сбора, а 20 спектаклей дали бы 500 р. въ кассу училища.



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА

А. И. ДОЛИНОВЪ.

1908—1913.

Такимъ образомъ, если принять во вниманіе, что упраздняется Московское театральное училище съ огромными штатами,—сумма, необходимая для серьезной постановки *единственнаго* въ Россіи высшаго учебнаго заведенія для приготовленія дѣятелей сцены—имѣется и не можетъ быть признана значительной. Вмѣстѣ съ тѣмъ преобразование школы въ высшіе курсы сценическаго искусства явится вторымъ и неизбѣжнымъ шагомъ въ исторіи Императорскихъ курсовъ.

Первый шагъ былъ сдѣланъ при основаніи курсовъ. Теперь находимъ большой опытъ, который дастъ основаніе для *второго шага*, завершающаго и увѣнчивающаго дѣло постановки высшаго драматическаго образованія въ Россіи.

Въ наше смутное время отстоять права и запросы искусства—серьезная и достойная задача, и преобразование драматической школы въ высшее учебное заведеніе явится крупнымъ шагомъ въ театральномъ дѣлѣ.

Что касается измѣненія въ самомъ Положеніи объ Императорскомъ С.-Петербургскомъ театральномъ училищѣ, то и въ этомъ отношеніи комиссіею былъ предложенъ рядъ поправокъ, имѣвшихъ болѣе или менѣе существенное значеніе.

Конференція, послѣ оживленнаго обмѣна мнѣній по этому предмету, пришла къ заключенію о безусловной необходимости преобразования курсовъ, основываясь на томъ, что дѣйствующее Положеніе, регламентирующее ходъ занятій на курсахъ, составлено было почти 20 лѣтъ тому назадъ и теперь уже устарѣло; что техника театральнаго дѣла за послѣднее время необычайно развилась, и для изученія ея трехлѣтній періодъ занятій уже недостаточенъ; что хотя Театральное училище, какъ и всякое учебное заведеніе, должно твердо держаться традицій, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, питомцы его должны быть до нѣкоторой степени освѣдомлены со всѣми современными теченіями въ избранной ими отрасли искусства, и что, наконецъ, интересъ публики къ театру возросъ до давно небывалыхъ размѣровъ, а потому училище, готовящее будущихъ артистовъ, не можетъ и не должно оставлять ея требованій безъ вниманія.

Затѣмъ однимъ изъ членовъ конференціи, А. П. Петровскимъ, воз-

бужденъ былъ вопросъ о томъ, какому назначенію должны удовлетворять Императорскіе курсы: готовятъ ли артистовъ спеціально для Императорскихъ сценъ, обязанныхъ преслѣдовать государственно-просвѣдительныя цѣли, или служить образцовымъ питомникомъ и для частныхъ театральныхъ сценъ, представляющихъ собою, въ большинствѣ случаевъ, коммерческія предпріятія и потому обязанныхъ слѣдить за часто мѣняющимися требованіями публики. Определеннаго рѣшенія по этому вопросу не было принято.

Къ сожалѣнію, на этомъ дѣло о преобразованіи драматическихъ курсовъ пока и остановилось.

Въ 1908 году курсы окончили: съ аттестатами—Васильева Антонина, Геница Валентина, Жукова Вѣра, Зелинская Наталія, Кошарнозская Валентина, Курихина Елена, Мансветова Лидія, Морачевичъ Лариса, Тиме Елисавета, Бернеръ Иванъ, Гернгроссъ Всеволодъ, Діаконовъ Александръ, Кулинскій Николай, Малиновскій Андрей, Пахомовъ Александръ; со свидѣтельствами—Баркалова Софія, Нестерова Марія и Пономаренко Глафира. Послѣдній годъ Ю. Э. Озаровскій велъ этотъ курсъ съ артистомъ Александринскаго театра С. Н. Ждановымъ въ качествѣ помощника.

Къ началу 1908—1909 учебнаго года вмѣсто К. И. Арабажина кѣдрѣ исторіи литературы принялъ А. В. Семека, причѣмъ изъ курса литературы была выдѣлена эстетика, преподаваніе которой принялъ на себя Г. М. Князевъ.

I курсъ принималъ С. И. Яковлевъ; къ нему поступили: Блохина Зинаида, Варварина Наталія, Калянская Раиса, Мессингъ Марія, Терская Тамара, Устромская Наталія, Чеканъ Викторія, Шостаченко Надежда, Ключковскій Левъ, Лешковъ Павелъ, Миклашевскій Константинъ, Низковскій Пантелеймонъ, Прокофьевъ Сергѣй, Смоличъ Николай, Сухаревъ Владимиръ, Шенцовъ Сергѣй, Шоппо Вячеславъ.

17 сентября 1908 года исполнилось 20 лѣтъ со дня открытія драматическихъ курсовъ, и группой артистовъ Александринскаго театра, окончившихъ курсы, былъ возбужденъ вопросъ объ ознаменованіи этой годовщины. Состоялось общее собраніе бывшихъ питомцевъ курсовъ, причѣмъ выяснено было слѣдующее: 1) насущность преобразованія курсовъ и 2) желательность

награжденія окончившихъ академическимъ знакомъ. Послѣдній изъ этихъ вопросовъ даже обсуждался конференціей.

Познакомившись съ поданнымъ Директору Императорскихъ театровъ бывшими учениками и ученицами Курсовъ прошеніемъ объ исходатайствованіи Всемилостивѣйшаго утвержденія проектируемаго ими нагруднаго академическаго знака для всѣхъ получившихъ артистическое образованіе на Императорскихъ Драматическихъ Курсахъ, конференція признала учрежденіе его цѣлесообразнымъ по тѣмъ же основаніямъ, которыя побудили установить подобныя видимыя отличія въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, разбирая вообще вопросъ о поощреніи учащихся на Курсахъ, конференція пришла къ заключенію, что было бы желательно, кромѣ знака для всѣхъ оканчивающихъ курсъ ученія, установленіе еще медали двухъ степеней, по образцу Академіи Художествъ, для учениковъ и ученицъ, проявившихъ на выпускныхъ испытаніяхъ особо выдающіяся артистическія качества.

Хотя состоявшемуся рѣшенію конференціи и былъ данъ ходъ, однако вопросъ остался неразрѣшеннымъ, для того, чтобы въ 1913 году, въ XXV-ую годовщину, быть вновь поставленнымъ на очередь.

Весною 1909 г. курсы окончили: съ аттестатомъ—Алейникова-Быкова Анна, Бѣрхманъ Вѣра, Волховская Софія, Клементьева Ольга, Коваленская Нина, Климова Вѣра, Поплавская Анна, Бѣловъ Николай, Дауговетъ Борисъ, Кротковъ Николай, Павловъ Николай, Сассъ-Тисовскій Анатолій, Топорковъ Василій; со свидѣтельствомъ—Кузьмина Ольга и Соборницкая Екатерина.

Принятый въ прошломъ 1908 году С. И. Яковлевымъ курсъ былъ имъ черезъ годъ, по болѣзни, оставленъ и продолжатъ его взялся режиссеръ Александринскаго театра А. И. Долиновъ. I же курсъ въ 1909—1910 уч. году принималъ Ю. Э. Озаровскій. Поступили къ нему: Абрамова Лидія, Больцани Александра, Крестова Анна, Литвинова Евгенія, Лосева Наталія, Масловская Софія, Патронъ Людмила, Сибирайская Зинаида, Фридлейнъ Евгенія, Ястребова Наталія, Афанасьевъ Владиміръ, Бѣлицкій Андрей Зацкой Михаилъ, Знаменскій Михаилъ, Ивановъ Николай, Мосдорфъ Фѣдоръ, Отдѣльновъ Димитрій, Преображенскій Иванъ, Шестопаловъ Николай и Чернышевъ Георгій.

Весною 1910 г. окончили курсы: Баженова Анна, Густерина Марія, Дмитрієва Марія, Змирлова Марія, Кропивницкая Александра, Кузнецова Елена, Мацкевичъ Раиса, Самойловичъ Елисавета, Тхоржевская Наталія, Хованская Евгенія, Бѣловъ Николай, Виноградовъ Матвѣй, Кузнецовъ Николай, Новицкій Николай, Санамовъ Матвѣй—всѣ съ аттестатами.

Въ 1910 — 1911 уч. году на I курсъ къ В. Н. Давыдову и его помощнику Н. Л. Павлову были приняты: Александровъ Петръ, Бѣленицкій Владиміръ, Вивьенъ Леонидъ, Домогаровъ Константинъ, Космачевъ Владимиръ, Крюковъ Николай, Ламанъ Владимиръ, Рубанъ Борисъ, Садовскій Константинъ, Симковъ Николай, Смѣлковъ Михаилъ, Шульгинъ Николай, Арбекова Марія, Бѣлгородская Александра, Исакова Анна, Калашникова Екатерина, Карпова Евгенія, Книпперъ Евгенія, Люминарская Антонина, Матисенъ Ольга, Скосырская Янина, Скосаревская Марія, Станилевичъ Надежда, Цыцовичъ Александра, Шигорина Нина, Южакова Ольга.

Окончили курсы весною 1911 года: съ аттестатами—Блохина Зинаида, Варварина Наталія, Вѣтвеницкая Александра, Мессингъ Марія, Шостаченко, Надежда, Клочковскій Левъ, Лешковъ Павелъ, Миклашевскій Константинъ, Прокофьевъ Сергѣй, Смоличъ Николай, Сухаревъ Владимиръ; со свидѣтельствомъ—фонъ-Рубенау Софія и Низковскій Пантелеймонъ.

Въ 1911—1912 уч. году на I курсъ къ А. И. Долинову поступили: Быкадорова Елена, Куликъ Надежда, фонъ-Ландезенъ Марія, Матвѣева Лидія, Никитина Евгенія, Піотровская Антонина, Рашевская Наталія, Соколова Марія, Тагіаносова Марія, Арбузовъ Иванъ, Балакинъ Стефанъ, Виноградовъ Григорій, Витте Аполлонъ, Волковичъ Александръ, Галкинъ Яковъ, Дебольскій Михаилъ, Осмоловскій Сергѣй, Смирновъ Борисъ, Тиховъ Николай.

Весною 1912 г. курсы окончили: съ аттестатами—Абрамова Лидія, Больцани Александра, Лосева Наталія, Мословская Софія, Фридлейнъ Евгенія, Афанасьевъ Владиміръ, Зацкой Михаилъ, Знаменскій Михаилъ, Ивановъ Николай, Мосдорфъ Ѳедоръ, Преображенскій Иванъ, Чернышевъ Георгій, Шестопаловъ Николай; со свидѣтельствами—Сибирайская Зинаида и Ястребова Наталія.

Къ началу 1912—1913 уч. года въ составѣ администраціи произошла



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА

Ю. М. ЮРЬЕВЪ.

1912—1913.

перемѣна: мѣсто помощника инспектора покинулъ Н. А. Облаковъ и его замѣстилъ А. В. Бѣляевъ.

Въ 1912—1913 уч. годъ I курсъ впервые принималъ артистъ Александринскаго театра Ю. М. Юрьевъ. Къ нему поступили:

Васильева Елисавета, Вольфъ-Израель Евгенія, Гензель Ольга, Данилова Марія, Желѣзнова Нина, Киселева Анна, Кофодъ Нина, Липченко Варвара, Можарова Наталія, Сокольская Софія, Сухомлинова Елисавета, Чижевская Нина, Боронихинъ Борисъ, Васильевъ Владиміръ, Викторовъ Павелъ, Итинъ Яковъ, Калугинъ Игорь, Малаховъ Петръ, Мейеръ Николай, Моисеевъ Константинъ, Осиповъ Иванъ, Скороходовъ Сергѣй, Трояновскій Владиміръ.

Въ этомъ году, уже третій разъ въ практикѣ драматическихъ курсовъ, обычнымъ пріемнымъ испытаніямъ предшествовало ознакомленіе преподавателя драматическаго искусства съ желающими поступить на I курсъ. Наконецъ, 18 октября 1912 г. вопросъ о подобныхъ ознакомленіяхъ былъ обсужденъ и разрѣшенъ конференціей. Основаніями къ тому послужили слѣдующія соображенія. Обычныя испытанія не удовлетворяютъ требованіямъ, и было бы желательно, въ виду большого количества экзаменуемыхъ, при внимательномъ къ нимъ отношеніи, производить эти испытанія въ теченіе нѣсколькихъ дней, что было бы обременительно для конференціи. Поэтому было постановлено, во избѣжаніе ошибокъ, допустить на будущее время предварительныя испытанія экзаменуемыхъ, съ тѣмъ условіемъ, чтобы они производились въ заранѣе назначенное время и съ заблаговременнымъ извѣщеніемъ о томъ всѣхъ членовъ конференціи на тотъ случай, если кто-либо изъ нихъ пожелаетъ присутствовать на этихъ испытаніяхъ.

Наконецъ, въ юбилейный 1913 годъ драматическіе курсы окончили: съ аттестатами—Карпова Евгенія, Книпперъ Евгенія, Скосыревская Янина, Шигорина Нина, Александровъ Петръ, Вивьенъ Леонидъ, Ламанъ Владиміръ, Шульгинъ Николай; со свидѣтельствами—Калашникова Екатерина, Люминарская Антонина.

Подводя итоги XXV-лѣтнему существованію драматическихъ курсовъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ Училищѣ, составитель настоящаго историческаго очерка обратился къ инспектору училища И. М. Мысовскому, а также къ одному изъ преподавателей драматическаго искусства на курсахъ, Ю. М. Юрьеву съ предложеніемъ возбудить, въ виду предстоящаго юбилея, вопросъ о томъ, къ какому типу учебныхъ заведеній относятся курсы: среднему или высшему и, въ случаѣ если выяснится, что они относятся къ типу среднихъ, ходатайствовать о перечисленіи ихъ въ разрядъ высшихъ учебныхъ заведеній. Составленная имъ записка была предложена на усмотрѣніе директора Императорскихъ театровъ; на основаніи поданной записки В. А. Теляковскій вошелъ въ Канцелярію Министерства со слѣдующимъ представленіемъ:

«Драматическіе курсы при Императорскомъ С.-Петербургскомъ театральномъ училищѣ по существу своему являются высшимъ спеціальнымъ художественно-учебнымъ заведеніемъ, имѣющимъ цѣлью образовать драматическихъ артистовъ и, слѣдовательно, соответствующимъ однороднымъ съ нимъ спеціальнымъ художественнымъ учебнымъ заведеніямъ, каковы Императорская Академія Художествъ и Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

На основаніи § 41 Высочайше утвержденаго Положенія о названномъ училищѣ, на драматическіе курсы принимаются: а) безъ экзамена лишь лица, окончившія курсъ среднихъ учебныхъ заведеній, б) по повѣрочному испытанію—окончившія курсы не менѣе пяти классовъ гимназій, реальныхъ училищъ или соответствующихъ имъ учебныхъ заведеній, и с) по экзамену, устанавливаемому конференціей училища—не удовлетворяющія помянутымъ требованіямъ, но обнаружившія несомнѣнныя способности къ драматическому искусству. Такимъ образомъ, и то правиламъ приѣма учащихся драматическіе курсы являются высшимъ учебнымъ заведеніемъ, вполне отвѣчающимъ Академіи Художествъ и значительно превосходящимъ консерваторіи, въ коихъ-отъ поступающихъ молодыхъ людей требуется только цензъ прогимназій, а для лицъ, обладающихъ данными къ развитію художественныхъ талантовъ,—познанія не ниже приемныхъ требованій въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Программы преподаваемых на драматических курсах учебных предметовъ и лекціонный способ преподаванія вполнѣ отвѣчаютъ программамъ и способу преподаванія въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Окончившія драматическіе курсы лица изъ податного сословія, удостоенныя званія некласснаго художника, изъ податного счета исключаются и перечисляются въ сословіе личныхъ почетныхъ гражданъ, подобно лицамъ, окончившимъ курсъ Консерваторіи и Академіи Художествъ.

Въ отношеніи отбыванія воинской повинности драматическіе курсы отнесены въ I-й разрядъ учебныхъ заведеній. Мнѣніе объ этомъ Государственнаго Совѣта было Высочайше утверждено 13-го марта 1895 года, въ пору, когда къ I-му разряду относились лишь высшія учебныя заведенія.

Сопоставляя вышеупомянутыя данныя и соображенія съ указаніемъ приложенія къ ст. 61 т. VI Св. зак. изд. 1897 г., въ коемъ драматическіе курсы причислены къ учебнымъ заведеніямъ второго разряда, я нахожу положеніе курсовъ въ ряду учебныхъ заведеній недостаточно выясненнымъ, а потому имѣю честь просить Канцелярію Министра Императорскаго Двора, въ виду исполняющагося 17-го сентября текущаго года двадцатипятилѣтія существованія этихъ курсовъ, разъяснить вопросъ о томъ, къ какому разряду учебныхъ заведеній принадлежатъ драматическіе курсы при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ училищѣ: къ разряду высшихъ или среднихъ.

Если названные курсы принадлежатъ, какъ того слѣдуетъ ожидать по существу и въ виду нѣкоторыхъ указанныхъ выше правъ, присвоенныхъ уже курсамъ,—къ разряду высшихъ учебныхъ заведеній, то я прошу выяснитъ также права лицъ, окончившихъ курсы, по чинопроизводству, на случай поступленія этихъ лицъ на государственную службу, напр., въ качествѣ преподавателей выразительнаго чтенія и т. п.

Лица, удостоенныя диплома или аттестата объ окончаніи курса въ консерваторіяхъ, пользуются правомъ поступленія на государственную службу съ утвержденіемъ въ чинъ XIV класса, а въ случаѣ опредѣленія на классную должность въ консерваторіяхъ или музыкальныхъ училищахъ—въ чинъ XII класса; лица же, удостоенныя Императорской Академіей Художествъ

званія художника, приобрѣтають, при поступленіи на службу штатными преподавателями искусствъ и при занятіи другихъ спеціально художественныхъ должностей,—права на чинъ X класса. Слѣдовательно, и драматическіе курсы имѣють всѣ основанія давать право на чинъ своимъ питомцамъ, при поступленіи ихъ на соотвѣтствующія полученному ими образованію должности государственной службы.

Вмѣстѣ съ тѣмъ я признаю своевременнымъ и необходимымъ возбудить, согласно заключенію училищной конференціи, ходатайство объ установленіи для лицъ, оканчивающихъ драматическіе курсы, нагруднаго академическаго знака по прилагаемому при семъ проекту. Установленіе этого знака признано училищной конференціей желательнымъ по тѣмъ же основаніямъ, которыя побудили установить подобныя видимыя отличія въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ».

Послѣдовавшій вскорѣ же изъ Канцеляріи Министерства Двора отвѣтъ разъяснилъ, что Драматическіе курсы, по смыслу дѣйствующихъ законовъ, относятся къ разряду средне-учебныхъ заведеній.

Въ виду, этого Директоръ Императорскихъ театровъ обратился къ Министру Двора съ ходатайствомъ о причисленіи Драматическихъ курсовъ къ разряду высшихъ учебныхъ заведеній.

Принимая во вниманіе приведенныя въ этомъ ходатайствѣ соображенія, а также то обстоятельство, что драматическіе курсы, какъ это указывалось въ выработанномъ въ 1908 году докладѣ комиссіи, уже сыграли и впредь, несомнѣнно, будутъ играть важную роль въ дѣлѣ сценическаго образованія, остается пожелать, чтобы они, съ одной стороны, заняли, наконецъ, соотвѣтствующее имъ офиціальное положеніе, а съ другой, поставили дѣло художественнаго образованія на требуемую высоту.

С П И С О К Ъ

лицъ, обучавшихся на **Драматическихъ Курсахъ** при
Импер. Спб. Театр. Училищѣ.

	Годъ поступленія.	Годъ окон- чанія.	
1. Або-Заврадзе-Завріевъ, Сергѣй	1902	1905	1
2. Абрамова, Лидія	1909	1912	2
3. Ага-Гамза-Оглы-Гамза, Екатерина	1899	1902	3
4. Алабашева, Софія	1898		
5. Александрова, Клавдія	1891		
6. Александрова, Марія	1903	1906	4
7. Александровъ, Петръ	1910	1913	5
8. Александровъ, Михаилъ	1888		
9. Алексѣевъ, Александръ	1905—1907		
10. Алейникова-Быкова, Анна	1906	1909	6
11. Альбовъ, Петръ	1904	1907	7
12. Алферова, Зинаида	1894	1897	8
13. Алферова, Марія	1893		
14. Амосова, Надежда	1902	1905	9
15. Андреевъ, Николай	1894	1897	10
16. Анисимовъ, Сергѣй	1898	1901	11
17. Аничкова, Юлія	1905		
18. Арбекова, Марія	1910		
19. Арбузовъ, Иванъ	1911		
20. Астафьева, Марія	1897	1900	12
21. Атаманова, Наталія	1895		
22. Афанасьевъ, Владиміръ	1909	1911	13
23. Бажановъ, Александръ	1898		

24. Баженова, Анна	1907	1910	14
25. Балакинъ, Стефанъ	1911		
26. Баландина, Софія	1900		
27. Балашева, Анна	1900		
28. Балдовская, Ольга	1891		
29. Барбашинъ, Митрофанъ	1907		
30. Баркалова, Софія	1905	1908	15
31. Барканова, Любовь	1896		
32. Барская-Григоровичъ, Александра	1889	1892	16
33. Барсова, Софія	1889		
34. Бафталовская Марія	1904	1907	17
35. Баянусъ, Семень	1908	1901	18
36. Беккеръ, Федоръ	1903	1906	19
37. Бережной, Константинъ	1897	1900	20
38. Берендсонъ. Елисавета	1899	1902	21
39. Берляндъ, Константинъ	1900	1903	22
40. Берляндъ, Марія	1904	1907	23
41. Бернеръ, Иванъ	1905	1908	24
42. Берхманъ, Вѣра	1906	1909	25
43. Билибина, Вѣра	1888	1891	26
44. Блохъ, Надежда	1902		
45. Блохина, Зинаида	1908	1911	27
46. Блюменфельдъ, Наталія	1896	1899	28
47. Богдановичъ, Елена	1898		
48. Бокъ, Николай	1888		
49. Боланъ, Павелъ	1904	1907	29
50. Больцани, Александра	1909	1912	30
51. Боронихинъ, Борисъ	1912		
52. Бронникова, Эмилія	1896	1899	31
53. Бурмистрова, Александра	1888	1891	32
54. Бурмистрова, Ольга	1888	1891	33
55. Бутковская, Наталія	1899	1902	34

56. Бушуева, Марія	1898	1901	35
57. Българодская, Александра	1910		
58. Бъленицкій, Владимиръ	1910		
59. Бълицкій, Андрей	1909		
60. Бълловъ, Николай	1906	1910	36
61. Ббляевъ, Алексбй	1899	1902	37
62. Быкадорова, Елена	1911		
63. Важенина, Анастасія	1899	1902	38
64. Вальхъ, Александръ	1891	1894	39
65. Васильева, Антонина	1893		
66. Васильева, Антонина	1905	1908	40
67. Васильева, Вбра	1889	1892	41
68. Васильева, Елисавета	1912		
69. Васильева, Ираида	1893		
70. Васильевъ, Владимиръ	1912		
71. Василькова, Валентина	1898	1901	42
72. Варварина, Наталія	1908	1911	43
73. Ваффей, Аделаида	1904		
74. Вельяшевъ, Илья	1889		
75. Вержбицкая, Вбра	1891	1894	44
76. Вертышевъ, Константинъ	1902	1905	45
77. Веймарнъ, Екатерина	1903	1906	46
78. Вейнбергъ, Павелъ	1891		
79. Вивіенъ, Леонидъ	1910	1913	47
80. Виноградовъ, Павелъ	1912		
81. Вилькина, Людмила	1891		
82. Виноградова, Прасковья	1889	1892	48
83. Виноградовъ, Григорій	1911		
84. Виноградовъ, Матвбй	1907	1910	49
85. Витте, Аполлонъ	1911		
86. Власевъ, Василій	1900		
87. Волковичъ, Александръ	1911		

88. Волковъ, Алексѣй	1888		
89. Волковъ, Алексѣй	1893		
90. Волховская, Нина	1902		
91. Волховская, Софія	1906	1909	50
92. Вольфъ-Израель, Евгенія	1912		
93. Воронцовъ, Николай	1902	1905	51
94. Врасская, Варвара	1904		
95. Вульфъ—фонъ, Павла	1898	1901	52
96. Вѣтвеницкая, Александра	1907	1911	53
97. Гавеманъ, Василій	1897	1901	54
98. Гавришева, Августина	1890	1893	55
99. Гаевская, Анна	1894	1897	56
100. Галкинъ, Яковъ	1911		
101. Гальпертъ, Ольга	1902	1905	57
102. Ганчевъ, Христофоръ	1896	1899	58
103. Гарфильдъ, Павелъ	1891		
104. Гарфильдъ, Юлія	1890	1893	59
105. Гензель, Аркадій	1893		
106. Гензель, Ольга	1912		
107. Геница, Валентина	1905	1908	60
108. Гернгроссъ, Всеволодъ	1905	1908	61
109. Глѣбова, Ольга	1902	1905	62
110. Голубева, Ольга	1891		
111. Горушкина, Елисавета	1903		
112. Горѣлова, Ирина	1901		
113. Градовская, Екатерина	1888	1891	63
114. Григорьева, Александра	1890		
115. Григорьевъ, Сергѣй	1900—1901	1904	64
116. Группильонъ, Дарія	1890		
117. Группильонъ, Юлія	1890	1893	65
118. Гурскій, Анатолій	1901		
119. Гусевъ, Борисъ	1897	1901	(эк- стерномъ).

120. Густерина, Марія	1907	1910	66
121. Данилова, Вѣра	1888	1891	67
122. Данилова, Марія	1912		
123. Дауговеть, Борисъ	1906	1909	68
124. Дворянинова-Горская, Александра	1888		
125. Дебольскій, Михайлъ	1911		
126. Делазари, Иванъ	1892		
127. Делазари, Николай	1889		
128. Дементьевъ, Борисъ	1897	1900	69
129. Деирепсъ, Надежда	1901		
130. Десино, Юлія	1890	1893	70
131. Дестомбъ, Клавдія	1893	1896	71
132. Дестомбъ, Ольга	1894	1897	72
133. Діаконовъ, Александръ	1903—1905	1908	73
134. Дмитріева, Марія	1907	1910	74
135. Добровольскій, Леонидъ	1889	1892	75
136. Долгова, Евгенія	1888—1892		
137. Домогаровъ, Константинъ	1910		
138. Доробецъ, Марія	1889		
139. Дорофѣва, Наталія	1895	1898	76
140. Дубининъ, Илья	1888	1891	77
141. Елистратова, Ольга	1897	1900	78
142. Епифановъ, Петръ	1892		
143. Есиповичъ, Анна	1901	1904	79
144. Ждановъ, Сергѣй	1900	1903	80
145. Желѣзнава, Нина	1912		
146. Жукова, Вѣра	1905	1908	81
147. Захаровъ, Михайлъ	1907		
148. Зацкой, Михайлъ	1909	1912	82
149. Зелинская, Екатерина	1890		
150. Зелинская, Наталія	1905	1908	82
151. Зиборовъ, Юрій	1907		

152. Змирлова, Марія	1907	1910	83
153. Знаменскій, Михайлъ	1909	1912	84
154. Зорина, Любовь	1893	1896	85
155. Зубовъ, Константинъ	1907		
156. Иванова, Лидія	1904	1907	86
157. Иванова, Ольга	1889	1892	87
158. Иванова-Новикова, Ольга	1889	1892	88
159. Ивановъ, Иванъ	1907		
160. Ивановъ, Николай	1909	1912	89
161. Игнатъева, Нина	1898	1901	90
162. Израилевъ, Ѳедоръ	1890	1892	91
163. Ильиныхъ, Николай	1894	1897	92
164. Ирошникова-Дюжикова, Елена	1888	1891	93
165. Ирѡшниковѡ-Дюжѡикова, Ольга	1893	1896	94
166. Исакова, Анна	1910		
167. Итинъ, Яковъ	1912		
168. Юнинъ, Георгій	1902	1905	95
169. Казина, Наталія	1898	1901	96
170. Казицына, Татьяна	1889		
171. Калашникова, Екатерина	1910	1913	96
172. Калугинъ, Игорь	1912		
173. Карпова, Евгения	1910	1913	97
174. Каргинъ, Михайлъ	1906		
175. Карловичъ, Елена	1901		
176. Карманова, Надежда	1888		
177. Качалова, Любовь	1890	1893	98
178. Кашперова, Вѣра	1894		
179. Кашперовъ, Николай	1889		
180. Киселева, Анна	1902		
181. Клементъева, Ольга	1906	1909	99
182. Клеменцъ, Елена	1900		
183. Климова (Шмакова), Вѣра	1909	1909	100

184. Клочковскій, Левъ	1908	1911	101
185. Клочковскій, Петръ	1907		
186. Книпперъ, Евгенія	1910	1913	102
187. Кобецкій, Михаилъ	1902	1905	103
188. Ковалева, Вѣра	1890		
189. Коваленская, Нина	1906	1909	104
190. Кованько, Елена	1889	1892	105
191. Колянская, Раиса	1908		
192. Кононова, Нина	1900	1903	106
193. Кончіелова, Вѣра	1903	1906	107
194. Копѣйщикова, Марія	1892		
195. Корнѣевъ, Владиміръ	1897	1900	108
196. Космачевъ, Владиміръ	1910		
197. Котляревская, Вѣра	1895	1898	109
198. Кошарновская, Валентина	1905	1908	110
199. Кофодъ, Нина	1912		
200. Кравотынскій, Петръ	1888	1891	111
201. Кравченко, Владиміръ	1901		
202. Краснокутская, Нина	1900		
203. Крашевская, Антонина	1892	1895	112
204. Крестова, Анна	1909		
205. Кропивницкая, Александра	1907	1910	113
206. Кротковъ, Николай	1906	1909	
207. Крылова, Александра	1888	1891	114
208. Крыловъ, Федоръ	1897	1900	115
209. Крюковъ, Евстафій	1893	1896	116
210. Крюковъ, Николай	1910		
211. Кузнецова, Елена	1907	1910	117
212. Кузнецова, Людмила	1892		
213. Кузнецовъ, Николай	1907	1910	118
214. Кузнецовъ, Михаилъ	1902	1905	119
215. Кузьмина, Ольга	1906	1909	120

216. Куликъ, Надежда	1911		
217. Кулинскій, Николай	1905	1908	121
218. Кульженко, Наталія	1900		
219. Купчинская, Вѣра	1901		
220. Купчинская, Елена	1903		
221. Курихина, Елена	1905	1908	122
222. Курихина, Марія	1902	1905	123
223. Курихинъ, Федоръ	1902	1905	124
224. Кускова, Агнія	1888	1892	125
225. Лаврова, Екатерина	1895		
226. Ламанъ, Владимиръ	1910	1913	126
227. Ландезенъ, фонъ, Марія	1911		
228. Ларіоновъ, Николай	1893		
229. Лебедева, Александра	1897	1907	127
230. Лебедева, Екатерина	1899	1902	128
231. Лебедевъ, Николай	1895	1898	129
232. Лебедевъ, Павелъ	1903		
233. Лизогубъ, Софія	1892	1895	130
234. Липченко, Варвара	1912		
235. Литвинова, Евгенія	1909		
236. Лозинская, Ольга	1901		
237. Локтевъ, Николай	1899	1902	131
238. Лосева, Наталія	1909	1912	132
239. Лось, Антонъ	1900	1903	133
240. Лужецкая, Софія	1900		
241. Лукашевичъ, Василій	1900	1903	134
242. Любимская, Софія	1903	1906	135
243. Люминарская, Антонина	1910	1913	136
244. Лютенскова, Марія	1904	1907	137
245. Лютенсковъ, Николай	1903	1906	138
246. Лешковъ, Павелъ	1908	1911	139
247. Ляймингъ, Марія	1893	1897	140

248. Макарова, Евгения	1900		
249. Маклецкая, Анна	1893		
250. Малаховъ, Петръ	1912		
251. Малиновскій, Андрей	1905	1908	141
252. Малышевъ, Алексѣй	1888		
253. Мансветова, Лидія	1905	1908	142
254. Мартыненко, Николай	1899		
255. Маслевичъ, Евгения	1890		
256. Масловская, Софія	1909	1912	143
257. Матвѣева, Лидія	1911		
258. Матиссенъ, Ольга	1910		
259. Мацкевичъ, Валерія.	1903		
260. Мацкевичъ, Раиса	1907	1910	144
261. Майновъ, Николай	1896	1892	145
262. Медвѣдевъ, Петръ	1907		
263. Мерингъ, Вѣра	1895		
264. Мессингъ, Марія	1908	1911	146
265. Мейеръ, Николай	1912		
266. Миклашевскій, Константинъ	1908	1911	147
267. Миронова, Валентина	1889	1892	148
268. Михайлова, Елисавета	1895		
269. Михайловъ, Викторъ	1901	1904	149
270. Можанская, Марія	1898	1901	150
271. Можарова, Наталія	1912		
272. Моисеевъ, Константинъ	1912		
273. Мосдорфъ, Ѳедоръ	1909	1912	151
274. Муравлевъ, Викторъ	1888		
275. Мутовкинъ, Алексѣй	1902	1905	152
276. Мухина, Марианна	1896	1899	153
277. Навроцкій, Александръ	1895	1898	154
278. Нальханова, Александра	1888	1891	155
279. Назарова, Марія	1888		

280. Недосѣкинъ, Леонидъ	1898		
281. Нелидова, Елисавета	1900	1903	156
282. Нестерова, Марія	1905	1908	157
283. Несторъ, Елисавета	1903	1906	158
284. Низковскій, Пантелеймонъ	1908	1911	159
285. Никитина, Евгенія	1911		
286. Николаевъ, Никандръ	1892	1895	160
287. Николаидисъ, Клеопатра	1898		
288. Новицкій, Николай	1907	1910	161
289. Новоселова, Анна	1895	1898	162
290. Ограновичъ, Алексѣй	1892	1895	163
291. Озаровскій, Георгій	1889	1892	164
292. Окуловъ, Николай	1889	1892	165
293. Осиповъ, Иванъ	1912		
294. Осиповъ, Сергѣй	1900	1904	166
295. Осмоловскій, Сергѣй	1913		
296. Осташевская, Варвара	1896	1899	167
297. Островская, Бронислава	1888		
298. Отдѣльновъ, Димитрій	1909		
299. Охотинъ, Павелъ	1891		
300. Павловъ, Николай	1906	1909	168
301. Панафидина, Елисавета	1890	1893	169
302. Панафутина, Антонина	1895		
303. Пантелѣевъ, Александръ	1893	1896	170
304. Пантелѣевъ, Анатолій	1889		
305. Парамоновъ, Михаилъ	1896		
306. Паренсова, Марія	1904	1907	171
307. Патронъ, Людмила	1909		
308. Пахомовъ, Александръ	1905	1908	172
309. Пашковскій, Борисъ	1903	1906	173
310. Пашковскій, Николай	1899	1902	174
311. Переверзева, Наталія	1896	1899	175

312. Петровъ, Василій	1889	1892	176
313. Піотровская, Антонида	1911		
314. Піукова, Елисавета	1899		
315. Плетневъ, Владимиръ	1899	1902	177
316. Погонина, Варвара	1899	1902	178
317. Погребова, Прасковія	1889		
318. Побреинъ, Надежда	1891		
319. Подруцкій, Николай	1894—1895		
320. Половцева, Евгенія	1904	1907	179
321. Полуектова, Серафима	1900		
322. Полянскій, Илья	1905—1907		
323. Пономаренко, Глафіра	1905	1908	180
324. Понятина, Антонина	1900		
325. Поплавская, Анна	1906	1909	181
326. Поплавскій, Василій	1895		
327. Поповъ, Владимиръ	1906		
328. Поповъ Михаилъ	1892	1896	185
329. Попъ-Пандовъ, Димитрій	1900		
330. Порохинъ, Сергѣй	1904	1907	186
331. Порчинская, Марія	1902	1905	187
332. Потоцкая, Елена	1893	1895	188
333. Преображенскій, Иванъ	1909	1912	189
334. Прокофьевъ, Сергѣй	1908	1911	190
335. Прохорова, Марія	1902	1905	191
336. Прѣсняковъ, Евгений	1901		
337. Пыпина, Евгенія	1891		
338. Пырочкина, Екатерина	1891	1894	192
339. Радецкая, Софія	1829		
340. Раевская, Антонина	1901	1904	193
341. Раевская, Екатерина	1890		
342. Ратчъ, Марія	1891	1894	194
343. Рачковская, Варвара	1901	1904	195

344. Рашевская, Наталія	1911		
345. Редько, Николай	1895	1898	196
346. Рихардова, Ольга	1896	1899	197
347. Робертъ, Елизавета	1897	1902	198
348. Ровинская, Елена	1897		
349. Родіонова, Зинаида	1895		
350. Романова, Елена	1891 (Моск. уч.)	1895	199
351. Романовскій, Александръ	1899		
352. Рубанъ, Борисъ	1910		
353. Рубенау фонъ, Софія	1907	1911	200
354. Рыбаковъ, Василій	1891		
355. Рыкъ, Болеславъ	1888	1891	201
356. Рязанцевъ, Николай	1893	1896	202
357. Рѣпина, Вѣра	1895	1898	203
358. Садовскій, Константинъ	1910		
359. Сазоновъ, Владиміръ	1904		
360. Самойловичъ, Елисавета	1907	1910	204
361. Самойловъ, Владиміръ	1903		
362. Санамовъ, Матвѣй	1907	1910	205
363. Сарафовъ, Константинъ	1896	1899	206
364. Сассъ-Тисовскій, Анатолій	1906	1909	207
365. Саханская, Валентина	1900		
366. Селезнева, Александра	1898	1901	208
367. Семенова, Надежда	1888		
368. Сенявина, Наталія	1892		
369. Сибирайская, Зинаида	1909	1912	209
370. Симковъ, Николай	1910		
371. Синеоковъ, Михаилъ	1898		
372. Скороходовъ, Сергѣй	1912		
373. Скосаревская, Марія	1910		
374. Скосырская, Янина	1910	1913	210
375. Слонимская, Юлія	1902	1905	211

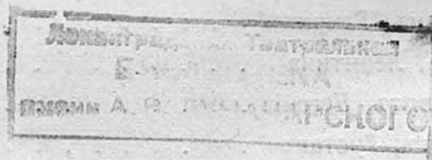
376. Смирновъ, Борисъ	1911		
377. Смоличъ, Николай	1908	1911	212
378. Смѣлковъ, Михаилъ	1910		
379. Соборницкая, Екатерина	1906	1909	213
380. Соколова, Иларія	1895		
381. Соколова, Марія	1911		
382. Сокольская, Софія	1912		
383. Соловьева, Елена	1893	1896	214
384. Соляниковъ, Владиміръ	1893	1897	215
385. Соляниковъ, Николай	1894	1897	216
386. Спичакова-Заболотная, Александра	1896		
387. Станилевичъ, Надежда	1910		
388. Станишевская, Ванда	1898		
389. Старицкій, Николай	1900		
390. Стоматова, Елена	1898		
391. Стравинская, Инна	1894	1897	217
392. Суринъ, Георгій	1894		
393. Сухаревъ, Владиміръ	1908	1911	218
394. Сухомлинова, Елисавета	1912		
395. Сытинъ, Евгений	1900—1907		219
396. Тагіаносова, Марія	1911		
397. Тарасова, Евфросинія	1889	1892	220
398. Терская, Тамара			
399. Тимановская, Елена	1893	1897	221
400. Тиме, Елисавета	1905	1908	222
401. Титовъ, Николай	1911		
402. Топорковъ, Василій	1906	1909	223
403. Травинскій, Николай	1889	1892	224
404. Трофимова, Екатерина	1889	1892	225
405. Трофимовъ, Владиміръ	1896	1899	226
406. Трощкая-Сенютовичъ, Нина	1902	1905	227
407. Трояновскій, Владиміръ	1912		

408. Тургеневъ, Ѳедоръ	1904		
409. Турцевичъ, Анатолий	1906		
410. Турчанинова, Анна	1899		
411. Тхоржевская, Наталія	1907	1910	228
412. Тюрнеръ, Адольфъ	1897		
413. Уваровъ, Георгій	1899	1902	229
414. Улухановъ, Николай	1895		
415. Усачевъ, Александръ	1888	1891	230
416. Ускова, Елена	1901	1904	231
417. Устромская, Наталія	1908		
418. Ухова, Лидія	1896		
419. Федорова, Екатерина	1902	1905	232
420. Феона, Алексѣй	1902	1905	233
421. Феофанова, Ольга	1891		
422. Фокинъ, Владиміръ	1888		
423. Фомина, Зоя	1901		
424. Фридлейнъ, Евгенія	1909	1912	234
425. Халютина, Евдокія	1894	1897	235
426. Хандамировъ, Александръ	1907		
427. Хованская, Евгенія	1907	1910	236
428. Ходжаевъ, Христофоръ	1904	1907	237
429. Ходотовъ, Николай	1895	1898	238
430. Христофоровъ, Николай	1903		
431. Цызовичъ, Александра	1910		
432. Чайковская, Марія	1907		
433. Чеканъ, Викторія	1908	1911	239
434. Челюсткина, Людмила	1900		
435. Чернышевъ, Георгій	1909	1912	240
436. Четверикова, Анна	1892	1895	241
437. Чижевская, Нина	1915		
438. Чугринова, Наталія	1895		
439. Чурилова, Лидія	1897	1900	242

440. Шамшева, Надежда	1890		
441. Шауманъ, Николай	1890	1893	243
442. Шенцовъ, Сергѣй	1908		
443. Шептицкая, Ксенія	1897		
444. Шестопаловъ, Николай	1909	1912	244
445. Шефферъ фонъ, Евгенія	1900		
446. Шигорина, Нина	1910	1913	245
447. Шклярская, Марія	1889	1892	246
448. Шоппо, Вячеславъ	1908		
449. Шостаченко, Надежда	1908	1911	247
450. Штакеншнейдеръ, Марія	1898		
451. Штейнбергъ, Надежда	1888	1891	248
452. Штейнъ, Георгій	1888		
453. Шульгинъ, Николай	1910	1913	249
454. Шутя, Максимъ	1902		
455. Щербакова, Анна	1888		
456. Эдельманъ, Генрихъ	1899		
457. Экманъ, Леонтина	1892	1895	250
458. Энгельгартъ, Евгенія	1894		
459. Эйсмонтъ, Густавъ	1901		
460. Эйсмонтъ, Ольга	1893		
461. Южакова, Ольга	1910		
462. Юневичъ, Марія	1892	1895	251
463. Юренева, Вѣра	1899	1902	252
464. Юрковская, Надежда	1890	1893	253
465. Яворская, Лидія	1890	1893	254
466. Яковлева, Елисавета	1889	1892	255
467. Яковлевъ, Николай	1903	1906	256
468. Яковлевъ, Степанъ	1890	1893	257
469. Якубовская, Евгенія	1888		
470. Ястребова, Наталія	1909	1912	258

471. Якимовичъ, Іосифъ	1904	1907	259
472. Яцкевичъ, Ядвига	1890	1893	260

Если принять во вниманіе, что въ настоящее время на курсахъ находится 29 лицъ, то окажется, что изъ 472 поступившихъ на курсы въ теченіе 25-ти лѣтъ, окончили курсъ 260, т. е. приблизительно 55 %.



1240

8711