

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 18.

6 МАЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкой на домъ, иногородные прилагаютъ за пересылку 1 руб. сер.

Подписка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Китнера кв. № 33., въ книжныхъ магазинахъ П. Ратькова и Довыдова, и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

Къ № 18-му Вѣстника предлагается 3-я часть (Adagio) большой сонаты Антона Контскаго.

Содержаніе: Изложеніе методы фортепьянной игры (Антон Контскаго). — Второй и третій концерты Концертнаго Общества (А. Сѣрова). — Бесѣды Гиллера съ Россіи. — Некрологъ. — Отвѣтъ г-ну Улыбышеву (П. Шпилевскаго). — Александринскій театръ. Бенефисъ г-жи Левкѣевой (П. Шпилевскаго). Комедія въ комедіи (Театрала). — Михайловскій театръ. Бенефисъ г-на Пешена (Шарля де Сеп-Жюльена). — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи — Нувеллистъ. — Объявленія.

ИЗЛОЖЕНІЕ МЕТОДЫ

ФОРТЕПЯННОЙ ИГРЫ.

Антон Контскаго.

Какъ я уже сказалъ въ моемъ предисловіи, музыка съ каждымъ днемъ вездѣ болѣе и болѣе распространяется, тѣмъ болѣе нужно, чтобы учителя и тѣ, которые берутъ музыкальные уроки, имѣли въ виду, что только существуетъ одна хорошая метода; дурныхъ есть столько, сколько тѣхъ учителей, которые учатъ безъ всякой методы, самъ не имѣя никакой или, лучше сказать, учатъ какъ имъ вздумается, т. е. такъ и сякъ!

По этому я считаю долгомъ указать на нѣкоторыя необходимыя правила тѣмъ, которые не имѣютъ случая, или не въ состояніи, пользоваться хорошими уроками, правила, по которымъ даже матери семействъ, живущія у себя въ помѣстьяхъ, могутъ руководить дѣтей въ музыкѣ.

Всѣ вообще слишкомъ пренебрегаютъ первоначальными правилами, безъ которыхъ однакожъ ни шагу нельзя сдѣлать въ музыкѣ, и игра на какомъ бы то ни было инструментѣ становится недостаточною — не говоря уже о нотахъ, которыя долженъ знать всякій — самое главное есть основательное познаніе такъ

та и его раздѣленія. Многіе учителя слишкомъ мало обращаютъ вниманія на эту столь важную науку, и часто даже вовсе не растолковавши ученикамъ, сколько одна цѣлая нота имѣетъ четвертей или осмыхъ или тридцатьвторыхъ, они заставляютъ дѣтей выучивать по слуху маленькія піесы, только для того; чтобы показать (родителямъ), какіе быстрые успѣхи дѣлаютъ ученики подъ ихъ руководствомъ! — Какія же послѣдствія отъ такого обученія? — Самыя дурныя.

Оттого и бываетъ столько несчастныхъ жертвъ, которыя играя большія фантазіи Тальберга, Листа, и пр. не въ состояніи разобрать ни малѣйшей полки à livre ouvert (съ перваго раза) безъ ошибокъ, а все-таки считаютъ ихъ хорошими музыкантами. Вотъ почему я совѣтую отъ всего сердца, чтобы учителя и матери настаивали на серьезномъ изученіи, какъ раздѣляется тактъ, тогда увидятъ, что для учащихся все сдѣлается легче и они не встрѣтятъ затрудненія въ игрѣ самыхъ трудныхъ піесъ.

Второе главное обстоятельство для игры знать наизусть сколько діезовъ или бемолей въ гаммѣ, черезъ что можно только вполнѣ узнать, въ какомъ тонѣ піеса, которую играютъ, и какое расположеніе пальцевъ (doigté) въ гаммѣ. — Зная это правило хорошо, ученикъ смѣло играетъ всѣ пассажи и ведетъ пальцы съ чистотою и вѣрностію, въ какой бы гаммѣ ни было, безъ малѣйшей ошибки.

Ученикъ долженъ начинать каждый день съ гаммъ, и твердить ихъ такъ, чтобы всѣ пальцы пріобрѣли одну и ту же силу — полчаса будетъ достаточно для гаммъ. Механизмъ пальцевъ чрезвычайно важенъ для желающихъ достигнуть указаннаго мною совершенства въ исполненіи. Но чтобы приспособить обѣ руки въ равной степени къ различнымъ пассажамъ, трелямъ, терціямъ гаммамъ Диатоническимъ и Хроматическимъ, необходимы упражненія обдуманная и соотвѣтствующія всѣмъ потребностямъ. Посредствомъ такихъ только упражненій можно достигнуть увѣренности и ровности въ исполненіи, по которымъ можно всегда отличить піаниста съ хорошою методою. Гаммы необходимо твердить чрезвычайно тихо, стараясь правильно держать руку, такъ чтобы ударять въ клавиши мягкотью пальца, и такимъ образомъ извлекать полный звукъ изъ фортепьяно

Иногда самыя ничтожныя причины ведутъ къ большимъ послѣдствіямъ. Что касается до меня, то я чрезвычайно уважаю эти, по видимому, ничтожныя причины, ибо обдумавъ внимательно, я убѣдился, что онѣ ведутъ къ большимъ результатамъ. По этому я прошу моихъ читателей быть снисходительными, если я подробно буду говорить о томъ, что въ свѣтѣ обыкновенно называютъ бездѣлушкой, тѣмъ болѣе, что онѣ на попрѣ артистическомъ ведутъ къ весьма серьезнымъ послѣдствіямъ, о которыхъ и не думаютъ и которыхъ даже не признаютъ. Въ искусствахъ необходимо обращать вниманіе на эти, такъ называемыя, бездѣлушки, и съ этой точки зрѣнія я утверждаю:

«Для того чтобы хорошо играть, необходимо хорошо сидѣть.»

Табуретъ безъ винта или съ винтомъ, долженъ быть безъ сожалѣнія уничтоженъ пианистамъ, ибо движеніе стула или табурета, непременно сообщается игрѣ, и производитъ неуверенность въ исполненіи, такъ что самый опытный артистъ можетъ смѣшаться. Потому весьма важно хорошо сидѣть, ибо корпусъ имѣетъ вліяніе на руки, рука на кисть, а кисть на пальцы.

Отъ чего происходитъ, что у многихъ пианистовъ исполненіе тяжело? Вся причина заключается въ томъ, что они не держатъ себя прямо, выставя безпрестанно корпусъ впередъ, и напирая его на руки, которыя въ свою очередь отягощаютъ часть руки отъ локтя до кисти. Можно ли ожидать независимости пальцевъ, когда рука тяжела? — Или какимъ образомъ можетъ быть гибка кисть, когда на ней тяжесть всего корпуса? Слѣдовательно необходимо, чтобы корпусъ опирался на самого себя, и этимъ далъ полную свободу рукамъ, кисти и пальцамъ.

Стулъ долженъ быть такой вышины, чтобы локоть играющаго былъ немного ниже бѣлыхъ клавишъ; разстояніе локтей должно доходить до 5 или 6 дюймовъ, а корпусъ до 12 дюймовъ отъ клавиатуры. Верхняя часть корпуса и плечи должны быть отброшены немного назадъ, грудь выдаваться впередъ.

Необходимо держать руки надъ клавиатурой такъ, чтобы онѣ немного наклонились къ большому пальцу, и чтобы поверхность руки представляла прямую линію: за тѣмъ должно кисть опустить, чтобы она была по ниже поверхности руки.

Въ это же время нужно ударять въ клавиши мягкотью пальца, а не оконечностію его, которая, находясь почти у ногтей, менѣе чувствительна, отъ чего происходитъ тонъ сухой и непріятный. Играя же мягкотью, т. е. эластическою частию, составляющею противоположную сторону отъ ногтя, можно навѣрное извлечь изъ фортепіано тонъ звучный и пріятный; отъ этого пріобрѣтается еще весьма важная польза, заключающаяся въ возможности поднимать повыше пальцы, и тѣмъ сообщать имъ больше силы.

Необходимо обратить особенное вниманіе на то, чтобы при исполненіи фортепіанной піесы руки остались неподвижны; здѣсь разумѣется верхняя часть руки, отъ плеча до локтя; часть же руки отъ локтя до кисти можетъ постоянно подниматься и опускаться эластически, чтобы тѣмъ содѣйствовать рукѣ при пе-

реходѣ изъ одного мѣста въ другое, при быстромъ исполненіи аккордовъ, или когда исполнитель желаетъ извлечь пѣніе, лаская, такъ сказать, клавиши.

(Продолженіе впереди).

ВТОРОЙ И ТРЕТІЙ КОНЦЕРТЫ

КОНЦЕРТНАГО ОБЩЕСТВА.

Сдѣлавъ «девятую симфонію Бетховена», исполненную во 2-мъ концертѣ, въ Пѣвческой Капеллѣ — предметомъ отдѣльных статей, я не говорилъ еще вообще о второмъ и третьемъ изъ этихъ истинно-симфоническихъ, истинно-музыкальных вечеровъ.

Хотя концертная пора миновалась, хотя толкамъ о концертахъ пора бы окончательно замолкнуть, даже въ спеціально-музыкальномъ журналѣ, — я считаю себя въ долгу передъ читателями, и полагаю, что отчетъ о серьезныхъ концертахъ, такъ ярко отличающихся отъ всѣхъ концертовъ сезона, не можетъ быть лишнимъ, даже и въ случаѣ нѣкоторой запоздалости.

Программа втораго концерта, какъ уже извѣстно читателямъ, состояла только изъ девятой симфоніи и изъ музыки Мендельсона къ піесѣ Шекспира: «Сонъ въ лѣтнюю ночь».

Девятая симфонія такое колоссальное произведеніе, формы ея такъ поразительно-могущественны, что передъ нею поблѣднѣетъ всякая другая музыка, даже самого Бетховена (исключая, конечно, одно произведеніе того же стиля, какъ и девятая симфонія, именно — вторую Мессу — D-dur. Op. 123.)

Мендельсонъ — Бетховену не соперникъ. Даже и сравненіе тутъ невозможно. Но именно потому, что музыка «Sommernachtstraum» принадлежитъ рѣшительно къ другой сферѣ искусства, ничего общаго не имѣющей съ недостижимо-высокими поэтическими владѣніями, въ которыхъ витаетъ Бетховенскій духъ, въ девятой симфоніи, — программа концерта была одною изъ самыхъ удачныхъ.

Контрастъ впечатлѣній былъ самый благодѣтельный — даже для небольшого кружка фанатическихъ поклонниковъ девятой симфоніи. Для «большинства» же слушателей, для тѣхъ, которые далеки отъ сочувствія къ музыкѣ послѣдшаго Бетховенскаго стиля, — граціозная прелесть Мендельсоновой музыки и всѣ сокровища ея, болѣе доступныя «общему» вкусу — были отраднымъ вознагражденіемъ за мученіа, претерпѣнные ихъ слухомъ, во все время длинной, громадной и, иногда, оглушительно-шумной симфоніи.

«То ли дѣло Мендельсонъ! — Все такъ ясно, такъ мило, нѣжно! Краски, узоры оркестра переливаются какъ въ калейдоскопѣ! Нѣтъ никакихъ тяжелыхъ впечатлѣній!»

Но, повторяю, и для тѣхъ, кто воплѣ сочувствовалъ симфоніи, музыка Мендельсона пришлась кстати, — почти въ такомъ родѣ, какъ пріятно прослушать въ театрѣ, что-нибудь легкое, граціозно-комическое послѣ серьезной, глубокой драмы.

Достоинства Мендельсоновой музыки къ одному изъ

самых фантастических созданий Шекспира очень-известны, и о них трудно сказать что-нибудь новое, особенно теперь, послѣ остроумнаго и глубокаго комментарія, сдѣланнаго Листомъ, и переведеннаго въ нашъ журналъ.

Кромѣ увертюры, въ которой заключается полный эскизъ всей пьесы и всей музыки къ ней, — въ концертѣ исполнялись еще: скерцо, — пѣсенка эльфовъ съ хоромъ, антрактъ и свадебный маршъ.

Скерцо (G-moll, $\frac{3}{8}$ антрактъ передъ 2-мъ дѣйствіемъ Шекспировой пьесы) — чудесно-обработанная картина игорь и плясокъ эльфовъ въ лѣсу, при свѣтѣ луны. — Эту музыку довольно часто приходится слышать въ концертахъ, потому-что скерцо вмѣстѣ съ увертюрой и свадебнымъ маршемъ сдѣлались любимѣйшими пьесами для всѣхъ концертныхъ публикъ.

Но всё-таки нельзя вдоволь прислушаться къ этой чудесной филигранной работѣ оркестра! И начальная мысль сама по себѣ граціозна, — хотя, какъ очень многое въ Мендельсоновой музыкѣ, носитъ на себѣ слишкомъ явственный отпечатокъ гебранзма — но развитіе мотива очаровательно, въ полномъ значеніи слова.

Тонкія подробности оркестровки тутъ, быть можетъ, еще плѣнительнѣе, нежели въ увертюрѣ. Все это «царство эльфовъ» — самое поэтическое, самое полное созданіе Мендельсоновой фантазіи, одна изъ самыхъ характерныхъ сторонъ его таланта и одна изъ главнѣйшихъ заслугъ его по искусству. Изъ прочихъ композиторовъ только Веберу, въ его *Оберонѣ*, пришлось живописать воздушный міръ эльфовъ, — но Мендельсонъ положительно превзошелъ въ этомъ Вебера. Во сколькохъ изъ инструментальныхъ пьесъ Мендельсона есть мѣста и по мысли и по обработкѣ какъ нельзя ближе родственныя музыкѣ «эльфовъ» въ *Sommernachtstraum*! Онъ какъ будто невольно сбивался на свой любимый вымыселъ, какъ будто нарочно повторялъ его.

Въ пѣсенкѣ эльфовъ (A-moll и A-dur, $\frac{2}{4}$ Allegro ma non troppo) этотъ волнующійся міръ крошечныхъ элементарныхъ духовъ является въ *третій* разъ, — и опять съ совершеннѣйшей стороны, вѣче чѣмъ въ увертюрѣ и въ скерцо! Разнообразіе, выказывающее силу Мендельсопова таланта въ самомъ яркомъ свѣтѣ. Надо замѣтить при томъ, что музыка къ этой пьесѣ написана гораздо позже увертюры, въ эпоху полной зрѣлости Мендельсона — и эта зрѣлость ясно отражается именно въ фантастической пѣсенкѣ, образцовомъ произведеніи и со стороны мысли, и со стороны формы, которою художникъ овладѣлъ еще несравненно свободнѣе здѣсь, нежели въ увертюрѣ.

Задача пѣсенки — неподражаемая «Шекспировская» поэзія. На благоуханномъ ложѣ изъ цвѣтовъ, подъ покровомъ густой зелени, царица эльфовъ, Титанія, склоняется ко сну, — крошечные наредворцы ея убаюкиваютъ свою царинцу, охраняютъ ее отъ докучливаго жужжанія пчелъ, мухъ, жучковъ, отъ всего, что шелеститъ, гомозится и копошится въ лѣсной муравѣ.

Минорная мелодія пѣсенки и мажорный припѣвъ хора, послѣ каждаго куплета, чрезвычайно просты, столько же граціозны и глубоко проникнуты фантастическимъ характеромъ. Все жужжаніе насѣкомыхъ, вся обстановка, деко-

рація главпой мысли поручена, разумѣется, оркестру — и тутъ опять созданы Мендельсономъ чудеса инструментовки и колорита музыкальнаго въ томъ миниатюрномъ размѣрѣ, котораго требовала поэтическая задача.

Партію сопрано-соло въ этой восхитительной пѣсенкѣ исполнила г-жа Энгель, и ея симпатическій голосъ, чистый, свѣжій, прозрачный какъ ключевая вода, какъ нельзя лучше пришелся къ мысли куплетовъ и звучалъ чрезвычайно-эффектно надъ «грунтомъ» хора, составленнаго изъ чудесныхъ сопрано и контральтовъ малолѣтнихъ Придворныхъ пѣвчихъ.

Въ антрактѣ передъ 3-мъ дѣйствіемъ изображено страстное волненіе, сердечная тревога одной изъ героинь пьесы, Гермии, которая блуждаетъ по лѣсу, вездѣ отыскивая своего возлюбленнаго, Лизандра (A-moll $\frac{6}{8}$, Allegro appassionato). Мендельсонова страстность, не безъ сентиментальныхъ оттѣнковъ, нашла себѣ здѣсь обильную пищу. Быстрое чередованіе одной и той же фразы между духовыми инструментами и первыми скрипками составляетъ главную музыкальную идею всего Allegro, мастерски развитого и выдержаннаго въ неизмѣнно-одномъ характерѣ. Гермиа скрывается въ чащѣ лѣса. Волнующееся движеніе оркестра замираетъ, на *pianissimo*. Протянутыя ноты виолончелей служатъ переходомъ къ новой мысли, Allegro molto commodo — A-dur $\frac{2}{4}$. Тутъ входятъ въ лѣсъ ремесленники дилетанты театральнаго искусства, которые заготавливаютъ пьесу для представленія передъ Тезеемъ, и собрались въ лѣсъ, для своей «репетиціи». Маленькое комическое «intermezzo» которымъ изображены пошлыя личности глупыхъ и неотесанныхъ ремесленниковъ — принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ созданіямъ Мендельсона, съ той стороны, что это единственный примѣръ (кромѣ увертюры *Sommernachtstraum*, и отсюда же повтореннаго *Rüpel-tanz* на праздникъ Тезея), гдѣ Мендельсонъ выражаетъ музыкою элементъ *комическій*. Судя по антракту, о которомъ здѣсь рѣчь идетъ и по тѣмъ мѣстамъ увертюры, гдѣ выражены тѣ же комическія лица, элементъ «buffo» былъ чрезвычайно-доступенъ Мендельсону. Комизмъ подъ его перомъ принимаетъ особенный, плѣнительно-оригинальный оттѣнокъ въ соединеніи съ истинно-музыкальными красотою. Жаль, что серіозное и особенно «ораторное» направленіе Мендельсоновыхъ произведеній не дозволило ему чаще проявить свой талантъ съ комической стороны искусства и подарить свѣту побольше сокровищъ въ этомъ родѣ, хоть такихъ же, какъ это «intermezzo» (A-dur).

Великолѣпный свадебный маршъ послужилъ самымъ блестящимъ заключеніемъ концерта.

Яркая красота, пышная торжественность этихъ звуковъ незабвенны для всѣхъ, кто когда-нибудь слышалъ этотъ маршъ въ полномъ оркестрѣ.

Мысль окончить маршъ длинною, блистательною трелью духовыхъ инструментовъ — одно изъ лучшихъ вдохновеній Мендельсона. Здѣсь именно эта неподобная трель чрезвычайно кстати. Очень вѣроятно, что такому художнику, какъ Мендельсонъ, столько образованному и начитанному, фантазія представила музыку древнихъ, съ ихъ двойными флейтами, на которыхъ *трели*, вѣроятно, играли не по-

слѣднюю роль. Да и вообще трель особенно хорошо выражаетъ праздничное веселье, ликование. — По «красотѣ звука» очень немногихъ вещей въ Мендельсоновой музыкѣ, которыя могли бы стать на ряду съ этимъ чудеснымъ маршемъ.

О третьемъ и послѣднемъ концертѣ не стану особенно распространяться. Онъ былъ, безъ сомнѣнія, отличный, въ высокой степени интересный для настоящихъ любителей музыки, — но, въ сравненіи съ двумя первыми концертами, былъ послабѣе въ составѣ своей программы. Да и мудро было совершенно сравниться съ такими программами, какъ первая и вторая! Но и въ третьемъ были чудеса инструментальной и вокальной музыки!

Восьмая симфонія Бетховена (F-dur), безъ сомнѣнія, чудо, потому-что въ симфоническомъ дѣлѣ у Бетховена все — чудеса, одно изумительнѣе другого. Эту симфонію, впрочемъ, при всей неподобности ея, при всемъ неподражаемо-гениальномъ размѣрѣ *финала*, при всей оригинальной прелести ея съ первой до послѣдней ноты — врядъ ли слѣдуетъ поставить совершенно на ряду съ пятою, съ седьмою, съ четвертою (ужъ не говоря о девятой).

Средняя часть симфоніи — Allegretto (B-dur) очаровательна, вся дышитъ какою-то веселою, свѣтлою граціею, подробности оркестровки ни съ чѣмъ несравнимы — но вся эта часть какъ-то коротка, будто педокончена и заставляетъ жалѣть, что заступаетъ мѣсто большихъ Andante или Adagio, въ которыхъ Бетховенъ такъ недостижимо великъ.

Послѣ симфоніи шелъ хоръ изъ ораторіи Гайдна «Четыре времени года». — Эта идиллическая картина «начала весны» проникнута особенною, Гайдновскою красотою, — тою, къ которой даже Бетховену удавалось приблизиться только въ рѣдкихъ случаяхъ. Тутъ дѣйствительно — вся поэзія весны, поэзія природы, идеализированная свѣтлою, кроткою душою великаго музыканта. Весь хоръ — неподобенъ; особенно рельефенъ контрастъ въ его срединѣ, гдѣ, послѣ нѣжнаго, кроткаго пѣнія высокихъ голосовъ, вдругъ раздается нѣсколько-суровый мужской хоръ. Тутъ выражены подзудіе морозы, порывы холоднаго вѣтра, — послѣдніе отголоски зимы. При возвращеніи первоначальной мысли, оркестру даны варианты — придающіе новыя, плѣнительныя красоты этой чудесно-наивной музыкѣ.

Увертюра *Мегюль* (La chasse du jeune Henri) — мастерская картина королевской охоты за оленемъ. Какъ пейзажъ, это — образцовое произведеніе. Въ оркестровкѣ почти главную роль занимаютъ, конечно, валторны. Въ гармоніи и разработкѣ встрѣчается бездна красотъ. Съ мелодической стороны плѣнительно Andante, составляющее интродукцію къ главному сюжету.

Но Мегюль былъ окруженъ слишкомъ опасными соседями (хоромъ Гайдна и хоромъ Генделя), оттого увертюра, превосходная сама по себѣ, нѣсколько потеряла во впечатлѣніи.

Хоръ Генделя изъ ораторіи «Іевфай» — колоссально-патетическое произведеніе. Это выраженіе глубокой скорби, печали цѣлаго народа, въ томъ широко-драматическомъ стилѣ, котораго тайну знали только Гендель да Глукъ. Простота средствъ — изумительна (въ оркестрѣ, кромѣ смыч-

ковыхъ, одни гобои) и столько же изумительно могущество эффекта. Въ распоряженіи «голосами» Гендель, кажется, и соперниковъ не имѣетъ. Со многихъ сторонъ этотъ чудесный хоръ былъ самою капитальною піесою концерта.

Концертъ заключился увертюрою Бетховена (C-dur, op. 115), довольно мало извѣстною; слишкомъ мало извѣстною, въ сравненіи съ ея достоинствами. Эта увертюра не къ оперѣ, не ораторіи, не на случай — просто: увертюра. Послѣ неподобно-величественнаго Andante maestoso, — широкой прелюдіи, начинается Allegro, все выстроенное на одномъ, очень простомъ мотивѣ. Въ разработкѣ — эффекты поразительные на каждомъ шагу. Единство мысли придаетъ необыкновенную силу впечатлѣнію. Но, надо сказать, что самыя мысли увертюры такого рода, что не могутъ быть особенно-симпатичны для большинства слушателей. Оттого увертюра многимъ не совсѣмъ понравилась и, несмотря на весь огонь, которымъ кипитъ это сочиненіе для тѣхъ, кто вполне понимаетъ его красоты, — нѣсколько расхолодила общее впечатлѣніе концерта.

Объ исполненіи говорить много нечего. Оно было — отлично, и доказало въ этомъ концертѣ (какъ и въ девятой симфоніи), что обильное множество репетицій, принятыхъ правдомъ въ Парижской Консерваторіи, вовсе не есть непремѣнная необходимость.

А. СВРОВЪ.

БЕСѢДЫ ГИЛЕРА СЪ РОССИНИ.

— Что Шпоръ все также много играетъ на скрипкѣ какъ и прежде? спросилъ меня Россини.

— Столько же и еще съ большимъ успѣхомъ, отвѣчалъ я: играетъ исключительно только въ небольшихъ собраніяхъ.

— Я очень сожалею, что мнѣ никогда не удалось его слышать. Феста, неаполитанскій скрипачъ, у котораго было замѣчательное дарованіе, всегда съ восторгомъ говорилъ мнѣ о немъ и увѣрялъ, что онъ именно обязанъ Шпору всѣмъ лучшимъ въ своемъ талантѣ. Онъ не былъ собственно его ученикомъ, но очень часто посѣщалъ Шпору, во время его пребыванія въ Неаполѣ, при чемъ неутомимо выхвалялъ его мастерскую и величественную игру.

— Вѣроятно въ этомъ отношеніи никто не превзошелъ его. Вамъ приходилось много слышать Паганини, маэстро.

— Онъ почти не покидалъ меня въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ: онъ хотѣлъ, какъ говорилъ, слѣдовать за моею звѣздою и потому куда бы я ни отправился, ужъ онъ не замедлялъ являться туда же. А когда я сочинялъ, онъ цѣлые дни и ночи просиживалъ возлѣ меня.

— Пріятны были его бесѣды?

— Они преисполнены были разныхъ юмористическихъ выходокъ; какой чудакъ и какой талантъ!

— Гений!

— Нужно было его видѣть когда онъ разбиралъ музыку. Онъ однимъ взглядомъ прочитывалъ всю половину страницъ. Знаете вы его исторію съ Лафономъ въ Миланѣ?

— Объ этомъ часто говорилось въ журналахъ, но...

— Я самъ тутъ участвовалъ, перебилъ меня Россини. Лафонъ пріѣхалъ въ Миланъ въ полномъ убѣжденіи, что Паганини ничтожный шарлатанъ, котораго преодолѣть ему будетъ очень легко. Вскорѣ по пріѣздѣ онъ пригласилъ Паганини сыграть съ нимъ одну піесу въ концертѣ, который онъ давалъ на театрѣ de la Scala. Паганини обратился ко мнѣ за совѣтомъ, принять ли ему это предложеніе. «Конечно, принять, отвѣчалъ я, чтобъ твой соперникъ не подумалъ, что ты боишься съ нимъ тягаться.» Лафонъ прислалъ ему партію соло, но Паганини не взялъ ея, говоря, что ему довольно будетъ и репетицій съ оркестромъ. Въ самомъ дѣлѣ на репетиціи Паганини очень легко прочелъ все съ перваго раза и сыгралъ все очень просто, безъ малѣйшаго измѣненія. Но вечеромъ онъ сталъ играть варіаціи, которыя Лафонъ долженъ былъ играть прежде него, прибавилъ то октавы, то терціи, то сексты, надѣлалъ столько страшныхъ трудностей, что когда уступилъ очередь Лафону, бѣдный бенефициантъ, совсѣмъ сконфуженный, остался далеко ниже не только соперника своего, но ниже себя самого, потому что игралъ гораздо хуже обыкновеннаго. Я упрекалъ потомъ Паганини за этотъ поступокъ, но онъ только смѣялся. Взбѣшенный Лафонъ возвратился въ Парижъ, гдѣ Паганини считался шарлатаномъ до самыхъ тѣхъ поръ, пока онъ самъ наконецъ не заставилъ Парижанъ перемѣнить такое мнѣніе.

— Правда ли, я слышалъ, что у Паганини звукъ былъ прежде гораздо полнѣе и что онъ игралъ на болѣе толстыхъ струнахъ?

— Чѣмъ болѣе онъ старался о трудностяхъ для удивленія «большинства»,—тѣмъ чаще онъ долженъ былъ употреблять струны толкіе. Это очень естественно^{*)}. Притомъ, въ то время какъ онъ началъ путешествовать, у него уже не было юношеской силы и потому легко можетъ быть нѣсколько и правды въ томъ, что вамъ сказали. Но что всего болѣе меня въ немъ удивляетъ, это рѣзкій контрастъ одушевленія съ совершеннымъ спокойствіемъ, какъ это дѣлалъ онъ, переходя изъ пѣнія самаго страстнаго къ самымъ смѣлымъ трудностямъ. Онъ становился иногда неподвиженъ какъ автоматъ; мнѣ даже казалось всегда, что въ немъ въ то время останавливался кровь и онъ холодѣлъ какъ мертвецъ.

— Я думаю, мало правды во всѣхъ удивительныхъ анекдотахъ, которые объ немъ рассказывались.

— Ни одного слова правды.... Онъ долгое время служилъ при Дворѣ принца Бакьокки (Bacchiocchi), а потомъ, сейчасъ же началъ разъѣзжать по Италіи, давая свои концерты. Это ремело не всегда приносило большіе деньги. Тѣмъ меньше—въ Италіи.

— Однако, говорятъ, что онъ любилъ деньги не совсѣмъ умеренно.

— Правду сказать, скупость его была вполне пропорціональна его таланту. Въ эпоху, когда онъ выручалъ бас-

нословныя суммы въ Парижѣ, онъ всякій день со своимъ сыномъ отправлялся въ трактиръ обѣдать за два франка, спрашивалъ одинъ обѣдъ на двоихъ и кромѣ того еще домой уносилъ грушу и кусокъ хлѣба на завтракъ сыну. У Паганини была очень странная слабость къ титулу барона. Онъ долго безуспѣшно домогался его, но наконецъ въ Германіи кто-то оказалъ ему эту услугу, разумеется за порядочную сумму. Это обстоятельство не только заставило его послѣ раскаяваться въ своемъ неблагоразуміи, но даже такъ сильно подействовало на него, что онъ захворалъ и былъ боленъ нѣсколько мѣсяцевъ.

— Однако онъ сдѣлалъ же Берліозу подарокъ истинно царскій—?

— Весь Парижъ это говоритъ, — сказалъ Россини, пожимая плечами: я долженъ этому вѣрить, но при всемъ томъ мнѣ все-таки кажется это невозможнымъ.

— Уже столько было чудесъ на свѣтѣ, любезный маэстро, что однимъ больше или меньше, рѣшительно все равно. Но вѣрно самое большее изъ всѣхъ нихъ то, что въ продолженіе 22-хъ лѣтъ вы ничего не написали. Скажите, что дѣлаете вы со всѣми музыкальными мыслями, которыя гнѣздятся въ вашей головѣ?

— Вы шутите, сказалъ смѣясь маэстро.

— Нисколько не шучу; какъ вы удерживаете себя отъ сочиненія?

— Да какъ же хотите вы, чтобъ я написалъ что нибудь, безъ сюжета, безъ причины и безъ опредѣленной цѣли? Мнѣ не нужно было многого, чтобъ заставить меня сочинять, какъ это доказываютъ мои партитуры, но все-таки мнѣ хотъ что-нибудь нужно было.

— Вы часто довольствовались самымъ посредственнымъ текстомъ.

— О, еслибъ еще только это! замѣтилъ Россини съ жаромъ. Когда я сочинялъ въ Италіи, у меня никогда не было полнаго либретто: я писалъ интродукцію, а слѣдующій нумеръ оперы былъ еще въ головѣ у либреттиста. А сколько мнѣ было хлопотъ съ поэтами, которые хотя сочиняли и педурно, но рѣшительно не понимали композиторскихъ требованій. Я долженъ былъ работать вмѣстѣ съ ними, тогда какъ они должны были бы работать для меня.

— Это имѣло свою хорошую сторону, маэстро.

— Да, еслибъ я не принужденъ былъ работать къ сроку. Когда я занимался у Барбаи, въ Неаполѣ, я долженъ былъ вмѣшиваться рѣшительно во все, что относилось до оперы, наблюдать за всѣми репетиціями. Барбая не платилъ ни по одному счету, на которомъ не было моей подписи и при всемъ то томъ еще, я долженъ былъ писать по двѣ оперы въ годъ.

— А вы писали по четыре, прибавилъ я.

— У меня иногда бывалъ отпускъ, которымъ я пользовался; потому что все мое жалованье не превышало 8,000 франковъ. Правда, я жилъ въ домѣ Барбаи и мнѣ не нужно было держать своего хозяйства.

^{*)} Естественно также, что черезъ подражателей именно этой, шарлатанской сторонѣ своего таланта, Паганини сдѣлалъ много вреда искусству.

МЕРЛО ЛОГЪ.

Адо́льфъ Ада́мъ, одинъ изъ извѣстѣйшихъ и плодovitѣйшихъ французскихъ оперныхъ композиторовъ, скончался скоростужио въ Парижѣ, 3-го мая. За день до своей смерти онъ присутствовалъ еще въ оперѣ на дебютѣ одной пѣвицы и весело бесѣдовалъ съ друзьями. По возвращеніи изъ театра, онъ набросалъ на бумагу нѣсколько музыкальных мыслей, которыя и остались на фортепиано. Это былъ послѣдній трудъ знаменитаго композитора. Для музыкальнаго міра смерть Адама чувствительная потеря. Ему еще не было 53 лѣтъ.

Адо́льфъ Ада́мъ былъ кавалеромъ Почетнаго Легіона и профессоромъ Парижской Консерваторіи.

ОТВѢТЪ

П. ШПИЛЕВСКАГО Г-НУ УЛЫБИШЕВУ *)

Получивъ отъ редакціи Вѣстника письмо г. Улыбышева, по поводу моей статьи о Русскомъ театрѣ, я очень обрадовался вниманію такого почтеннаго человека и думалъ найти въ его письмѣ какія нибудь серіозныя замѣчанія или указанія недосмотрѣнныхъ мною сторонъ того вопроса, который я задалъ себѣ при взглядѣ на значеніе театра у насъ въ Россіи.... Но къ сожалѣнію моя радость была преждевременна: въ письмѣ г. Улыбышева я нашелъ только *коротенькія цитаты*, цѣло въ родѣ отрывочныхъ выемокъ изъ моей статьи, которыя, не будучи приведены въ связи, могутъ представить кому нибудь, не читавшему всей моей статьи, дѣйствительно не полную, недосказанную мысль. Такъ-какъ эти цитаты наброшены наскоро и, главное, до напечатанія окончанія моей статьи (см. Театр. Вѣст. № 16), то нельзя и считать ихъ серіозными, тѣмъ болѣе, что въ нихъ проглядываетъ претензія на остроты; а потому не считаю нужнымъ вдаваться въ подробныя разсужденія о цитатахъ г. Улыбышева, потому что пришлось бы повторить всю мою статью съизнова. Отвѣчаю только для того, чтобъ показать, правъ ли г. Улыбышевъ, приводя отрывочныя цитаты? Я бы очень радъ былъ, еслибъ почтенный авторъ коротенькихъ цитатъ болѣе отчетливо и систематично изложилъ свои возраженія и мнѣнія по поводу моей статьи о пародномъ театрѣ, тогда и я отвѣтилъ бы ему полнѣе. Но для этого не мѣшало бы прочесть всю мою статью.

Вотъ мой отвѣтъ.

Г. Улыбышевъ, прежде всего нападаетъ на первыя строки моей статьи, гдѣ сказано, что, при настоящемъ стремленіи русской литературы, какъ и вообще русскаго общества къ самобытности, пародности,—при желаніи отдѣлаться отъ всякой идеальности и,—фантастичности и взглядъ на драматическое искусство у насъ измѣнился, что и драматическое искусство черезъ исключительное обращеніе къ дѣйствительности, помимо всякихъ идеальностей *), получило совершенно другое направленіе, значеніе дѣйствительное, самобытное, народное. Г. Улыбышевъ взялъ эту мысль безъ связи съ

другою послѣдующею, имѣющею отношеніе и дополненіе къ этой, и восклицаетъ: «Поздравляю литературу нашу съ такимъ удивительнымъ прогрессомъ. Пишите теперь, русскіе люди, пишите на здоровье. Спрашивается только, какъ вы будете писать для театра, безъ *идеальности и фантастичности*, т. е. безъ вымысла?»

Позвольте возразить, что, говоря такимъ образомъ, я разумѣю современныхъ натуральныхъ писателей талантливыхъ, и отдѣляю ихъ отъ *сочинителей*, желающихъ писать такъ, какъ они могутъ писать по образцамъ реторикки и пятаки, вѣчныхъ формулъ для своего сочинительства, отъ правилъ которыхъ они не отступятъ ни на шагъ; потому что не могутъ обойтись безъ нихъ, какъ школьники безъ линейки, когда учатся чистописанію. Имъ никто не мѣшаетъ писать такъ. Но дѣло вотъ въ чемъ. Кто хочетъ доставить минутное удовольствіе извѣстному читателю или слушателю, тотъ можетъ писать и фантастическія піесы, непримѣнимыя къ дѣйствительной жизни, и только раздражающія слабыя нервы; но кто желаетъ принести *общую* пользу своею піесой (а кажется пора подумать намъ о такихъ піесахъ), тотъ долженъ указать хорошее и дурное въ дѣйствительной жизни, чтобъ слушатель могъ научиться, каковъ человекъ на самомъ дѣлѣ, а не занестись въ заоблачный міръ, въ которомъ онъ не можетъ жить, какъ существо земное, дѣйствительное, не—фантастическое, не—мнѣческое.... Вотъ какъ стараются теперь писать дѣйствительныя русскіе люди, не фантастическіе писатели, не—мнѣы въ смыслѣ народномъ.... Не можетъ же цѣлый народъ жить фантастически, идеально, мнѣчески!... Для этого *существовали* мнѣологическія времена: они прошли для живыхъ людей, для дѣйствительной жизни. — Впрочемъ изъ этого не слѣдуетъ, будто пылѣшіе натуральные писатели исключаютъ *идеаль* въ своихъ произведеніяхъ. Только при изображеніи этой дѣйствительной жизни у натуральныхъ писателей *идеаль* является не какъ ложь, а какъ отношенія, въ которыя становится другъ-друга авторъ созданные имъ типы, соотносясь съ мыслью, которую онъ хочетъ развить своимъ произведеніемъ (№ 13, стр. 245)». Слѣдовало бы поставить эту мысль съ приведенною г. Улыбышевымъ въ началѣ, и тогда не пришлось бы ему сдѣлать такого вопроса... Зачѣмъ брать мысли отрывочно, не въ связи съ другими?...

Дальше, г. Улыбышевъ останавливается надъ слѣдующею фразою: «тамъ, гдѣ воспроизводится живущая дѣйствительность, тамъ не для чего придумывать какія-то завязки и развязки», — и замѣчаетъ: «хорошо, еслибъ не для чего было. Этимъ облегчился бы значительный трудъ драматическаго писателя; но вѣдь завязка и развязка, если не ошибаюсь, это начало и конецъ драмы, основа ея дѣйствія. Какимъ же образомъ сочинить драму, безъ начала и конца, выключить изъ нея дѣйствіе?..»

Въ томъ и дѣло, что мы расходимся въ понятіяхъ о писателѣ—талантѣ и *сочинителѣ-писакѣ*!.. Никто изъ современныхъ писателей не мѣшаетъ господамъ сочинителямъ *сочинять* завязки да развязки... Пусть ихъ тамъ *трудятся*. Значительный ихъ трудъ никогда и ничѣмъ не облегчится. Мое замѣчаніе относится къ произведеніямъ талантливыхъ писателей, а не къ *трудамъ*, этихъ сочинителей съ присочиня-

*) Письмо г. Улыбышева помѣщено въ № 17-мъ Вѣстника.

*) Тутъ опечатка: сказано *идеальность*, слѣдуетъ — идеальностей.

емыми началомъ и концомъ... Очень попятно, что сочинять драмы безъ завязокъ и развязокъ нельзя никакимъ образомъ; на то и существуютъ *сочинители*, чтобъ сочиненіями своими завязывать пачала и развязывать концы предъ недоумѣвающими своими слушателями... Но кто пишетъ по вдохновенію творчества, тотъ не дѣлаетъ себѣ напередъ рамокъ для своего вдохновенія: основою его творчества бываетъ оживотвореніе мысли, которую онъ проводитъ въ своемъ произведеніи чрезъ рядъ представленныхъ событій; у него событія вытекаютъ изъ мысли, а не мысль подчиняется рамкамъ завязокъ да развязокъ. Онъ пишетъ, не придумывая напередъ завязокъ, но читатель самъ пойдетъ въ его произведеніи такъ называемыя завязки да развязки: въ томъ и заслуга таланта. Миѣ думается, что напередъ сочиненныя завязки и развязки въ *трудахъ* (въ потѣ лица — особенно) *сочинителей* то же, что въ старинныхъ хрѣяхъ: — *вступленіе*, или *начало*, *предложеніе*, *примѣръ*, *свидѣтельство* и *заключеніе*....

За тѣмъ слѣдуетъ цитата самая коротенькая, которой я не понимаю... У меня сказано: «мало того, чтобъ списывать съ патуры всякому, кто ни вообразить себя умѣющимъ списывать; нужно быть поэтомъ, нужно быть талантомъ...» Г-нъ Улыбышевъ цитуетъ: «если и не поэтомъ, то ужъ конечно талантомъ: истина неоспоримая и даже снискомъ!» Что это? Нежели г-нъ Улыбышевъ отдѣляетъ поэта отъ таланта... Нельзяли ему на это сказать: «Но ужъ никакъ не сочинителемъ-писакой, потому что я говорю о тѣхъ писакахъ, которые воображаютъ себя писателями-талантами?... Это тоже неоспоримая истина!»

Я сказалъ: въ глазахъ этихъ поборниковъ (т. е. устарѣлыхъ критиковъ, противниковъ патуральной школы) писатель — ремесленникъ, который долженъ дѣлать (писать) такъ, какъ ему закажутъ. Имъ въ голову не входитъ, что, въ отношеніи къ выбору предмета, писатель не можетъ не можетъ руководствоваться произволомъ или заказами.»

Г-нъ Улыбышевъ остроумно замѣчаетъ: «Что-то непонятно. Заказываютъ платье портному, сапоги сапожнику, но кто заказываетъ писателямъ и какая требуется отъ нихъ работа? Хорошее, въ литературѣ, не дѣлается на заказъ, а пошлаго и вздорнаго, которымъ г-да писатели такъ часто угощаютъ публику, никто имъ не пожелаетъ заказать. Они, правда, работаютъ за деньги, но пишутъ по своей волѣ или по *произволу*, пишутъ, какъ умѣютъ, или хотятъ, но къ сожалѣнію, не всегда такъ какъ-бы хотѣлось читателямъ...»

Да развѣ произволъ всякаго писаки, берущагося писать безъ призванія, не есть заказъ? Заказомъ литературнымъ можно назвать всякое сочиненіе, написанное безъ таланта, по какимъ нибудь правиламъ реторики или пѣтики, какъ платье, сшитое портнымъ по модѣ, по мѣркѣ, какую указалъ ему заказчикъ, не спрашивая портнаго, нравится ли ему эта мода?... Гдѣ нѣтъ творчества, тамъ работа заказная, тамъ сочинительство по заказу (безразумной воли)... Равнымъ образомъ будетъ заказъ для натуральнаго писателя, если ему вдругъ скажутъ: вотъ тебѣ аксіома «le beau, c'est le laid!...» Не заказывайте же патуральной школы писать «le laid!...»

Но вотъ и забавная цитата. Г-нъ Улыбышевъ, указывая на приведенный мною, въ доказательство значенія народной драмы въ дѣлѣ народной науки, примѣръ двухъ подмастерьевъ, которые, прослушавъ піесу «Чужое добро въ прокъ нейдетъ» почти зарыдали... и, забывъ гдѣ они спятъ, тутъ же сказали про себя: *вотъ что мы хотѣли сдѣлать*, — возражаетъ: «прекрасно если такъ, по въ этомъ можно усомниться...» Почему же?... Неужели г-нъ Улыбышевъ думаетъ, что у простаго народа нѣтъ чувства, нѣтъ души,... и что для него дѣйствительнѣе какія нибудь *крутыя мѣры*? Нужно быть плохимъ психологомъ, чтобъ допускать такія мѣры для исправленія простаго человѣка... Доброе слово можетъ больше сдѣлать, чѣмъ грубая, *крутыя мѣры*. Неужели неизвѣстно г-ну Улыбышеву, что часто бесѣда пастыря-наставника вразумляетъ и успокоиваетъ самаго ужаснаго тюремнаго преступника? Неправдали г-нъ Улыбышевъ? Отчего же не можетъ быть вразумительно слово житейской науки для человѣка только грубаго, но не преступника еще или вообще для такихъ людей, о какихъ сказано у меня по поводу драмы г-на Потѣхина... Нужно быть, повторяю, плохимъ психологомъ, чтобъ усомниться, что для *такихъ людей* слово живой драмы очень вовремя?... Усумнявшись въ дѣйствительности и возможности приведеннаго мною случая съ подмастерьями, г-нъ Улыбышевъ возражаетъ, что въ петербургскомъ русскомъ театрѣ кромѣ пестрядиныхъ халатовъ бываютъ люди паче одѣтые, и тѣмъ какъ будто хочетъ сказать, что народная драма не для этихъ людей и слѣдовательно нечего ее давать въ театрѣ, гдѣ пестрядиныхъ халатовъ не видать за большинствомъ другой публики... Страшное заключеніе!.. Миѣ кажется, что и люди въ тонкосуконныхъ платьяхъ многому могутъ поучиться въ народной драмѣ: и подъ пестрядиными халатами и подъ дорогими сукнами та же душа, то же сердце, тѣ же склонности, тотъ же грѣшный человѣкъ!... Какъ видно, г-нъ Улыбышевъ думаетъ, что народная драма пишется только для простонародья, потому что подъ народомъ понимаетъ только чернь!... Несправедливо... Подъ словомъ «народъ» должно разумѣть цѣлое общество государства, дышащее родною сферою и преданное душою роднѣ — отечеству. Счастливы тотъ человѣкъ, который можетъ причислить себя къ родной семьѣ народа своего, потому что можно родиться и жить въ своемъ отечествѣ, по душой не принадлежать къ народу.

Этимъ оканчиваются въ письмѣ г-на Улыбышева коротенькія цитаты, приведенныя для того, чтобъ показать, въ какомъ духѣ написана моя статья о русскомъ театрѣ. До какой степени вѣрно показаніе это, — пусть судятъ читатели послѣ моего отвѣта. — Въ заключеніе же письма г-нъ Улыбышевъ приводитъ довольно большую цитату изъ предисловія (собственнаго сочиненія въ рукописи) къ неизданной комедіи, чтобъ показать, въ какомъ духѣ написано у него о Гоголѣ и натуральной школѣ. Здѣсь прежде всего дѣлается вопросъ: похожи ли ученики (или, какъ выражается г-нъ Улыбышевъ, подражатели) Гоголя на своего учителя? Изъ этого вопроса видно, что авторъ неизданной комедіи смѣшиваетъ плохихъ подражателей представителя натуральной школы съ талантливыми учениками его, точ-

по также, какъ выше (гдѣ говоритъ о завязкахъ и развязкахъ) смѣшиваетъ онъ творческія произведенія талантовъ съ *реторическими вымыслами* непризнанныхъ сочинителей. И на этомъ основаніи навязываетъ нынѣшнимъ натуральнымъ писателямъ и вообще натуральной школѣ чуждыя ей понятія и взгляды, — какую-то *пистику*, которая исключительно принадлежитъ поборникамъ отжившей пестественности въ литературѣ, а главное — какое-то «le laid»... Натуральная школа, говоритъ, какъ *известно* (?!), принимаетъ въ основаніе забавную аксіому, приписанную въ шутку Виктору Гюго, которая гласитъ: «le beau, c'est le laid»...

Нѣтъ, г. азторъ предисловія къ неизданной комедіи, кажется, — тому, кто навязываетъ такія понятія натуральнымъ писателямъ, не совсѣмъ известно, какою аксіомою руководствуется натуральная школа... Изъ чего слѣдуетъ, что натуральные писатели изображаютъ въ своихъ произведеніяхъ исключительно одно пошлое, гадкое и находятъ изыщность только въ этомъ пошломъ?... Вольно же смѣшивать какихъ нибудь слабыхъ подражателей, лагерротипистовъ съ талантливыми писателями... Вѣдь самъ авторъ этого предисловія говоритъ въ заключеніи своей большой цитаты, что не всѣ литераторы современной школы обнаружили жалкое незнаніе своего дѣла и указываетъ на произведенія гг. Гончарова, Островскаго и Григоровича. Зачѣмъ же дѣлать такія раздѣленія, г. Улыбышевъ, если вамъ известно, что аксіома современной школы: «le beau c'est le laid?»... Въ томъ-то и дѣло, что натуральными произведеніями мы и признаемъ только такія, какія вы сами указываете... Мало ли кто вздумаетъ назвать себя натуральнымъ писателемъ? Кажется я ясно сказалъ въ моей статьѣ, что мало того, чтобъ списывать съ натуры всякому, кто ни вообразитъ себя умѣющимъ списывать: нужно быть талантомъ, нужно быть поэтомъ. А талантливы натуральный писатель пикогда не изобразитъ людей и ихъ разговоровъ такъ, что изображенія ихъ покажутся вамъ лагерротипными снимками... Я въ своей статьѣ (стр. 245) именно противъ этихъ безжизненныхъ, безталантныхъ снимковъ я возстаю.... Къ чему же авторъ предисловія — всѣ остальные строки большой цитаты наполнилъ отвѣтомъ, заключающимъ совершенно мою мысль (См. Вѣстн. № 13, стр. 245), что не все то хорошо, что списано съ дѣйствительности — пошлой, гадкой?... Для чего приводитъ онъ этотъ отвѣтъ? Вѣдь въ немъ цѣликомъ высказана моя мысль о томъ, каковы должны быть произведенія натуральныхъ писателей.... Начиная съ изреченія старика Буало до какого-то Пѣмца, толкующаго о гадости *объективной* и пріятности *субъективной*, и наконецъ до самаго намека своего о гг. Гончаровѣ, Григоровичѣ и Островскомъ — г. Улыбышевъ развиваетъ ту мысль, что натуральная школа не должна довольствоваться воспроизведеніемъ во всей дѣйствительности характеровъ низкихъ, предметовъ грязныхъ, языка безграмотнаго или грубо — простонароднаго, какъ лагерротипными плохими снимками, какъ описью движимаго или недвижимаго имущества, какъ дневникомъ пустѣйшихъ и утомительныхъ подробностей, — не должна рабски копировать натуру, какъ маляръ, какъ писака, такъ чтобъ его копія оказалась блѣдною, во натуральные писа-

тели должны поступать въ этомъ отношеніи такъ, чтобъ характеры, имъ созданные, казались живыми и натуральными при волшебномъ освѣщеніи искусства, которое ни въ какомъ случаѣ не можетъ отдѣлиться отъ самого себя, ибо оно не что иное, какъ творчество посредствомъ идеала. При этомъ замѣчаетъ г. Улыбышевъ: «ошибается натуральная школа, если она не думаетъ, что воспроизведеніе дѣйствительности, литературнымъ перомъ, не требуетъ, со стороны автора, никакого искусственнаго подготовленія».

Нѣтъ, г. Улыбышевъ! Натуральная школа не ошибается, потому что она этого не думаетъ, равно какъ не отвергаетъ въ своихъ произведеніяхъ *волшебнаго освѣщенія искусства, какъ творчества посредствомъ идеала*. Кажется, если не ошибаюсь, объ этомъ же творествѣ посредствомъ идеала, какъ волшебномъ освѣщеніи искусства, гласится въ вышеприведенной уже мысли изъ моей статьи: «При воспроизведеніи дѣйствительности (*въ драматическомъ искусствѣ*) дѣло не въ фантастичности, а въ натурѣ, въ дѣйствительныхъ, живыхъ, всегда окружающихъ насъ, лицахъ и предметахъ природы: идеалъ же тутъ понимается, не какъ украшеніе (слѣдовательно ложь), а какъ отношенія, въ которыхъ ставитъ другъ друга авторъ созданные имъ типы, сообразно съ мыслью, которую онъ хочетъ развить своимъ произведеніемъ (стр. 245, № 13 Вѣстника). Въ дополненіе къ этому неуждно ли обратить вниманіе на мнѣніе мое о лагерротипныхъ снимкахъ и рабскомъ копированіи съ натуры, которое такъ старается уяснить, въ назиданіе натуральной школѣ, авторъ предисловія къ неизданной комедіи. — Сказавши, что натуральный писатель долженъ воспроизводить живую дѣйствительность съ натуры во всей ея истинѣ, — я прибавилъ слѣдующее: «впрочемъ изъ этого не слѣдуетъ, что всякое списываніе съ натуры, съ дѣйствительности, есть произведеніе поэтическаго. или въ частности драматическаго искусства. Ничуть! Если въ романѣ или драмѣ нѣтъ образовъ и лицъ, нѣтъ характеровъ, нѣтъ ничего типическаго, то, какъ бы старательно ни было списано съ натуры все, что въ нихъ рассказывается, но читатель или слушатель не найдетъ здѣсь никакой натуральности, не откроетъ ничего вѣрно-подмѣченнаго, ловко схваченнаго. Лица будутъ перебиваться между собою въ его глазахъ; въ рассказѣ онъ увидитъ путаницу непонятныхъ происшествій. Чтобъ списать вѣрно съ натуры, мало писать, мало быть искуснымъ писцомъ; надо умѣть явленія дѣйствительности провести чрезъ свою фантазію, дать имъ новую жизнь, свою плоть и кровь...; нужно проникнуть мыслью во внутреннюю сущность дѣла, отгадать тайныя душевныя побужденія, заставившія эти лица дѣйствовать такъ или иначе, дать списываемымъ событіямъ смыслъ чего-то единаго, полнаго, цѣлаго, — такъ чтобъ произведеніе дѣйствовало на васъ живо и благотворно въ цѣлости, вмѣстѣ, а не раздробленными сценами или явленіями».

Кажется, ясно!!....

Что же касается до того, что натуральные писатели изображаютъ болѣею частью пошлое, то это не можетъ быть доказательствомъ, будто они исключительно одно по-

шное описываютъ... Если они больше нападаютъ на пошлость, то это потому, что между людьми больше встрѣчается типовъ порочности, пошлости и недостатковъ... А натуральный писатель во всемъ ищетъ общечеловѣческихъ типовъ, а не исключеній. Согласитесь, что въ человѣкѣ всегда больше дурнаго, чѣмъ хорошаго... Кто же виновать?? Но изъ этого не слѣдуетъ, что натуральные писатели не изображаютъ ничего *хорошаго, пріятнаго*... Самъ же г. Улыбышевъ указываетъ на «Рыбаковъ», «Обыкновенную исторію» и комедію г. Островскаго («Не въ свои сани не садись»), какъ на произведенія, которыя могутъ доставить величайшее удовольствіе самымъ разборчивымъ читателямъ и слѣдовательно не гадки, по выраженію вашего Нѣмца, *объективно*, т. е. для образованныхъ людей.

П. ШПИЛЕВСКИЙ.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-жи Левкѣевой.

Въ пятницу, 27-го апрѣля, былъ бенефисъ г-жи Левкѣевой, старой знакомки нашего русскаго театра, о которомъ, за нѣсколько дней до открытія спектаклей послѣ великаго поста, такъ много говорили. Но еще болѣе заговорили о бенефисѣ при видѣ афиши, въ которой объявлено было о большой драмѣ Жоржъ-Занда: «Мопра, братья — разбойники» и участіи въ бенефисѣ г-жи Богдановой. Всѣ ожидали не мало удовольствія отъ бенефиса г-жи Левкѣевой, тѣмъ болѣе, что въ большой драмѣ должна была исполнить новую значительную роль любимица Александринскаго театра г-жа Владимірова: при этомъ не могли незамѣтить и дивертисмента, въ которомъ должны были принять участіе лучшіе артисты и артистки великолѣпнаго петербургскаго балета. Вдобавокъ, обѣщанъ былъ миленькій водевиль: «Простуда у камня», въ которомъ главная роль принадлежала бенефицианткѣ.... Чтожъ удивительнаго, если на канунѣ бенефиса, утромъ, невозможно было достать ни ложъ, ни креселъ... Всѣ мѣста были разобраны и театръ былъ наполненъ такъ, какъ въ немногіе изъ бенефисовъ Александринскаго театра.

Бенефисъ открылся драмою (въ 5-ти дѣйствіяхъ и 6-ти картинахъ) Жоржъ-Занда: «Мопра». Я думаю, многіе знакомы съ этимъ произведеніемъ французской писательницы; но все-таки не мѣшаетъ рассказать содержаніе его. Шайка семи братьевъ-разбойниковъ Мопра въ непримиримой враждѣ съ богатымъ своимъ родственникомъ, того же имени, Мопра (г-нъ Сосницкій). Старшій изъ разбойниковъ, Жанъ Мопра (г-нъ Самойловъ), составляетъ совѣтъ между братьями и остальными членами шайки, — какъ бы воспользоваться состояніемъ своего родственника и такимъ образомъ отмстить ему за презрѣніе къ нимъ. Недовольствуясь тѣмъ, что похитилъ у старика шевалье племянника Бернара (г. Степановъ) въ дѣтствѣ и выросилъ изъ него, если не разбойника, то разгульнаго бродягу, Жанъ Мопра затѣваетъ похитить у старика единственную его дочь Эдмею (г-жа

Владимірова) и обезчестить ее въ своемъ разбойничьемъ замкѣ: для этого велитъ одному изъ слугъ продать бѣшеную лошадь изъ своей конюшни родственнику шевалье, рассчитывая, что Эдмея, какъ пафздица — любительница, вздумаетъ попробовать лошадь и проскакать на ней, а лошадь, между тѣмъ, привыкшая къ своей прежней конюшнѣ, привезетъ ее къ замку разбойниковъ, гдѣ Эдмея волей-неволей должна будетъ войти въ жилище семи-братьевъ: а тамъ-то и ожидаетъ ее пафзничество. Жанъ Мопра рѣшилъ отдать ее Бернару въ любовницы, думая тѣмъ угодить недружелюбному пріемышу и склонить его на свою сторону, потому что этотъ Бернаръ, не смотря на свое воспитаніе въ обществѣ разбойниковъ, какъ-то дико посматривалъ на нихъ и не любилъ ихъ.... Между тѣмъ, какъ все это было обдумано на погибель семейства шевалье Мопра, какой-то странникъ (необъяснимый въ цѣлой пьесѣ покровитель старика шевалье), по имени Маркасъ г-нъ Григорьевъ) слѣдитъ за разбойниками и во всемъ имъ мѣшаетъ: прежде всего онъ является къ Жану Мопра и намекаетъ на какое-то несчастіе въ его замкѣ, основывая свой намекъ на томъ, что, подходя къ замку, онъ видѣлъ, какъ крысы цѣлыми стадами бѣжали изъ жилища разбойниковъ... Жанъ смѣется надъ этимъ суевѣріемъ Маркаса, но все-таки почему-то боится грозящей ему опасности, тѣмъ болѣе, что недовѣряетъ Бернару, считая его соучастникомъ полиціи, которая рано или поздно явится въ замокъ и схватитъ цѣлую шайку.... Но вотъ Жанъ успокоивается: желаніе его исполнилось... Проданная лошадь дѣйствительно принесла Эдмею въ его замокъ.... Жанъ уже вполне рассчитываетъ на успѣхъ; оставляетъ въ комнатѣ одного Бернара (пьянаго) въ то время, когда входитъ Эдмея (въ амазонкѣ, какъ пафздица). Бернаръ, шатаясь подходитъ къ смущенной Эдмѣ съ дерзкими рѣчами, но гордый видъ Эдмен нѣсколько останавливаетъ его дерзость, а потомъ, когда онъ узналъ, съ кѣмъ говоритъ, еще болѣе смягчился и вмѣсто того, чтобъ оскорбить прекрасную Эдмею, влюбляется въ нее; Эдмея тоже.... Она клянется вѣчнымъ спасеніемъ и своею честью всегда принадлежать ему... Между тѣмъ, на замокъ нападаетъ полиція.... Жанъ Мопра велитъ схватить Маркаса и убить его въ подвалѣ... Но уже поздно. Слышна стрѣльба.... Бернаръ уговариваетъ Эдмею уйти, указываетъ тайный проходъ, а самъ хочетъ идти защищать замокъ. Но Эдмея не соглашается и умоляетъ уйти вмѣстѣ... Послѣ долгой борьбы между чувствомъ долга въ отношеніи къ Жану Мопра и любви къ прекрасной Эдмен, Бернаръ наконецъ уходитъ съ нею.... По пути заходятъ къ пустышнику Пасьянсу (г-нъ Зубровъ), гдѣ узнаютъ о разореніи замка разбойниковъ отъ одного изъ семи братьевъ Мопра, по имени Леонара (г-нъ Чернышевъ). Въ башнѣ пустышника является шевалье, отецъ Эдмен и, уговоривъ добраго Пасьянса переселиться къ нему, уѣзжаетъ вмѣстѣ съ дочерью и Бернаромъ въ свое помѣстье... — Бернаръ въ новой семьѣ: его хотятъ образовывать, выучить разнымъ наукамъ... Но Бернаръ неохотно поддается наукѣ: мучитъ, оскорбляетъ учителя своего грубостью... и даже одну почтенную старушку, г-жу Лебланъ (г-жа Громова).... И только одни ласки Эдмен смягчаютъ

его; онъ покоренъ ей, какъ дитя... Но вотъ является въ домъ шевадь графъ Ламаршъ, пачальникъ полиціи (г-нъ М. Максимовъ), и вмѣстѣ съ тѣмъ избранный отцемъ женихъ Эдмен...: которому велѣно произвести слѣдствіе о шайкѣ Мопра, въ ему участвовалъ прежде и Бернаръ... Эдмея умоляетъ графа пощадить Берпара, защитить его предъ правительствомъ... Бернаръ, видя близкое обращеніе Эдмен съ графомъ, какъ дикарь, бѣшено ревнуетъ ее къ Ламаршу и выходитъ изъ себя... говоритъ дерзости и Эдмѣ и ея отцу... Напрасно Маркасъ и Пасьянсъ (постоянные покровители и руководители Берпара), уговариваютъ его быть вѣжливымъ; онъ подозрѣваетъ, что Эдмея не любитъ его... Наконецъ Бернаръ нѣсколько смягчается; онъ уже сдѣлался образованнѣе, даже ученымъ прослылъ... Но въ томъ и несчастье ученаго дикаря: онъ возгордѣлъ и считаетъ себя умнѣе тѣхъ, которымъ обязанъ своимъ перерожденіемъ... А главное, онъ какъ-то свысока смотритъ на графа Ламарша, котораго считаетъ въ душѣ своимъ соперникомъ. Между тѣмъ, графъ, не смотря на грубое обращеніе съ нимъ Берпара, успѣваетъ, по просьбѣ Эдмен, исходатайствовать прощеніе у правительства Бернару и въ доказательство представляетъ офиціальную бумагу... Гордецъ Бернаръ оскорбляется непрошеннымъ покровительствомъ графа и, поговоривъ ему колкостей, вызываетъ его на дуэль... Эдмея и отецъ ея стараются уговорить бѣшенаго Берпара, но онъ не хочетъ слушать ихъ и тутъ же оскорбляетъ старика и Эдмею невыносимо-дерзкими подозрѣніями: онъ напоминаетъ Эдмѣ о встрѣчѣ своей съ ней въ замкѣ Мопра, гдѣ она клялась вѣчно принадлежать ему, а между тѣмъ теперь хочетъ выйти за графа... Эдмея не вынесла такихъ оскорбленій и должна была разстаться съ Бернаромъ....

Бернаръ вмѣстѣ съ Маркасомъ отправляется... и оба поступаютъ въ военную службу..... Бернаръ — офицеръ, Маркасъ — сержантъ. — Дѣйствіе происходитъ въ гостиницѣ, по сосѣдству съ имѣніемъ шевадь. Бернаръ груститъ.... думаетъ, что Эдмея за графомъ... Маркасъ утѣшаетъ его.... Оставшись одинъ, Бернаръ засыпаетъ.... Въ это время, откуда возмись, выползаетъ изъза занавѣсъ кровати Жанъ Мопра и уноситъ пистолетъ Берпара, подаренный ему шевадь... Черезъ нѣсколько времени раздается выстрѣлъ... Приносятъ Эдмею раненую полумертвую.... Розыскиваютъ, кто выстрѣлилъ: находятъ за окномъ пистолетъ Берпара и всѣ думаютъ, что Бернаръ, изъ мести, хотѣлъ застрѣлить Эдмею... Бернаръ подъ надзоромъ полиціи: Эдмея не вѣритъ, чтобъ Бернаръ хотѣлъ убить ее... Опять является графъ Ламаршъ... Онъ считалъ себя вполне женихомъ Эдмен и, узнавъ о такомъ поступкѣ своего соперника, готовъ повредить ему... Но послѣ всѣхъ его уликъ, Маркасъ (вѣчный благодѣтель) беретъ отыскать виновника выстрѣла: будучи въ гостиницѣ съ Бернаромъ, онъ видѣлъ какъ-то Жана Мопра и увѣренъ былъ, что выстрѣлъ сдѣланъ былъ имъ... Онъ уговариваетъ графа отправиться въ разрушенный замокъ Мопра и тамъ поискать Жана... Графъ, въ полномъ убѣжденіи, что Жанъ не существуетъ, соглашается... Маркасъ, по обгорѣвшему бревну, пробирается въ башню замка и

вытаскиваетъ оттуда Жана, умирающаго отъ голода.... Жанъ, умирая, сознается, что, желая отмстить шевадь за разореніе замка, хотѣлъ убить Эдмею, единственную отраду престарѣлаго отца... Бернаръ клянется Эдмѣ въ любви и Эдмея обѣщаетъ быть его женой.

Вы видите, что содержаніе драмы довольно сложное и вообще пѣса растянута. Но не смотря на растянутость, драма не лишена большаго интереса: всѣ сложности интриги основаны на враждѣ разбойника къ родственнику... Разбойникъ Мопра хочетъ воспользоваться имуществомъ шевадь Мопра: но какъ устранить наслѣдниковъ?... Обезчестить дочь, а племянникъ — не наслѣдникъ, потому что принадлежитъ къ разбойничьей шайкѣ... Главная мысль не безъосновательна. Но сколько неосновательности въ частностяхъ! Какъ, напримѣръ, отецъ могъ позволить любимѣйшей дочери рыскать на бѣшеной лошади?.. И отчего дочь поѣхала именно въ ту сторону, гдѣ, какъ извѣстно всему околodку, живутъ разбойники, непримиримые враги отца наѣздицы?... Отчего такъ скоро Эдмея полюбила грубаго Берпара и вдругъ говоритъ ему «любите меня?» Къ чему эти ужасныя клятвы вѣчнымъ спасеніемъ, честью предъ чело-вѣкомъ, котораго вовсе не знала Эдмея и отъ котораго, главное, услышала, за нѣсколько минутъ предъ тѣмъ, оскорбительно-дерзкія рѣчи?.. Потомъ, кто такіе эти Маркасъ и Пасьянсъ, которые, какъ няньки, ухаживаютъ за шевадь, Эдмеей и Бернаромъ. Положимъ, изъ пѣсы видно, что Пасьянсъ обязанъ чѣмъ-то шевадь. Но развѣ безъ этого пустыппика не могла обойтись пѣса? Что онъ тутъ сдѣлалъ? Къ чему эта башня?... Развѣ только для того, чтобъ явился Леонаръ и объявилъ о разореніи замка?.. Но ужъ вовсе не для чего было Эдмѣ заходить туда, чтобъ встрѣтиться съ отцемъ... Мнѣ кажется, что сцѣпа въ башнѣ лишняя... Что же касается до Маркаса, этого *безпричиннаго* покровителя, Богъ знаетъ для чего носящаго вездѣ съ собою собачку, то до, самаго конца пѣсы, нельзя узнать: зачѣмъ это лицо въ драмѣ?... Да оно какъ-то вяло, безжизненно вышло. Г. Григорьевъ ничего не могъ сдѣлать изъ него; мнѣ кажется, это не его роль; нѣсколько на мѣстѣ былъ онъ подъ конецъ, когда явился сержантомъ. Самыя лучшія сцѣпы во 2-мъ и 3-мъ дѣйствіи. Вѣришь другимъ очерчены характеры Берпара, Эдмен и отчасти графа... Но, къ сожалѣнію, исполненіе роли графа вышло неудачно.... Самое слабое дѣйствіе — послѣднее.... Эдмея почти ничего не дѣлаетъ... А ей бы, кажется, болѣе всѣхъ, слѣдовало быть здѣсь на первомъ планѣ дѣйствія... Любящая душа не можетъ такъ лѣниво слѣдить за ходомъ событій по дѣлу улики любимаго члoвѣка.... Послѣднее дѣйствіе выкупается прекрасною декораціею, представляющею развалины замка: картина разрушенія какъ нельзя вѣрнѣе изображена *).

Что же сдѣлали артисты изъ своихъ ролей?..... Маркасъ и Пасьянсъ, сказано, слабые очерки, оттого и ар-

*) Нельзя не замѣтить о неровности и негладкости перевода пѣсы: но говорю о нечлѣрныхъ нерусскихъ оборотахъ члѣныхъ рѣчей; но сколько попадаетъ фразъ въ родѣ слѣдующихъ: (Бернаръ) «Развѣ можетъ быть, чтобъ вы были здѣсь, а не были знакомы съ братьями Мопра?» — (Эдмея): Послушайте, крики приближаются... (Бернаръ): «члѣмъ ближе приближаются...»

тисты ничего не дополнили въ нихъ. При этомъ замѣтимъ что и г-ну Зуброву не шла роль Пасьянса: въ его движеніяхъ и поворотахъ скорѣе проглядывала роль купца русскаго, чѣмъ пустынника или фермера французскаго: два — три движенія его во 2-мъ дѣйствіи (когда онъ говоритъ съ Бернарромъ) невольно напомнили *Парамона Озеропонтыча Ширлова* изъ «Семейной картины» г. Островскаго. — Лицо Жана Мопра не рельефное; но г. Самойловъ, какъ водится, сдѣлалъ изъ него больше, чѣмъ авторъ. Одно, кажется, не вѣрно было въ роли г. Самойлова: Жанъ Мопра вышелъ у него не совсѣмъ старикомъ... Еще менѣе рельефною оказалась роль г. Сосницкаго: но, что говоритъ не въ пользу автора, эта роль, не смотря на свою незначительность, утомляетъ артиста... Не велика роль и Леонара: но мы должны замѣтить, что исполненіемъ ее, г. Чернышевъ высказалъ драматическій талантъ: можно надѣяться, что г. Чернышевъ выработаетъ свой талантъ въ драматическихъ пьесахъ: особенно хорошъ былъ онъ въ башнѣ; его предсмертная рѣчь и самая смерть переданы вѣрно; единодушное браво наградило его старіе. Что сдѣлаетъ впоследствии г. Чернышевъ съ своимъ талантомъ — посмотримъ: желаемъ ему болѣе и болѣе трудиться... — Намъ пріятно сказать, что г. Степановъ исполнилъ свою роль очень-очень не дурно: отчего же, спросимъ при этомъ, не исполнять ему всегда такъ свои роли?.... Не совсѣмъ ловокъ только былъ онъ въ первомъ дѣйствіи: тутъ онъ какъ-то ломался... За то во 2-мъ и 3-мъ дѣйствіи онъ былъ вѣренъ мысли автора: онъ понялъ свою роль... Бѣшеная ревность дикаря представлена была успешно. Жаль только, что во 2-мъ дѣйствіи, во время урока, онъ разсѣянно посматривалъ исключительно на публику... Да вотъ еще... Зачѣмъ г. Степановъ бѣгаетъ учащеннымъ шагомъ: можно бѣгать медленнѣе и ровнѣе. — Что же сказать о г-жѣ Владиміровой?... Кажется, роль Эдмен не совсѣмъ ровная....: большая невыгода этой роли заключается въ томъ, что въ послѣднемъ дѣйствіи зритель не замѣчаетъ Эдмен. Во всякомъ случаѣ г-жа Владимірова исполнила роль Эдмен старательно. Въ первомъ дѣйствіи, въ замкѣ Мопра она была какъ-то смущена и не вдругъ могла войти въ свою роль... Но во 2-мъ дѣйствіи она спокойно выдержала роль... была хороша, когда нѣжными ласками останавливала дикаря Бернара: спокойно и дружелюбно она произносила: Бернаръ!... и ея взглядъ при этомъ былъ именно таковъ, что могъ укротить дикаго Бернара. Но когда пришлось г-жѣ Владиміровой, въ 3-мъ дѣйствіи, высказать свои горькія чувства Бернару, то она нѣсколько измѣнила своей роли по смыслу пьесы; произносила нѣкоторыя фразы протяжно, такъ-что рѣчь гордой, но любящей дѣвушки отзывалась *декламациею*... Тутъ нужно болѣе чувства, нужно понять, что, не смотря на гордость, Эдмея все-таки любить бѣшеннаго дикаря; при всей своей гордости, она, ея слезы, съ замираніемъ сердца, должна произносить укоризны тише, безъ громкой декламации: Эдмеѣ больно, но она должна казаться выше грубаго дикаря. Пусть дикарь шумитъ, неистовствуетъ, но доброе, нѣжное, неспорченное сердце благородной дѣвушки должно пристыдить его безуміе своею тихою, безмятежною любовью... Въ томъ и достоинство любви чистой, непорочной души: кто силь-

по любить, тотъ (хоть горько и болѣзненно па душѣ у него) не произнеситъ громко фразъ; тотъ страдаетъ, но страдаетъ въ душѣ, а не на словахъ... Въ душѣ громко вопіетъ обида и оскорбленіе, но въ голосѣ звучитъ тихая, затаенная грусть.....

Не смотря на равнодушіе слушателей къ пьесѣ, — г-жа Владимірова, гг. Самойловъ, Степановъ и Сосницкій были вызваны....

Послѣ драмы слѣдовала: Славянская пляска, исполненная г-жею Надеждою Богдановой и г. Гольцемъ, и исполненная въ совершенствѣ; жаль только, что въ эту пляску привнесено кое-что неславянское. Г. Гольцъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ былъ тяжеловатъ.

Затѣмъ данъ былъ маленькій водевилъ: *Простуда у каминна*, передѣланный съ французскаго (*Au coin du feu*). Мужъ очень любитъ жену свою и во всемъ послушенъ ей; она дѣлаетъ изъ него, что хочетъ. Уходя, жена совѣтуетъ мужу посидѣть у каминна... Но лишь только ушла жена, сосѣднее окно отворяется и кто-то зоветъ г-на Адольфа, т. е. мужа (г. М. Максимовъ): оказывается, что сосѣдка Гортензія проситъ его ходатайства въ пользу своего жениха, за котораго не хотятъ ее выдать родственники; она бросаетъ ему чрезъ окошко письмо, въ которомъ объясняетъ свое горькое положеніе. Только что Адольфъ хотѣлъ прочесть письмо, какъ вдругъ слышитъ шаги жены; онъ прячетъ поскорѣе письмо и садится у каминна. Входитъ жена и.... Адольфъ начинаетъ чихать... Споры — вопросы — отчего, какъ явилась простуда у каминна?... Отъ споровъ дошло до ссоры.... Адольфъ уходитъ... Въ это время изъ сосѣдняго окна слышенъ голосъ: молодой человекъ Эдуардъ зоветъ Маргариту: та же исторія, что и съ Адольфомъ и вдобавокъ письмо, котораго тоже не успѣла прочесть Маргарита, до возвращенія мужа... Съ возвращеніемъ мужа между супругами начинаются колкости, пасмѣшки. Наконецъ, сосѣдка и сосѣдка чрезъ окошко извиняются, что обезпокоили ихъ, прибавляя, что дѣла ихъ уже устроились... Маргарита и Адольфъ мирятся... Г-жа Левкѣева очень мило и граціозно исполнила свою роль: ее приняли восторженно и поднесли букетъ.

Въ дивертисментѣ осыпали громомъ рукоплесканій г-жѣ Прихупову и Ришаръ. Г-жа Ришаръ необыкновенно владѣетъ техническою частью балетнаго искусства. Г-жа Прихупова съ увлеченіемъ и страстью танцевала. — Г-нъ Кшесинскій и г-жа Снѣткова превосходно исполнили польку. — Г-нъ Сетовъ пѣлъ романсъ: «Такъ и рвется моя душа....»

Нельзя не сказать, что въ антрактахъ слыгано было нѣсколько новыхъ музыкальныхъ пьесъ, въ числѣ которыхъ особенно были замѣчены: «*Краковяки*», фантазія г. Антона Контскаго и *Fest-Marsch* — сочиненіе г-жи Ингеборгъ-Штаркъ.

П. ШИЛЕВСКІЙ.

На Александринскомъ театрѣ, въ воскресенье 29 апрѣля, представлена была въ первый разъ «Комедія въ комедіи», сочиненіе г. Дріанскаго. Она была напечатана въ одной

изъ прошлогоднихъ книжекъ Москвитянина. Прочитавъ ее, тогда же мы сомнѣвались, что она можетъ идти успѣшно на сценѣ. Такъ и вышло: не смотря на все стараніе пашихъ талантливыхъ артистовъ, она не имѣла никакого успѣха; публика аплодировала во время дѣйствія, но актерамъ, а не піесѣ; по окончаніи же со всѣхъ сторонъ послышалось шиканье и ни одного возгласа въ пользу автора.

Въ этомъ случаѣ публика была совершенно права, потому что не видѣла комедіи въ комедіи. Въ чтеніи она представляетъ еще болѣе интереса, чѣмъ на сценѣ: тамъ недостатокъ естественнаго комическаго дѣйствія и растянутость не такъ замѣтны; здѣсь же выходятъ лица, говорятъ, смѣются, что-то затѣваютъ, но во всемъ этомъ нѣтъ той общей драматической связи, которая постоянно поддерживаетъ интересъ въ зрителѣ, нѣтъ истинной жизни и слишкомъ много придуманнаго. Отъ всего этого зрителю трудно слѣдить за піесой, и онъ скоро утомляется. А между тѣмъ основная мысль комедіи не безъ интереса: представить провинціальныя сплетни, которыя часто выбираютъ себѣ въ жертвы существа невинныя, безсильныя бороться съ ними, чернять и губить ихъ, тогда какъ другіе потѣшаются среди пустой праздной жизни. Въ такой мысли можно бы было найтти богатый источникъ для высокой комедіи, которая безъ всякихъ правоученій была бы поучительна. Авторъ же новой комедіи схватилъ мысль на лету, не передумавъ ее, не сообразилъ естественнаго хода комедіи, не очертилъ правильно ни одного провинціального типа, придумавъ только одну обстановку и то по большей части неудачную. Вся комедія у него вертится на подслушиваньи: всѣ другъ друга подслушиваютъ, то за колонами, то за дверями, то за ширмами,

изъ этого выводятъ комическое дѣйствіе. Согласитесь, все это мало того что скучно, но очень бѣдно и даже неестественно: какъ можно подслушивать «монологи»; если на сценѣ говорить только одно дѣйствующее лицо, то зритель разумѣетъ, что все это оно думаетъ про себя, а выражается въ слухъ только въ слѣдствіе сценической необходимости, для зрителей, а ни какъ не для другихъ лицъ въ комедіи; для нихъ оно думаетъ, а не говоритъ — это уже есть условіе сцены. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ только одинъ стумасшедшій можетъ говорить въ слухъ цѣлыя монологи; а на этомъ-то у г. Дріанскаго и основанъ весь ходъ комедіи; онъ не сообразилъ самаго простаго положенія, и потому впалъ въ неестественность. Содержаніе комедіи разсказать довольно трудно, да было бы и скучно, потому что едвали возможно отыскать общую нить, чтобы ее держаться съ начала до конца разсказа. Тутъ вы увидите и провинціального франта, за которымъ волочатся провинціальныя барыни и который самъ въ тихомолку волочится за молоденькой неопытной гувернанткой; увидите и мелкопомѣстную вдову первостепенную сплетницу, которую едва ли не слѣдуетъ назвать главною героинею дѣйствія, можетъ быть, противъ воли самаго автора: она всѣхъ мутитъ, переноситъ вѣсти изъ дома въ домъ, все путаетъ, всѣхъ бранитъ... Это лицо выдается больше и смѣяле другихъ, но и оно очерчено не совсемъ удачно: ему не достаетъ нѣли дѣйствія. Сфера такой женщины — извлекать изъ всего для себя пользу; сплетни

для нея только средства поддѣлываться къ барынямъ, которыми нечего дѣлать, чтобы ее ласкали, принимали, дарили. Въ комедіи же г. Дріанскаго Анна Тихоновна часто сочиняетъ, и паговариваетъ, и мутитъ изъ какой-то страсти, безъ всякой видимой для себя пользы и цѣли, какъ будто только для того, чтобы посмотреть, какая выйдетъ изъ этого комедія. Она можетъ прикидываться невинностью передъ людьми — это такъ; но выказывать себя невинною въ своихъ собственныхъ глазахъ едва ли хватитъ у нея духу: она упрекаетъ людей въ несчастіи невинной гувернантки, которую выгоняютъ изъ дому, тогда какъ хорошо знаетъ, что сама была тому первою причиною; нѣтъ, тутъ что-то не такъ! она могла искать оправданія своему поступку — это психологически, но умыть руки передъ всѣмъ — тутъ уже нѣтъ природы. Въстѣ съ этой почтенной женщиной вы встрѣтите и провинціальныхъ барынь, но всѣ онѣ похожи одна на другую, какъ будто слѣпки съ одного бюста. Конечно, въ мірѣ провинціальныхъ сплетенъ женщина должна стоять на первомъ мѣстѣ; авторъ такъ и сдѣлалъ, но жалъ, что хорошо не обдумалъ своего предмета, не анализировалъ, какъ слѣдуетъ, этихъ женщинъ, не проникъ въ ихъ природу, не осмѣялъ истиннымъ, глубокимъ комическимъ смѣхомъ всю пустоту ихъ жизни, всю безразличность, всю пошлость, унижающую достоинство женщины. Да, это богатый предметъ для талантливаго комика, который умѣетъ углубиться въ жизнь и отсюда выводить въ естественныхъ комическихъ положеніяхъ недостойныя лица, прикрывающія себя разными приличными масками. Наконецъ тутъ же вы встрѣтите стараго знакомаго, гоголевскаго Петра Петровича Пѣтуха, подъ именемъ Степана Петровича Летупова и грибоѣдовскую графиню-бабушку Хрюмину, но безъ имени. Это уже совсѣмъ непростительно автору: такъ безцеремонно брать лица у другихъ — тутъ ужъ не знаешь что и думать. Да и Богъ знаетъ, къ чему они были выведены — развѣ для смѣху, потому что въ комедіи нужно же смѣяться; надъ старухой смѣялись дѣйствительно много, но на сценѣ, а не въ публикѣ (надо замѣтить, что на сценѣ смѣху было довольно, потому что вѣдь и въ комедіи была «комедія»; публика же слушала этотъ смѣхъ какъ-то странно; и дѣйствительно, неловко сидѣть, когда другіе смѣются, а самъ не можешь); надъ Пѣтухомъ же мы посмѣялись довольно въ поэмѣ Гоголя, а тутъ видно только одно повтореніе — это уже мѣшаетъ смѣху.

Не будемъ разбирать второстепенныхъ несообразностей въ комедіи, не будемъ рѣшать и вопроса о талантѣ автора; пожалѣемъ только, что онъ слишкомъ поторопился пустить въ публику свое первое произведеніе...

Если комедія не имѣла успѣха, то здѣсь артисты невиноваты нисколько: г. Мартыновъ въ роли Летупова, г. Максимовъ 1 въ роли провинціального франта были превосходны; болѣе съ этими ролями не сдѣлаетъ ни одинъ артистъ; г-жа Орлова также сдѣлала съ своею ролью (Летуповой), что только можетъ сдѣлать опытная артистка; равнымъ образомъ и г-жа Оедорова; г-жа Сиѣткова сыграла роль гувернантки естественно, просто, мило; она совершенствуется съ каждымъ выходомъ и внушаетъ намъ надежду видѣть въ ней со временемъ искусную артистку;

она еще очень молода, и потому имѣетъ впереди много времени, чтобы трудиться и совершенствоваться. Наконецъ г-жа Воронова сыграла съ истиннымъ комизмомъ роль сплетницы Анны Тихоновны; она можетъ сравниться съ г-жею Липскою, и беретъ надъ нею верхъ тѣмъ, что не поражаетъ рѣзкостями въ мацерахъ и въ голосѣ; въ ея комизмѣ больше неприпущденности и естественности. Впрочемъ по одной роли дѣлать окончательное заключеніе не возможно.

ТЕАТРАЛЬ.

МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-на Пешена.

(Въ воскресенье, 29-го апрѣля).

Афиша, объявляющая бенефисъ, всегда завлекательна; она возбуждаетъ какое-то особенное любопытство: любитель театра, прочитавъ ее со вниманіемъ, ждетъ отъ возвышеннаго спектакля много интереснаго — что очень понятно: въ бенефисной афишѣ вы встрѣчаете названія новыхъ драматическихъ произведеній, которыхъ вы не знаете и которые вамъ такъ много обѣщаютъ; правда обѣщанія эти часто весьма обманчивы, но тѣмъ не менѣе они возбуждаютъ любопытство. Замѣчательно, что изъ числа трехъ или четырехъ возвышаемыхъ афишею піесъ именно та, которой названіе скромнѣе другихъ, чаще всего интереснѣе прочихъ, какъ это именно и случилось въ прошедшее воскресенье, въ бенефисъ г-на Пешена. И такъ афиши возвыстили сперва «L'argent du diable» (Деньги діавола), за тѣмъ «Les filles des champs» (Деревенскія дѣвушки) и наконецъ «Les circonstances atténuantes» (Обстоятельства, уменьшающія вину). — Какъ видите, Деньги діавола — шумное заглавіе, обѣщающее что-то необыкновенное и именно эта-то піеса обманула насъ въ нашихъ ожиданіяхъ. Это одна изъ тѣхъ драмъ, которыми такъ изобилуютъ L'Ambigu Comique, или de la Gaité и вообще сцены, на которыхъ первое мѣсто занимаютъ піесы мелодраматическаго содержанія. Напротивъ того, «Деревенскія дѣвушки» — піеса граціозная, со многими топкостями, остроуміемъ. «Les circonstances atténuantes» тоже прекрасное произведеніе, которое бы можно упрекнуть только въ нѣсколько натянутомъ началѣ.

Кромѣ упомянутыхъ мною піесъ афиша г. Пешена возвыщала намъ еще чтеніе поэмы Ламартина и большой хореографическій дивертисментъ и, нужно отдать справедливость, все было исполнено въ точности.

Спектакль начался драмою «Деньги діавола». Я не намѣренъ входить въ подробности. Нравственный смыслъ этой піесы относится болѣе къ парижскимъ бульварнымъ блузамъ, чѣмъ къ щегольскимъ фракамъ или блестящимъ мундирамъ посѣтителей Михайловскаго театра.

Вотъ вамъ въ двухъ словахъ основаніе піесы: Лоріо, весьма честный фермеръ, успѣваетъ схватить въ распахъ плута, похитившаго состояніе у одного важнаго лица, котораго дочь, переодѣтая въ крестьянское платье, скрывается

въ домѣ его же Лоріо. Воръ, принужденный, въ видѣ вознагражденія, отдать фермеру половину своего состоянія (двѣсти тысячъ франковъ), вручаетъ ему бумажникъ, въ которомъ находится сто тысячъ франковъ. Но Баболенъ (имя вора), оставляя его, совѣтуетъ ему воспользоваться этими деньгами и весьма ловко представляетъ ему самую заманчивую картинку счастья, соединеннаго съ богатствомъ. Адскій искуситель желаетъ отмстить честному человѣку, принудившему его уступить часть имъ украденнаго. Демонъ, потому что въ самомъ дѣлѣ онъ представленъ здѣсь въ лицѣ Баболена — не ошибся: фермеръ оставляетъ у себя золото, котораго дѣлается рабомъ; онъ прячетъ деньги, осматриваетъ ихъ тайкомъ съ жадностію, дотрогивается до нихъ съ благоговѣніемъ и любовью; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ лишается душевнаго спокойствія; боязнь утратить свое сокровище завладѣла всѣмъ его существомъ. Несчастный вмѣстѣ съ деньгами схоронилъ и свою веселость.

Сынъ его, узнавъ истину и желая обратить отца на путь чести, похищаетъ у него сокровище. Фермеръ предается сначала самому мрачному отчаянію, но наконецъ приходитъ въ себя, т. е. сознаетъ долгъ чести. Награда принадлежит его сыну Жильберту: онъ жепится на Шарметѣ, молодой наслѣдницѣ, о которой я упомянулъ выше, и которая, хотя по происхожденію своему маркиза, съ удовольствіемъ соглашается отдать руку съ давняго времени ею любимому молодому человѣку. Судя по развязкѣ, можно бы подумать, что піеса эта принадлежит Жоржъ-Зандѣ, но ни въ чемъ не бывало; она просто сочинена Викторомъ Сежуромъ и Жемъ сыномъ. Г-нъ Мопидіе исполнилъ роль Лоріо съ истиннымъ увлеченіемъ и знаніемъ сценическаго искусства. Г-нъ Тетаръ въ роли работника и г. Леонъ въ роли Жильберта, прекрасно содѣйствовали своею игрою г-ну Мопидіе.

«Деревенскія дѣвушки» (Les filles des champs) — рѣзкая сатира на мнимое простодушіе деревенскихъ жителей, т. е. крестьянъ. Парижанинъ Анатоль, обманутый нѣсколькими столичными женщинами, которыя воспользовались его неопытностію, поселяется въ деревнѣ и влюбляется въ прелестную Пивоапу (Pivoine), племянницу фермера Топена (Taupin). Къ его несчастію, Пивоапа съ своимъ дядею уговариваются поймать нѣжнаго и романтическаго Анатоля въ приготовленную ими западню. Молодая дѣвушка, у которой есть возлюбленный, надѣется сохранить его послѣ замужства, а дядя Топенъ, отдавая Анатолю свою племянницу, выпрашиваетъ то то, то другое у наивнаго влюбленнаго, который согласенъ на все. Случай открываетъ ему западню, въ которую онъ такъ неосторожно чуть чуть не попался. Онъ обращается вновь къ парижанкѣ, другой племянницѣ Топена, которая убѣждаетъ его, что корыстолюбіе и хитрость существуютъ также въ селахъ, какъ и городахъ, и что часто и въ большихъ городахъ можно встрѣтить искренность и честность.

Въ этой піесѣ появился бенефициантъ, котораго публика приняла весьма благосклонно: громкія рукоплесканія продолжались нѣсколько минутъ.

Г. Пешена отличный комикъ: онъ имѣетъ, такъ сказать, свой особенный шикъ, и умѣетъ придавать своему комизму какой-то отличительный характеръ. Онъ былъ преумори-

теленъ въ буколическомъ костюмѣ Анатоля и передалъ типъ сентиментальнаго юноши презабавно. Г-да Тетаръ и Невиль исполнили свои роли превосходно.

Содержаніе піесы «Обстоятельства, уменьшающія вину» (Les circonstances atténuantes) слѣдующее: Г-жа Бріесь, молодая, хорошенькая вдова, выигрываетъ процессъ, приносящій ей 300,000 франковъ; билеты на эту сумму хранятся у нея въ бюро. Рука вдовушки должна принадлежать ея кузену Шабріаку, которому приходитъ идея сдѣлать ей въ своемъ родѣ странный сюрпризъ: именно онъ ночью прокрадывается къ ней чрезъ окно, выходящее въ садъ. Г-жа Бріесь еще не возвратилась съ бала, и Шабріакъ скрывается въ ея кабинетѣ. Между тѣмъ является красивый молодой человѣкъ, и швейцаръ, полагая что онъ женихъ г-жи Бріесь, впускаетъ его въ ея гостиную, гдѣ онъ, оставаясь одинъ, запираетъ на замокъ Шабріака, отрѣзываетъ шурки отъ звонковъ и преспокойно поджидаетъ въ сосѣдней комнатѣ возвращенія хозяйки дома, которая немедленно и является. Г-жа Бріесь, болтая съ своею камеристкою, рассказываетъ ей о романтической встрѣчѣ во время послѣдняго ея путешествія; замѣтно, что она не равнодушна къ таинственному незнакомцу. Едва субретка успѣла удалиться, какъ вдругъ предъ г-жей Бріесь является молодой человѣкъ, скрывавшійся, какъ вамъ извѣстно, въ сосѣдней комнаткѣ. Онъ рѣшительно объявляетъ ей, что нуждается въ 300,000 франкахъ, спрятанныхъ въ ея бюро. Нѣтъ сомнѣнія что это воръ. Она отказывается, но онъ угрожаетъ ей своими пистолетами. Она хочетъ позвонить и — тутъ неудача — шурки обрѣзаны. Кузенъ, который видитъ всю эту сцену изъ слуховаго окошка, хранитъ благоразумное молчаніе. Наконецъ онъ успѣваетъ освободиться изъ своего заключенія и отправляется къ королевскому прокурору. Онъ застаётъ только его помощника, который къ счастью одинъ изъ его друзей и товарищей. Радость Шабріака непродолжительна. Его другъ тотъ самый молодой человѣкъ, который похитилъ 300,000 франковъ и объявляетъ, что раньше двухъ лѣтъ нельзя будетъ открыть вора. Кузенъ отказывается отъ руки своей разоренной кузины. Молодой помощникъ прокурора признается г-жѣ Бріесь, что для освобожденія ея отъ Шабріака, необходимо было лишить ее состоянія. Молодой человѣкъ ни кто иной, какъ таинственный обожатель, встрѣченный ею въ путешествіи. Объ остальномъ легко догадаться.

Все это было исполнено весьма мило и съ неподдѣльнымъ комизмомъ г-ми Поль-Бондуа, Верне и г-жею Роже-Соліе. — Жаль только, что эта забавная комедія дана была для окончанія спектакля.

Піесѣ предшествовало чтеніе г-па Монперона и дивертисментъ. Г. Монперонъ читалъ прекрасно, какъ истинный артистъ; ему вполне доступна поэзія, онъ отличается большимъ знаніемъ вѣрно передавать смыслъ и самые мелкіе оттѣнки читаемаго имъ. Я его слышалъ не въ одной гостини и всегда съ истиннымъ удовольствіемъ, которое постоянно раздѣлялъ съ присутствующими. — Онъ также прекрасно читалъ и на сценѣ; къ сожалѣнію только онъ не сообразилъ силу своего голоса съ обширною залю театра, отъ чего голосъ его сталъ слабѣе, что повредило об-

щему впечатлѣнію. Нужно также замѣтить, что возвышенное и полное вдохновеніе содержаніе читаемой имъ поэзіи Ламартина, не было вполне понято: чтобы понять характеръ такой возвышенной поэмы, необходимо нѣкоторое приготовленіе со стороны слушателей. — При всемъ томъ публика усердно рукоплескала г-ну Монперону и вызвала его единодушно.

Если не всѣ были приготовлены слѣдить за чуднымъ стихомъ поэта, то безъ сомнѣнія не нашлось никого, кто бы вполне не оцѣнилъ прелестныхъ силъфидъ, явившихся въ дивертисментѣ, въ увлекательныхъ рас.

Г-жа Петипа была очаровательна въ la bonne aventure, прекрасномъ отрывкѣ изъ Газельды. Г-жи Кошева, Савренская, Лаксарова и Шмидтъ вторили ей съ большою граціею. — Г-жа Ришардъ исполнила рас изъ балета «Тѣнь», L'ombre, легко какъ зефиръ.

Наконецъ г-жа Прихунова, въ высшей степени граціозная, явилась легкою, увлекательною, прелестною Андалузкой и исполнила что-то въ родѣ качучи (мпѣ кажется, что почти всѣ испанскіе танцы непременно смахиваютъ на качучу) съ такимъ увлеченіемъ, граціею, съ такимъ кокетствомъ и жизнью, что смѣло можно сказать, что талантливая танцовщица вполне заслужила шумные аплодисменты и вызовы, которыми ее удостоила наша справедливая публика.

Какъ видите, спектакль, составленный г-мъ Пешена, былъ во всѣхъ отношеніяхъ занимательный.

ШАРЛЬ ДЕ СЕНЪ-ЖЮЛЬЕНЬ.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО
ВЪ ГЕРМАНИИ.

Для Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника готовится подробнѣйшая исторія театральнаго и драматическаго искусства въ Россіи. Но такъ какъ оно развивалось у насъ подъ вліяніемъ искусства западныхъ государствъ, то мы считаемъ необходимымъ представить сперва нашимъ читателямъ нѣсколько статей подъ общимъ заглавіемъ *Историческій очеркъ* и пр. Здѣсь мы обращаемъ преимущественно наше вниманіе на Германію, потому что изъ нея пришло къ намъ первоначально театральное искусство. Первые комедіанты, прибывшіе въ Россію еще при Царѣ Алексѣ Михайловичѣ, были Нѣмцы. Въ послѣдствіи при Петрѣ Первомъ пріѣзды эти стали повторяться чаще. Подъ ихъ вліяніемъ образовывались у насъ и первые русскіе актеры или правильнѣе комедіанты, равно какъ устраивались и сцены и всѣ сценическія обставовки. Отчасти подъ нѣмецкимъ же вліяніемъ писались у насъ такъ называемыя *мистеріи*, съ которыми въ наше время знакомы очень не многіе; между тѣмъ онѣ представлялись на сценахъ передъ Дворомъ, боярами и въ Академіяхъ Московской и Ки-

евской и имѣютъ свое значеніе въ исторіи русскаго образованія. Изложивъ историческое развитіе театральнаго искусства на Западѣ и преимущественно въ Германіи, мы будемъ имѣть возможность опредѣлить точку, съ которой лучше и правильнѣе смотрѣть на наше искусство. Здѣсь мы будемъ представлять болѣе извлеченія изъ подробнѣйшей исторіи нѣмецкаго театральнаго искусства. (*Geschichte der Deutschen Schauspielkunts von Eduard Devrient. Leipzig 1848*). Авторъ этой книги образованный и опытный актеръ, бывшій въ некоторое время на Петербургской нѣмецкой сценѣ. Трудъ его весьма интересенъ по подробностямъ, характеризующимъ состояніе театральнаго искусства въ разные вѣка. Конечно, наши читатели могутъ ожидать отъ насъ извлеченій только изъ самыхъ главныхъ частей, представляющихъ впрочемъ исторію въ неразрывной связи; но многіе мѣстные эпизоды здѣсь по необходимости должно оставлять безъ вниманія. Такимъ образомъ на представляемый нами статьи можно смотрѣть какъ на введеніе въ исторію русскаго театра.

Наблюдая за играми дѣтей, каждый можетъ замѣтить раннее развитіе дѣтскихъ способностей къ театальному искусству. Тѣлодвиженіями, словами и дѣйствіями дѣти представляютъ то, что ихъ наиболѣе поражаетъ въ окружающей ихъ дѣятельности взрослыхъ. То же самое раннее проявленіе наклонности къ театру видно у всѣхъ народовъ, въ ихъ младенческомъ состояніи; пантомимные танцы и представленія предшествуютъ всегда развитію другихъ искусствъ. У всѣхъ народовъ мифическое богослуженіе представляетъ собою драму, въ которой пѣніе, разговоры и пантомима изображаютъ жизнь и дѣйствія боговъ. Изъ этого-то чистаго источника происходило драматическое искусство! *)

Изъ всѣхъ древнихъ театровъ мы упомянемъ только о греческомъ **).

*) Драматическое искусство не существовало только у Іудеевъ. Въ разные эпохи и особенно при Иродѣ были вводимы у нихъ драматическія представленія, но постоянно встрѣчалъ въ народѣ религиозное отвращеніе.

Въ древне-индійской драмѣ подубоги и герои были также главными дѣйствующими лицами. Но кромѣ такихъ были у Индійцевъ пѣсы въ родѣ такъ называемаго «Рожденія понятія», въ которыхъ участвовали лица, представлявшія любовь, сладострастіе, ненависть, притворство, покой, состраданіе и многое другое.

**) Подробности о составѣ и развитіи греческаго театра можно читать въ сочиненіи М. К. *Опытъ исторіи театра у древнихъ народовъ* (1849 г.), также во 2-й части *Пропілей* въ статьѣ г. Шестакова. *Софоклъ и его значеніе въ греческой трагедіи*. «Рано начали собирать въ Греціи матеріалы для исторіи литературы, говорить г. Шестаковъ; уже великій Аристотель вмѣстѣ съ стремленіемъ ко всестороннему знанію передалъ своимъ ученикамъ и ровню къ собранію этихъ матеріаловъ. Такъ извѣстно намъ, что кромѣ самаго Аристотеля о трагикахъ и искусствѣ трагическомъ писали непосредственные его ученики.... Историческое направленіе господствовало также въ ораторской школѣ Исократъ, и вышедшій изъ этой школы Неантъ изъ Киріака приложилъ это направленіе къ изученію знаменитыхъ писателей, между другими и Софокла. По слѣдамъ этихъ предшественниковъ шла ученая критика Александрийцевъ, которые занимались учеными изслѣдованіями твореній трагическихъ поэтовъ во всѣхъ отношеніяхъ. Они обращали вниманіе и на жизнь поэтовъ и ихъ отношенія къ современникамъ, и на число ихъ произведеній, и на время, когда они были писаны, когда и съ какими успѣхомъ были поставлены на сцену. Къ сожалѣнію ни одно изъ этихъ сочиненій не дошло до насъ въ цѣлости. Мы имѣемъ только отрывочныя мѣста изъ этихъ книгъ, сохранившіяся у римскихъ или греческихъ, жившихъ во времена римскихъ императоровъ, ученыхъ, и потомъ въ glossахъ и примѣчаніяхъ византійскихъ грамматиковъ....

Съ самаго начала мы видимъ на сценѣ только одно отдѣльное лицо, разговаривающее съ хоромъ; въ этихъ разговорахъ полагались разные обстоятельства жизни боговъ. Эсписъ далъ этому говорящему лицу маску и различныя костюмы, и такимъ образомъ вмѣсто простаго разсказа и разговора съ хоромъ начались собственно театральныя представленія. До Эсхила довольствовались однимъ актеромъ, который по болѣе части былъ вмѣстѣ и сочинитель пѣсы; на немъ же лежала обязанность управлять музыкою и танцами. Эсхилъ ввелъ на сцену втораго актера, и дѣйствіе получило болѣе жизни. Софоклъ прибавилъ къ этому еще третьяго. Бывали рѣдкіе случаи, въ которыхъ на сценѣ являлось болѣе трехъ лицъ, но это составляло только исключеніе. Перемѣна масокъ и костюмовъ давала возможность однимъ и тѣмъ же актерамъ представлять попеременно то одно, то другое лицо — и даже женщинъ.

Мѣста древнихъ представленій были амфитеатры безъ крыши. Голосъ актеровъ усиливался не акустическими условіями постройки, а небольшою говорной трубкой, вставленной въ маску; во всякомъ случаѣ сильный голосъ былъ необходимъ для тогдашнихъ актеровъ. При дальнѣйшемъ своемъ развитіи, драматическое искусство отбросило и кутурны, увеличивъ число актеровъ на сценѣ. Впечатлѣніе отъ пѣсы увеличилось отъ удобства измѣнять голосъ, смотря по смыслу монолога, отъ выраженія лица актера и отъ болѣе свободы тѣлодвиженій. Актеры были принуждены приблизиться къ природѣ представляемыхъ лицъ, между тѣмъ какъ въ древнѣйшемъ театрѣ все было подчинено заранѣе установленнымъ условіямъ.

Съ распространеніемъ христіанства почти всѣ искусства явились ему на служеніе, найдя въ немъ новую живительную почву, новыя силы и даже новыя блистательныя формы. Драматическое искусство также было приято въ нѣдро христіанства и стало на Западѣ однимъ изъ многихъ дѣйствительныхъ средствъ въ дѣлѣ сближенія грубаго народа съ высочайшею религіею.

Разумѣется, искусство древнихъ должно было имѣть вліяніе и на первоначальное развитіе христіанскаго искусства: равнымъ образомъ и театральныя преданія, существовавшія нѣсколько столѣтій, не могли забыться; они должны были служить основаніемъ новому искусству, получившему другое направленіе, подчинясь конечно его требованіямъ.

При введеніи христіанства на Западѣ уже существовали театры въ полномъ своемъ развитіи, устроенные по образцу греческихъ. Характеръ пѣсѣ былъ чисто свѣтскій; всѣмъ извѣстно, до какого грязнаго цинизма доведены были театральныя представленія въ Западной Римской Имперіи. Въ Италіи, Франціи и Испаніи новымъ началомъ христіанской нравственности пришлось бороться съ установившимся вкусомъ народа къ театральнымъ представленіямъ. Имъ-то и была противопоставлена мистерія или церковная драма, которая быстро развилась въ этихъ странахъ на готовой почвѣ.

Не то было въ Германіи; здѣсь церковная драма была новостью для народа и послужила однимъ изъ первыхъ способовъ для образованія. Первые представленія въ Германіи давались на латинскомъ языкѣ. Духовныя лица бы-

ли первыми исполнителями; младшіе изъ нихъ занимали роли жепщинъ. Въ скоромъ времени чтобы лучше достигать цѣли представленій и возбуждать въ зрителяхъ живѣйшій интересъ, стали примѣшивать къ латинскому языку и туземный.

Во времена Карла Великаго повсемѣстно почти употреблялось въ представленіяхъ нижнегерманское нарѣчіе.

Въ монастыряхъ, гдѣ сосредоточивалась вся современная образованность, мы встрѣчаемъ первыхъ авторовъ, имѣвшихъ наиболѣе вліянія на развитіе новаго драматическаго искусства. Сочиненіемъ піесъ занимались не одни монахи. Такъ въ 980 году Росвита, монахъ ордена Св. Бенедикта, сочинила на латинскомъ языкѣ 6 разговорныхъ исторій о мученикахъ. Впрочемъ эти діалоги не были назначены для представленія, а только для того, чтобы вытѣснить комедіи Теренція, любимое чтеніе монаховъ этого монастыря.

Мистеріи въ XI столѣтіи уже были въ полномъ ходу, и Церковь украшала представленіями праздники всего года.

Сначала піесы были только на латинскомъ языкѣ, и читались ни распѣвъ: въ послѣдствіи же, когда въ нихъ сталъ появляться и нѣмецкій языкъ, то нѣмецкіе стихи читались речитативомъ. Что касается до костюмовъ, то въ монастырскихъ рукописяхъ нашлись многія рисунки, по которымъ можно судить, какъ одѣвались въ то время лица, участвовавшія въ представленіяхъ.

Въ XII столѣтіи поэзія и искусства получили сильное развитіе, которое имѣло вліяніе и на представленія въ Германіи.

На новой, болѣе обширной сценѣ стали появляться піесы, въ которыхъ для исполненія ролей потребовалось много народу, стали принимать въ число исполнителей и свѣтскихъ людей, а потому надо было распространить и нѣмецкій текстъ піесъ. Такимъ образомъ представленія приобрѣли все болѣе и болѣе народный характеръ.

Развитіе театральнаго искусства въ XII столѣтіи было всего сильнѣе во Франціи, которая съ тѣхъ поръ сдѣлалась первою, если не въ сочиненіи піесъ, то по крайней мѣрѣ въ ихъ исполненіи. Въ Германіи кругъ піесъ распространялся все болѣе и болѣе; въ формѣ мистерій явились всѣ библейскіе рассказы.

Въ то же время народный вкусъ стремился къ тому, чтобы видѣть въ драмѣ вѣрное изображеніе жизни во всѣхъ ея разнообразныхъ проявленіяхъ, и это стремленіе оказывало съ теченіемъ времени все болѣе и болѣе вліяніе на драматическія представленія.

Явились разные попытки къ шутовству, въ чемъ мы видимъ начало происхожденія Ганса Вурста.

Въ Италіи, Франціи и Испаніи, гдѣ еще помнили фарсы прежняго римскаго театра, примѣшивалось къ представленіямъ еще болѣе комическаго элемента, чѣмъ въ Германіи; самое невинное оказывалось здѣсь въ рыночныхъ сценахъ и въ дракахъ. Послѣднее вскорѣ перешло и въ Германію.

Вслѣдъ за комическими лицами перешло изъ Франціи въ Германію еще одно лицо. Стали вводить въ піесы черта, не какъ олицетвореніе начала зла, но какъ грубо-смѣшную личность; въ этихъ случаяхъ чертъ являлся въ волчьей,

оветьей или собачьей шкурѣ, въ маскѣ, представлявшей голову звѣря съ оскаленными зубами, съ рогами и длинными хвостомъ.

Во Франціи существовалъ даже особенный родъ піесъ, называемыхъ *diableries*; тамъ менѣе четырехъ чертей не было ни въ одномъ представленіи и отсюда произошло выраженіе *le diable en quatre*. Наплывъ уродливыхъ масокъ, грубыхъ шутокъ и безстыдныхъ пѣсень былъ такъ великъ во Франціи и особенно въ Италіи, что папа Иннокентій III въ 1210 году запретилъ въ Италіи употреблять для представленій соуднія съ церквами мѣста.

Между тѣмъ подъ вліяніемъ вкуса романскихъ странъ распространился кругъ предметовъ, служившихъ темами для театральныхъ представленій. Въ Парижѣ образовался новый родъ піесъ, называемыхъ *Moralitäten*, нравственными представленіями.

Въ XIII-мъ столѣтіи уже существовали въ Парижѣ два драматическія общества; одно изъ нихъ называлось *confrérie de la Passion*, другое — *confrérie de la Basoche*. Последнее изъ нихъ состояло изъ клерковъ; оно-то и ввело представленіе нравственныхъ піесъ, называемыхъ *Moralitäten* *).

Въ этихъ піесахъ выводились аллегорическія лица, изображавшія добродѣтели и пороки и вообще всякія нравственныя качества человѣка, въ удивительномъ соединеніи съ дѣйствительными лицами. Въ нихъ излагались схоластическія теоріи въ формѣ вопросовъ и отвѣтовъ и показывались разные случаи приложенія морали къ дѣйствительной жизни.

Содержаніе этихъ нравственныхъ піесъ было разнообразно. Въ одной изъ нихъ, на сценѣ были любовь, истина, духовное просвѣщеніе, душа, семь смертныхъ грѣховъ, справедливость. Другая піеса показывала борьбу добрыхъ памфрѣй съ дурными наклонностями въ жизни человѣка; въ ней участвовали: богатство, жадность, соблазнъ, кичливость, гордость, красота, сила; они вели спорные разговоры съ олицетвореніями добродѣтелей, пока наконецъ ни являлись самопознаніе и раскаяніе, единственная и надежная опора человѣка. — Въ нѣкоторыхъ піесахъ аллегорически наказывались наиболѣе общіе пороки того времени и проч.

Такимъ образомъ развивалось драматическое искусство до той эпохи, отъ которой дошли до насъ первыя обстоятельныя повѣствованія объ отдѣльных публичныхъ представленіяхъ. Изъ этихъ рассказовъ мы получаемъ болѣе ясное понятіе о томъ, какъ представлялись мистеріи и моралитеты.

Въ XIV столѣтіи при Карлѣ IV мистеріи распространились въ Силезіи и Богеміи.

Изъ дошедшихъ до насъ свѣдѣній о представленіи мистерій вообще видно, что хотя въ Германіи въ XV столѣтіи и не было еще особенныхъ драматическихъ обществъ, но во всякомъ случаѣ драматическое искусство мало по

*) Въ половинѣ XIII столѣтія въ Италіи дѣйствовали также два театральныя общества: *de la Gonfalone* и *Batuti*.

малу совершенствовалось и способы представлення дѣлались все богаче и разнообразнѣе.

О пѣсахъ того времени нельзя судить по тому, что мы видимъ на театрѣ въ настоящее время. — Во всемъ что было сочинено и представлялось въ тѣ времена, мы не найдемъ ни одного истинно драматическаго произведенья, но всѣ пѣсы представляютъ только богатый матеріалъ, не подвергнутый еще окончательной обработкѣ. Разсмотримъ ближе вышній составъ тогдашнихъ представлений.

Мистеріи давались при дневномъ свѣтѣ, подъ открытымъ небомъ, на подмосткахъ. — Очень часто онѣ тянулись цѣлые дни, если не мѣшалъ дождь, приостанавливались только на время для подкрѣпленія актеровъ и зрителей пищею.

Но чаще всего представлення давались послѣ обѣда и если этого времени было недостаточно, то пѣса раздѣлялась на нѣсколько частей и продолжалась нѣсколько дней сряду. — Эти отдѣлы назывались Tagewerke, числомъ было ихъ пять *)

Такъ какъ представлення требовали большихъ издержекъ, то надо предполагать, что зрители обязаны были вносить нѣкоторую плату. Можетъ быть, эта плата была произвольная; по крайней мѣрѣ нельзя утвердительно сказать, чтобы въ Германіи она была обязательною какъ въ Парижѣ въ confrérie de la Passion, гдѣ парламентъ напечатъ вынужденнымъ приказать, чтобы съ каждаго зрителя взималось не болѣе двухъ, или, на нынѣшніе деньги, не болѣе 8 су (10 коп. сер.). Въ послѣдствіи въ Германіи составлены были особенные капиталы, проценты съ которыхъ были назначены для покрытія издержекъ при постоянныхъ духовныхъ представленьяхъ.

Что касается до костюмовъ, то они по всей вѣроятности, съ немногими исключеніями, были общіе, какіе употреблялись вообще въ тѣ времена.

На картинкахъ того времени мы видимъ, что, дѣйствующимъ лицамъ, за исключеніемъ немногихъ, присвоилась обыкновенная современная одежда.

Во Франціи костюмы стоили очень дорого: такъ, въ Валансенѣ въ 1547 г. костюмъ, употребленный только въ одномъ представленіи, проданъ за 728 ливровъ. — Хотя въ Германіи роскошь представлений и не была доведена до той степени, какъ во Франціи, но все-таки богатство одеждъ было однимъ изъ средствъ привлекать зрителей.

Точно также старались производить сильное впечатлѣніе на толпу числомъ дѣйствующихъ на сценѣ лицъ. На греческомъ театрѣ достаточно было трехъ актеровъ, чтобы поддерживать дѣйствіе; а при мистеріяхъ труппа актеровъ, хористовъ и статистовъ иногда возрастала до нѣсколькихъ сотенъ человекъ.

Въ такомъ случаѣ конечно было довольно трудно набирать актеровъ; часто приглашаемые со стороны, не умѣли читать, вообще были люди не образованные а иногда даже просто бродяги. — Еще до начала представлення, актеры сидѣли или стояли передъ открытою сценою, вѣроятно для привлеченія зрителей. Когда наступало время представлення,

*) Во Франціи въ 1536 г. одну мистерію, Les actes des apôtres, играли 40 дней; въ ней 40,000 стиховъ, написанныхъ въ 9 книгахъ.

они всходили на сцену и становились полукругомъ или сидѣли на стульяхъ.

Послѣ общаго хора начиналось представленіе. Одинъ изъ актеровъ, одѣтый герольдомъ, возворялъ тишину и говорилъ или пѣлъ вступленіе въ пѣссу. Это лицо называется въ рукописяхъ — *expositor ludi* или также *praecursor*, (режиссеръ).

Также очень часто бывало, что объяснитель пѣсы говорилъ зрителямъ, кого онъ самъ будетъ представлять и будутъ представлять другіе актеры. — Этотъ же *expositor ludi* своими монологами придавалъ связи рѣчамъ другихъ актеровъ, обращалъ особенное вниманіе зрителей на нѣкоторыя части представлення и излагалъ нравственный смыслъ происшествій.

Въ нѣкоторыхъ пѣсахъ *expositor* произносилъ только прологъ и эпилогъ и наконецъ въ нѣкоторыхъ его вовсе не было. Такъ случалось напримѣръ въ тѣхъ пѣсахъ, гдѣ было мало или совсѣмъ не было историческаго содержанія, въ моралитетахъ и догматическихъ діалогахъ. Въ такихъ пѣсахъ каждый актеръ самъ объяснял въ самомъ началѣ, кого онъ будетъ представлять *).

(Продолженіе будетъ).

Вышелъ № 5-й

НУВЕЛИСТА,

ИЗДАВАЕМАГО М. БЕРНАРДОМЪ.

Содержаніе его слѣдующее:

Mayer (Ch.). Bolero sentimental.

Idé (Ch.). Grand trot.

Cramer (H.). Sérénade de Don Pasquale, transcrite.

Jungmann (A.). Romance russe, transcrite.

Spindler (Fr.). Souvenir du jeune âge. Pièce de salon.

Schubert (C.). Les colombes, Valse.

D** (A.). Nouvelliste-Polka.

Я** (M.). Жалоба, романсъ.

Henrion (P.). La saison du bon Dieu. Mélodie.

Beyer (F.). Petite fantaisie sur l'opéra Norma.

Duvernoy (J. B.). Rondo-Valse.

Музыкально-литературное прибавленіе № 5-й.

Подписка по 10 р. с. въ годъ безъ доставки и 11 р. 50 коп. съ доставкою, принимается въ музыкальномъ магазинѣ Бернарда, на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Паскаля № 11.

Въ Москвѣ, въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда и въ Газетной Экспедиціи.

Окончаніе статьи «Замѣтки о Кіевскомъ театрѣ» будетъ помѣщено въ слѣдующемъ номерѣ.

Редакторъ М. РАЦАПОРТЪ.

*) Въ параллель съ этимъ можно поставить тѣ картины, на которыхъ у каждаго лица по рѣз выходитъ объяснительная надпись. На китайскомъ театрѣ до сихъ поръ каждое вновь входящее лицо прежде всего объясняетъ, кто онъ и какія его отношенія къ другимъ лицамъ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

БОЛЬШАЯ СОНАТА НА ФОРТЕПІАНО,

СОЧИНЕНИЕ

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПИАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

(Цѣна 2 р. с.)

Его же: 1) «Я люблю сидѣть одна поздно на балконѣ», мазурка, исполненная съ большимъ успѣхомъ Н. В. Самойловою. Цѣна 60 к. сер.

2) «Необходимый руководитель для піаниста». Ежедневныя упражненія на фортепіано. Новое дополненное изданіе, соч. 100, съ русскимъ и французскимъ текстомъ. Цѣна 5 руб. сер.

Вышла въ свѣтъ: Его же: Новая фантазія на мотивы изъ оперы

ТРУБАДУРЪ.

Всѣ эти сочиненія продаются у г-на Контскаго, на углу Михайловской площади и Инженернаго переулка, въ д. Крыловой, кв. № 33.

ВЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александринскаго театра,

поступили въ продажу:

ПОРТРЕТЪ ПЕРВАГО ТЕНОРА РУССКОЙ ОПЕРЫ

ІОСИФА СЕТОВА,

рисованный г. Смирновымъ и отлично отпечатанный на китайской бумагѣ. Цѣна экз. 2 р., съ пересылкою и укупоркою 2 р. 50 к. сер.

ДЛЯ ФОРТЕПІАНО.

Compositions de CHARLES NEWE.

№ 1. Céladon. Polka, op. 8	40 к. с.	№ 6. Attaque-Polka, op. 16	50 к. с.
— 2. Kriegslieder aus der Donau. Walzer, op. 9. 85 — —		— 7. Troisième Bouquet. Quadrille, op. 17	60 — —
— 3. Bellona-Quadrille, op. 10	60 — —	— 8. Bachus-Quadrille, op. 18	60 — —
— 4. Polka-Mazurka de l'opera Macbeth, op. 11. 50 — —		— 9. Sans-Souci-Polka, op. 19	55 — —
— 5. Violette-Polka, op. 15.	50 — —		

Гг. иногородные благоволят адресовать свои требованія на имя ВАСИЛІЯ ДАНИЛОВИЧА ДЕНОТКИНА, въ С-Петербургѣ. Выписываемыя ноты (гдѣ бы то ни было издачныя) будутъ высылаемы съ первою почтою.