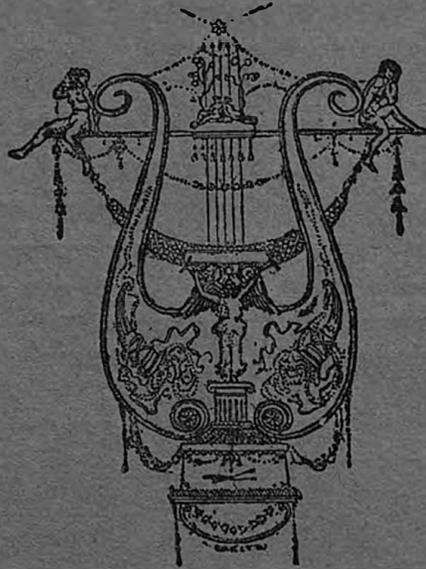


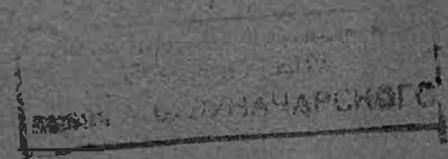
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1914

ВЫПУСКЪ II



6020

81

СОДЕРЖАНІЕ.

- Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в. И. А. Линниченко.
Переписка А. Н. Верстовскаго съ А. М. Геденовымъ.
1844 г.
Импрессионизмъ въ музыкѣ. Гос. Миглашевскаго.
Лѣсной театръ въ Копенгагенѣ. К. Тиандеръ.
М. С. Щепкинъ въ моихъ воспоминаніяхъ. Н. А. Чаева.
Варшавская выставка сценической живописи. І. Клейнотъ.
Библиографія Русскій балетъ. — Остафьевскій Архивъ кн. Вяземскихъ. — L'Art décoratif de L. Bakst. — А. де-Рибасъ. Старая Одесса. — Письма гр. Л. Н. Толстого къ своей женѣ. — В. Боряновскаго.
Приложеніе. Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ. Сезонъ 1884—1885 гг. П. Столпянскаго.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Маріинскій театр. „Чудо розъ“ опера П. П. Шенка: г-жа Попова въ роли гр. Эльзы; г. Смирновъ въ роли гр. Людвига, г. Боссе въ роли Капеллана.—Декораціи 1 и 3 акта кн. Шервашидзе.

Г-жа Карсавина въ „Карнавалъ“ Шумана.

„Préludes“ Ф. Листа. Балетъ. Постановка М. М. Фокина.

Въ Императорскомъ Театральномъ Училищѣ. Классъ фортепіано.

Іоганнъ Кристь (Christ).

А. Н. Верстовскій и его жена. Со стариннаго дагеротипа.

Къ ст. К. Тиандеръ. „Лѣсной театръ въ Копенгагенѣ“. Отдѣльныя сцены.

Домъ, гдѣ жилъ М. С. Щепкинъ въ Москвѣ.

Рисунки Ст. Выспянскаго къ „Болеславу Смѣлому“.

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



Г-ЖА ПОПОВА ВЪ РОЛИ ГР. ЭЛЬЗЫ.
«ЧУДО РОЗЪ» П. П. ШЕНКА НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

ПІІІ

НѢМЕЦКІЙ АКТЕРЪ ВЪ РОССІИ XVIII В.

И. А. ЛИННИЧЕНКО.

Недавно изданные въ Лейпцигѣ мемуары драматическаго артиста 18 вѣка I. Криста (Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ zum ersten Male veröffentlicht von Rudolf Schirmer; Wilhelm-Langewische-Brandt Ebenhausen-München und Leipzig) займутъ почетное мѣсто въ ряду театральныхъ мемуаровъ. Съ удивительной простотой, безхитростностью и правдивостью передаетъ маститый артистъ (онъ писалъ свои записки въ глубокой старости, на исходѣ седьмого десятка) главнѣйшіе эпизоды своей артистической карьеры. Отличный артистъ (современная критика ставила его въ ряды первыхъ драматическихъ силъ нѣмецкой сцены); Кристъ рисуется въ своихъ мемуарахъ и какъ человекъ прекрасной души; честный, трудолюбивый, удивительно сердечный и отзывчивый, правдивый и дѣтски довѣрчивый, щедрый и безпечный, онъ былъ превосходнымъ товарищемъ, чуждымъ зависти къ чужимъ успѣхамъ. Какъ настоящій артистъ, онъ, не заботясь о завтрашнемъ днѣ, перелеталъ съ мѣста на мѣсто, съ упованіемъ, что счастливая звѣзда выручитъ его въ трудныя минуты. И, дѣйствительно, отдавъ послѣдній грошъ нуждающемуся товарищу, пріятелю, или просто первому встрѣчному, печальная повѣсть котораго вызывала у него слезы состраданія, мягкосердечный актеръ всегда находилъ то поклонника своего таланта, то просто добраго человѣка, помогавшаго ему выбраться изъ ямы безденежья. Безхитростно описывая авантюры своей скитальческой жизни, Кристъ самъ, конечно, этого не сознавая, даетъ намъ превосходныя жанровыя картинки тогдашней жизни, почему его мемуары имѣютъ и не одинъ спеціально театральныи интересъ.

Родился Кристъ въ Вѣнѣ въ 1744 г., воспитывался въ какомъ то іезуитскомъ монастырѣ, откуда бѣжалъ, поступилъ въ солдаты, участвовалъ въ Семилѣтней войнѣ и былъ раненъ въ битвѣ при Лигницѣ. Артистическую карьеру онъ началъ въ 1765 г. въ Зальцбургѣ, въ труппѣ Ильгнера.

Въ теченіе своей чуть не шестидесятилѣтней артистической карьеры (онъ скончался въ 1823 г. въ Дрезденѣ, на 80 году жизни) Кристъ исколесилъ не только всю Германію (онъ игралъ въ Берлинѣ, Гамбургѣ, Майнцѣ, Франкфуртѣ, Дрезденѣ, Лейпцигѣ и т. д.), но выступалъ и на подмосткахъ заграничныхъ сценъ, въ томъ числѣ пробылъ пять лѣтъ въ Ригѣ и Митавѣ и сезонъ въ Петербургѣ. Къ сожалѣнію, часть его воспоминаній погибла въ пожарѣ, а изданная теперь уцѣлѣвшая часть начинается пребываніемъ Криста въ Прагѣ. Наиболѣе интересные для насъ отрывки—описаніе жизни Криста въ Ригѣ, Митавѣ и Петербургѣ—сохранились. Предлагаемъ здѣсь переводъ отрывковъ, описывающихъ злоключенія артиста во время его выступленія на сценѣ этихъ городовъ.

ПЕТЕРБУРГЪ.

Приближалось время моего отъѣзда изъ Германіи,—моментъ, когда я, казалось, навсегда распрощался съ моими милыми дрезденцами, но пришлось еще перекочевать съ труппой въ Лейпцигъ, гдѣ меня ждали новыя непріятности.

Шпенглеръ ¹⁾, какъ и я, растратилъ дорожныя деньги и весь задатокъ и рѣшительно не зналъ, гдѣ достать 1500 талеровъ, которые ему были такъ же необходимы, какъ мнѣ триста. Мы обратились къ нѣкому Рейнгольду, впослѣдствіи комиссіонному совѣтнику ²⁾, который жилъ тогда карточной игрой, жена же его давала деньги въ ростъ. Счастье не улыбнулось мнѣ такъ, какъ Шпенглеру, который получилъ безъ всякихъ затрудненій 1500 талеровъ ³⁾. Я же долженъ былъ для своей впятеро меньшей суммы найти поручителя въ лицѣ честнаго мѣстнаго жителя и заплатить двадцать процентовъ за четыре мѣсяца, т. е. выдать вексель на 360 талер. Какъ мнѣ ни было больно, но я, скрѣпя сердце, долженъ былъ обратиться

¹⁾ Шпенглеръ, уроженецъ Швабіи, род. въ 1748 г., дебютировалъ на сценѣ въ 1768 г., былъ талантливымъ артистомъ и обладалъ прекраснымъ голосомъ (теноръ).

²⁾ Kommissionsrat.

³⁾ Талеръ (по русски назывался еще ефимокъ) въ XVIII в. дѣлился на 24 гроша по 12 пфен. въ каждомъ, т. е. равнялся 288 пфен., или почти тремъ маркамъ.

къ Брейткопфу, который, повидимому, больше Рейнгольда вѣрилъ въ мою честность и подписалъ вексель. Брейткопфъ находился тогда еще въ зависимости отъ своего отца и заклиналъ меня не подвести его и уплатить въ срокъ. Я далъ честное слово и былъ спасенъ.

Шпенглеръ нанялъ сейчасъ же слугу, которому сшилъ сѣрую ливрею съ краснымъ воротникомъ и отворотами, красный жилетъ и панталоны,—все оттороченное серебромъ.

Жена моя, при видѣ этого парня, измѣнилась въ лицѣ отъ досады. «Послушай», сказала она: «мы тоже должны имѣть лакея». Напрасно я увѣрялъ, что въ дорогѣ слуга будетъ намъ въ тягость и намъ придется потратить такую сумму, которая окупитъ содержаніе всѣхъ нашихъ дѣтей. Я проповѣдывалъ глухому: служитель былъ нанятъ, даже выписанъ изъ Дрездена, чтобы можно было положиться на его честность. Между тѣмъ, возьми мы человѣка въ Лейпцигѣ, у насъ не было бы расхода на путевыя издержки.

Стали совѣщаться относительно цвѣта его одежды; безспорно, хороша одежда охотника—зеленая съ серебромъ, недурна и бѣлая съ темно-синими отворотами и голубымъ жилетомъ съ отдѣлкой изъ серебра, а можетъ быть, голубая съ краснымъ. Наконецъ, порѣшили одѣть слугу въ красный камзолъ съ голубымъ воротникомъ и отворотами, голубой жилетъ и панталоны, все съ отдѣлкой изъ серебра. Это была праздничная одежда, будничная же—простая сѣрая.

Парень въ первый же день заявилъ кухаркѣ о своей радости по поводу поѣздки въ Петербургъ, и когда та его спросила о причинѣ, онъ сказалъ: «Ахъ, какъ я буду тамъ объѣдаться! тамъ все очень дешево: фунтъ мяса стоитъ шесть грошей (zwei Dreier), фунтъ рыбы грошъ, все остальное идетъ за безцѣнокъ,—то-то будетъ раздолье!»

Но до поѣздки дѣло не дошло.

Слуга долженъ былъ меня причесывать. Послѣ этой операціи я сталъ похожъ на сову. «Можетъ быть, онъ дамскій парикмахеръ», подумалъ я и посадилъ на стулъ жену. Но Боже мой! Прическа продолжалась отъ восьми утра и до одиннадцати.

Это не предвѣщало ничего хорошаго.

Когда нужно было обѣдать, парень леталъ быстрѣе птицы. Не прошло и недѣли, какъ прислуга стала жаловаться на его прожорливость и просила жену давать каждому ѣсть отдѣльно, потому что никто еще не успѣетъ разрѣзать мяса и взять первый кусокъ, какъ тотъ уже очистилъ всю миску. Словомъ, парень оказался прохвостомъ, который радъ былъ хорошо поѣсть, но не хотѣлъ или не умѣлъ работать: даже мои сапоги не были вычищены, хотя онъ какъ будто и старался ихъ чистить.

Каждый день подымались исторіи, которыя мнѣ, наконецъ, надоѣли, и я ему заявилъ, что къ концу мѣсяца я отошлю его обратно въ Дрезденъ. Онъ выслушалъ все съ преглупымъ видомъ, а на слѣдующее утро его постель оказалась нетронутой. Онъ исчезъ, взявъ, вмѣсто слѣдуемыхъ ему двухъ талеровъ, мою жилетку, которая стоитъ шесть, и библію въ картинахъ, изданную Краузе.

Когда я уѣзжалъ, Шпенглеръ еще не былъ готовъ и я съ тяжелымъ сердцемъ оставилъ недѣлей раньше Лейпцигъ и своихъ друзей. Я торопился въ Любекъ, пользуясь хорошей погодой, т. к. на Балтійскомъ морѣ бывають страшныя бури, которыя дѣлають переѣздъ очень опаснымъ.

Въ первыхъ числахъ іюня 1783 года я прибылъ въ Любекъ, остановился въ лучшей гостинницѣ и освѣдомился, нѣтъ ли здѣсь капитана судна, которое отправляется въ Петербургъ. Не прошло и часа, какъ у меня сидѣлъ капитанъ Хаперъ, съ которымъ я уговорился относительно платы за проѣздъ: 12 дукатовъ за меня и за жену, шесть за дѣтей и прислугу; за продовольствіе отдѣльно по дукату съ человѣка въ недѣлю; слѣдовательно, я долженъ былъ заплатить 18 дукатовъ безъ продовольствія ¹⁾).

Въ тотъ же вечеръ мы отправились въ Травемюнде, куда и прибыли къ восьми часамъ. Я остановился въ гостинницѣ «Дикій человѣкъ».

Внѣ города находится десять или двѣнадцать гостинницъ, гдѣ оста-

¹⁾ Дукатъ (по русски червонецъ)—золотая монета, цѣною около трехъ рублей.

навливаются пассажиры, чтобы переждать, пока утихнетъ вѣтеръ. Оттуда они отправляются прямо на судно, будь оно хоть трехмачтовое. Берегъ у Траве такъ высокъ и вода такъ глубока, что можно взойти на палубу по проложенной съ суши доскѣ.

Когда мы оставляли Любекъ, вѣтеръ былъ благопріятный, но онъ перемѣнилъ направленіе, когда мы прибыли въ Травемюнде, и мы должны были сидѣть въ настоящемъ аду, пока Господу Богу угодно было избавить насъ отъ напасти. Здѣшнія гостинницы я, по справедливости, называю адомъ, потому что за комнату, въ которой я жилъ съ женой, дѣтьми и прислугой, я платилъ ежедневно два дуката безъ продовольствія, а такъ какъ судьба продержала насъ въ этой тюрьмѣ одиннадцать дней, легко себѣ представить, сколько стоило это прекрасное Травемюнде!

Наше судно называлось «Маргарита», красивое, почти совершенно новое, трехмачтовое судно величественно подвигалось впередъ подъ командой капитана Хапера. «Маргарита» стояла на рейдѣ на разстояніи часа отъ Травемюнде; трехмачтовое же судно капитана Менлоза, на которомъ отправлялся въ Петербургъ Шпенглеръ, находилось противъ моей гостинницы. Оно уже было готово къ отплытію, когда г-жа Менлозъ вздумала показать моей десятилѣтней дочери устройство судна. Дѣвочка, которую она держала за руку, прыгнула на палубу въ то время, какъ паруса уже были натянуты и купеческое судно отходило отъ берега.

Замѣтивъ это, моя жена громко позвала дочь и безъ чувствъ упала въ мои объятія. Тогда только я увидѣлъ, что случилось. Десятилѣтняя дѣвочка уплывала на чужомъ суднѣ въ море, жена въ обморокѣ, старшая дочь звала сестру, а бѣглянка протягивала къ намъ руки и плакала.

Я не зналъ: помочь ли женѣ или броситься въ воду. Ко мнѣ подошелъ нашъ капитанъ, утѣшилъ меня и сказалъ: «Успокойтесь, вѣдь г-жа Менлозъ на суднѣ, она проводитъ своего мужа только до рейда, послѣ обѣда вернется обратно и, конечно, привезетъ вамъ вашу дочь».

Эти слова были бальзамомъ для меня и жены, которая пришла въ себя, но мы не успокоились до тѣхъ поръ, пока не увидѣли послѣ обѣда

НѢМЕЦКІЙ АКТЕРЪ О РОССІИ XVIII В.

легкомысленную дѣвочку: она пріѣхала въ лодкѣ вмѣстѣ съ капитаншей. Мы плакали отъ радости, ребенокъ же изъ боязни наказанія. Она до тѣхъ поръ ласкалась и просила прощенія, пока дѣло не закончилось легкимъ выговоромъ.

Было 17 іюня 1783 г., когда мы, въ четыре часа послѣ обѣда, отправились на рейдъ, чтобы взойти на «Маргариту». Моя жена выказала большое мужество, когда всходила по палубной лѣстницѣ.

Самую маленькую нашу дочь, шестимѣсячную дѣвочку, взялъ на руки матросъ, и какъ кошка, вскарабкался съ ней на судно; старшая вошла объ руку съ капитаномъ; та, которая утромъ совершала прогулку, хотѣла показать, что она уже ученая, и вошла сама; затѣмъ слѣдовала прислуга и, наконецъ, я завершалъ шествіе. Ночью снялись съ якоря и отправились въ путь.

На слѣдующее утро Хаперъ вызвалъ меня, чтобы показать мнѣ восходъ солнца. Такого зрѣлища я не видѣлъ во всю мою жизнь.

Описать эту величественную картину мнѣ не по силамъ, да и всякое описаніе, сдѣланное хотя бы и первокласснымъ художникомъ, ничто въ сравненіи съ необычайнымъ чудомъ, которое представляется человѣческимъ глазамъ, потому что это не то солнце, которое мы видимъ на горизонтѣ твердой земли, но цѣлое море огня. Оно разсыпаетъ огненные снопы по водѣ и безоблачному небосклону, такъ что приходится отступить и опустить глаза, ослѣпленные этимъ великолѣпіемъ; невольно произносишь молитву, пораженный величіемъ Творца, и чувствуешь все ничтожество человѣка.

Когда мы проѣзжали мимо Борнгольма, въ 36 часахъ отъ Травемюнде, поднялся вѣтеръ, который усиливался съ каждой минутой, такъ что волны съ силой разбивались о подводные камни. Капитанъ обратилъ на это наше вниманіе и сказалъ, что это явленіе называютъ борнгольмскими водяными челобчками ¹⁾). По старинному обычаю, явились матросы

¹⁾ Wassermännchen.

съ миской воды, чтобы окрестить пассажировъ, которые въ первый разъ въ жизни совершаютъ морское путешествіе; чтобы не быть окропленнымъ, я съ семьей принужденъ былъ откупиться дукатомъ.

Внезапно вѣтеръ усилился и превратился въ сильнѣйшую бурю. Къ счастью, онъ дулъ намъ въ спину и мы на всѣхъ парусахъ мчались съ такой быстротой, что въ двадцатичасовой промежутокъ прошли девяносто миль. Мимо Голланда, который представляетъ собой горный хребетъ, гдѣ живутъ только рыбаки со своими медвѣдями, мы пролетѣли такъ скоро, что не имѣли даже времени разсмотрѣть его какъ слѣдуетъ.

Было воскресенье; я съ семьей, капитанъ и рулевой сидѣли за столомъ, когда судно стало такъ качать, что блюдо съ бобами черезъ весь столъ перелетѣло ко мнѣ: «Лови, Кристь!» крикнулъ Хаперъ. Обѣдъ былъ оконченъ.

Столъ и стулья сейчасъ же были привинчены. Я вышелъ на палубу и съ трудомъ добрался до главной мачты. Была сильная непогода. Молніи ударяли въ воду въ тридцати шагахъ отъ нашего судна. Какъ ни опасно такое явленіе природы, оно все же грозно-прекрасно. Вѣтеръ, вода, громъ, молнія какъ будто смѣняются другъ друга, но нѣтъ, они непрерывны. Раскаты грома сильнѣе отдаются на морѣ, чѣмъ на сушѣ; они соединяются съ глухимъ шумомъ воды и завываніемъ бури, они оглушительны и нѣтъ возможности ихъ описать.

Буря продолжалась, пока мы не достигли финляндской бухты. Здѣсь водный проходъ шириной всего отъ двухъ до четырехъ миль, а вѣтеръ все дулъ съ юга.

Капитанъ совершенно потерялъ голову и, сдвигая парикъ то на правое, то на лѣвое ухо, всплеснулъ руками и вскрикнулъ: «Молитесь, дѣти, иначе мы погибли!»

Я спрашивалъ, по какой собственно причинѣ мы должны погибнуть, но получалъ все одинъ и тотъ же отвѣтъ:

«Молись вмѣстѣ съ женой и дѣтьми; если вѣтеръ не переменится, мы погибли».

Какъ легко можно себѣ представить, эти слова не были для меня утѣшеніемъ. Я обратился къ рулевому съ вопросомъ:

«Скажи мнѣ откровенно, развѣ на самомъ дѣлѣ опасность такъ велика, что капитанъ совершенно потерялъ голову?»

«Да», послѣдовалъ отвѣтъ: «видишь ли, каналъ имѣетъ всего четыре мили въ ширину; слѣва отъ шведскаго берега финскія шхеры входятъ на протяженіи цѣлой мили въ море и дѣлаютъ переѣздъ крайне ненадежнымъ; справа отъ прусскаго берега мелководье тянется тоже на протяженіе мили; т. к. проходъ имѣетъ всего двѣ мили ширины, и мы складываемъ паруса, то теченіе, самое большее черезъ четыре часа, толкнетъ насъ на подводные камни и мы будемъ разбиты. Осталось послѣднее средство, которое мы сейчасъ испробуемъ: натянемъ паруса, можетъ быть проскочимъ». «Можетъ быть?»—спросилъ я поблѣднѣвъ; «можетъ быть»—повторилъ я и слѣдующее слово замерло у меня на губахъ.

Вообразите себя хоть на мигъ на моемъ мѣстѣ: четверо дѣтей, жена въ послѣднемъ мѣсяцѣ беременности и полная неизвѣстность относительно ихъ участи въ ближайшіе два часа; казалось, меня сейчасъ поведутъ на плаху.

Я ушелъ въ каюту, благословилъ жену и дѣтей и просилъ ихъ не выходить на палубу, т. к. волны заливаютъ судно. Я же легъ въ сѣтку около бугшприта, укутался въ пальто и смотрѣлъ, какъ работало судно, то погружаясь въ пропасть, то съ быстротою молніи взлетая на самую верхушку волны. Но я недолго наблюдалъ эту грандіозную игру природы; вдругъ колоссальная масса воды обдала судно спереди до рулеваго колеса и я вымокъ съ головы до ногъ. Съ трудомъ пробирался я со своего ненадежнаго мѣста отъ одной мачты къ другой, отъ одной веревочной лѣстницы къ другой, пока не добрался до своей каюты, и блѣдный, какъ смерть, упалъ въ объятія своихъ родныхъ. «Ахъ, Боже мой!» вскричала жена, «ты упалъ въ воду?» «Успокойся, моя милая», сказалъ я, прижимая къ груди ее и дѣтей: «попади я въ такую бурю въ воду, никто не могъ бы меня спасти и въ этой жизни мы больше не увидѣлись бы».

Обнявшись усѣлись мы всѣ вмѣстѣ и при каждомъ сильномъ порывѣ



ЮГАННЪ КРИСТЪ (CHRIST).
СЪ СТАРИННАГО ПОРТРЕТА.

вѣтра ожидали гибели судна. Уже около двухъ часовъ мы находились въ смертельной опасности, какъ вдругъ открылась дверь и рулевой крикнулъ: «Слава Богу, опасность миновала!» Будто сила электрическаго тока заставила насъ вскочить. Мы бросились на колѣни и стали молиться съ такой проникновенностью, съ такимъ рвеніемъ, какъ молятся рѣдко. Губы не шевелились, но сердца наши зывали къ Богу.

Черезъ полчаса показался и капитанъ, снялъ парикъ, вытеръ носовымъ платкомъ голый черепъ и, глубоко переводя дыханіе, сказалъ: «Ну, дѣтки, теперь все прошло, но смерть была близка. Приготовимъ сейчасъ же пуншъ, потому что наши матросы работали, какъ черти».

Вѣтеръ утихъ, пуншъ былъ готовъ и отъ капитана до послѣдняго юнга пили всѣ, вспоминая перенесенную опасность.

Спали мы необыкновенно спокойно, потому что вѣтеръ улегся и насъ еле покачивало. Проснувшись утромъ, мы увидѣли на разстояніи шести миль Кронштадтъ съ его башнями и находящимися въ водѣ каменными батареями. Но наступилъ полный штиль и наша «Маргарита» стояла на водѣ, какъ пригвожденная. Пришлось спустить лодки, которыя во время бури были крѣпко привязаны къ палубѣ; на это ушло нѣсколько часовъ. Наконецъ, т. к. не было ни малѣйшаго вѣтерка, пришлось пробуксировать на канатахъ лѣнливую «Маргариту» и при томъ такъ медленно, что шесть миль мы прошли въ тридцать шесть часовъ. Мы подошли къ таможенному судну, гдѣ насъ осмотрѣли. Я не мало удивлялся, слыша, какъ хорошо и чисто говорятъ по нѣмецки русскіе матросы. И въ самомъ дѣлѣ, удивительно то, что въ Курляндіи, Лифляндіи и даже въ Кареліи лучше говорятъ по нѣмецки, чѣмъ во всей Саксоніи, исключая нижней, гдѣ, наряду съ нижне-нѣмецкимъ нарѣчіемъ, говорятъ и хорошимъ нѣмецкимъ языкомъ.

Насъ осмотрѣли, на сундуки наложили пломбы, а досмотрщикъ и матросы получили подарки натурой—водкой, сахаромъ, кофе и т. д. Когда все было приведено въ порядокъ, мы уѣхали въ Кронштадтъ, чтобы вновь подвергнуться осмотру и приставаніямъ.

Здѣсь были такъ любезны, что заставили опростать карманы не только меня, но также жену и дѣтей, чтобы посмотрѣть, не веземъ ли мы контрабанды въ видѣ драгоцѣнностей. Судно же должно было еще восемь дней простоять въ гавани, пока могло уйти въ Петербургъ.

Денегъ я не имѣлъ ни гроша. Мнѣ необходимо было одному отправиться въ Петербургъ, чтобы раздобыть что-нибудь у генерала Бауэра ¹⁾). Я оставилъ жену и дѣтей въ Кронштадтѣ и на слѣдующій день переправился черезъ Неву въ Ораніенбаумъ, чтобы отсюда поѣхать сухимъ путемъ черезъ Петергофъ въ Петербургъ.

Съ этого момента фортуна какъ будто повернулась ко мнѣ спиной. Въ Ораніенбаумѣ я узналъ, что генераль Бауэръ умеръ, а на его мѣсто назначенъ генераль Мелисино ²⁾); театральная касса находится въ очень плачевномъ состояніи; служащіе статскіе и военные, — словомъ, всѣ чиновники, которымъ полагается выдавать жалованье каждые четыре мѣсяца, — уже въ продолженіе 13 мѣсяцевъ не видѣли ни копейки.

Здѣсь сомнѣвались, чтобы въ столицѣ удовлетворили мое желаніе, сожалѣли обо мнѣ и моей семьѣ; говорили, что я понапрасну совершилъ это длинное и утомительное путешествіе. Недурное утѣшеніе въ моемъ положеніи! Однако, нужно было попытаться. Я пошелъ къ почтмейстеру и заговорилъ съ нимъ, но онъ меня не понялъ. Я не понималъ ни слова по русски, а онъ по нѣмецки. Я спросилъ: «Parlez vous français?» — «Нѣтъ», былъ отвѣтъ по русски. «Intelligisne linguam latinam»? Но онъ покачалъ головой и повторилъ свое «нѣтъ». Такъ было и съ итальянскимъ; онъ остался при своемъ «нѣтъ», а моей учености пришелъ конецъ. Я полѣзъ

¹⁾ Бауэръ, Феодоръ Васильевичъ (1731—1783), уроженецъ графства Генау, служилъ сначала въ гессенскомъ, затѣмъ въ прусскомъ войскѣ; въ 1769 г. былъ приглашенъ Императрицей Екатериной II на русскую службу, отличился во время турецкой кампаніи, когда и обратилъ на себя вниманіе государыни. Какъ опытному и искусному инженеру Бауэру поручались всевозможныя строительныя работы. Завѣдываніе постройкой Большого театра сдѣлало генерала причастнымъ къ театральному дѣлу.

²⁾ Меллисино, Петръ Ивановичъ, родомъ грекъ (1730—1797) извѣстный артиллерійскій генераль, впоследствии директоръ шляхетнаго кадетскаго корпуса.

въ карманъ, вытащилъ нѣсколько монетъ и сказалъ: «Купитку на Питтербургъ». Онъ низко поклонился, взялъ денегъ, сколько слѣдовало, говоря: «хорошо, тотчасъ», вышелъ и черезъ пять минутъ я имѣлъ кибитку съ кучеромъ. Было шесть часовъ вечера. Ровно въ одиннадцать я, разбитый и измученный, прибылъ въ Петербургъ.

Мой кучеръ все о чемъ-то спрашивалъ, но я его не понималъ. Онъ стучался во многія гостинницы, но меня никуда не пускали. Парень нашель выходъ; поѣхалъ на почтовый дворъ, выпрягъ лошадей и оставилъ меня подъ открытымъ небомъ.

Такъ какъ никто обо мнѣ не безпокоился, я легъ на дно моей кибитки и спалъ спокойно до утра, пока не проснулся отъ громкаго разговора и безцеремоннаго расталкиванія. Вѣроятно, это былъ какой-нибудь почтовый служитель, который очень грубо говорилъ со мной и, судя по жестамъ, приказывалъ мнѣ выходить. Онъ говорилъ долго, но я ничего не понималъ и все время повторялъ одни и тѣ же слова: «Коцебу¹⁾ секретарь на генераль Бауэръ». Парень позвалъ русскаго конюха и велѣлъ мнѣ съ нимъ идти. Ходили мы минутъ сорокъ пять, наконецъ, остановились; онъ сказалъ что-то, чего я не понималъ, и ушелъ по своимъ дѣламъ.

Я не въ силахъ передать моего волненія, когда я остался одинъ, не зная, что предпринять. Огромный городъ, вокругъ ни души знакомой, чужой языкъ. Я заговаривалъ, по крайней мѣрѣ, съ десятью прохожими на всѣхъ извѣстныхъ мнѣ нарѣчіяхъ, но всѣ покачивали головой и, какъ мнѣ казалось, отвѣчали: «я не знаю». Было отчего придти въ отчаяніе. «Господи», вскричалъ я наконецъ: «неужели въ этомъ огромномъ городѣ нѣтъ человѣка, который понималъ бы по нѣмецки?».

Вдругъ изъ противоположнаго погребѣ раздался голосъ, который мнѣ показался голосомъ съ неба: «Сударь, вы, конечно, чужестранецъ, кого вы

¹⁾ Коцебу, Августъ-Фридрихъ-Фердинандъ (1761—1819), извѣстный писатель-драматургъ, поступилъ на русскую службу въ 1781 году секретаремъ къ генералу Бауэру, причемъ былъ его помощникомъ по управленію нѣмецкой труппой.

Когда Бауэръ умеръ, Коцебу перешель на службу въ Лифляндію, а въ 1795 году вышелъ въ отставку и уѣхалъ за границу.

здѣсь ищите?»—«Ахъ, Господи», воскликнулъ я внѣ себя отъ радости, «наконецъ, я нашель людей. Я ищу г-на Коцебу, секретаря покойнаго генерала Бауэра, онъ живетъ гдѣ-то на Красномъ мосту, но я прїѣзжій, не понимаю ни слова по русски и не знаю къ кому обратиться за разъясненіями».

«Успокойтесь», былъ отвѣтъ: вы стоите какъ разъ передъ домомъ, гдѣ живетъ Коцебу, а этотъ мостъ черезъ Мойку—Красный мостъ».

Мнѣ казалось, что я слышу ангельскій голось; я поблагодарилъ честнаго нѣмца и поспѣшилъ войти въ домъ.

Коцебу обнялъ меня и разсмѣялся, когда я рассказалъ ему о своей несчастной судьбѣ. Онъ подтвердилъ, что въ кассѣ нѣтъ денегъ, и что никто уже тринадцать мѣсяцевъ не получаетъ жалованья. Я поблѣднѣлъ и въ волненіи воскликнулъ: «Да, да мой первый зловѣщій вѣздъ въ Петербургъ показалъ мнѣ, что здѣсь я не буду счастливъ»!

Коцебу вновь разсмѣялся, открылъ бюро и безъ разговоровъ далъ мнѣ займы сто рублей, чтобы я могъ перевезти изъ Кронштата жену и дѣтей. Въ своемъ же домѣ онъ указалъ мнѣ квартиру на первое время.

Незнакомый съ театральнымъ міромъ столицы, я не могъ никого посѣтить, даже режиссера Фіала, и это мнѣ было поставлено въ вину. Я повидался только со своимъ давнишнимъ знакомымъ Чехтицкимъ, который предложилъ мнѣ свой экипажъ для обратной поѣздки въ Ораніенбаумъ.

На слѣдующее утро я оставилъ Петербургъ и полетѣлъ туда; кучеру велѣлъ дожидаться въ гостинницѣ, обѣщая вернуться рано утромъ съ женой и съ дѣтьми. Я, конечно, надѣялся исполнить обѣщанное, но вода не почтовая дорога, гдѣ можно назначить время и часъ прибытія. Я выѣхалъ вечеромъ при чудномъ закатѣ солнца, подъ веселое пѣніе матросовъ, въ Кронштадтъ къ женѣ и къ дѣтямъ, чтобы на слѣдующее утро съ триумфомъ привезти ихъ въ столицу въ каретѣ четверкой, но ночью поднялась такая страшная буря, что на утро меня не пустили въ гавань. Опять плохое предназначеніе, мнѣ не слѣдовало ѣздить въ Петербургъ, но шагъ былъ сдѣланъ, вернуться въ Германію нельзя ни въ какомъ случаѣ.

Напрасно я просилъ и заклиналъ: ни одинъ матросъ не рѣшался выйти въ море, боясь бушующихъ волнъ, да и комендантъ не давалъ разрѣшенія. Я принужденъ былъ запастись терпѣніемъ и ждать, пока Вершителю судьбъ заблагоразсудится выпустить меня изъ заключенія; межъ тѣмъ, я имѣлъ время осмотрѣть Кронштадтъ, такъ какъ погода стояла солнечная. Кронштадтъ находится въ пяти миляхъ отъ Петербурга на островѣ Котлинѣ. Онъ былъ основанъ Петромъ Великимъ въ 1703 г. и вначалѣ былъ маленькой крѣпостью, которая защищала гавань Кронштадтъ.

Въ 1721 г. крѣпость была названа Кронштадтомъ и имѣла уже въ то время широкія улицы, красивые дворцы и маленькую евангелическую церковь для флотскихъ офицеровъ лютеранскаго вѣроисповѣданія. Въ городѣ насчитывается до 20 тысячъ жителей. Валъ весь уставленъ пушками; здѣсь, собственно говоря, цѣлыхъ три гавани, всѣ безопасныя и удобныя, но прѣсная невская вода имѣетъ тотъ недостатокъ, что всѣ судна сгнивають въ ней въ двадцать мѣсяцевъ, межъ тѣмъ какъ въ морѣ въ двадцать лѣтъ.

Я собирался уже осмотрѣть каменный каналъ, заложенный въ 1719 г. Петромъ I, продолженный въ 1734 г. императрицей Анной и законченный въ 1752 г. императрицей Елисаветой, какъ меня отыскалъ маркеръ изъ гостинницы и сообщилъ, что послѣ обѣда гавань будетъ свободна, а комендантъ разрѣшилъ проходъ. Я поспѣшилъ домой, чтобы привезти въ порядокъ свои вещи, хотѣлъ забрать у капитана сундуки, но, къ ужасу своему, узналъ, что онъ не имѣетъ права ничего выдать съ судна до тѣхъ поръ, пока не будетъ таможеннаго осмотра и пассажиры не уплатятъ пошлины. Я доказывалъ ему, что мнѣ необходимо дѣлать въ Петербургѣ визиты, но ничего не помогло: я долженъ былъ подчиниться и вторично выѣхать въ столицу въ дорожномъ платьѣ.

Чтобы переправиться въ Ораніенбаумъ, я нанялъ большую лодку съ двѣнадцатью матросами, захватилъ съ собой небольшой багажъ и съ большой женой, четырьмя дѣтьми и прислугой вновь былъ предоставленъ волѣ опасной стихіи, которая къ тому же волновалась и бурлила.

Съ вала, мимо котораго проѣзжали, капитанъ крикнулъ вслѣдъ:

НѢМЕЦКІЙ АКТЕРЪ О РОССІИ XVIII В.

«До свиданья, въ Петербургѣ». «Когда?»—спросилъ я—«Самое большое черезъ восемь дней».

Этотъ отвѣтъ страшно меня взволновалъ, т. к. съ нами не было даже достаточнаго количества бѣлья. Только что я хотѣлъ выругаться, какъ мы были подхвачены волной, которая чуть не затопила нашу лодку. Крики жены и дѣтей заставили меня позабыть и капитана и свое неудовольствіе.

Мы поѣхали дальше. Но, Боже! какая разница между этой поѣздкой и той, которую я совершилъ вчера при ясной погодѣ. Вѣтеръ противостоялъ волнамъ; онѣ волновались, бушевали и страшно насъ укачивали; внезапно налетѣла огромная волна; всѣ двѣнадцать матросовъ бросились на одну сторону лодки; этотъ маневръ спасъ судно, иначе оно, навѣрное, опрокинулось бы; еще разъ за этотъ долгій часъ переѣзда мы пережили такую же опасность, пока, наконецъ, достигли противоположнаго берега. Слава Богу! мы на мосту, который былъ построенъ княземъ Меньшиковымъ у устья Невы.

Я уплатилъ матросамъ условленные рубль 50 коп. и подарилъ имъ еще 50 коп. на чай; они поблагодарили меня громкимъ: «ура!»

Ораніенбаумъ находится противъ Кронштадта и замѣчателенъ своимъ увеселительнымъ замкомъ и прекраснымъ садомъ. Здѣсь находятся также турецкія бани. Въ Ораніенбаумѣ генералъ Бауэръ проводилъ лѣто.

Итакъ, я перенесъ опасность на морѣ и пошелъ на встрѣчу новымъ несчастьямъ на сушѣ.

Мой кучеръ очень мнѣ обрадовался, за то я велѣлъ поднести ему стаканъ Kümmele'я, и при этомъ выпилъ самъ.

Замѣтивъ, что парень не прочь выпить, я велѣлъ хозяину налить еще стаканъ. «Этого, самага?» спросилъ хозяинъ.

Я отвѣтилъ утвердительно: водка была подана и моментально выпита; хозяинъ, посмотрѣвъ на меня, сказалъ, что я, вѣроятно, иностранецъ и не знаю сколько стоитъ въ Россіи стаканчикъ ликера. «Пустяки», сказалъ я; «въ Саксоніи онъ стоитъ грошъ, пусть здѣсь стоитъ даже два,—не важно, т. к. я счастливъ, что опасность миновала». «Хорошо», замѣ-

тиль хозяинъ: «но именно потому, что вы изъ Саксоніи, гдѣ я тоже не разъ выпиваль стаканчикъ по грошу, я долженъ вамъ сказать, что здѣсь они стоятъ по 25 коп. (семь грошей)». «Неужели? ну, тогда покончимъ на этихъ двухъ»—рѣшилъ я, уплатилъ, что слѣдовало, за ночевку кучера и лошадей, усадилъ жену, трехъ дѣтей и прислугу въ экипажъ четвертней самъ съ одиннадцатилѣтней дочерью сѣлъ въ кибитку, и мы съ экстра-почтой отправились прямо въ Петербургъ.

Мы проѣзжали мимо Петергофа, Екатерингофа, Краснаго кабачка и другихъ увеселительныхъ замковъ, находящихся по берегу Невы. Вдругъ среди поля я увидѣлъ красивыя городскія ворота, построенныя по всѣмъ правиламъ искусства, но не соединенныя каменной стѣной съ другими воротами и не отдѣленныя ровомъ отъ такъ называемаго предмѣстья. Можно было проѣхать прямо, съ какой-угодно стороны, подъ этой прекрасной аркой и очутиться въ городѣ, т. к. Петербургъ не окруженъ стѣнами.

Первая моя квартира находилась на Красномъ мосту, въ томъ домѣ, гдѣ Коцебу встрѣтилъ меня съ распростертыми объятіями.

Къ этому же времени пріѣхалъ и Шпенглеръ. Мы съ нимъ, Коцебу и артистомъ Ридель заняли цѣлый домъ.

Мой капитанъ все не пріѣзжалъ и я не имѣлъ платья, чтобы сдѣлать необходимые визиты. Этого мнѣ не могъ простить режиссеръ Фіала, какъ будетъ видно изъ дальнѣйшаго разсказа.

Черезъ недѣлю вернулся мой капитанъ. Я переодѣлся въ лучшее платье и счелъ своимъ долгомъ отправиться къ Фіала, который принялъ меня, хотя и очень вѣжливо, но сдержанно и церемонно.

Я извинился за поздній визитъ, сославшись на отсутствіе приличнаго платья; онъ принялъ извиненіе со свѣтской улыбкой на лицѣ, но замѣтилъ, что съ товарищемъ и землякомъ всякія церемоніи излишни (Фіала, какъ и я, былъ уроженцемъ Вѣны).

Я просилъ для перваго дебюта роль фонъ Воллера въ пьесѣ Готтера «Маріанна», и моя просьба была очень охотно удовлетворена, т. к. роль

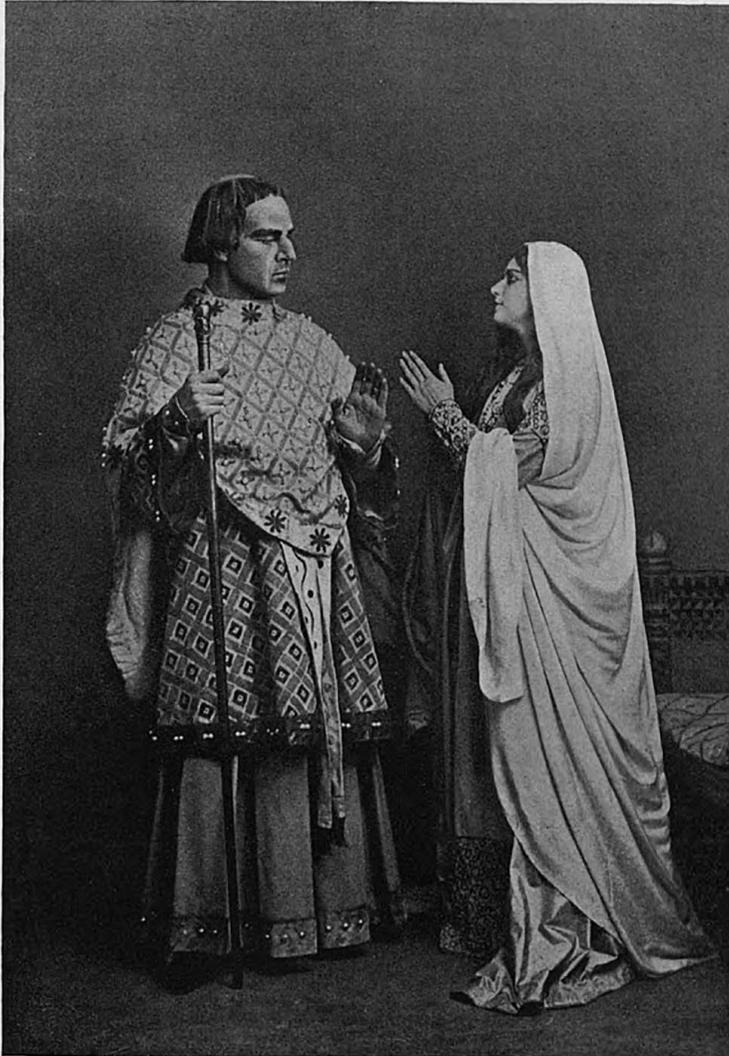
президента въ ней была одной изъ любимыхъ ролей самого Фіала. Мало-помалу онъ становился менѣе сдержаннымъ и, въ знакъ своего довѣрія и любви, передалъ мнѣ роль маркиза Де-Фалезе въ пьесѣ Шписа—«Три дочери». Эта роль написана почти цѣликомъ по французски и въ ней я долженъ былъ обязательно провалиться; я принялъ ее съ улыбкой, догадавшись тотчасъ, куда клонить мой честный другъ и землякъ.

Теперь я долженъ рассказать, какъ со мной обошлись въ пакгаузѣ, куда я пріѣхалъ за своими сундуками. Послѣ того, какъ все было принесено туда и я прождалъ два часа, какой-то господинъ грубо и рѣзко спросилъ, нѣтъ ли у меня товара, подлежащаго пошлинѣ. Я отвѣтилъ, что въ Россіи я впервые и не могу знать, что здѣсь считается контрабандой.

Тогда другой спросилъ болѣе учтиво: «Милостивый государь, нѣтъ ли у васъ драгоценностей или серебряной посуды?» Я не зналъ, куда жена уложила наши драгоценности, и просилъ его самого поискать, нѣтъ ли чегонибудь, подлежащаго оплатѣ. Очевидно, ему понравился мой вѣжливый отвѣтъ, и онъ очень снисходительно обыскалъ мои сундуки. Очередь дошла до ящика. Таможеннымъ попалась въ руки большая круглая коробка съ желтой пудрой, за которую я уплатилъ въ Лейпцигѣ цѣлый талеръ; жена употребила уже фунта три и въ коробкѣ оставалось приблизительно около семи фунтовъ. Пудру взвѣсили и заявили мнѣ, что я долженъ уплатить пошлины семь рублей серебромъ. Я сначала испугался, но мгновенно оправился, схватилъ коробку и высыпалъ все содержимое.

«Это не поможетъ!» вскричалъ грубіянь: «онъ все-таки долженъ уплатить». Кровь бросилась мнѣ въ лицо, я подошелъ къ нему и крикнулъ: «Милостивый государь, только Ея Величество Императрица и Великіе Князья могутъ называть меня «онъ»; для васъ я не «онъ», я чиновникъ и состою на государственной службѣ, что не всякій можетъ сказать о себѣ».

Господинъ поскромнѣе подошелъ къ грубому и очень настойчиво сталъ ему что-то говорить; тотъ, ворча, отошелъ и не потребовалъ пош-



Г-ЖА ПОПОВА ВЪ РОЛИ ЭЛЬЗЫ И Г. БОССЕ ВЪ РОЛИ КАПЕЛЛАНА.
«ЧУДО РОЗЪ» П. П. ШЕНКА НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

лины, но я всетаки долженъ былъ уплатить рубль серебромъ за мѣдную вызолоченную офицерскую саблю. Пошлина взимается очень строго: за серебряную посуду, часы (больше одной пары), или кольца полагается платить сорокъ процентовъ стоимости при въѣздѣ и столько же при выѣздѣ, хотя бы онъ послѣдовалъ черезъ недѣлю.

Когда я вернулся домой, жена стала оплакивать свою желтую пудру, но успоилась, узнавъ, что въ Петербургѣ желтая пудра не въ модѣ.

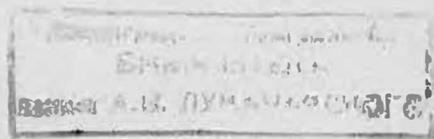
Только теперь начинается исторія моихъ страданій. Съ ужасомъ я берусь за перо, чтобы описать, какъ съ этого момента меня преслѣдоваль злой рокъ.

Для моего дебюта поставили «Маріанну», гдѣ я игралъ Валлера. Утромъ въ день спектакля я получилъ анонимное письмо слѣдующаго содержанія:

6020 «Милостивый государь, не смѣйте выступать въ роли Валлера. Вамъ сорокъ лѣтъ, Валлеру двадцать четыре. Для этой роли у насъ есть молодые артисты. Откажитесь, пока еще есть время. Вы идете на встрѣчу опасности. До свиданія».

Прекрасное поощреніе для дебюта, когда напрягаешь все вниманіе, и безъ подобной записки. Признаюсь, моя рѣшимость поколебалась, но передать роль было слишкомъ поздно. Единственнымъ претендентомъ на нее былъ Набель (бывшій парикмахерскій подмастерье), жена котораго была фавориткой его превосходительства генерала Мелессино. Слѣдовательно, анонимное письмо могло быть только отъ Набеля. Какъ бы то ни было, но у меня пропала всякая охота играть и на репетиціи, назначенной въ одиннадцать часовъ, я былъ совершенно разстроенъ.

Роль матери играла г-жа Ридель, съ которой я служилъ въ Прагѣ у Фонъ-Бруньяна; она, какъ видно, тоже знала о предстоящей мнѣ участи, т. к. была разстроена и сторонилась меня. Послѣ репетиціи я сидѣлъ за столомъ, но не обѣдалъ, и вскорѣ ушелъ къ себѣ совершенно подавленный. Въ такомъ же настроеніи я пришелъ и въ гардеробную; мой другъ Фіала освѣдомился, не боленъ ли я. «Нѣтъ», отвѣтилъ я: «я пока не



боленъ, но послѣ письма, полученнаго мною сегодня утромъ, у меня такое ощущеніе, какъ будто мнѣ предстоитъ въ этотъ вечеръ пронзить кого-нибудь мечомъ». Онъ поблѣднѣлъ и удалился, а я, одѣваясь, подумалъ: «вѣдь въ этой роли въ Берлинѣ я всегда имѣлъ успѣхъ, навѣрное и здѣсь удастся не провалить ея».

Занавѣсъ поднялся. Сердце мое стучало все громче. Чтобы скорѣе освоиться, я сейчасъ же пошелъ за кулисы, хотя долженъ былъ выступить во второмъ актѣ. Публика апплодировала такимъ артистамъ, которые въ Берлинѣ считаются посредственностью, или совершенно незамѣтны; это придало мнѣ мужества и ко мнѣ вернулась обычная веселость.

Началось второе дѣйствіе. (Нужно замѣтить, что уходъ каждого артиста въ первомъ актѣ сопровождался апплодисментами).

Я вышелъ на сцену съ г-жей Ридель, игравшей президентшу.

Въ то же мгновеніе раздался хохотъ офицеровъ, которые стояли, прислонившись къ оркестровой будкѣ. Я опѣшилъ и громко спросилъ г-жу Ридель, которая такъ недавно была мнѣ другомъ: «Это относится ко мнѣ?»—«Къ кому же?»—отвѣтила она холодно, повернулась ко мнѣ спиной и стала читать свою роль, обращаясь къ партеру, или, вѣрнѣе, къ офицерамъ, стоявшимъ тутъ же, за что и была вознаграждена громкими апплодисментами.

Теперь только я все понялъ: къ заговору, повидимому, принадлежала и Ридель, а межъ тѣмъ я оказалъ ей когда-то столько услугъ, даже спасъ однажды отъ преслѣдованія полиціи. Теперь эта женщина помогала провалить меня.

Когда я уходилъ со сцены, опять раздался смѣхъ, и только изъ ложи прусскаго посла ¹⁾ послышалось: «браво». Я былъ внѣ себя, ругалъ мальчишекъ, которые въ Германіи не годились бы и на выходныя роли, но все-таки долженъ былъ играть до конца, впрочемъ, уже безъ непріятностей.

¹⁾ Во время пребыванія Криста въ Петербургѣ, (съ 1779 по 1785 годъ) прусскимъ посланникомъ при русскомъ дворѣ былъ Johann Görtz—Иоганнъ Герцъ.

Пріѣхавъ домой, я ничего не ѣлъ, бросился на кровать и провель отчаянную ночь.

На слѣдующее утро явился ко мнѣ самъ его Превосходительство генераль Мелессино, чтобы утѣшить меня; я же просилъ его объ отставкѣ, на которую онъ, однако, не согласился. Мелессино далъ мнѣ понять, что я, вѣроятно, оскорбилъ кого-нибудь изъ гвардейцевъ (это они смѣялись надо мной); совѣтовалъ мнѣ спокойно ждать второго дебюта; онъ прекрасно видитъ, что я опытный артистъ, но мое произношеніе кажется имъ страннымъ, — «и любезный Кристъ, вы недостаточно молоды для этой роли».

«Конечно, Ваше Превосходительство, Набель моложе, и лучше подходитъ для этой роли».

«Да, вы думаете? Ну, въ будущемъ пусть онъ ее играетъ. Разучивайте сейчасъ роль маркиза де-Фалезъ изъ «Трехъ дочерей», черезъ недѣлю пьеса ставится и, надо думать, у васъ все сойdetъ благополучно».

«Но, Ваше Превосходительство, маркизъ тоже молодъ и въ этой роли, я опять могу показаться старымъ; я хотѣлъ бы получить отставку, а Вы передайте Набелю...»

«Ну, что тамъ Набелы! онъ не понимаетъ по-французски».

«Это не мѣшаетъ Ваше Превосходительство. Вчера я видѣлъ многихъ артистовъ въ роляхъ, которыхъ они не понимаютъ, между тѣмъ имъ громко апплодировали; они думаютъ, что стоитъ только усердно жестикулировать и орать во все горло, чтобы называться хорошимъ артистомъ».

«Вы, можетъ быть, и правы, любезный Кристъ»,—отвѣтилъ его Превосходительство,—«но роль вы сыграете и отставки не получите». Съ этими словами онъ удалился.

Я сыгралъ маркиза и ни одна рука не поднялась для апплодисмента. Я сыгралъ Riccant de la Marliniève,—роль, въ которой я имѣлъ громадный успѣхъ при берлинскомъ дворѣ,—но опять не заслужилъ ни одного апплодисмента. Тогда прусскій посоль сказалъ громко: «Это возмутительная интрига!» и сталъ такъ усердно апплодировать, что къ нему присоеди-

лось еще нѣсколько человѣкъ. Но противъ козней враговъ я былъ безсиленъ.

Ставили пьесу—«Galova von Venedig». Я получилъ роль рыцаря Зателыштедта и такъ загримировался, что всѣ спрашивали: «кто это?» Ледь какъ будто сталь таять; съ этого времени меня, по крайней мѣрѣ, оставляли въ покоѣ, хотя какъ будто не замѣчали.

Я опять просилъ объ отставкѣ и опять не получилъ ея.

Мои дочери, одна семнадцати, другая одиннадцати лѣтъ, выступали съ успѣхомъ, первая подъ именемъ Нанетты,—вторая Жозефины, но это не могло вознаградить меня.

Я задыхался здѣсь и стыдился самого себя. Я не могъ себѣ представить, что я все тотъ же артистъ, который выступалъ въ Прагѣ, Брауншвейгѣ, Магдебургѣ, Берлинѣ, Гамбургѣ, Дрезденѣ и Лейпцигѣ.

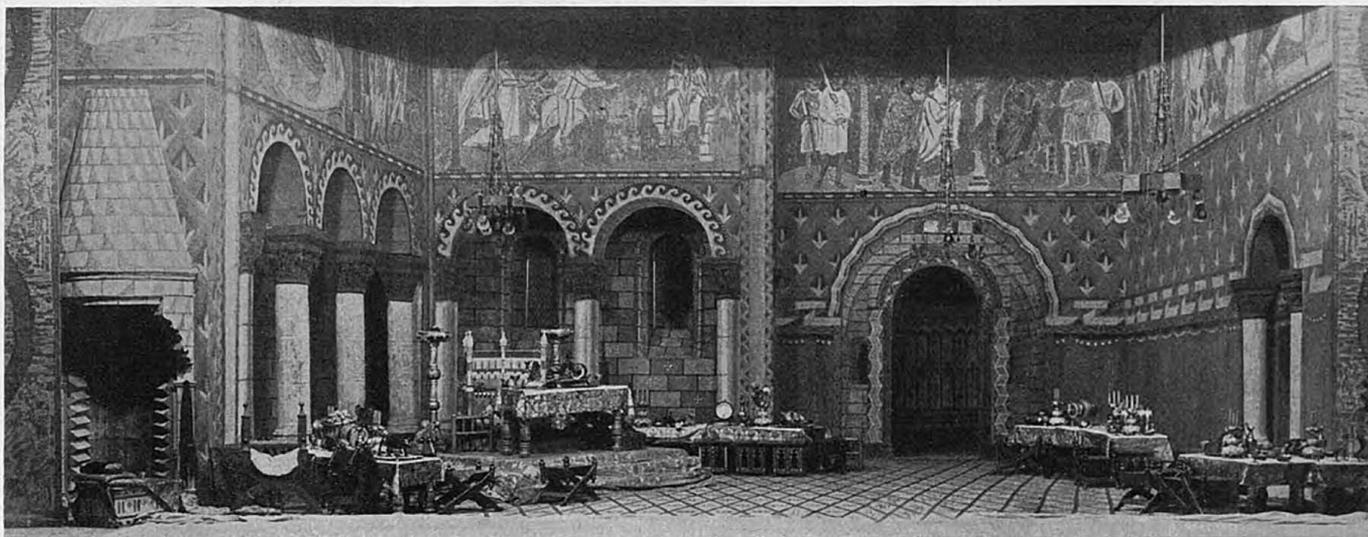
Мое самолюбіе было больно задѣто, я бродилъ, подобно больному, и чувствовалъ симптомы гнилой лихорадки, такой опасной для нѣмцевъ, приѣзжающихъ въ Россію.

Мое отчаяніе было безгранично. Такъ далеко отъ милой Саксоніи! Что будетъ съ моей больной женой, съ малолѣтними дѣтьми? Отчаяніе дѣйствовало на меня сильнѣе болѣзни и я слегъ. Три недѣли я находился безъ сознанія, и когда очнулся, увидѣлъ вокругъ себя плачущую семью—какое зрѣлище для отцовскаго сердца!

Съ Божьей помощью я выздоровѣлъ, но вскорѣ умерла моя младшая дочь, что было для меня большимъ горемъ. Только что похоронили ребенка, какъ жена разрѣшилась отъ бремени сыномъ. Онъ явился на свѣтъ Божій съ большой опухолью на шеѣ, что значительно уменьшило нашу радость по поводу рожденія сына. Несчастье слѣдовало за несчастьемъ.

Оставаться въ Петербургѣ было мнѣ невыносимо тяжело и я настоятельно просилъ генерала Мелессино объ отставкѣ.

Пришлось дѣйствовать черезъ госпожу Набель, которая была въ фаворѣ у генерала; она просила за меня, и его Превосходительство обѣ-



«ЧУДО РОЗЪ» П. П. ШЕНКА НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.
ДЕКОРАЦІЯ 1-ГО АКТА КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ.

щаль дать мнѣ отставку. Теперь не было челоуѣка счастлиуѣе меня, я опять повеселѣлъ и очень охотно исполнялъ свои обязанности.

Въ одну изъ пятницъ на мою долю выпало счастье играть въ Эрмитажѣ въ присутствіи Ея Величества Императрицы Екатерины.

По обычаю, каждую пятницу одна изъ труппъ удостоивалась чести играть передъ монархиней. Труппъ было четыре ¹⁾: русская, французская, нѣмецкая и итальянская; слѣдовательно, каждая играла разъ въ четыре недѣли.

Была поставлена пьеса Гроссмана: «Генріэта, или она уже замужемъ». Я игралъ полковника Влэнвиля и очень понравился монархинѣ. Фіала наговорилъ мнѣ немало комплиментовъ, на которые я отвѣчалъ улыбкой, а генераль замѣтилъ, что положено начало моему счастью. Но я былъ другого мнѣнія и настоятельно просилъ объ отставкѣ, ссылаясь на нездоровье, хотя служба въ Петербургѣ не обременительна, такъ какъ при четырехъ труппахъ каждой приходится играть только разъ въ четыре недѣли въ Эрмитажѣ.

Въ это время въ моемъ домѣ произошло нѣчто такое, что положительно граничитъ съ чудомъ. Артистъ Ридель, который, какъ я уже упоминалъ, жилъ со мной въ одномъ домѣ, внезапно заболѣлъ; когда мы его посѣтили, онъ сказалъ смѣясь, что не умретъ отъ этой болѣзни, такъ какъ въ молодости ему предсказали, что онъ будетъ вытасченъ мертвымъ изъ воды.

Благодаря этому предсказанію, онъ отправился изъ Праги въ Петербургъ сухимъ путемъ, а жену свою отправилъ моремъ.

Мы посмѣялись надъ бабскими суевѣріями. Ридель прибавилъ, что предсказаніе не исполнится, такъ какъ онъ далъ обѣтъ никогда не переправляться по водѣ, которая будетъ ему выше пояса. Обмѣниваясь шутками, мы разстались.

¹⁾ Въ составъ придворнаго театра входили: русская драматическая труппа, балетъ, итальянская опера, французская и нѣмецкая труппы, камерная и бальная музыка.

Къ утру нездоровье Риделя усилилось, а вечеромъ ему стало совсѣмъ плохо. Я навѣстилъ больного довольно поздно. Несмотря на сильное недомоганіе, его не оставляло хорошее расположеніе духа и даже веселость. Когда я уходилъ, онъ крикнулъ мнѣ вслѣдъ: «Другъ Кристь, хотя предсказаніе и не исполнилось, но все же я очень боленъ»; тутъ онъ сталъ непрерывно и безсвязно бредить. Въ такомъ состояніи я его оставилъ.

Моя жена уже спала, и я вошелъ очень тихо, чтобы ея не разбудить; слѣдовательно, я не имѣлъ возможности рассказать ей объ ухудшеніи въ здоровьѣ Риделя. На разсвѣтѣ она такъ сильно плакала во снѣ, что я вскочилъ, чтобы ее разбудить. Испуганная, вся въ поту, она стала жаловаться на страшный сонъ. Она видѣла Риделя мертвымъ, лежащимъ въ кровати на соломѣ, съ раскинутыми руками и ногами въ ночной сорочкѣ и кальсонахъ, безъ колпака, съ растрепанными волосами. Жена вся дрожала и умоляла меня пойти посмотреть, что слышно у больного.

Какъ только разсвѣло, я сошелъ внизъ и былъ пораженъ: Ридель былъ мертвъ и лежалъ именно такъ, какъ она видѣла его во снѣ. Кто пойметъ это и отгадаетъ таинственную связь между сномъ и дѣйствительностью? Гамлетъ былъ правъ, говоря: «есть многое на свѣтѣ, другъ Гораціо, что и во снѣ не снилось нашимъ мудрецамъ».

Но самое странное впереди. Я поѣхалъ на похороны со всѣмъ мужскимъ персоналомъ нашей труппы. Католическое кладбище находится далеко, а чтобы попасть туда, надо перейти ручей по запрудѣ, какъ по мосту. Когда переносили трупъ, обломалась ручка у гроба, и бѣдный Ридель долженъ былъ послѣ смерти попасть въ воду—онъ, конечно, не утонулъ, но, согласно предсказанію, былъ вытасченъ мертвымъ изъ воды.

Какъ же отнесутся господа скептики къ хиромантіи и притягательной силѣ? Какъ это происходитъ, намъ неизвѣстно, но что оно существуетъ, ясно, какъ дважды два четыре.

О моей женѣ я могу рассказать еще подобный же случай. Во время поѣздки въ Петербургъ, насъ сопровождали два музыканта, которые и навѣщали насъ попеременно черезъ каждые два-три дня. Внезапно они

оба исчезли. Черезъ недѣлю приснилось моей женѣ, что она видѣла одного изъ нихъ, Цейтлера, мертвымъ, лежащимъ на полу, въ комнатѣ съ красными обоями; подъ головой его находилась солома, а ротъ былъ обвязанъ бѣлымъ платкомъ.

Я посмѣялся надъ новымъ видѣніемъ, но обѣщаль еще до обѣда навести справки о нашихъ пріятеляхъ. Только что я собрался выйти изъ дому, какъ пришелъ товарищъ Цейтлера и со слезами разсказаль, что его другъ въ эту ночь скончался. Я, конечно, опѣшилъ. Когда мы вошли въ комнату покойнаго, мое изумленіе еще возросло: я нашель трупъ, какимъ видѣла его во снѣ моя жена, лежащимъ на полу у печки, въ комнатѣ съ красными обоями. Я ужъ и не зналь, что подумать о моей ясно-видящей, и все боялся, что въ одно прекрасное утро я узнаю, что она меня видѣла во снѣ лежащимъ на столѣ. Навѣрно я умеръ бы отъ одного страха.

Я навѣстиль барона фонъ Дольста, къ которому имѣль рекомендацію отъ его брата изъ Дрездена. Такъ какъ въ Петербургѣ обѣдаютъ въ три часа, я пошелъ къ нему съ утреннимъ визитомъ послѣ полудня.

Прочитавъ рекомендательное письмо, онъ пригласиль меня остаться къ обѣду. Я согласилься. Необходимо объ этомъ упомянуть, чтобы дать понятіе о необыкновенномъ петербургскомъ гостепрѣимствѣ, впрочемъ, это будетъ видно изъ дальнѣйшаго. Послѣ обѣда фонъ-Дольсть сказаль: «Итакъ, любезный Кристь, послѣ кофе садитесь къ роялю или на диванъ съ книгой, или поѣжайте въ театръ, а въ десять часовъ приходите ужинать. Прошу васъ не стѣсняться; вы будете всегда желаннымъ гостемъ. Приглашать васъ я больше не буду, но если въ продолженіе недѣли вы не зайдете, значить, вы мнѣ не другъ».

Мы раскланялись и до самаго отъѣзда я обѣдалъ у него по два раза въ недѣлю.

Жена его была одной изъ первыхъ красавицъ Петербурга, молода и хороша, музыкальна, какъ Мара ¹⁾, и гостепрѣимна, какъ Марта ²⁾.

¹⁾ Мара—знаменитая пѣвица XVIII вѣка.

²⁾ Св. Марта (Марѳа)—покровительница странствующихъ.

Я провелъ въ этомъ домѣ лучшія минуты жизни. Здѣсь я познакомился съ знаменитымъ клавесинистомъ Пальтшо, который цѣлыми часами фантазировалъ на клавесинѣ.

Высшая аристократія обѣдала въ домѣ у барона. Однажды я имѣлъ честь сидѣть за столомъ рядомъ съ первымъ министромъ графомъ Олсуфьевымъ ¹⁾, который усердно чокался со мной и научилъ меня пить вино съ особымъ наслажденіемъ, прополаскивая ротъ чистой водой при каждомъ новомъ сортѣ. Его превосходительство былъ правъ. Большой знатокъ въ этомъ дѣлѣ, онъ могъ бы читать лекціи объ эпикурействѣ и сибаритствѣ.

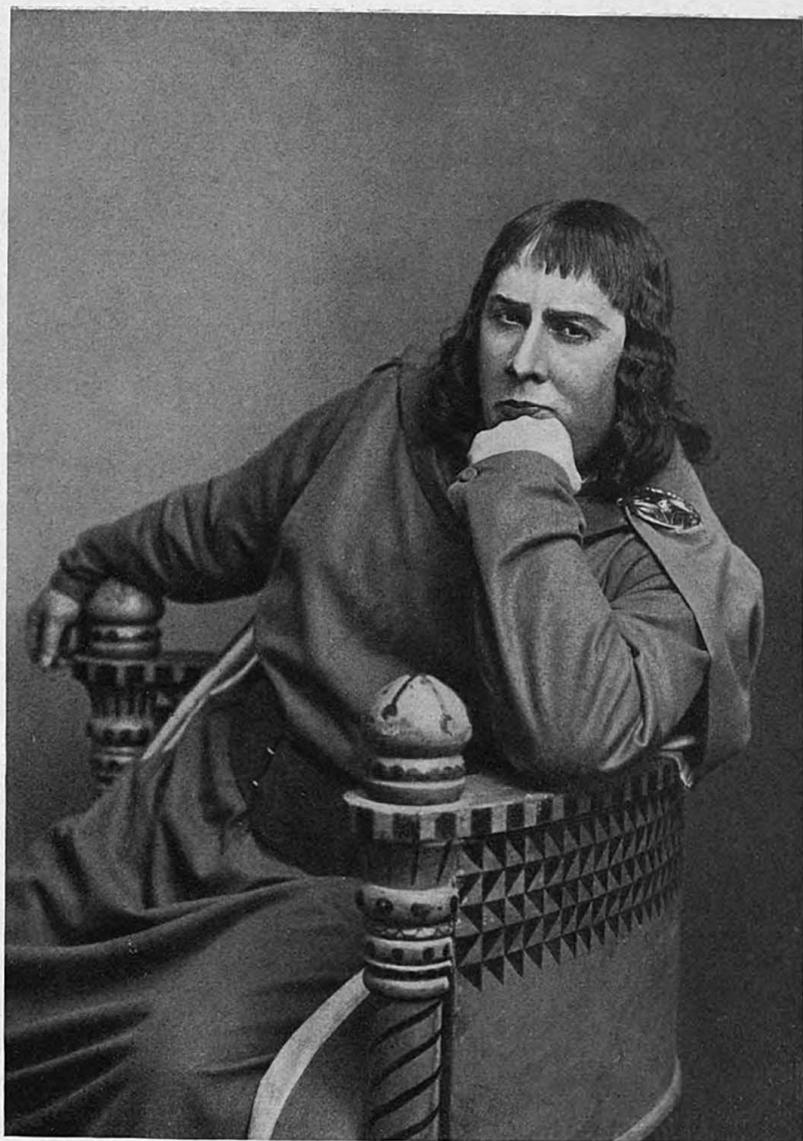
Однажды я вновь очутился за столомъ рядомъ съ нимъ. Онъ не зналъ, кто я, говорилъ о театрѣ и ругалъ покойнаго генерала Бауэра. Даже на смертномъ одрѣ генералъ дѣлалъ глупости и выписалъ изъ Германіи людей, которые никуда не годятся. «Напримѣръ, онъ пригласилъ какого-то Криста на роли любовниковъ, а этому актеру навѣрное 75 лѣтъ», (NB. Его Превосходительство видѣлъ меня въ пьесѣ «Galoga von Venedig» гдѣ я игралъ рыцаря Заттельштедта, загриммировавшись человѣкомъ приблизительно такого возраста).

Я страшно покраснѣлъ и сказалъ: «Простите, Ваше Превосходительство, я хорошо знаю Криста, ему еще нѣтъ сорока».

«Ахъ оставьте! Я смотрѣлъ на него въ бинокль. У него все лицо въ морщинахъ и старческая фигура. Ему, по крайней мѣрѣ, 75 лѣтъ, вѣдь я не слѣпъ».

За столомъ всѣ улыбались, но не хотѣли его разубѣждать, чтобы не сконфузить его. Затѣмъ онъ говорилъ о моей дочери, о г-жѣ Шпенглеръ,— словомъ, обо всѣхъ насъ. Всѣ мы никуда не годились. Я видѣлъ здѣсь личную ненависть къ генералу Бауэру, т. к. все, что онъ дѣлалъ, было плохо, а мы должны были страдать изъ-за него.

¹⁾ Графъ Олсуфьевъ, Адамъ Васильевичъ (1721—1784), въ царствованіе Императрицы Елисаветы былъ назначенъ кабинетъ-министромъ и царемоніймейстеромъ, впослѣдствіи былъ статсъ-секретаремъ Императрицы Екатерины II и предсѣдателемъ «Комитета надъ зрѣлищами и музыкой», существовавшего отъ 1783—1786.



Г. СМІРНОВЪ ВЪ РОЛИ ГР. ЛЮДВИГА.
«ЧУДО РОЗЪ». П. П. ШЕНКА НА СЦЕНЪ МАРІНСКАГО ТЕАТРА.

По русскому обычаю, передъ обѣдомъ подаютъ водку, ветчину, селедку или кильки; это называется «закусывать». Даже государыня закусываетъ для возбужденія аппетита. Его Превосходительство вмѣсто рюмки употреблялъ стаканъ.

Послѣ закуски слѣдовало, по крайней мѣрѣ, двѣнадцать блюдъ. Баронесса, зная аппетитъ графа, клала ему солидныя порціи. Первымъ подается супъ. Онъ былъ приготовленъ изъ чернаго хлѣба съ яйцами. Большинство гостей съѣло половину порціи, причемъ каждый получилъ полную тарелку съ двумя, а графъ съ четырьмя яйцами. Когда всѣ окончили, раздался голосъ его превосходительства. «Г-жа надворная совѣтница, г-жа надворная совѣтница!»—«Что прикажете, ваше превосходительство?»

«Нѣтъ ли у васъ еще этого супа? Онъ очень вкусный; пожалуйста, еще хоть немного!»

Было отдано шепотомъ распоряженіе лакею. Черезъ минуту опять была принесена тарелка супа съ четырьмя яйцами. Онъ былъ моментально съѣденъ. Это называется хорошимъ аппетитомъ у человѣка въ возрастѣ, по крайней мѣрѣ, въ 65 лѣтъ.

Олсуфьевъ былъ здоровымъ человѣкомъ, маленькимъ и толстымъ, умнѣйшая голова и большая опора русскаго государства.

Между прочимъ, я долженъ еще разсказать небольшую исторію, чтобы показать различіе между нѣмецкими и русскими военными того времени.

Генераль Мелессино былъ начальникомъ нѣмецкаго театра. Гардеробомъ завѣдывалъ русскій прапорщикъ; онъ вмѣстѣ съ портнымъ долженъ былъ слѣдить за тѣмъ, чтобы каждый артистъ находилъ на определенномъ мѣстѣ нужную ему одежду и всѣ принадлежности туалета.

Однажды, какъ это легко можетъ случиться, обмѣняли платье, изъ-за чего между артистами возникла ссора. Въ это время пришелъ генераль Мелессино, спросилъ о причинѣ ссоры и, узнавъ, въ чемъ дѣло, отпустилъ прапорщику двѣ пощечины, схватилъ его за горло и нѣсколько разъ ударилъ головой о стѣнку, такъ что бѣдняга почти потерялъ сознание и шатаясь еле вышелъ изъ комнаты.

Однажды графъ Карлъ Сиверсъ ¹⁾, который былъ гвардейскимъ офицеромъ, повелъ меня на парадъ во дворецъ. Парадъ уже начался, когда майоръ замѣтилъ, что одинъ поручикъ стоялъ не на своемъ мѣстѣ. Майоръ ударами фухтеля прогналъ поручика сквозь строй солдатъ, при чемъ бородачи усмѣхались, а у бѣднаго поручика на глазахъ выступали слезы.

«Господи, Боже мой!» подумалъ я: «развѣ можетъ случиться что-либо подобное въ прусскомъ, саксонскомъ, австрійскомъ, вообще, въ нѣмецкомъ войскѣ; майоръ, который способенъ забытья до такой степени, никогда больше не командовалъ бы парадомъ».

Мой другъ Чехтицкій изо всѣхъ силъ старался развлечь меня.

Въ тѣ вечера, когда не было нѣмецкихъ спектаклей, онъ бралъ меня съ собой въ игорный залъ, гдѣ держалъ банкъ, который всегда срывался ловкими русскими. Мнѣ больно было смотрѣть на то, какъ онъ легкомысленно сорилъ деньгами, потому что я видѣлъ, что всѣ господа, которые играли противъ него, были нечисты на руку. Я пересталъ съ нимъ ходить.

На слѣдующее утро послѣ того, какъ онъ пошелъ одинъ въ игорный домъ, онъ зашелъ за мной, чтобы просить меня прокатиться съ нимъ. Я отказался отъ приглашенія со словами: «Припрячь свои деньги для игры и не трать ихъ на поѣздки». Онъ разсмѣялся, взялъ меня обѣ руку и потащилъ за собой, говоря: «Иди, иди, у меня собственный экипажъ». Я былъ пораженъ, когда узналъ, что въ прошлую ночь онъ выигралъ 1500 рублей и карету четверней.

Однажды мы поѣхали въ Красный кабачекъ, который находился въ четырехъ верстахъ отъ города, чтобы поѣсть вафлей. Онъ съ нѣкотораго времени были въ большой модѣ.

Въ то время какъ мы съ наслажденіемъ уничтожали свѣжія вафли,

¹⁾ Von Sievers'ы родомъ изъ герцогства Голштинскаго. Карлъ Ефимовичъ Сиверсъ въ царствованіе Императрицы Елисаветы получилъ отъ императора германскаго Франца I графское, римской имперіи, достоинство. Его сынъ, графъ Карлъ Карловичъ, о которомъ говоритъ Кристъ, былъ въ чинѣ подполковника.

я замѣтилъ, что хозяинъ гостинницы не сводилъ съ меня глазъ. Это мнѣ, наконецъ, надоѣло, и я спросилъ, не похожъ ли я на кого-нибудь изъ его знакомыхъ; знать меня онъ не могъ, такъ какъ въ Петербургѣ я недавно и пріѣхалъ сюда впервые.

«Это ничего не значить, г-нъ Кристъ, я всетаки васъ знаю и удивляюсь, что вы меня не узнаете».

«Я васъ? но какимъ образомъ?»

«А вѣдь въ Дрезденѣ, въ гостинницѣ «Золотаго ангела», я такъ часто мѣнялъ вамъ тарелки».

«Господи, какъ же вы попали такъ далеко на сѣверъ?»

«Я вамъ расскажу, если у васъ есть терпѣніе слушать».

Я обѣщаль быть внимательнымъ и онъ началъ:

«Я служилъ когда-то лакеемъ въ гостинницѣ «Золотаго ангела» въ Дрезденѣ. Оттуда забралъ меня какой-то странствующій офицеръ, но черезъ четыре мѣсяца мы надоѣли другъ другу, потому что въ продолженіе этого времени я не спалъ и десяти ночей; онъ приходилъ домой въ два, три, пять часовъ утра, иногда и вовсе не приходилъ, и я понапрасну дожидался его. Когда онъ проигрывалъ, виноватымъ оказывался я. Онъ пилилъ и грызъ меня и часто дѣло доходило до драки, да, да до драки, потому что если онъ уже очень мучилъ и билъ меня, я платилъ ему тѣмъ же.

Когда онъ выигрывалъ, я долженъ былъ готовить пуншъ съ водкой и пьянствовать съ нимъ остальную часть ночи. Но такъ какъ я ему заявилъ, что это вредитъ моему здоровью, онъ далъ мнѣ пару пощечинъ и отказалъ отъ мѣста.

У меня было всего три рубля и 85 коп. и я положительно не зналъ, что мнѣ дѣлать и какъ вернуться въ Германію съ такими средствами.

Горю моему, казалось, не предвидѣлось конца. Въ отчаяніи я пошелъ, куда глаза глядятъ, и случайно попалъ въ Казанскій соборъ, бросился на колѣни и, хотя это была русская церковь, молился съ такимъ усердіемъ, какъ никогда въ жизни.

Послѣ молитвы я уснулъ. Мнѣ привидѣлся русскій парень, который

продавалъ горячіе пироги, но вмѣсто «пироги горячіе», кричалъ—«вафли». Я проснулся, протеръ глаза и, бросившись на колѣни, поблагодарилъ Бога за указаніе свыше. Я самъ удивлялся тому, какъ эта мысль не пришла мнѣ въ голову раньше; сколькихъ непріятностей я избѣжалъ бы! Вѣдь моя мать въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ занималась печеніемъ вафлей: составъ и количество матеріала, нужнаго для приготовленія тѣста, былъ мнѣ хорошо извѣстенъ.

Было только одно затрудненіе: необходимая для печенія сметана очень дорога въ Петербургѣ, и потому, чтобы не быть въ накладѣ, я долженъ былъ продавать вафли по десяти копѣекъ штуку.

Я поспѣшилъ къ русскому жестянику, объяснилъ ему, какого вида должна быть вафельная форма, и уплатилъ за нее 2 рубля. Форма удалась на славу; за нее недорого было бы дать и десять рублей.

Я сейчасъ же принялся за дѣло—напекъ вафлей, но на улицѣ никто не хотѣлъ ихъ покупать, т. к. онѣ были слишкомъ дороги. Я нашель выходъ: отправился въ первый попавшійся богатый домъ и предложилъ свой товаръ, какъ новинку, полученную изъ Саксоніи. Въ домѣ князя Разумовскаго нашли, что вафли очень вкусны, и закупили у меня полную корзину.

Его сіятельство послалъ своимъ знакомымъ отвѣдать ихъ, и я получилъ изъ нѣсколькихъ домовъ заказы приносить разъ въ недѣлю свѣжія вафли. Дѣло наладилось. Конкурентовъ у меня не было. Я заказалъ нѣсколько формъ, взялъ себѣ въ помощники мальчика, но никому не позволялъ присутствовать при приготовленіи тѣста.

Черезъ годъ у меня было отложенныхъ двѣсти рублей. Я снялъ «Красный кабачокъ», который находится всего въ четырехъ верстахъ отъ города, пошелъ къ князю Разумовскому и просилъ его сіятельство дать отвѣдать вафлей Государынѣ, что онъ и обѣщалъ исполнить. Я выпустилъ на русскомъ и нѣмецкомъ языкѣ объявленія о томъ, гдѣ можно достать настоящія, нѣжныя на вкусъ, саксонскія вафли.

Меня посѣщали цѣлыя семейства дворянъ и горожанъ, а въ одно

прекрасное утро князь послалъ мнѣ сказать, чтобы я былъ готовъ: во вторникъ, въ одиннадцать часовъ утра, отвѣдать вафли пріѣдетъ сама Государыня со всѣми придворными.

Я волновался, т. к. не зналъ, сколько человѣкъ будетъ ее сопровождать. Въ три часа утра я принялся за работу, причемъ мальчуганъ усердно мнѣ помогалъ. Въ десять часовъ столъ уже былъ сервированъ. Полный тревоги, я ожидалъ посѣщенія. Въ одиннадцать часовъ поднялась вдали на дорогѣ пыль. Сердце у меня забилося и я измѣнился въ лицѣ.

Когда вошла Государыня, я бросился къ ея ногамъ и пробормоталъ что-то о высокой чести, о милости. Монархиня ласково сказала: «Встань, вѣдь ты нѣмецъ, саксонецъ, принадлежишь къ націи, которую я высоко цѣню; встань, и предоставь унижаться рабскимъ націямъ». Я поднялся.

Государыня прекрасно себя чувствовала подъ моей кровлей, съ удовольствіемъ ѣла, и я былъ безконечно счастливъ. Мнѣ дали сто рублей, т. к. всѣ ея спутники тоже обѣдали и выпили пять бутылокъ ликера фабрики барона фонъ-Дольста.

Въ четвергъ пріѣхалъ Его Высочество Великій Князь Павелъ со своей свитой и я получилъ пятьдесятъ рублей (бумажныя и золотыя деньги цѣнились тогда одинаково ¹⁾).

Съ этого времени Государыня посѣщала меня по вторникамъ, а Великій Князь по четвергамъ. Посѣщеніе «Краснаго кабачка» вошло въ моду въ высшемъ свѣтѣ, что доставило мнѣ много радости, т. к. я уже имѣю 30.000 руб. и буду печь вафли, пока будетъ возможно. Когда онѣ выйдутъ изъ моды, я вернусь въ Саксонію богатымъ человѣкомъ».

Счастье часто зависитъ отъ удачнаго момента, которымъ человѣкъ сумѣлъ воспользоваться иногда случайно, иногда по необходимости. Хорошо тому, кто воспользовался имъ во время, когда, какъ это часто бываетъ, его натолкнулъ на это слѣпой случай.

Вернемся опять къ театру. Въ одинъ изъ четверговъ мнѣ выпало на

¹⁾ Ассигнаціи обращались наряду съ серебромъ до 1786 года, затѣмъ началось паденіе ихъ цѣнности.

долю играть въ Эрмитажѣ, въ присутствіи Государыни. Государыня снизошла до того, что сама мнѣ апплодировала, но замѣтила по поводу моего произношенія: «Очень жаль, что этотъ человекъ не изъ нижней Саксоніи». Этого было достаточно, чтобы получить давно желанную отставку, и уже на слѣдующій день генераль Мелессино заявилъ мнѣ, что я свободенъ.

Опять мое произношеніе сыграло со мной плохую шутку, но на этотъ разъ, согласно моему самому горячему желанію.

Послѣ безконечной бѣготни и непріятностей я получилъ отъ генерала Мелессино письменную отставку съ предписаніемъ комитету уплатить мнѣ 2550 рублей.

Внѣ себя отъ счастья, я поспѣшилъ домой, расцѣловалъ жену и полагая, что деньги у меня въ карманѣ, видѣлъ себя уже на суднѣ или въ почтовой каретѣ. Но я жестоко ошибся. Всякій разъ, какъ я приходилъ въ контору за деньгами, майоръ, исполнявшій обязанность кассира, говорилъ мнѣ: «завтра». Я приходилъ на слѣдующій день и слышалъ опять тоже: «завтра» и такъ безъ конца.

Я уже разъ печаталъ о своей отставкѣ въ газетѣ; черезъ недѣлю послѣ третьей публикаціи надо обязательно уѣхать, потому что въ противномъ случаѣ придется опять дать три объявленія и потерять такимъ образомъ еще три недѣли. Это распоряженіе очень остроумно, т. к. каждый крестьянинъ въ деревнѣ имѣетъ газету, которая выходитъ разъ въ недѣлю и стоитъ одну копейку. Если должникъ передъ отъѣздомъ не вошелъ въ соглашеніе съ кредиторомъ, послѣдній имѣетъ право задержать его паспортъ, безъ котораго нельзя выѣхать изъ Россіи.

Я уже второй разъ объявлялъ объ отъѣздѣ, а денегъ все еще не было. Я жаловался каждому встрѣчному. Наконецъ, одинъ пріятель спросилъ: «Что вы обѣщали кассиру?»

«Ничего».

«Ну, въ такомъ случаѣ вы можете пятьдесятъ разъ объявлять въ газетѣ; если не дадите взятки, будете ходить цѣлый годъ и все слышать—завтра!»

Услыша это, я полетѣлъ въ контору и предложилъ майору дать мнѣ только 2500 руб., а пятьдесятъ оставить себѣ. «Сейчасъ», былъ отвѣтъ. Черезъ четверть часа деньги были у меня въ карманѣ, и я могъ серьезно готовиться къ отъѣзду.

Надо было позаботиться о паспортѣ. Какъ ни плохо обстояло дѣло съ полученіемъ денегъ, но въ полиціи было еще хуже.

Я не могъ получить паспорта цѣною въ тридцать копѣекъ, до тѣхъ поръ, пока не далъ дѣлопроизводителю серебрянаго рубля; тогда онъ сейчасъ же положилъ мой паспортъ первымъ для подписи.

Человѣкъ, знакомый съ обычаями русскаго государства и притомъ богатый, можетъ достать здѣсь все, что угодно; но безъ этого разъ десять получишь со злости разлитіе желчи и всетаки не достигнешъ цѣли. Съ деньгами въ Россіи добьешься всего, безъ денегъ—абсолютно ничего.

Приведу еще примѣръ въ такомъ же родѣ. Его превосходительство генераль графъ фонъ-Ангальтъ, который перемѣнилъ саксонскую службу на русскую, получилъ отъ Ея Величества Великой Екатерины, въ знакъ благоволенія, подарокъ въ сто тысячъ рублей. Однако, у господина министра финансовъ не было денегъ. Всякій разъ, когда графъ обращался въ кассу, она была пуста. Ангальтъ пошелъ къ Государынѣ съ жалобой. Екатерина вновь отдала приказаніе. Но касса опять оказалась пустой, да къ тому же были болѣе важные расходы. Такимъ образомъ, графа водили въ продолженіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ, пока ему не посовѣтовали сдѣлать министру финансовъ подарочекъ въ десять тысячъ рублей.

Ангальтъ, въ груди котораго билось нѣмецкое сердце, не осмѣлился оскорбить министра взяткой, и оставался безъ денегъ. Наконецъ, его

1) Ангальтъ, графъ Теодоръ (Friedrich) Евстафьевичъ (1732—1794), началъ службу въ Пруссіи, впослѣдствіи былъ главнокомандующимъ всѣхъ войскъ курфюрста саксонскаго; по приглашенію Императрицы Екатерины II, въ 1783 году перешелъ на службу въ Россію, впослѣдствіи былъ генераль-директоромъ сухопутнаго шляхетскаго корпуса и президентомъ вольнаго экономическаго общества.

НѢМЕЦКІЙ АКТЕРЪ О РОССИИ XVIII В.

терпѣніе лопнуло. Онъ написалъ министру письмо, въ которомъ предлагалъ ему десять процентовъ съ капитала. На слѣдующій день въ кассѣ появились деньги и графъ получилъ 90.000 рублей.

Съ Краснаго моста я переѣхалъ на Офицерскую, гдѣ за сто восемьдесятъ рублей нанялъ очень большую квартиру, въ которой жена съ дѣтьми занимала правый, а я лѣвый флигель.

Ночью всѣ двери стояли открытыми, чтобы было слышно, если что нибудь случится въ комнатѣ жены или дѣтей.

Однажды ночью я услышалъ отчаянные крики жены. Схвативъ дорожную саблю, я бросился на помощь къ ней и дѣтямъ.

Она лежала вся въ поту и повторяла: «Вотъ онъ стоитъ, развѣ ты не видишь, какъ онъ мнѣ киваетъ?»

Я ничего не видѣлъ.

«Ахъ, Господи, вѣдь онъ еще стоитъ у двери!»

«Но кто же, другъ мой? вѣдь я никого не вижу».

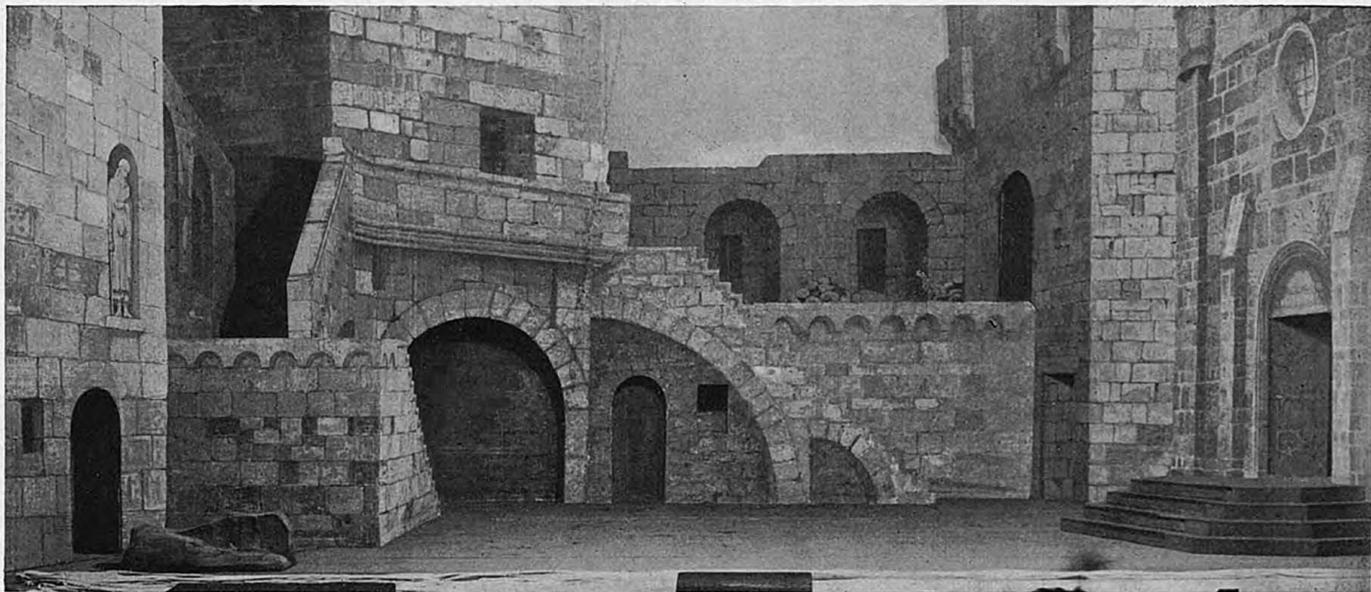
«Это киваетъ мнѣ Ридель, онъ стоитъ здѣсь въ одной лишь сорочкѣ».

Я подошелъ къ двери, у которой, какъ ей казалось, стоялъ покойникъ, но она уже успокоилась и не видѣла его больше.

Поразительно было то, что моя старшая дочь, спавшая въ одной кровати съ матерью, и грудной младенецъ, котораго жена держала на рукахъ, не проснулись отъ крика, донесшагося до меня черезъ пять комнатъ; младшая же дѣвочка, хотя и спавшая въ той комнатѣ, но подальше отъ матери, вскочила къ ней на кровать и при моемъ появленіи, вскричала: «Отецъ, здѣсь кто-то стоитъ».

Нѣкоторые изъ моихъ читателей улыбнутся и не повѣрятъ этому; но это всетаки правда, что она видѣла то, что другимъ недоступно, и для насъ это совершенно необъяснимо.

Приближалось Рождество. Жена пекла пироги. Приготовляя тѣсто, она потеряла обручальное кольцо и была очень удручена. Не зная причины ея грусти, я спрашивалъ, но не получалъ отвѣта, а между тѣмъ отвернувшись, она вытирала слезы.



«ЧУДО РОЗЪ» П. П. ШЕНКА НА СЦЕНѢ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА
ДЕКОРАЦІЯ 3-ГО АКТА КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ.

Мнѣ больно было видѣть ея страданія, но, не зная причины, я ничѣмъ не могъ помочь. Наконецъ, послѣ долгихъ распросовъ, я узналъ отъ дочери о потерѣ кольца, а также о томъ, что жена увѣрена въ моей близкой смерти, такъ какъ потеря обручальнаго кольца всегда предвѣщаетъ смерть того, кому оно принадлежало. Я отъ души разсмѣялся и столько шутилъ по этому поводу, что наконецъ она и сама перестала вѣрить бабьимъ рассказямъ. Но въ истинности появленія Риделя я не могъ ее разубѣдить, и она твердо вѣрила, что что-то должно случиться.

Я простился съ милой семьей Дольстовъ и всѣми моими друзьями.

Мой пріятель Чехтицкій вскорѣ проигралъ выигранныя 1500 рублей, карету и лошадей и заложилъ у меня за двѣсти рублей драгоцѣнные золотые съ эмалью часы. Теперь они стоятъ половину этихъ денегъ, но въ 1783 г., да еще въ Петербургѣ часы были очень дороги. Я далъ деньги, которыя были проиграны въ ту же ночь. На слѣдующій день онъ опять пришелъ и предложилъ мнѣ за триста рублей свою новую дорожную карету; я очень обрадовался такому случаю, потому что денегъ за часы не надѣялся получить, и вернувъ часы и еще сто рублей, я сталъ обладателемъ дорожной кареты.

День отъѣзда приближался. Внезапно заболѣлъ мой четырехмѣсячный сыночекъ, у котораго сдѣлалась большая опухоль на шеѣ; только три мѣсяца тому назадъ у меня умерла годовалая дѣвочка.

Мальчику стало такъ плохо, что я не рисковалъ взять его съ собой, да еще въ такую холодную погоду. Путешествія отложить я не могъ, а потому пришлось помѣстить ребенка въ пансіонъ, уплатить впередъ за два мѣсяца и оставить колыбельку и на полгода бѣлья. Подруга моей жены, артистка Шпенглеръ, впоследствии Кригеръ, съ которой я игралъ еще въ Прагѣ, обѣщала присматривать за малюткой.

У Шпенглеровъ было нѣсколько дѣтей. Наканунѣ отъѣзда изъ Петербурга дочь моя Юзефа просила меня разрѣшить ей еще разъ проститься съ ихъ семьей, на что я охотно согласился, зная, что дѣти очень дружны между собой. Но я убѣдился, что за дѣтьми надо присматривать

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

самому и нельзя поручать ихъ даже ближайшимъ друзьямъ. Дѣти, повидимому, веселились и разгорячившись пили холодную воду. Іозефа вернулась домой совершенно больной, всю ночь не спала, металась въ жару и была перенесена въ карету, укутанная въ перины и одѣяло.

Жена моя тоже недавно была больна и не успѣла оправиться. Со мной, такимъ образомъ, были двѣ здоровыя дочери, полубольная жена и тяжело больная дочь. На козлахъ помѣстились кухарка и служитель. Карета была на полозьяхъ съ шестью лошадьми и двумя фореиторами. Въ такомъ видѣ выѣхалъ я изъ Петербурга.

Въ Германіи меня навѣрное приняли бы за важное лицо. Я летѣлъ отъ почты къ почтѣ, потому что на каждой станціи я платилъ ямщику сверхъ таксы еще по тридцать копѣекъ, и кони мчались, какъ бѣшеные. Моя карета не мало пострадала при этомъ.

По приѣздѣ въ Ямбургъ она сломалась и пришлось ее поправлять.

Ямбургъ расположенъ на высокой горѣ. Внизу въ долинѣ протекаетъ Ямба, которая отдѣляетъ Карелію отъ Эстляндіи. Рѣка замерзла, гора круто спускалась внизъ. «Держись крѣпко, батюшка!» крикнулъ ямщикъ, и во всю мочь погналъ лошадей съ горы на ледъ и опять въ гору. Позади насъ ледъ проломился, но мы были уже внѣ всякой опасности.

Въ Россіи обычай летѣть во всю мочь съ горы на гору; пусть пассажиръ сломитъ себѣ шею, лишь бы ямщикъ и лошади не пострадали!

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ ¹⁾.

1844 г.

Геденовъ отвѣчалъ длиннымъ и обстоятельнымъ письмомъ, безъ числа: Въ письмѣ отъ 5 ч. сего марта увѣдомляете Вы меня о предложеніи князя Алекс. Григ. составить въ Москвѣ послѣ Святой недѣли нѣсколько

¹⁾ «Ежег. Имп. Т.», 1913, V.

итальянскихъ представлений съ Рубини, Тамбурины и Ассандри, которымъ прибавить изъ Петербурга Петрова, Артемовскаго, Леонова и Вальтера и до 18 чел. хористовъ съ гардеробомъ и другими принадлежностями. Я не прочь отъ подобнаго предпріятія и особенно, если еще тѣмъ могу сдѣлать пріятное князю, но только сами Вы знаете, какъ при этомъ необходимо, чтобы Дирекція была обезпечена въ средствахъ для покрытія расходовъ. Объ итальянскихъ представленіяхъ въ Москвѣ я, какъ писалъ Вамъ, имѣлъ въ виду и получилъ ужъ на то Высочайшее соизволеніе, и надѣюсь осенью исполнить это предпріятіе. Если же князь полагаетъ, что и послѣ Святой недѣли могутъ быть спектакли сіи успѣшны, то необходимо составить предварительно на нихъ абонементъ, и смотря уже по оному, приступить къ окончательнымъ дѣйствіямъ. На производство платежей Рубини, Тамбурины, Ассандри и прочимъ имѣющимъ быть изъ Петербурга, а также на проѣздъ артистовъ и по расходамъ на ихъ содержаніе въ Москвѣ, съ квартирными проѣздными деньгами и другими потребностями, я полагаю необходимымъ имѣть обезпеченнаго абонементу на десять представлений по крайней мѣрѣ въ 35 т. р. серебромъ. Съ этою только суммою Дирекція можетъ распорядиться предполагаемымъ ангажементомъ безъ ущерба своихъ денежныхъ оборотовъ, хотя, впрочемъ, и то еще невѣрно, если принять въ соображеніе, что послѣ итальянскихъ спектаклей съ Рубини и Тамбурины послѣдующіе, затѣмъ, обыкновенные спектакли Дирекціи, останутся надолго пустыми. Не смотря, однако, же на то, я, какъ уже сказалъ, готовъ съ удовольствіемъ исполнить желаніе князя Алекс. Григ., если только онъ возмется составить въ означенную сумму абонементъ и при томъ не по одной подпискѣ, но со взносомъ немедленно и самыхъ денегъ, вѣдь времени до открытія спектаклей немного, и если быть этимъ спектаклямъ, то должно теперь же и сформировать ихъ и потому въ случаѣ желанія публики можно будетъ даже выдавать желающимъ на абонементъ и билеты, расписавъ спорность мѣстъ въ театрѣ на сумму общаго дохода, какъ выше сказано въ 35 т. руб. сер., кромѣ различныхъ мелкихъ мѣстъ ежедневной продажи, причемъ объявлять получившимъ на абонементъ

билеты, что если абонементъ до конца Страстной недѣли не дойдетъ до вышеозначенной суммы 35 т. руб. и тѣмъ не состоится предположеніе на спектакли, то подписавшимъ будутъ возвращены деньги обратно. При такомъ положеніи дѣла предоставляю Вамъ вступить въ переговоры и съ артистами на ангажементъ ихъ на десять спектаклей съ предложеніемъ Рубини по 500 р., Тамбурины по 350 р. и Ассандри по 120 р. сер. поспектакльныхъ за каждое представленіе. О прочемъ же, по полученіи Вашего отзыва и удостовѣренія въ дѣйствительности сказаннаго абонемента, я распоряжусь также немедленною высылкою изъ Петербурга всего потребнаго.

«Пьеса Морякъ», если и имѣла въ Петербургѣ нѣкоторый успѣхъ, то много способствовало тому зимнее, послѣднее передъ закрытіемъ, время, а по себѣ самой надѣяться на нее много нельзя, а особенно въ Москвѣ, и потому я не нахожу нужнымъ дѣлать для нея расходовъ, о которыхъ говорите вы, что будетъ простираться до 1.000 руб. и совершенно согласенъ съ тѣмъ, что лучше къ осени высылать ихъ Вамъ изъ Петербурга,—равно и для «Заколдованаго дома» прошу Васъ постарайтесь обойтись какъ можно подешевле, ибо по гардеробу предстоятъ важные расходы на пополненіе вовсе недостающихъ платьевъ для хоровъ и кордебалета. Послѣ Святой я надѣюсь на «Басенка» и на другія пьесы, Вами возобновляемая, а къ осени пожалуй вышлю вамъ часть костюмовъ и изъ «Жидовки» 1).

Новое письмо Верстовскаго помѣчено 7 мартомъ:

Съ душевной скорбью, имѣю честь донести Вашему Превосходительству о кончинѣ нашей милой Усачевой, послѣдовавшей 7 марта, послѣ трехдневнаго скарлатина! Еще въ предпослѣднемъ концертѣ съ живыми картинами она представляла Пери, теперь улетѣла душой туда, куда устремлены были глаза ея! Отецъ въ отчаяніи и на всѣхъ театральныхъ легло какое то уныніе!

Сегодня я приглашалъ въ классъ г. Захарова г. Рубини, который удивлялся, что почти ребята отвѣчали на такіе вопросы, которые поставили бы втупикъ не одного изъ его товарищей! Не зная языка, онъ еще

1) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10.169.

не вполне могъ оцѣнить достоинство класса, а дѣланные примѣры вокализаціи гаммъ приносили ему большое удовольствіе. Объ одномъ жалѣлъ онъ, что всѣ ученики этого класса не живутъ въ школѣ и оттого весьма часто отъ отдаленности ихъ квартиръ должны невольно манкировать постоянному слѣдованію курса! На дняхъ далъ мнѣ слово пріѣхать послушать нѣкоторые инструментальные классы!

Отъ г-жи Фились вчера получилъ огромное письмо, въ которомъ увѣдомляетъ, что дочь ея рѣшительно теряетъ голосъ, что самое вынуждаетъ ее измѣнить желаемое намѣреніе опредѣлить къ театру. Это почти я и ожидалъ отъ сумасшедшей матери. Но между тѣмъ сколько спрашивалъ я приближенныхъ къ ней, всѣ подтверждаютъ, что дѣйствительно голосъ ея очень измѣнился, но уже, конечно, не отъ той причины, которую описываетъ мать, будто, приготовляясь въ прошедшемъ году къ дебюту въ Робертѣ, она надсадила и грудь и голосъ такъ, что она по сіе время не справится! Слыхавшія молодую Фились въ католической церкви также находятъ, что она начала кричать на верхнихъ нотахъ.

Г. Кресси доѣхала до Всесвятнаго и, испугавшись ухабовъ, возвратилась домой и преспокойно разъѣзжаетъ по концертамъ.

Замыслы о сформированіи здѣсь итальянскихъ представленій не прекращаются! Я полагалъ, что К. Щербатовъ уgomонится послѣ того, какъ я имѣлъ честь доложить ему, что безъ Вашего благословенія и приступать не слѣдуетъ. Не тутъ то было! Сегодня утромъ я получилъ отъ него убѣдительное приглашеніе явиться къ г-жѣ Волковой, которая показала мнѣ уже собранную подписку на 36 ложъ бель этажа и бенуаровъ по 25 цѣлковыхъ на 10 представленій! Теперь не достаетъ имъ тиснуть афишу. Господа Рубини и Тамбурины, желая вѣроятно, для пользы своихъ концертовъ, во всемъ и со всѣми соглашаться и изъявлять совершенную свою готовность, сами себѣ испортили тѣмъ, что теперь многіе не ѣдутъ къ нимъ въ концерты, въ твердой увѣренности скоро слышать ихъ уже на сценѣ, въ полномъ ходу оперы! Когда я растолковалъ этимъ господамъ, чтобъ они поудержались для собственныхъ своихъ выгодъ, хотя на время

изъявлять свою готовность, то гг. Рубини и Тамбурины начали говорить, что имъ непремѣнно должно ѣхать, но едва ли поправятъ теперь ту неосторожность, на которую сами вызываютъ, какъ мнѣ передавала г-жа Волкова, о которой весьма справедливо можно сказать, что она отъ старости впадаетъ въ ребячество, *car elle se fait bercer chaque nuit*. Окажите милость Ваше Превосходительство, положивъ предѣлъ общему волненію, отъ котораго они всѣ съ ума сойдутъ.

Г-жѣ Леоновой я объявилъ разлуку съ ея мужемъ, которая не слишкомъ ее огорчила и, можетъ быть потому, что отъ нея не отходитъ молодой Тамбурины! Какъ только Іоганнесъ кончитъ музыку къ драмѣ «Басенокъ», немедля буду имѣть честь выслать оную въ Петербургъ ¹⁾.

Слѣдующее письмо Верстовскаго помѣчено 12 марта:

Имѣю честь представить при семъ партиціи музыки, сочиненной для драмы «Басенокъ», которая придется по средствамъ каждой пѣвицы. Заунывный характеръ ея имѣетъ свое достоинство. Я прилагаю при семъ и фортепіанный голось, для удобнѣйшаго разучиванія!—Консерты господъ итальянцевъ идутъ довольно успѣшно по скупости Московской! Тамбурины въ своемъ отдѣльномъ концертѣ сдѣлалъ за шесть тысячъ. Въ общемъ концерты Рубини и Тамбурины должны сдѣлать тысячъ по пяти на брата. Думать надо, что и Ассандри дурного концерта не сдѣлаетъ. Жаль только, что она всѣхъ слушаетъ и безпрестанно мѣняетъ назначаемую цѣну мѣстамъ своего концерта въ Большомъ театрѣ. Вслѣдствіе приказанія Вашего, я говорилъ съ г-жей Шамбери о будущихъ предположеніяхъ ея службы. Она совершенно довольна и въ отношеніи себя лучшаго не желаетъ. Но положеніе мужа ея можетъ одно измѣнить ея намѣреніе и она надѣется на милостивое къ нему вниманіе В. П. Считаю его довольно полезнымъ театру, что и дѣйствительно справедливо, полагаетъ, что вы изволите, по окончаніи его контракта, въ предыдущемъ году скольконибудь ему прибавить. Віолончелистъ Новачекъ игралъ въ казенномъ кон-

¹⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10.169.

сертѣ, по желанію его познакомить себя съ публикою и весьма не дурной віолончель для оркестра. Не молодой уже челоѣкъ и, какъ кажется, тихаго и скромнаго поведенія, но для помѣщенія въ оркестръ у насъ совершенно приготовленъ экстернъ Шебекъ, котораго В. П. удостоили похвалою и изволили обѣщать въ прошломъ году помѣстить его на жалованье. Онъ сирота и уже въ продолженіи года играетъ постоянно въ оркестрѣ; поджидая пріѣзда Вашего, я не смѣлъ о немъ войти съ предложеніемъ.

Изъявленіе благодарности отъ лица В. П. г.г. Вуато, Захарову и Штуцману, доставило имъ величайшее удовольствіе. Эти люди вполнѣ заслуживали столь справедливаго вниманія Вашего. Ученикамъ класса Захарова, класса Марку, Мазанова и Панкова, Рубини прислалъ большой запасъ сладкихъ пироговъ и конфектъ и они совершенно въ сладкомъ восторгѣ. Въ комедіи «Скупой» Фрозину играла Златопольская, бывшая въ школѣ и имѣющая органъ, если изволите припомнить, довольно низкій, напоминающій Ежову. Другую служанку, ни слова не говорящую, а появляющуюся въ общей прислугѣ, съ щеткой, занимаетъ всегда фигурантка и довольно пожилая и не слишкомъ казистая, Грачева, въ которой рѣшительно ничего особеннаго нѣтъ. Иванова же есть та самая несчастная Коняева, которая, боясь повредить своей знаменитой фамиліи въ Италіи, просила В. П. переименоваться въ Иванову. Это Квазимодо въ женскомъ платьѣ пріѣздомъ своимъ надѣлала тьму безпокойства своему семейству, которое теперь не знаетъ, куда съ нею дѣваться. Я поблагодарилъ за нее бывшаго въ Москвѣ Куликова ¹⁾).

13 марта:

Сегодня былъ концертъ г. Ассандри. Театръ былъ полнехонекъ. Сбору было 9.000 р. ассигн., исключая нѣсколькихъ ложъ и кресель ею самой раздаваемыхъ! Принимали ее отлично! Въ продолженіи всего концерта одинъ только

¹⁾ Ник. Ив. (1815—1891), былъ режиссер. Александр. т., извѣстенъ, какъ авторъ мн. водевилей.—Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 97/2121, д. № 10169.

номеръ—дуэтъ изъ Велизарія, оставался не повторенный. Ни въ одномъ еще концертѣ публика не была въ такомъ восторгѣ отъ господъ итальянцевъ, за то и они нигдѣ не были столь эффектны. Удивительно, какъ они на сценѣ выигрываютъ болѣе. Теперь только они раскаиваются, что не послушались давать свои концерты въ театрѣ. Г-жѣ Ассандри невозможно было слишкомъ возвышать цѣны, а тѣмъ господамъ, пріѣхавшимъ заранѣе, можно было дѣйствовать смѣлѣе! Вслѣдствіе ли досады, или другихъ какихъ причинъ, но нынче въ концертѣ г. Рубини просилъ меня извѣстить князя Щербатова и г. Волкову, что ни онъ, ни Тамбурины, въ Москвѣ для предположенныхъ ихъ итальянскихъ представлений, оставаться не могутъ, еслибъ даже пришло и разрѣшеніе отъ Вашего Превосходительства! Это самое я передалъ и князю и Волковой! Князь пожалѣлъ, а Волкова отвѣчала: «погодите, я еще съ ними поговорю!» Невольно я засмѣялся и пожалѣлъ итальянцевъ, которымъ надо будетъ съ нею возиться! А она на Тамбурины вошла въ такой задоръ (какъ говоритъ Грибоѣдовъ), что отъ нея онъ даромъ не отдѣлается! У Матвѣя Віельгорскаго ¹⁾ называла віолончель лучшею принадлежностью челоуѣка!

Между прочими рапортами моими у г. Тамбурины о парижскихъ пѣвицахъ, онъ сказывалъ мнѣ, что въ послѣднемъ письмѣ жена увѣдомляетъ его о прибывшей туда изъ Америки славной молодой пѣвицѣ. Полагая, что она можетъ быть пригодна по предположеніямъ Вашего Превосходительства для Петербурга, или даже для Москвы, я просилъ Тамбурины дать мнѣ о ней путеводительную записку, которую при семъ и имѣю честь приложить.

Требуемая смѣта оперы «Сонъ на яву» радуетъ меня мыслию, что Ваше Превосходительство изволили вспомнить слабое дитя мое. Душевно желаю, чтобы оно только утѣшило! Полная монтировка надняхъ сдана будетъ по принадлежностямъ. При начальной смѣтѣ, всѣ декораціи были возложены на Брауна. Теперь, если изволите разрѣшить второй актъ пи-

¹⁾ Гр. Матвѣй Юрьевичъ (1787—1863), изв. знатокъмъ узыки и искусный віолончелистъ. Ученикъ Б. Ромберга.



А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ И ЕГО ЖЕНА.
СО СТАРИННАГО ДАГЕРОТИПА 60-ХЪ ГОДОВЪ.
ИЗЪ СОБРАНІЯ Н. ФИНДЕЙЗЕНА.

сать Шеньяну, то, вѣроятно, и самая смѣта будетъ дешевле. Постановка «Басенка» во многомъ къ оперѣ можетъ пригодиться. Машинисту въ этой пьесѣ большой разгулъ и потому я просилъ сдѣлать смѣту необходимому. Пине увѣряетъ, что не было еще пьесы, въ которой машинистъ могъ бы болѣе выказать своего искусства, какъ въ сей оперѣ, и дѣйствительно, я помню Роллера, которому передалъ пьесу; онъ заносится за тридцать земель и въ тридцатое царство.

Урокъ для г. Леонидова былъ цѣлительнымъ бальзамомъ, но я боюсь чтобъ не было того же съ г. Самаринимъ, о которомъ нынче говорилъ мнѣ г. Бекеръ, что онъ начинаетъ лѣниться, дублируя Мочалова. Находить роль Басенка не по своимъ средствамъ, но я надѣюсь, что онъ уймется послѣ бумаги о Леонидовѣ, которую я велѣлъ показать ему!

Слѣдуетъ письмо Гедеонова-Верстовскому, безъ числа.

Письмо ваше отъ 13 марта я получилъ. О назначеніи концертовъ въ театрѣ я говорилъ Рубини и Тамбурины и если они раскаиваются, что это не сдѣлали, то сами виноваты. Отвѣтъ мой на предложеніе князя Алексѣя Григорьевича имѣть послѣ Святой итальянскіе спектакли, я уже сообщилъ вамъ, а теперь по послѣднему письму вашему полагаю, что это не состоится; впрочемъ, если объявленный мною абонементъ можетъ осуществиться и итальянскіе пѣвцы на сообщенныя мною предложенія согласятся, то, повторяю, что я на то согласенъ. Поблагодарите отъ меня Тамбурины за сообщенное имъ извѣстіе о пѣвицѣ, прибывшей въ Парижъ изъ Америки; я не премину онымъ воспользоваться.

На счетъ приготовленія дирекціей декорацій для оперы Вашей можно поручить работу не только Брауну и Шеньяну, но также и Сѣркову, чрезъ что она и ускорится и будетъ дешевле брауновской.

Леонидовъ писалъ мнѣ послѣ объявленнаго ему замѣчанія и говоритъ, что, если и не успѣлъ нѣсколько въ роли Шемяки въ драмѣ «Басенокъ», то потому только, что тутъ приходится ему играть въ первый разъ съ Мочаловымъ въ не весьма солидной роли. Впрочемъ, готовъ повиноваться и исполнить все по назначенію. Объ Самаринѣ долженъ ска-

зать, что по соображеніи сценическихъ средствъ его, я полагаю, что роль Басенка дѣйствительно не по немъ. Какой онъ богатырь (какъ называютъ Басенка) и едва ли достанетъ у него и силы выполнить эту роль. Если бы Леонидовъ былъ съ прежними силами, то скорѣе всего ему бы слѣдовало играть эту роль, подходящую и къ фигурѣ его, но Самаринъ всѣхъ менѣе къ ней приличенъ. По мнѣнію моему, если Мочаловъ по обыкновенію своему боленъ, то уже роль Басенка послѣ Леонидова скорѣе передать Нѣмчинову или Орлову, ибо они по фигурѣ и силамъ лучше Самарина и даже Усачевъ, который, я полагаю, по средствамъ своимъ могъ бы быть въ ней хорошъ, хотя наружность его не столько удобна для этой роли, нежели тѣхъ двухъ. Если бы Леонидовъ игралъ Басенка и не былъ боленъ, то роль Шемяки могъ бы занять Самаринъ или Усачевъ. Неблагонадежность Мочалова, во всякомъ случаѣ, требуетъ дублера и потому, чтобы не было остановокъ, то хорошо бы, я думаю, распредѣлить роли, какъ мною объяснено ¹⁾).

Верстовскій Гедеонову отъ 17 марта:

Сейчасъ получилъ отъ брата извѣстіе о нашей общей радости, которой все таки обязанъ Вамъ, благодѣтель мой! Живите долго! Съ прекрасными днями жизни вашей сопряжено еще счастье многихъ, Вами облагодѣтельствованныхъ. Чѣмъ воздать Вамъ? Выраженія мои слабы! Молитвы грѣшны! Васъ же буду просить быть ко мнѣ милостиву и снисходительну.

Нынѣшній концертъ нашъ Инвалидный былъ небывалый и диковинный. Благодаря пріѣзжимъ гостямъ итальянскимъ—инвалиды собрали 1508 р. 50 к. серебромъ! Театръ былъ биткомъ набитъ. Пріемы пѣвцовъ были торжественны. Наружный видъ концерта былъ прекрасенъ. Размѣщеніе военныхъ вещей было какъ въ прошломъ году назначено Вашимъ Превосходительствомъ, съ добавленіемъ нѣсколькихъ пирамидъ изъ барабановъ! Въ концѣ концерта я предложилъ гг. Рубини, Тамбурины и Ассандри участвовать въ

¹⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10.169.

общемъ народномъ гимнѣ, что они и исполнили съ великой готовностью и желаніемъ и это произвело эффектъ удивительный. Конца не было повтореніямъ. Афишу концерта имѣю честь при семъ представить ¹⁾).

Извѣстіе о предположеніяхъ итальянскихъ представлений тотчасъ же сообщилъ Его Сіятельству, что было ему весьма пріятно, и еще болѣе потому, что онъ, какъ сказывалъ мнѣ получилъ изъ Петербурга извѣстіе отъ г-жи Апраксиной, которая ему пишетъ совершенно противное, будто этого въ Петербургѣ не хотятъ, даже многіе смѣются предпріятію въ Москвѣ изъ первыхъ пѣвцовъ составить итальянскую оперу! Письмо было при мнѣ и чтобы вполнѣ успокоить старика, я нѣкоторыя строки письма Вашего Превосходительства прочелъ ему, въ полной увѣренности, что Вы за то на меня не посѣтуете! Жена его также была очень взволнована тѣмъ же письмомъ Апраксиной, которая, вѣроятно, уже нѣсколько посмѣялась надъ нищенствомъ московскихъ прихотей. Оно почти и такъ! Если бы ѣхать 20 марта, какъ онъ говорилъ, и начать бы настоящія съ ними переговоры, то назначенной необходимой суммы нѣтъ сомнѣнія не собрали бы! Когда я ему сказалъ о 35 т. рубл. серебромъ, у него лицо какъ то повытянулось и онъ замолчалъ! Вдали что то бормотала Волкова, находившаяся въ эту минуту на вечерѣ у князя. Рубини также объявилъ рѣшительно, что онъ, желая воспользоваться хорошимъ зимнимъ путемъ, только ждетъ облегченія женой болѣзни и коль скоро ей будетъ нѣсколько получше, тотчасъ отправляется въ Петербургъ.

Оманъ измѣнилъ данному мнѣ слову участвовать въ инвалидномъ концертѣ. Оказался больнымъ и надѣлалъ подъ конецъ своего въ Москвѣ пребыванія много мерзкихъ штукъ! Кромѣ того, что взялъ къ себѣ до копѣйки весь сборъ Щепина съ его концерта, отнял у него скрипку и заставилъ подписать какое то письмо, въ которомъ по какой то глупой простотѣ Щепинъ обязался платить ему половину получаемаго имъ жалованья. Однимъ словомъ, въ полной силѣ жидь-ростовщикъ! Нелѣпость

¹⁾ Афиши при дѣлѣ нѣтъ.

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

Щепина еще болѣе проявляется въ томъ, что онъ половину подписаннаго имъ письма и не прочелъ! ¹⁾).

Отвѣтъ Гедеонова по прежнему безъ числа:

О возобновленіи контрактовъ съ актеромъ и актрисою Шамбери, съ первую на прежнемъ основаніи, а съ послѣднимъ съ жалованьемъ по 1.500 р. сер. въ годъ, безъ бенефиса, вмѣстѣ съ симъ предписанъ и конторѣ. Очень радъ, что Мочаловъ принялся опять за дѣло, только на долго ли? О Леонидовѣ можно будетъ видѣть, что сдѣлать изъ того, на что онъ рѣшится, т. е. поѣдетъ ли по собственнымъ средствамъ за границу, какъ просился, или останется лечиться въ Москвѣ. Михайловой можно дозволить прожить лѣтнее время за городомъ, съ приготовленіемъ ролей О распоряженіяхъ, какія найду возможнымъ сдѣлать относительно прибавки Шереру, васъ увѣдомлю, а между тѣмъ не лишнее будетъ замѣтить Титову, что назначеніе пенсіона, не даетъ права на небрежность по должности. Прощайте и будьте здоровы ²⁾).

Верстовскій—Гедеонову 22 марта.

Съ наступающимъ Свѣтлымъ Праздникомъ, и. ч. поздравить В. П. Дай Вамъ Богъ встрѣтить его на многія лѣта въ утѣшеніи! Вы столькимъ мрачные дни сдѣлали свѣтлыми, что не одинъ я пожелаю вамъ всего того что можетъ принести радость въ истинну прекрасной душѣ Вашей!!

Приѣзжихъ пѣвцовъ совершенно измучили. Въ послѣдніе дни они пѣли по два раза въ день. По деликатности ихъ не хотѣли они никому отказать, а спекуляторы, ихъ соотечественники, тѣмъ пользовались! Въ Вербную субботу утромъ пѣли по просьбѣ Монигетти въ пользу школы католической. Воскресенье утромъ у трубача Лоро и въ тотъ же вечеръ въ приватномъ концертѣ у Кастолы. За то въ субботнемъ концертѣ и забросали ихъ цвѣтами и букетами! Къ празднику всѣ должны быть въ Петербургѣ. Здоровье жены Рубини видимо поправляется и онъ нынче или

¹⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10.169.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/1.121 д. № 10.169.

завтра хотѣлъ выѣхать! Вслѣдствіе приказаній В. П. изъ октябрьскихъ бенефициантовъ В. Степановъ, съ великою радостью, перешелъ на 8 ноября, а на его мѣсто 11 октября оставилъ Герино. Его съ Санковской раздѣляютъ двѣ недѣли. Не знаю, писала ли Санковская В. П. о желаніи своемъ ѣхать лечиться за границу, она намекала мнѣ, что хотѣла просить о томъ. Сколько вѣрить слухамъ, то она кажется ѣдетъ съ г. Гюлень! На Святую недѣлю взяты свободные вечера для концертовъ: въ среду Шмидомъ и Гебелемъ, въ субботу фортепіанистомъ Чапскимъ. Нынче слышалъ, что сюда ѣдетъ г. Шуманъ ¹⁾. Теперь послѣ итальянцевъ, едва ли кто что сдѣлаетъ. Смѣта въ части машиниста Пине къ оперѣ «Сонъ на яву», почти кончена. Рисунки главнымъ персонажамъ также на дняхъ будутъ кончены. Я передалъ мысль мою о нѣкоторыхъ фантастическихъ лицахъ Г. Бекеру, который нѣкоторыя уже окончилъ прекрасно! Копія съ предполагаемыхъ декорацій должна быть у г. Роллера, впрочемъ, Браунъ обѣщаль мнѣ прислать оригиналы, которые составлены были по передачѣ самого автора. Какъ только получу ихъ, буду имѣть честь представить В. П. ²⁾.

Отъ 29 марта:

Имѣю честь представить присемъ запоздалый отчетъ костюмера Вуато всѣхъ сдѣланныхъ вновь и передѣланныхъ изъ старыхъ костюмовъ въ теченіи истекшаго карнавала. Причина медленности не зависѣла отъ костюмера, но отъ несовершеннаго порядка сдаваемыхъ ему отъ конторы монтировокъ, которыя передаются ему въ слишкомъ поверхностномъ видѣ, хотя отъ режиссеровъ представляются въ совершенной полнотѣ. Въ избѣжаніе чего, или, лучше сказать, для приведенія сей важной части въ порядокъ, осмѣливаюсь предложить при отчетѣ Вуато, образцовую форму книги, въ которую въ конторѣ слѣдовало бы вписывать по образцу первой графы, названіе какъ пьесы, такъ и роль, занимаемую каждымъ арти-

¹⁾ Клара Шуманъ, урожд. Викъ, какъ она сама себѣ именовала «первая піанистка Императора Австрійскаго».

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10.169.

стомъ. Дѣло же костюмера будетъ вписать достальное. Этотъ образецъ книги совершенно сходствуетъ съ желаніемъ костюмера, которому хотѣлось бы очень привести эту часть въ надлежащій порядокъ. При составленіи же отчета, по окончаніи года, и повѣрки, и число номеровъ, сдѣланныхъ въ продолженіи карнавала, можно извлечь, не роясь въ лоскутахъ бумагъ, сдаваемыхъ въ видѣ монтировокъ. И не будетъ Вуато по незнанію языка путать и фамиліи и самыя пьесы русскія, которыхъ онъ вовсе не знаетъ. Если В. П. удостоите найти мысль мою удобно исполнимой, то соблаговолите приказать г. костюмеру нынче приступить къ требованіямъ, ни къ работѣ, какъ при записи прежде въ конторѣ всякаго персонажа, но занимаемой имъ роли, какъ сіе значитъ въ прилагаемой формѣ. Это побудительное средство едва ли не будетъ дѣйствительнымъ. Не будетъ ссылокъ на утраченные листы и на словесныя передачи, которыя при дѣятельности костюмера легко позабываются, отъ чего дѣлу не легче!—Пробнымъ нашимъ вторникомъ, похвастаться нельзя. Сбору было 376 р. 80 к. серебромъ и было бы больше, если бы не Щербатовъ съ женой, которые, видя явную гибель дворянскихъ вторниковъ и испугавшись нашихъ послѣднихъ картинъ, при которыхъ театръ былъ полнехонекъ, приглашали всѣхъ въ собраніе, какъ бы къ себѣ на балъ. Во всякомъ случаѣ, по милости высокоснаго году, нынѣшній денекъ перейдетъ къ прошлому карнавалу, а такъ наши бухгалтеры пугаютъ долгомъ, тысячъ за шесть серебромъ, то и эта небольшая сумма пригодится.

Наконецъ Москва дождалась ожидаемыхъ пѣвцовъ, которые хотя съ дороги и устали, но слава Богу оба здоровы и (вѣроятно) вчерашняго числа я составилъ уже программу изъ концертовъ, въ газетахъ уже объявлено, афиши готовы и остается желать имъ хорошаго сбора.

Съ истиннымъ наслажденіемъ полюбовался я классомъ Захарова и заранѣе увѣренъ, что Рубини полюбуется этимъ разсадникомъ! Нынѣшнимъ утромъ въ то время, какъ онъ заѣхалъ ко мнѣ въ театръ, я слушала хроматическій классъ Штуцмана. Мальчики сыграли Рубини всѣмъ хоромъ Гимнъ народный и небольшую пьеску, онъ вѣрить не хочетъ, что

это все выросло и процвѣло въ два мѣсяца. Какъ не увѣрять я его, что В. П. можете сами засвидѣтельствовать, что дня за два не болѣе до отъѣзда вашего изъ Москвы, принесены только были отъ мастера инструменты. «Это только можетъ быть въ Россіи», говорилъ онъ. Тамбурины не менѣе его былъ пораженъ! Мнѣ очень жаль, что они не понимаютъ языка, не будутъ въ состояніи вполне оцѣнить успѣхи класса элементарнаго, въ которомъ не столько занятій практическихъ, сколько теоретическихъ. Въ классѣ Захарова особенно успѣли Бороздина, Жулева ¹⁾ и Горбунова, изъ мальчиковъ Савеловъ и Дудкинъ. Я далъ слово, какъ учителю, такъ и прилежнѣйшимъ ученикамъ, донести объ успѣхахъ Вашему Превосходительству.

Не потаю отъ васъ неудовольствія моего на нашего талантливаго Іоганиса, который потому только, что въ прошломъ году не хотѣлъ взять ста рублей за то, что продирижировалъ концертомъ Рубини, въ нынѣшнемъ составѣ оркестра для концерта Рубини, назначилъ себѣ сто цѣлковыхъ, тогда какъ я особенно просилъ его не брать много съ артиста какъ Рубини, и только потому, что таланты какъ Рубини и Тамбурины не станутъ торговаться и потому еще, что Іоганисъ одинъ въ Москвѣ и капельмейстеръ театральнаго оркестра! Я счелъ не лишнимъ донести о семъ В. П., потому что сколько мнѣ кажется, такой суммы ни одинъ еще Дирижеръ не назначалъ себѣ ни въ Петербургѣ, и вѣроятно нигдѣ въ Европѣ! Да и такое дѣйствіе похоже нѣсколько на притѣсненіе.

Рубини далъ слово пропѣть въ концертѣ г. Степановой, но по распределенію дней ей приходится дать концертъ утренній. Если не пріѣдетъ Ассандри, Рубини и Тамбурины поютъ для Степановой и въ вечеровомъ концертѣ. Дни назначены слѣдующимъ образомъ:

6	марта	въ	субботу	1	концертъ	Рубини	въ	Двор.	Собрانیи.
8	»	»	среду	1	»	Тамбурины	»	»	»
11	»	»	субботу			Рубини и Тамбурины	вмѣстѣ	»	»

¹⁾ Екат. Ник., вполѣдствіи замѣчательная артистка Александрин. театра.

13 марта въ понедѣл. Ассандри, если прїѣдетъ въ Двор. Собраніи.

15 » » среду Рубини для концер. Остергардъ » »

16 » » четвергъ—утренній концертъ Степановой »

17 » » пятницу Инвалиды, для которыхъ Рубини и Тамбурины оба вызвались пѣть, потому что въ прошломъ году въ концертѣ инвалидномъ не участвовали. Этотъ ихъ вызовъ крайне удивилъ меня и признаюсь, что лучше бы желалъ, ежели бы они утромъ въ пятницу спѣли для г-жи Степановой, которая проживаетъ здѣсь въ ожиданіи будущихъ благъ. Тогда можно было бы поставить пѣніе обоихъ господъ въ послѣдній разъ передъ ихъ отъѣздомъ. Въ Вербную субботу упрасиваютъ Рубини пропѣть въ пользу отстраивающейся католической церкви, о чемъ хлопочетъ Монигетти, для котораго, какъ мнѣ кажется, Рубини не откажетъ.

На дняхъ составятъ вполнѣ смѣты французской пьесы «Саламандры», а теперь имѣю честь донести Вашему Превосходительству, что приблизительно необходимо должно полагать расходы окодо двухъ тысячъ рублей ассигнаціями, что едва ли выручить пьеса, данная съ средствами здѣшной труппы. Вуато на костюмы кладетъ по необходимости рублей 500 ассигн., достальное показываетъ Федоровъ.

По разговорамъ гг. декораторовъ, меня пугаетъ медленность ихъ при открытіи театра пьесой «Басенокъ», они какъ то обмерфеялись! А казалось бы, что для трехъ декораторовъ въ оной драмѣ дѣла не такъ много. Роль Басенка я уже послалъ къ Мочалову, котораго будетъ дублировать Самаринъ, а Шемякой останется Леонидовъ ¹⁾.

Отъ 1 апрѣля:

Открытіе французскаго театра въ пятницу, не смотря на благопріятную погоду для гуляющихъ, было довольно удачно. Французы никогда еще не дѣлали при открытіи 302.²⁰ серебр.

¹⁾ Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10.169.



Г-ЖА КАРСАВИНА ВЪ «КАРНАВАЛЪ» ШУМАНА.

Драма «Eulalie Pontois» ¹⁾ прошла очень кругленько и, кажется, весьма понравилась, въ особенности превосходный четвертый актъ дуэли! Кресси была довольно однообразна, но была лучше всѣхъ, за что послѣ третьяго акта была съ Реалемъ вызвана единодушно. Послѣ ея былъ очень хорошъ Шамбери, который велъ роль прекрасно. Самъ Вальтеръ былъ слабѣе всѣхъ!—Послѣ завтра пойдетъ нашъ Басенокъ, по милости нашихъ госпитальныхъ первыхъ трагиковъ, съ дублерами. За несовершенно выздоровѣвшаго Мочалова играетъ Усачевъ, который на репетиціяхъ весьма хорошъ. Леонидовъ, хотя въ нынѣшній день въ первый разъ и вышелъ, но до такой степени слабъ, что едва можетъ усилить голосъ и даже долго стоять. У него распухли десны и чувствуетъ ломъ въ ногахъ. За него играетъ Нѣмчиновъ, который также недуренъ. Въ слѣдующее повтореніе трагедіи въ пятницу сыграютъ оба—Мочаловъ и Леонидовъ, что самое прибавитъ новостъ пьесѣ. Свѣтлица 1 акта Шеньяна вышла очень хороша. Палата во дворцѣ Брауна 2 также весьма недурна. Большая гридница въ Новѣгородѣ Брауна 1-го, по мнѣнію моему, нѣсколько пестра. Впрочемъ, всѣ декораціи очень свѣжи и вѣрны!

Опера Казимо ²⁾ шла бы гораздо лучше, если бы не женировала г. Эйзерихъ русская грамота. Эту роль очень хорошо играла Михайлова, которая постоянной своей болѣзнію приводитъ меня въ отчаянье; по свидѣтельству ея доктора Зейдлера и нашего доктора Прыткова едва ли она поступитъ на службу прежде осени; если только выдержитъ болѣзнь! Я на нее считалъ въ роли Мамока въ оперѣ «Сонъ на яву» и вотъ новая бѣда!

У Ворониной готовъ балетъ «Возстаніе въ Сералѣ» ³⁾, что весьма кстати, потому что Санковская начинаетъ уже въ самомъ дѣлѣ хромать и сдѣлалась чистая дѣва Дуная, какого то болотнаго цвѣта лицо! Ожидаетъ великой милости Вашего Превосходительства отправится въ чужіе края

¹⁾ Соч. Фредерика Сулье (Fr. Soulié), дана впервые въ Москвѣ 30 марта.

²⁾ Или «Принцъ» Маляръ», комич. опера Прево, перев. съ франц., В. Горскаго.

³⁾ Балетъ Таліони.

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

лѣчиться и слухи носятся, что и Левъ Михайловичъ просится ѣхать за границу!

Г. Шуманъ вчера пріѣхала и еще ничѣмъ не рѣшилась на счетъ своего концерта ¹⁾. Нынѣшній день положительно кончимъ.

Отъ 4 Апрѣля.

Русскій театръ открытъ Басенкомъ, который во всѣхъ отношеніяхъ прошелъ очень хорошо. Сбору было 533 р. 80 к. серебр. и, вѣроятно, было бы болѣе, если бы не дурацкій Московскій обычай первые дни Фоминой недѣли бросатся на лоскуты. До самыхъ потемокъ Гостинный дворъ и многіе уже магазины были набиты народомъ. Купцовъ въ театрѣ почти не было замѣтно. Усачевъ исполнилъ роль очень отчетливо и былъ въ продолженіи пьесы три раза вызванъ! Наканунѣ представленія у него осипло горло, и онъ не желая остановить спектакля ставилъ пѣявки, отчего очень уставалъ при большихъ монологахъ. Нѣмчиновъ въ Шемякѣ былъ гораздо слабѣе Усачева, но нравился. Синецкая была лучше Орловой въ исполненіи роли. У Орловой проглядывало нежеланіе играть съ дублерами. Во второй разъ хотѣлось пустить драму съ Мочаловымъ, который уже началъ выходить на репетицію, но въ воскресенье уже лежалъ пьяный подъ лавкой. Леонидову нѣсколько лучше. Во второй разъ надѣется сыграть Шемяку и несравненно будетъ лучше Нѣмчинова. Садовскій въ Галкѣ смѣшилъ, но не былъ столько смѣшенъ, сколько бы слѣдовало! Артистъ талантливый, а веселости очень мало! Всѣ одѣты были прекрасно, въ особенности женщины въ послѣднемъ актѣ. Парики и бороды были такъ роскошны, какъ еще не видѣли въ такой изящности ни одной русской пьесы. Декораціи были свѣжи, но, по мнѣнію моему, исключая комнаты Шемяки, всѣ были слишкомъ пестры. Не нравилась мнѣ выдумка—комната съ накладками. Оно и неудобно для частыхъ перемѣнъ и что то похоже на пластыри. Это произведеніе Павлова на ряду съ прочими декораціями слишкомъ

¹⁾ Первая публикаціи о ея концертѣ появилась въ № 42 въ «Моск. Вѣд.».

слабо! Въ подобныхъ декораціяхъ я даже мало вижу экономіи, потому что изъ старой декораціи, на которую наложены были эти накладки, выглядывали только одни пиластры. Гридница, переписанная старшимъ Браунъ, была прежде гораздо лучше, стоило только ее подсвѣжить и снять арматуры, а не прибавлять по ней малиновыхъ и голубыхъ полосокъ. Комната меньшого Брауна не нравилась мнѣ росписными красными виноградными кистями, которыя вовсе не отвѣчаютъ простой и довольно грубой отдѣлкѣ карнизовъ надъ дверьми и окнами. Впрочемъ, я можетъ быть и ошибаюсь!

Воскресный французскій спектакль далъ сбору 206 р. 10 к. серебр. Новая пьеса «Au croissant d'argent» ¹⁾ не сдѣлала ни малѣйшаго эффекта. Какъ пьеса и какъ исполненіе было очень слабо. Г. Дорсемонъ въ роли 15-лѣтняго короля была совершенно безцвѣтна, просто дѣвочка въ панталонахъ. Eugénie могла бы быть гораздо красивѣе, чтобъ для нея было столько хлопотъ. Genet ²⁾ былъ не смѣшонъ,—однимъ словомъ, пьеса не долговѣчна. Г. Валтеръ жалуется на Федорова, въ чемъ онъ дѣйствительно правъ. Закрытіе передняго свѣта часто скрипитъ, а двери пищатъ. Семи недѣль поста было слишкомъ достаточно, чтобы всѣ недостатки привести въ исправность.

По репертуару, который я имѣлъ честь представить В. П., будущая суббота оставалась свободною, почему и воспользовалась ею г. Шуманъ которая дастъ свой концертъ въ Маломъ театрѣ съ обыкновенной за театръ платой.—Нѣкоторые посѣтителы русскихъ спектаклей желали бы абонироваться на полное число представлений, но съ тѣмъ, чтобы не ѣздить въ паркъ. Угодно ли будетъ В. П. разрѣшить абонементъ въ городѣ, а въ паркѣ давать не въ счетъ абонемента? ²⁾.

А. М. Гедеоновъ отвѣчалъ на это письмомъ, по обыкновенію безъ числа:

¹⁾ Comedie vaudeville en 2 actes par MM. Villeneuve et H. le Roux.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Д. Оп. 97/2221, д. № 20169.

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

По письму вашему отъ 4 числа сего Апрѣля отвѣтствую, что, если есть желаніе абонироваться на русскія представленія, то я совершенно согласенъ допустить абонементъ сей только въ городѣ, а въ паркѣ давать спектакли не въ счетъ абонемента, о чемъ и предоставляю вамъ объявить для исполненія конторѣ.

Вы говорите, что въ «Басенкѣ» нѣкоторыя декораціи, кромѣ Шеньянскихъ, были не совсѣмъ удачны. Это очень жаль. Если уже передѣлывать что, то, конечно, на лучшее противъ прежняго и я очень сожалью, что при самомъ началіи работъ тогда же не перемѣнили декораціонныхъ предположеній, увѣдомите, кто такой декораторъ Павловъ? Актеръ Аравинъ пишетъ мнѣ, что въ трагедіи «Басенокъ» была ему дана ничтожная роль (Князь Можайскій), объясняя, что онъ и въ Петербургѣ не былъ употребляемъ на выходы и перепросился въ Москву для улучшенія его амплуа и умноженія репертуара. На сіе прошу Васъ объявить Аравину или Ольгину, что роль, данная ему изъ «Басенка», играетъ въ Петербургѣ Громовымъ, который, какъ извѣстно и Ольгину, занимаетъ по сравненію съ нимъ гораздо высшее и значительнѣе амплуа, а потому я и не вижу, почему бы помянутая роль была такъ ничтожна для Ольгина, который, если бы оставался въ Петербургѣ, то занималъ бы и еще меньшую роль Ощера или Старкова ¹⁾). Переводъ его въ Москву сдѣланъ совсѣмъ не для того, чтобы только улучшить, какъ онъ говоритъ, его амплуа, но вслѣдствіе его прошенія по случаю женитьбы. И я, переводя съ С.-Петербургскаго театра на Московскій актеровъ, совсѣмъ не имѣю въ виду того, чтобы считать ихъ имѣющими право исключительно на лучшія роли противъ тамошнихъ артистовъ, но желаю только доставить таковыми переводами болѣе средствъ для труппы, въ которой всѣ артисты одинаковы и между ними не должно быть никакого различія, иначе какъ развѣ въ томъ только отношеніи, когда кто докажетъ на то право своимъ усовершенствованіемъ въ дарованіи и вообще усерднымъ исполненіемъ обязанностей службы.

¹⁾ Дѣйствующія лица въ трагедіи «Басенокъ».



«PRÉLUDES» Ф. ЛИСТА. БАЛЕТЪ. ПОСТАНОВКА М. М. ФОКИНА.

Режиссеръ Валтеръ пишетъ мнѣ, что нѣкоторые артисты просятъ позволенія проживать лѣтнее время на дачахъ, то предоставляю вамъ къ примѣру прошлаго года, дозволить имъ это, съ обезпеченіемъ, однакоже исправнаго хода репертуара»¹⁾).

Затѣмъ въ перепискѣ встрѣчается самое письмо артиста Ольгина, слѣд. содержанія:

Ваше Превосходительство. При обстановкѣ трагедіи Басенокъ я просилъ г. режиссера избавить меня отъ совершенно ничтожной роли, потому что и въ Петербургѣ я не былъ употребляемъ на выходъ съ разрѣшенія Вашего Препосходительства, но получилъ отказъ; а потому и долженъ былъ играть для перваго представленія; для послѣдующихъ же спектаклей я вторично просилъ г.г. инспектора и режиссера увольненія, но мнѣ было объявлено: зачѣмъ я не отказывался прежде, что роль однажды сыгранная актеромъ остается навсегда при немъ, а за мое безпокойство и за нежеланіе выполнить роли, назначаемой дирекціей, пошлютъ на меня жалобу Вашему Превосходительству.—То и осмѣливаюсь принести вамъ мое покорнѣйшее оправданіе. Вамъ не безызвѣстно, что я въ продолженіи моей семилѣтней службы никогда васъ ни въ чемъ не безпокоилъ и просилъ перевода въ Москву для улучшенія моего амплуа и умноженія репертуара, въ чемъ былъ всемилостиво вознагражденъ Вашимъ Превосходительствомъ назначеніемъ роли Юстиніана въ трагедіи Велизарій, которую по словамъ многихъ и г.г. Инспектора и Режиссера выполнилъ очень хорошо, что впрочемъ мнѣ никогда не служило предлогомъ отказываться отъ третьихъ ролей, которыя я выполнялъ со всею моею ревностію, но всепокорнѣйше прошу уволить меня отъ совершенно ничтожныхъ, почему и прибѣгаю къ милостивому разрѣшенію Вашего Превосходительства. Актеръ Григорій Ольгинъ²⁾).

Слѣдуетъ письмо Гедеонова, посвященное на этотъ разъ ходатайству Леонидова объ отпускѣ.

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

²⁾ Тамъ же.

Актеръ Леонидовъ просить меня (какъ онъ говоритъ, по совѣту вашему, объ увольненіи, съ назначеніемъ пособія, на нынѣшнее лѣто для излеченія болѣзни къ Карлсбадскимъ и Висбаденскимъ водамъ, въ чемъ и докторское свидѣтельство прилагаетъ. Хотя я и знаю, что Леонидовъ дѣйствительно слабъ здоровьемъ, но извѣстны также и причины, по которымъ онъ еще болѣе разстраиваетъ себя и что, если онъ продолжатся и во время его отпуска, то едва-ли онъ получитъ какую либо для себя пользу. Впрочемъ, я согласенъ на испрашиваемое имъ увольненіе, если только онъ находитъ возможность воспользоваться имъ по своимъ денежнымъ средствамъ. Дирекція же съ своей стороны никакого пособія при этомъ ему сдѣлать не можетъ, не имѣя права производить жалованье за отпуска долѣе 28 дней продолжающіеся, а входитъ о томъ съ представленіемъ на Высочайшее разрѣшеніе, я не нахожу возможнымъ потому, что служба Леонидова не даетъ ему еще на то права, принадлежащаго только артистамъ извѣстнымъ по особенному таланту и усердію, и потому увѣдомите меня—находитъ ли Леонидовъ возможность воспользоваться отпускомъ безъ пособія.

Для иллюстраціи приводимъ самое ходатайство Леонидова:

Ваше Превосходительство. По совѣту инспектора Алексѣя Николаевича г. Верстовскаго осмѣлюсь обратиться къ вамъ съ покорнѣйшею моею просьбою. Здоровье мое очень слабо. Всѣ старанія мои участвовать на службѣ были тщетны. Возобновить по предложенію г. инспектора трагедію Басенокъ, которая здѣсь пала, и явиться предъ публикою въ роли Басенка, я не въ состояніи, потому что послѣ Велизарія я совершенно обезсилѣлъ и много сожалѣлъ, что мнѣ не удавалось повторить этой пьесы въ моихъ твердыхъ силахъ. Лечение мое я прекратилъ по недостатку (точности) денегъ на лекарства, которыя очень дороги и по возможности поддерживая свое здоровье кой-какими домашними средствами.

По предписанію доктора, который до сихъ поръ пользовалъ меня,— для излеченія моихъ ревматизмовъ и грудной боли мнѣ необходимо употреблять воды и паровыя ванны въ Карлсбадѣ и Висбаденѣ; но съ моимъ

жалованьемъ, котораго я получаю шестьдесятъ рублей ассигнаціями въ мѣсяць, я только могу, проживая въ сыромъ углу, едва-едва прокормить себя. А потому и осмѣливаюсь съ препровожденіемъ докторскаго свидѣтельства, обратиться съ просьбой къ Вашему Превосходительству, не оставить меня безъ помощи и дозволить мнѣ въ продолженіе лѣта воспользоваться предписаніемъ доктора—состояніе же мое заключается въ надеждѣ на великодушное разрѣшеніе вашего превосходительства. Актеръ Леонидовъ.

Новое письмо А. Н. Верстовскаго помѣчено 6 Апрѣля.

Наконецъ я обнялъ облагодѣтельствованнаго В. П. брата моего и въ общей душевной признательности, дружно повторилъ: «Дай Богъ здоровья нашему благодѣтелю Александру Михайловичу! И этотъ душевный возгласъ на всю жизнь не замолкнетъ! Какъ молитвенная лампада не угаснетъ въ преданныхъ сердцахъ В. П.

Вчерашній бенефисъ г-жи Леоновой былъ уже изъ рукъ вонъ плохъ. Не смотря на довольно интересный спектакль ¹⁾, весь сборъ состоялъ изъ 172 р. серебромъ. Еслибъ не нашелся добрый человѣкъ, который прислалъ ей 500 р. за креслы, ей не очистилось бы за расходомъ и ста рублей! И этому спектаклю не мало помѣшала все таже лоскутная московская торговля, до такой степени занимающая и покупателей и продавцовъ, что кажется тому стыдно, кто не купилъ себѣ хотя пару истасканныхъ башмаковъ. Такъ какъ этотъ промыселъ весьма выгоденъ, то нынѣшній годъ, не только гостинный дворъ промышлялъ дешевымъ сбытомъ лоскутовъ, но даже большая часть магазиновъ Кузнечнаго моста и галлерей Голицинской пустились въ эти обороты! Пустота театра была досадна еще болѣе и потому, что опера была очень внимательно поставлена, разыграна была отчетливо, особливо Бантышевъ былъ совершенно въ своей тарелкѣ. Принцъ изъ маляровъ, со всею его глупою неловкостью, былъ чистый Бантышевъ. Бенефициантка была очень мила. Сестрѣ ея Эйзерихъ, игравшей

¹⁾ Игнали оперу «Казино» и оперу водевилъ въ 1 д. «Новая шалость, или Театральное сраженіе», музыка г.г. Маурера, Верстовскаго и Алябьева.

швею, я вырѣзалъ большую часть разговора и хотя она занималась въ русской грамотѣ, но вытверженное прочла весьма недурно! Вообще провинціальныи бытъ и неловкость достальныхъ персонажей очень были вѣренъ и слишкомъ знакомъ нашимъ опернымъ артистамъ. Вуато мастерски изъ старенькаго понабралъ и приправилъ костюмы. Желонъ отлично вычесалъ головы и, съ богатымъ запасомъ французскихъ париковъ, превосходно нарядилъ даже до послѣдняго хориста. Однимъ словомъ, тѣ, которые помятъ даваемую прежде оперу Казимо, не узнавали ее! Они пригодятся намъ для Малаго театра! Въ водевилѣ Театральное сраженіе, не смотря на великую заботливость Александра Ефремовича ¹⁾ около Бабеты (г. Берхгольцъ), «Дѣвочки мальчики» не имѣли довольно живости. При общемъ безголосьи были довольно слабы, но своими природными ледунками очень нравились публикѣ, ихъ фронтовыя повороты замѣняли дарованіе. Бабета была слаба и, кажется, для мундира уже не годилась бы. Сабурова и Никифоровъ были превосходны!

Балетъ «Возстаніе въ Сералѣ», данный во вторникъ съ Ворониной, прошелъ благополучно и Воронину два раза вызывали. Проглядывало нѣсколько шикуновъ, но наводившіе свои трубки Тернеръ съ своимъ отрокомъ, заглушали шиканье громомъ своихъ лапъ. Въ концѣ балета вызвали все войско. Сбору было 310 р. 30 к. серебромъ. Санковская рѣшительно отказалась танцовать и къ будущей недѣлѣ Воронина готовить Дѣву Дуная! Тяжела она немилосердно. Герико, подымая ее, упрѣлъ какъ въ банѣ.

Начало сбора концерта г. Шуманъ не общаеетъ хорошаго. Можетъ быть въ два дня еще поправится. Концерты съ итальянскими пѣвицами слишкомъ начинаютъ отзываться. Что бы было, если бы сформировались итальянскія представленія ²⁾.

¹⁾ Берманъ служилъ при Московскомъ полиціймейстерѣ.

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

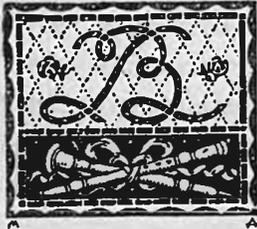


ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ СПБ. ТЕАТРАЛЬНОМЪ УЧИЛИЩЪ.
КЛАССЪ ФОРТЕПИАНО.

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКѢ ¹⁾.

ЮС. МИКЛАШЕВСКАГО.

I



Въ чемъ заключается сущность импрессионизма въ музыкѣ? Каковы эстетическія задачи, выдвинутыя имъ? Каковы средства, которыми пользуются композиторы для достиженія своихъ цѣлей, и, наконецъ, въ чемъ слѣдуетъ усматривать главныя завоеванія, сдѣланныя музыкальнымъ импрессионизмомъ—вотъ тѣ главнѣйшіе вопросы, на которыхъ мнѣ хочется сегодня остановиться.

Такимъ образомъ, я постараюсь разсмотрѣть и внутреннія и внѣшнія особенности этого вида музыкальнаго творчества, и считаю, что въ данномъ случаѣ лучше всего смогу достичь этого путемъ проведенія параллелей между музыкой, такъ называемаго, «старого» типа и музыкой импрессионисткой.

Огромная масса музыкальнаго матеріала, оставленнаго намъ въ наслѣдство прошлыми вѣками, можетъ быть безъ особой натяжки разбита на двѣ большія группы, изъ которыхъ, конечно, каждая, въ свою очередь, опять распадается на нѣсколько мелкихъ подгруппъ, въ данный моментъ, однако, насъ не интересующихъ.

Эти двѣ главныя группы суть: первая, такъ называемая, «чистая (абсолютная) музыка», вторая—музыка программная.

Подъ «чистой» музыкой, или, какъ нѣмцы удачно говорятъ, музыкой *an und für sich*, слѣдуетъ понимать тѣ продукты музыкальнаго творчества, которые ни своимъ внѣшнимъ, ни внутреннимъ складомъ не преслѣдуютъ никакихъ опредѣленныхъ цѣлей. Произведеніе пишется потому, что въ данный моментъ музыкантъ чувствуетъ въ себѣ наплывъ тѣхъ или другихъ музыкальныхъ мыслей, возникающихъ часто безъ всякой связи

¹⁾ Докладъ, читанный въ Харьковскомъ отд. И.Р.М.О.

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

не только съ окружающей обстановкой, но иногда и съ его личными душевными переживаниями даннаго момента. Теоретическія познанія, съ одной стороны, и практической навѣкъ, съ другой, помогаютъ композитору вылить эти мысли въ тѣ формы, которыя даютъ уже имъ право на названіе музыкальнаго произведенія. Такимъ образомъ, повторяю, эти произведенія являются величинами, такъ сказать, самодовлѣющими, ничему не подчиненными. Это и есть «чистая музыка».

Вторую группу составляютъ произведенія программныя. Какъ внѣшній ихъ складъ, такъ и внутренняя сущность стоятъ въ тѣсной связи съ той программой, иллюстрировать которую они призваны. Цѣль композитора въ данномъ случаѣ—возможно полнѣе и точнѣе передать звуками выбранную имъ картину природы, или лежащую передъ нимъ литературную программу.

Музыка импрессионистская рѣзко отличается отъ обѣихъ этихъ группъ.

Сочетаніе музыкальныхъ звуковъ, не знающее себѣ другого законодателя, кромѣ стимула чистаго музыкальнаго эстетизма, разсматривается импрессионистами, какъ бессмысленное переливаніе изъ пустого въ порожнее, и уже Мусоргскій, этотъ реалистъ съ яркимъ оттѣнкомъ импрессионизма, говорилъ, что «художественное изображеніе одной красоты въ матеріальномъ ея значеніи,—грубое ребячество, дѣтскій возрастъ искусства».

Къ программной музыкѣ импрессионистская несомнѣнно стоитъ ближе, но существенная между ними разница лежитъ въ томъ, что программная музыка имѣетъ своимъ источникомъ вдохновенія *внѣшнія для композитора явленія*—отъ душевыхъ переживаній другихъ людей до явленій физическаго міра включительно, въ то время, какъ импрессионистская стремится передать не столько самыя явленія въ ихъ реальной сущности, въ которой они воспринимаются нашимъ зрѣніемъ, или слухомъ, или пониманіемъ, сколько *то отраженіе*, или, выражаясь, точнѣе, *то настроеніе (impression)*, которое они вызвали въ душѣ композитора.

Такимъ образомъ, на первый планъ выдвигается не объективное, а чисто субъективное начало. Композиторъ на все смотритъ сквозь призму—пусть узкую и однобокую, но все же безусловно художественную—призму

своихъ духовныхъ воспріятій, а слѣдовательно и освѣщаетъ явленія не реальнымъ свѣтомъ бытовой дѣйствительности, а мягкими лучами, преломленными въ сложной грани его духовной организаціи ¹⁾).

Впрочемъ, сказанное нуждается въ слѣдующемъ существенномъ дополненіи.

Внимательное изученіе современной музыки открываетъ намъ два типа импрессионистской музыки, или, вѣрнѣе, двѣ разновидности ея, причемъ образчики обѣихъ мы чаще всего находимъ у одного и того же композитора.

Вотъ первая изъ этихъ разновидностей.

Композиторъ задается цѣлью изобразить въ звукахъ то явленіе, которое ему пришлось въ данный моментъ услышать, или увидать, или почувствовать. Но, фиксируя это явленіе въ звукахъ, онъ заноситъ на бумагу именно то, *какъ*, въ какихъ очертаніяхъ, съ какими особенностями онъ воспринялъ явленіе въ *данный моментъ*. А воспріятіе, какъ извѣстно, каждый разъ зависитъ отъ тысячи деталей, часто въ корнѣ измѣняющихся общее впечатлѣніе, деталей и мелкихъ и крупныхъ: разстояніе, отдѣляющее объектъ отъ лица, бѣлая или меньшая въ настоящую минуту яркость освѣщенія, посторонніе звуки и краски, главное же минутное настроеніе самого композитора, и т. д. Музыкантъ, отмѣчая все это, передаетъ въ звукахъ и всѣ эти детали, создавшія окружающую для воспринимаемаго объекта атмосферу, и выдвинувшія его въ совершенно новомъ свѣтѣ.

Очевидно, что разница между такимъ способомъ иллюстрированія явленія и настоящей музыкальной фотографіей, стремящейся возможно

¹⁾ Нѣкоторые представители импрессионизма настолько рѣзко отграничиваютъ себя отъ программной музыки, что не считаютъ даже эту послѣднюю за имѣющую право претендовать на художественное значеніе. Такъ, напр., Фер. Бузони говоритъ, «...изображеніе и описаніе несвойственны музыкальному искусству; этими словами мы отрицаемъ программную музыку...» (см. «Эскизъ новой эстет. муз. искус.» стр. 11).

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

точнѣе нарисовать звуками *самый* объектъ иллюстраціи, заключается главнымъ образомъ въ томъ, что композиторъ-фотографъ всегда *значительно дополняетъ свое настоящее впечатлѣніе отъ даннаго явленія тѣми свѣдѣніями, которыя онъ о немъ имѣлъ уже раньше изъ опыта*: если онъ сейчасъ и не воспринялъ объектъ въ полномъ объемѣ, благодаря, скажемъ, недостаткамъ освѣщенія, величинѣ разстоянія, особенностямъ собственнаго душевнаго состоянія и ряду другихъ причинъ, то онъ привносить въ свое музыкальное изображеніе все, что, какъ ему извѣстно, должно быть присуще этому явленію, но имъ, музыкантомъ, не воспринято. Такимъ образомъ, всѣ неясности, случайныя «отклоненія», бывшія при воспріятіи, композиторъ дополняетъ и исправляетъ умомъ и знаніемъ, а слѣдовательно изображаетъ не *то* и не *какъ* буквально онъ чувствовалъ или слышалъ, а то, какъ онъ *могъ бы* при лучшихъ условіяхъ чувствовать и слышать.

Импрессионистъ, наоборотъ, ничего не дополняетъ, ничего не привносить изъ опыта. Онъ изливаетъ всѣ тѣ изгибы впечатлѣнія, которые чаще всего совершенно неожиданно для насъ самихъ сопровождаютъ воспріятіе даннаго явленія и порождаются, какъ я уже говорилъ, цѣлымъ рядомъ мелкихъ и крупныхъ причинъ, изъ коихъ главнѣйшая—состояніе души художника въ настоящій моментъ.—Это первая разновидность импрессионистской музыки.

Вторая ея разновидность зиждется на совершенно иной психологической основѣ.

Композиторъ слушаетъ или созерцаетъ явленіе, и это послѣднее, соприкасаясь съ его мыслями и чувствами, *порождаетъ новое душевное состояніе*, которое композиторъ и выливаетъ въ звукахъ своего произведенія. Это могутъ быть далекія воспоминанія, почти забытыя, но сейчасъ воскреснувшія, это могутъ быть грезы о будущемъ, рядъ душевныхъ движеній, не имѣющихъ для всякаго посторонняго наблюдателя, казалось бы, никакой внѣшней связи съ даннымъ явленіемъ, но, однако, зародившихся въ душѣ композитора именно въ этотъ моментъ и именно въ связи съ

этимъ явленіемъ, благодаря, быть можетъ, ему одному извѣстной и понятной концепціи мыслей.

И, вотъ, рассматривая эти душевныя движенія, это новое настроеніе, *какъ результатъ воспринятаго явленія*, композиторъ въ своемъ произведеніи тѣсно связываетъ эту «причину» съ «слѣдствіемъ», построяетъ все свое сочиненіе на этой связи, повторяю еще разъ, связи, иногда для многихъ совершенно непонятной.

Указанными мною сейчасъ двумя особенностями импрессионистской музыки, составляющими, такъ сказать, внутреннюю ея сущность, чаще всего объясняются тѣ «странности», или, какъ часто приходится слышать, тѣ «музыкальныя безсмыслицы», которыя публика охотно относитъ къ области кривлянія, не понимая, почему данное, казалось бы, простое для передачи и притомъ несложное по существу явленіе нашло себѣ у композитора столь «несоотвѣтственное», съ ея точки зрѣнія, выраженіе.

Но обратимся теперь именно къ тому внѣшнему выраженію, къ тѣмъ средствамъ, которыми пользуются композиторы-импрессионисты.

Мы здѣсь находимъ два рельефно выступающіе фактора: первый—отсутствіе плавныхъ, свободно и широко льющихся мелодій, замѣненныхъ отрывочными, короткими фразами, и второй—огромное количество диссоциирующихъ созвучій, очень часто не находящихъ себѣ разрѣшенія въ консонансы, или, выражаясь общедоступнымъ языкомъ, неблагозвучныя, рѣжущія ухо сочетанія, не разрѣшающіяся въ благозвучныя, какъ это всегда бывало въ прежней музыкѣ. Разсмотримъ отдѣльно каждый изъ факторовъ и причину его появленія.

Итакъ, предъ нами музыкальное произведеніе, въ которомъ имѣется не двѣ—три большихъ, непрерывно льющихся мелодическихъ мыслей, а цѣлый рядъ мелкихъ кусочковъ, мозаично приставленныхъ другъ къ другу и сознательно не связанныхъ между собой. Переходъ отъ одного къ другому является скачкомъ ничѣмъ не приготовленнымъ, крайне неожиданнымъ.

Если мы вспомнимъ одинъ изъ видовъ современной импрессионистской живописи—такъ называемый *пуэнтилизмъ*, то увидимъ, что въ немъ царитъ

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

то же начало, т. е. стремленіе передавать содержаніе изображаемаго предмета путемъ построения картины *изъ ряда красочныхъ пятенъ*, ничѣмъ другъ съ другомъ не соединенныхъ, а мозаично приставленныхъ одно къ другому, въ рисованіи контуровъ, изгибовъ поверхностей мы не видимъ непрерывности линіи—непрерывности избѣгаютъ, замѣняя ее прерывистыми скачками. То же въ скульптурѣ, гдѣ теперь царитъ сильно шероховатая поверхность, замѣнившая прежнюю гладкую, пластично изгибающуюся. То же, наконецъ, и въ литературѣ, гдѣ прежняя строго логичная связность изложенія и плавность рѣчи замѣнены формой отрывочныхъ эпизодовъ, изложенныхъ короткими обрубленными фразами. Это можно назвать, пользуясь удачнымъ выраженіемъ Б. Р. Христіансена, *декомпозиціей непрерывности*.

А между тѣмъ, авторы произведеній всѣхъ этихъ отраслей искусствъ, а въ частности и интересующіе насъ въ данный моментъ композиторы, не освобождаютъ себя отъ обязанности связать эти отдѣльные кусочки въ одно цѣлое. И дѣйствительно, несмотря на внѣшнюю разрозненность всѣхъ этихъ слагаемыхъ, композиторы (говорю, конечно, про талантливыхъ представителей) достигаютъ въ итогѣ въ своихъ вещахъ впечатлѣнія одного неразрывнаго цѣлаго.

Какъ обоснованіе этого своеобразнаго метода творчества, импрессионистъ руководствуется въ данномъ случаѣ тѣмъ соображеніемъ, что длинная мелодическая фраза, хотя и гибкая, но, однако, неизбѣжно зависящая въ своемъ теченіи отъ первоначально даннаго ей музыкальнаго толчка и отъ характера и строя этого толчка, не можетъ достаточно чутко передавать тѣ постоянныя мелкія измѣненія и скачки, которые неизбѣжны во время нашихъ душевныхъ переживаній.

Наше впечатлѣніе не вытягивается въ одну стройную, хотя бы и волнообразную, линію; оно полно неожиданностей, рѣзкихъ контрастовъ, ничѣмъ не приготовленныхъ переходовъ, и всѣ эти, я сказалъ бы, шероховатости въ переживаніяхъ и стремится передать импрессионистъ въ своемъ внѣшне растрепанномъ произведеніи. Онъ, слѣдовательно, подчи-

няютъ музыкальные звуки всѣмъ оттѣнкамъ своего духовнаго міра даннаго момента, силясь возможно реальнѣе воспроизвести эти оттѣнки.

Такимъ образомъ, мы пришли къ тому, что школа музыкальнаго импрессионизма не чужда и реализма, но реализма особаго порядка: это реализмъ не внѣшней стороны міра, какой мы знаемъ въ программной музыкѣ, а внутренней, духовный.

Кромѣ только что разсмотрѣнной мною причины, есть и другая, которую могли бы выдвинуть импрессионисты, какъ обоснованіе мозаичности своихъ вещей, или, какъ я назвалъ выше, декомпозиціи непрерывности.

Мягкіе, тщательно приготовленные переходы скользятъ незамѣтно для нашего слуха и вводятъ насъ столь же незамѣтно въ новыя фазы развитія музыкальной мысли. А это идетъ въ разрѣзъ съ стремленіями импрессионистовъ.

Продукты ихъ творчества не только зарождаются въ сферѣ особо повышеннаго нервнаго состоянія, чуткаго къ воспріятію деталей, но и отъ слушателей требуютъ этого же состоянія.

Чтобы привести слушателя въ такое повышенное состояніе, надо, во первыхъ, все время приковывать къ произведенію его вниманіе, во вторыхъ, оказывать непосредственное воздѣйствіе на его нервную систему. Какъ извѣстно, въ данномъ случаѣ лучшимъ средствомъ можетъ явиться неожиданность, врѣзывающаяся острымъ клиномъ во вниманіе слушателя: всякаго рода явленіе, къ которому мы не приготовлены,—внезапный скачокъ мысли, звука, линіи или движенія, заставляетъ насъ вздрагивать и настораживаться, и, дѣйствуя раздражающимъ образомъ на нашу психику, въ то же время принуждаетъ насъ слѣдить за всѣми деталями въ развитіи авторской мысли.

И вотъ мозаичный складъ импрессионистской музыки почти непрерывно бьетъ по нервамъ слушателя внезапностью своихъ переходовъ отъ одной мысли къ другой, и интенсивность впечатлѣнія отъ этого повышается.

Само собой разумѣется, что при злоупотребленіи этимъ приѣмомъ воздѣйствія на психику слушателя нервы и вниманіе этого послѣдняго

быстро притупляются, и результатъ можетъ получиться обратный—полный индифферентизмъ къ произведенію.

II

Перехожу ко второй особенности импрессионистской музыки—къ огромному числу диссонансовъ, позволяющему намъ даже говорить о значительномъ преобладаніи диссонансовъ надъ консонансами.

Основныя явленія мірозданія—это гармонія и диссонансъ. Чѣмъ совершеннѣе гармонія, тѣмъ больше въ ней покоя, застывшаго довольства. Полная гармонія—это заключительная большая точка, строгое уравниженіе всѣхъ частей. Въ такой гармоніи есть тлетворный духъ смерти, обрѣзывающій всякіе пути къ дальнѣйшему движенію.

Напротивъ, диссонансъ—носитель духа безпокойства, мятежа, духа устремленія, движенія. Диссонансъ настойчиво требуетъ разрѣшенія въ гармонію, въ консонансъ, въ противномъ случаѣ, онъ вызываетъ чувство неудовлетворенности.

Импрессионистъ, однако, отмѣчаетъ, что человѣческія переживанія, вызванныя къ жизни тѣмъ или инымъ явленіемъ, не составляютъ вовсе правильной цѣпи изъ звеньевъ, гдѣ бы послѣдующее звено непременно являлось бы элементомъ успокаивающимъ, примиряющимъ тѣ отрицательныя начала, которыя порождены предшествующимъ звеномъ. Такого идеальнаго порядка въ нашихъ ощущеніяхъ нѣтъ.

Цѣлый рядъ душевныхъ диссонансовъ или вовсе не находитъ себѣ успокоенія, разрѣшенія, или же, если и находитъ, то далеко не всегда въ ближайшую минуту, а значительно позже, при чемъ между этимъ душевнымъ диссонансомъ и его разрѣшеніемъ успѣваетъ зародиться у насъ цѣлый рядъ новыхъ переживаній.

Мало того. Нѣкоторые изъ этихъ диссонансовъ находятъ себѣ разрѣшеніе не въ послѣдующихъ, за ними идущихъ, а въ ранѣе уже звучавшихъ въ нашей душѣ гармоніяхъ, т. е. въ явленіяхъ, предшествовавшихъ этому диссонансу.



«СОНЪ ВЪ ЛѢТНЮЮ НОЧЬ». В. ШЕКСПИРА. РЕМЕСЛЕННИКИ РЕПЕТИРУЮТЪ.
СЪ ФОТОГРАФИИ Г. ДАМГОРДА.

Переводя все это на языкъ музыки, мы найдемъ, что, во первыхъ, большое число рѣжущихъ наше ухо созвучій должно оставаться совсѣмъ безъ разрѣшенія, другіе же диссонансы найдутъ себѣ разрѣшеніе, но не сейчасъ, а лишь черезъ нѣсколько тактовъ спустя, что многими слушателями принимается не какъ логическій выводъ изъ прежняго, ихъ ухомъ забытаго уже диссонанса, а какъ самостоятельная гармонія, безъ связи съ предшествующими.

Такое болѣе или менѣе отдаленное разрѣшеніе лишь въ музыкѣ является не совсѣмъ обычнымъ, въ поэзіи за примѣромъ недалеко идти: поэтъ рифмуетъ слова, отстоящія другъ отъ друга на разстояніи нѣсколькихъ строкъ, и память читателя (слушателя) сохраняетъ въ теченіи этихъ строкъ звуковую музыку того слова, рифма которому ожидается читателемъ, какъ разрѣшеніе въ полную гармонію одиноко стоящаго выше диссонанса. Только услышавъ эту рифму, слухъ успокаивается.

Наконецъ, мы находимъ у композиторовъ-импрессионистовъ и такіе случаи, когда часть даннаго диссонанса имѣла уже свое разрѣшеніе въ гармоніяхъ предшествовавшихъ, а другая часть найдетъ ее въ гармоніяхъ послѣдующихъ; другими словами: *часть диссонанса консонируетъ съ воспоминаемъ, а другая часть съ будущимъ* ¹⁾. Въ данномъ случаѣ импрессионисты, очевидно въ погонѣ все за тѣмъ же «духовнымъ реализмомъ», совершенно покидаютъ всякую художественную почву, и вступаютъ уже въ густыя дебри какихъ-то сухихъ математическихъ выкладокъ, не способныхъ, конечно, дать на практикѣ хоть сколько-нибудь художественные результаты.

Нельзя обойти молчаніемъ еще одну любопытную особенность въ внѣшнемъ складѣ произведеній импрессионистской музыки—я говорю про отсутствіе сплошь да рядомъ какой бы то ни было опредѣленной тональности, которую можно было бы связать не только съ даннымъ произведеніемъ, *какъ цѣлое* (вещь написана въ такомъ то тонѣ), но даже и съ отдѣльными его тактами.

¹⁾ Кульбинъ, «Свободное искусство, какъ основа жизни».

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

Импрессионистская музыка, особенно французская послѣднихъ десяти-пятнадцати лѣтъ, *вращается внѣ всякихъ тональностей.*

Съ первыхъ же тактовъ мы убѣждаемся, что поставленные при ключѣ знаки (дѣзы или бемоли) совершенно не даютъ намъ права на то, чтобы считать господствующей ту тональность, которой присущи эти знаки, а слѣдовательно, и всѣ движенія музыкальной мысли внѣ ея не могутъ считаться отклоненіемъ отъ этой главной, фактически отсутствующей тональности.

Заключительные аккорды у импрессионистовъ часто столь же мало опредѣленны въ гармоническомъ отношеніи и столь же далеки отъ всякаго мажора или минора, какъ и все остальное содержаніе вещи.

У Дебюсси есть рядъ произведеній, гдѣ положительно невозможно найти ни одного такта, который бы хоть сколько нибудь ясно тяготѣлъ къ той или другой тональности: композиторъ все время вращается въ царствѣ самыхъ причудливыхъ, «экзотическихъ», гармоній и ни разу не намекаетъ на такую гармоническую «пристань», въ которой бы нашъ слухъ, привыкшій къ мажорно-минорной системѣ, могъ бы хоть временно бросить свой якорь. Это придаетъ произведенію совершенно исключительную окраску.

Психологическую основу этого приѣма понять не трудно.

Мы уже знаемъ, какъ часто импрессионисты нуждаются въ такихъ краскахъ, гдѣ бы отсутствовала назойливая ясность и опредѣленность, и гдѣ, наоборотъ, преобладали бы мягкіе, расплывчатые тона. Подобную неясность очертаній, расплывчатость какъ нельзя лучше создаетъ композиторъ, именно, вышеуказаннымъ приѣмомъ—игнорированіемъ привычныхъ для нашего слуха мажора и минора, и выдерживаніемъ всего произведенія или большей его части внѣ какихъ бы то ни было тональностей.

Мнѣ хочется здѣсь обратить вниманіе читателя на слѣдующее.

Все мною вышеизложенное можетъ служить своего рода *теоріей* музыкальнаго импрессионизма, теоріей, разумѣется, намѣченной мною лишь въ главнѣйшихъ ея контурахъ, сознательно схематизированной.

И вотъ здѣсь рождается вопросъ—о воздѣйствіи этой теоріи на практику музыкальной композиціи.

Надо замѣтить, что чаще всего практика *предшествуетъ* теоріи, которая построяетъ свои главнѣйшіе тезисы на готовыхъ уже и провѣренныхъ практикой данныхъ, а не наоборотъ, какъ это могло бы показаться на первый взглядъ.

Но лишь только появилась теорія, она начинаетъ черезъ посредство своихъ литературныхъ глашатаевъ, оказывать замѣтное вліяніе на практику, и тѣ «поправки» и «дополненія», которыя теорія считаетъ необходимымъ внести при этомъ, являются хотя и логическимъ, но часто, съ точки зрѣнія художественной, вовсе не желательнымъ элементомъ. «Теорія,—справедливо замѣчаетъ Христіансенъ,—обыкновенно не улавливаетъ основной причины движенія, и въ импрессионизмѣ дѣло безспорно обстоитъ такъ, что «разумъ» искусства нужно искать въ его практикѣ, а не въ теоріи. Но, именно, потому, что теорія не совпадаетъ съ практикой, которую хочетъ оправдать, что она не улавливаетъ сущности импрессионизма, она вызываетъ извѣстныя модификаціи въ приемахъ творчества и соблазняетъ къ экстравагантностямъ. Поэтому много причудъ современнаго импрессионизма нужно отнести на счетъ его теоріи и не связывать ихъ непосредственно ни съ основной эстетической тенденціей, ни съ мотивомъ современныхъ потребностей»¹⁾).

Перехожу теперь къ тѣмъ художественнымъ горизонтамъ, которые открываются передъ взоромъ композиторовъ-импрессионистовъ, къ тѣмъ надеждамъ, которыя они возлагаютъ на созданный ими видъ музыки, а рядомъ съ этимъ укажу и на тѣ необходимыя измѣненія, которыя, согласно мысли импрессионистовъ, надлежитъ внести въ принятый нами міръ музыкальныхъ звуковъ.

Композиторъ-импрессионистъ, прислушиваясь къ тысячамъ звуковъ окружающей его природы, замѣчаетъ, что движеніе этой природы, какъ въ

¹⁾ «Философія искусства».

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

отдѣльныхъ своихъ частяхъ, такъ и въ общей своей сложности, составляетъ своеобразную музыку, имѣющую не мало точекъ соприкосновенія съ нашей, но въ то же время и обладающей цѣлымъ рядомъ особенностей.

Разумѣется, констатированіе того факта, что завываніе вѣтра, всплески волнъ, шелестъ листьевъ, пѣніе птицъ и пр. заключаютъ въ себѣ дивныя музыкальныя начала и порождаютъ необыкновенныя по красотѣ гармоніи и мелодіи, констатированіе этого факта, говорю я, относится еще къ незапамятнымъ временамъ, и ужъ, конечно, не импрессионистамъ принадлежитъ честь этого открытія. Но попытки по возможности вплотную подойти къ этой музыкѣ, найти связующія звенья между ней и аккордами нашихъ душевныхъ переживаній, или вовсе не дѣлались, или же дѣлались довольно примитивными средствами.

Такъ, напримѣръ, въ образчикахъ программной музыки, о которой я вскользь говорилъ выше, мы находимъ рядъ попытокъ подражанія звукамъ природы. Поскольку это касается такихъ явленій, какъ, напримѣръ, пѣніе птицъ, раскаты грома и др., поддающіяся болѣе или менѣе точному воспроизведенію на нашихъ инструментахъ, это хорошо удается композиторамъ. Въ огромномъ же большинствѣ случаевъ пользуются извѣстными *условными формулами*, постепенно такъ вошедшими въ музыкальный обиходъ, что слушатели, да и сами композиторы забыли о томъ, что хоть сколько нибудь близкаго подражанія музыкѣ природы здѣсь и слѣда нѣтъ, а есть лишь привычка связывать съ появленіемъ даннаго пріема (чаще всего оркестроваго) такое то явленіе природы; этотъ пріемъ является своего рода визитной карточкой этого явленія, и, продолжая это сравненіе, можно сказать, что каждый композиторъ измѣняетъ въ этой карточкѣ кто шрифтъ, кто размѣры, кто качество бумаги, но основное содержаніе карточки, текстъ ея, остается у всѣхъ безъ измѣненія.

Вотъ примѣры: музыку волнъ передаютъ со стороны *внѣшняго рисунка* движенія воды, т. е. однообразнымъ качаніемъ музыкальной фигуры справа налѣво и обратно; журчаніе ручья, плескъ фонтана изо-

бражаютъ быстрымъ чередованіемъ близко другъ къ другу лежащихъ звуковъ, при этомъ чаще всего расположенныхъ въ высокомъ регистрѣ; вой вѣтра силятся воспроизводить не со стороны *звуковой* гармоніи, нашими средствами абсолютно непередаваемой, а скорѣй, какъ ощущеніе почти зрительное чего то быстро несущагося (бѣгающія хроматическія гаммы вверхъ и—въ этомъ необъяснимая странность—*обратно* (?), какъ будто вѣтеръ, подувъ въ одну сторону, немедленно поворачиваетъ назадъ) и т. д.

Но въ чемъ слѣдуетъ усматривать главную причину того, что наша музыка не можетъ хоть сколько нибудь приблизиться къ музыкѣ природы, или другими словами—въ чемъ заключается разница между основными началами нашей музыки и музыки *свободной*, какъ ее теперь любятъ называть импрессионисты?

Проводя между ними параллель, мы увидимъ, что свободная музыка не считается съ той скáлой звуковъ, которая установлена у насъ, и въ которой, какъ извѣстно, наименьшимъ разстояніемъ между ближайшими звуками является полутонъ. Вода, вѣтеръ, птицы въ своихъ пѣсняхъ совершенно не знаютъ никакой условной звуковой скáлы; они одинаково часто пользуются какъ тонами и полутонами, такъ и четвертями тона, восьмыми, шестнадцатыми и др. его долями.

Оставляя въ сторонѣ огромныя удобства, которыя представляетъ наша система полутоновъ, нельзя не сказать, что разстояніе полутона, какъ наименьшее, является въ сущности скачкомъ довольно грубымъ. Человѣческій слухъ, даже мало музыкально развитой, свободно улавливаетъ дистанцію въ четверть тона (вспомнимъ разстроенные рояли или детонирующихъ пѣвцовъ), а человѣкъ музыкальный хорошо различаетъ и восьмая части тона.

И вотъ импрессионисты въ настоящее время мечтаютъ о томъ, чтобы въ нашу музыку, какъ первый шагъ реформы, введены были четверти тона.

Результатомъ этого, по ихъ мнѣнію, явится, во первыхъ, бóльшая гибкость, бóльшая пластичность въ движеніи музыкальнаго рисунка, во вторыхъ,

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

значительное увеличеніе звуковыхъ комбинацій — новые, неизвѣданные еще диссонансы и гармоніи, новый типъ мелодій. Параллельно съ этимъ ростомъ звуковыхъ комбинацій явится также и бѣльшая выразительность музыки.

Одинъ изъ видныхъ представителей импрессионизма, Ферручіо Бузони, предлагаетъ, впрочемъ, ввести не четверти, а трети тона. «Треть тона съ нѣкоторыхъ поръ уже стучится въ ворота, говоритъ онъ, а мы все еще не слышимъ и не замѣчаемъ ея появленія. Кто, подобно мнѣ, производилъ хотя бы умѣренные опыты и, упражняя слухъ въ точности, посредствомъ собственнаго голоса или на скрипкѣ, вставлялъ въ предѣлахъ одного цѣлаго тона два равномѣрно отстоящихъ другъ отъ друга промежуточныхъ тона,—тотъ долженъ придти къ убѣжденію, что трети тоновъ являются совершенно самостоятельными, отчетливо характерными интервалами (ступенями), которыхъ нельзя смѣшать съ разстроенными полутонами» ¹⁾.

Тутъ можетъ возникнуть вопросъ, съ какой собственно цѣлью хлопотуть импрессионисты о томъ, чтобы наша музыка по своимъ внѣшнимъ средствамъ какъ можно болѣе приблизилась къ музыкѣ свободной. Не для того ли, чтобы имѣть возможность нашими инструментами точно воспроизводить звуки окружающей природы, такъ сказать, музыкальнаго фотографированія ихъ? На этотъ вопросъ можно, конечно, дать лишь отрицательный отвѣтъ.

¹⁾ Фер. Бузони. «Эскизъ новой эстетики музык. искусства».

Развивая свою мысль, Бузони указываетъ на то, что эта предлагаемая имъ система третьей тона не должна вовсе повести за собой уничтоженіе полутоновъ. «Поставимъ надъ каждымъ цѣлымъ тономъ гаммы по полутону, образовавъ такимъ образомъ второй рядъ цѣлыхъ тоновъ, который будетъ на полтона выше перваго. Если мы теперь разобьемъ на 3 части каждую ступень этого второго ряда цѣлыхъ тоновъ, то у каждой трети тона въ нижнемъ ряду окажется соотвѣтственный полутонъ въ верхнемъ.....

Коротко говоря, мы либо устанавливаемъ два ряда третьей тоновъ, одинъ рядъ на разстояніи полутона отъ другого.—либо *трижды* повторяемъ обычный рядъ 12-ти полутоновъ, каждый разъ на треть тона выше» (ib.).

Мы уже знаемъ, что подобнаго рода музыкальная фотографія—вовсе не задача импрессионистовъ, которые, какъ мы видѣли, меньше всего стремятся къ строгому *внѣшнему* сходству между явленіемъ и музыкой, ими порожденной. Лишь композиторы программные, несомнѣнно использовали бы эти нововведенія именно въ этомъ указанномъ направленіи, и, имѣя тогда въ рукахъ болѣе сильныя, чѣмъ теперь и болѣе богатые средства для своихъ музыкальныхъ иллюстрацій, они достигли бы большей картинности, большей точности въ изображеніи музыкальныхъ гармоній природы, а параллельно съ этимъ стали бы сдавать въ архивъ тѣ условныя формулы, о которыхъ я говорилъ выше.

Импрессионистъ же въ данномъ случаѣ, очевидно, преслѣдуетъ другую цѣль.

Вслушиваясь въ ту «душевную симфонію», которая зазвучала у него отъ соприкосновенія съ даннымъ явленіемъ, импрессионистъ отмѣчаетъ, что часто извѣстная группа звуковъ свободной музыки порождаетъ тождественныя съ ними по гибкости, расплывчатости контуровъ и отсутствію какихъ бы то ни было опредѣленныхъ гармоній душевные звуки, переживанія, настроенія—назовемъ это какъ угодно.

Чтобы передать музыкальными средствами эту расплывчатость, эластичность, дымчатость въ движеніяхъ души, импрессионистъ нуждается въ тѣхъ безконечно богатыхъ звуковыхъ средствахъ, которыя онъ уже отмѣтилъ, какъ присущія свободной музыкѣ, и, только обладая ими, онъ сможетъ нарисовать въ своихъ сочиненіяхъ сложную картину звуковъ, которые являются своеобразнымъ откликомъ, резонансомъ, всѣхъ свободныхъ гармоній музыки природы.

III.

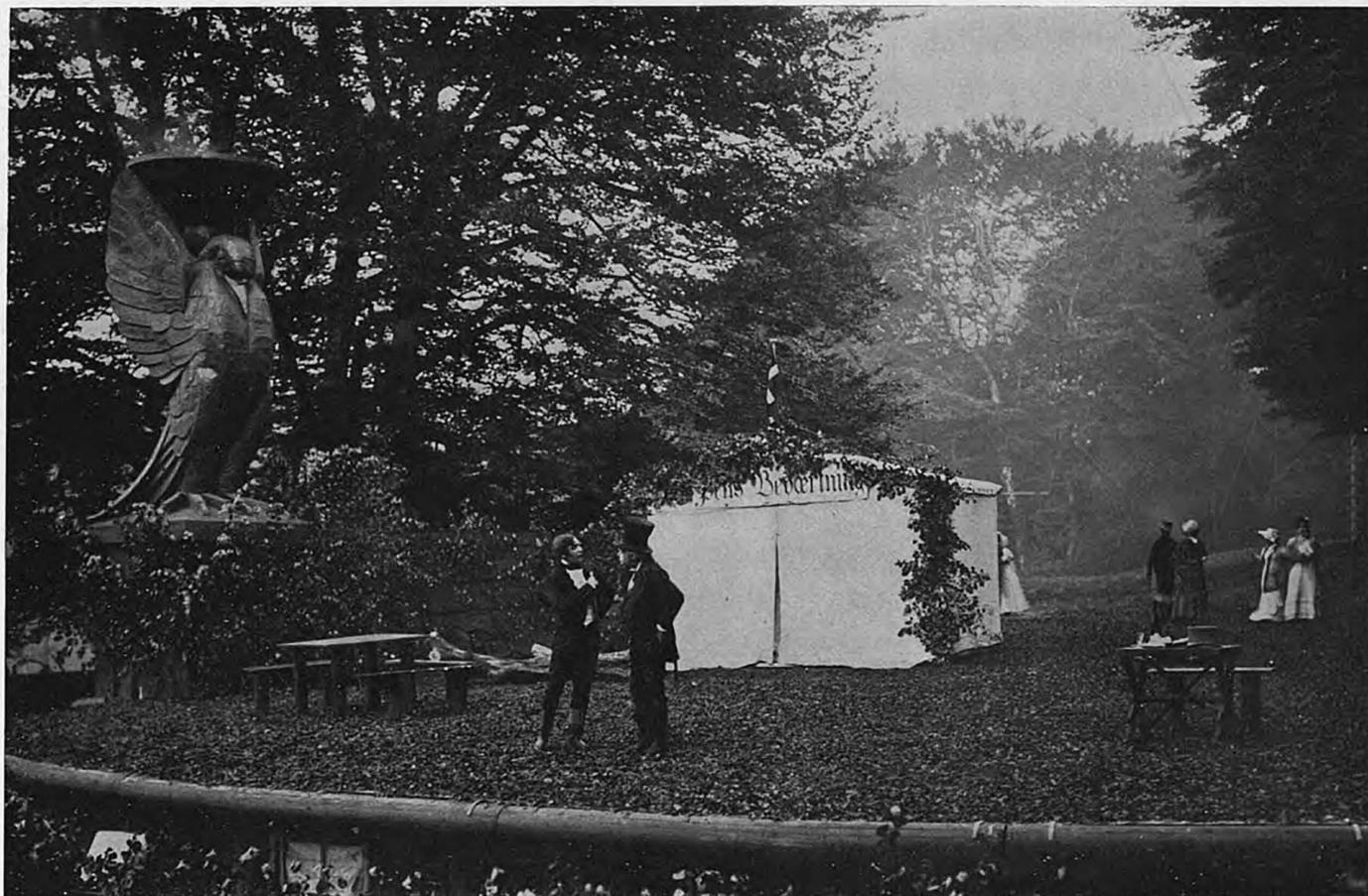
Такимъ образомъ, если что и будетъ фотографировать импрессионистъ въ своемъ произведеніи, такъ это исключительно лишь духовную симфонію, подслушанную имъ въ своей душѣ, а не реальную симфонію звуковъ, сыгранную вокругъ него великимъ оркестромъ природы.

Мнѣ хочется теперь остановиться на двухъ вопросахъ: во 1-ыхъ—имѣеть ли импрессионистская музыка какія либо преимущества передъ музыкой стараго типа въ области яркаго проявленія въ ней индивидуальныхъ особенностей композитора, благодаря чему каждое произведеніе даннаго автора будетъ существенно отличаться по своимъ характернымъ особенностямъ отъ всякой музыкальной вещи, принадлежащей не его перу, и второй вопросъ—о субъективизмѣ произведеній импрессионистовъ.

Разсмотрѣть первый изъ этихъ вопросовъ интересно уже потому, что сами импрессионисты любятъ выдвигать, какъ особенно цѣнную черту ихъ музыки, яркое отраженіе въ ней художественныхъ особенностей именно даннаго композитора. Попробуемъ провѣрить доводы, на которые опираются импрессионисты, говорящіе про эту яркую «индивидуальность» ихъ сочиненій ¹⁾).

Конечно, сами импрессионисты не отрицаютъ того, что вообще всякое произведеніе искусства, какъ продуктъ личнаго творчества даннаго художника, независимо отъ школы или направленія, къ которымъ оно примыкаетъ, несомнѣнно пропитано индивидуальными чертами своего творца, выявляетъ въ себѣ особенности его творчества и, слѣдовательно, въ большей или меньшей степени (въ зависимости отъ степени индивидуальности у самого автора), можетъ быть названо произведеніемъ индивидуальнымъ, самобытнымъ. Эта именно черта и отмѣчаетъ всякое истинно-художественное произведеніе отъ продуктовъ ремесленнаго производства, гдѣ царитъ извѣстный шаблонъ, подгоняющій всѣ вещи подъ заранѣ установленные образцы, гдѣ царятъ строго выработанныя правила, на основаніи коихъ они и строятся. Художественныя произведенія этого шаблона не имѣютъ. Однако, если мы захотимъ въ этомъ отношеніи провести

¹⁾ Въ будущемъ, въ цѣляхъ удобства (какъ выраженіе болѣе краткое), я, несмотря на нѣкоторую неточность этого выраженія, буду говорить «индивидуальность произведенія», «индивидуальныя произведенія», при чемъ всегда буду понимать подъ этимъ—особенно яркое проявленіе въ данной вещи индивидуальныхъ чертъ творчества ея автора.



«РЕЦЕНЗЕНТЪ И ЗВЪРЬ». РЕЦЕНЗЕНТЪ ИЗЛАГАЕТЪ СВОЙ ПЛАНЪ.
СЪ ФОТОГРАФИИ Г. ДАМГОРДА.

параллель между музыкальными кодексами старой школы и импрессионистовъ, то мы вынуждены будемъ констатировать, что по сравненію съ импрессионистской, музыка старой школы не лишена извѣстныхъ разъ на всегда и для всѣхъ установленныхъ правилъ, придерживаясь которыхъ композиторъ и творить свое произведеніе.—Конечно, эти правила въ свое время не были «выдуманы», а были логически выведены изъ произведеній крупныхъ мастеровъ путемъ детальнаго анализа этихъ произведеній, т. е. и въ данномъ случаѣ также теорія родилась изъ практики, а не наоборотъ; но тѣмъ не менѣе эти правила давно уже вылились въ формы строгой музыкальной грамматики и синтаксиса, и огромное большинство крупныхъ композиторовъ въ своихъ сочиненіяхъ близко держались и держатся этихъ законовъ.

Я не буду здѣсь касаться вопроса о томъ, насколько благотворно существованіе всѣхъ этихъ, какъ ихъ дерзко называютъ импрессионисты «стѣсняющихъ творчество условій». Это завело бы меня слишкомъ далеко. Мнѣ достаточно здѣсь констатированіе самого факта.

Для тѣхъ, кто мало знакомъ съ музыкой и музыкальной композиціей, я скажу, что на страницахъ музыкальныхъ руководствъ они найдутъ подробно изложенныя требованія писать извѣстнаго рода произведенія въ такъ называемой «сонатной формѣ», т. е. соблюдать извѣстный порядокъ частей, извѣстный порядокъ тональностей этихъ частей, извѣстное количество темъ, повтореніе ихъ при опредѣленныхъ условіяхъ, и т. д. Кромѣ этой сонатной формы установленъ цѣлый рядъ другихъ, которыхъ надлежитъ придерживаться при сочиненіи того или другого вида произведенія.

И не только этихъ чисто внѣшнихъ сторонъ музыкальнаго творчества касаются правила музыкальнаго сочиненія: мы найдемъ также и законы, непосредственно относящіеся къ самой музыкальной ткани; вспомнимъ хотя бы о запрещенныхъ параллельныхъ квинтахъ для извѣстнаго рода сочиненій, и т. д. Такихъ законовъ, диктующихъ композитору условія признанной музыкальной эстетики, можно найти очень много, и, пов-

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

торияю еще разъ, композиторы, впитавъ ихъ въ себя, почти не отступали отъ нихъ.

Импрессионисты, наоборотъ, систематически игнорируютъ всѣ эти правила, опираясь въ данномъ случаѣ на то, что музыкальныя мысли должны выливаться въ совершенной независимости отъ какого бы то ни было внѣшняго явленія, кромѣ явленія, вызвавшаго ихъ къ жизни, и что только при полной свободѣ отъ всякихъ правилъ и законовъ, эти музыкальныя мысли могутъ собою ярко выразить душевное движеніе человѣка.

Вопросъ другой, насколько правы въ данномъ случаѣ импрессионисты, а также и то, положительно или отрицательно, съ эстетической точки зрѣнія отражаются эти воззрѣнія на ихъ музыкѣ. Важно то, что, *теоретически говоря*, такой отправной пунктъ несомнѣнно даетъ импрессионисту, передъ композиторомъ старой школы, больше шансовъ на яркую *индивидуальность его музыки*, ибо, считаясь во время процесса творчества, лишь со своими стремленіями и желаніями, композиторъ, казалось бы, имѣетъ болѣе широкое поле для полного выявленія лишь своего «я», не привнося сюда ничего посторонняго, не зная никакихъ преградъ для этого выявленія.

Но пока что, это только «теоретически говоря», это только «казалось бы».

Фактически же импрессионисты чуть ли не съ первыхъ же шаговъ возвели въ законъ цѣлый рядъ отступленій отъ общепринятыхъ музыкальныхъ законовъ, благодаря чему, несмотря на сравнительную молодость импрессионизма, имѣется, хотя еще не трафаретъ, однако уже сильное однообразіе въ нѣкоторыхъ приемахъ письма. Импрессионисты не избѣжали общей участи реформаторовъ въ искусствѣ: уйдя отъ старыхъ законовъ, и мечтая о полномъ освобожденіи отъ какихъ бы то ни было правилъ и законовъ, они связали себя другими путями—принципіальнымъ и послѣдовательнымъ нарушеніемъ старыхъ законовъ во что-бы то ни стало, нарушеніемъ, возведеннымъ въ законъ. Другими словами, музыкальное беззаконіе и служить у нихъ закономъ.

Такимъ образомъ въ отношеніи «индивидуальности произведеній» импрессионисты, пока что, фактически не имѣютъ никакихъ преимуществъ передъ другими композиторами, и отпечатокъ индивидуальности въ сочиненіяхъ талантливыхъ ихъ представителей не менѣе, но и не болѣе рельефенъ, чѣмъ у сторонниковъ старой школы. Быть можетъ со временемъ, когда немного притупится болѣзненно острый антагонизмъ между этими представителями музыкальныхъ направленій, импрессионисты откажутся отъ многихъ предвзятыхъ своихъ антипатій къ завоеваніямъ музыкальной науки, станутъ одинаково широко пользоваться какъ этими завоеваніями, такъ и своими теоріями, и тогда импрессионистская музыка, въ вопросѣ о степени яркости проявленія въ ней индивидуальныхъ особенностей композитора, сможетъ справедливо претендовать на первое мѣсто.

Разсмотримъ теперь второй вопросъ—о субъективизмѣ произведеній импрессионистской музыки,—субъективизмѣ, имѣющемъ подчасъ по своей исключительности и остротѣ положительно болѣзненный характеръ и размѣры.

Подъ субъективизмомъ произведенія я здѣсь понимаю строго замкнутый характеръ данной вещи, создающій вокругъ нея своего рода заколдованный кругъ; въ этомъ кругу она живетъ самостоятельной жизнью будучи связана лишь съ самимъ композиторомъ, и то сплошь да рядомъ лишь съ извѣстнымъ моментомъ его переживаній. Постороннему лицу проникнуть въ этотъ заколдованный кругъ бываетъ либо очень затруднительно, либо прямо невозможно, благодаря чему произведеніе импрессиониста рискуетъ остаться непонятымъ, чуждымъ огромному большинству, а въ связи съ этимъ можетъ зародиться вопросъ о ненужности его.

Но сначала мнѣ хочется, во избѣжаніе недоразумѣній, обратить ваше вниманіе на то, что сказанное мною раньше объ «индивидуальности» импрессионистскихъ вещей, не превосходящей по своей степени индивидуальность произведеній композиторовъ старой школы, отнюдь не стоитъ въ разрѣзъ съ отмѣченнымъ мною сейчасъ исключительнымъ ихъ субъективизмомъ.— Эти два понятія не слѣдуетъ смѣшивать.

Субъективизмъ произведенія почти всецѣло зависитъ отъ того, насколько сюжетъ, легшій въ основаніе произведенія, тотъ сюжетъ, иллюстрировать который призвана данная музыкальная пьеса, носитъ интимный характеръ. Такъ, на примѣръ, если такимъ сюжетомъ явится какое-либо строго-личное переживаніе композитора,—переживаніе, объясняемое нѣкоторыми особенностями его психическаго склада, то этимъ самымъ вещь уже будетъ носить и строго субъективный характеръ. А такъ какъ это переживаніе, вызвавшее къ жизни пьесу, можетъ явиться для посторонняго наблюдателя чуждымъ, непонятнымъ, то и все произведеніе, по своей внутренней сущности, будетъ имѣть болѣзненно-субъективный отпечатокъ. И такъ, еще разъ: сюжетъ, какъ «внутренняя мысль» произведенія — вотъ что можетъ создать болѣшій или меньшій субъективизмъ его. Внѣшнія же формы, въ которыя выльется этотъ сюжетъ, или, проще говоря—приемы и особенности музыкальнаго письма, которыми будетъ пользоваться композиторъ, смогутъ уже сказать намъ, насколько индивидуаленъ или нѣтъ музыкальный языкъ автора, а это, конечно, не стоитъ ни въ какой зависимости отъ характера сюжета.

Мнѣ кажется, что, благодаря сказанному мною раньше, мнѣ здѣсь нѣтъ надобности останавливаться на вопросѣ, почему именно произведенія импрессионистовъ значительно чаще, нежели вещи другихъ композиторовъ, обладаютъ совершенно исключительнымъ по своему размѣру субъективнымъ характеромъ: мы знаемъ уже, какъ зарождаются эти произведенія, мы помнимъ тѣ своеобразныя начала, которыя ложатся въ ихъ художественную основу и вызываютъ ихъ къ жизни, а потому, чтобъ не повторять уже сказаннаго, я прямо перехожу къ тому вопросу, который, какъ я замѣтилъ выше, можетъ родиться въ связи съ болѣзненнымъ субъективизмомъ этой музыки, а именно къ вопросу—нужны ли эти произведенія, могутъ ли они явиться вкладомъ въ общую художественную сокровищницу?

Въ самомъ дѣлѣ, если изъ подъ пера композитора выливается произведеніе, либо бросающее на извѣстные вопросы освѣщеніе, понятное лишь

самому автору и небольшому числу другихъ лицъ, либо затрагивающее чуждые другимъ вопросы, то имѣетъ ли авторъ основаніе выпускать ихъ изъ своего портфеля и не лучше ли было бы, еслибъ они, по причинѣ именно этого субъективизма, не были вовсе выбрасываемы на нотный рынокъ?

Детальное разсмотрѣніе этого вопроса неизбежно привело бы меня къ старымъ, но вѣчно юнымъ вопросамъ, по которымъ послѣдняго слова никто еще не сказалъ, несмотря на то, что на нихъ были истрачены въ свое время цѣлые потоки чернилъ; эти вопросы: первый—о цѣляхъ искусства, второй—должно ли искусство быть «аристократично», т. е. должно ли оно являться достояніемъ небольшой кучки людей, выдѣляющихся своими художественными дарованіями и познаніями, или же наоборотъ—искусство должно быть достояніемъ всѣхъ, быть, какъ говорятъ въ этомъ случаѣ, «демократичнымъ».

Ни тотъ, ни другой вопросъ я здѣсь разсматривать не смогу; это было бы слишкомъ значительнымъ отступленіемъ отъ главной темы моей сегодняшней бесѣды, хотя и отступленіемъ вполне умѣстнымъ, ибо, повторяю, только въ связи съ этими вопросами возможно разрѣшить и то, имѣетъ ли смыслъ появленіе на полкахъ нотныхъ магазиновъ строго субъективныхъ вещей импрессионистовъ.

Но тѣмъ не менѣе, на этотъ послѣдній вопросъ я хочу дать отвѣтъ, обреченный, конечно, при этихъ условіяхъ на нѣкоторую голословность.

Импрессионистъ не только имѣетъ основаніе—онъ долженъ выпускать въ свѣтъ свои произведенія.

Каждая человѣческая душа имѣетъ въ себѣ не одну струну, созвучную со струнами другой, во многихъ отношеніяхъ чуждой ей души.

И, кто знаетъ, быть можетъ найдется не одинъ человѣкъ, у котораго воспріятіе даннаго объекта (сюжетъ пьесы) совпадетъ съ воспріятіемъ автора. Быть можетъ, не цѣликомъ, частично, съ нѣкоторыми отклоненіями, но все-таки совпадетъ. Пусть ихъ будетъ мало, такихъ совпаденій, пусть это будутъ исключенія. Развѣ въ количествѣ дѣло? Достаточно уже и того, что отъ данной музыкальной вещи, соединенной съ духовнымъ

ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ МУЗЫКЪ.

міромъ автора, протянутся нити къ духовному міру и другихъ людей, и по этимъ нитямъ, какъ по электрическому проводу, пробѣжитъ начало, соединяющее автора съ его далекими толкователями.

А для огромнаго большинства останется внѣшняя форма произведенія, которая у нѣкоторыхъ импрессионистовъ чрезвычайно красива по гибкости и пластичности своихъ музыкальныхъ линій.

Конечно, одна внѣшняя оболочка, не согрѣтая внутреннимъ огнемъ, будетъ холодной, почти мертвенной. Но развѣ публика въ другихъ произведеніяхъ всегда проникаетъ въ душу его, развѣ мало такихъ вещей, и безъ импрессионистскихъ, которыя оцѣниваются слушателями лишь со стороны ихъ архитектоники и внѣшнихъ звуковыхъ комбинацій, а внутреннее ихъ содержаніе ускользаетъ отъ нихъ?..

Въ музыкѣ же импрессионистовъ, если даже смотрѣть на нее только съ этой внѣшней стороны, есть на чемъ остановиться.

За ней числится та безусловная заслуга, что она дала намъ огромное количество новыхъ звуковыхъ сочетаній, новыхъ гармоническихъ движеній, о которыхъ до нея исторія музыки не знала.

Пусть многія изъ нихъ кажутся нашему слуху очень черствыми, пусть мы склонны видѣть въ нихъ гармоническіе кунштюки, интересные лишь какъ музыкальные курьезы — не болѣе того. Во многихъ случаяхъ мы несомнѣнно будемъ правы, ибо, что импрессионистская музыка далеко не чужда сильнымъ экстравагантностей и нерѣдко впадаетъ въ эксцессы — объ этомъ я уже говорилъ въ своемъ мѣстѣ, и постарался тогда дать объясненіе этому. Но эти эксцессы, какъ бы они велики не были, не могутъ еще сами по себѣ подорвать цѣликомъ всю импрессионистскую музыку, и интересъ этой музыки съ точки зрѣнія гармоническихъ новшествъ, остается въ силѣ, а это одно уже даетъ право импрессионисту выпускать свои произведенія.

IV

Крупнѣйшимъ представителемъ музыкальнаго импрессионизма является французскій композиторъ Claude Debussy, давшій за послѣднія 15 лѣтъ

особенно яркіе образчики импрессионистской музыки. У него, какъ и у всякаго навателя въ искусствѣ, очень скоро оказалось, особенно во Франціи, не мало послѣдователей, среди которыхъ, къ сожалѣнію, большинство не идутъ дальше слабаго подражанія, лишеннаго всякой искренности, всякаго вдохновенія и музыкальнаго чутья. Изъ этой плеяды учениковъ слѣдуетъ, однако, прежде всего выдѣлить Maurice Ravel'a, какъ композитора, обладающаго и несомнѣннымъ творческимъ даромъ и весьма опредѣленной собственной музыкальной фізіономіей. Послѣ него необходимо указать еще на двухъ композиторовъ, заслуживающихъ къ себѣ нашего вниманія: это Деодъ де Северакъ и Альбертъ Руссель.

Считаю нелишнимъ дать два—три бѣглыхъ штриха біографическаго характера о Дебюсси и Равелѣ.

Клодъ Дебюсси родился 22 августа 1862 г. въ S. Germain en Laye. Уже одиннадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ былъ опредѣленъ въ парижскую консерваторію, гдѣ и работалъ подъ руководствомъ піаниста Marmontel'a и извѣстныхъ въ свое время теоретиковъ Lavignac и Guirou. Состоя еще ученикомъ консерваторіи, Дебюсси побывалъ въ Москвѣ.—Эта поѣздка была вызвана тѣмъ обстоятельствомъ, что нѣкая госпожа фонъ-Меккъ, жившая въ Москвѣ, обратилась къ Мармонтелю съ просьбой указать ей на одного изъ своихъ наиболѣе талантливыхъ учениковъ, который смогъ бы состоять у нея въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ, «домашнимъ піанистомъ». Мармонтель указалъ на Дебюсси, котораго не утратила ни дальность разстоянія, ни полное незнаніе русскаго языка.

Пребываніе въ Москвѣ оставило весьма замѣтный слѣдъ на творчествѣ композитора. Какъ онъ самъ впослѣдствіи неоднократно признавался, особенно сильное впечатлѣніе произвело на него пѣніе московскихъ цыганъ, которыхъ ему пришлось неоднократно слышать. Въ ихъ пѣсняхъ его прельщала и свобода ритмики, и тотъ чисто импровизаціонный стиль, который дѣйствительно составляетъ, и въ особенности раньше составлялъ одну изъ характерныхъ особенностей нашихъ хорошихъ цыганскихъ хоровъ.

Въ Россіи Дебюсси познакомился и съ музыкой Балакирева, Римскаго-

Корсакова, Бородина и Мусоргскаго. Этотъ послѣдній оказалъ замѣтное вліяніе на Дебюсси, что особенно ярко сказывается въ его вокальныхъ произведеніяхъ какъ мелкихъ, такъ и крупныхъ.

Разумѣется, мы не найдемъ здѣсь ни рабскаго подражанія, ни тѣмъ менѣе, какихъ бы то ни было гармоническихъ или мелодическихъ заимствованій: для этого Дебюсси, во первыхъ, слишкомъ крупный музыкантъ, во вторыхъ, внутренняя сущность творчества его и Мусоргскаго лежатъ въ различныхъ плоскостяхъ. Но нельзя не отмѣтить (особенно въ болѣе раннемъ періодѣ творчества Дебюсси) извѣстнаго сходства съ Мусоргскимъ въ внѣшной трактовкѣ вокальнаго рисунка, и стремленія къ строгому согласованію характера музыкальной фразы съ литературнымъ текстомъ, и когда лѣтъ семь тому назадъ французы впервые услышали «Бориса Годунова», то парижская музыкальная критика очень чутко отмѣтила эту родственную преемственность Мусоргскаго и Дебюсси въ нѣкоторыхъ чисто внѣшнихъ сторонахъ музыкальнаго письма.

Въ 1884 г. Дебюсси, окончившій уже консерваторію, получилъ римскую премію за свои крупныя произведенія—«Le Printemps» и «La Demoiselle Elue». Согласно уставу консерваторіи, эти вещи должны были быть исполнены публично въ Парижѣ, какъ произведенія бывшаго ученика парижской консерваторіи, но, ознакомившись съ ними, группа профессоровъ пришла въ ужасъ отъ новаторскихъ замашекъ молодого композитора, нашла произведенія не заслуживающими вниманія, и отказала Дебюсси въ ихъ публичномъ исполненіи.

До 1893 г. Дебюсси не пользуется почти никакой популярностью. Лишь немногіе смѣльчаки рѣшаются исполнять его романсы, которыхъ къ слову сказать, онъ тогда уже написалъ очень много. Но съ 1893 г., когда появилась его симфоническая вещь «Prélude de l'après midi d'un faune», извѣстность молодого композитора стала замѣтно расти, и съ тѣхъ поръ и критика и публика стали относиться съ гораздо бѣльшимъ вниманіемъ къ его новымъ сочиненіямъ.

Познакомившись съ только что напечатанной драмой Метерлинка—



«ГАГБАРТЪ И СИГНЕ». НОЧЬ ПЕРЕДЪ КАЗНЮ. СИГНЕ ПРОЩАЕТСЯ СЪ ГАГБАРТОМЪ.
СЪ ФОТОГРАФИИ Г. ДАМГОРДА.

«Пелеасъ и Мелизанда», Дебюсси сразу загорается страстнымъ желаніемъ написать на нее оперу. Онъ отправляется къ Метерлинку и получаетъ отъ него согласіе на всѣ тѣ купюры и измѣненія драматическаго текста, которыя потребуются для составленія опернаго либретто. Работа надъ «Пелеасъ и Мелизандой», однако, затягивается на весьма продолжительное время, и лишь черезъ десять лѣтъ авторъ заканчиваетъ свою оперу.

Появленіе «Пелеасъ и Мелизанды» на парижской сценѣ вызвало цѣлую бурю въ музыкальныхъ кругахъ. Музыкальная критика и общество рѣзко разбились на два лагеря; журналы и газеты посвящали рядъ номеровъ новой оперѣ и ея автору. На Дебюсси, съ одной стороны, посыпался цѣлый градъ ругательствъ и возмущенія; его музыку сравнивали съ музыкой лапландскихъ дикарей; въ ней видѣли самую дерзкую попытку насмѣяться надъ здравымъ смысломъ и эстетикой,—съ другой стороны, ему пѣли хвалебные гимны, называли его музыку откровеніемъ и признавали, что «Пелеасъ и Мелизанда» *положила начало французской національной оперѣ*, которая-де до того времени не имѣла собственной опредѣленной фізіономіи, питаясь почти исключительно интернаціональной музыкальной кухней.

На «Пелеасъ и Мелизандѣ» не могло не отразиться то обстоятельство, что опера сочинялась съ довольно значительными перерывами, заставившими ее пролежать въ портфелѣ композитора, какъ я уже говорилъ, цѣлыхъ десять лѣтъ. Въ данномъ же случаѣ этотъ, самъ по себѣ уже большой, періодъ является особенно большимъ потому, что именно за эти десять лѣтъ творчество Дебюсси постепенно выливалось въ свои индивидуальныя формы, весьма замѣтно эволюціонировало, все болѣе и болѣе отдаляясь отъ общепринятыхъ пріемовъ письма; благодаря этому, произведенія послѣднихъ лѣтъ отличаются неизмѣримо большей смѣлостью, вѣрнѣе, дерзостью въ гармоническихъ изобрѣтеніяхъ и поворотахъ мелодическаго рисунка по сравненію съ вещами болѣе ранняго періода. Композиторъ все больше проникался, какъ ему казалось, «справедливостью» выдвинутыхъ имъ положеній; все ближе, какъ онъ думалъ, подходилъ къ полному и художе-

ственнолу проведенію ихъ, въ жизнь, а потому продукты творчества прошлыхъ лѣтъ, даже часто весьма еще не отдаленныхъ, казались ему уже устарѣвшими, приемы письма—отжившими, и онъ на нихъ склоненъ былъ смотрѣть, какъ на ступени, помогшія ему въ свое время достигнуть желаемого, но ступени уже пройденныя, утерявшія для настоящаго момента свой интересъ.

Первые годы XX столѣтія можно разсматривать, какъ время, къ которому индивидуальная фізіономія Дебюсси окончательно уже выяснилась: композиторъ, наконецъ, нашелъ тѣ средства, которыхъ онъ такъ тщательно искалъ.

Морисъ Равель значительно моложе Дебюсси. Онъ родился въ 1875 г. въ Сибурѣ, въ странѣ басковъ. Парижскую консерваторію окончилъ по классу фортепіано у Беріо, по классу гармоніи и композиціи — у Пессара и Габр. Форэ. Въ 1901 г. онъ удостоился *второй* римской преміи, что очень болѣзненно отозвалось на самолюбіи молодого композитора, считавшаго себя совершенно искренно достойнымъ не второй, а первой преміи. Впрочемъ, онъ и его друзья утѣшали себя тѣмъ, что лишеніе его первой награды имѣло причиной не отрицаніе въ немъ со стороны жюри крупнаго творческаго таланта, а исключительно лишь слишкомъ дерзкій новаторскій характеръ его сочиненій, въ которыхъ жюри усмотрѣло явные слѣды столь ей ненавистнаго «дебюссизма».

Равеля можно, по справедливости, считать композиторомъ фортепіаннымъ. Правда, у него есть и оркестровыя вещи—«Шехеразада», «Испанская рапсодія»,—есть даже квартетъ и опера, но все самое характерное дано этимъ композиторомъ въ его фортепіанныхъ сочиненіяхъ. Вполнѣ правильно замѣчаетъ Salvocoressi, что гармонизаціи фортепіанныхъ вещей Равеля разчитаны на извлеченіе изъ рояля безконечнаго разнообразія красокъ, пожалуй, даже разнообразія тембровъ. При этомъ его музыка, и въ особенности опять-таки фортепіанная, обладаетъ большимъ богатствомъ ритмики, что выражается въ томъ, что одинъ и тотъ же ритмъ въ той же вещи, благодаря цѣлому ряду удлиненій, акцентовъ и перемѣ-

щеній цезуры, приобрѣтаетъ все новыя окраски, не мѣняясь, однако, въ своей основѣ.

Равель, вообще, пишетъ сравнительно очень мало. Что тому причина—медленность ли процесса творчества, или же крайне строгая самокритика — сказать трудно; вѣрнѣе, кажется, послѣднее. Его біографы, по крайней мѣрѣ, отмѣчаютъ у него сильную боязнь повторить уже ранѣе имъ сказанное.

У насъ въ Россіи импрессионизмъ не имѣетъ крупныхъ и яркихъ представителей.

Правда, довольно типичнаго импрессиониста мы имѣемъ въ лицѣ В. Ребикова, но, къ сожалѣнію, его творческій талантъ нельзя не признать весьма скромнымъ по размѣрамъ; да къ тому же во всѣхъ сочиненіяхъ композитора имѣется досадное и назойливое однообразіе, какъ въ тематическихъ, такъ въ особенности въ гармоническихъ и ритмическихъ изобрѣтеніяхъ.

Среди произведеній молодыхъ, иногда только что начинающихъ, композиторовъ можно найти кой какія интересныя «исканія» въ области музыкальнаго импрессионизма, но я, конечно, воздержусь пока называть фамиліи, такъ какъ творческая фізіономія этихъ композиторовъ слишкомъ еще неопредѣленна. Да къ тому же эти «исканія» такъ безнадежно утопаютъ въ океанѣ неискренности, кривляній, а иногда и прямо паясничества, что трудно относиться къ нимъ съ серьезнымъ вниманіемъ.

На этомъ я и закончу свою бесѣду объ «импрессионизмѣ въ музыкѣ». Я пытался здѣсь вывести, хотя и въ схематической формѣ, теоретическія основанія, которыя, какъ мнѣ кажется, могутъ служить своего рода базисомъ въ дѣлѣ изученія въ высшей степени сложныхъ (съ музыкально-психологической точки зрѣнія) произведеній импрессионистской музыки.

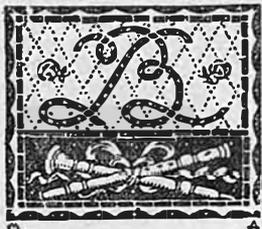
Я вполне сознаю, что, стремясь подчасъ слишкомъ *опредѣленно* очертить контуры выдвинутыхъ мною «теоретическихъ формулъ», стремясь вездѣ поставить точки на «і», я тѣмъ самымъ впадаю въ нѣкоторое про-

творѣчіе съ основнымъ характеромъ импрессионистскаго творчества, которое къ тому же едва ли вообще возможно вложить въ какія бы то ни было «каноническія» рамки. Сознвая это, я все же не отказывался отъ стремленія къ подобной ясности, считая, что эти острые углы, эта излишняя четкость въ очертаніяхъ теоретическаго рисунка, сгладятся сами собой отъ соприкосновенія съ той музыкой, которая порождаетъ эти рисунки, и тогда, опять таки сами собой, выявятся въ сознаніи слушателя или исполнителя тѣ настоящія, едва уловимыя, ихъ границы, которыя, по счастью, не даются точному, а потому и неизбѣжно изсушающему ихъ живую сущность опредѣленію.

„ЛѢСНОЙ ТЕАТРЪ“ ПОДЪ КОПЕНГАГЕНОМЪ.

К. ТИАНДЕРЪ.

I.



В жаркій лѣтній день, когда каменные ряды домовъ превращаютъ улицу въ подобіе раскаленной печи и шаги прохожихъ оставляютъ видимый отпечатокъ на размягченномъ асфальтѣ, житель Копенгагена, если онъ свободенъ, садится на пароходъ Holger Danske и ѣдетъ въ свой Клампенборгъ, про который въ пѣснѣ поется: «Поѣдемъ въ Клампенборгъ, тамъ нѣтъ заботъ и горя!» Здѣсь начинается тотъ великолѣпный буковый лѣсъ, гдѣ нѣкогда короли охотились за косулями и гдѣ теперь въ праздничные дни десятки тысячъ находятъ здоровый отдыхъ отъ сутолоки столичной жизни. Едва вы вошли подъ сѣнь вѣковыхъ деревьевъ въ два и три обхвата, какъ давящій зной и назойливый блескъ смѣнились пріятнымъ полумракомъ и свѣжей прохладой. Лѣсъ какъ будто живетъ своей особой жизнью, не имѣющей ничего общаго съ той, которую вы оставили тамъ, въ раскаленной печи.

Невольно кажется, что здѣсь ютятся таинственные обитатели, не вѣдающіе Суетныхъ дѣлъ людей. Какъ, думаешь, хорошо быть такимъ лѣснымъ жителемъ, впитать аромать листьвы, дышать легко и свободно! Изъ куста выходитъ косуля, останавливается поперекъ тропинки и смотритъ на васъ въ упоръ своими большими задумчивыми глазами... Вы вступили въ міръ сказки.

Въ 20 минутахъ ходьбы отъ Клампенборга тянется двойная цѣпь холмовъ, образующая такъ называемую Волчью долину. Здѣсь лѣтомъ 1911 г. и вздумали устроить представленія подъ открытымъ небомъ, воспользовавшись однимъ холмомъ, какъ сценой, а противолежащимъ скатомъ, какъ мѣстомъ для зрителей. Пришлось только построить платформу, опирающуюся въ наклонную плоскость холма и представляющую собой авансцену, и поставить на ней въ извѣстномъ разстояніи другъ отъ друга двухъ большихъ вороновъ, долженствовавшихъ отмѣчать ширину сцены. Кулисы образовывались деревьями, вѣтви которыхъ нависали надъ сценой, а гребень холма являлся естественной преградой для ея глубины. Несмотря на эту небывалую въ смыслѣ простора сцену, все же пришлось раздвинуть ея рамки, какъ увидимъ въ дальнѣйшемъ. Тремя громадными секторами до самой вершины противоположнаго холма возвышались скамы, вмѣщая до 12 тысячъ зрителей.

Правда, время для такихъ представлений въ Копенгагенѣ ограничено вслѣдствіе климатическихъ условій: до Иванова дня вечера еще слишкомъ холодны и вообще погода не постоянна, въ концѣ іюля опять темнота надвигается уже съ 10 часовъ. Такимъ образомъ, остается удобнаго времени для представлений на открытомъ воздухѣ немного болѣе мѣсяца, изъ котораго еще нужно вычестъ тѣ дни, когда приходится отмѣнять спектакль изъ-за дождя. Въ 1912 г. лѣто было такъ дождливо, что нельзя было вовсе открыть лѣсной театръ. Въ 1911 же и 1913 годахъ удалось поставить по 3 пьесы, при чемъ каждая пьеса шла около 10 разъ. Цѣны мѣстамъ были 2 и 1 крона, т. е. 104 и 52 коп., но устраивались и дешевыя представленія, на которыя можно было попасть даже за 13 коп.

Въ 1911 г. театрѣ открылся стихотворной трагедіей Эленшлегера «Гагбартъ и Сигне». Читая ее, трудно себѣ представить, чтобы эта насквозь романтическая пьеса, написанная въ 1815 г., могла понравиться трезво настроенной публикѣ нашихъ дней. А вышло наоборотъ. Шумный успѣхъ этой пьесы обезпечивалъ будущность лѣснаго театра подъ Копенгагеномъ вообще. Гагбартъ и Сигне, это Ромео и Джульета датскаго преданія. Невѣдомая сила влечетъ норвежскаго викинга Гагбарта къ берегамъ Даніи, хотя онъ знаетъ, что здѣсь его ждетъ месть неутѣшной матери, сына которой онъ убилъ. Сигне же, сестра убитаго, смѣнила жажду мести на любовь. Правда, никакія пути не могутъ противостоять силѣ Гагбарта. Но его связываютъ локонами Сигне—ихъ онъ порвать не смѣетъ. Ночь передъ казнью Гагбартъ проводитъ на башнѣ темницы. По воздуху доносится лѣснь. Потомъ Сигне прощается съ Гагбартомъ и проситъ его дать ей знакъ передъ смертью. Его ведутъ на казнь. Онъ даетъ условленный знакъ. Но гнѣвъ матери смягчается, она милуетъ Гагбарта. Увы, поздно! Сигне подожгла свой теремъ. Увидѣвъ пламя, Гагбартъ прокалываетъ себя мечемъ. Еле живую приносятъ Сигне, чтобъ она, умирая, простилась съ возлюбленнымъ.

Тутъ увлекалъ не только драматизмъ дѣйствія и новизна постановки съ невиданными эффектами, но зрителямъ сообщалось самое настроеніе, пропитанное лѣсной поэзіей и отвѣчающее жизни людей, близкихъ къ природѣ. Въ закрытомъ театрѣ, гдѣ все—пестрые туалеты, шумъ оркестра, духота, буфетъ, напоминаетъ вамъ матеріальныя условія жизни, такая пьеса, какъ «Гагбартъ и Сигне», должна показаться пустой, ложной, сентиментальной, фантастичной; въ лѣсу—требованія другія, воображеніе играетъ и чары природы подаютъ руку чарамъ поэзіи.

«Сонъ въ лѣтнюю ночь» Шекспира былъ второй пьесой лѣснаго театра въ 1911 г. Она казалась специально написанной именно для такого рода театра на открытомъ воздухѣ, въ лѣсу, и явилась гвоздемъ сезона. Какъ поражены были зрители, когда съ гребня холма, прыгая и кувыркаясь, покатила свора лѣшихъ! Пукъ продѣлывалъ чудеса ловкости,

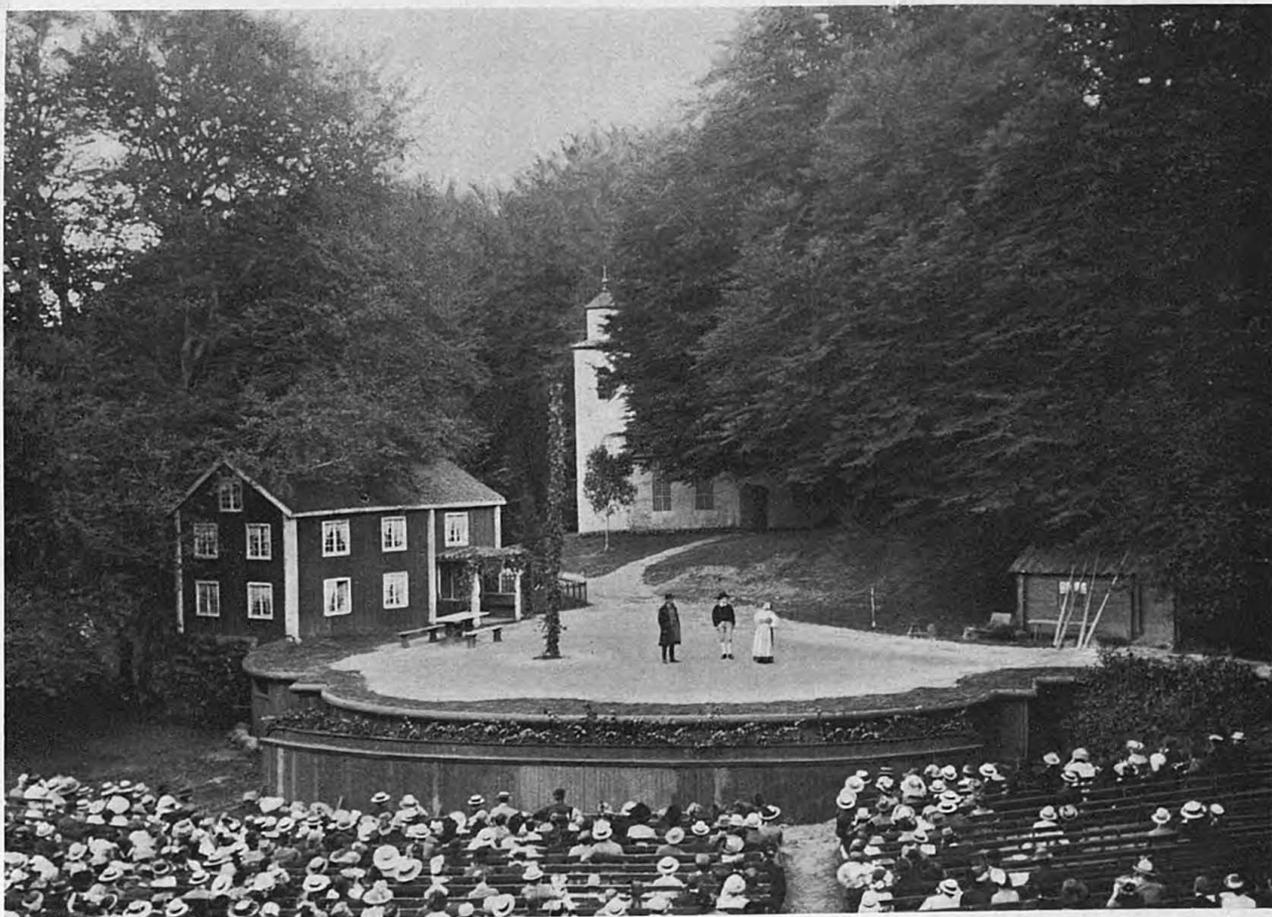
качаясь на вѣткахъ и носясь по лѣсу. Какъ живописенъ былъ его пушистый хвостикъ и граціозное тѣло, обтянутое въ коричневое, подъ цвѣтъ древесной коры, трико! Его неподобно играла фру Вихе (Wiehe). Помню какъ сейчасъ ея не то нетерпѣливое, не то строптивое топтаніе, при чемъ сухіе листья такъ и летали изъ подъ ея ногъ. Интересно одѣтъ былъ и Оберонъ—весь въ вѣтвяхъ. Иногда онъ и не уходилъ со сцены, а превращался въ кустъ и игра продолжалась, какъ будто его на сценѣ нѣтъ. Съ этими фантастическими костюмами удачный контрастъ представляли свѣтлыя тоги классическихъ лицъ. Когда влюбленные бѣжали по лѣсу, зова своихъ возлюбленныхъ, а тѣ отъ нихъ убѣжали, стремясь къ другимъ, то впечатлѣніе получалось и жуткое и забавное. Но трудно представить себѣ болѣе комичное явленіе, чѣмъ ремесленникъ съ ослиной головой, моргающей глазами и открывающей ротъ при его пѣніи. Гротескъ ремесленниковъ выигрывалъ въ колоритѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ смягчался тѣмъ что ихъ затѣя не слишкомъ-то разнилась отъ принциповъ постановки всей пьесы. Такъ оно было и во времена Шекспира. Словомъ, когда представленіе заканчивалось звуками свадебнаго марша Мендельсона, никто не сомнѣвался, что онъ пережилъ «сонъ въ лѣтнюю ночь», и идя домой по лѣсу, нисколько не удивился бы, услыша въ чащѣ звонкій смѣхъ Пука.

Наименьшій успѣхъ въ 1911 г. выпалъ на «Разбойниковъ» Шиллера. Разбойничій лагерь съ его пѣснями и трубными сигналами былъ безусловно красивъ, но ощущался недостатокъ лѣсной поэзіи—павеса непосредственнаго чувства Эленшлегера или фантастики Шекспира. Павесъ шиллеровской трагедіи социальный, теряющій свою остроту на лонѣ природы.

Въ 1912 г., какъ уже сказано, представленій подъ Копенгагеномъ не было. Но интересъ къ лѣсному театру не угасъ вслѣдствіе аналогичнаго опыта, произведеннаго въ Скагенѣ, курортѣ на самой сѣверной оконечности Юлланда. Воспользовавшись дюнами также, какъ въ лѣсу мѣстностью Волчьей долины, поставили драму Хольгера Дракмана «Strandby Folk», написанную въ 1883 г. Дѣйствіе этой драмы происходитъ на берегу моря и поэтому нельзя придумать лучшей для нея сцены, какъ дюну и гори-

зонтъ, гдѣ водная даль сливается съ небесной. Кульминаціонный пунктъ драмы—буря и спасаніе экипажа съ прибывшагося къ берегу судна. Snаряженіе и отплытіе спасательной лодки происходило на глазахъ у зрителей, о чемъ, вѣроятно, не мечталъ и самъ авторъ. Однажды во время представленія къ указанной сценѣ дѣйствительно поднялась буря и пошелъ дождь. Конечно, и закрытый театръ прекрасно устраиваетъ дождь, бурю, громъ и молнію на сценѣ и зрители любятъ этимъ зрѣлищемъ такъ же, какъ сытые захватываются монологами голоднаго бродяги, но на Скагенѣ мокли и актеры и публика, а въ нашъ жестокій вѣкъ только такое совмѣстное страданіе можетъ вызвать и то сочувствіе, возбудить которое одна изъ цѣлей трагедіи. Драма Дракмана проникнута гуманнымъ состраданіемъ къ труженникамъ моря, но эта идея пьесы врядъ ли внушается зрителямъ столь сильно въ другой обстановкѣ, какъ на самомъ берегу моря. Такимъ образомъ, этотъ опытъ на Скагенѣ показалъ, что какъ лѣсъ имѣетъ свой спеціальнй репертуаръ, такъ и морской берегъ требуетъ своего.

Нынѣшній сезонъ лѣснаго театра открылся комедіей Людвига Гейберга «Рецензентъ и звѣрь», написанной въ 1826 г. Эта пьеса казалась особенно подходящей въ виду того, что ея дѣйствіе уже по ремаркѣ автора происходитъ въ лѣсу подъ Копенгагеномъ. Здѣсь въ палаткѣ поселился бѣдствующій рецензентъ. Отчаявшись жить литературнымъ заработкомъ, онъ придумалъ показывать гуляющей въ лѣсу публикѣ рѣдкаго звѣря и прикрѣпилъ соотвѣтствующую вывѣску надъ палаткой. Отъ этой затѣи предвидится такой успѣхъ, что наивные аферисты снимаютъ у него все дѣло. При этой сдѣлкѣ онъ спасаетъ даже своего издателя отъ банкротства. А публика валомъ валитъ въ палатку. Наконецъ, нужно показать звѣря. Любуясь наплывомъ публики, аферисты забыли о звѣрѣ. Къ ихъ ужасу рецензентъ вынимаетъ изъ кармана коробочку, въ которой находится индійское насѣкомое о трехъ ногахъ. Его собираются бить, но онъ оправдывается тѣмъ, что природа одинаково достойна удивленія какъ, въ большомъ, такъ и въ маломъ. Публика готовитъ уже сугубый скандалъ, но подоспѣвшіе фокусникъ Нонпарейль и цирковая наѣздница Вольтисубито



«ЖИТЕЛИ ВЕРМЕЛАНДА». НА СЦЕНЪ БОГАТЫЙ КРЕСТЬЯНИНЪ, ЕГО СЫНЪ И ЖЕНА.
СЪ ФОТОГРАФИИ Г. ДАМГОРДА.

объщаютъ занять ее своимъ искусствомъ.—Что и говорить, пьеса содержитъ много неподдѣльнаго юмора, построена она презабавно и актеры съ Паульсеномъ во главѣ играли великолѣпно, но настоящаго настроенія лѣснаго театра не было. Ужь слишкомъ много въ данной пьесѣ говорится о литературѣ—всѣ главныя дѣйствующія лица къ ней причастны, кто издатель, кто переплетчикъ, кто писатель. Но лѣсной театрѣ не терпитъ ни малѣйшаго запаха бумаги и чернилъ. Другой недостатокъ, бросающійся въ глаза только въ лѣсу, заключается въ томъ, что нѣтъ чувствительныхъ сценъ, нѣтъ фантастики, нѣтъ перевѣса комическихъ сценъ, какъ у Шекспира.

Этимъ требованіямъ вполне отвѣчала вторая пьеса сезона—стихотворная драма Дракмана «Пляска въ Кольдингсхусѣ». Дочь грознаго намѣстника полюбила сына иностраннаго архитектора, приглашеннаго съ юга, а онъ только и дѣлаетъ, что играетъ на гитарѣ и поетъ ей о Бланшфлёрѣ. Но отецъ ея задумалъ другое. Верхами къ замку подъѣзжаютъ трое рыцарей, изъ которыхъ Кристина должна выбрать себѣ мужа. Она высмѣиваетъ ихъ, но, повидимому, соглашается выйти за того изъ нихъ, съ кѣмъ на предстоящемъ пиру будетъ танцевать послѣдній танецъ. Шутъ выдаетъ ея тайну рыцарямъ, они подстерегаютъ ее во время ночного свиданья и разсвирѣпѣвшій отецъ велитъ казнить юношу въ присутствіи его престарѣлаго отца, своей дочери и жениховъ. Этой казни предшествуетъ захватывающая сцена, гдѣ архитекторъ умоляетъ намѣстника пощадить его сына. Когда свершилось ужасное, отецъ проклинаетъ убійцу!—Наступилъ вечеръ, начинается пиръ. Несчастная Кристина приняла яду. Памятуя, что послѣдній ея кавалеръ станетъ и ея мужемъ, рыцари танцуютъ съ ней до изнеможенія. Уже одинъ усталъ и не можетъ больше плясать. Вотъ и другой еле-еле держится на ногахъ. Третій торжествуетъ и пускается въ какую-то отчаянно-дикую пляску. Онъ не замѣчаетъ, что дама виситъ у него на рукѣ, какъ сломанный цвѣтокъ. Онъ перебрасываетъ ее съ одной руки на другую и несетъ ее по сценѣ полуживую. Тогда на пиръ пріѣзжаетъ король, встрѣчаемый пальбой и бенгальскими огнями. Теперь должно насту-

пить высшее веселье. Опять гремитъ плясовой мотивъ. Но дочь хозяина свалилась. Она скончалась. Надъ ней склонился убитый горемъ отецъ.

Кьерульфъ написалъ специально для этой постановки музыку, изъ которой особенно удачны романсъ Бланшфлёръ и танецъ послѣдняго дѣйствія. Что бы ни сказали о ничтожности самой фѣбулы, о легкихъ контурахъ дѣйствующихъ лицъ, объ анахронизмахъ и пр., но пьеса Дракмана захватываетъ. Въ ней много драматическаго темперамента и подкупающаго лиризма. Какъ могуче-искренни слова архитектора объ искусствѣ! Какъ ново — благодаря поэтической обстановкѣ — звучитъ вѣчно-старое щебетанье влюбленныхъ въ ночную пору! Какъ нѣжно доносится романсъ, пересѣкаемый на полусловѣ зловѣщимъ стукомъ топора палача!—Успѣхъ былъ полный и слава этой постановки разнеслась и въ провинціи, такъ что труппа отправилась туда играть эту пьесу.

Тогда въ лѣсной театрѣ подъ Копенгагеномъ была приглашена шведская труппа, которая играетъ на Скансенѣ въ Стокгольмѣ также подъ открытымъ небомъ. Тамъ первой пьесой, сыгранной въ театрѣ новаго вида, была драма изъ жизни народа «Жители Вермеланда», сочиненная Дальгреномъ и поставленная, впервые, въ 1846 г. Съ тѣхъ поръ она пользуется большой популярностью въ Швеціи и пережила какъ бы вторую свою молодость въ театрѣ на Скансенѣ. Эту пьесу шведы поставили и въ лѣсу подъ Копенгагеномъ. Содержаніе столь же просто, какъ жизненно. Сынъ богатаго крестьянина любитъ дочь бѣдняка. Богатый хочетъ женить сына на богатой. Дочь бѣдняка лишается разсудка и бросается въ воду, ея возлюбленный за ней. Думая, что оба утонули, богатый и бѣдный при общемъ горѣ примиряются. Но ихъ дѣти спасены. Разсудокъ дѣвушки проясняется. И пьеса кончается свадебнымъ пиромъ съ танцами и пѣснями.—Вобщемъ въ этой пьесѣ много мѣста отводится пѣнію и пляскѣ. Недаромъ роль жениха находилась въ рукахъ опернаго пѣвца. Кромѣ свадебнаго пира, пляшутъ еще по случаю Иванова дня. Но драма не заслоняется, а напротивъ, оттѣняется этими отступленіями. Получается цѣльная картина крестьянскаго быта — идиллія, прикрашенная архаичнымъ костюмомъ.

Крестьянинъ на сценѣ—больной вопросъ театра. То его утрируютъ такъ, что получается смѣхотворная фигура, то вмѣсто крестьянина видишь просто ряженаго барина. Въ лѣсномъ театрѣ актеръ невольно сливается съ обстановкой такъ, что ему легко сжиться съ ролью крестьянина. Изображать человѣка, близко стоящаго къ природѣ, легче на лонѣ природы, чѣмъ на подмосткахъ закрытаго театра. И еще другое. Нигдѣ массовыя сцены не связаны такъ органически съ драмой, какъ въ крестьянскихъ пьесахъ. Здѣсь самый бытъ предполагаетъ господство коллективной психологии надъ индивидуальной. Но развѣ закрытый театръ можетъ соперничать въ массовыхъ сценахъ съ лѣснымъ? Вотъ, на примѣръ, сцена, когда прорывается безуміе бѣдной дѣвушки. Мы слышимъ пѣніе хора и звуки органа. Потомъ пауза. Вдругъ изъ церкви выбѣгаетъ дѣвушка, а за ней вся деревня. Кто хлопочетъ около больной, кто утѣшаетъ мать, кто угрожающе смотритъ на богача—виновника несчастья, повсюду видны оживленныя группы. Конечно, мейнингенцы дѣлали чудеса своими массовыми сценами, но послѣднія страдали нагроможденностью деталей и отвлекали отъ драмы. Здѣсь, благодаря простору, такія массовыя сцены не поражаютъ сами по себѣ, но прекрасно отдѣняютъ дѣйствіе. Пьесы изъ жизни народа, несомнѣнно, выигрываютъ отъ исполненія на открытомъ воздухѣ.

26 іюля закончился настоящій сезонъ. Уже послѣдніе вечера были такъ темны, что къ концу спектакля приходилось освѣщать сцену рефлексаторомъ. Волчья долина опустѣла. На лужайкѣ располагаются косули...

II.

Теперь остановимся на нѣкоторыхъ частностяхъ постановки, могущихъ расчитываться на общій интересъ, тѣмъ болѣе что аналогичные вопросы затрагивались и другими, на примѣръ, А. Купринымъ по поводу представленія «Кармень» въ старинномъ амфитеатрѣ Фрежюса («Рѣчь, № 175 с. г.). Большой интересъ вызвала прошлой весной постановка «Франческо-да-Римини» д'Аннунціо Н. Н. Евреиновымъ безъ сцены, безъ кулисъ, безъ

рампы въ залѣ Петербургской Консерваторіи. Къ этой группѣ явленій относятся и постановки лѣснаго театра.

Исходя изъ стариннаго представленія о сценѣ, устроители лѣснаго театра ограничили ее двумя громадными истуканами, изображающими вороновъ. На самомъ дѣлѣ это ограниченіе не соблюдалось. Приѣздъ кого-нибудь или шествіе устраивалось такъ, что зрители видѣли приближающихся уже издалека. То, что въ закрытомъ театрѣ должно происходить за сценой,—напримѣръ казнь,—отодвигалось куда-нибудь въ сторону за листвою, но такъ, что скрывались лишь детали, общая картина казни,—стражники, палачъ и т. д.,—были видны. Понятіе «за сценой» собственно отсутствуетъ въ лѣсномъ театрѣ. Одно происходитъ близко отъ зрителей, другое далеко, третье за холмомъ—вотъ и все. Нѣтъ «сцены» въ обычномъ смыслѣ, слѣдовательно, нѣтъ и «за сценой». Поэтому «вороны» были убраны къ концу этого сезона безъ всякаго ущерба для архитектуры сцены.

Лѣсной театрѣ имѣетъ большое преимущество передъ закрытымъ въ томъ отношеніи, что нужныя ему декорации, могутъ быть исполняемы въ своей натуральной величинѣ. Иногда, напримѣръ, въ «Сонъ въ лѣтнюю ночь» обходились безъ всякихъ построекъ—дворецъ намѣчался просто тѣмъ, что слуги ставили на сцену нѣсколько окрашенныхъ подъ мраморъ скамеекъ. Въ пьесѣ Гейберга поставили палатку и только. Но для «Пляски въ Колдингсхусѣ» возвели цѣлый замокъ съ башней и стѣной. Сложнѣе и красивѣе всего были декорации для «Жителей Вермеланда». Налѣво отъ зрителей стоялъ двухъэтажный красный домъ зажиточнаго крестьянина съ бѣлыми занавѣсками въ окнахъ и цвѣтами на подоконникахъ, направо лачужка бѣдняка, какъ бы прячась отъ назойливыхъ взоровъ подъ деревья, на вершинѣ холма возвышалась бѣлая каменная церковь съ высокой колокольней. Отъ церковныхъ воротъ шла проѣзжая дорога мимо дома и лачужки и терялась въ лѣсу. Объ отсутствіи перспективы, постоянно наблюдаемомъ на закрытой сценѣ, здѣсь не можетъ быть и рѣчи. Здѣсь никогда не случится, что актеръ въ сравненіи съ декорацией кажется великаномъ или что тѣнь его покрываетъ и дома и башни.

Идеаль лѣснаго театра—обходиться безъ искусственнаго освѣщенія. Но это было бы возможно лишь въ одномъ случаѣ,—если бы представленія происходили днемъ. Теперь же игра начиналась въ 8 час. вечера. Къ 10 уже надвигаются сумерки, а въ 11-мъ часу темнѣетъ. Иногда сумерки превосходно гармонируютъ съ пьесой. Въ пьесѣ Шекспира они совпали какъ разъ съ тѣми сценами, гдѣ начинаютъ дѣйствовать чары Пука. Въ трагедіи Эленшлегера ночь передъ казнью игралась также въ сумеркахъ. Очень удачно вопросъ освѣщенія въ послѣднихъ сценахъ разрѣшался тѣмъ, что на сцену приносились факелы. Такъ, при факелахъ происходила сцена казни у Эленшлегера и представленіе ремесленниковъ у Шекспира. Великолѣпенъ былъ ярко освѣщенный замокъ Колдингсхусъ. Черезъ открытыя двери и окна виднѣлись группы танцующихъ. Потомъ танцы перешли на дворъ замка, какъ это дѣйствительно было въ средніе вѣка. Многочисленные факелы освѣтили дворъ. Но когда Кристина упала на землю, не только смолкла музыка, но и факелы тушились одинъ за другимъ. Вообще, факель съ его живымъ пламенемъ въ романтическихъ пьесахъ поднимаетъ настроеніе и несравненно стильнѣе мертваго каленія электрической лампы.

Лѣсной театръ первоначально пользовался оркестромъ и иногда съ большимъ успѣхомъ, какъ, напримѣръ, въ «Пляскѣ въ Кольдингсхусѣ». Но шведская труппа нашла болѣе удачное рѣшеніе оркестроваго вопроса, отмѣнивъ оркестръ и поставивъ музыкантовъ на сценѣ. Во-первыхъ, самый видъ оркестра портитъ впечатлѣніе. Пытались скрыть оркестръ отъ глазъ зрителей вѣтвями, но капельмейстеръ, дѣлающій руками какія то гимнастическія упражненія, все же былъ виденъ. Во-вторыхъ, современный оркестръ не то, что средневѣковая или народная музыка. Оркестръ также не подходитъ къ романтической драмѣ, какъ электричество. Музыканты должны находиться на сценѣ, сливаясь съ толпой и дополняя ее. Была допущена ошибка въ томъ, что пляска въ Кольдингсхусѣ происходила подъ музыку оркестра, а не музыкантовъ, размѣщенныхъ на дворѣ, и въ томъ, что ремесленниковъ у Шекспира не снабдили своими флейтчиками. Веселящаяся толпа въ «Жителяхъ Вермеланда» имѣла двухъ скри-

лѣсной театрѣ.

пачей и достаточно. Пѣніе у нихъ сопровождалось одной, еле слышной, скрипкой.

Въ виду размѣровъ сцены и мѣстъ для зрителей мимика актеровъ играетъ второстепенную роль, но дикція за то важнѣе и труднѣе, чѣмъ въ закрытомъ театрѣ. Не всегда актеры одинаково справляются съ этой задачей. Стихи читаются въ лѣсу лучше и даже звучатъ иначе, чѣмъ въ закрытомъ театрѣ. Ритмъ стиха обезпечиваетъ актеру правильное дыханіе и поэтому стихотворная рѣчь здѣсь яснѣе. вмѣстѣ съ тѣмъ лѣсной театрѣ какъ бы предохраняетъ актеровъ отъ фальши. Находясь въ обстановкѣ, лишенной почти всякой условности, актеръ находитъ самого себя и искренній тонъ игры. Спеціальныхъ актеровъ лѣсной театрѣ еще не имѣетъ, всѣ они воспитывались на сценѣ закрытаго театра, но въ будущемъ, быть можетъ, представленія на лонѣ природы найдутъ нужнымъ отказаться и отъ «сценическаго» актера, также какъ они отказались отъ кулисъ, отъ рампъ, отъ оркестра и пр.

Будущее можетъ принести намъ и новыя пьесы, спеціально сочиненныя для той или другой мѣстности. Уже теперь обозначился характеръ этихъ пьесъ. Въ нихъ не должно быть ничего надуманнаго, никакой сатиры, никакой рефлексіи. Реалистическія драмы, вертящіяся около интересовъ семейнаго очага или связанныя съ вопросами городской культуры, не могутъ имѣть мѣста въ театрѣ на лонѣ природы. Философскія загадки, передъ которыми насъ ставитъ символическая драма, врядъ-ли найдутъ свой откликъ въ лѣсу или на берегу моря. Но тамъ, гдѣ живымъ ключемъ бьетъ «чистая» поэзія, гдѣ играетъ дѣтски-наивное воображеніе, гдѣ человѣкъ еще не потерялъ связи съ природой,—въ до-городскомъ быту, тамъ нужно искать темы, подходящія для этого новаго типа театра.

Театрѣ на лонѣ природы сближается съ театромъ настроенія въ томъ смыслѣ, что удаляется отъ быта и тенденціозности. Но въ то время, какъ закрытый театрѣ съ большимъ трудомъ и не всегда успѣшно стремится вызвать настроеніе, лѣсной театрѣ уже застаетъ зрителей, пришедшихъ въ лѣсъ, въ романтическомъ настроеніи, которое остается только поддер-

жать и усилить до эстетическаго аффе́кта. Вме́стѣ съ тѣмъ этотъ театръ воскрешаетъ времена прежняго синкретизма искусства, соединяя драматическую игру, музыку и пляску въ одно гармоничное цѣлое. Лѣсной театръ осуществляетъ идею романтиковъ объ «объединяющемъ искусствѣ»—Gesamtkunst, которую по своему реализировалъ Рихардъ Вагнеръ. Эта синкретическая черта указываетъ также на театръ древней Греціи, съ которымъ лѣсной театръ имѣетъ еще другое общее начало—демократическое. Если древне-греческія трагедіи ставились «въ присутствіи всей Эллады», какъ говорили, то лѣсной театръ объединяетъ въ одно настроеніе многія тысячи, заставляя ихъ хоть на время забыть о томъ, кто банкиръ и кто тряпичникъ.

Указавъ, такимъ образомъ, мѣсто лѣсному театру въ исторической перспективѣ, мы приходимъ къ выводу, что онъ представляетъ собой удачное и, во всякомъ случаѣ, любопытное рѣшеніе многихъ большихъ вопросовъ современнаго театра. Мы не рѣшаемся сказать, что это театръ будущаго, но широкое развитіе въ будущемъ ему, несомнѣнно, принадлежитъ. Этотъ театръ на лонѣ природы расцвѣтетъ тогда, когда человѣчество пойметъ, что радость не можетъ быть привилегіей избранныхъ натуръ, а проявляется лишь въ массовомъ аккордѣ, и что нѣтъ радости внѣ природы, этого естественнаго антуража живыхъ организмовъ.

МИХАИЛЪ СЕМЕНОВИЧЪ ЩЕПКИНЪ ВЪ МОИХЪ ВОСПОМИНАНІЯХЪ ¹⁾.

1844—1850 годы.

Н. ЧАЕВА.



не былъ знакомъ съ Михаиломъ Семеновичемъ; нельзя считать за знакомство случай, когда я съ трепетомъ, будучи студентомъ, осмѣлился явиться къ нему въ домъ съ парюю небольшихъ сценъ, написанныхъ робкою рукою начинающаго. Въ дѣтствѣ я видѣлъ у отца, въ папкѣ съ гравюрами, раскрашенную литографію или гравюру, изображавшую Михаила Семеновича въ роли повара въ колпакѣ и фартукѣ съ блюдомъ въ рукахъ и подписью: «за вкусъ не берусь, а горячо, съ пылу, будетъ». Изъ какой пѣсы эта роль, не знаю. Раза два, три, можетъ быть, и болѣе я потомъ встрѣчалъ его въ домѣ академика-профессора Дмитрія Матвѣевича Перевощикова. Братья Перевощиковы, Василій и Дмитрій, въ дѣтствѣ жили и воспитывались одно время вмѣстѣ съ моимъ отцомъ, ихъ сверстникомъ, въ Казани, въ домѣ родственниковъ отца. Впослѣдствіи, живя въ разныхъ кругахъ общества, Перевощиковъ Дмитрій Матвѣевичъ и отецъ возобновили знакомство лишь въ старости, когда понадобилось отцу содѣйствіе и помощь профессоровъ Карла Францевича Руде, знакомаго отцу, и Дмитрія Матвѣевича въ дѣлѣ воспитанія меня и своднаго моего брата, который студентомъ нѣкоторое время жилъ у Перевощикова. Все это я рассказалъ для того, чтобы освѣдомить читателя, какое мѣсто занималъ я, встрѣчая въ домѣ Перевощикова Михаила Семеновича: вмѣстѣ съ дѣтьми его я былъ приглашаемъ къ

¹⁾ Читано авторомъ въ торжественномъ засѣданіи въ память совершившагося 125-лѣтія М. С. Щепкина въ Императорскомъ Московск. Маломъ театрѣ 15 ноября сего года.



«ЖИТЕЛИ ВЕРМЕЛАНДА». НАРОДНЫЙ ТАНЕЦЪ.
СЪ ФОТОГРАФИИ Г. ДАМГОРДА.

обѣду, завтраку, чаю и, разумѣется, держалъ себя въ отношеніи къ знаменитому артисту, другу Димитрія Матвѣевича, въ почтительномъ отдаленіи; Щепкинъ, конечно, не узналъ являвшагося къ нему въ домъ смѣльчака-драматурга, а я не осмѣлился, да и не видѣлъ надобности напомнить ему о себѣ; меня, какъ юношу, не представилъ хозяинъ знаменитому гостю, хотя мы ловили каждое слово, жестъ чародѣя сцены. Перевощиковъ былъ восторженный поклонникъ Михаила Семеновича; онъ не пропускалъ ни одного спектакля, гдѣ игралъ М. С., будь то маленькій фарсъ, водевиль, сценка; старчески-добродушный хохотъ Димитія Матвѣевича непремѣнно раздавался изъ первыхъ рядовъ креселъ, обыкновенномъ мѣстѣ профессора. М. С., несмотря на дальнее разстояніе (Перевощиковъ жилъ въ домѣ Университетской обсерваторіи на Трехъ горахъ, а Щепкинъ въ своемъ домѣ въ Каретномъ ряду), часто навѣщалъ своего друга-поклонника и иногда обѣдалъ у него въ числѣ двухъ-трехъ профессоровъ, приглашаемыхъ обыкновенно словами: «пріѣзжайте непременно. У меня обѣдаетъ Михаилъ Семеновичъ». Великій артистъ, когда бывалъ въ ударѣ, дарилъ хозяина и гостей рассказами-экспромтами; между ними изрѣдка онъ исполнялъ сцену травли помѣщика—псоваго охотника; я не видалъ этой сцены, но по рассказамъ это была не игра, а сама жизнь; говорили, что дѣлалось страшно за рассказчика толстяка, слушая его отчаянное улюлюканье: «ату его, ко-сого, не выдайте собаченьки, матушки, спасите». Артистъ оканчивалъ, вѣрнѣе, обрывалъ сцену съ одышкою отъ волненія, сиплымъ, отчаяннымъ: «ушолъ».

Рассказъ цѣликомъ просится въ поэму Гоголя.

Первый разъ на сценѣ я увидѣлъ Михаила Семеновича въ 44-мъ году въ «Москалѣ Чаривникѣ»; составъ игравшихъ былъ на диво: красавица Надежда Васильевна Самойлова, пріѣзжавшая гостить въ Московскій театръ—«Тетяна», Дмитревскій—«солдатъ», Щепкинъ въ запачканныхъ дегтемъ холщевыхъ, широчайшихъ, шароварахъ, въ широкополой шляпѣ, съ длиннымъ погонялой бичомъ, съ расплывшимся отъ блаженства, загорѣлымъ лицомъ, съ подбритою до оселедца головою, точно сейчасъ прилетѣлъ на коврѣ самолетъ изъ Украйны. «За Тетяну сто кипъ давь, бо Тетяну спо-

михаилъ семеновичъ щепкинъ въ воспоминаніяхъ.

добавь; за Марусю, пѣ-така, бо Маруся й не така. Чухъ, чухъ, чухъ, чухъ, Тетяна чернобрива кохана», на половину говоромъ, припѣвалъ онъ съ маленькимъ намекомъ на гопакъ, подмигивая и любуясь жинкою. А румяная смуглянка «жинка» Самойлова, сверкая черными глазами, лѣзла грудью съ сжатыми кулаками, такъ внушительно произнося: «видчепѣсь, отвяжись, лукавый Москáлю», что долговязый Дмитревскій-солдатъ пятился, защищаясь ладонями отъ разсвирѣпѣвшей хозяйки.

Степью, свѣжимъ, здоровымъ воздухомъ, съ благоуханіемъ полевыхъ цвѣтовъ и травъ, смѣшаннымъ съ запахомъ дегтя и дымкомъ теплыни, тянуло со сцены въ освѣщенную à gіогно зрительную залу. Театръ дрожалъ отъ хохота, рукоплесканій, восторженныхъ кликовъ любованья степной красавицей хохлачкой и изяществомъ картины—группы артистовъ. Все было схвачено живьемъ, списано съ натуры, а вмѣстѣ съ тѣмъ изящно-обаятельно, красиво; даже пропитанный смолой и дегтемъ нарядъ гуртовщика-хохла просился на картину: до того онъ былъ красивъ и живописенъ на Михаилѣ Семеновичѣ. Какъ теперь вижу всѣхъ исполнителей спектакля, шедшаго шестьдесятъ семь лѣтъ тому назадъ.

Описывать игру Михаила Семеновича въ «Горѣ отъ ума», въ «Ревизорѣ», «Женитьбѣ», «Игрокахъ, я не осмѣливаюсь и считаю не нужнымъ: эти роли въ его исполненіи сохранились, какъ стереотипъ; онѣ болѣе или менѣе вѣрно повторяются у всѣхъ играющихъ ихъ актеровъ: отъ контура, начертаннаго мастерски рукою великаго художника, не въ силахъ будетъ отойти даже геніальный, новый ихъ, исполнитель. Въ нихъ донинѣ живъ и будетъ безконечно долго, если не вѣчно, жить великій Щепкинъ.

Но не могу, простите, не упомянуть, не полюбоваться игрою чародѣя-художника въ «Женитьбѣ» и въ «Игрокахъ». И подивитесь, въ «Женитьбѣ», я помню, онъ игралъ на Подколесина, а Кочкарева; игралъ онъ такъ, что я донинѣ не могу себѣ представить Кочкарева въ другомъ образѣ. Такую живость я видѣлъ, помню, у одного толстяка, пѣвца, артиста, у Лаблаша въ «Фигаро» и «Лепорелло» Моцарта; это была, казалось, сама ртуть на сценѣ. Figaro si, Figaro la былъ и Михаилъ Семеновичъ, играя Кочкарева.

Подколесина игралъ незабвенный Провъ Михайловичъ Садовскій. Пьеса дѣлалась уже не твореніемъ писателя, а кускомъ жизни.

Въ «Игрокахъ» въ роли Утѣшительнаго меня, я помню, поражало мастерство Щепкина играть безъ словъ и изумительный даръ говорить лицомъ, движеніемъ руки, взглядомъ на публику. Въ Утѣшительномъ это онъ дѣлалъ такъ: послѣ извѣстнаго завтрака въ номерѣ у Ихарева съ разговоромъ о томъ, какой необыкновенный сыръ ѣлъ одинъ изъ шулеровъ у знакомаго помѣщика, Михаилъ Семеновичъ, молча, обрѣзалъ гильотинкою сигару, бралъ со стола свѣчу и, подойдя къ рампѣ, обративъ лицо къ зрителямъ, принимался закуривать. Театръ дрожалъ отъ единодушнаго хохота. Да и нельзя было удержаться, не захохотать, смотря на это лицо сквознаго мошенника съ невиннѣйшею миною младенца, агнца.

Нѣчто подобное я видѣлъ и не забуду никогда, въ томъ же 44-мъ году, у другого великаго актера—Павла Степановича Мочалова, во второмъ, по пьесѣ, выходѣ вскорѣ послѣ появленія тѣни отца, въ свитѣ короля, королевы и придворныхъ въ «Гамлетѣ». Театръ былъ полонъ; сначала зрители и я не поняли нѣмой игры въ этомъ, высокохудожественномъ, выходѣ; нѣкоторые даже шептали: «онъ бережетъ себя для слѣдующихъ дѣйствій, не играетъ, не въ духѣ, или»... Но черезъ двѣ-три минуты мертваго молчанія театръ загремѣлъ отъ рукоплесканій, дѣлалось страшно, вглядываясь въ это потрясенное ужасомъ лицо, съ неподвижнымъ взоромъ человѣка, узрѣвшаго другой, нездѣшній, міръ, съ широкимъ необъятнымъ горизонтомъ, съ неясно-зримыми, но не созданными больнымъ воображеніемъ, а живыми, дѣющими, существами. Тѣнь отца? Да тѣнь ли? Такой вопросъ неразрѣшимый, страшный, выражали лицо, поза артиста съ сложенными на груди руками, съ неподвижностью шеи, головы во время отвѣтовъ на обращаемые къ нему вопросы короля и матери. Такъ, съ этимъ лицомъ и взоромъ человѣка, узрѣвшаго въ дали что то такое, о чемъ «и не снилось нашимъ мудрецамъ»; такъ игралъ, такъ понималъ, такъ вдохновенно чувствовалъ Мочаловъ Гамлета. Въ сценѣ съ матерью это былъ посолъ разгнѣваннаго неба; такъ могучъ и

МИХАИЛЬ СЕМЕНОВИЧЪ ЩЕПКИНЪ ВЪ ВОСПОМИНАНИЯХЪ.

неотразимо грозенъ былъ въ этой сценѣ Гамлетъ въ лицѣ гениальнѣйшаго русскаго трагика.

Говоря о Мочаловѣ, я не отвлекся отъ своей благодарной темы воспоминанія о юбилярѣ. М. С. игралъ Полонія, и я живо помню его вкрадчивый мягкій голосъ, его походку въ этой роли; это была беззвучно ползущая передъ вами, точно по песку, змѣя; лишь въ сценахъ съ Офеліей звучала ласка, но все-таки безъ теплоты чувства отца къ дочери.

Великіе артисты, Щепкинъ и Мочаловъ, шли нога въ ногу, служа одной и той же правдѣ, бичуя своей игрой ходули, ложь на сценѣ, загроможденной лжеклассицизмомъ, водевилемъ и мелодрамою. Сила ихъ талантовъ пробивалась даже сквозь толстую кору бездарныхъ піесъ, какъ, на примѣръ, въ піесѣ Коцебу, «Ненависть къ людямъ», или въ «Матросѣ» у М. С. Борьба была не легка: вѣдь еще побѣдоносно раздавалось на Руси не только на Макарьевской, но и въ Москвѣ: «пей подъ ножомъ Прокопья Ляпунова». Какъ относился М. С. къ Мочалову, видно изъ письма его къ Шумскому С. В. «Россія лишилась могучаго таланта. Что дѣлать, что онъ, по нашему разумѣнію, не вполне удовлетворялъ насъ, но мы уже не услышимъ тѣхъ потрясающихъ душу звуковъ, не увидимъ тѣхъ восторженныхъ мгновеній, которыя часто прорывались сквозь его нелѣпыя формы. Правы мы или нѣтъ въ своихъ требованіяхъ въ отношеніи къ его таланту, объ этомъ я когда нибудь потолкую еще съ тобой, а теперь миръ праху его».

Сестра Мочалова, Марья Степановна, вдова, бывшая трагическая актриса, жила и скончалась, если не ошибаюсь, въ домѣ М. С. Щепкина.

Вліяніе М. С. отразилось даже на отдаленной отрасли драмы, на балетѣ: даровитыя балерины и танцовщики, какъ Герино, Манохинъ, не ограничиваясь пируэтами, стали работать надъ мимикой, создавая роли, характеры, вмѣсто прежнихъ безличныхъ фараоновъ и волшебниковъ. Горячо взялась за это даровитая и незабвенная для насъ старыхъ студентовъ, Екатерина Александровна Санковская. Она создала, положительно можно сказать, Сильфиду: въ ея исполненіи Сильфида явилась полувоздушнымъ, полужемнымъ существомъ, чѣмъ то въ родѣ Ундины.

Возвращаюсь къ юбиляру. Щепкинъ, Мочаловъ учили не въ школѣ, а на сценѣ и въ жизни. Покойный, незабвенный, Иванъ Васильевичъ Самаринъ рассказывалъ, какъ онъ дрожалъ, играя съ Щепкинымъ Чацкаго и съ Мочаловымъ Лаэрта и потомъ Гораціо. Но только такіе крупные таланты, какъ даровитѣйшій Самаринъ, понимали смыслъ и причину этихъ придирокъ; большинство артистовъ, помню, обвиняло великаго учителя въ несправедливости и даже въ томъ, будто онъ оттиралъ иныхъ отъ сцены, не допускалъ играть, и покровительствовалъ однимъ подлипаламъ и бездарностямъ.

Боясь утомить слушателей, я не буду называть поименно даровитыхъ сотрудниковъ юбиляра, но не могу промолчать о невиданномъ никогда мною нигдѣ ансамблѣ, выработанномъ труппою тогдашней нашей Московской сцены. Это была симфонія, разыгранная мастерами-художниками; солисты исчезали, сливаясь съ другими дѣйствующими тамъ, гдѣ требовалось общее—аккордъ; члены оркестра, т. е. актеры (продолжаю сравненіе), лѣляли солиста, стихали, чтобы не заглушить чуть слышную, но нужную для замысла композитора нотку, жертвуя иногда лишнимъ вызовомъ, аплодисментами себѣ, какъ отдѣльнымъ артистамъ.

Геній Щепкина, созрѣвъ, выступилъ, явился въ полномъ, изумительномъ, разнообразіи, могуществѣ и блескѣ въ пьесахъ Грибоѣдова, Гоголя: каждое слово, взглядъ, пауза были со властію. Разборъ игры его, въ Гоголевскихъ пьесахъ, похвала, осужденіе того или другого были немислимы. Щепкинымъ можно было только любоваться вездѣ, во всякой роли, но въ Гоголевскихъ пьесахъ онъ былъ властителемъ, творцомъ обновленной, вѣрнѣе, ожившей сцены; заговорило все: кулисы, декораціи, нѣмая бутафорія, мундиръ, старая шпага, футляръ треуголки городничаго, фракъ, шляпа Бурдюкова договаривали то, о чемъ не успѣлъ рассказать взволнованный несправедливостью умершей тетки ихъ обладатель.

Гоголь, казалось, создавалъ свои комедіи и сцены намѣренно для Щепкина. Щепкинъ не сдѣлался бы Щепкинымъ безъ Гоголя.

Какъ независимо стоялъ великій исполнитель замысловъ писателя,

МИХАИЛЬ СЕМЕНОВИЧЪ ЩЕПКИНЪ ВЪ ВОСПОМИНАНІЯХЪ.

покажетъ мѣсто письма его отъ 22 мая 1847 года, которое осмѣливаюсь почти цѣликомъ представить вниманію читателя. Вотъ что онъ пишетъ: «прочтя ваше окончаніе, т. е. «развязку Ревизора», я бѣсился на самого себя, на свой близорукой взглядъ, потому что до сихъ поръ я изучалъ всѣхъ героевъ «Ревизора», какъ живыхъ людей; я такъ видѣлъ много знакомаго, такъ родного, я такъ свыкъся съ Городничимъ, Добчинскимъ и Бобчинскимъ въ теченіе десяти лѣтъ нашего сближенія, что отнять ихъ у меня и всѣхъ вообще это было бы дѣйствіе безсовѣстное. Чѣмъ вы ихъ мнѣ замѣните? Оставьте мнѣ ихъ, какъ они есть. Я ихъ люблю, люблю со всѣми слабостями, какъ и вообще всѣхъ людей. Не давайте мнѣ никакихъ намековъ, что это де не чиновники, а наши страсти; нѣтъ, я не хочу этой передѣлки: это люди настоящіе, живые люди, между которыми я выросъ и почти состарѣлся. Видите ли, какое давнее знакомство? Вы изъ цѣлаго міра собрали нѣсколько человѣкъ въ одно сборное мѣсто, въ одну группу; съ этими въ десять лѣтъ я совершенно сроднился, и вы хотите ихъ отнять у меня. Нѣтъ, я ихъ вамъ не дамъ! не дамъ, пока существую. Послѣ меня передѣлывайте хоть въ козловъ а до тѣхъ поръ я не уступлю вамъ даже Держиморды, потому что и онъ мнѣ дорогъ».

Въ другомъ письмѣ Гоголь проситъ М. С. «вводитъ хоть понемногу второстепенныхъ актеровъ въ надлежащее существо ролей... Словомъ, пишетъ онъ, изгнать вовсе карриатуру и ввести ихъ въ понятіе, что нужно не представлять, а передавать прежде мысли, позабывши странность и особенность человѣка. Краски передать не трудно, дать цвѣтъ роли можно и потомъ. Для этого довольно встрѣтиться съ первымъ чудачкомъ и умѣть передразнить его, но почувствовать существо дѣла, для котораго призвано дѣйствующее лицо, трудно и безъ васъ никто самъ по себѣ изъ нихъ этого не почувствуетъ. Итакъ, сдѣлайте имъ близкимъ ваше собственное ощущеніе, и вы сдѣлаете этимъ истинно доблестный подвигъ въ честь искусства».

Для этого Гоголь, находясь въ Неаполѣ, просилъ М. С. прочесть, вмѣсто него, Ревизора предъ труппою. Въ концѣ письма онъ проситъ М. С.

сообщить мнѣніе его о «Выборныхъ мѣстахъ» изъ «Переписки», о статьѣ о «театрѣ» и одностороннемъ взглядѣ на театръ. «Пишите не церемонясь ни въ чемъ, не скрывая ничего, обо всей книгѣ, что ни есть въ душѣ, все несите и выгружайте наружу».

Отвѣтомъ на приведенное выше письмо М. С. было письмо Гоголя въ 1847 году; въ немъ Гоголь пишетъ, что не думалъ отнимать у М. С. Городничаго и прочихъ героевъ; развязкою же Ревизора намѣревался лишь навести зрителя на примѣненіе къ себѣ указаннаго въ лицахъ того или другого недостатка, грѣшка, слабости и т. п. Этимъ и окончилась переписка писателя съ Щепкинымъ.

Письма къ И. И. Сосницкому, къ С. В. Шумскому, къ А. И. Шубертъ, блещутъ глубокимъ взглядомъ генія артиста на свое жизненное дѣло; а автобіографію его, начатую рукою А. С. Пушкина, должно поставить наряду съ семейной хроникой С. Т. Аксакова: та же простота, искренность, тотъ же образный живописный языкъ; только у Щепкина гораздо больше юмора, чѣмъ у Сергѣя Тимофеевича.

Безъ лести и преувеличенія скажу, что жизненный серьезный взглядъ и любовь къ искусству, къ своему отвѣтственному дѣлу, въ нашей Московской современной труппѣ есть свято хранимое ею драгоценное наслѣдство дѣдовъ и отцовъ, во главѣ съ преобразователемъ сценическаго дѣла, Щепкинымъ.

Кромѣ актеровъ сцены, М. С. оживилъ драматическую литературу, воскресивъ забытыхъ, второстепенныхъ, драматурговъ прошлаго; творенія ихъ ожили, явились новизною; Щепкинъ освѣтилъ, сыскалъ въ нихъ незамѣтный, скромно выраженный, юморъ, правду, завернутую въ книжный, старинный, слогъ; или разрумяненную стихоплетствомъ и подражаніемъ.

Подробная оцѣнка дѣлъ, заслугъ, игры, жизни Щепкина и рядомъ съ нимъ Мочалова нужна не для нихъ, а для насъ, работниковъ сцены, и для общества.

Какъ по условію съ театромъ, въ Московскомъ университетѣ въ эти незабвенные года тоже повѣяло чѣмъ то весеннимъ, свѣжимъ,

жизнью: молодые, нѣкоторые только что вернушіеся изъ за границы (я не могу припомнить въ точности годовъ появленія каждаго) Кавелинъ, Соловьевъ, Катковъ, ранѣе ихъ Рѣдкинъ, Крыловъ, Крюковъ, Буслаевъ, Мельгаузенъ, Иноземцевъ, съ Рулье, Грановскимъ во главѣ, смѣнили стариковъ, недавнихъ ихъ наставниковъ. Наружностью, даже манерой обращаться къ студентамъ они вносили что то новое, невиданное въ университетѣ. Живыя лекціи Рулье, Рѣдкина, Кавелина слушались студентами различныхъ факультетовъ. Я помню даже къ Иноземцеву, къ медикамъ, ходили мы, юристы, на его лекціи «О темпераментахъ»; не говорю уже о Грановскомъ; у него студенты помѣщались на подоконникахъ, толпились около кафедръ и въ корридорахъ; лекціи оканчивались, несмотря на запрещеніе, оглушительными рукоплесканіями. На знаменитой диссертациі Грановскаго: «Іомсбургъ и Винета», послѣ жаркаго спора Бодянскаго и другихъ оппонентовъ съ диссертантомъ, Тимофея Николаевича вынесли студенты на рукахъ изъ аудиторіи. Огромнѣйшій успѣхъ въ обществѣ имѣли его публичныя лекціи, дѣло небывалое тогда въ Россіи; аудиторія была биткомъ набита большею частью лицами высшаго круга, кромѣ учителей и образованныхъ людей другихъ сословій. Въ рядахъ посѣтителей мелькали личики свѣтскихъ дѣвушекъ, рядомъ съ сухими, черствыми фізіономіями академиковъ въ чепцахъ и гордыхъ, пожилыхъ, аристократокъ.

Красавецъ-лекторъ, съ античнымъ профилемъ и темными, почти до плечъ, волосами, походилъ больше на средневѣковаго менестреля, чѣмъ на профессора; живописный разсказъ его о рыцарскомъ житіи, о турнирахъ, съ дамами, пирами и веселою толпою менестрелей, трубадуровъ (лекторъ иногда цѣликомъ приводилъ ихъ готтисега), воскрешалъ прошедшее. Былъ, озаренная жаркой любовью къ красотѣ, свободѣ и наукѣ лектора, манила, зазывала то во мракъ лабораторіи алхимика, то подъ высокіе своды увѣшанныхъ оружіемъ залъ средневѣковья. А когда онъ говорилъ о непрерывномъ, исконномъ отъ вѣка, шествиі міровой мысли, тихій голосъ его дѣлался громче, лицо одушевлялось, рѣчь становилась

RAPSOD

KROLOWA MATKA



St. Wyspiński
1904



St. Wyspiński
1904

РИСУНКИ СТ. ВЫСПЯНСКОГО КЪ ПЬЕСЪ «БОЛЕСЛАВЪ СМЪЛЫЙ».
ВАРШАВСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА.

задушевно, теплою бесѣдой въ дружескомъ кругу о своемъ дорогомъ прошломъ, а не о времени, память о коемъ сохранилась лишь въ полуистлѣвшихъ тысячелѣтнихъ хартіяхъ; уста глаголютъ такъ лишь «отъ избытка сердца». Аудиторія дрожала отъ аплодисментовъ; ярые враги западниковъ, славянофилы, забывъ вражду, неистово рукоплескали красивой теплой рѣчи художника-лектора.

Москва ожила; въ свѣтскихъ гостиныхъ заговорили объ университетѣ; студенты, plebs, не аристократы, сдѣлались желанными гостями въ высшемъ московскомъ, гордомъ обществѣ.

«Не изсякнетъ любовь къ мысли и рвеніе къ труду въ томъ, кто запечатлѣлъ въ себѣ образъ благороднаго наставника во всей его поэтической прелести, во всей его нравственной красотѣ»—говорилъ одинъ изъ моихъ товарищей въ своей диссертациі, посвященной памяти Тимофея Николаевича.

Профессора, многіе почти ровесники намъ, жили душа въ душу со студентами и *vivat universitas, vivant professores* неумолкаемо звучало на сердцѣ, въ душѣ у каждаго изъ насъ, студентовъ. Мы смѣло, помню, шли къ профессору за нужной книгою, за справкой, за совѣтомъ о сочиненіи; къ Константину Дмитріевичу Кавелину по воскресеньямъ сходились студенты утромъ, запросто, какъ къ своему товарищу; онъ только что женился; молодая профессорша принимала живое участіе въ нашихъ бесѣдахъ и спорахъ, иногда нѣсколько шумныхъ для семейнаго очага. Полиція запретила эти утра за то, что на нихъ говорилось объ освобожденіи крестьянъ, о независимости Польши и т. п. Толки были, разумѣется, самые невинные, опасные лишь съ точки зрѣнія квартальныхъ.

Кромѣ Кавелина, полиція не лишала своего вниманія и другихъ профессоровъ; такъ, у Грановскаго и другихъ въ квартирахъ было нѣсколько обысковъ.

Въ нашемъ университетѣ было тогда много, едва ли не третья часть, студентовъ поляковъ; польская молодежь ринулась въ Москву послѣ закрытія Виленскаго университета. Никакой пресловутой непріязни межъ

МИХАИЛЬ СЕМЕНОВИЧЪ ЩЕПКИНЪ ВЪ ВОСПОМИНАНІЯХЪ.

нами, русскими, и поляками не было и въ поминѣ, многіе были своими въ нашемъ кружкѣ: Савицкій, Краевскій, Лимановскій съ племянникомъ Стасею, общимъ нашимъ любимцемъ, гимназистомъ второго класса. Въ числѣ студентовъ-поляковъ были князь Радзивиль, жившій магнатомъ съ своею теткою, вдовствующей княгиней Радзивиль, Деспоть-Зеновичъ, бывшій потомъ губернаторомъ въ Кяхтѣ, графъ Чапскій и др. Студенты-поляки не называли иначе Москву, какъ «наша матка».

Въ театрѣ, и особенно въ балетѣ, царили, впрочемъ болѣе въ купонахъ и райкѣ, голубые воротники студентовъ; царицею молодежи, идеаломъ красоты, изящества для насъ была Е. А. Санковская; она олицетворяла намъ юную жизнь, полную надеждъ, свѣтившихъ сквозь туманъ на ожидавшей насъ дорогѣ. Въ ея бенефисъ мы поднесли ей серебряную вазу, работы Сазикова, потомъ въ другой разъ золотой тамбуринъ.

Полиція видѣла въ этихъ оваціяхъ нѣчто опасное и назначала на балеты усиленную стражу; университетское начальство было гуманнѣе, смотрѣло сквозь пальцы на задоръ юности и наказывало изрѣдка слишкомъ шумные восторги, много много сутками, а то и нѣсколькими часами карцера.

Къ М. С. и Мочалову мы относились съ благоговѣніемъ; послѣ спектакля, гдѣ играли Мочаловъ, Щепкинъ, цѣлую недѣлю шли толки, споры между нами, а иногда и небольшія размолвки. Подъ вліяніемъ малороссійскихъ типовъ М. С., я пристрастился къ Украинѣ и запоемъ читалъ, даже въ слухъ, надобдая товарищамъ, не знавшимъ малороссійскаго языка, «Солдатски патреть», «Конотопску видьму» и другіе рассказы Квитки-Основьяненки.

Неразрывная связь съ театромъ поддерживалась любовью къ драмѣ многихъ изъ профессоровъ и ихъ знакомствомъ съ нѣкоторыми изъ артистовъ. Такъ Т. Н. Грановскій, Кавелинъ были дружны со Щепкинымъ. Кавелинъ даже подписался свидѣтелемъ на купчей крѣпости въ 1847 году при продажѣ дома Михаиломъ Семеновичемъ. Всѣ сыновья его окончили курсъ въ Московскомъ университетѣ, а старшій филологъ,

магистръ былъ оставленъ при университетѣ и отправленъ за границу, гдѣ и скончался въ юности.

Вотъ замѣчательный отвѣтъ на тостъ М. С. на обѣдѣ у М. П. Погодина 10 мая 1853 года: «я не сидѣлъ на скамьяхъ студентовъ, но съ гордостью скажу, что обязанъ многимъ Московскому университету въ лицѣ его преподавателей: одни научили меня мыслить, другіе глубоко понимать искусство; бесѣды объ искусствѣ собственно для меня не умолкали и я съ глубочайшимъ вниманіемъ вслушивался въ нихъ».

Не безъ нѣкотораго вліянія на эту связь искусства и науки были и наши скромные студенческіе кружки; такъ, въ нашемъ читали Шекспира, Гоголя, Мицкевича и порывались писать, кто повѣсти, кто сцены изъ провинціальной жизни; стиховъ почти не писалось; всѣ увлекались Гоголемъ и подражали полусознательно ему, худо ли, хорошо ли.

Я не ошибусь, мнѣ кажется, сказавъ, что описанное мною время должно быть цѣнно не только намъ, тогдашнимъ студентамъ, но многимъ, всѣмъ, кому сколь нибудь дорого благо, преуспѣянье, духовный ростъ отечества. Въ театрѣ Гоголь являлъ Россіи саму себя; Щепкинъ своей игрою, точно въ стереоскопѣ, дѣлалъ рельефными лица, характеры героевъ до того, что они метались, неотвязно стояли въ памяти, воображеніи, въ душѣ, всю жизнь у зрителя. Сначала всѣ смѣялись, но пораздумавъ, перепугались не на шутку, опомнились, увидя ужасающую пустоту русской жизни. Неужто это мы? Россія, съ ея народомъ, ея сердечностью, умомъ, способностью великой умирать за вѣру, родину? Если не всѣ, то многіе, кто посерьезнѣе, задумались, особенно послѣ неожиданнаго обращенія М. С. въ «Ревизорѣ» къ публикѣ: «Чему смѣетесь? Надъ собой смѣйтесь!» Самъ Государь сказалъ послѣ спектакля: «тутъ всѣмъ досталось, а больше всего мнѣ». Послѣ «Ревизора» вскорѣ вышли «Мертвыя души». Пушкинъ, выслушавъ нѣсколько главъ поэмы въ чтеніи Гоголя, печально произнесъ: «Боже, какъ грустна наша Россія».

Созданіе на сценѣ «Ревизора» и другихъ гоголевскихъ пьесъ было и есть уже не службица, а служба Щепкина искусству, правдѣ, горячо

МИХАИЛЪ СЕМЕНОВИЧЪ ЩЕПКИНЪ ВЪ ВОСПОМИНАНІЯХЪ.

любимой имъ родинѣ-Россіи. Съ легкой руки его, русскій театръ, русская сцена, помимо своего чисто художественнаго дѣла, призывалась быть зеркаломъ, камеръ-обскурою страны, народа, общества. Правда никогда не колола глазъ русскому народу; вспомните его пословицы: «правду не спрячешь, шила въ мѣшкѣ не утаишь» и т. п. Скажу болѣе: комедіи, поэма «Мертвыя души» внушены, навѣяны писателю народнымъ горемъ, чистою совѣстью народа и здоровымъ богатырскимъ его юморомъ. Гоголь не сочинилъ, лишь собралъ во едино расплзшуюся по русскому простору пошлость, казнилъ, осмѣялъ то, что давно осмѣяно, осуждено, обругано сильнѣй его народомъ; онъ только выставилъ, вывелъ на Божій свѣтъ прячущуюся пошлость. Правую рукой его въ этомъ великомъ дѣлѣ былъ гениальный русскій лицедѣй, вѣрный слуга Россіи, врагъ тьмы, поборникъ свѣта, другъ людей, человѣчества, М. С. Щепкинъ. Этимъ оканчиваются мои о немъ воспоминанія.

Но жизнь Московскаго театра въ тѣ года, какъ я говорилъ, неразрывно связана была съ жизнью университета.

Вѣщій, вѣковой пѣстунъ мысли, Московскій университетъ, на встрѣчу утренней зардѣвшейся зарѣ самопознанія, пророчески предвидя близкую весну, свободу родной земли, точно выставилъ зимнія рамы и свѣжій, благодатный воздухъ родныхъ полей широко хлынулъ, ворвался чрезъ распахнувшіяся настезь окна въ закупоренныя, года, десятки лѣтъ, аудитории. Мысль, вырвавшись изъ духоты, вздохнула полной грудью, затрепетала новою, давно желанной, жизнью.

Россія воззрилась; она не узнавала свою старушку матушку-Москву, съ ея ожившими театромъ и университетомъ.

ВАРШАВСКАЯ ВЫСТАВКА СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ.

І. КЛЕЙНОТЪ.



ВЫСТАВКА весьма скромная и неполная, что объясняется, конечно, новизною дѣла. Повидимому, устроители выставки имѣли въ виду ознакомить публику съ новѣйшими художественными исканіями въ области театральной декораціи и костюма. При неполнотѣ и большомъ качественномъ разнообразіи собраннаго матеріала выставка не производитъ впечатлѣнія законченнаго, связаннаго опредѣленной идеей цѣлага. Этотъ недостатокъ, впрочемъ, почти неизбеженъ, такъ какъ выставка подобнаго рода является новинкой,—по крайней мѣрѣ у насъ, въ Россіи.

Предметы, собранные на выставкѣ, можно раздѣлить на три категории: а) макеты, изображающіе въ трехъ измѣреніяхъ сцену съ опредѣленной декораціей, б) эскизы декорацій, с) костюмы.

Въ первой группѣ,—трехмѣрныхъ моделей,—самый интересный матеріалъ какъ по содержанію, такъ и по тому, что на моделяхъ явственнѣе всего выступаютъ индивидуальныя эффе́кты различныхъ декорацій. Къ сожалѣнію, макетовъ на выставкѣ немного, всего четырнадцать. Ихъ можно, въ свою очередь, разбить на двѣ группы: 1) три модели Динстля, модель Выспанскаго и двѣ модели Шиллера и Ясенскаго, не являющіяся строго пластическими и попрежнему прибѣгающія къ системѣ «плансвъ» и плоскихъ декорацій; 2) модель Драбика, четыре модели Гордона Крэга и три модели Боравскаго, въ которыхъ строго выдержана трехмѣрность обстановки.

Изъ трехъ моделей Динстля, неинтересныхъ съ точки зрѣнія живописи, любопытна декорація къ «Гамлету», въ которой сцена раздѣлена на двѣ части не въ вертикальномъ направленіи, что довольно часто примѣняется въ послѣднее время, а въ горизонтальномъ направленіи. Макеты

ВАРШАВСКАЯ ВЫСТАВКА СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ.

г.г. Шиллера и Ясенскаго обнаруживают стремление къ условному сценическому примитивизму въ маріонеточномъ стилѣ. Переменная дѣйствій обозначается смѣной картинъ въ глубинѣ сцены, въ аркахъ балкона и сѣней-портала. Трогательна своей продуманной простотой и красивымъ перспективнымъ эффектомъ декорация къ 1 акту «Легенды» покойнаго драматурга-художника Выспанскаго, какъ реликвія польскаго искусства, заключенная въ стеклянный ящичекъ.

Во второй группѣ впечатлѣніе свѣжести и красоты производитъ модель Драбика къ Леконтъ де Лиль'евскимъ «Эринніамъ». Художникъ сумѣлъ удержаться на трудно уловимой линіи соприкосновенія современныхъ исканій съ античной традиціей и далъ образъ, не фальсифицирующій прошлое, но и не «модернизирующій» его по опредѣленному шаблону. Строгія, почти суровыя архитектурныя формы, дающія въ цѣломъ своеобразное впечатлѣніе жизненной полноты и мягкости, открытый горизонтъ и художественная экономія деталей сильно напоминаютъ эскизы Адольфа Аппія. Вліяніе ли это, или простое совпаденіе, рѣшать не беремся.

Пластическія модели Гордона Крэга выставлены не впервые, поэтому мы не будемъ на нихъ останавливаться. Несомнѣнно, любопытнѣйшими предметами выставки слѣдуетъ признать три модели Боравскаго, образцы примѣненія въ качествѣ декораций свѣтяще-прозрачной, т. е. просвѣчивающей, живописи. Уклоняясь отъ художественной оцѣнки этихъ опытовъ, считаемъ необходимымъ подробнѣе разсмотрѣть ихъ съ точки зрѣнія задачъ современной сцены.

Свѣтящаяся (какъ стеклянные витражи, за которыми помѣщены электрическія лампочки) декорации Боравскаго написаны прозрачными красками, на прозрачныхъ тканяхъ. Находящаяся на выставкѣ модели имѣютъ цѣлью обнаружить преимущества подобной живописи въ театрѣ. Главное достоинство ткани Боравскаго въ томъ, что она почти одинаково реагируетъ на свѣтъ, падающій косо, и на свѣтъ, падающій на нее подъ прямымъ угломъ, благодаря чему освѣщеніе равномерно разливается по всей ея поверхности, чего нѣтъ въ пропитанныхъ воскомъ прозрач-

ныхъ тканяхъ, примѣняющихся въ настоящее время для освѣщенныхъ фоновъ. Судя по прошлогоднему докладу г. Боравскаго на собраніи общества архитекторовъ въ Академіи Художествъ, прозрачная ткань и краски даютъ огромную скалу свѣтосилы, отъ яркаго сіянія до полного мрака. Это богатство свѣтовыхъ эффектовъ обнаруживается и въ выставленныхъ въ Варшавѣ моделяхъ.

Очень любопытна модель № 1 въ формѣ триптиха. Боковыя отдѣленія имѣютъ отдѣльный занавѣсъ и могутъ открываться при надобности. Надъ сценой имѣется верхній, не поднимающійся занавѣсъ, замѣняющій собой обычный въ треугольникѣ тимпана барельефъ. Этотъ занавѣсъ (для каждой пьесы иной) даетъ возможность, по идеѣ художника, выразить содержаніе пьесы символической картиной, написанной на свѣтяще-прозрачной ткани. Такія картины въ миниатюрѣ осуществлены г. Боравскимъ въ двухъ моделяхъ. Сцена въ модели № 1 изображаетъ верхній этажъ дома, въ окнахъ котораго виднѣется написанная на свѣтящемся фонѣ далекая панорама города. Въ средней части триптиха имѣется довольно далеко выдвинутый просцениумъ. Вообще, модель № 1, названная Боравскимъ «эстрадной сценой», кромѣ примѣненія свѣтоносныхъ декораций, вводитъ въ технику театральныхъ постановокъ еще и нѣкоторые другіе принципы. Здѣсь нѣтъ ни рампы, ни софитовъ. Пластическая часть декорации своимъ строеніемъ, очевидно, рассчитана на пользованіе боковымъ свѣтомъ, такъ какъ стѣна дома съ окнами направлена къ свѣтяще-прозрачному фону подъ нѣкоторымъ, довольно значительнымъ, угломъ.

Наиболѣе интересна модель въ формѣ полуарены. Полъ этой сцены представляетъ собой половинку круга, обращенную къ зрителю діаметромъ. Декорация прилегаетъ къ окружности, замыкая сцену вертикальной цилиндрической поверхностью. Примѣненіе свѣтяще-прозрачной ткани въ подобной цилиндрической декорации обѣщаетъ обогатить театръ цѣлымъ рядомъ новыхъ эффектовъ.

Цилиндрическая свѣтоносная декорация, поставленная вмѣсто обычной непрозрачной плоскости задняго плана, сообщаетъ предметамъ, окружен-

нымъ ею, тотъ цвѣтъ, въ который она окрашена сама, что даетъ неподдающийся описанію чарующій эффектъ. Но главное, на нашъ взглядъ, достоинство такой декорации заключается въ своеобразной наполненности, ясно ощутимой безъ всякихъ «плановъ» *трехмѣрности* всего пространства сцены. Каждый предметъ, находящійся на такой сценѣ, чрезвычайно пластиченъ и какъ бы вступаетъ въ невидимое общеніе съ окружающей обстановкой, между тѣмъ какъ при обычныхъ, плоскихъ непрозрачныхъ декорацияхъ онъ находится словно въ какомъ-то безвоздушномъ пространствѣ, съ торчащими отовсюду выступами и зубцами чуждыхъ ему двухмѣрныхъ декораций. Между тѣмъ, такая испускающая свѣтъ декорация совершенно не допускаетъ примѣненія на сценѣ не трехмѣрныхъ декораций. Та ничтожная доля иллюзии, которую плоскія декорации даютъ при обычныхъ условіяхъ, здѣсь исчезла бы совершенно. Это и вполне понятно: новыя условія *ненаправленнаго освѣщенія* дѣлаютъ невозможнымъ примѣненіе декораций-холстовъ, рассчитанныхъ на переднее освѣщеніе, такъ какъ въ новыхъ условіяхъ онѣ смотрѣлись бы, какъ плоскіе разрисованные щиты (каковыми онѣ и являются на самомъ дѣлѣ).

Въ свѣтѣ прозрачной цилиндрической декорации, въ томъ случаѣ, когда она освѣщена лишь сзади и на сценѣ нѣтъ свѣта, кромѣ проникающаго сквозь нее, всѣ предметы лишены тѣней. Этотъ сказочный эффектъ легко устраняется боковымъ или верхнимъ свѣтомъ, переднимъ по отношенію къ декорации. Но и въ такомъ полупотушенномъ видѣ онъ имѣетъ свою цѣнность: извѣстно, какъ неестественно освѣщеніе фигуръ актеровъ цвѣтными лучами рефлектора, падающими на нихъ, выхватывающими ихъ изъ цѣлаго сценической композиціи и превращающими ихъ въ «живыя», т. е. мертвыя картины. Мертвыя, потому что свѣтъ въ нихъ холодный, загробный и тѣни безжизненны, лишены рефлексовъ. Разсѣянный свѣтъ даетъ рефлексы, и притомъ цвѣтные, такъ что свѣтотѣни получаютъ живыя, гармонирующія съ красочнымъ характеромъ цѣлаго.

Модель № 2 имѣетъ еще одну техническую особенность. Въ ней не одна цилиндрическая поверхность, а двѣ: одна позади другой. Обѣ поверх-



KRÓL



KRÓLOWA ŻONA

KRÓLOWY SYN

РИСУНКИ СТ. ВЫСПЯНКАГО КЪ ПЬЕСЬ «БОЛЕСЛАВЪ СМЪЛЫЙ».
ВАРШАВСКАЯ ТЕАТРАЛЬПАЯ ВЫСТАВКА.

ности концентричны, приче́мъ, оче́видно, расто́яніе между объе́млющей и объе́млемой по́верхностями полуцилиндровъ всюду одинаково́е: оно́ равняется шири́нѣ боковыхъ частей триптиха, въ которыя и упирается съ обѣ́ихъ сторо́нъ. При закры́тыхъ боковыхъ створка́хъ триптиха пространство между обѣ́ими по́верхностями можетъ служи́ть для приме́ненія различныхъ перспективныхъ э́ффектовъ. При помощи прорѣ́зовъ въ первой декораци́и, пользуясь второй, какъ послѣ́днимъ планомъ, можно создава́ть впечатлѣ́нія такихъ далей и глубинъ, о которыхъ не можетъ быть и рѣ́чи не только при непрозрачной декораци́и, но и при свѣ́тящейся—ордина́рной. Можно было бы да́ть еще и третью свѣ́тящуюся декораци́ю и т. д., углубляя видимое пространство при помощи прорѣ́зовъ до безконечности. Главное достоинство такой перспективаци́и при помощи полупрозрачныхъ, освѣ́щенныхъ сзади декораци́й заключа́ется въ томъ, что всѣ́ перспективные э́ффекты отодвигаются за послѣ́днюю грань, съ которой соприкасается актеръ. Обы́чно перспективные э́ффекты осуществляютъ въ сфѣ́рѣ дѣ́йствія актера и, при его передви́женіяхъ относительно декораци́й, обнаруживаютъ всю подстро́енность театральныхъ «иллюзи́й». Кто не знаетъ душу возмущающаго зрѣ́лища «театральнаго горизонта», очень высокаго, близкаго и образу́ющаго, несмотря на маскировку при помощи промежуточныхъ декораци́й, огромный уго́лъ съ поломъ сцены, по которому расхаживаетъ актеръ. *Такъ* горизонтъ виденъ съ аэроплана, или воздушнаго шара, а не изъ партера, который всегда мыслится на уровнѣ́ сцены, гдѣ́ происходитъ дѣ́йствіе. При двойной прозрачной декораци́и подобное уродство не только легко устрани́мо, но, пожалуй, даже не можетъ быть осуществле́но.

Варшавская критика указала достоинства живописи г. Боравскаго для пьесъ съ фантастическимъ сюжетомъ, въ частности для вагнеровскаго театра. Мнѣ́ думается, что это—недоразу́мніе, вызванное непониманіе́мъ задачъ сцены и объяснимо́е тенденціе́й самого художника, который далеко не исчерпалъ еще всего богатства открывающихся возможностей. Прозрачная живопись вовсе не является феерическимъ э́ффектомъ: какъ въ

натуралистическомъ театрѣ, такъ и въ театрѣ, стремящемся проицировать во внѣ внутреннія переживанія актера и зрителя, испускающія свѣтъ декорации представляютъ собой новое завоеваніе въ борьбѣ съ тѣмъ, что можно было бы назвать *двойной матеріальностью* обстановки. Въ натуралистическомъ театрѣ эта «двойная матеріальность» заключается въ томъ, что декорации, долженствующія изображать опредѣленные реальные предметы, не вполнѣ какъ-бы укладываются въ нихъ; остается всегда часть собственной матеріальности декоративнаго предмета, которая, при первомъ неудачномъ движеніи актера, при каждой ошибкѣ художника-декоратора, кричитъ зрителю со сцены: «нѣтъ, я не дерево, я—декорация, изображающая дерево».

Натуралистическая школа, чтобы устранить этотъ недостатокъ, вводитъ на сцену строго выдержанную пластическую обстановку: но послѣдняя требуетъ, въ свою очередь, естественныхъ условій освѣщенія. Для этого недостаточно погасить лампочки рампы и дать боковой свѣтъ. Наполнить пространство подлиннымъ воздухомъ и свѣтомъ, со всѣми оттѣнками смѣшенія направленнаго и разсѣяннаго свѣта, съ игрою тѣней и воздушныхъ красокъ, подобной той, которая наблюдается въ природѣ, можно достигнуть, мнѣ кажется, лишь примѣненіемъ прозрачныхъ, испускающихъ свѣтъ тканей.

Театръ, экстеріоризирующій душевныя переживанія дѣйствующихъ лицъ, не менѣе страдаетъ отъ «двойной матеріальности» непрозрачныхъ декораций. Въ одномъ изъ «Художественныхъ Откликовъ» кн. С. М. Волконскаго, по поводу крэгговскаго «Гамлета» очень тонко замѣчено, какое расхолаживающее впечатлѣніе производятъ въ магическихъ крэгговскихъ ширмахъ едва видимые гвоздики. Почему это непріятно намъ? Вѣдь Крэггъ не показываетъ намъ внѣшнюю природу?

Нѣтъ, театръ, проицирующій психическое, боится «второй матеріальности» декораций еще болѣе, чѣмъ театръ натуралистовъ. Такой театръ стремится лишить ихъ всякой матеріальности, сохраняя въ нихъ *реализмъ содержанія*. Но, вотъ, выглянулъ гвоздикъ и жизнь души оказа-

лась рогожей и деревомъ, вышедшими не изъ психики актера, а изъ театральной мастерской... Просвѣчивающія декорации, соответствующимъ образомъ обдуманная и осуществленная, дадутъ субъективному театру возможность дальнѣйшаго освобожденія отъ власти декоративнаго матеріала.

Въ моделяхъ г. Боравскаго есть еще много любопытныхъ новинокъ въ освѣщеніи, устройствѣ сцены и т. п. Напримѣръ, въ модели № 3 цилиндрическая форма декорации примѣнена такъ, что сцена оказывается шире зрительнаго зала, и зритель, сидящій сбоку, имѣетъ передъ собою такую же глубокую перспективу, какъ и зритель, сидящій противъ сцены. Любопытно также въ моделяхъ декораций № 2 и № 3, что линія пересѣченія вертикальной цилиндрической декорации и волнистой горизонтальной, изображающей облачное небо, совершенно невидима и видны облака за линіей пересѣченія, что, опять таки, мыслимо лишь при примѣненіи декоративной живописи на прозрачныхъ тканяхъ.

Во второй группѣ,—эскизовъ,—есть вещи, интересныя въ живописномъ отношеніи, но съ точки зрѣнія сцены мало любопытныя. Вѣдь выставка сценической живописи отличается отъ обыкновенной художественной выставки прежде всего тѣмъ, что оригиналы не имѣютъ сами по себѣ цѣнности, а заключаютъ ее въ потенціональномъ видѣ. Живописно совершенный эскизъ есть своего рода роскошь, между тѣмъ какъ каждый эскизъ декорации долженъ обнаружить пониманіе задачъ театра: онъ долженъ быть прежде всего *сцениченъ*. Между тѣмъ, впечатлѣніе отъ варшавскихъ эскизовъ такое, что многія изъ нихъ не могли бы быть увеличены и осуществлены на сценѣ. Таковы декорации Чеслава Янковскаго, хорошія, какъ афишный рисунокъ или виньетка театрального изданія, но не какъ подлинныя декорации. Декорации Седлецкаго къ «Самуилу Зборовскому» Словацкаго обнаруживаютъ пониманіе художникомъ красочной и безпокойной фантазіи польскаго поэта, но сценически почти неосуществимы, или осуществимы при помощи средствъ глубоко антихудожественныхъ. Едва ли не единственными благодарными въ сценическомъ отноше-

ни являются декораціи Генриха Ціолковскаго, уже осуществленныя въ парижскомъ театрѣ des Arts. Въ нихъ нѣтъ, однако, ничего изъ художественной простоты модели Драбика, или эскизовъ Аппіа: онѣ умѣлы, женственно красивы и смотрятся съ удовольствіемъ, какъ что-то въ достаточной степени новое и пріятное для глаза.

Слѣдуетъ еще упомянуть вызывающіе въ публикѣ большое любопытство рисунки Гордона Крэга, не заключающіе въ себѣ новыхъ работъ этого неискреннѣйшаго изъ новаторовъ. Разсмотрѣніе достоинствъ и недостатковъ сценическихъ композицій Гордона Крэга—сложная и не новая задача, почему мы и не будемъ ихъ здѣсь касаться. Изъ извѣстныхъ и не впервые появляющихся оригиналовъ выдѣляются эскизы русской школы: Головина, Бакста, Рериха.

Въ группѣ костюмовъ интересны рисунки Станислава Выспанскаго къ «Болеславу Смѣлому». Это поучительный примѣръ не этнографически-историческаго возстановленія эпохи, а чисто идейнаго возсозданія типовъ, близкихъ покойному драматургу-художнику. Совершенно иной характеръ носятъ рисунки Карла Машковскаго въ драмѣ Шимона Шимоновича «Cassius Ioseph», написанной въ 1587 году. Эти рисунки стремятся передать наивное пониманіе польскими актерами и зрителями конца XVI-го вѣка поучительной исторіи Іосифа и жены Пентефрія. Добросовѣстны и интересны костюмы Ваврженецкаго; однако, слѣдуетъ признать, что работы Бакста изъ его парижскаго альбома, мало знакомые польской публикѣ и выставленные въ одной изъ залъ, своей красочностью и талантливой смѣлостью затмили собой оригинальные рисунки здѣшнихъ молодыхъ художниковъ.

Остается замѣтить, что выставка не отличалась полнотой и изъ польскихъ художниковъ немногіе приняли участіе. Не было ни Фрича, ни Мэгоффера, ни Мальчевскаго,—талантливыхъ краковскихъ художниковъ, отъ которыхъ польскій театръ ждетъ еще щедрой и свѣжей въ художественномъ отношеніи дани.

БИБЛІОГРАФІЯ.

Русскій балетъ. Альбомъ изд. журнала «Солнце Россіи». Спб., 1913.
Ц. 2 р.

До самаго послѣдняго времени балетъ считается у насъ искусствомъ «для немногихъ», которыхъ именовали балетоманами, и потому немногочисленныя монографіи о балетѣ хотя и издавались, но въ такомъ роскошномъ видѣ, что онѣ тоже были доступны тѣмъ-же немногимъ. Теперь балетъ и танцы демократизировались въ томъ смыслѣ, что ими заинтересовалась большая публика, и вотъ сейчасъ-же, на встрѣчу этому интересу, пошли и издатели. Альбомъ, заглавіе котораго приведено выше, является именно такимъ изданіемъ новаго типа. Это тетрадь большого формата, буквально переполненная большими и маленькими портретами артистовъ балета, начиная съ Павловой, Кшесинской, Преображенской, Карсавиной и кончая кордебалетомъ. Нѣкоторые изъ портретовъ воспроизведены на отдѣльныхъ листахъ, въ три краски. Таковы портреты Павловой, Кшесинской, Преображенской и Карсавиной. Нѣкоторые изъ портретовъ сгруппированы очень оригинально на большихъ листахъ и отпечатаны, какъ и весь альбомъ, на отличной крашеной бумагѣ.

Помимо иллюстрацій, составляющихъ, конечно, главное въ альбомѣ, есть и текстъ. Общій историческій очеркъ, написанный просто и популярно, далъ г. Шебуевъ. Начавъ съ балета Маріуса Петипа, авторъ, рассказываетъ, какъ нашъ балетъ, въ сущности весьма скоро, отрѣшился отъ этой «классической» школы и дошелъ до послѣднихъ теченій, представляемыхъ, преимущественно, Фокинымъ. Шебуевъ большой поклонникъ Фокинскихъ постановокъ и готовъ признать ихъ, вопреки Гордону Крэггу, омегой балетнаго искусства. Очень интересно Шебуевъ указываетъ, какъ совпали одновременно исканія художниковъ, музыкантовъ и такихъ реформаторовъ танца, какъ Дунканъ и Фокинъ. Построенный изъ всѣхъ этихъ новыхъ элементовъ, новый русскій балетъ достигъ небывалаго совершенства, и «не-

БИБЛИОГРАФІЯ.

мудрено», замѣчаетъ г. Шебуевъ, что французскую прессу русскій балетъ «положительно опьянилъ». Въ концѣ статьи авторъ приводитъ наиболѣе интересные отзывы французской критики, въ числѣ которыхъ, между прочимъ, приводится и статья Марселя Прево. Кромѣ этого общаго очерка, въ альбомѣ помѣщены еще отдѣльныя статьи о балеринахъ. Такъ, сюда вошла статья А. Левинсона о Павловой, статья о ней-же проф. Оскара Би и Н. Георгіевича, статья А. А. Плещеева «Кшесинская», А. Левинсона, «Три роли М. П. Кшесинской», Н. Шебуева: «Ольга Преображенская», А. Л—на «О. О. Преображенская», и очеркъ В. Я. Свѣтлова «Т. П. Карсавина». Написанныя разными авторами, статьи эти, при всей своей монографичности, все-же даютъ вполне цѣльное представленіе о нашемъ балетѣ и для большой публики, конечно, будутъ очень полезны. Единственный упрекъ, который можно сдѣлать издателямъ, заключается въ томъ, что они слишкомъ увлеклись количествомъ портретовъ и не дали совершенно снимковъ съ балетныхъ постановокъ и отдѣльныхъ группъ. Это—безспорно пробѣлъ, и для популярнаго изданія особенно ощутительный.

Остафьевскій архивъ князей Вяземскихъ. Томъ V, вып. 2-ой. Изд. гр. С. Д. Шереметева. Подъ ред. и съ примѣч. Н. И. Шеффера. Стр. 286. Ц. 1 р. 50 к.

Настоящій томъ этого интереснаго, полезнаго и важнаго для историка литературы изданія содержитъ въ себѣ преимущественно переписку кн. П. А. Вяземскаго съ женой. Переписка полна подробностями, характеризующими бытъ того времени. Для историка театра представляетъ собой интересъ впервые напечатанное здѣсь письмо А. С. Грибоѣдова къ кн. Вяземскому объ игрѣ Сосницкаго въ пьесѣ кн. Шаховскаго «Шестьдесятъ лѣтъ антракта», представляющей собой двѣ сцены изъ жизни Вольтера. «Коли сами въ городѣ, пишетъ Грибоѣдовъ, согласите Сосницкаго сыграть Волтера роль, въ которой онъ необыкновенно хорошъ (во второмъ актѣ). Вся портретная истина сохранена въ точности. Это—одушевленная бронза того бюста, что въ Эрмитажѣ. Я бы желалъ не столько остроты (которой,

впрочемъ, эта комедія не изобилуетъ), но чтобы картина неизбѣжной дряхлости и потухшаго генія мѣстами прояснялась памятью о протекшей жизни, громкой, дѣятельной, разнообразной». Любопытна и приписка къ этому письму Грибоѣдова: «А кабы теперъ былъ въ Москвѣ, пишетъ Грибоѣдовъ, сыгралъ бы въ деревнѣ у васъ роль старухи-маркизиши, Волте-ровой любовницы». Очевидно, дѣло идетъ о любительскихъ спектакляхъ въ с. Остафьевѣ, съ которымъ связано столько красивыхъ и хорошихъ воспоминаній. Издатель лѣтописи этого села гр. С. Д. Шереметевъ сообщаетъ въ предисловіи, что въ дальнѣйшихъ томахъ изданія будутъ помѣщаться не только сырые матеріалы, извлеченные изъ семейнаго архива, но и работы, посвященныя вопросамъ, связаннымъ съ Остафьевымъ. Будемъ надѣяться, что въ одномъ изъ томовъ этого изданія найдетъ себѣ мѣсто и рассказъ о театрѣ с. Остафьева.

L'art decoratif de Leon Bakst. Essai critique par Arsène Alexandre. Paris, 1913 г. Ц. 50 руб.

Это исключительное по своей роскоши изданіе охватываетъ только одну сторону творчества Леона Бакста, именно его декоративныя произведенія. Французскій художественный критикъ Арсенъ Александръ, въ предисловіи къ этому изданію, даетъ краткую біографію Бакста и восторженно говоритъ о его работахъ для театра. Нельзя сказать, чтобы въ статьѣ этой открывались какія либо новыя точки зрѣнія на Бакста. Для насъ, русскихъ, знакомыхъ съ произведеніями этого художника въ гораздо большемъ объемѣ и гораздо болѣе разносторонне, откровеній въ статьѣ французскаго критика искать не приходится. Достаточно сказать, что Арсенъ Александръ для того, чтобы показать, какъ далеко впередъ пошелъ Бакстъ въ декоративномъ искусствѣ, предлагаетъ сравнить его съ «anciens recuils de confumes de ballets». Конечно, никому изъ русскихъ критиковъ не придетъ въ голову не только дѣлать такого сравненія, но даже рекомендовать его. Въ нашемъ театрѣ художникъ давно уже занялъ то самостоятельное и

БИБЛИОГРАФІЯ.

очень видное положеніе, котораго онъ еще не имѣетъ въ театрахъ европейскиххъ. Декораціи и костюмы, впервые показанные русскими художниками въ Парижѣ и Лондонѣ, естественно обратили на себя исключительное вниманіе, вызвавъ у однихъ, какъ въ данномъ случаѣ, восторгъ, а въ другихъ (у Гордона Крэга, напримѣръ) почти порицаніе. Статья Арсена Александра, поэтому, скорѣе интересна, какъ фактъ, нежели по своему внутреннему содержанію. Нечего и говорить, конечно, что главный интересъ изданія въ репродукціяхъ рисунковъ Бакста. Сюда вошли его эскизы костюмовъ къ «Клеопатрѣ», «Еленѣ Спартанской», «Дафнисъ и Хлоя», «Саломея», «Св. Себастьяну», «Шехеразадѣ», «Нарциссъ», «Пери», «Le dieu bleu», «L'après midi d'un faune», «Le secret de Suzanne», «Le carnaval», «L'oiseau de feu» и др. Всѣ эти рисунки воспроизведены въ нѣсколько красокъ, съ золотомъ и серебромъ, повидимому, вполнѣ передають тона оригинала и позволяютъ составить себѣ представленіе о художественной роскоши постановокъ, въ которыхъ выступали Кузнецова, Нижинскій, Карсавина, Ида Рубинштейнъ и другіе. Всего вошло въ изданіе 77 рисунковъ. Конечно, это мало для Бакста. Но это и не единственное «но», которое можно предъявить къ изданію. Прежде всего непонятно, почему сюда включена иллюстрація Бакста къ «Носу» Гоголя и еще два три графическихъ рисунка. Иллюстрація—не декоративное искусство. Впрочемъ, на это сѣтовать не приходится. А вотъ что досадно, такъ это въ высшей степени неудовлетворительныя, а для такого изданія прямо недопустимыя репродукціи извѣстной картины Бакста «Terror antiquus» и двухъ ея деталей. Картина эта въ свое время вызвала много толковъ, и ужъ если ее хотѣли показать въ репродукціи, то нужно было это сдѣлать, конечно, гораздо болѣе тщательно. То, что напечатано въ альбомѣ, не даетъ о картинѣ никакого понятія.

Кромѣ предисловія Арсена Александра, въ альбомѣ помѣщены небольшія критическія замѣтки Jean Cocteau о балетныхъ постановкахъ.

Александръ де Рибасъ. Старая Одесса. Одесса 1913 г. Стр. 376.

Обширный томъ изданныхъ подъ такимъ общимъ заглавіемъ очерковъ одесскаго старожила де-Рибаса заключаетъ въ себѣ рядъ воспоминаній о жизни Одессы, среди которыхъ видное мѣсто отведено, конечно, и театру. Цѣлая глава, и весьма обширная, на примѣръ, посвящена Ник. Карл. Милославскому, выступавшему въ Одессѣ въ шекспировскомъ репертуарѣ и пьесѣ «Смерть Іоанна Грознаго» Ал. К. Толстого. Затѣмъ, здѣсь же можно найти не лишенный интереса біографическій матеріалъ изъ жизни артистки Е. Н. Горовой, актера К. Т. Міева, извѣстнаго Н. Х. Рыбакова и другихъ. Интересны воспоминанія де-Рибаса о знаменитомъ черномъ трагикѣ Ольдридждѣ, пріѣзжавшемъ въ Одессу въ 1861 году. Оказывается, черный трагикъ оставилъ послѣ себя въ Одессѣ неприятное впечатлѣніе небольшой безтактностью. Своимъ исполненіемъ роли Отелло, которое, судя по описанію, было неизмѣрно болѣе темпераментно, нежели исполненіе выступающаго въ этой роли теперь де Грассо, Ольдридждѣ вдругъ появился въ комической сценѣ изъ негритянской жизни. «Ольдридждѣ, рассказываетъ де-Рибасъ, изображалъ пьянаго слугу негра. Держа въ одной рукѣ бутылку съ ромомъ, а въ другой зажженную свѣчу, онъ, вмѣсто бутылки, тыкалъ себѣ въ ротъ свѣчку съ огнемъ, послѣ чего отплевывался, глупо смѣялся, скалилъ бѣлые зубы, ворочалъ пьяными глазами и что то напѣвалъ и выплясывалъ». Вотъ этого то публика и не простила Ольдридждѣ, усмотрѣвъ въ такомъ выступленіи профанацію искусства.

Затѣмъ де-Рибасъ рассказываетъ объ Адел. Ристори, скрипачахъ Контскомъ, Консилѣ, о знаменитомъ Форкатти и др.

Издана книга съ большой любовью, но иллюстраціи, къ ней приложенныя, могли бы быть лучше.

Письма гр. Л. Н. Толстого къ женѣ. Подъ ред. А. Е. Грузинскаго. Ц. 2 руб. Стр. 558.

Письма, вошедшія въ настоящій томъ, охватываютъ собой періодъ съ 1862—1910 годъ и даютъ большой матеріалъ, главнымъ образомъ, для

БИБЛЮГРАФІЯ.

уясненія личныхъ отношеній Л. Н. Толстого къ его женѣ. Но и для библиографа, интересующагося чисто литературной стороной жизни Толстого, найдется въ нихъ не мало интереснаго. Въ частности, историкъ театра встрѣтитъ здѣсь нѣсколько указаній, относящихся къ работѣ Толстого надъ «Властью тьмы», «Плодами просвѣщенія» и особенно надъ его статьей о Шекспирѣ. Вотъ, между прочимъ, его отзывъ о Макбетѣ: «утромъ, пишетъ Толстой 29 янв. 1884 г., я прочелъ Макбета съ большимъ вниманіемъ—балаганная пьеса, написанная умнымъ и понятливымъ актеромъ, который начитался умныхъ книгъ, усовершенствованный разбойникъ Чуркинъ» (стр. 212—213). Надъ этой статьей Толстой работалъ съ большимъ увлеченіемъ и, какъ извѣстно, развилъ свой взглядъ на Шекспира именно въ такомъ смыслѣ.

Пользованіе сборникомъ значительно облегчается приложеннымъ въ концѣ указателемъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 Г.

ЕЖЕНЕДѢЛЬНАГО ИЗДАНІЯ (съ иллюстраціями).

Русская Музыкальная Газета

ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ (XXI) ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

РЕКОМЕНДОВАНА Учебнымъ Комитетомъ Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи. Ученымъ Комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія. БОЛЬШАЯ ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ Министерства Финансовъ на I Всероссійской Музыкальной Выставкѣ въ С.-Петербургѣ (1906 г.).

Официальный отдѣлъ ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества.

Въ 1914 году въ „Русской Музыкальной Газетѣ“ будутъ напечатаны, между проч., слѣдующіе статьи и матеріалы:

Өедоръ Акименко. Искусство въ Міросозданіи.

Викторъ Вальтеръ. О безобразномъ въ музыкѣ.

М. Д. Кальвокореси. Музыка въ Испаніи.

—

Современные композиторы Англии.

Ю. В. Курдюмовъ. Глухъ и его оперная реформа.

Филиппъ Либерманъ. О музыкально-педагогическихъ изданіяхъ.

М. П. Мусоргскій. Неизданныя письма къ М. А. Балакиреву.

Н. И. Приваловъ. А. Ф. Львовъ (біографическій очеркъ) и его «Stabat Mater».

Ник. Финдейзенъ. Сюжеты Фауста въ музыкѣ.

—

Славянскія оперы.

Въ видѣ особаго приложенія будетъ печататься ежемѣсячный

БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЙ ЛИСТОКЪ.

По примѣру прежнихъ лѣтъ Редакція выпуститъ въ 1914 г. рядъ специальныхъ №№ (со многими иллюстраціями), посвященныхъ отдѣльнымъ композиторамъ.

Подписная цѣна съ доставкой и пересылкой на годъ—5 р., на 6 мѣсяцевъ—

3 руб. (съ 1 янв.).—На другіе сроки подписка не принимается.

За границу—6 руб. въ годъ. Безъ доставки на годъ—4 руб.

Редакторъ-Издатель Ник. Финдейзенъ.

Редакція и складъ изданій „Русской Музыкальной Газеты“

С.-Петербургъ, 2 рота Измайловскаго полка, 16, кв. 1. Телефонъ 507--64.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ ВЫПУСКЪ I.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1914 годъ
на
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать четвертый годъ изданія).

Въ теченіе 1914 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Апрѣль, Октябрь—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.

Е. В. Аничкова Шекспировскія хроники.—*С. Л. Бертенсонъ* Дѣдъ рус. сцены. Матеріалы къ біографіи И. И. Сосницкаго.—*Ю. Веселовскаго* Новыя вагіаціи «Миѣа о Бэконѣ».—Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Гедеоновымъ*.—*Н. В. Васильевой* Воспоминанія о В. П. Далматовѣ.—*П. Гнѣдичъ* В. П. Долматовъ.—*И. Дитлеръ* Очеркъ развитія латынской драматической литературы.—проф. *А. Линиченко* Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в.—*І. М. Миклашевскаго* Импрессионизмъ въ музыкѣ.—*Е. Маннъ* Драма вѣчности въ творчествѣ П. Клоделя.—*Н. И. Приваловъ* А. Ѳ. Львовъ какъ композиторъ.—*Л. А. Саккетти* Моцартъ какъ оперный композиторъ.—*Ю. Слонимской* Пантомима.—*Э. Стернъ* Этюды о декоративной живописи.—*К. Тиандеръ* Лѣсной театръ подъ Копенгагеномъ.—*Н. А. Чаевъ* Воспоминанія о М. С. Щепкинѣ и др.

Въ приложеніи будутъ даны «Обзоръ дѣятельности Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленный *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*; 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 книжныхъ 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.

СЕЗОНЪ 1884—1885 ГОДОВЪ.

I. ОБЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Часть петербургской прессы повела въ этотъ сезонъ кампанію противъ директора театровъ, указывая, что «реформы», о которыхъ говорилось при назначеніи В. Всеволожскаго, не дали желаемыхъ результатовъ и что, въ концѣ концовъ, даже русская драматическая труппа даетъ въ настоящее время убытокъ, такъ какъ сборы слишкомъ упали. Это обстоятельство заставило «Нов. Время» дать слѣдующую фактическую справку ¹⁵⁹⁾:

въ 1881 г.	было 80	спект.	съ валов.	сбор.	158.385 р.	средній	поспект.	сборъ	1063 р.
» 1882 »	» 176	»	»	»	198.764 р.	»	»	»	1129 р.
» 1883 »	» 166	»	»	»	195.115 р.	»	»	»	1175 р.
» 1884 »	» 174	»	»	»	242.368 р.	»	»	»	1278 р.

изъ справки было видно, что за истекшее трехлѣтіе сборы имѣли тенденцію расти и, слѣдовательно, нападки съ этой стороны несправедливы.

Дирекція театровъ, въ разсматриваемый сезонъ, не проявила особенной дѣятельности; правда, циркулировали слухи, что директоръ театровъ вошелъ съ докладомъ о необходимости разрѣшить драматическіе спектакли какъ на казенныхъ, такъ и частныхъ сценахъ въ предстоящій великій постъ, но слухи остались слухами, и болѣе чѣмъ вѣроятно, что этотъ вопросъ и не возбуждался ¹⁶⁰⁾; инициатива запрещенія исходила изъ очень высокиихъ сферъ. Появилось и еще одно новое запрещеніе — драматическимъ и опернымъ артистамъ рѣшительно не дозволялось принимать участія въ концертахъ съ благотворительною цѣлью ¹⁶¹⁾. Такъ какъ это запрещеніе послѣдовало въ самомъ концѣ сезона, то оно отозвалось слишкомъ сильно на первыхъ благотворительныхъ концертахъ, программу которыхъ пришлось спѣшно измѣнять. Наконецъ, можно отмѣтить распоряженіе дирекціи театровъ, коимъ русскіе драматическіе спектакли стали оканчиваться не такъ рано, какъ обыкновенно; въ началѣ хотѣли срокомъ окон-

чанія русскихъ спектаклей назначить 1 Іюня, но такое удлиненіе было признано слишкомъ большимъ и неудобнымъ.

Театральный комитетъ продолжалъ дѣйствовать по старому, вызывая старыя нападки, среди которыхъ интересно предложеніе «принимать пьесы безъ подписей авторовъ, тогда всякое подозрѣніе въ пристрастіи уничтожается само собою, въ глазахъ судей будетъ играть роль исключительно читаемое произведеніе его, а не авторъ. Конвертъ съ именемъ автора долженъ вскрываться тогда, когда произнесенъ приговоръ» ¹⁶³). Но это предложеніе не было принято.

Наконецъ, укажемъ, что декораторъ М. А. Шишковъ сдѣлалъ въ с.-петербургскомъ обществѣ архитекторовъ интересное сообщеніе о нѣкоторыхъ усовершенствованіяхъ и требованіяхъ въ устройствѣ театральной сцены ¹⁶⁴).

II. РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Александринскій театръ въ сезонъ 1884—85 г.г. открылся 30 августа традиціонной постановкою «Горе отъ ума» ¹⁶⁵). Отмѣчая безукоризненность постановки пьесы въ режиссерскомъ и сценическомъ отношеніяхъ, указывая, что «полонезъ и мазурка», которыя до этого сезона танцовали въ концѣ третьяго акта, замѣнились, какъ и слѣдовало, по тексту безсмертной комедіи Грибоѣдова, вальсомъ, газеты того времени были единодушны въ отзывѣхъ объ игрѣ артистовъ. Указывая «на неудачное распредѣленіе ролей», между прочимъ, подчеркивалось, что «г. Далматовъ плохой Чацкій не только въ смыслѣ созданія извѣстнаго характера, типа, но даже, какъ чтець стиховъ... какъ лицо, Чацкій вышелъ человѣкомъ размягшимъ, слезливымъ, лишеннымъ сарказма и желчи», Ильинская (Лиза) на сценѣ была сухая резонерка, передавая заученный урокъ; г-нъ Славинъ (Скалозубъ) и г-нъ Черновъ (Молчалинъ) походили на мальчиковъ, одѣтыхъ въ костюмы и выучившихъ стихи въ сюрпризъ родителямъ». Отраднымъ исключеніемъ былъ Давыдовъ, исполнявшій въ первый разъ роль Фамусова.

«Какъ актеръ умный и безспорно талантливый—таковъ наиболѣе характерный отзывъ того времени—онъ сумѣлъ воспользоваться выигрышными моментами роли и извѣстные монологи (напримѣръ, о Москвѣ) прочиталъ превосходно. Эта роль, добавлялось въ заключеніе, должна войти въ репертуаръ» ¹⁶⁶).

Послѣ двукратной постановки произведеній Сухова-Кобылина (4 сентября «Свадьба Кречинскаго» и 5 сентября «Дѣло») на Александринскомъ театрѣ стали появляться новинки. Первой ласточкою явилась комедія Тиханова «Черезъ Край», данная 6 сентября 1884 года ¹⁶⁷). Эту пьесу «молодой человекъ и не безъ дарованія (такъ писали «Новости»), судя по первому дебюту», выступилъ на драматическое поприще. Указывая, что «автору нельзя отказать въ комической жилкѣ, въ сочинительской изобрѣтательности, въ умѣннн живо расположить и вести дѣйствіе», пресса того времени сошлась во взглядахъ о первой пьесѣ г. Тиханова. Самый рѣзкій отзывъ дали С.-Петербургскія Вѣдомости: ¹⁶⁸) «существуютъ пьесы, о которыхъ много говорить не приходится. Къ такимъ принадлежитъ и поставленная въ Александринскомъ театрѣ комедія «Черезъ Край»; «Новое Время» въ свою очередь, отмѣчало ¹⁶⁹), что «молодой авторъ и хватилъ, что называется, «черезъ край», назвавъ ее комедіей, но при подобномъ артистическомъ исполненіи пьеса г. Тиханова можетъ продержаться въ репертуарѣ». И, дѣйствительно, въ сезонъ 1884—85 г. «Черезъ Край» была поставлена 17 разъ ¹⁷⁰). Въ концѣ сентября (25 числа) появилось слѣдующее новое произведеніе, съ которымъ Петербургская публика была отчасти знакома, читая его въ фельетонахъ газеты «Новое Время»—пятиактное произведеніе Федотова «Про бѣлаго бычка». Само «Новое Время» должно было указать ¹⁷¹), что въ «чтеніи оно интереснѣе, чѣмъ на сценѣ, что оно было разыграно съ большимъ ансамблемъ, который дѣлаетъ честь режиссеру и если оно не имѣло значительнаго успѣха,—вина не актеровъ и актрисъ; положи руку на сердце, они могутъ сказать: мы совершили все, что могли, даже болѣе того». Отзывы другихъ газетъ были, конечно, гораздо рѣзче. Такъ, рецензентъ «Новостей» писалъ: ¹⁷²) «авторъ старался всякими спосо-

бами провести, зарекомендовать пьесу (намекъ на то, что она была напечатана въ «Новомъ Времени»).... успѣха она не имѣла, да и какую ни возьмите снисходительную публику, пяти-актное морализованіе на одну и ту же избитую тему, въ избитыхъ выраженіяхъ, вынести не соскучившись, она не въ состояніи... авторъ взялся за широкій планъ—дать сатиру—но его сатира не пошла дальше набившаго оскомину, мелкаго газетнаго обличительства и фразистаго резонерства». «С.-Пет. Вѣд.», въ свою очередь, указали и отрицательное общественное значеніе новинки: ¹⁷³⁾ «Существуетъ пьеса Сухова-Кобылина «Дѣло», доказывающая, что проволочка въ былыхъ судахъ и разныя закулисныя судебныя интриги способны разорить и довести до могилы даже ни въ чемъ невиннаго и весьма терпѣливаго человѣка... Въ настоящее время народилась другая пьеса...: стремится доказать неудобство новыхъ судовъ. Въ сценическомъ отношеніи пьеса успѣха не имѣла; верхи театра вызывали автора, но не дружно, партеръ молчалъ, вообще публика сильно зѣвала и скучала» ¹⁷⁴⁾.

12 октября 1884 года внесъ свою лепту обычный поставщикъ пьесъ для Александринскаго театра г. Крыловъ, поставившій имѣвшую громаднѣйшій успѣхъ и не сходившую со сцены долгое время комедію переводъ—передѣлку «Надо разводиться» ¹⁷⁵⁾. Пресса отнеслась по обыкновенію отрицательно, публика смѣялась, аплодировала, вызовамъ не было конца. «Надо разводиться» съ такимъ театромъ—писали «С.-Пет. Вѣд. ¹⁷⁶⁾» выразился кто-то изъ публики, выходя со спектакля 12 октября. Съ чѣмъ же знакомить передѣлка г. Крылова?—спрашивало «Новое Время»: ¹⁷⁷⁾ Съ Сарду?—Нѣтъ. Съ г. Крыловымъ?—Нѣтъ, авторъ въ Парижѣ. Съ русскими нравами? Никакъ! Съ французскими? Зритель, не зная, гдѣ въ пьесѣ Сарду—наблюдатель французовъ и гдѣ г. Крыловъ—неунывающая россіянинъ, пребываетъ въ сомнѣніи, что въ ней французское, что русское и что то и другое вмѣстѣ». Наконецъ, «Новости» указывали, ¹⁷⁸⁾ что «скабрзность, но очень тонкая, приличная и къ тому же въ рамкѣ священной матримоніальности, составляетъ главный элементъ и существенный букетъ новой пьесы». И, несмотря на такіе отзывы прессы, пьеса Сарду-Крылова могла

чуть ли не назваться гвоздемъ сезона. Укажемъ еще, что «С.-Петер. Вѣдомости» подняли очень щекотливый вопросъ объ неумѣстности постановки такихъ «новыхъ шутовскихъ руладъ» въ «театрѣ, содержимомъ правительствомъ». Газета Комарова находила постановку вполне неумѣстною. Отмѣтимъ еще отзывы объ игрѣ г-жи Савиной—вотъ одинъ наиболее яркій: «Видали Савину въ Divorçons... Прелестна! всѣхъ французскихъ ingénues за поясъ заткнула! Сколько игривости, простодушія, наивности! Замѣчательное у этой артистки умѣніе придавать естественность всякому положенію. Про женственность, кокетливость говорить нечего. Это ужъ у нее природное, не выработанное для сцены» ¹⁷⁹).

Двѣ недѣли, чуть ли не день изо дня, петербуржцы наслаждались пьесой Крылова-Сарду и 26 октября 1884 г. театральная администрація поднесла имъ слѣдующую новинку—«Докторъ Мошковъ» пьеса Боборыкина ¹⁸⁰). Пресса раздѣлилась на два лагеря. Часть ея, во главѣ съ самой либеральною, въ то время, газетою «Новости», находила, что пьеса и интересна и что она имѣла успѣхъ. Такъ, «Новости» писали: ¹⁸¹). «Цѣльность, связность и законченность, какъ съ внѣшней стороны, такъ и съ внутренней, по преимуществу, отмѣчаетъ новую пьесу г. Боборыкина сравнительно съ прежними его драматическими опытами. «Докторъ Мошковъ» представляетъ собою комедію страсти. Можно бы уподобить ее психологическому препарату страсти, хотя и не вполне удавшемуся драматургу-анатому, но въ главныхъ чертахъ и въ большинствѣ подробностей задуманному и исполненному мастерами, мѣтко и жизненно». «Петер. Газета», давшая въ то время о каждой новой пьесѣ два отзыва, одинъ—короткое резюме пьесы и произведеннаго ею впечатлѣнія на другой день послѣ спектакля и болѣе подробный разборъ пьесы, писала въ своемъ первомъ отзывѣ слѣдующее ¹⁸²): «новая пьеса Боборыкина положительно нравится публикѣ. Почти полный театръ, напряженное вниманіе зрителей, вызовы артистовъ, наконецъ, настойчивые крики «автора»;—все это положительные признаки успѣха». Съ этимъ опредѣленіемъ успѣха любопытно сравнить нижеприводимыя строки изъ «С.-Петер. Вѣдомостей» ¹⁸³): «Боборы-

кинъ принадлежитъ безспорно къ многочисленной плеядѣ драматурговъ неудачниковъ: вся пьеса носитъ характеръ дѣланности, заключаетъ въ себѣ массу противорѣчій съ тѣмъ, что бываетъ въ жизни, и много неестественныхъ положеній. «Докторъ Мошковъ» успѣха не имѣлъ». Конечно, надо думать, что истина находилась посреди этихъ двухъ прямо противоположныхъ отзывовъ. Это отчасти и указалъ г. Незнакомецъ въ своемъ ядовитомъ, полномъ злого сарказма «Маленькомъ письмѣ», которому было дано характерное названіе «Куцая пьеса» ¹⁸⁴). А. Суворинъ писалъ: «Въ этой пьесѣ всѣ достоинства и всѣ недостатки. По моему мнѣнію, пьеса очень и очень не дурная и очень симпатичная по своей идеѣ... Но г. Боборыкинъ—куцой писатель и пьеса вышла куцая и успѣхъ имѣла куций... Боборыкинъ найдетъ идею, идею симпатичную—онъ выдумаетъ фабулу, онъ намѣтитъ нѣсколько положеній, далеко не лишенныхъ драматизма, но все это онъ сдѣлаетъ настолько, чтобы васъ раздражить, онъ никогда не удовлетворитъ васъ, никогда не дастъ вамъ ни полнаго характера, ни вполнѣ завершенной идеи, ни вполнѣ искренняго положенія. Если бы г. Боборыкинъ вздумалъ перемѣнить свой дворянскій гербъ, онъ могъ смѣло просить о такомъ девизѣ: «все показываю и ничего не даю». Въ заключеніе своего отзыва Суворинъ, подчеркивая, что пьеса Боборыкина написана подъ сильнымъ вліяніемъ французской натуралистической школы и особенно Золя, говорилъ: «это стараніе Боборыкина быть реальнымъ много вредитъ пьесѣ и не даетъ актерамъ ролей».

Пьеса Боборыкина «Докторъ Мошковъ» была дана 8 разъ.

Гвоздемъ сезона—употребляя актерскую терминологию—должно было считать трагедію Шпажинскаго «Чародѣйку»; она прошла въ этотъ сезонъ чуть ли не 25 разъ (23 раза). Вотъ почти всѣ отзывы главнѣйшихъ газетъ того времени въ наиболѣе характерныхъ выдержкахъ. Начнемъ наши цитаты съ «Маленькаго письма» Незнакомца ¹⁸⁵): «Шпажинскій всегда ищетъ какой нибудь идеи. Это исканіе, отзывающееся не вдохновеніемъ, а какою то дѣловитостью, придаетъ его пьесамъ нѣкоторую изысканность, которая вліяетъ и на языкъ пьесы, тоже изысканный. Художественной простоты

нѣтъ у него ни въ постановкѣ характеровъ и ихъ развитіи, ни въ развитіи фѣбулы, ни въ языкѣ... пьеса спасается фѣбулою и чисто внѣшнею, искусною постройкою,.. бытовая сторона пьесы слаба, даже очень... Колорита нѣтъ ни въ языкѣ, ни въ характерахъ, а только въ костюмахъ и декорацияхъ. Изученіе жизни по источникамъ, вовсе не то, что изученіе въ дѣйствительности... Стрепетова—къ этой артисткѣ Суворинъ всегда относился нѣсколько пристрастно—придала лицу княгини, несмотря на всю неудачную постановку ея авторомъ, нѣкоторую трагичность и выразительною мимикою старалась показать, какая мука въдушѣ этой женщины». «Новости» находили ¹⁸⁶⁾, что пьеса—Шпажинскаго «относится къ категоріи псевдо-историческихъ пьесъ—мелодрамъ и имѣла успѣхъ въ виду того, что публика, въ смыслѣ массы, какъ извѣстно, очень падка и отзывчива на картинность постановки, декораций и костюмовъ, на трескучесть извѣстныхъ тирадъ и монологовъ и ходульность сценическихъ эффектовъ... Стрепетова взяла слишкомъ дѣланный, чисто мелодраматическій тонъ, который не мало мѣшалъ полнотѣ и цѣльности впечатлѣнія». «С.-Петер. Вѣд.» ¹⁸⁷⁾: «12 ноября была поставлена пьеса съ эффектнымъ сюжетомъ съ новыми также эффектными костюмами, при участіи двухъ премьеръ (Стрепетовой и Савиной) и лучшихъ силъ труппы... Пьеса оканчивается двумя (а можетъ быть тремя) убійствами... На сценѣ живописно лежатъ два трупа... Пьеса черезчуръ растянута, написана вычурнымъ языкомъ и дубовыми стихами... Стрепетова, должно быть, была не въ ударѣ, играла съ большими промахами, а во многихъ мѣстахъ переигрывала... Какъ костюмная пьеса будетъ пользоваться несомнѣннымъ успѣхомъ въ провинціи... Ужасовъ и страстей въ пьесѣ болѣе чѣмъ достаточно»... «Петербургская Газета» ¹⁸⁸⁾: «12 ноября трагедія Шпажинскаго «Чародѣйка» имѣла большой успѣхъ. Сдѣлана эта пьеса очень ловко, сценично и съ такимъ интересомъ, что она смотрится до конца съ возрастающимъ вниманіемъ. Жаль только, что она написана стихами подчасъ малозвучными и корявыми, что значительно вредитъ игрѣ актеровъ. Ансамбль чудесный... Въ постановкѣ видна опытная и умѣлая рука главнаго режис-

сера. Масса дѣйствовала превосходно. Костюмы и декорация археологически вѣрны. Пьеса эта, вѣроятно, весь сезонъ не сойдетъ съ репертуара». Не довольствуясь такимъ первоначальнымъ отзывомъ, «Петер. Газета» на слѣдующій день помѣстила большую рецензію, въ которой, между прочимъ, писала ¹⁸⁹): «Новгородское преданіе, древне-русская легенда, мастерски разработанная талантливымъ нашимъ драматургомъ представляетъ въ высшей степени интересное зрѣлище и какъ трагедія вполнѣ достигаетъ своей цѣли: вызвать сильныя ощущенія. Съ начала до конца слѣдишь съ напряженнымъ вниманіемъ за ходомъ дѣйствія, чувствуешь охватывающую силу вѣчныхъ неизмѣняемыхъ людскихъ страстей; невольно переносишься въ тотъ далекій міръ, во времена насилья, пытки, вѣры въ колдовство, въ чары... Шпажинскій старался подойти къ языку XV столѣтія, поддѣлаться подъ складъ рѣчи того времени... Въ авторѣ пьесы виденъ большой художникъ, знатокъ сцены и движенія человѣческой души... Его драматическіе эффекты потрясающіе... Автора вызывали безъ конца... Въ заключеніе нельзя не выразить чувства признательности дирекціи за тщательную постановку и обстановку «Чародѣйки».

Къ этимъ прямо противоположнымъ отзывамъ о самой пьесѣ, добавимъ, что не менѣе противоположны были отзывы и объ артистахъ ¹⁹⁰). Такъ «Новое Время» писало, что «выпускать Далматова въ драматическихъ роляхъ только портить пьесу». «Новости»: «роль князя проведена Далматовымъ съ чувствомъ мѣры и съ надлежащею экспрессіею», «С.-Петербург. Вѣд.»: «на этотъ разъ г. Далматовъ былъ на своемъ мѣстѣ» и «Пет. Газета»: «Далматовъ былъ чудеснымъ княземъ».

Другой признанный драматургъ того времени Д. Аверкіевъ тоже выступилъ съ новою пьесою «Столичный слетокъ» (23 ноября), поставленной въ бенефисъ артистки Абариновой ¹⁹¹). Фабулу своей новой пьесы г. Аверкіевъ заимствовалъ изъ разсказа Тургенева «Три портрета», передѣлавъ его на свой ладъ. «Матеріалъ, взятый у геніальнаго художника, перекованный грубою рукою—писали въ то время ¹⁹²)—принялъ уродливую форму, ничего общаго не имѣющую съ чистымъ искусствомъ». «Публика

зѣвала, глядя на эту неинтересную пьесу... Стихи г. Аверкіева извѣстны достаточно: это все тѣ же трогирскія коряги и иглы дикообраза, при прикосновеніи къ которымъ всякій языкъ артиста поневолѣ дѣлается суконнымъ, чтобы не занозить его объ эти дикообразныя вирши»¹⁹³). «Четыре удлиненно протяжныхъ акта—отмѣчали Новости¹⁹⁴)—«никакого удовольствія публикѣ не доставили, а навели на неѣ смертную тоску и скуку». Наконецъ, «С.-Пет. Вѣд.» указывали¹⁹⁵), что «пьеса была дружно освистана всѣмъ партеромъ. Шумъ и шиканіе достигли даже грандіозныхъ размѣровъ, когда, по окончаніи 4 акта, кто то сверху рѣшился вызвать автора». Одинокимъ явился отзывъ «Новаго Времени»¹⁹⁶), рѣшившагося утверждать, что «содержаніе драмы очень интересно и мѣстами она приковываетъ зрителя къ сценѣ».

Съ Аверкіевскимъ «Столичный слетокъ» началась полоса неудачныхъ новинокъ—«Мужъ знаменитости» кн. Сумбатова (7 декабря 1884 г.), «Мечтатели» Павлова (18 декабря)¹⁹⁷), «Не отъ міра сего» Островскаго (9 января 1885 г.), «Анюта» Корвинъ-Круковскаго и Татищева (18 января 1885 г.). Исключеніемъ, хотя и относительнымъ, была первая драма Модеста Чайковскаго «Елисавета Николаевна» (11 декабря 1884 г.) «Новое время» указало¹⁹⁸), что «съ легкой руки «Медеи» это—третья пьеса, трактующая дѣтскій вопросъ». «Новости» дали два отзыва, первый имѣлъ нѣсколько ироническій характеръ¹⁹⁹). «Елисавета Николаевна» оказалась особа мало интересная, но очень добродѣтельная... грубые эффекты нравятся райку, а друзья снисходительны. Пьеса имѣла успѣхъ». Въ болѣе подробномъ разборѣ газета подчеркнула²⁰⁰), что въ пьесѣ очень мало художественнаго, что неудачному внутреннему содержанію пьесы соотвѣтствуетъ и неискусное внѣшнее построеніе, диспозиція фѣбулы крайне неумѣлая. По мнѣнію «С.-Пет. Вѣд.»²⁰¹), «Елисавета Николаевна—первая пьеса начинающаго драматурга—будетъ имѣть нѣкоторый успѣхъ между женщинами, въ особенности между такими, которыя любятъ слезливыя драмы и мелодрамы». Наболѣе сочувственный, хотя тоже относительно, отзывъ дала «Всемирная Иллюстрація»²⁰²). «Въ пьесѣ при всѣхъ ея недостаткахъ

замѣчается безспорный талантъ, и поэтому нашъ театрално-литературный комитетъ имѣлъ основаніе допустить постановку ея на сцену, но поступилъ бы, какъ намъ кажется, разсудительнѣе, если бы предложилъ сперва молодому автору сдѣлать въ ней нѣкоторыя необходимыя пере-дѣлки. А то теперь она является очень невыдержанною и поражаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ зрителя двумя довольно неприличными сценами, которыя для пользы дѣла слѣдуетъ смягчить. Сверхъ того, развязка драмы никуда не годится, потому что ровно ничего не разрѣшаетъ и построена на одной случайности».

Пьеса была написана специально для артистки Стрепетовой. «Стрепетова, дѣйствительно имѣла успѣхъ, но успѣхъ довольно недоброкачественный—отмѣчали «С.-Пет. Вѣд.» ²⁰³): артистка перешла границы, которыя запрещаетъ чистое искусство. Въ ея игрѣ было мало правды, но много ходульности и напыщенности... произвела тяжелое впечатлѣніе». Почти тоже писали и «Новости» ²⁰⁴): «Стрепетова вложила много души въ исполненіе... Всецѣло подчиняясь овладѣвшему ее чувству, она забываетъ элементарныя требованія эстетики и поэтому вызываетъ смѣхъ тамъ, гдѣ могла бы вызвать слезы». «У Стрепетовой», --- отозвалась «Всемир. Иллюстр.» ²⁰⁵): «были въ роли, при общей нервности игры и угловатости пріемовъ нѣсколько весьма счастливыхъ моментовъ, особенно тамъ, гдѣ артисткѣ приходилось выражать материнскія чувства». Наконецъ, «Пет. Газета» писала ²⁰⁶): «Наибольшее число овацій пало на долю Стрепетовой, которая сыграла свою роль крайне нервно и какъ говорили въ театрѣ, какъ настоящая психопатка». Отмѣтимъ еще, что въ отзывахъ объ исполнителяхъ, едва ли не впервые выдѣляли молодого артиста Аполонскаго.

Стрепетова еще разъ въ этомъ сезонѣ привлекла къ себѣ вниманіе прессы. 18 января 1885 г. состоялся ея бенефисъ, на которомъ была представлена новая пьеса Островскаго «Не отъ міра сего». Этотъ бенефисъ удостоили своимъ посѣщеніемъ Ихъ Императорскія Величества. Такимъ образомъ, съ внѣшней стороны бенефисъ явился выдающимся: посѣщеніе высокихъ особъ, новая пьеса знаменитаго русскаго драматурга, главную роль

въ которой выполнила—что бы ни говорили—замѣчательная драматическая артистка, справлявшая свой артистическій праздникъ. Но, несмотря на свою внѣшность, бенефисъ вышелъ неудачнымъ.

«Я вернулся сейчасъ съ бенефиса г-жи Стрепетовой—писалъ Незнакомецъ ²⁰⁷): «симпатіи къ ея таланту выразились ярко... но спектакль былъ неудаченъ. А. Н. Островскій наградилъ артистку сценами въ трехъ дѣйствіяхъ подъ заглавіемъ: «Не отъ міра сего». Пьеса эта, дѣйствительно, не отъ міра сего. Быть можетъ, она могла бы имѣть успѣхъ среди тѣхъ духовъ, о которыхъ говоритъ Орлеанская Дѣва—среди:

Непорочныхъ, не желающихъ
Не скорбящихъ, не теряющихъ,

но среди насъ грѣшныхъ такія пьесы называются просто плохими и скучными». «С.-Петер. Вѣд.» отмѣчали ²⁰⁸), что «Не отъ міра сего» принадлежитъ къ слабымъ произведеніямъ нашего драматурга... Она имѣла такой незначительный успѣхъ, который очень близокъ къ отрицательному».— «Характеръ героини»—указала, «Пет. Газ.» ²⁰⁹)—задуманъ довольно оригинально, но при выполненіи онъ вышелъ не удачнымъ и настолько невыясненнымъ, что трагическій конецъ Ксеніи показался случайнымъ, но отнюдь не вытекающимъ изъ особенности ея орзанизма и характера. Пьеса крайне растянута, благодаря безконечнымъ разсужденіямъ». И, наконецъ, «Всем. Иллюстрація» находила ²¹⁰), что «Не отъ міра сего» Островскаго, бесспорно, одна изъ скучнѣйшихъ пьесъ, когда либо нами видѣнныхъ... Изъ уваженія къ прежнимъ заслугамъ Островскаго его стали вызывать, однако, по окончаніи пьесы, но его въ театрѣ не оказалось».

Большинство отзывовъ объ игрѣ Стрепетовой были также отрицательны.

Про пьесу кн. Сумбатова ²¹¹) «Мужъ Знаменитости» «Новости» указывали ²¹²), что «пьеса не имѣла успѣха, хотя автору нельзя отказать ни въ даровитости, ни въ здравомысліи, ни во внѣшнихъ сценическихъ достоинствахъ; къ сожалѣнію, все это значительно испорчено фабричнымъ, если такъ можно выразиться, отношеніемъ автора къ своей работѣ. Мо-

жетъ быть, онъ и много потрудился надъ своей пьесою, но дурно то, что онъ всѣми силами старался сфабриковать ее пофорсистѣе и поэффектнѣе примѣнительно къ низменному вкусу райка и въ расчетъ на дешевый успѣхъ». Главный недостатокъ (пьесы, по словамъ «Новаго Времени» ²¹³) тотъ, что «пьеса производитъ впечатлѣніе старой знакомой и это дѣлало публику подозрительной: «не дурно, но должно быть заимствовано». «Пет. Газета» такъ поясняла ²¹⁴) эту фразу «Нов. Времени»: «Попытка проникнуть во внутренній міръ актеровъ практикуется уже не въ первый разъ. А. Н. Островскій представилъ цѣлый рядъ вполне законченныхъ типовъ изъ закулиснаго міра. Но какая разница между Островскимъ и кн. Сумбатовымъ? У перваго—типы, живые люди, у втораго—какія-то карикатуры, отталкивающія отъ себя грубымъ цинизмомъ. Все въ пьесѣ движется не въ силу обстоятельствъ, а потому, что такъ угодно автору». Къ этому «С.-Пет. Вѣд.» добавляли, что пьеса «Мужъ знаменитости» отчасти схожа съ пьесою Чернышева «Испорченная жизнь».

Одной изъ болѣе неудачныхъ пьесъ сезона признавали пьесу «Анюту» двухъ авторовъ: Корвинъ-Круковского и Татищева, такъ значилось на афишахъ. Хотя «Всем. Иллюстр.» и указывала, что эта пьеса была написана первымъ изъ нихъ въ сотрудничествѣ съ Ал-дромъ Дюма специально для парижской публики и представляла, строго говоря, наглое извращеніе русскихъ нравовъ въ угоду всякому вздору, который пишется о Россіи. «Само собою разумѣется,—указывала дальше «Всем. Илл.» ²¹⁵),—что все пикантное по лживости для парижанъ пришлось исключить при постановкѣ ее на русской сценѣ, а потому въ общемъ результатъ осталась вялая безцвѣтная мелодрама изъ псевдо-русской жизни или вѣрнѣе такая пьеса, въ которой нѣтъ, какъ говорится, ни складу, ни ладу. Въ цѣломъ пьеса не шумно «провалилась», а тихо пошла ко дну, такъ какъ слабая попытка нѣсколькихъ доброжелателей вызвать автора или авторовъ была тотчасъ заглушена краткимъ, но энергичнымъ шиканіемъ и больше не повторялась». Къ этому отрицательному отзыву «Пет. Газета» добавляла нѣсколько площаднаго характера замѣчаній ²¹⁶): «Таинственный монахъ или непо-

корный сынъ Адольфъ»,—комедія, сочиненіе Корвинъ-Круковского и Татищева—смѣсь французскаго съ нижегородскимъ», а «С.-Пет. Вѣд.» замѣчали, что «раскрывать ея содержаніе было бы неинтересно и утомительно». Общее сожалѣніе (за исключеніемъ «Нов. Времени») заключалось въ томъ, что пьеса была дана въ бенефисъ г-жи Савиной, «которой не представилось ни малѣйшаго случая проявить свое симпатическое дарованіе» ²¹⁷). Если такъ отрицательны были отзывы о капитальной пьесѣ бенефиса, то тѣмъ сочувственнѣе отнеслись рецензенты къ поставленной также въ первый разъ пьесѣ г. Тургенева «Вечеръ въ Соренто». «Хотѣли воочію сдѣлать параллель,—находимъ такой отзывъ,—между большою, крупною бездарностью и бездѣлкою, вышедшею изъ подъ пера художника-таланта. Публика отдохнула при видѣ этой поэтической, игривой картинки и скука, навѣянная большою чепухою, разсѣялась маленькой блестящею. Волшебная, звѣздная ночь на берегу голубого моря, дымящійся Везувій, звучная серенада, чудный голосъ Михайлова, прелестный образъ г. Савиной, полный граціи и красоты, увлекательное кокетство г-жи Абариновой, неподдѣльный комизмъ Давыдова—общая гармонія во всемъ произвела самое пріятное, чарующее впечатлѣніе» ²¹⁸).

Просматривая репертуаръ этого сезона, нельзя не обратить вниманія на обиліе постановокъ пьесъ Островскаго, причемъ пьеса «Лѣсъ» была дана 5 разъ. Такая частая постановка репертуара Островскаго объяснялась главнымъ образомъ тѣмъ обстоятельствомъ, что на Александринскую сцену былъ приглашенъ М. И. Писаревъ ²¹⁹), въ послѣдствіи ставшій лучшимъ украшеніемъ петербургской сцены. Вотъ нѣкоторые отзывы, которые намъ удалось отмѣтить о дебютахъ Писарева. «Весьма удачный дебютъ Писарева въ роли Несчастливцева въ комедіи Островскаго «Лѣсъ». Писаревъ имѣлъ выдающійся успѣхъ и общается удачно замѣнить на нашей сценѣ Новикова, амплуа котораго оставалось незанятымъ. Это артистъ въ полномъ цвѣтѣ силъ и таланта, обладающій замѣчательными голосовыми средствами и весьма представительною наружностью». Въ рецензіи о второмъ дебютѣ Писарева уже не сравнивали съ бывшими артистами, а гово-

рили прямо: «Второй дебютъ (Трогирскій воевода) Писарева произвелъ величайшій эффектъ, какъ характерною внѣшностью, такъ и замѣчательной по отчетливости и осмысленности дикціи». Въ пьесахъ Островскаго выступала и г-жа Стрепетова, отношеніе къ которой оставалось все тѣмъ же. Часть публики и часть прессы во главѣ съ «Нов. Временемъ» встрѣчали артистку сочувственно; такъ, на примѣръ, при постановкѣ «Бѣдной Невѣсты» «Новое Время» писало ²²⁰): «Если Марья Андреевна въ «Бѣдной Невѣстѣ» не лучшая роль г-жи Стрепетовой, то г-жа Стрепетова безспорно лучшая Марья Андреевна въ настоящее время. Она не позволитъ себѣ ни одного движенія, не согласнаго съ жизненной правдой, бьющаго только на эффектъ, и при силѣ своего дарованія производитъ поражающее впечатлѣніе на зрителя. Сцена перваго объясненія съ Меричемъ, сцена ея истерики долго не забудутся тѣми, кто ихъ видѣлъ». При первомъ выходѣ Стрепетовой въ этомъ сезонѣ (20 октября въ пьесѣ «Безъ вины виноватые») ей былъ поднесенъ лавровый вѣнокъ и ее вызывали по окончаніи пьесы до 10 разъ ²²¹). Но съ другой стороны объ исполненіи той же «Бѣдной невѣсты» писали ²²²): «Подогрѣтая слава никогда не прочна! Эта истина подтверждается на славѣ г-жи Стрепетовой. Увы, имя ея не составляетъ болѣе приманки. Третьяго дня названная артистка играла въ «Бѣдной невѣстѣ» при пустой залѣ». Кромѣ такого, какъ бы сочувственно ироническаго отношенія въ печати появлялись и такія жестокія строчки: «Нѣкоторые говорятъ: не везетъ въ нынѣшнемъ сезонѣ Стрепетовой. Это не вѣрно. Просто на просто она оказывается, какъ мы и предсказывали, актрисой мелодрамы и годной только на ходульныя роли, гдѣ ей приходится вращать глазами и устрашать зрителей своими мало граціозными и неестественными выкриками! Эта—нововременская, редакціонная, актриса въ нынѣшнемъ уже истекающемъ сезонѣ оказалась для Александринской сцены совершенно излишней... Ея репертуаръ не больше куриного носа и за что она ни бралась, нигдѣ не оказывалась тою звѣздой, которую съ усердіемъ не по разуму тащили на Олимпъ гг. Суворины и К⁰» ²²³).

Кромѣ отмѣченныхъ выше бенефисовъ Стрепетовой и Савиной,

18 октября комикъ Арди возобновилъ въ свой бенефисъ извѣстную пьесу «Не въ деньгахъ счастье»²²⁴), которая составила эпоху въ сезонъ 1858—59 гг., а Петипа далъ 31 марта новую пьесу Пальма: «Грѣшница»²²⁵). Объ этой пьесѣ отзывались отрицательно; находили, что она «чрезвычайно слаба и не выдержана», что «содержаніе ея скудно, но за то она богата внѣшними эффектами, которые, положимъ, не придали жизненности пьесѣ, и она тянулась вяло, скучно».

Первый выходъ Савиной состоялся 18 сентября въ пьесѣ Крылова-Сарду «Общество поощренія скуки» при полномъ театрѣ²²⁶).

Истекшій сезонъ былъ богатъ дебютами, изъ нихъ необходимо остановать вниманіе на дебютѣ Горевой 20 января 1886 года, въ роли Хуанье въ драмѣ «Сумасшествіе отъ любви»²²⁷). Почти вся пресса того времени дала восторженные отзывы о дебютанткѣ, уже заслужившей провинціальную извѣстность. «Такого успѣха мы давно уже не запомнимъ, — писала «Всемирная Иллюстр.», — послѣ cadaго акта театръ дрожалъ отъ рукоплесканій, доходившихъ по силѣ своей до неистовства, а по окончаніи пьесы вызовы продолжались около $\frac{1}{2}$ часа, причемъ дамы въ ложахъ махали платками, а мужчины шляпами. Артистка блистательно заявила себя какъ превосходная актриса на сильныя драматическія роли, ангажементъ которой не только желателенъ, но даже въ видахъ освѣженія репертуара, лежащаго теперь почти исключительно на плечахъ Савиной, необходимъ». Въ рецензіи «С.-Пет. Вѣд.» было очень характерное слѣдующее мѣсто: «до какихъ мелочей обдуманъ туалетъ г-жи Горевой, показываетъ между прочимъ и лента ордена Богоматери Ментезатской, другія артистки въ этой роли обыкновенно одѣваютъ голубыя ленты русскихъ орденовъ». Только «Новое Время» дало рядъ отрицательныхъ отзывовъ. Ангажементъ г-жи Горевой на сцену Александринскаго театра все-таки не состоялся. Кромѣ вышеуказаннаго дебюта Писарева, пресса отмѣтила дебютъ Кадминой въ пьесѣ «Свѣтитъ да не грѣетъ» (6 ноября 1884 года) и дебютъ молодой актрисы Шумской въ роли Маріи Андреевны въ пьесѣ «Бѣдная невѣста». Дебютантка была дочь покойнаго московскаго артиста С. В. Шумскаго²²⁸).

РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Составъ русской оперы сезона 1884—85 былъ слѣдующій ²²⁹): сопрано: Велинская, Конча, Латернеръ, Павловская, Раабъ, Сіоницкая; меццо-сопрано и контральто: Бичурина, Каменская, Славина, Фриде; тенора: Васильевъ 3, Михайловъ, Орловъ; баритоны: Мельниковъ, Прянишниковъ; басы: Дементьевъ, Корякинъ, Муратовъ, Майборода, Стравинскій, вторья роли: Горбунова, Дмитріева, Зубынина; Васильевъ, Дютиковъ, Кондораки, Беккеръ, Ильинъ, Поляковъ, Соболевъ.

По подсчету «Петер. Газеты» ²³⁰), дѣятельность вышеприведенныхъ пѣвцовъ выразилась въ слѣдующихъ цифрахъ: наибольшее число разъ выступалъ Мельниковъ, пѣвшій 48 разъ; за нимъ слѣдовали: Прянишниковъ и Стравинскій (по 44 раза), Бичурина (43), Корякинъ (42), Майборода и Михайловъ (по 40), Васильевъ 3 (37) Конча (36), Дементьевъ и Павловская (34), Муратовъ (31); г-жа Пильць (30), Славина (28), гг. Орловъ (23), Фриде (22), Раабъ (19), г-жи Каменская и Сіоницкая (по 17 разъ), Велинская (15), Латернеръ (8).

Валовой сборъ достигъ 187.209 рублей противъ 161.053 рублей, которые далъ сезонъ 1883—84 года.

Вознагражденіе первыхъ артистовъ было слѣдующее: по 12.000 рублей получали: Павловская, Мельниковъ, Прянишниковъ, по 9000 рублей—Раабъ, Васильевъ 3, Орловъ, Стравинскій, по 8000 рублей:—Бичурина и Латернеръ, по 7000 рублей:—Каменская и Славина, по 6000 р. Корякинъ, и Сіоницкая, по 5000 рублей:—Михайловъ и Велинская и, наконецъ, по 4000 рублей:—Фриде и Майборода.

Мужской хоръ состоялъ изъ 62 человекъ, женскій изъ 57, maximum жалованія хористу 900 р.—minimum 600 р.

Выдающимися событіями сезона должно считать первое представленіе (19 октября 1884 года) оперы «Евгеній Онѣгинъ» ²³¹) и сотое представленіе оперы «Демонъ».

Наиболѣе характерные отзывы объ оперѣ «Евгеній Онѣгинъ» были слѣдующіе ²³²): «Я думаю, что «Онѣгинъ», по музыкѣ, могъ бы сдѣлаться одною изъ любимыхъ оперъ нашихъ дней, у кого изъ иноземныхъ современныхъ композиторовъ мы найдемъ такое осязательное богатство идей, такую рѣдкую пластичность мелодій, такой чистый родникъ музыкальности?» Указавъ на положительныя стороны, М. Ивановъ находилъ слѣдующія отрицательныя: оперѣ вредитъ органической недостатокъ—слѣдствіе самого ея зарожденія. Опера Чайковскаго не опера, а рядъ сценъ и притомъ мелкихъ по содержанію». Музыкальный критикъ «Петербургской Газеты», профессоръ консерваторіи, писалъ слѣдующее ²³³): «Лирической талантъ Чайковскаго нашель для себя въ безсмертной поэзіи Пушкина широкое поле. Авторъ, по справедливости, назвалъ «Онѣгина» лирическими сценами, а не оперой. Авторъ, не отнимая отъ своего произведенія сценическаго значенія, какъ бы указывалъ на свойства интимной своей музыки, полной нѣжныхъ мелодическихъ красотъ, драматической декламации и чуждой въ этихъ случаяхъ декоративныхъ красокъ, всего грубаго, если хотите, сильного, дѣйствующаго внезапно, но и рѣшительно на массу слушателей... Въ первомъ актѣ царитъ нѣкоторое бездѣйствіе, близкое къ скукѣ слушателя... Эпизодическая сцена мосье Трике, несмотря на ея преднамѣренную музыкальную простоту, чрезвычайно обаятельна».

Первыми исполнителями главныхъ ролей были: Ленскій—Михайловъ («изъ за одного красиваго голоса не хотѣлось бы извинять крайніе недостатки игры и жестовъ»), Онѣгинъ—Прянишниковъ («въ мѣру холоденъ и уменъ, но гримировка артиста не вѣрна, ибо въ то время статскіе не носили усовъ») и Мельниковъ («можетъ причислить роль Онѣгина къ самымъ неудачнымъ»). Татьяна—Павловская («не олицетворяла поэтическаго образа, слишкомъ играла трагедію въ сценѣ съ письмомъ») и Сіоницкая «значительно ближе къ Татьянѣ Пушкина, чѣмъ Павловская»), Ольга—Славина «чрезвычайно мила: простодушна и весела», няня—Бичурина («лучше всѣхъ и правдивѣе была дикція у г-жи Бичуриной, представившей цѣльный, хотя эпизодическій типъ»).

Въ заключеніе говорилось, что «Евгеній Онѣгинъ» положительно дѣлается модной оперою сезона—и это не были только слова: число представленій, выдержанныхъ оперою въ первый сезонъ (23), вполне подтверждало вышеприведенное утверждение.

Сотое представленіе «Демона»²³⁴) было соединено дирекціей театровъ съ бенефисомъ декоратора русской сцены М. А. Шишковымъ, справлявшимъ юбилей своей тридцатипятилѣтней дѣятельности. О такомъ соединеніи двухъ празднествъ газеты отозвались отрицательно. «Нов. Время», напримѣръ, писало²³⁵): «дирекція поступила безтактно, соединивъ два торжества... Простая вѣжливость требовала, чтобъ юбилей «Демона» былъ праздникомъ только его автора». Новыя декорации также не оправдали ожиданій—«новыя декорации оказались болѣе роскошными, чѣмъ удачными; декорация 1 дѣйствія, очень красивая, напоминала Эмсъ и Висбаденъ, но отнюдь не Грузію. Дирижировалъ самъ авторъ Рубинштейнъ, пѣла Тамару—Раабъ, первая исполнительница этой партіи, а Демона—Прянишниковъ.

Считаемъ здѣсь умѣстнымъ привести списокъ декораций, исполненныхъ М. А. Шишковымъ²³⁶):

- въ 1866—Смерть Іоанна Грознаго, изъ трилогіи гр. А. Толстого.
- » 1867—Василиса Мелентьева, Гроза, Лознгринъ.
- » 1868—Нижегородцы, Фролъ Скабѣевъ, Матери-Соперницы.
- » 1869—Борисъ Годуновъ.
- » 1870—Русланъ и Людмила.
- » 1871—балетъ «Млада», Рогнѣда, Русалка, Аскольдова Могила.
- » 1872—Каменный Гость, Донъ-Жуанъ, Псковитянка.
- » 1873—Гибель Фрегата Медузы, Царь Кондавъ (балетъ), Ермакъ, Бабочка, Жизнь за Царя, Демонъ, Русалка.
- » 1874—Борисъ Годуновъ, Опричникъ, Тангейзеръ, Конекъ-Горбунокъ (балетъ).
- » 1875—Виндзорскія Кумушки, Сарданапаль.

въ 1876—Анджело.

» 1877—Кузнецъ Вакула, Баядерка, Макбетъ, Трогирскій воевода.

» 1878—Бронзовый Конь, Дочь Снѣговъ (балетъ).

» 1879—Злобы дня.

» 1880—Майская ночь, Купецъ Калашниковъ, Царица Савская,
Горе отъ ума.

» 1881—Зорайя, Орлеанская Дѣва, Снѣгурочка.

» 1882—Фаустъ.

» 1883—Кавказскій Плѣнникъ.

» 1884—Пигмаліонъ, Мазепа, Рогнѣда, Демонъ.

На всероссійскій праздникъ открытія памятника М. И. Глинки въ Смоленскѣ дирекція театровъ откликнулась тѣмъ, что поставила 12 сентября оперу «Русланъ и Людмила» ²³⁷), сборъ съ этого спектакля предназначенъ на усиленіе фонда на памятникъ Глинки. Шла опера въ немножко обновленномъ видѣ, для Людмилы были сдѣланы «новые костюмы, оригинальные и красивые», въ роли Гориславы выступила Сіоницкая, «въ лицѣ которой мы имѣемъ одну изъ лучшихъ Гориславъ, когда либо бывшихъ на русской оперѣ», и роль Финна, за болѣзнь Орлова исполнялъ Михайловъ, который, такимъ образомъ, пѣлъ двѣ роли: Баяна и Финна.

Наконецъ, въ тотъ же сезонъ была дана (7 сентября 1884 года) опера Сѣрова «Рогнѣда» въ новой обстановкѣ ²³⁸): «декораціи и костюмы отличаются историческою вѣрностію и какъ нельзя лучше гармонируютъ съ характернымъ произведеніемъ»; еще другой отзывъ: «Рогнѣда» Сѣрова въ новой обстановкѣ идетъ съ замѣчательнымъ ансамблемъ, хоры превосходно подготовлены, вся mise en scène тщательная, хотя и не вполне безупречная».

Были возобновлены, съ новыми декораціями, еще двѣ оперы: «Тангейзеръ»—23 ноября 1884 г. ²³⁹) («исполненіе оперы во многомъ грѣшило и, очевидно, срепетовка и подготовка не вполне осмотрительно сдѣланы») и «Винздорскія кумушки» Николаи (4 января 1885 года ²⁴⁰); «опера имѣла положительный успѣхъ; публика, совершенно наполнившая театръ, относи-

лась къ представленію съ видимымъ удовольствіемъ и отъ души аплодировала исполнителямъ: ансамбль былъ замѣчательный, опера шла живо, бойко, весело; послѣ дуэта двухъ басовъ «Ахъ какъ я радъ»; Стравинскаго и Мельникова, восторгъ публики не зналъ границъ; пришлось пять разъ поднять занавѣсъ, чтобы удовлетворить вызовамъ публики». Наконецъ, 21 сентября 1884 года была поставлена «Травиата» ²⁴¹).

«Признаюсь, я отправлялся въ театръ—такъ начиналъ свое маленькое письмо Незнакомецъ—съ большимъ предубѣжденіемъ противъ Травиаты: зачѣмъ намъ эту оперу на нашей сценѣ? думалъ я, мало ли есть нашихъ и иныхъ оперъ, которыя ждуть или постановки или возобновленія». Но исполненіе «Травиаты» было таково, что «предубѣжденіе» Суворина прошло и онъ писалъ: «Павловская въ роли Валентины является замѣчательно хорошею актрисою. Огромный успѣхъ имѣлъ Михайловъ. Его прелестный голосъ звучалъ чудесно... Этого тенора—добавлялъ Суворинъ—ожидаетъ европейская знаменитость».

7 января 1885 г. была первая гастроль г-жи Вилоть, приглашенной участвовать на двухъ представленіяхъ (Гугеноты и Аида) ²⁴²). Гастроли г-жи Вилоть называли выдающимся событіемъ сезона. Въ томъ же январѣ мѣсяцѣ (14 января) явился Корсовъ, выписанный изъ Москвы на 2 спектакля, въ роли Мазепы. «Громадное сценическое дарованіе г. Корсова—читаемъ мы—высказалось въ этой роли во всемъ блескѣ: на сценѣ былъ новый типъ Мазепы, художественно созданный. Начиная съ гримировки, мимики, знаковъ артиста, все выразило въ немъ глубокое пониманіе своей роли и тонкую обдуманность ея деталей. Костюмъ былъ по рисунку Зичи... Артистъ игралъ нервно, страстно, тонко и обдуманно, доходилъ до высочайшихъ нотъ верхняго регистра, до *la bemol* и пѣніе его отличалось изяществомъ и выразительностью».

И въ этомъ сезонѣ, какъ въ предыдущихъ, былъ рядъ дебютовъ, которые особаго успѣха не имѣли; дебютировали: 11 января—Павловскій (Севильскій Цирульникъ), 4 апрѣля Полидинъ (Валентинъ въ Фаустѣ), Клямтинская и Борисовъ въ Риголетто ²⁴³).

IV. БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

Начало балетныхъ спектаклей было встрѣчено кислыми словами ²⁴⁴⁾: «съ тяжелымъ чувствомъ начинаемъ мы нашу балетную лѣтопись открывшагося вчера сезона. Настоящее бѣдно, въ будущемъ непроглядная тишь да гладь. Нѣтъ у насъ, послѣ удаленія г-жи Ваземъ, настоящей законной балерины—нѣтъ жизни, нѣтъ души въ балетѣ; довольствоваться же исправляющими должность балеринъ изъ кордебалета могутъ только птенцы, слѣпцы въ хореографическомъ искусствѣ». Къ этимъ словамъ слѣдуетъ добавить еще и такой отзывъ ²⁴⁵⁾: «Никогда еще нашъ балетъ не былъ въ такомъ загонѣ, какъ при нынѣшнемъ театральномъ начальствѣ. Видимо, «Терпсихора» поставлена на низкую ступень въ табели о рангахъ и терпится только изъ милости, по крайней мѣрѣ начавшійся сезонъ не блещетъ, да, кажется, и не общааетъ блистать чѣмъ нибудь новымъ по части репертуара». Балетные спектакли закончились 2 февраля 1885 года ²⁴⁶⁾, причемъ за всѣ 5 мѣсяцевъ сбору было 57.957 р.; средній сборъ равнялся 1.348 руб. Самый значительный сборъ дала «Копелія» 13.595 рублей, за нею «Своенравная жена» 9.800 руб. ²⁴⁷⁾. Балетная труппа и въ этомъ году лишилась двухъ балеринъ: г-жи Шапошниковой, выслужившей 20 лѣтъ въ балетѣ, и г-жи Радиной, протанцевавшей 30 лѣтъ. Обѣимъ этимъ балеринамъ были даны, по традиціи, бенефисы: г-жѣ Шапошниковой 23 января, г-жѣ Радиной 1 февраля. А. В. Шапошникова возобновила «послѣ 35-лѣтняго отдыха» старинный балетъ «Своенравная жена» ²⁴⁸⁾, но это возобновленіе было сдѣлано балетмейстеромъ Петипа такъ, что «старого въ немъ осталось мало, кромѣ сюжета, остальное поставлено заново, причемъ балетмейстеръ Петипа имѣетъ полное право считать этотъ балетъ однимъ изъ лучшихъ своихъ созданій». «Самая слабая сторона въ балетѣ музыка, то, что принадлежитъ Адаму, сильно устарѣло, композиція же г. Минкуса на этотъ разъ не изъ удачныхъ» Старой музыки, написанной Адамомъ, было недостаточно для новыхъ танцевъ, поставленныхъ Петипа; предложили балетному дирижеру «дописать» недостающіе

номера и эта «дописка» вышла не изъ удачныхъ. За то исполненіе балета превзошло всѣ ожиданія и было такъ прекрасно, что одинъ изъ рецензентовъ нашелъ: «наша балетная труппа положительно превзошла себя и если бы разбирать подробно всѣ танцы, то пришлось бы почти все и всѣхъ хвалить».

Покидающую сцену артистку Шапошникову характеризовали слѣдующимъ образомъ: «безупречная отчетливость, чистота и строгая правильность танцевъ г-жи Шапошниковой были всегда образцомъ истинно классической школы, а ея честное служеніе искусству—примѣръ для соотарищей по сценѣ», и находили, что уходъ Шапошниковой—«большая потеря для балетной сцены».

Еще большими сожалѣніями сопровождался уходъ Л. П. Радиной. «Она была, безспорно, любимицею публики,—читаемъ въ одномъ изъ отзывовъ того времени, —пріемы ей были всегда горячіе. Одно время она имѣла въ театральномъ мірѣ великую силу, но эту силою не пользовалась или употребляла на добрыя дѣла. Искусство свое она просто обожала и танцовать для нея было не службою, а наслажденіемъ. Какъ хореографическая артистка г-жа Радина была весьма выдающимся явленіемъ въ нашемъ балетѣ, насчитывающемъ уже въ своей исторіи не малое число первоклассныхъ талантовъ. Во-первыхъ, это была въ полномъ смыслѣ слова красавица и при томъ чисто русскаго типа. Уже когда ей минуло далеко за 40 лѣтъ она еще производила со сцены впечатлѣніе своею наружностью. Затѣмъ г-жа Радина имѣла удивительный для сѣверной уроженки запасъ энергіи и огня въ движеніяхъ, въ мимикѣ лица и глазъ. Поэтому особенный эффектъ производила она во всѣхъ характерныхъ танцахъ, требовавшихъ бурной стремительности и страсти. Верхомъ совершенства въ этомъ отношеніи было исполненіе ею воинственной пляски Равіолы въ балетѣ «Краса Черногоріи». Къ этому отзыву «Нов. Времени» добавимъ еще слѣдующее: «Новости» писали: «Рѣдко прощаніе съ любимой артисткой отличалось такой задушевностью, какъ проводы Любви Петровны Радиной. Въ теченіе многихъ лѣтъ для С.-Петербурга балетъ былъ не въ балетъ, если въ немъ не участвовала красавица Радина, появленіе которой въ ха-

рактрныхъ огневыхъ танцахъ сопровождалось градомъ рукоплесканій». «С.-Пет. Вѣд.» дали такую справку: «Г-жа Радина дебютировала въ 1851 г., первоначальнымъ ея амплуа были классическіе танцы, въ теченіе своей продолжительной артистической дѣятельности неоднократно замѣняла балеринъ въ разныхъ балетахъ, въ концѣ 70-хъ годовъ перешла на характерныя и мимическія роли».

Затѣмъ балетная труппа, со всѣми остальными театральными труппами, кромѣ представителей отъ русской оперы, праздновала въ помѣщеніи театрального училища юбилей 35-лѣтія главнаго режиссера балетной труппы Л. И. Иванова (18 февраля). Празднованіе совершалось по обычной программѣ, съ депутаціями, адресами, рѣчами и подарками ²⁵⁰). Балетный репертуаръ состоялъ изъ «Баядерки» (16 сентября 1884 г.), «Пахиты» (23 сентября), «Коппеліи» (25 ноября), «Конька-Горбунка» (22 января 1885 г.) и вышеприведеннаго балета «Своенравная жена». Возобновленіе балета «Баядерка» вызвало слѣдующія строки у рецензента газеты «Новости» ²⁵¹): «Возобновленіе балета представляло значительный интересъ какъ потому, что почти всѣ главныя роли явились съ новыми исполнителями, такъ и для дебюта молодой танцовщицы Югансонъ. Югансонъ ролью «Никіи» ничего не прибавила къ своей репутаціи и ничего не измѣнила во мнѣніи нашемъ о ней, какъ о хорошей солисткѣ, исключительно классической, не вполне совершенной даже въ жанрѣ. Выработанность ногъ, легкость и подкупающая зрителей миловидность всегда составляли неотъемлемыя качества г-жи Югансонъ... Балетъ былъ не столько сыгранъ, сколько протанцованъ». Въ балетахъ «Пахита» ²⁵²) и «Конькѣ-Горбункѣ», поставленномъ между новымъ балетомъ «Коппелія» и возобновленіемъ «Своенравной жены», особенно выдѣлялась восходящая звѣзда г-жа Горшенкова ²⁵³). Объ исполненіи балериной роли «Царь-дѣвица» писалось: «Эта новая роль—новое торжество талантливой балерины, новый шагъ на пути пріобрѣтенія прочной репутаціи и неизмѣнной симпатіи публики».

Постановка новаго балета «Коппелія», новаго для Петербурга, такъ какъ онъ появился въ первый разъ на парижской сценѣ въ 1870 г., была

признана неудачною ²⁶⁴). «Балетъ по своему объему вовсе не подходитъ къ условіямъ здѣшной балетной сцены,—писало «Новое Время». Наша публика привыкла къ балетамъ à grand spectacle, съ роскошной постановкою, съ превращеніями, къ балетамъ, которые занимаютъ собою цѣлый вечеръ»,—а между тѣмъ «Коппелія», по словамъ «Петерб. Газеты», являлась «хилымъ дѣтищемъ хореографіи». «Попытка аплодировать по окончаніи спектакля,—отмѣчала «Всем. Илл.»,—вызвала протестъ части публики—фактъ, впервые заносимый въ балетную хронику».

V. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.

Весь сезонъ ходили зловѣщіе слухи. «Можемъ порадовать нашихъ меломановъ, писало «Нов. Вр.» 4 января 1885 г. ²⁶⁵), всѣ слухи о томъ, что въ будущемъ сезонѣ не будетъ у насъ итальянской оперы, совершенно разсѣялись. Мы узнали изъ источника, заслуживающаго довѣрія, что сломка Большого театра оказалась совсѣмъ ненужной, потребуются кое какія передѣлки, которыя будутъ кончены къ началу зимняго сезона. Но, несмотря «на источникъ, заслуживающій довѣрія», то же самое «Нов. Время», черезъ мѣсяцъ, должно было сообщить слѣдующее: «послѣ долгой неизвѣстности и разныхъ слуховъ вопросъ о существованіи у насъ итальянской оперы опредѣлился и рѣшенъ въ отрицательномъ смыслѣ; о томъ, что оперы у насъ не будетъ, уже объявлено официально артистамъ. Причины, вызвавшія это рѣшеніе, неизвѣстны. Если желаніе сократить дефицитъ, тогда надо отослать вмѣстѣ съ итальянцами нѣмцевъ и французовъ. Или въ самомъ дѣлѣ Большой Театръ такъ не проченъ, что угрожаетъ паденіемъ, тогда какъ же не замѣтили этого театральные архитектора, когда годъ тому назадъ упорно требовалось перемѣщеніе русской оперы въ Большой Театръ и никому въ голову не приходило, что этотъ столь страстно желанный театръ отъ старости разваливается?»

Но эти и имъ подобные вопросы, конечно, не могли повліять на принятое рѣшеніе.

Составъ итальянской оперы послѣдняго сезона былъ слѣдующій ²⁵⁶): Марія Ванъ-Зандъ, Дюранъ, Репетто, Бримбилль, Понніэли, Колоннезе (сопрано), Сталь (меццо-сопрано), Сильва, Валеро, Маркони, Корси (тенора), Манфреди (компримарій), Котоньи, Дю-Фришъ, Алени (Алейниковъ, русскій пѣвецъ), Угетти, (баритоны), Уэтамъ, Пинто, Сколяро (басы), Чіампи (басъ-буфъ), капельмейстера: Бевиньяни и Дриго.

Несчастія, вообще, преслѣдовали итальянскую оперу. Ванъ-Зандтъ, по приѣздѣ въ Петербургъ, заболѣла, г-жа Гейльбронъ рѣшилась заплатить неустойку и вовсе не приѣхать, да и другіе артисты то и дѣло болѣли, такъ что не только отмѣнялись оперы по 3 раза на спектакль, но и ставились совершенно безъ репетицій. Такъ были поставлены 29 января «Гугеноты» и газеты отмѣчали, что «отсутствіе репетицій нельзя было, однако, почти замѣтить: на нашихъ артистовъ можно положиться ²⁵⁸)».

Главный интересъ сезона, конечно, представляетъ ангажементъ Ванъ-Зандтъ, быстро блеснувшей и также быстро закатившейся звѣздочкой на оперномъ горизонтѣ, которой предсказывали чуть ли славу не Малибрандъ.

Въ Петербургѣ Ванъ-Зандтъ имѣла безспорный успѣхъ. Вотъ нѣсколько отзывовъ объ этой артисткѣ ²⁵⁹). «Полная гармонія между художественно-вокальнымъ исполненіемъ и превосходною игрою Ванъ-Зандтъ кладетъ на каждую ея роль чарующій колоритъ своеобразной поэзіи и можно смѣло сказать, что не только Лакмэ, но и Миньона, Дизора и Керубино созданы артисткою». «Дебюты молодой и талантливой пѣвицы Ванъ-Зандтъ продолжаютъ интересовать столичное общество и каждая новая роль даетъ новый рядъ овацій этой въ высшей степени симпатичной артисткѣ». Но нѣтъ розы безъ шиповъ, шипы находили и у Ванъ-Зандтъ. Такъ при возобновленіи «Свадьбы Фигаро» ²⁶⁰) писалось: «Ванъ-Зандтъ оказалась граціозно-шаловливымъ обаятельнымъ мальчикомъ пажемъ, обожателемъ гр. Розины. Въ сценическомъ отношеніи она была очаровательна, но въ вокальномъ, какъ пѣвица, передающая классическую музыку Моцарта, Ванъ-Зандтъ заслуживаетъ упрека. Вѣроятно, сознавая, насколько публика

падка на всякія колоратурныя украшенія, насколько она цѣнитъ показную, фокусовую сторону пѣнія, талантливая пѣвица грѣшила противъ требованій музыкальности. Она задерживала звуки, оттягивала ихъ, показывала нотки. Чудесные перлы Моцартовской музыки явились подкрашенными: по картинѣ маэстро-классика, дышущей простотою, чистотою и искренностью чувства, хотя съ потемнѣвшими красками, слегка прошла кисть моднаго живописца, бьющаго на эффектъ и успѣхъ среди толпы». Точно также про исполненіи Миньоны писалось ²⁶¹): «можно пудрить и сапоги, какъ это дѣлаетъ Ванъ-Зандтъ во 2-мъ дѣйстви, можно изображать капризнаго и баловливаго ребенка, но Миньоны, затрагивающей сердце, мы не видѣли и намека».

Гвоздемъ сезона была постановка оперы Делиба «Лакме», про которую писалось, «что это очень изящная, граціозная, мелодичная, но неглубокая и не вездѣ искренняя, какъ не вездѣ оригинальная музыка», «взятая изъ быта индусовъ и не лишенная поэтическаго содержанія» ²⁶²). Успѣхъ—и надо подчеркнуть колоссальный, «Лакмэ» имѣла исключительно отъ исполненія заглавной роли Ванъ-Зандтъ. Неизмѣннымъ успѣхомъ у публики пользовалась опера «Джіоконда» ²⁶³), въ которой великолѣпно передавала главную роль г-жа Дюранъ. Новостью была постановка оперы того же Понкіэлли «Альдона» ²⁶⁴), которая имѣла успѣхъ, исключительно благодаря блестящему составу исполнителей, эффе́ктнымъ декораціямъ и богатой бутафоріи.

Очень трогателенъ былъ прощальный бенефісъ баритона Котоньи ²⁶⁵), тринадцать лѣтъ пѣвшаго на петербургской сценѣ. Скептики того времени, положимъ, называли этотъ бенефісъ «кульминаціоннымъ пунктомъ петербургскаго итальянобѣсія» ²⁶⁶). «Тринадцать лѣтъ мы слушали этого превосходнаго артиста, освоились съ нимъ, считали его своимъ—какъ прекрасно сказалъ Давыдовъ, передавая Котоньи вѣнокъ отъ имени русской драматической труппы,—и вотъ настало время разлуки. Печально, но и сердечно было разставаніе съ артистомъ. Для Котоньи вечеръ былъ рядомъ непрерывныхъ овацій».

Не менѣ торжественны были и проводы итальянской труппы изъ Петербурга: на эти проводы ²⁶⁷⁾ собралось до 200 человекъ постоянныхъ посѣтителей итальянской оперы, чтобы «еще разъ высказать свои сожалѣнія отъѣзжающимъ за границу представителямъ итальянской оперы».

VI. ФРАНЦУЗСКАЯ СЦЕНА.

11 сентября начались спектакли французской труппы въ обновленномъ общемъ ремонтѣ Михайловскомъ театрѣ ²⁶⁸⁾. Ремонтъ не понравился «Нов. Времени», которое разразилось слѣдующими строчками: «къ сожалѣнію, проектъ ремонта внутренней уборки театра составлялъ драпировщикъ, служившій, вѣроятно, ранѣе у гробовщика Изотова, ибо только officier des pompes funèbres могла бы придти въ голову идея обить залу оранжевою матеріею съ бѣлымъ позументомъ. Что идетъ днемъ на гробу генерала, то ужасно вечеромъ при желтовато-газовомъ освѣщеніи».

Составъ труппы былъ слѣдующій ²⁶⁹⁾: г-жи: Берже, Бодъ, Дика-Пти, Борель-Делагэ, Лендеръ, Сюзанъ Лотье, Лоди, Поль-Эрнестъ, Дуо, Мельсонъ, Патри, Сикаръ, Пикъ, Шартье, Дельтомбъ, Деви, Дешанъ, г.г. Андріе, Дево, Гитри, Итмансъ, Монбаръ, Канде, Тумеръ, Деманъ, Ланжеле, Бернестъ, Мишель, Вальбель, Пукталь, Сикаръ, Стринць, Месма, Пави, Зельферъ, Теодоръ.

Общій отзывъ прессы можно резюмировать слѣдующимъ образомъ: мужской составъ труппы былъ блестящій и неизмѣримо выше женскаго; среди мужчинъ особенно выдѣлялись: Итмансъ, Вальбель, любимцы петербургской публики, и начиналъ завоевывать симпатіи молодой артистъ Гитри, про котораго писали: «Гитри—молодой человекъ съ большимъ талантомъ, выказывающій въ своемъ исполненіи много простоты и особенно хорошій въ драматическихъ сценахъ, основанныхъ на сильномъ, но сосредоточенномъ, не высказываемомъ вполнѣ чувствѣ» ²⁷⁰⁾.

Жалобы на безсодержательность репертуара, на пристрастье къ палероялевскимъ скабрезнымъ фарсамъ продолжались, какъ и въ предыдущіе

сезоны, но, несмотря на это, публика валомъ валила на *Trois femmes roug un mari*, поставленнаго въ бенефисъ Итманса (23 января 1885 г.)²⁷¹), и, какъ признавались сами рецензенты, метавшіе громъ и молніи на безсодержательность репертуара: «хохотали всѣ до упаду, во все горло и моментами изъ за громнаго шума въ публикѣ театръ напоминалъ намъ жидовскую школу». Наиболѣе серьезной пьесой сезона должна была считаться драма Дюма-сына «*Dénise*», поставленная 2 февраля 1885 года въ бенефисъ Поль Дево²⁷²). Незнакомецъ (А. Суворинъ) посвятилъ этой пьесѣ, передъ ея постановкою, особое письмо къ другу, въ «Новостяхъ»; при разборѣ ея задавали вопросъ: «но для насъ, занимающихся не репортерскою частью театра, важень вопросъ: дѣйствительно ли «*Dénise*» событіе въ литературѣ 1885 года и вообще въ современной драматургіи?»—словомъ, все свидѣтельствовало, что постановка драмы Дюма-сына было болѣе или менѣе выдающееся явленіе въ сезонѣ.

Отношеніе къ драмѣ «*Dénise*», въ концѣ концовъ, опредѣлилось отрицательнымъ; русскіе критики находили, что и эта драма «все та же умышленно произвольная передѣлка дѣйствительности на извѣстную моральную тему, все тотъ же конекъ писателя, ушедшаго въ самодовольное обожаніе своихъ весьма избитыхъ и запоздалыхъ нравоученій», что «вмѣсто живыхъ людей являются ярлыки», что она «неудовлетворительно построена въ цѣломъ, невыдержана въ подробностяхъ, несогласна съ натурою и даже въ желаніи провести извѣстную моральную тенденцію не чужда противорѣчій».

Неуспѣхъ постановки «*Dénise*» объяснялся, съ одной стороны, «полною неудовлетворительностію у насъ женскаго персонала», а съ другой, и «неудовлетворительнымъ распредѣленіемъ ролей». Послѣднее объяснялось тѣмъ, что «за кулисами придавали пьесѣ большое значеніе, потому возникло соперничество изъ за ролей, въ результатѣ фаворъ перевозмогъ надъ логикою».

Поль Эрнестъ, послѣ долготѣтней службы, прощавшаяся съ петербургской публикою, выбрала для своего бенефиса также болѣе или менѣе

серьезную пьесу, хотя не новую, а имѣвшую 22-лѣтнюю давность, комедію Сарду «Les Ganaches», «чисто политическую пьесу, куда любовная интрига только привлечена, ибо безъ таковой интриги невозможно заинтересовать на театрѣ массу публики». Сарду въ своей пьесѣ восхвалялъ режимъ Наполеона III и осмѣивалъ всю оппозицію третьей имперіи. Содержаніе пьесы дало возможность критику «С.-Пет. Вѣд.» высказать такія сентенціи: «трудно было, присутствуя при субботнемъ представленіи «ганашей», воздержаться отъ проведенія нѣкоторыхъ параллелей съ нами... въ партерѣ и въ ложахъ можно было созерцать множество нашихъ доморощенныхъ ганашей»...

Но постановка «серьезныхъ» вещей была рѣдкимъ исключеніемъ; даже самъ Вальбель, любимецъ публики, и тотъ, гоняясь за полнымъ сборомъ, извлекъ изъ архива имѣющую не менѣе 50 лѣтъ пьесу Э. Арлонъ-Вермона «Les memoires du diable» ²⁷³), что заставило «С.-Пет. Вѣд.» напечатать такія строчки: «если бъ не то уваженіе къ таланту г. Вальбеля, которое постоянно ему воздавалось, отзывъ нашъ о выборѣ пьесы для бенефиса былъ бы крайне непривѣтливъ», а «Нов. Время», съ своей стороны, замѣтило, что «смотрѣтъ на пьесу, восхищавшую нашихъ дѣдовъ, все равно, что нюхать запряганный бабушкою въ столъ букетъ или перечитывать любовныя письма, когда знаешь, что писавшая ихъ волшебница, давно потеряла зубы».

Кромѣ Поль Эрнестъ, петербургскую сцену покинули, получивъ прощальные бенефисы, Сюзанъ Лотье, «участіе которой въ теченіе 2-хъ лѣтъ въ нашей французской труппѣ было не бесполезно въ комедіяхъ и фарсахъ» ²⁷⁴), Борель Делагэ—«намъ очень жаль утраты послѣ 16-лѣтней службы артистки, всегда добросовѣстно и съ талантомъ исполнявшей неблагодарныя роли болтливыхъ кумушекъ, злыхъ сплетницъ, интригантокъ и ловкихъ и пронырливыхъ горничныхъ, на роли эти при нынѣшнемъ составѣ труппы нѣтъ рѣшительно никого» ²⁷⁵)—и, наконецъ, неожиданно умерла артистка Марія Дика Пти (24 марта 1885 г.) ²⁷⁶).

VII. НѢМЕЦКАЯ СЦЕНА.

Составъ нѣмецкой труппы сезона 1884—85 гг. былъ слѣдующій ²⁷⁷⁾: Шарлотта Бастэ, Элли Бендеръ, Елена Бендсбергъ, Марія Ангелундъ, Розалія Фихтманъ, Элле Грегерь, Аврелія Кремеръ, Гедвига Кроне, Луиза Кюстеръ, Марія Поллертъ, Эмилиа Пушъ, Марія Ширмеръ—женскій персоналъ; Филиппъ Боккъ—режиссеръ труппы; мужской персоналъ: Теодоръ Брандтъ, Жанъ Бургъ, Максъ Дейгманъ, Карлъ Дитрихъ, Юлій Эйбенъ, Александръ Фихтманъ, Августъ Флейшеръ, Антонъ Хонишъ, Яковъ Якоби, Яковъ Майоберъ, Германъ Ниссенъ, Отто Пурманъ, Максъ Шаллертъ, Фердинандъ Зуске, Германъ Вернеръ; гастролеровали: Фр. Эльменрейхъ, Марія Гейстингеръ и Айхебургъ.

Нѣмецкая труппа продолжала вести свое дѣло, по обыкновенію, ничѣмъ особымъ не выдѣляясь. Въ репертуарѣ нельзя было замѣтить какой-либо системы, наравнѣ съ «Эгмонтомъ» Гете ²⁷⁸⁾ (8 сентября 1884 г.) и «Фіеско» Шиллера (29 октября 1884 г.), поставленнаго въ память 125-лѣтней годовщины рожденія Шиллера ²⁷⁹⁾, ставились и такія пьесы, какъ «Kugitz-Pugitz» (29 января 1885 года), о которыхъ писалось, что «это нестерпимо балаганное издѣліе, которое стыдно ставить на порядочной сценѣ даже и во время карнавала ²⁸⁰⁾», и чисто обстановочныя фееіи вродѣ драматизированной сказки Гернера «Der gestiefelte Kater» ²⁸¹⁾ и, наконецъ, народно-обстановочныя пьесы, вродѣ «Der Bilderschnitzer von Ammergau» Гангхофера и Неберта ²⁸²⁾, написанная «такимъ языкомъ, который недоступенъ пониманію по крайней мѣрѣ $\frac{3}{4}$ публики, посѣщающей Александринскій театръ». Особыхъ бенефисовъ и чествованій на нѣмецкой сценѣ въ этотъ сезонъ не было. Гастроли Айхебургъ и Ф. Эльменрейхъ нельзя было назвать удачными, такъ какъ первая артистка представляла собою «полную бездарность и сценическую неумѣлость», вторая же отличалась «эффектированными приѣмами» ²⁸³⁾.

11 февраля начались гастроли Маріи Гейстингеръ, приглашенной на 18 представленій съ платою по 350 р. за спектакль. Эти гастроли совпали

съ гастролями мейнингенцевъ и, понятно, не имѣли полного успѣха. Марія Гейстингеръ—артистка 57 лѣтъ и «эти годы,—читаемъ въ отзывахъ того времени ²⁸⁴),—не мѣшаютъ до сихъ поръ ни удивительной легкости ея движеній, ни нарушаютъ чистоты ея симпатичнаго голоса, сохранившаго до сихъ поръ свои лучшія ноты, даже фигура, нѣсколько полная, не вредитъ (по крайней мѣрѣ, не вредитъ сколько нибудь значительно) полной сценической иллюзіи». «Талантъ и знаніе,—читаемъ въ другой рецензіи,—идутъ у нея рука объ руку и достигаютъ поразительныхъ результатовъ».

VIII. МЕЙНИНГЕНСКАЯ ТРУППА.

«Въ афишахъ объявлено объ открытіи трехъ абонементовъ на предстоящія въ великомъ посту въ Александринскомъ театрѣ представленія знаменитой по своему ансамблю Саксенъ-Мейнингенской труппы съ участіемъ Барная». Такой анонсъ въ скоромъ времени смѣнился слѣдующимъ: «Герцогская Мейнингенская придворная труппа, состоящая изъ 36 мужчинъ и 24 женщинъ, пріѣхала и 10 февраля начинаетъ спектакли «Юліемъ Цезаремъ» внѣ абонемента, который начнется 11 февраля. Предполагаются къ постановкѣ, подъ управленіемъ главнаго режиссера Кронекка: 1) «Юліи Цезарь», 2) «Трилогія о Валленштейнѣ», 3) «Зимняя сказка», 4) «Прародительница», трагедія Грильпарцера и 5) «Вильгельмъ Тель» ²⁸⁵).

Абонементы были раскуплены, театръ всегда переполненъ, вызовы безконечные, но если бы Мейнингенскіе актеры знали по-русски и могли читать тѣ отзывы, которые дѣлались въ прессѣ того времени, то они, конечно, не остались бы ими удовлетворенными. Эти отзывы очень характерны и мы приводимъ ихъ возможно полно, причеъ интересно отмѣтить, что, кромѣ записныхъ рецензентовъ, выступили въ печати лица изъ публики, не писавшія ранѣе театральныхъ рецензій. Эти послѣдніе отзывы тѣмъ болѣе любопытны. Такъ, въ «Новостяхъ» В. Полетика помѣщаетъ замѣтку подъ заглавіемъ «По поводу представленій Мейнингенской труппы» ²⁸⁶); лейтъ-мотивъ этой замѣтки слѣдующій: «Мнѣ хотѣлось бы съ уваженіемъ отнестись къ стремленіямъ мейнингенской труппы. Охотно признаю, что

спектакль былъ интересенъ и поучителенъ, но не могу не сказать, что общее впечатлѣніе было вовсе не то, на которое можно разсчитывать. Шекспировскую драму нельзя ставить на сцену безъ талантливыхъ актеровъ... Рамка исторической картины сдѣлана добросовѣстно, но содержаніе картины отсутствуетъ». А. Д. Бутовскій въ статьѣ «Изъ области чистой эстетики», помѣщенной въ «Новомъ Времени», т. е. въ органѣ прямо противоположномъ по направленію «Новостямъ», отдавая все должное постановкѣ пьесы, все же не безъ горечи отмѣчаетъ: «Авторы и такъ уже жалуются, что постановка сценическихъ произведеній начала убивать самую драму и дѣлать талантъ драматурга совершенно непроизводительнымъ талантомъ». Эта жалоба принимаетъ тѣмъ болѣе серьезное значеніе, что она слѣдовала за такими фразами: «Съ подобной постановкою театральныхъ пьесъ наша публика не была еще знакома. Прибавимъ только, что въ художественной и исторически вѣрной до мельчайшихъ подробностей внѣшней обстановкѣ движутся и дѣйствуютъ не только настоящіе римляне, какими мы ихъ знаемъ по остаткамъ ихъ художествъ, съ ихъ характерными позами и жестами, но, насколько это возможно, по наружности именно тѣ историческія лица, которыя выводятся на сцену. Группировка лицъ въ каждой сценѣ художественно-картинна. Каждый моментъ дѣйствія представляетъ вамъ группу античнаго барельефа или античной картины. Далѣе васъ поражаетъ необыкновенный ансамбль, необыкновенная стройность представленія. Тутъ нѣтъ возможности вѣрно судить объ индивидуальности каждаго артиста, потому что онѣ совершенно подчинены общему ходу представленія, общему духу пьесы, какъ она понята всею художественною корпораціею или ея режиссеромъ и проявляются лишь постольку, поскольку это необходимо для произведенія общаго цѣлаго впечатлѣнія»²⁸⁷). Почти точно такіе же отзывы были и записныхъ театраловъ: «Интеллигентную публику постановка эта интересовала главнымъ образомъ съ научной точки зрѣнія, какъ рѣдкій и замѣчательный въ своемъ родѣ образчикъ режиссерской умѣлости, соединенной съ глубокимъ проникновеніемъ въ духъ данной эпохи. Независимо отъ этого, силѣ общаго

впечатлѣнія много способствовали прекрасныя декораціи и ловко придуманные эффекты. Въ этой общей гармоніи цѣлаго исчезали, можно сказать, отдѣльныя личности, ординарность актеровъ и на первый планъ выступали такъ называемыя народныя сцены». «Каждый даже исполнитель нѣмой сцены является не манекеномъ, а живымъ лицомъ, дѣйствующимъ вполнѣ осмысленно и сознательно. Уваженіе къ тексту автора и точная его передача, знаніе ролей на зубокъ у Мейнингенцевъ составляетъ *conditio sine qua pop.* Тоже самое необходимо сказать о роскоши и вѣрности постановки». И рядомъ съ этимъ, въ томъ же самомъ органѣ печати читаемъ: «Одно жаль, что исполненіе ролей артистами большей частью не соотвѣтствуетъ впечатлѣнію, производимому прелестной *mise en scène*. «Мессинская невѣста» не произвела ни малѣйшаго впечатлѣнія». «Значительныя роли исполняются посредственно и публика отдыхаетъ только на Барнаѣ и на народныхъ сценахъ». «Изъ всѣхъ пьесъ ни одна не прошла въ такой степени неудовлетворительно, какъ «Разбойники» Шиллера, это юношеское, горячее произведеніе великаго поэта. Вообще спектакли Мейнингенцевъ выставили на видъ странное несоотвѣтствіе между реальностью постановки и ходульностью ихъ исполненія» ²⁸⁸). Въ «Нов. Времени» читаемъ ²⁸⁹): «Первое представленіе прошло съ громаднымъ успѣхомъ. Декораціи, постановка народныхъ сценъ для насъ, крайне избалованныхъ въ этомъ отношеніи, показались удивительными... здѣсь все *выучено* (курсивъ подлинника), все обдуманно, все сознательно поставлено такъ, а не иначе. Тутъ играютъ не одни только первые персонажи, но каждый статистъ играетъ, каждая деталь поставлена для чего нибудь и почему нибудь на это, а не на другое мѣсто. Сценическій эффектъ и сценическая правда согласованы удивительно, какъ въ интересахъ представленія, такъ и въ интересахъ зрителя, требующаго эстетическаго наслажденія и эстетической красоты». И черезъ нѣсколько номеровъ мы натываемся на такой отзывъ: «Зимняя сказка»—плохая игра и прелестная постановка, вотъ точная формула, выражающая впечатлѣніе».

Значеніе гастролей Мейнингенцевъ признавалось такъ: «Во всякомъ

случаѣ пребываніе Мейнингенцевъ въ С.-Петербургѣ не пройдетъ безплодно для нашей дирекціи. При этомъ ей не слѣдуетъ, однако, увлекаться черезчуръ системой, практикующейся въ Мейнингенской труппѣ, т. е. не давать постановкѣ затирять исполненіе, а обращать на нее вниманіе лишь на столько, на сколько это необходимо для хорошаго иллюстрированія текста пьесъ классическаго репертуара»²⁹⁰). Ту же самую мысль высказалъ и Незнакомецъ въ своихъ письмахъ къ другу, но сдѣлалъ это и короче и убѣдительнѣе²⁹³). «Да, надобно учиться у Мейнингенцевъ и учиться не тому, чтобъ всякую дребедень превосходно ставить или ставить по капризу одно хорошо, а другое скверно, а чтобы превосходно ставить по крайней мѣрѣ великія произведенія».

П Р И М Ъ Ч А Н І Я.

159) «Нов. Вр.» 1885. № 3218. 160) «Новости» 1885. № 30. «Пет. Газ.» 1884. № 248. 161) «Нов. Вр.» 1885. № 3214. 162) «Нов. Вр.» 1885. № 3274. 163) «Нов. Вр.» 1885. № 3179. 164) «Нов. Вр.» 1885. № 3208. «Пет. Газ.» 1885. № 30. 165) «Всем. Илл.» 1884. № 818. ст. 222. 166) «Пет. Газ.» 1884. № 240. 167) «Нов.» 1884. № 248. 168) «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 248. 169) «Нов. Вр.» 1884. № 3064. 170) «В. И.» 1884. № 819. ст. 243. «Пет. Газ.» 1884. № 247. 171) «Нов. Вр.» 1884. № 3082. 172) «Нов.» 1884. № 267. 173) «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 267. 174) «Всем. Илл.» 1884. № 828. ст. 303. «Пет. Газ.» 1884. № 266. 175) «Всем. Илл.» 1884. № 824. ст. 343. «Пет. Газ.» 1884. № 282 и 283. 176) «Спб. Вѣд.» 1884. № 284. 177) «Нов. Вр.» 1884. № 3100. 178) «Нов.» 1884. № 284. 179) «Пет. Газ.» 1884. № 283. 180) «Всем. Илл.» 1884. № 826. ст. 379. «Пет. Газ.» 1884. № 297. 181) «Нов.» 1884. № 298. 182) «Пет. Газ.» 1884. № 303. 183) «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 298. 184) «Нов. Вр.» 1884. № 3114. 185) «Нов. Вр.» 1884. № 3130, 3131. 186) «Нов.» 1884. № 315. 187) «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 315. 188) «Пет. Газ.» 1884. № 313. 189) «Пет. Газ.» 1884. № 314. 190) «Пет. Газ.» 1884. № 315. 191) «Всем. Илл.» 1884. № 830. ст. 463. 192) «Пет. Газ.» 1884. № 325. 193) «Пет. Газ.» 1884. № 324. 194) «Новости» 1884. № 326. 195) «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 326. 196) «Нов. Вр.» 1884. № 3143. 197) «Всем. Илл.» 1885. № 834. ст. 38. «Пет. Газ.» 1884. № 349 и 350. 198) «Нов. Вр.» 1884. № 3159. 199) «Нов.» 1884. № 343. 200) «Нов.» 1884. № 344. 201) «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 344. 202) «Всем. Илл.» 1885. № 833. ст. 15. 203) «Спб. Вѣд.» 1884. № 344. 204) «Нов.» 1884. № 344. 205) «Всем. Илл.» 1885. № 833. ст. 15. 206) «Пет. Газ.» 1884. № 342 и 343. 207) «Нов. Вр.» 1885. № 3186. 208) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 11. 209) «Пет. Газ.» 1885. № 10. 210) «Всем. Илл.» 1885. № 836. ст. 75. 211) «Всем. Илл.» 1884. № 832. «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 340. «Пет. Газ.» 1884. № 339. 212) «Нов.» 1884. № 340. 213) «Нов. Вр.» 1884. № 3157. 214) «Пет. Газ.» 1884. № 338. 215) «Всем. Илл.» 1885. № 837. ст. 95. 216) «Пет. Газ.» 1885. № 18. 217) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 20. 218) «Пет. Газ.» 1885. № 19. 219) «Всем. Илл.» 1885. № 835 и 838. 220) «Нов. Вр.» 1884. № 3119. «Всем. Илл.» 1884. № 827. ст. 399. 221) «Пет. Газ.» 1884. № 273. «Нов. Вр.» 1884. № 3090. 222) «Пет. Газ.» 1884. № 302. 223) «Пет. Газ.» 1885. № 26. 224) «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 290. «Нов. Вр.» 1884. № 3106. «Пет. Газ.» 1884. № 288. «Всем. Илл.» 1884. № 825. ст. 359. 225) «Пет. Газ.» 1885. № 87. «Всем. Илл.» 1885. № 847. ст. 299. 226) «Пет. Газ.» 1884. № 259. 227) «Всем. Илл.» 1885. № 837. ст. 95. «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 22. «Пет. Газ.» 1885. № 21. 228) «Всем. Илл.» 1884. № 850. ст. 362. «Пет. Газ.» 1884. № 308. «Всем. Илл.» 1884. № 828. ст. 422. 229) «Всем. Илл.» 1884. № 818. ст. 223. 230) «Пет. Газ.» 1885. № 49. 231) «Нов. Вр.» 1884. № 3107. «Пет. Газ.» 1884. № 308. № 289. «Всем. Илл.» 1884. №№ 825, 827, 829. 232) «Нов. Вр.» № 3108. 233) «Пет. Газ.» 1884. № 290. 234) «Всем. Илл.» 1884. № 822. «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 272. «Пет. Газ.» 1884. № 272 и 283. 235) «Нов. Вр.» 1884. № 3089. 236) «Пет. Газ.» 1884. № 270. 237) «Нов. Вр.» 1884. № 3070. «Пет. Газ.» 1884. № 253. 238) «Нов.» 1884. № 248. «С.-Пет. Вѣд.» 1884. № 248. «Всем. Илл.» 1884. № 819. «Пет. Газ.» 1884. № 247. 239) «Всем. Илл.» 1884. № 830. «Пет. Газ.» 1884. № 324. 240) «Всем. Илл.» 1885. № 835.

241) «Нов. Вр.» 1884. № 3079. «Пет. Газ.» 1884. № 262. «Всем. Илл.» 1884. № 182.
242) «Всем. Илл.» 1884. № 835, 836, 848, 850. 243) Кроме того въ сезонѣ были даны
«Гугеноты» съ г-жею Латернеръ. «Всем. Илл.» 1883. № 823. «Лоэнгринъ» «Пет. Газ.»
1884. № 308. «Севильскій Цирульникъ». «Пет. Газ.» 1884. № 259. «Всем. Илл.» 1884.
№ 821. «Фрейшюцъ». «Всем. Илл.» 1885. № 850. 244) «Пет. Газ.» 1884. № 243.
245) «Нов.» 1884. № 251. 246) «Нов. Вр.» 1885. № 3211. 247) «Пет. Газ.» 1885. № 38.
248) «Всем. Илл.» 1885. № 838. ст. 115. «Пет. Газ.» 1885. № 19. «С.-Пет. Вѣд.» 1885.
№ 22. 25) «Нов.» 1885. № 30. «Нов. Вр.» 1885. № 3201. «Нов.» 1885. № 22. 249) «Нов.
Вр.» 1885. № 3208 и 3210. «Нов.» 1885. № 35. «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 34. «Всем. Илл.»
1885. № 839. ст. 138. 250) «Нов. Вр.» 1885. № 3227. «Пет. Газ.» 1885. № 49. 251) «Нов.»
1884. № 258. «Пет. Газ.» 1884. № 257. 252) «Нов.» 1884. № 265. «Пет. Газ.» 1884.
№ 264. 253) «Нов.» 1885. № 22. 254) «Нов. Вр.» 1884. № 3144. «Всем. Илл.» 1884.
№ 830. ст. 464 «Нов.» 1884. № 328. «Пет. Газ.» 1884. № 327. «Всем. Илл.» 1885. № 833.
ст. 10. 255) «Нов. Вр.» 1885. № 3180. 256) «Нов. Вр.» 1885. № 3214. 257) «Всем. Илл.»
1884. № 815. ст. 166. 258) «Нов. Вр.» 1885. № 3209 и 3210. 259) «Нов.» 1885. № 23.
«Пет. Газ.» 1885. № 2. 260) «Нов.» 1885. № 22. 261) «Нов. Вр.» 1885. № 3220. 262) «Но-
вости» 1884. № 339. 342. «Всем. Илл.» 1884. № 832. ст. 514. 1885. № 834. ст. 34. «Пет.
Газ.» 1884. № 337. 263) «Нов.» 1884. № 266. «Всем. Илл.» 1884. № 822. «Пет. Газ.»
1884. № 265. 264) «Всем. Илл.» 1884. № 828. № 830. «Нов.» 1884. № 311 и 314
(отзывъ Н. Соловьева). 265) «Нов. Вр.» 1885. № 3224. «Всем. Илл.» 1885. № 841.
266) «Нов. Вр.» 1885. № 3225 (Изъ ложи на бенефисѣ Котоньи). 267) «Нов. Вр.» 1885.
№ 3232. 268) «Нов. Вр.» 1883. № 3230. «Всем. Илл.» 1885. № 842. 269) «Всем. Илл.»
1884. № 820. «Пет. Газ.» 1884. № 252. «Нов. Вр.» 1884. № 3080. 270) «Всем. Илл.»
1884. № 812. ст. 110. 271) «Всем. Илл.» 1883. № 848. ст. 322. 272) «С.-Пет. Вѣд.» 1885.
№ 28. «Нов.» 1885. № 28. «Нов. Вр.» 1885. № 3204. 273) «Нов. Вр.» 1885. № 3210 и
3209 (Изъ области идилліи Незнакомца). «Нов.» 1885. № 35. «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 35.
«Всем. Илл.» 1885. № 839. ст. 138. «Нов. Вр.» 1885. № 3218. 274) «С.-Пет. Вѣд.» 1885.
№ 14. «Нов. Вр.» 1885. 3190. «Нов.» 1885. № 21. 275) «Нов. Вр.» 1885. № 3197. «Нов.»
1885. № 21. «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 21. 276) «Нов. Вр.» 1885. № 3224. «Нов.» 1885.
№ 48. «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 48. 277) «Нов. Вр.» 1885. № 3231. «Нов.» 1885. № 55.
«С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 55. 278) «Нов. Вр.» 1885. № 3264. «Всем. Илл.» 1885. № 847.
ст. 298. 279) «Всем. Илл.» 1884. № 817. ст. 202. 280) «Всем. Илл.» 1884. № 819. ст. 243.
281) «Всем. Илл.» 1884. № 827. ст. 399. «Нов.» 1884. № 301. 282) «С.-Пет. Вѣд.» 1885.
№ 29. «Нов.» 1885. № 30. «Нов. Вр.» 1885. № 3205. 283) «Нов.» 1884. № 359. «Всем.
Илл.» 1885. № 834. ст. 38. 284) «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 14. «Нов.» 1885. № 17. «Нов.
Вр.» 1885. № 3191. 285) «Всем. Илл.» 1885. № 847. ст. 299. 286) «Нов. Вр.» 1885.
№ 3214, 3219, 3226. «Нов.» 1885. № 43. «С.-Пет. Вѣд.» 1885. № 43. «Всем. Илл.» 1885.
№ 841, 842. 287) «Всем. Илл.» 1885. № 835, 837, 843. 288) «Нов.» 1885. № 53. 289) «Нов.
Вр.» 1885. № 3224. 290) «Всем. Илл.» 1885. № 841, 842, 843, 845. 291) «Нов. Вр.» 1885.
№ 3217, 3218, 3224, 3227, 3230, 3233. 292) «Всем. Илл.» 1885. № 845, 259. ст. 293) «Нов.
Вр.» 1885. № 3230.

РЕПЕРТУАРЪ СЕЗОНА 1884—1885 гг.

РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| Ангель доброты и невинности—1. | Надо разводиться—20. |
| Анюта—8. | Не все коту масленица—1. |
| Безъ вины виноватые—4. | Не въ деньгахъ счастье—3. |
| Блуждающіе огни—1. | Не отъ міра сего—3. |
| Бѣдная невѣста—5. | Нищѣ духомъ—2. |
| Бѣдность не порокъ—1. | Общество поощренія скуки—1. |
| Бѣдовыя маменьки—1. | Около денегъ—1. |
| Вакантное мѣсто—3. | Побѣжденный Римъ—1. |
| Василиса Мелентьева—4. | Полюбовный размѣнъ—1. |
| Вечеръ въ Сорренто—5. | Послѣдняя жертва—2. |
| Виноватая—1. | Призраки счастья—1. |
| Въ родственныхъ объятіяхъ—3. | Примѣрная жена—1. |
| Горе отъ ума—3. | Про бѣлаго бычка—4. |
| Городъ упраздняется—1. | Пятнадцатилѣтняя вдовушка—1. |
| Грѣшница—8. | Ревизоръ—2. |
| Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ. | Русская боярыня XVII столѣтія—1. |
| Докторъ Мошковъ—8. | Русскій и нѣмецъ—1. |
| Дѣло—1. | Самоубійца—1. |
| Елизавета Николаевна—7. | Свадьба Кречинскаго—1. |
| Женитьба Бѣлугина—1. | Свѣтитъ да не грѣетъ—1. |
| Закулисныя тайны—1. | Случай выручилъ—4. |
| Злоба дня—3. | Старшая и меньшая—3. |
| Которая изъ двухъ—3. | Столичный слетокъ—3. |
| Лѣсъ—5. | Сумашествіе отъ любви—3. |
| Мечтатели—2. | Трогирскій воевода—1. |
| Мужъ знаменитости—6. | 1278 рублей 80 копѣекъ—2. |
| На бойкомъ мѣстѣ—1. | Чародѣйка—26. |
| На узелки—1. | Черезъ край—17. |
| На хуторѣ—1. | |

РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

- | | |
|------------------------|--------------------------|
| Аида—4. | Мазепа—6. |
| Виндзорскія кумушки—4. | Нижегородцы—2. |
| Волшебный стрѣлокъ—4. | Орлеанская дѣва—1. |
| Вражья сила—2. | Риголетто—3. |
| Гугеноты—4. | Рогнѣда—7. |
| Демонъ—5. | Русалка—4. |
| Евгеній Онѣгинъ—23. | Русланъ и Людмила—6. |
| Жизнь за Царя—7. | Севильскій цирюльникъ—3. |
| Іоаннъ Лейденскій—1. | Снѣгурочка—2. |
| Кавказскій плѣнникъ—3. | Тангейзеръ—4. |
| Лалла Рукъ—1. | Травиата—5. |
| Лоэнгринъ—2. | Фаустъ—8. |

БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

Баядерка—5.	Корсарь—2.
Донъ-Кихоть—1.	Наяда и рыбаць—1.
Жизель—1.	Пахита—4.
Кипрская статуя (Пигмаліонъ)—9.	Трильби—3.
Конекъ-Горбунокъ—4.	Своенравная жена—8.
Коппелія—13.	

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Alfred—4.	Le mari à Babette—7.
L'article—47—4.	Le mari à la campagne—4.
L'assassin—4.	Le mariage d'Olympe—4.
La boîte d'asperges—1.	Le massacre d'un innocent—4.
La brebis égarée—4.	Les memoires du diable—4.
Une chaîne—2.	Les méprises de Lambinet—6.
115, rue Pigalle—4.	Mon mari est à Versailles—7.
Clara Soleil—6.	Nos intimes—4.
La dedicace—7.	Les pattes de mouche—3.
La demoiselle à marier—3.	Le père de Martial—4.
Dénise—4.	Permettez, madame—2.
Deux orages—3.	Les petites mains—4.
Les deux timides—1.	Le petit voyage—4.
Divorçons nous—6.	Le photographe—4.
La duchesse Martin—4.	Le plus heureux de trois—4.
Les effrontés—5.	Prosper et Vincent—5.
Les erreurs de Jean—4.	La question d'argent—4.
Estelle au Lansquenet—7.	Rabagas—5.
Le feu au couvent—4.	Les rêves de Marguerite—7.
Le fils naturel—4.	Les riéuses—3.
La flamboyante—3.	Le serment d'Horace—3.
Les Ganaches—4.	Le singe de Nicolet—4.
L'invitation à la valse—4.	Le supplice d'un homme—4.
Jean-Marie—3.	Une tasse de thé—4.
J'invite le colonel—5.	Le train de plaisir—4.
Kean—5.	Tricoche et Celolet—6.
Le lapin—4.	Trois femmes pour un mari—4.
Madame Caverlet—4.	Un turc pris dans une porte—3.
Madame et monsieur Pinchon—4.	Le voyage au Caucase—4.
Le maître de Forgés—4.	

НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Adrienne Lecouvreur—1.	Deficit—6.
Die Ahnfrau—1.	Dir und mir—2.
Ausreden lassen—3.	Donna Diana—1.
Der Bettelstudent—7.	Donna Juanita—3.
Der Bilderschnitzer von Ammergau—5.	Drei Paar Schuhe—4.
Boccaccio—1.	Duft—1.
Bürgerlich und romantisch—2.	Der eingebildete Kranke—1.

Der Elfenhain—2.
Faust—1.
Fiesco—4.
Die Fledermaus—2.
Frau Susanne—5.
Der gebildete Hausknecht—2.
Der gestiefelte Kater—10.
Das Glas Wasser—1.
Die grosse Glocke—2.
Haus Sonei—2.
Hopfenrath's Erben—3.
Im Reiche der Mütter—6.
Die Journalisten—1.
Julius Caesar—7.
Die Jungfrau von Belleville—8.
Das Käthen von Heilbronn—2.
Kyritz-Pyritz—4.
Lenore—2.
Der lustige Krieg—3.
Lydia—1.
Der Mann im Monde—2.
Maria Stuart—3.

Maria und Magdalena—2.
Narcissus—2.
Die Näherin—3.
Der neue Paganini—3.
Papa hats erlaubt—3.
Die Piccolomini—4.
Der Raub der Sabinerinnen—11.
Die Räuber—4.
Der Richter von Zalamea—3.
Die schöne Galathea—3.
Der Schriftstellertag—4.
Die Schulreiterin—2.
Therese Krones—2.
Die Valentine—2.
Das Versprechen hinterm Herd 3.
Viel Lärm um nichts—2.
Die Waise aus Lowod—2.
Wallenstein's Lager—4.
Wallenstein's Tod—3.
Wilhelm Tell—6.
Ein Wintermärchen—6.
Wohlthätige Frauen—2.

6020

