

Театръ

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА
НА ЖУРНАЛЪ
„ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО“.

Съ доставк. и пересылк.
на годъ 6 р., на полг. 3 р.
Отд. №22 продаются по 20 к.
Объявл.—20 к. со стр. пет.

АДРЕСЪ РЕДАКЦИИ И КОНТОРЫ:

Кабинетская, д. № 12.

Личн. объясн. по вторникамъ отъ 3—5 дня.
Рукописи, доставл. безъ обознач. гонораря,
считаются безплатными.

Мелкія рукописи не сохраняются.
Телефонъ ред. № 1669.

Искусство

1897 г. 1-й годъ изданія.

ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ.

ВОСКРЕСЕНЬЕ, 6-го Іюля.

СОДЕРЖАНІЕ: Къ вопросу о субсидіяхъ городовъ театрамъ.—По поводу одного циркуляра. *Упе.*—Постановка звука и голоса. (Окончаніе) *Юр. Озаровскаго.*—Очеркъ жизни и дѣятельности Э. Дузэ. *А. Примори.*—Музыкальныя замѣтки. *Н. Кн-скаго.*—Хроника театра и искусства.—Перикола. Разск.

№ 27.

А. Дьянова.—За границей.—Театральное дѣло въ Сибири. *Влад. Тальзати.*—Провинціальная лѣтопись.—Справочный отдѣлъ.—Объявленія.—Портреты: Э. Дузэ и труппа «Comédie française» (группа). *А. Мельякъ, Н. А. Ленскій, Ф. П. Горевъ* въ роляхъ (3 портр.).

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 Іюля истекъ срокъ полугодовой подписки, почему настоящій 27 №, высланъ лишь тѣмъ полугодовымъ подписчикамъ, которые своевременно возобновили подписку.

С.-Петербургъ, 6 іюля.

Въ дополненіе къ нашей замѣткѣ о субсидіяхъ городовъ театрамъ, необходимо отмѣтить еще слѣдующее. Нерѣдко субсидія, даваемая городомъ, попадаетъ не въ руки настоящаго предпринимателя театральнаго дѣла, а остается въ рукахъ третьихъ лицъ, арендаторовъ театральныхъ помѣщеній, которые отъ себя уже сдаютъ театръ на выгодныхъ условіяхъ. Само собою разумѣется, что денежная субсидія города, въ такомъ случаѣ, остается всецѣло въ рукахъ этихъ коммисіонеровъ-арендаторовъ. Приведемъ нѣсколько примѣровъ. Г. Форкатти, получая въ Тифлисѣ субсидію въ размѣрѣ, кажется, 6,000 р., самъ одно время не держалъ театра, а сдавалъ его другимъ; точно такимъ образомъ долгое время обстоило дѣло въ ковенскомъ театрѣ, такіе случаи наблюдались въ Ригѣ, Калугѣ и др. городахъ. Въ Ригѣ, напримѣръ, сняла театръ г-жа Разсохина, пользуясь какой-то рекомендаціей, привезенной изъ Москвы, а затѣмъ немедленно сдала его г-жѣ Щербаковой, удержавъ, конечно, за собою субсидію. Тратить подобнымъ образомъ городскія деньги не значитъ-ли бросать ихъ на вѣтеръ?.. Мы не говоримъ

уже о случаяхъ сдачи городскихъ субсидируемыхъ театровъ антрепренерамъ, извѣстнымъ своею способностью неоднократно «прогорать»... Впрочемъ, это результатъ общаго «семейнаго» начала, процвѣтающаго съ нѣкоторыхъ поръ въ нашихъ душахъ.

Циркуляръ министерства внутреннихъ дѣлъ о вниманіи съ антрепренеровъ залога, въ размѣрѣ двухмѣсячнаго жалованья труппѣ, служить предметомъ оживленныхъ толковъ. Мы получили по поводу его слѣдующее письмо, которое охотно воспроизводимъ на нашихъ столбцахъ.

«Въ журналахъ и газетахъ появилось крайне важное для актерскаго міра извѣстіе о томъ, что министерство внутреннихъ дѣлъ разослало гг. губернаторамъ циркуляръ о неразрѣшеніи антрепренерамъ частныхъ театровъ спектаклей, впредь до представленія ими въ обезпеченіе исправнаго платежа слѣдуемаго актерамъ жалованья, залога въ размѣрѣ суммы двухмѣсячнаго оклада, получаемаго всѣми артистами и прочими участниками труппы.

Циркуляръ этотъ нельзя не привѣтствовать. Бѣда лишь въ томъ, что антрепренеровъ, которые въ состояніи будутъ внести залогъ въ размѣрѣ двухмѣсячнаго оклада, окажется очень немного. Не ошибемся, если скажемъ, что на всю Россію такихъ антрепренеровъ наберется не болѣе десяти человѣкъ. Быть можетъ, это указываетъ на ненормальную постановку театральнаго дѣла, однако, надо считатьъ съ фактами, и въ интересахъ самихъ актеровъ, мѣру эту не слѣдуетъ примѣнять въ текущемъ же сезонѣ.

Тѣ немногіе антрепренеры, которые все время были исправными плательщиками и имѣютъ возможность внести залогомъ въ размѣрѣ двухмѣсячнаго

жалованья, безъ сснтіи, заплатить актерамъ и служебному персоналу, и безъ всякаго залога.

Остальные же антрепренеры, которые не въ состояніи будутъ внести залоги, превратятъ свои антрепризы въ фиктивные товарищества, отъ чего еще болѣе ухудшится положеніе актеровъ. Мнѣ могутъ возразить, что актеры воспротивятся этому и будутъ протестовать. Увы, эти протесты ни къ чему не поведутъ. Актеры вынуждены будутъ согласиться, такъ какъ иного выхода изъ этого положенія не останется. Актеры къ началу зимняго сезона придутъ на мѣсто службы. Огромное большинство антрепренеровъ не въ состояніи будетъ внести залоги и заявятъ объ этомъ актерамъ. Что-же имъ, возвращаться обратно? Куда? Театры всѣ уже сняты и труппы сформированы. Ясно, что они, затративъ послѣдніе гроши на пріѣздъ къ мѣсту ихъ служенія, согласятся подписать товарищеское условіе, разумѣется, фиктивное, что въ милліонъ разъ хуже. Явится у антрепренера желаніе платить гг. артистамъ,—онъ заплатитъ; пѣтъ—заявить тогда просто-на-просто, что они подписали «товарищеское условіе», и конченъ разговоръ. Такимъ образомъ, положеніе неплатящаго антрепренера отъ этого только улучшится: и не платить-то онъ можетъ и проверять его нельзя, такъ какъ, въ сущности, товарищество у него фиктивное.

Въ виду того, что на зимній сезонъ всѣ театры уже сняты и труппы сформированы, циркуляръ министерства внутреннихъ дѣлъ можетъ быть примѣненъ съ пользою для актеровъ, только начиная съ будущаго лѣтняго сезона. Всѣ антрепренеры должны быть объ этомъ извѣщены заранее. Повторяемъ, что при такихъ крупныхъ залогахъ, антрепренеровъ останется очень мало, а количество товариществъ увеличится, и на этотъ-то видъ веденія театральнаго дѣла слѣдуетъ обратить серьезное вниманіе. Нынѣшнія товарищества—не что иное, какъ безденежныя антрепризы. Заботу объ этомъ должно взять на себя театральное Общество.

Призрѣвающему бездомныхъ стариковъ, заботящемуся о больныхъ и помогающему немущимъ—Русскому Театральному Обществу должно взять на себя контроль надъ всѣмъ театральнымъ дѣломъ въ Россіи.

Порядокъ контроля можно установить слѣдующимъ путемъ: городскія управы, владѣльцы и арендаторы театровъ прежде, чѣмъ сдать антрепренеру или представителю товарищества театръ, должны обратиться въ Москву въ Театрально-Справочное Бюро Русскаго Театральнаго Общества съ запросомъ, насколько это лицо правоспособно для веденія дѣла, и только по полученіи благопріятнаго отвѣта, сдавать театръ. Дѣло сдѣлано, театръ сдать. Вопросъ только въ томъ—будетъ-ли это антреприза или товарищество. Если антреприза, то при заключеніи контракта съ городской управой или частными владѣльцами, антрепренеръ обязанъ заявить мѣстнымъ властямъ, что бюджетъ у него составленъ на известную (приблизительно) цифру въ мѣсяцъ жалованья, и въ двойномъ размѣрѣ, долженъ немедленно внести залогъ. Мы настаиваемъ на немедленномъ взносѣ, потому-что антрепренеръ, снимая театръ, можетъ только рассчитывать достать необходимую ему сумму къ началу сезона, а можетъ случиться, что и не достанетъ, и вслѣдствіе этого откажется даже отъ театра.

А надо подумать и о положеніи законтрактованной труппы. Приблизительный залогъ обязательно долженъ быть взятъ при подписаніи договора о снятіи театра. Почти всѣ труппы формируются въ Мо-

сквѣ, а потому передъ началомъ сезона мѣстнымъ властямъ должны быть представлены контракты, засвидѣтельствованные подписью и печатью Бюро Русскаго Театральнаго Общества, провѣрена сумма жалованій, добавлена или возвращена сѣратпо антрепренеру разниа между внесеннымъ имъ залогомъ и тѣмъ, который въ дѣйствительности придется по засвидѣтельствованнымъ контрактамъ. Только послѣ этихъ формальностей могутъ быть разрѣшены спектакли.

Для представителей товариществъ, контроль долженъ быть самый строгій, который гарантировалъ бы всѣхъ членовъ товарищества въ дѣйствительномъ полученіи того, что ими заработано. Для этого всѣ книги товариществъ, приходо-расходныя и рапортника сборовъ, должны быть ведены по одному образцу, при чемъ желательнo, чтобы книги эти были изготовлены Русскимъ Театральнымъ Обществомъ, контролировались бы выборными изъ товарищества и агентами Театральнаго Общества. Контракты гг. артистовъ должны быть также засвидѣтельствованы подписью и печатью Бюро. Ежемѣсячные отчеты должны быть доставляемы въ Бюро Общества. Представители же товариществъ, замѣченные и уличенные въ неправильномъ веденіи дѣла, навсегда лишаются права снимать театры. Только такими строгими мѣрами можно искоренить зло, пустившее глубокіе корни. Со всѣхъ сторонъ снова доходятъ печальныя вѣсти о голодовкѣ актеровъ. Долженъ же быть когда нибудь конецъ ужасному положенію бѣдныхъ труженниковъ русской сцены!

Пусть люди, интересующіеся театромъ и судьбой русскихъ актеровъ, предложатъ и свои мѣры и планы. Я увѣренъ, что вашъ уважаемый журналъ, посвященный театру и искусству, не откажется помѣстить на своихъ страницахъ статьи по этому вопросу.

Une.



Постановка звука и голоса въ декламациі и драм. искусствѣ.

(Опытъ характеристики диксическихъ упражненій).

(Окончаніе *).

Г о л о с ъ.

3) *Вокальное упражненіе на относительную высоту тона.* Для пріученія голоса къ постепенному измѣненію относительной высоты тона слѣдуетъ вести чтеніе гекзаметра такъ, чтобы первая строка токъта произносилась въ одну какую-нибудь ноту, положимъ, *do*, вторая—выше, слѣдовательно, въ *re*, третья еще выше—въ *mi*, четвертая—въ *fa*, пятая—въ *sol*... и т. д., продолжая такое повышеніе тона, пока не встрѣтится нота, которая будетъ для упражняющагося не по силамъ, положимъ, такой нотой явится *sol*. Тогда слѣдующія строки послѣдовательно произносятся нотой ниже—въ *mi*, затѣмъ—въ *re*, въ—*do*... и т. д. до встрѣчи съ нотой не-посильно низкой для ведущаго упражненія (положимъ—*la*), послѣ чего снова начинается послѣдо-

*) См. № 26.

вательное повышение тона *). Размѣры текста для такого упражненія опредѣляются въ 40—50 строкъ (вначалѣ) и 40—80 (въ послѣдствіи).

Для пріобрѣтенія навыка во *внезапномъ* переходѣ отъ одной ноты къ другой, только что рассмотрѣнное упражненіе можно варьировать самымъ различнымъ образомъ: на примѣръ, послѣ той или другой строки текста, произнесенной въ извѣстной нотѣ, слѣдующую строку прочесть въ ту же ноту; или: послѣ данной ноты взять ноту на два ниже ея, или, наоборотъ, выше и пр.

И при постепенномъ, и при внезапномъ измѣненіи высоты тона, въ настоящемъ упражненіи скорости тона остается постоянной: воплн замедленною; сила же тона, въ видахъ развитія голоса и охраны его отъ возможныхъ потрясеній, измѣняется такимъ образомъ, что на нотахъ средней высоты она среднего характера, на высокихъ она значительно убываетъ, на низкихъ же, наоборотъ,—возрастаетъ (нормальность).

При занятіяхъ этимъ упражненіемъ необходимо соблюдать слѣдующіе условія:

- 1) не торопиться;
- 2) не впадать въ *нѣмнѣ* словъ, а *говорить*, т. е. произносить ихъ нѣмнѣ естественно, какъ они произносятся въ обыкновенной рѣчи въ жизни,
- и 3) не надирать голоса непосильно высокими или низкими нотами, а стараться пріобрѣтать новые ноты псподволь, путемъ многократныхъ и *осторожныхъ* упражненій.

Только-что рассмотрѣнное здѣсь упражненіе имѣетъ за собою то еще значеніе, что при занятіи имъ, развивается и совершенствуется *слухъ*, играющій такую громадную роль въ художественномъ чтеніи. Для лица же, готовящагося къ сценѣ, гдѣ очень важно уметь слушать не только себя, но и своего партнера, чѣмъ въ значительной степени обуславливается даже ансамбль исполненія (такъ какъ, только обладая тонко-развитымъ декламационнымъ слухомъ, артистъ можетъ попасть въ тонъ своему партнеру),—развитіе слуха является прямо обязательнымъ.

Въ этомъ смыслѣ крайне полезнымъ представляется намъ упражненіе, которое ведется на урокахъ дикціи въ драматическихъ курсахъ петербургскаго театральнаго Училища преподавателемъ драматическаго искусства В. Н. Давыдовымъ. Заключается оно въ томъ, что преподаватель располагаетъ свой классъ по голосамъ и предлагаетъ ученику, занимающему первое мѣсто въ ряду, прочесть извѣстнымъ ему образомъ первую строку текста, занимающему второе мѣсто—вторую строку (нотой выше или ниже), третьему—третью (нотой еще выше или ниже)—и т. д. до окончанія текста. Разумѣется, отъ ученика, занимающаго крайнее мѣсто въ ряду, очередь переходить снова къ первому. Нечего добавлять, что и въ это упражненіе могутъ быть внесены тѣ же варіаціи, о которыхъ мы говорили выше.

При упражненіяхъ на относительную высоту тона, лица, не обладающія сколько-нибудь чуткимъ слухомъ, могутъ первое время пользоваться помощью музыкальных инструментовъ.

б) Относительная сила голоса.

Какъ и звукъ, голосъ чтеца и актера долженъ отличаться извѣстной минимальною силой, позволяющею имъ быть слышимыми даже въ самыхъ значительныхъ до своимъ размѣрамъ

*) Въ этомъ примѣрѣ мы имѣли въ виду голосъ баритонаго характера нормально-обычнаго діапазона, причемъ самой низкой нотой голоса полагали *la*, а самой высокой—*sol*, (всего двѣ октавы).

Для развитія такого свойства въ голосѣ всѣ разсмотрѣнныя здѣсь вокальныя упражненія должны вестись съ достаточной силой (но не въ тѣхъ, впрочемъ, случаяхъ, какъ объ этомъ было замѣчено въ своемъ мѣстѣ, когда происходитъ выработка новыхъ нотъ верхняго регистра), стараясь звукомъ заполнять номѣщеніе, гдѣ они ведутся.

Кромѣ того очень полезно громкое, несколько позволяющее силы обучающагося, *обыкновенное* чтеніе литературныхъ произведеній вслухъ.

Самое же лучшее средство выработать въ себѣ манеру читать съ надлежащею силою это вмѣнить себѣ въ привычку говорить достаточно громко *въ жизни*.

в) Полнота голоса.

Какъ только обучающійся приступитъ къ занятіямъ въ упражненіяхъ на относительную высоту тона, тотчасъ же становится опредѣленнымъ *диапазонъ* данного голоса, т. е. *количество нотъ въ немъ, размѣръ его*. Очень часто обнаруживается при этомъ, что въ голосѣ данного лица не достаетъ не только двухъ-трехъ нотъ того или другого регистра, но даже и цѣлаго регистра. Между тѣмъ, и чтецу, и актеру очень важно обладать *полнымъ* голосомъ, т. е. *равномерно, на протяженіи всѣхъ трехъ регистровъ (верхняго, средняго и нижняго) развитымъ* голосомъ, такъ какъ на приемы могутъ встрѣтиться интонаціи, требующія для своего выполненія участія самыхъ разнообразныхъ нотъ голоса. Физиологій устнаивающій нормальный диапазонъ голоса въ 2—2½ октавы, между тѣмъ слошн и рядомъ встрѣчаются голоса всего въ 8—10 нотъ.

Лицамъ, въ голосѣ которыхъ замѣчается отсутствіе нотъ того или иного регистра или же самаго регистра, можно рекомендовать, по окончаніи, впрочемъ, выше-описанныхъ вокальныхъ упражненій, общіхъ и обязательныхъ для каждаго, готовящагося къ артистической дѣятельности, — *мѣрное* чтеніе исключительно на нотахъ несовершеннаго или пока вовсе отсутствующаго регистра. Нечего добавлять, насколько и здѣсь слѣдуетъ соблюдать осторожность и постепенность въ способѣ веденія упражненія *).

г) Пріятность или мелодичность голоса.

Подъ именемъ *пріятности* или *мелодичности* голоса мы разумѣемъ свойство голоса производить звуки, ласкающіе нашъ слухъ. Такіе звуки способны производить голоса, отличающіеся груднымъ характеромъ звука, глубиною и густотою тембра.

Разумѣется, здѣсь мы сталкиваемся съ природными условіями постановки голоса, и если въ этомъ отношеніи трудно что-либо создать въ немъ заново,

*) Защитники такъ называемаго „практическаго“ напавленія въ драматическомъ искусствѣ и враги школы для готовящихся къ нему (а ихъ не мало у насъ), утверждая, насколько всякаго рода школьныя выработки бесполезны, приводятъ обыкновенно примѣры Щепкина, Павла Васильева и др. въ голоса которыхъ было будто-бы всего 2—3 ноты, что не мѣшало имъ однако, благодаря ихъ необыкновенному дарованію, производить чудеса въ чтеніи роли. На это мы смѣло возражимъ здѣсь, что такое указаніе—сущая неправда, ибо *фактически* нельзя осуществить сколько-нибудь изысканную интонацію, разъ въ голосѣ нѣтъ достаточнаго количества нотъ; а что въ этомъ примѣрѣ голоса защитники „старого порядка“ смѣшиваютъ *полноту* голоса съ *пріятностью* или *мелодичностью* его—это вѣрно, и некрасивый (глухой, сплывшій, сдвинутый и пр.) самъ по себѣ голосъ, какой, быть можетъ, были и у названныхъ артистовъ, при условіи выдающагося дарованія (за малымъ дѣло стало!), конечно, не можетъ еще служить помѣхою для актера, особенно на *высотности* *амплуа*.

за то есть полная возможность устранить несовершенства, мѣшаящіе его пріятности, особенно, если они являются слѣдствіемъ не столько анатомическаго неустройства голосоваго аппарата, сколько привычки дѣйствовать имъ какъ-нибудь.

Такъ „жидкость“ голоса, т. е. паличность слабого, немощнаго характера, какъ свойство, обусловливаемое слабымъ и неуравновѣженнымъ дыханіемъ субъекта, устраняется укрѣпленіемъ этого важнаго физиологическаго процесса вышеразсмотрѣнными вокальными упражненіями и чтеніемъ гекзаметра съ преимущественной разработкой торжественнаго, величаваго тона. При этомъ необходимо слѣдить за тѣмъ, чтобы голосъ резонировался, отдавался въ груди (что всегда легко проверить ясно ощущимой въ ней вибраціей звука, особенно, если приложить къ груди ладонь руки),—но отнюдь не выходилъ наружу „пустымъ“, т. е. свободнымъ отъ дополнительныхъ призвуковъ или обертоновъ.

Горловой и носовой оттъны въ тембрѣ голоса могутъ быть въ значительной мѣрѣ смягчены тѣми же вокальными упражненіями, а также *тилемъ*, которое вообще при умѣломъ пользованіи имъ можетъ быть очень пригодно въ дикціи, хотя однако далеко не въ той мѣрѣ, какъ принято объ этомъ думать (есть превосходные пѣвцы, весьма несовершенны владѣющіе голосомъ въ рѣчи), такъ какъ пѣніе, безспорно, много имѣющее общаго съ декламацией, все же представляютъ и такіе условія, которыя существенно отличаютъ его отъ нея. Выработка правильнаго дыханія и слуха, подвижность и сила голоса, расширеніе его діапазона—вотъ результаты пѣнія, дѣлающіе его полезнымъ для цѣлей дикціи. Особенно въ этомъ отношеніи можно рекомендовать систему вокальных упражненій, которыя въ пѣніи носятъ названіе *сольтеджисо*.

Всѣ диксическія упражненія, особенно вокальныя, требующія вертикальнаго положенія корпуса и гортали, мы рекомендовали бы вести стоя и имѣя передъ собою книгу на высотѣ соответствующей росту упражняющагося. Для лицъ, имѣющихъ привычку горбиться, что сильно даетъ себя знать на голосѣ, полезно при этомъ держать руки сложенными за спиной.

Помѣщеніе, въ которомъ происходятъ диксическія упражненія, должно быть по возможности значительнымъ и снабженнымъ достаточнымъ количествомъ свѣжаго воздуха.

Юр. Озаровскій.



Очеркъ жизни и дѣятельности Э. Дузы.

А. Примори *).

Элеонора Дуза родилась въ поѣздѣ желѣзной дороги недалеко отъ Венеціи, 3-го октября 1859 года. Въ отцѣ, Александрѣ Дузѣ, родомъ изъ Падун, былъ актеръ странствующей труппы, которая обѣзжала сѣверъ Италіи. Мать Дузы, Анжелика Кангулотти, родомъ изъ окрестностей Венеціи, никогда не выступала на подмосткахъ. Явившись прямо изъ деревни, она внесла въ искусственный міръ сцены жизни лучъ солнца. Благодаря теплотѣ этой наивной души, дѣвочка сохранила врожденную простоту, несмотря на то, что судьба толкнула ее на подмостки, освѣщенные искусственнымъ солнцемъ рамы. Среди картонныхъ декорацій она росла, какъ дикое дитя природы, не успѣвавшая театральныхъ привычекъ отца и дѣда. Посѣтивъ въ прошломъ году городокъ Chioggia, близъ Венеціи, и прочелъ на портикѣ надпись, остановившую мое вниманіе: „улица Дузы“. Дуза, по имени котораго названа улица, былъ дѣдъ нашей артистки, теперь забытый, но въ свое время извѣстный актеръ. Это былъ оригинальный типъ: его можно считать послѣднимъ маркизомъ венеціанской комедіи, костюма котораго онъ никогда не снималъ: короткія панталоны, шелковые чулки, сбоку шпата, наудреный парикъ подъ трехуголкой. Въ то же время въ немъ можно видѣть основателя новой эры италіанскаго театра: онъ упразднилъ маску и преобразовалъ Comedia Dell'arte, требуя отъ актеровъ, чтобы они придерживались текста. Самъ онъ былъ гениальнымъ импровизаторомъ; ему доставляло истинное страданіе слышать, какъ мелкіе актеры коверкали текстъ Gozzi или Goldoni, замѣняя его собственной прозой. Онъ любилъ смѣхъ и находилъ, что цѣль театра должна заключаться въ томъ, чтобы вызывать смѣхъ зрителей, заставивъ ихъ забыть невзгоды повседневной жизни. Его внучка, наоборотъ, можетъ похвастаться тѣмъ, что доводила до слезъ людей во всѣхъ концахъ міра. Онъ могъ бы ей однако подавать реплику въ „Докандіера“ и въ „Памелѣ“, и во всякомъ случаѣ ему бы нравилась естественность игры Элеоноры. Я прогуливался какъ-то въ Chioggia съ Новелли, италіанскимъ Кокленомъ. Чинновикъ мерія показалъ намъ бережно хранившуюся у него программу: на ней напечатано было имя маленькой Дузы, игравшей роль Козеты въ „Отверженныхъ“. Этой Козетѣ было четыре года. На сценѣ мегера угощаетъ дѣвочку пинками подъ столотъ. Мать изъ-за кулисъ старается ее успокоить. „Не плачь, говорила она ей,—и не бойся, это тебѣ въ шутку дѣлаютъ больно“. А малютка едва ли понимала, зачѣмъ причиняли боль для шутки, и почему развлеченіе однихъ должно быть куплено страданіями другихъ. Труппа, въ которой служилъ отецъ Дузы, страдала по ярмаркамъ, не всегда находила хлѣбъ и убѣжище. Ребенокъ терпѣлъ голодъ и холодъ. Здоровье матери сильно надломилось. Когда по вечерамъ она уходила въ театръ, малютка оставалась одна дома въ темнотѣ: изъ экономіи мать не жгла свѣчей. Одиночество и мракъ приводили дѣвочку въ ужасъ. Она прокрадывалась на крышу, предпочитая дрожать отъ холода на дворѣ, нежели отъ страха въ углу темной комнаты. Мать Элеоноры, не смотря на сильную привязанность къ своей дочери, не могла

*). „La Duse“ par A. Primori См. „Révue de Paris“, 1 Juin.



Э. Дузе и группа артистовъ „Comédie Française“.

ей служить опорой. Напротивъ, она скоро стала предметомъ постоянныхъ заботъ своей семилѣтней дочери. До 14-ти лѣтъ дѣвочка ухаживала за больною матерью и помогала ей влечь несчастное существованіе то на ярмаркѣ, то въ госпиталѣ. Отецъ перенесъ на ребенка всю нѣжность, которую питалъ раньше къ своей женѣ, и окружилъ ее материнскими заботами, воспоминаніе о которыхъ еще и теперь приводитъ въ умиленіе артистку. Онъ сильно противился, когда импрессарио требовалъ, чтобы она выступила на сцену, не желая „страхивать плоды съ дерева, раньше чѣмъ они созрѣли на солнцѣ“, какъ поэтически выражается артистка. Онъ ее защищалъ отъ нападковъ импрессарио, когда она не хотѣла репетировать. „Оставьте ее въ покоѣ“, говорилъ онъ тогда—„когда лампы будутъ зажжены, дѣло пойдетъ на ладъ само собой, а теперь не троньте ее. У нея „Smara“.

„Smara“ это—венецанскій сплинъ,—сплинъ, который окутываетъ фантастическимъ туманомъ грусть прошедшаго, горечь настоящаго и неизвѣстность будущаго, подобно тому какъ туманы лагуны скрываютъ подъ однимъ покровомъ небо, землю и море. Этимъ сплиномъ многое объясняется въ жизни Дузе. Онъ происходилъ отъ разныхъ причинъ: иногда ей становилось противно играть изъ-за куска хлѣба, иногда ея артистическое

чувство страдало отъ окружающей среды, которая такъ мало подходила къ ея идеалу, иногда ее возмущали вульгарные товарищи. Она играла что ни попало: „Дѣти Эдуарда“, „Кинъ“, „Монте-Кристо“—трагедіи Альфіери, скверныя передѣлки Шекспира „Анжело, тиранъ Падуи“, гдѣ она играла поочередно Тизбу и Катарину. Въ 12 лѣтъ ее заставляють играть „Франческа ди Римини“. Дузе было 14 лѣтъ, когда ея мать умерла въ больницѣ. Спустя нѣкоторое время, отецъ Дузе получилъ отъ нотариуса пзвѣщеніе о смерти одного изъ его дальнихъ родственниковъ, который не оставилъ завѣщанія. Благодаря этому обстоятельству, Дузе и его дочь очутились внезапно обладателями наслѣдства въ 15000 франковъ. Для бѣдныхъ людей эта сумма представляла состояніе, но бѣдняга, разстроенный смертью жены, отнесся къ этому совершенно равнодушно и отказался отъ своей доли наслѣдства.

Верона. Лѣтній праздничный день; на башнѣ бьютъ четыре часа. Римская арена, преобразованная въ театръ, полна народа. Толпа съ нетерпѣніемъ ждетъ представленія Шекспировской драмы „Ромео и Юлія“. Юлію играетъ четырнадцати-лѣтняя Дузе. Вотъ она на сценѣ. Въ рукахъ у нея розы; на нихъ она потратила всѣ свои сбереженія. Розы состав-

лжить для нея почти въ родѣ таланта: онѣ давали ей возможность держаться хорошо на сценѣ. Появляется Ромео, ихъ взгляды встрѣчаются, и розы дрожатъ въ рукахъ Юліи. Одна изъ розъ отрывается отъ букета и падаетъ къ ей ногамъ. Желая выждать время и остаться подольше съ Ромео, она медленно нагибается, чтобы поднять розу. Но Ромео предупреждаетъ Юлію и молча подаетъ ей цѣттокъ, смотря ей въ глаза. За кулисою слышенъ голосъ матери, зовущей Юлію. Сконфуженная, она поспѣшно убѣгаетъ съ розою, которую держала въ влюбленной.

Солнце зашло. Юлія стоитъ у окна опять съ розами въ рукахъ. Она сама — олицетвореніе цѣтка, готового расцвѣтнуть. Что ждетъ цѣттокъ: любовь или смерть? Ромео подходитъ ближе къ балкону, и Юлія обрываетъ лепестки розъ и осыпаетъ ими Ромео.

Поэма разворачивается дальше.

Сцена освѣщается трепещущимъ свѣтомъ. Предъ зрителями кладбище. Летучія мыши задираютъ шумно крылья своими крыльями, испукая мрачные крики. Юлія снова спитъ на ложѣ цѣттокъ. Проснувшись, она застаётъ Ромео у своихъ ногъ. Какъ и въ сценѣ у балкона, она осыпаетъ его цвѣтами, потомъ сама падаетъ мертвой на грудь своего возлюбленнаго, среди раскинутыхъ цвѣткѣ.

Артистическій инстинктъ подсказалъ молодой артисткѣ эти розы и она пользовалась ими, какъ „лейтмотивомъ“, который сопровождаетъ первую и послѣднюю встрѣчу влюбленныхъ, и какъ-бы соединяетъ любовь со смертью.

Юлія поднялась изъ своего гроба. Лампы были погашены, толпа разошлась. Возбужденная впечатлѣніями дня, Дуза пошла бродить по улицамъ. Отецъ слѣдовалъ за нею молча и съ благоговѣніемъ. А она, задумчивая, все шла вперёдъ, какъ бы навстрѣчу своей судьбѣ. На колокольняхъ Вероны пробило 12 часовъ ночи. „Пойдемъ, ужинай, дитя“, сказалъ отецъ. Она покорно пошла за нимъ домой и бросилась на постель. Она задыхалась отъ избытка новыхъ неизвѣданныхъ чувствъ. Мансарда, бѣдность, эта нищенская обстановка, преслѣдовавшая ее съ колыбели, — все это исчезло для нея. Она чувствовала себя Юліей. На нее нашло откровеніе. Она поняла состояніе благодати, котораго надо достигнуть, чтобы быть на высотѣ поэтическихъ твореній. И она ощущала полноту жизни, какую даетъ настоящая любовь.

Въ 1879 году Элеонора Дуза, 19-ти лѣтняя дѣвушка выступила въ Неаполѣ въ „Eletre“ Alfieri. Все въ ней дышало свѣжестью и молодостью. Ея костюмъ былъ очень скромный, но сквозь складки ея туники проглядывала грація гречанки — въ чертахъ ея лица уже отражались всѣ человѣческія страданія. Передъ зрителями была не трагическая марионетка, но живая фигура — чувствующая, любящая, страдающая. Публика была похвачена некрепностью ея игры. Дуза играла весь сезонъ 79-го года въ Неаполѣ въѣзжая съ артисткой Гіацинтою Пенцана. Это была артистка типа Дорваль и Маріи Лоранъ (Marie Laurent). Чувствуя себя слишкомъ старой для извѣстныхъ ролей, Гіацинта Пенцана порекомендовала Дузу. Болѣзненность молодой артистки придавала ей особую прелесть: она казалась созданной для олицетворенія кротости и граціи.

Однажды давали „Терезу Ракенъ“ („Thérèse Raquin“). Пенцана взяла на себя роль страшной старухи, а свѣтлѣйшая роль Терезы выпала на долю молодой артистки. Она была „дерзкой и холодной“, какъ выразился итальянскій критикъ Эдуардъ Бутто (Edouardo Butto).

На репетиціяхъ, омущенная присутствіемъ Пенцана, она была сдержанна, и ея игра могла казаться неудовлетворительной, но въ вечеръ представленія она забыла все и своею игрою очаровала публику, и свою соперницу. Въ сильной сценѣ между обѣими женщинами Дуза, увлеченная порывомъ страсти, осмѣливается высоко поднять голову, не обращая вниманія на пристальный взглядъ Пенцана. Усміхъ былъ чрезвычайный. Передъ отъѣздомъ изъ Неаполя, Дуза выступила въ роли Офеліи и съ радостью замѣтила, что ее поняли въ этой роли.

Въ слѣдующемъ году, она поступила въ труппу Россіи въ Туринѣ, причемъ играла безъ увлеченія посредственныя пьесы итальянскаго репертуара или скверныя передѣлки французскихъ комедій въ путешествіяхъ почти театрахъ, хотя цѣны мѣстамъ были понижены до минимума.

(Продолженіе слѣдуетъ).



Музыкальныя замѣтки.

Развитіе опернаго искусства выдвинуло на сцену вопросъ о выразительныхъ способностяхъ музыки. Въ оперѣ, гдѣ музыка сочетается съ текстомъ, т. е. съ условными символами, выражающими понятія и представленія, существенно важно было опредѣлить взаимныя отношенія языка музыкальнаго и словеснаго, ихъ роль и задачи. Оперные композиторы итальянскаго пошиба, въ ихъ одностороннемъ увлеченіи мелодическою стороною, пренебрегали всѣми остальными элементами музыкально-сценическаго дѣйствія. Изобрѣтенію болѣе или менѣе счастливой кантателы считалось у нихъ альфою и омегою музыкальнаго творчества. Падъ мыслью о гармоническомъ сліяніи текста и музыки, о соответствіи между сценическимъ изображеніемъ и музыкальными факторами, они не задумывались. Да это и было выше ихъ познаній, весьма ограниченного въ музыкальномъ и эстетическомъ отношеніяхъ. Между тѣмъ, очевидно, что эстетическій результатъ создается дружнымъ взаимодействіемъ нѣкихъ творческихъ элементовъ. Въ эстетикѣ, какъ и въ механикѣ, дѣйствуетъ законъ соединенія и разложенія силъ. Согласно дѣйствіе эстетическихъ факторовъ усиливаетъ, суммируетъ впечатлѣніе. Наоборотъ, разладъ между элементами, вліющими на воображеніе, ослабляетъ впечатлѣніе, даетъ *разностный* результатъ. Пояснимъ это примѣромъ. Представьте себѣ, что композиторъ изображаетъ агонію умирающаго героя вакхическою пѣсенкою. Въ этомъ случаѣ, воображеніе, пытаясь противоположные мишусы сценическаго изображенія смерти и музыкальной характеристики разгула, согласно закону параллелограмма силъ, направится въ сторону равнодѣйствующей, т. е. разницы между большимъ и меньшимъ мишусомъ. Напротивъ того, въ случаѣ изображенія смерти похороннымъ маршемъ или нѣкою грустною мелодіею, воображеніе, подталкиваемое въ одномъ направленіи совокупнымъ дѣйствіемъ нѣсколькихъ силъ, выиграетъ въ силѣ и интенсивности. При такомъ зацѣпѣ взаимодействія оперныхъ элементовъ, итальянскій оперный стиль, съ его первобытною простотою, данностью и пренебреженіемъ ко всему, что не относится къ мелодической сторонѣ, не могъ удовлетворить развитой эстетической вкусъ. Упала потребность въ

нести немелодические элементы из несправедливого пренебрежения и устроить разлад между различными факторами оперного творчества. Къ сожалѣнью, въ области человеческого духа, какъ и въ иннократовской медицинѣ, *confugia confugis evitantur*. Одна крайность сменяется другою крайностью, диаметрально-противоположного свойства. И если итальянскіе мастера не заботились о соотношеніи между музыкою и текстомъ, то поваликоза довела это сдвиніе до *тождества*; если композиторы итальянскаго пошиба игнорировали тѣ выразительныя средства, которыми музыка, въ дѣйствительности, обладаетъ, то пошаторы навязали музыкѣ такую роль, которая не свойственна ея коренной сущности и далеко превышаетъ ея истинную компетенцію. На почвѣ этой реакціи возникло представление о музыкѣ, какъ о языкѣ, способномъ къ выраженію понятій, паравиѣ съ рѣчью, но лишь въ особой формѣ. Согласно этому взгляду, музыка и текстъ составляютъ лишь двойное проявленіе одной идеи, какъ грозы и молніи — двойное проявленіе электричества. Переложить текстъ на музыку значитъ разговорную рѣчь *перевести* на музыкальный языкъ. Такимъ образомъ пародизась *программная* музыка.

Не трудно, однако, убѣдиться, что языкъ музыки, не представляя сймволизма, т. е. условнымъ знакомъ съ которымъ неизмѣнно связывается определенное понятие или представление, не обладаетъ главнымъ характеристическимъ свойствомъ рѣчи — определенностью. Музыка неспособна выражать понятій и идеи. Она обладаетъ *самостоятельною* природою и представляетъ явленіе sui generis, несоизмѣримое съ рѣчью. Если, зптѣмъ, въ исключительныхъ случаяхъ музыка и способна къ выраженію, то способностью эта, во первыхъ, имѣетъ слишкомъ *своеобразныя* формы и границы, а, во вторыхъ, составляетъ не характеристическую сущность музыки, безъ которой она, музыка, была бы немислима, а представляетъ *побочный* или *случайный* результатъ. Вопросъ этотъ заслуживаетъ болѣе подробнаго разсмотрѣнія и мы вскорѣ этимъ займемся. Въ настоящей же замѣткѣ ограничимся лишь немногими и краткими указаніями.

Музыка способна выражать тѣ понятія, которые могутъ быть воспроизведены путемъ *звукоподражанія*. Далѣе, музыка можетъ вызвать въ насъ, путемъ *ассоціаціи идей*, тѣ образы, которые неизмѣнно соединяются въ нашемъ воображеніи съ определенными музыкальными явленіями. Такъ, напримеръ, звукъ пастушьего рожка неизмѣнно возбуждетъ въ насъ картинныя буколической жизни, а военные сигналы вызовутъ представление о бранной схваткѣ и т. п. Но представимъ себѣ на минуту человѣка, вовсе незнакомаго со звуками пастушьего рожка или военной трубы. Въ умѣ такого человѣка звуки эти не возбудятъ никакой ассоціаціи идей. Засимъ, музыка способна вызывать въ насъ тѣ особенныя *состоянія духа*, которые, въ силу физиологическихъ свойствъ нашего организма, обусловливаются мажоромъ и миноромъ, консонансомъ и диссонансомъ. Въ этомъ отношеніи, влияние музыки авалогично съ дѣйствиемъ цвѣтовъ на нашу психику, цвѣта также возбуждаютъ въ насъ веселое или мрачное настроеніе. Замѣтимъ также, реагированіе организма на эти явленія отличаются субъективностью и измѣчивостью, въ зависимости отъ степени впечатлительности, привычки и т. п. Наконецъ, музыка способна вызывать въ насъ тѣ идеи, которые характеризуются определенными формами *движенія* (ускореніе и замедленіе, низкій потъ, т. е. большое количество дрожаній въ ту же единицу времени, восхожденіе или нисхожденіе, подъемъ или упадокъ, дивамическое усиленіе или ослабленіе и т. п.). Отсюда слѣдуетъ, что музыка, въ отличіе отъ пластическихъ искусствъ и поэзій, не способна къ изображенію *конкретныхъ* явленій. Дѣйствіе, производимое музыкою на нашу духовную организацию, оглащается, значительною *произвольностью*, исключяющею безусловность и единообразие. Съ определенностью музыка способна выражать лишь звуковую сторону явленій, во всѣхъ же остальныхъ отношеніяхъ господствуетъ такая неопределенность, при которой прхотни поображенія предоставляются придавать музыкальной пьесѣ идейное содержаніе, лишь бы это содержаніе не противорѣчало музыкальнымъ элементамъ произведенія. Очевидно, стало быть, что термины „музыкальный языкъ“, „выразительная способность“ и т. п. слѣдуетъ понимать не въ буквальномъ значеніи, а лишь въ смыслѣ аналогіи. Языкъ, предполагающій *безусловную* и точно определенную связь между образомъ и выраженіемъ или сймволомъ. Музыка же не располагаетъ ресурсами для установленія такой связи, при которой определенное выраженіе вызывало бы обязательно и неизбѣжно, лишь данный образъ.

Приверженцы программной музыки пришли, однако, аналогію за чистую монету и *относительную*, своеобразную выразительность музыки сѣмшали съ *нормальною* выразительностью рѣчи. Не останавливаясь предъ крайними выводами, они перевесли попросъ съ оперной почвѣ,

на которой онъ первоначально возникъ. и сдѣлали онрсдѣленность понятій достоинствомъ всякой музыки, въ томъ числѣ и чисто инструментальной. Мало того: сама инструментальная музыка стала исключительно *драматическою*. Но la plus belle fille au monde ne peut donner plus qu'elle a, и музыка, не располагая ресурсами рѣчи, естественно оказалась банкротомъ. Невольно пришлось прибѣгнуть къ содѣйствію постороннихъ элементовъ и инструментальную музыку сопровождать текстомъ, программною. Не трудно, однако, замѣтить, что самая необходимость искать спасенія въ программѣ обличаетъ внутреннюю несостоятельность программной музыки. Одно изъ двухъ: или музыка способна къ выраженію понятій — тогда не нужно текста; или текстъ необходимъ — зптѣмъ же тогда заставить какъ помощью текста сказать въ музыкѣ того, чего она не имѣетъ и имѣть не можетъ? Наряду съ текстомъ, приверженцы программной музыки прибѣгли къ усиленію до степени крайней утрировки тѣхъ ресурсовъ, которыми создается вышеуказанная относительная выразительность музыки. Элементъ звукоподражанія, получивъ небывалое примѣненіе, утратилъ эстетическій характеръ. Самыя сложныя ухищренія нуицы были въ ходѣ для возбужденія въ насъ образовъ путемъ ассоціаціи идей. Душераздираательнѣйшіе диссонансы, граничащіе съ какофоніею, стали средствомъ грубаго *драматизированія*. Мѣдныя и ударныя инструменты, игравшіе весьма скромную и ограниченную роль въ классическомъ оркестрѣ, получили господствующее значеніе, какъ въ количественномъ отношеніи, такъ и въ смыслѣ звуковой интенсивности. Эффекты, основанные на тембрѣ и различныхъ формахъ движенія, стали эксплуатироваться до чудовищныхъ размѣровъ. Въ результатѣ получилась музыка, которая пахочитъ въ такомъ-же отношеніи къ инструментальной музыкѣ, великихъ симфонистовъ, какъ декорациа къ живописи. Ланноватые мазки замѣнили тонкіе штрихи и мягкіе контуры, грубый рельефъ вытѣснилъ воздушность перфективъ. Воспріятіе на разстояніи стало для программной музыки столь-же необходимымъ условіемъ, какъ и для декоративной...

Не смотря на всю несостоятельность программной музыки предъ судомъ здравой эстетической критики, она тѣмъ не менѣе съ легкой руки Вагнера и Листа, получила широкое господство. Заблужденія, основанныя на историческихъ реакціяхъ, оглащаются неодолимою силой, и распространились съ силою мороваго повѣтрія, поработаютъ сознаніе, подавляютъ нашу критическую способность и выражаютъ дѣлыя покорныя идолы умственной энндеміи. Возникши въ видѣ реакціи противъ неразности и односторонности оперныхъ композиторовъ итальянскаго пошиба, программная музыка, въ широкомъ смыслѣ слова, охватила всѣ умы. Даже крупные художники не устояли противъ моднаго теченія, навязывая музыкѣ чуждую ей задачу. Будущій музыкальный историкъ современнаго эпохи съ недоумѣніемъ остановится предъ многими проявленіями этой маіи, перѣдко выпадающими въ область курьезовъ.

Этой маіи заплатилъ дань и Чайковскій. Владѣя тайнами оркестроваго козорта съ неменьшею виртуозностью, чѣмъ Листъ, онъ увлекся примѣромъ творца пресловутыхъ симфоническихъ поэмъ и написалъ рядъ программныхъ произведеній. Среди нихъ наиболѣе яркими и типичными является его оркестровый фантазія „Франческо ди Римиини“, исполненная въ Павловскѣ 20-го іюня. Въ ней повѣствуетъ о вѣстрѣчѣ Данте, сопутствуемаго Вергиліемъ, въ адскихъ безднахъ, съ тѣмижъ влюбленною четою Франческо и Паоло, излагается скорбная исторія ихъ несчастной любви и паслѣственной смерти отъ руки мужа Франчески, застигнуаго въжнюю ларочку au flagrant délit. Адскіе ужасы рисуются нестовымъ звуковымъ вихремъ. Трагическая участь влюбленныхъ изображается необузданнымъ грохотомъ оркестровой артиллеріи. Даже любовный эпизодъ передается съ тою увеличенною экспрессіею, которая, въ поговѣ за драматизмомъ, утрачиваетъ чувство художественной мѣры. Въ результатѣ получается произведеніе, исполненное ярко-кричащихъ эффектовъ, грубой выразительности и антихудожественнаго стиля. Обидно становится при мысли о томъ, сколько таланта и виртуознаго блеска напрасно потрачено изъ-за увлеченія ложными эстетическими теоріями.

Въ томъ же антихудожественномъ стилѣ, но съ меньшимъ талантомъ, написана исполнявшаяся въ тотъ же вечеръ симфоническая картина Мошковаго „Юппинадъ Аркти“. И здѣсь замѣчаются безсилыя потуги изобразить глубокомысленную программу, но дальне оркестрового колорита композиторъ не идетъ. Темы ординарны и безцвѣтны, а все произведеніе непомѣтными даннотами и унылою тлгучестью утомляетъ слушателя до изнеможенія.

Яркою противоположностью названнымъ произведеніямъ представляетъ 1-ая симфонія Рубинштейна, наполяившая насъ второе отдѣленіе вечера. О Рубинштейнѣ, какъ о композиторѣ, принято у насъ отзываться не иначе, какъ въ

тонъ легкой пренебрежительности. Но это объясняется, во-первыхъ, слабымъ знакомствомъ нашей публики съ тѣмъ родомъ музыкальнаго творчества, которое составляло истинное призваніе великаго пѣвца. Мы говоримъ объ его *ораторіяхъ*, въ которыхъ онъ приближается къ великимъ образцамъ, завѣщаннымъ намъ Гайдномъ и Генделемъ. Въ области ораторіи Рубинштейнъ не имѣетъ себѣ равнаго среди современныхъ ему композиторовъ. Во-вторыхъ, обыкновенно смѣшиваются воедино всѣ періоды его творчества. Если въ послѣдній періодъ онъ творилъ съ лихорадочною поспѣшностью, жертвуя часто качествомъ ради количества, то въ цвѣтущую эпоху его композиторской дѣятельности живость воображенія и обиліе свѣжихъ мыслей искупаютъ общую небрежность его творческихъ приемовъ. Первая симфонія относится именно къ счастливому періоду его композиторства. Надъ всей симфоніею вѣетъ свѣтлый духъ классиковъ. Свѣжія и граціозныя мелодіи облекаются въ поэтическій, живописный нарядъ, полный изысканности и простоты. Можно лишь пожалѣть, что эта симфонія исполняется у насъ такъ рѣдко.

Въ программѣ седьмого симфоническаго вечера капитальнымъ номеромъ была шестая симфонія. Эта лебединая пѣснь незабвеннаго композитора пользуется наибольшими симпатіями публики. Объясняется это не только необычнымъ погребально-скорбнымъ финаломъ симфоніи, но и трагическою смертью Чайковского вскоре послѣ перваго публичнаго исполненія этого произведенія. Мистикъ склонны были усматривать въ этомъ обстоятельстве тайное предчувствіе близкой смерти. Серьезная художественная критика должна быть выше преходящихъ сенсационныхъ интересовъ и опираться исключительно на эстетически-музыкальные принципы. Съ этой точки зрѣнія, послѣднюю симфонію Чайковского нельзя причислить къ наиболее счастливымъ и зрѣлымъ произведеніямъ его музы. Начать съ того, что и она носитъ на себѣ печать *декоративной музыки*, о которой мы говорили выше. Мысль закончить симфонію замирающимъ похороннымъ мотивомъ не принадлежитъ къ числу особенно удачныхъ. Финалъ, какъ заключительный выводъ всего произведенія, долженъ завершить впечатлѣніе цѣлаго, доведя музыкальный интересъ до апогея. Всѣ музыкальные элементы въ финалѣ достигаютъ наивысшаго напряженія. Его отличительное свойство—подъемъ, нарастаніе. Ритмическое оживленіе, поэтому, должно соединяться съ полнозвучіемъ, блескомъ, мощью и энергіею. Финалъ долженъ насытить музыкальное чувство. Всякое нарушеніе этого принципа приводитъ лишь къ неудовлетворенности, недоумѣнію, какъ мы это и видимъ въ патетической симфоніи...

Н. Ки-скій.



ХРОНИКА

театра и искусства.

По Высочайшему повелѣнію, въ Комитетъ Министровъ внесенъ всеподданнѣйшій отчетъ за 1895 годъ о состояніи Оренбургской губерніи. Въ отчетѣ этомъ Высочайшія Его Императорскаго Величества отмѣтки послѣдовали: 1) по указанію, что питьевая реформа значительно повліяла на уменьшеніе народнаго разгула и пьянства: „Отрадно“, и 2) о томъ, что дѣятельность комитетовъ попечительства о народной трезвости благотворно подѣйствовала на народныя массы, приучивъ ихъ посѣщать устраиваемыя комитетами народныя библіотеки-читальни, чтенія, спектакли и хоры пѣнія, народныя чайныя и другія полезныя развлеченія: „Утѣшительное явленіе“.

Приводимъ нѣкоторые извлеченія, интересныя для насъ, изъ отчета г. губернатора.

„Въ дѣлѣ ослабленія пристрастія народа къ вину громадное значеніе имѣютъ открытыя вслѣдъ за питьевой реформою и тѣсно съ нею связанныя комитеты попечительства о народной трезвости. Просвѣтительная, хотя еще непродолжительная, дѣятельность этихъ учреждений уже благотворно подѣйствовала на народныя массы, приучивъ ихъ посѣщать

весьма охотно и съ любовью устраиваемыя комитетами народныя библіотеки-читальни, народныя чтенія съ туманными картинками, спектакли и хоры пѣнія, народныя чайныя и другія полезныя развлеченія, повсемѣстно комитетами открываемыя, съ цѣлью отвлеченія народа отъ пьянства и развитія въ немъ стремленія къ образованію. Насколько сознательно относится населеніе вѣрноподданной губерніи къ полезности вышеприведенныхъ библіотекъ-читальни и прочихъ народныхъ, открываемыхъ комитетами, учреждений, видно, между прочимъ, изъ того, что гдѣ-бы таковыя не устраивались, они тотчасъ-же переполняются слушателями, вполне серьезно заинтересованными“.

* * *

Возбужденное въ министерствѣ Двора ходатайство объ устройствѣ при участіи артистовъ Императорскихъ театровъ спектакля для членовъ XII международнаго съѣзда врачей во время ихъ пребыванія въ Петербургѣ не будетъ, какъ мы слышали, удовлетворено, въ виду капризнаго времени для артистовъ.

* * *

Красносельскіе спектакли Императорскихъ труппъ — драматической и балетной — открываются въ началѣ іюля. Въ числѣ пьесъ, впервые ставящихся на казенной сценѣ, находится и фарсъ «Нюбеля»; главные роли будутъ играть г-жа Морена (Нюбеля) и г. Сазоновъ (Пушкоровъ).

* * *

Ф. П. Горевъ, почти забытый Петербургомъ и столь любимый Москвой и провинціею, начинаетъ въ воскресенье, 6-го, гастроль въ Павловскомъ театрѣ. Среди петербургскихъ почитателей этого крупнѣйшаго изъ современныхъ русскихъ актеровъ возникла мысль поднести ему адресъ. Ф. П. Горевъ уѣхалъ изъ Петербурга молодымъ человѣкомъ, а возвращается зрѣлымъ мужемъ.

* * *

Вопросъ о дальнѣйшей службѣ артистки Н. С. Васильевой окончательно рѣшенъ: 1-го іюля она вышла въ отставку. По



А. Мельякъ.

слухамъ, Н. С. Васильева имѣетъ въ виду основать драматическіе классы.

* * *

3 іюля въ Павловскомъ театрѣ состоялся бенефисъ г. Скуратова, поставившаго двѣ пьесы: „Горе побѣжденнымъ“ и „Нюбенъ“. Первая—типичная нѣмецкая мелодрама—принадлежитъ Фоссу, автору „Евы“ и нѣкоторыхъ другихъ, не слишкомъ умныхъ и не черезъ край талантливыхъ, пьесъ. Сюжетъ взятъ изъ эпохи „Ста дней“. Г. Скуратовъ, по гриму и маперамъ, былъ очень хорошимъ Наполеономъ. Ансамбль поддерживали г-жа Корсакова, гг. Скартинъ и Рахмимовъ. Въ „Нюбенъ“ бенефициантъ очень смѣлился публичку, въ роли Пундрюкова. Роль Нюбенъ, по случаю бенефиса, исполнила г-жа Холмская. Соль этого моднаго фарса нѣсколько непонятна. Мраморная гуввервалтка читаетъ твердые, какъ мраморъ, стихи изъ каменодомни. Впрочемъ, публика смѣялась. И. и.

* * *

Въ «Озеркахъ» надняхъ выступилъ г. Сазоновъ. Такимъ образомъ, артисты Императорскихъ сценъ отнынѣ совершенно свободно могутъ участвовать въ спектакляхъ частныхъ сценъ. Это представляетъ удобство и для публики, а еще больше для артистовъ, имѣющихъ возможность отнынѣ вдвойнѣ зарабатывать въ лѣтние мѣсяцы.

Г. Сазоновъ выступилъ въ «Первой мухѣ». Роль князя Чесбарскаго артистъ играетъ очень ярко, едва ли не ярче, нежели г. Далматовъ. Но г. Далматовъ дастъ больше князя и свѣтскаго человѣка, а отъѣздки послѣдняго тоньше и изящнѣе. Въ общемъ, гастроль г. Сазонова, бесспорно, оживили сезонъ «Озерковъ».

* * *

Во вторникъ, 1 іюля, программа музыкальнаго вечера въ павловскомъ воцалѣ была посвящена исключительно произведениямъ П. П. Шенка, композитора совѣтъ еще молодого, но одареннаго и прошедшаго строгую музыкальную школу. Серьезность музыкальнаго образования выгодно отличаетъ г. Шенка отъ другихъ молодыхъ композиторовъ, одержимыхъ, какъ извѣстно, манией оригинальности. Г. Шенкъ чууждъ этой погонѣ за экстравагантностью, особенно цѣлѣпою къ начинающимъ авторамъ, естественно, недостижимыхъ ни технической свободы, ни художественной самобытности. Въ его творчествѣ замѣтно вліяніе хорошихъ образцовъ и солидной подготовки. Музыкальныя мысли г. Шенка отличаются мелодичностью, свѣжестью и ясностью. Фактура обличаетъ техническое мастерство, соединенное съ изысканнымъ вкусомъ и чувствомъ мѣры. Благодаря этому, произведения г. Шенка производятъ столь необычное въ нашъ декадентскій вѣкъ впечатлѣніе чего-то бодрого, оснѣжающаго...

Изъ оркестровыхъ произведенийъ г. Шенка, исполнявшихся въ этотъ вечеръ, наибольшаго вниманія заслуживаетъ его вторая симфонія (f-molle). Въ ней г. Шенкъ, видимо, подпасть вліянію Чайковскаго, подобно тому, какъ въ 1-ой его симфоніи (F-dur) чувствуются вліянія мендельсоновскаго гени. Вліяніе Чайковскаго обнаруживается не только въ манерѣ музыкальнаго письма, но и въ модной приверженности къ программной музыкѣ и въ выборѣ самой программы. Согласно тексту, сопровождающему 2-ю симфонію, композиторъ задавался въ ней цѣлью выразить слѣдующую мысль: «Жизнь—безконечная цѣпь страданій; любовь и стремленія къ идеалу скрашиваютъ жизнь, но, къ сожалѣнію, являясь рѣдкими и краткими эпизодами; да и ихъ уноситъ безошибочная смерть. Не будемъ касаться здѣсь вопроса, доступно-ли музыкѣ выражать подобныя философскія идеи. Равнымъ образомъ, не станемъ распространяться о томъ, что, въ сущности, по условіямъ построения классической симфоніи, проведенную программу можно «подложить» подъ любую симфонію въ которой первая и послѣдняя части написаны въ минорѣ. Отметимъ лишь тождество этой программы съ основною мыслью шестой (патетической) симфоніи Чайковскаго. Мы говоримъ о заимствованіи программы, потому что безотрадный пессимизмъ и мысль о смерти неестественны въ юности (какимъ является въ настоящее время г. Шенкъ), а всегда навѣяны извнѣ. Мы отнюдь не желаемъ умалять размѣры дарованія г. Шенка—дарованія, бесспорно, недожимнаго и симпатичнаго. Не слѣдуетъ забывать, что подчиненіе чужимъ вліяніямъ въ первые періоды творчества составляетъ неизбежный удѣлъ даже наиболѣе богато одаренныхъ художниковъ. Самъ Бетховенъ въ первыхъ двухъ симфоніяхъ лишь подражаетъ Гайдну и Моцарту, не успѣвъ еще выработать собственной художественной физиономіи.

Изъ 4 частей симфоніи болѣе талантливо должна быть признана первая, написанная съ вдохновеніемъ и полетомъ. Четвертая часть, какъ и въ шестой симфоніи Чайковскаго, кончается похороннымъ маршемъ; но въ то время, какъ у Чайковскаго звуки марша постепенно замираютъ, производя впечатлѣніе чего-то незаконченнаго и недосказаннаго, у

г. Шенка, какъ и подобаетъ финалу, замѣчается постепенный подъемъ одушевленія и нарастаніе звуковыхъ массъ.

Оркестровыми произведеніями г. Шенкъ дирижировать лично и обнаружилъ капельмейстерскія данныя: самообладаніе, определенность взмаха, своевременное указаніе вступленій.

Г. Шенкъ выступилъ въ этотъ вечеръ и въ качествѣ пианиста, исполнивъ рядъ своихъ фортепіаннхъ произведеній, но для исполнителя г. Шенку недостаетъ виртуознаго блеска.

Г. Карклингъ и Кедровъ, окончившіе въ настоящемъ году консерваторію, исполнили нѣсколько поэтическихъ романсовъ г. Шенка, по исполненію стояло ниже исполняемаго. Г. Карклингъ страдаетъ отсутствіемъ голосовыхъ данныхъ и серьезной школы, а г. Кедровъ, хотя и обладаетъ счастливыми голосовыми средствами и художественнымъ темпераментомъ, но природный матеріалъ, повидимому, не получилъ никакого развитія.

Г. Шенкъ имѣлъ огромный успѣхъ. Публика и оркестръ устроили молодому композитору восторженную овацію.

И. Кн.

* * *

Въ Одессѣ, какъ мы сообщали, произошелъ нѣкоторый скандалъ съ рецензентами. Въ „Нов. Тел.“ появилось письмо „артистовъ“ какой-то гостиницы, обвиняющее „рецензента“ Богемскаго въ шантажѣ. Одесскія печати, раздѣлившись на партіи, одни возмущаются г. Богемскимъ, другіе его защищаютъ. Самъ г. Богемскій кланется, конечно, что онъ благородный человѣкъ и пострадалъ за правду. Охотно желаемъ вѣрить г. Богемскому, но цѣльз не согласиться, что такіа „рецензіи“, какія пишутъ гг. Богемскіе мало напоминаютъ „гражданскіи стихи“, облиты горечью и злобостью. Для характеристики писаній одесскаго „рецензента“ приводимъ на-угадъ одну изъ его „рецензій“, напечатанную, къ сожалѣнію, въ спеціальной театральной газетѣ.

Англійское тріо Ма Скотъ. Дочери туманнаго Альбіона, мечтающія о привитіи одесситамъ англійскаго «сплина».

Ноги на шпальникахъ и стремятся къ сѣверному полюсу...

Надо полагать, что участницы въ тріо родственники Нансена...

Нѣмецкая пѣвица Lili Van. Ей немножко больше 16 лѣтъ и немножко меньше 48.

Имѣетъ самое презрѣнное понятіе о туалетѣ.

Что туалетъ ей, и что она туалету?

Лучше всего обойтись безъ этой излишней обуви.

Такъ она и дѣлаетъ.

Жое—Де-Діанъ.

Лавры Бланше Деизъ не даютъ ей спать.

Та обрѣла себя пристани...

А эта?

Она стрѣляетъ глазами направо и нѣлѣво, чудно напѣваетъ популярныя куплеты:

«Пусто и грустно и не съ кѣмъ идти въ кабинетъ».

Счастлива г-жа Діанъ!

Всюду ники!

Шикарежъ былъ галантерейный прилавокъ, оставленный ею ради сцены, и не меньше «пикарежъ» пріемъ, оказываемый ей на подмосткахъ кафе-шантана...

Какая удивительная пошлость!

* * *

25 іюня, въ Швейцаріи скончался очень извѣстный музыкальный педагогъ Александръ Никитичъ Буховцевъ. Свое первоначальное воспитаніе покойный получилъ въ воронежской гимназіи. Пріѣхавъ въ Москву, А. Н. сталъ брать уроки музыки у А. И. Дюбука и поступилъ въ московскую консерваторію, въ классъ Н. Г. Рубинштейна. Не окончивъ курса, онъ сталъ заниматься педагогической музыкальной дѣятельностью, переводилъ съ иностранныхъ языковъ книжки по спеціальности, и въ содружествѣ съ С. И. Тапѣвымъ написалъ книгу „Объ употребленіи педали въ фортепіанной игрѣ“, которая была переведена на нѣмецкій и французскій языки. А. Н. Буховцевъ скончался 50-ти лѣтъ отъ роду.

* * *

1-го іюня въ Новгородской губ. на дѣлѣ, въ Валдайскомъ уѣздѣ, скончался провинціальныи актеръ Николай Алексѣевичъ Ленскій (Калининъ). Покойный родился въ Воронежѣ въ 1855 г., обучался въ Одесской гимназіи. Страстно полюбилъ сцену, покойный еще въ гимназіи началъ подвизаться въ качествѣ любителя; затѣмъ бросилъ гимназію и всецѣло отдался сценѣ. Лучшие годы жизни покойный отдалъ Кіеву. Здѣсь онъ прослужилъ 10 лѣтъ у Савина, и тамъ вполнѣ развились и опредѣлились его способности. Это былъ безусловно способный актеръ на импровизацію и комиковъ; кромѣ того, покойный былъ отличнымъ куплетистомъ. Вслѣдъ за Кіевомъ, покойный игралъ въ Казани, Харьковѣ, Таганрогѣ, Перми. Въ послѣднихъ двухъ даже антрепренерствовалъ. Покойный былъ извѣстенъ своимъ умѣньемъ хорошо грими-

роваться и вообще, недурно рисовалъ. Умеръ Ленскій отъ скоротечной чахотки. Покойный знакомъ и Петербургу по спектаклямъ въ трупяхъ Зазулина и Казанскаго; прошлый сезонъ служилъ въ Кронштадтѣ, гдѣ пользовался успѣхомъ. Мать покойнаго Ленскаго, М. Г. Ленская, служила въ Императорскомъ Александринскомъ театрѣ и въ этомъ году была уюлена.



Н. А. Ленскій.

Малороссы поставили новую драму, произведение молодого драматурга, г. Тогобочнаго «Жыдівка-выхрестка».

Пьеса эта, по сюжету, рѣзко отличается отъ всѣхъ остальныхъ малорусскихъ произведений, въ которыхъ больше пѣний и танцевъ, нежели смысла и содержания. Тогобочный, повидимому, отрѣшился отъ обычныхъ приемовъ малорусскихъ драматурговъ и рисуетъ вполне естественныя картины деревенской жизни. Молодая еврейка полюбила деревенскаго хлопца, полюбила его всѣмъ пыломъ своей чуткой и молодой души и отдалась ему, изменила вѣрѣ отцовъ своихъ, принявъ православіе. Старикъ-отецъ, старый жыдъ, проклинаетъ свою дочь, которая промѣняла все на деревенскаго парубка. Вотъ собственно основаніе, какова по которой расписываются дальнѣйшіе узоры пьесы.

Г. Тогобочный очень удачно изобразилъ страданія «жыдівки-выхрестки», которая поняла, что и мужъ ея, человѣкъ, изъ-за котораго она бросила и вѣру и родителей, начинаетъ тяготиться ею, видя въ ней «чужого» ему человѣка. Психологія этого положенія молодой женщины, принесшей въ жертву все святое своего прошлаго любимому человѣку—переломана вполне естественно. Она—чужой человѣкъ, она—«выродокъ жыдівской сѣмьи» и никто, никогда ее *своей* считать не будетъ.

Серьезный колоритъ драмы отводитъ очень мало мѣста «спѣванью, танцамъ и горѣлкѣ» и произведение это можетъ занять приличное мѣсто въ репертуарѣ малорусскаго театра. Исполнена была «Жыдівка-выхрестка» прекрасно, благодаря игрѣ г-жи Войцеховской и г. Кропивницкаго. М. Г.

Небезызвѣстный петербургской публикѣ импресарио В. Н. Шульцъ надняхъ подписалъ въ Парижѣ для цѣлаго ряда спектаклей въ Петербургѣ, Москвѣ, Кіевѣ, Харьковѣ, Одессѣ и Варшавѣ контрактъ съ знаменитой артисткой Режанъ, никогда еще, какъ извѣстно, не бывавшей въ Россіи. вмѣстѣ съ г-жей Режанъ привозитъ труппа изъ 39 чело-вѣкъ театра «Vaudeville».

Репертуаръ г-жи Режанъ будетъ состоять изъ нѣсколькихъ совершенно новыхъ для Россіи пьесъ.

Экспедиція для собиранія русскихъ народныхъ пѣсенъ съ папѣвами, снаряжаемая Императорскимъ русскимъ географическимъ обществомъ, по почину государственнаго контролера Т. И. Филиппова, съ Высочайшаго соизволенія и на Всемиловѣйше дарованныя средства, въ составѣ секретаря отдѣленія этнографіи О. М. Истомина и композитора И. В. Некрасова, выѣхала 1-го іюля изъ Петербурга и предполагаетъ обследовать губерніи: Симбирскую, Пензенскую и Саратовскую (а не Рязанскую и Тамбовскую, какъ ошибочно напечатано въ нѣкоторыхъ газетахъ).

Мы уже сообщали о томъ, что дирекція нашей русской оперы рѣшила поставить въ предстоящемъ сезонѣ на сценѣ Мариинскаго театра оперу Рубинштейна «Ферморскъ». Кромѣ

этой оперы рѣшено возобновить оперы: «Фра-Диаволо» — Обера, «Донъ-Жуанъ» — Моцарта, «Іоаннъ Лейденскій» — Мейербера и «Опричникъ» — Чайковскаго. Въ августѣ начинаются хоры репетицій «Миньоны» Тома, которая по-русски пойдеть на сценѣ Императорскаго театра въ первый разъ. Партію Миньоны будутъ пѣть въ очередь г-жи Мравина и Фриде, Лотаріо — гг. Тартиковъ и Серебряковъ, а Вильгельма — г. Морской.

Въ газетѣ «Театръ» читаемъ: «Злобой сѣзла сценическихъ дѣятелей были посектакльные гонорары драматическихъ актеровъ. Сто тридцать миллионъ русскаго населенія дали въ 1896 году обществу русскихъ драматическихъ писателей и композиторовъ 3.754.622 Франка (!)».

Странный разсчетъ на франки...

«Полтавскія Губернскія Вѣдомости» сообщаютъ, что нѣкто-то являемый скульпторомъ Позеномъ памятникъ Котляренскому будетъ украшенъ барельефными сценами изъ произведеній этого поэта. Предложено изобразить слѣдующія три сцены: 1) сцену Наталки съ Вознымъ (изъ «Наталки-Полтавки», 2) сборъ Энея и его спутниковъ въ походъ (изъ «Энеиды») и 3) послѣднюю сцену изъ «Москаля-Чарашника».

Въ Петербургѣ возникаетъ новое акціонерное общество, собирающееся устроить въ домѣ бывшаго Панаева, гдѣ доселѣ помѣщался «Панаевскій театръ», большую гостиницу. Проектъ устава новаго акціонернаго общества находится въ настоящее время на разсмотрѣніи министерства финансовъ и какъ мы слышали, въ скоромъ времени получить утвержденіе, такъ какъ въ томъ числѣ и съ городской управою, не встрѣчается никакихъ препятствій къ перестройкѣ театра г-жи Гинтеръ въ гостиницу.

Въ настоящемъ году Варшавскій музыкальный институтъ окончилъ 31 человѣкъ.

Шарль Омонъ подписалъ контрактъ на 12 лѣтъ, съ г. Соловейчикомъ, владѣльцемъ сада «Чикаго», съ платомъ 20.000 р. за пользованіе всѣми помѣщеніями, машинами, инвентаремъ и т. п. Тѣмъ же г. Омономъ возобновленъ контрактъ съ г. Мпанозовичъ на пѣсню, званію помѣщенія.



Ф. П. Горевъ.

Ф. П. ГОРЕВЪ ВЪ РАЗНЫХЪ РОЛЯХЪ.



ПЕРИКОЛА.



хочу рассказать вамъ кое-что о Периколѣ. Но позвольте мнѣ начать съ Пикилло.

Пикилло—это я.

Я не пою по улицамъ и никогда не попадаю въ зрители дворцовой интукатурки,—я художникъ, но у меня есть нѣчто върѣе было нѣчто общее съ Пикилло. Именно Перикола.

Гдѣ Пикилло встрѣтилъ Периколу?

Я думаю, это случилось очень просто. Пѣлъ Пикилло, пѣла Перикола. У одного была гитара, у другой кастаньеты. Они встрѣтились. Пикилло былъ голоденъ и Перикола была голодна. Но у Пикилло было пять мароведисовъ,—они пообѣдали и полюбили другъ друга.

Тоже самое случилось и со мной,—я также накормилъ мою Периколу. Но только у меня было нѣсколько больше пяти мароведисовъ.

Случилось это тоже очень просто.

Былъ чудный лѣтний вечеръ,—тотъ вечеръ, когда сердце—молодое сердце, конечно,—бьется у васъ въ груди, какъ пойманная птица, и съ энергіей двухъ лошадиныхъ силъ требуетъ любви.

Сидѣть въ такой вечеръ дома, въ противной холостой комнатѣ, гдѣ пахнетъ табакомъ, красками и пылью—нелзя. Вы берете шляпу и идете... Куда?

Когда глаза просятъ зелени, а сердце любви лучше всего идти, конечно, въ „Аркадію“, „Крестовскій“, „Акваріумъ“.

То-есть это хуже всего идти туда, но... но такъ ужъ принято. Если вы сидите въ конк—опа привезетъ васъ туда. Сидите на пароходѣ—онъ привезетъ васъ тоже туда. Наймите извозчика, онъ при-

везетъ опять такъ, туда-же, но только нѣсколько быстрее.

Я сѣлъ на пароходъ.

Раздавались свистки, пароходъ кричалъ и отфыркивался, пыхтѣлъ и вздрагивалъ, причаливалъ и отчаливалъ. Черезъ полчаса я былъ уже высаженъ на берегъ,—какъ разъ противъ электрическаго фонаря.

Я вошелъ и... и сразу вналъ въ тихую грусть.

Это былъ день краха,—того краха, безъ котораго не обходился еще ни одинъ изъ нашихъ лѣтнихъ уголковъ. Дѣйствовалъ буфетъ, проявлялъ признаки жизни оркестръ, но „сцена“,—увы, сценѣ суждено было оставаться и этотъ, и многіе другіе, быть можетъ, вечера при спущенномъ занавѣсѣ.

И какъ свѣжій вѣнокъ на могилѣ—бѣжала прибитая сбоку афиша, гдѣ обѣщались на сегодня и „неподражаемые дуэтисты“, и водевилъ съ пѣніемъ, и „извѣстный хоръ русскихъ красавицъ“.

Вмѣстѣ съ послѣднимъ „директорскимъ“ рублемъ все это исчезло—дуэтисты, водевилъ, русскія красавицы и публика. Я, да еще десятокъ грустныхъ тѣней—вотъ все, для чего горѣли фонари, играли оркестръ и провѣтривались официантскіе фраки.

Оркестръ игралъ „Невозвратное время“. Говорятъ, что это армянскій вальсъ. Развѣ армяне вальсируютъ? Не знаю, но мнѣ подъ ихъ вальсъ хотѣлось не то плакать, не то пойти въ буфетъ.

Однако, я не сдѣлалъ ни того, ни другого, а пошелъ сначала по одной пустынной аллеѣ, потомъ по другой.

Вотъ тутъ-то я и встрѣтилъ Периколу.

Она сидѣла на скамейкѣ,—маленькая, комочкомъ свернувшаяся, темная фигурка. Вы вѣрите въ предчувствія? Нѣтъ? Я тоже не вѣрилъ, но теперь вѣрю.

Что такое скамейка и что такое маленькая фигурка, прижавшаяся гдѣ-то къ конкѣ? Ничего особеннаго... а между тѣмъ кровь ударила мнѣ въ голову, а въ сердцѣ снова заработала, усойбенная пароходомъ, пара лошадиныхъ силъ.

Я съѣлъ на другомъ концѣ скамьи и закурилъ папиросу.

Вы знаете, для чего мужчина, присѣвъ рядомъ съ женщиной, закуриваетъ папиросу? Единственно для того, чтобы дать веныхнуть епичекъ. Для чего пужа епичика? Чтобы видѣть. Это моментъ, это меньше момента, но этого довольно.

И что же увидѣть и?

Красный цвѣтокъ на шляпкѣ, бѣлоснѣжнѣйшій подбородокъ и пару большихъ, черныхъ, тревожныхъ глазъ.

Надо было разговаривать, что нибудь сказать, спросить.

И я спросилъ:

— Позвольте узнать... когда отходитъ послѣднѣй пароходъ?

Это было глупо, это было ужасно глупо, но это кончилось превосходно. Черезъ пять минутъ мы ворковали какъ пара голубковъ. Черезъ десять я зналъ о ней больше, чѣмъ о самомъ себѣ.

Ее зовутъ Таней. Сначала она училась въ пансіонѣ, а потомъ у мадамъ Эрнестинъ, — дѣлала корсетъ. Но это ужасно скучно.

У ней хорошій голосъ и она все пѣла, пѣла. Къ мадамъ Эрнестинъ ходила мадамъ Жозефинъ, — только она жидовка. Мадамъ Жозефинъ предложила пойти ей въ хоръ, къ ея брату, — тридцать рублей въ мѣсяцъ и между первымъ и вторымъ отдѣленіемъ чай съ буттербродами. А у мадамъ Эрнестинъ всего восемь рублей и скучно. Она взяла да и пошла.

— Я отчаянная!.. Только три педѣли и пѣли, — „Каръ-Карычъ“ лопнуть.

— Какой Каръ-Карычъ?

— Директоръ. Вѣдь, это все отъ него было — водили, „помера“, хоръ. Братъ мадамъ Жозефинъ тоже отъ него. За двѣ педѣли получили деньги, а третья такъ и пропала!.. Принимъ сегодня и — фю-ить!..

Теперь она на „Аркадію“ надеется. Мадамъ Жозефинъ завтра отвѣтъ дастъ. Только советамъ въ хорѣ не такъ весело, какъ говорить.

— Противно!

— Почему?

— Да по всему. Пѣсни противныя, мужчины противныя... особенно въ кабинетахъ — пѣлины и пѣть заставляютъ. Радости говорить, цѣловаться лѣзутъ...

И она рассказала, какъ четвертаго дня чуть-чуть не простыла вилкой какого-то офицера. Мадамъ Эрнестинъ ужасно сердилась.

Отъ офицера и вилки она перешла къ какой-то Варенькѣ. Вотъ тоже подруга! Сбила ее переѣхать въ Новую Деревню, сняли вмѣстѣ дачу за тридцать рублей. Десять отдали, а дальше какъ хочешь, — и мѣста нѣтъ и Варенька сбѣжала.

— Куда?

— Известно куда. Ухаживалъ тутъ за ней одинъ...

И Таня сверкнула глазками:

— Вотъ ужъ не думала-то, что Варыка такая! Представьте — женатый!.. Безсовѣтная!..

— А если-бъ неженатый — тогда ничего?

— Неженатый, такъ это ужъ твое дѣло, какъ хочешь.

— И убѣжать можно?

— Если любишь...

И опять засверкала глазками:

— Господи, какая я отчаянная!.. У меня крестная есть, въ Маринской больницѣ надзирательница, такъ она все меня пугаетъ: пропадешь!.. Ну, и пропаду, бѣда какая! И такъ смѣшно, — она говоритъ, а я думаю: влюблюсь, непременно влюблюсь, непременно влюблюсь... Ужасно влюбиться хочется!

У меня мураши такъ и прыгали по спинѣ.

— А вы, Таня, развѣ не влюблялись?

Она расхохоталась.

— Въ кого?.. Ужъ не въ этихъ-ли?

И она потянула головой къ террасѣ, гдѣ теперь никого не было, но гдѣ предполагались эти.

— Не въ кого...

— А вамъ кого-же надо?

— Кого?.. Почему я знаю кого?.. Чтобы правили... А вы художникъ?

— Художникъ.

— Картины пишете?

— Пишу.

— И портреты?

— И портреты пишу.

— Напишите съ меня портретъ!..

И она показала мнѣ пролестныя ямочки на щекахъ.

— Напишите?.. Только знаете какъ? Чтобы не въ комнатѣ я, а въ саду, въ полѣ, въ лѣсу — все равно, но чтобы и цвѣты, и небо... Напишите.

— Напишу.

Она подвила голову вверхъ и стала смотрѣть на звѣзды.

— Хотите и вамъ такую звѣзду покажу, гдѣ люди живутъ?.. Вотъ та, маленькая... пѣть, правѣ, за этими двумя...

И мы стали выскѣть искать звѣзду, на которой люди живутъ.

Звѣзду мы нашли.

— Что они теперь тамъ дѣлаютъ?

— Кто?

— Люди...

— Не знаю.

— Ужинаютъ! разсѣялась она, — ахъ, какъ жеть хочется!.. Я сегодня такъ вѣдь и не обѣдала. А вамъ жеть хочется?

— Очень. Также не обѣдалъ, думаю, что вотъ здѣсь...

— Все рисовали?

— И рисовалъ, и такъ... Давайте, Таня, съѣдимъ что нибудь?

Она тряхнула головой:

— У меня денегъ нѣтъ.

— У меня есть.

— Мало-ли что у васъ есть... да и противно здѣсь...

Она задумалась и изъ-подъ бровей поглядѣла на меня.

— Знаете что?

— Ну?

— Хотите такъ, какъ мы съ Варей дѣлали — пополамъ? Пойдемъ ко мнѣ, мой чай и булки, а ваше тоже что нибудь. Хотите?

Хотѣла-ли я!..

И мы пошли къ выходу, обдумывая меню.

— Я все могу, говорила она, — у мадамъ Эрнестинъ мы, вѣдь, готовили. Биштексъ могу зажарить, мичину съ ветчиной, котлеты... только котлеты долго... Раковъ любите?

— Люблю.

— Я чудесно умѣю раковъ варить...

— Биштексъ и раки, рѣшилъ я, — и... и земляника со сливками!

Она даже руку мнѣ пожала отъ восторга:

— Чудесно!..

И сразу приняла тонъ заботливой хозяйки. И ничего не понимаю въ мясѣ, меня пугаютъ, — мясо она купитъ сама.

— Мясо, масло, сливки и зелень! Давайте деньги... А вы ступайте черезъ дорогу, вонъ садокъ, — тамъ раки...

Кромѣ садка она указала мнѣ и ларекъ съ ягодами. Встрѣтимся мы вонъ тамъ на углу, у булочной.

— И живо, но конайтесь!..

Боже мой, я не только не копаюсь,—я леталъ. Я купилъ раковъ, землянку, еще чего-то съ быстротою невѣроятной. Я успѣлъ завернуть въ погребъ и просадить, по крайней мѣрѣ, два поясныхъ портрета на красномъ и бѣломъ винѣ, на душистомъ рейнвейнѣ и граціозномъ шампанскомъ. Навьюченный, какъ драматеръ, стоялъ я у входа въ будочную, нетерпѣливый и счастливый.

Но вотъ и она...

— Купили?... цѣлый возъ?... Я все выкину!..

Но она ничего не выкинула.

Мнѣ двадцать семь лѣтъ. Судя по тѣлосложенію, я доживу до ста. Но если-бъ я прожилъ Маусанловы года,—клнусь, я не забылъ бы чудной фигурки въ бѣломъ передникѣ, съ голыми локотками, пылающими щеками и сімоними глазами.

Она была меня съ ногъ, командуя:

— Солн!.. перцу!.. лавровый листъ!.. Давай-же ложку!..

Въ концѣ-концовъ, я накрывалъ на столъ, и честное слово, превзошелъ самого себя.

Мнѣ помочь счастливый случай. Изъ окнѣ показалась бородастая морда съ лоткомъ:

— Тви-ты!.. Тви-то-о-чки!..

Это были цвѣты и я купилъ все, что было—незабудки, резеду, розы, тюльпаны, нарциссы.

Когда она вошла—нашъ столъ благоухалъ какъ ложка бельэтажа и мы сдѣлали туръ вальса вокругъ него.

Потомъ мы стали ужинать.

Губенъ дуракъ,—женщинѣ слѣдуетъ писать тогда, когда онѣ ѣдятъ раковъ!

Я тоже ѣлъ раковъ—и да проститъ мнѣ Богъ—кажется съ скорлупой. Потомъ земляника, ананасъ и шампанское.

Мы чокнулись.

— Тани!..

— Ну?

— Отодвиньте вилку...

— Зачѣмъ?

Но вспомнила офицера и покраснѣла.

— Можно?

— Мо-ж-но...

Я поцѣловалъ, -- только щечку. И былъ вознагражденъ—за вторымъ бокаломъ наши губы встрѣтились, какъ-то сами собой.

— Господи, кака я отчаянная!..

Она то задумывалась, то хохотала. Въ окна смотрѣла ночь,—теперь уже не черная, а сѣрая. Еще немножко и тамъ вдали ужъ потянулись бы нити разсвѣта.

— Прощайте, Тая...

— Прощайте...

И она протянула мнѣ горячую руку.

— Я васъ провожу...

Мы шли черезъ маленькую пустую комнату.

— Тутъ жила Варенька...

— Та, которая убѣжала?

— Да...

Я вздохнулъ.

— Если-бъ я жилъ въ этой комнатѣ... я бы никогда не обѣжалъ...

Мы стояли уже на крыльцѣ.

— Тая, если-бъ вы знали, какъ мнѣ не хочется уходить!.. Поцѣлуйте меня, Тая!..

Она прижалась ко мнѣ губками,—сначала робко, чуть-чуть, потомъ все крѣпче и крѣпче.

Изъ розовой она стала совсѣмъ блѣдная:

— Оставайтесь...

А. Дѣяновъ.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ЗА ГРАНИЦЕЙ.

Въ «Фигаро» находимъ подробное описаніе похоронъ Мельяка. Парижъ, говоритъ газета, устроилъ Мельяку похороны, какихъ онъ заслужилъ. Весь Парижъ собрался сказать послѣднее «прости» автору «Прекрасной Елены» и «Фру-Фру». Во время богослуженія въ церкви Мадлены пѣлъ хоръ оперы при участіи гг. солистовъ Пьеро и Франка. При выносѣ тѣла изъ церкви, гробъ поддерживали: министръ изящныхъ искусствъ Рамбо, Викторьенъ Сарду, Гастонъ Буассе, Поль Феррье, Лури Гуссей и Жюль Леметръ. 28-ой пѣхотный полкъ отдалъ честь усоншему кавалеру Почетнаго легіона. У свѣжей могилы произнесено нѣсколько рѣчей посвященныхъ характеристикъ Мельяка. Первымъ говорилъ Рамбо. «Имя Мельяка, началъ свою рѣчь министръ,—неразрывно связано съ наиболѣе оригинальнымъ литературнымъ жанромъ, который когда либо породилъ французскій гений. Этотъ жанръ столь же ярко характеризуетъ послѣднее сорокалѣтіе, какъ романтическая драма вторую четверть вѣка. Комедія нравовъ, созданная Мельякомъ,—могла возникнуть только въ Парижѣ, и притомъ въ Парижѣ второй половины нашего вѣка. Это не мольеровскія комедіи съ ея сложнымъ психологическимъ апализмомъ дѣйствующихъ лицъ. Комедіи Мельяка написаны для публики, которая много перечувствовала, много видѣла, привыкла принимать автора съ полуслова и оканчивая его мысль». Особенную заслугу покойнаго писателя министръ выдѣлъ въ его талантливомъ, искреннемъ изображеніи чуждыхъ чувствъ. Подъ легкимъ, веселымъ діалогомъ автора часто чувствуется иронія и меланхолія, *aliquid anxi*, по выраженію латинскаго поэта. Заставляя насъ смѣяться, онъ часто вызываетъ въ насъ безпокойство.

«Имя Мельяка,—закончилъ Рамбо, останется среди тѣхъ именъ писателей, которые вмѣстѣ съ писателями артистами способствуютъ интеллектуальному господству французскаго гения. Вотъ почему къ знакамъ уваженія, окружающимъ этотъ гробъ, я хотѣлъ присоединить и выраженіе уваженія министерства изящныхъ искусствъ».

За Рамбо говорилъ Буассе отъ имени французской академіи. «Чтобы говорить похвальные слова Мельяку, сказалъ Буассе,—необходимо вызвать воспоминанія о тѣхъ веселыхъ вечерахъ, которые были его триумфомъ. Здѣсь, при этой печальной обстановкѣ, въ этотъ тяжелый моментъ у меня не хватаетъ духу сдѣлать это. Прощай, дорогой товарищъ, прими послѣднее прости отъ твоихъ товарищей. Въ тотъ день, когда академія приняла въ число своихъ членовъ Людовика Галени, она видѣла своимъ членомъ и Мельяка: она не могла разсѣдинить тѣхъ, кого соединялъ успѣхъ».

Въ академіи любили покойнаго столько же какъ человека, сколько какъ и удивительнаго писателя.

Наконецъ Поль Феррье сказалъ рѣчь отъ имени союза писателей:

«Для людей моего поколѣнія, — говорилъ Феррье, — Мельякъ не былъ лишь однимъ изъ учителей, а единственнымъ учителемъ! Его произведенія служили для насъ образцомъ, которому мы стараемся подражать — увѣ! — не очень удачно. Каждая пьеса его была для насъ поученіемъ, и самыми успѣхами своими онъ создалъ школу, главы которой не проповѣдывалъ, а давалъ живой примѣръ...

Безъ шума, безъ рѣзкихъ пріемовъ, однимъ только своимъ талантомъ онъ совершилъ обновленіе драматическаго искусства. Вмѣсто пьесъ со всякаго рода сложными интригами и прочими условностями, Мельякъ создалъ немудрящую драму бѣгущей передъ нами жизни. Его языкъ простой, живенный и вполне литературный, далекъ отъ напыщенности и изысканности стили прежнихъ драматурговъ. Вмѣсто наивныхъ *qui pro quo* и пошлыхъ каламбуровъ онъ поставилъ реальное отношеніе вещей и логику. Лабинъ оставилъ намъ вѣрное изображеніе буржуазіи своего времени, Мельякъ болѣе тѣсно тѣлъ къ уличной жизни Парижа, создавая образы своихъ обольстительныхъ героинь любящихъ, измѣняющихъ, легкомысленныхъ—этихъ женщинъ современности, и скажемъ, женщинъ, вообще.

Такимъ образомъ, Мельякъ болѣе, чѣмъ кто либо другой, достигъ популярности — я позволю себѣ сказать, элегантною, избранною популярностью. Печальный характеръ настоящей минуты не будетъ нарушенъ, если я напомию вамъ, что популярность нашего мастера была такъ велика въ предѣлахъ «*Gout Paris qui s'amuse*», что я языкъ газетныхъ сообщеній, имя Мельяка было присвоено тому кругу свѣтскихъ людей и свѣтскихъ женщинъ, который покойный такъ чудесно воспроизводилъ.

Парижская публика была очень заинтересована первымъ представленіемъ новаго балета «*L'Étoile*» (музыка Вормсера), поставленнаго вмѣстѣ съ возобновленной оперой Массне — «Тайса», совершенно у насъ неизвѣстной. Опера въ трехъ дѣй-

ствіяхъ, балетъ—въ двухъ. Мѣстомъ дѣйствія первой является Египетъ, а второго—Франція во время революціи.

«Танса» представлявала послѣдней повникъ Массне «Nouvelles»; опера написана, какъ и нѣкоторые другіе произведенія этого композитора, для извѣстной артистки, пользующейся особенными симпатіями публики. Таковой была во время созданія «Тансы» г-жа Сандерсонъ, достаточно знакомая почитателямъ Мариньескаго театра; «Танса»—вторая опера для нея написанная; первую была «Эсклармоиди». По характеру своему, «Танса» ничѣмъ не отличается отъ знакомыхъ намъ оперъ Массне. То же подражаніе Вагнеру, та же дѣйствительность въ мѣстахъ, требующихъ искренняго чувства и неподдѣльнаго лиризма, тѣ же болѣе или менѣе элегантныя приемы въ оркестровкѣ. Музыка «Тансы» мало подкупаетъ слушателя; мы не скажемъ, чтобы въ этой оперѣ совсѣмъ не было красивыхъ мелодическихъ фразъ, но онѣ какъ-то расплываются въ общей массѣ безсодержательныхъ мѣстъ. Достаточно указать, напримеръ, на то, что во всей оперѣ, дѣйствіе которой происходитъ въ Египтѣ, одинъ лишь нумеръ носитъ чисто восточный характеръ, что-бы убѣдиться, насколько Массне легко относиться къ сюжету.

Въ упоминаемой оперѣ сюжетъ вращается на судьбѣ двухъ лицъ («Танса» написана по роману Анатолія Франса),—молодого отшельника и проповѣдника высокаго истиннаго, Атаназія, и извѣстной кургизанки Тансы, проповѣдующей, напротивъ, земное счастье, веселье, беззаботность. Эти два противоположныя по своему характеру и взглядамъ лица сталкиваются въ мѣстѣ и Атаназія, мало-по-малу увлекайся чарами красавицы, незаметно влюбляется въ нее; но она, разъ усвоивъ понятіе о возвышенной любви, отрывается отъ всего земного и поступаетъ въ монастырь, гдѣ и умираетъ. Душевныя терзанія Аскета, его идеальное отношеніе къ жизни, отношенія Тансы къ несчастному отшельнику, въ которомъ она потомъ видитъ идеалъ нравственности, ея увлеченіе его ученіемъ,—все это представляетъ прекрасный матеріалъ для сценическаго произведенія и пожалуй, для музыки, если бы композиторъ болѣе проникся духомъ сюжета.

Но о послѣднемъ Массне менѣе всего думалъ, создавши свою «Тансу»; онъ падѣлилъ своихъ героевъ речитативами, среди которыхъ, впрочемъ, попадаются иногда красивыя фразы, но въ общемъ, неспособный охарактеризовать ясно данную личность. Онъ пишетъ свою музыку по выработанному имъ шаблону; тѣмъ не менѣе есть мѣста интересныя по мелодическимъ рисункамъ и оркестровкѣ.

Балетъ «L'Étoile» имѣлъ значительно болѣе успѣхъ, чѣмъ опера; многіе нумера его были повторены. Не станемъ вдаваться въ подробности этого произведенія, такъ какъ по музыкѣ оно ничего оригинальнаго и выдающагося не представляетъ. Хотя обстановка его была очень хороша, тѣмъ не менѣе нужно сознаться, что послѣ нашего балета мы изъ парижской сцены не замѣчали ничего такого, чего не выдали бы у насъ въ лучшемъ и болѣе роскошномъ видѣ. Насколько французская публика интересуется балетомъ, можно судить потому, что много элегантной публики пріѣхало въ театръ именно къ балету, пропустивъ оперу.

Comédie Française чествовало Дуза, которая теперь всецѣло покорилась себѣ Парижъ, завтракомъ въ павильонѣ «Арменвилль». На завтракъ собралось самое блестящее общество и онъ прошелъ съ такою непринужденностью и весельемъ, на какое только способны французы. M. Mouret-Sully произнесъ рѣчь. M. de Féaudy сказалъ нѣсколько стиховъ собственнаго сочиненія. Жюль Кларети и г-жа Барте прислали привѣтственную телеграмму. Послѣ завтрака съ присутствующихъ была снята фотографія. Въ воспроизводимой нами фотографіи великая италіанка занимаетъ центральное положеніе, по правую ея руку занимаютъ мѣста: г. Vornis, M-me Dudley и т. д., по лѣвую Mounet-Sully, M-me Baretta-Vornis, M. M. Bary et Proudhon, во второмъ ряду помѣстились, считая слѣва, M-me Nancy-Martel, M-le du Minil и др.



ТЕАТРАЛЬНОЕ ДѢЛО ВЪ СИБИРИ.

(ОЧЕРКЪ).

Дѣла предлагаемаго очерка—подѣлиться запасомъ, снѣдній съ тѣми людьми, которымъ, такъ или иначе, имѣютъ отношеніе къ русскому театру или интересуются имъ.

Проживъ почти четыре года въ Сибири, странѣ—какая это ни странно—малоизвѣстной большинству будущихъ туда изъ Европейской Россіи, я побывалъ во всѣхъ городахъ, расположенныхъ по Великому Сибирскому тракту и даже въ сторонѣ отъ него.

Въ Омскѣ, Томскѣ, Иркутскѣ, Барнаулѣ—въ каждомъ изъ нихъ—мнѣ пришлось прожить болѣе, чѣмъ по мѣсяцу; въ Благовѣщенскѣ, Владивостокѣ и Хабаровскѣ—около трехъ лѣтъ; остальное время ушло на путешествіе и остановки въ небольшихъ городахъ.

При современномъ интересѣ, который возбуждаетъ Сибирь, результаты моего опыта могутъ принести нѣкоторую долю пользы театральнымъ дѣятелямъ, если они задумаютъ послужить сибирскому театру и потому, стремясь всѣми силами избѣгнуть неточностей въ частности, постараются предоставить, по возможности, общій видъ театральнаго дѣла въ Сибири.

I.

Ложныя понятія о Сибири.

Мнѣ кажется, можно провести нѣкоторую параллель между мнѣніемъ французовъ о Россіи, вообще, и мнѣніемъ жителей Европейской Россіи о Сибири: какъ тамъ, такъ и тутъ гораздо болѣе вымысла, чѣмъ истины. «Русскіе, послѣ обѣда, любятъ пить чай, сидя въ тѣни столѣтнихъ клюковъ», пишутъ наши зареицкіе друзья... Железная дорога (въ Сибири) прошла по тѣмъ мѣстамъ, гдѣ поредъ этимъ грабли и убивали»—вычиталъ я на дняхъ въ одной изъ самыхъ распространенныхъ газетъ.

Такъ же смутны мнѣнія артистовъ и лицъ, интересующихся театромъ, о сибирскихъ театральныя городахъ. Денегъ много (бенефины какіе!), публика много (не понимаятъ (игруй черезъ нѣпь—колоту), но бѣжать страшно, дакъ невозможно, холодно, отвратительно обетованка), а потому и вознагражденіе должно быть громадное!

Все это совершенно несправедливо, почему, прежде всего, объ этомъ и поговоримъ, тѣмъ болѣе, что ложныя понятія и предубѣжденія, пожалуй, нигдѣ не приносятъ столько вреда, какъ въ театральномъ дѣлѣ.

Промню неясноту то блаженное время, когда деньги лились въ Сибири рѣкой: когда, напримеръ, нѣтъ Барнаула мѣстныя дамы отпраздновали стирати свое бѣлье въ Парижѣ; когда пропирывались въ карты цѣлыя десятки тысячъ, когда сибирскіе богачи покупали на границѣ трехсаженины зеркала и платили по нѣсколько тысячъ рублей за одну только доставку.

То же самое слѣдуетъ сказать и о театрѣ: коль скоро онъ пересталъ служить забавой въ минуты неодолимой скуки, а сдѣлался разумнымъ развлеченіемъ, принявшимъ форму постоянныхъ представленій, то оказалось, что сборы, въ среднемъ, такіе же какъ и въ городахъ Европейской Россіи. Слѣдовательно, мечты о «золотыхъ горахъ» по томъ, что «дешевъ куры не клюютъ», также несбыточны, какъ и желанье, чтобы въ сибирской тайгѣ иттицы заглохли...

Что же касается развитія публики въ театральномъ отношеніи, то я, изъ своего личнаго опыта, убѣдился, что она дѣлится на три главныя группы: къ первой—принадлежатъ пріѣзжіе интеллигенты (изъ столицъ и большихъ городовъ Россіи), которые «все видѣли и все слышали» и которые могутъ посѣщать мѣстный театръ скуки ради и чтобы «поддержать» артистовъ; вторая группа—средній классъ, состоящій изъ новоприехавшихъ отовсюду лицъ небольшого образованія (мелкіе коммерсанты, ремесленники, прожектеры и др.) или изъ мѣстныхъ жителей, причѣмъ всѣ они, въ большинствѣ случаевъ, прислушиваются къ тому—что говоритъ пріѣзжалъ съ земли, а сами рѣдко остаются «при особомъ мнѣніи»; третья группа составляетъ, такъ называемая, «галѣрка», которая всегда неукосно выражаетъ свое порицаніе или одобреніе соотвѣтственно производимому на нее впечатлѣнію. Отсюда ясно, что пониманіе сибирской публики, или, во всякомъ случаѣ, требованія ея, едва ли многими ниже, чѣмъ у насъ въ провинціальныхъ городахъ.

Путешествіе по Сибири въ настоящее время вовсе не страшно, такъ какъ понятіе о разстояніи весьма относительно. Изъ 7,000 верстъ 1,700 вер. необходимо сдѣлать на лошади. Что касается холода, то при полномъ без-

нѣтрѣ, онъ легко переносится; наконецъ—обстановка всеневной жизни зависитъ отъ насъ самихъ. Чтобы не быть голодными, разберемъ все это поподробнѣе. Отъ Челябинска, послѣднего города Европейской Россіи передъ Сибирью, желѣзная дорога доходитъ въ настоящее время до Каниска, даже, на сто верстъ далѣе—до селенія «Ключи», откуда 700 безъ малаго веретъ до Иркутска, а отъ него 1000 верстъ до Стрѣженска (черезъ оз. Байкалъ 45 верстъ на пароходѣ), отъ котораго по р. Амуру до Хабаровска—удобное пароходное сообщеніе; между послѣднимъ городомъ и Владивостокомъ—Уссурийская желѣзная дорога (половину пути можно проѣхать по р. Уссури до станицы Иманъ). Сибирскіе морозы также не представляютъ ничего страшнаго. Проплой зимой, напримеръ, въ Благовѣщенскѣ, температура болѣе мѣсяца колебалась между -30 и -40° по Реомюру и никто, особенно, не жаловался на подобный холодъ, потому что было совершенно тихо; вообще, средняя температура въ сибирскихъ городахъ, градусомъ на десять ниже, чѣмъ въ Петербургѣ или Москвѣ, причемъ кривая колебаній ея опускается, какъ мы видѣли, до 41° и ниже (очень рѣдко), но безвѣтріе обезсилитъ дѣйствіе мороза. Обстановка во время путешествія и осѣдлой жизни артиста мало отличается отъ нашей въ Европейской Россіи, и зависитъ главнымъ образомъ, отъ нашихъ способностей привыкнуть къ мѣстнымъ условіямъ. Конечно, по мѣрѣ удаленія въ глубь Сибири, многіе предметы дорожаютъ, въ особенности, къ веснѣ (по времени привоза ф. сахара 20—23 к., пудъ картофеля 40—50 коп., въ февралѣ же фунтъ сахара стоитъ 28—33 коп., а пудъ картофеля—1 р. 50 к.). Поэтому необходимо, если въ городѣ остаются на сезонъ, заготовить всѣ нужные припасы осенью и поселиться на своей квартирѣ, въ гостиницѣхъ же или меблированныхъ комнатахъ не проживать. Въ нихъ чрезвычайно дорого и неудобно.

Самъ собою разумѣется, вознагражденіе должно быть болѣе, нежели въ Европейской Россіи, но нельзя, въ то же время, похвалить гг. артистовъ, замыслившихъ колоссальныя жадованія, такъ какъ любой сибирскій театръ въ состояніи дать лишь полуторный окладъ противъ болѣешихъ антрепризъ Европейской Россіи. За то въ Сибирь деньги несравненно вѣрше.

Итакъ, не смотря на то, что сборы немного выше нашихъ, что работать приходится не мало (актеръ занятъ почти каждый спектакль), вѣдь, все-таки, стоитъ, по умѣривъ свои аппетиты, которые дѣйствительности, увы, не въ силахъ удовлетворить.

II.

Обзоръ городовъ Западной Сибири въ театральномъ отношеніи.

Предпославши, такимъ образомъ, общую характеристику условій, при которыхъ долженъ дѣйствовать театральныя работники, перейдемъ къ обзоръ сибирскихъ городовъ въ театральномъ отношеніи.

Первый городъ, когда въѣзжаешь въ Сибирь по Уральской желѣзной дорогѣ, это—Тюмень, который считался до открытія желѣзнодорожнаго пути сибирскими воротами; въ немъ до 30 тыс. жит. Есть театръ (концерты даются въ залѣ Общ. Собранія, мѣсть 250), построенный думцомъ Текутьевымъ въ своемъ домѣ, во второмъ этажѣ (въ первомъ—лабазы) каменнаго дома. Первое время послѣ постройки, Текутьевъ самъ держалъ труппу и конечно, съ убыткомъ, ибо въѣхалъ распорядительство лицамъ, думавшимъ лишь о себѣ, отчего страдалъ карманъ антрепренера, а публика, состоящая на половину изъ оживившихъ заводчиковъ и ихъ семействъ, не слишкомъ поддерживала дѣло. При умѣломъ веденіи антрепризы, сезонъ можетъ дать 30—35 тыс. руб. при наивысшемъ сборѣ руб. въ 800. Издромъ репертуара, новинному, должна быть оперетка, прежде всего, какъ новинка (оперетку ставились случайно), а затѣмъ—какъ родъ сценическаго представленія, наиболѣе соответствующій развитію мѣстной публики. Причинилъ драматическая труппа съ серьезнымъ репертуаромъ въ среднемъ, до сихъ поръ только перебивалась. Сборы дѣлали обетановочныя пьесы съ мелодраматическимъ содержаніемъ, какъ, пожалуй, и всюду въ Сибирь.

Слѣдующій городъ—Тобольскъ, въ которомъ, по незначительности народонаселенія (22 тыс. жит.), постоянной труппѣ существовать трудно, но нѣсколько спектаклей могутъ быть весьма удачными, тѣмъ болѣе, что жизнь въ немъ, особенно зимой, монотонно-чужбинная. Театра нѣтъ, но есть порядочный залъ Общественнаго Собранія, гдѣ сборъ достигаетъ 600—700 руб. въ вечеръ. Тобольскъ стоитъ поѣхать только въ навигацію по рр. Тоболу, Иртышу и Оби на пароходѣ. Зимой же надо ѣздить крѣзъ въ 150 верстъ на лошади въ сторону отъ сибирскаго тригга.

Теперешнія сибирскія ворота—городъ Курганъ—вълѣдствіе его незначительности (10 тыс. жит.) и по недостатку помѣщенія (крошечный залъ Обществ. Собранія или неважный лѣтній театрикъ) можно миновать съ легкимъ сердцемъ или, на худой конецъ, дать проѣздомъ 2—3 спектакли со сборомъ, самое большее, руб. въ 200—250.

Въ *Петропавловскѣ*—второй городъ отъ Европейской Россіи по Сибирской желѣзной дорогѣ—почта по срединѣ (по 250 вер. въ ту и другую сторону) между Курганомъ и Омскомъ, можно остановиться и дольше. Городъ побольше Кургана (17 тыс. жит.) и имѣетъ небольшой каменный театръ, вмѣщающій публики руб. на 500—550.

Затѣмъ слѣдуетъ *Омскъ*, одинъ изъ семи обширнѣйшихъ городовъ въ Сибирь. Въ немъ до 50 тыс. жит., изъ коихъ почти 24% чиновниковъ и дворянъ и 1,5% купцовъ. Городъ могъ бы дать въ сезонъ тысячъ до 40 руб. валового сбора, но къ сожалѣнію, театръ очень плохой: деревянный, передѣланный изъ бывшей казармы, одноэтажный, тѣсный, въ неудобномъ мѣстѣ, безъ малѣйшей акустики и кромѣ того, разрѣшеніе ставить въ немъ спектакли зависитъ отъ главновадѣлствующей въ краѣ власти. Мѣстная дума, очевидно, относится къ театральному вопросу болѣе чѣмъ безучастно, а потому, рѣшеніе его, въ неопредѣленномъ будущемъ... Между тѣмъ, театръ безусловно необходимъ: публики масса, и въ парадные спектакли бываетъ сборъ рублей на 800—900, но въ теперешнемъ помѣщеніи холодно, сыро, душно сквознякъ; актерамъ служить тяжело, такъ какъ маленькая сцена, невозможны уборныя, отсутствіе резонанса, надрыываютъ силы. Лѣтомъ же еще хуже, ибо духота и пыль въ зрительномъ залѣ мѣшаетъ посѣщать спектакли, отчего они могутъ быть только случайными; будь подходящее помѣщеніе (для концертовъ—залъ Обществ. Собранія, мѣсть 350). вѣроятно, и посѣтители наплывъ-бы. Репертуаръ, думается, по думѣ Омску смѣшанный: легкая комедія, иногда драма, оперетка, изрѣдка, если возможно, опера, хотя послѣднюю, въ существующей казармѣ, ставить трудно. Что касается труппы, то слѣдуетъ замѣтить, что тутъ какъ и вообще въ Сибирь, главная приманка труппы—способная, красивая примадонна: она вывозитъ сезонъ на своихъ плечахъ, отчего отъ нея требуется опытность, — репертуаръ и ими; остальные — не болѣе, какъ рамка для картины.

Вл. Тальзати.

(Продолженіе слѣдуетъ).



Провинціальная лѣтопись.

(Отъ нашихъ корреспондентовъ).

ЕКАТЕРИНОДАРЪ. На страницахъ нашего журнала въ свое время уже сообщалось время открытія здѣсь лѣтняго театральнаго сезона и составъ труппы товарищества драматическихъ артистовъ, играющихъ подъ управленіемъ В. Е. Илькова.

До сихъ поръ репертуаръ мѣстнаго театра былъ самый разнообразный. Ставились: «Первая муха», «Игра въ любовь», «Судебная ошибка», «Во лѣтѣ или жизнь игрока», «Чужіе», но освѣжались репертуаръ въ новинками: «Цѣна жизни», «Въ новой семьѣ», «Любелю», «Трильби» (шла 5 разъ) и много другихъ пьесъ прошлагодняго репертуара московскихъ и петербургскихъ театровъ.

Изъ артистовъ играющей здѣсь труппы почти всѣ хорошо извѣстны, но-крайней мѣрѣ главныя силы ея намъ приходилось видѣть очень часто въ нѣсколькихъ городахъ, такъ что намъ не трудно сулить объ ихъ дарованіи. Г-жу Рыбинскую мы видѣли въ роляхъ: Юланта («Дочь короля Рене»), Франсины («Око за око»), Уткиной («Чужіе»). Глафиры («Волки и овцы»), Офелии («Гамлетъ»), Лизаветы («Das Glück im Winkel»), Катринъ Юбис («Madame Sans Gêne»), несомненно, что симпатичной артисткѣ принадлежитъ первое мѣсто въ труппѣ. Но не палиши пояснить, что артистка, обладая большимъ умомъ и сценической опытностью, проявляетъ мало художественнаго чутья, что сильно сказывается въ серьезныхъ пьесахъ, какъ «Francillon» А. Дюма, «Счастье въ уголкѣ» Г. Зудермана, «Бытныя деньги» и «Волки и овцы» А. Остроумова, гдѣ исполненіе основано на тонкой передачѣ внутреннихъ содержаній образа. Технику игры артистка также нельзя назвать блестящей.

Сценическія данныя Н. Д. Рыбинской вполне подходятъ

къ легкой современной комедии, въ которой артистка смотритъ съ большимъ интересомъ.

Г. Михайловъ — очень порядочный комикъ-буффъ, но въ характерныхъ роляхъ попадаетъ въ шаркъ. Г. Соколовскій занимается въ труппѣ амплуа фатовъ. Полезной силой труппы является В. Е. Ильковъ. Онъ не лишенъ темперамента и играетъ достаточно осмысленно, но замѣчается и не малая подражательность, вследствие чего онъ въ некоторыхъ роляхъ произвелъ впечатлѣніе поверхностное. Кроме того г. Ильковъ не умѣетъ распоряжаться своими голосовыми средствами. Г-жу Воронину мы видѣли въ разнообразныхъ роляхъ, и приходится удивляться, почему г-жа Воронина выступаетъ въ отвѣтственныхъ роляхъ. Мало удовлетворительна и инженерная дѣятельность г-жа Волкова. На сценѣ у нея нѣтъ ни соответствующихъ движеній, ни жизни. Недурень простака г. Акимовъ. Въ легкой комедии и водевилѣ онъ вноситъ, достаточно оживленія, не лишенъ наблюдательности; игра осмысленна, хотя слегка олюбообразна. Заключивъ наши отзывы, укажемъ еще на одного полезнаго исполнителя, г. Дьяконова, а объ остальныхъ скажемъ словами Гамлета «The rest is silence». Сборы пока скромные.

О. Сосаишскій.

ВИЛЬНА. Между редакціей мѣстного органа — «Виленискаго Вѣстника» и товариществомъ оперныхъ артистовъ возникла война. «Исторія» этихъ враждебныхъ отношеній довольно поучительна съ одной стороны, она въ достаточной мѣрѣ характеризуетъ физиономію «Виленискаго Вѣстника», съ другой обнажаетъ недостатки современной газетной рецензии, о которыхъ было не мало говорено на первомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей въ Москвѣ.

«Исторія» такова: спектакли товарищества (подъ управленіемъ артиста Императорскихъ театровъ г. Фюрера) проходили съ немалымъ успѣхомъ, публика (кромя польской знати и играющей даже въ области искусства въ свою узко-національную политику) охотно посѣщаетъ оперу, вполне удовлетворяя своимъ эстетическимъ требованіямъ и несколько не интересуясь метриками артистовъ.

Между тѣмъ, редакція «Виленискаго Вѣстника» въ своихъ театральныхъ рецензіяхъ производитъ сѣньку талантовъ, сообразуясь съ... національностью артиста. Въ виду того, что все «не-русское» «Виленискаго Вѣстнику» «не по душе», а между тѣмъ, какъ бы на зло редакціи, въ товариществѣ лучшими силами являются «не-русскіе» артисты — мѣстный органъ тайно и явно почти два мѣсяца пѣтушится и пегодуется... Враждебное отношеніе редакціи къ «не-русскимъ» артистамъ особенно рѣзко проявилось въ театральной рецензии по поводу поставленной впервые на здѣшней сценѣ оперы Рубинштейна «Минскіе». Рецензентъ преднамѣренно въ своей театральной замѣткѣ обошелъ молчаніемъ исполнителей главныхъ ролей, потому, лишь единственно, что эти лучшие исполнители — «не-русскіе». Этотъ обычный пріемъ — умалчивать о первыхъ персонажахъ и много говорить о вторыхъ — вызвала справедливое негодованіе товарищества, и артисты письменно рѣшили выразить коллективный протестъ, причемъ лишили рецензентовъ «Виленискаго Вѣстника» права пользованія даровыми мѣстами въ театрѣ.

Въ слѣдующемъ номерѣ газеты (№ 141) появилась замѣтка редакціи, заключающая въ себѣ какъ-бы вынужденное продолженіе рецензии. Эта замѣтка по-истинѣ можетъ служить образцомъ слабой логики и блестящимъ примѣромъ искаженія «чисто-русской рѣчи».

Р.—ичъ.



Справочный отдѣлъ.

1. Артисты, ищущіе ангажемента.

Н. М. Соколовъ — суфлеръ предлагаетъ услуги на предстоящій зимній сезонъ, въ товарищество или антрепризу, условія по соглашенію. Опытное знаніе дѣла. Адресъ: г. Бѣлевъ, Тульской губ. Театръ.

Въ г. Бѣлевѣ, Тульск. губ., приглашаются въ товарищество:

- 1) драмат. инженеру;
- 2) водевильная съ голосомъ;
- 3) второй любовникъ (съ условіемъ играть нѣкоторые первыи);
- 4) простака;
- 5) помощн. режиссера;
- 6) актеръ на небольшія роли.

(Вечеровой расходъ не болѣе 25-ти руб.).

Адресъ: г. Бѣлевъ, Тульск. губ., г. Максимовъ. Городской театръ.

Г-жа Е. О. Лѣвина. — свободна на зиму. Амплуа драматическихъ старухъ, также характерныя роли. Условія по соглашенію. Адресъ, уголъ Торговой и Б. Мастерской, д. 7 — 11, кв. 25.

Редакторъ Я. Р. Кугель.

Довз. цензурою. С.-Петербургъ, 5 Іюля 1897 г.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

ПОЛУГODOVAYA ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛЪ

„Театръ и Искусство“.

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

Авсѣенко В. Г., Алексеевская Н. А., Амфитеатрова А. В., Арбенкина П. Ф., Вастунова Э. Д., Бенцовина В. П., Гепсена В. Г., Гибдича П. П., Далматова В. П., Дьякова А. П., Карпова В. П., Кнорозовскаго П. М., Козловскаго М. М., Крайченко П. П., Кугеля А. Р., Ленскаго Ля. П., Непировича-Данченко Вл. П., Плещеева А. А., Преображенскаго В. П., проф. Л. А. Саккетти, Соломко С. С., Седлинова Н. А., Тихонова В. А., Федорова А. М., Федорова М. П., Фруга С. Г., Шенскаго I. I. и др.

Около 300 иллюстрацій, рисунковъ и портретовъ.

Въ литературно-драматическомъ отдѣлѣ помѣщены новыя пьесы, имѣвшія шумный успѣхъ, какъ „Трибуна“, „Катастрофа“, „Наказуи“, „Влюбленная“ и пр.

Въ распоряженіи редакціи имѣется рядъ статей по разнымъ вопросамъ искусства: между ними проф. Л. А. Саккетти „О художественно-прекрасномъ“, П. М. Кнорозовскаго „Основы музыкальной критики“, А. Р. Кугеля „Современныя драматургіи“ и т. п.

Кромѣ названныхъ выше лицъ, обѣщано сотрудничество кн. Голицына Д. П. (Муравлина), Иванова М. М., Мамипа-Сибиряка Д. Н., Непировича-Данченко Вл. П., Потапенко Н. Н., проф. Соловьева Н. О. 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.

Съ 1-го іюля 1897 г. по 1-е января 1898 г

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

ежемесячное иллюстрированное изданіе

„Новый журналъ Иностранной Литературы“

ИСКУССТВА и НАУКИ.

„Новый Журналъ Иностранной Литературы“ поставилъ себѣ задачей въ тщательномъ исполненіи переносахъ, въ извлеченіяхъ и литературно-научныхъ статьяхъ своевременно воспроизводить все, что на иностранныхъ языкахъ печатается *новаго, наилучшаго, особенно выдающагося, оригинальнаго, художественнаго, замѣчательнаго и интереснаго* въ области литературы, искусствъ и знаній, обильно иллюстрируя статьи и переводы рисунками и авторскими изображеніями всего, что заслуживаетъ вниманія и художественнаго поясненія.

Всѣ болѣе или менѣе крупныя произведенія будутъ печататься съ особой тщательностью и могутъ быть сохранены отдѣльными томами.

Первая книга „Новаго журнала Иностранной Литературы“ выйдетъ 1-го іюля 1897 г.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА.

съ 1-го іюля 1897 г. по 1-е января 1898 г.

Всѣхъ доставки 2 р. 50 к. съ доставкой и пересылкой 3 р.

Подписка принимается въ главной конторѣ „Новаго журнала Иностранной Литературы“ — С.-Петербургъ, Вознесенскій пр., д. 3 и въ книжныхъ магазинахъ „Новаго Времени“ (Невскій, 38) и Вольфа (Гостинный дворъ, № 18). Изгородію благодаритъ адресоваться въ редакцію „Новаго журнала Иностранной Литературы“ (Конногвардейскій бульваръ, 13).

Редакторъ-Издатель О. Н. Булгаковъ. (2—2)

ВАЖНО ДЛЯ Г-ЖЪ АРТИСТОВЪ.

Платя по послѣднимъ парижскимъ и вѣскимъ журналамъ. Заказы исполняются въ 24 часа. Цѣны умѣренныя. Литейный пр., д. 15, кв. 2. Вель-этажъ противъ Главнаго Казначейства (30) — 18

Ред.-Изд. З. Тимофеева (Холмская).

Типографія Я. И. Либермана. Фонтанка, 86.