

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

# ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 22.

3 ЮНЯ 1856.

Выходятъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкою 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. Раткова и Довыдова, и въ музыкальныхъ магазинѣхъ П. Ленгольда въ Москвѣ.

*Содержаніе:* Курсъ музыкальной техники (А. Сѣрова). — Иностранный вѣстникъ. — Театръ-Циркъ: Московская гостя на петербургской оперной сценѣ (А. Сѣрова). — Письмо изъ Москвы (Москвичъ). — Критическія замѣтки (В. С.). — Петербургскій вѣстникъ. — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи. — Объявленія.

## КУРСЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ.

### IV.

Предѣлы музыкальныхъ звуковъ. — Полутоны. —  
КЛАВИАТУРА.

Данный музыкальный звукъ, какъ мы видѣли, можетъ быть сравнительно съ другимъ даннымъ или выше или ниже. Отвлеченно, въ идеалѣ, постепенность звуковъ отъ высокаго къ низкому и отъ низкаго къ высокому можетъ быть продолжена въ обѣ стороны, до безконечности.

Въ природѣ для этой отвлеченной безконечности поставленъ предѣлъ въ нашемъ слуховомъ органѣ. Ухо наше не можетъ различать музыкальныхъ, то есть, опредѣленныхъ звуковъ выше тѣхъ, которые составляютъ крайнюю границу высокихъ флажолетныхъ звуковъ, напримѣръ, на скрипкѣ. Предѣломъ для нашего слуха въ отношеніи низкихъ музыкальныхъ звуковъ служатъ крайнія басовыя ноты въ педали церковныхъ органовъ.

Между этими крайними предѣлами (вычисляемыми акустикой въ точности, по количеству «дрожаній») остается все-таки безконечность въ «постепенности» повышения и пониженія музыкальныхъ звуковъ.

Въ огромной лѣстницѣ звуковъ, доступныхъ нашему слуху, отъ самыхъ высокихъ до самыхъ низкихъ есть свои подраздѣленія, смотря по орудіямъ, производящимъ звукъ. То есть, одинъ отдѣлъ всей лѣстни-

цы принадлежитъ такимъ-то орудіямъ музыкальнымъ, другой отдѣлъ другимъ и т. д. Такъ напримѣръ, отдѣлъ самыхъ высокихъ звуковъ принадлежитъ скрипкамъ, флейтамъ; не самый высокій—скрипкамъ же и флейтамъ, но кромѣ того гобоямъ, кларнетамъ, дискантовымъ голосамъ женщинъ и дѣтей; отдѣлъ звуковъ средней высоты—опять скрипкамъ, кларнетамъ, альтовымъ голосамъ и инструментамъ; отдѣлъ звуковъ между средними и низкими принадлежитъ теноровымъ мужскимъ голосамъ и ихъ представителямъ, валторнамъ, фаготамъ, виолончелямъ и т. д.; отдѣлъ звуковъ самыхъ низкихъ принадлежитъ голосамъ и инструментамъ «басовымъ», чистымъ мужскимъ голосамъ, виолончелямъ (на низкихъ струнахъ), контрабасамъ, контрафаготу и т. д.

(Подробнѣе все это будетъ перечислено въ органиковѣ; я здѣсь упомянулъ объ орудіяхъ только для того, чтобы примѣромъ пояснить отдѣлы всей лѣстницы доступныхъ музыкальныхъ звуковъ).

Эти «отдѣлы» звуковъ разной высоты называются *регистрами*.

Въ каждомъ регистрѣ, какъ очень понятно, постепенность повышения и пониженія звука состоитъ въ зависимости отъ свойства орудія; то есть, если орудіе (какъ напримѣръ *голосъ* человѣческой или смычковые инструменты) допускаетъ произвольное повышение или пониженіе, то, въ предѣлахъ даннаго регистра, опять счету не будетъ «степенямъ» высоты звука. Голосомъ или на скрипкѣ взять сперва звукъ положимъ средній, можно повысить его «чуть чуть» потомъ «еще чуть чуть» и т. д. до крайняго предѣла высоты доступной для даннаго орудія, или понизить «чуть чуть», «еще чуть чуть» и т. д. до крайняго предѣла низкихъ звуковъ, доступныхъ для даннаго орудія. *Степень* повышения или пониженія зависитъ отъ произвола и, слѣдовательно, счету не подлежитъ.

Такимъ образомъ если представить себѣ подобное «произвольное» повышение и пониженіе звуковъ во

*всѣхъ* регистрахъ, въ ихъ сложности получится опять постепенность «безконечная».

Но и она въ практикѣ нашего искусства очень ограничивается.

Слухъ нашъ очень ясно различаетъ малѣйшія степени повышенія и пониженія звука (напримѣръ, при настраиваніи струны).

Но въ искусствѣ, конечно *уеловно*, принимается, что *самое мелкое*, доступное нашему слуху *разстояніе* между двумя данными, или говоря технически самый меньшій *интервалъ* есть *полутонъ* (цѣлый тонъ состоитъ, разумѣется, изъ двухъ полутоновъ).

Вся наша музыка и, сообразно ей, система нашихъ нотныхъ знаковъ основана на послѣдованіи «тоновъ и полутоновъ». Слѣдовательно всѣ звуки, въ которыхъ встрѣчаются интервалы «мельче» полутоновъ (вой вѣтра, плачь младенца, крикъ разныхъ звѣрей, птицъ, многіе напѣвы и мелодическіе акценты восточныхъ народовъ), могутъ быть переданы нашимъ голосомъ и нѣкоторыми изъ нашихъ музыкальных орудій, но для нашей «нотной» грамоты недоступны.

Наглядный представитель постепенности *всѣхъ* полутоновъ, употребительныхъ въ нашей музыкѣ, есть клавиатура фортепіано.

Клавиатура устроена такъ, что повышение тоновъ идетъ въ порядкѣ отъ лѣвой руки къ правой (въ томъ же порядкѣ, которому слѣдуютъ и наши письменные знаки, вообще всякая «грамота» Европейцевъ, въ томъ числѣ конечно и нотная).

Между каждымъ двумя сосѣдними клавишами (не обращая вниманіе какія онѣ, бѣлыя или черныя) интервалъ звука — полутонъ.

Послѣдованіе всѣхъ полутоновъ *кряду* (по всей клавиатурѣ или отъ любого пункта ея до другого любого) называется *скалою* (Scala—лѣстница) или *гаммою* (отъ греческой буквы «гамма») *хроматическою* (chroma, по гречески «краска»; отчего это названіе, увидимъ послѣ).

Но это послѣдованіе, всегда *однаковое* для слуха, гдѣ бы ни начиналось и гдѣ бы ни кончалось, далеко не такъ важно для музыки, особенно для гармонической ея основы, какъ такое послѣдованіе звуковъ, такая гамма или скала, гдѣ *полутоны* перемежаются съ *цѣлыми тонами*.

Законъ симметріи играетъ во всей музыкѣ самую важную роль.

Слѣдовательно и чередованіе тоновъ и полутоновъ, чтобъ быть музыкальнымъ, должно быть въ извѣстномъ симметрическомъ порядкѣ.

Взглянемъ на клавиатуру. На ней бѣлыя клавиши *чередуются* съ черными въ опредѣленномъ порядкѣ и притомъ не въ простомъ — бѣлая, черная, бѣлая и т. д., а въ какомъ-то особенномъ.

Въ чемъ эта особенность, и отъ чего она зависитъ?

Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ лежитъ объясненіе главной въ музыкѣ, *диатонической гаммы*, основанія гармоніи и мелодіи.

А. СЪРОВЪ.

(Продолженіе будетъ).

## ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Возстановленіе пенсій при парижскомъ Императорскомъ театрѣ Оперы. — Разграваніе старинныхъ музыкальныхъ піесъ. — Сочиненіе г. Кастнера «Золота арфа». — Новая комедія Понсара. — Возобновленіе оперы «Ричардъ Львиное сердце». — Опера Моцарта «Импредарио». — Извѣстія объ артистахъ.

Изъ многихъ заграничныхъ новостей выбираемъ главныя. Начнемъ съ Парижа. Въ Пятницу 4 (16) мая, директоръ театра оперы, собравъ въ большомъ фойе всѣхъ служащихъ при этомъ театрѣ, числомъ болѣе пятисотъ человекъ обоого пола, сообщилъ имъ новый декретъ, подписанный Императоромъ. Цѣль этого декрета — устройство особой кассы для выдачи пенсій всѣмъ служащимъ при Оперномъ театрѣ, ихъ вдовамъ и сиротамъ. Мысль учрежденія пенсіонной кассы принадлежитъ самому директору г-ну Кронье (Crosnier); извѣстіе это произвело большой восторгъ во всѣхъ, кто отнынѣ будетъ пользоваться плодами такого благодѣтельнаго учрежденія. Лица, служащія при парижскомъ Оперномъ театрѣ, въ прежнее время и именно съ 1804 до 1830 года уже пользовались пенсіями; въ настоящемъ случаѣ раздача пенсій возстановляется на новыхъ основаніяхъ, о которыхъ мы и скажемъ нѣсколько словъ.

Новая пенсіонная касса Императорскаго театра Оперы поручается управленію сохранный казны, подъ главнымъ надзоромъ министра Императорскаго двора.

Для образованія и пополненія кассы назначено: 1) 5% со всего, что получаютъ отъ театра лица, служащія при немъ, если только сумма, получаемая служащимъ лицомъ не превышаетъ 40,000 франковъ въ годъ. 2) Суммы, удерживаемыя при дозволенныхъ отпускахъ. 3) Денежныя взысканія за неисправность по службѣ. 4) Денежныя пени, уплачиваемыя правленію театра по опредѣленію судовъ. 5) Сборъ за два представленія или за одно представленіе и одинъ балъ, даваемый ежегодно въ пользу пенсіонной кассы, т. е. по крайней мѣрѣ 30,000 франковъ. 6) 20,000 франковъ, получаемыхъ ежегодно театромъ по государственному бюджету. 7) Проценты на суммы, принадлежащія кассѣ. 8) Наконецъ добровольныя пожертвованія, принимаемыя не иначе, какъ по формѣ, установленной въ Кодексѣ Наполеона.

Пѣвцы, пѣвицы и всѣ лица балетной труппы получаютъ пенсію за 20 лѣтъ службы.

Дирижеръ оркестра, музыканты-солпсты, режиссеръ сцены, главноуправляющіе пѣніемъ и танцами и главный ма-

пианисты получают пенсию за 20 лет службы и по достижении 50-ти-летнего возраста.

В том же возрасте, но за 25 лет службы, получают пенсию профессора, помощники режиссера, музыканты оркестра, хористы и машинисты.

Наконец все другие лица, принадлежащая к театру Оперы, получают пенсию за 30 лет службы и при наступлении возраста 60 лет.

Пенсия определяется сообразно с средним окладом, выводимым из шести последних годов службы, и может простираться до 5,000 франков.

За каждый лишней год службы сверх определенной декретом прибавляется к пенсии одна шестидесятая среднего оклада служащего лица; но это увеличение не должно ни в каком случае выходить из известных пределов.

Пределы пенсий для лиц, служащих при театре, полагаются от 100 до 6000 франков, т. е. никто не может получать меньше 100 и больше 6,000 франков пенсии в год.

Время службы в других местах, как-то по административной части или в сухопутных и морских войсках, также служба при лирических Императорских театрах, присоединяется к службе в опере и дает право на пенсию, но в этом случае время службы в театре Оперы не должно быть меньше двух третей срока полной выслуги пенсии. Каждый артист или вообще служащий при театре, раненный при исполнении своих обязанностей, потерявший возможность продолжать службу, немедленно получает пенсию, сообразную с своим окладом. То же самое относится к артистам пения, танцев и музыки, если они по прошествии трех четвертей срока, определенного для пенсии, почувствуют такое ослабление своих способностей, что будут не в состоянии с честью исполнять обязанности своего звания.

После смерти лица, получающего пенсию, вдова имеет право на пенсию только в том случае, если брак был заключен за 5 лет до отставки мужа или за 2 года в случае увольнения от службы по одной из указанных причин.

Пенсия вдовы составляет треть пенсии мужа и ни в каком случае не может быть меньше 100 франков в год.

Дети умершего артиста или кого нибудь из служивших при театре получают пенсию, если отец имел право на нее и если мать или умерла или не может получать пенсию по причине развода с своим мужем.

Сироты, оставшиеся после смерти матери, служившей при театре, пользуются пенсией даже при жизни отца.

Мы изложили здесь только самые важные части декрета. Возобновление пенсий составляет большое благодеяние для множества лиц, служащих при театре Оперы, из которых многие по окончании своей службы нередко попадали в самую ужасную бедность. Из всех классов общества артисты, кажется, больше всех пугаются в заботливой предусмотрительности правительства, и потому новое учреждение пенсионной кассы было принято с большою радостью всеми лицами оперной труппы.

В деле искусства талант без сомнения важен, но

он не составляет еще всего. Соединение таланта с разумом обуславливает блестящие и прочные успехи.

Эта мысль не имеет ни малейшего притязания на философию, и прилагается непосредственно к г. Ф. Лекуппе (Lecouprey), профессору игры на фортепиано в Императорской Парижской Консерватории. Он доказал, что в нем такт светского человека соединяется с высшими качествами артиста. Он понял, что в наше время, когда композиторы по видимому истощили весь запас музыкальных сочетаний звуков, когда почти невозможно встретить ничего истинно оригинального, в такое время будет, как нельзя более кстати, возстановить творения прежних клавеснистов и поставить их рядом с знаменитейшими сочинениями последующих пианистов. Проникнутой этою мыслию, г. Лекуппе усердно рылся в библиотеках и успел собрать целый ряд небольших, по замечательных сочинений, следующих в хронологическом порядке от 1532 года до нашей эпохи.

Но недостаточно было собрать все эти музыкальные сочинения, столь интересные в глазах музыкантов; надо было еще оживить их вярным исполнением, и это чудо возрождения звуков никто не мог сделать лучше самого его. Будучи археологом в теории музыки, он сделался археологом в исполнении. Живя мыслию в обществе клавеснистов XVI, XVII и XVIII столетий, он успел усвоить себе их способ игры. Он провел многие годы в этих катакомбах искусства и вышел из них с полной уверенностью, с свечком в руках, готовый уступить его тем, кто подобно ему пожелает изучать эти давно умолкнувшие звуки.

Справедливость требует сказать, что другой археолог-музыкант, г. Аристид Фарренк (Aristide Farrenc), еще в 1840 году дал в Париже подобный же концерт при содействии своей жены и некоторых других превосходных артистов.

В воскресенье 29 апреля 1856 года г. Лекуппе собрал около себя блестящее общество любителей, чтобы исполнить пред ними двадцать восемь пьес для клавесина и фортепиано, из которых первая относилась к 1532 году.

Сам г. Лекуппе исполнил только пьесы с 1532 до 1683 года; все же следующие были исполнены двумя лучшими его учениками, д-цею Кудер (Coudere) и г-жею Видаль-Лакур (Vidal-Lacour), которые в таком совершенстве усвоили себе манеру игры своего учителя, что, слушая их с закрытыми глазами, можно было подумать, что играет он сам.

Концерт начался пьесой Токката Клода Меруло, органиста церкви Св. Марка, родившагося в Корреджо в 1532 году. Эта пьеса отличается крайнею простотою, которая и составляет главную часть ее прелести. Она была исполнена на великольном флигель Эрапа, по мыслию, говорит французский рецензент, мы слышали клавесин и вполне наслаждались вкусом и грацией пьесы. Из пьес Жерома Фрескоальди, органиста церкви св. Петра в Риме, родившагося в Ферраре в 1587 году, ученый профессор сыграл две: la Frescobalda и балетный мотив. Вот тут мысль уже свободнее от

схоластических формъ и имѣетъ, такъ сказать, тѣло и душу. Этотъ прогрессъ еще болѣе осязателенъ въ la sarabande и l'allemande Андрея Шампиона (Champion de Chambonnières), перваго клавесиниста Лудовика XIV, родившагося въ Парижѣ въ 1620 году. Простое величіе Лудовика XIV, какъ говоритъ Сен-Симонъ, проглядываетъ въ музыкѣ великой эпохи, какъ во всѣхъ другихъ видахъ мысли. Францъ Куперепъ (François Couperin), слѣдуя по пути, указанному Шампиономъ, расширилъ поле зрѣнія и заслужилъ названіе великаго. Le Réveil-matin, игранное г-мъ Лекуппе, одно изъ образцовыхъ произведеній названнаго сочинителя, принадлежитъ къ тѣмъ безсмертнымъ, вѣчно юнымъ твореніямъ, которыя оставляютъ въ слушателяхъ тѣмъ болѣе впечатлѣніе, чѣмъ болѣе искусство удаляется отъ своей первоначальной простоты. Не принадлежа музыкѣ подражательной, эта піеса невольно возбуждаетъ мысль о шумномъ сельскомъ утрѣ. Нельзя вѣрнѣе передать то впечатлѣніе, которое производитъ на живыя существа видъ пробуждающейся природы. Эту піесу просили повторить, и г. Лекуппе исполнилъ просьбу съ видимою радостью, потому что это было для него лучшею наградою за труды, понесенныя имъ при изученіи способовъ передавать поэтически и вѣрно мысли старыхъ музыкантовъ.

Мы не можемъ прослѣдить здѣсь всѣхъ піесъ программы; достаточно сказать, что г-жи Кудеръ и Видалъ-Лакуръ блистательно замѣнили своего учителя. Рамо, Скарлатти, Гендель, Себастьянъ и Эммануилъ Бахъ, Гайднъ, Клементи, Моцартъ, Дюссекъ, Штейбельтъ, Бетховенъ, Крамеръ, Гуммель, Фильдъ, Рисъ, Веберъ, Мошелесъ, Шубертъ, Мендельсонъ, Шопенъ, Гейрихъ Герцъ, Тальбергъ, Шулльговъ и Геллеръ, вотъ композиторы, піесы которыхъ были исполнены талантливыми артистками съ рѣдкимъ пониманіемъ и полнымъ усвоеніемъ методы игры каждаго изъ нихъ.

Концертъ продолжался четыре часа и никому не покался слишкомъ долгимъ.

Вотъ еще важная новость, о которой много говорятъ музыкальныя газеты. Вѣрный своему званію писателя и композитора, г. Кастнеръ издалъ недавно новое сочиненіе, которое, какъ и другія его сочиненія, le Cycle Choral, la Danse des morts и les chants de l'Armée, состоитъ изъ двухъ частей: первая посвящена вся рассказамъ и теоріи, вторая — музыкѣ. Въ прежнихъ сочиненіяхъ своихъ г. Кастнеръ уже показалъ всѣ выгоды подобной системы; новая книга окончательно утверждаетъ эту систему, какъ важностью такъ и достоинствомъ своего содержанія, о которомъ мы хотимъ сказать нѣсколько словъ.

Золова арфа возбуждала до сихъ поръ очень мало вниманія; простой предметъ любопытства для свѣтскихъ людей, она только немного болѣе занимала людей ученыхъ и музыкантовъ. Г. Кастнеръ сочиненіемъ своимъ возвелъ ее на такую высоту, съ которой она вѣроятно никогда не сойдетъ. Есть такіе люди, въ рукахъ которыхъ самый негодный металлъ обращается въ золото, которые по самой ничтожной жилкѣ руды угадываютъ присутствіе нестоющаго рудника; г-нъ Кастнеръ именно принадлежитъ къ числу такихъ колдуновъ. Въ самомъ дѣлѣ, Золова арфа вполне достойна вниманія

людей, которые живо чувствуютъ и обладаютъ обширною ученостью; и тѣмъ и другимъ она представляетъ собою превосходный предметъ для изученія: первымъ — по причинѣ удивительнаго впечатлѣнія, которое она производитъ, вторымъ — по причинѣ разнообразія своихъ звуковыхъ явленій.

Г. Кастнеръ собралъ свѣдѣнія о всѣхъ звукахъ, болѣе или менѣе музыкальныхъ въ природѣ и называемыхъ имъ космическою музыкою, сравнилъ эти звуки съ звуками Золовой арфы и наконецъ изучилъ ее съ мопокордомъ и на основаніи главныхъ началъ гармоніи, служащихъ основаніемъ теоріи музыки.

Онъ легко, скоро и занимательно объясняетъ вамъ происхожденіе и распространеніе звука; онъ рассказываетъ вамъ о поперечныхъ и продольныхъ колебаніяхъ струнъ, объясняетъ золовы звуки по Кирхеру, Джону, Юнгу и Пеллусову, паучаетъ получать искусственно золовы звуки и наконецъ описываетъ ясно различные образцы Золовой арфы.

По отзыву критиковъ г. Кастнеръ умѣлъ сдѣлать чтеніе своей книги легкимъ и занимательнымъ даже для людей, наименѣе склонныхъ къ серьезнымъ занятіямъ, и въ то же время вмѣстилъ въ нее для ученыхъ всѣ сокровища знанія; но еще интереснѣе, говорятъ, та часть его сочиненія, въ которой онъ разсуждаетъ о плѣнительныхъ или страшныхъ звукахъ, раздающихся въ пустыняхъ Тибета и Цейлана.

Кастнеръ упоминаетъ здѣсь также о гармонической галерей Итальянца Тадии; инструменты, изъ которыхъ состоялъ этотъ таинственный приборъ, были: большая клавиатура (clavier), скрипка, лира и органъ; они издавали звуки то совокупно, то отдѣльно и между тѣмъ невозможно было видѣть, кто играетъ на нихъ. Подобное явленіе могло легко прослыть дѣйствіемъ колдовства. Въ наше время, Англичанинъ Уэстонъ (Weastone) изобрѣлъ инструментъ, похожій на древнюю лиру; привѣшенный струною къ потолку, онъ издавалъ самую очаровательную гармонію. Эти и еще многія другія явленія, описываемыя Кастнеромъ, объясняются передачею колебанія струнъ, о которыхъ уже говорилъ въ своей Masurgia Кирхеръ, назвавшій такія звуки *родственными* (sons parents). Къ сочиненію приложена піеса Stéphen ou la Harpe d'Eole, большой лирической мопологъ съ хорами; въ ней употребляются всѣ гармоническіе звуки, натуральные и искусственные, въ приложеніи ихъ ко всѣмъ струннымъ инструментамъ оркестра, начиная скрипкой и кончая контрбасомъ. Уже прежде многіе композиторы дѣлали подобное, но авторъ Золовой арфы съ достоинствомъ выдержалъ повтореніе прежнихъ попытокъ.

Въ театрѣ Одеонъ давали новую пяти-актную комедію Понсара, которая имѣла огромный успѣхъ. Вотъ какъ по этому поводу разсуждаетъ одинъ критикъ:

Въ теченіе двухъ послѣднихъ годовъ трудно встрѣтить хоть одну драму, комедію или водевилъ, которыя бы прямо или косвенно не нападали на Биржу и вліяніе ея на парижскіе нравы. Предметъ вовсе не новъ: еще въ прошломъ столѣтіи можно найти слѣды нападковъ на страсть къ продажѣ и покупкѣ векселей и акцій. Комическіе поэты реставраціи нерѣдко касались этого предмета и въ прозѣ и

въ стихахъ. Но въ тѣ времена торговля денежными бумагами была исключительно принадлежностью только пѣкаторой части общества. Теперь другое время и другіе нравы. Множество разныхъ обстоятельствъ и въ особенности привлекательность пѣсколькихъ примѣровъ быстрого обогащенія заставили расчетъ на случай выдти изъ той узкой колѣн, въ которой онъ былъ лѣтъ тридцать тому назадъ.

И тутъ, какъ вездѣ, есть безумцы и мудрецы.

Безумцы закладываютъ свои часы, чтобы купить тридцать тысячъ годового дохода: возвышеніе или пониженіе курса рѣшаетъ ихъ участь. Мудрецы дѣйствуютъ въ менѣе обширныхъ размѣрахъ но болѣе вѣрно; они получаютъ наличныя деньги, векселя или акціи по пониженной цѣнѣ и при возвышеніи курса продаютъ ихъ съ барышемъ. Такая торговля, при пониманіи дѣла и правильности расчетовъ, можетъ приносить отъ пятнадцати до двадцати процентовъ. Въ виду такого результата, надо быть большимъ философомъ, чтобы довольствоваться двумя съ половиною процентами съ земли или четырьмя съ половиною при отдачѣ депегъ въ ростъ. Сказать правду, эта алчность частныхъ интересовъ способствуетъ увеличенію общаго блага. Въ настоящее время ни одна дѣльная мысль не остается безплодною; съ содѣйствіемъ публики можно собрать милліоны.

Но на ряду съ полезными и серіозными предпріятіями, изобрѣтательный умъ проныръ даетъ начало самымъ грубымъ нецѣлостямъ. Тутъ-то встрѣчается и драма и шутовство биржи. Желѣзная дорога изъ Парижа на луну имѣетъ также своихъ акціонеровъ, которые конечно только со временемъ замѣчаютъ сущность продѣлки.

Съ пѣкотораго времени, казалось, надоѣли нападки на биржу; послѣ остроумной комедіи Меркаде (Mercadet), не встрѣчалось ничего превосходнаго въ этомъ отношеніи и только человекъ съ несомнѣннымъ талантомъ могъ рѣшиться поднять снова этотъ истощенный сюжетъ.

Комедія Понсара, la Bourse, сдѣлалась извѣстною прежде нежели появилась на театрѣ; пѣсколько чтеній въ домахъ, имя автора, впечатлѣніе, оставленное въ умахъ его послѣднимъ успѣхомъ, равнодушіе или даже любезность парижскаго общества къ выходкамъ противъ его пороковъ, все заранѣе возбуждало вниманіе къ тому, что приготовлялось въ Одеонѣ, и въ среду 6 мая (24 апрѣля), зала была переполнена.

Спектакль ни удивилъ, ни разочаровалъ зрителей. Г-нъ Понсаръ оказался такимъ же, какъ мы его знали, пезатѣйливымъ въ завязкѣ драмы, но постоянно гордымъ и храбрымъ въ виду современныхъ нравовъ, строгимъ въ слоги; какъ прежде, онъ поднималъ придорожные камешки и дѣлалъ изъ нихъ алмазы и, казалось, старался только о томъ, чтобы совокупить и придать форму всѣмъ смутнымъ толкамъ толпы.

Содержаніе комедіи г-на Понсара составляетъ только малую часть его труда. Но этой тонкой нити интриги достаточно, чтобы дать связь всѣмъ ѣдкимъ сатирамъ моралиста.

Парижскіе журналы много говорятъ о представленіи на Лирическомъ театрѣ возобновленной старинной оперы Гретри

(Grétry), *Ричардъ львиное сердце*; ее называютъ безсмертною честью французскаго музыкальнаго генія. Она написана въ 1784 г. и во время революціи была совсѣмъ забыта, потомъ вновь о ней вспомнили, и она въ короткое время выдержала сто сорокъ представленій. Нынѣ ее еще болѣе оцѣнили, говоритъ французскій критикъ, и навсегда увѣковѣчили ея славу. Успѣхъ ея былъ чрезвычайный; онъ доказалъ, прибавляетъ критикъ, что въ нашъ вѣкъ, любящій все шумное и трескучее, есть еще неспорченные сердца, находящія удовольствіе въ простотѣ и естественности. Въ этой оперѣ дебютировалъ новый пѣвецъ—теноръ Митто (Michot), одинъ изъ лучшихъ учениковъ знаменитаго профессора Гилльё (Guillot); его называютъ находкою для оперы, по чистотѣ, звучности, обширности и обработки голоса.

На театрѣ Bouffes Parisiens давали недавно оперу Моцарта *Импредсаріо*, въ одномъ дѣйствіи; она до сихъ поръ не была извѣстна во Франціи и даже мало знакома соотечественникамъ Моцарта. Гг. Баттю и Л. Галеви принесли для нея слова, которые, какъ говорятъ, очень остроумны и идутъ къ музыкѣ. Моцартъ написалъ ее по желанію Императора въ 1786 г. для какого-то праздника. La France musicale, разсуждая объ этой опереткѣ, припоминаетъ *Биографію Моцарта* извѣстнаго русскаго музыкальнаго критика Улыбышева и приводитъ оттуда подробности о происхожденіи піесы. Интригу ея составляетъ споръ между двумя пѣвицами, изъ которыхъ каждая утверждала, что она первая. Но особенный интересъ тутъ заключался въ томъ, что эти роли должны были исполнять двѣ соперницы, первыя вѣнскія пѣвицы Кавальери и Ланжъ. Обязанность композитора въ этомъ случаѣ была не малая: онъ долженъ былъ сохранить строгое равновѣсіе, чтобы одной не дать ни малѣйшей выгоды на счетъ другой и чтобы каждой дать возможность выказать всѣ свои средства передъ безпристрастными судьями. Моцартъ исполнилъ это съ чрезвычайнымъ безпристрастіемъ.

Л. Баттю и Л. Галеви совершенно передѣлали либретто для французской сцены. Тотъ же журналъ замѣчаетъ ошибку г. Улыбышева, что будто въ піесѣ четыре музыкальные отрывка: увертюра, двѣ аріи и одно финальное тріо; на французской сценѣ кромѣ увертюры явилось семь. Не соглашаясь и въ критической оцѣнкѣ піесы съ г. Улыбышевымъ, французскій критикъ отдаетъ ему полную справедливость за его прекрасный трудъ. Опера произвела сильное впечатлѣніе на зрителей.

Теперь дадимъ пѣсколько извѣстій о замѣчательныхъ европейскихъ артистахъ. Въ слѣдъ за молвою о смерти извѣстныхъ музыкантовъ Дѣлера и Адана (Adam), заговорили о новой утратѣ для искусства: умеръ въ цвѣтѣ лѣтъ замѣчательный пьянистъ А. Фумагалли, оставивъ безпомощную вдову и двоихъ малолѣтнихъ дѣтей. Друзья и цѣнители его таланта открыли подписку въ пользу несчастнаго семейства артиста. Въ слѣдующемъ № мы сообщимъ пѣкоторыя біографическія черты его.

На другой день послѣ смерти Адана вдова его получила отъ двора пенсію въ 1,200 франковъ; говорятъ, что такую же сумму будетъ получать и мать знаменитаго артиста.

Черитто тапцуетъ на лондонскомъ театрѣ Lyceum.

Елла находится въ Берлинѣ. Ей были сдѣланы прекрасныя предложенія касательно будущей зимы управляющимъ берлинскими театрами. Въ будущемъ октябрѣ она думаетъ ѣхать въ Туринъ, а до тѣхъ поръ намѣрена посѣтить нѣкоторые германскіе театры и между прочимъ быть въ Мюнхенѣ и Гамбургѣ.

Въ Лопдонтѣ началось состязаніе между театрами Луссемъ и Королевскимъ. На первомъ давался *Графъ Ори* съ участіемъ г-жи Бозіо и въ тотъ же день на второмъ — *Ченерентола*, гдѣ участвовала Альбони. Г-жа Бозіо пѣла съ Гардони и имѣла огромный успѣхъ. Въ Ченерентолѣ г-жа Альбони выказала ту неутомимую легкость вокализаціи, которою она извѣстна всѣмъ. Она должна была повторить свое рондо. Кальцоляри также былъ принятъ очень хорошо; это все тотъ же теноръ, говоритъ англійскій рецензентъ, съ гибкимъ голосомъ, чистотою стили, симпатичною игрою, которая живетъ въ памяти всѣхъ. Г-нъ Бонетти, новый директоръ оркестра театра Е. В., былъ принятъ продолжительными рукоплесканіями. Тронутый этою вѣжливостію, онъ исполнилъ увертюру Ченерентолы съ такимъ искусствомъ и жаромъ, что слушатели не переставали аплодировать съ начала до конца.

На театрѣ Луссемъ выступилъ и Маріо въ *Лукреціи Борджіа*, но, говорятъ, съ голосомъ весьма охрипшимъ. Ждутъ Лаблаша и пѣвицы Пикколомини, которая будетъ дебютировать на Королевскомъ театрѣ въ оперѣ Верди *Traviata*, съ сюжетомъ изъ *Dame aux camelias*. На будущій сезонъ она ангажирована на итальянскій парижскій театръ. Въ Италіи она признана за одну изъ лучшихъ пѣвицъ.

Г-жа Медори изъ Вѣны думаетъ ѣхать въ Венецію, гдѣ будетъ пѣть въ Гугенотахъ; оттуда въ сентябрѣ мѣсяцѣ отправится въ Парижъ.

Е. В. Король Прусскій сдѣлалъ Эльварта (А. Elwart), кавалеромъ ордена Краснаго орла. Онъ уже два раза былъ удостоенъ большой золотой медали, назначаемой въ Пруссіи славнымъ артистамъ; нынче онъ посвящалъ Е. В. гимнъ св. Цециліи, увѣнчанный въ Бордо въ 1854 году.

2-го апрѣля 1859 г. будетъ столѣтняя годовщина смерти Генделя. Извѣстные лейпцигскіе издатели Брейткопфъ и Гартель издадутъ полное собраніе его сочиненій. Всѣ артистическія знаменитости Германіи занимаются этимъ изданіемъ и уже готовятъ къ тому дню большое музыкальное торжество.

Въ Лейпцигѣ же объявляютъ тѣ же издатели о скоромъ выходѣ въ свѣтъ новаго литературнаго произведенія на французскомъ языкѣ, до крайности занимательнаго для всѣхъ любителей музыки: *Beethoven et ses glossateurs*, сочиненіе г. Улыбышева (знаменитаго біографа Моцарта).

Пишутъ, что піанистъ Рубинштейнъ далъ въ Штутгартѣ нѣсколько блестящихъ концертовъ. Съ русскими талантами начинаютъ по пемногу знакомиться за границею, что для насъ конечно должно быть весьма утѣшительно. Иностранцыя газеты теперь говорятъ съ большою похвалою о русской піанисткѣ-любительницѣ г-жи Гардеръ, ученицѣ Шопепа, которая давала концерты въ Дрезденѣ и въ Вѣнѣ.

Въ Парижѣ публикуютъ о музыкальныхъ произведеніяхъ русскаго музыканта, князя Юсупова. Вотъ они:

Grand Concerto symphonique pour violon et orchestre ou piano.

La Estrella de Andalucia, danse espagnole pour piano.

Sonate-caprice pour la quatrième corde.

Adagio dramatique suivi d'un Rondo.

Poëme lyrique.

Chant d'amour, mélodie.

L'Hallucination, poëme.

La plainte, poësie en forme d'étude.

Les saltimbanques, folie Styrienne et czardas, danzes originales.

Souvenirs de Spa (Servais), transcription.

Il Trovatore (Verdi), transcription.

## ТЕАТРЪ-ЦИРКЪ.

Московская гостя на петербургской оперной сценѣ.

Въ воскресенье, 27 мая былъ послѣдній спектакль, въ которомъ участвовала пѣвица Московскихъ Императорскихъ Театровъ, г-жа Семенова.

Она гостила здѣсь съ мѣсяцъ, пѣла въ операхъ: Жизнь за Царя, Лукреція, Лучія и Соннамбула.

При ея участіи, спектакли въ Театрѣ-Циркѣ были наполнены публикою до нельзя. Вообще Московская гостя пользовалась здѣсь большимъ успѣхомъ.

Успѣхъ этотъ вполне заслуженъ замѣчательною артисткою.

Изъ воспитанницъ Театральнаго Училища поступи въ на петербургскую сцену въ 1842, г-жа Семенова скоро послѣ самыхъ первыхъ дебютовъ своихъ (въ роли Алисы и другихъ) явилась въ трудной партіи Людмилы, въ оперѣ, тогда только что оконченной М. И. Глинкою, «Русланъ и Людмила.»

Здѣсь г-жа Семенова съ большою честію выдержала соперничество съ г-жею Степановою, которая тогда была еще во всей силѣ своего голоса.

Потомъ, въ первый пріѣздъ къ намъ знаменитаго Рубини, (еще одного, безъ другихъ Итальянцевъ) г-жа Семенова исполняла съ нимъ партію Амины, и весьма исправно.

Въ послѣдствіи г-жа Семенова перешла на московскую оперную сцену, гдѣ и до сихъ поръ остается незамѣнимою примадонною.

Обладая отъ природы замѣчательно-красивымъ голосомъ, русская артистка выработала его съ большимъ тщаніемъ. О пей можно сказать, что она «умѣетъ пѣть.» А сколько есть пѣвицъ даже въ итальянскихъ труппахъ, о которыхъ, безъ нарушенія правды, никакъ нельзя сказать того же.

Въ интонаціи г-жи Семеповой случаются недостатки, особенно въ фюритурахъ, въ украшеніяхъ музыкальной фразы, но это можно отчасти простить, когда вспомнимъ, что и великая Паста грѣшила противъ вѣрности интонаціи.

Кромѣ гибкости, послушности весьма-красиваго (хотя больше головнаго чѣмъ груднаго) голоса, умѣнья владѣть имъ, г-жа Семенова обладаетъ и другими качествами, пеоб-

ходимыми для сценической пѣвицы. Она умѣетъ до нѣкоторой степени отбѣнить драматизмъ своей партіи, входитъ въ свою роль, т. е. понимаетъ то, что поетъ и выражаетъ своимъ пѣніемъ драматическія намѣренія композитора. Выражаетъ, конечно, не *вполнѣ*, потому-что это «вполнѣ» доступно только «величайшимъ въ свѣтѣ» пѣвицамъ и то для каждой только въ извѣстномъ кругѣ ролей, наиболѣе подходящихъ къ индивидуальному таланту.

Во всякомъ случаѣ, хорошо и то, сколько есть драматической правды въ пѣніи г-жи Семеновы. Несравненно лучше чѣмъ ничего, чѣмъ *отсутствіе* драматизма, которое, къ сожалѣнію, еще такъ часто встрѣчается на всѣхъ возможныхъ оперныхъ сценахъ.

Но «нѣкоторый» драматизмъ въ пѣніи еще вовсе не то, что драматическое исполненіе всей данной роли.

Сценическая пѣвица непременно должна быть «актрисою». Это правило, очень естественное, съ перваго взгляда, превратилось въ требованіе «идеальное» — такъ рѣдко видимъ мы въ оперѣ *игру* актера въ перазрывномъ соединеніи съ пѣніемъ.

Итальянскіе вокальные виртуозы приучили насъ къ различію «пѣнія» отъ «игры»! Великій Рубини не былъ отличнымъ актеромъ; одпѣ изъ первостепенныхъ «вокалистокъ», Персіани, Фреццоллини не блистали игрой. Привычка не требовать драматической игры отъ вокальных виртуозовъ сдѣлала насъ гораздо снисходительнѣе въ этомъ отношеніи и къ нашимъ доморощеннымъ талантамъ, тогда какъ въ былое время русская оперная публика, меньше избалованная «меломанствомъ», требовала «игры» сценической гораздо настойчивѣе, нежели умѣнья владѣть голосомъ и выводить имъ итальянскія фіоритуры.

Г-жа Семенова не удовлетворила бы вполнѣ требованіямъ прежнихъ, старинныхъ посѣтителей русской оперы. Г-жа Семенова не портитъ роли, иные моменты передаетъ довольно горячо, но ее еще нельзя признать драматической артисткою въ настоящемъ значеніи. Она больше, несравненно больше заботится о своемъ голосѣ, о «нотахъ», которыя поручены ей въ слѣдующей репликѣ, нежели о передачѣ драматическаго положенія лица, которое собою представляетъ. Оттого еще слишкомъ замѣтно, какъ она *ждетъ* своей реплики; оттого — игра есть, но не свободная, а слишкомъ въ тѣсной зависимости отъ нотной партіи. Вездѣ видна пѣвица, а не актриса. Да и трудно, въ самомъ дѣлѣ, идеально согласить эти два совершенно разныя требованія! Музыкальное воспитаніе голоса требуетъ чрезвычайныхъ усилій, а тутъ еще надобно прибавить воспитаніе въ себѣ драматической артистки, которое, отдѣльно-взятое, составляетъ не менѣе трудную задачу на цѣлую жизнь.

Исполнить свою роль исправно съ одной музыкальной, пѣвческой стороны, уже весьма не легко. А при этомъ еще «играть», ни на минуту не выходить изъ даннаго характера, изъ данныхъ драматическихъ положеній!... Сколько тутъ надобно искусства, сколько работы надъ собою и врожденнаго, высоко-поэтическаго дара!

При нынѣшнемъ состояніи оперныхъ сценъ, при всеобщемъ разъединеніи драматизма и пѣнія, какъ виртуознаго искусства, даже легче слушать такія оперы, гдѣ, какъ ча-

сто случается, поэтическаго смысла вовсе на лицо не оказывается, гдѣ опера больше ничего какъ концертъ съ костюмами и декораціями, приличными заглавію пьесы.

Смѣшно было бы доискиваться драмы, развитія характеровъ въ какихъ-нибудь «Ломбардахъ».

Но тамъ, гдѣ сюжетъ говоритъ самъ за себя, гдѣ поэтическая канва, своею простотою и сердечностью захватываетъ душу, тамъ... досадно становится на холодность и неразвитость драматизма въ исполнителяхъ!

«Соннамбула»!... Нельзя не любить этой оперы за ее безподобное содержаніе, одно изъ самыхъ музыкальныхъ въ свѣтѣ. (Либретто для Беллини было заимствовано изъ одного забытаго балета: Крестьянка-лушатикъ, а авторомъ балета былъ — Скрибъ). Нельзя не любить и музыки въ этой оперѣ — этихъ задушевныхъ кантиленъ.

«Il canto che nell'anima si sente». (Dante).

Когда говорятъ о Беллини и надо назвать его «лучшую» оперу, его *chef-d'oeuvre*, иные назовутъ «Норму», другіе «Пуританъ». Но мнѣ кажется, что лучшимъ, вдохновеннѣйшимъ выраженіемъ «кроткаго» таланта Беллини, этого Паэзіелло XIX вѣка, была «Соннамбула». Пусть эта музыка будетъ «цвѣточная», по счастливому выраженію М. И. Глинки, пусть въ ней останется много доли рутинныхъ итальянскихъ оборотовъ, иногда черезъ-чуръ плоскихъ, пусть многіе напѣвы ее останутся черезъ-чуръ ледяными, до приторности, все же эта музыка никакъ не разнорѣчитъ съ сюжетомъ, и при постоянной красотѣ мелодичности, въ ней встрѣчается очень много и такихъ фразъ, которыя полны настоящаго драматизма.

Нельзя также не любить этой оперы и по чудеснымъ воспоминаніямъ изъ эпохи лѣтъ за двѣнадцать назадъ.

Эльвинъ—Рубини. Амина—Віардо, графъ — Тамбурини! Какое блестящее созвѣздіе талантовъ первостепенныхъ, несравнимыхъ!

Кто слушалъ тогда «Соннамбулу» въ этомъ удивительномъ исполненіи и слушалъ такъ, какъ слѣдуетъ слушать, навѣрное и до сихъ поръ хранитъ въ себѣ память о каждомъ акцентѣ, о каждой подробности трехъ главныхъ ролей, въ лицѣ ихъ незабвенныхъ представителей!

Воспоминаніе такъ живо, такъ свѣжо, что казалось бы подсказать можно, гдѣ становился Рубини въ такой-то сценѣ, когда подходилъ къ Віардо, когда бралъ ее за руку — на какой фразѣ дѣлалъ *gallentando*, и очаровывалъ тончайшими отбѣнками своего ни съ чѣмъ несравнимаго «фальцета»!

Если эти воспоминанія живы въ насъ, въ слушателяхъ, то во сколько же должны быть сильнѣе въ тѣхъ артистахъ, которые самп пѣли вмѣстѣ съ Рубини? (Въ г-жѣ Семеновой, въ г-нѣ Петровѣ).....

Рубини, какъ я замѣтилъ уже, не былъ никогда отличнѣйшимъ актеромъ, но онъ не портилъ роли и, кромѣ того, у него, какъ у всѣхъ очень большихъ талантовъ, было что-то свое, оригинальное во всемъ его существѣ, во всей его персонѣ.

Роли Эльвина, не смотря на то, что былъ уже почти старикомъ, онъ придавалъ необыкновенную грацію, среди всей мѣшковатости, неповоротливости, которая *тутъ* была чрезвычайно кстати.

Не говоря уже о неподобных отгѣнках собственно пѣнія, о мастерствѣ, съ которымъ пѣжныя фразы Беллини были такъ переданы, какъ врядъ ли когда нибудь еще будутъ исполнены (лучше Рубини никто не пѣлъ Беллиниевыхъ теноровыхъ партій), не говоря о виртуозной сторонѣ совершенства недостижимаго, и игра Рубини въ этой роли была такого свойства, что даже простая копировка этой игры придавала бы партіи Эльвина много значенія и колоритности. Лучшаго Эльвина намъ не случилось видѣть, хотя послѣ Рубини многіе итальянскіе теноры исполняли эту роль, и теноры молодые, съ голосомъ полнымъ свѣжихъ, юношескихъ силъ.

Мы должны замѣтить г-ну Сетову, что онъ мѣстами мало думалъ о роли, которую взялъ на себя. Въ первомъ актѣ, когда графъ ласкаетъ Аминю, Эльвинъ *ревнуетъ* — было ли это у г. Сетова, хоть сколько нибудь?

Въ послѣднемъ актѣ, когда Амина, въ лунатизмѣ, выходитъ на авансцену, Эльвинъ стоитъ поодаль, возлѣ графа, но жадно слѣдитъ за каждымъ малѣйшимъ движеніемъ своей невѣсты, имъ смертельно и напрасно оскорбленной; жадно, съ невыразимою радостью и вмѣстѣ съ горькимъ упрекомъ себѣ, Эльвинъ вслушивается въ каждое слово Амины — композиторъ тутъ далъ тенору всего *одну* фразу, но чудесную, глубоко-драматическую. Ее надобно *подготовить шрой*, а не то, что стоять у кулисы и равнодушно дожидаться, когда придетъ эта фраза.

Замѣчаю это отсутствіе игры въ партіи Эльвина, какъ такіе моменты, которые особенно вредятъ впечатлѣнію, при пѣніи *другихъ* лицъ, т. е. Амины и графа, вредятъ общему впечатлѣнію оперы, какъ пьесы. Говорю объ этихъ недостаткахъ, потому-что ихъ очень легко исправить.....

А. СТРОВЪ.

## ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ.

Театръ нашъ послѣ поста открылся 23 апрѣля «Газельдою», балетомъ Перро, и первымъ актомъ извѣстной пьесы Н. А. Полеваго «Иголкинъ, купецъ Новгородскій». Въ роли Иголкина на московской сценѣ мнѣ случилось видѣть Мочалова, Усачева и Нѣмчинова (особенно замѣчательнаго простотою своей игры въ этой роли, поставленной самимъ авторомъ болѣе или менѣе на ходули). Въ спектакль 23 апрѣля, въ ней я видѣлъ въ первый разъ г. Полтавцева. Онъ сыгралъ ее, если хотите, хорошо, но только ужъ *очень вѣрно автору*, то есть у него Иголкинъ — болѣе или менѣе театральнѣйшій герой, говорящій подѣ часъ весьма громкія фразы и поставленный на ходули. Г. Полтавцевъ въ своей игрѣ не скрылъ, а былъ вѣрепъ ходульности того Иголкина, какимъ сдѣлалъ его Полевой.

Народный гимнъ «Боже, царя храни!» исполненный въ этотъ день гг. Божановскимъ, Куровымъ, Петровымъ, Лавровымъ, Лазаревымъ и Бобовскимъ и г-жами Семеновою, Бороздиной, Яковлевой, Легошиной, Іевлевой и Савицкой, былъ повторенъ по единогласному требованію публики.

24-го—шло 21-е представленіе комедіи А. В. Сухова-

Кобылина «Свадьба Кречинскаго». То было первое представленіе этой комедіи, въ которое театръ былъ не полонъ: на всѣхъ предъидущихъ онъ былъ полонъ совершенноверху до низу. И если онъ не наполнился въ нынѣшнее представленіе, то это надо приписать только наступленію весны, времени, въ которое публика не совѣмъ охотно идетъ въ театръ, по крайней мѣрѣ московская. Комедія эта, хотя и не принадлежитъ къ числу произведеній первоклассныхъ, все-таки она является произведеніемъ хорошимъ, умнымъ, талантливымъ (даже не столько талантливымъ, сколько умнымъ), съ большими достоинствами, хотя и не безъ недостатковъ; по этому не удивительно, что она пользуется на нашей сценѣ огромнымъ и заслуженнымъ успѣхомъ. Онъ увеличивается еще болѣе тѣмъ, что прошедшій театральнѣйшій сезонъ былъ бѣденъ хорошими драматическими произведеніями. Въ то время, какъ зритель утомится отъ разныхъ переводныхъ эффектныхъ мелодрамъ, сценическихъ *troups de force*, выдаваемыхъ намъ подѣ именемъ комедій просто или комедій съ куплетами, безчисленнымъ множествомъ французскихъ водевилей, весьма понятно, какъ обрадуется онъ, какъ отдохнуть его измученные «умъ и грудь,

Какъ понадеется какъ нибудь

Простое, свѣтлое творенье».

Прибавьте къ этому, что «Свадьба Кречинскаго» разыгрывается превосходно на нашей сценѣ. Впрочемъ въ свое 21-е представленіе, т. е. въ спектакль 24-го апрѣля, она шла хуже, чѣмъ въ первые разы. Смѣна г. Щепкина г. Никифоровымъ весьма неудачна. Щепкинъ въ роли помѣщика Муромскаго былъ превосходенъ, а г. Никифоровъ не на своемъ мѣстѣ. Мы совершенно согласны, что г. Никифоровъ актеръ съ очень большимъ талантомъ, но талантъ у него довольно специальный, и роль Муромскаго лежитъ вѣрѣ его специальности. Въ этой роли г. Никифоровъ болѣе похожъ на чиновника, чѣмъ на помѣщика. Дмитровскій прекрасно исполняетъ роль лакея Федора.

25-го было 11-е представленіе пьесы «Испанскій Дворянинъ», въ которой роль Дона Цезаря де-Базанъ игралъ въ первый разъ г. Полтавцевъ; прежде игралъ ее г. Самаринъ. Хотя пьеса эта и не принадлежитъ къ числу такихъ пьесъ, о которыхъ стоило бы говорить два раза — а я ужъ говорилъ о первомъ ея представленіи — но такъ какъ роль Дона Цезаря де-Базанъ, написанная для знаменитаго парижскаго актера Фредерика Леметра, представляетъ для исполняющаго ее актера поприще, на которомъ можно потрудиться, то я и хочу сказать нѣсколько словъ объ исполненіи этой роли на нашей сценѣ. Въ общихъ чертахъ оба наши талантливые артиста играютъ ее очень сходно и оба очень хорошо; но у г. Самарина болѣе выдержанности, болѣе обработки во всей роли, чѣмъ у г. Полтавцева, за то исполненіе нѣкоторыхъ отдѣльных мѣстъ лучше у Полтавцева, чѣмъ у Самарина. Въ самомъ же пониманіи роли, такъ сказать, я замѣтилъ только одну существенную разницу, это именно во 2-мъ актѣ, когда Дон-Цезарь кутитъ съ солдатами за четверть часа до смерти. У Самарина въ этомъ мѣстѣ совершенное равнодушіе къ смерти, у Полтавцева лихорадочная веселость прикрываетъ только во всякомъ случаѣ тревожное и неприятное

ожидавіе смерти. По моему мнѣнію, при такомъ пониманіи и исполненіи этой сцены, г-нъ Самаринъ вѣрнѣе характеру, созданному авторомъ пьесы; г-нъ же Полтавцевъ, менѣе вѣрный ему, вѣрнѣе общечеловѣческой природѣ.

Первымъ бенефисомъ послѣ поста былъ бенефисъ г. Степанова (27 апрѣля). Бенефисъ этотъ начался комедією соч. Аллара и переведенною съ французскаго А. Н. Андреевымъ «Пріемный день» (Les lundis de Madame). Это собственно не комедія, а сцены, написанныя довольно умно, хоть и не съ большимъ талантомъ, и чисто во французскихъ правахъ. Все содержаніе состоитъ въ томъ, что одна молодая дама (Медвѣдева), назначила у себя пріемные дни, и должна испытать всю скуку, всю пустоту, всю неприятность ихъ. Ей бы не хотѣлось быть дома, ей бы хотѣлось ѣхать гулять, навѣстить того, кого она любитъ, а между тѣмъ сиди дома, потому что пріемный день, и принимай различныхъ гостей, которые, Богъ знаетъ за чѣмъ, являются и говорятъ Богъ знаетъ о чемъ. Изъ этой темы можно бы было сдѣлать очень хорошенькую комедію, но г. Алларъ удовольствовался только сценами, въ которыхъ вывелъ довольно умно, хотя и не съ такимъ талантомъ, чтобъ возвестъ въ достоинство типа, и этого старика, который, желая рассказать о взятіи Бастиліи, рассказываетъ просто за просто о томъ только, что онъ брлся, когда брали Бастилію, и этого господина, который жалѣеть о быломъ Парижѣ, въ которомъ по ночамъ было темно и не слишкомъ безопасно, и вооружается противъ газа и полиціи, и этого дуэлиста, хвастающаго небывалыми дуэлями, и эту болтушку, и эту нервическую даму, падающую въ обморокъ отъ запаха искусственныхъ цвѣтовъ и др. Всѣ эти лица придуманы г. Алларомъ для обстановки его сценъ очень не дурно, но очерчены очень блѣдно, такъ что едва замѣтна представленная въ нихъ мысль, притомъ въ ихъ обрисовкѣ нѣтъ вовсе того, что называется комизмомъ или комическою силою (*vis comica*); и притомъ лица эти выведены совершенно во французскихъ правахъ, слишкомъ мало для насъ интересныхъ. По всему этому пьесы этой вовсе не слѣдовало бы переводить, зная заранее, что она не можетъ имѣть успѣха на русской сценѣ (если бы ее пересочинить, такъ сказать, искусною рукою на русскіе нравы, замѣнивъ намеки на французскіе типы русскими типами, тогда бы было дѣло другое), а потому удивительно, какъ г. Андреевъ, не мало уже переведшій для сцены различныхъ пьесъ, и потому долженствовавшій бы знать требованія сцены, перевелъ такую пьесу. Она, какъ и должно было ожидать, успѣха рѣшительно никакого не имѣла. Самая постановка была неудачна, а ея очень требовала эта пьеса по своему, такъ сказать, микроскопическому сюжету. Такъ на примѣръ мужъ г-жи Флѣри, войдя, не долженъ бы былъ садиться, а съ перепѣишемъ стоя ждать, когда заболтавшаяся его супруга вздумаетъ его представить хозяйкѣ и стараясь поймать каждое удобное для того мгновеніе.

Вторая пьеса бенефиса, возобновленная комедія «Ты и вы, Посланіе Вольтера, или 60 лѣтъ антракта», принадлежитъ позабытому въ исторіи нашего театра князю А. А. Шаховскому.

Князь А. А. Шаховской былъ человѣкъ истинно, страстно, всею душою любившій искусство, всю жизнь посвятившій ему, человѣкъ, понимавшій любимое имъ искусство, человѣкъ, добросовѣстно и сознательно трудившійся для него, человѣкъ, знакомый со многими европейскими сценами, со многими европейскими драматическими литераторами, и человѣкъ, одаренный замѣчательнымъ талантомъ. Ливсь онъ въ другое время, когда уже путь, по которому бы уже шла русская драматургія, былъ бы проложенъ, и онъ, сосредоточивъ всѣ свои силы на этомъ пути, могъ бы стать на ряду съ лучшими драматическими писателями. Но путь для нашей драматургіи не былъ проложенъ, и кн. Шаховской принялъ на себя трудную задачу найти этотъ путь, — задачу бывшую по силамъ только генію, а не простому таланту, какимъ былъ Шаховской. И въ напрасныхъ поискахъ найти этотъ путь, онъ растерялъ свои силы, достаточныя, чтобы идти по пути, уже проложенному, а не пролагать самому для другихъ. При такомъ стремленіи, кн. А. А. Шаховской бросался изъ стороны въ сторону, приставалъ ко всѣмъ школамъ, испытывалъ всѣ роды драматической поэзіи, и вмѣсто мощныхъ, здоровыхъ произведеній, онъ оставилъ болѣе или менѣе удачныя и неудачныя попытки во всѣхъ родахъ драматургіи, грустныя для любителя искусства, видящаго въ нихъ напрасныя успѣлія человѣка, взявшагося съ любовію за подвигъ, превышающій его силы. Но все-таки любовь его была плодотворна для нашего театра, и если ни одна изъ пьесъ его не встанетъ на ряду съ пьесами, составляющими гордость нашей драматургіи, за то всѣ онѣ вмѣстѣ, равно какъ и вообще вся его дѣятельность для театра много принесла пользы русскому театру. Да, горяча, умна и плодотворна была любовь этого человѣка къ театру, и съ почетомъ запишетъ имя кн. Шаховскаго историкъ русскаго театра, и съ благодарностью повторитъ это имя какой нибудь знаменитый артистъ, много обязанный этому человѣку въ развитіи своего таланта. Не все былъ усыпанъ розами путь кн. Шаховскаго на его театральномъ поприщѣ, не забудутся всѣ эти эпиграммы, въ томъ числѣ даже и эпиграмма самого Пушкина, а имя кн. Шаховскаго повторится всегда съ почетомъ и уваженіемъ всѣми, кому дорогъ нашъ русскій театръ, кому дорого вообще искусство.

Пьеса «Ты и вы» принадлежитъ тоже къ числу различныхъ попытокъ кн. Шаховскаго, попытокъ умныхъ, хотя и не обличающихъ большаго таланта. Кн. Шаховской брался почти за всѣ формы драмы, и выводилъ лица въ своихъ пьесахъ почти изъ всѣхъ сословіи общества. Такъ и въ этой пьесѣ онъ сдѣлалъ пробу интермедіи, подобной тѣмъ, какія въ первыя времена новаго театра давались между актами одной пьесы, связавъ этою интермедією два акта своей пьесы, главнымъ дѣйствующимъ лицомъ которой онъ сдѣлалъ Вольтера. Конечно пьеса не исчерпываетъ нисколько характера Фернейскаго мудреца, но ей никакъ нельзя отказать въ достоинствѣ умной пьесы, хотя и не слишкомъ даровитой. Въ свое время пьеса эта имѣла большой успѣхъ, теперь она ужъ скучновата.

Въ исполненіи ея нынѣшній разъ мы готовы похвалить безусловно г-жъ Рыкалову и Колосову, которые были и хо

роши какъ въ 1-мъ актѣ, когда онѣ обѣ являются молодыми женщинами, такъ и во 2-мъ, когда онѣ обѣ уже старухи. Хорошъ пожалуй и Шумскій въ роли Вольтера, въ которой нѣкогда, говорятъ, былъ превосходенъ Сосницкій, но признаюсь, мнѣ показалось, что въ первомъ дѣйствіи онъ походилъ болѣе на распѣтушившаго школьника, чѣмъ на автора, сознающаго свой талантъ, свои силы и негодующаго на несправедливость публики, а во 2-мъ болѣе на добряка старика-учителя чѣмъ на вѣчнаго Парижемъ Вольтера.

Водевиль, перев. съ франц. Рудневымъ «Это моя дочь» смотрится безъ скуки; въ немъ проглядываетъ даже что-то похожее на мысль, по только, видно, ужъ судьба такая французскаго водевиля, если ему и попадетъ какая нибудь мысль, то онъ ее почти всегда, такъ сказать, перекаррикатуритъ.

Такъ и здѣсь авторъ желаетъ пересмѣять воспитаніе женщины, похожее на мужское, и для того выводитъ дѣвушку, какихъ никогда не бываетъ, которая носитъ даже *мужское платье*; она сопоставлена съ женихомъ, который воспитанъ, какъ красная дѣвушка. Водевиль этотъ впрочемъ хорошо разыгрывается на нашей сценѣ и смотрится, какъ я уже сказалъ, безъ скуки, и публика, всегда столь щедрая на вызовы, по окончаніи его вызывала автора (такъ обыкновенно величаются у насъ и авторы и переводчики), по онъ не явился, хотя мы и видѣли его въ тотъ вечеръ въ театрѣ.

Кстати позвольте намъ сказать нѣсколько словъ о вызовѣ авторовъ, и особливо въ нашемъ театрѣ. — (Говоримъ же здѣсь о вызовахъ потому, что кстати, къ слову пришлось, и еще, скажемъ откровенно... ну положимъ для того, что хотимъ блеснуть нашимъ познаніемъ какъ вообще въ исторіи театра, такъ въ особенности въ исторіи вызововъ). Здѣсь мы хотимъ, такъ какъ ужъ къ слову пришлось (пожалуйста не смѣйтесь, а примите серьезный видъ), мы хотимъ для того, чтобы блеснуть нашимъ познаніемъ въ исторіи вызововъ, представить нашимъ читателямъ *историческое изслѣдованіе*, которому дадимъ, какъ бы вы думали... вотъ какое заглавіе: «Опытъ исторіи вызововъ авторовъ вообще, и въ Москвѣ въ особенности».

Приступая къ такому важному историческому труду, мы — такъ вообще водится въ ученыхъ сочиненіяхъ — должны начать не съ потопа, — такъ начинаютъ только нѣкоторые разсказчики, — а, само собою разумѣется, съ Грековъ и Римлянъ, съ этой *роскошной Эллады*, съ этого *суроваго Рима*. — Были ли у Грековъ вызовы — авторъ «Опыта исторіи театра у Грековъ и Римлянъ» \*) ничего не говоритъ объ этомъ; для того, чтобы собрать свѣдѣнія о своемъ предметѣ, мы нарочно перечли его книгу. Правда, Софокль былъ вызываемъ, какъ разсказываетъ одинъ остроумный французскій фельетонистъ, но не Греками, а Парвжанами. Это случилось вотъ какимъ образомъ: въ Парижѣ въ 40-хъ годахъ давали «Антигону» Софокла; по окончаніи пьесы, публика требовала автора, но Софокль не явился, и режиссеръ припужденъ былъ выдти и, отвѣсивъ

обычные три поклопа публикѣ, объявить: «Мн. гг.! авторъ представлепной сію минуту пьесы, г. Софокль, не можетъ явиться потому, что онъ уже двѣ тысячи лѣтъ какъ умеръ». Въ самой же Греціи по всей вѣроятности вызовы авторовъ вполне замѣнялись наградою, присуждаемою отличившемуся драматургу. Впрочемъ Греки умѣли цѣнить драматическихъ поэтовъ и не прибѣгая къ вызовамъ. Такъ Софоклу дали они важный военный постъ за его трагедію.

Знали ли вызовы авторовъ суровые Римляне или нѣтъ, мы не знаемъ. Гораций въ своей поэмѣ: «*ars poetica*» оставилъ свидѣтельство, что вотъ свистокъ такъ былъ въ употребленіи у Римлянъ, а о вызовахъ авторовъ не говоритъ ни одинъ древній писатель, хотя, отыскивая данныя для нашего ученаго изслѣдованія, мы перечли всѣхъ (ну да, всѣхъ, вѣдь справляться не будете) древнихъ писателей. Впрочемъ Римляне были народъ грубый, — гдѣ имъ зпать вызовы авторовъ.

Во Франціи первый изъ драматическихъ писателей былъ вызванъ Вольтеръ. Вотъ какъ описываетъ этотъ вызовъ Лессингъ въ Гамбургской драматургіи: «Меропа была встрѣчена необыкновеннымъ образомъ, и партеръ оказалъ честь поэту, безпримѣрную въ его время. Правда, что до того еще публика всегда почтительно встрѣчала великаго Корнеля: стулъ его въ театрѣ былъ постоянно свободенъ, не смотря на большое стеченіе зрителей — и когда входилъ онъ, то всѣ вставали. Корнель въ театрѣ пользовался такимъ же уваженіемъ, какъ у себя дома: когда приходитъ хозяинъ — что, справедливѣе, какъ не то, чтобы гости оказали ему учтивость? Но Вольтеру выпало на долю нѣчто новое: театръ пожелалъ видѣть лицомъ къ лицу человека, которому онъ удивлялся. Когда представленіе кончилось — потребовали автора, и кричали и шумѣли до тѣхъ поръ, пока Вольтеръ не вышелъ и не далъ на себя наглядѣться. Не знаю, что здѣсь для меня болѣе дико: дѣтское ли любопытство публики, или тщеславная угодливость поэта? Что же это? Смотрить что ли авторъ иначе, чѣмъ другіе? И какъ слабо должно быть впечатлѣніе, оставленное созданіемъ, когда въ ту же самую минуту не желаютъ ничего инаго, какъ видѣть фигуру творца? Истинно мастерское произведеніе, кажется мнѣ, такъ наполняетъ насъ самимъ собою, что забываемъ при этомъ и производителя, что мы смотримъ на него не какъ на твореніе известной личности, а какъ на созданіе цѣлой природы... Въ противномъ случаѣ, иллюзія, значить, слишкомъ слаба, значить, не столько натура, сколько работа почувствована, когда такъ жаждутъ видѣть работника. Между тѣмъ какъ ни мало лестно въ сущности для талантливаго человека желаніе публики узрѣть его лицомъ къ лицу (потому что какого же диковипаго звѣря толпа не желаетъ видѣть?), по тщеславію французскихъ поэтовъ охотно ему поддавалось. Отъ Вольтера до Мармонтеля, отъ Мармонтеля до какого-нибудь Кордье, — всѣ они въ свою очередь стояли у позорнаго столба и корчили многогрѣшную физіономію. Потѣха зашла такъ далеко, что серьезные люди стали на это сердиться. И недавно нашелся одинъ молодой авторъ, довольно смѣлый для того, чтобы не явиться на зовъ партера: пьеса его была посредственная, по поступокъ его благо-

\*) Известное сочиненіе М. К., изданное отдѣльною книгою.

родеи и достоини подражанія. Я бы желалъ лучше уничтожить подобный обычай своимъ примѣромъ, чѣмъ подать къ нему поводъ десятию Меропами».

Если бы эти послѣднія слова написалъ не Лессингъ, мы пожалуй не повѣрили бы ихъ искренности. Въдъ вызовъ такъ лестенъ для автора! — ну а Лессингу нельзя не повѣрить, впрочемъ онъ ужъ былъ такой фанатикъ. Притомъ онъ писалъ не въ наше время, когда вызывать стали почти всѣхъ и каждого, и стоитъ автору играемой піесы быть только въ театрѣ, а одному изъ его знакомыхъ его увидеть, что онъ тутъ, тотчасъ и вызовъ состряпается, и авторъ будетъ вызванъ.

Но мы этимъ отступленіемъ, забѣжавъ немного впередъ, прервали органическій процессъ развитія нашего историческаго мышленія, которое мы снова продолжаемъ непрерывнымъ развитіемъ, только перейдя къ Россіи.

Въ Россіи первымъ вызовомъ былъ почтенъ авторъ «Росслава» Я. Б. Княжнинъ (замѣлательно, авторъ «Росслава» Княжнинъ, а не авторъ «Недоросля» Фонъ-Визинъ).

Вотъ какъ описываетъ это событіе авторъ очерка постепеннаго хода и усовершенствованія русскаго театра \*). «Первое представленіе этой трагедіи (Росслава) замѣлательно тѣмъ, что публика потребовала автора; но какъ такого рода поощреніе было новостью, то и поставило Княжнина въ недоразумѣніе. Дмитревскій нашелся: появился на сценѣ и объяснилъ, что «лестное благоволеніе публики восхитительно для автора; но какъ его въ театрѣ нѣтъ, то онъ, въ качествѣ его почитателя и друга, осмѣливается за него принести благодарность публикѣ». Громкія рукоплесканія были отвѣтомъ Дмитревскому.

Со времяи этого событія вызовы принялись на Руси, но сначала они были рѣдки и ими удостоивали авторовъ только первоклассныхъ, таланты которыхъ составляли честь русской драматургіи въ обширномъ смыслѣ этого слова. Но все развивается съ тсченіемъ времени, все идетъ впередъ, и съ 1849 года стали вызывать авторовъ (разумѣя подъ этимъ словомъ и переводчиковъ, не знаю ужъ на какомъ основаніи) сплошь да рядомъ, авторовъ всѣхъ возможныхъ піесъ, не разбирая какая это піеса, будетъ ли это достойная драма даровитаго драматурга, опера народнаго композитора, или пустой, пошлый и гаупый фарсъ, коекакъ передѣланный съ французскаго. За фарсъ еще чаще вызываютъ, чѣмъ за піесу дѣльную. Вызывать иныхъ авторовъ вошло въ обычай даже, сперва только на однихъ первыхъ представленіяхъ, а потомъ на вторыхъ и на третьихъ и т. д., сперва по одному разу, «потомъ пошли и далѣе» и по два и по три раза. Въ это время осуществились на дѣлѣ слова Репетилова:

Повѣришь, часа не лежу,  
Вдругъ, невзначай и каламбуръ рожу.  
Другіе тотчасъ же его подцѣпять,  
Глядя въ шестеромъ и водевилтъкъ слѣлнить.  
Другіе шестеро на музыку кладутъ,  
А тротки хлопаютъ, когда его дадутъ,

и вызываютъ автора.

Но и на этомъ дѣло не остановилось, оно пошло далѣе: сначала для вызова автора ждали окончанія піесы, потомъ

стали вызывать не дожидаясь конца и, право, можно было ожидать, что дѣло дошло бы до того, что было сказано въ куплетѣ одного водевиля, въ которомъ намѣревающійся быть авторомъ говорить такъ:

Піеса коль идетъ, пріятелей толпой  
Созвалъ, чтобы успѣхъ упрочилъ собой.  
Они мнѣ хлопаютъ и автора зовутъ;  
Поклонъ изъ ложи мнѣ за ихъ цѣлковый судъ.  
Какое дѣло мнѣ, что другъ мой про себя  
И автора бранить и піесу не шутя:  
Лишь хлонать бы, а то до прочаго нѣтъ дѣла  
И въ гонѣи нецастъ съ друзьями можно смѣло.  
А публика всегда на вызовы цюдра,  
За сцену первую зоветъ — вѣдъ какъ добра!  
И вѣрнѣе, скоро дни блаженныи настанутъ,  
Что даже вызывать и до начала станутъ.

Такой ходъ дѣла все болѣе и болѣе отнималъ цѣну у вызововъ, этого высшаго награжденія, которое дѣлаетъ автору публика, и наконецъ сдѣлалось то, что авторы перестали дорожить ими и являться на зовъ публики даже и тогда, когда она зоветъ ихъ, по своей благосклонности, за переводъ какого нибудь незначительнаго водевиля.

Да, вызовъ хорошъ, онъ имѣетъ свою цѣну, и цѣну большую, но только тогда, когда публика употребляетъ его съ разборомъ, какъ награду за піесу достойную; а не тогда когда онъ достается не по заслугамъ.

Водевиль «Артистъ» — послѣдняя піеса бенефиса г. Степанова — всегда составлялъ торжество таланта бенефицианта, который по прежнему очень хорошъ во всѣхъ реодѣваньяхъ своей роли, только, мнѣ показалось, что время имѣло на него свое вліяніе. Въ Степановѣ — пѣвцѣ представляло той фистулы, въ Степановѣ — танцовщикѣ — той легкости, какими онъ восхищалъ публику мѣтъ 12 тому назадъ, но все-таки онъ еще былъ очень хорошъ, и публика принимала его прекрасно.

МОСКВИЧЪ.

## КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

«Князь Луповицкій», комедія г. Аксакова.

Выгѣтъ съ № 1-мъ новаго журнала *Русская беседа* (апр. мѣс.) вышла въ свѣтъ комедія г. К. Аксакова *Князь Луповицкій или пріездъ въ деревню*, въ двухъ дѣйствіяхъ, съ прологомъ. Здѣсь направленіе г. Аксакова выказалось сильнѣе и яснѣе чѣмъ въ какомъ-нибудь другомъ его произведеніи, это — желаніе доказать, что русская народная жизнь выработалась своеобразно, по своимъ особеннымъ началамъ, что условія западной жизни не могутъ быть къ ней примѣнимы по противорѣчію съ ея коренными понятіями, что нашъ народъ, живя своею особою историческою жизнью, можетъ и образовываться по своему, своимъ путемъ, съ которыми не могутъ сойтись пути западной цивилизаціи. Хотя вопросы о всемъ этомъ у г. Аксакова развиваются иногда довольно односторонно, но во многомъ нельзя съ нимъ не согласиться и ему не сочувствовать. На сколько правъ г. Аксаковъ, разрѣшать пужно было бы на многихъ страни-

\*) См. Драматическій альбомъ, изд. П. П. Араповымъ, статью издателя.

цахъ. Замѣтимъ только, что преобразованія Петра В. въ государственной и общественной жизни Россіи были необходимы какъ историческая потребность, но необходимы только одинъ разъ; они бросили на нашу почву тучныя, плодотворныя сѣмена, которыя принесли, приносятъ и будутъ приносить свою пользу, какъ сѣмена неистощимыя; потому-то самому новыхъ преобразованій на тѣхъ же самыхъ основаніяхъ намъ больше не нужно. Теперь мы имѣемъ возможность развиваться далѣе и развиваться разумно въ своихъ формахъ и не имѣемъ нужды устранять ихъ для формъ чужой жизни. Конечно, намъ необходимы постоянныя улучшения, какъ и каждому народу, но улучшения, вытекающія изъ разумной и существенной потребности нашей вырабатывающейся народности, изъ разумнаго ея развитія, а не по прихотямъ и личнымъ взглядамъ каждаго изъ насъ. Для того чтобы не повредить общему дѣлу въ прекрасныхъ стремленіяхъ къ улучшенію, необходимо какъ можно ближе узнать народную жизнь, народныя попятія и дѣйствительныя потребности, безъ чего всѣ наши теоріи и предположенія окажутся мыльными пузырями. Между тѣмъ въ наше время и въ нашей средѣ являются нѣкоторые мелкіе непризванные преобразователи, которые, не понимая дѣла, хотятъ все передѣлывать, переначивать, переставлять по своимъ личнымъ соображеніямъ, и такъ какъ они не могутъ, разумѣется, имѣть вліянія на общій ходъ дѣла, то и ограничиваются своимъ уголкомъ, гдѣ имѣютъ силу распоряжаться и преобразовывать все по своему. Конечно, нельзя не замѣтить комическаго положенія такихъ лицъ; ихъ нѣсколько типовъ, и представителя одного изъ нихъ г. Аксаковъ хотѣлъ выставить въ князѣ Луповицкомъ. Проводя праздную жизнь въ Парижѣ, знакомый съ Россіей болѣе по описаніямъ иностранцевъ, человекъ въ сущности пустой, которому воспитаніе не дало никакого живаго и дѣятельнаго направленія, князь напалъ на мысль преобразовать своихъ крестьянъ, цивилизовать ихъ, разумѣется, по французскимъ образцамъ, такъ, какъ онъ шилъ себѣ платье по парижскимъ моднымъ картинкамъ. — Впрочемъ преобразование это касалось не мелочей, а самыхъ нравственныхъ вопросовъ. Слушая его разсужденія, мы не можемъ назвать его глупымъ человекомъ, но нельзя не замѣтить, что всѣ они отягчаются крайнимъ незнаніемъ Россіи — преувеличенія тутъ нѣтъ: князья Луповицкіе встрѣчаются не только въ Парижѣ, но и въ Петербургѣ. Его друзья графъ Долонскій и баронъ Салютинъ мнѣнія о немъ очень не дурнаго: il a du fond, говорятъ они, c'est un homme de conviction, et puis une bonne tête et un don de la parole incontestable. Но мы могли бы и не повѣрить этимъ жалкимъ вырождакамъ Россіи, которые осмѣливаются думать, что Россія дорога имъ лишь потому, что присылаетъ имъ деньги, а назначеніе крестьянъ то, чтобы давать имъ, празднымъ гулякамъ, средства на всѣ цивилизованныя удовольствія; говорю, мы могли бы имъ и не повѣрить, если бы самъ князь Луповицкій не возставалъ противъ этихъ уродливыхъ сужденій, возмущающихъ душу нравственнаго человека.

Заходитъ ли рѣчь о любви къ отечеству, и вотъ какія разсужденія вы слышите отъ него: «Есть на землѣ связь между людьми однородными. Qu'est ce qui s'appelle un

grand peuple? Не тотъ ли это народъ, въ которомъ всѣ члены тѣсно связаны. И эта связь, Messieurs, это любовь къ отечеству, l'amour de la patrie. Отчего былъ силенъ Римъ? Отъ любви къ отечеству.... Видите, что безъ этого чувства не было бы силы и независимости народной, не было бы и независимости государственной, следовательно не было бы и вашей независимости. Voyez l'océan, il est puissant, et pourquoi? C'est que tous ses flots ne font qu'une seule masse, un seul mouvement, une seule puissance. Détachez un flot de son océan — отнимите волну отъ своего океана, она сей часъ дѣлается безсильною; вы можете перенести ее куда угодно. А? Вы можете ее налить въ графинъ — да? Вы можете налить ее въ рукомошникъ, можете умыться ею, вылить — видите. Aussi, Messieurs, le peuple; c'est un océan; nous ne sommes, que des flots; какъ скоро мы отняты отъ своего океана, qu'est ce que nous sommes».

Хотя вся эта рѣчь и карикатурна по смѣшенію языковъ, но въ сущности она умна и вѣрна; конечно въ головѣ Луповицкаго она дѣйствительна, можетъ быть, только въ отвлеченности, а не въ примѣненіи къ дѣлу, какъ увидимъ далѣе.

Заходитъ ли рѣчь о русскомъ народѣ, и тутъ князь Луповицкій говоритъ съ жаромъ и не безъ достоинства для себя: «Какъ мы станемъ нападать на нашъ народъ за то, что онъ, бѣдный, лишень всѣхъ благъ европейской цивилизаціи, за то, что онъ находится на низкой степени лѣстницы народовъ, за то, что въ немъ не могло еще явиться ничего возвышеннаго, гуманнаго, за то, что въ немъ только одни зародыши, что онъ не можетъ назваться вполнѣ человекомъ даже. И за его нужду, недостатки, его жалкое состояніе, мы наградимъ его презрѣніемъ, мы не постараемся извлечь его изъ этого состоянія, въ которое поставила его исторія, мы не пробудимъ въ немъ религіозныхъ человѣческихъ движеній, которыхъ въ немъ нѣтъ.... Если русскій народъ часть человѣчества, то все человѣческое ему свойственно, n'est ce pas. Потому что вѣдь это люди. Вѣдь русскій народъ тоже люди... И такъ, Messieurs, вы согласитесь со мною, что къ русскому народу, дикому, положимъ, необразованному, положимъ, однако же къ нему можно привить просвѣщеніе европейское. Главное доказательство, что все это люди. Европейцы люди и русскій народъ тоже, можно сказать, люди, конечно на низкой степени, конечно разница огромная, по все же это люди. Eh bien, conclusion: Русскій народъ можетъ принять западное просвѣщеніе, а мы, Messieurs, мы люди образованные, стоящіе такъ высоко, должны стараться сдѣлать его похожимъ на насъ.»

Нельзя и здѣсь не замѣтить карикатурности въ формѣ доказательствъ, но она вытекаетъ изъ комическаго положенія князя: не зная Россіи, не понимая ея народности, онъ берется защищать русскій народъ и защищаетъ съ той стороны, съ которой не требуется защиты. Съ своей точки зрѣнія онъ считаетъ себя патриотомъ, но вмѣсто того, чтобы самому примкнуть къ народу, онъ хочетъ изъ сознанія своего высокаго (а въ сущности пустаго) образованія сдѣлать напротивъ: чтобы народъ примкнулъ къ нему. Изъ этого должны вытекать и всѣ его преобразованія.

Такимъ является намъ князь Луповицкій въ бесѣдѣ со своими пріятелями въ парижскомъ отелѣ; но мы не назовемъ этого лица вполне живымъ и типическимъ; оно создано у автора болѣе отвлеченно для того, чтобы рѣзче выставить извѣстную идею, положенную въ основаніе комедіи; отъ того какъ въ немъ такъ и въ его пріятеляхъ встрѣчаются тѣ придуманныя карикатурности, съ которыми у насъ въ вѣкъ Екатерины В. выводились на сцену лица, похожія на князя Луповицкаго и комп.; но въ то время они имѣли болѣе значеніе, чѣмъ теперь, обнимали значительно болѣшій кругъ людей, и съ этой точки комедія Княжнина «Несчастіе отъ кареты» представляетъ намъ не мало интереса. Я указалъ на эту комедію, потому что ее напоминаютъ сужденія графа Долонскаго и барона Салютина въ комедіи г. Аксакова. Встрѣчаются ли въ наше время такіе люди, не знаю, но трудно представить, чтобы они рѣшились высказывать такія дикія мысли.

Нельзя еще не замѣтить, что въ прологѣ, представляющемъ упомянутую бесѣду, высказано болѣе, чѣмъ слѣдуетъ для дальнѣйшаго интереса комедіи. Вотъ напр. хоть эти слова Луповицкаго: «Я бы конечно поступилъ отвлеченно, d'une manière abstraite, еслибъ я сообщилъ то народу, о чемъ онъ и понятія имѣть не можетъ. Non, non, mille fois non! А я, знаете, возьму въ немъ зародыши, понимаете вы меня? и этимъ зародышамъ дамъ только видъ, какой надобно, — сивилизую, сивилизую. Напримѣръ, что нибудь уже есть въ русскомъ народѣ, я не дамъ ему того, чего еще у него нѣтъ — а что нибудь есть, такъ я этому придамъ европейскій видъ, сивилизую, понимаете вы меня? Напримѣръ: благотворительность; вѣдь конечно мужикъ дѣлаетъ добро, n'est ce pas? Но какъ онъ дѣлаетъ? подаетъ нищимъ; это грубо, необразованно, n'est ce pas? Я возьму это свойство въ мужикѣ и сивилизую. Онъ будетъ какъ нибудь, что нибудь дѣлать въ пользу бѣдныхъ, какъ мы дѣлаемъ; ну, баловъ, конечно, у нихъ нельзя завести, ну что нубудь другое; ужъ я придумаю...» Эти слова намъ вдругъ открываютъ весь дальнѣйшій ходъ комедіи: зная какъ примется князь за дѣло, мы заранѣе угадываемъ, что онъ встрѣтитъ и чѣмъ кончатся его попытки: это уже ослабляетъ интересъ комедіи. Съ другой стороны здѣсь нельзя не замѣтить усилія автора представить карикатурное лице, для чего онъ влагаетъ ему въ уста нелѣпости, безъ которыхъ легко бы можно было обойтись, и достоинство комедіи значительно бы выиграло. Теперь мы видимъ въ намѣреніяхъ князя только минутную блажь, которая завтра же можетъ замѣниться какою нибудь другою, новою блажью, обыкновенною въ праздной жизни. «Дамъ толчекъ, говоритъ онъ, сообщу движеніе, и приѣду опять сюда. Конечно, я хочу пользоваться всею этою образованною жизнію; мое мѣсто здѣсь въ Парижѣ, но знаете, я уже буду пользоваться всѣми этими плодами сивилизаци, какъ сказать, съ большимъ правомъ; мнѣ не будетъ уже совѣстно, если я удѣлю хоть часть нашего совершенства бѣдному жалкому нашему народу...» Но онъ только передъ этимъ сравнивалъ себя и свою братію съ волною, взятою изъ океана, представляя всю ея ничтожность и безсиліе: вы думаете, что онъ хочетъ снова присоединиться къ этому океану, но те-

перь онъ противорѣчитъ себѣ; онъ хочетъ только успокоить совѣсть, и опять напоминаетъ намъ карикатурныхъ героевъ русской комедіи прошедшаго столѣтія. Не лучше ли бы было, если бы авторъ выставилъ человѣка съ убѣжденіями болѣе твердыми, хотя и выведенными изъ французской жизни и теоріи, хотя и основанными на грубомъ незнаніи Россіи, человѣка, у котораго дѣйствительно шевельнулась совѣсть среди этой пустой и бесполезной жизни, ни на что не направленной, человѣка, который наконецъ вздумалъ возвратиться въ Россію не на одну минуту, а навсегда, чтобы до конца преслѣдовать свою идею: такіе люди чаще встрѣчаются среди нашихъ новѣйшихъ преобразователей, и хорошо представленный типъ ихъ могъ бы имѣть особенное значеніе въ комедіи; онъ сообщилъ бы ей новый интересъ и далъ бы возможность рѣшить вопросъ полнѣе. Такимъ лицомъ мы были бы больше заинтересованы и съ большимъ участіемъ слѣдили бы за его поступками, а теперь мы только смѣемся надъ княземъ Луповицкимъ, какъ надъ лицомъ карикатурнымъ, зная, чѣмъ кончатся его нелѣпости.

Дѣйствительная комическая сторона пролога заключается въ самомъ языкѣ разговаривающихъ лицъ: согласившись говорить по-русски, они безпрестанно забываются, измѣняютъ русскую рѣчь на французскую, потому что привыкли уже съ дѣтства не только говорить, но даже думать по-французски... русскія слова какъ-то худо у нихъ вяжутся и не ловко сходятъ съ ихъ языка.

Вотъ наконецъ князь Луповицкій пріѣзжаетъ къ себѣ въ деревню, съ твердымъ намѣреніемъ образовать свой народъ въ отношеніи *религиозномъ, нравственномъ, общественномъ и художественномъ*. Здѣсь г. Аксаковъ является въ своей сферѣ: онъ прекрасно представляетъ намъ нѣсколько живыхъ народныхъ картинъ, нѣсколько эскизовъ съ поэтическимъ колоритомъ.

Ласковое обращеніе князя располагаетъ крестьянъ въ его пользу; онъ убѣждается, что русскій народъ дѣйствительно умный и добрый народъ, и мысль о преобразованіи еще болѣе одушевляетъ его. Собравъ крестьянъ, онъ говоритъ имъ рѣчь въ родѣ парламентской, наполняя ее галлицизмами:

«Это съ большимъ удовольствіемъ, что я принимаю изъявленіе вашей... вашей признательности, или скорѣе любви ко мнѣ,—любви еще не заслуженной мною (*передъ этимъ крестьяне поднесли ему хлѣбъ-соль, медъ и другія приношенія*). Но я надѣюсь заслужить ее. Вѣрьте (*одушевляя себя*) о, да, вѣрьте, что и я люблю васъ! Я постараюсь устроить вашъ бытъ, передать вамъ плоды просвѣщенія, роскошные плоды наукъ и искусствъ (*горячась*) ничего не пожалѣю для этого, ни какихъ трудовъ, ни... бессонныхъ ночей, ни... утомительныхъ дней, ни... препятствія природы, ни чело-вѣческія препятствія не остановятъ меня. Гдѣ ваши орудія, омоченныя не разъ благороднымъ потомъ вашимъ? гдѣ соха, гдѣ пила! Дайте мнѣ ихъ! Моя рука не побойтся прикоснуться къ нимъ, если то нужно. — Но важнѣйшій трудъ предстоитъ мнѣ; я говорилъ о немъ сейчасъ. Это тѣ нравственныя сокровища, которыя передалъ я вамъ, добытыя мною отъ запада Европы, эти сѣмена умственныхъ, которыя долженъ разсѣять я здѣсь. Вы поймете меня.

Ваше сочувствіе, въ которомъ я не сомнѣваюсь, будетъ для меня лестною наградою. Повѣрьте мнѣ, я васъ уважаю и докажу это! Вы можете считать на меня *(пауза)*. Господа! Я въ вашихъ распоряженіяхъ! *(въ сторону)* какъ бы хорошо это было по французски! *(крестьяне молчатъ)*. Я усталъ не много и лягу отдохнуть, но прошу васъ пѣть и веселиться передъ моими окнами. До свиданія! Этотъ день — вашъ *(Наклоняется; народъ кланяется, Луповицкій уходитъ)*

*Андрей (Ивану)*. Ну что, понялъ, что баринъ говорилъ?

*Иванъ*. Какъ не понять: велѣлъ себѣ подать соху да пилу.

*Семень*. Сходить что ли за ними, Антонъ Гаврилычъ?

*Староста*. Полно вамъ: вѣдь это такъ, для примѣра говорится.

*Семень*. А можетъ онъ и въ правду пилить да пахать захотѣлъ.

*Прохоръ*. Ну пахать-то да работать, такъ и быть, ужъ мы все будемъ.

*Семень*. Про сѣмена говорилъ; сѣмена какіе-то изъ-за моря привезъ.

*Стар*. Эхъ вы! это такъ у него выходило; а просто хотѣлъ онъ сказать: вы де невѣжи, вамъ учиться надо.

*Ив*. Такъ онъ такъ бы и говорилъ; мы и безъ него знаемъ, что учење свѣтъ, а неучење тьма.

*Андрей*. А вѣдь онъ добрый!

*Многіе*. Добрый.

Въ этой сценѣ много истиннаго, оригинальнаго комизма. Дальше князь призываетъ старосту, чтобы ему объяснить свои намѣренія, но оказывается, что всѣмъ его мечтамъ и химерамъ трудно тягаться съ русскимъ здравымъ и практическимъ умомъ. То, что высказываетъ барину староста, не представляетъ какихъ нибудь исключительныхъ личныхъ умствованій, а прямо вытекаетъ изъ русскаго ума и русскаго жизни; на всѣ возраженія старосты князь не находитъ что отвѣчать и признаетъ себя побѣжденнымъ. Эта сцена ведена такъ искусно, живо и оригинально, что мы позволяемъ себѣ выписать изъ нея часть.

*Луп*. Я хочу, чтобы пониманіе ваше... какъ сказать... интеллектуальное образованіе — ну... нравственное, нравственное ваше достоинство возвысилось *(Антонъ молчитъ)*. Я говорю не ясно, можетъ быть; но лучше къ дѣлу. Скажи мнѣ, религіозны вы? А? То есть ходите ли вы въ церковь?

*Стар*. Ходимъ, ваше сіятельство.

*Луп*. И прекрасно, друзья мои, прекрасно. О, будьте религіозны, вѣрующіе. Я принадлежу къ такимъ людямъ, которые уважаютъ вѣру, считаютъ ее даже главнымъ дѣломъ. Я вамъ совѣтую именно быть религіозными; исполняйте, что велитъ вамъ религія или вѣра.

*Ст*. Мы исполняемъ сколько силы нашей.

*Луп*. Однако, Антонъ, я вѣдь былъ сегодня въ церкви; конечно, я пришелъ не къ началу, однако служили еще — и я видѣлъ, что народу немного.

*Ст*. Да вы, батюшка, послѣ обѣдни пришли; а это служили молебенъ; такъ тѣ и остались кто служилъ, а другіе разошлись.

*Луп*. *(сконфузившись)*. Да, точно, да, молебны. Позволь,

однако, позволь: тамъ священникъ давалъ крестъ цѣловать.

*Ст*. Да какъ же, батюшка, это за всякимъ молебномъ бываетъ.

*Луп*. *(совсѣмъ сконфузившись)*. Бываетъ, да, бываетъ, точно. *(Принимается за завтракъ)*. Не хочешь ли ты позавтракать? Я тебѣ велю тамъ подать *(указываетъ ему на свой завтракъ)*.

*Ст*. Нѣтъ, батюшка, не стану.

*Луп*. Отъ чего?

*Ст*. У насъ постъ, батюшка; это скоромное.

*Луп*. Постъ, какой постъ?

*Ст*. Петровки, батюшка.

*Луп*. Петровки! *(кладетъ вилку и ножикъ)*. Признаюсь, не зналъ.

*Ст*. Ваше дѣло господское, батюшка.

*Луп*. Ну я вижу, что на счетъ религіи или вѣры говорить нечего; вы близки къ ней. Теперь о другомъ *(смотритъ въ бумажку)*. Что, дѣлаете ли вы добро?

*Ст*. Случается, батюшка, подаемъ.

*Луп*. Подаете нищимъ, это хорошо; но вѣдь не всякій подаетъ?

*Ст*. Какъ, батюшка, нищему не подать? Ну а если кто не захочетъ, такъ ужъ самъ себѣ худо дѣлаетъ.

*Луп*. Да вѣдь можетъ случиться, что кто нибудь не подастъ? Скажи, можетъ случиться?

*Ст*. Можетъ статья!

*Луп*. Ну, такъ я вотъ что придумалъ. Вы устройте у себя благотворительный хороводъ.

*Ст*. Какъ, ваше сіятельство?

*Луп*. Благотворительный хороводъ.

*Ст*. Чтожъ это будетъ такое?

*Луп*. А вотъ что. Когда у васъ соберутся для хоровода, каждый, кто захочетъ участвовать, дастъ по копѣйкѣ или по полшкѣ въ общую сумму для бѣдныхъ и потомъ эти деньги и будетъ раздавать нищимъ, настоящимъ нищимъ, тотъ, кого хоть я назначу. А? Хорошо?

*Ст*. Умныя твои рѣчи, батюшка. Только вотъ что: у насъ есть въ церкви кружка для бѣдныхъ. Хороводъ-то, веселье-то зачѣмъ?

*Луп*. А веселье для того, чтобъ охотнѣе дали; иной бы можетъ быть, безъ этой причипы и не подалъ, а для веселья подастъ.

*Ст*. Стало, батюшка, человекъ ужъ тутъ не для Бога, а для своей потѣхи нищему подаетъ. Гдѣ жъ тутъ доброе-то дѣло будетъ? Для души-то что?

*Луп*. Положимъ добраго дѣла собственно нѣтъ; для души, какъ ты выражаешься, нѣтъ; да все же польза.

*Ст*. Ужъ коли, батюшка, въ такомъ дѣлѣ святомъ, что нищему подать, для души ничего не будетъ, такъ ужъ тутъ какая польза — тутъ вредъ, да и какой. Вѣдь какъ нищаго увидишь и вздохнешь, и подумаешь, что вотъ де нищая братья, да и подашь: такъ оно для души много. А тутъ, что это будетъ? Гамъ, веселье. Что де-скать вамъ о нищей братіи думать, знай веселись, да себѣ тѣшь: вотъ тебѣ и доброе дѣло сдѣлалъ.

*Луп*. Но польза, мой любезный Антонъ, польза!

*Ст.* Такъ, батюшка, да польза-то эта со вредомъ душѣ нашей; такъ что въ ней толку-то въ пользѣ? Доброе дѣло будетъ безъ добра. Да позволь тебѣ сказать, батюшка: ты выдалъ ли, какъ мы милостыню подаемъ? Кто принялъ — перекрестился, кто подаль — перекрестился.... Еще батюшка сказано: кто нищему подаетъ, Богу подаетъ; какъ же я, батюшка, въ хоровадѣ-то горло распустивъ, Богу подамъ. И милостыня у насъ святая зовется; а тутъ какая будетъ святая милостыня, для своей потѣхи гамъ да плясъ? Нѣтъ, батюшка, послушай моихъ неразумныхъ рѣчей; не дѣлай этого, ты народъ соблазнить будешь; оно, батюшка, дѣло худое. Пусть добро добромъ и будетъ, а съ потѣхой его не мѣшай....»

Далѣ Луповидкій представляетъ свои сужденія о школахъ, о чтеніи книгъ, о сохраненіи здоровья, о перемѣнѣ русскаго платья на французское, о награжденіи за добрыя дѣла, и на все это получаетъ возраженія одно за другимъ; онъ сознается, что не понималъ русскаго народа....

Вотъ главное основаніе комедіи; что же касается до ея развитія, то здѣсь мы должны замѣтить, что идея слишкомъ выдается изъ формы! между ними нѣтъ той гармоніи, того единства, которыя такъ высоко ставятъ всякое художественное произведеніе; въ цѣломъ комедія г. Аксакова не можетъ удовлетворить вполне критику и не производитъ того впечатлѣнія, какое, по видимому, онъ желалъ произвести; но въ частностяхъ есть много мастерскихъ очерковъ, которые выказываютъ замѣчательный поэтическій талантъ въ г. Аксаковѣ.

Въ заключеніе выписываю одну народную сцену, *мирскую сходку*, срисованную художническою кистью и оживленную тѣмъ русскимъ простымъ логическимъ умомъ, который заставляетъ себя уважать даже въ своей грубой корѣ.

*Староста.* Ну рѣшайте: кого отдать въ рекруты?

*Ермилъ.* Андрюху отдать; кого же другаго.

*Многіе.* Андрюху, Андрюху.

*Прохоръ.* Да па что же Андрюху-то?

*Ермилъ.* Да кому же его жалѣтъ? Некому. Андрей вѣдь сирота. Ну такъ вѣстимо его.

*Многіе.* Ну да.

*Прохоръ.* Сирота? — постойте, не шумите; дайте слово сказать; а тамъ пусть міръ и разсудитъ. Вы хотите Андрюху отдать; онъ, дескать, сирота. — Такъ это, выходитъ, отдаемъ мы въ солдаты безпомощнаго да беззащитнаго. Сиротство-то его, выходитъ, мы ему въ вину ставимъ. — Такъ ли? А? подумайте. Не грѣхъ ли это будетъ? Виноватъ ли онъ, что сирота? — Что некому за нимъ поплакать, да поскорѣтъ: такъ вѣдь онъ и самъ тому не радъ; вѣдь его горе — сиротство-то; а тутъ мы къ горю да еще горе на него павалимъ. — Такъ, что ли? Нѣтъ, братцы; грѣхъ будетъ міру сироту обидѣтъ; передъ Богомъ грѣхъ; онъ плакаться на пасъ будетъ. — Ужъ если нѣтъ у него ни роду, ни племени, некому заступиться, — такъ міръ ему заступникъ. Вотъ по моему какъ.

*Ермилъ (послѣ молчанія).* Дѣло сказалъ Прохоръ Игнатичъ!

*Семенъ.* Спасибо, что вразумилъ.

*Многіе.* Грѣхъ будетъ сироту обидѣтъ. Грѣхъ будетъ Андрюху отдать.

*Прохоръ.* Ну какъ же? Всѣ что ли согласны? Кто сироту обидѣтъ захочетъ?

*Всѣ.* Ну да никто.

*Прохоръ.* Такъ мы Андрюхи не отдадимъ.

*Семенъ.* Не отдадимъ, и толковать нечего.

*Прохоръ.* Староста, ты какъ?

*Староста.* Да и я тоже; дѣло вилимое.

*Прохоръ.* Кого же отдадимъ?

*Ермилъ.* Да теперь другаго дѣлать нечего, какъ такъ: у кого больше сыновей.

*Семенъ.* У кого больше сыновей, — дѣло.

*Прохоръ.* За провинность отдать некого, — такъ на томъ положить надо, у кого больше сыновей.

*Семенъ.* Староста, у тебя больше всѣхъ: у тебя четверо сыновъ.

*Староста.* Четверо.

*Прохоръ.* Ну не погибайся, Антонъ Гаврилычъ; твоего надо сына отдать, меньшаго, Ивана; онъ не женатъ. Чтожъ молчишь?

*Староста.* Да что говорить-то; сами знаете, каково.

*Прохоръ.* Ну да какъ же?

*Староста.* Ну да коли рѣшили, — дѣлать нечего.

*Семенъ.* Такъ вели подводу готовить; да ступай, докладывай барину.

(Молчаніе).

*Ермилъ.* Эхъ, братцы! Жаль старосту. Смотрите: какъ въ воду опущенный, стоитъ. Помилуемъ его; онъ давно служить намъ, хорошо служить.

*Семенъ.* Да что же, перерѣшать-то все!

*Ермилъ.* А чтожъ, криво-то рѣшать, развѣ лучше?

*Семенъ.* Чего тутъ криво! Сказано у кого больше сыновъ, и дѣло съ концомъ. Ну, а коли старостѣ пришлось, такъ чтожъ; такая его судьба, не мы виноваты.

*Филиппъ.* Да ты полно горланить, слушай.

*Семенъ.* Чего слушай! — Ты-то что песешь? Туда же! Жди тутъ правды отъ потатчиковъ!

*Ермилъ.* Эка вретъ! Да кто потакаетъ-то? — Не потакаютъ, а за его къ намъ службу милуютъ.

*Семенъ.* Не намилуешься этакъ. Отдать старостина сына, и кончено!

*Ермилъ.* Да слушай!

*Семенъ (во все горло).* Да чего тутъ!

*Ермилъ.* Чего тутъ! — Я вѣдь знаю, куда ты гнешь. Самъ тройникъ; о себѣ думаешь, себя выгораживаешь.

*Семенъ.* Нѣтъ врешь, не себя, а по правдѣ такъ.

*Ермилъ.* По правдѣ, — полно такъ-ли?

*Семенъ.* Да такъ! Братцы, вѣдь дѣло я говорю?

*Многіе.* Нѣтъ, не дѣло.

*Плоторые.* Нѣтъ, дѣло.

*Филиппъ.* Кого другаго, а Антона Гаврилыча помиловать бы можно.

(Шумъ и громкія рѣчи).

*Ермилъ.* Стойте! Что орать-то безъ толку? Ну вотъ Прохоръ Игнатичъ; онъ молчитъ. Вы знаете его: душой ужъ не покривитъ, и себя не пожалѣетъ, такъ ли?

*Всѣ.* Такъ, что и говорить, знаемъ.

*Ермилъ.* Ну такъ пусть будетъ, какъ скажетъ Прохоръ Игнатьичъ, — хотите?

*Всѣ.* Ну хорошо, чтобъ ужъ розня не было.

*Ермилъ.* Прохоръ Игнатьичъ, скажи слово.

*Прохоръ.* Ужъ если, братцы, вамъ такая благая мысль припла, что старосту помиловать, — такъ это дѣло будетъ доброе. Жаль Антона Гаврилыча. Что жъ, сдѣлали одно хорошее дѣло, сдѣлаемъ и другое. Вѣдь всѣ мы Антономъ Гаврилычемъ довольны?

*Всѣ.* Всѣ довольны, говорить нечего.

*Прохоръ.* Ну такъ за его къ намъ службу, помилуемъ его, и сына у него въ рекруты не возьмемъ.

*Всѣ.* Ну, такъ тому и быть.

*Прохоръ.* Антонъ Гаврилычъ, мѣръ тебя милуетъ.

(Антонъ плачется).

*Филиппъ.* Такъ опять кого же, братцы?

*Ермилъ.* Да чего тутъ кого? — Двухъ помиловали, такъ ужъ и другихъ не обижать. — Возьмемъ рекрутскую квитанцію.

*Филиппъ.* А гдѣ ты ее возьмешь?

*Ермилъ.* А у помѣщика Сквалыгина; у него есть завалящая, старая, я знаю.

*Прохоръ.* А многоль стоить?

*Ермилъ.* Оно не мало; да ужъ братцы, чтобъ никому горя не было, возьмемъ.

*Прохоръ.* Да сколько, ты скажи?

*Ермилъ.* Восемьсотъ цѣлковыхъ.

*Семень.* Охъ, многонько.

*Прохоръ.* Разложимъ по тягламъ. Чтожъ, будетъ въ моту. Возьмемъ! Пусть ужъ, въ правду, никому обидно не будетъ.

*Филиппъ.* Трехъ ужъ отдали; тѣ по винамъ пошли, тѣхъ и не жалко; а теперь такихъ у насъ нѣтъ: и въ правду, — возьмемъ квитанцію!

*Семень.* Ну возьмемъ, такъ возьмемъ!

*Филиппъ.* Ужъ коли пошло на милость, такъ чтобъ ужъ никому обидно не было,

*Староста.* А я, коли мѣръ позволить, за одного себя сто цѣлковыхъ внесу.

*Ермилъ.* Вотъ видите, староста сколько даетъ. — Такъ возьмемъ ужъ квитанцію.

*Многіе.* Ну возьмемъ, возьмемъ! Мы не прочь, мы согласны всѣ.

*Прохоръ.* Стало, дѣло порѣшили?

*Всѣ.* Порѣшили.

*Прохоръ.* Ну Антонъ Гаврилычъ, ступай же теперь къ барину и доложи; а подвода не понадобится.

В. С.

## ПЕТЕРБУРГСКІЙ ВѢСТНИКЪ.

Съ наступленіемъ весны, какъ обыкновенно, театры сдѣлались второстепеннымъ удовольствіемъ; всѣ стали думать о дачахъ и о прогулкахъ. Листы театральныя афишъ значительно укоротились; новостей до самой осени пельзя ждать ни какихъ. На петербургской русской сценѣ въ это время чаще другихъ давалась *Свадьба Кречинскаго*, которая, не смотря на весну, приманиваетъ довольно зрителей, благодаря искусству актеровъ. Она напечатана въ майской книжкѣ Современника.

Въ Театрѣ-Циркѣ мы слышали русскую оперу: то *Лучію*, то *Невѣсту-Лунатика*, то *Русалку*, новое произведеніе г. Даргомыжскаго. Изъ садовыхъ оркестровъ до сихъ поръ раздаются въ окрестностяхъ Петербурга два: въ Цавловскѣ подъ управленіемъ г. Штрауса, и на Искусственныхъ Миперальныхъ Водахъ подъ управленіемъ г. А. Богданова, который съ каждымъ разомъ заслуживаетъ аплодисменты отъ публики, что конечно придаетъ ему болѣе смѣлости и самоувѣренности, качествъ необходимыхъ для каждаго стоящаго во главѣ чего нибудь. Г. Богдановъ, какъ дирижеръ стоитъ во главѣ сорока пяти музыкантовъ, между которыми есть люди очень талантливые, и мы отъ души желаемъ чтобы они сохранили единодушіе и помогали нашему юному артисту, только выступающему на артистическое поприще: слава оркестра на это лѣто соединена съ имепемъ г. Богданова. Мы будемъ часто говорить о немъ, потому что возлагаемъ на него большія надежды, и видимъ въ немъ хорошій примѣръ для другихъ русскихъ артистовъ. Пускай щепетильность удивляется, что воспитанникъ Парижской Консерваторіи, получившій отъ нея призъ и медаль, братъ извѣстной европейской танцовщицы взялся управлять садовымъ оркестромъ. Изъ этого только видно, что г. Богдановъ человекъ благоразумный и не зараженъ тою петербургскою щекотливостью, которая для одной пустой вѣшности готова пожертвовать самыми существенными выгодами. Г. Богдановъ играетъ иногда и свои композиціи; его *Нина-Полька* выходитъ нынѣ въ свѣтъ.

Въ С. Петербургскихъ Вѣдомостяхъ упоминаютъ о двухъ новыхъ музыкальныхъ сочиненіяхъ русскихъ композиторовъ: М. И. Глинка написалъ передъ отъѣздомъ своимъ за границу торжественный *polonaise* для большого оркестра, а г. Рубинштейнъ прислалъ торжественную увертюру, въ которой, какъ говорятъ, разработалъ съ большимъ мастерствомъ нашъ русскій народный гимнъ, англійскій народный гимнъ и нѣсколько военныхъ русскихъ мотивовъ. По слухамъ, оба эти произведенія предназначены для торжествъ, готовящихся въ Москвѣ, по случаю коронованія Государя Императора.

Изъ губерній пишутъ о своихъ театральныя новостяхъ. Въ Воронежѣ недавно дебютировалъ г. Оиѣгинъ, за которымъ признаютъ несомнѣнный сценическій талантъ. Онъ показалъ себя публикѣ въ двухъ роляхъ: Марковкина въ піесѣ «Что имѣемъ не хранимъ, потерявши плачемъ» и Макара Алексѣевича Губкина. Говорятъ, что онъ мастеръ

взмѣять не только свой наружный видъ соответственно характеру представляемыхъ имъ лицъ, но даже голосъ до того, что съ каждымъ разомъ, когда онъ выступаетъ въ новой роли, невольно думаетъ будто на сценѣ другой актеръ. Публика вполнѣ осталась довольна игрою г. Онѣгина, она сразу отличила его и наградила полнымъ одобрениемъ. На Воронежскомъ театрѣ готовятъ къ постановкѣ комедію г. Островскаго «Въ чужомъ пирѣ похмѣлье».

Въ Тамбовѣ были даны два благородные спектакля (25 апрѣля и 2 мая) любителями, въ пользу раненыхъ и семействъ убитыхъ воиновъ Тамбовской губерніи. Въ этомъ городѣ есть прекрасный театръ, недавно отстроенный заботливостью губернатора К. К. Данзаса. Оба раза онъ наполнился съ верху до низу, и оба раза публика не уставала единогласно выражать свое удовольствіе благороднымъ любителямъ искусства, выступившимъ на сцену съ такою прекрасною цѣлюю. Было разыграно семь небольшихъ пьесъ изъ современнаго репертуара: знатоки въ сценическомъ дѣлѣ хвалятъ вообще всѣхъ участвовавшихъ въ представленіи, и говорятъ, что рѣдко можно видѣть такое единодушіе въ общемъ какъ въ эти два раза. Нельзя не порадоваться, что у насъ въ губерніяхъ распространяются такія забавы и удовольствія: благородны и цѣль, и средство, и развлеченіе. Дай Богъ, чтобы намъ приходилось чаще сообщать Россіи такія извѣстія.

Въ Кіевѣ вышелъ водевиль г. Альфреда фонъ-Юнка, подъ названіемъ *Басни Ивана Андреевича Крылова*. На дняхъ онъ присланъ въ Петербургъ и продается въ книжномъ магазинѣ Ратькова: но мы еще не успѣли прочесть его, и потому пока не можемъ сказать о немъ своего мнѣнія.

Въ майской книжкѣ Отечественныхъ Записокъ приложенъ каталогъ изданій, вышедшихъ въ Россіи и поступившихъ въ Императорскую Публичную Библиотеку съ 1 января по 15 марта 1856 года, слѣдовательно каталогъ самый полный, потому что И. П. Библиотека по существующему закону, получаетъ по два экземпляра *всего*, напечатаннаго въ Россіи съ разрѣшенія цензурныхъ комитетовъ и отдѣльныхъ цензоровъ. Нельзя не благодарить редакцію Отечественныхъ Записокъ за такую прекрасную мысль, въ которой выказывается внимательность и къ литературѣ и къ публикѣ; нельзя не благодарить и начальство И. П. Библиотеки за всегласную его готовность содѣйствовать всему, въ чемъ видна польза для наукъ и для искусствъ.

Въ теченіе этого времени, т. е. съ 1 января по 15 марта вышли въ имперіи 11 драматическихъ сочиненій, изъ нихъ шесть на русскомъ языкѣ, четыре на польскомъ и одно на нѣмецкомъ. Въ это число мы не вводимъ балета *La Fille de marbre*, считая его за одно съ *Мраморной красавицей*. Вотъ оглавленіе русскихъ изданій:

1. Не такъ живи, какъ хочется. Народная драма въ трехъ дѣйствіяхъ. Соч. Островскаго. Москва.

2. Деньги, современная трагедія въ пяти дѣйствіяхъ. Соч. Сухонина. С. Петерб.

3. Русскія святки. Картина стариннаго быта въ двухъ отдѣленіяхъ съ хорами и пѣснями. Соч. П. Каратыгина. С. Петерб.

4. Сценическія картины или черты характера и словес-

ности русскихъ крестьянъ, собранныхъ А. С. Изданіе 5-е безъ перемѣны. Москва.

5. Петербургская кухарка или приключеніе на Пескахъ — фарсъ въ двухъ картинахъ. Соч. Петра Татарипова. С. Петерб.

6. Мраморная красавица. Большой фантастическій балетъ въ 3 дѣйств. съ прологомъ. Соч. г. Перро. Музыка г. Пуппи. С. Петерб.

Въ это же время всѣхъ музыкальныхъ сочиненій вышло *сто одиннадцать*. Замѣчательно, что фантазіи и попури производили исключительно Москва и Варшава; въ тапцахъ Варшава взяла значительный перевѣсъ надъ всѣми городами; за нею идетъ Москва, которая въ сочиненіи романсовъ и пѣсенъ занимаетъ первое мѣсто: изъ 30 пьесъ ей принадлежатъ 16, Петербургу 11 и Варшавѣ 3. Такимъ образомъ если судить по этой статистикѣ, то Петербургъ, не смотря на свою славу музыкальнаго города, долженъ уступить первенство Москвѣ; но тутъ должно идти въ расчетъ не одно количество, а также и качество, о которомъ мы еще не можемъ сказать ничего. Рига и Вильно также издали нѣсколько пьесъ.

## ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНАГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО  
ВЪ ГЕРМАНИИ.

(Продолженіе).

Разсматривая нѣмецкія драматическія сочиненія среднихъ вѣковъ, мы постоянно видимъ въ нихъ одинъ и тотъ же перевѣсъ содержанія надъ формою изложенія. Всѣ лица, участвующія въ представленіяхъ, лишены отдѣльной драматической жизни и производятъ впечатлѣніе только черезъ свое взаимное соединеніе въ группы. Только добавочныя лица, какъ напр. шуты имѣютъ свою индивидуальную самостоятельность. Развитіе этого грубаго пароднаго элемента было переходомъ отъ священныхъ представленій къ представленіямъ болѣе свѣтскаго характера.

Этотъ переходъ какъ нельзя лучше видѣнъ въ вѣнской рукописи, въ которой описывается представленіе, данное на театрѣ въ 1473 году.

Весь текстъ пьесы написанъ на нѣмецкомъ языкѣ, даже и вставныя аріи, которыя прежде пѣлись на латинскомъ, и все приспособлено къ понятіямъ и вкусу народа. Дирижеръ пьесы, *expositor ludii*, пачинаетъ пьесу довольно шутливо слѣдующимъ образомъ:

Посторонитесь, дайте мнѣ дорогу,

Чтобы я могъ изложить мое дѣло;

Кто не можетъ изложить своего дѣла,

Тотъ часто можетъ себѣ только повредить.

Слушайте же всѣ,

И бѣдный и богатый,

Слушайте всѣ вмѣстѣ,

И знатные и простые люди,

И взрослый и малолѣтній,

Сейчасъ же начинайте слушать  
Даже и вы, старья болтушки,  
Которыя вышнваетесь всюду,  
Гдѣ что ибудь происходитъ.  
Мы исполнимъ передъ вами представленіе,  
Которое васъ повеселитъ  
И притомъ, дешево стоитъ.

Переходъ къ свѣтскости видѣнъ въ драмахъ не только въ примѣси грубо-шутливаго но и въ самомъ серіозномъ, и онъ тѣмъ очевиднѣе, чѣмъ ближе духовныя представленія подходили къ своему паденію во времена реформациі.

Выборъ предметовъ отъ исторіи перешелъ къ вымысламъ, лица піесъ получили болѣе отдѣльный характеръ развитія; римскіе образцы были припаты за руководство при работкѣ новыхъ сюжетовъ, сущность мистеріи по нѣмному исчезала, упичтожились вставные хоры, и піесы, написанныя исключительно на нѣмецкомъ языкѣ, образовали собою нѣкоторый родъ трагедіи.

Для примѣра мы упомянемъ о піесѣ, изданной Тилезіеромъ въ 1565 году въ Ейслебенѣ, но сочиненной, какъ онъ самъ говоритъ, въ 1480 году священникомъ Теодоромъ Шериберкомъ изъ Рейхштадта. Название этой піесы: «Ein schön Spil von Frau Jutten, welche Babst zu Rom gewesen, vnd aus ihrem bābstlichen Scrinio pectoris auff dem Stuel zu Rom ein Kindlein zeuget.

Въ этой піесѣ, не смотря на отсутствіе церковнаго элемента, сохранилось еще главное условіе мистеріи: дѣйствовать па зрителя богатою виѣшностью.

Люциферъ посылаетъ двухъ демоновъ па землю къ ученой дѣвицѣ Юттѣ, чтобы поддержать ее въ честолюбивыхъ ея замыслахъ: она намѣрена переодѣться въ платье мужчины и своею ученостью и происками достигнуть высшей степени почестей.

По уходѣ демоновъ съ средней сцены, Ютта сообщаетъ своему любовнику, что она намѣрена отправиться въ парижскій университетъ; любовникъ соглашается слѣдовать за нею. Въ текстѣ піесы сказано, что Ютта и клерикъ прѣзжаютъ въ Парижъ и являются къ одному ученому профессору. Но для совершенія такого путешествія изъ Англій въ Парижъ, было достаточно, чтобы актеры ушли со сцены и снова явились на ней съ другой стороны. Воображеніе народа въ то время было такъ сильно, что могло вмѣстѣ съ сочинителемъ перемѣнять мѣстность, какъ ему вздумается.

Профессоръ даетъ Юттѣ и клерику толстую книгу и велитъ выучить ее наизусть. А чтобы на это имѣть время, слѣдано замѣчаніе въ текстѣ піесы: «между тѣмъ что ибудь поютъ.»

Изъ этого примѣра видно, какъ распоряжались тогда мѣстностью и временемъ.

Вскорѣ Ютта кончаетъ свое ученье, получаетъ званіе доктора и отправляется въ Римъ. Папа Василій производитъ Ютту и клерика въ кардиналы, а послѣ смерти его, Ютта избирается въ папы. Все это дѣлается очень скоро; дѣйствія вовсе нѣтъ, а только одни рассказы о томъ, что происходитъ.

Едва только Ютта достигла цѣли своихъ стремленій, какъ

приходитъ къ ней сенаторъ съ своимъ сыномъ, подверженнымъ бѣшенству и проситъ новаго папу исцѣлить больнаго, изгнать изъ него злаго духа.

На Ютту нападаетъ страхъ, потому что злой духъ, котораго надо изгнать, есть тотъ самый, съ которымъ она имѣла дѣло, когда собиралась въ Парижъ. Ютта проситъ кардиналовъ изгнать злаго духа, но тотъ не слушается ихъ. Тогда Ютта сама произноситъ заклинаніе; злой духъ повинуется, но, выходя изъ юноши, въ отмщеніе изобличаетъ Ютту:

Nu höret zu alle gleich  
Die hie in diesem Saal gesamlet sind,  
Der Pabst, der trägt fürwahr ein Kind,  
Er ist ein Weib und nicht ein Man  
Daran sollt ihr kein zweiffel han.

Открытіе такого посрамленія папскаго престола должно было сильно потрясти всѣхъ зрителей; поэтъ зналъ это и не остановился, но еще болѣе старался поразить ихъ, развивая дальнѣйшія послѣдствія поступковъ Ютты, причемъ употребилъ въ дѣло всѣ три яруса сцены.

Въ аду злой духъ, изгнанный Юттою, рассказалъ своимъ товарищамъ о своемъ мщеніи, и черти, выказываютъ всю свою радость. Въ среднемъ ярусѣ сцены, на землѣ, Ютта срываетъ съ головы корону, духовенство и народъ съ ужасомъ и отвращеніемъ отступаютъ отъ нея, и она сама впадаетъ въ отчаяніе отъ сознанія своего стыда.

Въ верхнемъ ярусѣ оплакивается срамъ и оскорбленіе церкви и проклинается Ютта.

Ютта, сказано въ рукописи, умираетъ при рожденіи ребенка; народъ подбѣгаетъ и поднимаетъ его, а чортъ съ торжествомъ приводитъ душу Ютты въ адъ.

Между тѣмъ па средней сценѣ собираются кардиналы. За преступленіе Ютты въ Римѣ шелъ кровавый дождь, слѣдлая голодъ и землетрясеніе разрушило многія зданія. Кардиналы рѣшаютъ совершить крестный ходъ и молиться. На средней сценѣ движется великолѣпная процессія со святыми и хоругвями, а въ аду черти все сильнѣе мучатъ Ютту, и она все громче и жалобнѣе взываетъ о заступленіи.

Извѣстно, что многіе привыкли смотрѣть съ пренебреженіемъ на представленія среднихъ вѣковъ. Сочинители этихъ піесъ обвиняютъ за то, что они старались представить предметы, которые выше нашего разума; за то, что перемѣшивали священное съ шутливымъ самаго прощадпаго характера; за то, что произвольно распоряжались временемъ и мѣстомъ, и наконецъ за грубость языка.

Но мы видѣли, что мистеріи имѣли вполне развитыя формы, конечно совершенно своеобразныя, несогласныя съ правилами Аристотеля; но въ нихъ былъ большой запасъ глубокомыслия и истиннаго юмора. Духовный театръ безъ сомнѣнія имѣлъ совершенно одностороннее развитіе, но нельзя не замѣтить, что эта односторонность была очень удачна. Однимъ появленіемъ, группировкою и расположеніемъ драматическихъ лицъ на значительномъ пространствѣ сцены производилось самое сильное впечатлѣніе на зрителей. Кромѣ этихъ виѣшнихъ театральныхъ средствъ, достоинство сюжета, библейскія изрѣченія и церковное великолѣпіе, которымъ проникнуты мистеріи, прямо дѣйствовали на живъ-

ненный нервъ средневѣковаго общества и производили впечатлѣніе независимо отъ театральнаго достоинства піесъ, и наконецъ піесы выигрывали много отъ превосходно рассчитанныхъ музыкальныхъ эффектовъ.

Въ то же самое время развитіе драматическаго элемента въ піесахъ было вообще очень слабо. Драматическія лица не имѣли ни какой самостоятельности.

Никто даже не пробовалъ развивать характеры и изображать человѣка въ его разныхъ душевныхъ положеніяхъ. Въ томъ, что дѣйствующія лица дѣлали, не было ни причинъ, ни послѣдовательности; даже такая драма, какъ *Grau Julia*, была не что иное какъ говорящая картина. Дѣйствіе не развивалось непосредственно изъ страстей и характеровъ лицъ, и актеры были похожи на куколъ, которыя движутся и говорятъ, какъ имъ велѣлъ двигаться и говорить сочинитель піесы.

Въ концѣ XV столѣтія образовался новый рядъ піесъ — школьныя драмы и комедіи; но и онѣ не принесли много пользы драматическому искусству.

Ревность, съ которою въ эту эпоху занимались изученіемъ греческихъ и римскихъ классиковъ, ввела въ обыкновеніе заставлять учениковъ пересказывать вслухъ наилучшія піесы Теренція. Въ скоромъ времени, ученые захотѣли и сами сочинять подражанія древнимъ піесамъ, и давать ихъ разыгрывать ученикамъ и студентамъ въ праздники карнавала и Иванова дня. На этомъ поприщѣ прославились Рейхлинъ, Фришлинъ, Целтесъ и многіе другіе, но представленіе такихъ ученыхъ сочиненій было также лишено драматической жизни.

Въ началѣ XVI столѣтія, когда сильное реформаторское движеніе заставило ученыхъ употреблять школьныя драмы для рѣшенія своихъ догматическихъ споровъ, стали перифразировать латинскій текстъ піесъ на нѣмецкомъ языкѣ, чтобы привлечь слушателей на свою сторону и убѣдить въ справедливости своего мнѣнія.

Эти прибавленія на нѣмецкомъ языкѣ могли бы придать много живости представленіямъ, потому что ученики и студенты живо сочувствовали тому, что говорили на сценѣ, но къ несчастію въ самыхъ спорахъ о мнѣніяхъ выводились на сцену лица символическія, какъ въ моралитетахъ, а не лица взятые изъ человѣческой жизни. Драматическое искусство не подвинулось впередъ ни на шагъ: актеры только и умѣли представлять аллегорическія фигуры и разрѣшать на сценѣ догматическіе споры ученыхъ.

Въ концѣ XV столѣтія, когда духовныя представленія достигли своего полнаго развитія, а школьныя только получили свое начало, народная драма приняла ту самостоятельность, которая съ этихъ поръ позволяла ей имѣть первенство въ развитіи.

Еще въ языческія времена существовали въ Германіи празднества, особенно въ весеннее время, при которыхъ маски, представлявшія звѣрей и чертей, возбуждали страхъ и увеселяли толпу; то же самое было при пѣніи бардовъ, рассказывавшихъ народныя саги. Къ этимъ языческимъ элементамъ присоединились въ послѣдствіи остатки римскихъ представленій; по окончаніи смутъ переселенія народовъ, эти ростки драматическаго искусства, подъ вліяніемъ

христіанства, получили только другую пищу и другое развитіе. При всѣхъ празднествахъ и при всѣхъ знатныхъ пирахъ, въ представленіяхъ участвовали скоморохи, шуты и танцоры. Послѣдователи бардовъ, странствующие пѣвцы, водили съ собою пантомимы, которыя своими дѣйствіями придавали осязательную жизнь ихъ пѣснямъ.

Очевидно, что эти народныя увеселенія заняли отъ римскаго театра свое безстыдство и развратъ, что съ самаго начала привлекло на нихъ преслѣдованіе со стороны духовенства; но если принять во вниманіе грубость вкуса того времени, то все дурное въ этихъ народныхъ представленіяхъ сдѣлается извинительнѣе. Саксеншпигель, историко-юридическое сочиненіе среднихъ вѣковъ, объявляло безчестными всѣхъ актеровъ, борцовъ и скомороховъ.

Не смотря на то, и народъ, и знатные, и даже монастыри принимали къ себѣ бродячихъ актеровъ, пѣвцовъ, арфистовъ и скомороховъ. Кромѣ того, стремленіе народа къ театральнымъ представленіямъ выказывалось въ площадныхъ пѣвцахъ, объяснителяхъ картинъ, въ переряживаніяхъ, въ аллегорическихъ празднествахъ и діалогахъ въ честь знатныхъ и князей. Крестоносцы, возвращавшіеся въ свое отечество, въ пѣняхъ и діалогахъ описывали дѣянія и чудеса святой войны. Но всего болѣе упрочили существованіе народныхъ представленій — переряживанія во время масляницы. Карнавалъ былъ настоящимъ временемъ торжества для гаеровъ и шутовъ. Они безъ сомнѣнія были главными лицами въ толпахъ масокъ и первые ввели въ употребленіе тѣ небольшіе разговоры и сцены, которые были началомъ карнавальныхъ представленій. Все это бралось ими прямо изъ народной жизни, было перемѣшано съ рыночными сценами, бранью и драками, и импровизировалось какъ попало и чѣмъ волеетъ, тѣмъ лучше.

Въ этихъ грубыхъ сценахъ надо полагать начало искусства представлять человѣческую жизнь. Подмостокъ при этихъ представленіяхъ не было; только бороды изъ шерсти, льняные парики и разное тряпье служили средствомъ скрыть отъ зрителей настоящую физіономію актеровъ \*).

Эти народные актеры безъ сомнѣнія возбуждали большое сочувствіе; иначе духовенство не допустило бы ихъ участвовать въ мистеріяхъ.

Надо было по неволѣ принять къ себѣ опытныхъ шутовъ, потому что духовенство и монастырскіе ученики, по своему сану, не могли принимать на себя роли шутовъ и чертей, а мѣщане, которые играли статистовъ, не имѣли способностей замѣнить собою шутовъ, опытныхъ въ своемъ дѣлѣ, и увеселять зрителей такъ, какъ тѣ. Такимъ обра-

\*) Въ Вѣнѣ, послѣднемъ убѣжищѣ народнаго нѣмецкаго юмора, можно видѣть до сихъ поръ эти начала драматическаго искусства. Въ Пратерѣ, передъ трактиромъ, между толпами гостей, появляется пьяный мужъ съ своимъ соседомъ, который вызываетъ его на шутки и остроты, а бранящая жена, которая жалуется на своего пьяницу мужа, бранится, толкаетъ его и дерется. При этомъ можно слышать тѣ же шутки, которыя съ незапамятныхъ временъ возбуждали народный смѣхъ; народныя пѣсни, которыя поютъ эти актеры, переносятъ насъ въ первоначальное время карнавальныхъ представленій. Точно также въ Парижѣ люди, ходящіе по улицамъ съ шарманкою и бубнами, разыгрываютъ маленькія сцены. Тамъ обдеранный маркисъ въ истертыхъ кафтанѣ и вклоуценномъ парикѣ возбуждаетъ въ народѣ ту же веселость, какъ у насъ какойнибудь избитый цепныхъ или пьяница. По этимъ образцамъ народныхъ представленій мы можемъ вѣрно судить о характерѣ ихъ въ прежнія времена и составить себѣ понятіе о развитіи нашего искусства съ самаго начала и до нашихъ временъ.

зомъ опытнѣйшіе шуты, гаеры и скоморохи были допущены къ участию въ духовныхъ представленіяхъ и даже бывали принимаемы въ высшія должности при монастыряхъ.

Тѣ же самые шуты вскорѣ сдѣлались главными лицами въ увеселительныхъ представленіяхъ карнавала въ городахъ, гдѣ ремесленники довольно скоро переняли этотъ родъ увеселенія. Съ самаго начала разговоры масокъ содержали только насмѣшки надъ разными лицами; маски переходили изъ дома въ домъ; всѣ домашніе весело встречали переодѣтую молодежь, которая разыгрывала на обширномъ дворѣ свои забавныя сцены; по окончаніи представленія гости пили вмѣстѣ съ наряженными и весело сопровождали ихъ далѣе. Въ скоромъ времени эти представленія приняли вообще сатирическое направленіе; маски стали представлять смѣшныя сцены изъ обыкновенной жизни, рыночныя сцены, споры и судейскія процессы<sup>\*)</sup>. Остроуміе народа сразу пошло главный предметъ драмы — борьбу. Споры и судейскія сцены до сихъ поръ возбуждаютъ сильный интересъ въ толпѣ.

Такъ какъ карнавальные представленія нравились народу, и актеры во всѣхъ домахъ бывали хорошо принимаемы, угощаемы и получали подарки, то развитіе этихъ представленій быстро шло впередъ, особенно Нюрнбергъ, городъ, уже въ XV вѣкѣ славившійся обширною торговлею и бо-

гатствомъ гражданъ, сдѣлался резиденціею искусства и въ немъ карнавальные представленія получили полную организацию. Здѣсь, какъ и во Франціи, члены различныхъ ремесленныхъ цеховъ, маляры, щеточники, стекольщики, кровельщики и проч., соединились въ одно общество, которое имѣло учениковъ и подмастерьевъ, гильдіи и пристанища — вообще свою организацию. Въ этомъ случаѣ отчасти дѣйствовалъ сильный духъ корпорацій среднихъ вѣковъ, но еще болѣе убѣжденіе, скоро пріобрѣтаемое при представленіяхъ, что для успѣха въ драматическомъ искусствѣ необходимо актерамъ составлять одно тѣсно соединенное общество.

Карнавальные представленія ремесленниковъ сначала безъ сомнѣнія состояли изъ импровизацій. Остроумнѣйшіе изъ актеровъ излагали другимъ планъ представленія, а затѣмъ каждый говорилъ, что приходило въ голову, но стремленіе къ изящности выраженій, которое проявилось еще во второй половинѣ XIV столѣтія, подъ вліяніемъ почтеннаго сословія мастерзенгеровъ, вскорѣ проявилось и въ улучшеніи языка описываемыхъ пьесъ. Мастерзенгеры присоединились къ веселому сословію карнавальныхъ актеровъ, сочинили стихи для представленій и такимъ образомъ пьесы принимали все болѣе и болѣе поэтическій характеръ.

(Продолженіе въ слѣдующемъ номерѣ).

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.

\*) Весь этотъ родъ пьесъ во Франціи назывался querelles.

## ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Вышелъ № 6-й

### ВУВЕЛИСТА,

издаваемого М. Бернардомъ.

Содержаніе его слѣдующее:

HERZ (Henri). Fantaisie sur le siège de Gand.  
LITOLFF (H.). Choeur soldatesque.  
DREYSCHOCK (Alex.). Mazurka mélancolique.  
KULLAK (Th.). Chant sans paroles.  
ADLER (Vincent). Valse rococo.  
JOURDAN (Ph.). Le coquelicot. Quadrille.  
ERARSKY (A.). Fleurette, Polka-mazurka.  
СОКОЛОВЪ (Влад.). И вѣтъ въ мирѣ очей, романсъ.  
ARNAUD (Etienne). C'est mon âme!  
HUENTEN (Fr.). Les gaités champêtres.  
PLASCHY (W.). Fantaisie sur Belisario de Donizetti.

Музыкально-литературное прибавленіе № 6-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-й.

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

### ПРЕЙСЪ-КУРАНТЪ

### Ш. ВЕККЕРА,

ПРИВИЛЕГИРОВАННАГО ФОРТЕПІАННАГО МАСТЕРА

въ С. Петербургѣ,

въ Итальянской улицѣ, противъ Михайловскаго манежа, въ домѣ Певницкаго-Боровицкаго № 25 — 34.

#### I. Флигеля съ англійскою механикою.

Флигель въ 6 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> октавъ	краснаго дерева . . . . .	525 р. с.
— — — — —	орѣховаго дерева . . . . .	575 —
— — — — —	палисандроваго . . . . .	600 —
— — — — —	7 октавъ краснаго дерева . . . . .	575 —
— — — — —	орѣховаго дерева . . . . .	625 —
— — — — —	палисандроваго . . . . .	650 —

#### II. Концертные флигеля.

Флигель въ 6 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> октавъ	краснаго дерева . . . . .	550 р. с.
— — — — —	орѣховаго дерева . . . . .	600 —
— — — — —	палисандроваго . . . . .	625 —
— — — — —	7 октавъ краснаго дерева . . . . .	600 —
— — — — —	орѣховаго дерева . . . . .	650 —
— — — — —	палисандроваго . . . . .	675 —
— — — — —	за укладку . . . . .	20 —