

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 24.

17 ЮНЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкою на домъ, иногородные прилагаютъ за перосылку 1 руб. сор.

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

Содержаніе: Курсъ музыкальной техники (А. Сѣрова). — Иностраннѣй вѣстникъ. — Биографическій очеркъ: Адольфъ Фумалла и его сочиненія. — Русалка, опера А. С. Даргомыжскаго. (А. Сѣрова). — Жестяная скрипка. — Щелкинь въ Ярославль. — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи. — Объявленія.

Клавирини С (взявъ ее для бѣльшей ясности звука па среднѣй клавиратуры).

Такъ какъ послѣдованіе всѣхъ полутоновъ (бѣлыхъ и черныхъ клавишей по порядку па клавиратурѣ) даетъ только гамму хроматическую, то, на время, не будемъ трогать черныхъ клавишей.

Послѣдованіе однѣхъ бѣлыхъ клавишей (начиная съ с) дастъ намъ слѣдующій порядокъ:

- Бѣлая (С) *); за ней слѣдующая бѣлая (D) — *черезъ одну черную;*
- слѣдующая бѣлая (E) опять — *черезъ одну черную;*
- слѣдующая бѣлая (F) *креду послѣ бѣлой (E);*
- слѣдующая бѣлая (G) *черезъ одну черную;*
- слѣдующая бѣлая (A) *опять черезъ одну черную;*
- слѣдующая бѣлая (H) *еще черезъ одну черную;*
- слѣдующая бѣлая (C) *креду послѣ бѣлой (H) — и потомъ*

начинается опять *тоже* самое расположеніе черныхъ и бѣлыхъ, слѣдовательно начинается *другой* отдѣлъ клавиратуры, симметрически повторяющій порядокъ предъидущаго.

Сосѣднія клавирини — составляютъ полутона, слѣдовательно по *два бѣлыхъ*, разлученныхъ промежуточной *черной*, имѣютъ интерваломъ два полутона (отъ бѣлой до черной, потомъ отъ этой черной до сосѣдней, бѣлой) или *цѣлый тонъ*.

Такимъ образомъ восходящая гамма *однѣхъ бѣлыхъ* клавишей (начиная съ С), даетъ намъ:

- однѣй цѣлый тонъ (С — D)
- еще однѣй цѣлый тонъ (D — E)
- полутона (E — F)
- цѣлый тонъ (F — G)
- еще цѣлый тонъ (G — A)
- еще цѣлый тонъ (A — H)
- и полутона (H — C).

Эта схема (1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2) есть выраженіе главной діатонической гаммы во всей нашей музыкѣ, *гаммы мажорной*.

Нормальною начальною клавишей мы брали С, потому-

КУРСЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ.

IV.

(Продолженіе).

Нормальная гамма.

Въ какомъ особенномъ порядкѣ чередуются бѣлая и черная клавиши?

Прежде всего замѣтно расположеніе группами: *два* черныхъ поближе одна къ другой, потомъ, не много отступя, *три* черныхъ; далѣе опять — *два*, опять — *три* и проч.:

Симметрическому повторенію группъ отвѣчаетъ и симметрическое повтореніе самыхъ звуковъ на протяженіи всей клавиратуры.

Но очевидно также, что основныя, главныя клавиши не черная, а бѣлая. Черныя составляютъ промежутки для бѣлыхъ.

Чтобы понять рациональный порядокъ клавишей, надо, значитъ, начать съ бѣлой и рассмотреть чередованіе бѣлыхъ и черныхъ клавишей въ одномъ отдѣлѣ клавиратуры, пока не начнется симметрическое повтореніе того, что уже рассмотрѣно.

Нормальнымъ началомъ лѣстницы звуковъ, гаммы діатонической — принимается бѣлая клавиша С, полутона *передъ* тою черною, которая стоитъ *первою* въ группѣ *двухъ* черныхъ.

Мы видѣли, что между каждою клавишею и слѣдующею за нею сосѣднею (безъ различенія бѣлыхъ и черныхъ) интервалъ звука — полутона. Мы видѣли, что клавиши отъ лѣва въ право образуютъ прогрессию звуковъ повышающихся — или гамму *восходящую*; — отъ права въ лѣво — звуки понижаются т. е. образуютъ гамму *нисходящую*.

Разсмотримъ теперь гамму восходящую, начавъ ее съ № 24

*) Въ статьяхъ этого курса будетъ въ употребленіи полная азбука — нѣмецкая, которая болѣе удобна для теоретическаго изложенія и между Русскими болѣе принята, чѣмъ италіянская (ut, re, mi, fa, sol, la, si), потому что музыкальные преподаватели у насъ всего чаще изъ Цѣмцевъ. Приводить же каждый разъ оба названія (нѣмецкое и италіянское) считая неудобнымъ и лишнимъ.

что и вся паша клавиатура построена по гаммѣ, которая начинается отъ звука С. (Сообразно этой же гаммѣ, C-dur, расположена и вся нотная грамота на пяти линейкахъ нотной системы.)

Отдѣлъ клавиатуры отъ С до другаго С — называется октавою (octo — восемь), отъ восьми ступеней диатонической гаммы С, D, E, F, G, A, H, C.

1 2 3 4 5 6 7 8

Такихъ октавъ на нынѣшнихъ ролляхъ семь, и въ сложности, какъ было сказано выше, онѣ заключаютъ въ себѣ полную гамму всѣхъ звуковъ, употребительныхъ въ нашей музыкѣ.

Отъ самаго низкаго с до слѣдующаго, октава называется контра-октавою, отъ втораго с до третьяго — басовою, (пониженки: grosse Oktave); отъ третьяго до четвертаго верхнею басовою или теноровою (kleine Oktave); слѣдующая октава — альтовая или первая дискантовая (eingestrichene Oktave), за нею, вторая дискантовая (zweigestrichene Oktave), за тѣмъ третья дискантовая (dreigestrichene) и четвертая дискантовая (viergestrichene).

У Нѣмцевъ для «буквеннаго» означенія нотъ постоянно употребляются для басовой октавы прописныя буквы, для слѣдующей строчныя; далѣе буквы подчеркиваются одинъ разъ (с) или два раза (с), или три раза (с) и т. д. (Отсюда слова eingestrichen и т. д.). Вообще же, когда не нужно болѣе точнаго различенія, всю клавиатуру дѣлят на двѣ половины: басъ (отъ лѣваго края до середины) и дискантъ (отъ середины до праваго края).

Для различенія ступеней гаммы (и вообще интерваловъ, что не все равно, потому что зависитъ отъ того, откуда начинается счетъ) употребляются численныя латинскія названія: прима, секунда, терція, кварта, квинта, секста, септима, октава.

Въ предѣлахъ октавы всѣхъ полутоновъ двѣнадцать, семь бѣлыхъ клавишъ и пять черныхъ. Мы видѣли, что для бѣлыхъ въ азбукѣ нотной есть свои имена (заимствованныя изъ латинскаго алфавита *). Для черныхъ же клавишъ нѣтъ особыхъ, самостоятельныхъ названій; черныя клавиши поставлены въ зависимость отъ сосѣднихъ бѣлыхъ (справа и слѣва). Если черная клавиша разсматривается какъ *повышеніе* предъидущей бѣлой (сосѣдней слѣва), то къ буквѣ, которою называется эта бѣлая, прибавляется окончаніе: *is*; с — *cis*, d — *dis*, f — *fis*, g — *gis*. Если же черная клавиша разсматривается какъ *пониженіе* предъидущей бѣлой (сосѣдней справа), то прибавляется *es*: d — *des*, e — *ees*, или, по сокращенію: *es*; g — *ges*, a — *as*; но отъ *H* не *hes*, какъ бы слѣдовало, а *B* (по чему? на это есть причины историческія, которыя къ нашему дѣлу нейдутъ). Знакъ *повышенія* — *диззъ* (*diesis*, *dièze*, *Kreuz*); знакъ *пониженія* — *бемоль* (*bemol*, *bj*. **)

* Употребительныя у южныхъ народовъ названія нотъ (ut, re, mi, fa, sol, la, si) заимствованы у юнаго Гвидо д'Ареццо (въ XI столѣтіи) изъ начальныхъ слоговъ каждой строчки одного латинскаго гимна въ стихахъ.

** Въ итальянской нотной азбукѣ перемены окончанія для названія полутоновъ не существуетъ. Тамъ просто къ названію ноты для означенія полутона прибавляется знакъ

повышенія (диззъ) или знакъ пониженія (бемоль). Напримеръ d = re; dis = re dièze; des = re bemol и т. д. Оно казалось бы и проще, нежели въ нѣмецкой нотной азбукѣ, но на практикѣ прибавка этихъ словъ (*bemol* и *dièze*) иногда затруднительна, нежели перемена окончанія. Впрочемъ тутъ все зависитъ отъ привычки съ наглядствомъ

Если законъ прибавочныхъ окончаній провести konsekventно, то и для бѣлыхъ клавишъ, разсматриваемыхъ по отношенію къ сосѣднимъ полутонамъ, получатся новыя названія. Такъ клавиша *F*, если берется какъ полутононь, которымъ повышена сосѣдняя слѣва клавиша (*E*) называется уже не *F*, а *Eis*. Клавиша *E*, если разсматривается какъ *пониженіе* сосѣдней справа (*F*) называется уже не *E*, а *Fes*.

Клавиша *C*, какъ полутонное *повышеніе* клавиши *B*, называется уже не *C*, а *Bis*; клавиша *B*, какъ полутонное *пониженіе* клавиши *C*, называется уже не *B*, а *Ces*.

Наконецъ и производные полутоны (*Cis*, *Ces*, *Dis*, *Des* и т. д.) могутъ быть въ свою очередь еще на полтона *повышены* или *понижены*, и, сообразно постоянному закону прибавленія окончаній получатся названія: *cisis*, т. е. *cis*, *повышенный* еще на полтона или *двойной диззъ* на *c*; *ceses* т. е. *ces*, *пониженный* еще на полтона, или *двойной бемоль* на *c*. Такъ и съ нотою *D* (*Dis*, *disis*, — *des*, *deses*) и т. д. (Замѣтить только надобно, что *двойной бемоль* на *H*, то есть *B*, *пониженное* еще на полтона, не носитъ особаго названія).

Такъ какъ въ нашей музыкѣ, въ предѣлахъ одной октавы только 12 полутоновъ, то ясно, что *двойныя* *повышенія* и *пониженія* приходятся на клавишахъ, которыя уже имѣютъ свое постоянное наименованіе. Напримеръ *c* — бѣлая, *cis* — слѣдующая за нею черная, *cisis* — еще слѣдующій полутононь, т. е. слѣдующая бѣлая послѣ *cis*; но это выйдетъ уже клавиша *d*.

C *пониженное* на полтона (*ces*) даетъ, какъ мы уже видѣли, клавишу *B*; *Ces*, *пониженное* на полтона (*ceses*), совпадетъ съ клавишею *B* и т. д.

«Къ чему же столько разныхъ названій для однихъ и тѣхъ же клавишъ, названій, которыя только запутываютъ дѣло, и, слѣдовательно, лишнія?» Нѣтъ, эти названія нисколько не лишнія, потому что съ ними неразрывно связанъ способъ *выразить* *повышеніе* и *пониженіе* полутоновъ *нотными знаками*, или иначе, съ ними связана *музыкальная орфографія*, безъ которой (какъ и въ словесномъ языкѣ) не будетъ толковаго, яснаго сознанія о самомъ предметѣ. Въ послѣдствіи окажется, что орфографія нотная чрезвычайно помогаетъ наглядности и, слѣдовательно, понятности гармоническихъ сочеганій.

Мы видѣли, что хроматическую (полутонную) гамму можно начинать съ любой клавиши и — для слуха — гамма остается одна и та же. Но названія полутоновъ и нотное выраженіе ихъ можетъ очень измѣняться, смотри по тому, какъ мы себѣ представимъ начальныи полутононь и первый за нимъ слѣдующій. Напримеръ возьмемъ полутонную гамму отъ *cis* до *cis*. Она будетъ или:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c.

или:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

cis, cisis, dis, disis, eis, fis, fisis, gis, gisis, ais, aisis, his.

повышенія (диззъ) или знакъ пониженія (бемоль). Напримеръ d = re; dis = re dièze; des = re bemol и т. д. Оно казалось бы и проще, нежели въ нѣмецкой нотной азбукѣ, но на практикѣ прибавка этихъ словъ (*bemol* и *dièze*) иногда затруднительна, нежели перемена окончанія. Впрочемъ тутъ все зависитъ отъ привычки съ наглядствомъ

н-ля:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
des, d, es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c.

н-ля:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
des, eses, es, fes, geses, ges, ases, as, bb, ceses, ces, deses.

Разнообразія очень много, но въ немъ нѣтъ ни малѣйшей трудности для практики, если понять законъ, которому слѣдуетъ полутоновая система всей нашей музыки.

(Усвоеніе себѣ *всѣхъ* знаковъ и названій полутоновъ — дѣло памяти, но оно весьма не лишнее для всякаго, кто хочет поближе ознакомиться съ музыкою; здѣсь же всегда будутъ указаны только формулы, законы построения; дальнѣйшія практическія примѣненія того же закона можетъ дѣлать каждый для себя).

Діатоническую гамму мы начинали отъ клавиши C (нормальной въ нашей музыкальной системѣ).

Но такая же точно діатоническая гамма можетъ начинаться съ *любой* клавиши (бѣлой или черной), только чтобъ она вышла *точно такая*, надобно строго держаться порядка въ чередованіи цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, существующаго въ гаммѣ нормальной (1, 1, 1/2 1 1 1, 1/2).

(Продолженіе будетъ).

А. СЪРОВЪ.

Въ прошедшую статью «Курса» (№ 22-й) вкрались слѣдующія опечатки: въ 1-мъ столбцѣ 1-й страницы: «въ педали церковныхъ *органовъ*», слѣдуетъ—«*органовъ*».

Во 2-мъ столбцѣ той же страницы: «инструментамъ басовымъ, *чистымъ* мужскихъ голосамъ»—слѣдуетъ вѣрно «*чистымъ*—*низкимъ*».

Въ 1-мъ столбцѣ второй страницы (396), въ 10-й строкѣ сверху — «разстояніе между двумя данными» слѣдуетъ прибавить слово «*звуками*».

А. С.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Въ La France musicale напечатано слѣдующее разсужденіе, поражающее неожиданною новостью взгляда:

«Съ нѣкотораго времени на театры напала эпидемія пожаровъ. По этому поводу въ бельгійскихъ журналахъ было помѣщено нѣсколько замѣтокъ, показавшихся намъ довольно интересными. Разсчитано, что существованіе театральнаго зданія продолжается въ среднемъ числѣ отъ 30 до 35 лѣтъ. Еслижъ котерья изъ нихъ переживаютъ этотъ роковой срокъ, то въ замѣнъ того другія погибаютъ гораздо раньше. И старые и недавно выстроенные театры подвержены одной и той же участи. Опасность, которой они безпрестанно подвержены, врагъ, угрожающій имъ неизбѣжнымъ истребленіемъ — огонь. Уничтожаются въ слѣдствіе пожара — обыкновенная участь всѣхъ театровъ.

Множество способовъ было испытано съ цѣлію сдѣлать театры несгораемыми, но не смотря ни на что, они горятъ по прежнему. Остается узнать, дѣйствительно ли пожаръ въ театрѣ есть большое зло.

Извѣсто всѣмъ, что театръ, истребленный пламенемъ, всегда возстановляется въ лучшемъ видѣ, и потому послѣ пожара каждый утѣшается мыслію, что на его мѣстѣ бу-

детъ воздвигнуть новый, красивѣе, удобнѣе и лучше приспособленный къ потребностямъ времени.

Все, что находится въ связи съ драматическимъ искусствомъ, подвержено капризамъ моды, все измѣняется съ измѣненіемъ вкуса: зданіе и піесы, слогъ и музыка, игра и пѣніе артистовъ. Театръ, прожившій шестьдесятъ лѣтъ, никогда не соотвѣтствуетъ понятіямъ и вкусу современнаго общества. Но изъ экономіи такой театръ обыкновенно оставляютъ безъ переменъ до того роковаго дня, который назначаетъ судьбою для его гибели.

И такъ, для пользы и удовольствія публики, театры не должны быть несгораемы; огонь — поводъ къ возрожденію театровъ въ новомъ и лучшемъ видѣ *). И въ самомъ дѣлѣ, сколько еще успѣховъ предстоитъ намъ сдѣлать въ устройствѣ театровъ, чтобы опредѣлить наилучшую форму театра и всю его архитектуру такъ, чтобы глазъ зрителя отовсюду могъ съ удобствомъ обзрѣвать сцену и слышать все, что на ней говорятъ или поютъ; чтобы входъ и выходъ изъ залы были удобны и легки; чтобы сцена была наиболѣе удобна для постановки и передвиженія декораций; чтобы во время долгихъ спектаклей каждый зритель могъ свободно оставлять свое мѣсто и снова возвращаться на него, не безпокая своихъ сосѣдей.

Мы упомянули здѣсь только о нѣкоторыхъ изъ улучшеній, которыя слѣдуетъ имѣть въ виду при возобновленіи театровъ и даже раньше, чѣмъ пламя припудитъ къ перестройкамъ. Не худо бы также заняться обсужденіемъ различныхъ размѣровъ театровъ, потому что слишкомъ большіе размѣры не только уменьшаютъ удовольствіе зрителей, но еще больше вредны артистамъ, которые вслѣдствіе того бываютъ принуждены кричать и тѣмъ портятъ свой голосъ.

Вообще у насъ принято дѣлать театральныя залы эллиптической формы. Между тѣмъ нѣкоторые архитекторы не считаютъ этой формы обязательною и неизмѣнною, утверждая, что она можетъ быть причиною утомительной монотопности какъ для глазъ такъ и для ушей. Впрочемъ такое мнѣніе не имѣетъ многочисленныхъ приверженцевъ; въ отвѣтъ имъ можно справедливо замѣтить, что форма музыкальныхъ инструментовъ осталась неизмѣнною съ тѣхъ поръ, какъ нашли такую, которая хорошо соотвѣтствуетъ законамъ акустики; въ настоящее время никто не вздумаетъ дѣлать треугольныя или квадратныя скрипки.

Тоже самое, по нашему мнѣнію, должно быть соблюдено въ формѣ театральнаго залы; отдѣлка подробностей и украшенія, безъ измѣненія основной формы, могутъ доставить обширное поле для воображенія, фантазіи и даже капризовъ архитекторовъ. Внутренность театровъ должно перемѣнять отъ времени до времени: то, что годилось для старыхъ піесъ, можетъ быть недостаточно для новыхъ: декорации, машины и другіе аксесуары измѣняются въ размѣрахъ и требуютъ иногда другаго устройства сцены, чѣмъ прежнія.

*) Нельзя не упомянутьъ и о такой *софизмѣ*: изъ того, что экономія — причина рѣдкихъ театральнахъ перестроекъ, дѣлается выводъ, что театрамъ лучше сгорать. Не лучше ли доказать, что не во всякомъ дѣлѣ уместна постоянная экономія? *Перев.*

Система освѣщенія до сихъ поръ противорѣчитъ естественнымъ правиламъ по этому предмету.

Свѣтъ, который освѣщаетъ лица актеровъ снизу, вовсе неудобенъ для сцены: онъ нарушаетъ правильное расположение тѣней и искажаетъ выраженіе лицъ актеровъ. Мы увѣрены, что пылкіи способъ освѣщенія рано или поздно будетъ уничтоженъ и что эффектъ лицъ актеровъ и декораций будетъ въ послѣдствіи значительно увеличенъ.

Въ этомъ обломѣ очеркѣ мы безъ сомнѣнія не имѣемъ въ виду исчислить всѣ измѣненія, которыя можно сдѣлать въ пылкіихъ театрахъ; намъ только хотѣлось показать, что залы театровъ не должны быть вѣчно одинаковы и что падо съ терпѣніемъ покоряться закону судьбы, полагающей предѣлы ихъ существованію»....

Приводимъ замѣчаніе одного музыкальнаго критика о современныхъ французскихъ композиціяхъ. «Самый обыкновенный недостатокъ французскихъ композиторовъ настоящаго времени и особенно учениковъ Консерваторіи — это недостатокъ стиля. Всѣ они, безъ сомнѣнія, отлично знаютъ музыкальный языкъ; всѣ они самые опытные гармонисты и контрапунктисты; всѣ они обладаютъ превосходнымъ знаніемъ оркестровки. Но грамматика не достаточно для искусства. Можно очень хорошо умѣть написать партитуру и все еще быть композиторомъ только вполнѣ. Матеріалъ подъ рукою, но на немъ надо отпечатать свой образъ. Стиль — не что иное, какъ письменное изображеніе челоуѣка. Всѣ великіе композиторы видны въ своихъ сочиненіяхъ; ихъ можно узнавать по особымъ, безошибочнымъ признакамъ; у каждаго въ музыкѣ есть свой особенный стиль, своя манера.

«Это видно изъ того, что каждый изъ нихъ имѣетъ подражателей и считается главою особенной школы. У всѣхъ этихъ композиторовъ стиль опредѣленный, обозначенный и ему то можно подражать; другіе же между тѣмъ неопредѣлены и неясны въ своихъ композиціяхъ и потому походятъ на облакъ, форма которыхъ неуловима для кисти, потому что мѣняется безъ всякой послѣдовательности. Правда, необыкновенные приемы, особенныя манеры писателей со стилемъ сначала нѣсколько кажутся въ противорѣчій съ общирнымъ взглядомъ критики; но если это замедляетъ успѣхъ произведенія, за то только одно присутствіе стиля въ композиціяхъ можетъ убѣдительно ихъ».

БЮГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ.

АДОЛЬФЪ ФУМАГАЛЛИ И ЕГО СОЧИНЕНІЯ.

Кажется, смерть въ пылкіемъ году съ особеннымъ усердіемъ старается исполнять свое роковое назначеніе и лишать искусство незамѣнимыхъ представителей. Едва успѣло разнестись печальное извѣстіе о смерти Теодора Делера, какъ мы уже опять вознѣщаемъ о потерѣ не менѣ замѣчательнаго, отличнаго, хотя слишкомъ мало извѣстнаго пианиста и композитора. 3-го мая, въ тотъ самый день, когда въ Парижѣ Адольфъ Адашъ перешелъ безъ страданій въ вѣчность,

во Флоренціи умеръ совершенно неожиданно Адольфъ Фумагалли, счастливый молодою прекрасною женою и двумя малютками, торжествуя блестящій успѣхъ двухъ своихъ концертовъ, данныхъ имъ 24 апрѣля и 1 мая. Онъ умеръ отъ грудной болѣзни, имѣя только 27 лѣтъ, слѣдовательно въ возрастѣ, возбуждавшемъ прекрасныя надежды.

Чтобы опредѣлить значеніе и важность его для музыки, достаточно привести свидѣтельство Франца Листа, который по справедливости ставитъ его въ первомъ ряду современныхъ пианистовъ. При очевидномъ недостаткѣ талантовъ подобнаго рода въ Италіи, онъ былъ, можетъ быть, послѣднимъ представителемъ того граціозно-мелодичнаго направленія, свойственнаго итальянскимъ произведеніямъ искусства, которому слѣдовали въ отношеніи вокально-инструментальномъ Россіи, Беллини, Допизетти и, уже въ меньшей мѣрѣ, Верди; къ нимъ-то можно присоединить и Фумагалли, въ его болѣе ограниченномъ кругу. Онъ основалъ необыкновенный привлекательный салонный стиль, который не останется безъ подражанія, хотя, очень вѣроятно, отъ подражателей ускользнетъ поразительно меланхолическая мечтательность мелодій, напоминающая Беллини. Онъ родился въ мѣстечкѣ Инзага близъ Милана, учился въ Миланской Консерваторіи у маэстра Анджелери. Четырнадцати лѣтъ онъ былъ ужъ самъ учителемъ.

Какъ виртуозъ, Фумагалли вслѣдъ обращалъ на себя необыкновенное вниманіе; многія піесы онъ игралъ одною лѣвою рукою въ совершенствѣ; въ Парижѣ его отличное техническое искусство вызвало даже не дурно придуманную карикатуру, представляющую его сидящимъ передъ фортепіано, клавиши котораго послушно выносятся игрою его лѣвой руки о пятнадцать пальцевъ, между тѣмъ какъ правая спокойно держитъ зажженную сигару. Какъ композиторъ онъ былъ еще болѣе замѣчательнѣе: доказательствомъ не только значительной дѣятельности, но и рѣзкаго дарованія, могутъ служить почти 100 оригинальныхъ его сочиненій. Но его музыка болѣе извѣстна во Франціи.

Кромѣ Вены, гдѣ сочиненія Фумагалли, играемыя пианистами во всѣхъ концертахъ, были справедливо поняты и оценены, въ цѣлой Германіи извѣстна только его *Pendule et carillon* op. 33, какъ значительная привлекательная композиція, тогда какъ безчисленное множество безвкусныхъ сочиненій принимаются публикой также благосклонно. Это объясняется только тѣмъ, что мало было артистовъ, которые, исполняя произведенія даровитаго композитора передъ публикою, могли бы доставить ему заслуженную извѣстность.

Гораздо болѣе важную, чѣмъ упомянутое сочиненіе, имѣетъ Тарантелла *Neppa* op. 26, неподражаемая въ своемъ родѣ. Она имѣетъ, не только въ отношеніи мелодіи, одинаковую конструкцію съ другою тарантеллою, *Luisella* (авторъ любилъ давать своимъ композиціямъ женскія имена); даже превосходитъ послѣднюю чисто національнымъ, мрачнымъ характеромъ, вслѣдъ ясно выраженнымъ въ ритмѣ.

Въ тріо этой піесы спокойная, переполненная чувствомъ кантлена въ тонѣ *Fa-majeur* составляетъ прелестный контрастъ начальнымъ аккордамъ въ тонѣ *La-mineur*, и посто-

явно сопровождается живыми звуками бѣшеннаго тапца, во второй же своей части она принимает веселый характер, повторяющийся и въ мотивѣ финала, отъ чего происходитъ превосходная противоположность слѣдующему за тѣмъ *ratticamente* въ *Re-mineur*. Эту тарантеллу, такъ же какъ и элегію *Rita*, можно назвать сочиненіями совершенными, и такъ какъ они не заключаютъ въ себѣ особенныхъ техническихъ трудностей, то должны бы быть извѣстны всѣмъ піанистамъ. Что касается до элегіи, то это въ высшей степени привлекательная, граціозная композиція. Оба главные мотива отличаются глубокой сентиментальностью, которая такъ сильно дѣйствуетъ на насъ во многихъ произведеніяхъ Белини. Второй мотивъ переходитъ въ *Stretto*, что очень любятъ итальянскіе композиторы, и удачно употребляютъ въ финалахъ своихъ произведеній; оставалось бы желать не столь внезапнаго перехода къ главному мотиву, проникнутому грустью и безпачежностью.

Въ двухъ своихъ ноктюрнахъ и въ *Sogno d'amore* op. 70, композиторъ немного переступаетъ границы чувствительности, которыхъ такъ строго держался въ названныхъ выше произведеніяхъ, и чрезъ это слишкомъ вдается въ мрачную мечтательность. Его *Sérénade Napolitaine* op. 50, *Sérénade Espagnolle* op. 44, *Cloche* op. 86 и *Postillon*, можно назвать, какъ и *Pendule*, прелестными музыкальными игрушками. Менѣе всего оцѣнены его этюды; конечно они требуютъ высшей степени технического знанія, но всѣ имѣютъ достоинство, хотя написаны не по опредѣленной системѣ и могутъ быть разсматриваемы какъ отдѣльные этюды для фортепiano: изъ нихъ лучшій этюдъ для лѣвой руки изъ *Casta diva* op. 61.

Въ салонныхъ танцахъ Фумагалли менѣе замѣчательны; они слишкомъ противорѣчили его характеру, замѣтно склонному къ сентиментальности. Но и въ этомъ родѣ у него есть нѣсколько удачныхъ сочиненій, напримѣръ *Mazurka amogosa* op. 39 и *Tyrolienne* op. 70.

Его аранжировки для фортепiano будутъ всегда имѣть достоинство. Выше всѣхъ безспорно можно поставить транскрипцію увертюры Бенвенуто Челлини Берліоза; эффекты оркестра и отдѣльныхъ инструментовъ переданы въ ней такъ отчетливо и притомъ съ такимъ искусствомъ, что даже піанистъ съ менѣе совершенными познаніями чѣмъ тѣ, которыхъ требуетъ эта аранжировка, будетъ въ состояніи ясно различить отдѣльныя части этой большой партитуры и сохранить характеръ возвышеннаго творенія.

(*La France musical. Berliner Musik-Zeitung Echo*).

РУСАЛКА,

ОПЕРА А. С. ДАРГОМЫЖСКАГО.

Приступая въ разборъ новой Русской оперы, разбору сообразному съ специальною цѣлію этого журнала, надо прежде всего опредѣлить тѣ точки, съ которыхъ предметъ будетъ разсмотрѣнъ.

Критика художественнаго произведенія не что иное какъ выраженіе «взгляда» нашего на это произведеніе, взгляда

подтвержденнаго, подкрѣпленнаго выводами изъ общей философіи искусства, въ приложеніи къ данностямъ времени и мѣста.

По настоящему, при каждомъ критическомъ приговорѣ должны быть «предварительно» какъ можно яснѣе высказаны тѣ обще-эстетическія убѣжденія, которыя руководятъ критика въ его сужденіи. Тогда только и читателямъ критики будетъ можно оцѣнить правильность вынесказаннаго взгляда.

Если основаніе ошибочно, будутъ ошибочны и выводы, если взгляды на общіе законы искусства, и той его области, куда относится разбираемое произведеніе, будутъ нечѣренъ, вѣрности нельзя будетъ ожидать и отъ результата этого взгляда т. е. отъ собственнаго мнѣнія критика о данномъ предметѣ.

При нынѣшнемъ безплодіи на все замѣчательное въ области поэтической вообще и музыкально-поэтической въ особенности—не у насъ только, а въ нѣмомъ образованномъ мірѣ—появленіе новой, оригинальной и отлично-обработанной оперы во всякомъ случаѣ—событіе. Но мало того:

Передъ нами русская опера на сюжетъ русскій и созданная русскими поэтами!

Сколько причинъ, чтобы искренно радоваться, радоваться просто, наивно—еще не допуская себя до «анализа», который, грѣхомъ, можетъ по чему-нибудь нарушить естественное и вполне справедливое чувство радости!

Тѣмъ не менѣе—самая важность такого явленія, какъ новая русская опера, не можетъ избавить критика отъ обязанности высвободиться изъ-подъ вліянія чувствъ весьма понятныхъ русскимъ друзьямъ искусства, отъ обязанности разсмотрѣть новое произведеніе съ полнымъ безпристрастіемъ.

Чтобы устанавить взглядъ, какъ я сказалъ уже, необходимо коснуться нѣкоторыхъ обще-эстетическихъ понятій.

Нашимъ предметомъ опера.

Всѣ знаютъ очень хорошо, что такое опера вообще,—знаютъ, что тутъ многія искусства сливаются, чтобы произвести поэтическое впечатлѣніе, полное, вѣдѣлое, но сложное изъ многихъ, весьма разныхъ художественныхъ впечатлѣній. Въ количествѣ искусствъ, которыя, по идеалу оперы, должны въ ней участвовать, чтобы дать одинъ общій результатъ, въ этомъ «счетѣ» музыкальные эстетика и до сихъ поръ не совѣмъ согласны. По моему убѣжденію въ составныхъ элементахъ «оперы» всего удобнѣе видѣть—тройственность.

1) Элементъ поэтической канвы (содержаніе, смыслъ оперы, какъ піеса); 2) элементъ музыкальный (выраженіе смысла музыкаю); 3) элементъ сценическій, театральнй (осуществленіе смысла *текста* и *музыки*—видимымъ пластическимъ образомъ, на театральной сценѣ).

Каждый изъ этихъ трехъ элементовъ (текста, музыки и постановки) можетъ болѣе или менѣе преобладать въ данной оперѣ или въ нѣкоторыхъ ея частяхъ, но при совершенномъ отсутствіи любого изъ трехъ элементовъ исчезаетъ понятіе оперы.

Изъ такого дѣленія ясно, что, напримѣръ, явная несообразность музыки съ текстомъ (какъ въ нѣкоторыхъ итальян-

скихъ операхъ «бравурной» школы) разрушаетъ идеальныя оперы — но столько же (если не больше) разрушаетъ это противорѣчіе между тѣмъ, что требуется задачей пьесы и сообразной ей музыкой и тѣмъ, что мы видимъ на сценѣ (въ постановкѣ и въ игрѣ актеровъ).

Ясно также, что если для канвы оперной, для созданія «содержанія» поэтически-интереснаго, требуется дѣятельность поэта, который бы ясно сознавалъ условія музыкальной драмы и сценическаго дѣла, то для музыки оперы требуется поэтъ въ звукахъ, который бы ясно сознавалъ условія драмы и сцены; наконецъ и для «внѣшняго» воплощенія оперы «на сценѣ» необходимо кромѣ автора текста и композитора, еще третья, поэтически-просвѣтленная дѣятельность, которая бы создала художественно постановку (во всемъ ея обширнѣйшемъ смыслѣ), игру актеровъ (въ главныхъ чертахъ, то есть группированье, время выхода и другія иногда чрезвычайно тонкія подробности режиссерской части), такъ чтобы актеры, а также декораторы, машинисты, костюмеры и проч. состояли отъ этой «третьей» создающей власти въ такой же зависимости, какъ музыканты оркестра и пѣвцы (въ смыслѣ «музыкальныхъ» исполнителей) паходятся въ зависимости отъ партитуры и отъ капельмейстера.

Идеальное равновѣсіе трехъ эждительныхъ элементовъ въ оперѣ (собственно-поэтическаго, музыкальнаго и театральнаго) встрѣчается въ чрезвычайно-рѣдкихъ случаяхъ, т. е. при возможно-высокихъ дарованіяхъ автора текста и композитора и при непосредственномъ, просвѣщенномъ ихъ вліяніи на постановку и на исполненіе.

Объ участіи особой «поэтической» дѣятельности при сценическомъ воплощеніи текста и музыки оперы иногда — и не догадываются. Постановка — худо ли хорошо ли — сообразуется съ намеками текста (гдѣ, въ этомъ отношеніи указанія бываютъ въ двухъ словахъ); въ отношеніи пластической игры актеры-пѣвцы предоставлены собственному своему чувству и произволу, все остальное — обыкновенное режиссерское дѣло и совершается по принятой, неизмѣнной рутинѣ.

Но какъ бы то ни было, составные элементы изъ разныхъ искусствъ, дающіе намъ въ сліяніи своемъ, «впечатлѣніе оперы», въ каждой оперѣ необходимо существуютъ, и ихъ весьма не трудно разграпичить, хотя иногда, особенно на первый разъ, все три элемента, и преимущественно два главныя, смутно сливаются въ сознаніи нашемъ и мы часто приписываемъ «музыкѣ» особенную силу, находясь подъ вліяніемъ драматизма въ текстѣ, или порицаемъ «пьесу», когда виною неудовлетворительности — музыка.

Изъ великаго множества оперъ существующихъ на бѣломъ свѣтѣ, чрезвычайно-мало такихъ, гдѣ *все три элемента* сколько нибудь уравниваются.

Лучшими, величайшими въ свѣтѣ, художественными произведеніями въ области оперъ, признаны оперы Моцарта, Глука и нѣкоторыхъ другихъ.

И по всей справедливости это недослагаемо-высокіе, бессмертные образцы оперной музыки.

Съ чисто-музыкальной стороны лучшія оперы Моцарта (Дон-Жуанъ, Волшебная Флейта, Фигаро) рѣшительно безъ-

укоризнены. Чуждая красота звука и драматическая правда въ постоянномъ равновѣсіи, такъ что впечатлѣніе отъ «музыки» очаровательно и большаго совершенства мы и желать не умѣемъ.

Но какъ поэтическая вещь «въ цѣломъ», т. е. какъ поэтическая пьеса, какъ музыка и театральное представленіе *вмѣстѣ*, которое изъ этихъ бессмертныхъ произведеній удовлетворить намъ вполне?

Сколько есть слабыхъ сторонъ въ Дон-Жуанѣ, какъ сценическомъ представленіи! Насколько либретто да Понте, (хотя весьма недурное и несравненно лучшее тысячъ другихъ) осталось ниже своей великолѣпной задачи! Сколько сценъ лишнихъ, безтолковыхъ (напримѣръ секстетъ, сдѣлавшійся знаменитымъ отъ чудесной музыки), сколько, между тѣмъ, пропущено самыхъ счастливыхъ, самыхъ музыкальныхъ дѣяностей изъ оригинальной испанской легенды, откуда черпали Тирсо ди Молина и Мольеръ! Самое то обстоятельство, что на всѣхъ нынѣшнихъ сценахъ окапчиваютъ оперу *не такъ* какъ ее окончили Да Понте и Моцартъ, а именно отбрасываютъ цѣлую большую сцену, показываетъ уже, что опера Дон-Жуанъ, какъ «пьеса», далеко не имѣетъ той поэтической замкнутости, которая необходима въ каждомъ высоко-художественномъ произведеніи, такъ чтобы уже нельзя было ни прибавить ни убавить ни одной іоты безъ нарушенія красоты всего организма.

Либретто «Волшебной Флейты» — чудесный вымыселъ для музыкальной поэзіи, и столько же счастливое поле для очарованій роскошной постановки, но, какъ «пьеса», ниже всякой критики и исполнено слишкомъ ребяческой паивности.

Уже «Фрейшюцъ», особенно въ послѣднихъ сценахъ, вызываетъ нашу улыбку, потому что требуетъ отъ зрителей черезъ-чуръ много добродушной сентиментальности. А въ Волшебной Флейтѣ эти требованія еще сильнѣе.

«Свадьба Фигаро», по чрезвычайной запутанности интриги и по мелкости характеровъ, задуманныхъ для французской сатирической комедіи, столько же мало-музыкальный сюжетъ, какъ на примѣръ наше «Горе отъ ума».

Оттого, при всей изумительной гениальности Моцарта въ «Nozze», какъ-то чувствуется, что музыка тутъ не на своей родной почвѣ, не помогаетъ дѣйствию и общее впечатлѣніе (отъ музыки и пьесы *вмѣстѣ*) не можетъ быть особенно-сильнымъ и вполне изящнымъ.

Оперы Глука, при всѣхъ чудесахъ музыки, будутъ на нынѣшнихъ сценахъ монотонны, а потому скучноваты, и вина этому не въ музыкѣ, а въ *планѣ*, въ распорядкѣ оперъ *какъ пьесъ*.

Въ «Иосифѣ» Мегюля музыка неподобна, по опера тоже монотонна и скучновата; виною — сюжетъ и отсутствіе женскихъ ролей.

Прибавьте къ этому, что идеаль оперы, какъ сліяніи трехъ элементовъ, о которыхъ я говорилъ, непрерывно измѣняется, въ зависимости отъ эпохи и отъ народа, для котораго опера пишется.

Очень понятно, что совершенства въ такомъ дѣлѣ и искать невозможно.

Но не естественно ли также, что при сужденіи объ оперѣ

не слѣдуетъ разлучать трехъ составныхъ элементовъ? Разборъ одной партитуры, какъ бы онъ ни былъ подробенъ даже до мелочей, нисколько еще не будетъ разборомъ всей оперы, въ ея цѣломъ.

И бросить нѣсколько словъ вскользь о либретто еще не значитъ удовлетворить требованію настоящей критики, гдѣ поэтическая задача, мысль, содержаніе оперы какъ пьеса сценической требуетъ точно такой-же подробной и серьезной оцѣнки, какъ и музыкальная часть.

Вотъ почему въ слѣдующей статьѣ рѣчь пойдетъ о либретто «Русалки» т. е. о даппыхъ въ текстѣ Пушкина, со стороны требованій «музыкальной» драмы и о текстѣ оперы въ томъ видѣ, какъ онъ послужилъ канвой для музыки.

А. СЪРОВЪ.

ЖЕСТЯНАЯ СКРИПКА.

(Новелла Адольфа Адана).

Между музыкальными инструментами мало найдется такихъ, которые претерпѣли столько же измѣненій, какъ скрипка, и въ названіяхъ и въ формахъ и въ матеріалахъ, изъ которыхъ ихъ дѣлали. Въ самомъ дѣлѣ, какая разница между тою формою, которую она имѣла въ древности и которую мы видимъ на нѣкоторыхъ древнихъ рисункахъ, и между формою знаменитыхъ скрипокъ Амати и Страдиваріуса. Скрипка была постоянно царемъ оркестра, основаніемъ каждаго симфоническаго сочетанія, и вѣроятно будетъ играть ту же роль и въ послѣдствіи. Было сдѣлано множество опытовъ съ цѣлю округлить тонъ этого инструмента; почти всѣ вещества были перепробованы для приготовленія скрипокъ.

На аукціонной продажѣ послѣ смерти знаменитаго инструментальнаго мастера Сеганя (Séguin) нашли множество скрипокъ его изобрѣтенія; между ними были скрипки изъ панки, камня и различныхъ деревьевъ; если бы асфальтъ былъ въ то время въ употребленіи, то конечно нашлись бы даже скрипки изъ этой смолы. Точно также Сегань вѣрно не преминулъ дѣлать скрипки изъ стали. Формы его скрипокъ были столь же разнообразны, какъ матеріалъ. Однѣ были снабжены отверстіями, какъ жаровня; другія были четырехугольныя, похожія на мышеловку и вообще всѣ мало подходили на обыкновенныя скрипки, но мы все-таки ихъ называемъ скрипками, потому что такъ называлъ ихъ самъ Сегань.

Одинъ Англичанинъ, посѣтившій эту распродажу вмѣстѣ со мною, пришелъ въ восторгъ при взглядѣ на такое богатое собраніе рѣдкихъ скрипокъ и къ крайнему моему удивленію спросилъ аукціонера: неужели между всѣми скрипками, находящимися тутъ, нѣтъ ни одной сдѣланной изъ жести? Но всѣ поиски были напрасны; въ собраніи не оказалось ни одной жестяной скрипки.

— Очень жаль, сказалъ Англичанинъ, я, можетъ быть, приобрѣлъ бы себѣ очень хорошій инструментъ.

— Какъ такъ? спросилъ я.

— Ахъ! Это имѣетъ связь съ исторіею другаго аукціона, а именно при распродажѣ инструментовъ Виотти, котораго я былъ самымъ усерднымъ почитателемъ. Я готовъ былъ отдать все на свѣтѣ, чтобы владѣть однимъ изъ инструментовъ, которые онъ употреблялъ, но къ несчастію семейныя дѣла удерживали меня далеко отъ Лондона, гдѣ послѣ его смерти распродавали его инструменты; я слишкомъ поздно узналъ объ этой распродажѣ и тотчасъ поѣхалъ въ Лондонъ; я загналъ нѣсколько лошадей и все-таки неспѣлъ только къ тому времени, когда послѣдній изъ инструментовъ Виотти достался какому-то любителю. Напрасно я предлагалъ ему вдвое противъ того, что онъ самъ заплатилъ за скрипку; онъ ни за что не хотѣлъ уступить своей покупке и даже имѣлъ неучтивость смѣяться надъ мною. «Послушайте», сказалъ онъ, «здѣсь есть одна скрипка, оригинальнѣе всѣхъ тѣхъ, которыя продашы, и она даже не вошла въ составъ распродажи; вы ее легко можете приобрести, если захотите.» При этомъ онъ указалъ пальцемъ на предметъ, котораго я прежде и не замѣтилъ, на скрипку изъ жести! Можете ли себѣ представить: изъ жести! Миѣ очень хотѣлось имѣть скрипку Виотти и потому, при общемъ хохотѣ присутствующихъ, я купилъ указанную миѣ за нѣсколько шиллинговъ.

— Существованіе этого удивительнаго инструмента ереди такого богатаго собранія, замѣтилъ тотъ же любитель, должно имѣть совершенно особенную причину, и миѣ до того хочется узнать ее, что я готовъ охотно отдать прекраснѣйшую свою скрипку, если кто миѣ разгадаетъ эту загадку.

— Пусть же такъ будетъ, прервалъ я. Заключимъ сдѣлку. Если я открою происхожденіе этой скрипки, то вы отдадите миѣ свою. Я перебываю во всѣхъ мѣстахъ, гдѣ Виотти былъ хоть одинъ разъ и буду собирать всѣ возможные свѣдѣнія о немъ и, можетъ быть, миѣ удастся пасть на слѣды загадки и выиграть вашу скрипку.

Условіе было принято.

Съ того самаго дня я не переставалъ искать и узнавать. Наконецъ я узналъ, что Армаидъ Сегань былъ въ тѣсныхъ связяхъ съ Виотти; чтобы учиться у него, онъ приходилъ каждое утро въ пять часовъ въ квартиру Виотти, вѣроятно, съ намѣреніемъ застать его еще въ постели. Онъ всячески старался заслужить расположеніе Виотти и когда этотъ однажды жаловался на то, что слуга его не умѣетъ готовить молочнаго кофе, Сегань самъ занялся этимъ дѣломъ.

Миѣ показалось, что жестяная скрипка могла быть подарена Виотти Сеганемъ и я надѣялся это доказать, если найду подобную на настоящемъ аукціонѣ. Но теперь я вижу, что моя надежда была напрасна.

Я выразилъ Англичанину мое сожалѣніе, какъ умѣлъ; черезъ нѣсколько дней онъ поѣхалъ въ Сардинію, мѣсто рожденія Виотти, съ намѣреніемъ продолжать тамъ свои розыски.

Этотъ разговоръ совершенно вышесть у меня изъ памяти, какъ вдругъ, мѣсяца два тому назадъ, миѣ случилось сидѣть за однимъ обѣдомъ подлѣ одного изъ моихъ то-

варищей, Фердинанда Ланглуа, старого моего одноклассника и друга.

Вы знаете, что Фердинандъ считается однимъ изъ остроумнѣйшихъ молодыхъ людей въ Парижѣ, по если слышать, какъ онъ поетъ фальшивымъ голосомъ какой нибудь куплетъ, то съ трудомъ повѣришь, что отецъ его, Марія Ланглуа, Италияецъ (несмотря на французское имя), принадлежалъ къ числу важнѣйшихъ контрапунктистовъ прошлаго столѣтія и имѣлъ честь быть учителемъ Далеирака. Я обратился къ Фердинанду и спросилъ его, не пашель ли онъ между бумагами отца какихъ нибудь свѣдѣній о Далеиракѣ, полной біографіи котораго мы не имѣемъ до сихъ поръ. Фердинандъ отвѣтилъ на мой вопросъ и потомъ прибавилъ:

— Если хочешь, то я расскажу тебѣ нѣсколько музыкальных анекдотовъ, слышанныхъ мною отъ матери; я думаю, они покажутся тебѣ интересными.

Я отъ души поблагодарилъ его за предложеніе и такъ какъ извѣстно, что присутствіе двадцати человѣкъ, которые говорятъ громко и притомъ всѣ въ одно время, болѣе всего способствуетъ разговору наединѣ, то я и просилъ товарища не откладывать далѣе рассказа его анекдотовъ.

— Хочешь, я расскажу тебѣ исторію жестяной скрипки? Можете себѣ представить, что одни эти слова возбудили во мнѣ сильнѣйшее любопытство. Я тотчасъ вспомнилъ аукціонъ Сегэля и Англичанина, который все еще рыскаетъ по свѣту, чтобы узнать то, что по всей вѣроятности мнѣ придется слышать въ эту минуту. весь превратился въ слухъ и жалѣю теперь объ одномъ, что не могу передать вамъ рассказа Фердинанда именно такъ, какъ слышалъ отъ него.

— Въ одинъ прекрасный лѣтній вечеръ отецъ мой и Віотти пошли прогуляться въ Елисейскія поля и послѣ прогулки ушли подъ деревья, чтобы подышать воздухомъ и пылью этого мѣста. Наступила ночь; Віотти, который имѣлъ очень задумчивый характеръ, скоро впалъ въ одно изъ тѣхъ душевныхъ положеній, при которомъ онъ чувствовалъ себя одинокимъ даже среди многочисленнаго общества, а отецъ, писавшій въ то время свою оперу «Corisander», сталъ обдумывать одинъ изъ мотивовъ своего сочиненія и вдругъ оба были выведены изъ задумчивости самымъ неприятнымъ образомъ: какіе-то фальшивые и рѣзкіе звуки поразили ихъ уши. Оба взглянули другъ на друга, какъ бы спрашивая: чтобы это могло быть? Не говоря ни слова они поняли, что хотѣлъ сказать другой. Віотти первый прервалъ молчаніе:

— Это не можетъ быть скрипка, хотя и похоже на скрипку.

— Также и не кларнетъ, хотя имѣетъ съ нимъ нѣкоторое сходство, отвѣчалъ Ланглуа.

Чтобы рѣшить сомнѣніе, лучше всего было идти туда, откуда приносились неприятные звуки, поразившіе ихъ слухъ.

Віотти первый достигъ цѣли и увидѣлъ бѣднаго слѣпца, сидящаго на корточкахъ на землѣ передъ салпою свѣчею, пламя которой отъ воздуха колебалось туда и сюда.

— Это скрипка! вскричалъ Віотти со смѣхомъ, когда вернулся къ Ланглуа, по представьте себѣ какая! — скрипка зъ жести! Это очень удивительно; я непременно хочу имѣть

этотъ инструментъ: попросите слѣпца продать мнѣ его скрипку.

— Очень охотно, отвѣчалъ Ланглуа и подойдя къ слѣпому, спросилъ его, не можетъ ли онъ продать ему свою скрипку.

— Зачѣмъ? я долженъ буду купить другую, а эта мнѣ служить— вотъ и все, что мнѣ нужно.

— Но за тѣ деньги, которые вы получите отъ насъ, вы можете купить скрипку гораздо лучше этой, а прежде всего скажите намъ, почему ваша скрипка не похожа на всѣ другія?

— Вы хотите сказать, почему она сдѣлана изъ жести? Ахъ, это очень легко объяснить. Я не всегда былъ слѣпъ, мои добрые господа; въ молодости я видѣлъ хорошо и былъ большой весельчакъ. А потомъ я постарѣлъ и сталъ дурно видѣть. Тутъ ужъ не знаю, какъ бы я и жилъ безъ добраго Евстафія, сына моего покойнаго брата. Онъ бѣдный работникъ и выработываетъ столько, сколько нужно для пропитанія. Вотъ онъ-то и взялъ меня къ себѣ; но наконецъ работы стало меньше, такъ что племянникъ успѣвалъ выработать только 30 су въ недѣлю, а этого разумѣется не хватитъ на двоихъ. Боже мой! сказалъ я ему, еслибъ у меня была скрипка, то я могъ бы играть на пей, какъ игралъ въ юности, и получать ежедневно хоть нѣсколько сантимовъ; это бы намъ все-таки была помощь.

— Евстафію не сказалъ ничего, но на другой день я замѣтилъ, что онъ воротился домой печальнѣе, чѣмъ обыкновенно и ночью, я слышалъ, какъ онъ, полагая, что я уже сплю, ворчалъ про себя:

«О, старая змѣя! Онъ не хотѣлъ дать мнѣ взаймы даже шесть франковъ! Но все равно; дядя долженъ имѣть то, что ему нужно.»

— Въ самомъ дѣлѣ, не прошло и восьми дней, какъ мой малый вернулся домой съ торжествующимъ видомъ и сказалъ мнѣ:

«Вотъ вамъ скрипка, да еще какая славная! я самъ ее сдѣлалъ и вамъ даже не нужно бояться, чтобы она не разбилась, если упадетъ на землю.»

— Съ этими словами онъ мнѣ отдалъ ту скрипку, которую вы видите.

Евстафію — жестяникъ; хозяинъ позволилъ ему сдѣлать скрипку изъ обрѣзковъ жести отъ вещей, а струны и копскій волосъ онъ купилъ на свои деньги. Безъ сомнѣнія я былъ очень радъ его подарку. Бѣдный малый, сколько онъ долженъ былъ трудиться! Но милосердый Богъ не оставилъ его безъ награжденія: каждое утро племянникъ приводилъ меня на это мѣсто и каждый вечеръ, возвращаясь съ работы, уводитъ меня домой, и выручка паша съ тѣхъ поръ не разъ помогала намъ кормиться въ тѣ дни, когда у плееника не было работы.

— Ну такъ я предлагаю вамъ двадцать франковъ, сказалъ Віотти. На эти деньги вы можете купить скрипку лучше вашей. Но прежде всего позвольте мнѣ попробовать вашъ инструментъ.

Скрипка въ рукахъ музыканта сохранила свой оригинальный топъ; по Віотти успѣлъ открыть въ ней новыя

аффекты и до того углубляясь въ свою игру, что не замѣтила, какъ вокругъ него собралась цѣлая толпа.

Множество су, и даже серебряныя монеты полились дождемъ въ шляпу изумленного сдѣльца, которому Виотти также отдалъ свои двадцать франковъ.

— Постойте мнуняку! вскричалъ сдѣпещъ, я хотѣлъ продать вамъ свою скрипку за двадцать франковъ, но теперь я вижу, какъ она хороша, и требую вдвое больше.

Виотти, можетъ быть, въ первый разъ удалось услышать такой лестный отзывъ о своей игрѣ и потому онъ охотно исполнилъ новое требованіе сдѣльца. Послѣ того онъ сунулъ скрипку подъ мышку и направился сквозь толпу, но едва отошелъ двадцать шаговъ, какъ кто-то остановилъ его за рукавъ. Виотти обернулся и увидѣлъ работника, который, съ шапкою въ рукѣ, стоялъ предъ нимъ, опустивъ глаза въ землю.

— Я думаю сударь, сказалъ онъ, что съ васъ слишкомъ дорого взяли за эту скрипку; если вы любитель, то я охотно сдѣлаю вамъ сколько угодно такихъ скрипокъ, по шести франковъ за штуку.

Это былъ не кто иной, какъ Евстафій, который, купивъ свою работу, пришелъ за дядею и теперь, не сомнѣваясь болѣе въ своемъ искусствѣ дѣлать скрипки, хотѣлъ заняться работою этого рода. Но къ несчастію Виотти довольно было и одной такой скрипки.

— Что же сдѣлалъ Виотти съ этою скрипкою? спросилъ я Ланглюа.

— Онъ хранилъ ее у себя и даже взялъ съ собою, когда поѣхалъ въ Англию.

— Ты вѣрно не же подозреваешь, мой милый Ланглюа, что ты своимъ рассказомъ оказываешь большую услугу одному моему пріятелю, Англичанину, который за твой рассказъ пріобрѣтетъ себѣ превосходную скрипку.

Въ смѣлъ за тѣмъ я рассказалъ ему исторію аукціоннаго инструмента Виотти и Сеганя. Съ тѣхъ поръ я вселчески старался узнать, въ какомъ мѣстѣ земнаго шара находится мой Англичанинъ, но всѣ мои розыски были безуспѣшны. Наконецъ, я печатаю всю эту исторію въ надеждѣ, что мои строки могутъ попасться на глаза моему другу и помочь ему добыть себѣ хорошую скрипку.

ЩЕПКИНЪ ВЪ ЯРОСЛАВЛѢ.

Въ № 61 Московскихъ вѣдомостей напечатано весьма интересное письмо о пребываніи Щепкина въ Ярославлѣ. Позволяемъ себѣ перепечатать изъ него часть, чтобы доказать свою мысль, высказанную въ предъидущемъ номерѣ Вѣстника, какъ полезно артистическое путешествіе лучшихъ столичныхъ актеровъ по провинціямъ.

«Чтобы оцѣнить посѣщеніе Щепкинымъ Ярославля, мы должны сказать вѣсколько словъ объ уровнѣ губернской общественной, т. е. гостинной жизни вообще, безъ исключительнаго отношенія ея къ Ярославлю. Тогда само собою будетъ ясно, какое вліяніе на провинціальную среду имѣло

двухнедѣльное пребываніе въ губерніи знаменитаго артиста, даровитаго представителя нашего сценическаго искусства.

Спокойна и безмятежна провинціальная жизнь. Вдали отъ центровъ народнаго движенія—нашихъ столицъ—мы, провинціалы, живемъ мирно, спокойно, даже дремотно, погруженные досужею душою и мыслию въ наши ежедневные интересы. Общественной жизни почти никакой, если забыть такъ называемое избранное, высшее общество, куда скука, общественныя условія и обветшалые обычаи споняютъ людей, чтобы на балу, на вечерѣ, убитъ праздно время, поиграть въ карты или, предавшись вышнимъ движеніямъ, механическимъ пріятнымъ разговорамъ, добыть себѣ усталость, покушать вкусно и жирно и наконецъ, полусонно дотащившись домой, заснуть крѣпкимъ сномъ. Разъединеніе обывателей по сословіямъ, званіямъ, занятіямъ еще болѣе ослабляетъ дѣятельность общественной жизни; дворянство и городскія власти, инженерный кругъ, пизшее чиновничество, купечество, мѣщанство—мало знаютъ другъ съ другомъ. Ихъ связываетъ только совмѣстность существованія, да кое-какія житейскія нужды и предпріятія; единеніе мысли, труда, стремленій, интересовъ нравственныхъ—намъ незнакомо, мы не имѣемъ въ немъ потребности, не доросли до него. По этому наука, литература, искусство, грамотность, даже чтеніе, случайно и то влѣшнимъ образомъ заходятъ въ губернскую жизнь: мы занимаемся этими вещами отъ скуки, на показъ, иногда же потому, что какое нибудь слишкомъ яркое явленіе въ области мысли или искусства освѣтитъ безъ нашей воли и желанія и насъ своимъ уже ослабѣвшимъ по дальности разстоянія свѣтомъ.

Не надо большой наблюдательности, чтобы съ перваго же взгляда убѣдиться въ нравственной бѣдности провинціальной, общественной и даже семейной жизни. Стоитъ только пройти свѣжему челоуку по губернскимъ заламъ, гостиннымъ, кабинетамъ, раза три въ разное время дня, да заглянуть вечеркомъ въ клубъ, побывать на двухъ-трехъ балахъ, вечерахъ, и все будетъ ясно, все скажется само собою. Карты, танцы, игры, пріятные разговоры, сплетни о томъ, гдѣ кто былъ вчера, сегодня, что видѣлъ, слышалъ, дѣлалъ... Женитьба, замужество, счеты визитами—вотъ наши пасущныя, животрепещущіе интересы. Первое, что поражаетъ въ обыденной жизни губернскаго общества—праздный покой и косная лѣность: все мало-мальски обезпеченное въ существованіи поконится и лѣнится. Лѣнится и поконится въ глубокомъ бездѣйствіи старикъ и почтенная дама, молодой мужъ и прекрасная жена, молодой челоукъ и милое, юное существо—семнадцатилѣтняя дѣвушка. Все, и молодое и старое, и живое и отжившее, исполняетъ сонно, безжизненно заведенный порядокъ дня, не смѣя или лучше, не имѣя силъ и даже потребности оторваться отъ обветшалыхъ условій, тяжкихъ мертвыхъ обычаевъ. Жизни живой, современной жизни—почти нѣтъ; покой, покой и покой, невозмутимый покой! Все хорошо, все ладно, всѣмъ довольны: жизнь протекаетъ въ счастливомъ невѣдѣніи! И откуда все это, и почему это все такъ? Невольно приходишь къ грустному заключенію: лѣнивъ русскій челоукъ, крѣпки его нервы, неповоротливы мышцы. А сколько доб-

раго въ его натурѣ, сколько средствъ! — Само собою разумѣется, что и въ губерніи есть люди, и мыслищіе, и читающіе, и изучающіе, по крайней мѣрѣ не чуждые тому, что совершается на Руси и на бѣломъ свѣтѣ; но они—какъ капля въ морѣ.

Но духъ времени повѣялъ и на насъ губернскихъ жителей. Съ нетерпѣніемъ ожидали мы посѣщенія Михаила Семеновича; абонементъ успѣшно былъ разобранъ (многимъ недостало ложъ) и какъ только вѣсть о его пріѣздѣ разнеслась по городу, то общественное вниманіе, позабывъ свои ежедневные интересы, остановилось на немъ. Вопросы: на долго ли, что будетъ давать, когда и т. д. слышались со всѣхъ сторонъ. вмѣстѣ съ тѣмъ образованные люди тотчасъ пожелали познакомиться съ нимъ лично, принять его въ своемъ домѣ, раздѣлить хлѣбъ-соль и сказать русское спасибо, какъ желанному гостю. Въ день его пріѣзда исправляющій должность губернскаго предводителя дворянства Д. А. Варепцовъ посѣтилъ заслуженнаго артиста и имѣлъ удовольствіе видѣть его у себя въ домѣ за обѣдомъ, среди непогихъ любителей сценическаго искусства и почитателей таланта Михаила Семеновича. Радущіе и уваженіе окружили его: дорогой гость съ своей стороны не остался въ долгу: его свѣтлыя воспоминанія изъ многоопытной жизни, согрѣтая теплымъ чувствомъ, доставила истинное наслажденіе и хозяевамъ и гостямъ. Здѣсь же Щепкинъ выразилъ мысль о памятникѣ основателю Русскаго театра, Федору Григорьевичу Волкову. Говоря съ любовью о сценическихъ дарованіяхъ прошедшаго и настоящаго времени, старикъ задумался и закипѣвъ увлеченіемъ, горячо заговорилъ: «А кому мы всѣмъ этимъ обязаны? Кто, гдѣ, когда, впервые привилъ къ нашей жизни новое искусство? Онь, незабвенный нашъ Федоръ Григорьевичъ Волковъ, здѣсь въ Ярославлѣ, сто лѣтъ тому назадъ! И мы ничѣмъ не почтили этого человека! По крайней мѣрѣ мы, артисты, должны воскресить его память; мы, тысяча людей, которымъ онъ открылъ прекрасный путь къ развитію даровъ Божіихъ, дать местное имя почетныхъ гражданъ и печерствый кусокъ хлѣба: мы, артисты русскіе, должны воздвигнуть ему памятникъ, это наше право, наша прямая обязанность. Я увѣренъ, что въ этомъ дѣлѣ пайду сочувствіе благородныхъ людей, и памятникъ возникнетъ самъ собою, какъ возникаетъ сама собою благодарность въ чистомъ сердцѣ человека!» И какъ хорошъ былъ Щепкинъ въ эту минуту!

На слѣдующій день исправляющій должность губернатора З. А. Богдановъ пригласилъ Щепкина къ себѣ на вечеръ. Общее вниманіе сосредоточилось на почтенномъ гостѣ; каждый хотѣлъ всмотрѣться въ него, слышать его разговоръ и особенно услышать его увлекательное чтеніе. Артистъ понялъ общее желаніе и въ заключеніе вечера прочелъ *Скупнаго Рыцаря*, Пушкина, и маленькій рассказъ о фейерверкѣ. Чтеніе произвело восторгъ, но дорого стоило почтенному старцу: онъ загорѣлся отъ движенія страстей Скупнаго, который овладѣли имъ совершенно, до забвенія. Только вода могла немного утисить вспыхнувшій въ его крови пожаръ. Намъ нечего говорить о пониманіи, неподражаемой вѣрности чтенія, благородствѣ манеры, о всемъ

томъ, что даетъ искусство; насъ поразило богатство артистической природы и особенно воспримчивость ея, необыкновенная способность проникаться тою мыслию и тѣми чувствами, которыя должны быть выражены. На этомъ же вечерѣ было рѣшено, сверхъ обонемента, устроить общественное чтеніе въ театрѣ, послѣ перваго спектакля. Далеко за полночь разошлись гости, но не сонные, а съ мыслию и чувствомъ видѣ мелочей ежедневной жизни. Сильное, доброе впечатлѣніе не проходитъ даромъ; незамѣтно, даже противъ воли человека оно сдѣлаетъ свое дѣло въ его натурѣ. Первымъ добрымъ послѣдствіемъ этого вечера было то, что на другой день весь городъ говорилъ о Щепкинѣ, его удивительной судьбѣ, талантѣ, богатствѣ природы: о *Скупномъ Рыцарѣ*, Пушкинѣ... Увлекательные рассказы Щепкина изъ воспоминаній, подали поводъ къ сравненіямъ театральнаго искусства въ разные періоды. Однимъ словомъ, общество оживилось и слышались иныя рѣчи, заговорили иныя интересы, пробудились лучшія мысли. А это много значитъ въ губерніи!

Заинтересованное общество съ нетерпѣніемъ ждало перваго спектакля: онъ былъ данъ 24-го апрѣля; шли пьесы: *Митросъ* и *Москаль Чаривникъ*. Въ назначенный часъ началась игра, и воцарилось мертвое молчаніе, какого давно не было на провинціальномъ театрѣ. Хорошо было смотрѣть на эту смолкнувшую массу, которая всѣмъ существомъ своимъ приковалась къ сценѣ. Первый выходъ Щепкина на сцену былъ встрѣченъ потрясающими рукоплесканіями.

Воленіе росло и росло послѣ каждаго дѣйствія. Когда же совершилась наконецъ, послѣ страшныхъ мукъ и колебаній, ужасная драма — отреченія человека отъ всѣхъ радостей жизни во имя вышнихъ интересовъ, то потряслась масса зрителей и слышались рыданія. Не было равнодушнаго лица: вездѣ у всѣхъ платки въ рукахъ и красные глаза. Матросомъ совершилось первое очищеніе: всѣ дышали какимъ-то грустно-крогкимъ чувствомъ, какъ будто каждый вмѣстѣ съ матросомъ раздѣлялъ его горе. Кто не сознается, что въ эти минуты онъ былъ гораздо лучше, чище, выше, нежели въ обыкновенной своей жизни. И кто же облагодородилъ его? Искусство артиста! Искусство, къ которому мы бываемъ такъ часто неблагодарны. *Москаль Чаривникъ* утишилъ боль горькаго чувства, произведеннаго *Матросомъ*: на грустныхъ лицахъ скоро показался смѣхъ надъ простодушнымъ Чупрыномъ, этимъ конченымъ Малороссомъ, въ которомъ Щепкинъ неподражаемъ. Но легкій смѣхъ надъ простодушіемъ ежедневной жизни не уничтожилъ благотельнаго впечатлѣнія отъ *Матроса*: зрители унесли его съ собою и не пропало оно даромъ, безъ добра для нравственной жизни человека, какъ не пропадаетъ животворная влага тучи, павшая на землю и высушенная блеснувшими лучами солнца.

За *Матросомъ* послѣдовало (25-го апрѣля) чтеніе въ театрѣ пьесы Гоголя: *Развѣздъ*, *Тяжба*, и III главы изъ второй части *Мертвыхъ Душъ* о Пѣтухѣ. Казалось бы, чтеніе послѣ спектакля не произведетъ сильнаго впечатлѣнія, но вышло обратное: художественное чтеніе, особенно *Развѣзда*, произвело въ массѣ едва ли не сильнѣйшее потрясеніе. Дѣ-

до въ томъ, что два великіе наши таланта, два мастера искусства, Гоголь и Щепкинъ, соединились за одно, какъ слово и звукъ, тронули и подняли надъ ежедневною жизнью во всемъ величій вопросъ объ отношеніи искусства и дѣйствительности, жизни. Непосредственное развитіе этого вопроса въ нашей современной жизни удвоило интересъ. Когда въ *Разъздѣ* пачали одинъ за другимъ являться люди разныхъ званій, половъ и возрастовъ, съ искусственнымъ образованіемъ, понятіями, предрасудками, то могущественное вліяніе художественнаго слова и чтенія обнаружилось во всей силѣ. Наступило жадное молчаніе; живое вниманіе и участіе отразились на всѣхъ лицахъ, и когда заговорилъ артистъ, то казалось, что присутствовала и говорила былая правда устами искусства. Нашлось много людей, не читавшихъ Гоголя; читавшіе же вѣрили ему или не вѣрили на слово; теперь же они поняли непосредственно: прочувствовали, поддались обаянію его мысли и забыли автора. Смѣло можно сказать, что въ этотъ день общественное уваженіе къ искусству, литературѣ и заслугамъ Гоголя разомъ подвинулись въ Ярославлѣ на нѣсколько лѣтъ впередъ: лучше всякихъ объясненій и толкованій искусство говоритъ само за себя. Нѣтъ нужды напоминать о томъ, что общее одобреніе было отвѣтомъ на чтеніе каждой пьесы; это разумѣется само собою, ибо всѣмъ извѣстны таланты Щепкина. Для насъ особенно важно то, что чтеніе это не пропало даромъ, что многіе припали его сердцемъ, заговорили объ искусствѣ и его значеніи, горячились, волновались; захотѣли прочесть Гоголя, а читавшіе — вновь перечитать. На первый разъ довольно уже и того, если поняли, что не *побасенки* писалъ нашъ великій Гоголь. Нельзя не поблагодарить Щепкина за выборъ пьесъ для чтенія: *Разъздѣ* уяснилъ значеніе комизма и приготовилъ зрителей къ болѣе серіозному наслажденію спектаклями.

Послѣ чтенія стала яспѣе и *Свадьба Кречинскаго*, пьеса, которую давали 27-го апрѣля. Гоголю снова сдѣлалось легче: ну вотъ и не его пьеса, а на сценѣ опять порокъ, язвы общественной жизни, да еще какой — жизни высшаго общества! И неужели мы будемъ обвинять автора? Развѣ виноватъ авторъ въ томъ, что сегодня же сыграется, можетъ быть, гдѣ-нибудь свадьба, надъ которой стоитъ задуматься. Щепкинъ и въ этой пьесѣ, не смотря на то, что его роль не богата, былъ хорошъ, какъ всегда и во всемъ. Здѣсь мы должны отдать справедливость и нашимъ артистамъ: при Щепкинѣ они исполняютъ свое дѣло несравненно добросовѣстнѣе.

Справедливость замѣчанія нашего о впечатлѣніи чтенія *Разъзда* оправдалась на *Ревизорѣ*, который поразилъ, какъ кажется, нашу публику не менѣе городничихъ, судей, смотрителей... только не страхомъ грядущаго наказанія, а силою правды, лежащей въ основаніи всей пьесы и чуднымъ искусствомъ артиста.

Впечатлѣніе, произведенное *Ревизоромъ*, было такъ сильно, что послѣ каждого дѣйствія стѣны дрожали отъ рукоплесканій; казалось, театръ рушится. Воспаленіе публики продолжалось нѣсколько дней; вновь и вновь подымались

споры, толки. По всему Ярославлю, гдѣ только удалось намъ быть въ это время, было замѣтно сильное колебаніе мнѣній, и все это къ добру, къ пользѣ, нравственному очищенію!...

Не успѣло наше губернское общество освободиться отъ одного впечатлѣнія, отъ одного папора мыслей и чувствъ, какъ готовы были повяя, свѣжія. Еще не прошелъ восторгъ отъ *Ревизора*, какъ 30-го апрѣля выступила предъ нами несчастная, непорочная бѣдпость во всемъ ея печальномъ видѣ и нравственной чистотѣ. Любима Торцова долго не забудутъ въ Ярославлѣ!

Какой контрастъ, какая параллель возникла въ потрясенной душѣ зрителя: Любимъ Торцовъ вызванъ на судъ предъ нравственнымъ чувствомъ Кречинскаго! Подлость, преступленіе въ блестящемъ лицѣ высшаго общества, и благородство души въ несчастномъ, грязномъ, потерявшемся человѣкѣ! Вѣруя въ добро человеческой природы, можно ли допустить, чтобы искусство осталось безъ благодатныхъ послѣдствій для общества въ рѣшеніи подобныхъ вопросовъ! И кто же возбудилъ этотъ живой восторгъ, кто показалъ намъ прелесть чистой души, едва-едва прикрытой рубищемъ, лохмотьями и ветошью! Опять то же искусство вдохновеннаго артиста, художественно воплощающаго въ живомъ образѣ мысль и слово даровитаго автора.

Послѣ серіозныхъ пьесъ нужно было отдохнуть; иначе чаша переполнилась бы; сильныя впечатлѣнія могутъ сдѣлать человѣка печувствительнымъ. *Мирандолина* развлекла наше общество, и старій волокита былъ необыкновенно смѣшонъ. Пьеса сошла прекрасно. Г-жа Александра удачно исполнила свое дѣло: это лучшая паша актриса; ея живая игра доставила намъ не мало удовольствія. Но бой не равенъ: волокита, на которомъ впрочемъ держится вся пьеса, самъ оставшись съ посомъ, увлекъ однако нашу публику. Нельзя не подивиться еще разъ богатству и разнообразію таланта Щепкина. Какая роль не пришлось ему по плечу, чего не игралъ онъ въ своей жизни — и вездѣ, если не одинакій успѣхъ, то постоянная, неизмѣнная добросовѣстность, усердный трудъ, работа. Доброе, веселое расположеніе духа зрителей довершилъ опять Михайло Чупрынь въ *Москаль Чаривникъ*. Весело, говорливо оставило губернское общество театръ, довольное молодою проказницей и старымъ волокитой. Рѣзкость впечатлѣній, произведенныхъ предшествующими пьесами, сгладилась, по городничіе, судьи, смотрители, Кречинскіе, Торцовы, Матросы оставили сильное впечатлѣніе...

Но вотъ является и *Скупой*, Мольера. Никакая пьеса, никакое описаніе, кромѣ игры Щепкина, не могутъ дать понятія о томъ, до какихъ размѣровъ скупость, какъ страсть, можетъ овладѣть человѣкомъ. Вотъ почему не вѣрятъ типамъ скупыхъ, какъ напр. типамъ Плюшкина, *Скупнаго Рыцаря*, *Скупаго*, Мольера. И дѣйствительно, кто не видалъ Щепкина въ *Скупомъ*, тому эти типы останутся непопаятыми, певѣроятными. Вліяніе его игры было такъ сильно, что состраданіе къ несчастному слышалось со всѣхъ сторонъ театра; все было потрясено, но взоры повольно отворачивались отъ этого страдальца. Сцена поѣла

нохищенія денегъ была поразительна: многіе думали, что Щепкинъ совсѣмъ забылся и началъ импровизировать. Не даромъ думаютъ, что въ этихъ роляхъ Щепкинъ достигъ возможной степени совершенства. Публика была въ восторгѣ, и букеты полетѣли на сцену.

Тяжелое чувство отъ *Скупого разсѣяли Женитьба, Гоголя, и Женщи, или Судина въ бороду, а бить въ ребро*. Эти двѣ пьесы, кромѣ эстетическаго наслажденія, дали ясно замѣтить, что присутствіе на губернской сценѣ почтеннаго артиста благотвительно подѣйствовало и на самихъ актеровъ. Обѣ пьесы исполнены были такъ отчетливо, гладко и ровно, что мы искренно порадовались за успѣхъ нашей сцены. Видно было, что артисты потрудились надъ своимъ дѣломъ (къ сожалѣнію, это не всегда бываетъ на провинціальныхъ сценахъ), что пьесы были дѣльно прорепетированы, и, что особенно важно — естественности, этого перваго достоинства сценической игры, — было несравненно болѣе, нежели прежде: почти всѣ начали говорить своими голосами. Пожелаемъ, чтобы наши артисты не остановились на этихъ первыхъ ступеняхъ, по убѣдившись самымъ дѣломъ, что добросовѣстный трудъ и уваженіе къ своему искусству — лучшее ручательство и залогъ успѣха, пошли бы далѣе въ развитіи своихъ талантовъ. Учитесь, учитесь и учитесь — вотъ нашъ общій девизъ, нашъ первый долгъ, насущная потребность. Ничто и никому не дается даромъ: усердно трудился, добросовѣстно учился и мыслить вашей знаменитый собратъ по искусству, Щепкинъ, за то теперь опъ учитъ васъ и поучаетъ насъ.

Сценическая дѣятельность Щепкина у насъ въ Ярославлѣ блистательно, какъ всегда заключилась Фамусовымъ въ *Горь отъ ума*. Двухдѣльные труды почтеннаго артиста уже принесли добрый плодъ: пьеса была дана по желанію многихъ членовъ общества, и какъ ни трудно было поставить ее на губернской сценѣ, однако она исполнена 7-го мая весьма удачно; даже роль Чацкаго сошла благополучно.

Вотъ порядокъ главныхъ пьесъ, которыя были поставлены на нашей сценѣ Щепкинскимъ, въ продолженіе двухдѣльнаго пребыванія его въ Ярославлѣ. Но мы согрѣшили бы, если бы умолчали о томъ благотвительномъ вліяніи, которое произвелъ онъ въ нашемъ губернскомъ обществѣ въ минуты, свободныя отъ сценическихъ занятій.

Нельзя на этотъ разъ не отдать справедливости Ярославскому образованному обществу: оно поняло, какъ дорого поощреніе такого гостя, и по мѣрѣ силъ старалось пользоваться имъ каждую минуту. Въ дни, свободные отъ театра, у Щепкина не было времени даже отдохнуть: его звали, его ждали, — и дорогой гость ни у кого не остался въ долгу: кто почтилъ его своимъ вниманіемъ, лаской и привѣтомъ, тотъ получилъ отъ него гораздо болѣе. Смѣло можно сказать, что Щепкинъ живая книга и какая книга! Сколько апохъ нашей исторіи записала она; сколько литературныхъ направленій, сценическихъ школъ отразилось на вѣрныхъ духу времени, современнымъ краскамъ, листахъ ея! Отъ Жуковскаго до Аксакова, отъ Шаховскаго до Гоголя и Островскаго хранить эта книга и развозить чистыя,

прекрасныя преданія. Кто изъ нашихъ славныхъ писателей, мужей истекшаго полустолѣтія, не отдастъ дань уваженія, не выразитъ своей любви, не дастъ благословенія, напутствія или дружбы заслуженному ветерану русскаго сценическаго искусства? Упомянемъ только тѣхъ, которые представляются намъ въ эти минуты. Пушкинъ своею рукою написалъ эти незабвенныя для исторіи сценическаго нашего искусства слова: «Записки актера Щепкина. Я родился въ Курской губерніи, Оболенскаго уѣзда въ селѣ Красномъ, что на рѣчкѣ Пенкѣ.» Гоголь, Грановскій, Аксаковъ почтили его дружбою; ученая, литературная и художественная современность выразила Щепкину свое уваженіе въ день празднованія пятидесятилѣтняго его служенія искусству. Сколько народной любви, общественнаго уваженія и признанія искусства покоится на этомъ почтенномъ лицѣ. Да будетъ стыдъ и срамъ передъ потомствомъ тому, кто по невѣжеству, упрямству, мелкимъ счетамъ, зависти, не принесетъ ему законной дани уваженія и не скажетъ своимъ потомкамъ, что сдѣлалъ для современности этотъ избранныкъ искусства. Да будетъ стыдно тому, кто по счастливому случаю имѣлъ возможность коснуться этого источника искусства и преданій, и ничего не почерпнулъ изъ него!

Съ особеннымъ удовольствіемъ мы можемъ сказать, что въ нашемъ Ярославлѣ нашлись люди, оцѣнившіе Щепкина и отдавшіе ему посильную дань своего уваженія. Съ перваго дня пріѣзда, какъ уже мы замѣтили, и до послѣдняго, онъ не былъ одинъ: въ свободный часъ его окружали образованные люди, просили раздѣлить съ нимъ хлѣбъ-соль, провести вечеръ...

Общество видимымъ образомъ освѣжилось и заговорило хотя на время не о томъ, что къ сожалѣнію составляетъ насущный, но мелкій интересъ его обыденной жизни. Наверное можно сказать, что въ эти двѣ недѣли менѣе играли въ карты, меньше было сплетень, счетовъ и пересудъ, этихъ вѣчныхъ спутниковъ губернской жизни. Заходили новыя для провинціальной жизни мысли, появились новыя интересы, тѣ интересы и мысли, которыя носить на себѣ даровитая натура великаго артиста. Да, много добра, много радости, наслажденія принесло намъ, губернскимъ жителямъ, посѣщеніе Щепкина. Хочется вѣрить, что не праздно радовалась и наслаждалась мы, что чему нибудь научимся, что нибудь лучше, яснѣе поняли, освѣжились... Вотъ благотвительное вліяніе почтеннаго артиста на застоявшуюся губернскую жизнь, и неужели не стоитъ ему хоть за одно это сказать душевное спасибо? И это посильное спасибо — сказано.

Въ субботу, 5-го мая, любители русскаго сценическаго искусства и почитатели таланта Щепкина дали ему небольшую, но прекрасную по мысли и одушевлявшимъ ихъ чувствамъ обѣдъ, въ зданіи лицея, въ квартирѣ г. директора. Въ назначенный часъ, участвовавшіе въ обѣдѣ собрались въ залахъ г. директора лицея, радушно, съ любовію и уваженіемъ встрѣтили заслуженнаго артиста, и завязалась одушевленная бесѣда. Въмѣсто подробнаго описанія этого обѣда, мы прилагаемъ здѣсь словесное выраженіе той мысли,

во имя которой собрались лица, въ немъ участвовавшія. Когда были палиты бокалы шампанскаго, профессоръ лица Никольскій обратился отъ лица присутствовавшихъ къ почтенному гостю съ слѣдующими словами:

«Михаилъ Семеновичъ!

«Совершивъ честно, преданно и славно пятидесятилѣтнее служеніе своему искусству, вы постигли мѣсторожденіе русскаго театра. И знаемъ уже мы, какія желанія, какія мысли привели васъ сюда: предъ наступленіемъ праздника столѣтняго юбилея русскому сценическому искусству, вамъ хотѣлось поклониться, если судьба позволитъ, воскресить незабвенную, но забытую на мѣстѣ тѣнь основателя русскаго театра, родоначальника благороднаго сословія артистовъ, перваго виновника общественнаго смѣха, слезъ, радостей, горя, негодованія — всего того, что возбуждаетъ въ народѣ ваше искусство. Дорогія имена и образы знаменитыхъ людей суть лучшіе завѣты предковъ къ потомству. И вамъ, мы вѣримъ, суждено быть главою такого завѣта по отношенію къ вашему искусству. Подвигъ, вами задуманный, будучи общимъ правомъ и обязанностію вашихъ собратій по искусству, есть дѣло достойное вашего имени: чтить память славныхъ людей — значитъ чтить то дѣло, которому они послужили добросовѣстно. А кто же будетъ настолько худъ и нищъ душою, что не отзовется много или мало на вашу прекрасную мысль? Да сопоставитъ вамъ успѣхъ въ этомъ дѣлѣ!

«Въ настоящую минуту, здѣсь, на почвѣ, гдѣ упали первыя сѣмена нашего сценическаго искусства, въ столѣтній годъ процвѣтанія его на Руси, мы собрались почтить въ вашемъ лицѣ искусство, котораго вы достойный представитель, помянуть добромъ тѣхъ, которые со славою и честью потрудились на этомъ поприщѣ общечеловѣческаго сужденія, и пожелать успѣха, добра и чести тѣмъ, кои въ настоящее время усердно на немъ подвизаются.

«Три сценическія славы приосѣнили нашъ Ярославль: Волковъ, Дмитревскій и Щепкинъ. Счастливо искусство, которое на рубежахъ столѣтняго своего существованія поставитъ такія имена. Мѣстныя воспоминанія, поднятыя вашимъ присутствіемъ, уносятъ насъ къ тому времени, когда русская жизнь приняла въ себя новое искусство. Вотъ мѣсто, надъ которымъ носится предъ вами тѣнь незабвеннаго Ѳедора Григорьевича Волкова; вотъ домъ, въ которомъ жилъ, трудился онъ, страстный обожатель и первый служитель своего искусства; тамъ, въ углу Ильинской площади, снова возникаетъ въ воображеніи нашамъ тотъ знаменитый амбаръ, въ которомъ впервые на Руси раздались изъ устъ свободнаго, влхновеннаго артиста слово, гдѣ послышался нѣкогда первый народный смѣхъ и упала первая слеза радости или скорби за общественный недостатокъ нашего быта и нашей нравственной жизни. Здѣсь, на этихъ мѣстахъ, впервые русскій челоѣкъ воочию увидѣлъ людскія добродѣтели и пороки. Отсюда возникъ новый, дотошъ невѣдомый въ жизни нашего народа, богатый источникъ самосознанія, пробужденія и отрезвленія среди мелочей и пошлостей ежедневной жизни. Русская жизнь расширилась — приняла въ себя новое искусство. И можно ли

не преклониться предъ тѣнью этого достойнаго челоѣка? Да сохранится память твоя вѣчно на Руси, незабвенный Ѳедоръ Григорьевичъ Волковъ, честный мужъ, открывшій Вамъ родникъ новыхъ чистыхъ наслажденій, новый путь къ нашему нравственному очищенію. Подъ священнымъ покровомъ нашего милостиваго, благословеннаго Государя, потомство не останется неблагодарнымъ къ твоей памяти. Къ тебѣ, въ ряду другихъ нашихъ передовыхъ водителей

Не заростетъ народная тропа....

«Но помянувъ добромъ, честью и славою перваго, мы не можемъ забыть и достойныхъ его сотрудниковъ, первыхъ помощниковъ въ пасажденіи великаго дѣла. Подъ основателя восходитъ теперь предъ нами другая тѣнь, величавая и славная, первая сценическая наша слава, Ванюша Нарыковъ, нашъ знаменитый Дмитревскій. Это первый ученикъ Волкова. За нимъ слѣдуютъ скромныя, но незабвенныя для исторіи сценическаго искусства имена первыхъ нашихъ актеровъ—Ярославцевъ: родные братья Ѳедора Григорьевича, Гаврило и Григорій Волковы, Василій и Михаилъ Поповы, Чулковъ. Хвала вамъ, вѣчная хвала посадителямъ новаго искусства на Руси! Потомство не можетъ, не должно забыть ваши свѣтлыя имена. Сердцу хочется вѣрить и надѣяться, что не далекъ уже день, когда воскреснутъ въ новомъ блескѣ ваши угаснувшіе въ народной памяти образы. Въ этихъ надеждахъ и ожиданіяхъ, предъ лицомъ ветерана нашего сценическаго искусства, выпьемъ, господа, въ честь и славу основателей Русскаго театра!»

Общій, дружнѣйшій гостъ отгрянулъ въ залѣ и передалъ свои отголоски музыкѣ. Всѣ встали съ своихъ мѣстъ и толпою окружили растроганнаго старика, глаза котораго при имени Волкова блеснули слезою. Усѣвшись на мѣста, заговорили объ основаніи театра, о мѣстности, гдѣ онъ находился, сообщали мѣстныя преданія, и дружная бесѣда сдѣлалась еще живѣе, одушевленнѣе....»

За тѣмъ слѣдовали еще рѣчи, самыя искреннія и лестныя для артиста, доказывающія какъ велико вліяніе русскаго образованнаго таланта на современное общество.

«Среди общаго говора обѣдъ кончился. Любезный хозяинъ предложилъ гостю посмотреть Лицей и всѣ отправились. По случаю наступленія экзаменовъ лекціи въ Лицей уже были закрыты. Лицей былъ тихъ и свѣтелъ. Въ коридорахъ, аудиторіяхъ, кабинетахъ, бібліотекѣ, студенты, соединившись по два, по три, трудились, приготовляясь къ экзамену. Завидя директоровъ, профессоровъ, инспектора, они присоединялись мало по малу къ обществу и наконецъ въ своихъ рабочихъ залахъ собрались почти всѣ. «Молодость, чудная молодость!» воскликнулъ Щепкинъ, обращаясь къ студентамъ, которые отвѣтили ему дружнымъ привѣтствіемъ. Старикъ закипѣлъ, какъ будто эта прекрасная молодежь повѣляла на него своимъ юнымъ, приткнымъ духомъ. «Работать, трудиться, господа, занесаться въ жизнь!» Громкіе клики раздавались въ рядахъ молодежи, когда былъ конченъ чудный монологъ. Щепкинъ заключилъ свою краткую бесѣду со студентами комическимъ рассказомъ о фейерверкѣ, и простился съ ними, пожелавъ имъ успѣха въ наукахъ.

Возвратившись въ залы директора, общество поблагодарило радушнаго хозяина за пріютъ и отправилось кататься на лодкѣ по Волгѣ. Два катера отчалили отъ берега и пошли вверхъ... Набережная Ярославля живописно обрисовалась. Видъ былъ превосходный! Съ бульвара присоединились къ обществу на лодку нѣсколько дамъ и новое оживленіе. Опять провозгласили здоровье Щепкина, отдали честь Волкову. Пройдя Ярославль, поворотили внизъ, обогнули Лицейскій мысъ, вступили въ Которость, и достигнувъ прекраснаго Американскаго моста, построенаго инженеръ-полковникомъ Искомъ 2-мъ, повернули обратно къ Лицею. Уже вечерѣло, когда катера проходили мимо Лицея. Студенты встрѣтили Щепкина на берегу, какъ старые знакомые. Княгиня Урусова пригласила все общество къ себѣ, и въ ея домѣ проведенъ былъ остатокъ дня.

Прекрасенъ былъ этотъ маленькій праздникъ въ честь искусства и науки!

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО
ВЪ ГЕРМАНИИ.

XVI столѣтія.

(Продолженіе).

Въ запискахъ Вѣнскаго Магистрата мы находимъ указаніе, что въ 1529 году было дано представленіе, въ которомъ участвовали стипендіаты Розенбурзы, Нидерландцы и другіе иностранные актеры, ученики и пѣвчіе церкви св. Стефана. Точно такъ же Нидерландцы участвовали въ представленіи, данномъ въ Ратушѣ въ 1661 году. Магистратъ приглашалъ странствующихъ актеровъ, прыгуновъ, рюмоплетовъ и шутовъ къ участию въ своихъ представленіяхъ, какъ то дѣлалось прежде въ мистеріяхъ и какъ нерѣдко случалось въ представленіяхъ горожанъ и ремесленниковъ.

Адамъ Пушманъ, ученикъ Ганса Сакса, сапожникъ и мейстерзенгеръ, перенесъ нюренбергское искусство въ Бреславль. По случаю представленія его піесъ, онъ оставилъ подробное «увѣщаніе читателю и актору *)», изъ котораго хорошо видна его заботливость объ исполненіи.

Костюмы, какъ существенную часть потребнаго для представленія, онъ описываетъ подробно и прибавляетъ: «означенныя здѣсь одежды и принадлежности должны быть собраны прежде, чѣмъ начнется представленіе». Вѣрно онъ зналъ по опыту, что при началѣ представленія могло еще недоставать самаго необходимаго и что въ этомъ случаѣ комедіанты бѣгаютъ по городу и всячески стараются отыскать костюмы, которые могли бы помочь имъ въ бѣдѣ.

Кромѣ того онъ говоритъ, что хотя въ его комедіи участвуютъ 44 персоны, но ее могутъ представлять и 18 че-

*) Актеромъ называется здѣсь преимущественно дирижеръ представленія; въ школьныхъ комедіяхъ онъ называется регентомъ.

ловѣкъ, если каждый изъ нихъ будетъ занимать нѣсколько ролей и будетъ переодѣваться. Онъ даже совѣтуетъ сдѣлать такъ, основываясь на томъ, что при меньшемъ числѣ дѣйствующихъ лицъ будетъ больше согласія и притомъ каждый получитъ больше денегъ изъ общей выручки за представленіе.

Большія піесы, какъ у Ганса Сакса, раздѣлялись на акты числомъ отъ трехъ до десяти. Занавѣси не было, и сцена въ антрактахъ оставалась пустою *), но это время не было потеряно. Пушманъ говоритъ, что по окончаніи каждаго акта надо играть на инструментѣ, вѣроятно на лютнѣ, до тѣхъ поръ, пока дѣйствующія лица переодѣнутся и снова выйдутъ на сцену. Если же піесу представляютъ мейстерзенгеры, то вмѣсто игры на инструментѣ можно пѣть стихи, приспособленные къ піесѣ и нарочно для нея сочиненные.

Еще далѣе Пушманъ говоритъ, что каждый актеръ долженъ наблюдать за дѣйствующими лицами, чтобы выговоръ словъ и тѣлодвиженія соответствовали ихъ ролямъ, и что также должно наблюдать, чтобы малолѣтние не были выводимы на сцену вмѣстѣ съ взрослыми, особенно въ трагедіяхъ, иначе выдетъ несообразность и представленіе будетъ безобразно.

Вѣроятно трудно было набирать для представленія достаточное число взрослыхъ и потому приходилось брать для помощи мастеровыхъ мальчиковъ и школяровъ, которые уже имѣли нѣкоторый навыкъ въ представленіи школьныхъ комедій. Здѣсь же я упомяну еще разъ, что роли женщинъ исполнялись мальчиками. Такимъ образомъ развитіе народныхъ представленій шло впередъ; въ то же самое время школьная драма существенно измѣнила свой первоначальный характеръ.

Споръ въ школьныхъ комедіяхъ южной и сѣверной Германіи ввелъ въ нихъ нѣмецкій языкъ. Каждой партіи хотѣлось убѣдить зрителей въ справедливости своихъ мнѣній. Школьные же представленія повсюду сдѣлались столь же многочисленны, какъ прежде представленія мистерій.

Лютеръ опровергъ всѣ сомнѣнія прочихъ теологовъ на счетъ школьныхъ представленій; онъ находилъ ихъ полезными, потому что мальчики могли въ нихъ усовершенствоваться въ латинскомъ языкѣ и знакомиться съ жизнью людей. При жизни Лютера студенты въ Виттенбергѣ постоянно представляли латинскія піесы; извѣстно также, что Меланхтонъ, послѣдователь и сотрудникъ Лютера, въ своей молодости поставилъ на сцену Хенно, піесу Рейхлина, и самъ игралъ въ ней.

Однимъ словомъ представленія піесъ считались совершенно позволительными и нисколько не противными Богу. Не только ректоры школъ, профессоры и магистры университетовъ, но и лица духовнаго званія наперерывъ старались сочинять піесы, иногда и участвовать въ нихъ въ званіи регентовъ и даже актеровъ, если въ піесахъ встрѣчались роли, сообразныя съ ихъ званіемъ. Въ университетахъ

*) То же самое можно видѣть и теперь въ старинныхъ французскихъ трагедіяхъ, гдѣ нѣтъ перемѣны декораций.

образовались общества студентовъ, подъ именемъ *theatrum academicum* и на каждомъ торжественномъ актѣ по окончаніи курса ученія представлялись одна латинская и одна нѣмецкая комедія. Бреславльскія Елисаветинская школа въ теченіе ста лѣтъ славилась своими представленіями, и серебряныя чаши, выставлемыя для сбора добровольныхъ пожертвованій, перѣдко заключали въ себѣ до 500 талеровъ; изъ этой суммы каждый актеръ получалъ отъ 1 до 1½ талера, каждый надсмотрщикъ получалъ одинъ серебряный кубокъ, а сочинитель шесть такихъ кубковъ, цѣною каждый въ одну марку.

Въ это столѣтіе было представлено много хорошихъ пьесъ. Были переведены тѣ драмы, въ которыхъ разрѣшались спорные вопросы, которые были первоначально писаны на латинскомъ языкѣ, *Phasma Фришлина*, *Pamechius Кирхмайера*; были представлены: «*Юаннъ Гуссъ въ Костницѣ*, *Lutherus redivivus*, *Curriculum vita Luteheri*, *Tetzelschamie*», пьесы, которыя должны были живо трогать чувства приверженцевъ Лютера.

Въ это же время дѣйствовалъ Вольфгангъ Шмельцле, учитель шотландской школы въ Вѣнѣ, который получилъ названіе австрійскаго Ганса Сакса. Онъ предпринялъ, начиная съ 1540 года, ежегодно давать публично одно нѣмецкое представленіе при содѣйствіи своихъ учениковъ, чтобы тѣмъ противодѣйствовать карнавальнымъ представленіямъ и совершенствовать вкусъ своихъ согражданъ; это предпріятіе нашло сильную поддержку при Императорскомъ дворѣ. Вообще двору нравились всѣ театральныя увеселенія; школьныя комедіи съ самаго начала встрѣтили тамъ вниманіе и поощреніе.

Славный Конрадъ Цельтесъ въ 1501 году, вмѣстѣ съ членами одного ученаго общества представлялъ въ Линцѣ свою комедію *ludus Dianae*, въ присутствіи Императора Максимилиана и былъ за это щедро вознагражденъ. Точно также Шмельцле въ 1545 году представлялъ въ Вѣнѣ при дворѣ свою комедію о Блудномъ сынѣ.

Пьесы Шмельцле коротки и писаны на манеръ пьесъ Ганса Сакса; языкъ первыхъ плавнѣе, яснѣе и гибче языка Сакса, но въ пьесахъ нѣтъ той драматической жизни, которая видна въ пьесахъ этого писателя.

Стараніе почтеннаго Шмельцле безъ сомнѣнія внесли нѣкоторыя проблески порядка въ дикую вольность, которая еще долго сохранялась на театрахъ въ Вѣнѣ, но объ истинныхъ успѣхахъ въ драматическомъ искусствѣ все еще не было и помину.

Въ этомъ отношеніи болѣе способствовало то, что въ сѣверной Германіи, и именно въ Тюрингенѣ и Саксоніи, школьная драма начала сливаться съ народною, что ученые и духовные стали приспособлять свои пьесы для народныхъ представленій и что въ публичныхъ представленіяхъ стали участвовать общества, составленные изъ студентовъ и молодыхъ мѣщанъ. Такимъ образомъ живою способъ игры сочетался съ пьесами ученыхъ, чрезъ что выиграли и тѣ и другія. Изъ пьесъ этого періода лучшею можетъ быть названа «*ein gestlich Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frauen Susanna*» сочиненіе пастора Павла

Реххуна. Въ этой пьесѣ излагается съ порядочнымъ вкусомъ вся исторія о Сусаппѣ въ пяти актахъ, съ хорами, по образцу древнихъ и въ стихахъ различной мѣры.

При такомъ соединеніи двухъ различныхъ элементовъ, народныя представленія вскорѣ достигли тѣхъ же огромныхъ размѣровъ, которые прежде были достояніемъ мистерій. Такъ въ городѣ Габлѣ 6 и 7 августа 1571 года была представлена актерами изъ мѣщанъ пьеса магистра Матвея Хольцварта подъ названіемъ «*Прекрасная новая пьеса о царѣ Саулѣ и пастухѣ Давидѣ*; какъ высокомеріе и гордость Саула были унижены, а смиреніе Давида было возвеличено». Пьеса состояла изъ двухъ *Tagewerken*, каждый въ 5 актовъ; группа же изъ 100 говорящихъ и 500 персонъ безъ рѣчей. Трудность обозрѣвать и наблюдать за такимъ множествомъ дѣйствующихъ лицъ, болѣею частію неопытныхъ въ представленіи, заставила раздѣлить ихъ на группы, какъ это первый ввелъ Кригингеръ при представленіи своей пьесы «*О богатомъ и бѣдномъ челоуѣкѣ*». Въ этой пьесѣ къ первой группѣ принадлежали: актеръ, который произносилъ вступленіе въ пьесу и завѣдывалъ всѣмъ представленіемъ; аргументаторъ, мальчикъ, который объяснялъ содержаніе каждого дѣйствія пьесы; конклюдоръ, который произносилъ заключеніе по окончаніи каждого дѣйствія; вѣрный Экардтъ; Солицитъ, бѣдный мѣщанинъ или ремесленникъ; два бѣдные школяра; царедворецъ; челоуѣкъ, который ходилъ съ кружками для сбора милостыни для бѣдныхъ; мастеръ Гансъ, портной *). По словамъ автора записокъ, изъ которыхъ мы заимствуемъ эти свѣдѣнія, къ этой же группѣ можно присоединить другія лица, не говорящія, по служащія только для того, чтобы сдѣлать представленіе болѣе яснымъ и осязательнымъ.

Къ другой группѣ относятся: Навалъ, богатый челоуѣкъ; Саркофилия, жена его; пять братьевъ Навала; *Coniva*, приглашенный гость; трое слугъ Навала; кѹхмистеръ, егеръ, рыбакъ, хлѣбопашецъ, поваръ и другіе прислужники Навала.

Къ этимъ говорящимъ лицамъ группы, надо присоединить еще нѣсколько лицъ, служащихъ только для приданія блеска представленію; такимъ образомъ къ этой группѣ надо отнести тѣхъ слугъ, которые слѣдуютъ за богачемъ всюду, куда онъ идетъ; прислужницъ, холящихъ за женою богача; по одному слугѣ для каждаго изъ братьевъ и наконецъ музыкантовъ и пѣвцовъ, сколько ихъ наберется.

Третью группу составляетъ смерть въ двухъ видахъ.

Къ этому авторъ прибавляетъ, что стихи должно пѣть съ достоинствомъ, *cum summa gravitate*; то, что относится къ Лазарю, должно пѣть радостнымъ голосомъ, а то, что говорится о богачѣ, голосомъ гнѣвнымъ.

Свѣдѣнія о такихъ представленіяхъ доходятъ до времени начала тридцатилѣтней войны.

Какое участіе въ представленіяхъ принимали высшія городскія власти видно изъ напечатанной пьесы: «*Прекрасная, поучительная исторія и comedia о жизни благочестиваго*»

* Последнія лица вѣроятно только прислуживали, а не были дѣйствующими лицами пьесы.

ваго и богобоязненнаго Товія, сочиненная Георгомъ Готхардтомъ, желѣзникомъ въ Золотурцѣ и представленная почтеннымъ мѣщанствомъ этого города 23 и 24 апрѣля 1617 года». При этой пьесѣ есть свидѣтельство городского цензора о томъ, что въ пьесѣ нѣтъ ничего противнаго католической религіи. Въ этомъ представленіи участвовали три члена Ратуши, отряженные для распоряженій при исполненіи пьесы; сынъ автора, бывший дирижеромъ при представленіи и наконецъ 150 актеровъ, между которыми, кромѣ духовныхъ, были и члены Ратуши. Многое показываетъ намъ, что князья очень мало оказывали участія къ этимъ мѣщанскимъ представленіямъ. Такъ дрезденскій придворный брадобрей Мельхиоръ Мейеръ, въ юль 1613 года, просилъ курфирста позволить ему представить при дворѣ исторію Амадиса французскаго, но получилъ это позволеніе только въ декабрь и притомъ всего 50 талеровъ для устройства представленія.

Даже въ трудное время Тридцатилѣтней Войны всѣ города продолжали увеселяться академическими и мѣщанскими представленіями. Сцены устраивались не только въ залахъ школъ, университетовъ и ратушъ, но и на арсенальныхъ дворахъ и на рынкахъ; академическое юношество стояло вездѣ во главѣ ообществъ, занимавшихся представленіями. Мѣщанскіе актеры получали костюмы отъ двора или отъ магистрата и кромѣ того перѣдко получали еще бочку пива, какъ особенную награду за свое искусство *).

*) Въ однихъ Брославскихъ запискахъ 1582 года сказано: актеры переписались какъ скоты.

Драматическія представленія требовались повсюду; безъ нихъ не проходило ни одного порядочнаго праздника. Время карнавала и Пасхи было особенно богато представленіями, а Григорьевъ день преимущественно былъ назначенъ для школьной комедіи.

Между тѣмъ уже въ началѣ столѣтія реформаціонныя движенія мѣшали публичнымъ представленіямъ духовныхъ пьесъ и наконецъ раздѣленіе жителей городовъ на партіи различнаго исповѣданія сдѣлало такія представленія вовсе невозможными. Мистерія изъ городовъ перешла въ уединенныя долины, гдѣ представленія такого рода, среди протодушнаго населенія горъ, могли еще долго сохранить свою прежнюю наивность.

Вкусъ къ мистеріямъ преимущественно сильно развился между жителями деревень въ Швейцаріи, въ Швабіи, Тироли и Верхней Баваріи. Въ XVI и XVII столѣтіяхъ пѣкаторыя деревенскія общины передавали пьесы и способъ ихъ представленія изъ рода въ родъ и такъ они дошли даже до нашихъ дней *).

(Продолженіе будетъ).

Редакторъ М. РАПНАПОРТЪ.

*) Въ прибавленіи къ этому сочиненію есть статья подъ названіемъ: «Духовныя деревенскія представленія въ Баваріи и Тироли.»

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

БОЛЬШАЯ СОНАТА НА ФОРТЕПИАНО,
СОЧИНЕНІЕ

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПІАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

(Цѣна 2 р. с.)

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

2) «Необходимый руководитель для піаниста». Ежедневныя упражненія на фортепиано. Новое дополненное изданіе, соч. 100, съ русскимъ и французскимъ текстомъ. Цѣна 3 руб. сер.

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

ТРУВАДУРЪ.

(Цѣна 2 р. с.)

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

ВЪ МАГАЗИНѢ
ВАСИЛІЯ ДЕНЮТКИНА,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александринскаго театра, поступили въ продажу:

новыя и любимыя танцы капелмейстера

ИВАНА ГУНДЛА,

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО.

Najaden-Quadrille, op. 71	75
Najaden-Polka. op. 72	75
Sophien-Quadrille, op. 73	75
Les parisiennes, Valse. op. 75	85
Flora, Valse, op. 95	85
Charivari musical, Grand Potpourri, op. 100 съ прекраснымъ портретомъ автора и съ факсимиле	3 —
Polka finnoise, Чухонская полька, на мотивъ Са- мойлова, Плачь Чухонца. op. 102	60
L'Etoile du Nord, Quadrille, op. 119	75

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