

Театръ

АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ И КОНТОРЫ:

Кабинетская, д. № 12.

Личн. объявл. по вторникамъ отъ 3—5 дн.
Упомянут. доставл. безъ обознач. гонорара,
считаются бесплатными.

Мелкія рукописи не сохраняются.
Телефонъ ред. № 1669.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА
НА ЖУРНАЛЪ
„ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО“.

Съ доставк. и пересылк.
на годъ 6 р., на полг. 3 р.

Отд. №№ продаются по 20 к.
Объявл.—20 к. со стр. пет.

Искусство

1897 г. 1-й годъ изданія.

ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ.

ВОСКРЕСЕНЬЕ, 1-го Іюня.

СОДЕРЖАНІЕ: Мертвый сезонъ. — Что такое оперетка? Г. А. Руссотто. — Объ эмоціи актера Ш. Бине (окончаніе). — Медвѣжья услуга. — Хроника театра и искусства. — Музыкальныя замѣтки. Н. Ки—сказо. — Отчаянный, очеркъ (окончаніе). М. Лю-

№ 22.

бимова. — Заграницею. — Провинціальная лѣтопись. — Справочный отдѣлъ. — Объявленія.

Рисунки: «Живопись», съ картины Яна Кизеля; бр. Адельгеймы (2 кар.); А. В. Вержбиловичъ.

За перемѣну адреса городского на иногородный и иногороднаго на городской уплачивается 60 коп., за перемѣну городского на городской и иногороднаго на иногородный — 25 коп. Деньги можно высылать почтовыми марками.

1 Іюня истекаетъ срокъ третьяго взноса для подписчиковъ, пользующихся разсрочкою, въ виду чего съ № 22 доставка журнала лицамъ, не возобновившимъ подписки, приостановлена.

С.-Петербургъ, 1-го іюня.

Ниже мы помѣщаемъ замѣтку «Что такое оперетка?» принадлежащую провинціальному музыкальному дѣятелю, г. Руссотто. Статья эта любопытна не столько по содержанію, въ которомъ едва-ли можно найти что нибудь новое, сколько по настроенію. Это—какъ бы вопль, вырвавшійся изъ сердца. Каково дѣйствительно положеніе просвѣщеннаго провинціальнаго обывателя, который нерѣдко цѣлыми годами лишенъ всякаго другого рода театральнаго зрѣлища, кромѣ оперетки? А развѣ мало такихъ городовъ? развѣ такъ отдаленны отъ насъ преданія о субсидіяхъ, выдававшихся изъ городской казны опереточному театру?

Мы говоримъ съ сокрушеніемъ: «провинція, провинція...» Много-ли лучше въ столицахъ? Четыре мѣсяца (май, іюнь, іюль, августъ) т. е. цѣлую треть года столицы посвящаютъ усиленному служенію опереткѣ и кафешантану. Въ Москвѣ четыре постоянно дѣйствующихъ въ теченіе лѣта опереточныхъ театра, въ Петербургѣ — едва ли не больше.

Установилась какъ бы традиція, что лѣтомъ больше ничего не нужно, какъ простокваша и невыразимое блаженство кафе-шантана.

Намъ думается—мы вполне въ этомъ отношеніи согласны съ г. Руссотто—что бороться съ такимъ направленіемъ вкусовъ возможно только путемъ назидательнаго примѣра. Опереточный и кафе-шантаный культъ возникъ совсѣмъ не потому, что таковъ непреодолимый законъ жаркой погоды. Кеттле вычислилъ соотношеніе температуры и преступленій противъ личности и собственности, но чтобы оперетка и кафе-шантанъ были «налогами, выплачиваемыми человѣчествомъ» за удобства пріятной (и всегда-ли пріятной?) температуры — признаемся мы, что-то объ этомъ не слыхали. Публика всегда остается публикою. За ней всегда нуженъ уходъ, и когда ее на четыре мѣсяца оставляютъ безо всякаго ухода,—неудивительно, что она идетъ по пути развлеченія, соблазна и паденія.

Мы думаемъ, что лѣто очень обижено въ смыслѣ покровительства, между тѣмъ какъ именно лѣтняя публика особенно въ немъ нуждается. Больше обезпеченные классы къ лѣту обыкновенно развѣзжаются. Остается наиболѣе «демократическая» часть публики, т. е. наиболѣе трудовая, наименѣе просвѣщенная, и наиболѣе чуткая къ поучительной силѣ добра, и къ развращающему голосу зла. И вотъ эту-то публику оставляютъ на цѣлую треть года въ распоряженіи содержателей кафе-шантановъ и кабаковъ, торговлю которыхъ искусственно поддерживаютъ откровеннымъ и игривымъ характеромъ увеселеній...

Если не ошибаемся, лѣтъ 20 назадъ въ Каменноостровскомъ театрѣ въ теченіе лѣтнихъ сезонныхъ давались спектакли казенными артистами. Мы не

видимъ причинъ, почему это благое дѣло прекратилось. Едва-ли спектакли давали дефицитъ, но если даже и такъ, то нужно, однако, согласиться, что Императорскіе театры существуютъ для пользы народной, а не для прибылей. Наконецъ, почему не давать спектаклей въ Александринскомъ и Мариинскомъ театрахъ? Говорятъ, душно, жарко... Не болѣе, думается, чѣмъ въ Парижѣ, гдѣ спектакли продолжаютъ и лѣтомъ, какъ въ «Comédie Française» и въ «Grand Opéra». Артисты получаютъ жалованье круглый годъ, расходы на постановку новыхъ пьесъ дѣлать незачѣмъ, и убытковъ быть не можетъ. При огромномъ составѣ труппы нетрудно установить также и очередь относительно лѣтнихъ вакансій. Наконецъ, это прекрасное средство занять молодыхъ силы, которые къ театру причислены, а играть не играютъ.

Не слѣдуетъ забывать, что лѣтомъ въ Петербургъ наѣзжаютъ провинціалы, иностранцы. И между тѣмъ все бездѣйствуетъ. Поневолѣ отправляются въ сады, кафе-шантаны, и прочія учрежденія, на которыхъ красуется знаменитая голландская надпись: «И вотъ заведеніе».

Видреніе кафе-шантана и оперетки, поэтому, объясняется не столько температурою и «нормальнымъ» требованіемъ публики, сколько искусственнымъ воспитаніемъ вкуса въ духѣ кабацкой антрепризы. Можно сказать съ увѣренностью, что закройся казенные театры зимою, немедленно возникла бы сѣть опереточныхъ «Эльдорадо» и кафе-шантановъ, и иначе быть не можетъ при той свободѣ промысла, какая существуетъ въ антрепренерскомъ дѣлѣ.

Быть можетъ, мысль, высказанная нами насчетъ лѣтнихъ спектаклей въ Императорскихъ театрахъ, будетъ принята во вниманіе, при разработкѣ театральныхъ реформъ, какъ слышно, намѣченныхъ въ подлежащихъ вѣдомствахъ,—тѣмъ болѣе, что она не заключаетъ въ себѣ никакихъ затрудненій и даже не блещетъ оригинальностью. Такъ поступаютъ въ Западной Европѣ во многихъ казенныхъ и субсидированныхъ театрахъ, ибо прямая задача такихъ учреждений—служить не сезоннымъ потребностямъ, но общественной пользѣ. У насъ одна монополія немедленно смѣнила другую: послѣ монополіи Императорскихъ театровъ, возникла монополія частныхъ антрепренеровъ, по крайней мѣрѣ, на лѣтнее время.

Другой путь—это субсидія города серьезному драматическому театру, который дѣйствовалъ бы въ лѣтніе мѣсяцы. Разъ кончатся на лѣто заботы правительства объ эстетическомъ воспитаніи публики путемъ театральныхъ зрѣлищъ—наступаетъ очередь для дѣятельности думы. Постройка зимняго театра, согласно всѣмъ требованіямъ техники,—дѣло трудное, хотя трудность дѣла, разумѣется, не должна закрывать глаза на его необходимость. Тогда какъ то, что мы предлагаемъ, устраивается чрезвычайно просто и легко. «Садъ Тумпакова», «Новая Баварія», «Эрмитажъ» и пр.—все это служитъ краснорѣчивымъ подтвержденіемъ потребности низшихъ классовъ населенія въ драматическомъ театрѣ. Съ извѣстною небольшою субсидіею можно выстроить прекрасный лѣтній театръ съ садомъ, водворить въ немъ серьезный, полезный репертуаръ, упрядивъ «номера» открытыхъ сценъ и отодвинувъ буфетную стойку на задній планъ. Сколько существовавшихъ можно было бы спасти отъ этого лѣтняго, театральна-кабакскаго зараженія, и какими простыми, дешевыми способами!

Давно пора подумать о лѣтѣ. Какая странная общественно-санитарная точка зрѣнія установилась

на этотъ вопросъ: будто-бы люди, совершенно обратны предметамъ продовольствія, портятся только зимою, а лѣтомъ сохраняются, не смотря ни на температуру, ни на изліиства, свою первоначальную свѣжесть...



Что такое оперетка?

Безибы провинціальныя театралы, надрывающіеся послѣ каждого дѣйствія модной оперетки, спросятъ себя, отчего, собственно, приходится имъ въ восторгѣ—отъ хорошей-ли музыки, отъ художественнаго текста, отъ остроумія, интереснаго содержанія, что они, вообще, въ ней находятъ и съ какою цѣлью идутъ въ этотъ театръ—едва-ли, думается имъ, могли-бы они дать ясный отвѣтъ.

Оперетка цустила въ послѣднее время глубокіе корни въ провинцію, захватывая часто непрорывный рядъ сезоновъ, вытѣсняя всякія другія театральныя предпріятія и постепенно развращая эстетическіе вкусы провинціальной публики.

Если можетъ быть терпимо существованіе оперетки въ столичныхъ центрахъ съ огромнымъ населеніемъ, отличающимся разнообразіемъ вкуса, наклонностей, гдѣ каждый, по своему желанію, можетъ оторваться въ любой театръ, то въ провинціальномъ городѣ, гдѣ все-еже существуетъ одинъ театръ и гдѣ публикѣ не предоставлено никакого выбора, побѣдоносное шествіе оперетки представляетъ весьма печальное явленіе, надъ которымъ стоить серьезно задуматься.

Подавній сѣздъ сценическихъ дѣятелей, правда, затронулъ этотъ вопросъ, но слишкомъ поверхностно, и не только не выработалъ серьезныхъ мѣръ для борьбы съ этимъ зломъ, но даже не выразилъ никакихъ принципиальныхъ desiderata, за исключеніемъ, развѣ, страннаго запрещенія опереточнымъ труппамъ играть оперы...

Объ опереткѣ, впрочемъ, и среди спеціалистовъ—музыкантовъ и артистовъ существуютъ различныя мнѣнія. Въ то время, какъ одни безусловно на нее нападаютъ, считая ее пошлой, безразличной, другіе видятъ въ ней весьма удачную форму для выраженія веселости, остроумія и оптимистической беззаботности.

Въ первоначальномъ своемъ видѣ оперетта или „комическая опера“, каковой она является въ безсмертныхъ образцахъ Россини, Моцарта, Обера, Бюлье и др., дѣйствительно заключала въ себѣ все эти элементы, которые покомичили оперетты желали-бы видѣть въ современномъ изданіи этой формы театральнаго искусства, но которыхъ тамъ, — увы, въ громадномъ большинствѣ случаевъ нѣтъ! Что-же касается противниковъ оперетты, то они въ своемъ справедливомъ негодованіи противъ извращеній и уродливостей, проникшихъ въ оперетку, заходятъ слишкомъ далеко и совершенно отрицаютъ эту форму. Несомнѣнно, что всегда существовало разнообразіе художественныхъ формъ, между которыми художникъ дѣлаетъ выборъ, сообразно своему таланту и темпераменту, независимо отъ предмета, который онъ желаетъ изобразить.

Всякая художественная форма, слѣдовательно, должна имѣть право на существованіе. Противники оперетты находятъ, что изъ музыкально-театральныхъ представленій имѣетъ право на серьезное вниманіе только опера. Никто не станеть спорить, что

драматическая опера, какъ высшее проявленіе театральнаго искусства, въ которой высшія музыкальныя формы соединяются съ прелестями живописи и пластики, представляетъ наибольшій интересъ и производитъ наибольшее впечатлѣніе. Но стоитъ вспомнить, напр., „Свадьбу Фигаро“ Моцарта, этотъ замѣчательный прототипъ комической оперы, чтобы признать серьезность и глубокий интересъ не только за музыкальнымъ изображеніемъ драматическихъ моментовъ изъ сложной жизни драматическихъ характеровъ, какъ это дѣлается въ оперѣ, но въ музыкальномъ изображеніи обыкновенныхъ, будничныхъ явленій жизни, въ сферѣ жанра, какъ это дѣлаетъ комическая опера.

Иъ сожалѣнію, комическая опера сблалась съ пути, по которому ей слѣдовало-бы идти и совершенно отклонилась отъ своего первоначальнаго вида. Преобразование это совершалось постепенно, съ легкой руки новомодныхъ мастро, которые вмѣсто естественной граціи, непринужденной веселости и изящной, сердечной музыки старыхъ комическихъ оперъ, начали вводить грубыя, антиэстетическія движенія, плоскія, натянутыя шутки и остроты, банальныя мотивы, и мало-по-малу усиливая дозу пикантности, дошли до того „шика“, который способенъ вызывать въ порядочномъ зрителѣ не столько веселость и пріятное настроеніе, сколько тоску и уныніе.

Здѣсь произошло то же самое явленіе, которое часто замѣчается въ разныхъ школахъ литературы, музыки, живописи и т. д., гдѣ ученики и послѣдователи, не обладающіе ни талантомъ, ни убѣжденностью своего учителя—первоисточника и создателя школы, въ концѣ концовъ своимъ излишнимъ усердіемъ, преувеличеніями и отклоненіями совершенно искажаютъ ту теорію, которой они будучи слѣдуютъ. Если въ нѣкоторыхъ старыхъ французскихъ опереткахъ (opérette), непосредственно заимствованныхъ со времени Оффенбаха классическую „комическую оперу“, еще можно найти слѣды изящной кокетливости, легкости и игривости движеній, сценическихъ и музыкальныхъ, то новѣйшіе опереточныя дѣла мастера, не будучи въ состояніи сдѣлать это просто и безыскусственно, принуждены изощряться всевозможными способами, чтобы отыскать приличествующій суррогатъ, и заимѣвъ грацію разухабистыми канканными движеніями, юморъ—плоскими шутками и дешевыми каламбурами, кокетливые костюмы—полнымъ дезабилье, или какъ выражаются персонажи Лейкина—„безбѣлье“, изыщную, воздушную и оригинальную музыку—винегретомъ банальныхъ, удобонасвистываемыхъ мотивовъ, заимствованныхъ безъ всякой церемоніи у прежнихъ авторовъ, получили въ результатѣ балаганщину, которая съ высоты театральнаго афиша называется „комической оперой“, а въ публикѣ „опереткой“ и гдѣ нѣтъ ни граціи, ни красоты, ни типовъ, ни дѣйствій, ни правды, ни музыки!

Если даже приложить къ опереткѣ только тѣ требованія, которыя, по мнѣнію многихъ, составляютъ ея единственную цѣль, а именно: возбужденіе въ зрителѣ смѣха, веселости, пріятнаго расположенія духа, отвлекающаго отъ невеселой дѣйствительности, то развѣ безъ балаганскихъ клоуническихъ приемовъ дѣло не можетъ обойтись? Въ комическихъ операхъ Моцарта нѣтъ ничего подобнаго, нѣтъ этихъ чудовищныхъ, телескопическихъ преувеличеній и отклоненій каждой фразы и каждого жеста,—тамъ все просто и изящно, а между тѣмъ врядъ-ли нынѣшнія даже самыя „веселыя“ оперетки заключаютъ въ себѣ столько истиннаго комизма, и заставляютъ такъ искренно и заразительно смѣяться, какъ напр. „Свадьба Фигаро“, „Волшебная флейта“, „Бронзовый конь“ и т. п. Ясно,

что этого пріятнаго настроенія можно достигнуть безъ безсмысленныхъ раскачиваній и другихъ фокусовъ, успѣвшихъ уже порядочно пріѣзжеть. Даже нынѣшнія оперетки, дающіяся на всѣхъ сценахъ, несомнѣнно вытратили бы, еслибы артисты помешались усердствовать и держались бы болѣе простыхъ приемовъ.

Во всякомъ случаѣ съ этимъ печальнымъ явленіемъ невозможно бороться разными запрещеніями и ограниченіями, какъ это предполагалось на съѣздѣ, ибо очевидно, что въ публикѣ существуетъ большой спросъ на подобныя пьесы.

Гораздо болѣе дѣйствительное средство—это борьба съ опереткой ея же собственнымъ оружіемъ: утилизируя сильно развившуюся потребность въ веселыхъ пьесахъ, съ музыкой, танцами, обстановкой, пѣніемъ, направить эту наклонность по другому руслу, т. е. стремиться къ широкому у насъ распространенію и водворенію вмѣсто оперетки *настоящей* „комической оперы“, къ возвращенію къ безсмертнымъ образцамъ прежнихъ композиторовъ, совершенствуя ихъ, разумѣется, сообразно съ новѣйшими успѣхами музыкальной и сценической техники. Что же касается средствъ для достиженія этой цѣли, то опять-таки самое лучшее это употребить тѣ же пути, по которымъ распространилась у насъ оперетка, а именно: основаніе въ столицахъ специальныхъ образцовыхъ сценъ, которыя, безъ сомнѣнія, не замедлили бы задать тонъ всей провинціи и служили болѣе авторитетными академіями вкуса, чѣмъ разныя „Аркадіи“, „Неметты“, „Парадизы“ и другіе расадники оперетки и фарса, гдѣ эти пьесы получаютъ какъ бы законное клеймо, гарантирующее имъ свободный доступъ на всѣ провинціальныя подмостки.

Поконный А. Г. Рубинштейнъ мечталъ объ основаніи въ Петербургѣ specialнаго театра на подобіе парижской Opéra-comique—единственнаго въ Европѣ театра съ specialнымъ репертуаромъ, сохранившимъ художественныя традиціи прежней „комической оперы“, и имѣющимъ цѣлью выработать подходящий современный типъ для этой симпатичной формы театральнаго искусства. Такіе композиторы, какъ Верди, возвращаются къ этой формѣ и пробуютъ въ ней свои силы.

Подобный образцовый театръ въ одной изъ нашихъ столицъ (а въ послѣдствіи и въ другихъ большихъ центрахъ) явился бы центромъ возрожденія прекраснаго жанра комической оперы. Съ осуществленіемъ этой идеи, публика получила бы мѣрило для сравненія, и даже оставаясь на почвѣ своего прежняго спроса „веселаго“, „пикантнаго“, убѣдилась бы въ превосходствѣ опрятной и изящной комической оперы надъ уродливой и грязной опереткой. Публика стала бы тогда сознавать, что „веселая“ пьеса можетъ служить не только пріятнымъ развлеченіемъ и десертномъ послѣ сытнаго обѣда, но что она въ своей specialной формѣ можетъ правдиво и ярко изображать дѣйствительную жизнь; что комическая опера относится къ оперѣ, какъ комедія къ драмѣ; что оперу не слѣдуетъ смѣшивать съ кабакомъ, и оглашенныхъ клоуновъ со служителями искусства. Самоуважаемая „комическая опера“ провинціальнаго афиша быстро пойдетъ по пути обновленія, и сдѣлается на ряду съ оперой, драмой и комедіей одной изъ законныхъ формъ театральнаго искусства, образовательно-наслажденіемъ.

Г. А. Руссотто.



Объ эмоціи актера.

(Переводъ съ французскаго *).

(Окончаніе.)

Предыдущія разсужденія снова приводятъ насъ къ главному аргументу Дидро. Относительно нѣкоторыхъ изъ его второстепенныхъ доказательствъ, мы уже выкамали свое сужденіе. Главный его доводъ заключается въ томъ, что нельзя отдѣлаться всецѣло тому или другому настроенію и относиться къ то-же время къ себѣ критически. Дидро, къ сожалѣнію, не развилъ какъ слѣдуетъ своей мысли. Мы не знали, хотѣлъ-ли онъ только указать на то, что наша душа, вообще, не въ состояніи сразу работать въ двухъ направленіяхъ, или его мысль сводилась къ тому, что эмоціи не могутъ быть вполне искренней, если ее сопровождаетъ критическая работа мысли. Можно предполагать и то, и другое.

Я не стану въ этой статьѣ подымать архивную пыль этого вопроса, чтобы показать, что наши представленія о духовной природѣ человѣка нѣсколько не похожи на представленія XVIII вѣка. Я могъ-бы обратить ваше вниманіе на рядъ работъ за послѣднія 20 лѣтъ по вопросу объ элементахъ, изъ которыхъ складывается дѣйствительность нашего сознанія. По моему гораздо лучше ограничиться рѣшеніемъ спеціальнаго вопроса, который занимаетъ насъ въ данную минуту.

Когда мы спросили М. Got объ этомъ, онъ засмѣялся и сказалъ, что въ теченіе его долгой дѣятельности ему очень часто приходилось слышать задаваемый ему вопросъ: „А какого вы мнѣнія относительно парадокса Дидро?“ И онъ неизмѣнно отвѣчалъ: „Человѣкъ двойственъ въ особенности въ смыслѣ его физической природы, гдѣ постоянно повторяется эта половинчатость: два глаза, двѣ руки и пр. Если одна изъ этихъ двойныхъ частей играетъ и чувствуетъ, то выражаетъ, что другая въ это время судитъ ее и управляетъ ею. То-же самое наблюдается и въ ораторскомъ искусствѣ, которое, вообще, во многихъ отношеніяхъ похоже на драматическое“.

М. Got хочетъ этимъ сказать, если не ошибаюсь, что мы въ состояніи переживать одновременно самыя сложныя состоянія или, выражаясь покаяній, проще, дѣлать заразъ нѣсколько вещей. М. Le Bargy думаетъ, что въ театральныхъ эмоціяхъ не мало сходства съ эмоціями дѣйствительной жизни; когда мы выполняемъ искренно отдаемся какому-нибудь впечатлѣнію, у насъ не мало еще остается способности относиться къ этому критически.

Нужны исключительныя обстоятельства, слишкомъ сильныя и всезаглушающія страсти, чтобы уже со-сѣмъ потерять критическое чутье. М-me Bartet—того-же мнѣнія. Она находитъ—и это вполне справедливо—нѣкоторую натянутость въ словахъ Дидро: будто слишкомъ сильная эмоція становится очень тягостной для актера и парализуетъ его силы и слѣдуетъ-де вполне отдаваться эмоціи; слѣдуетъ наоборотъ, ее подчинить своей волѣ. Но въ одно то-же время и отдаваться эмоціи, и подчинять ее—въ этомъ ровно нѣтъ ничего противорѣчиваго. и въ театрѣ раздвоиться, такъ-же какъ приходится раздвояться въ жизни. Когда кто-нибудь въ сильномъ гнѣвѣ говоритъ: „Я сильно горячусь и захожу слишкомъ далеко, мнѣ не слѣдовало-бы даже и говорить объ этомъ“,—развѣ это не та же двойственность эмоціи и критической оцѣнки? На сценѣ то-же са-

мом, если не больше. И тамъ смотритъ за собою, и тамъ относится къ себѣ критически, хотя волнуется—иными словами и тамъ раздвоится.

Въ чемъ-же состоитъ собственно это раздвоеніе? Я приведу тутъ нѣсколько разрозненныхъ отвѣтовъ. Наибольше вѣрный данъ М-me Bartet:

„Подготавливаясь, я чувствую, какъ моя роль постепенно захватываетъ меня и до такой степени, что она поглощаетъ все другіе интересы моей общественной жизни; я чувствую, какъ она, вообще, становится на мое мѣсто“. На сценѣ чувство раздвоенности очень ясно, но нѣсколько ослаблено. „Я постоянно *вижу* и *слышу*, какъ я играю; я *присутствую* при моей игрѣ. Раздвоюсь я какъ для того, чтобы различать тонъ и интонацію моихъ словъ, позу, движенія, жесты, такъ и для того, чтобы помѣшать имъ привѣяться ко мнѣ. Это раздвоеніе еще болѣе увеличивается, когда я не играю, а читаю“. Забвеніе своего „я“ варьируется какъ въ зависимости отъ самаго характера роли, такъ и отъ множества другихъ обстоятельствъ. М. Truffier подѣлился со мною однимъ своимъ наблюденіемъ, представляющимъ большой интересъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ онъ жилъ одинъ въ Парижѣ съ своимъ ребенкомъ; послѣдній умираетъ; трупъ былъ отнесенъ къ его бабушкѣ. Между тѣмъ вчеромъ Трюффье долженъ былъ играть; и при томъ двѣ громадныя роли: слугу въ „Jeu de l'Amour et du Hasard“, и Криспена въ „Légataire universel“, обѣ — комическія роли. Забвѣнныя его кѣмъ-нибудь другимъ было невозможно; онъ является въ театрѣ, одѣвается, выходитъ на сцену, играетъ первую пьесу, какъ автоматъ, не сознавая, что дѣлаетъ; затѣмъ мало-по-малу въ серединѣ спектакля, онъ уже настолько поглощается ролью, что его горе вытѣсняется воображаемою жизнью сцены, и наконецъ, къ заключенію спектакля, онъ забываетъ даже о смерти дитяти. Я говорю „какъ-бы“, потому что тутъ, конечно, не было настоящаго забвенія. Воспоминаніе остается, но оно не даетъ себѣ болѣе чувствовать и отходить на второй планъ. Въ наукѣ извѣстно много наблюденій подобнаго рода. Только что приведенное представляется для меня интереснымъ потому, что я получилъ его изъ первыхъ рукъ.

Само собою разумѣется, что только при самыхъ исключительныхъ обстоятельствахъ забываютъ вполне о своей личности. Это ореолъ, къ которому стремятся, и достигнута котораго удается изъ сотни желающихъ одному. Мунэ-Сюлли и его братъ, Поль Мунэ, наприхвѣръ, сильно стремились къ этому, какъ мы уже имѣли случай говорить объ этомъ выше.

Замѣтимъ, что когда актеръ воплощается вполне въ какое-нибудь дѣйствующее лицо, онъ теритъ способность раздвоенія, становится уже другимъ существомъ, превращается вполне въ того человѣка, котораго изображаетъ. Только когда еще не вполне совершилось это превращеніе, возможно раздвоеніе. Вообще, отношенія между личностью и ролью не представляютъ изъ себя разъ-на-всегда чего-нибудь постояннаго; я думаю, они мѣняются каждый день и въ особенности въ зависимости отъ самой роли. То развивается вымышленное лицо и стремится совсѣмъ уничтожить дѣйствительную личность; то послѣдняя входитъ въ свои права и занимаетъ уступаемую позицію. Подтвержденіе этого мы находимъ въ признаніяхъ, которыя дѣлали актеры о своихъ отношеніяхъ къ публикѣ. Иные изъ нихъ играютъ безъ всякаго увлеченія, болтаютъ другъ съ другомъ, здороваются съ своими знакомыми въ залѣ, устраиваютъ всякія штуки во время пьесы. Конечно, это можетъ быть только тогда, когда они играютъ незначительныя роли или обладаютъ большою свободою

*) См. №№ 20, 21.

духа или-же, наконецъ, если очень мало отдаются своей роли. Подобныя явления можно наблюдать чаще всего въ какихъ-нибудь балаганахъ.

Что касается до серьезныхъ артистовъ, то нинѣ изъ нихъ совсѣмъ не видятъ залы либо потому, что они близорукы, или-же потому, что ослѣплены рампою. Вообще, всѣ одинаково признаютъ, что тѣмъ болѣе для нихъ становится замѣтною публика, чѣмъ менѣе они поглощены своею ролью. M-me Bartet очень удачно указываетъ на различныя положенія, которыя тутъ могутъ представиться: „я чувствую положительно какую-то связь съ залой, я отчетливо различаю, когда она мнѣ симпатизируетъ или когда настроена противъ меня. Если я ее не чувствую, то употребляю для этого странное усиліе, которое не могу иначе назвать, какъ физическимъ. При болѣе сильной эмоціи, публика мною не различается и представляется въ образѣ одного коллективнаго цѣлаго. Когда-же моя роль захватываетъ меня только на половину, я, наоборотъ, различаю малѣйшія движенія въ залѣ. Я чувствую, когда тамъ воцаряется молчаніе, указывающее на усиленное вниманіе, чувствую также, когда это вниманіе ослабѣваетъ“.

Въ добавленіе къ вышесказанному мнѣ хотѣлось бы сказать нѣсколько словъ объ иллюзіи, которую испытываютъ зрители въ театрѣ. Это одинъ изъ вопросовъ, тѣсно примыкающихъ къ вопросу о раздвоеніи личности. Тѣмъ слѣдующимъ образомъ описываетъ иллюзію, которую испытываютъ въ театрѣ: „Пусть читатель наблюдаетъ за собою, когда онъ смотритъ новую драму Дюма-сына; разъ 20 въ теченіе одного акта, минуту-двѣ, мы испытываемъ полную иллюзію; попадаютъ такія слова, которыя, вмѣстѣ съ жестами, интонаціею и при извѣстной обстановкахъ могутъ создать эту иллюзію. Мы испытываемъ то страхъ, то радость, мы готовы даже подняться со своихъ креселъ; потомъ вдругъ видѣ рампы, актеры, какая-нибудь случайность, воспоминаніе, ощущеніе приводятъ насъ въ себя и удерживаютъ на мѣстѣ“.

Вотъ это и составляетъ театральную иллюзію постоянно то ослабѣвающую, то вновь усиливающуюся; и эта-то специфическая иллюзія и доставляетъ удовольствіе зрителю... Онъ вѣритъ одну минуту, потомъ перестаетъ вѣрить, затѣмъ снова начинаетъ вѣрить и снова перестаетъ; каждый актъ вѣры начинается изобличеніемъ въ обманѣ и всякій порывъ симпатіи сопровождается предостереженіемъ,—получается рядъ не совсѣмъ развившихся иллюзій и ослабѣвшихъ эмоцій. Говорятъ: „Бѣдная женщина, какъ она несчастна!“ и сейчасъ-же добавляютъ: „эта актриса отлично играетъ хорошую роль“ *).

Я лично никогда не испытывалъ впечатлѣній, только что описанныхъ Тэнюмъ; я никогда не чувствовалъ, иллюзій безпрестанно то ослабѣвающихъ, то увеличивающихся. Разныя лица, которыхъ я разспрашивалъ объ этомъ, давали мнѣ такой-же отвѣтъ. Описаніе Тэна такъ мало отвѣчаетъ дѣйствительности, что я его считаю чисто теоретическимъ измышленіемъ выдающагося ума. По моему, вотъ что можно вывести изъ наблюдений.

Бываетъ, что мы вполне ясно отличаемъ призрачную сторону спектакля, именно, когда входимъ въ залу послѣ поднятія занавѣсы, и находимся еще въ проходахъ, издали только наблюдая, что происходитъ на сценѣ. Въ эту минуту получается странное впечатлѣніе, что актеры играютъ фальшиво; все, что есть условнаго въ театрѣ, намъ бросается прямо въ глаза. Впечатлѣніе это бываетъ въ особенности сильно въ началѣ; потомъ оно, по мѣрѣ того, какъ

мы вслушиваемся и начинаемъ понимать пьесу, постепенно сглаживается.

Отбросивъ это нѣсколько исключительное условіе, постараемся описать то, что обыкновенно испытываетъ въ театрѣ зритель.

Теоретически, согласно Тэню, можно различить въ нашемъ умѣ два различнаго рода сознанія: мы увлечены пьесой и мы сознаемъ, что она только фикція; но въ большинствѣ случаевъ этихъ двухъ родовъ сознанія не существуетъ, каждое изъ нихъ независимо отъ другого и не смѣняется одно другимъ по очереди; то, что мы испытываемъ, это какое-то одно сложное ощущеніе, въ зависимости отъ того, какое на насъ произвела впечатлѣніе пьеса, по на ряду съ этимъ въ насъ держится все время глухое сознаніе, что это только фикція. Здѣсь вовсе нѣтъ двухъ противоположныхъ актовъ ума, двухъ взаимно исключającychъ положеній. Здѣсь все сливается, все сливается; въ одно время у насъ есть эмоція зрителя, чувство иллюзіи, критическое сужденіе объ игрѣ актеровъ и достоинствѣ пьесы и много другого: эта смѣсь духовныхъ настроеній, очень сложная, постоянно встрѣчается въ развитыхъ умахъ; и я думаю, что это описаніе сразу открываетъ намъ глаза на то, что происходитъ въ головѣ актера *).

16 лѣтъ тому назадъ, когда психологическіе опыты при помощи гипнотизма были въ такомъ большомъ фаворѣ,—движеніе это нинѣ ослабѣло,—часто пробовали превращать какую-нибудь личность въ другую и заставляли ее играть какую-нибудь роль. Ch. Richet первый началъ продѣлывать эти странныя превращенія: одна женщина, мать семейства, была по его внушенію превращена въ генерала, архіепископа, балерину, матроса и насъ увѣряютъ, что она съ такимъ совершенствомъ разыгрывала свои роли, какого не всякій актеръ можетъ достигнуть.

Превосходство этихъ загипнотизированныхъ актеровъ, въ большинствѣ случаевъ, крупныхъ невѣждъ, превосходитъ, какъ стараются насъ увѣрить, отъ ихъ искренности; они вѣрятъ въ свою роль, тогда какъ актеры знаютъ, что они актеры. Обратившись за разъясненіемъ этого вопроса къ міру артистовъ, мы не нашли подтвержденія нашимъ теоретическимъ сужденіямъ. Прежде всего мы никакъ не могли убѣдиться въ томъ, чтобы гениальный актеръ могъ быть несравненно ниже какой-нибудь бѣдной истеричной особы, которой внушеніемъ навязали ту же роль, потому и самый вопросъ объ искренности намъ представляется теперь весьма сложнымъ и допускающимъ множество отгѣнковъ и степеней. Нельзя утверждать, чтобы актеръ игралъ безъ вѣры; конечно, когда онъ возвратился въ свою уборную, когда стеръ свои румяна и воцѣлъ въ свою прежнюю колею, онъ уже не вѣритъ, что онъ какое-то другое лицо. Но на сценѣ, въ пылу дѣйствія, онъ можетъ все переживать, какъ переживало бы изображаемое имъ лицо.

Артистическая эмоція у актера существуетъ. Она не выдумка. У однихъ ея нѣтъ, но у другихъ она развивается до пароксизмовъ, и я позволю себѣ спросить: не составляетъ ли эта эмоція одного изъ главныхъ элементовъ такъ называемой искренности? Въ общемъ, мы думаемъ, что между актеромъ и загипнотизированнымъ субъектомъ нѣтъ радикальнаго отличія. Отличіе заключается лишь въ степени.

Ш. Бине.



* De l'Intelligence II, 37.

*) Одинъ изъ моихъ учениковъ M. Courtier предполагаетъ продолжать работу въ этомъ направленіи.



Живопись.

Съ картины Яна Кизеля.

Медвѣжья услуга.

Г. Фридрихъ Рѣшъ, дирижировавшій у насъ въ прошломъ году пятью симфоническими концертами С.-Петербургской Музыкальной Школы, а въ настоящемъ году—четырьмя концертами С.-Петербургскаго Филармоническаго Общества съ посредственнымъ успѣхомъ, послужилъ поводомъ къ ожесточенной полемикѣ въ нѣмецкихъ музыкальных газетахъ.

Въ № 26 Лейпцигскаго музыкальнаго листка

„Signale“ напечатанъ отчетъ о музыкальной жизни Петербурга. Между прочимъ, концертамъ г. Рѣша посвящены нижеслѣдующія строки:

„Между оркестровыми концертами слѣдуетъ еще упомянуть о концертахъ „Филармоническаго Общества“. Это общество, дѣятельность котораго принадлежитъ прошедшему (между прочимъ, оно хвастается тѣмъ, что впервые исполнило гигантскую „девятую“ симфонію), а въ послѣднее время пришедшее въ упадокъ и впавшее въ музыкальную невѣжливость, взято г. Рѣшомъ какъ бы на буксиръ, дабы подъ флагомъ общества утолить свою жажду дирижерства. Достойны изумленія упорство и финансовая сила этого господина, котораго проплотоднѣя неудачи нисколько

не обезкуражнан. Мы слышали среди разныхъ произведений вступленіе къ „Мейстерзингерамъ“, „Мазепу“ Листа, симфоническую поэму „Искуніеніе“ Цезаря Франка и др., частью въ удовлетворительномъ исполненіи, частью въ неудовлетворительномъ.

Эта замѣтка вызвала пламенное негодованіе въ профессорѣ нашей консерваторіи г. К. Лютинѣ, который разразился гнѣвною отповѣдью въ конкурирующемъ берлинскомъ листкѣ „Allgemeine Musik-Zeitung“, сотрудникомъ котораго состоитъ г. Ренъ. Г. Лютинѣ возмущаетъ за Филармоническое Общество г. Ренъ и еще за кого то. Мы приводимъ, это дѣятели-цѣлкомъ, чтобы показать, какъ безцеремонно обращаются съ фактами русской жизни въ западныхъ изданіяхъ.—правда, сомнительнаго пошиба — нные профессора русскихъ консерваторій. Вотъ что пишетъ сердитый профессоръ:

„Съ негодованіемъ прочелъ я въ № 26 Лейпцигской „Signale“ для великаго дѣйствительнаго знатока дѣланныхъ музыкальныхъ отношеній скандальную критику. Какимъ образомъ *нѣмецкая* музыкальная газета могла дойти до того, чтобы гостеприимно пріютить на своихъ столбахъ такую кучу гнусной лжи? Случалось ли когда выбухнуть, чтобы такое во всѣхъ отношеніяхъ заслуженное общество, какъ петербургское Филармоническое, подвергалось поруганію, какъ музыкально-неявляемое? Кто впервые въ Россіи вызвалъ къ жизни исполненіе симфонической музыки? Никто иной, какъ Филармоническое Общество, которое въ 1802 году—сѣдовательно, въ такое время, когда о другихъ русскихъ музыкальныхъ обществахъ и поминна еще не было—основанное серьезными вѣщаками, отъ своего основанія до *настоящихъ дней* (ой-ли?) самымъ добросовѣстнымъ образомъ предавалось культъ серьезной музыки. Благодаря нашимъ филармоникамъ, произведенія Гайдна, Моцарта и Бетховена были впервые исполнены въ Россіи и въ теченіе многихъ десятилѣтій получали самое широкое распространеніе. Да, рядъ крупнѣйшихъ произведеній Бетховена, особенно послѣдняго періода творчества, исполнялся дѣланнымъ Филармоническимъ Обществомъ даже раньше, чѣмъ гдѣ-либо, какимъ-либо музыкальнымъ обществомъ и мірѣ. Равнымъ образомъ, филармоникъ посвятили свою дѣятельность, проникнутую чисто нѣмецкимъ художественнымъ духомъ, пропагандѣ сочиненій Шуберга, Мендельсона, Шумана и Вебера, не замыкались, вмѣстѣ съ тѣмъ, для позднѣйшихъ художественныхъ стремленій. Они же пропагандировали съ беззастѣнчивымъ усердіемъ и величайшимъ усиліемъ произведенія Берліоза, Рубинштейна, Чайковского, равно какъ и новонѣмецкую школу Листа и Вагнера. *До настоящаго момента* (sic) Филармоническое Общество служило этой благородной художественной миссіи и съ чувствомъ удовлетворенія встрѣчаетъ за это признательность даже съ неподдѣльной русско-національной стороны... Замѣчу еще мимоходомъ, что въ теченіе своей славной исторіи Филармоническое Общество стяжало себѣ признательность также своею человеколюбивою дѣятельностью, такъ какъ, независимо отъ множества благотворительныхъ учрежденій для общихъ цѣлей, оно пожертвовало огромныя суммы для нуждъ вдовъ и сиротъ умершихъ музыкантовъ. Въ виду всѣхъ этихъ фактовъ, вполнѣ умѣстятъ попросту, какимъ образомъ *нѣмецкое* (?) специально-музыкальное изданіе могло забыть до того, чтобы славу С.-Петербургскаго Филармоническаго Общества подвергнуть столь злобному поруганію?

Но въ меньшей степени, чѣмъ эти выходки Лейпцигской „Signale“ противъ Филармоническаго Общества, возмутительна и критика, излюбовавшая личнымъ оскорбленіемъ для дирижера этого Общества. Буквальное значеніе равно какъ и скрывающийся между строкъ смыслъ критической замѣтки должны привести всякаго, знакомаго поближе съ сокровенными обстоятельствами, къ убѣжденію, будто г. Фридрихъ Ренъ, хотя и одержимъ неукротимомъ жаждою дирижерства, но, по своимъ недостаточнымъ даннымъ дирижера, онъ иначе не могъ добиться цѣли, какъ съ помощью „изумительной финансовой силы“ подкупивъ „пѣвчимаго“ Музыкальное Общество дабы оно вынудило его въ качествѣ дирижера подлѣ своимъ славнымъ флагомъ и т. д. Но случайно мы лично весьма хорошо извѣстны, что г. Фридрихъ Ренъ, менѣе всего одержимъ жаждою дирижерства и вообще тщеславіемъ. Я специально (?) знаю, каковыя настойчивыя усилія стоило въ прошломъ году побудить его принять на себя управленіе нѣсколькими симфоническими концертами, затѣянными С.-Петербургскою музыкальною школою. Такъ какъ я лично присутствовалъ на этихъ концертахъ, то я могу, по собственнымъ наблюденіямъ, подтвердить, что г. Ренъ, какъ въ отношеніи управленія и руководительства оркестромъ, такъ и

въ смыслѣ глубокаго пониманія и вдохновеннаго воспроизведенія пьесъ, оказался *выдающимся* (?) дирижеромъ и этимъ заслужилъ оживленныя и бурныя одобренія не только среди серьезныхъ и безпартійныхъ музыкантовъ, но профессіи (къ которымъ у васъ, какъ и во всемъ мірѣ, извѣстную часть критики нельзя причислить) но и среди публики. Принимая во вниманіе прошлагодіе *огромные* *успѣхи* (!!) г. Ренъ, Филармоническое Общество пригласило его въ свою очередь въ Петербургъ, причемъ дирижеру (какъ и въ прошломъ году) предложено было говорить въ 500 р. за каждый концертъ, кромѣ возмѣщенія лугевыхъ расходовъ—фактъ, достаточно обличающій явную лживость злобныхъ замысловъ г. Ф. Д. въ „Signale“. И въ настоящемъ году г. Ренъ зарекомендовалъ себя въ полной мѣрѣ *высокодаровитымъ* (sic!) дирижеромъ. Истинно музыкальныя сферы Петербурга обязаны ему глубочайшею благодарностью (?) уже по тому одному, что въ теченіе двухъ лѣтъ, въ предѣлахъ девяти образцово составленныхъ концертныхъ программъ, онъ исполнилъ не менѣе 20 (!) интересныхъ новинокъ и познакомилъ насъ впервые съ цѣлымъ рядомъ композиторовъ. *Во всякомъ случаѣ, за послѣднія двадцать лѣтъ ни одинъ изъ выступавшихъ здѣсь дирижеровъ не проявилъ ничего подобнаго (!?)*. Кромѣ того, г. Ренъ имѣетъ введенными и до сихъ поръ имѣетъ однимъ примѣненнымъ программнымъ бромъ, содержащими всѣ слогъ добросовѣстные и, въ педагогическомъ отношеніи, весьма цѣнные критическіе анализы исполняемыхъ произведеній, существовавшее содѣйствовало расширенію музыкальныхъ знаний и этимъ оказалъ воспитательное вліяніе на нашу серьезную музыкальную жизнь. Нужно, поэтому, по истинѣ много мужества, или много зависти и ведомыя, чтобы *дирижера, выполняющаго здѣсь столь славную миссію, оскорбить въ его нравственномъ и артистическомъ достоинствѣ личными инсинуациями, покоющіися на явной лжи*. Но совершенно непонятно, какимъ образомъ на такое честное дѣло могла рѣшиться *нѣмецкая* газета“.

Нужно сознаться, что если таинственные намеки лейпцигской газеты на финансовую силу г. Ренъ способны были озадачить читателя, незнакомаго съ закулисною стороною нашей музыкальной жизни, то совершенно изъ ряда вонъ выходящая отвага, съ которою профессоръ петербургской консерваторіи беретъ констатировать *огромные успѣхи высокаго даровитаго дирижера*, должна повергнуть лишь, припечтѣвавшихся на прославленныхъ концертахъ г. Ренъ, въ полное недоумѣніе. Что сей сонъ означаетъ? Какъ объяснить, прежде всего, что С.-Петербургская Музыкальная Школа,—учрежденіе педагогическое, а не концертное, до сихъ поръ допускавшее лишь закрытые, маленькіе концерты, на которыхъ подвизались ея собственныя силы,—вдругъ, въ одно прекрасное утро, пускается въ рискованную антрепренерскую затѣю и открываетъ абонементъ на рядъ симфоническихъ концертовъ въ Дворянскомъ Собраніи, съ участіемъ оркестра русской оперы и иностранныхъ солистовъ!? Откуда у Музыкальной Школы взялись такіе капиталы, чтобы съ легкимъ сердцемъ рисковать значительными потерями, въ случаѣ неудачнаго исхода антрепризы? Далѣе, если ужъ рисковать, то почему дирижеромъ приглашенъ не какой-либо всемірно извѣстный капельмейстеръ, какъ Никшинъ, Гансъ Рихтеръ, Мукъ, Веингартнеръ, Мотъ, Ламуръ, Колонитъ, Эрмандерферъ, а какой-то никому незнакомый г. Ренъ? Какъ объяснить, что когда г. Ренъ оказывается музыкальною посредственностью и совершенно неопытнымъ дирижеромъ, и залъ Дворянскаго Собранія, естественно, пустѣетъ, то, вопреки всякой очевидности, по какому-то непонятному чуду, Музыкальная Школа выходитъ изъ антрепризы безъ всякаго убытка? Но это еще не все. Далѣйшее совершенно выходитъ изъ области постижимаго. Какимъ образомъ могло случиться, что Филармоническое Общество, давно погрузившееся въ метаргическій сонъ, вдругъ, безъ всякаго видимаго толчка, заявляетъ о своемъ существованіи какимъ-то загадочнымъ абонементомъ на рядъ симфоническихъ концертовъ и дирижеромъ приглашается—кто-бы вы думали?.. Не кто иной, какъ тотъ-же потерѣвшій

въ прошломъ году фіаско, г. Ренн. И опять, несмотря на огромные расходы и пустующій залъ, Филармоническое Общество оказывается такъ-же застрахованнымъ отъ дефицита. Но и этого мало: на корреспондента съ не советамъ обычнымъ азартомъ и усердіемъ обрушивается г. Лютинъ, ни въ какихъ особахъ отношеніяхъ не состоящій ни съ Музыкальною Школою, ни съ Филармоническимъ Обществомъ. При чемъ тутъ собственно г. Лютинъ и откуда этотъ злобный задоръ? Г. Лютинъ, надо полагать, не предполагалъ, что Берлинская музыкальная газета попадетъ въ руки кого-либо изъ тѣхъ, кто присутствовалъ на концертахъ г. Ренна. Иначе невозможно объяснить, какимъ образомъ профессоръ петербургской консерваторіи — едѣлователь, лицо, по необходимости, стоящее близко къ нашей музыкальной жизни, — могло-бы, не обинуясь, заявить тѣмъ, что Филармоническое Общество „до настоящаго момента еще служить благородной художественной миссіи — пропагандѣ серьезной музыки“, или удостовѣрить объ „огромныхъ успѣхахъ“ „высокодаровитого“ г. Ренна. Мы считаемъ, излишнимъ опровергать г. Лютина. Думается, достаточно воспроизвести предъ русскими читателями его прословутое письмо. Въ одномъ этомъ заключается и опроверженіе, и послужитъ восданию



ХРОНИКА

театра и искусства.

Берлинскій фабрикантъ ролей Бехштейнъ назначенъ поставщикомъ русскаго Императорскаго Двора.

* * *

Полніймистеръ московскихъ театровъ, подполковникъ лейбъ-гвардіи уланскаго Ея Величества Государыни Императрицы Александры Осодоровны полка Лесеръ назначенъ полніймейстеромъ Маринскаго театра.

* * *

22 мая состоялся, въ малой залѣ консерваторіи, публичный экзаменъ оканчивающихъ по фортепианному классу. Наилучшее впечатлѣніе произвела г-жа Тейтельбаумъ (кл. г-жи Малоземолой), исполнившую 1-ую часть сонаты ор. 111 Бетховена и концертъ (B-dur) Чайковского. Пянистка, естественно, сильно волновалась, первоначала, что отражалось на чистотѣ нѣкоторыхъ пассажей. Но у нея есть темпераментъ артиста, ея передача бетховенской сонаты была отмѣчена своеобразными деталями; прибавьте сюда силу и вѣрность удара, прекрасное туше въ ріано, сильно развитую технику, и вы признаете, что у г-жи Тейтельбаумъ прекрасное будущее. при условіи, конечно, сознательнаго труда надъ собой. Конкуренткой ей, по полученію преміи, является г-жа Эйзенбергъ, осмысленно и вполнѣ музыкально исполнившая концертъ Шопена E-moll (II и III части). Г-жа Эйзенбергъ (ка. г. Вауменфельда) превосходитъ свою соперницу фразировкой, отдѣлкой деталей, музыкальностью, выражающейся въ

строгомъ ритмѣ и гармонической чистотѣ, по у нея нѣтъ такой силы, такой техники и такого темперамента.

* * *

26-го мая въ большомъ залѣ консерваторіи, въ часъ дня, происходило публичное исполненіе экзаменныхъ кантатъ теоретиковъ, оканчивающихъ въ этомъ году курсъ ученія въ консерваторіи. Текстъ кантаты заимствованъ изъ „Юліана Дамаскина“ графа А. Толстого. Исполнены были отрывки изъ кантаты четырехъ конкурентовъ — гг. Собинскаго, Молла, Тобиаса и Лисовскаго. По небольшимъ отрывкамъ и при несовершенствѣ передачи, трудно высказать окончательное рѣшеніе о дарованіи молодыхъ композиторовъ; но въкомъ случаѣ, наиболѣе благоприятное впечатлѣніе произвела кантата г. Молла, обладающаго, несомнѣнно, талантомъ. Впрочемъ, одну или двѣ изъ этихъ кантатъ мы услышимъ на консерваторскомъ актѣ 31-го мая.

* * *

По словамъ „Рижск. Вѣстника“ въ Ригѣ проектируется открытіе музыкальнаго училища, подѣдомствсннаго Русскому Музыкальному Обществу.

* * *

Режиссеръ вильявской оперы г. Ходаковский подаетъ прошеніе въ дирекцію объ увольненіи его отъ режиссерскихъ обязанностей.

* * *

Опера Верди „Сила судьбы“, написанная композиторомъ, специально для Тамберлика и данная въ первый разъ на сценѣ здѣсь въ Петербургѣ, въ настоящее время переводится на русскій языкъ и пойдетъ въ пылкій осенній сезонъ въ частной оперѣ г-жи Винтеръ. Опера эта никогда еще не давалась по-русски.

* * *

Помощникомъ г. Оадъева въ Бюро Русскаго театральнаго Общества приглашенъ на окладъ съ 1800 р. въ годъ, И. О. Пальминъ, управлявшій всѣми дѣлами агентства г-жи Разсохиной. И. О. Пальминъ хорошо извѣстенъ въ театральныхъ сферахъ, какъ честный, добросовѣстный и очень опытный дѣлатель. Вообще, съ новыми назначеніями можно ожидать большихъ переменъ къ лучшему въ дѣятельности Бюро.

* * *

Г. Ге, какъ мы сообщали, принятъ въ составъ казенной драматической труппы. Онъ выступитъ въ „Шейлокѣ“, „Ивановѣ“ и „Аннѣ“ — въ роляхъ изъ репертуара г. Давидова.

Кстати, о г. Ге. Какъ мы слышали, возникло предположеніе показать автора „Трильби“ и превосходнаго Свенгалии на сценѣ одного изъ парижскихъ театровъ. Эта мысль, не лишняя оригинальности, принадлежитъ одному французскому импресарио.

* * *

На нижегородской ярмаркѣ рѣшено постронть народный театръ, причемъ заботы объ устройствѣ принялъ пасабли ярмарочный комитетъ. Комитетъ вызываетъ частныхъ предпринимателей, которымъ отдаетъ мѣсто подлѣ театр. даромъ, съ тѣмъ, чтобы при эксплоатациі репертуаръ сообществовалъ народному театру, чтобы мѣста были дешевы и или какъ вечерніе, такъ и утренніе спектакли въ праздничные дни. Странно, что комитетъ остановился на планѣ деревяннаго театра.

* * *

Бр. Адельгеймы продолжаютъ, не безъ успѣха свои гастрольи. 27 мая они выступили въ „Лириѣ“. Одинъ изъ братьевъ игралъ Лира, другой — Эдгара. У г. Роберта Адельгейма много темперамента, хороший голосъ и имѣется извѣстная страстность; у г. Рафа Адельгейма больше вдумчивости, тщательной отдѣлки и колорита. Сдается, что талантливымъ братьямъ мѣшаютъ традиціи нѣмечки декламации, нѣмучей, логически плохо разработанной и нѣсколько однообразной. Несомнѣнно также, что впечатлѣнію, которое г. Рафа Адельгеймъ произвелъ на публику, много мѣшаетъ его молодой голосъ, который своими нѣжными звуками нарушалъ иллюзію сѣдоголасой бороды Лира. Вообще, въ братьяхъ Адельгеймахъ больше дарованія и сознательной любви къ дѣлу, нежели опытности. Но это, конечно, придетъ временемъ: движеніи получать болѣе гармоническій законченный характеръ, переходы интонацій ставятъ естественнѣе, вытекаше и прочее.

Поставленъ „Лириѣ“ въ „Озеркахъ“ прилично. Г-жа Бирюлева, въ роли Корделии, показала мнѣ актрисою безъ темперамента, искренности и естественной граціи, такъ же, какъ г-жа Коврова-Вринская. Печать глубокой про-

БРАТЯ АДЕЛЬГЕЙМЫ.



Рафаэль.



Робертъ.

винциальной рутинѣ лежитъ на послѣдней. Въ этомъ отношеніи г-жу Коврову-Брянскую пользующуюся извѣстностью въ провинціи, любознательно сравнить съ г-жею Зиновьевою, артисткою на вторыхъ роли, по служившему въ хорошихъ труппахъ. Насколько проще и натуральнѣе г-жа Зиновьева!

8-го іюня предполагается первый спектакль съ участіемъ братьевъ Адельгеймовъ въ Павловскомъ театрѣ. Пойдетъ „Уриэль Акоста“, прекрасная драма, которую напрасно бранить въ намѣ въѣхъ литературнаго оскудѣнія.

Н. пог.

* * *

Г. Фоломѣеву сильно повезло. Его „Злая яма“, шедшая и идущая по сей часъ съ такимъ выдающимся успѣхомъ въ Россіи, переводится на французскій языкъ и пойдетъ нѣкоторой осенью въ Парижскомъ театрѣ „Odéon“.

* * *

Извѣстный артистъ Ив. Пик. Варшавскій-Долинъ (Поповъ) скончался, — по словамъ московскихъ газетъ, — въ ночь съ 26-го на 27-е мая въ Москвѣ въ психіатрической клиникѣ, послѣ тяжелой и продолжительной болѣзни (прогрессивнаго паралича, осложненнаго туберкулезомъ обоихъ легкихъ). Покойный пользовался репутаціей хорошаго актера, особенно въ роляхъ драматическихъ героев и любовниковъ. Въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ онъ былъ въ труппѣ Александринскаго театра, затѣмъ игралъ у Корша и Горелой въ Москвѣ; въ провинціи онъ игралъ въ Казани, Одессѣ и др. крупныхъ городахъ. Чуткій и образованный актеръ, онъ много работалъ надъ собою и подкупалъ искренностью и прочувствованностью исполненій. И. М. родился 15-го іюня 1856 г., образование получилъ въ классической гимназіи и одно время слушалъ лекціи въ университетѣ. Но, чувствуя съ юныхъ лѣтъ влеченіе къ театру, онъ 22 лѣтъ поступилъ на сцену, которую оставилъ лишь годъ назадъ, когда тяжелый душевный недугъ приковалъ его къ постели.

* * *

„Русское Богатство“ въ майской книжкѣ возбуждаетъ вопросъ объ общедоступномъ театрѣ. Отмѣтивъ нѣкоторыя неудачныя попытки въ этомъ отношеніи журналъ весьма основательно замѣчаетъ, что во главѣ такого дѣла должны стать люди, „для которыхъ на первомъ планѣ стояли бы не коммерческія выгоды, а душа зрителя. Въ этомъ отношеніи было бы очень полезно, если бы за дѣло общедоступнаго и народнаго театра взялись городскія управленія и земства. Этотъ важный вопросъ былъ впервые поднятъ на съѣздѣ сценическихъ дѣятелей. Всѣ единодушно заявляли, что при непосредственномъ участіи городовъ и земствъ въ введеніи театральнаго дѣла, оно было бы поставлено гораздо прочнѣе, и художественный уровень его повысился бы, такъ какъ репертуаръ не зависѣлъ бы отъ коммерческихъ расчетовъ частныхъ театраловъ и предпринимателей.“

«И здѣсь опять, — говоритъ журналъ, — разъ рѣчь заходитъ о правительственныхъ субсидіяхъ или о поддержкѣ со стороны городовъ и земствъ, мы невольно наталкиваемся все на тотъ же вопросъ объ общедоступности театра. Въ самомъ дѣлѣ, если поддерживать театральное дѣло субсидіями, то естественно обратиться къ тѣмъ формамъ театра, когда онъ является серьезнымъ дѣломъ, а не только средствомъ для времяпрепровожденія, когда театръ наполняетъ публика, которой онъ настоятельно нуженъ и которой въ то же время слишкомъ трудно поддерживать его одними своими средствами... Такимъ образомъ мы видимъ, что вопросъ объ общедоступности театра становится, въ силу вещей, такимъ *центромъ*, къ которому неизбежно, какъ радиусы, сходятся всѣ существенные вопросы театральнаго дѣла въ Россіи. Съ тѣхъ поръ, какъ театръ повернуть свой фронтъ къ народу, театральное дѣло станетъ настоящимъ, живымъ, общественнымъ дѣломъ, и для русскаго театральнаго искусства наступитъ новая эра».

Впрочемъ, всикій посвоему понимаетъ задачи народнаго театра. Вотъ, напримеръ, „Московскій Вѣд.“ позагаютъ, что въ народныхъ театрахъ будетъ подвизаться кордебалетъ.

«Бѣдный земскій плательщикъ!» — патетически восклицаютъ онѣ, по поводу разговоровъ о желательности земскихъ театровъ. — На чтѣ только не заставляютъ его платить?.. Неужели къ земскимъ учителямъ, фельдшерамъ и повитухамъ будутъ прибавлены еще земскія балерины и земскій кордебалетъ? Населеніе справедливо будетъ возмущено, если будетъ знать, что извѣстная часть налоговъ собирается для того, чтобы се израсходовать на зрѣлища».

* * *

23-го мая, въ годовщину 25-лѣтія смерти знаменитаго польскаго композитора Станислава Монюшко, въ Варшавѣ была отслужена заупокойная обѣдня въ церкви св. Креста. Исполняли реквиемъ, написанный покойнымъ, а пѣлъ хоръ варшавскаго музыкальнаго общества, подъ управленіемъ г. С. Носковскаго. Вслѣдъ за Offertoriumъ теоръ Ф. Мыслуга, вернувшійся въ Варшаву послѣ нѣсколькихъ лѣтъ тяготѣвшаго надъ нимъ запрещенія, спѣлъ одинъ изъ духовныхъ гимновъ Монюшко. Церковь была полна и въ числѣ присутствовавшихъ находились родственники покойнаго и представители варшавскаго музыкальнаго міра. Затѣмъ, въ Саксонскомъ саду состоялся утромъ концертъ, программа котораго была только изъ произведеній Монюшка, а вечеромъ въ Большомъ театрѣ дали „Галъку“, гдѣ главную роль пѣла по-польски г-жа Ольгиня, бывшая артистка петербургской маринской сцены.

* * *

А. В. Вержбиловичъ. Въ среду, 4 іюня, въ Павловскомъ вокзалѣ состоится бенефисъ талантливаго виолончелиста г. Вержбиловича.

Имя Александра Валеріановича Вержбиловича пользуется самую широкою любовью и популярностью не только среди музыкальнаго міра, но и всего общества. Въ продолженіи долгихъ лѣтъ, оно не сходило съ концертныхъ программъ. Почти вѣтъ того музыкальнаго собранія или кон-

цента, не говоря уже о безчисленных благотворительных вечерах, въ которыхъ бы не принималъ участіе этотъ даровитый виолончелистъ-художникъ, со свойственно ему отзывчивостью идущій на встрѣчу каждому доброму обществу. А между тѣмъ, какъ это ни странно, по у насъ до сихъ поръ не вышло въ печати хотя-бы краткой біографіи выдающагося русскаго виртуоза—прямого преемника и продолжателя художественныхъ традицій своего знаменитаго учителя—исключеннаго К. Ю. Давыдова! Замѣчательно въ самомъ дѣлѣ, что ни въ одномъ изъ нашихъ спеціально-музыкальных изданій, ни въ „біографическомъ лексikonѣ русскіхъ композиторовъ и музыкальных дѣятелей“, А. Н. Рубца, ни даже въ энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза—Ефрона, музыкальный отдѣлъ котораго редактируетъ, какъ извѣстно, русскимъ профессоромъ консерваторіи, имя г. Вержбиловича не упоминается вовсе, не смотря на то, что въ апрѣлѣ нынѣшняго года минуло 25 лѣтъ его музыкально-артистической дѣятельности!



А. В. Вержбиловичъ.

И на ряду съ такимъ непонятнымъ пробѣломъ, мы встречаемся напр. съ біографіями какого то третьестепеннаго италіанскаго „маэстро“ Венцано (автора пресловутаго „вальса“, расцѣвимаго заѣзжими „примадоннами“) и многихъ другихъ совершенно для насъ, неинтересныхъ музыкальных дѣятелей. Чѣмъ объяснить этотъ поразительный фактъ? Игнорированіемъ отечественныхъ талантовъ или ихъ скромностью? Вотъ почему мы надѣемся, читатели не посѣтуютъ на насъ за помѣщеніе на страницахъ нашего журнала возможно полной — и говоримъ это съ чувствомъ живѣйшаго удовольствія — *первой печатной біографіи* популярнѣйшаго и даровитѣйшаго русскаго артиста, воплотившаго въ своемъ лицѣ высшій идеалъ художника. А. В. Вержбиловичъ, портретъ котораго мы здѣсь прилагаемъ, родился въ Петербургѣ 27 декабря 1849 г. Научное образованіе онъ получалъ въ училищѣ св. Анны. По окончаніи въ немъ курса (въ 1869 г.), г. Вержбиловичъ поступилъ въ Петербургскую консерваторію, въ классъ Давыдова, подъ руководствомъ котораго развился и окрепъ музыкальный талантъ молодого виртуоза. Въ 1871 г. А. В. Вержбиловичъ окончилъ консерваторію съ отличіемъ и былъ награжденъ большою серебряною медалью за отличные нынѣ блестящіе успѣхи.

Въ 1877 г. по выдержаніи конкурснаго испытанія, онъ поступилъ въ оркестръ италіанской оперы (въ бывшемъ Большомъ Театрѣ), замѣнивъ въ немъ мѣсто Давыдова. Въ 1885 г. А. В. Вержбиловичъ былъ приглашенъ въ здѣшнюю консерваторію, профессоромъ которой онъ состоитъ до сихъ поръ. Въ періодъ 1882—1885 г.г. онъ, въ качествѣ перваго виолончелиста-солиста, игралъ въ оркестрѣ русско-оперы, откуда долженъ былъ выйти за недостаткомъ свободнаго времени. Не лишне здѣсь замѣтить, что изъ

класса г. Вержбиловича вышло не мало хорошихъ виолончелистовъ, составившихъ себѣ имя въ артистическомъ или педагогическомъ мѣрѣ, какъ напр. Вольфъ-Нараэль (артистъ опернаго оркестра), Бенке (преподаватель въ Казанскомъ Отдѣленіи Императ. Русск. муз. обществна), Вульфъ-ушъ (въ Одесскомъ), Куторо (выѣхавъ въ Киншасу собственную школу). Талантъ (концертируетъ въ Петербургѣ) и мног. друг.

Концертная дѣятельность г. Вержбиловича чрезвычайно обширна и разностороння. Такъ, онъ участвуетъ въ качествѣ квартетиста, во всѣхъ собраніяхъ „Петербургскаго Общества концертныхъ собраній“ съ самаго его основанія и за свою выдающуюся дѣятельность избранъ почетнымъ членомъ этого общества; послѣ смерти Давыдова онъ, въ продолженіи многихъ лѣтъ, играетъ въ квартетныхъ собраніяхъ Русск. муз. общества, выступалъ періодично и въ симфоническихъ концертахъ того-же общества, а также и въ концертахъ патристическаго общества. Итъ, кажется, ни одного благотворительнаго концерта въ пользу разныхъ частныхъ обществъ или учащейся молодежи, которые проходили бы безъ участія нашего талантливаго артиста. Въ Петербургѣ г. Вержбиловичъ концертировалъ сравнительно мало, если не считать его случайныхъ побѣдокъ въ Москву, въ Крымъ и на Кавказѣ. Вообще, можно замѣтить, что его артистическая карьера посвящена всецѣло и почти исключительно Петербургу, несмотря на то, что г. Вержбиловичъ могъ бы составить себѣ крупное имя во всей Европѣ, и потому она намъ особенно близка и дорога. Изъ европейскихъ городовъ онъ посѣтилъ только Парижъ (въ 1893 г.), участвуя въ тамъ-нихъ *concerte populaires*, подъ управленіемъ А. Г. Рубинштейна, и Вѣну, гдѣ онъ игралъ въ нѣсколькихъ музыкальных „ферейнахъ“. Въ 1890 г. онъ совершилъ побѣдку въ Константинополѣ, гдѣ игралъ вмѣстѣ съ г. Цабелемъ въ присутствіи султана, наградившаго его орденомъ. Вотъ и всѣ его значительныя артистическія побѣдки. За свою полезную художественную дѣятельность г. Вержбиловичъ, кромѣ замѣтныхъ, пожалованъ также и русскими орденами.

Наиболѣе привлекательными сторонами долготѣлейшей артистической дѣятельности г. Вержбиловича являются его бескорыстное служеніе искусству и отсуствіе въ немъ и великаго чувства зависти къ успѣхамъ его собратьевъ — качества столь рѣдкія, вообще, въ сферѣ представителей искусства! Это послѣднее настолько же ему чуждо, насколько близко тотъ міръ, возвышенныхъ, чарующихъ звуковъ, которыми симпатичный артистъ продолжаетъ долгие годы усаждать наши слухъ, облагораживать наше сердце и доставлять намъ столько высокаго, артистическаго наслажденія своимъ неслыханнымъ, по красотѣ, силѣ и прѣвности, смычкомъ! Г. Вержбиловичъ владѣетъ, къ слову сказать, однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ музыкальных инструментовъ — виолончелью знаменитаго стариннаго италіанскаго мастера Д. Монтеальни (Dominicus Montagnani 1740 г.), преемника не мѣсте знаменитаго Страдиваріуса, приобретеннаго артистомъ лѣтъ двадцать тому назадъ за шесть тысячъ рублей. Такимъ образомъ, этотъ прекрасный инструментъ, волею случая, очутился въ рукахъ столь же прекраснаго и достойнаго его виртуоза.



Музыкальныя замѣтки.

Программа втораго симфоническаго вечера въ Павловскомъ вокзалѣ, если и не отличалась новизною, то все же представляла крупный интересъ, благодаря хорошему выбору исполнявшихся произведеній. Г. Галикинъ, очевидно, держится правила: „старый другъ лучше новыхъ двухъ“ и хорошо дѣлаетъ. Старыя классическія произведенія доставляютъ и по нынѣ неизмѣненное художественное наслажденіе, тогда какъ продукты новѣйшаго творчества, внушенные современными анти-художественными тенденціями, въ лучшемъ случаѣ возбуждаютъ лишь недоразумѣніе.

Капитальнымъ номеромъ программы была безсмертная нѣтал (C-moll) симфонія Бетховена. Ее обыкновенно сравниваютъ съ девятою симфоніею и въ большинствѣ случаевъ, ставятъ ниже послѣдней. Но сравненіе это логически не вѣрно, такъ какъ сравниваемые произведенія, существенно отличаясь по духу и характеру, не вполне сопоставимы.

Творчество Бетховена распадается на два периода. Въ первомъ периодѣ Бетховенъ томится подъ бременемъ мучительныхъ сомнѣній. Его гениальная патура, не находя удовлетворенія въ окружающей обстановкѣ, мечется въ поискахъ идеала, то упоевалъ сознаниемъ величія человеческого духа, то сокрушенная разочарованіями и тяжкими невзгодами. Въ произведеніи этого периода, — отражая въ себѣ внутреннюю жизнь великаго художника, борьбу страстей титаническаго духа, заключаютъ въ себѣ элементы безнормальности, неудовлетворенности, скорбнаго настроенія; въ нихъ посіяны слѣды душевныхъ бурь, въ запечатлѣны крайнею субъективностью и индивидуализмомъ. Субъективизмъ, т. е. самоуглубленіе и сосредоточенность въ сферѣ личной жизни, составляетъ наиболѣе характерный признакъ всего перваго периода бетховенскаго творчества и красною нитью проходитъ черезъ всѣ первый его пять симфоній. Не касаясь первыхъ двухъ симфоній (въ C-dur и D-dur), написанныхъ подъ сильнымъ вліяніемъ Гайдна и Моцарта, замѣтимъ лишь, что уже въ третьей симфоніи (Е-бюк), въ которой Бетховенъ сразу становится на собственныя ноги, раскрывая во всей полнотѣ гениальныя черты своей индивидуальности, субъективизмъ играетъ господствующую роль. Но высшаго выраженія субъективное начало достигаетъ въ пятой симфоніи... Вслѣдъ за этимъ въ душѣ Бетховена совершается крутой переломъ. Созерцаніе собственного внутреннего міра становится для него слишкомъ мучительнымъ и онъ ищетъ опоры во внѣ. Его великая душа обнимаетъ весь міръ. Красоты природы наполняютъ его грудь святыми восторгомъ. Умъ его обуреваютъ сладостныя мечты о счастьѣ народовъ, о братствѣ, равенствѣ и любви всѣхъ людей. И этотъ *объективизмъ*, начиная съ шестой симфоніи (пасторальной), получаетъ гениальнѣешее воплощеніе въ девятой (D-moll)... Такимъ образомъ, оба сравниваемыхъ произведенія одинаково представляются величайшими памятниками музыкальнаго искусства и недостижимыми образцами музыкальнаго творчества — каждая въ своемъ специальномъ родѣ. Эту противоположность началъ, проникающихъ оба названныя симфоніи, никогда не слѣдуетъ упускать изъ виду, при ихъ оцѣнкѣ и сопоставленіи...

Отсюда, конечно, не слѣдуетъ, что пятая и девятая симфоніи не могутъ быть сравниваемы съ точки зрѣнія *технически-музыкальной*, поскольку этимъ обуславливается эстетическо-художественный результатъ. Въ этихъ предѣлахъ сравненіе возможно и необходимо. Въ указанномъ отношеніи налѣга первенства принадлежатъ безусловно пятой симфоніи. Первая и вторая части девятой симфоніи страдают длиннотами. Обращеніе къ человеческимъ голосамъ въ послѣдней части лишь ослабляетъ впечатлѣніе. вмѣсто того, чтобы его усиливать. Симфонія потому и представляется наивысшимъ видѣ музыкальнаго творчества, что она достигаетъ наибольшаго художественныхъ результатовъ, т. е. цѣльности, законченности и высшей силы музыкальнаго выраженія, чисто музыкальными средствами, безъ помощи постороннихъ элементовъ. Необходимость прибѣгнуть къ содѣйствію слова доказываетъ только недостаточность музыкальныхъ средствъ въ составленіи какъ-бы *testimonium pacificatis* (свидѣтельство о бѣдѣ) музыкальныхъ элементовъ. Въ пятой симфоніи, наоборотъ, все составляетъ вершъ совершенства. Каждый изъ музыкальныхъ элементовъ (мелодія, гармонія, ритмика, тембръ) отличается высшею законченностью и всѣ они сливаются вмѣстѣ въ одно стройное, гармоническое цѣлое. Высшіе эстетическіе принципы (пропорциональность, симметрія, экономія силъ, единство въ многообразіи) находятъ здѣсь изумительно яркое воплощеніе. Въ этомъ отношеніи, пятая симфонія занимаетъ въ музыкѣ такое же мѣсто, какъ „Венера Медицейская“ въ скульптурѣ, какъ „Мадонна“ Рафаэля въ живописи.

Въ пятой симфоніи формы классической симфоніи достигаютъ окончательнаго завершенія. Всѣ дальнѣйшія попытки изобрѣсти новыя музыкальныя формы кончаются неудачно. Оно и понятно. Музыкальныя формы, въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ выработаны Гайдномъ и Моцартомъ и завершены въ 5 симфоніи, основаны не на произволѣ, капризѣ или личныхъ свойствахъ творчества того или другаго композитора, а вытекаютъ изъ сокровенной сущности музыкально эстетическихъ явленій. Симфоніи, какъ высшій видъ музыкальнаго творчества, стремились къ наибольшей силѣ музыкальнаго выраженія. Эта сила достигается, съ одной стороны, разнообразіемъ элементовъ, а, съ другой, единствомъ связующаго ихъ начала. Одно разнообразіе, не объединенное высшимъ художественнымъ принципомъ, повело бы къ мозаической нестройности. Наоборотъ, единство, лишенное разнообразія средствъ и эффектовъ, имѣло бы результатомъ надоедливую монотонность. Лишь гармоническое сочетаніе обоихъ принциповъ создаетъ наивысшій художественный результатъ. „Единство въ многообразіи“ — этотъ коренной законъ эстетики — лежитъ и въ основѣ симфоніи. И посмотрите, какъ осуще-

ствляется этотъ законъ въ классической симфоніи. Прежде всего, симфоническое произведеніе (симфонія, соната, концертъ, квартетъ и т. п.) состоитъ изъ *нѣсколькихъ* частей, изъ которыхъ каждая нѣмнѣе въ особой формѣ (сонатная, пѣсни, рондо) и отличается особымъ характеромъ (моментъ разнообразія); но, съ другой стороны, всѣ части связаны между собою отношеніемъ тональностей, закономъ паростанія впечатлѣній и т. п. (моментъ единства). Затѣмъ, тотъ же законъ, который пропѣкаетъ цѣлое произведеніе, красною нитью проходитъ черезъ каждую часть, каждый отдѣльный моментъ. И здѣсь, наряду съ разнообразіемъ мелодическимъ (контрастъ темъ, ихъ число и группировка), гармоническимъ (каденція, модуляція, разработка), инструментальнымъ (колоритъ) и т. п., господствуетъ связующее начало единства (повторенія, реприза, разработка темъ). Благодаря этому, въ результатахъ достигается архитектурное цѣлое, отличающееся ясностью, стройностью и цѣлостностью. Въ этомъ тайна могучаго обаянія классическихъ произведеній. Современные новаторы, очевидно, не хотятъ или не могутъ понять эстетическую идею, лежащую въ основѣ симфоніи. Въ погонѣ за новыми формами, они паперерывъ ищутся въ усиленіи создать что-то оригинальное, самобытное, новое. Словъ нѣтъ: исکانіе новыхъ путей — весьма почетное и плодотворное стремленіе. Но оригинальничанье *quand même* пелѣно, какъ было бы смѣшно, если бы мы стали ходить на головѣ только потому, что это не маблино. Мы твердо убѣждены, что если бы современные композиторы всерьезъ задумались надъ законами музыкальныхъ формъ, надъ идеею, управляютъ этими законами, они перестали бы безплодно тратить столько энергіи и силъ на совершенно непродуманный трудъ. Исполнена была симфонія г. Галкина — прекрасно, насколько этого можно требовать при шумной обстановкѣ павловскихъ концертовъ. Павловская публика дерзнула себѣ такъ безцеремонно и съ такимъ неуваженіемъ къ произведеніямъ человеческого гени, что требовать тонкаго исполненія, полнаго юзаеовъ и законченнаго замысла, немислано. Самый крупный дирижеръ безнадежно опустилъ бы руки предъ пекультурностью толпы, напавшей на Павловскій вокзалъ въ дни симфоническихъ концертовъ. Укажемъ лишь нѣсколько недочетовъ. Въ первой части желательнее было бы болѣе торжественности и силы, а во второй части, наоборотъ, болѣе излищества и мягкости.

Опущеніе инструментальныхъ группъ также было не всегда безукоризненно. Въ связующей партіи первой части протяжная гармонія деревянныхъ духовыхъ и волторъ, образующая какъ бы оркестровую падаю, заглушила мелодическій рисунокъ первыхъ скрипокъ. Точно также во второй части варьированная тема въ контрабасахъ и виолончеляхъ совершенно не была слышна изъ-за чрезмерно огульного аккомпанимента всѣхъ остальныхъ струнныхъ инструментовъ, мѣди и дерева въ ритмически повторяющихся аккордахъ. Грандіозное тріо третьей части превратилось въ сплошную гулю, вслѣдствіе слишкомъ быстрого темпа, немислано для контрабасовъ, при концертирующей роли. Для отчетливости музыкальныхъ фразъ въ басахъ и, вообще, для болѣе детальной всѣхъ фугатто слѣдовало бы взятъ болѣе медленнѣе темпъ.

Изъ оркестровыхъ померовъ программы слѣдуетъ отмѣтить увертюру къ Донъ-Жуану Моцарта, *Norvegischer Künstlercarneval* Свендсена и Тассо Листа. Произведеніе Свендсена — слабое въ художественномъ и техническомъ отношеніяхъ. Симфоническая поэма Листа интересна въ смыслѣ разработки основной темы, которая принадлежитъ не Листу, а представляетъ лишь палѣвъ венеціанскихъ гондольеровъ и текетъ начальныхъ строкъ „Освобожденнаго Іерусалима“. Къ своимъ партитурамъ Листъ нѣмнѣе обыкновеніе прилагать предисловія-программы. Вотъ что говоритъ онъ по поводу этого панѣва: „Въ этой мелодіи слышится неизлечимая грусть и грызущая тоска. Впослѣдствіи основанъ эта мелодія словомъ *предается* (?) *блестящему обману* чарующей вѣщности свѣта, отравившаго потомъ своимъ ядомъ душу поэта; наконецъ, сквозь горнило страданій, она проникаетъ на Кантолію и сіяетъ славою гелія и безсмертія“. Въ этой тирадѣ, въ которой, по обыкновенію приверженцевъ программной музыки, изъ за напыщенной риторики не видно смысла, поражаетъ своею странностью то, что *одна* мелодія въ одно и то же время можетъ выражать три различныхъ и даже противорѣчныхъ понятія: неизлечимую грусть, блестящій обманъ и сіяніе славы. Мелодія, которая годится для всякаго понятія, конечно, никакихъ понятій не выражаетъ. Да это и не дѣло музыки.

Въ концертѣ принималъ участіе г. Израэль-Вольфъ, замѣнявшій вѣзано заболѣваго г. Набалѣянца и исполнявшій съ обычною музыкальностью и вкусомъ 4-й концертъ Вьетана, а на *bis* „Berceuse“ г. Кюн.

На слѣдующій день послѣ Павловскаго концерта намъ пришлось услышать 5 симфонію Бетховена въ Озеркахъ. Въ Озерковскомъ вокзалѣ также стали подвизаться симфоническій оркестръ, состоящій всего лишь изъ 35 музыкантовъ довольно невысокаго разбора, но управляемый превосходнымъ музыкантомъ, М. П. Штейнбергомъ. Молодой дирижеръ всего лѣтъ пятиг тому назадъ окончилъ Петербургскую консерваторію по классу теоріи (проф. Соловьева). Но за этого промежутокъ времени г. Штейнбергъ успѣлъ приобрести большой навыкъ и опытность. Командуетъ онъ своею маленькою арміею мастерски: спокойно и осмысленно. Взмахъ палочки ясный и пластичный. Къ этому слѣдуетъ прибавить основательное знакомство съ партитурою, чего нельзя сказать о большинствѣ дирижеровъ, вышедшихъ изъ скрипачей или пианистовъ и лишенныхъ теоретической подготовки. Симфонію провелъ г. Штейнбергъ превосходно, съ богатствомъ оттенковъ и выраженія. Къ сожалѣнію, обстановка, при которой поднимается озерковскій оркестръ, еще болѣе удручающая, чѣмъ въ Павловскомъ вокзалѣ. Концерты происходятъ на открытомъ воздухѣ. Печатныхъ программъ нѣтъ, такъ что публика не знаетъ даже, что исполняется. Оркестръ составляетъ лишь случайное добавленіе къ буфету, интересъ котораго стоитъ на первомъ планѣ. А жалъ, очень жалъ. При лучшей обстановкѣ и правильной организаціи, концерты г. Штейнберга могли бы доставить мѣстной публикѣ много удовольствія и пользы...

И. Ки-скій.



ОТЧАЯННЫЙ

(Очеркъ).

(Окончаніе *).

II.

общественный городскій садъ находился на краю города, онъ тянулся не болѣе, какъ, на полъ-десятины.

Въ саду была большая аллея для гуляющихъ, освѣщавшаяся фонариками, буфетъ съ отвратительными настойками и русско-иностранными винами, бутерброды сомнительной свѣжести, кондитерскія печенья въ ящикахъ подъ стекломъ, привезенныя мѣсяцъ тому назадъ изъ губернскаго города, вазы съ пыткомъ аляскинскимъ, не уступавшіе, по своей древности печенкамъ; былъ небольшой павильонъ для музыкантовъ, — мѣстныхъ евреевъ, плившихъ на скрипкахъ... Оркестръ этотъ состоялъ изъ пяти человекъ и не имѣлъ капельмейстера. Да онъ и не былъ нуженъ скрипачамъ: тѣ „штучки“, которыми они услаждали слухъ гуляющей публики, были или разучены до тонкости и относились къ временамъ слишкомъ отдаленнымъ. А если кому и приходилось сфальшивить — такъ уфадная публика не замѣчала. Иногда къ оркестру присоединялся любитель: управскій чиновникъ Собакинъ и оркестръ казался пол-

нѣе, хотя по части гармоніи страдалъ еще болѣе. Собакинъ игралъ на виолончели, исторгая изъ нея какіе-то бычачьи, мучительные звуки.

Въ день блестящаго представленія аллея выветилась въ своей территоріи два столба съ укрѣпленнымъ на вершинахъ канатомъ и трапеціямъ. За буфетомъ изъ досокъ сдѣлали будочку для артиста. Въ этой будочкѣ Егорка и расположился. Онъ чисто выбрился, побѣлѣлъ лицо, вымылъ руки, счистилъ свое крѣпкое, мускулистое тѣло розовымъ трико и приготовилъ тарелочку, съ которою надлежало самолично обойти публику и собрать добродушную дань таланту.

Въ 8 часовъ началось представленіе. Публика столпилась вдоль столбовъ и устремила взоры на канаты и трапеціи. Евреи заиграли не то вальсъ, не то польку — шрифе, и то, и другое вмѣстѣ. Антрепренеръ далъ звонокъ и изъ будки, какъ мячикъ, подпрыгивая и кувыркался черезъ голову, выкатился Егорка. Онъ развизно и ловко расклаивался съ публикою и схватившись одной рукой за трапецію, поплылъ, нырявая, какъ змѣйка, на самый верхъ. Когда онъ очутился на самомъ верху каната, публика зинилодировала. Егорка перекувыркнулся и вдругъ повисъ въ воздухѣ, держась ногами за трапецію и болтая головою внизъ въѣвъ своимъ туловищемъ. Аплодисменты еще болѣе усилились, когда онъ съ поразительной быстротою замелькалъ во всѣ стороны. Одна изъ женщинъ въ толпѣ даже вскрикнула: „ахъ, батюшки! Вотъ стрясти-то!“ Это произошло фуроръ и Егоркѣ еще сильнѣе пришлось зинилодировать. Дѣло дошло и до пудовиковъ, и до стула, которые онъ поднималъ зубами и, наконецъ, до книсячаго самовара. Усѣхъ былъ полный.

Въ антрактѣ при свѣтѣ факеловъ съ бенгальскими огнями артистъ пропелъ съ тарелочкою „по публикѣ“. Онъ старался коверкать языкъ, чтобы его не приняли за русскаго. Уфадная публика скупо поощряла талантъ: на тарелочкѣ очутилось около рубля.

— Ну, публика! жаловался артистъ антрепренеру: — советѣмъ принимать не умѣетъ. Въ Саритонѣ тарелочку доверху деньгами покрыли, буфетъ цѣлую недѣлю поилъ и кормилъ даромъ.

— То Саратовъ, а это мы, — замѣтила антрепренеръ, чувствуя къ чему „клонить“ артиста.

Антрактъ потребовалъ, чтобы изъ буфета принесли ему въ будочку графинъ водки: „для игры воображенія“, говорилъ онъ: „для фантазіи“.

Это требованіе произошло въ антрактѣ между первымъ и вторымъ отдѣленіемъ. Петрушка-подлецъ подумалъ-подумалъ и отвѣтилъ отказомъ.

— Впередъ пущай программу выполнить, сказалъ Петрушка: — въ кредитъ не отпущаю.

Произошла „исторія“.

— Какъ? Что? А уговоръ? воскликнулъ Егорка.

— Какой уговоръ?

— Забыли? Я вамъ публику собралъ, а вы своего условія не выполните?

— Публика и безъ тебя у меня собирается: еі окромя моего сада дѣваться некуда, отвѣчалъ на это Петрушка: — у меня публика вся на перечесть: акцызникъ, справникъ, почмейстеръ...

— Ну такъ и не выйду.

— Какъ не выйдешь?

— Не выйду. Давайте апонетъ: артистъ боленъ, представленіе продолжаться не можетъ.

— Нѣтъ, братъ, шалишь! Я тебя слою поволоку.

— Попробуйте!

Садъ былъ маленький, оркестръ только что окончилъ „штучку“, крупный разговоръ въ будочкѣ начиналъ долетать до публики. Исправника выгнали

*) См. № 21.



изъ-за картъ и повели въ будочку. Благодаря его вліянію все кончилось благополучно. Второе отдѣленіе состоялось, и Абдулъ-Керимъ показался на эстрадѣ.

Но тутъ произошло событіе рѣдкое въ лѣтописяхъ искусства. На одномъ изъ трудныхъ пассажей Керимъ оборвался и грохнулся къ ногамъ толпы. Раздался крикъ. Все бросились къ пострадавшему. Онъ тяжело простоналъ и лишился чувствъ.

— Егорій! Голубчикъ! вдругъ пропесня женскій вопль и женщина съ косыночкой на головѣ упала передъ безчувственнымъ артистомъ на колѣни.

— Провкина, Провкина!.. послышался шепотъ въ толпѣ.

Женщину подняли за локти и повели по аллеѣ; она плакала.

Городской врачъ стоялъ надъ акробатомъ и требовалъ посилокъ. Онъ констатировалъ переломъ. Артиста отправили въ больницу.

По городу пронесся слухъ, что столяръ Провка до полусмерти бьетъ свою жену. Возлѣ его хатенки собралась толпа.

— Убейте, братцы!.. слышались голоса.

— Ломись въ двери!

— Ишь ты, ломись!.. А можетъ онъ топоромъ или ножомъ тебя прикокопнуть?.. Изъ избы въ толпу долетали слова:—„признала, окаянная! Къ прежнему своему полюбовнику при всемъ честномъ народѣ бросилась! Поскуда!“ гремѣлъ неистовый Провка, таская за косы Парану: „жалость восчувствовала? А мужъ? Ахъ ты?... Я тебѣ покажу жалость!..“

Съ воплями Параша смѣшивался дѣтскій плачъ. Кто-то дѣдался побѣжать къ исправнику. Провку потребовали къ отвѣту. Его спросили, какъ онъ смѣетъ бить свою жену „смертнымъ боемъ“?

— А чего она, поскуда, имя мое позоритъ? отвѣчалъ Провка:—я въ своемъ правѣ надъ нею.

Исправникъ поднесъ къ физиономіи Провки два кулака. Провка вытянулся въ струну.

— Видѣлъ? Чувствуешь? спросилъ исправникъ. Провка молчалъ.

— Вотъ твое право!—исправникъ потрясъ кулаками передъ носомъ Провки и отмолилъ такое слово, что не смотря на привычку Провки къ кривымъ словамъ, ему стало неловко.

Три дня ходилъ Провка насупившись. Если-бъ не дѣти,—онъ „задушилъ-бы ее, проклятую!“ Вѣдь онъ женился на ней „по чувству“, онъ зналъ „съ чѣмъ“ она идетъ за него, а женился. А она не цѣнитъ этого!

Псевдонимъ великаго гимнаста былъ, такимъ образомъ, открытъ. Мѣстное общество отнеслось къ нему сочувственно: двѣ барыни прислали ему собственноручно нащипанной корпін, купецъ Красногловъ отпустилъ безъ денегъ аршина три коленишку для перевязокъ, даже Петрушка-подлецъ не считалъ его въ долгу за невыполненную программу. Недоволенъ былъ только городской врачъ: ему и свои-то болыны надоѣли, а тутъ еще прибудный артистъ объявился. „Только отъ картъ отрываютъ!“ Учитель городского училища, пожимавшій корреспонденціи въ газеты, въ тотъ-же вечеръ накаталъ цѣлый листъ „о печальномъ происшествіи, имѣвшемъ мѣсто въ общественномъ саду города Д***“ и чуть свѣтъ спешъ его на почту.

Артистъ поправился медленно. Онъ сильно измѣнился: поблѣднѣлъ, обезсилѣлъ. Его навѣщали родные, сиджавшіе у его постели, вели съ нимъ бесѣду. Старшій дядя покачивалъ головой и все твердилъ, что „Егорія Богъ наказалъ, что онъ чорту душу свою отдалъ... А-ахъ!“ вздыхалъ дяди.

Продолжительное нахожденіе въ больницѣ, лежаніе на постели, одновобразіе—возымѣли свое дѣйствіе на артиста: онъ впасть въ минорный тонъ.

— Вотъ она жизнь артиста! говорилъ онъ:—сколько труда, лишеній!.. Восторгъ публики—и нищета!..

— Погоди, погоди!.. Выписанный изъ больницы.—тебѣ еще Провка столяръ бока наметитъ. Онъ на тебя джока за жену сердается.

— Какой такой Провка?

— Забылъ? А что на Прасковій женаты. Ты ее бросилъ, въ трупъ ушелъ, а Провка подобралъ, голову ей покрывать!..

— Паша!.. воскликнуть Егорка и грустно улыбнулся:—гмъ, бросилъ!.. Нельзя было не бросить!.. (Онъ глубоко вздохнулъ) Игрѣбій другой звать меня!.. Э-эхъ! А человѣка нѣтъ!.. Нѣтъ человѣка! Вы, дяденька, справедливо замѣтили: чорту душу отдалъ!.. образъ человѣческій потерялъ. Паша!..

— Воротись къ дѣлу, Егорій!.. За рукоделие примись!.. Подошвы хоть подметывай, все лучше будетъ говорить дяди.

— Къ дѣлу? Мнѣ? Гмъ!..—Большой отрицательно покачалъ головой:—невозможно!

— Отчего?

— Разъ спытавши этой якости,—никогда ее не бросишь. Вамъ не понять.

— Что въ ней хорошаго-то?

— Огни, музыка, публика!.. Душа живетъ! Да и за эти самыя минуты никакого богатства съ вачъ не возмю.

— Отчаянный ты, отчаянный!

— Только-бы поправиться!.. У меня въ головѣ новый пассажъ готовъ!.. Такой пассажъ—восторгъ! Удивлю!

— Тѣфу, сплюнулъ дяди.

— Да, продолжалъ артистъ:—не для меня ваше счастье. Можетъ оно и лучше моего, да не для меня.

Онъ вздохнулъ, закрылъ глаза и задумался. О чемъ? О тихой пристани или о тревожныхъ лазахъ? Кто его вѣдаетъ.

— А не знаете, дяденька, проговорилъ онъ послѣ непродолжительнаго молчанія:—отчего Паша не отвѣчала мнѣ на письмо?

— На срамоту да отвѣчать?

— Я душу свою послалъ ей!..

— Ей? Чорту, а не ей!.. Тѣфу!

— Особливые мы люди!.. Разныя въ насъ понятія!.. Мнѣ у васъ тѣсно, вамъ со мной тошно!..

Выписавшись изъ больницы, артистъ опять взвалилъ свою котомку на плечи, простился съ родными и пошелъ „представлять“ по всему свѣту. Онъ хотѣлъ было взглянуть на Парашу: что съ нею стало? такая-ли она, какою онъ зналъ ее нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Но хорошо сдѣлать, что не взглянуть. Блѣдныя, худыя, пзигуреннѣй, она похожа была на водовозную клячу, которую повседневная хозяйская работа превратила въ ходячую тѣнь. Провка своею жестокою потасовкою заставилъ ее забыть думать даже о Егоркѣ. Впрочемъ, думала-ли она о немъ? Не былъ-ли ей вопль невольнымъ движеніемъ ея сердечной доброты, вырвавшимся къ „человѣку“, а не къ Егоркѣ?

Егорка и теперь таскается по городамъ подъ фамиліею Абдула-Керима-Гнейста и жестоко попиваетъ водочку.

М. Любимовъ.



ЗА ГРАНИЦЕЙ.

Давно уже Парижъ не переживалъ такого театральнаго вечера, какъ вечеръ 20-го мая. Дузе играла въ первый разъ передъ французской публикой въ коронной роли Сарры Бернаръ въ «*Dans aux Camélias*», въ театрѣ Сарры Бернаръ, въ присутствіи Сарры Бернаръ. Вся пресса, все критики, авторы, артисты и т. п. были налицо. Давно театръ даже здѣсь не видѣлъ такого собранія. Приняли сравнивать двухъ величайшихъ артистокъ нашего времени. Когда Дузе появилась на сценѣ, когда увидѣли эту необыкновенную и невиданную еще здѣсь по простотѣ и жизненной правдѣ игру, все забыли о сравненіи, забывъ, зачѣмъ пришли. Французы увидѣли и честно признали, что Дузе велика. «Я видѣлъ, пишетъ корреспондентъ «Новостей», какъ искренно плакали мужчины, какъ восторженно аплодировалъ холодный и предубѣжденный началъ дядюшка Сарса, я слышалъ вырвавшійся у самой Сарры Бернаръ (въ ложѣ авансцены) среди религиозной тишины, крикъ: bravo, bravo! — въ 5-мъ дѣйствіи, когда Дузе смотритъ на свои похудѣвшія руки, я слышалъ крики первыхъ дѣйствующихъ артистокъ: «Никогда еще мы не видѣли такой игры!» Восторженныя овации не было конца въ теченіе всего спектакля, окончившагося около часу ночи. После каждого дѣйствія Дузе вызвали три—четыре раза, здѣсь это—явленіе исключительное. Въ антрактахъ журналисты ложились къ маленькой артисткѣ, но она заперлась въ своей уборной и никого не принимала: она слишкомъ много переживала. Наконецъ въ этотъ вечеръ упрочилъ навсегда ея славу».

Въ Христіаніи недавно шла новая опера молодого норвежскаго композитора Катаринуса Эллинга («*Kosakkerne*»). Opera in 4 Acter. Tekst af E. H. B. Musiken af Catharinus Elling). Для русскихъ она представляетъ особенный интересъ тѣмъ, что текстъ ея заимствованъ изъ произведенія русской классической литературы, а именно — изъ повѣсти Гоголя «Тарасъ Бульба».

Текстъ «*Kosakkerne*» далеко не удовлетворяетъ требованій, предъявляемыхъ къ современной музыкальной драмѣ, и представляетъ собою обыкновенную, хотя старательно исполненную работу либреттиста дѣлъ мастера. Либретто написано стихами, мѣстами довольно гладкими и звучными, но изобилующими массою лишнихъ и мало выражающихъ словъ.

Дѣйствіе разбито на 4 длинные акта и составлено изъ отдѣльных, слабо связанныхъ между собою сценъ и положеній, которыя въ общемъ производятъ нѣстройное, нецѣльное впечатлѣніе, хотя и не лишены нѣкотораго сценическаго эффекта.

Въ началѣ перваго дѣйствія сцена представляетъ развалины въ домѣ Тараса Бульбы. Зданіе убрано вѣнками, неселюръ усыпаны цвѣтами. Родные и друзья Тараса, по его приглашенію, собрались повеселиться по случаю возвращенія его двухъ сыновей изъ Кіева, гдѣ они учились въ бурсѣ. Съ бокалами въ рукахъ, приглашенные привѣтствуютъ молодыхъ людей пѣснями, въ которой воспѣвается отчизна — широкая безконечная степь. Во время веселья младшій сынъ Тараса Андрій *) незамѣтно удаляется. Это обстоятельство, равно и опечаленный видъ его не скрываются, однако-же, отъ нѣжнаго и любящаго взгляда его матери, Авдотьи, которая догадывается, что молодого человека мучаетъ какая-то тайна, и въ разговорѣ съ нимъ, къ ужасу своему она узнаетъ, что причину его грусти составляетъ любовь, питаемая имъ къ Маринкѣ, дочери польскаго воеводы — заклятаго врага казаковъ. Между тѣмъ какъ веселье въ полномъ разгарѣ, является вдругъ чужой казакъ съ печальною вѣстью о совершаемыхъ въ Украйнѣ ужасахъ, о жестокомъ обращеніи поляковъ съ казаками, объ оскверненіи ими православныхъ церквей и о казни гетмана. Полные негодованія, Тарасъ и друзья его рѣшаются отомстить врагамъ и сейчасъ-же начинаютъ готовиться въ походъ. Прежде чѣмъ отправиться въ путь, Тарасъ велитъ Авдотьѣ благословить своихъ дѣтей и проситъ Бога, чтобы они воевали храбро за отчизну и вѣру Христову.

Во второмъ дѣйствіи мы находимся въ казачьемъ лагерѣ, расположенномъ передъ польскимъ городкомъ Дубно. Казаки осаждаютъ городъ и скучаютъ отъ бездѣйствія. Отъ нечего дѣлать они веселятся съ появившимися откуда-то легкомысленными женщинами; въ лагерѣ — пѣніе, пляска и широкій разгулъ. Какъ вдругъ приходитъ Тарасъ, и возмущенный этимъ безчинствомъ, даетъ казакамъ сильный нагоняй, а женщинъ прогоняетъ вонъ. Казаки обвиняютъ въ своемъ бездѣльи кощевое, который велѣлъ имъ отступить отъ города, и заставляютъ ихъ сидѣть сложа руки, и выбираютъ въ кощевые Тараса Бульбу. Тарасъ поручаетъ Андрію разузнать положеніе непріятеля.

Третье дѣйствіе происходитъ въ осажденномъ городѣ Дубнѣ. Въ церкви раздаются величественные звуки органа и пѣніе псалмовъ. Народъ молится о спасеніи города и о побѣдѣ надъ непріятелемъ. Между молящимися находится и Маринка. Когда народъ расходится, она, оставшись одна, въ пѣснѣ, полной гнѣва и страсти, выражаетъ свою пламенную любовь къ Андрію, котораго незадолго передъ этимъ она съ городского вала видѣла въ лагерѣ запорожцевъ. Между тѣмъ Андрій, какъ лазутчикъ, пробирается въ городъ и случайно узнаетъ о томъ, что его возлюбленная живетъ здѣсь. Между ними происходитъ свиданіе, кончающееся тѣмъ, что они обѣщаются вѣчно любить ее и измѣнить своей родинѣ.

Четвертое дѣйствіе происходитъ въ домѣ лубенскаго кощового. Здѣсь собрались пѣвцы Маринка, женихъ Андрій и множество гостей. Идутъ приготовления къ свадьбѣ, которая должна прайноваться тѣмъ торжественнѣе, что незадолго передъ этимъ польскій отрядъ подошелъ на помощь осажденнымъ и прошесть въ городъ со съестными припасами. Въ это время за сценою раздаются трубные звуки, и вопиѣ пріноситъ радостную вѣсть объ одержанной надъ казаками побѣдѣ. Вслѣдъ за этимъ въ комнату вводятъ нѣсколько плѣнныхъ запорожцевъ. Между плѣнниками находится и Тарасъ. Отецъ и сыгъ ошеломлены неожиданнымъ встрѣчемъ и блѣднѣютъ отъ ужаса. Съ позволенія кощового, Тарасъ, обращаясь къ Андрію, поетъ старинную казачью былинку, содержаніе которой поитно только имъ двумъ. Въ ней разсказывается, какъ измѣнникъ отечеству былъ убитъ своимъ собственнымъ отцомъ, но передъ самою смертью онъ раскаялся въ своемъ преступленіи. Отъ каждой строфы, сопровождаемой словами: «смерть тому, кто отчизнѣ измѣнитъ!» и пронзительною отцомъ съ отчизнѣмъ и возрастающимъ негодованіемъ, Андрій блѣднѣетъ и дрожитъ. Въ немъ происходитъ мучительная борьба между любовью и долгомъ, и онъ начинаетъ колебаться. Но при видѣ своей возлюбленной онъ твердо рѣшается пожертвовать для нея всею и всѣми. Тогда Тарасъ вырываетъ его изъ объятій отчуждательной Маринки и убиваетъ. Такого содержанія Гоголевской повѣсти «Тарасъ Бульба» въ пересказѣ либреттиста «*Kosakkerne*».

Что касается самаго существеннаго въ оперѣ, ея музыки, то въ первомъ дѣйствіи обращаетъ на себя вниманіе красивый по музыкѣ и построенію пѣсни сѣвернаго хора: «Ты, степь, приюди насъ» (Du Steppe tri.) Она мелодична, колоритно передаетъ текстъ и своимъ мотивомъ напоминаетъ отчасти известную пѣсню: «Гой, ты Днѣпръ». Но кажется, что, къ сожалѣнію, единственное мѣсто во всей оперѣ, имѣющее мѣстный колоритъ. Слѣдующій затѣмъ разговоръ Андрія о томъ, какъ онъ познакомился съ Маринкой, слишкомъ длиненъ, вслѣдствіе чего композитору пришлось прибѣгнуть къ утомляющимъ однообразнымъ рецитативамъ. Заключительная сцена въ этомъ дѣйствіи — благословеніе Авдотьи своихъ сыновей, производитъ сильное впечатлѣніе. Второе дѣйствіе ничѣмъ особеннымъ не выдается, за исключеніемъ величаво-монументальной пѣсни мужского хора: «На войну святую, за вѣру, отчизну родную, мы идемъ съ тобой...» Лучшее всего удалось композитору третье и въ особенности послѣднее дѣйствіе. Эти два дѣйствія не лишены драматизма и имѣютъ лирическій характеръ. А сила Эллинга, повидимому, и лежитъ преимущественно въ лиризмѣ. Здѣсь онъ могъ рисовать полныя гнѣва и страсти слова Маринки, отчаяніе преступнаго Андрія и безграничную злобу старика-отца по поводу измѣны сына. Въ общемъ, опера Эллинга слугается съ большимъ удовольствіемъ, и въ Христіаніи она имѣла громадный и заслуженный успѣхъ.

Германъ Зудерманъ окончилъ новую пятнадцатую пьесу подъ названіемъ «*Joanna*», которая поставлена будетъ въ началѣ зимняго сезона на сценѣ берлинскаго нѣмецкаго театра.

Извѣстная французская артистка, членъ товарищества «Французской комедіи» Рейшанберъ, покидаетъ къ первому январю предстоящаго года «Домъ Мольера».

Французская цензура запретила представленія пьесы Метенье «*Mademoiselle Fifi*», передѣланной изъ извѣстнаго разсказа Мопассана (дѣйствіе происходитъ во время прусско-французской войны 1870 г. и героями являются прусскіе офицеры, хозяйничавшіе въ покинутомъ французскомъ замкѣ), и полиція закрыла самый театръ «*Grand Guignol*», гдѣ эта пьеса была представлена уже 50 разъ.



*) Въ текстѣ онъ называется Родіономъ, вслѣдствіе того, что у норвежцевъ имя «*Andreas*» считается некрасивымъ.

Провинціальная лѣтопись.

(Отъ нашихъ корреспондентовъ).

КИШИНЕВЪ. На-дняхъ дума разрѣшила вопросъ о постройкѣ новаго городского театра въ которомъ уже давно чувствуется настоятельная потребность. По плану театральной комисіи здание новаго театра предполагается построить на 1,000 мѣстъ, при чемъ стоимости его опредѣляется въ 68,000 руб., изъ чего видно, что театръ этотъ будетъ не особенно великолѣпенъ. Собственно, это будетъ театръ-аудитория, гдѣ, помимо драмы и оперетки или оперы, мѣстная комисія народныхъ чтеній въ сообществѣ съ мѣстнымъ любительскимъ кружкомъ будетъ ставить дневные спектакли, чтенія и т. п. Зданіе будетъ имѣть 22 сѣчени длины, 10—ширины и 5—вышины. 5 ярусовъ, всего на 1,000 мѣстъ. Кромѣ зрительскаго зала, который будетъ имѣть 5 выходныхъ дверей, въ здании будетъ большое просторное фойе, кондитерская-ресторанъ, дамскія уборныя, курилыя и т. д. Зданіе будетъ построено изъ огнестойкаго матеріала—железа и камня. Театръ предполагается освѣщать электричествомъ; отопленіе водяное.

Постройку театра желаетъ взять на себя извѣстный одесскій фирма «Самъ и Шаковъ», которая соглашается получить за постройку 68,000 руб. и то въ разсрочку, 25 тыс. р. по окончаніи постройки, а остальные черезъ нѣкоторое время. По расчету, сдѣланному театральной комисіей, театръ можетъ давать чистаго дохода 6,000 р. ежегодно при плохихъ обстоятельствахъ. При хорошихъ же онъ можетъ давать гораздо больше. Мѣста въ театрѣ будутъ не дороги; послѣдніе ряды креселъ партера поставлены будутъ по 50 коп., а послѣднія мѣста галлерей по 10 коп. Театръ будетъ сдаваться антрепренерамъ на цѣлые сезоны. По мнѣнію комисіи театръ будетъ очень выгоднымъ предпріятіемъ для антрепренеровъ. Средства для постройки театра комисія рекомендуетъ добыть посредствомъ облигационнаго 4 1/2% (и 1/2% на погашеніе) займа съ погашеніемъ этого долга въ теченіе 36 лѣтъ. Заемъ заключить на 100,000 руб., но до разрѣшенія займа имѣющихъ городъ, имущества (зданіе благороднаго собранія и др.) и на эти деньги приступить къ постройкѣ театра; по реализаціи же займа, имущества эти освободить. Соглашаясь съ мнѣніемъ комисіи, г. Лазаревъ предложилъ думѣ обратиться за субсидіей къ комитету трезвости, каковой комитетъ, по словамъ г. Лазарева, многимъ городамъ пришелъ на помощь въ дѣлѣ постройки театровъ. Между прочимъ, недавно лишь комитетъ выдалъ г. Полтавѣ на постройку народнаго театра 45,000 руб. Г. Лазаревъ также рекомендовалъ испросить разрѣшенія на сборъ добровольныхъ пожертвованій среди кишиневцевъ на сооруженіе театра. Дума приняла докладъ комисіи и согласилась съ мнѣніемъ г. Лазарева. Рѣшено возбудить два ходатайства: 1) о разрѣшеніи городу стотысячнаго облигационнаго изъ 4 1/2% и 1/2% на погашеніе займа, а до реализаціи его заложить зданіе дворянскаго клуба, на каковыя деньги построить городской театръ и 2) о разрѣшеніи обратиться за субсидіей къ комитету трезвости и открытіи приема добровольныхъ частныхъ пожертвованій на тотъ-же предметъ.

ЕКАТЕРИНОСЛАВЪ. Съ 1-го мая открылся сезонъ въ лѣтнемъ театрѣ городского сада, арендуемомъ А. А. Ливитваревымъ. Для открытія сезона были поставлены опера «Жизнь за Царя», которая въ общемъ прошла весьма недурно. Наибольшій успѣхъ выпалъ на долю г-жи Карповой въ роли Вики. Далѣе съ успѣхомъ были поставлены «Демоны» и «Русалка». Съ четвертаго спектакля начался гастрольный большаго любимаго здѣшней публики І. В. Тартакова, который и въ этотъ пріѣздъ къ намъ имѣлъ громадный успѣхъ и привлекалъ театръ зрителей. Съ 14-го мая А. А. Ливитваревъ, войдя компанію съ антрепренеромъ Ростовскаго театра Н. Н. Сидельниковымъ, открылъ абонементъ на 15 спектаклей комической оперы и оперетты. Составъ опереточной труппы имъ состоитъ: г-жи Милотина, Мурагова, Делормъ, Самарова, Шарпанте и др. Гг. Свѣтлановъ, Форесто, Бураковский, Молдаванецъ, Левинскій и др. Сборы почти каждый спектакль полные, несмотря на то, что въ другомъ театрѣ г. . .

играетъ опера съ участіемъ г. Фигинера и г. Яковлева. Г. Любимова, вообще, привлекаетъ мало публики, главн. образомъ въ виду отсутствія сада. Онъ построенъ во дв. общественнаго собранія, гдѣ во время антракта положительно негдѣ повернуться публикѣ. Этимъ только и можно объяснить то, что довольно приличная труппа г. Далатова играла очень печальныхъ сборахъ и вмѣсто 12 объявленныхъ такелъ сыграли еле-еле пять. Дѣла оперы въ театрѣ г. Любимова тоже незавидны. Цѣны мѣстамъ на спектакли съ участіемъ г. Фигинера назначены были тройныя, вслѣдствіе публики наполнили театръ меньше, чѣмъ на половину. На сознати, что за тройную цѣну, кромѣ прекраснаго можно требовать также и голоса. На сѣнху оперетки А. Ливитваревъ пригласилъ товарищество драм. артистовъ, съ участіемъ М. М. Петина. Въ срединѣ іюня къ нему-же пр. товарищество артистовъ Императорскаго Малаго театра,

главѣ съ г-жей Лешковской, которое дастъ 10 спектаклей. На іюль мѣсяцъ А. А. Ливитваревъ ведетъ переговоры съ одной изъ лучшихъ малорусскихъ труппъ. Въ театрѣ г. Любимова послѣ оперы, которая на-дняхъ уѣзжаетъ, кажется, больше ничего не будетъ. Такимъ образомъ, послѣ краткой временной конкуренціи преимущество осталось за старымъ театромъ Англійскаго клуба, который помѣщается въ прекрасномъ саду и при томъ единственномъ въ центрѣ города.

САРАТОВЪ. Подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ сообщенія о вѣзномъ прекращеніи у насъ, въ лѣтнемъ театрѣ г. Очкина, опереточныхъ спектаклей труппы подъ управленіемъ В. А. Перовскаго. На 22-е мая, по афишѣ, въ бенефисъ артиста Д. Г. Туманскаго, была объявлена оперетка «Али-Баба». Вечеромъ, когда пришло обычное время начала спектакля, публики, собравшаяся на бенефисъ въ достаточномъ количествѣ, разбѣлалась по мѣстамъ въ ожиданіи подъема занавѣса, но... ждать пришлось очень долго: занавѣсъ оставался недвижимъ и не появились музыканты. Публика, наконецъ, начала шумѣть, шикать, стучать палками, словомъ явила воплотъ законный протестъ. Мало того, напились болѣе ярые защитники интересовъ публики, которые отправились искать истину даже на сцену, за кулисы театра. И вотъ что они узнали: спектакль не начинался вслѣдствіе отказа музыкантовъ. Послѣдніе требовали отъ г. Перовскаго денегъ, въ счетъ уплаты задолженныхъ оркестру болѣе чѣмъ 200 руб., и требовали только 50 руб., сумму, необходимую на самыя крайнія нужды. Г. Перовскій, кикъ истый торгошъ, предлагалъ труженикамъ оркестра *кришу* сумму—20 руб. (!), а такъ какъ музыканты на эту сдѣлку не соглашались, то еще—25 р. прибавилъ Д. Г. Туманскій—уже отъ себя и только тогда, вмѣсто 8 1/2—въ 11 часу спектакль наконецъ начался, но лучше, если-бы онъ совсѣмъ не начинался: гг. артисты до нельзя урѣзали длинную оперетку Леконка!

23-го мая труппа откочевала въ Тамбовъ, сѣтуя на равнодушіе нашей публики; но вотъ вопросъ—виновата-ли послѣдняя? Г. Перовскій, которому, кажется, не впервые програть, привезъ къ намъ на рискъ совсѣмъ посредственный составъ труппы. Мало того и этотъ составъ весьма не аккуратно прибылъ въ Саратовъ: начали спектакли съ плохимъ ансамблемъ, при вторыхъ персонажахъ труппы. Когда прибыли лучшіе силы (гг. Дольскій, Семеновъ-Самарскій)—то было уже поздно: предшественники пріѣхавшихъ артистовъ слишкомъ худо рекомендовали себя передъ публикой и послѣдняя уже совсѣмъ забыла опереточный театръ. Теперь не трудно разрѣшить—кто виноватъ: г. Перовскій, или наша публика!

25-го мая въ лѣтнемъ театрѣ сада были. Сервые объявленныя первый общедоступный спектакль. Идутъ: «Правда хорошо, а счастье лучше»—Островскаго и «Ночное»—Стаховича. Цѣны мѣстамъ: ложи отъ 2 р. и до 1 р. 60 к., партеръ отъ 65 к. и до 15 к., балконъ—7 коп. и галлерей—5 коп.

Продолж.

ВИЛЬНА. Благодаря умѣлой постановкѣ спектаклей, нашему товариществу оперныхъ артистовъ можно предсказать хорошия дѣла. Оперы проходятъ довольно живо и оставляютъ въ публикѣ хорошее впечатлѣніе, хотя нѣкоторые изъ артистовъ едва-ли успѣшно справляются съ ролями. Съ похвалой можно отозваться о декоративной и машинной частяхъ нашего театра. Въ понедѣльникъ, 19-го мая, была поставлена 1-й разъ на здѣшней сценѣ опера К. Сенъ-Санса «Самсонъ и Далила». Въ роли Далилы выступала талантливая артистка г-жа Азерская (меццо-сопрано), обладавшая хорошимъ голосомъ и играющая съ неподдѣльнойю живостью. Хорошъ былъ г. Давыдовъ въ роли Самсона, хотя игралъ нѣсколько робко. Въ небольшой роли г. Фюреръ далъ прекрасный обликъ библейскаго старца. Успѣху артистовъ въ тотъ вечеръ много помѣнялъ сильный ливень, который безпрестанно съ сильнымъ шумомъ билъ въ крышу. Никогда еще виланды не видѣли такихъ декораций и такой обстановки, какъ въ этотъ сезонъ: «Разрушеніе храма» въ 3-ей дѣйстви. привело публику въ восторгъ и вызвало бурю аплодисментовъ. Несмотря на непогоду, сборъ за этотъ вечеръ составилъ 514 руб. 35 к. Во 2-й разъ, 23-го мая, при хорошей погодѣ, та же опера дала 908 руб.

Во вторникъ, 20-го мая, была поставлена опера «Семилѣтскій цирюльникъ». Роль графа исполнилъ г. Борисенко (лирическій теноръ), который, впрочемъ, болѣе мѣшалъ ансамблю. Хорошъ былъ въ роли Фигаро г. Максимовъ (баритонъ), сдѣлавшійся благодаря естественности игры, неподдѣльному комизму и качествамъ голоса любимцемъ публики. Роль Розины провела выложъ удачно г-жа Джуб. Рядюнов (драматическое сопрано). Опера прошла довольно живо и вызвало при сравнительно небольшомъ сборѣ въ 306 рублей.

23-го мая въ день 25-ти лѣтней годовщины смерти композитора С. Мошукко наше товарищество почтительно его память постановкой его лучшей оперы «Галька». Лучшую часть своей жизни Мошукко провелъ здѣсь, въ Вильнѣ. Въ 1839 г. онъ занялъ мѣсто органиста въ костелѣ Св. Юзана и тутъ же написалъ свою «Гальку». Общество не обращало вниманія на его таланты и его лучшія опера пролежали въ портфель неизданной 10 лѣтъ. Въ 1858 году она впервые была

поставлена въ Варшавѣ и въ 1870 году — въ Петербургѣ, и съ тѣхъ поръ она осталась репертуарной пьесой. Достойно вниманія равнодушіе нашего польскаго общества, которое не почтило памяти композитора даже исполненіемъ Requiem'a, которое не отказывалось исполнить наши артисты.

А. В.-а.

АСТРАХАНЬ. Въ театрѣ сада «Аркадія» начались спектакли товарищества драматическихъ артистовъ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ. Составъ его слѣдующій: г-жа Комисаржевская, Никитина, Крисовская, Пытова, Александрова, Бурмистрова, Соловьева, Мелѣдева, Кутузова и др.; гг. Аполлоновскій, Варламовъ, Пичигинъ, Ридаль, Шаповаленко, Браничъ, Карамзона (май мѣсяцъ), Федотовъ, Черновъ, Лирскій, Никольскій, Аристонъ и друг. Суфлеръ Агафоновъ, Режиссеръ Евгеневъ; главный распорядитель товарищества Л. И. Никольскій. Молодая, симпатичная артистка г-жа Комисаржевская выступила въ одной изъ лучшихъ своихъ ролей—Лариссы («Безприданница»—Островскаго) и съ перваго-же спектакля съдѣлалась любимцею публики. Г. Аполлоновскій выступилъ въ роли Вилли («Гибель Содомы») и имѣлъ огромный успѣхъ. 20-го мая впервые выступилъ талантливый комикъ г. Варламовъ, въ роли Грознова («Правда хороша, а счастье лучше»). Свою роль онъ провѣлъ превосходно, и послѣ каждого акта былъ възнамненъ всѣмъ театромъ по нѣскольку разъ. Изъ остальныхъ артистовъ пользуются успѣхомъ: Соловьева, Бурмистрова, Александрова, Пичигинъ, Ридаль, Шаповаленко, Браничъ и Никольскій, сборы у нашего товарищества пока средніе. Отъ души желаемъ имъ полнѣйшаго матеріальнаго успѣха.

А. Даданцевъ.

ПЕРМЬ. Зимній сезонъ. Опера. Дирекціи. Директоръ А. В. Синкевичъ. Составъ труппы:

Тенора—гг. Закржевскій, Сикачинскій, Крипачъ и Илюминенко. Баритоны—гг. Кругловъ и Шенелевъ. Басы—гг. Плаустицъ, Гагаенко и Пушкаревъ. Сопрано—г-жи Балабанова, Асатурова и Шеръ. Мейцо-сопрано—г-жи Карамзина, Генсевичъ и Ковелькова. Главный капельмейстеръ—г. Плотниковъ. 2-й капельмейстеръ и хормейстеръ—г. Голыгинъ. Режиссеръ—г. Боголюбовъ.

Балетъ подъ управленіемъ артиста Варлава-скаго пражскаго балетнаго театра г. Барбо. Prima ballerina г-жа Трояновская.

Изъ новыхъ для Перми оперъ будутъ поставлены: «Сигнорочка», «Вражья сила», «Каменный гость», «Африканка», «Самсонъ и Далила», для которой готовятся декорации по эскизамъ художника А. Н. Реджіо.

ВЛАДИМИРЬ. 22 и 25 мая въ городскомъ театрѣ были поставлены два спектакля труппою артистовъ Московскихъ частныхъ театровъ съ участіемъ Ф. П. Горева. Шли пьесы—«Въ рождественныхъ обѣдѣяхъ» и «Старый баринъ». Въ обѣихъ пьесахъ г. Горевъ имѣлъ огромный успѣхъ. Ему поднесли лавровый вѣнокъ. Изъ остальныхъ исполнителей наибольшій успѣхъ имѣли г-жа Кварталова-Пальмина, гг. Варравинъ и Петросьянъ.

БѢЛОСТОКЪ. Дѣла товарищества Н. В. Соколова идутъ крайне печально. Опасаются краха.

ТИФЛИСЪ. Опереточные спектакли въ Банковскомъ театрѣ подъ управленіемъ г. Месхи закончились крахомъ. Приглашенія на гастроли г-жи Чосионская не успѣла сыграть ни одного спектакля; она пріѣхала въ Тифлисъ и съ званіемъ, что дѣло закончено. Явленіе крайне печальное.

РОМНЫ. Лѣтній сезонъ. Драма. Товарищество г. Славянскаго. Составъ труппы: г-жи Муранова, Лярова, Лаврова, Полятовская, Тольская, Горина, Випневская. Гг. Славянскій, Павловскій, Ратміровъ, Бороздинъ, Миловидовъ, Романовскій, Федоровъ, Вьюгинъ и др. Режиссеръ—г. Славянскій, помощникъ режиссера—г. Вьюгинъ; суфлеръ—г. Рутенко.



Справочный отдѣлъ.

1. Артисты, ищущіе ангажемента.

А. П. Суханова. водеvilная съ пѣніемъ—свои оркестровки на полный большой оркестръ (большой репертуаръ).

В. Н. Мировичъ—помощникъ режиссера и комикъ-простакъ (служилъ помощн. режиссера въ театрѣ Литературно-артистическаго кружка 2 года).

Свободны на предстоящій зимній сезонъ, желательно вмѣстѣ и въ антрепризу. Предложенія просятъ адресовать въ редакцію журнала «Театръ и Искусство».



ОБЪЯВЛЕНІЯ.

ПОЛУГODOВАЯ ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛЪ

„Театръ и Искусство“.

Ближайшее участіе въ журналѣ принимаетъ **А. Р. Кугель.**

Въ первомъ полугодіи помѣщены статьи и другого рода произведенія слѣдующихъ лицъ:

Авсѣенко В. Г., Александрова Н. А., Амфитеатрова А. В., Арсѣнина П. Ф., Бастунова Э. Д., Вентомина В. П., Генко В. Г., Гиздичъ П. П., Далматова В. П., Дѣшова А. П., Карнова В. П., Кнорозовскаго Н. М., Колятовъ М. М., Кравченко Н. П., Кугеля А. Р., Ленскаго Ал. П., Немировича-Данчонко Ва. И., Плещева А. А., Преображенскаго В. П., проф. Л. А. Саккетти, Соломко С. С., Селиванова Н. А., Тихоновъ В. А., Федорова А. М., Федорова М. П., Фруга С. Г., Яценскаго Г. Г. и др.

Около 300 иллюстрацій, рисунковъ и портретовъ.

Въ литературно-драматическомъ отдѣлѣ помѣщены новыя пьесы, извѣстныя пухимъ успѣхъ, какъ «Трильби», «Катастрофа», «Наканунъ», «Влюбленная» и пр.

Въ распоряженіи редакціи имѣется рядъ статей по разнымъ родамъ искусства: между ними проф. Л. А. Саккетти «О художественно-прекрасномъ», Н. М. Кнорозовскаго «Основы музыкальной критики», А. Р. Кугеля «Современные драматурги» и т. п.

Кромѣ названныхъ выше лицъ, общаго сотрудничеству ки. Голыгина Д. И. (Муравлина), Иванова М. А., Машина-Сибиряка Д. Н., Немировича-Данчонко Ва. И., Потиненко П. Н., проф. Соловьева Н. Ф. и др.

Цѣна за полгода 3 р.

Въ ограниченномъ количествѣ имѣются экземпляры за первое полугодіе. Желающіе получить полный комплектъ за годъ, прилагаютъ еще 3 р. Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ и въ главной конторѣ журнала: С.-Петербургъ, Кабинетская 12.

ДЕПО РОЯЛЕЙ и ПИАНИНО.

ОТДАЮТСЯ
ИНСТРУМЕНТЫ

на

ПРОКАТЪ.



ПРИНИМАЕТЪ
ПОЧИНКУ
РОЯЛЕЙ

и

ПИАНИНО.

Карлъ Карловичъ Германсонъ

Владимірскій проспектъ, домъ № 7, квартира № 8.
(32) — 8

ВАЖНО ДЛЯ Г-ЖЪ АРТИСТОКЪ.

Платы по послѣднимъ парижскимъ и вѣнскимъ журналамъ. Заказы исполняются въ 24 часа. Цѣны умѣренныя. Литейный пр. д. 15, кв. 2. Вель-этажъ, противъ Главнаго Казначейства
(30) — 15

Въ конторѣ журнала «Театръ и Искусство» продаются слѣдующія пьесы:

„Трильби“. Ц. 1 р. 50 к.

„Водоноворотъ“ В. Авсѣенко. Ц. 1 р. 50 к.

„Катастрофа“ А. Будичева и А. Федорова. Ц. 1 р. 50 к.

„Наканунъ“ А. Плещева. Ц. 60 к.

„Нѣтъ худа безъ добра“ Паллерона. Ц. 50 к.

„Влюбленная“ др. Марко-Прага. Ц. 1 р. 50 к.

Выписывающіе изъ конторы за пересылку ничего не платятъ. При пынскѣ пяти пьесъ дѣлается уступка въ 30%.

Ред.-издательница **З. Тимофеева (Холмская).**