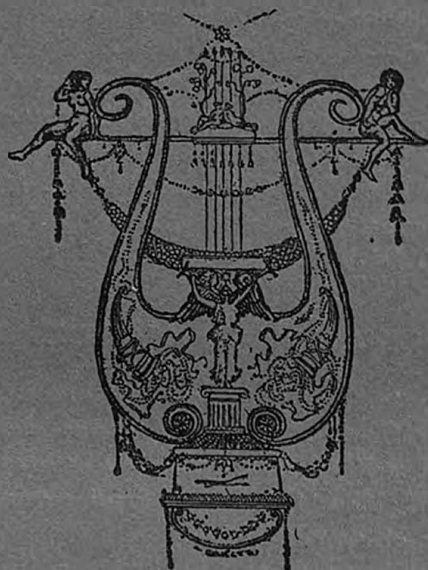


ОП

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1909

ВЫПУСКЪ II



БИБЛИОТЕКА
А. В. ДУНАЧАНСКОГО

инв. 17776
3948

СОДЕРЖАНІЕ.

Отъ редакціи.

Отрывки изъ воспоминаній Н. С. Васильевой.

Новыя данныя о А. Ѳ. Писемскомъ.—N.

Л. Толстой, какъ драматургъ.—Ѳ. Д. Батюшкова.

Первая постановка «Власти тьмы» на любительской сценѣ (изъ воспоминаній А. В. Приселкова).

Н. А. Римскій-Корсаковъ.—В. Каратыгина.

«Мертвый городъ».—Ѳ. Зѣлинскаго.

Режиссеръ и декораторъ.—Н. Еврейкова.

Джованни ди Грассо.—А. Измайлова.

Артисты о публика (переписка А. П. Ленскаго съ А. И. Южинымъ по вопросу о выходахъ артистовъ на аплодисменты).

Библиографія: «Исторія русскаго театра» проф. Варнеке (П. О. Морозова); «О театрѣ» С. Яблоновскаго (А. І. Гидони).

Приложеніе: «Пастушка-герцогиня», комедія Лопе де Вега, вольный переводъ А. Н. Бѣжецкаго.

ПРИЛОЖЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ.

Эскизы В. А. Сѣрова для декорацій къ новой постановкѣ оперы А. Н. Сѣрова «Юдиѣ» въ Мариинскомъ театрѣ:

Эскизъ декораціи I и V актовъ (цвѣтная автотипія);

Эскизъ декорацій II, III и IV актовъ (три снимка).

Первая постановка «Власти тьмы»:

1. З. А. Давыдова въ роли Матрены. 2. О. Трефилова въ рол. Аниютки. 3. Г. П. Карцовъ въ роли Нибиты, Е. В. фонъ-Розенбахъ въ роли Акулины и В. Н. Приселкова въ роли Анисьи «Мертвый городъ» д'Аввунціо. Эскизы декорацій А. Я. Головина къ постановкѣ въ Александринскомъ театрѣ (три снимка).

Н. А. Римскій-Корсаковъ. Рисунокъ В. А. Сѣрова (фототипія).

А. П. Ленскій и А. И. Южинъ. Портретъ работы В. А. Сѣрова (фототипія).

Обложка работы Л. С. Бакста, заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго.



В. А. СУРОВЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ ОПЕРѢ «ЮДИТЪ» (I и V акты).

ОТЪ РЕДАКЦІИ:

Вступая въ девятнадцатый годъ своего существованія „Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ“ нѣсколько мѣняетъ свою внѣшность, время выпуска и литературное содержаніе.

Журналъ будетъ издаваться книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое 4° съ иллюстраціями внѣ текста. Въмѣсто одного выпуска въ годъ, съ тремя приложеніями, „Ежегодникъ“ будетъ выходить семь—восемь разъ (въ нын. году—семь), примѣнительно къ сезону Императорскихъ Театровъ. Что касается литературнаго содержанія, то, оставаясь по прежнему точной лѣтописью Императорскихъ Театровъ, „Ежегодникъ“ новаго типа удѣлитъ значительное вниманіе частнымъ и заграничнымъ театрамъ, поскольку таковыя отвѣчаютъ художественнымъ требованіямъ сценическаго искусства.

Въ первые два выпуска (Апрѣль—Май) войдутъ статьи литературнаго характера, относящіяся преимущественно до нѣкоторыхъ постановокъ Императорскихъ театровъ или выдающихся моментовъ театровъ частныхъ. Эти выпуски, какъ отчасти и третій (выйдетъ въ Іюнѣ), замѣнятъ для сезона 1908—1909 гг. существовавшія до сихъ поръ приложенія. Въ третьемъ выпускѣ, заключающемъ фактически театральный годъ, кромѣ литературнаго текста, будетъ еще помѣщенъ подробный отчетъ дѣятельности Императорскихъ Театровъ, Литературно-Театральнаго Комитета и Театральнаго Училища за минувшій сезонъ, статистическія свѣдѣнія о перемѣнахъ въ личномъ составѣ Дирекціи, а также очерки, посвященные юбилеямъ и некрологамъ сценическихъ дѣятелей за 1908 г. и первую половину 1909 г.

ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ.

МОСКОВСКІЙ ПЕРІОДЪ.

1869—1878.

Да, скоро и безслѣдно передъ мыслью
Скользнуть искусство пламенное мима,
А образцы рѣзца и пѣснь поэта
Тысячелѣтья могутъ пережить.
Да! обаянье гибнетъ вмѣстѣ съ мимомъ
И замирать отдаленнымъ звукомъ,
И вѣковѣчной славы за собою
Мгновенное созданье—не оставить.

Шиллеръ.



родилась въ Москвѣ, въ домѣ, принадлежащемъ матери моей, извѣстной артисткѣ Московскаго Малаго театра, Екатеринѣ Николаевнѣ Васильевой. Домъ этотъ перешелъ къ ней въ наслѣдство отъ дѣда моего, Николая Владиміровича Лаврова, знаменитаго баритона Императорской Московской оперы 40-хъ годовъ.

Хроника Арапова такъ говоритъ о немъ: «Голосомъ его плѣнялись итальянцы *); ростъ, органъ, благородство, теплота души и истинный драматическій талантъ, все было соединено въ немъ для его славы». Москвичи такъ любили и цѣнили его, что по подпискѣ поднесли ему купчую на 2-хъ этажный домъ—особнякъ, существующій и по сіе время въ Москвѣ на Остоженкѣ.

Въ этомъ то домѣ, устроенномъ «по вкусу умной старины» прошло мое дѣтство. Дѣда я въ живыхъ не застала: онъ рано умеръ къ огорченію его почитателей. Отца моего, знаменитаго московскаго комика Сергѣя Васильева, я едва помню. Онъ трагически окончилъ свою карьеру, потерявъ зрѣніе 35-ти лѣтъ, въ полномъ расцвѣтѣ силъ и таланта...

Ребенкомъ мнѣ пришлось быть на необычайномъ, по своему трагизму, спектаклѣ, —прощальномъ бенефисѣ отца, когда его, почти слѣпого, ста-

*) Въ Москвѣ въ то время была и итальянская опера.

рались водить незамѣтно по сценѣ игравшіе съ нимъ товарищи. Публика, дамы и мужчины плакали на этомъ спектаклѣ. Это были похороны молодого, полного силъ, таланта, любви къ искусству, заживо для него умиравшего артиста. Черезъ годъ съ небольшимъ, московская публика проводила на Ваганьковское кладбище своего любимца. Вскорѣ послѣ его смерти, я была отдана въ интернатъ моднаго, тогда, пансіона въ Москвѣ, г-жи Кноль (нынѣ Мага). Очевидно, моя мать не хотѣла предрѣшать моей судьбы, предоставивъ будущему рѣшеніе вопроса о моей сценической карьерѣ, да и театральная школа того времени была спеціально балетная. Драматическій классъ хотя и существовалъ, но былъ въ пренебреженіи и находился въ завѣдываніи второстепеннаго актера, исправно получавшаго жалованье и изрѣдка заставлявшаго своихъ учениковъ, читать басни.

16-ти лѣтъ я окончила свой пансіонскій курсъ и стала упрашивать мою мать дать мнѣ возможность попробовать свои силы на сценѣ. Уступая моимъ просьбамъ, она арендовала на лѣто театръ въ гор. Твери, собрала небольшую труппу, и стала устраивать спектакли, чтобы дать мнѣ возможность научиться «ходить по сценѣ» подъ ея руководствомъ.

Осенью, того же, 1869 г. я уже дебютировала на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра въ бенифисъ Живокини въ водевилѣ съ пѣніемъ «Бѣдовая дѣвушка». Волновалась я страшно и, конечно, не могла отдавать себѣ отчета, *какъ* я играла, хорошо ли, дурно ли... Знаю только, что когда кончая пьесу, я пѣла куплеты, прося прощенія у дѣйствующихъ лицъ за шалости (я играла дѣвочку-подростка) и обращалась, въ концѣ-концовъ, къ публикѣ со словами: «теперь у *васъ* въ рукахъ судьба моя»,—я такъ прониклась положеніемъ дебютантки, судьба которой зависитъ отъ публики, что вмѣсто того, чтобы спѣть этотъ куплетъ кокетливо-шаловливо, какъ это полагалось для *ingénue*, я спѣла его дрогнувшимъ отъ слезъ голосомъ, что, говорили, вышло такъ наивно-трогательно, что театръ разразился рукоплесканіями... Когда опустился занавѣсъ, меня цѣловали, поздравляли, и говорили, что, именно, послѣдняя фраза показала, что изъ меня будетъ актриса.

Въ тѣ времена дирекція заключала контракты съ артистами обыкновенно постомъ. Вотъ почему, не смотря на мой удачный дебютъ 10-го октября 1869 года, служба моя считалась только съ 15-го марта 1870 г., т. е. со дня заключенія контракта, хотя я играла уже 4 мѣсяца, участвуя въ бенефисахъ Ѳедотовой, Садовскаго и моей матери, и исполняла главные роли въ пьесахъ: «Школа женщинъ» Мольера (Агнеса), «Не въ свои сани не садись» (Дуня) и «Мольеръ—дитя» (Мольеръ). Составъ труппы Моск. Малаго театра того времени, т. е. начала 70-хъ годовъ былъ блестящій и сравнивался съ прекраснымъ симфоническимъ оркестромъ, по ансамблю исполненія.

Садовскій, Самаринъ, Шумскій, Живокини, Екатерина Васильева, Медвѣдева, Ѳедотова, Акимова, Никулина, Рѣшимовъ, Никифоровъ—все это были виртуозы въ своихъ партіяхъ, т. е. въ своемъ «амплуа», которое тогда не только признавалось, но и строго опредѣлялось, и Шумскій никогда не игралъ ролей Садовскаго, а Живокини ролей Самарина. Каждый изъ нихъ такъ спеціализировался въ своемъ амплуа, что при распредѣленіи ролей не было даже затрудненій. Путемъ художественнаго ансамбля создавалось и достигалось то «настроеніе», о которомъ иногда такъ тщетно хлопчутъ современные режиссеры, прибѣгая къ разнымъ обстановочнымъ ухищреніямъ. Въ тѣ времена, роль режиссера была очень скромная; она сводилась къ поддержанію порядка на сценѣ и къ занятію съ солдатами—статистами.

Даже *mise-en-scène*, если не была указана авторомъ, вырабатывалась самими артистами, на репетиціяхъ. Но были авторы, въ особенности переводчики (какъ напр. Тарновскій), пьесы которыхъ были испещрены пометками: о положеніи, которой занимаетъ во время дѣйствія то или другое лицо, о переходахъ съ одной стороны на другую, причемъ въ Москвѣ и Петербургѣ пьесы ставились разное, т. е. въ Москвѣ считали правую и лѣвую сторону отъ суфлера, или отъ зрителя, а въ Петербургѣ—отъ актера. Стало быть то, что считалось въ Москвѣ правой стороной,—въ Петербургѣ считалось лѣвой и наоборотъ. Отсюда вѣчная путаница при постановкахъ.

Чему придавалось огромное значеніе, это чтенію авторомъ своей пьесы артистамъ.

Въ домѣ моей матери читали свои произведенія: Островскій, Писемскій, Потѣхинъ, Тарновскій. Присутствовали, обыкновенно, артисты, занятые въ этихъ пьесахъ. Художественнымъ чтецомъ былъ Островскій. Каждому лицу онъ давалъ такую обрисовку, что актеру легко было воспроизводить замысль автора. Характеристика была ясна. А какъ образно, съ какимъ воодушевленіемъ и разнообразіемъ интонацій читалъ онъ народныя сцены! Артисты благоговѣйно слушали его, но существовалъ и обмѣнъ мнѣній. Такимъ образомъ авторъ и актеръ шли рука объ руку и было взаимное пониманіе.

Репертуаръ составлялся, благодаря бенефисной системѣ, самими актерами, подѣ контролемъ инспектора репертуара,—имъ же, по соглашенію съ авторомъ и бенефициантомъ, распредѣлялись и роли. Количество бенефисовъ доходило до 25 въ сезонъ (тогда играли Май и Іюнь мѣсяцы), новыя пьесы шли почти каждую недѣлю и репетицій для каждой изъ нихъ полагалось не болѣе 7—8-ми. Не смотря на, казалось бы, отрицательную сторону такого порядка, было и нѣчто положительное въ немъ, а именно, интенсивность работы, которая не даетъ застывать артисту въ бездѣйствіи.

Бенефисная система имѣла также свои положительныя стороны. Она невольно заставляла актеровъ слѣдить за драматической литературой, приискивая себѣ на бенефисъ, за отсутствіемъ интереснаго новаго, что нибудь подходящее и изъ классическаго репертуара. Такъ поступила Н. М. Медвѣдева, поставившая въ свой бенефисъ трагедію Лессинга: «Эмилія Галотти», въ которой и выступила въ 1-й разъ на сценѣ Малаго театра въ томъ же 1870 году—М. Н. Ермолова.

Какъ это ни странно покажется на первый взглядъ, но я косвенно способствовала проявиться ея чудному таланту въ эту пору и въ этой пьесѣ. Вотъ какъ это случилось: желая проститься съ своей молодостью, т. е. сыграть послѣдній разъ на сценѣ молодую роль и не находя ничего подходящаго въ современномъ репертуарѣ, Н. М. Медвѣдева выбрала для

своего бенефиса «Эмилию Галотти» взявъ на себя роль графини Орсинти. Эмилию должна была играть, бывшая тогда уже въ полной славѣ, Г. Н. Оедотова. Но она серьезно заболѣла и Медвѣдева не знала какъ ей быть съ ролью Эмилии.

Однажды она меня спросила: Наденька, а не хотѣли бы вы сыграть чтонибудь посерьезнѣе вашихъ дѣвочекъ-попрыгушекъ, которыхъ вы играете?

Далекая отъ мысли, что Надежда Михайловна намекаетъ мнѣ на возможность играть роль Эмилии въ ея бенефисѣ, я беззаботно отвѣтила: «я пока довольна моими ролями, Надежда Михайловна, и боюсь взяться за чтонибудь очень серьезное». Послѣ этого, Над. Мих. имѣла разговоръ съ моею матерью, совѣтуя ей попробовать меня въ сильно-драматической, даже трагической роли Эмилии. Но я была такъ жизнерадостна, такъ еще наивна и въ жизни и на сценѣ,—что умоляла мою мать не дѣлать этой пробы, на что она охотно согласилась, видя во мнѣ актрису комедіи, а никакъ не трагедіи.

Итакъ, не смотря на неудовольствіе Медвѣдевой, рѣшено было, что играть Эмилию Галотти я не буду. Бенефициантка стала искать среди балетныхъ воспитанницъ школы свою героиню, и нашла ее въ лицѣ М. Н. Ермоловой. Не служитъ ли этотъ фактъ лучшимъ доказательствомъ того, какъ относились къ искусству артисты Малаго театра того времени? Для матери моей, конечно, была ясна вся выгода согласиться на предложеніе Н. М. Медвѣдевой. Я уже пользовалась симпатіей публики, и если бы даже несовершенно сыграла роль Эмилии, ко мнѣ бы отнеслись снисходительно, а въ глазахъ начальства я сдѣлала бы большой шагъ впередъ...

Но мать моя была прежде всего артистка, строгая къ себѣ, строгая къ своимъ близкимъ, преданная дѣлу своего искусства безграницно, и на компромисъ она не пошла.

Въ Москвѣ я оставалась до поста 1878 года, играя роли *ingénue* въ драмахъ, комедіяхъ и водевиляхъ съ пѣніемъ, такъ какъ у меня былъ достаточный для этого голосъ, а водевили были въ модѣ тогда и въ нихъ нерѣдко участвовали и корифеи сцены. Играла я также роли *travesti*, т. е.

роли мальчиковъ какъ напр. роль Фанфана Бенуатонъ въ «*Famille Benoiton*»; роль школьника Тото въ пьескѣ «Сорви-голова»; роль гимназиста Ореста въ пьесѣ Потѣхина «Выгодное предпріятіе». Изъ серьезныхъ ролей моего репертуара за это время назову Агнесу въ «Школѣ женщинъ» Мольера, Дуни въ «Не въ свои сани не садись» Островскаго, Софьи въ «Горе отъ ума», Нади въ «Ошибкахъ молодости», Вѣрочки въ «Мѣсяцъ въ деревнѣ» Тургенева, Фрозины въ «Скупомъ» Мольера и Снѣгурочки въ «Снѣгурочкѣ» Островскаго. Роли эти мнѣ приходилось играть съ Садовскимъ, Самаринымъ, Шумскимъ, Живокини, ихъ совѣтами и указаніями я пользовалась и, слѣдовательно, помимо моей матери,—они были моими учителями. Не могу не вспомнить о нихъ съ особенно-теплымъ чувствомъ. Какіе это были прекрасные артисты, и какіе добрые сердечные люди! Не проходило репетиціи, чтобы Василій Игнатьевичъ Живокини, не побаловалъ меньшей братіи.

«Головастики»! говоритъ онъ, бывало, молодымъ выходнымъ актерамъ или актрисамъ, получавшимъ скромное содержаніе, «головастики»! Пошлите-ка взять себѣ чаю да растегайчиковъ (особые московскіе пирожки)—небось проголодались! И давалъ сейчасъ же деньги на угощеніе. Какъ онъ подбадривалъ меня, во время дебюта, играя со мной въ «Бѣдовой дѣвушкѣ». «Не бойся «головастикъ» (это была его привычка называть такъ молодежь), не бойся, хорошо идетъ, натурально!.. Съ нимъ мнѣ часто приходилось играть и это было для меня наслажденіемъ... Съ нимъ такъ легко было играть. Онъ заражалъ своей веселостью, своимъ комизмомъ. Особенно интересны были его итонаціи, совершенно своеобразныя, и затѣмъ жесты необычайно выразительные. Когда онъ говорилъ въ «Синичкинѣ»: «я самъ 30 лѣтъ королей игралъ»,—онъ принималъ такую комическую позу, пародируя плохихъ актеровъ, исполняющихъ роли королей, что театръ хохоталъ до упаду.

Съ другимъ комикомъ, но иного жанра, Садовскимъ, я играла Дуню въ «Не въ свои сани не садись» Островскаго. Роль кроткой купеческой дочки, представляла для меня огромную трудность, прежде всего потому

что это роль была бытовая, а мой генге былъ — расфранченныя современныя барышни и я умоляла Прова Михайловича не сердиться на меня, что не умѣю ни кланяться, ни держать себя «по купечески». — «Ну что за пустяки, говорилъ съ милой простотой и какой то особой ласковостью, Провъ Михайловичъ; «ты не очень думай объ этомъ, это само самой придется, какъ надѣнешь купеческое платье, да увидишь меня съ бородой да въ кафтанѣ. А вотъ, можешь ли ты заплакать, когда тебя бранить отецъ?» — «Не знаю, Провъ Мих., попробую...»

И дѣйствительно, когда я увидала Садовскаго загримированнаго купцомъ Русаковымъ, когда я услышала его грозное: Кто? Кто это? (Такъ встрѣчаетъ онъ возвратившуюся къ нему, послѣ побѣга, дочь), голосъ у меня задрожалъ когда я отвѣтила ему: я, тятенька... и рыдая бросилась къ нему въ ноги, умоляя о прощеніи, вообразивъ себя Дуней...

Такимъ образомъ достигалось «перевоплощеніе»... Съ Иваномъ Васильевичемъ Самаринымъ я играла Софью въ «Горе отъ ума». Онъ игралъ превосходно Фамусова, по традиціямъ Щепкина, съ которымъ исполнялъ въ молодые годы роль Чацкаго. Въ Чацкомъ, говорила моя мать, Самаринъ былъ неподражаемъ. Эта роль, и роль Мортимера въ «Маріи Стюартъ», признавались критикой за его лучшія созданія. Но и перейдя на роли стариковъ, Самаринъ былъ не менѣе прекрасенъ! Сколько мягкости, благородства, изящества! Вліяніе французскаго театра, бывшаго въ Москвѣ въ 40-хъ годахъ, сказалось на Самаринѣ, на его манерахъ, нѣсколько изысканныхъ, но онѣ были кстати въ царившемъ въ то время французскомъ репертуарѣ, а затѣмъ стали проще, съ появленіемъ русской «высокой комедіи» т. е. пьесъ Островскаго — «Бѣшенныя деньги» и «На всякаго мудреца», въ которыхъ Самаринъ былъ неподражаемъ. Въ обращеніи онъ былъ необыкновенно мягокъ, сердеченъ. Замѣчанія дѣлалъ добродушно. Въ одной пьесѣ онъ мнѣ показывалъ какъ надо бѣгать по сценѣ... «Дитя мое» (даже и въ этомъ обращеніи чувствуется вліяніе французской школы...), нужна плавность движеній, въ данномъ случаѣ нужно скользить по полу, а не прыгать какъ зайчикъ по полю...» И тотчасъ, не

смотря на свою уже грузную фигуру, покажетъ какъ надо легко бѣгать по сценѣ... Съ Серг. Васил. Шумскимъ играла я «Школу женщинъ». Артистъ онъ былъ великолѣпный, но человѣкъ желчный, и боялась я его страшно. Помню, что въ «Школѣ женщинъ», по неопытности, (это былъ мой 2-й дебютъ на сценѣ Малаго театра), я сдѣлала страшную неловкость. Во время сцены съ Шумскимъ, игравшимъ моего опекуна, послѣ чтенія знаменитыхъ «правиль», публика стала мнѣ аплодировать. Не помня себя отъ восторга, я стала присѣдать, да еще придвигаясь все ближе и ближе къ рампѣ... Вдругъ слышу, кто-то шипитъ сзади: «перестаньте вы обмакиваться, вѣдь это же сцена, а не циркъ». Это негодовалъ мой опекунъ Арнольдъ—Шумскій котораго я, конечно, безсознательно, тогда оскорбила, выйдя изъ исполняемой роли Агнесы, и нарушивъ такимъ образомъ художественное впечатлѣніе.

Но на вызовы по окончаніи акта онъ все таки охотно выходилъ со мной, какъ бы желая загладить рѣзкость замѣчанія...

Да, когда вызываешь въ своей памяти тѣни прошлаго, они встаютъ какъ живыя, и такъ приближаются къ намъ будто мы и не раздѣлены этимъ огромнымъ, для человѣческой жизни, 40-лѣтнимъ разстояніемъ...

Въ 1877 году, скончалась отъ скоротечной чахотки моя дорогая мать, ей не было еще и 50-ти лѣтъ! и я почувствовала себя очень сиротливо на сценѣ Малаго театра. Труппа уже начала рѣдѣть тогда. Не было Живокини, не было и Садовскаго...

На ихъ мѣста приглашены были Бергъ и Макшеевъ, способные артисты, замѣстившіе, но конечно не замѣнившіе колоссовъ русской сцены. Играть въ пьесахъ, въ которыхъ я участвовала съ моею матерью, мнѣ было очень тяжело и я стала искать случая перейти на службу въ Петербургъ—что мнѣ и удалось сдѣлать въ 1878 году.

Съ этого года, начинается уже Петербургскій періодъ моей артистической жизни, ничего общаго съ Московскимъ не имѣющій.



В. А. СЪРОВЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ ОПЕРѢ «ЮДИТЬ» (II актъ).

НОВЫЯ ДАННЫЯ О А. Θ. ПИСЕМСКОМЪ.



АКЪ извѣстно, «Горькая судьбина» Писемскаго была напечатана въ «Библіотекѣ для чтенія» Дружинина въ 1859 г., но на сценѣ появилась лишь въ 1863 г. Та-кимъ образомъ она четыре года пролежала подъ цен-зурнымъ запретомъ. Здѣсь кстати исправить малень-кую неточность, допущенную въ статьѣ «А. Θ. Пи-семскій, какъ драматургъ» (Ежегодн. Импер. Театр. сезонъ 1905—1906 г., стр. 91), тамъ, гдѣ говорится о первомъ представленіи пьесы любителями въ вокзалѣ Петровскаго парка. Анонимный авторъ полагаетъ, что это произошло 1 іюля 1863 г., «послѣ цензурнаго разрѣшенія» драмы, что по существу не вѣрно. Еще въ половинѣ іюля того же года, пьеса не была разрѣшена къ представленію, о чемъ свидѣтельствуетъ подлинное письмо Писемскаго къ цензору драматическихъ сочиненій И. А. Норден-стрему, помѣченное 8 іюля, Москва. Онъ писалъ слѣдующее: М. Г. Иванъ Андреевичъ! Изъ театральной дирекціи вѣроятно препровождена уже драма моя «Горькая судьбина» на разсмотрѣніе вашего превосходитель-ства. Время, въ которое она могла бы показаться нѣсколько щекотливою въ цензурномъ отношеніи, давно прошло; сама пьеса была неоднократно играна на частныхъ спектакляхъ и никогда ничѣмъ не производила ни-какого скандала; наконецъ и мое личное направленіе, кажется, достаточно уже опредѣлилось въ глазахъ правительства и публики, а въ послѣднемъ романѣ моемъ «Взбалмученное море» оно выясняется еще болѣе, такъ что все это даетъ мнѣ надежду на довѣріе и нѣкоторое вниманіе къ двад-цатилѣтнимъ трудамъ моимъ, въ продолженіе которыхъ я всегда болѣе дорожа правдою, чѣмъ моднымъ эффектомъ, ни разу не подвергнулъ ни себя, ни цензора отвѣтственности. Поручая пьесу мою благосклонной снисходитель-ности вашего превосходительства, я вмѣстѣ съ тѣмъ покорнѣйше просилъ бы сохранить въ ней и самыя фразы, такъ какъ онѣ составляютъ неотъем-

лемую принадлежность самого быта: отнять ихъ значитъ отнять краски, безъ которыхъ пьеса не стоитъ быть и представляема. Адресъ мой—въ Москву въ редакцію Русскаго Вѣстника, въ которомъ я въ настоящее время завѣдываю литературнымъ отдѣломъ. Засимъ прошу принять увѣреніе и проч.

Письмо потребовало справку. Отыскали старую, помѣченную декабремъ 1861 года. Озаглавлена она: «Горькая судьбина», драма въ 4 д. А. Θ. Писемскаго, для Астраханскаго театра. Въ ней подробно пересказывалось содержаніе пьесы, причемъ въ заключеніе было прибавлено, что Императорская Академія Наукъ, въ торжественномъ своемъ засѣданіи въ 1860 г., присудила Писемскому за его драму большую премію гр. Уварова (1,500 р.) и назначила Н. Д. Ахшарумову золотую медаль, за подробный разборъ произведенія. «Ахшарумовъ, между прочимъ, находилъ сюжетъ пьесы въ общихъ чертахъ глубоко задуманнымъ и видѣлъ въ ней проявленія сильнаго таланта». На этомъ основаніи Норденстремъ, бывшій уже въ то время цензоромъ, представилъ пьесу къ разрѣшенію, но безъ успѣха. Начальство не согласилось съ цензурой и пьесу запретили. Спустя два года, взгляды нѣсколько измѣнились. Тотъ же управляющій III отдѣленіемъ, генералъ-маіоръ Потаповъ, который недавно наложилъ на драму свое veto, теперь счелъ возможнымъ ее пропустить, во вниманіе, какъ говорилось въ резолюціи, къ 20-лѣтнимъ трудамъ автора и направленію послѣдняго романа «Взбалмученное море». Это постановленіе Норденстремъ поспѣшилъ сообщить Писемскому, причемъ увѣдомилъ его, что одновременно съ «Горькой судьбиной», разрѣшено къ представленію и «Доходное мѣсто» Островскаго. «Пожалуйста, сообщите А. Н. объ этомъ», просилъ Норденстремъ *).—Любопытно, что среди Московской администраціи, въ частности въ Московской дирекціи Императорскихъ театровъ, были сильно предубѣждены противъ пьесы. Когда управляющій Московскими театрами Львовъ получилъ офиціальную бумагу о разрѣшеніи пьесы цензурой, онъ счелъ своей обя-

*) Дѣло III Отд. Собст. Е. И. В. Канцеляріи, экспед. 5, № 6 1863 г.

занностью выступить противъ нея открыто. По его мнѣнію, изложенному въ письмѣ къ директору театровъ гр. Борху, представленіе «Горькой судьбины» на Императорскихъ театрахъ, по содержанію пьесы «не прилично»; поэтому онъ затрудняется ее ставить *). Интриги недоброжелателей Писемскаго едва не привели къ запрещенію драмы даже на любительскихъ сценахъ, частнымъ образомъ. По истинѣ пьеса стала оправдывать свое названіе! На всѣ эти козни несчастный авторъ жалуется въ своемъ письмѣ на имя Потапова: «Будучи твердо увѣренъ въ вашей высокой справедливости и просвѣщенномъ пониманіи того, что каждый изъ насъ, русскихъ писателей, пишетъ и съ какою цѣлью это пишетъ, я беру смѣлость обратиться къ вашему превосходительству съ моею просьбою, по поводу пьесы моей «Горькая судьбина», съ мѣсяцъ тому назадъ пропущенной для представленія на сценѣ цензурою 3 отдѣленія. Пьеса эта 31 Іюля была сыграна любителями, въ благотворительномъ спектаклѣ. Публикою она была принята съ полнѣйшимъ успѣхомъ: я былъ вызванъ до 20 разъ! Но, черезъ нѣсколько дней, сталъ ходить по городу слухъ, что Московскій генераль-губернаторъ **) хочетъ запретить представленіе моей пьесы на сценѣ на томъ основаніи, что она шокируетъ будто бы дворянъ, осмѣиваетъ чиновниковъ, производитъ тяжелое впечатлѣніе и исполнена грубыхъ выраженій... Никому ничего подобнаго изъ публики и въ голову не приходило; тѣмъ не менѣе, такъ какъ г. Генераль-Губернатора самого и на представленіи не было, я счелъ себя обязаннымъ лично явиться къ нему и объяснить во 1-хъ, что пьеса моя была разыграна вся дворянами, смотрѣли на нее по преимуществу дворяне и принимали пьесу съ общимъ удовольствіемъ. Кромѣ, того, пьеса моя не новинка; она 4 года какъ издана, разошлась можетъ быть въ 8 тысячахъ экземплярахъ и раскуплена исключительно дворянами, значитъ она никого не обидѣла! Во 2-хъ, пьеса моя не на тенденцію написанная: мнѣ дана за нее Уваровская премія Ака-

*) Общій Архивъ Мин. Имп. Двора, Оп. 21/953, д. № 21/39.

**) Генер.-Адъютантъ Пав. Алексѣев. Тучковъ (1805—1864 г.), въ военной литературѣ извѣстенъ исторіей л. гв. Измайловскаго полка.

демией, а по уставу этой преміи прямо воспрещено назначать преміи за пьесы съ какой нибудь задней мыслью. Въ 3-хъ, пьеса моя имѣетъ почти уже историческій характеръ: злой фатумъ ея—крѣпостное право уничтожено правительствомъ и отвергнуто самимъ обществомъ; выведены въ пьесѣ недостатки камерного судопроизводства,—но и тѣ уничтожены, а говорить обществу объ его болѣзняхъ, отъ которыхъ оно уже излѣчилось, не значить его оскорблять, а напротивъ—радовать. Въ 4-хъ, касательно тяжелаго впечатлѣнія и грубыхъ выраженій, встрѣчающихся въ пьесѣ, то, по законамъ эстетики, она должна производить тяжелое впечатлѣніе потому что трагедія и если бы не производила этого впечатлѣнія, то въ такомъ случаѣ ее и на сцену не стоило бы ставить; грубыхъ же выраженій, въ языкѣ я не могъ избѣгнуть или смягчить ихъ потому, что я тогда бы *солгалъ* *) на бытъ, а ложь и еще ложь со сцены есть безнравственная и возмутительная вещь! Всѣ эти мысли я тѣмъ болѣе считалъ себя вправѣ высказать, что онѣ не мои, а ходячія въ обществѣ и насколько я ими убѣдилъ Г. Генераль-Губернатора—не знаю; но онъ мнѣ при этомъ сказалъ, что одинъ изъ извѣстовъ на пьесу мою онъ получилъ отъ начальника здѣшнихъ театровъ г. Львова. При этомъ я только руки распустилъ. Пьесы моей я не навязывалъ дирекціи. Она сама черезъ своихъ чиновниковъ выпросила у меня согласіе на постановку ея на сценѣ, сама представила ее въ комитетъ, сама получила ее оттуда и вдругъ пьеса стала негодиться! Что нибудь одно: или Г. Львовъ не знаетъ, что у него дѣлается въ управленіи, или, наконецъ, самъ даже не знаетъ, что дѣлаетъ! Надняхъ Г. Львовъ распустилъ еще новый слухъ, что пьеса моя окончательно запрещена для постановки на сцену. Полагая, что одно только 3-е отдѣленіе можетъ разрѣшать и воспрещать постановку пьесъ на сценѣ и въ то время зная очень хорошо ваше благородство, прямоу и твердость во всѣхъ вашихъ служебныхъ дѣйствіяхъ, я рѣшаюсь просить ваше превосходительство защитить судьбу моихъ произведеній отъ мнѣній г. Львова

*) Курсивъ подлинника.

и какихъ то другихъ господъ, сдѣлавшихъ на пьесу мою доносъ Генераль-Губернатору и, если возможно, то испросить Высочайшаго разрѣшенія на постановку ея на сцену, какъ сдѣлано это было въ отношеніи «Ревизора» Гоголя: мнѣ скрываться нечего, ни передъ Царемъ моимъ, ни передъ обществомъ.—При всѣхъ недостаткахъ моей пьесы, она есть единственная, которая взяла крестьянскій бытъ въ главномъ его жизненномъ мотивѣ и смѣю клятвенно завѣрить, что если постановка ея и будетъ можетъ быть непріятна двумъ, тремъ господамъ, то запрещеніе ея произведетъ ропотъ во всемъ русскомъ обществѣ, которое уже не ребенокъ и не желаетъ, чтобы отъ него скрывали то, что оно само очень хорошо и давно знаетъ! Излагая все это вниманію вашего превосходительства, я снова повторяю мою просьбу защитить мое бѣдное произведеніе, которое не возмущало общество, а, напротивъ, стоитъ за него, прошу принять увѣреніе и т. д.

Одновременно съ этимъ, Писемскій написалъ письмо и Норденстрему, въ которомъ просилъ его заступничества передъ Потаповымъ. Въ общемъ онъ повторилъ тоже самое что писалъ раньше начальнику III отдѣленія. Новымъ въ письмѣ его къ цензору является то, что онъ старается успѣхъ своего ходатайства связать съ личнымъ достоинствомъ Потапова, какъ регулятора русскаго общественнаго мнѣнія и направленія русскихъ писателей. «Я прошу его защитить въ этомъ случаѣ себя и меня», пишетъ онъ. Общественное мнѣніе, рѣшительно за мою пьесу и даже теперь я слышу отовсюду, ропотъ по случаю слуховъ что пьеса моя запрещена, виновата только тѣмъ, что не понравилась кому то изъ знакомыхъ Генераль-Губернатора, которые ему насаждали на нее. Самъ онъ не былъ въ театрѣ и даже врядъ ли читалъ мою пьесу!..» Въ дѣлѣ однако, не встрѣчается какихъ либо указаній на переписку съ П. А. Тучковымъ. Очень можетъ быть ее и не было вовсе, хотя сама по себѣ «исторія» вызвала вѣроятно не мало разговоровъ въ административныхъ сферахъ, близкихъ къ гр. Адлербергу. По крайней мѣрѣ, непосредственно за письмомъ Писемскаго, попадаетъ собственноручная замѣтка Шефа жандармовъ гр. Орлова. Она гласитъ слѣдующее: «Записка эта, (т. е. письмо Писемскаго Потапову) пе-

редана мнѣ Генераль-Адъютантомъ Адлербергомъ. Кажется онъ рѣшилъ, чтобы эту пьесу не пропускать. О ней у меня былъ разговоръ, если не ошибаюсь, лично съ д. ст. сов. Норденстремомъ въ вашемъ отсутствіи».

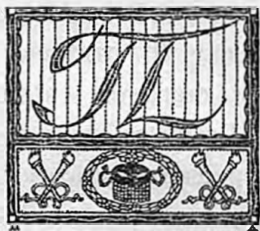
Въ концѣ концовъ дѣло уладилось. Пьесу цензура пропустила, а гр. Адлербергъ, которому доложили мнѣніе Львова, написалъ на докладѣ слѣд. резолюцію: «Изустно я уже приказалъ гр. Борху разрѣшить представленіе этой драмы и онъ сообщилъ о томъ г. Львову. 18 сентября 1863 г.».

Первое представленіе «Горькой Судьбины» въ Московскомъ Маломъ театрѣ состоялось 18 ноября 1863 г. въ бенефисъ С. В. Шумскаго.

N.

ЛЕВЪ ТОЛСТОЙ, КАКЪ ДРАМАТУРГЪ *).

Ө. БАТЮШКОВА.



РЕДСТАВИМЪ себѣ широкое, теряющееся въ безконечной дали, море и небольшой заливъ, окаймленный съ трехъ сторонъ береговою линіею. Море, съ его глубинами, съ его колеблющейся поверхностью, отражающей и небо, и солнце, и звѣзды, и тучи, съ его непрестанно мѣняющимся обликомъ, теченіями и круговоротами, волнами, зыбью, зеркальной гладью, съ его тайнами и неизмѣннымъ очарованіемъ во всѣхъ измѣненіяхъ, это — творчество Толстого во всей цѣлостности его титаническаго облика, это — гениальный авторъ эпическихъ произведеній, изумительныхъ по широтѣ захвата, яркости бытовыхъ изображеній и глубинѣ психологическаго анализа, Толстой съ его исканіями, сомнѣніями и вѣрой, съ его мучительными запросами и неуклоннымъ стремленіемъ къ правдѣ, съ его смѣлыми разоблаченіями, дерзкими до парадоксальности выводами, необыкновенной зоркостью наблюденій и проницательнымъ анализомъ. Заливчикъ это—

*) Читано на Толстовскомъ вечерѣ Литературнаго фонда.

театръ Толстого, небольшой уголокъ его творчества, спеціальная область, ограниченная условіями сценическаго искусства, которое не даетъ того простора, той свободы, къ которымъ привыкъ авторъ, избравшій иной родъ литературы своею главною отраслью искусства.

Конечно, возможно и изъ драмы создать себѣ первенствующую форму художественнаго творчества: какъ литературный родъ, драма, при большей ограниченности средствъ выраженія, не стоитъ ниже эпоса. Но намъ не предстоитъ рѣшать вопроса, почему Гомеръ не былъ Софокломъ или Еврипидомъ, и обратно, почему Шекспиръ не писалъ романовъ, а Островскій не писалъ повѣстей, и т. п. Толстой по общему характеру своего генія— по преимуществу эпикъ, и его романы составляютъ его главную славу. Къ театру онъ обратился въ поздній періодъ жизни, обратился тогда, когда онъ пережилъ извѣстный душевный кризисъ, когда онъ почувствовалъ потребность учительствовать и проповѣдывать, и сцена представилась ему удобной ареной для пропаганды своихъ этическихъ взглядовъ. Написанныя имъ драма и комедія относятся къ той категоріи произведеній, которая справедливо были названы художественно-тенденціозными. Авторъ имѣлъ въ виду опредѣленную цѣль: онъ изобличаетъ и поучаетъ, онъ стремится къ назидательности.

Драма допускаетъ такую утилитарную концепцію: когда указываютъ, что античная трагедія, а потомъ и средневѣковая драма (мистеріи, миракли) имѣли первоначально религіозное значеніе, что они возникли изъ обрядностей религіознаго культа, то въ этомъ подчиненіи драмы религіозному началу уже достаточно ярко сквозитъ служебная роль театра съ первыхъ шаговъ его развитія. И корифеи французской драмы въ XVII в. выставляли поучительную цѣль театра, его морализаторскія задачи.

Чужды морализма Шекспиръ; чужды всякаго стремленія поучать, вліять, исправлять многіе позднѣйшіе драматурги, и современное искусство отвергаетъ всякую тенденціозность. Но Толстой могъ опереться на давнюю и всетаки устойчивую традицію иного рода: театръ не только служитъ изображенію страстей, характеристикъ быта и нравовъ, проясненію тѣхъ

или иныхъ идей въ образахъ и въ дѣйствіи; онъ также долженъ содѣйствовать исправленію нравовъ. Это лишь разновидность толкованія Аристотеля, что трагедія служить *очищенію* страстей, его знаменитый и не вполне разгаданный понынѣ «катарзисъ».

И вотъ шестидесятилѣтнимъ старцемъ Толстой пишетъ свой первый опытъ въ драматическомъ родѣ—«Власть тьмы». Эта трагедія, въ бытовой обстановкѣ крестьянской жизни, явилась, какъ бомба, брошенная среди спокойно жуирующаго общества. Она вызвала взрывы негодованія, протесты, упреки автору въ неправильномъ освѣщеніи крестьянскихъ типовъ. Все общество заволновалось, и, какъ обыкновенно бываетъ, каждый, основываясь на своихъ личныхъ маленькихъ наблюденіяхъ, мнилъ себя лучшимъ знатокомъ бытовыхъ условій жизни и въ то же время блюстителемъ тѣхъ граней, черезъ которыя искусство-де не должно переступать. Помню, какъ волновался покойный Орестъ Миллеръ, заявившій, что онъ не могъ прочесть пьесы до конца и послѣ сцены Никиты въ погребѣ швырнулъ книжку «Посредника», удивляясь и негодуя, какъ Толстой могъ написать такую вещь. Помню, какъ въ провинціи публика срывала чтеніе отрывковъ изъ «Власти тьмы» еще раньше, чѣмъ пьеса была дозволена къ представленію въ полномъ видѣ. Помню, какъ критиковали «злодѣйку» Матрену, считая этотъ образъ невѣроятнымъ, упрекали автора за разговоръ Митрича съ Акимомъ о банкахъ, считая его постороннимъ сюжету пьесы и тенденціозно-искусственнымъ. Покаяніе Никиты и весь обликъ Акима нѣсколько смягчали впечатлѣніе въ пользу автора, но больше пяти лѣтъ прошло со времени написанія пьесы, пока стали къ ней относиться съ меньшей предвзятостью и оцѣнивать въ положительномъ смыслѣ.

Произошло нѣкоторое недоразумѣніе и съ заглавіемъ пьесы: ея подзаголовокъ—«коготокъ увязъ и всей птичкѣ пропасть», казалось, давалъ ясное толкованіе того, въ какомъ смыслѣ авторъ употребилъ выраженіе власть *тьмы*; тьма—это разнузданность страстей, это легкомысліе и безпечность, съ которыми Никита, этотъ деревенскій донъ-Жуанъ, заводитъ любовныя связи, соблазняетъ дѣвушекъ, сходится съ замужними женщи-

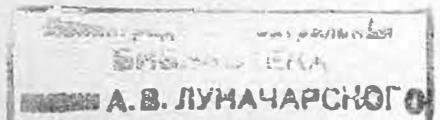


В. А. СТРОВЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ ОПЕРѢ «ЮДНОЙ» (III ДѢЙСТВІЕ).

нами; тьма—отсутствіе религіозно-нравственнаго критерія въ жизни, это—погоня за удовольствіями, за житейскимъ достаткомъ, тщеславіе, чревоугодіе, похотливость, пороки, одинако присущіе и высшимъ и низшимъ слоямъ общества. «Власть тьмы» не есть простое изобличеніе вреда невѣжества, первобытныхъ условій жизни, дикостей лишенной благъ цивилизаціи некультурной среды, какъ обыкновенно толкуютъ это заглавіе. Толстой при тогдашнемъ своемъ настроеніи всего менѣе могъ имѣть въ виду нападки на укладъ простонародной жизни, на потемки въ первобытной средѣ,—онъ, призывавшій къ опрощенію, противопоставлявшій «уродливостямъ» такъ назыв. образованныхъ классовъ естественную простоту и цѣлостность крестьянскаго быта. Если въ пьесѣ все-таки оказалось осужденіе «тьмы» какъ «потемокъ», то это случилось невольно, помимо намѣреній автора.

5748
Большая первобытность нравовъ избранной имъ среды давала ему преимущества для изображенія губительныхъ послѣдствій порока въ одномъ отношеніи: именно въ такой средѣ рѣзче, откровеннѣе, рельефнѣе, такъ сказать осязательнѣе для глазъ и чувствованія зрителей совершалось то преступленіе, въ которомъ Толстой видѣлъ и неизбѣжное слѣдствіе и кару за безнравственную жизнь.

Дѣтоубійство—одно изъ самыхъ распространенныхъ преступленій въ крестьянскомъ быту; въ основѣ пьесы, какъ извѣстно, положенъ дѣйствительный случай. Авторъ использовалъ одинъ изъ многочисленныхъ процессовъ по поводу такого преступленія и изучилъ въ архивѣ Тульскаго окружнаго суда всѣ документы, относящіеся къ дѣлу. Въ культурной средѣ дѣтей, отъ которыхъ желаютъ избавиться, не зарываютъ въ погребъ, не топятъ и не душатъ ихъ, не приходится переживать ощущеній Никиты, когда косточки хрустятъ и мнится, что задушенный младенецъ еще пищить. О, нѣтъ, всего этого не бываетъ въ культурной средѣ; тутъ имѣются болѣе усовершенствованные способы избавиться отъ несвоевременной или нежелательной беременности. Все производится шито крыто, и самымъ чувствительнымъ натурамъ не приходится подвергать себя волнующимъ ихъ чувствительность сценамъ. Фактъ тотъ же, но онъ затушеванъ, заслоненъ,



тщательно замаскированъ утонченностью пріемовъ. А Толстому нужно было показать его во всей наготѣ и грубости по существу, заставить и отца быть соучастникомъ умерщвленія своего ребенка. Для этого онъ избралъ подходящую среду. Въ «Войнѣ и Мирѣ» Елена Безухова сама умираетъ отъ неосторожнаго обращенія со средствомъ, которымъ могла бы воспользоваться Акулина, если бы она знала о немъ. Но, конечно, она не могла доставить себѣ такой роскоши. Мало того, ребенка отнимаютъ отъ нея почти насильно. Толстой однимъ намекомъ далъ почувствовать, что у этой простой и даже «дурковатой» дѣвушки пробудился инстинктъ материнства. «Насилу отняла—не даетъ»—говоритъ Анисья, вернувшись съ ребенкомъ отъ Акулины. А по существу, чѣмъ отличается то, что сдѣлала Елена Безухова, когда завела молодого любовника и пожелала скрыть роковыя послѣдствія этой связи, чтобы не повредить отношеніямъ съ другимъ вліятельнымъ «почтеннымъ» лицомъ, съ которымъ она тоже была въ связи, отъ поступка Акулины, которой нужно было выйти замужъ, скрывъ свой «грѣхъ» съ Никитой? Акулина дѣйствуетъ не по своей только волѣ: Анисья и Матрена внушили ей, что нельзя иначе поступить, а ей все-таки жаль своего ребеночка. Акулина выходитъ, даже какъ бы человѣчнѣе Елены Безуховой.

Никита это—будущій Нехлюдовъ въ «Воскресеніи». Тоже легкомысліе, тоже безпечное ухаживаніе за всѣми женщинами, которыя попадаютъ ему на пути, и та же жалостливость, когда обнаруживаются тягостныя послѣдствія легкомысленнаго поведенія. Нехлюдовъ будетъ просить Катюшу Маслову простить его, когда пойметъ, что онъ-то и есть главный виновникъ ея паденія и послѣдовавшей худой жизни. Никита принимаетъ всю вину на себя; онъ хочетъ пострадать и за Анисью, и за Акулину, и за Матрену, хотя послѣдняя главнымъ образомъ и наталкивала его и другихъ на совершенныя преступленія. Въ основныхъ свойствахъ характера между Никитой и Нехлюдовымъ большой разницы нѣтъ; но опять таки, Никита, принимающій и чужой грѣхъ (отравленіе) на себя, какъ будто идетъ еще дальше Нехлюдова въ своемъ подвигѣ искупленія. Разницы въ характерахъ

по существу и не бываетъ, къ какимъ бы слоямъ общества мы ни обращались, когда имѣется въ виду природа человѣка именно въ ея сущности, а не тѣ или другія внѣшнія свойства, зависящія отъ среды и воспитанія. Никита—не типичный крестьянскій парень, хотя и многіе парни поступаютъ такъ же, какъ и онъ въ отношеніяхъ съ женщинами, и другія дѣйствующія лица въ пьесѣ, хотя всѣ и говорятъ языкомъ, свойственнымъ простому народу въ данной мѣстности, служатъ скорѣе олицетвореніемъ общихъ основныхъ свойствъ человѣческой природы. Мы могли бы представить себѣ и Анисью при другихъ условіяхъ жизни: молодая бабенка, которой хочется пожить себѣ въ удовольствіе, а тутъ старый и больной мужъ, который заѣдаетъ ея вѣкъ, держитъ подъ спудомъ средства къ жизни, не даетъ разгуляться и всласть использовать молодые годы. Какое это обыкновенное явленіе; сколько такихъ Анисій и въ образованныхъ кругахъ общества. Но «культурная» Анисья врядъ ли прибѣгла бы къ яду, хотя и это бываетъ. Ея совѣтчиномъ выступила бы не Матрена, а какойнибудь докторъ, который внушилъ бы ей и ея мужу, что для ея здоровья нужно, наприкладъ, поѣхать за границу, въ курорты; образованная Анисья выманила бы деньги у своего мужа тысячью хитростями, приставаніями, отводомъ глазъ и укатила бы со своимъ любовникомъ въ какое-нибудь турнэ по Европѣ. А мужъ, разстроенный и больной, брошенный на произволъ судьбы, скончался бы естественной смертью, но съ чувствомъ, что его жена *желала* его смерти. Это желаніе реализовано въ пьесѣ дѣйствительнымъ отравленіемъ: оно рѣзче, грубѣе, но оно сильнѣе проясняетъ психическое побужденіе, которое тождественно по сущности. Матрену труднѣе себѣ представить внѣ ея этнографической обстановки. Но развѣ Матрена—типичная крестьянка? Это врядъ ли кто рѣшится утверждать. Матрена—демоническій характеръ; она олицетворяетъ три свойства—умъ, волю и практическій расчетъ, при полномъ отсутствіи нравственнаго чувства. Въ фигурѣ нѣтъ полутоновъ; она не знаетъ даже кошмаровъ и мученій совѣсти леди Макбетъ. Правда, авторъ не даетъ исчерпывающей картины того, что можетъ произойти съ Матреной потомъ. Онъ бросаетъ ее въ послѣднемъ актѣ,

потому что все вниманіе сосредоточено на фигурахъ Никиты, Акима и Акулины. Можетъ быть, если бы не произошла катастрофа съ покаяніемъ Никиты, Матрена торжествовала бы и еще долго прожила, довольная тѣмъ, что у сына—домъ полная чаша, изъ которой и имъ, старикамъ, кое что перепадаетъ по хозяйству. Можетъ быть, со временемъ она бы затосковала и неожиданно какъ нибудь покончила бы съ собой; такіе случаи бывають въ крестьянскомъ быту. Одно достовѣрно, что она не принесетъ публично покаянія, какъ Никита, не размякнетъ, не подвергнется удѣлу «слабыхъ душъ»: она—воплощенная воля, холодно-расчетливая, съ недюжиннымъ умомъ. Такая комбинація ума, воли и расчетливости всетаки возможна и въ другой средѣ, но, конечно, тогда поступки такой Матрены изъ культурнаго слоя общества не обладали бы тѣмъ откровеннымъ цинизмомъ, который нуженъ былъ автору для разоблаченія темныхъ силъ человѣка, лишеннаго морально-религіозныхъ идей.

Итакъ, дѣло не въ этнографіи, не въ изобличеніи потемокъ среды, не въ бытовой обстановкѣ дѣйствій, но это «оголѣніе» основныхъ чертъ природы человѣка, безъ поддержки вѣры, это намѣренное изображеніе въ грубыхъ формахъ той сущности, которая лишь нагляднѣе и откровеннѣе рисуется въ первобытной средѣ, хотя она можетъ быть указана и въ высшихъ слояхъ общества, эта тьма въ «потемкахъ», возможная, однако, и при внѣшнемъ блескѣ цивилизованнаго быта,—вотъ что испугало и взволновало общество, когда появилась «Власть тьмы»; но въ этомъ и главное значеніе пьесы. Видѣли и не хотѣли узнавать; чувствовали, но не рѣшались признаться; поняли, но предпочитали отвернуться. Сюжетъ «Власти тьмы» цѣликомъ могъ быть перенесенъ въ иную среду: картина утратила бы яркость и интенсивность изображенія; все въ ней было бы смягчено, затушевано, приправлено. Но тѣмъ больнѣе было видѣть эту голую, неприкрашенную правду; тѣмъ чувствительнѣе всѣ оказывались къ внѣшнимъ формамъ паденія и преступленій.

Въ числѣ дѣйствующихъ лицъ пьесы одно лицо, однако, можетъ быть названо и типическимъ, въ принятомъ смыслѣ слова, и оно же по преиму-

ществу является носителемъ положительнаго міросозерцанія автора. Это, конечно, Акимъ. Онъ типиченъ потому, что въ его разсужденіяхъ, въ общемъ направленіи его мыслей, въ основныхъ чертахъ міропознанія, въ его помыслахъ о Богѣ, котораго дескать забыли, «забыли, значитъ, забыли»..., въ его замѣчаніи уряднику: «тутъ, тае, Божье дѣло идетъ... кается чело-вѣкъ, значитъ» и обращеніи къ сыну—«кайся Богу, не бойся людей»,—во всемъ этомъ есть слѣды давней традиціи, элементы христіанской и въ то же время крестьянской культуры, такъ какъ эти идеи просочились въ первобытную среду, осѣли въ ней и составляютъ дѣйствительно основное содержаніе духовной жизни крестьянъ. Акимъ со своимъ «тае», со невѣдѣніемъ зла, съ жалостливостью къ людямъ и непониманіемъ хотя бы банковыхъ операцій, ибо Богъ—самимъ «трудиться велить», Акимъ, оказывающій поддержку сыну, въ которомъ совѣсть заговорила—пусть, молъ, покается,—это возможный типъ именно въ крестьянскомъ быту. Въ другой средѣ, при иныхъ условіяхъ жизни, этого исключительно совѣстливаго чело-вѣка пришлось бы назвать Львомъ Николаевичемъ Толстымъ.

Итакъ, первое общее впечатлѣніе отъ пьесы: ея близость намъ по сущности, и ея отдаленность по формѣ выраженій въ примитивной средѣ. Но эта примитивность формъ выраженія должна усугублять впечатлѣніе, сдѣлать разительнѣе преподанный урокъ, задуманное назиданіе въ трагедіи характеровъ, вырастающей передъ нами изъ «бытовой драмы», только по облику.

Оставимъ въ сторонѣ тенденцію: какова художественная техника выполненія? Нѣмецкій критикъ Цабель, разбирая эту драму, сентенціозно замѣтилъ: «разумѣется «Власть тьмы» съ трудомъ или даже совсѣмъ не можетъ быть причислена къ планомѣрнымъ произведеніямъ, предназначеннымъ для сцены. Но она свидѣтельствуетъ, что если бы Толстой смолodu обратился бы къ театру, онъ могъ бы и тутъ выдвинуться». Этотъ отзывъ въ устахъ нѣмецкаго критика чрезвычайно характеренъ. Да, къ «regelmässigen», написаннымъ согласно правиламъ сценическаго искусства произведеніямъ «Власть тьмы», повидимому, не можетъ быть причислена. Она представ-

ляеть что то особое, не укладывающееся въ общепринятая рамки этого рода произведеній. Какъ формулировать, въ чемъ *дѣйствіе* пьесы? Гдѣ экспозиція, интрига, завязка и развязка дѣйствія, эпизоды, начало, середина, конецъ? Начало предшествуетъ началу пьесы, ибо еще раньше Никита соблазнилъ Маринку и жилъ съ ней, а потомъ сошелся съ Анисьей, которая собирается извести мужа. Но черезъ актъ, Никита, уже женившись на Анисьѣ, соблазнилъ Акулину, которая, однако, была свидѣтельницею его объясненія съ Мариной, сама «взвыла» отъ его жестокости и назвала псомъ. Никитѣ опротивѣла Анисья послѣ совершеннаго ею преступленія съ чрезмѣрной легкостью. Но онъ и Акулину не полюбилъ сколько нибудь устойчивой привязанностью: побаловался и радъ сбыть съ рукъ. Новое преступленіе—дѣтоубійство, затѣмъ раскаяніе». Цабель, кажется, правъ: никакой внѣшней планомѣрности въ развитіи дѣйствія нѣтъ. Это сцены, чередующіяся въ порядкѣ происшествій жизни, а не въ силу какой либо внутренней необходимости, вытекающей изъ заданья характеровъ, при столкновеніи человѣка съ условіями жизни, или борьбѣ страсти съ идеями долга, чести, справедливости, права и т. п. Толстой взялъ сюжетъ именно какъ фактъ жизни и представилъ его въ наивозможно подлинныхъ чертахъ дѣйствительности, но съ извѣстнымъ моральнымъ освѣщеніемъ.

Какъ только мы станемъ на эту точку зрѣнія—пьеса представится намъ съ инымъ значеніемъ. Если въ ней нѣтъ расчетливой композиціи художника, сознательно принаравливающагося къ завѣщаннымъ образцамъ искусства, то есть сила и непосредственность жизненнаго явленія. И оно представлено не въ безпорядочныхъ штрихахъ случайныхъ наблюденій и эпизодическихъ происшествій, а по обдуманному плану, котораго теоретики, въ родѣ Цабеля, повидимому, не распознали. Не все ли равно—одна ли, двѣ, три интриги въ пьесѣ, если герой долженъ быть выставленъ въ чертахъ легкомысленнаго любовника, падкаго до женщинъ, которыя и сами къ нему льнутъ? Но и избранныя три интриги не случайны: въ нихъ послѣдовательно рисуется переходъ отъ первой безкорыстной привязанности, при первоначально честныхъ намѣреніяхъ Никиты жениться на Маринѣ, къ

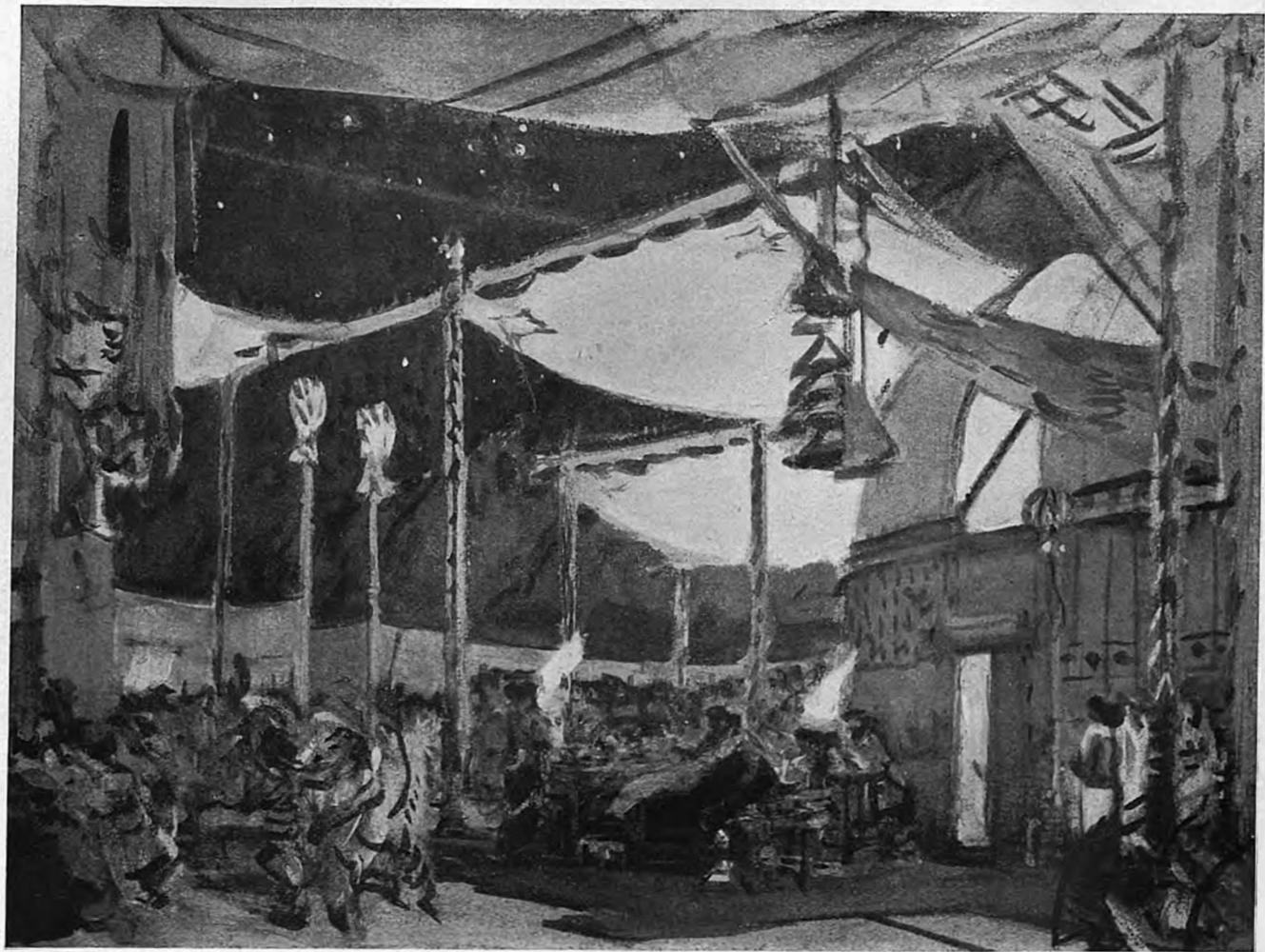
вѣроломству, соблазнамъ красиваго тѣла богатой хозяйки, къ тщеславію и расчету, приводящему къ первому преступленію; затѣмъ Акулина—это своего рода Донна Анна, въ которой Никита встрѣчаетъ свою Немезиду. Стало быть, эти три женщины—Марина, Анисья и Акулина—рисуютъ съ разныхъ сторонъ характеръ увлеченій Никиты, и онѣ всѣ три необходимы въ пьесѣ. Съ перваго акта, съ первыхъ явленій авторъ шагъ за шагомъ показываетъ, какъ Никита запутывается въ обстоятельствахъ, какъ нависаютъ надъ нимъ событія грозовой тучей и все это подъ видомъ улаживанія затрудненій, въ чемъ такъ усердствуетъ Матрена. Она, конечно, имѣетъ въ виду благополучіе сына, но расчеты ея фальшивы, потому что фальшивъ исходный пунктъ ея разсужденій. Акимъ не расчетливъ съ практической точки зрѣнія: онъ и его жена двѣ наглядныя противоположности, и эти два различныхъ начала, божескаго и мірскаго, добра и зла, съ перваго же акта рельефно противопоставлены: между ними идетъ борьба и зритель сразу заинтересованъ вопросомъ, которое изъ нихъ одержитъ вверхъ. Сперва побѣждаетъ Матрена, въ концѣ торжествуетъ Акимъ. И всѣ перипетіи драмы связаны съ попеременнымъ выступленіемъ то Матрены, то Акима, такъ что оба лица органически сливаются съ дѣйствіемъ, пріобрѣтая и символическое значеніе.

Такъ вотъ какъ возникъ планъ «Власть тьмы»: изъ конкретнаго случая, факта жизни—дѣтоубійства, явившагося въ результатъ легкомысленной любовной связи, и служащаго центромъ драмы, выведена міровая борьба двухъ началъ—добра и зла, и представлено, какъ попеременно подчиняется то одному, то другому не дурной по сущности человѣкъ, но слабовольный и легко увлекающійся соблазнами минутныхъ удовольствій. Это лейтъ-мотивъ, магистраль, проходящая черезъ всѣ эпизоды драмы. И главный трагизмъ, вложенный въ пробужденіе сознанія у Никиты, заключается въ ужасѣ случайнаго преступника передъ содѣяннымъ, въ запросахъ совѣсти.

Не случайную роль въ пьесѣ играютъ даже Митричъ съ Анюткой: они представляются какъ бы въ положеніи хора въ античной трагедіи.

Переживая перипетіи драмы, сообщая о своихъ вѣчатлѣніяхъ, они служатъ для фона картины, для резонанса, и до нѣкоторой степени, какъ античный хоръ, являются посредниками между зрителями и персонажами драмы. Сцена Митрича съ Анюткой въ четвертомъ актѣ, извѣстный вариантъ, окончательно вошедшій въ составъ пьесы, даетъ возможность зрителю пережить ощущеніями много испытываемаго въ жизни старика и невинной малютки-дѣвочки совершаемое за кулисами преступленіе. Эта сцена гениальная находка автора. И въ цѣломъ, вся пьеса, хотя и не написанная «по правиламъ», отъ первой сцены, гдѣ Петръ характеризуетъ Никиту—«лодырь малый—нехозяйственный», до заключительнаго—«мой и умыселъ, мое и дѣло. Ведите, куда знаете. Больше ничего не скажу», представляется стройно и всетаки по извѣстному плану исполненнымъ произведеніемъ, въ кажущейся пестротѣ явленій жизни, но не случайно нанизанныхъ одно послѣ другого, а согласно обдуманной послѣдовательности, соотвѣтствующей и правдѣ жизни. А говорить о деталяхъ, о великолѣпномъ языкѣ и мѣткости отдѣльныхъ выраженій, знаніи быта и т. п., такъ вѣдь Толстой писалъ.

Странная судьба нашего театра: два самыхъ сильныхъ, самыхъ значительныхъ произведеній, написанныхъ у насъ для сцены за послѣднее двадцатилѣтіе, это «Власть тьмы» и «На днѣ» Горькаго. Они одни изъ пьесъ новѣйшаго репертуара обошли и большинство европейскихъ театровъ, поставлены были въ Германіи, Франціи, Австріи и Италіи. И оба они, оказывается, не отвѣчаютъ принятымъ раньше критеріямъ драматическаго искусства, оба подлежатъ какому то особому масштабу, не удовлетворяютъ отвлеченнымъ концепціямъ, не проясняются, если разсматривать ихъ подъ угломъ жизненныхъ явленій. Новаторомъ въ области театра выступилъ у насъ и Чеховъ: его тонкія, поразительно вѣрныя въ деталяхъ, окрашенные особымъ настроеніемъ автора, проникновенныя и глубоко оригинальныя драматическія произведенія, конечно, представляются высоко-художественными; но онѣ не обладаютъ тѣмъ паѳосомъ, не достигаютъ того трагизма положеній, не потрясаютъ въ такой мѣрѣ, какъ «Власть тьмы» и «На днѣ». Толстой создалъ исключительное по положенію произведеніе въ міровой



В. А. СЪРОВЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ ОПЕРѢ «ЮДИФЬ» (IV АКТЪ).

литературѣ; его морализующая тенденція не повредила качествамъ выполненія, а разоблаченіе сущности человѣческой природы, та неприглядная именно въ своей наготѣ правда, которую онъ изобразилъ въ соотвѣтствующей его задачѣ обстановкѣ дѣйствія, выдѣляетъ его драму и по сложности чувствъ, которыя она въ насъ вызываетъ. И не въ этомъ ли и заключается высшая цѣль искусства, чтобы—поражая насъ мастерствомъ техники, волновать душу и возбуждать вопросы, рѣшеніе которыхъ можетъ далеко перейти за предѣлы искусства?

Что же касается «Плодовъ просвѣщенія», то это произведеніе, почти шутка-экспромптъ, задуманное для любительскаго спектакля, и какъ бы незамѣтно для самого автора выросшее въ серьезную бытовую комедію, особенно любопытно по совершенной противоположности пріемовъ творчества съ «Властью тьмы», въ чемъ Толстой выказалъ особую виртуозность. Комедія, конечно, тенденціозная, и, самъ по себѣ, выставленный тезисъ антикультурнаго характера не выдерживалъ бы критики, если бы съ очевидностью, доступной любому преподавателю начальной школы, не вытекало изъ содержанія комедіи, что предметомъ изобличенія является не просвѣщеніе, не наука, не культура, въ ихъ серьезномъ значеніи, а та поверхностная полу-образованность, которая столь характерна для представителей высшихъ слоевъ нашего общества, и нѣкоторая наклонность къ схоластическимъ пріемамъ мысли, отъ которой не свободны многіе представители профессиональной науки. Въ отличіе отъ «Власти тьмы», въ которой мы отмѣтили стремленіе автора развернуть передъ нами сущность человѣческой природы, «Плоды просвѣщенія» даютъ намъ картину быта, только быта и положеній. Характеровъ въ ней нѣтъ; личность заслонена внѣшними чертами быта и психическихъ навыковъ, присущихъ той или иной средѣ. Лакейская и дворня очерчены, конечно, съ большимъ сочувствіемъ автора, чѣмъ «господа», но персонажи, выступающіе и въ передней, и въ кухнѣ, и въ «чистыхъ комнатахъ», въ гостиной богатаго барина, владѣтеля 24 тысячъ десятинъ земли въ разныхъ губерніяхъ, не столько занимаютъ насъ своимъ индивидуальнымъ душевнымъ складомъ, свойствами ихъ чело-

вѣческой природы, какъ именно сословными, типическими въ смыслѣ различной «породы» людей чертами, которыя, конечно, схвачены очень мѣтко, жизненно, правдиво, и даютъ намъ внѣшній *decorum* человѣческой жизни, по сословіямъ и состояніямъ, въ зависимости отъ рода занятій каждаго. Для крестьянъ на первомъ планѣ вопросъ о землицѣ; для камердинера, зажившагося у господъ въ нудной, городской обстановкѣ жизни,—мечты о деревнѣ (какъ у Чикальдѣва въ «Мужикахъ» Чехова); для безпутнаго лакея—любовныя приключенія; для разныхъ Коко, Вово и тому подобныхъ свѣтскихъ шелопаевъ—какія нибудь развлеченія почуднѣе, организація спортивныхъ обществъ, безсодержательное свѣтское тщеславіе; для Звѣздинцевыхъ—хотя бы спиритизмъ, чѣмъ можно было бы наполнить, какъ призракомъ какого то занятія, вѣчную праздность обезпеченнаго досуга, при полной неспособности къ какому либо серьезному дѣлу. У барыни—только заботы о здоровьѣ, при самыхъ антигигіеническихъ условіяхъ жизни; докторъ и микробобоязнь, при абсолютной душевной пустотѣ и не только равнодушіи, но какой то еле скрытой ненависти ко всѣмъ близкимъ ей членамъ семьи, кромѣ безпутнаго сына, баловня. У кухарки—дѣятельная, наполненная неустанной работой жизнь, и при этомъ сердечное отношеніе къ людямъ, вообще, и трогательная заботливость въ особенности о несчастномъ поварѣ пропойцѣ, котораго она пріютила изъ милости. Итакъ, съ одной стороны умысленныя антитезы автора: барыня и кухарка, Звѣздинцевъ и камердинеръ Ѳедоръ Ивановичъ, три мужика, три шелопаи (Вово, Коко и Петрищевъ), четыре лакея и четыре «интеллигента» (докторъ, профессоръ, Гросманъ и Сахатовъ), и общій пріемъ характеристики всѣхъ этихъ персонажей нѣсколькими штрихами, свойственными сословію, положенію и состоянію каждаго изъ нихъ. Нѣсколько «субретистая» Таня, вокругъ которой сплетена интрига пьесы, какъ въ многихъ старинныхъ комедіяхъ Мольеровскаго типа, и ея довольно безразличный, въ смыслѣ индивидуальности, возлюбленный буфетный мужикъ Семень,—служатъ главнымъ образомъ лишь для завязки и развязки дѣйствія. У Тани—выигрышная роль, но она, также какъ, впрочемъ, и Бетси, представлена въ общихъ чертахъ молодой

дѣвушки, честной, порядочной, неглупой, немного задорной, какихъ сотни во всѣхъ слояхъ общества, и, конечно, она во многомъ сродни Грибоѣдовской Лизѣ. Она только по техническимъ условіямъ сценическаго дѣйствія занимаетъ центральное мѣсто въ комедіи. Вся суть—въ бытовой окраскѣ другихъ персонажей, въ изображеніи среды, противоположеніи господъ и слугъ, отчасти даже города и деревни, съ явнымъ тяготѣніемъ автора къ сельскому укладу жизни. Все это давно извѣстно и мы обращаемъ вниманіе лишь на то обстоятельство, что Толстой именно въ своей комедіи выказалъ особое умѣнье рисовать быть, какъ таковой, просто быть, вѣрнымъ воспроизведеніемъ котораго пьеса держится независимо отъ тенденцій автора, отъ его личныхъ симпатій къ деревнѣ и отрицательнаго отношенія къ городской культурѣ. Съ тезисами, теоріями и всякаго рода тенденціей можно спорить; съ художественнымъ изображеніемъ спорить нельзя, ибо за автора стоитъ правда жизни.

Итакъ, Толстой въ написанныхъ имъ драмѣ и комедіи проявилъ двѣ разныя стороны своего генія; онъ пользовался различными приѣмами творчества, изображалъ человѣка, вообще, лишь подъ крестьянской одеждой, и съ другой стороны — людей въ специфическихъ особенностяхъ различныхъ классовъ. И комедія оказалась устойчивой на нашей сценѣ, потому что и въ ней чувствуются тѣ «когти льва», которые служатъ печатью генія.

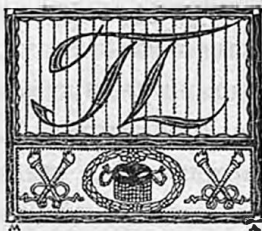
То, что въ своихъ сценическихъ произведеніяхъ Толстой далъ намъ порознь, въ романахъ у него совмѣщается въ одномъ и томъ же произведеніи—быть, характеры и обобщенная человѣческая личность, мысли, чувства и основныя свойства человѣческой природы, взятой въ ея сущности. Удивительный анализъ душевныхъ движеній, въ которомъ Толстой не имѣетъ себѣ равнаго, развертывается, конечно, съ большей полнотой въ эпическомъ изложеніи, чѣмъ въ драматической формѣ. Этотъ анализъ разлагаетъ наши думы и чувствованія на рядъ моментовъ, преемственность которыхъ не всегда поддается концентраціи, необходимой для сценическаго выполненія. Кромѣ того, Толстой, въ романахъ, описывая внутреннее состояніе человѣка, никогда не теряетъ изъ виду обстановки, въ которой онъ нахо-

дится; онъ умѣетъ вызвать впечатлѣніе этой обстановки какой нибудь, словно вскользь, брошенной фразой, внезапно вызванной передъ глазами подробностью, однимъ, двумя штрихами создавая конкретную картину. И вамъ не нужно сценическаго воспроизведенія, чтобы имѣть передъ собой иллюзію жизни: она дается самимъ художникомъ. Вотъ почему, кстати сказать, особенно по отношенію къ Толстому, совершенно неумѣстны всѣ сценическія передѣлки его романовъ. Помимо того, что они даютъ всегда неполностью даже сущность романа, они и совершенно излишни, умаляя, а не восполняя впечатлѣніе отъ простаго чтенія его произведеній.

И въ двухъ своихъ драматическихъ произведеніяхъ Толстой до нѣкоторой степени далъ не всего себя въ обработкѣ каждаго изъ избранныхъ имъ сюжетовъ, сгущая по временамъ и тенденцію, которую приходится отбросить, чтобы всетаки оцѣнить геніальную чеканку очерченныхъ образовъ. Онъ несомнѣнно достигъ положительныхъ результатовъ, показавъ, что унаслѣдовалъ нѣкоторые свойства и отъ Гомера и отъ Еврипида, сравнялся по силѣ изображенія трагическаго конфликта и внутреннему реализму описанныхъ душевныхъ переживаній съ мастерствомъ Шекспира, противъ котораго онъ такъ бесплодно возражалъ въ своихъ теоретическихъ разсужденіяхъ. Но родная его стихія—все же не драма. Мы сдѣлали оговорку съ самаго начала и ею заканчиваемъ: неподвижность сценической обстановки и условность приуроченнаго лишь къ нѣсколькимъ моментамъ дѣйствія не могутъ не стѣснять широкаго размаха геніальнаго художника, которому нужна безбрежность океана, чтобы охватывать какъ бы весь міръ въ своемъ творческомъ воспріятіи, который создаетъ и людей и обстановку въ ихъ органической совокупности и непрестанной смѣнѣ, которому въ особенности дорого представленіе о *непрерывности жизни*. Поэтому, съ его точки зрѣнія, нельзя, не впадая въ условность, дробить ее на отдѣльныя сцены, изъ которыхъ складываются акты. А Толстой заклятый врагъ всякой условности.

ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА „ВЛАСТИ ТЬМЫ“ НА ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ СЦЕНѢ ВЪ 1890 Г.

(Изъ воспоминаній А. В. ПРИСЕЛКОВА).



РИ первомъ же чтеніи «Власти тьмы», купленной мною на Невскомъ проспектѣ у выкрикивающего газетчика, я былъ пораженъ правдивостью ея типовъ, драматизмомъ положеній и захватывающею живостью дѣйствія этого перваго театральнаго произведенія Л. Н. Толстого, которое, по силѣ производимаго впечатлѣнія, казалось мнѣ равнымъ съ самыми выдающимися вещами Шекспира.

Такъ какъ моя жена, сценическое дарованіе которой обрисовалось уже въ цѣломъ рядѣ сыгранныхъ ею ролей, хотѣла попробовать себя въ Шекспирѣ и для этого нами рѣшено было поставить на нашей домашней сценѣ «Укрощеніе строптивой» или «Макбета», я на маленькомъ собраніи «интимныхъ», тоже принимавшихъ участіе въ домашнихъ спектакляхъ, полуробко предложилъ «Власть тьмы». Къ моему полному удовлетворенію и немалому удивленію (все это были люди «съ хорошими манерами») предложеніе мое было подхвачено съ энтузіазмомъ.

Не долго думая, я подѣлился своей мыслью съ Влад. Никол. Давыдовымъ—этимъ магомъ и волшебникомъ, который еще въ предыдущемъ сезонѣ доказалъ, что послѣ нѣсколькихъ репетицій новички-любители могутъ играть не хуже заправскихъ актеровъ и не сомнѣвался, что и на этотъ разъ наши приневскіе парижане подъ его режиссерскимъ жезломъ заговорятъ на подлинномъ, чисто тульскомъ жаргонѣ.

Роли были розданы, хотя долженъ сказать, что уговорить взять ту или другую—было куда труднѣе, чѣмъ принять идею о постановкѣ пьесы. Такъ напримѣръ дамы, если и соглашались играть, то всѣ хотѣли взять роль Марины, представляющую, вмѣстѣ съ Акимомъ, единственные симпа-

тичные и положительные элементы пьесы. Не легче было и съ мужчинами, которые, взявши роль, возвращали ее назадъ, говоря, что ихъ «благородные языки» не рѣшались выговаривать тривіальныхъ выраженій даже при изученіи роли въ уединеніи ихъ рабочаго кабинета. Надо сказать, что В. Н. Давыдовъ выкинулъ всѣ рискованныя слова и выраженія, или замѣнилъ ихъ болѣе мягкими, отъ чего впечатлѣніе ничего не проигрывало. Третій актъ шелъ по варианту, написанному самимъ Толстымъ. Экземпляръ пьесы въ томъ видѣ, въ какомъ она шла у меня, со всѣми помарками и измѣненіями, сохраненъ мною. Я уже сказалъ, что съ дамскими ролями было очень трудно справиться. Роль Анисіи была послана на изученіе моей сестрѣ Е. В. Розенбахъ въ Орловскую губернію, гдѣ она постоянно жила. Она взяла роль безъ всякихъ фіглярствъ, но оказалось, что разработка одной изъ самыхъ отвѣтственныхъ ролей безъ руководства, безъ всякихъ указаній, не могла обѣщать большого успѣха; потому она благоразумно просила дать ей что-нибудь другое. Къ тому времени одна изъ великосвѣтскихъ любительницъ, взявшая Акулину, отказалась отъ нея и роль эту пришлось передать сестрѣ моей (Е. В. Розенбахъ), а взяться за Анисію. В. Н. Давыдову съ большимъ трудомъ удалось уговорить жену свою, Зинаиду Александровну, отличную и талантливую артистку, давно впрочемъ не выступавшую на сценѣ. Перспектива играть съ заправскою актрисой и пугала и ободряла нашу труппу.

Моя жена, сыгравшая въ предыдущемъ сезонѣ съ необыкновеннымъ успѣхомъ сваху въ «Женитьбѣ» Гоголя, пожелала сначала сыграть Матрену и уже съ первыхъ репетицій показала силу своего прекраснаго дарованія и въ этой роли, но мнѣ казалось, что тонъ взятый ею, мѣстами напоминалъ прошлогоднюю сваху и это могло невыгодно отразиться на впечатлѣніи тѣхъ «у кого еще не изгладилась изъ памяти удивительно сыгранная «сваха». Одного этого замѣчанія было достаточно, чтобы Вѣра Николаевна охладѣла къ своей роли и, сговорившись съ г-жею Давыдовой, онѣ рѣшили помѣняться ролями, шедшими уже очень гладко.

Для роли дѣвочки Анютки пришлось пригласить маленькую Трефилову, 10-ти лѣтнюю сестру нашей нынѣшней балерины, бывшей тогда еще въ

ИМПЕРАТОРСКОМЪ Театральномъ Училищѣ, а ея младшую сестру (нашу маленькую актрису), такъ удивительно сыгравшую свою трудную и отвѣтственную роль, отказали принять въ это Училище изъ за слабости ногъ. Аномалія: исключительно драматическій талантъ, можетъ быть будущую геніальную актрису, не принимаютъ въ драматическую школу, потому что дѣвочка не способна выкидывать антраша и пируэты!

Казалось, все наладилось и можно было приступить къ серьезной работѣ, но явилась новая загвоздка: Д. М. Жеребцовъ, изучавшій роль Акима, очень къ нему подходившую по сценическимъ даннымъ, выказаннымъ имъ при исполненіи Анучкина въ Гоголевской «Женитьбѣ», отказался играть ее по соображеніямъ частнаго характера и потому пришлось отдать ее любезно предложившему себя А. А. Левашову — высокому, красивому и стройному офицеру Кавалергардскаго полка. Можно было себя представить смущеніе В. Н. Давыдова, когда онъ его увидѣлъ! Но и здѣсь нашъ талантливый руководитель съумѣлъ облечь его нарядную фигуру въ нужную форму и использовать тотъ матеріалъ, который имѣлся у А. А. Левашова, для созданія неизгладимаго изъ памяти типа «чистаго сердцемъ» старика-чернорабочаго. Намъ пришлось нѣсколько лѣтъ спустя видѣть въ этой роли самого Давыдова и я не ошибусь, если скажу, что «напѣтый» имъ А. А. Левашову Акимъ былъ мѣстами ярче и больше трогалъ за душу.

Послѣ всѣхъ этихъ перипетій, неизбѣжныхъ впрочемъ ни въ одномъ серьезномъ любительскомъ спектаклѣ, приступаемъ къ усиленнымъ репетиціямъ, по 3—4 раза въ недѣлю, подъ настоящимъ градомъ всевозможныхъ упрековъ со всѣхъ сторонъ. При встрѣчахъ со знакомыми мнѣ деликатно даютъ понять о «безвкусіи» нашей затѣи, къ женѣ то и дѣло пріѣзжаютъ почтенныя дамы, «по дружбѣ» совѣтующія ей отказаться отъ этой безнравственной и тривиальной пьесы, наконецъ, пресса (замѣтьте: пресса того времени) сочла возможнымъ вмѣшаться въ нашу домашнюю литературную забаву, несмотря на то, что она носила совершенно частный характеръ и спектакль предназначался не за плату, также какъ и всѣ бывавшіе въ моемъ домѣ спектакли, которые изъ принципа я не соглашался

повторять за плату даже въ другихъ залахъ, несмотря на просьбы осаждавшихъ насъ благотворительницъ и филантропическихъ учреждений и на нашихъ спектакляхъ бывали исключительно наши знакомые и иногда друзья игравшихъ любителей. Въ газетахъ открылась чуть-ли не рубрика «Власть тьмы», поднялась полемика, которая неожиданно сыграла роль рекламы для нашего спектакля и меня засыпали тысячами просьбъ быть приглашенными; были просьбы отъ совсѣмъ незнакомыхъ, даже изъ Москвы, и я, къ сожалѣнію, не могъ отозваться на всѣ эти лестныя заявленія, такъ какъ нашъ небольшой залъ долженъ былъ бы для этого превратиться въ самый большой столичный театръ и тогда врядъ ли могъ-бы вмѣстить всѣхъ желающихъ.

Ходъ репетицій между тѣмъ сталъ оправдывать проявившійся интересъ къ спектаклю. Безпристрастно могу сказать, что артисты работали не только съ увлеченіемъ, но положительно со страстью. Каждая роль, начиная съ неподражаемаго Никиты (Г. П. Карцова) и кончая самою маленькою—эпизодическою, до статистовъ включительно, превращалась въ настоящій шедевръ.

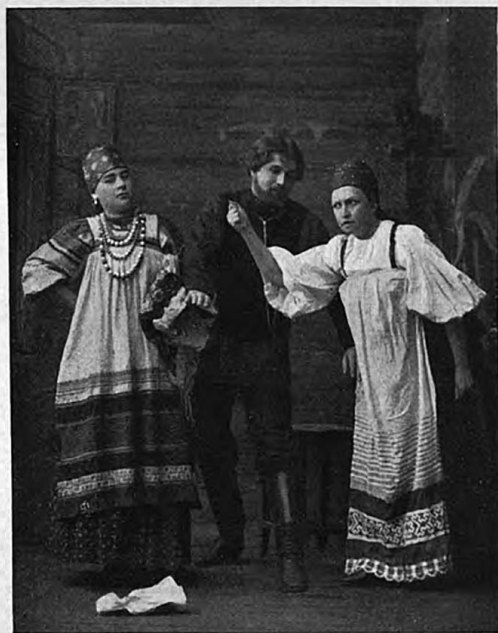
На репетиціяхъ присутствовала невѣстка Льва Николаевича, Т. А. Кузьминская, и дала много цѣнныхъ указаній для внѣшней стороны постановки, о которой не мѣшаетъ сказать нѣсколько словъ. Декораціи были заказаны декоратору ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ Бочарову по эскизамъ, привезеннымъ изъ Тульской губерніи (сюжетъ заимствованъ изъ извѣстнаго Крапивнскаго, Тульской губерніи, уголовного процесса) и, несмотря на миніатюрность сцены, производили вполнѣ художественное впечатлѣніе. Зрительный залъ, съ цѣлю и для контраста декорированный старинными русскими парчами, картинами и живыми цвѣтами, былъ освѣщенъ, также какъ и сцена, электричествомъ—новинка въ то время. Когда поднялся занавѣсъ, то сразу установилась связь этого параднаго зала со сценой, изображавшей черную избу. Сердца блестящихъ зрителей забились въ унисонъ съ сердцами темныхъ мужиковъ и всѣ великосвѣтскія дамы, сановные и нарядные кавалеры, литераторы, артисты русскихъ и французскихъ театровъ, художники и рецензенты, наполнявшіе залъ, съ замираніемъ сердца, затаивъ



З. А. ДАВИДОВА (Матрена).



О. ТРЕФИЛОВА (Анютка).



Г. П. КАРЦОВЪ (Никита).
Е. В. ФОНЪ-РОЗЕНБАХЪ (Акулина).
В. Н. ПРИСЕЛКОВА (Ангелия).

дыханіе, слѣдили за развертывающеюся и нарастающею драмою несчастныхъ, невѣжественныхъ героевъ пьесы.

Костюмы я поручилъ сестрѣ Екатеринѣ Васильевнѣ, игравшей Акулину, привезти изъ Орловской губерніи, но Т. А. Кузьминская забрала ихъ, такъ какъ они мало походили на тульскіе. Потому мы разыскали тульскую бабу и заказали ей воспроизвести одѣянія ея губерніи, но и они оказались неудовлетворительными. Тогда я рѣшилъ выписать костюмы изъ самой Крапивны и пришедшій транспортъ былъ съ аплодисментами встрѣченъ нашими лицедѣями, которые тутъ же добросовѣстнымъ образомъ вырядились въ грубую сермягу, крашенину, онучи, лапти. А. А. Левашовъ раздобылъ себѣ такой «подходящій» зипунъ, что я нашелъ нужнымъ отослать его въ дезинфекціонную камеру для стеллиризаціи. Такое, до мелочей, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу было сторицею вознаграждено колоссальнымъ успѣхомъ перваго же представленія, но до того пришлось и мнѣ, и любителямъ пережить еще не мало тревоженій.

Я уже сказалъ, что пресса нашла возможнымъ вмѣшаться въ нашу невинную затѣю, а въ послѣдніе передъ спектаклемъ дни постороннее вмѣшательство превратилось въ настоящую травлю, хотя справедливость требуетъ сказать, что большинство газетъ было на нашей сторонѣ. А. С. Суворинъ горячо поддержалъ насъ своимъ заступничествомъ въ «маленькихъ письмахъ», въ день спектакля прислалъ мнѣ ободряющее письмо, чѣмъ сильно поднялъ упавшій было духъ нашихъ актеровъ, а послѣ перваго представленія, на которомъ выразилъ желаніе быть также, какъ и многіе другіе литераторы, наградилъ всѣхъ участниковъ такими лестными похвалами, какихъ рѣдко кто удостоивался, сказавъ въ газетной своей рецензіи, что постановка «Власти Тьмы»—«подвигъ и заслуга передъ русской литературой, а выше этой похвалы не можетъ быть» *).

*) А. С. Суворинъ сравнивалъ «Власть тьмы» съ «Царемъ Борисомъ» гр. А. К. Толстого и отдавалъ преимущество первому произведенію. «Обѣ онѣ чрезвычайно похожи по своему содержанію. Въ той и другой пьесѣ—убійство ребенка. Въ той и другой пьесѣ стяжаніе чужого достоянія при помощи преступленія и пользованіе

Кромѣ вышеописанныхъ перипетій пришлось встрѣтиться съ препятствіями и другого рода. Кому-то и почему-то нужно было во что бы то ни стало разстроить спектакль и когда не было уже сомнѣнія, что любители одолѣютъ трудную задачу, попытались прибѣгнуть къ авторитетному воздѣйствію Министра Внутреннихъ Дѣлъ, вниманіе котораго обратили на нашу «безтактную затѣю» и только просвѣщенное заступничество, по собственному почину, одной высокопоставленной Особы, спасло спектакль отъ запрещенія, о чемъ мы и узнали лишь нѣсколько дней спустя. Кромѣ того, въ самый день спектакля 11 января за $\frac{3}{4}$ часа до сѣзда, когда артисты были уже загримированы, Градоначальникъ Грессеръ прислалъ своего чиновника сообщить мнѣ, что до него дошло, что ГОСУДАРЮ ИМПЕРАТОРУ очень не нравится наша мысль играть «Власть Тьмы», запрещенную на публичныхъ сценахъ. Меня и артистовъ, которымъ это сейчасъ же стало извѣстно, сообщеніе это очень поразило и удручило, но я сказалъ посланному, что меня крайне удивляетъ это, такъ какъ на одной изъ репетицій «Царя Бориса», шедшаго одновременно съ нашимъ спектаклемъ въ ИМПЕРАТОРСКОМЪ Эртитажѣ и въ которомъ жена моя тоже участвовала, ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО извоилъ удостѣдить ее милостиваго разговора и расспрашивалъ о «Власти Тьмы», причемъ жена не могла замѣтить, чтобы ГОСУДАРЮ непріятно было наше намѣреніе поставить пьесу на домашней сценѣ; теперь же, считая желаніе ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА за законъ, а извѣстіе о неудовольствіи ГОСУДАРЯ равносильнымъ приказу, мнѣ остается одно: спуститься въ вестибюль и, встрѣчая гостей на подъѣздѣ, извиняться и объяснять причину отміны спектакля. «Боже сохрани, я пріѣхалъ лишь передать дружескій совѣтъ Г. Градоначальника, до котораго неофициально дошелъ этотъ слухъ»,—возразилъ мнѣ представитель генерала Грессера, и принялся

этимъ достояніемъ до тѣхъ поръ, пока совѣсть не заговорила въ преступникахъ и не явилось возмездіе. Не смущайтесь, что тамъ дѣло идетъ о Борисѣ Годуновѣ, а здѣсь о крестьянинѣ Никитѣ. Тамъ блескъ, бархаты и золото, здѣсь бѣдность, овчина и водка. Но тамъ и здѣсь люди, тамъ и здѣсь человѣческая душа, способная къ преступленіямъ, къ порокамъ, къ раскаянію, къ порывамъ, тамъ и здѣсь карающая Божья десница» (XXXII мал. письмо).

считать число стульевъ, объяснивъ, что Градоначальникъ обязанъ своею властью запретить спектакль, еслибы число приглашенныхъ превышало установленную норму, чего къ счастью не оказалось. Этотъ подсчетъ стульевъ, между которыми были и кресла въ первомъ ряду, далъ мнѣ мысль выразить удивленіе, что этотъ прискорбный слухъ должно быть не извѣстенъ Августѣйшимъ лицамъ, выразившимъ желаніе осчастливить спектакль своимъ высокимъ присутствіемъ. «Если этотъ слухъ имѣетъ основаніе, то Ихъ Высочества, конечно, не будутъ». «Объ этомъ отложите попеченіе», отвѣтили мнѣ, «сегодня ИХЪ ВЕЛИЧЕСТВА на бенефисъ Итманса *) и Ихъ Высочества будутъ тоже въ Михайловскомъ театрѣ». Такое категорическое заявленіе одного изъ высшихъ чиновъ столичной полиціи не давало мѣста сомнѣнію и потому, попросивъ передать Градоначальнику мою сердечную благодарность за дружеское извѣщеніе, пришедшее, къ сожалѣнію, немного поздно,—я началъ встрѣчать съѣзжавшихся гостей и приглашать ихъ занять мѣста, не исключая и кресель, приготовленныхъ для Августѣйшихъ гостей. Каково-же было мое радостное изумленіе, когда ровно въ 9 часовъ, съ Царскою пунктуальностью, Ихъ Высочества съ четверьмя Августѣйшими братьями ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА во главѣ, поднимались по лѣстницѣ, а войдя въ залъ не пожелали, съ присущею имъ деликатностью, раstraивать занявшихъ мѣста гостей и размѣстились уже не такъ, какъ этого требовалъ этикетъ и ихъ высокое положеніе.

Это прискорбное для хозяевъ обстоятельство, случившееся исключительно благодаря «любезной предупредительности» генерала Грессера **) было послѣднею горечью въ нашей почти трехъ мѣсячной работѣ, такъ какъ съ момента поднятія занавѣса, началось торжество, въ которомъ ярко засіяла вся сила генія Толстого, а талантливые исполнители, представившіе зрите-

*) Тогдашній любимецъ Михайловскаго франц. театра, артистъ-комикъ.

**) Отношеніе генерала Грессера къ Толстому (а можетъ быть и лично къ намъ) было вообще трудно объяснимо; такъ, на примѣръ, онъ не разрѣшилъ намъ печатать афишу спектакля, а фотографа Шапиро оштрафовалъ за то, что онъ выставилъ въ витринѣ группу, снятую съ нашихъ исполнителей «Власти Тьмы».

лямъ плоды своего упорнаго труда и добросовѣстнаго отношенія къ дѣлу, были награждены энтузіазмомъ избранной публики *).

Спектакль могъ-бы быть повторенъ съ одинаковымъ успѣхомъ еще много разъ, о чемъ меня просили со всѣхъ сторонъ, но послѣ всего пережитаго, я рѣшилъ, что всѣмъ намъ нужно отдохнуть на лаврахъ, и когда, на другой день, выносили декорации, моя жена заплакала: «Жаль мнѣ «Анисіи», съ которой я такъ сжилась и теперь мнѣ кажется, что ее хоронятъ»,—сказала она мнѣ. Нѣсколько лѣтъ спустя мы опять увидѣли воскресшую Анисію въ двухъ великолѣпныхъ образахъ, данныхъ на Александринскомъ и Суворинскомъ театрахъ госпожами Н. С. Васильевою и З. В. Холмскою, жена искренно восторгалась ими, находя ихъ исполненіе куда выше своего, но я, да простятъ мнѣ названныя высокоталантливыя артистки, нахожу, что «моя Анисія» была правдивѣе и теплѣе. Въ настоящее время прошло болѣе 12 лѣтъ, какъ уже нѣтъ въ живыхъ и самой создательницы «Анисіи». Умерла и создательница «Акулины» моя сестра Е. В. Розенбахъ, игру которой М. Г. Савина очень расхвалила и послѣ второго акта, войдя за кулисы, расцѣловала и сказала: «Я вамъ завидую, Екатерина Васильевна, сыграть Акулину—моя несбыточная мечта». Мечта эта воплотилась пять лѣтъ спустя въ недосыгаемую для смертныхъ Акулину на Александринской сценѣ, но, послѣ Савиной, изъ всѣхъ пересмотрѣнныхъ мною «Акулинъ» сестра, несомнѣнно, самая лучшая.

Нѣтъ уже въ живыхъ ни жены, ни сестры, но въ моихъ непрестанныхъ горестныхъ воспоминаніяхъ объ этихъ отошедшихъ въ вѣчность

*) Возстановляю на память афишу спектакля:

Петръ	С. Д. Сазоновъ.	Марина	М. Н. Кельчевская.
Анисья	В. Н. Приселкова.	Митричъ	Н. А. Ромейко-Гурко.
Акулина	Е. В. фонъ-Розенбахъ.	Кума	***
Анюшка	Оля Трефилова.	Сватъ	кн. В. М. Урусовъ.
Акимъ	А. А. Левашевъ.	Женихъ	А. С. фонъ-Эттеръ.
Матрена	З. А. Давыдова.	Извозчикъ	П. С. фонъ-Эттеръ.
Никита	Г. П. Карцовъ.	Урядникъ	А. А. Савинскій.

Староста, сосѣди, гости, поѣзжане, понятые.

Прим. автора.

несравненныхъ друзьяхъ дорогой ихъ образъ не рѣдко витаетъ вокругъ только что описанной эпопеи, которая въ моемъ существованіи является однимъ изъ выдающихся событій, а память о ихъ былой любви къ театру и преданности искусству раздираетъ мое сердце при одной мысли увидѣть опять театральную рампу. Вотъ причина, по которой я уже 13 лѣтъ не былъ ни въ одномъ театрѣ.

Мои воспоминанія были бы не полны, если бы я не упомянулъ о своей поѣздкѣ въ Ясную Поляну, чтобы поклониться геніальному творцу «Войны и мира» и «Анны Карениной» и лично дать ему маленькій отчетъ о постановкѣ «Власти тьмы», о которой онъ впрочемъ имѣлъ уже ясное представленіе по газетнымъ рецензіямъ и разсказамъ сына своего Графа Сергѣя Львовича, Татьяны Андреевны Кузьминской и нѣкоторыхъ другихъ членовъ своей семьи, присутствовавшихъ на спектаклѣ.

Въ жаркій іюльскій день 1890 г. я вышелъ изъ подъѣзда на станціи «Ясеньки» и на почтовой тройкѣ направился въ Ясную Поляну, отстоящую верстъ на семь отъ станціи. Такъ какъ въ этихъ строкахъ предметомъ моихъ воспоминаній служитъ исключительно «Власть тьмы», то я опускаю ту массу впечатлѣній, которыя я вынесъ изъ своего посѣщенія великаго писателя и его семьи и которымъ нѣтъ мѣста въ моемъ сжатомъ, безхитростномъ разсказѣ.

Въ самыхъ воротахъ усадьбы мнѣ посчастливилось встрѣтить Татьяну Андреевну Кузьминскую, взявшую меня подъ свое любезное покровительство, безъ котораго мнѣ, пожалуй, не удалось бы такъ легко предстать предъ Львомъ Николаевичемъ, избѣгавшимъ непрощенныхъ посѣщеній. Графъ принялъ меня съ самою радушною простотою, воспротивился моему намѣренію возвратиться на станцію къ первому поѣзду, оставилъ обѣдать, сказавъ, что къ обѣду вернется изъ Тулы хозяйка, которая будетъ также, какъ и онъ, рада познакомиться со мною. «О вашемъ подвигѣ,—сказалъ онъ мнѣ,—намъ разсказывали Татьяна Андреевна и сынъ, а также подробно писалъ мнѣ Суворинъ, но я буду радъ и отъ Васъ услышать подробности» и, взявъ меня подъ руку, направился въ тѣнистый паркъ, по направленію

ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА «ВЛАСТИ ТЬМЫ».

къ рѣчкѣ. Разговоръ не сразу коснулся пьесы, а переходилъ съ одного предмета на другой, причемъ я чувствовалъ себя крайне смущеннымъ, какъ это всегда бываетъ, когда впервые встрѣчаешься съ людьми, имѣющими репутацію великихъ, а предо мной былъ подлинный колоссъ мысли, но, благодаря необыкновенной простотѣ и ласковому, глубокому взгляду моего великаго собесѣдника, я въ концѣ концовъ овладѣлъ собою и когда Левъ Николаевичъ заговорилъ о «Власти тьмы» я уже почувствовалъ себя вполне въ своей тарелкѣ.

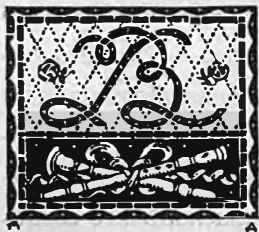
Послѣ длинной прогулки по парку Левъ Николаевичъ пригласилъ меня присѣсть на траву и въ этой чарующей обстановкѣ, на лонѣ природы, сдѣлалъ мнѣ, можно сказать, добросовѣстный экзаменъ объ исполненіи каждой роли и о подробностяхъ постановки своей безсмертной пьесы. Все, что я докладывалъ, вызывало полное одобреніе по адресу режиссера и исполнителей. «Одно, сказалъ мнѣ Графъ, на присланной Вами фотографіи костюмы всѣ вѣрны, за исключеніемъ дѣвочки Анютки. Наши дѣвочки не носятъ плахтъ». Я поторопился объяснить, что Анютка играла всѣ акты въ поношенномъ, темномъ платишкѣ, босая, а въ сценѣ свадьбы была въ розовой ситцевой юбкѣ и кофточкѣ и лишь въ фотографію ея мать привела ее сюрпризомъ для насъ разодѣтою пейзажкою, въ фантастической плахтѣ, расшитой рубашкѣ, съ ожерельями, лентами и проч., за что получила строгій выговоръ Давыдова и протестъ остальныхъ артистовъ, но, не имѣя времени на поѣздку за подлиннымъ костюмомъ, пришлось наскоро его устроить тутъ же, въ фотографіи, изъ имѣвшагося матеріала. Тогда Левъ Николаевичъ, выразилъ полное удовлетвореніе. Вотъ до какихъ мелочей интересовала автора первая постановка «Власти тьмы». Между прочимъ я рассказалъ Графу, что присутствовавшій на репетиціяхъ и спектаклѣ артистъ Императорской французской сцены Гитри, до того увлекся ролью Никиты, что мечталъ когда нибудь сыграть ее въ Парижѣ, и при этомъ я добавилъ, что роль эта вполне соответствуетъ средствамъ артиста, удивительно хорошо сыгравшаго минувшею зимой на Михайловской сценѣ роль героя пьесы Золя «l'Assommoir». Роль эта по своимъ положеніямъ мѣстами

походить на Никиту. Левъ Николаевичъ сначала отказался вѣрить, чтобы «Assommoir» могъ быть поставленъ на Петербургской сценѣ, а потомъ добавилъ: «вотъ подите-же: сочиненіе, въ которомъ все темно, все безотраднo, нѣтъ просвѣта, одинъ отрицательный элементъ, разрѣшено, а «Власть тьмы...»

Къ обѣду возвратилась графиня, собралась вся семья и за столомъ общій разговоръ вертѣлся все время околы пьесы, при чемъ Левъ Николаевичъ, обратясь къ супругѣ, сказалъ: «А Анютка, оказывается, играла въ ситцевомъ платишкѣ и только для фотографіи ее нарядили въ плахту». Послѣ обѣда радушные хозяева оставили меня «до чаю», къ которому подъѣхалъ вице-губернаторъ Д. Д. Свербеевъ. При немъ еще много говорили о пьесѣ, доставившей мнѣ честь косвеннаго виновника ея перваго торжества и счастье увидѣть великаго писателя. Вечеромъ Д. Д. Свербеевъ увезъ меня, переполненнаго неизгладимыми впечатлѣніями, въ своемъ экипажѣ въ Тулу.

РИМСКІЙ-КОРСАКОВЪ.

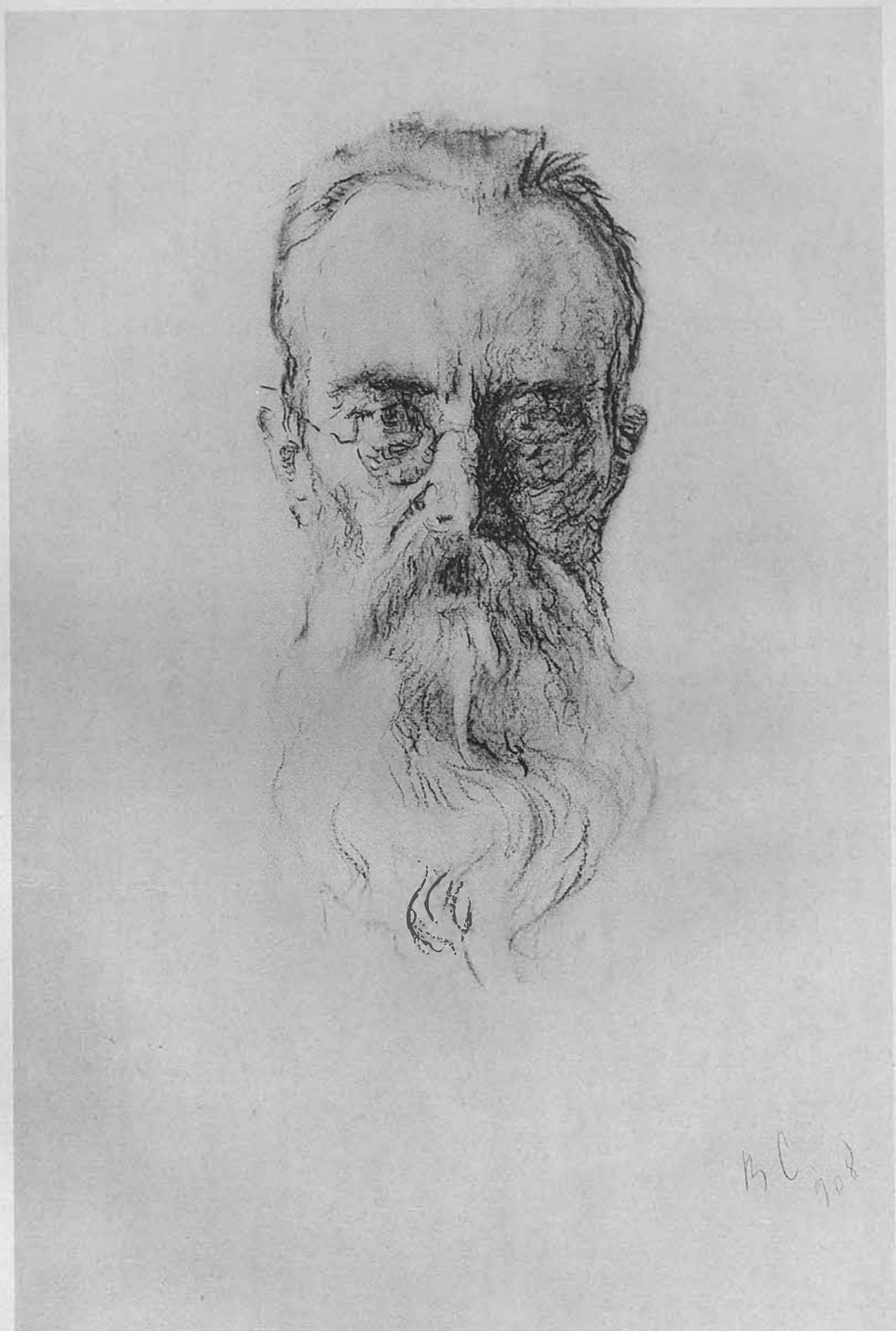
В. КАРАТЫГИНЪ.



Въ философіи исторіи издавна борются два воззрѣнія, существенно различныхъ въ своей основѣ и потому приводящихъ нерѣдко къ прямой противоположности обоснованныхъ на нихъ научныхъ выводовъ. Въ большинствѣ случаевъ, однако, мы имѣемъ дѣло съ нѣкоторой комбинаціей обоихъ воззрѣній, изъ которыхъ одно преобладаетъ. Согласно первому, болѣе распространенному, строго эволюціонному взгляду, въ развитіи общественныхъ, научныхъ, моральныхъ, эстетическихъ идей нѣтъ скачковъ, какъ нѣтъ ихъ въ развитіи органическаго міра. Каждое новое, хотя бы величайшей яркости явленіе лишь кажется новымъ, на самомъ же дѣлѣ строго детерминировано рядомъ мало замѣтныхъ прецедентовъ. Абсолютно-оригинальнаго нѣтъ. Геній лишь чув-

ствительный конденсаторъ тѣхъ идей, аморфные зародыши которыхъ долго «носятся въ воздухѣ» прежде, чѣмъ родиться въ головѣ великаго человѣка, прежде чѣмъ кристаллизуются въ отчетливыя формы подъ мощнымъ воздѣйствіемъ интуиціи, излучаемой творческой душой генія. Положенія другой, гораздо менѣе популярной, индивидуалистической теоріи рѣдко пріобрѣтаютъ самостоятельное значеніе и въ настоящее время, большею частью, играютъ лишь роль ограничительныхъ поправокъ къ выводамъ эволюціонной теоріи. Въ освѣщеніи историческаго индивидуализма живая человѣческая личность, ея творческая автономность и активность получаютъ видное, даже первенствующее значеніе въ исторіи.

Здѣсь не мѣсто разбирать сравнительныя преимущества и недостатки обоихъ теоретическихъ принциповъ во всей ихъ общности. Но нельзя не замѣтить, что въ сферѣ художественнаго творчества, особенно въ области наиболѣе темныхъ и загадочныхъ вопросовъ о музыкальномъ дарованіи и музыкальномъ геніи, обычныя взаимоотношенія двухъ названныхъ воззрѣній, повидимому, должны быть обращены. Если угодно, косвеннымъ естественно-историческимъ доводомъ въ пользу этого обращенія могутъ служить тѣ случаи, гдѣ *natura facit saltus*, случаи «гетерогенезиса» (внезапное обогащеніе организма новыми и очень развитыми органами), который, несмотря на свой «контръ-эволюціонный» характеръ, играетъ по новѣйшимъ изслѣдованіямъ не меньшую роль въ развитіи органическаго міра, чѣмъ его постепенная эволюція. Гетерогенезисъ, это какъ бы ближайшая біологическая аналогія того факта, который въ области психической дѣятельности человѣка зовется свободнымъ творчествомъ. Впрочемъ, и безъ подобныхъ параллелей, вся исторія искусства, въ частности, музыки краснорѣчиво свидѣтельствуешь о томъ, что художественныя явленія цѣнны, главнымъ образомъ, «гетерогенетической», а не эволюціонно-исторической стороною своей сущности. А потому и характеристика и критика даннаго сочиненія, даннаго автора должны быть по существу индивидуалистическими, должны исходить изъ личности автора и пользоваться эволюціонно-историческимъ методомъ лишь въ цѣляхъ окончательной систематизаціи и всесторонняго



Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВЪ. РИСУНОКЪ В. А. СѢРОВА.

освѣщенія критическихъ матеріаловъ. *Абсолютно-оригинальнаго* не существуетъ, но отсюда еще не слѣдуетъ, чтобы оригинальное *абсолютно не существовало*. Безъ «оригинальнаго», хотя бы дифференціально-малаго зачатка его, невозможна даже эволюція, не говоря ужъ о «гетерогенезисѣ». А вѣдь во всякой, даже минимальной, оригинальности есть нѣчто отъ міра абсолютнаго, апріорнаго. Мы любимъ и цѣнимъ въ каждомъ значительномъ образцѣ музыкальнаго искусства именно тѣ анти-историческіе элементы, которыми авторъ преодолѣлъ условія своей эпохи, своей «среды», и которые въ своей цѣлокупности рисуютъ передъ нами музыкальную личность даннаго автора. И музыкальное произведеніе значительно и долговѣчно именно постольку; поскольку велико и ярко то индивидуальное ядро, которое раскрывается въ процессѣ обнаженія данной музыки отъ всѣхъ вліяній эпохи, отъ всѣхъ преемственныхъ связей съ музыкой тѣхъ или другихъ предшественниковъ даннаго автора, вообще, отъ всей «исторіи» даннаго сочиненія. Къ сожалѣнію, этотъ учетъ исторіи вѣрнѣе всего производится лишь самой исторіей. И хотя мы говоримъ, что сила авторской индивидуальности, или проще, истинная оригинальность сочиненія обезпечиваетъ ему большую или меньшую долговѣчность, но на самомъ дѣлѣ, конечно, только эта послѣдняя даетъ намъ истинное понятіе о силѣ и величинѣ художественной личности автора.

Всѣ высказанныя мысли получаютъ особенно острое значеніе, когда приходится говорить о томъ великомъ русскомъ композиторѣ, чье имя послужило заглавіемъ настоящаго очерка, чья славная жизнь и блестящая и многообразная дѣятельность, безъ сомнѣнія, явятся темами многихъ и многихъ изслѣдованій, по размѣрамъ своимъ, по спеціальнымъ цѣлямъ и обстоятельству ихъ осуществленія далеко превосходящихъ мою краткую замѣтку.

Личность Римскаго-Корсакова трудна для пониманія не только по отсутствію исторической перспективы, но и потому, что индивидуальность автора слишкомъ, если можно такъ выразиться, обременена исторіей. Возьмемъ Глинку. Какой крупный, чуть не нацѣло «гетерогенетическаго» происхожденія геній, внезапно возникшій среди дремучихъ дебрей музыкаль-

наго диллетантизма, заполнившій своей огромной фигурой всю музыкальную жизнь первой половины минувшаго вѣка, и даже за предѣлы его, вплоть до нашихъ дней отбросившій свою гигантскую тѣнь! Возьмемъ, съ другой стороны, вторую половину того же вѣка, возьмемъ «новую русскую школу» въ лицѣ ея первоначальнаго ядра, названнаго В. В. Стасовымъ «могучей кучкой», здѣсь исторія уже очевидна, хотя проста. Связь «кучкистовъ» (Балакиревъ, Кюи, Мусоргскій, Бородинъ, Римскій-Корсаковъ) съ Глинкой устанавливается не только черезъ посредство Даргомыжскаго, но и непосредственно. Всѣ «кучкисты обожаютъ» Руслана. И въ сочиненіяхъ даже наиболѣе крайняго по своимъ музыкально-нигилистическимъ воззрѣніямъ представителя «кучки», въ сочиненіяхъ Мусоргскаго можно найти много такихъ мелодическихъ и гармоническихъ оборотовъ, которые несомнѣнно ведутъ свое происхожденіе отъ музыки Глинки. Есть у «кучкистовъ» и другія родственныя связи, по отношенію къ Шуману, Листу, Берліозу. Понятенъ также съ исторической точки зрѣнія общій музыкальный радикализмъ всѣхъ членовъ Балакиревскаго кружка, особенно въ связи съ общественнымъ движеніемъ 60—70-хъ г. Но быть можетъ еще болѣе понятна, какъ-то непосредственно ощутима высокая самобытность главныхъ членовъ-товарищей кружка. Яркая индивидуальность такихъ авторовъ, какъ Бородинъ, Мусоргскій никогда не можетъ быть умалена ни указаніями на извѣстныя несомнѣнныя «вліянія», которыя испытали на себѣ эти авторы, ни значительной тенденціозностью ихъ музыкальнаго «направленія», ни даже несовершенной (у Мусоргскаго почти диллетантской) техникой письма. Но Римскій-Корсаковъ не только кучкистъ. И когда мы хотимъ однимъ взглядомъ охватить все творчество этого самаго законченнаго мастера русской оперной музыки, «исторія» сразу и страшно усложняется; до того, что многіе, заблудившись въ дебряхъ всевозможныхъ «вліяній», которымъ несомнѣнно подвергался покойный художникъ-музыкантъ, и запутавшись въ сѣтяхъ сложной, но безукоризненной и всегда содержательной техники его, прямо не могутъ найти ключа къ пониманію собственной громадной индивидуальности автора «Снѣгурочки».

Не отсюда ли, не благодаря ли сложной индивидуальности Р.-Корсакова и еще большей сложности ея развитія, нерѣдко возникаютъ неосновательныя обвиненія покойнаго мастера въ несамостоятельности, въ сухости, въ слабости мелодическаго дара, въ преобладаніи техники надъ содержаніемъ и т. п.? А развитіе Р.-Корсакова, какъ музыкальнаго генія, было дѣйствительно сложно. Иные изъ его товарищей, какъ Бородинъ и Мусоргскій, при всей почти необъятной стихійности и мощи своихъ дарованій все же не сумѣли развернуть ихъ за свою короткую жизнь во всю ширь. Другіе, какъ Кюи и Балакиревъ, до сихъ поръ стоятъ почти на той же (правда, очень высокой) точкѣ музыкальнаго развитія, съ которой они полъ-вѣка тому назадъ начали свое странствіе къ «новымъ берегамъ». Одинъ только Р.-Корсаковъ (имѣя въ виду лишь композиторовъ балакиревскаго кружка, я, конечно, намѣренно не касаюсь ни Чайковскаго, ни Глазунова, ни Лядова, ни многихъ другихъ авторовъ, имѣющихъ болѣе или менѣе косвенное отношеніе къ балакиревской группѣ) дѣйствительно продѣлалъ полувѣковую работу музыкально-художественной мысли. Одинъ Р.-Корсаковъ жилъ одной жизнью съ самимъ искусствомъ, интересовался его интересами, до послѣдняго дня жизни неустанно шелъ впередъ, искалъ и находилъ, и совершенствовался. Начавъ музыкальную карьеру послушнымъ ученикомъ Балакирева, полуграмотнымъ диллетантомъ, насквозь проникнутымъ реалистическими тенденціями, Р.-Корсаковъ быстро превращается въ огромную самостоятельную величину, въ плѣнительнаго романтика, превосходнаго техника, замѣчательнаго педагога. Онъ ассимилируетъ Вагнера, столь презираемаго ортодоксальными балакиревцами; подъ конецъ дней своихъ Р.-Корсаковъ готовъ даже какъ-будто протянуть руку примиренія новѣйшимъ западно-европейскимъ импрессионистамъ, съ которыми онъ долго воевалъ. 64-лѣтній композиторъ находился въ зенитѣ своихъ творческихъ силъ и своей европейской славы, когда ревнивая старуха-смерть задушила великаго музыканта земли русской въ своихъ объятіяхъ.

Какимъ же образомъ удалось Р.-Корсакову въ процессѣ постоянной эволюціи своего художественнаго «я» сохранить его непрерывность и само-

стоятельность? Каковы внѣшнія чужія вліянія въ музыкѣ Р.-Корсакова? Какова ея индивидуальная сущность? Всѣ эти и имъ подобные вопросы лучше всего разсмотрѣть въ связи съ біографическими данными, къ которымъ и перехожу.

Николай Андреевичъ Римскій-Корсаковъ родился 6 марта 1844 г. въ маленькомъ глухомъ городкѣ Новгородской губ., Тихвинѣ. Деревянный домикъ на берегу Тихвинки, противъ древняго Богородицкаго монастыря, этотъ и понынѣ сохранившійся, одноэтажный съ мезониномъ домикъ и есть тотъ самый, гдѣ появился на свѣтъ и провелъ первые 12 лѣтъ своей жизни будущій знаменитый композиторъ. Музыкальныя способности обнаружились у Н. А. очень рано. Въ двухлѣтнемъ возрастѣ онъ уже отлично различалъ всѣ пѣсни матери, затѣмъ быстро постигъ съ помощью барабана сущность ритма, научился чисто пѣть простыя мелодіи, подбирать знакомыя пьесы и пѣсни на фортепіано; наконецъ у мальчика открылся абсолютный слухъ и оказалась прекрасная музыкальная память. Откуда этотъ ранній талантъ, если не считать его возникшимъ «гетерогенетически»? Правда отецъ композитора, отставной губернаторъ Волынской губ., Андрей Петровичъ (незаконный сынъ новгородскаго помѣщика Петра Воиновича Р.-К.) изрѣдка игралъ на фортепіано и пѣлъ мелодіи изъ старыхъ оперъ, но нотъ не зналъ. Мать композитора Софья Васильевна (въ дѣвчествѣ Васильева, незаконная дочь орловскаго помѣщика Федора Васильевича Скарятинъ и крестьянки села Троицкаго, Малоархангельскаго уѣзда Орловской губ.) довольно хорошо пѣла, тоже по слуху, разныя пѣсни и отрывки изъ оперъ. Большими способностями къ музыкѣ обладалъ братъ отца композитора Павелъ Петровичъ, но и онъ всю жизнь обходился безъ знакомства съ нотами. Однако, всѣ эти условія едва ли даютъ право разсматривать талантъ Николая Андреевича, какъ наслѣдственный. А талантъ этотъ быстро расцвѣталъ. Мальчика стали учить фортепіанной игрѣ одновременно съ обученіемъ грамотѣ, съ 6-ти лѣтъ. Первыми учительницами его были Екатерина Николаевна Унковская, Ольга Никитишна NN (фамилія не извѣстна) и ученица послѣдней Ольга Феликсовна Фель. Первоначальный репертуаръ

состоялъ преимущественно изъ оперныхъ отрывковъ, фантазій, увертюръ (Отелло, Риголетто, Гугеноты); первыми образцами вокальной музыки были для мальчика церковныя пѣснопѣнія, пѣсни отца и матери, отрывки изъ «Жизни за Царя» (дуэтъ, пѣсня сироты). Несмотря на отличныя способности къ музыкѣ, Н. А. въ дѣтствѣ любилъ чтеніе больше музыки и послѣдней занимался лишь между прочимъ. Лѣтъ 10 появилась, однако, склонность къ композиціи (дуэтъ «Бабочка»; курьезная увертюра, начинавшаяся *Adagio*, продолжавшаяся *Andante* и *Allegro* и кончавшаяся *presto*). Въ общемъ, дѣтство Н. А. было не богато впечатлѣніями, но среди нихъ были такія, которыя оказали глубокое вліяніе на дальнѣйшую дѣятельность композитора. Такъ, въ патріархальномъ Тихвинѣ Н. А. видѣлъ старинные обычаи и обряды, ежегодно присутствовалъ на проводахъ Масленицы съ поѣздомъ и соломеннымъ чучелой. Вотъ гдѣ источникъ позднѣйшихъ симпатій Н. А. къ русской мифологіи!

Когда Н. А. исполнилось 12 лѣтъ, отецъ отвезъ мальчика въ Петербургъ и опредѣлилъ въ морской кадетскій корпусъ. Старшій братъ Н. А., Воинъ Андреевичъ, и дядя, Николай Петровичъ, были моряками, потому и Николая Андреевича родители хотѣли видѣть морякомъ. Въ корпусѣ Н. А. учился посредственно, но музыкальныхъ занятій не оставлялъ. Другъ старшаго брата, Головинъ, къ которому мальчикъ ходилъ по праздникамъ, пригласилъ къ нему преподавателя Улиха который, въ 1860 г. ввѣрилъ музыкальное образованіе своего ученика болѣе образованному педагогу Канилле. Бывая изрѣдка съ Головинымъ въ театрѣ, и посѣщая симфоническіе концерты, Н. А. постепенно знакомился съ музыкальной литературой. Изъ оперъ ему очень нравились: «Лючія», «Робертъ», но больше всего «Жизнь за Царя» и «Русланъ». Изъ симфонической музыки молодому Р.-Корсакову нравились симфоніи и увертюры Бетховена, Мендельсона, Моцарта. По собственному признанію Р.-Корсакова, онъ на «Русланъ» въ первый разъ ощутилъ непосредственную красоту *гармоніи*, Канилле не мало способствовалъ правильному развитію художественнаго вкуса Р.-Корсакова. Къ сожалѣнію, съ теоріей музыки въ настоящемъ смыслѣ слова Канилле былъ мало знакомъ, а

потому и юношескіе опыты композиціи Р.-Корсакова (хоралы, сонатное Allegro d-moll, варіаціи на русскую тему, похоронный маршъ d-moll, ноктюрнъ b-moll, скерцо c-moll) производились подъ руководствомъ Канилле довольно безпорядочно. Тѣмъ не менѣе въ 1861 г. Р.-Корсаковъ уже былъ авторомъ нѣкоторой музыки въ es-moll, изъ которой вскорѣ выросло Allegro 1-й симфоніи. Въ томъ же году Канилле ввелъ Р.-Корсакова въ кружокъ Балакирева, вокругъ котораго въ это время начали группироваться молодые композиторы, будущіе столпы «новой русской школы» (Мусоргскій, Кюи, Бородинъ, вступившій въ кружокъ позже Р.-Корсакова). Вкусы кружка тяготѣли къ Глинкѣ, Шуману, Бетховену (послѣдняго періода), Берліозу, позже къ Листу. Напротивъ, къ «Менделю» (Мендельсону), Моцарту, Баху, Вагнеру, отчасти къ Шопену члены кружка относились очень отрицательно. Въ области вокальной музыки пользовался симпатіями декламационный стиль (речитативная часть «Русалки»), закругленная, плавная мелодія, напротивъ, не поощрялась ни въ вокальной ни въ инструментальной музыкѣ. Конечно, всѣ эти симпатіи къ декламационной музыкѣ, къ равновѣсію между текстомъ и музыкой, къ «правдѣ въ звукахъ», носили нѣсколько преувеличенный и въ значительной мѣрѣ диллетантскій характеръ. Но вспомнимъ все то, противъ чего приходилось бороться «могучей кучкѣ»; всю музыкально-драматическую убогость старомодной «итальянской оперы», несмотря на авторитетъ «Руслана», продолжавшей царить на русской сценѣ, всю пошлость и отсталость вкусовъ, господствовавшихъ среди тогдашнихъ меломановъ,—и намъ станетъ понятно, что тотъ періодъ жестокой «бури и натиска», который наступилъ для русской музыки съ расцвѣтомъ дѣятельности «кучкистовъ», принесъ въ конечномъ результатѣ гораздо больше прямой пользы, чѣмъ косвеннаго вреда русскому искусству. Крайности смягчились, старые боевые лозунги нынѣ забыты, но навсегда остались тѣ громадныя завоеванія въ области гармоніи, ритмики, формы, которыя и явились истиннымъ, чисто-музыкальнымъ результатомъ блестящей борьбы русскихъ «Давидсбюндлеровъ» противъ «филистеровъ».

Смѣлая реформаторскія идеи балакиревскаго кружка, а также чрезвы-

чайный личный авторитетъ самого Балакирева, обладавшаго превосходной музыкальной памятью, инстинктивнымъ чутьемъ формы, гармоніи и музыкальной логики и, наконецъ, удивительной способностью быстро ориентироваться въ чужихъ композиціяхъ, сразу схватывать ихъ достоинства и недочеты — все это не могло не подѣйствовать на чуткую душу молодого Р.-Корсакова самымъ рѣшительнымъ образомъ. Онъ увлекся Балакиревымъ со всѣмъ жаромъ молодости, со всѣмъ пыломъ молодого борца, готового совершать безпримѣрные музыкальные подвиги во имя новыхъ идей, проповѣдуемыхъ обожаемымъ учителемъ. Къ несчастью, и Балакиревъ не могъ дать ученику своему настоящей технической подготовки. Тѣмъ не менѣе, громадная практическая опытность Балакирева много содѣйствовала дальнѣйшему развитію таланта Р.-Корсакова и упорядоченію технической стороны его письма. Подъ руководствомъ Балакирева и по его желанію Р.-Корсаковъ приступилъ къ сочиненію симфоніи. Это было немножко смѣло, но «побѣдителей не судятъ». Первая часть симфоніи возникла изъ первоначальныхъ набросковъ 1861 г. Въ 1862 г. сочинены скерцо (тріо къ нему—въ 1865 г.) и финалъ (подъ вліяніемъ Allegro Кюи). Тѣмъ временемъ Р.-Корсаковъ кончилъ образованіе въ корпусѣ, былъ выпущенъ гардемариномъ и отправленъ въ двухъ-лѣтнее плаваніе на клиперѣ «Алмазъ». Плаваніе обогатило молодого композитора массой новыхъ впечатлѣній; «Синее море, синее небо» отнынѣ и навсегда пріобщили Р.-Корсакова къ великимъ тайникамъ космической жизни; обратной стороной медали были грубые нравы, господствовавшіе въ тѣ времена во флотѣ. Они слишкомъ рѣзко противорѣчили тонкому деликатному строю души композитора и отнюдь не располагали къ музыкальнымъ занятіямъ. А потому, возвратясь изъ плаванія и будучи произведенъ въ мичманы (1864), Р.-Корсаковъ почувствовалъ полное охлажденіе къ морской службѣ, которую при первомъ удобномъ случаѣ бросилъ окончательно (1873). Andante 1-й симфоніи на предложенную Балакиревымъ русскую тему «Про татарскій полонъ» написано и инструментовано композиторомъ въ Англіи, во время плаванія. Въ Петербургѣ Р.-Корсаковъ вновь вернулся на лоно балакиревскаго кружка,

познакомился съ Бородинымъ и занялся окончательной обработкой своей симфоніи. Первое исполненіе симфоніи *es-moll* состоялось 19 декабря 1865 г., на концертѣ Бесплатной музыкальной школы, подъ упр. Балакирева. Успѣхъ симфоніи, которая при всѣхъ техническихъ недочетахъ, при всей очевидности кружковыхъ вліяній, до сихъ поръ способна плѣнять слушателей свѣжестью, непосредственностью и уже намѣчавшейся авторской индивидуальностью творчества, этотъ успѣхъ, конечно, могъ лишь побудить Р.-Корсакова къ дальнѣйшимъ усиленнымъ занятіямъ композиціей. Увлечшись русскими народными пѣснями, которыя въ то время обрабатывалъ Балакиревъ, Римскій-Корсаковъ лѣтомъ 1866 г. сочиняетъ извѣстную увертюру на русскія темы («Слава», «У воротъ, воротъ», «На Иванушкѣ чапанъ»). Около того же времени онъ увлекается Листомъ (Мефисто-вальсъ) и принимается за новую симфонію *b-moll* (любимая тональность Балакирева). Ея скерцо (*Es-dur* въ $\frac{5}{4}$) въ послѣдствіи вошло въ 3-ью симфонію, *Allegro* же, признанное Балакиревымъ за произведеніе неудачное, въ послѣдствіи авторомъ уничтожено. Обращеніе Мизгиря къ Снѣгурочкѣ («О люби меня!») построено на одной изъ фразъ этого *Allegro*.

Второе крупное произведеніе Р.-Корсакова, его увертюра на русскія темы съ успѣхомъ исполнена въ томъ же 1866 г. на концертѣ бесплатной муз. школы. Въ томъ же году молодой авторъ сочиняетъ свои первые романсы («Щекой къ щекѣ» и др.). Дальнѣйшее развитіе таланта идетъ быстрыми шагами. Въ 1867 г. Р.-Корсаковъ сочинилъ «Сербскую фантазію». Вещь эта написана по совѣту Балакирева, который въ то время раздѣлялъ всеобщее увлеченіе славянскими дѣлами. Впрочемъ Р.-Корсаковъ, какъ онъ самъ признается въ своей музыкальной автобіографіи, при сочиненіи «Сербской фантазіи» вдохновлялся не столько славянскими симпатіями, сколько непосредственной красотой предложенныхъ ему Балакиревымъ темъ. Характерное признаніе,—ибо не только въ юношествѣ, но и въ зрѣломъ возрастѣ Р.-Корсаковъ всегда оставался, въ сущности, индифферентенъ къ вопросамъ политическимъ, философскимъ, религіознымъ, ко всему, что не имѣло ближайшаго отношенія къ искусству и въ частности къ музыкѣ. Конечно, ни-

кто не усомнится въ искреннемъ и просвѣщенномъ гуманизмѣ общественнаго міровоззрѣнія Р.-Корсакова, но замѣчательно, что за исключеніемъ случайныхъ и болѣе или менѣе насильственныхъ попытокъ заняться то теоретической эстетикой, то политикой,—соціальныя и иныя не музыкальныя идеи никогда не получали значительнаго развитія въ умѣ композитора. Точно всѣ активныя душевныя силы были собраны въ одинъ яркій фокусъ музыкальнаго творчества.

Въ томъ же году Р.-Корсаковъ познакомился съ новымъ членомъ кружка, Н. Н. Лодыженскимъ, и съ сестрой Глинки, Людмилой Ивановной Шестаковой, а также близко подружился съ Мусоргскимъ и по совѣту послѣдняго написалъ *первую русскую симфоническую поэму*, своего знаменитаго «Садко». Самостоятельность музыки «Садко» авторъ самъ ограничиваетъ (въ автобіографіи) указаніями на вліянія Листа (гармоническая основа вступленія), Глинки (паденіе Садко въ море), Балакирева, Даргомыжскаго и др. Тѣмъ не менѣе, сквозь призму многочисленныхъ вліяній, въ «Садко» уже настолько опредѣленно проявляется личность автора, особенный, ему одному свойственный инструментальный колоритъ, особенный индивидуальный складъ мелодіи и гармоніи; въ ритмахъ, въ смѣнѣ темповъ, во всей динамической сторонѣ сочиненія заложена такая сила авторскаго темперамента, что нынѣшнюю широкую популярность превосходной поэмы Р.-Корсакова нельзя приписать ничему иному, какъ исключительной талантливости и оригинальности ея автора. Поразительнѣе всего эта свобода и ясность музыкальной рѣчи въ условіяхъ новой формы, этотъ блескъ оркестровки! Авторъ въ то время еще не располагалъ никакими точными знаніями по этой части. Очевидно, внутренній художественный инстинктъ его сталъ работать съ той же необычайной силой, какъ у Балакирева. Къ сожалѣнію, именно это обстоятельство послужило поводомъ къ охлажденію отношеній между учителемъ и его ученикомъ. Балакиревъ какъ бы ревновалъ Р.-Корсакова къ его самостоятельной музѣ, все ярче и ярче расцвѣтавшей. А молодой офицеръ-композиторъ, какъ разъ по мѣрѣ возматовавшаго музыкальнаго самоопредѣленія своего, начиналъ чувствовать одно-

сторонность и тенденціозность балакиревскихъ вкусовъ и, что хуже всего, значительный деспотизмъ, съ какимъ Балакиревъ старался каждому изъ своихъ учениковъ, въ томъ числѣ и Р.-Корсакову во что бы то ни стало привить свои вкусы, свои взгляды и даже техническіе приемы.

Сезонъ 1867—1868 былъ однимъ изъ самыхъ оживленныхъ. Даргомыжскій сочинялъ «Каменнаго гостя», Кюи кончалъ «Ратклифа», Балакиревъ заканчивалъ «Исламея», Бородинъ написалъ 1 симфонію, Мусоргскій создалъ великолѣпную серію характерныхъ романсовъ («Савишна», «По грибы» и пр.), Лодыженскій импровизировалъ полные глубокаго интереса отрывки, изъ которыхъ сложились позже его прекрасные романы. Кромѣ того въ Петербургъ пріѣзжалъ дирижировать концертами Имп. Р. Муз. Общ. самъ Берліозъ. Р.-Корсаковъ, конечно, не остался въ долгу передъ искусствомъ и обогатилъ русскую музыку, жившую въ это время такой интенсивной жизнью, замѣчательной 2 симфоніей—«Антаромъ» (въ позднѣйшей передѣлкѣ названъ симф. сюитой), а также приступилъ, по совѣту Балакирева и Мусоргскаго, къ сочиненію своей первой оперы, знаменитой—«Псковитянки». «Антаръ» по роскоши оркестровыхъ красокъ, по свѣжести и законмѣрности формъ, наконецъ, по замѣчательной технической, хотя все еще инстинктивной изобрѣтательности до сихъ поръ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду русскихъ симфоническихъ произведеній. Вмѣстѣ съ тѣмъ «Антаръ» и «Садко» какъ бы predeterminedли характеръ дальнѣйшихъ «сюжетовъ» и «программъ» Корсаковской музыки. Чѣмъ дальше, тѣмъ больше Р.-Корсаковъ уходитъ отъ «реализма» въ міръ сказокъ и легендъ древней Руси, въ міръ поэтическихъ, фантастическихъ образовъ и сказаній Востока, въ область свѣтлаго идеалистическаго романтизма. Кромѣ того, въ «Антарѣ», какъ позже въ «Сказкѣ» и «Шехеразадѣ», замѣтна еще одна характерная черта общаго характера. Это, такъ сказать, явное преобладаніе музыки надъ сюжетомъ. Въ противоположность Мусоргскому или новѣйшимъ представителямъ програмной музыки (Штраусъ), Р.-Корсаковъ не стремится къ детальному воспроизведенію программы въ звукахъ, но наоборотъ желаетъ сдѣлать возможно болѣе интересной и связной самое музыку, справедливо

полагая, что и симф. поэма, и опера—«произведенія прежде всего музыкальныя». Это совѣмъ ужъ анти-кучкистское воззрѣніе съ годами только крѣпло въ Р.-Корсаковѣ и привело къ тому, что позднѣйшія оперы его богаты моментами не только превосходной «изобразительности» и «выразительности», но и поразительнаго чисто-симфоническаго интереса. Въ первой своей оперѣ композиторъ, однако, отдалъ дань духу своего времени. Это тѣмъ болѣе понятно, что во время сочиненія «Псковитянки» авторъ временно жилъ съ Мусоргскимъ.

Реалистическія и декламационно-драматическія тенденціи сказались въ «Псковитянкѣ» чрезвычайно ярко, но проведены онѣ такъ талантливо, характеристики дѣйствующихъ лицъ, обрисовка народныхъ массъ (сцена вѣча!) такъ сильны и мѣткі, что опера эта, по всей справедливости, считается однимъ изъ капитальнѣйшихъ образцовъ русской и европейской драматической музыки. Сочиненіе «Псковитянки» шло довольно медленно. Начатая въ 1868 г. опера была закончена (въ первоначальной ред.) лишь въ 1872 г. Причинами тому были отчасти недостаточная техника юнаго композитора, отчасти значительная разбросанность его тогдашней музыкальной дѣятельности. Р.-Корсаковъ усиленно посѣщалъ всевозможные концерты, бывалъ на музыкальныхъ вечерахъ въ семьѣ Пургольдъ, съ которыми познакомился въ 1868 году, оркестровалъ «Каменнаго Гостя» (1869—1870), оставленнаго Даргомыжскимъ (†1869) въ видѣ клавира; наконецъ, въ началѣ 70-хъ годовъ вмѣстѣ съ Мусоргскимъ, Бородинымъ и Кюи, участвовалъ въ сочиненіи «коллективной» оперы-фееріи, «Млады», на сюжетъ, предложенный директоромъ Имп. театровъ, Геденовымъ. Постановка «Млады» по разнымъ причинамъ не состоялась. Сочиненная для нея музыка разошлась по другимъ сочиненіямъ. Сюжетомъ «Млады» композиторъ, однако, въ послѣдствіи воспользовался для одноименной, совершенно самостоятельной и новой композиціи («оперы-балета»).

1871 г. былъ однимъ изъ наиболѣе знаменательныхъ въ жизни композитора. Лѣтомъ онъ былъ приглашенъ профессоромъ практическаго сочиненія и инструментовки въ С.-Петербургскую консерваторію, зимой сдѣ-

лался женихомъ Надежды Николаевны Пургольдъ, прекрасной, образованной музыкантши, искренной поклонницы великаго таланта Р.-Корсакова. Свадьба состоялась лѣтомъ 1872; послѣ свадьбы молодые отправились въ кратковременное заграничное путешествіе и въ началѣ осени вернулись въ Петербургъ. Въ 1872 г. поставленъ былъ на Маріинской сценѣ «Каменный гость» въ инструментовкѣ Р.-Корсакова, а 1 января 1873—его «Псковитянка». Отличная опера, къ тому же въ прекрасномъ исполненіи Петрова—царя Ивана, Платоновой—Ольги, Леоновой—няни, Орлова—Тучи, Мельникова—Токмакова и оркестра подъ упр. Направника, имѣла огромный успѣхъ и въ первый-же сезонъ дала 10 полныхъ сборовъ. Впослѣдствіи, какъ извѣстно, роль Ивана Грознаго на Императорской сценѣ особенно выдвинулъ Шаляпинъ (который приметъ участіе и въ той заграничной постановкѣ «Псковитянки», что предвидится въ ближайшемъ будущемъ). Въ Москвѣ на Императорской сценѣ «Псковитянка» (въ новой ред.) впервые поставлена 10 октября 1901. Консерваторская профессура имѣла рѣшающее вліяніе на дальнѣйшую музыкальную карьеру Р.-Корсакова. Собственно говоря, Р.-Корсаковъ не безъ колебанія вступилъ въ консерваторію, такъ какъ сознавалъ великую отвѣтственность новаго дѣла и свою недостаточную къ нему подготовленность. Но Балакиреву ужъ очень хотѣлось провести въ консерваторію «своего» человѣка, и Р.-Корсаковъ уступилъ настояніямъ учителя. Результаты этого шага были въ высшей степени благотворны для Р.-Корсакова и, вообще, для русской музыки, хотя и не вполнѣ отвѣчали намѣреніямъ Балакирева. Надо замѣтить, что къ этому времени уже нѣсколько смягчилась острая борьба между Императорскимъ Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ и Безплатной музыкальной школой, смягчилась главнымъ образомъ потому, что основатель и руководитель послѣдней Балакиревъ, вслѣдствіе разнаго рода финансовыхъ неудачъ съ концертами школы, временно удалился отъ дѣла ея и вообще отъ музыки (1872). Это была эпоха крупнаго нравственнаго кризиса въ жизни Балакирева, изъ котораго онъ вышелъ въ концѣ 70-хъ гг., совсѣмъ инымъ человѣкомъ, анахоретомъ и мистикомъ. Р.-Корсаковъ способствовалъ дальнѣйшему уменьшенію треній

между консерваторіей и «новой русской школой». Онъ также пережилъ кризисъ, но другого рода.

Будучи человѣкомъ высоко честнымъ и искреннимъ не только по отношенію къ другимъ, но и къ себѣ самому, считая первымъ долгомъ своей художественной совѣсти возможно болѣе правильную и цѣлесообразную постановку преподаванія и въ то же время почувствовавъ особенно ясно при первыхъ попыткахъ практическаго преподаванія всю «инстинктивность» своей техники и недостатокъ точныхъ знаній въ этой области,—Р.-Корсаковъ сталъ учиться. Какимъ отсутствіемъ ложнаго самолюбія, какой громадной выдержкой, какой изумительной, ни передъ чѣмъ не останавливающейся любовью къ искусству, какимъ громаднымъ запасомъ энергіи и воли къ непрестанному самоусовершенствованію обладалъ этотъ человѣкъ, который уже будучи авторомъ такихъ перловъ симфонической музыки, какъ «Антаръ» и «Садко», не стыдился слушать лекціи покойнаго теоретика Іогансона вмѣстѣ со своими собственными учениками! Успѣшному музыкальному самообразованію Р.-Корсакова, не мало помогла также неожиданная перемѣна въ его служебной карьерѣ. Въ 1873 г. Р.-Корсаковъ былъ назначенъ инспекторомъ музыкальныхъ хоровъ Морского вѣдомства; бросивъ военно-морскую службу, композиторъ оставался въ новой должности вплоть до ея упраздненія (1884). Въ теченіе ближайшихъ лѣтъ, Р.-Корсаковъ ревностно занимался писаніемъ всевозможныхъ техническихъ упражненій, каноновъ, фугъ и пр., изучалъ Баха, Палестрину, старыхъ Нидерландцевъ, штудировалъ учебники теоріи, гармоніи, контрапункта, наконецъ, по обязанности службы занимаясь упорядоченіемъ постановки музыкальнаго дѣла въ разныхъ музыкантскихъ хорахъ, пріобрѣталъ массу практическихъ свѣдѣній объ устройствѣ духовыхъ инструментовъ и спеціальной technikъ игры на нихъ. Къ этому переходному, «ученическому» періоду дѣятельности Корсакова относится, между прочимъ, его первый дебютъ въ качествѣ дирижера на концертѣ 18 февраля 1874 г., въ пользу Самарцевъ, пострадавшихъ отъ голода. На этомъ концертѣ исполнена подъ управленіемъ автора его новая, 3-я симфонія C-dur, незадолго передъ тѣмъ оконченная. Не смотря на значительныя красоты этого про-

изведенія, въ немъ чистая техника иногда доминируетъ надъ музыкальнымъ содержаніемъ. Тоже самое замѣчаніе въ еще большей мѣрѣ справедливо по отношенію къ другимъ композиціямъ этой переходной, технической эпохи въ жизни композитора, многимъ его хорамъ а capella, мелкимъ и малосамостоятельнымъ фортепіаннымъ пьесамъ и 1-му квартету (F-dur, 1874 г.), для Andante котораго авторъ, между прочимъ, воспользовался одной мелодіей изъ Гедеоновской «Млады». Въ 1874 г. Р.-Корсаковъ принялъ на себя управленіе Безплатной музыкальной школой. Подъ его руководствомъ и дирижерствомъ возобновились концерты школы, причемъ программы, сообразно тогдашнему настроенію Р.-Корсакова, были сначала ультра-классическими. Изъ музыкальныхъ работъ 70-хъ гг., повліявшихъ не только на выработку законченной техники, но и способствовавшихъ дальнѣйшему рафинированію художественнаго вкуса Р.-Корсакова, слѣдуетъ отмѣтить его замѣчательную гармонизацію русскихъ пѣсенъ (особенно, сборникъ 100 пѣсенъ, ор. 24, 1877 г.), а также совмѣстное съ Балакиревымъ редактированіе оперъ Глинки, совершенное по просьбѣ Л. И. Шестаковой для издательской фирмы Стелловскаго. Тщательное изученіе Глинковскихъ партитуръ, оказалось для Р.-Корсакова въ высшей степени полезнымъ. Восхищенный замѣчательной яркостью и въ то же время полной естественностью письма Глинки, свободой, логикой и изяществомъ его голосоведенія, гармоніи, оркестровки, Р.-Корсаковъ особенно остро ощутилъ техническое несовершенство своихъ раннихъ произведеній и рѣшилъ заняться обстоятельной переработкой ихъ и прежде всего «Псковитянки». Вторая редакція этой оперы (1875—1877 г.), во многомъ отлична отъ первой. Такъ, былъ написанъ прологъ къ оперѣ, вставлены: сцена царской охоты, встрѣча царя Ивана съ молчалиникомъ Николой Салосомъ, хоръ каликъ переходящихъ, поющихъ на тему стиха про «Алексѣя, Божія человѣка», сцена игры въ бабки, новая арія царя Ивана въ послѣдней картинѣ, многія сцены расширены и измѣнены, заключительный хоръ замѣненъ новымъ и пр. Наконецъ, вся опера заново переинструментована. Однако, и въ этомъ новомъ видѣ «Псковитянка» не долго удовлетворяла ком-

позитора, непрерывно стремившагося къ послѣднему, высшему мастерству музыкальной фактуры. Убѣдившись, что «Псковитянка» требуетъ дальнѣйшей переработки, композиторъ отложилъ эту работу на определенное время, ограничившись пока лишь составленіемъ сюитъ изъ тѣхъ сценъ, которыя немедленно же по окончаніи 2-ой редакціи оперы стали казаться автору лишними. Такимъ образомъ, составила (1877 г.) музыка къ драмѣ Мея «Псковитянка», состоявшая изъ увертюры къ прологу и антрактовъ ко всѣмъ 4 дѣйствіямъ (Ольга, Вѣче, Игра въ бабки, стихъ объ Алексѣѣ).

Конецъ 70-хъ годовъ открываетъ собою новый періодъ дѣятельности Р.-Корсакова. Великій композиторъ является уже вполне законченнымъ мастеромъ, стоящимъ передъ лицомъ русскаго искусства во всеоружіи техническихъ знаній и на крайней высотѣ художественнаго вкуса и блестяще расцвѣтшей творческой индивидуальности. Всѣ крупныя сочиненія предыдущаго періода авторъ передѣлываетъ, переинструментовываетъ. Такъ въ 1884 г. передѣлана и переложена въ е-moll 1-ая симфонія.

«Антаръ» переработанъ въ 1897 г. и вторично передѣланъ въ 1903 г. (кстати, его первая печатная редакція нѣсколько отличается отъ первоначальной рукописи, законченной въ 1868 г.). Въ 1884 г. переработана 3-я симфонія. Въ 1885 г. 3 части неудачнаго квартета 1879-го г. («Въ полѣ», «На дѣвичникѣ», «Въ хороводѣ»; финалъ—«У монастыря» остался не использованъ) переработаны въ извѣстную «симфоніэтту» на русскія темы, а-moll. Въ 1880 г. переработана увертюра на русскія темы, въ 1889 г.—«Сербская фантазія», въ 1891—1892 гг.—«Садко». Наконецъ, въ 1891—1894 г. выполнена 3-ья и послѣдняя редакція «Псковитянки». Но, за то начиная съ «Майской ночи», посвященной женѣ композитора и написанной въ теченіе 1878—1879 гг., всѣ слѣдующія сочиненія Р.-Корсакова сразу появлялись уже въ окончательной редакціи. Вмѣстѣ съ тѣмъ вокальная музыка (опера и романсы), получаетъ все болѣе и болѣе преобладающее значеніе въ творчествѣ композитора. Правда, Р.-Корсаковъ написалъ еще нѣсколько удивительныхъ по содержательности музыки и совершенству технической отделки симфоническихъ вещей, какъ прелестная «Сказка» (1879—1880),

блестящее Каприччіо на испанскія темы (1887), дивная восточная сюита, «Шехеразада» (1888). Онъ оставилъ также три прекрасныхъ образца, къ сожалѣнію, мало популярнаго у насъ, смѣшаннаго оперно-симфоническаго жанра (кантаты: «Свитезянка»—1897 г., «Пѣснь о Вѣщемъ Олегѣ»—1899 г., прелюдія — кантата, «Изъ Гомера»—1905, какъ бы прологъ къ предполагаемой оперѣ «Навзикая»). Но центръ тяжести его творчества, начиная съ 80-хъ годовъ, безусловно и окончательно передвинулся въ сторону оперы (и романа).

Интересно отмѣтить, что насколько въ выборѣ оперныхъ сюжетовъ опредѣлились симпатіи автора къ древней обрядности, къ старо-русскимъ обычаямъ, нравамъ, мѣтамъ, въ особенности къ полному глубокой символики мѣу о солнцѣ и солнечныхъ богахъ, — настолько въ выборѣ оперныхъ формъ Р.-Корсаковъ проявилъ въ противоположность, напримѣръ Вагнеру, полное отсутствіе какихъ-либо опредѣленныхъ тенденцій. Впрочемъ, можетъ быть, это къ лучшему. При громадной технической опытности своей, Р.-Корсаковъ съ необычайной легкостью творилъ въ любыхъ формахъ отъ самыхъ закругленно-мелодическихъ («Царская невѣста»), до самыхъ декламационно-драматическихъ («Моцартъ и Сальери»). Единственной заботой композитора было найти форму и стиль, соотвѣтствующіе данному сюжету, и въ этой области Р.-Корсаковъ проявилъ такую же массу художественнаго вкуса и такта, какъ и въ самой музыкѣ своихъ многочисленныхъ оперъ.

Первой «зрѣлой», т. е. не подвергавшейся позднѣйшимъ передѣлкамъ, оперой Р.-Корсакова явилась, какъ уже сказано, поэтичная «Майская Ночь». Опера эта, въ которой авторъ достигъ почти Глинковской прозрачности оркестровки и большой естественности полифоніи, а также значительно большаго, чѣмъ въ «Псковитянкѣ», удобства вокальныхъ партій,—впервые поставлена на сценѣ Маріинскаго театра 9 января 1880 г. Успѣхъ былъ значительный. Многіе нумера повторены. Опера продержалась въ репертуарѣ 3 года.

Слѣдующей оперой славнаго композитора явилась «Снѣгурочка», одно изъ самыхъ цѣльныхъ, прекрасныхъ, душистыхъ вдохновеній Р.-Корсакова.

Главные образы поэтической сказки Островскаго, легшей въ основаніе «Снѣгурочки», образы чистой, безконечно-очаровательной дѣвушки—Снѣгурочки, свѣтлой Весны, стараго дѣда—Мороза, добраго царя—Берендея, пылкой Купавы, пѣвца - пастуха Леля очерчены въ оперѣ съ такой изумительной характерностью, красотой и проникновенностью музыки, какой рѣдко достигалъ самъ Р.-Корсаковъ. И всѣ дѣйствующія лица, и весь фонъ оперы, все сказочное царство Берендеевъ освѣщены горячимъ свѣтомъ сіяющаго намъ изъ бездонной глубины вѣковъ древне-языческаго идеализма и пантеизма. Съ формальной стороны необходимо отмѣтить чрезвычайно стройный и определенный тематизмъ оперы. Въ «Псковитянкѣ» и «Майской ночи» тематизмъ едва намѣченъ. Въ «Снѣгурочкѣ» же появляется цѣлая система «лейтмотивовъ» и «лейтъ-гармоній», которые, какъ у Вагнера, нерѣдко подвергаются симфонической разработкѣ. «Снѣгурочка» написана Р.-Корсаковымъ въ 1880—1881 гг. и на Мариинской сценѣ, впервые поставлена 29 января 1882. Опера имѣла значительный успѣхъ, но тогдашняя критика упрекала автора за отсутствіе въ «Снѣгурочкѣ» драматизма, за обильное пользованіе народными мелодіями. Но какъ же требовать драматизма отъ пьесы, гдѣ по самому существу дѣла для драмы нѣтъ мѣста? И какъ упрекать автора въ несамостоятельности, если народные, элементарные мотивы силой своего творчества онъ возводитъ въ «перлъ созданія», если, наконецъ, собственныхъ, не народныхъ, но лишь въ духѣ народа мотивовъ въ оперѣ Р.-Корсакова въ десять разъ больше, чѣмъ заимствованныхъ у народа? Съ теченіемъ времени «Снѣгурочка» вошла въ репертуаръ всѣхъ русскихъ оперныхъ театровъ; не служить ли это лучшимъ доказательствомъ исключительной талантливости и оригинальности ея музыки?

Слѣдующей композиціей Р.-Корсакова явилась «Млада» (на старый сюжетъ Гедеонова). Но прежде, чѣмъ говорить о «Младѣ», сообщу вкратцѣ нѣкоторые факты музыкальной и общей біографіи композитора за годы сочиненія его первыхъ фантастическихъ оперъ.

Въ 1878 г. Р.-Корсаковъ близко сошелся съ своимъ ученикомъ, А. К. Лядовымъ. И вотъ, по иниціативѣ учителя, онъ самъ, его ученикъ, Боро-

динъ и Кюи принялись за курьезную работу: сочиненіе варьяцій и даже цѣлыхъ пьесъ на извѣстную дѣтскую тему такъ называемаго «собачьяго вальса». Балакиревъ возмущался этой шуточной затѣей, однако, благодаря природному музыкальному остроумію всѣхъ авторовъ, участвовавшихъ въ этомъ странномъ предпріятіи,—въ итогѣ получилась талантливая фортепіанная сюита, содержащая не мало интересныхъ гармоническихъ, полифоническихъ и ритмическихъ моментовъ.—Въ 1880 г., къ Р.-Корсакову поступилъ новый ученикъ, А. К. Глазуновъ нынѣшній директоръ Спб. Консерваторіи.

Въ 1871 г., Р.-Корсаковъ отказался отъ директорства въ Бесплатной музыкальной школѣ изъ за недоразумѣній съ Балакиревымъ. Въ томъ же году умеръ Мусоргскій, и его душеприказчикъ, извѣстный собиратель русскихъ пѣсенъ, Т. И. Филипповъ, передалъ всѣ рукописи и наброски Мусоргскаго Р.-Корсакову, какъ ближайшему другу покойнаго, хорошо знакомому со всѣми музыкальными планами его. Не мало труда положилъ Р.-Корсаковъ на приведеніе въ порядокъ, заканчиваніе, оркестровку вещей Мусоргскаго. Даже «Борисъ Годуновъ», уже поставленный на Маріинской сценѣ (1874), въ сущности требовалъ значительнаго упорядоченія своей технической стороны. Но Римскій-Корсаковъ не жалѣлъ времени и усилій и въ теченіе послѣдующихъ лѣтъ усердно занимался разборомъ рукописей Мусоргскаго, ихъ тщательнымъ редактированіемъ и подготовкой къ печати. Самая крупная и важная работа этого рода—окончаніе и инструментовка «Хованщины» (1882). Опера эта была оставлена авторомъ въ столь безпорядочномъ, черновомъ видѣ, что—не прикоснись къ ней мастерская рука Р.-Корсакова—«Хованщина», можетъ быть, никогда не увидѣла бы свѣта рампы.

Въ 1882 г. Р.-Корсаковъ ѣздилъ въ Москву для дирижированія концертами Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества на всероссійской выставкѣ. На репетиціи одного изъ концертовъ композиторъ впервые познакомился съ Бѣляевымъ, страстнымъ поклонникомъ всей новой русской музыки и, особенно, 1-й симфоніи Глазунова, которая какъ разъ должна была исполняться на слѣдующемъ выставочномъ концертѣ.

Въ 1883 г. Р.-Корсаковъ былъ назначенъ помощникомъ управляющаго Придворной Капеллой (управляющимъ назначенъ Балакиревъ), гдѣ композиторъ дѣятельно занялся реформой музыкальныхъ классовъ. Составленное по программѣ Р.-Корсакова положеніе Регентскаго класса было Высочайше утверждено въ 1884 г. Въ томъ же году упразднена должность инспектора военно-морскихъ хоровъ, которую Р.-Корсаковъ занималъ съ 1873 г. Занятія въ Капеллѣ пробудили въ композиторѣ интересъ къ русскимъ церковнымъ пѣснопѣніямъ. Этотъ интересъ, конечно, не замедлилъ выразиться въ творествѣ Р.-Корсакова, который въ 1883 г. написалъ двойной хоръ «Тебе Бога хвалимъ» (съ греческаго распѣва), а въ 1884 г. составилъ «Собраніе духовно-музыкальныхъ переложеній». Экспансивность и активность натуры Р.-Корсакова не менѣе сильно сказывались и во многихъ фактахъ изъ его консерваторской дѣятельности. Такъ, придя къ убѣжденію, что принятые въ консерваторіи учебники гармоніи являются неудовлетворительными и устарѣвшими, Р.-Корсаковъ немедленно приступилъ къ составленію собственнаго руководства (первое изд.—1885 г.), которое и понынѣ является лучшимъ.

Тѣмъ временемъ въ Петербургѣ пріобрѣтаетъ видное значеніе дѣятельность Бѣляева. Въ его домѣ уже издавна собирались по пятницамъ друзья хозяина изъ музыкантовъ-любителей и разыгрывали квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена. Въ срединѣ 80-хъ г.г. постоянными посѣтителеми бѣляевскихъ «пятницъ» сдѣлались Глазуновъ, Бородинъ, Лядовъ, Дютшъ, Р.-Корсаковъ. Репертуаръ квартетистовъ (партію альты игралъ, между прочимъ, самъ Бѣляевъ) расширился за счетъ композицій названныхъ русскихъ авторовъ, особенно вещей Глазунова, къ музыкѣ котораго гостепріимный хозяинъ дома былъ особенно неравнодушенъ. Мало по малу бѣляевскій кружокъ сталъ серьезнымъ конкурентомъ балакиревскаго, тѣмъ болѣе, что послѣдній, даже независимо отъ какой либо конкуренціи, былъ въ это время близокъ къ распаденію. Каковы органическія причины этого разложенія «балакиревцевъ» и все возраставшаго значенія пришедшихъ имъ на смѣну «бѣляевцевъ»? Главная причина заключалась въ томъ, что музыкальная

«революція» 60—70 г.г. уже кончилась. Началось «прогрессивное» развитие русской музыки. Началась переоценка старых лозунговъ, усовершенствование и упорядочение того, что въ нихъ было дѣйствительно цѣннаго и передового, и исключение всего того, что въ нихъ было крайняго, рѣзкаго, дилетантскаго. Въ то же время большинство «кучкистовъ» въ 80-хъ г.г. уже достигли въ значительной мѣрѣ своего личнаго музыкальнаго самоопредѣленія. «Кучка» дифференцировалась на отдѣльныя музыкальныя «индивидуальности», которыя, хотя и сохраняли еще много признаковъ своего общаго «балакиревскаго» происхожденія, но уже нащупывали для себя особыя, несходныя дороги дальнѣйшаго развитія. Естественно, что при этихъ условіяхъ однообразные и прямолинейные принципы «кучкизма» не могли болѣе объединять русскихъ композиторовъ. Потребовалась иная музыкальная «платформа», конечно, прогрессивная, но менѣе стѣсняющая проявленія индивидуальных вкусовъ и склонностей. Этому условію и удовлетворялъ бѣляевскій кружокъ, тонъ которому въ значительной степени задавалъ самъ покойный меценатъ, Бѣляевъ, человѣкъ съ весьма развитымъ музыкальнымъ вкусомъ, склоннымъ скорѣе къ извѣстному эклектизму, чѣмъ къ идейнымъ и музыкальнымъ крайностямъ. Вліяніе бѣляевскаго кружка на развитіе Р.-Корсакова и на судьбы всей русской музыки—огромно. Стоитъ вспомнить основанную Бѣляевымъ издательскую фирму, основанные имъ же «русскіе симфоническіе концерты» (съ 1886 г.), а также разнообразную и всестороннюю помощь, которую Бѣляевъ оказывалъ многимъ русскимъ композиторамъ въ ихъ музыкальныхъ дѣлахъ. И всѣ бѣляевскія предпріятія тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ именемъ Р.-Корсакова. Большинство его позднѣйшихъ оперъ еще до выхода въ свѣтъ обсуждались и критиковались въ кружкѣ Бѣляева. Большинство сочиненій Р.-Корсакова издано Бѣляевымъ. Наконецъ, тотъ же Р.-Корсаковъ долгое время (1886—1900) дирижировалъ русскими симфоническими концертами, и сочиненія дирижера постоянно украшали собой программы этихъ концертовъ.

Конецъ 80-хъ годовъ былъ богатъ важными событіями въ жизни Р.-Корсакова. Въ 1887 г. умеръ Бородинъ, всѣ его незаконченныя руко-

писи, главнымъ образомъ, знаменитую оперу «Князь Игорь», подобно рукописямъ Мусоргскаго, нужно было привести порядокъ, редактировать, многое закончить, переработать и оркестровать. И опять Р.-Корсаковъ, на этотъ разъ вмѣстѣ съ Глазуновымъ, взяли за эту сложную и отвѣтственную работу. И еще разъ славный композиторъ оказалъ неоцѣнимую услугу русской музыкѣ, подаривъ ее цѣлымъ рядомъ художественно отдѣланныхъ и инструментованныхъ партитуръ своего покойнаго друга. Среди рукописей Бородина найденъ былъ, между прочимъ, финалъ гедеоновской «Млады» (изд. подъ ред. Р.-Корсаковъ въ 1891 г.). У Р.-Корсакова проснулись старыя воспоминанія объ этой несостоявшейся оперѣ и вскорѣ явилось рѣшеніе самому написать оперу-балетъ на этотъ сюжетъ. Услыхавъ въ 1888 г. трилогію Вагнера, впервые поставленную тогда на Маріинской сценѣ, Р.-Корсаковъ былъ такъ восхищенъ вагнеровскимъ оркестромъ, что захотѣлъ немедленно же примѣнить приемы байрейтскаго маэстро въ своихъ композиціяхъ. Первой пробой была блестящая оркестровка «Польскаго» изъ «Бориса Годунова». Другой подобный же опытъ въ гораздо болѣе широкомъ масштабѣ представляетъ собою «Млада». Изученіе «Кольца Нибелунговъ», работа надъ сочиненіями Бородина, дирижированіе парижскими симфоническими концертами, организованными Бѣляевымъ на парижской всемірной выставкѣ (лѣто 1889 г.), а затѣмъ Брюссельскими концертами, посвященными русской музыкѣ, все это не давало Р.-Корсакову возможности цѣликомъ сосредоточиться на новой композиціи. Тѣмъ замѣчательнѣе, что въ 1890 г., какъ разъ въ годъ торжественно отпразднованнаго 25-лѣтія композиторской дѣятельности Р.-Корсакова, «Млада» была готова. Она поставлена была на Маріинской сценѣ 20 октября 1892 г. Въ промежуткѣ между окончаніемъ и постановкой «Млады» Р.-Корсаковъ познакомился съ В. В. Ястребцовымъ, страстнымъ поклонникомъ великаго русскаго композитора, коллекціонеромъ его партитуръ, автографовъ, и пр. Въ настоящее время Ястребцовъ располагаетъ едва ли не самыми полными и цѣнными свѣдѣніями о жизни и дѣятельности Р.-Корсакова.

Постановка «Млады» явилась крупнымъ событіемъ въ музыкальной

жизни Петербурга. Правда, въ данномъ случаѣ, изъ понятія «музыкальной жизни» придется исключить музыкальную критику и вкусы тогдашнихъ меломановъ. И публика и критика встрѣтили на первыхъ порахъ оперу-балетъ Р.-Корсакова очень холодно, чтобы не сказать враждебно, и лишь въ послѣдствіи радикально измѣнили свое мнѣніе. Но тѣ немногіе музыканты, которымъ сразу удалось оріентироваться въ новой партитурѣ Р.-Корсакова, поистинѣ должны были признать ее въ нѣкоторыхъ ея частяхъ гениальной. «Млада» это не опытъ вагнеровской оркестровки, это скорѣе опытъ концентрации всей технической эрудиціи, всей гармонической и ритмической фантазіи, всего колористическаго воображенія композитора въ одинъ ослѣпительно яркій фокусъ. Что вдохновило автора на такое напряженное средоточіе всѣхъ его творческихъ силъ въ одну точку? Больше всего, вѣроятно, Вагнеръ, ибо въ «Младѣ» и оркестръ увеличенный, вагнеровскій, а многіе приемы инструментовки напоминаютъ Вагнера. Но было бы ошибочно думать, что «Млада» въ какомъ либо, хотя бы самомъ отдаленномъ смыслѣ, является лишь талантливой копіей вагнеровскихъ партитуръ. Прежде всего тематизмъ развитъ въ Младѣ не только слабѣе чѣмъ у Вагнера, но слабѣе даже, чѣмъ въ «Снѣгурочкѣ». Оркестровка во многихъ случаяхъ прозрачнѣе и экзотичнѣе, чѣмъ у Вагнера. Наконецъ, вся бытовая сторона оперы характеризуется музыкой чисто славянскаго стиля, столь близкаго душѣ Р.-Корсакова. Къ числу самыхъ лучшихъ страницъ партитурѣ относятся, въ особенности, всѣ фантастическія сцены, которыя, благодаря изысканнымъ гармоніямъ и поразительно мастерской оркестровкѣ, представляютъ собою недостижимо-прекрасные образцы русской музыки оперно-симфоническаго стиля. А такія сцены, какъ «Ночь на горѣ Триглавѣ» до настоящаго дня сохранила не только всю чарующую *красоту* музыкальной графики и оркестроваго колорита, но и весь свой гармоническій и инструментальный *интересъ*.

Послѣ «Млады», потребовавшей отъ композитора громадной затраты творческой энергіи, въ его оперной дѣятельности наступилъ сравнительно продолжительный перерывъ. За это время Р.-Корсаковъ ѣздилъ въ Москву

на первое представленіе «Снѣгурочки» въ Большомъ театрѣ, продолжалъ начатыя еще раньше, но вскорѣ окончательно брошенныя занятія по теоретической эстетикѣ; композиціей же почти не занимался. Въ 1894 г. Р.-Корсаковъ оставилъ службу въ Капеллѣ, вслѣдствіе окончательно разстроившихся отношеній съ Балакиревымъ. Въ томъ же году композиторъ ѣздилъ въ Одессу дирижировать двумя концертами, однимъ — въ память Чайковского, незадолго передъ тѣмъ умершаго (1903), другимъ—во славу самого дирижера (концертъ изъ соч. Р.-Корсакова). Одесскія «гастроли» настолько освѣжили силы композитора, что, немедленно по возвращеніи въ столицу, онъ приступилъ къ сочиненію новой оперы, «Ночь передъ Рождествомъ». Сочиненіе было закончено и оркестровано къ веснѣ 1895 г. Постановка этой оперы на сценѣ встрѣтила нѣкоторыя цензурныя препятствія. Императрицу Екатерину, которая, согласно гоголевскому сюжету, должна была появляться въ 3-й картинѣ 3-го д., пришлось замѣнить Потемкинымъ. Въ такомъ видѣ «Ночь передъ Рождествомъ», заключающая въ себѣ не мало превосходной симфонической музыки и поэтическихъ обрядовыхъ и фантастическихъ сценъ (танцы звѣздъ, поѣздъ Овсена и Коляды и пр.) поставлена была на Мариинской сценѣ въ первый разъ 21 ноября 1895 г. Черезъ три года (27 октября 1908) та же опера шла впервые на Имп. сценѣ въ Москвѣ.

Тотчасъ по окончаніи «Ночи», въ сущности, даже нѣсколько раньше, Р.-Корсаковъ принимается за новую оперу-былину «Садко» (по совѣту Н. Ф. Финдейзена). Лѣто 1894 г. композиторъ проводилъ въ Вечашѣ (по Варш. жел. д.). И здѣсь-то, на берегу живописнаго, поросшаго осоками и тростниками озера Песно, у Р.-Корсакова, по его собственному признанію, впервые зародились нѣкоторыя важныя музыкальныя мысли для «Садко».

Основной тематической канвой «Садко» послужила для Р.-Корсакова его старая симфоническая поэма на тотъ же сюжетъ. Конечно, чтобы вернуть маленькую поэму въ большую сложную оперу въ 7 картинахъ, нужно было сочинить не мало совершенно новой музыки, подвергнувъ при томъ старую основательной разработкѣ. Но при той легкости и свободѣ творчества, какой теперь обладалъ Р.-Корсаковъ, эта сложная задача была

разрѣшена авторомъ по обыкновенію въ минимальный срокъ, но съ максимальной яркостью письма. Въ это время композиторъ удѣлялъ много вниманія нѣсколькимъ интересовавшимъ его спектаклямъ. Такъ, въ 1895 г. временно оживившееся въ своей дѣятельности петербургское «Общество Музыкальныхъ Собраній» впервые поставило въ Панаевскомъ театрѣ «Псковитянку» въ 3-ей редакціи, а въ 1896 г., послѣ того какъ Р.-Корсаковъ согласился занять мѣсто председателя Общества, послѣднее поставило въ залѣ Консерваторіи «Бориса Годунова» въ обработкѣ Р.-Корсакова. Но, несмотря на то, что всѣ эти занятія отвлекали его отъ главной его работы, «Садко» въ 1896 г. былъ законченъ. «Садко», по нѣкоторымъ приемамъ композиціи, отчасти также по общему ея плану довольно близокъ къ «Ночи передъ Рождествомъ» и «Младѣ». Во всѣхъ трехъ операхъ есть большая народная сцена, сильно развитъ фантастическій элементъ и достигнута чрезвычайная яркость оркестровой звучности. Во всѣхъ трехъ операхъ — долгіе органные пункты, вариационная разработка съ помощью затѣйливыхъ фигурацій. «Млада» эффектнѣе и гомофоничнѣе «Садко». Послѣдній спокойнѣе, уравновѣшеннѣе, контрапунктичнѣе «Млады». Не даромъ «Садко» опера-былина. Отъ многихъ ея картинъ вѣетъ подлинной эпической величавостью древней былины. Тематизмъ развитъ въ «Садко», какъ и въ «Младѣ», слабо. Но взамѣнъ этого внѣшняго объединительнаго принципа, композиторъ далъ въ «Садко» образецъ замѣчательнаго равновѣсія между всѣми элементами оперы, между бытовымъ и сказочнымъ элементами, между музыкой и стилизованной декламаціей, между фигураціоннымъ, гармоническимъ и полифоническимъ развитіемъ музыкальныхъ идей. Къ сожалѣнію, при всемъ своеобразіи речитатива, имѣющаго въ «Садко» характеръ какъ бы нѣкоторой декламационно-мелодической формулы, онъ подъ конецъ оперы начинаетъ утомлять своимъ внѣшнимъ однообразіемъ. Въ общемъ «Садко» по цѣльности и рельефности своей музыки, по изяществу инструментальнаго колорита, особенно въ фантастическихъ сценахъ (подводное царство) немногимъ уступаетъ «Снѣгурочкѣ» и наравнѣ съ послѣдней быстро вошелъ въ репертуаръ большинства русскихъ театровъ. Можно думать, что

и на заграничныхъ сценахъ изъ всѣхъ оперъ Р.-Корсакова «Снѣгурочка», «Садко», а также «Псковитянка» имѣютъ право разсчитывать на наибольшія симпатіи публики. «Садко» по разнымъ причинамъ довольно поздно появился на Маріинской сценѣ, лишь въ 1901 г. (26 Января). Инициатива первой постановки «Садко» принадлежитъ театру Солодовникова въ Москвѣ (1897 г.), затѣмъ «Садко» шелъ съ большимъ успѣхомъ въ Петербургѣ, въ театрѣ Консерваторіи, въ исполненіи той же Мамонтовской труппы (1898).

Дальнѣйшая дѣятельность композитора пошла еще болѣе скорымъ темпомъ, чѣмъ раньше. Въ 1897 г. Р.-Корсаковъ, кромѣ множества прекрасныхъ романсовъ, нѣсколькихъ вокальных дуэтовъ и кантаты «Свитезянка», написалъ интересныя, хотя нѣсколько суховатыя, драматическія сцены «Моцартъ и Сальери», сплошь выдержанныя въ аріозно-декламационномъ стилѣ «Каменнаго гостя», но въ модуляціонномъ и формальномъ отношеніи гораздо болѣе планомѣрныя, чѣмъ опера Даргомыжскаго. Первая постановка «Моцарта и Сальери» на Маріинской сценѣ состоялась 20 декабря 1905 г. Если «Моцартъ и Сальери» въ смыслѣ общаго стиля—опера крайняя, то не меньшей, хотя діаметрально противоположной, крайностью явилась слѣдующая большая опера Р.-Корсакова «Царская невѣста», написанная въ 1898 г. Впрочемъ, скачекъ отъ речитативнаго «Моцарта» къ широко-мелодической и даже нѣсколько старомодной по формѣ «Царской невѣстѣ» отчасти заполненъ отличной промежуточной одноактной оперой «Боярыня Вѣра Шелого», сочиненной непосредственно передъ «Царской невѣстой» и представляющей собою, въ сущности, прологъ къ «Псковитянкѣ» (взамѣнъ пролога 2-й редакціи), а потому и выдержанной въ ея духѣ.

«Царская невѣста»—лучшій образчикъ необычайной гибкости таланта Р.-Корсакова. Съ внѣшней стороны въ «Царской невѣстѣ»—полная измѣна завѣтамъ «новой русской школы». По существу же эта опера представляетъ собою очень удачный опытъ возрожденія, казалось бы, устарѣвшихъ формъ, которыя, однако, зажили новой жизнью, когда къ нимъ прикоснулась рука великаго мастера. Все «условно» въ Царской невѣстѣ,—и паденіе всей музыки на цѣлый рядъ отдѣльныхъ оперныхъ «нумеровъ», и

полное господство мелодической стихіи надъ всѣми прочими элементами музыкальной драмы, и обиліе широко-развитыхъ и классически-законченныхъ ансамблей (тріо, квартетъ, секстетъ). Только прекрасная разработка нѣсколькихъ характерныхъ «лейтмотивовъ» и превосходная, какъ всегда у Р.-Корсакова, оркестровка формально сближаютъ «Царскую невѣсту» съ прочими оперными шедеврами того же автора. Но если правда, что въ самой декламационной оперѣ столько же условности, какъ въ самой мелодической (ибо «реальные» люди говорятъ, а не поютъ, и притомъ разговоръ ихъ въ музыкѣ не нуждается), если правда, что искусство, вообще, не существуетъ внѣ какой-либо условности и даже болѣе того—живетъ ею, то высокія достоинства самой музыки «Царской невѣсты» развѣ не являются лучшимъ «оправданіемъ» ея, оправданіемъ, такъ сказать, исчерпывающимъ всѣ возраженія противъ стиля оперы? Къ сожалѣнію, музыка «Царской невѣсты» не всегда равнаго достоинства. Къ лучшимъ страницамъ оперы принадлежатъ увертюра руслановскаго типа, интермеццо 2 д., сцена Любаши съ Бомеліемъ, большинство ансамблей и сильно драматическая сцена сумасшествія. Марѳа, Дуняша, Грязной, лукавый лекарь Бомелій очерчены очень ярко. Къ особенностямъ оперы относится, между прочимъ, почти полное отсутствіе народныхъ темъ. Но въ это время композиторъ настолько проникся народнымъ творчествомъ, такъ глубоко постигъ самый духъ его, что собственныя мелодіи автора представляются какъ бы музыкально-логическимъ продолженіемъ, развитіемъ народной пѣсни. Р.-Корсаковъ сталъ подлиннымъ музыкальнымъ сыномъ своего народа, и творчество композитора даетъ истинную концентрацію и «эстраполяцію» музыкальныхъ идей самого народа русскаго.

Подобно «Садко», «Царская невѣста» появилась сначала на частной Московской сценѣ (1899) въ исп. Мамонтовской труппы. Въ Маріинскомъ театрѣ опера впервые поставлена 30 октября 1901 г.

Въ настоящее время «Царская невѣста» въ Россіи пользуется популярностью почти не меньшей, чѣмъ «Снѣгурочка» и «Садко».

Послѣ «Царской невѣсты» Р.-Корсаковъ внезапно обращается къ новой манерѣ письма и создаетъ рядъ миниатюрныхъ, игрушечныхъ оперъ, тре-

бующихъ, въ качествѣ исполнителей, скорѣе маріонетокъ, чѣмъ живыхъ актеровъ. Этотъ циклъ сказочныхъ оперъ въ новомъ жанрѣ открываетъ собою «Сказка о царѣ Салтанѣ, о сынѣ его славномъ и могучемъ богатырѣ Гвидонѣ Салтановичѣ и о прекрасной царевнѣ Лебеди» (1899—1900). За «Салтаномъ» слѣдуетъ «Кашей безсмертный» (1902) и «небылица въ лицахъ» — «Золотой пѣтушокъ» (1906 — 1907). Въ промежуткѣ между «Кашею» и «Пѣтушкомъ» композиторъ создалъ великолѣпное «Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи» (1903—1905). Если имѣть въ виду, что послѣ «Пѣтушка» Р.-Корсаковъ думалъ заняться сочиненіемъ грандіозной музыкальной трагедіи на сюжетъ Байрона «Земля и небо» или «Сыны божескіе и человѣческіе», то созданіе «Китежа» — не случайность. Повидимому, эта опера должна была знаменовать собою новый поворотъ въ творествѣ Р.-Корсакова,—поворотъ въ сторону оперы-мистеріи въ духѣ «Парсифаля». А потому «Сказаніе о Китежѣ» является столь же органическимъ продуктомъ творчества Р.-Корсакова, какъ большинство его оперъ. Къ сожалѣнію, нельзя того же сказать о двухъ какъ бы случайныхъ его операхъ—«Сервиліи» (1900—1901), написанной въ «антрактѣ» между «Салтаномъ» и «Кашею», и «Панѣ Воеводѣ» (1902—1903), написанномъ передъ «Сказаніемъ». Обѣ эти «драматическія» оперы сильно уступаютъ фантастическимъ операмъ Р.-Корсакова. Обѣ заключаютъ немало отдѣльных хорошихъ страницъ, но въ обѣихъ немало безразличной и даже шаблонной музыки. Жаль, что изъ всей серіи послѣднихъ оперъ Р.-Корсакова пока только «Сервилія» (1 октября 1902 г.) и «Сказаніе» (15 февраля 1908 г.) появились на сценѣ Маріинскаго театра. А между тѣмъ, «Салтанъ» (предположенъ къ постановкѣ въ будущемъ году), «Кашей» и «Пѣтушокъ», все это—композиціи высоко-талантливыя, характерныя и чрезвычайно интересныя съ точки зрѣнія дальнѣйшей художественно-музыкальной эволюціи автора. Во всѣхъ трехъ операхъ сказочный стиль обозначенъ значительной симметрией всей музыкальной конструкціи, постояннымъ повтореніемъ и чередованіемъ одинаковыхъ или сходныхъ музыкальных эпизодовъ, вступленій, заключеній, «лейтмотивовъ». Музыкальное построеніе пріобрѣтаетъ,

такимъ образомъ, особый внутренній ритмъ, очень гармонирующий съ духомъ народной сказки. Система лейтмотивовъ пріобрѣтаетъ все возрастающее значеніе. Ихъ еще немного въ «Салтанѣ», много въ «Кашеѣ» и еще больше въ «Пѣтушкѣ», гдѣ многія страницы представляютъ собою сплошную лейтмотивную ткань. Параллельно съ развитіемъ тематизма развивается и гармоническій интересъ. Въ «Салтанѣ» поэтическая характеристика дѣйствующихъ лицъ достигнута средствами столь же художественными, какъ и простыми, даже упрощенными. Въ «Кашеѣ» гармоническая основа фантастическаго элемента уже очень изысканная. Въ «Пѣтушкѣ» исключительныя пряности гармоніи, невѣроятно смѣлая разработка увеличеннаго трезвучія, цѣлостныхъ и иныхъ, въ высшей степени своеобразныхъ, гаммъ, пользованіе оборотами, приводящими какъ бы къ одновременному сочетанію разныхъ тональностей и многія другія радикальныя новшества граничатъ съ импрессионистскими затѣями наиболѣе крайнихъ изъ западно-европейскихъ модернистовъ. И все это выполнено съ необычайной, законченной техникой, съ удивительной внутренней логикой, съ изумительной пластичностью, силой и убѣдительностью творчества!

Однако, если «Кашей» и въ еще большей степени «Пѣтушокъ» являются въ своемъ родѣ недосыгаемыми образцами блестящаго гармоническаго и, вообще, техническаго остроумія, то наиболѣе глубокой изъ послѣднихъ оперъ Р.-Корсакова, а можетъ быть, и самымъ глубокимъ изъ всѣхъ его сочиненій, является несомнѣнно «Сказаніе». О гармоническихъ и ритмическихъ эффектахъ этой оперы, о многихъ рѣдкихъ по своей высокой красотѣ моментахъ оркестровки, о строгой выдержанности ея пѣсеннаго стиля, наконецъ, о крупныхъ достоинствахъ либретто (Бѣльскаго) можно бы написать цѣлое изслѣдованіе. Но не въ этихъ сторонахъ музыки и текста заключается главное значеніе «Сказанія». Огромная органическая цѣльность замысла и его выполненія, глубокое проникновеніе въ душу народной легенды, неподражаемо переданное настроеніе безпредѣльнаго умиленія, свѣтлой радости, мистической любви, созерцательнаго экстаза—вотъ въ чемъ главное существо «Сказанія», что придаетъ ему какую-то высшую, абсолютную цѣнность и значительность.

И не странно ли, что величественное «Сказаніе» создавалось въ то время, когда судьба обрушила на голову автора цѣлый рядъ неблагопріятныхъ внѣшнихъ событій. Въ 1903 г. умеръ Бѣляевъ, и огорченный этой утратой Р.-Корсаковъ долженъ былъ немедленно (вмѣстѣ съ Глазуновымъ и Лядовымъ) стать во главѣ попечительнаго Совѣта, которому, согласно волѣ покойнаго, было поручено дальнѣйшее веденіе музыкальныхъ дѣлъ Бѣляева, устройство концертовъ и завѣдываніе издательской фирмой. Въ 1905 г. начались волненія въ Консерваторіи, которыя, въ связи съ общественнымъ движеніемъ недавняго прошлаго, породили массу въ высшей степени печальныхъ осложненій и недоразумѣній въ консерваторской жизни. Р.-Корсаковъ временно покинулъ консерваторію и вернулся въ нее лишь въ 1906 г.

Послѣдніе годы жизни Р.-Корсакова вознаградили гениальнаго композитора за всѣ неудачи и непріятности предыдущихъ лѣтъ. Его сочиненія повсюду исполнялись съ возрастающимъ успѣхомъ. Композиторъ пользовался всеобщимъ признаніемъ и всемірной извѣстностью. Въ 1897 г. Р.-Корсаковъ дирижировалъ двумя изъ 5-ти русскихъ историческихъ концертовъ въ Парижѣ (антреприза Дягилева). Въ томъ же году Р.-Корсаковъ избранъ «членомъ-корреспондентомъ Парижской академіи» вмѣсто скончавшагося Грига. Въ 1908 г. съ громаднымъ успѣхомъ шла «Снѣгурочка» на сценѣ парижской «Opéra comique». Это было послѣднимъ триумфомъ Р.-Корсакова. 8-го іюня великій русскій музыкантъ въ своемъ имѣніи «Любенскѣ» погибъ отъ припадка грудной жабы. И со смертью Р.-Корсакова окончилась цѣлая эпоха въ жизни новой русской музыки.

Общій обзоръ дѣятельности Р.-Корсакова конченъ. Педанты не разъ указывали на значительную будто бы зависимость Р.-Корсакова отъ Вагнера, Мусоргскаго, отъ народнаго музыкальнаго гения. При желаніи можно найти у Р.-Корсакова даже «классическія» вліянія, вліянія Шумана (напр. — «На шею бы и бросилась» изъ первой аріи Купавы и 12-й изъ «Etudes Symphoniques»), Шуберта (напр. — колыбельная Амелфы изъ «Золотого пѣтушка» и извѣстный маршъ Шуберта), Шопена (въ оп. «Панъ воевода», также «Лови, лови» въ первой сценѣ «Псковитянки» мелодически

напоминаетъ общеизвѣстную мазурку Шопена) и многихъ другихъ авторовъ. Но стоитъ лишь внимательно приглядѣться, вѣрнѣе прислушаться къ музыкѣ Р.-Корсакова, чтобы не осталось ни малѣйшаго сомнѣнія въ ея истинной оригинальности. И Вагнеръ, и Мусоргскій, и Глинка, и пѣсня народная все это органически претворилось въ творческомъ духѣ Р.-Корсакова въ совершенно новыя формы, притомъ заполненныя совершенно новымъ, въ высокой степени индивидуальнымъ, корсаковскимъ содержаніемъ. Суммируя общія черты музыкальной индивидуальности Р.-Корсакова, его идеализмъ, пантеизмъ, тяготѣніе къ фантастикѣ,—мы можемъ опредѣлить композитора въ его наиболѣе характерныхъ вещахъ, какъ чистаго романтика русской музыки. Съ этимъ опредѣленіемъ гармонируютъ и чисто-музыкальныя приемы Р.-Корсакова: разработка старо-церковныхъ (греческихъ) ладовъ, склонность съ одной стороны къ первобытному діатонизму, съ другой стороны—къ утонченнѣйшимъ хроматическимъ комбинаціямъ, частое пользованіе причудливыми ритмами, гаммами, аккордами, изобилующими увеличенными и уменьшенными интервалами, изобрѣтеніе многихъ новыхъ, ярко-фантастическихъ инструментальныхъ эффектовъ и т. п. Будучи рѣдкимъ масте-ромъ оркестровки, Р.-Корсаковъ въ этой области умѣлъ создавать не только новыя и превосходныя «комплексныя» звучности (на почвѣ своеобразнѣйшихъ смѣшеній тембровъ), но и обладалъ въ высшей степени развитымъ чутьемъ индивидуальности каждаго инструмента. Многочисленныя инструментальныя solo, обильно встрѣчающіяся въ сочиненіяхъ Р.-Корсакова, всегда отлично звучатъ и всегда рельефно отѣнены болѣе массивной звучностью окружающаго эти solo музыкальнаго контекста.

Остается сказать еще нѣсколько словъ о камерной музыкѣ Р.-Корсакова. Авторъ самъ признается, что инструментальная камерная музыка—не его сфера. Большинство написанныхъ имъ вещей этого рода не издано (2-й квартетъ, тріо, секстетъ, квинтетъ). А то, что такъ или иначе успѣло сдѣлаться достояніемъ критики (изданный квартетъ F - dur, рукописный секстетъ 1876 г., исполненный въ 1908 г. на одномъ изъ «Вечеровъ Современной Музыки»), дѣйствительно подтверждаетъ справедливость автокри-

тики Р.-Корсакова. Въ ансамбляхъ онъ сухъ, мало индивидуаленъ, хотя его музыка нерѣдко интересна съ технической точки зрѣнія. Также незначительны его немногочисленные фортепіаннныя пьесы (кромѣ концерта), написанныя большею частью въ духѣ Шумана или Шопена. Но въ области романса Р.-Корсаковъ является крупной величиной. Онъ написалъ до 80 романсовъ, изъ которыхъ такіе, какъ «Ель и пальма», «Южная ночь», «На холмахъ Грузіи», «Въ темной рошѣ», «Тихо вечеръ догараеть», «Какъ небеса твой взоръ», «Ночь», «Тайна», «Въ царство розы и вина», «Западъ гаснетъ», «Посмотри въ свой вертоградъ», «Звонче жаворонка пѣнье», «Дробится и плещетъ», «Анчаръ», «Пророкъ», «Ненастный день потухъ», «Нимфа», «Сонъ въ лѣтнюю ночь» и многіе другіе принадлежатъ къ лучшимъ вещамъ русской романсной литературы. Превосходны также дуэты «Панъ» (въ лидійскомъ ладу) и «Пѣсня пѣсенъ». Соблюдая полную правильность декламаціи, Р.-Корсаковъ въ то же время придаетъ вокальной партіи отчетливый, характерный, музыкальный рисунокъ, прекрасно выступающій на фонѣ интереснаго, тонко разработаннаго аккомпанимента. Историческая заслуга Р.-Корсакова, какъ романсиста, это—созданіе новаго вокальнаго жанра, «звукового пейзажа» (выраженіе Кюи о такихъ чудесныхъ романсахъ Р.-Корсакова, какъ «Ель и Пальма», «Ночь» и др.).

Но все же центръ тяжести корсаковскаго творчества лежитъ въ симфонической и, въ особенности, въ оперной музыкѣ. Въ оперѣ музыкальная личность Р.-Корсакова достигаетъ своего полнѣйшаго, совершеннѣйшаго выраженія. Опера Р.-Корсакова, это музыка или далекаго поэтического прошлаго, или какихъ-то сверкающихъ просвѣтовъ въ будущее и вѣчное. И всѣ волшебныя царевны и царицы, и дѣва Февронія, и преображенный Китежъ въ ихъ тайномъ, символическомъ смыслѣ не говорятъ ли намъ о нѣкихъ внѣвременныхъ, внѣпространственныхъ путяхъ души человѣческой силою корсаковской музыки непрестанно влекомой въ горнія области вѣчной поэзіи, вѣчнаго свѣта, вѣчной радости?!

ПОЛНЫЙ СПИСОКЪ

сочиненій и другихъ музыкальныхъ работъ Римскаго-Корсакова (неизд.—подъ *).

Симфоническая музыка.

- 1-я симфонія, es-moll, op. 1. 1862—1865 гг.; въ 1884 г. переложена въ e-moll.
2-я » «Антаръ», op. 9. 1-ая ред. — 1868 г., 2-я ред. * (подъ именемъ симфонической сюиты) — 1897 г., 3-ья ред.—1903 г.
3-я » C-dur, op. 32, 1-я ред. — 1873 г., 2-ая ред. — 1884 г. (наброски скерцо отн. къ 1865 г.).
Rondo scherzando * (эскизы)—для 4-й симфоніи.
(Симфоническое Allegro 1866 г.—уничтожено).
Симфоніэтта на русскія темы, a-moll, op. 31. 1885 г. (переработка 3-хъ частей квартета * 1879 г.).
Увертюра на русскія темы, D-dur op. 28. 1-я ред.—1866 г., 2-я ред.—1880 г.
Воскресная увертюра «Свѣтлый Праздникъ», на темы обихода; op. 36, 1888 г.
«Садко» — муз. картина. Въ 1-й ред. — «Эпизодъ изъ быliny Садко», op. 7, 1867 г.
Во 2-й ред.—«Садко», op. 5, 1891—1892.
Сербская фантазія, op. 6. 1-я ред.—1867 г., 2-я ред. 1889.
Сказка, op. 29, 1879—1880 гг.
Каприччіо на испанскія темы, op. 34, 1887 г.
Шехеразада, симф. сюита по 1001 ночи, op. 35, 1888.
(Наброски * къ задуманной симф. поэмѣ «Сказка о рыбацѣ и рыбацѣ»—темы старика, старухи, рыбы; 1907 г.).
Оркестровая мелочь: «Надъ могилой» (памяти Бѣляева, op. 61, 1904 г.). IV-я вариация изъ «Вариации на русскую тему» (1903), Итальянская пѣсенка, * здравица Глазуну * (1907 г.).

О п е р ы.

- Псковитянка (по Мю), въ 3 д. и 6 карт.; 1-я ред.—1868—1872 гг.; 2-я ред. * 1875—1877 гг.; 3-я ред.—1891—1894 гг.
Майская ночь (по Гоголю), въ 3 д. и 4 к., 1878—1879 гг.
Снѣгурочка (по Островскому) въ 4 д. съ прологомъ, 1880—1881 гг.
Млада (опера-балетъ, по Геденову), въ 4 д., 1889—1890 гг.
Ночь передъ Рождествомъ (по Гоголю), въ 4 д. и 9 к., 1894—1895 гг.
Садко (либретто Р.-Корсакова), въ 7 к., 1895—1896 гг.
Моцартъ и Сальери (op. 48, по Пушкину), драмат. сцены въ 2-хъ к. съ антрактомъ (фуга *), 1897 г.
Боярыня Вѣра Шелого—прологъ къ Псковитянкѣ (вмѣсто пролога 2-й ред. «Псковитянки»), op. 54, 1898 г.
Царская невѣста (по Мю съ дополненіями Тюменева), въ 4 д., 1898 г.
Сказка о царѣ Салтанѣ (либр. Бѣльскаго по Пушкину), въ 4 д., съ прологомъ и въ 7 к., 1899—1900.

Сервиля (по Мею), въ 5 д., 1900—1901.

Кащей безсмертный (либр. Р.-Корсакова по плану Петровскаго), въ 1 д. и 3 к., 1902 г.

Въ 1906 г.—новое окончаніе оперы, съ хоромъ.

Панъ Воевода (либр. Тюменева), въ 4 д., 1902—1903 гг.

Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (либр. Бѣльскаго), въ 4 д. и 6 к., 1903—1905 гг.

Золотой пѣтушокъ (либр. Бѣльскаго по Пушкину), въ 3 д. съ прологомъ и эпилогомъ, 1906—1907 гг.

(Первоначальные эскизы * къ предполагавшимся оп. «Стенька Разинъ» и «Земля и небо». Темами, намѣченными для послѣдней оп., воспользовался М. О. Штейнбергъ въ своей прелюдіи на смерть Р.-Корсакова).

Камерная музыка, сольные инструментальныя и фортепіанныя вещи.

Струнный квартетъ F-dur, op. 12, 1874 г.

2-й квартетъ g-dur*, 1897 г.

1 часть квартета B-La-F 1886 г.

«Хороводъ», 3-я часть кварт. сюиты «Имянины», 1887 г.

Allegro B-dur для кварт. сюиты «Les vendredis» (тетр. II, № 1).

IV-я вариация (Allegro g-dur) изъ квартетныхъ «Вариаций на русскую тему», 1899 г.

Финаль * на церковную тему изъ квартета 1879 г. (3 части переработаны въ симфоніетту).

Тріо * для фп. и струнныхъ (крайнія части не вполне закончены).

Секстетъ *, A-dur, 1876 г.

Квинтетъ *, B-dur для фп., флейты, кларнета, валторны и фagота; 1876 г.

Вариации для гобоя * на тему романа Глинки «Что красота молодая», съ акк. духового орк., 1877 г.

Мазурка * для скрипки съ орк. на 3 польскихъ пѣсни, 1893 г.

Concertstück * для кларнета, Es-dur, съ акк. духового орк., 1878 г.

Концертъ для тромбона * съ акк. духового орк., 1877 г.

6 вариаций на тему B-A-C-H для фп., op. 10. Valse, Intermezzo, Scherzo, Nature, Prelude, Fuga; 1878 г.

4 пьесы для фп., op. 11. Impromptu, Novelette, Scherzino, Etude; 1878 г.

3 пьесы для фп., op. 15. Вальсъ, романсъ, фуга; 1875 г.

6 фугъ для фп., op. 17.

Фантазія для скрипки съ орк. на русскія темы, op. 34, 1887 г.

Серенада для віолончели съ акк. фп., op. 37, 1893 г.

2 пьесы для фп. Prelude—Impromptu, Mazourka; op. 38, 1894 г.

Фортепіанный концертъ cis-moll, op. 30, 1882 г.

8 вариаций и 6 пьесъ изъ «Парафразъ» 1879 г.

1-я вариация изъ «Вариаций на русскую тему» для фп., 1900 г.

6 фигура изъ «Шутки-кадрилы», 1885 г. (въ 4 руки).

Пѣсенка въ дорійскомъ D-dur изъ армянскаго сб. «Арцункеръ».

Пѣсни, романсы, вокальные ансамбли.

- Ор. 2, 4 романса: «Щекой къ щекѣ», «Плѣнившись розой», «Колыбельная», «Изъ слезъ моихъ» (1866 г.).
- » 3, 4 романса: «Ель и пальма», «Южная ночь», «Ночевала тучка», «На холмахъ Грузіи» (1866 г.).
- » 4, 4 романса: «Что въ имени тебѣ моемъ», «Гонецъ», «Въ темной рошѣ», «Тихо вечеръ догораетъ». (1866 г.).
- » 7, 4 романса: «Мой голосъ для тебя», «Еврейская пѣсня», «Свитезянка», «Какъ небеса твой взоръ» (1867 г.).
- » 8, 6 романсовъ: «Гдѣ ты, тамъ мысль», «Ночь», «Тайна» (1868), «Встань, сойди», «Въ царство розы и вина», «Я вѣрю» (1870 г.).
- » 25, 2 романса: «Къ моей пѣснѣ» (1870), «Когда гляжу» (1877 г.).
- » 26, 4 романса: «Въ порывѣ нѣжности», «Заклинаніе», «Для береговъ отчизны», «Пѣсня Зюлейки» (1882 г.).
- » 27, 4 романса: «Горними тихо летѣла», «Эхо», «Ты и вы», «Прости, не помни» (1883 г.).
- » 39, 4 романса. «О если бъ ты могла», «Западъ гаснетъ», «На нивы желтыя», «Усни, печальный другъ» (1897 г.).
- » 40, 4 романса: «Когда волнуется», «Ангелъ», «О чемъ въ тиши ночей», «Я въ гротѣ ждалъ» (1897 г.).
- » 41, 4 романса: «Не спящихъ солнце», «Мнѣ грустно», «Люблю тебя мѣсяцъ», «Посмотри въ свой вертоградъ» (1897 г.).
- » 42, 4 романса: «Шопотъ, робкое дыханье», «Я пришелъ къ тебѣ», «Рѣдѣтъ облаковъ летучая гряда», «Моя баловница» (1897 г.).
- » 43, 4 романса («Весной»): «Звонче жаворонка пѣнье», «Не вѣтеръ вѣя», «Свѣжъ и душистъ», «То было раннею весной» (1897 г.).
- » 45, 5 романсовъ («Поэту»): «Эхо», «Искусство», «Октава», «Сомнѣніе» (1897 г.), «Поэтъ» (1899 г.).
- » 46, 5 романсовъ («У моря»): «Дробится и плещетъ», «Не пѣнится море», «Колышется море», «Не вѣрь мнѣ, другъ», «Вздымаются волны» (1897 г.).
- » 49, 2 аріозо для баса: «Анчаръ» (1882 г.), «Пророкъ» (1897 г.).
- » 50, 4 романса: «Дѣва и солнце», «Пѣвецъ», «Тихое море» (1897 г.), «Еще я полнъ» (1898 г.).
- » 51, 5 романсовъ: «Медлительно влекутся», «Не пой красавица», «Цвѣтокъ засохшій», «Красавица», «Ненастный день потухъ» (1897 г.).
- » 55, 4 романса для тенора: «Пробужденіе» (1897 г.), «Гречанкѣ», «Сновидѣніе», «Я умеръ отъ счастья» (1898).
- » 56, 2 романса для сопрано: «Нимфа», «Сонъ въ лѣтнюю ночь» (1898 г.).
- » 47, 2 дуэта: «Панъ», «Пѣсня пѣсень» (1897 г.).
- » 52, 2 дуэта: «Горный ключъ», «Ангелъ и Демонъ» (1897 г.).
- » 53, Тріо: «Стрекозы» (1897 г.).
- » 44, «Свитезянка», кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра (1897 г.).

Ор. 58, «Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ», кантата (1899 г.).

- » 60, «Изъ Гомера», прелюдія-кантата для 3-хъ женскихъ голосовъ, женскаго хора и оркестра.
- » 13, 2 трехголосныхъ женскихъ хора: «Тучки небесныя», «Ночевала тучка» (1875 г.).
- » 14, 4 вариации и фугетта на тему пѣсни «Надоѣли ночи», для 4-голоснаго женскаго хора съ акк. фп. или фисгармоніи (1875 г.).
- » 16, 6 хоровъ а capella (съ акк. фп. ad libitum): «На сѣверѣ дикомъ» (4-гол. смѣш. хоръ), «Вакхическая пѣснь» (4 гол. муж.), «Старая пѣсня» (многол. смѣш.), «Мѣсяць плыветъ» (4-гол. смѣш.), «Послѣдняя туча» (4-гол. жен.), «Молитва» (многол. смѣш.). (1875—1876 гг.).
- » 18, 2 смѣшанныхъ хора: «Передъ распятіемъ», «Татарскій полонъ» (1876 г.).
- » 20, Стихъ объ Алексѣѣ Божьемъ человѣкѣ, хоръ съ орк. (1879—1880).
- » 21, Подблюдная пѣсня «Слава», хоръ съ орк. (1879—1880).
- » 22, Собрание духовно-музыкальныхъ сочиненій (8 №№) (1883 г.).
- » 23, 4 трехголосныхъ мужскихъ хора а capella (съ акк. фп. ad libitum): «Крестьянская пирушка», «Воронъ къ ворону», «Плѣнившись розой», «Дайте бокалы» (1875—1876 гг.).

Переложенія, редакціонныя работы, обработки и пр.

Транскрипціи романсовъ для пѣнія съ орк.: «Тихо вечеръ догораетъ», * «Въ темной рошѣ замолкъ соловей», * «Ночь», * «Сонъ въ лѣтнюю ночь», * «Нимфа», * «Анчаръ», * «Пророкъ», «Панъ» (дуэтъ), «Пѣсня пѣсенъ» (дуэтъ), «Ель и Пальма», «Стрекозы» (тріо), «Горный ключъ» (въ видѣ тріо, ор. 52-bis).

Работы надъ соч. Бородина: обработка и инструментовка финала «князя Игоря» (совмѣстно съ Глазуновымъ), инструментовка финала «Млады» (изд. въ 1891 г.) и романсовъ: «Спящая княжна» и «Море». Переложеніе для скрипки съ орк. ноктюрна изъ 2-го квартета.

Обработка и инструментовка «Каменнаго Гостя» Даргомыжскаго (1869—1870 гг., новая ред.—1898—1902 гг., дополненная «Вступленіемъ» Р.-Корсакова взаменъ прежняго вступленія Кюи).

Обработка сочиненій Мусоргскаго: «Борисъ Годуновъ» (1-е изд. 1896; 2-е, болѣе полное, 1908 г.), «Хованщина» (1882 г.), «Ночь на лысой горѣ» (1886 г.), Интермеццо, Маршъ, Скерцо, «Пораженіе Сеннахериба», «Исусъ Навинъ», «Саламбо» (хоръ), «Женитьба» (1906 г.). Инструментовка романсовъ: «Гопакъ», «По грибы», «Ночь», «Серенада», «Спи, усни крестьянскій сынъ». Большинство посмертныхъ соч. Мусоргскаго вышло подъ ред. Р.-Корсакова. Романсъ «Съ няней» (изъ «Дѣтской») существуетъ въ свободномъ муз. изложеніи Р.-Корсакова. Въ 1907 г. присочинены два отрывка для Парижской постановки (1908 г.) «Бориса Годунова».

Изъ соч. Кюи Р.-Корсаковымъ инструментованы Вступленіе къ 1 д. и антрактъ къ 3 д. оп. «Ратклифъ».

Обработка народных пѣсенъ: 100 русскихъ народныхъ пѣсенъ, ор. 24 (1877 г.), 15 русскихъ пѣсенъ, ор. 19 (1879 г.) для хора. 40 народныхъ пѣсенъ, собранныхъ Т. И. Филипповымъ (1882). «Дубинушка», ор. 62, для орк. съ хоромъ (ad-lib) (1906)

Собрание духовно-муз. переложений, ор. 22-bis (1884 г.).

Двойной хоръ «Тебѣ Бога хвалимъ»—переложение съ греч. распѣва 3-го гласа (1883 г.).

Сюиты изъ собственныхъ оперъ: «Снѣгурочка», «Млада» (сюита и концертное переложение 3-го д.), «Царь Салтанъ» (муз. картинки къ сказкѣ, ор. 57, 1899 г.), «Панъ Воевода» (ор. 59, 1903 г.), «Золотой пѣтушокъ» («Введение и свадебное шествіе», концертное переложение автора (1907 г.), а также «3 муз. картины» къ сказкѣ, составленный въ 1909 г. Штейнбергомъ при содѣйствіи Глазунова, согласно намѣреніямъ автора).

Симф. картина: «Лѣсъ, царская охота, гроза и хоръ дѣвушекъ», концертное переложение симф. антракта изъ «Псковитянки».

Транскрипціи множества различныхъ пьесъ для военного оркестра (въ бытность автора инспекторомъ музыкальныхъ хоровъ Морского Вѣд.) до сихъ поръ не разысканы.

Литературныя сочиненія Р.-Корсакова.

«Вильямъ Ратклифъ» Ц. Кюи и «Нижегородцы» Э. Направника, статья въ «Спб. Вѣд». № 52 1862 г.

Практической учебникъ гармоніи (1-е литограф. изд.—1885 г.).

Разборъ Снѣгурочки (не оконч.) 1-я глава напеч. въ «Русск. Муз. Газетѣ» №№ 39—40, 1908 г.

Статьи объ «Упрощенной партитурѣ» (Русск. Муз. Газ. № 45, 1907 г.) и «Проектъ преобразованія программы теоріи муз. и практ. соч. въ консерваторіяхъ» (Русск. Муз. Газ. № 47, 1907 г.).

Лѣтопись моей музыкальной жизни (до 1906 г.), изд. въ 1909 г.

Очерки: * «Эпидемія дирижерства», «Къ слушателямъ и цѣнителямъ оперы, какъ художественно-музыкальнаго произведенія», «О Вагнерѣ» (1-я часть), «О Музыкальномъ обученіи» (въ 2-хъ частяхъ), «Мысли о моихъ сочиненіяхъ» (планъ работы), «О слуховыхъ заблужденіяхъ» (планъ работы).

Учебникъ инструментовки * (не оконч.).

МЕРТВЫЙ ГОРОДЪ.

Ө. ЗЪЛИНСКАГО.



ПЯЩІЙ въ гробѣ мирно спи»—таково желаніе, котормъ всѣ культурные и некультурные народы напутствуютъ своихъ покойниковъ въ ихъ послѣднюю и вѣчную обитель. Конечно, подобно всѣмъ желаніямъ смертныхъ, и это порой не сбывается; есть, однако, нѣкоторая странность въ томъ, что мы не ко всѣмъ случаямъ его неисполненія относимся одинаково. Пусть черезъ нѣсколько дней или недѣль, или даже лѣтъ послѣ похоронъ покой могилы будетъ нарушенъ приходомъ хищника... земля разрыта, гробъ разбитъ, драгоценныя украшенія унесены, трупъ выброшенъ... Пусть всѣ чувствуютъ одинаково: совершилось преступленіе. Но пусть то же самое случится черезъ сотни или черезъ тысячи лѣтъ, отношеніе къ дѣлу мѣняется. Ни возрастающій ужасъ, а возрастающій трепетъ ожиданія сопровождаетъ работу заступа, снимающаго слой за слоемъ разсчитанный на вѣчность земляной покровъ покойника; почему это? Потому, что этотъ покойникъ для нашего сознанія пересталъ быть покойникомъ, пересталъ быть человѣкомъ: онъ сталъ археологіей.

Таковъ и здѣсь,—выражаясь языкомъ Ницше,—«паѳосъ дистанціи».

Для поэта, для художника этотъ паѳосъ не существуетъ. Въ его душѣ «заполняется пропасть вѣковъ между нами живыми и останками царя и пророчицы». Царь, пророчица: они жили, кто знаетъ когда? Одни говорятъ три тысячи лѣтъ тому назадъ, другіе говорятъ—никогда. Для поэта, для художника они жили совсѣмъ недавно, они живутъ и понынѣ. Онъ видитъ ихъ, какими они были при жизни, въ ихъ «сіяющей недвижности», среди золота и каменьевъ ихъ царственныхъ могилъ. Ротъ царя открытъ, его глаза открыты; такъ вѣдь говоритъ о его смерти Гомеръ:

...полумертвый, лежа на землѣ, попытался
Хладную руку къ мечу протянуть я; она равнодушно
Взоръ отвратила, и мнѣ, отходящему въ область Аиды,
Тусклыхъ очей съ мертвѣющихъ устъ замереть не хотѣла.
«Она»—это третья, это царица.

Царь, пророчица... Говорили, онъ любилъ ее; и тѣмъ, кто такъ говорилъ, вѣрила царица. Отсюда кровавое дѣло по возвращеніи царя: смерть его и его плѣнницы отъ руки ревливой и мстительной царицы. Она осталась жить, но не долго, ей суждена была самая страшная смерть — смерть отъ руки подростшаго сына. Такова тайна, схороненная въ жгучихъ пескахъ царственного города Микенъ, тайна царя Агамемнона, царицы Клитемнестры и царской плѣнницы, пророчицы Кассандры.

Это было три тысячи лѣтъ тому назадъ, но это все равно: «земля, поглотившая ихъ, стала вредоносной; изъ нея все еще исходятъ міазмы чудовищныхъ преступленій». И горе тѣмъ, кто теперь снимаетъ слой за слоемъ вѣковой прахъ, покрывшій ихъ подземную обитель. «Не можетъ остаться безнаказаннымъ, когда человѣкъ вскрываетъ могилы и смотритъ въ лицо мертвецамъ и какимъ мертвецамъ!»

Ихъ четверо, двѣ четы: поэтъ Александръ съ женой, слѣпой страдальцей Анной, и археологъ Леонардъ съ сестрой, прелестной Біанкой - Маріей. Они поселились въ пустынныхъ Микенахъ, въ «мертвомъ городѣ», охраняемомъ гигантскими львами, нѣмыми стражами «Львиныхъ воротъ», мужчины-друзья, какъ только могутъ быть друзьями люди, взаимно дополняющіе другъ друга. Сестра беззаботно отдалась брату и его безумно слѣпой мечтѣ—найти и раскопать останки давно умершихъ династовъ. Всѣ трое окружаютъ нѣжной заботливостью слѣпую Анну съ ея потухшими, но все еще прекрасными глазами. Четыре чуткія благородныя души—настоящій цвѣтъ утонченной духовной культуры.

Но ихъ объединяетъ дѣло, и не только ихъ, но дѣло соединяетъ ихъ таинственными узами съ тѣми мертвецами, что похоронены въ Микенахъ. Въ теченіе двухъ лѣтъ они вдыхаютъ смертоносныя міазмы могилъ, сог-

бенные подъ ужасомъ самага трагическаго рока, который когда либо поглотилъ человѣческій родъ». Слой за слоемъ снимается тысячелѣтній покровъ, освобождая древнюю эринію тысячелѣтнихъ преступленій. Слой за слоемъ пропитывается ихъ душа ядомъ освобожденной эриніи: она превращаетъ въ кровомѣсительную страсть благодарную любовь брата къ самоотверженной сестрѣ; она плететъ роковую цѣпь желанія между поэтомъ и сестрой его друга, передъ всевидящими глазами слѣпой Анны. Можно подумать, что она сама, эта—эринія истлѣла и разложилась во время своего тысячелѣтнаго покоя въ жгучихъ пескахъ мертваго города: здоровыя и сильныя въ своей преступности страсти тѣхъ старинныхъ мертвецовъ переродились и воскресли въ душахъ этихъ эпигоновъ въ видѣ болѣзненныхъ, худосочныхъ порывовъ и потугъ. Тамъ могучая, желѣзная воля, сила на проломъ, пока не встрѣчали на своемъ пути другой, еще болѣе могучей, воли; сцѣпившись съ ней, она побѣждала или гибла. Люди знали, чего хотѣли, и могли объ этомъ говорить и самимъ себѣ и другъ другу: Логось одинаково свойственъ и древней музѣ и древней эриніи. Здѣсь не то. Эринія потеряла даръ слова: тихо, подъ покровомъ тайны, зрѣютъ и преступныя и роковыя тайны страсти, пышныя въ своемъ «сіяющемъ безмолвіи» и готовыя разсыпаться въ мигъ отъ прикосновенія слова, какъ разсыпались призрачныя лики Атридовъ отъ прикосновенія надземнаго воздуха. Да, современная эринія молчалива, и это чувствуютъ тѣ, кого она отравила. «Вчера,—говоритъ Анна,—просила Леонарда простить меня за то, что я заговорила, и сегодня я прошу о томъ же тебя, Александръ. Ты былъ правъ: одно молчаніе достойно. Не слѣдовало нарушать молчанія, дабы спасти кого бы то ни было». Но уже поздно: озаренныя внезапнымъ свѣтомъ слова, тайны растерянно столкнулись другъ съ другомъ, и слѣпая Анна прозрѣла надъ трупомъ задущенной ими Біанки-Маріи.

Теперь худосочная эринія погибла безвозвратно; то, что осталось отъ Атридовъ, бережно хранится въ прекрасныхъ витринахъ, окруженныхъ воздухомъ и свѣтомъ, въ микенской залѣ Аѳинскаго музея: нѣтъ болѣе ни міазмовъ, ни преступленій ни смерти, есть только археологія. А Микены? Вернувъ

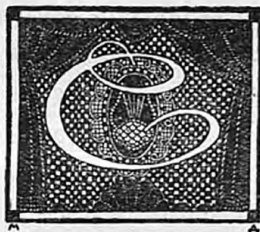
подземному міру носителей древнихъ ужасовъ, они стоятъ чистыя и свѣтлыя подъ охраной нѣмыхъ стражей своихъ «Львиныхъ воротъ» и навѣваютъ на своихъ гостей жажду сильныхъ и здоровыхъ чувствъ, жажду любви и творчества и... ясную улыбку надо всѣмъ тѣмъ, что такими жгучими красками изобразила талантливая драма-кошмаръ Габріэля д'Аннунціо.

РЕЖИССЕРЪ И ДЕКОРАТОРЪ.

Н. ЕВРЕИНОВА.

Ich wünschte, dass das Theater so
schmal wäre, als der Draht eines Steil-
tänzers, damit sich Rein Ungeschickter
hinaufwage.

Goethe.



СЛѢДУЯ мудрому изреченію «въ борьбѣ обрѣтешь ты право свое», современный режиссеръ твердо занялъ боевую позицію и повидимому не скоро ее покинетъ. Тотъ, кто прилежно слѣдилъ напимѣръ за вторымъ съѣздомъ режиссеровъ, не можетъ съ этимъ не согласиться; картина режиссерскаго строительства въ этомъ году была схожа въ общихъ чертахъ съ прошлогодней: опять не столько заботились о прочности фундамента художественной сцены, сколько о громомъ отводѣ отъ молніеносныхъ нападковъ актерской массы; опасность грозила и съ неба актерскаго вдохновенья, и съ суши его теоретическихъ утверждений, и съ моря краснорѣчія о святомъ нутрѣ, отовсюду. И режиссеры воздвигали безконечные редуты (какъ напр. Станиславскій), закладывали жестокія мины (какъ напр. Немировичъ-Данченко), выкидывали бѣлые флаги (какъ напр. Карповъ),—вели себя какъ на войнѣ.

Но напрасно большинство предполагаетъ, что послѣ мирнаго договора съ актеромъ ничто уже не помѣшаетъ режиссеру отдаться спокойной созидательной работѣ. Нѣтъ! зоркіе уже предвидятъ новую «Грозу съ востока» нашей юной сцены, новую борьбу, новые согласительные переговоры и новыя



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ «МЕРТВОМУ ГОРОДУ» Д'АННУНЦІО (І и ІІІ ВЪКЪ).

пререканія о демаркаціонной линіи. Словомъ, режиссера ожидаетъ другой сильный соперникъ и это (*horribile dictu*) художникъ-декораторъ послѣдней формации, всегда немного склонный относиться къ театру, какъ къ выставочному залу для своихъ произведеній. Положимъ, въ природѣ таланта—тенденція доминировать во что-бы то ни стало; но т. к. режиссеръ скорѣе склоненъ видѣть въ декорации лишь нѣкое обрамленіе, иллюстрацію, иногда только фонъ, не болѣе,—антагонизму между ними не долго ждать молній.

Конечно, если режиссеръ недостаточно интеллигентенъ въ области пластическихъ искусствъ, недостаточно силенъ фантазіей и убѣдительностью,—побѣда всегда за художникомъ, искушеннымъ въ изобразительныхъ приемахъ искусства; но когда режиссеръ самъ художникъ въ душѣ и, какъ истый режиссеръ, глубоко озабоченъ тѣмъ синтезомъ искусствъ, который домогается наибольшаго сценизма пьесы,—онъ непремѣнно захочетъ поставить декоратора въ надлежащія условія творчества. Однако режиссеръ перваго рода, надо надѣяться, скоро останется за флагомъ въ поступательномъ движеніи искусства и потому не объ его правахъ и обязанностяхъ по отношенію къ художнику-декоратору должна идти рѣчь. Я имѣю въ виду лишь режиссера, достойнаго этого званія, режиссера во всеоружіи знанія и вкуса охраняющаго цѣльность постановки и потому вполне естественно не желающаго и пяди своей законной власти уступить другому, хотя-бы это былъ и величайшій художникъ. Поистинѣ, положеніе такого дѣятеля сцены въ настоящее время изрядно-плачевное: свое внутреннее видѣніе пьесы въ дѣйствіи, проектъ ея постановки, онъ долженъ сумѣть защитить сначала передъ антрепренеромъ, у котораго своя, нерѣдко «слишкомъ хозяйственная» точка зрѣнія, затѣмъ передъ артистами, у которыхъ иногда «слишкомъ актерская» точка зрѣнія, и, наконецъ, передъ художникомъ, у котораго опять таки своя, положимъ, очень художественная, но зачастую «слишкомъ не-театральная» точка зрѣнія на инсценируемую пьесу. И «бысть послѣднее горше перваго», но... «охота пуще неволи», если современный режиссеръ при такомъ капризномъ ходѣ корабля все еще служить въ рулевыхъ.

Въ сущности говоря, проблема взаимоотношеній режиссера и декоратора—созданіе самыхъ послѣднихъ дней нашей театральной жизни. Еще недалеко то время—середина XIX вѣка—когда декорации являлись въ глазахъ самыхъ авторитетныхъ руководителей сцены, напр., Лаубе, лишь «неизбѣжнымъ зломъ»; и я не ошибусь, если скажу, что на Западѣ, напр., только съ 80-хъ годовъ начинается серьезное увлеченіе художественной обстановкой драмы.

Однако, несмотря на то, что въ это время «l'art du décorateur» признается уже экспансивными господами Pugin'ами за «art charmant», коему подобаетъ теперь, наравнѣ съ другими элементами сцены, почетное мѣсто, не можетъ быть и рѣчи о «драматической коллизіи» между художникомъ и режиссеромъ. Причина тому крайне проста: не было еще при театрѣ ни «настоящаго» художника, ни «настоящаго» режиссера въ современномъ смыслѣ этого слова; первые были лишь талантливыми ремесленниками (въ большинствѣ случаевъ учениками итальянскихъ декораторовъ), вторые—самое большее лишь хитроумными сценаріусами. О ярко выраженномъ индивидуальномъ творествѣ двухъ искрящихся талантовъ,—творествѣ, за основы котораго теперь готовы «положить животъ свой» передовые дѣятели сцены, въ это недалекое мирное время, повидимому, и помину не было. Какъ трогательно повѣствуетъ о томъ m-г Moynet въ своемъ «L'Envers du théâtre», дѣло обстояло приблизительно такъ: прочитаетъ декораторъ пьесу, придумаетъ планировку, сдѣлаетъ примѣрный макетъ и несетъ его для демонстраціи всѣмъ участникамъ представленія и прикосновеннымъ къ нему; тогда—съ чувствомъ полного удовлетворенія заявляетъ Moynet—всякій начинаетъ критиковать: режиссеръ, настаиваетъ на выходѣ съ этой стороны, авторъ—съ другой, балетмейстеръ, актеры, словомъ, всякій говоритъ свое слово и перемѣщаетъ части макета...

Судите послѣ этого о значеніи режиссера и декоратора четверть вѣка тому назадъ. Насколько режиссеръ (рѣчь идетъ объ образцовой сценѣ) стоялъ тогда вдали отъ художественнаго оборудованія сцены, такъ сказать отъ декоративной инициативы, лучше всего видно изъ свидѣтельства

того-же авторитетнаго Mounet, что, когда декорации уже были приблизительно готовы, ихъ приносили на сцену и устанавливали «*afin que les registres puissent bien prendre connaissance du décor*».

Такъ, или приблизительно такъ, обстояло дѣло во Франціи до появленія Антуана, въ Германіи—до Кронегка и главнымъ образомъ до Макса Рейнгардта, въ Англіи—до Гордона Крэга и у насъ въ Россіи до К. С. Станиславскаго.

Различно по времени, но одинаково по энергіи, эти интеллигентные, даровитые фанатики театра начинаютъ пропагандировать идеальную режиссуру въ смыслѣ верховнаго, почти диктаторскаго, руководства сцены. Декораторъ, наравнѣ съ другими участниками представленія, обязуется теперь безпрекословно исполнять педантично точныя инструкціи новаго режиссера. Послѣдній начинаетъ властно проявлять свое творческое «я» уже не только въ *mise en scène*, но зачастую и въ рисункахъ и колоритѣ декоративныхъ полотнъ. Теперь *онъ* все «задумываетъ»; инициатива въ *его* рукахъ.

Почувствовавъ право сильнаго въ области, прежде для него недоступной, новый режиссеръ такъ увлекается первое время обстановочной стороной пьесы, что нерѣдко даже нарушаетъ провозглашенную имъ-же самимъ постановочную догму единства въ многообразіи. И это увлеченіе доходитъ одно время до того, что начинаетъ вызывать тревожныя предостереженія;—раздается окрикъ Э. Золя: «рама не должна затемнять дѣйствующихъ лицъ своей важностью и богатствомъ»—«все назначеніе декорации лишь служить анализу фактовъ и дѣйствующихъ лицъ»; Р. Женэ дидактически настаиваетъ, что «какъ-бы декорация органически ни сливалась съ самой пьесой, она всетаки обязана скромно отступить на задній планъ передъ драматическимъ дѣйствіемъ»; наконецъ, неистовый Киліанъ прямо приглашаетъ публику «протестовать противъ превращенія театра въ панораму, противъ смѣшенія живописи и пластики ради какой-то дѣтской забавы».

Но если въ послѣдствіи всѣ эти окрики привели нѣкоторыхъ даже къ злоупотребленію постановкой «на сукнахъ», то первое время они рѣшительно никого не смущаютъ и развѣ что вызываютъ такіе забавные коррек-

тивы «затемняющей суть дѣйствія живописности», какъ Reinhard'овское вступленіе дѣйствія послѣ гранд-паузы при открытомъ занавѣсѣ, чтобы дать возможность зрителю, налюбовавшись въ мѣру красотою обстановки безъ дѣйствующихъ, внимать затѣмъ, не отвлекаясь, драматическому діалогу.

Какъ бы то ни было, и въ этотъ начальный періодъ такъ называемаго «режиссерскаго засилья» не можетъ, очевидно, волновать театральные умы проблема взаимоотношеній художника и режиссера; все должно подчиняться фѣрулѣ послѣдняго, а въ томъ числѣ и вдохновеніе художника. Приглашаются только «послушные»; сценическая покладистость считается, наравнѣ съ талантомъ, критериумомъ сценической пригодности.

Но вотъ прошло нѣкоторое время, режиссеръ-реформаторъ вполне приспособился къ новымъ условіямъ работы, укрѣпилъ свою власть и начинаетъ дерзать. Онъ больше не довольствуется «своими артистами», «своими художниками»; его самоувѣренность, все прогрессируя, позволяетъ уже теперь привлекать къ своему дѣлу большія имена со стороны. Онъ больше не боится ихъ своенравности, «ихъ свободы»; онъ слишкомъ прочно у себя утвердился. Станиславскій, напр., 7 лѣтъ утверждался, прежде чѣмъ пригласить къ себѣ Коммиссаржевскую, и выждалъ 10 лѣтъ, прежде чѣмъ рискнуть призвать къ работѣ въ своемъ театрѣ Добужинскаго.

Собственно говоря, моментъ тяготѣнія театра къ «настоящему художнику» опредѣлился у насъ очень недавно. Началось это съ домашнихъ спектаклей Саввы Мамонтова, когда этотъ ревностный къ искусству мужъ уговорилъ Полѣнова и В. Васнецова попробовать свои силы въ новомъ для нихъ направленіи. Опытъ показался ему настолько интереснымъ, что вслѣдъ за нимъ онъ привлекаетъ уже къ большому дѣлу своихъ оперныхъ постановокъ Врубеля, Коровина и Сѣрова. Отъ частной антрепризы не пожелала отстать и Дирекція Императорскихъ Театровъ. И вотъ на плодородной почвѣ нашей образцовой сцены зацвѣла пышнымъ цвѣтомъ новая живопись. Россія вдругъ опередила въ живописномъ отношеніи театральныхъ декораций всѣ другія страны. Французскій патріотизмъ могъ расхваливать отечественныя декорации, какъ красивѣйшія въ мірѣ, лишь до тѣхъ поръ, пока въ самомъ

сердцѣ Франціи русская справедливость фактически не установила истину въ надлежащемъ освѣщеніи.

«Казалось-бы, говорить Александръ Бенуа, такъ ясно, что художники должны быть близкими къ театру, а что театръ прямо не можетъ обойтись безъ нихъ; такъ важно, чтобы здѣсь призошло слитіе искусствъ; казалось-бы, что нужно видѣть нѣчто очень большое и прекрасное въ томъ новомъ явленіи, что художники какъ-то подошли къ театру и за послѣднее время занялись имъ. Казалось-бы, что все это не можетъ вызвать споровъ... А между тѣмъ получилось нѣчто совсѣмъ обратное.... какой-то Бедламъ, отъ котораго публика въ ужасѣ, который деморализуетъ исполнителей и мало по малу попираетъ всякую школу, всякую сценическую технику».

Гдѣ-же причина такого скорбнаго явленія? Какимъ образомъ смѣшеніе двухъ прекрасныхъ началъ даетъ въ результатѣ «Бедламъ», «ужасъ», «демо-рализацию»?

Отвѣтъ на этотъ вопросъ, отвѣтъ, способный взволновать любого изъ передовыхъ режиссеровъ нашего времени, подсказанъ Игоремъ Грабаремъ въ его статьѣ «Театръ и художники» («Вѣсы» № 4, 1908 г.)—Тяготѣніе людей, еще вчера сидѣвшихъ надъ крошечными акварелями, къ гигантскому масштабу, къ стоаршиннымъ холстамъ, Грабарь объясняетъ «пробуждающей тоскою по фрескѣ»; театръ—заявляетъ онъ—единственная область, въ которой художникъ, мечтающій о большомъ праздникѣ для глазъ, можетъ найти исходъ своей тоскѣ по фрескѣ.

Никто не станетъ спорить, что «тоска по фрескѣ»—благородная тоска и должна въ концѣ концовъ найти надлежащій исходъ; но если режиссеръ заподозритъ, что художникъ дѣйствительно явился въ театръ не во имя чудеснаго сценизма — плода слѣянныхъ искусствъ, а просто потому, что его соблазнили «стоаршинные холсты»,—не ждите добрыхъ результатовъ отъ ихъ совмѣстной работы.

Почетное положеніе режиссера—созданіе послѣдняго времени; положеніе-же признаннаго художника почетно внѣ спора на протяженіи вѣковъ. И вотъ, когда на первыхъ порахъ такой признанный художникъ являлся

въ театрѣ утишить свою тоску по фрескѣ, онъ встрѣчалъ обыкновенно преступно-любезный пріемъ со стороны режиссера. Честь, которую оказывалъ такой художникъ театру, довѣріе къ его артистическому вкусу и умѣнью, наконецъ очень скромная роль режиссера—все это вмѣстѣ обусловливало декораціи, стоаршинные холсты которыхъ были поистинѣ саванами и для авторовъ, и для актеровъ, и для режиссеровъ.

Ослѣпленный новой славой художникъ не замѣчалъ этой «трагедіи» трагедіи. Онъ торжествовалъ: играли Шекспира, были заняты лучшія силы, режиссеръ превзошелъ себя въ техникѣ *ensemble*’я, а говорили только о декораціяхъ, только о декораторѣ.

• Нѣкоторые изъ художественныхъ критиковъ, а за ними часть публики, перестали говорить «постановка такого-то режиссера», находя болѣе правильнымъ выраженіе «постановка такого-то художника» и низведя такимъ образомъ роль современнаго режиссера, завоевавшаго положеніе *metteur’a en scène* до роли какого-то средневѣковаго *conducteur’a du jeu*. Это тѣмъ болѣе удивительно, что напр. Александръ Бенуа въ одномъ изъ своихъ «Художественныхъ писемъ» откровенно заявляетъ, что каждый разъ, когда художники (рѣчь ѿдетъ о Денисовѣ, Анисфельдѣ, Сапуновѣ и др.) «были предоставляемы самимъ себѣ, получалась безвкусная и вопіющая ерунда», и лишь «тамъ, гдѣ имъ помогали усердные, толковые и даровитые режиссеры, тамъ имъ удавалось создавать вещи, сносныя въ сценическомъ отношеніи».

Какъ ни какъ, а декораторская гегемонія не могла не задѣть за живое нашихъ лучшихъ режиссеровъ и не сегодня—завтра ихъ протестующій кличъ сольется съ кличемъ германскихъ братьевъ, приверженцевъ Георга Фукса: «хорошія декораціи должны быть подобны добродѣтельнымъ женщинамъ: лучшія изъ нихъ тѣ, о которыхъ меньше всего говорятъ!» И это, казалось бы, не должно возмущать настоящаго художника-декоратора, такъ какъ театральная чуткость должна говорить ему, что для зрителя въ концѣ концовъ вся обстановка важна только въ моментъ послѣ поднятія занавѣса; далѣе зритель слѣдуетъ за развитіемъ дѣйствія и если «иллюстраціонные аппараты снова вынырнуть передъ нимъ, то только для того,

чтобы помѣшать или указать провалъ дѣйствія» (Г. Фуксъ). Но это, видно, не по вкусу русскому художнику: увидѣвъ чеховскую пьесу въ постановкѣ Станиславскаго, онъ заявилъ устами Грабаря, что режиссеръ въ настоящее время убилъ декоратора и, призывая сочувствіе, воскликнулъ: «бѣдное искусство декоратора! Тебя изгнали изъ жизни, гонятъ съ площадей и улицъ, гонятъ изъ комнатъ и вотъ погнали, наконецъ, изъ театра, гдѣ ты надѣялось найти свое послѣднее пристанище»!

Итакъ проблема взаимоотношеній художника и режиссера виситъ, что называется, въ воздухѣ нашихъ кулисъ во всей неприглядности своей неразрѣшенности. Попеременно раздаются lamentaціи то раздавленнаго декораціями режиссера, то гонимаго якобы режиссурой декоратора.

Любопытно отмѣтить, что въ то время, какъ нашъ театральнѣйшій корабль, въ своемъ стремительномъ плаваніи къ новымъ горизонтамъ, кренится то въ одну, то въ другую сторону, въ зависимости отъ перемѣщенія декораціоннаго груза,—нашимъ сосѣдямъ на Западѣ и на Востокѣ, нѣмцамъ и японцамъ,—повидимому удалось найти надлежащее мѣсто этому драгоцѣнному грузу. Такъ, нѣмцы, при основаніи Мюнхенскаго художественнаго театра, совершенно напрасно, какъ оказывается, опасались сокрушенія дерзостью новыхъ художниковъ единства театральнаго дѣйства. Случилось обратное: они съ полной самоотверженностью поступили на службу драмы и актеровъ, занявъ, какъ свидѣтельствуется Фуксъ въ своей «Революціи Театра», не больше того мѣста, которое имъ было опредѣлено, и не привлекая такимъ образомъ больше вниманія, чѣмъ имѣли право. Что-же касается японцевъ, то у нихъ соблюденіе «нейтралитета обстановки» представляетъ просто на просто *conditio sine qua* попъ добропорядочнаго веденія театральнаго дѣла. Ихъ декораціи, въ высокой степени красивыя какъ по рисунку, такъ и по краскамъ, вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно лишены, такъ сказать, самостоятельной выразительности; подобно сопровождающей японскую драму музыкѣ, декораціи къ ней равнымъ образомъ лишь служатъ аккомпаниментомъ діалога. Общность ритма японскаго представленія—главное; что озабачиваетъ декоратора и, какъ свидѣлствуютъ зна-

токи японскаго театра, художественная обстановка поистинѣ является здѣсь органической частью инсценируемой пьесы.

Сдается мнѣ, что вся наша бѣда въ крайнемъ диллетантизмѣ какъ художниковъ-декораторовъ послѣдняго, такъ сказать, призыва, такъ и режиссеровъ новѣйшей формаціи. Платформа соглашенія между ними можетъ имѣть мѣсто только при освѣдомленности одного въ искусствѣ другого. Отказъ Беклина сдѣлать декорации для Вагнера, который, предъявилъ требованія «художественно невыполнимыя», по мнѣнію Беклина, да послужить мнѣ краснорѣчивымъ доказательствомъ необходимости фундаментальнаго изученія не только законовъ «своего» искусства, но и «чужого», съ которымъ требуется связь. Дѣйствительно-ли Вагнеръ ничего не смыслилъ въ живописи, какъ это утверждалъ впослѣдствіи Беклинъ, или самъ Беклинъ ничего не смыслилъ въ teknikѣ сцены,—вопросъ открытый; сдается мнѣ однако, что этотъ грустный фактъ случился только потому, что оба были одинаково виновны въ диллетантскомъ отношеніи къ искусству другого.

Быть прекраснымъ художникомъ-живописцемъ не значитъ еще быть хотя-бы только сноснымъ театральнымъ декораторомъ. Эта немудреная истина повидимому не усвоена еще нѣкоторыми изъ художниковъ, любезно откликнувшихся на зовъ режиссеровъ. Точный Chamfort даетъ опредѣленіе декоратора, какъ художника, искушеннаго не только въ рисунокѣ и живописи, но и въ скульптурѣ, архитектурѣ, а также, прибавляетъ онъ, и въ перспективѣ, понимая послѣднюю въ специфическомъ смыслѣ «сценической перспективы». Il appelle a son aide, договариваетъ Moynet, des ressources, qui manquent complètement au peintre; l'or, l'argent, les cristaux, les gazes, la lumière électrique concourent avec la peinture à des effets éblouissants!

А многіе-ли изъ нашихъ новыхъ декораторовъ, столь нетерпимо относящихся къ указаніямъ режиссуры, знаютъ à fond тайну сценической перспективы или обоюдоострое значеніе сценическаго свѣта, которому, подобно солнцу, дано казнить и жаловать. Я никогда не забуду трогательный разговоръ художника Суринанца, слышанный мною лѣтъ 6 тому назадъ;—онъ дебютировалъ въ балетѣ Корсаръ; насталъ день уста-



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦИИ КЪ «МЕРТВОМУ ГОРОДУ» Д'АННИУНІО (II АКТЪ).

новки декораций; какъ робкій новичекъ, Суриньянцъ спрятался въ глубинѣ ложи, предоставивъ распоряжаться свѣтомъ режиссеру; и вотъ къ своему ужасу онъ видитъ жалкія, грязныя тряпки и не вѣритъ, чтобы это было дѣломъ его рукъ; проходитъ минута-двѣ томительныхъ переговоровъ режиссера съ монтеромъ... что-то перевѣшиваютъ, что-то переставляютъ, освѣщеніе мѣняется и Суриньянцъ видитъ уже другое; да, это онъ писалъ, это его краски, его замыселъ; но режиссеру все еще чего-то хочется; опять измѣненія, переговоры, перестановка и вдругъ декорации оживаютъ въ такихъ очаровательныхъ тонахъ, что Суриньянцъ опять не вѣритъ, чтобы это было дѣломъ его рукъ; однако, успокоившись отъ вида неучтенной красоты своего творенья, ему ужъ грезится иная возможность, иная, высшая красота, знай онъ только раньше чары всѣхъ этихъ софитовъ, рамы, бережковъ, рефлекторовъ и пр.

Этотъ маленькій эпизодъ изъ жизни художника не менѣе пожалуй поучителенъ, чѣмъ историческое происшествіе между Вагнеромъ и Беклиномъ.

Режиссеры справедливо досаждаютъ на художниковъ, берущихся за декорации, не обладая знаніемъ законовъ театра и сценическимъ темпераментомъ. Но не менѣе правы и художники въ своемъ негодованіи на режиссеровъ, необразованныхъ въ той области, въ которой они мнятъ себя хозяевами; и можетъ быть парадоксальный Гордонъ Крэгъ уже не такъ парадоксаленъ, когда онъ утверждаетъ, что режиссеръ, не—живописецъ въ душѣ, такъ-же бесполезенъ для театра, какъ палачъ для больницы.

Для совмѣстной работы необходимо ясно понимать другъ друга. Нельзя говорить на разныхъ языкахъ, когда создается единое; въ противномъ случаѣ постройку ожидаетъ участь Вавилонской башни.

ДЖОВАННИ ДИ ГРАССО.

(Къ гастрольмъ сициліанской труппы въ Петербургѣ).

А. ИЗМАЙЛОВА (СМОЛЕНСКАГО).

I.



ОДИНА Грассо—Катанія, одинъ изъ красивѣйшихъ городовъ Сициліи, на берегу Средиземнаго моря, у юго-восточной подошвы дышащей огненнымъ дыханіемъ Этны. Это та природа, которая такъ недавно поразила міръ трагедіей Мессины. Катанія не разъ раздѣляла ея участь. Тамъ помнятъ, что страшный капризъ Этны иногда оставлялъ не болѣе пяти домовъ отъ цвѣтущаго города.

Въ Катаніи горячо солнце, и оно кипятитъ кровь въ человѣческихъ жилахъ. Тамъ страсть вспыхиваетъ, какъ вулканъ, и люди даютъ проявленія любви, ревности, ненависти, обидчивости и мести въ размѣрахъ, какихъ не знаетъ сдержанный сѣверъ. Здѣсь царство инстинктовъ, непосредственности, буйства, порыва. Текутъ дни въ тяжеломъ и душномъ солнечномъ зноѣ, лѣнится умъ, господствуетъ инстинктъ, и культура до сихъ поръ еще только краемъ коснулась чудеснаго уголка.

Если этой природѣ суждено воспитать актера, можно угадать, какой характеръ должно получить его творчество. Напрасно было бы ждать отъ него тонкостей школы, мастерства техники, совершенства чеканки. Конечно, это будетъ актеръ «нутра», яркаго темперамента, актеръ исключительно реального чувства.

Настоящее искусство сцены здѣсь такъ же молодо, какъ молода литература. Можно сказать, что вообще до послѣдней четверти вѣка во всей Италіи не было народничества, какъ литературнаго теченія. Еще болѣе молодо здѣсь сценическое искусство, исключительно замкнувшееся въ народническую драму.

Въ сущности, есть нѣчто почти враждебное искусству актера въ самомъ духѣ этой благословенной страны. Что такое мастерство актера?

Не способность ли изумительно «притворяться»? Здѣсь и слабая культурность страны, и горячая кровь въ жилахъ, и знойная откровенная природа, выносящая на улицу то, что у насъ совершается въ четырехъ стѣнахъ,—все это развиваетъ откровенность, прямоу, убиваетъ притворство. Если отсюда выйдетъ актеръ, онъ можетъ быть только реальнымъ актеромъ, представлять только то, что въ немъ дѣйствительно есть. Правда, предѣлы этихъ проявленій страсти могутъ быть зато почти безграничны.

Такъ почти съ математической точностью можно предугадать, что далъ бы искусству актеръ, рожденный подъ этимъ небомъ. Предугадать и—не ошибиться. И въ самомъ дѣлѣ, Джованни ди Грассо какъ будто было суждено пріѣхать къ намъ, въ нашъ холодный безснѣжный Вавилонъ, гдѣ сердца такъ же холодны, какъ камень промерзлыхъ зданій, гдѣ мы забыли, что такое темпераментъ актера, гдѣ школа замѣнила все и гдѣ мы истощаемся въ измышленіяхъ, какой бы новый поворотъ дать сценическому искусству,—точно для того, чтобы показать, что на землѣ еще не вовсе потерянь секретъ артистическаго вдохновенія, что еще можетъ быть «актерство нутра» и можетъ волновать, захватывать, заставлять плакать, что не умеръ еще истинный пафосъ сценическаго переживанія.

II.

Грассо дѣйствительно привезъ къ намъ знойное сициліанское солнце, судорожную южную страсть, дерзкій, почти дикарскій порывъ, свѣжесть нервнаго итальянскаго жеста, скороговорку провинціального итальянскаго языка.

Кипучимъ здоровьемъ людей, которымъ никогда въ голову не приходили наши неврастеническія настроенія, тѣмъ полевымъ просторомъ, какимъ вѣетъ отъ нашей украинской драмы, повѣяло со сцены этихъ «итальянскихъ малороссовъ», какъ у насъ всѣ единодушно и съ первыхъ же гастролей Грассо называли сициліанскую труппу.

Въ самомъ дѣлѣ, ихъ искусство такъ же ярко національно. Ихъ драма совершенно такъ же примитивна, первобытна, проста, до полной почти

отсталости отъ современнаго пониманія драмы, стоящей на тѣхъ вершинахъ, куда ее подняли Ибсены, Гаумптманы, Меттерлинки.

И такъ же характерна она для Сициліи съ ея вѣрой и суевѣріемъ, Мадонной и амулетами, наговорами и іеттатурой, католическимъ страхомъ Божиимъ и процессіями, часовенками и божницами на любомъ дорожномъ перекресткѣ,—какъ наша «хохлацкая» драма характерна для Украйны своею пѣснею и «горілкою», хороводами и гопакомъ, сварливыми свекровями и влюбленными парубками, бобылями-«наймытами» и зажиточными кабатчиками, перебивающими невѣсть у бѣдныхъ влюбленныхъ.

Уголокъ лазурнаго сициліанскаго неба открылся надъ большимъ заломъ консерваторіи, и десятокъ дней тамъ властно вѣяло итальянскимъ югомъ и ароматомъ раскаленнаго солнцемъ итальянскаго поля; мелькали пары въ красивомъ національномъ танцѣ, пестрѣли яркіе цвѣтные костюмы, отъ которыхъ почти больно глазу сѣверянина; звенѣлъ своеобразный музыкальный мотивъ, врѣзающійся въ пьесу такъ же безцеремонно и вольно, какъ врѣзается у малороссовъ: «а співаймо пісню».

Тутъ было все настоящее,—отъ итальянокъ-статистокъ, совершившихъ большой и утомительный путь съ итальянскаго юга, до костюмовъ, сшитыхъ дѣйствительно итальянскимъ портнымъ, а не поставщикомъ иностранныхъ костюмовъ Сосипатромъ Игнатовымъ, и отъ сициліанскаго танца до порыва первобытной мужской ревности или животнаго испуга женщины, застигнутой съ любовникомъ.

Толпа итальянцевъ и итальянокъ жила здѣсь на сценѣ, яркая, подвижная, красочная, съ южнымъ порывистымъ жестомъ, трескучей сициліанской скороговоркой, высокою температурою крови, пронизывающими черными глазами.

И надъ всѣми этими впечатлѣніями царилъ ди Грассо,—плоть отъ плоти этого народа, сынъ этой толпы, художникъ, поднявшійся «со дна» народа, чтобы разсказать повѣсть о немъ, о его жизни, страданіяхъ и радости всему европейскому міру.

III.

Грассо—почти баловень судьбы.

Если въ его рукахъ еще не слава, то съ того мѣста, на которомъ онъ стоитъ, уже видна настоящая слава. И она приходитъ къ нему, еще совсѣмъ молодому. У него уже европейское признаніе. У него восторженныя одобренія такихъ людей, какъ Гауптманъ, Бьернстjerne-Бьернсонъ, Габріэль д'Аннунціо, Эдмондо д'Амичисъ, Сальвини, Росси.

Его переѣздъ по Европѣ похожъ на своего рода триумфальное шествіе. Можетъ быть, здѣсь играетъ извѣстную роль обычная симпатія европейца къ представителю народа и къ той національной народнической драмѣ, которую культивируетъ Грассо со своей труппой. Этого можно не забывать. Но главныя основанія признанія Грассо, конечно, въ томъ, что онъ—талантъ несомнѣнною Божіею милостью.

Петербургъ, можетъ быть, было бы несправедливо назвать «лѣнивымъ и нелюбопытнымъ». Но Петербургъ слишкомъ хладнокровенъ, уравновѣшенъ и холоденъ. Петербургъ не влюбляется, не выходитъ изъ себя, строго соразмѣряетъ количество и размахъ своихъ аплодисментовъ.

Сициліанскій трагикъ встрѣтилъ у насъ отношеніе болѣе холодное, чѣмъ онъ того заслуживалъ. Его пріѣздъ не сталъ для Петербурга событіемъ. Залъ консерваторіи бывалъ обидно неполонъ во время нѣкоторыхъ его спектаклей. Авторъ возбудилъ болѣе теоретическій интересъ, и о немъ больше писали въ газетахъ, чѣмъ говорили въ салонахъ и на вечеринкахъ. Онъ оставилъ слѣдъ только въ сердцахъ настоящихъ театраловъ.

Главная сила Грассо—въ изображеніи народной души. И онъ мудро замкнулся въ этомъ единственно свойственномъ ему жанрѣ, не дѣлая рѣшительныхъ шаговъ въ сторону. Чуткій, какъ всякій талантъ, Грассо, очевидно, чувствуетъ, что область утонченныхъ чувствованій, оттѣнки сложной культурной души, изломы современной психики—не его стихія.

За исключеніемъ «Отелло», всѣ пьесы, въ какихъ онъ выступалъ,—чисто народныя драмы. Эта народная сициліанская драма примитивна совершенно въ той же мѣрѣ, въ какой наша малорусская. Моментами было

странно чувствовать, до какой степени однородно чувствуетъ душа и одинаково бьется народное сердце подъ разными географическими широтами! Переведите пьесу на русскій языкъ,—почти полная иллюзія пьесы какого-нибудь Старицкаго или Кропивницкаго.

IV.

Почти всюду Грассо приходилось играть роль молодого крестьянина,— всегда бѣднаго, всегда влюбленнаго, ревнующаго, страдающаго, мстящаго. Это такъ повторялось, что цѣлый рядъ ролей почти слился въ памяти въ одинъ слитный образъ. Самъ Грассо подчеркивалъ это тѣмъ, что часто почти вовсе не мѣнялъ грима для разныхъ пьесъ. Мѣнялъ только одежду.

Вотъ онъ въ драмѣ «Malia» («Проклятіе»). Коренастый, сильный, весь—воплощеніе здоровья и бурности чувства, Грассо-Нину женится на Янѣ, молодой и красивой, безъ ума любящей—увы!—не его, а своего зятя.

Это была первая пьеса, въ которой у насъ выступилъ Грассо и въ которой не могъ выказать всѣхъ размѣровъ своихъ артистическихъ силъ. Роль Нину въ ней совсѣмъ невыгодная. Яна заслоняетъ ее. Вообще, это какая то статическая, а не динамическая пьеса. Психологическое движеніе чувствуется въ ней только въ послѣднемъ актѣ.

Но какъ портретъ сициліанскаго крестьянина, безумно влюбленнаго, грубовато ухаживающаго за любимой дѣвушкой, трепещущаго за свое счастье, какъ трепещетъ звѣрь, опасующійся за цѣлость своей самки,— Грассо былъ превосходенъ. Сразу въ немъ почувствовался чуткій актеръ, умѣло пользующій даже нѣмые моменты. Его тревога въ первомъ актѣ послѣ самой свадьбы передалась зрительному залу.

Онъ придалъ настоящую трагическую силу тому мгновенію, когда во второмъ актѣ Нину входитъ въ комнату своей жены и совершенно неожиданно видитъ ея слезы.

Вотъ передъ вами «Феодализмъ», коронная роль Грассо. Пьеса спеціально написана для него и ему посвящена. Написана въ томъ же жанрѣ

немудреной народной драмы, съ длиннотами и большими грѣхами противъ архитектоники. Первому акту ея нѣтъ конца. Второй вдвое короче. Третій идетъ пять минутъ.

Грассо здѣсь—тотъ же Нину. Онъ—пастухъ, которому помѣщикъ-крѣпостникъ отдаетъ свою бывшую наложницу Розу. Наивный Ванни любитъ дѣвушку всѣмъ сердцемъ, весь повернуть къ ней, какъ цвѣтокъ къ солнцу, и ничего не знаетъ и не хочетъ знать объ ея прошломъ.

Его примитивная любовь рвется изъ него такъ напряженно и красиво, что его жена,—сначала презирающая его, пока ей кажется, что своей женитьбой на ней онъ дѣлаетъ просто выгодную сдѣлку,—крѣпко привязывается къ нему, когда убѣждается, что онъ ничего не знаетъ объ ея прежнихъ отношеніяхъ къ помѣщику донъ Карло, а горячо любитъ ее.

И надо было видѣть Грассо, чтобы почувствовать, что дѣйствительно не можетъ устоять женщина противъ такого могучаго, прекраснаго и трогательнаго чувства, какое было въ Ванни-Грассо. Вдругъ примитивная и шаблонная и такъ явно надуманная пьеска, съ банальными эффектами народнической драмы на тему крѣпостничества, съ кознями злого помѣщика, вплоть до посадки бѣдняги пастуха въ тюрьму,—вспыхнула, разгорѣлась и возвысилась до размѣровъ подлинной и страшной человѣческой драмы.

Страданія любви, не встрѣчающей взаимности, Грассо передалъ съ захватывающей силой. Онъ былъ одинаково могучъ въ паѳосѣ страсти, какъ и въ нѣмой мукѣ.

V.

Сдѣлаю маленькое отступленіе. Мнѣ кажется, истинная геніальность артиста сказывается иногда въ такой мелочи, надъ которой, можетъ быть, даже и не задумался бы иной актеръ,—и можетъ быть, хорошій актеръ,—и которую съ совершенно холоднымъ сердцемъ, можетъ быть, выписывалъ драматургъ. И вотъ умираетъ въ памяти все: авторъ, пьеса, всѣ подробности сюжета. Но одна выхваченная подробность стоитъ и горитъ. И ее никогда не забыть, даже если хотѣтъ забыть.

джованни ди Грассо.

Такъ, помню одна подробность врѣзалась мнѣ въ память въ исполненіи старикомъ Сальвини роли Отелло.

На сценѣ былъ огромный талантъ, великолѣпное искусство. Но еще было не уязвлено сердце. И вотъ въ тотъ моментъ, когда Отелло убѣждается въ измѣнѣ Дездемоны и когда отъ него ускользаетъ послѣдняя надежда, что онъ ошибался въ своемъ страшномъ подозрѣніи,— Сальвини повернулся почти спиной къ зрительному залу и, повертываясь, показалъ публикѣ только судорогу губъ готоваго зарыдать мужчины. И сутулящейся спиной, въ которую вдругъ ушла голова, онъ выразилъ такую муку невыразимаго мужского страданія, что вдругъ все перевернулось въ душѣ. И, конечно, не у меня одного, а у всѣхъ, кто имѣлъ глаза, чтобы видѣть.

Я вспомнилъ это въ томъ моментѣ игры Грассо въ «Феодализмъ», когда Ванни извивается въ мукѣ подъ хватающіе за сердце звуки гитары слѣплого пѣвца.

Звуки рыдаютъ и плачутъ, рождаемые корявыми руками уроды-слѣпца... Такъ мучительно тихо въ комнаткѣ Розы!.. Точно звенитъ тишина... И передъ вами сильный, взрослый, молодой мужчина, лицо котораго сводитъ судорога страданія....

Это была настоящая вдохновенная лирика сцены, великолѣпное воплощеніе трогательнаго мужского страданія!

За этотъ моментъ я отдалъ бы всю пьесу и всю роль Грассо, не исключая такой эффектной заключительной сцены драмы.

Ванни узнаетъ о томъ, что донъ Карло не оставляетъ своихъ притязаній на его жену, даже не встрѣчая съ ея стороны уже никакой взаимности. И онъ бросается на врага, какъ истинный звѣрь. Онъ рветъ его волосы, такъ что вы почти ждете—вотъ-вотъ полетятъ клочья. Онъ поднимаетъ на руки негодяя и втискиваетъ зубы въ его горло. Съ перекушеннымъ горломъ помѣщикъ умираетъ.

Это такой моментъ, гдѣ отъ ужаснаго до смѣшнаго одинъ шагъ. Перекусываніе горла—пріемъ, котораго не знаетъ европейская драматургія.



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОР. АШНІКЪ «МЕРТВОМУ ГОРОДУ» Д'АННИУЦІО (IV актъ).

Такъ любить, ревнують и мстятъ, кромѣ Сициліи, можетъ быть, еще въ Африкѣ или Индіи.

И здѣсь нужна была вся пламенность темперамента Грассо, чтобы выйти побѣдителемъ, чтобы создать въ публикѣ волненіе и движеніе,— можетъ быть, почти непріятное, но трагическое, а не комическое.

VI.

Нѣмецкая пьеса «Камень среди камней» («Каменотесы») Зудермана въ исполненіи сициліанской труппы идетъ, какъ типичная итальянская пьеса. Она приспособлена къ итальянской жизни, и нѣмцы въ ней превращены въ итальянцевъ.

Грассо здѣсь опять въ своей роли,—въ роли молодого звѣря, который умѣетъ любить и умѣетъ мстить. Грассо—бывшій каторжникъ Бенанти, вернувшійся съ каторги къ жизни, поступившій на заводъ и познавшій любовь. Въ прошломъ у Бенанти убійство—результатъ безумной несдержанности и вспыльчивости. Товарищи-рабочіе травятъ его, и надо видѣть взглядъ ненависти,—почти липкій, почти въѣдающійся,—какимъ онъ провозжаетъ своихъ недоброжелателей.

Въ этой пьесѣ великолѣпна у трагика сцена въ тавернѣ въ концѣ третьяго акта—столкновение его съ оскорбителемъ любимой имъ Лоры. Грассо—«весь, какъ Божія гроза». Его слова жгутся, какъ горячая лава. Его движенія порывисты, какъ движенія дикой кошки.

Передъ вами—настоящій сициліанскій дикарь, поцѣлуи котораго жгутся совершенно такъ же, какъ пощечины. Могучей рукой Грассо хватается за воротъ обидчика Лоры и отбрасываетъ его черезъ всю сцену, въ другой конецъ трактира.

Какой великолѣпный звѣрь-человѣкъ,—думаешь, глядя въ эти сверкающіе гнѣвомъ глаза, на эту желѣзную силу личныхъ мускуловъ, на эту мощь рукъ, напряженныхъ, какъ канатъ катапульты.

Въ «Дочери Іоріо» д'Аннунціо Грассо—гигантъ-пастухъ Алиджи съ младенчески непосредственной и стихійно широкой душой. Опять тотъ-же

Нину, тотъ-же Ванни, Грассо Алиджи—весь энергія, буря, сокрушительное стремленіе.

Грассо и здѣсь такой же буйный, такой же большой, такой же захватывающій и какъ бы вожжами стягивающій зрительную залу талантъ. Нервное дарованіе д'Аннунціо какъ нельзя болѣе согласовано съ горячечнымъ темпераментомъ артиста.

Но это уже настоящая драматургія съ тонкостями современнаго сценическаго пониманія, съ тайнами и прозрѣніями. И несмотря на то, что герои драмы—аббруцкіе полудикари, пастухи и крестьяне, что въ атмосферѣ сюжета и Грассо, и его ближайшая партнерша Маринелла Брагалія могутъ чувствовать себя какъ нельзя болѣе въ своей стихіи,—ихъ игра уже оставляетъ нѣкоторую неудовлетворенность. Ритмъ драмы словно бы связываетъ эти первобытные, непосредственные таланты и дарованія.

Ярко типична для сициліанской національной драмы пьеса Дицента «Жуанъ Хозе». Здѣсь тотъ же дикій уголокъ Сициліи, нетронутый культурой, та-же горячая кровь, тѣ же голые инстинкты, тѣ же женщины, похожія на дикихъ самокъ,—тѣ женщины, которыми руководить только половой инстинктъ, которыя при побояхъ мужчины чувствуютъ только физическую боль, а не нравственное оскорбленіе и, застигнутыя въ преступленіи, переживаютъ только животный страхъ побоевъ, казни или смерти безъ всякихъ нравственныхъ угрызений.

Изъ европейскаго репертуара Грассо игралъ въ «Отелло». Здѣсь еще больше, чѣмъ въ драмѣ д'Аннунціо, сициліанскій трагикъ далъ почувствовать специализацію своего таланта. Мы видѣли снова безумныя страданія любви, видѣли ярость ошеломленнаго звѣря, видѣли пароксизмъ безумія ревнующаго человѣка.

Но венеціанскій мавръ—и генералъ, и просвѣщенная душа. Грассо не подчеркнул чертъ духовнаго благородства Отелло. Передъ нами былъ снова полукультурный звѣрь-человѣкъ, родившійся въ сосѣдствѣ огнедышащей Этны. Кто видѣлъ другихъ большихъ артистовъ въ «Отелло»,—былъ разочарованъ Грассо.

И, кажется, достаточно одного этого примѣра, чтобы видѣть, что настоящій и прекрасный талантъ Грассо, дѣлающій его большимъ артистомъ, едва ли дастъ ему право стать огромнымъ.

Великолѣпный въ предѣлахъ своихъ настроеній, Грассо и замыкается въ нихъ—и *только* въ нихъ. Его таланту не достаетъ разнообразія. Грассо хорошъ, превосходенъ, исключителенъ только тамъ, гдѣ онъ играетъ *самого себя*.

Въ моменты, исключительно благопріятные для себя, онъ даетъ образцы настоящаго священнаго вдохновенія актера, властно заявляетъ права артистическаго темперамента, топчетъ всякія новыя исканія и формы, отстаивая вѣчное право волнующагося актерскаго сердца. Но душа его «вкушаетъ хладный сонъ» тамъ, гдѣ онъ пытается выйти за предѣлы, отведенные ему природой. И тогда начинаешь сознать значеніе всего остального, чего недостаетъ Грассо,—высокой артистической интеллигентности и образованія, тонкости формы, превосходства современной школы, побѣдъ «новаго» въ искусствѣ.

VII.

Мнѣ остается сказать два слова о жизни Грассо.

Я сказалъ, что его родина—Катанія въ Сициліи. Дѣтство его было крайне суровое съ непроглядной почти нищетой. Съ двѣнадцати лѣтъ ему пришлось быть кормильцемъ семьи, гдѣ онъ считалъ себя седьмымъ. Съ шести лѣтъ онъ почувствовалъ влеченіе къ сценѣ. Мальчуганомъ Грассо устраивалъ спектакли на лѣстницѣ какого-то полуразвалившагося замка. Его отецъ былъ содержателемъ театра маріонетокъ.

Маленькій Джованни замѣстилъ его, когда отецъ умеръ. Въ театрикъ случайно попалъ знаменитый Эрнесто Росси. Онъ почувствовалъ талантъ въ Грассо и предложилъ ему вступить въ его труппу во Флоренціи. Грассо отказался: «Не могу,—у меня на плечахъ сестры, братья». Росси былъ изумленъ. «Лучшіе артисты Италіи добиваются чести попасть ко мнѣ»...

Росси предсказалъ чудесное будущее Грассо. Случайно на одинъ изъ его спектаклей попалъ римскій журналистъ Мартоліо. Онъ предложилъ

АРТИСТЫ И ПУБЛИКА.

Грассо гастролировать въ Римѣ. Грассо попалъ на глаза проживавшему тогда въ Римѣ Бьернстjerne-Бьернсону. Писатель остался отъ театра и актера въ восторгѣ.

Молодой трагикъ повѣрилъ въ свою звѣзду. Онъ рискнулъ выступить въ нѣкоторыхъ сициліанскихъ городахъ. Онъ могъ уже слышать сзади себя увѣренный шагъ славы.

Его спектакли въ Римѣ были восторженно встрѣчены публикой. Послѣ этого онъ посѣтилъ южную Америку, Парижъ, Лондонъ, Берлинъ.

Сейчасъ Грассо—одна изъ самыхъ несомнѣнныхъ и опредѣленныхъ надеждъ сценическаго искусства современности, хотя его знамя развѣвается не надъ авангардомъ новаго искусства, но надъ арьергардомъ искусства стараго.

АРТИСТЫ И ПУБЛИКА.

(ПЕРЕПИСКА А. П. ЛЕНСКАГО И А. И. ЮЖИНА ПО ВОПРОСУ О ВЫХОДѢ АРТИСТОВЪ НА АППЛОДИСМЕНТЫ).



О времени появленія этихъ писемъ (въ 1896 г.) вопросъ, поднятый авторами ихъ, до нѣкоторой степени разрѣшенъ практически. Въ Императорскихъ театрахъ, напр., артистамъ запрещено выходить на вызовы во время дѣйствія, а въ оперѣ—повторять аріи. Въ Московскомъ художественномъ театрѣ апплодисменты вовсе упразднены, причемъ артисты не выходятъ раскланиваться даже по окончаніи дѣйствія. Тѣмъ не менѣе вопросъ остается открытымъ по существу и въ освѣщеніи такихъ артистовъ, какъ А. П. Ленскій и А. И. Южинъ, представляетъ несомнѣнный интересъ.—Изъ трехъ печатаемыхъ писемъ, первое, принадлежащее А. П. Ленскому, появилось въ видѣ «письма въ редакцію» на столбцахъ Московской газеты «Новости дня», вызвавъ страстную отвѣдь сотрудника этого изданія г. Арсенія Г., два другихъ письма составили дружескую переписку между А. И. Южинымъ и А. П. Ленскимъ и до сихъ поръ хранились въ семейномъ архивѣ послѣдняго.

Редакція.

I.

Въ половинѣ ноября этого года предполагается мой бенефисъ. Всегда тяготясь несвоевременностью бенефисныхъ овацій, по моему мнѣнію, нарушающихъ сценическую иллюзію, я рѣшился на этотъ разъ печатно высказаться по этому поводу. Цѣль подобнаго письма понятна. Но такъ какъ мой бенефисъ перенесли на будущій сезонъ, а въ письмѣ излагались только мои личные взгляды, то я отложилъ и печатаніе своего письма тоже до будущаго сезона. Но теперь, благодаря г. Левинскому*), возникъ вопросъ о неумѣстности вызова даже по окончаніи акта, и я пользуюсь случаемъ подѣлиться своимъ откровеннымъ мнѣніемъ какъ по поводу возбужденнаго вопроса, такъ и по поводу бенефисныхъ овацій, считая тотъ и другой вопросы въ тѣсной связи между собою. Начинаю съ письма, которое я желалъ напечатать передъ своимъ бенефисомъ. Вотъ оно:

Во времена Мольера во Франціи существовалъ обычай, въ силу котораго избранная публика театра Comédie Française помѣщалась на самыхъ подмосткахъ сцены и, при томъ, въ такомъ количествѣ, что стѣсняла движенія актеровъ, заграждая имъ входы и выходы. Можно себѣ представить, какъ это мѣшало актерамъ. Въ недалекомъ, сравнительно, прошломъ нашего театра, знаменитый Щепкинъ и его современники—актеры, будучи награждаемы апплодисментами за хорошо произнесенныя тирады, считали своимъ долгомъ раскланяться и, если это требовалось публикой, даже повторяли ихъ. Теперь же на актера, вздумавшаго расшаркнуться по тому же, обрушился бы градъ вполне справедливыхъ упрековъ за нарушеніе сценической иллюзіи.

Не болѣе, какъ пять лѣтъ тому назадъ, когда наша экспансивная публика стала особенно щедра на шумныя одобренія, мало по малу вошло въ обычай (слава Богу уничтоженный) вызывать ушедшихъ со сцены актеровъ до окончанія акта по пяти—шести разъ, чѣмъ, безъ сомнѣнія, прерывалось дѣйствіе пьесы, и сценическая иллюзія нарушалась въ концѣ. Что

*) Іозефъ Левинскій, извѣстный артистъ вѣнскаго Бургъ-театра (р. 1835), неоднократно гастролировалъ въ Россіи.

же касается остающихся на сценѣ исполнителей, они чувствовали себя очень неловко, въ глупомъ положеніи созерцателей этихъ неумѣстныхъ овацій, вмѣсто того, чтобы жить жизнью изображаемыхъ лицъ. Пройдетъ еще немного времени, когда и этотъ сравнительно очень недавній обычай будетъ казаться такой же несообразностью; какъ и расшаркиванье за апплодисменты по поводу удачно произнесеннаго монолога; когда не будетъ надобности заявлять въ афишахъ, что артистамъ «запрещается выходить на вызывы до окончанія акта», потому что никто и не предъявить такого требованія къ артистамъ, хорошо сознавая всю его неумѣстность. Но въ наше время въ театрахъ царить обычай, принимающій болѣе и болѣе широкіе размѣры,—обычай, по моему мнѣнію, не менѣе странный и губительно отзывающійся на цѣлостности впечатлѣнія, получаемого со сцены. Это бенефисныя оваціи при появленіи бенефициантовъ. Спѣшу оговориться: все, о чемъ я буду писать дальше—все будетъ служить лишь выясненіемъ моихъ личныхъ взглядовъ, ощущеній и желаній.

Бенефициантовъ, при первомъ появленіи на сцену, принято встрѣчать апплодисментами, болѣе или менѣе шумными и продолжительными, смотря по степени расположенія къ нимъ собравшейся публики. Кромѣ того, нерѣдко случается, что въ это же время имъ подають вѣнки, корзины съ цвѣтами и прочія подношенія, а изъ ближайшихъ къ сценѣ мѣстъ зрительнаго зала дождемъ сыплются маленькіе вѣнки и букеты. Это получило даже своеобразный терминъ: «дѣлать закидку». Никто не станетъ отрицать какъ того, что сценическимъ дѣятелямъ очень отрадно получать такіе несомнѣнные знаки искренняго расположенія къ нимъ со стороны ихъ согражданъ, такъ и того, что и согражданамъ, въ свою очередь, пріятно выразить свое сочувствіе любимымъ актерамъ. Все это такъ, и я, называя этотъ обычай вреднымъ для искусства, возстаю только противъ его несвоевременности—не болѣе. Что нужно для того, чтобы зритель получилъ эстетическое наслажденіе отъ представляемой пьесы? Нужно, чтобы и авторъ и актеръ были на высотѣ своей художественной задачи—это разъ; чтобы ничто постороннее, случайное не отвлекало художника сцены отъ воплощаемого имъ образа.

т. е. не парализовало бы владѣющаго имъ настроенія—это два; и чтобы ничто постороннее, случайное не отвлекало бы и зрителя отъ происходящаго на сценѣ—это три. Тогда цѣль актера и поэта—дать это наслажденіе, а зрителя получить его—будетъ достигнута вполне. Парализовать же настроеніе актера и зрителя очень легко: актеръ достаточно иногда услышать передъ выходомъ какой нибудь интересный рассказъ, или анекдотъ, и настроенія какъ не бывало, зрителю достаточно одного слова, сказаннаго громко кѣмъ либо въ зрительномъ залѣ, чтобы вниманіе его было отвлечено, и настроеніе измѣнилось. Актеръ, готовясь исполнить излюбленную имъ роль на своемъ праздникѣ, въ день спектакля крайне ревниво оберегаетъ свое настроеніе отъ всего, что можетъ его ослабить. Передъ выходомъ на сцену онъ желаетъ проникнуться именно тѣмъ, что, по его мнѣнію, должно вызывать извѣстное настроеніе въ изображаемомъ лицѣ, съ которымъ оно показывается на сцену. Теперь спрошу: возможно ли актеръ сохранить его, если же при первомъ появленіи своемъ онъ убѣждается, что публикѣ нѣтъ никакого дѣла ни до пьесы, ни до задачи, взятой имъ на себя, ни до чего, чѣмъ онъ, какъ актеръ, жить долгое, иногда очень долгое время, что, можетъ быть, составляло его завѣтную мечту?

Ну, пусть бы все это касалось одного бенефицианта—куда ни шло, но вѣдь въ дѣлѣ сценическаго искусства, какъ извѣстно, все, что только имѣетъ соприкосновеніе съ пьесой,—все составляетъ одно нераздѣльное цѣлое съ ней, и вредъ, наносимый частному, неотразимо вліяетъ на цѣлое. Правда, что во время овацій бенефициантомъ, благодаря эгоистическому чувству, овладѣваетъ праздничное настроеніе, такъ какъ трудно не поддаться радостному чувству, убѣждаясь въ любви и поклоненіи своему дарованію, но дѣло въ томъ, что такое праздничное настроеніе, въ большинствѣ случаевъ, не вяжется съ настроеніемъ изображаемаго лица и со строемъ цѣлой пьесы. И мнѣ кажется, что только въ силу привычки и актеры, и авторы мирятся съ этимъ обычаемъ, и отчего бы не придти къ заключенію, что это вредитъ дѣлу, и отказаться не отъ самаго обычая, а только отъ мѣста, которое онъ занимаетъ въ спектаклѣ. Вѣдь благодаря тому, что эти оваціи,

только несвоевременны, на сценѣ происходят самыя несуразныя вещи. Напримѣръ: крестьянскія избы украшаются цвѣточными лирами, букетами, корзинами, лавровыми и серебряными вѣнками, полъ усыпается цвѣтами; грубые и пьяные крестьяне становятся галантными маркизами въ лаптяхъ и передаютъ сторублевая корзины и лиры своимъ дамамъ въ посконныхъ поневахъ.

Предположимъ такое вполне возможное сценическое положеніе. Оскорбленный мужъ замахивается ножомъ на любовника своей жены. Вбѣгаетъ съ искаженнымъ отъ ужаса лицомъ, жена и останавливаетъ мужа, готоваго нанести смертельный ударъ любовнику. Такъ должно было произойти по смыслу пьесы. Но такъ какъ, жену исполняетъ бенефициантка, то вмѣсто того, чтобы съ крикомъ броситься между мужемъ и любовникомъ,—она начинаетъ раскланиваться съ выраженіемъ ужаса на лицѣ, а потому въ первую минуту аплодисментовъ она старается сохранить хотя бы только серьезную мину, но во вторую принимаетъ уже благодарную, а въ третью начинаетъ просто улыбаться. Мужъ, видя, что ни до него, ни до его гнѣва и угрозъ никому нѣтъ никакого дѣла опускаетъ руку и начинаетъ услуживать своей преступной женѣ, передавая ей подарки.

Неужели же этотъ обычай менѣе страненъ и менѣе вреденъ, чѣмъ обычай занимать мѣста на сценѣ или «аплодировать метаньемъ кошельковъ», повторять монологи и вызывать среди акта? А если онъ не менѣе страненъ и вреденъ, почему же онъ до сихъ поръ держится? И какъ не пожелать, чтобы и этотъ обычай, подобно только что перечисленнымъ мною, какъ можно скорѣе отошелъ въ область преданій о театральныхъ курьезахъ, какъ не пожелать, чтобы установилось незыблемое правило, по которому актеръ, пока передъ нимъ не опустится занавѣсъ, былъ бы въ глазахъ публики только тѣмъ лицомъ, которое онъ воплощаетъ, а не бенефициантомъ или юбиляромъ съ извѣстными заслугами въ прошломъ. Кто и что потеряетъ, если всѣ эти оваціи, всѣ эти знаки расположенія къ таланту сценическаго художника перенесутся на время антрактовъ, или еще до начала пьесы, т. е. тотчасъ же по окончаніи увертюры: вызывай, чествуй

какъ онъ того стоитъ? Думаю, что никто и ничего не проиграетъ, а выиграютъ всѣ заинтересованные въ спектаклѣ. Молчанье же, которымъ встрѣтятъ бенефицианта во время хода пьесы, по моему мнѣнію, должно послужить для него, его товарищей и автора несомнѣннымъ знакомъ интереса и уваженія къ ихъ общимъ усиліямъ доставить людямъ минуты эстетическаго наслажденія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и возможность самимъ артистамъ и автору получить то удовлетвореніе, котораго ищетъ всякій художникъ, стремясь къ выполнению своей задачи.

Вотъ мое мнѣніе по поводу бенефисныхъ и юбилейныхъ овацій. Теперь скажу нѣсколько словъ о вызовахъ вообще. Если бы вызовы и лавры были рѣдки, когда они служили бы только выраженіемъ неудержимаго восторга толпы, ея горячаго желанія еще разъ взглянуть на художника, потрясшаго ей душу—такіе вызовы были бы драгоценны, но они никогда не могутъ быть многократны. У насъ же, въ большинствѣ случаевъ, они являются результатомъ шумливаго, хотя и добродушнаго настроенія не большой кучки зрителей; у насъ очень часто какіе нибудь два—три, а иногда и единственный голосъ настойчиво выкликаетъ актера на сцену для поклона; такіе вызовы, по моему мнѣнію, оскорбительны, и я во всю свою тридцатилѣтнюю дѣятельность на сценѣ веду борьбу противъ такого насилія; я и не понималъ и не понимаю, почему я долженъ выходить на требованіе каждаго пожелающаго меня видѣть. И теперь отъ всей души присоединяюсь къ мнѣнію почтеннаго художника: актеръ—не лакей публики. Примите и проч.

А. Ленскій.

II.

Это письмо, какъ было сказано выше, вызвало отвѣдъ сотрудника «Новостей дня» Арсенія Г. Его возраженіе сводится къ «вѣчному спору» о взаимоотношеніяхъ героя и толпы. Чѣмъ одинъ передъ другимъ обязанъ? спрашиваетъ Г. и отвѣчаетъ: «герой всегда забываетъ, что его создала толпа и насколько онъ боится толпы вначалѣ, настолько же онъ глубоко презираетъ ее, когда толпа дала ему то, чего онъ кдалъ отъ нее—успѣхъ...

Молодые таланты жадно прислушиваются къ каждому лишнему аплодисменту, но когда таланты уже получили увѣренность, что ихъ положеніе прочно, они начинаютъ морщиться. Какъ! Ихъ судить толпа! Можетъ быть, какой то сбродъ? Можетъ быть, на нихъ смотрять, какъ на лакеевъ?! ..

Обратилъ на письмо вниманіе и А. И. Южинъ. Онъ сначала предполагалъ отослать свое мнѣніе въ газету «Новости дня», но затѣмъ передумалъ и отдалъ его Ленскому. Съ этого момента переписка носитъ совершенно частный характеръ:

М. Г. Затронутый въ «Новостяхъ дня» вопросъ о вызовахъ и аплодисментахъ дебатировался на страницахъ Вашей газеты съ разныхъ точекъ зрѣнія. Врядъ ли что нибудь можно прибавить къ высказаннымъ мнѣніямъ. Хочется только сказать нѣсколько словъ по поводу самой постановки этого вопроса.

1) Въ правѣ ли единичная личность рѣшать вопросъ о томъ, когда и какъ должно проявляться въ театрѣ то или другое впечатлѣніе массы?

2) Кто въ правѣ сказать: я не вѣрю искренности аплодисментовъ двухсотъ, трехсотъ, тысячи человѣкъ, совершенно чужихъ артисту, въ громадномъ своемъ большинствѣ даже не видавшихъ его безъ грима?

3) Кто въ правѣ указать публикѣ — аплодируй бенефицианту или юбиляру. не тогда, когда хочешь, а тогда, когда тебѣ указано?

СЛ. Что такое аплодисменты? Далеко не всегда это [выраженіе восторга и преклоненія. Чаше всего это выраженіе сочувствія и солидарности общества съ тѣмъ, что происходитъ на сценѣ. Эта солидарность публики съ артистомъ самая дорогая связь, какой только можетъ желать всякій артистъ. Нельзя играть передъ каменной стѣной и всякое увлеченіе пропадаетъ, если вмѣсто живой и отзывчивой публики артисту придется играть передъ судейскимъ трибуналомъ. Даже адвокаты предпочитаютъ говорить не передъ справедливымъ, но холоднымъ короннымъ судомъ, а передъ отзывчивой и нервной скамьей присяжныхъ. Отзвуки публики удесятворяютъ силы артистовъ и не даромъ блестящіе таланты Comedie Française создали себѣ фикцію въ лицѣ клаки, подчеркивающей каждое важное мѣсто въ пьесѣ.

Не для успѣха они этого требуютъ, ихъ успѣхъ и такъ великъ и заслуженъ, и ничѣмъ онъ не меньше, если не больше, успѣха артистовъ Вѣнскаго Бургъ-театра. Имъ, какъ людямъ живого и нервнаго темперамента, необходимъ откликъ, хотя даже завѣдомо неискренній. Въ Вѣнскомъ Бургъ-театрѣ я былъ шесть разъ. Дѣйствительно, занавѣса тамъ послѣ актовъ не поднимаютъ. Но на тѣ апплодисменты, которые тамъ раздавались и нельзя поднять занавѣса. У насъ, по крайней мѣрѣ, въ Маломъ театрѣ на такіе вызовы артисты никогда не выходятъ. Но я самъ былъ свидѣтелемъ, какъ въ пьесѣ «Жизнь, смерть, счастье и несчастье короля Оттокара», г. Зонненталь. *) былъ встрѣченъ апплодисментами, и императоръ Рудольфъ Габсбургскій кланялся въ лицѣ г. Зонненталья на привѣты публики. Въ пьесѣ «Питтъ и Фоксъ», г. Робертъ дѣлалъ тоже самое.

По моему, сценическая иллюзія не нарушается вызовами, если артистъ умѣетъ и хочетъ кланяться такъ, какъ кланялось бы изображаемое имъ лицо.

Нельзя же предположить въ самомъ дѣлѣ, что кланяются только лакеи. Когда я «вызываю» лакея, то я вызываю его вовсе не для поклона себѣ, а для того, чтобы онъ спросилъ у меня: «чего изволите?»

По моему мнѣнію, сценическая иллюзія со стороны публики можетъ быть нарушена всякимъ проявленіемъ невниманія и нисколько не нарушается проявленіемъ вниманія.

Публика, даже не отличающаяся особеннымъ тактомъ, всегда инстинктивно чувствуетъ, когда ей можно и когда нельзя нарушать молчаніе. Но выражать свое отношеніе къ автору или артисту есть неотъемлемое, освященное тысячелѣтіями право публики, право, придавшее древне-греческому театру характеръ народнаго суда, французскому театру прошлаго вѣка— характеръ кафедры, и отнимать это право не можетъ никто.

Точно также жестоко лишать автора и актера права принять лицомъ къ лицу выраженіе сочувствія или восторга собравшагося общества, Еще болѣе жестоко называть лакеемъ человѣка, благодарящаго поклономъ

*) Не менѣе извѣстный актеръ Вѣнскаго Бургъ-театра; главнымъ образомъ на роли классическаго репертуара, на этихъ дняхъ скончался.

за вниманіе и сочувствіе. Это просто хлесткая фраза, не имѣющая никакого значенія. Что нарушаетъ иллюзію со стороны актера? Скверное исполненіе. Больше ровно ничего. Актерамъ надо стараться играть какъ можно лучше,—и никакіе апплодисменты и поклоны тогда иллюзію не нарушаютъ.

Февра, игравшаго въ Comedie Française «Un père prodigue», прерывала и не одна клака почти послѣ каждой его тирады, у меня самого срывались апплодисменты каждая пять-шесть минутъ; но я увѣряю Васъ, иллюзія была полная!

Тотъ же недавній дорогой гость нашъ, Левинскій, игралъ очень маленькія и неблагодарныя роли въ Бургъ-театрѣ въ Вѣнѣ, всѣ раза, когда я бывалъ тамъ, ему не апплодировали,—но и это не могло такъ или иначе повліять на цѣльность и силу созданныхъ имъ фигуръ. Значитъ не въ этомъ сила.

Для каждаго рода художественной дѣятельности есть своя форма внѣшняго выраженія сочувствія общества. Интересъ къ писателю измѣряется количествомъ проданныхъ книгъ, журналиста—экземпляровъ журнала или газеты, живописца, скульптора,—говоромъ публики, стоящей передъ статуей или картиной, драматурга, актера, композитора, пѣвца, виртуоза,—тѣмъ впечатлѣніемъ момента, которое онъ вызываетъ, тихимъ шопотомъ одобренія или взрывомъ апплодисментовъ. Всѣ эти формы выраженія сочувствія имѣютъ тѣсную связь съ формой проявленія той или другой дѣятельности, установлены и освящены вѣками, десятками вѣковъ и никогда не измѣняются.

Писатель, журналистъ даютъ свои произведенія одному съ тѣмъ, чтобы онъ прочелъ у себя въ комнатѣ или въ тѣсномъ кругѣ романъ или статью,—и успѣхъ выражается тѣмъ, чѣмъ больше число этихъ «однихъ» пожелають взять книгу или газету.

Скульпторъ и живописецъ выставляютъ свои вещи и сами скрываются за ними,—соотвѣтственно этому выработалась и форма успѣха въ томъ, что публика толпится и обмѣнивается взглядами и мнѣніями. Если бы скульпторъ и живописецъ сами демонстрировали свои вещи, вѣроятно ихъ также встрѣчали и провожали бы апплодисментами или свистками, какъ это дѣлають съ писателями, читающими свое произведеніе, драматургами,

композиторами, артистами всѣхъ родовъ, т. е. съ людьми, выступающими съ публикой въ непосредственныя отношенія, требующими произнесенія ея приговора въ моментъ вступленія съ ней въ это непосредственное сношеніе.

Дѣло разумной критики разобратъся, насколько право общество въ своемъ судѣ надъ художникомъ, но гласъ народа—всетаки гласъ Божій и обуздать его тѣми или другими способами, регламентами и соображеніями о сохраненіи иллюзій нельзя. Общество само заботится о своихъ иллюзіяхъ, и само сумѣетъ охранить ихъ отъ нарушеній.

Полныя тайны, требующія одиночества и покоя работы художника, то «служеніе музъ», которое «не терпитъ суеты», происходитъ въ тиши кабинета, студіи, въ полумракѣ репетицій. Когда уже произведеніе готово, оно принадлежитъ обществу, и никто не смѣетъ налагать своего veto на его судъ. Никто не имѣетъ право заставлять публику апплодировать купидонамъ намалеваннымъ на занавѣси, изъ опасенія прослыть лакеемъ, если выйдешь принять отъ общества привѣтъ или порицаніе.

А. Южинъ.

III.

Споръ заключилъ Ленскій.

Изъ твоего возраженія я не могу себѣ уяснить главнаго—это твоего взгляда на поклоны актеровъ при встрѣчѣ ихъ апплодисментами, т. е., считаешь ли ты ихъ нарушающими сценическую иллюзію или нѣтъ?.. Тогда какъ мое письмо написано главнымъ образомъ затѣмъ, чтобы выяснитъ именно этотъ вопросъ. Ты въ своемъ возраженіи ставишь вопросъ такъ: кто въ правѣ указывать публикѣ—апплодируй или не апплодируй бенефицианту при встрѣчѣ?..

Я же ставлю вопросъ иначе, а именно: слѣдуетъ ли публикѣ апплодировать актеру при встрѣчѣ, прерывая тѣмъ дѣйствіе, и слѣдуетъ ли актеру отвѣчать поклонами на привѣтствіе публики? Ты на это прямого отвѣта не даешь. Правда, ты приводишь въ примѣръ поклоны Г. Г. Зонненталя и Роберта, но я не понимаю, что ты хочешь подтвердить такими примѣ-

рами? То ли, что апплодисменты публики и поклоны этих артистовъ, разъ они кланялись «по Гамлетовски», играя Гамлета, и по «Макбетовски», играя Макбета, не вредили сценической иллюзіи; или же ты только констатируешь тотъ фактъ, что апплодисменты и поклоны на нихъ—въ обычаѣ вѣнскаго Бургъ-театра?.. Если ты имѣлъ въ виду послѣднее, то примѣръ Бургъ-театра нисколько не убѣждаетъ меня въ цѣлесообразности такого обычая. Если же ты хочешь этимъ сказать, что ты вообще не противъ встрѣчъ и поклоновъ на нихъ, то я ничего болѣе не могу прибавить къ тому, что я уже высказалъ въ моемъ письмѣ по этому поводу, т. е. все, что бы я ни сказалъ,—все будетъ, въ сущности, повтореніемъ высказаннаго уже мной. Во всякомъ случаѣ, интересно было бы узнать твой опредѣленный взглядъ на этотъ вопросъ.

Я, какъ единичное лицо, и не рѣшалъ вопроса, я только выясняю свой взглядъ на данный обычай.

Указать опредѣленное мѣсто проявленію восторга или просто сочувствію массы къ игрѣ артиста или къ мысли автора, дѣйствительно нельзя, да и не должно, по укоренившемуся обычаю апплодировать чему или кому либо; мѣсто указать и можно и должно, потому что между обычаемъ апплодировать актеру при встрѣчѣ и выраженіемъ сочувствія къ его игрѣ—разница большая. Встрѣчѣ бенефициантовъ ты желаешь придать характеръ чего то внезапнаго, чего то такого, что является неожиданностью для самой массы; но вѣдь и ты, и всѣ знаютъ хорошо, что въ такихъ случаяхъ не бываетъ ничего неожиданнаго или внезапнаго ни для той, ни для другой стороны; что встрѣчать бенефициантовъ апплодисментами и подачей вѣнковъ давно вошло въ привычку и на покупку ихъ деньги собираются по подпискамъ заранѣе. Стало быть, это не болѣе, какъ обычай; «обычай» же, если онъ мѣшается «дѣлу», слѣдуетъ или вовсе отмѣнить или же вовсе отвести ему въ спектаклѣ другое, болѣе удобное, мѣсто, гдѣ онъ никому ничего, кромѣ удовольствія, доставить не можетъ.

Ты спрашиваешь: «кто въ правѣ указать обществу: апплодируй бенефицианту или юбиляру не тогда, когда хочешь, а когда укажутъ?» Если

слово «указать» принимать въ смыслѣ «приказать», то конечно, никто въ отдѣльности этого сдѣлать не можетъ. Но «указать» въ смыслѣ «предложить, посоветовать» въ правѣ каждая единичная личность.

Я это и дѣлаю. Кромѣ того, я утверждаю, что актеръ, несмотря на то, что онъ не болѣе, какъ единичная личность, всегда имѣетъ и право и возможность не только дать совѣтъ, но даже весьма сильно дать почувствовать публикѣ неумѣстность обычая апплодировать при встрѣчѣ, равно какъ въ его же средствахъ продлить и даже возобновить апплодисменты съ новой силой. Ты это знаешь. Примѣры—передъ глазами. Пусть только любимый актеръ попробуетъ не отвѣтить на привѣтствіе, пусть только онъ, не обращая на нихъ вниманія, начнетъ играть свою роль и дѣлать то, что ему по пьесѣ дѣлать надлежитъ, ясно показывая тѣмъ, что «онъ не считаетъ себя вправѣ быть самимъ собою», что въ данную минуту онъ никто другой, какъ воплощаемое имъ лицо, для котораго не существуетъ публики, пусть только онъ дастъ это почувствовать зрителямъ, и я убѣжденъ, что привѣтствія немедленно смолкнутъ. Можетъ быть, актеръ, въ силу укоренившагося обычая, и будетъ обвиненъ въ невѣжливости, но по мнѣ пусть лучше онъ окажется «условно не вѣжливымъ» передъ публикой, нежели «безусловно невѣжливымъ» передъ искусствомъ!.

Вотъ почему во всѣхъ этихъ привѣтствіяхъ, подношеніяхъ, закидываніяхъ цвѣтами и вѣнками я всецѣло обвиняю актеровъ, которые своими поклонами, подбѣганіями къ авансценѣ, кивками и улыбками на всѣ стороны поощряютъ публику шумѣть все больше и больше. Вотъ почему, не отрицая того, что общество само заботится о своихъ иллюзіяхъ и само имѣетъ охранять ихъ отъ нарушеній, я настаиваю еще и на томъ, что многое должно идти отъ актеровъ, а не отъ публики, такъ какъ во многомъ виноваты сами актеры. И не слѣдуетъ намъ, прикрываясь уваженіемъ къ массѣ, умывать руки и отказываться исправлять то, что нами испорчено, оставляя за собой обязанность только хорошо играть, не заботясь объ условіяхъ, среди которыхъ можетъ проявляться такая игра.

Ты утверждаешь, что публика, даже не отличающаяся особеннымъ

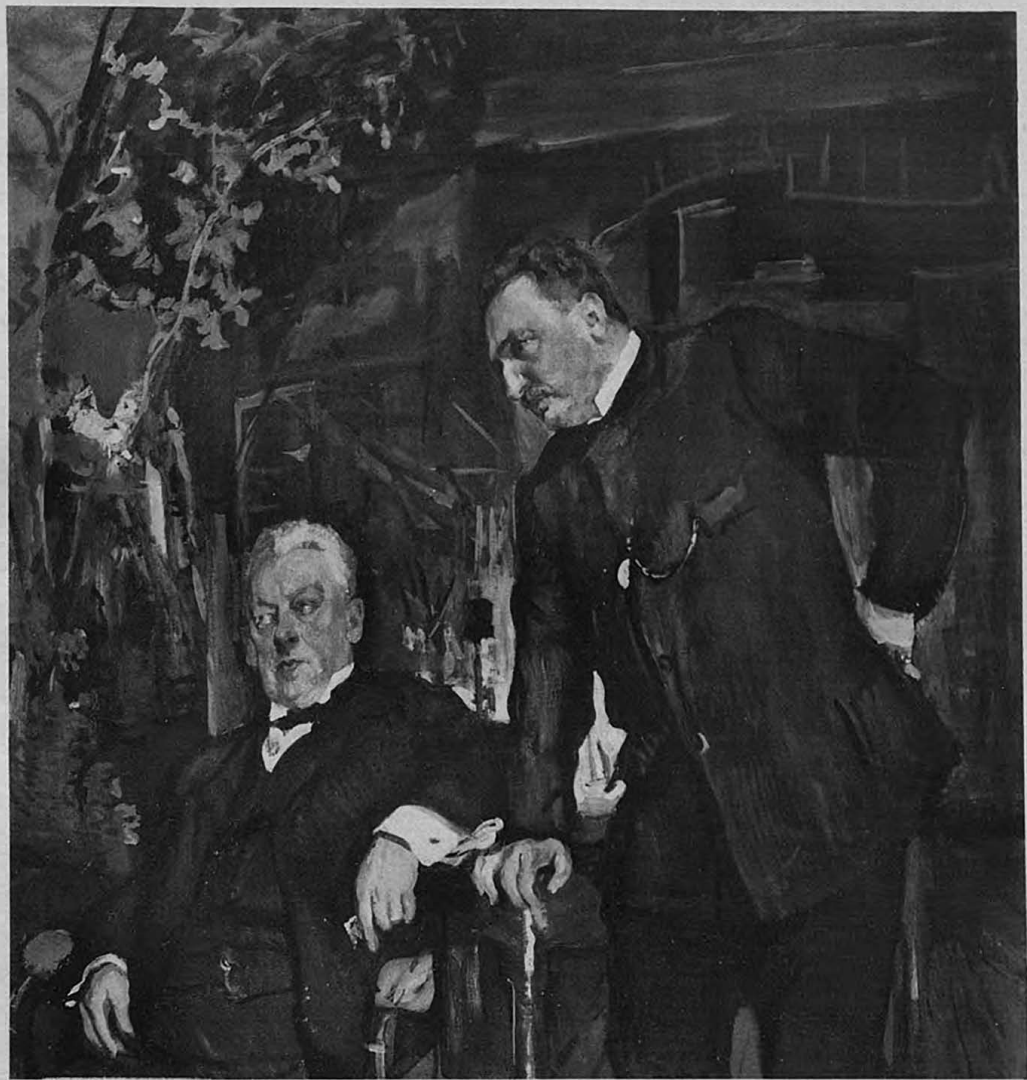
тактомъ, всегда инстинктивно чувствуетъ, когда ей можно и когда нельзя нарушать молчанія.

Что до меня, то я не держусь такого оптимистическаго взгляда на тактичность публики. Я далекъ отъ мысли огульно обвинять ее въ безтактности, но думаю, что изъ тысячи человѣкъ всегда найдется нѣсколько десятковъ людей съ отсутствіемъ всякаго такта, и эти то нѣсколько десятковъ могутъ мѣшать остальнымъ, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда имъ на помощь приходитъ какой-либо незамѣтно вкравшійся «обычай».

Въ 1882 году, т. е. четырнадцать лѣтъ тому назадъ, во время моей службы въ Петербургѣ, на вечерѣ у Алексѣя Антиповича Потѣхина, управлявшаго тогда драматическими сценами Императорскихъ театровъ въ Москвѣ и въ Петербургѣ, я рѣшился поднять вопросъ «объ уничтоженіи вызововъ среди актовъ», какъ нарушающихъ сценическую иллюзію. И что же? На меня посмотрѣли съ такимъ глубокимъ изумленіемъ, какъ будто я сказалъ величайшую нелѣпость... Меня никто не удостоилъ даже серьезнаго возраженія. Единственно, что мнѣ сказали, это то, «что никто не имѣетъ права лишать публику возможности выражать сочувствіе актерамъ, когда и какъ ей угодно», т. е. совершенно тоже, что ты говоришь мнѣ теперь. Но спустя восемь лѣтъ, сама дирекція, замѣтъ «дирекція», а не «общество», сочла необходимымъ положить конецъ этому безобразному обычаю, благодаря которому безтактность извѣстной части публики стала проявляться въ невѣроятныхъ размѣрахъ. И дирекція не нашла лучшаго пути для прекращенія этихъ вызововъ, какъ воспользоваться своимъ правомъ «налагать veto» на то или другое наше дѣйствіе въ стѣнахъ театра и «запретила актерамъ выходить на вызовы».

Дирекція прекрасно сознавала, что всякая другая форма, всякій призывъ къ благоразумію и сдержанности оказался бы неэффективнымъ для публики, «инстинктивно чувствующей, когда можно, а когда нельзя нарушать молчанія».

По твоему, всякое проявленіе вниманія со стороны публики никогда не нарушаетъ иллюзіи, а нарушаетъ ее всякое проявленіе невниманія. Въ



А. П. ЛЕНСКИЙ и А. И. ЮЖИНЪ. ПОРТРЕТЪ РАБОТЫ В. А. СТРОВА.

общемъ, это такъ, но ты не станешь отрицать, что вызовы среди актовъ служили знакомъ большого вниманія со стороны публики, однако, ты самъ мнѣ говорилъ не разъ, что такіе вызовы нарушаютъ цѣльность впечатлѣнія.

Теперь допустимъ такой случай: кто нибудь изъ зрителей заснулъ въ ложѣ или партерѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что такой поступокъ будетъ служить самымъ сильнымъ признакомъ его «невниманія», но, если уснувшій не храпитъ на всю залу, сонъ его никому не помѣшаетъ слѣдить за игрой артистовъ, а послѣднимъ хорошо играть свои роли. Этимъ я хочу сказать что подчасъ и «вниманіе», выраженное «не во время», нарушаетъ иллюзію, а въ иныхъ случаяхъ и полное «невниманіе» никому не мѣшаетъ. Все обусловливается формой, въ которой выразится то и другое.

Я былъ увѣренъ въ томъ, что многіе, особенно актеры, не согласятся съ моимъ письмомъ, но я не предполагалъ, что буду такъ дурно понятъ и превратно истолкованъ. Я не понимаю, чѣмъ я далъ поводъ обвинять меня въ какомъ-то «Кориолановскомъ презрѣніи къ толпѣ, создавшей меня», какъ это говоритъ въ «Новостяхъ дня» Арсеній Г.? Чѣмъ я проявилъ въ моемъ письмѣ пресыщеніе успѣхомъ, въ которомъ меня упрекаютъ, и, наконецъ, въ чемъ ты, Александръ Ивановичъ, усмотрѣлъ свое сомнѣніе въ искренности апплодисментовъ толпы въ тысячу человѣкъ? Неискренними апплодисментами должно считать апплодисменты, заранѣе подготовленные и подкупленные; но у насъ, слава Богу, пока еще нѣтъ «Клаки». Я говорю пока, такъ какъ за будущее ручаться трудно. И мнѣ кажется, что пресловутая клака парижскихъ театровъ создана никоимъ образомъ не актерами и не для актеровъ, ее создали драматурги, дабы обратить въ иныхъ случаяхъ особое вниманіе публики на оригинальность, новизну какой нибудь мысли, на красоту формы, въ какую облекъ ее авторъ. Актерамъ же Comedie Française въ ней нѣтъ никакой нужды прежде всего потому, что они сами по себѣ превосходные актеры, которымъ стало быть не въ диковинку самые искренніе апплодисменты; ты самъ говоришь, что Февра въ комедіи «Un père prodigue» публика, и ты въ томъ числѣ,

а не одна клака, прерывала аплодисментами. Тогда на что имъ нужны эти заказные аплодисменты подсаженныхъ хлопальщиковъ?

Я вообще не могу допустить, чтобы завѣдомо неискренніе аплодисменты подсаженныхъ хлопальщиковъ могли вдохновляющимъ образомъ вліять на игру артистовъ. Это для меня такъ же непостижимо, какъ непостижимо удовольствіе, получаемое отъ преподносимыхъ самому себѣ вѣнковъ и подарковъ, отъ хвалебныхъ статей, написанныхъ самимъ актеромъ или по его просьбѣ пріятелемъ рецензентомъ. Для такого наивнаго самообмана нуженъ, мнѣ кажется, не живой и нервный темпераментъ, а невмѣняемый Хлестаковъ. Если же такіе фокусы продѣлываются съ другими, болѣе практическими, цѣлями, то это обличаетъ опять таки не избытокъ «нервности», а избытокъ «наглости» и «отсутствіе стыда въ человѣкѣ».

Нѣтъ, если я и позволилъ себѣ въ чемъ усумниться, такъ это не въ «искренности», а въ «справедливости», «заслуженности», расточаемыхъ одобреній и раздаваемыхъ лавровъ и то, когда это производится «небольшими кучками» или «отдѣльными лицами», а не «толпой». И я сказалъ бы за тобой: «гласъ народа—гласъ Божій», если бы лавры присуждались «толпой», подобное отличіе было бы тогда явленіемъ большой рѣдкости и разумѣется служило бы наградой только «за выдающіяся заслуги»... А теперь?.. Кто не получаетъ лавровыхъ вѣнковъ?.. Ихъ подносятъ даже клоунамъ за дрессировку крысъ и свиней... Я гдѣ-то видѣлъ вывѣску, на которой былъ намалеванъ сапогъ, увѣнчанный лавровымъ вѣнкомъ!.. Полагаю, что въ древней Греціи, гдѣ лавровые вѣнки были большой рѣдкостью, несмотря на цѣлые лѣса лавровыхъ деревьевъ, полагаю, что тамъ ни одному сапожнику не пришла дерзкая мысль: «увѣнчать свой сапогъ лаврами»!

Вызовы толпы, какъ выраженіе ея восторга къ игрѣ артистовъ, я въ своемъ письмѣ очень опредѣленно называлъ «драгоцѣнными для актера».

И для меня совершенно непонятно, какъ изъ такого опредѣленнаго выраженія можно вывести заключеніе, что я толпу «презираю», а вызовы «отрицаю». Если я въ моемъ письмѣ и заявляю, что никогда не понималъ и не понимаю, почему я долженъ выходить на вызовы, если меня выкли-

каютъ два-три, а иногда и одинъ голосъ, что такое насиліе надо мной оскорбляетъ меня, то и въ этихъ словахъ можно увидѣть развѣ презрѣніе къ нѣсколькимъ лицамъ, желающимъ во что бы то ни стало поставить на своемъ. Въ принципѣ же я не отрицаю ни вызововъ, ни апплодисментовъ. Я забылъ упомянуть о вызовѣ, который хотя и не служитъ проявленіемъ восторга, но который тѣмъ не менѣе очень дорогъ актеру. Это апплодисменты, выражающіе сочувствіе и солидарность съ тѣмъ, что происходитъ на сценѣ и на такой дружный взрывъ апплодисментовъ, который, если передать его словами, означаетъ: «спасибо за удовольствіе», я охотно отвѣчу поклономъ, которымъ какъ бы скажу: «радъ, что доставилъ его»! Одинъ такой апплодисментъ можетъ убѣдить меня въ успѣхѣ, скажу болѣе: онъ можетъ поколебать во мнѣ даже чувство недовольства самимъ собой; тогда какъ десятикратные, восторженные вызовы незначительной части зрителей, при равнодушномъ отношеніи большинства, не только не поколеблютъ моего недовольства, но даже усилятъ мои сомнѣнья.

Апплодисменты и вызовы «всѣмъ театромъ» рѣдко повторяются болѣе двухъ разъ къ ряду. Когда «весь театръ» вызываетъ актера три раза къ ряду,—это уже не простое сочувствіе, это—восторгъ! И я никогда не откажусь отъ такихъ апплодисментовъ.

Продолжительность восторженного состоянія публики бываетъ всегда обратно пропорціональна ея силѣ; у насъ же послѣ дружныхъ проявленій восторга вызовы нерѣдко продолжаются еще довольно долго, хотя «толпа», выразивъ свое сочувствіе, замолкаетъ и расходится, не принимая болѣе въ нихъ участія. Эти вызовы производятся уже спеціальными «любителями шума и крика въ театрахъ». И чѣмъ продолжительнѣе, чѣмъ назойливѣе эти вызовы, тѣмъ меньше значенія они должны имѣть для актера. Эти любители шума и крика обыкновенно разбиваются на отдѣльныя кучки, у каждой изъ нихъ есть «свой любимецъ», актеръ или пѣвецъ, которые могутъ въ данный вечеръ играть или пѣть и очень плохо, но это нисколько не помѣшаетъ ихъ «почитателямъ» вызывать ихъ безъ счета и, возбуждаясь собственнымъ крикомъ, доходить до экстаза.

И вотъ, когда нѣсколько такихъ почитателей настойчиво кричатъ: «Ленскій solo!» кричать не потому, что моя игра произвела на нихъ впечатлѣніе, а потому только, что кучка, помѣстившаяся на противоположной сторонѣ театра, передъ этимъ только что вызывала solo—Рыбакова, Горева или тебя—Южина. На такіе вызовы «я не хочу выходить»: во 1-хъ, потому что стоимость такихъ вызововъ въ моихъ глазахъ равняется нулю, а во 2-хъ потому еще, что кучка, вызывавшая другихъ, считаетъ нужнымъ при моемъ появленіи кричать мнѣ прямо въ упоръ: «Рыбаковъ, Горевъ или Южинъ solo»!.

Ты самъ неоднократно съ досадой упрекалъ меня за то, что, не выходя на вызовъ, доставляю тебѣ непріятность слышать въ лицо крики: «Ленскій solo»!

На такіе вызовы, по моему, актеру, уважающему себя, выходить не слѣдуетъ, хотя бы ужъ для того, чтобы оградить себя, не скажу отъ «оскорбленія», это слишкомъ много, но отъ «незаслуженной непріятности». Я хлопочу не о томъ, чтобы лишить публику, какъ ты выражаешься, «ея тысячелѣтними освященнаго права выражать свое отношеніе къ актеру и къ автору», равно какъ и послѣднихъ права принимать лицомъ къ лицу эти выраженія сочувствія или порицанія публики; я стою только за то, чтобы мнѣ «не вмѣнялось этого въ непремѣнную обязанность». Пусть публика кричитъ мою фамилію, одобряя или выражая порицаніе,—для меня этого довольно, я буду знать ея мнѣніе о себѣ, а ужъ принять ли это одобреніе или порицаніе, выйдя на сцену или сидя у себя въ уборной, это ужъ надо предоставить мнѣ. Если я выхожу встрѣтить мнѣніе публики «по доброй волѣ», я не буду чувствовать себя «лакеемъ», когда же меня «заставляетъ» выходить горсть зрителей, и когда мое ближайшее начальство въ лицѣ режиссера или его помощника, заявляетъ мнѣ, что я «обязанъ» выходить и кланяться столько разъ, сколько этого пожелаетъ эта горсть публики, потому что будто бы по правиламъ театра я даже не имѣю права раздѣваться, пока не замолкнутъ послѣдніе «вызовы; разъ меня къ этому «обязываютъ», изъ меня стало быть хотятъ сдѣлать «лакея».

Томазо Сальвини въ своихъ запискахъ говорить, что онъ не знаетъ другой публики, которая была бы «такъ систематически упорна въ аплодисментахъ», какъ въ Россіи. И это вѣрно, хотя онъ ошибается, называя «публикой»—горсть людей съ здоровыми легкими и несокрушимыми ладонями, людей какъ бы избравшихъ своей спеціальною «овацію». Все это, можетъ быть, дѣлается ими очень искренно и съ полнымъ желаніемъ доставить данному артисту удовольствіе, но жаль, что у нихъ при этомъ не хватаетъ простого «чувства мѣры». Актеръ вышелъ разъ, вышелъ два, кажется бы и довольно. Они видятъ, что занавѣсъ долго не поднимается, и актеръ долго не выходитъ, какъ не понять, что и онъ можетъ устать, что онъ просто торопится домой, гдѣ его ждутъ: семья, добрые знакомые или интересная книга и работа?!.. Что это какъ не: «моему нраву не препятствуй!.. Хочу и заставлю выйти столько разъ, сколько захочу»!..

Я допускаю, что это добродушное, наивное, но несомнѣнное «самодурство».

А. Ленскій.

Б. В. Варнеке. Исторія русскаго театра. Часть первая: XVII и XVIII вѣкъ. Казань, 1908. 8°, III—360 стр. Ц. 2 руб.

Русскій театръ, вступившій уже въ третье столѣтіе своего существованія, до сихъ поръ еще не имѣетъ полной и связной исторіи. Въ нашей литературѣ найдется, пожалуй, даже немало болѣе или менѣе подробно разработанныхъ очерковъ отдѣльныхъ эпохъ изъ жизни русской сцены, много матеріаловъ, могущихъ служить надежными первоисточниками для историка, еще больше біографій сценическихъ дѣятелей, мелкихъ замѣтокъ, воспоминаній театраловъ и любителей драматической литературы... но всѣ эти разрозненные и разбросанные въ десяткахъ журналовъ «кусочки исторіи», какъ бы ни были они цѣнны сами по себѣ, до сихъ поръ еще не нашли такого изслѣдователя, который бы въ нихъ основательно разобрался и объединилъ ихъ въ одно прагматическое цѣлое. При этомъ надо еще сказать, что едва ли найдется въ нашей исторической литературѣ другая область, въ которой было бы нагромождено столько всякаго хлама и самыхъ несообразныхъ небылицъ, какъ именно въ исторіи стариннаго нашего театра. Мы уже не говоримъ о «сочинителяхъ» добраго стараго времени, — разныхъ Макаровыхъ, Карабановыхъ, Булгариныхъ, писавшихъ о русскомъ театрѣ по методѣ «не любо — не слушай»; но и въ недавнюю сравнительно пору, всего какихъ-нибудь 25—30 лѣтъ тому назадъ, въ изданіяхъ, претендующихъ на серьезность, можно было встрѣтить по этой части самыя удивительныя сообщенія, выхваченныя откуда ни попало и съ поразительнымъ легкомысліемъ принятыя на вѣру почтенными людьми. Достаточно указать хотя бы на примѣръ ученаго Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ университетѣ, которое не постыдилось напечатать въ своихъ «Чтеніяхъ» 1879 г. такъ называемую «Хронику русскаго театра» Носова, — это наивное собраніе самаго невѣроятнаго и невозможнаго вранья, — снабдивъ ее даже «ученымъ» предисловіемъ и комментаріями. Дурной примѣръ заразителенъ: «Хроника» пошла въ ходъ, ее стали цитировать, какъ несомнѣнный источникъ и одинъ почтенный про-

фессоръ (правда, провинціального университета) не усомнился взять ее въ основу для публичной лекціи о старомъ русскомъ театрѣ... Знаменитое изреченіе Пушкина: «Мы лѣнны и не любопытны» въ полной мѣрѣ нашло себѣ примѣненіе въ этой злополучной области. Точно подъ вліяніемъ какого-то злого рока, люди, обладавшіе весьма тонкимъ критическимъ чутьемъ въ разныхъ литературныхъ и историческихъ вопросахъ, сразу утрачивали его, какъ только рѣчь заходила о русскомъ театрѣ XVII и XVIII столѣтій, и не то, что изъ года въ годъ, а чуть не изъ вѣка въ вѣкъ повторяли все тѣ же небылицы, не давая себѣ труда хоть на минуту надъ ними задуматься,—перепечатывали, напримѣръ, прямо бьющія въ глаза своей нелѣпостію будто бы «афиши» театра царевны Софьи Алексѣевны о представленіяхъ комедій Мольера съ участіемъ разныхъ князей и бояръ XVII вѣка. И все это дѣлалось въ концѣ XIX вѣка! Что же сказать о временахъ болѣе раннихъ?

«Первой Россійской актіоръ» Ив. Аѳ. Дмитревскій былъ, какъ извѣстно, членомъ Россійской Академіи, на разсмотрѣніе которой *два раза* представлялъ свой очеркъ исторіи русскаго театра; казалось бы, Академія должна была отнести къ труду своего сочлена хоть съ нѣкоторой долей вниманія; на самомъ же дѣлѣ обѣ рукописи Дмитревскаго погибли безъ всякаго слѣда. Мало того: самая его біографія наполнена очевидными баснями, а подлинныя факты его жизни извѣстны до такой степени мало, что мы и до сихъ поръ, напримѣръ, не знаемъ, когда именно онъ родился и какъ была его настоящая фамилія. Знаменитый ярославецъ Федоръ Волковъ, о которомъ преданіе говоритъ, что онъ не только былъ актеромъ, но при воцареніи Екатерины II «дѣйствовалъ умомъ»,—является личностью положительно полу-миѳическою. Подобныхъ примѣровъ можно было бы привести и еще немало, для указанія на то, до какой степени еще и теперь необходима въ этой области самая элементарная работа—расчистки мусора, въ такомъ огромномъ количествѣ накопившагося въ этомъ заброшенномъ углу.

Вотъ почему нельзя не отнести съ самымъ живымъ сочувствіемъ и привѣтомъ ко всякой попыткѣ разобраться въ обширныхъ матеріалахъ

по історії нашого театра, виділити ізъ нихъ то, що послѣ строгой критической провѣрки окажется достойнымъ сохраненія, и дать хотя бы короткій, но основанный на точныхъ данныхъ, связный и послѣдовательный очеркъ історії нашей драмы и сцены.

Такою именно попыткою является небольшой по об'ѣму, но цѣнный по содержанію трудъ Казанскаго профессора Б. В. Варнеке.

Авторъ поставилъ себѣ очень скромную задачу. Его книга не ученое изслѣдованіе, а только легкій очеркъ, составленный на основаніи вполне надежныхъ источниковъ и пособій и предназначенный служить учебникомъ для слушателей драматическихъ курсовъ. Это, такъ сказать, только программа для будущаго болѣе солиднаго изслѣдованія, но программа, составленная съ отчетливымъ знаніемъ дѣла, въ живомъ и ясномъ изложеніи.

Въ этомъ сжатомъ очеркѣ, который, однако, нельзя упрекнуть въ неполнотѣ или пропускѣ чего нибудь существеннаго, проходитъ передъ читателемъ судьба нашего театра, начиная съ самыхъ первыхъ его шаговъ и кончая Фонвизинимъ и Капнистомъ. Авторъ отмѣчаетъ тѣ немногія и скудныя свѣдѣнія, какія имѣла о театральныхъ представленіяхъ Московская Русь, начиная съ XV столѣтія, указываетъ на зародыши драматической формы въ нашей народной поэзіи, затѣмъ съ нѣсколько большею подробностью останавливается на Кіевской «школьной» драмѣ и, переходя къ возникновенію русскаго театра при Алексѣѣ Михайловичѣ, анализируетъ репертуаръ Грегори и Симеона Полоцкаго. Далѣе, отдѣльныя главы посвящены театру при Петрѣ В. и его преемникахъ и дѣятельности Волкова и Дмитревскаго съ ихъ товарищами и учениками. Пользуясь свидѣтельствами современниковъ, проф. Варнеке даетъ характеристику актеровъ XVIII столѣтія и ихъ сценическихъ пріемовъ, не забывая, притомъ, и театральныхъ порядковъ добраго стараго времени, и отношенія публики къ театральнымъ дѣйствамъ; затѣмъ, рассказавъ о возникновеніи провинціальныхъ театровъ, переходитъ къ подробному разбору драматической литературы,—трагедій и комедій Сумарокова и Княжнина, произведеній Лукина и Плавильщикова, комическихъ оперъ, слезныхъ комедій, драматическихъ сочиненій Екатерины II, приводя

изъ всѣхъ этихъ образцовъ характерныя выдержки. Книга заканчивается разборомъ «Бригадира», «Недоросля» и «Ябеды»—не столько со стороны литературной, всѣмъ достаточно извѣстной, сколько въ направленіи, важномъ, по словамъ автора, для сценическихъ исполнителей. Въ концѣ книгѣ приложенъ указатель главнѣйшихъ источниковъ и пособій для изученія исторіи русскаго театра XVII и XVIII вѣка. Здѣсь также не пропущено ничего существеннаго. Я позволилъ-бы себѣ только замѣтить, что проф. Варнеке напрасно пользовался моею неудачной книгой «Очерки изъ исторіи русской драмы» (Спб. 1888), видимо, не зная о существованіи ея позднѣйшей переработки: «Исторія русскаго театра до половины XVIII столѣтія» (Спб. 1889). Если бы онъ зналъ эту послѣднюю работу, то не сказалъ бы (стр. 83), что дѣйство «О царѣ Перскомъ Кирѣ» неизвѣстно въ печати: оно издано мною по рукописи, вмѣстѣ съ любопытной комедіей «О Индрикѣ и Мелендѣ», именно въ приложеніи къ только что названной «Исторіи».

Нельзя также не пожалѣть о не совсѣмъ исправной корректурѣ, въ особенности непріятной въ учебникѣ.

Вторая часть настоящаго сочиненія, посвященная русскому театру XIX вѣка, до Чехова и Станиславскаго включительно, по заявленію автора, готовится къ печати. Нельзя не пожелать скорѣйшаго ея появленія. Тогда, по крайней мѣрѣ, въ ожиданіи чего нибудь болѣе подробнаго, мы будемъ имѣть хоть краткій, но точный очеркъ исторіи нашей сцены непрерывно за все время ея существованія. Очень желательно было бы, чтобы авторъ включилъ въ этотъ очеркъ также и исторію провинціальныхъ нашихъ театровъ, для которой въ печати можно уже теперь найти не мало интересныхъ матеріаловъ. Это—область меньше всего разработанная, но во многихъ отношеніяхъ своеобразно интересная.

П. Морозовъ.

Сергѣй Яблоновскій. О Театрѣ. Москва 287 стр. Цѣна 1 рубль.

Можно съ увѣренностью сказать, что въ жизни нашего театра не было періода, въ большей степени имѣющаго право называться періодомъ исканій, чѣмъ наше время. Нѣтъ, кажется, ни одной детали въ техникѣ и пріемахъ современнаго сценическаго искусства, которая не подвергалась бы нынѣ самой оживленной критикѣ. Спорятъ не только объ ансамблѣ и отдѣльномъ исполнителѣ, о театрѣ реалистическомъ и театрѣ условномъ, но и о такихъ болѣе спеціальныхъ вопросахъ, какъ напр. о значеніи и примѣненіи декоративнаго искусства къ театральнымъ постановкамъ. Самое разнообразіе темъ, подвергающихся обсужденію, многочисленность реформаторскихъ попытокъ, зачастую непродуманныхъ и противорѣчивыхъ, наконецъ, рѣзкость и непримиримость противниковъ въ вопросахъ, даже второстепенныхъ, доказываютъ, что во всѣхъ этихъ случаяхъ споръ идетъ не о тѣхъ или иныхъ частностяхъ, а о чемъ то болѣе важномъ, значительномъ и что корень расхожденія лежитъ не на поверхности спора, а гдѣ то глубже, въ самыхъ отправныхъ его точкахъ. Такое предположеніе кажется намъ тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что даже при совпаденіи нѣкоторыхъ взглядовъ у представителей обоихъ лагерей—назовемъ ихъ хотя бы реалистическимъ и условнымъ *),—не намѣчается тѣмъ не менѣе дороги хотя бы къ частичному согласію, не говоря уже о синтетическомъ объединеніи враждующихъ идей. Исходнымъ пунктомъ всѣхъ расхожденій въ современныхъ спорахъ о театрѣ,—если имѣть въ виду развитую выше точку зрѣнія—является вопросъ о томъ, быть ли театру искусствомъ статическимъ по преимуществу, или динамическимъ. Но такъ какъ еще «Поэтика» Аристотеля указываетъ на «единое, важное, въ себѣ замкнутое дѣйствіе», какъ на основной признакъ театрального искусства, то вопросъ о статикѣ и динамикѣ театрального представленія сводится къ другому, который можно было бы изложить слѣдующимъ

*) Вслѣдъ за Вал. Брюсовымъ. См. статью «Реализмъ и Условность на сценѣ».—Книга о Новомъ Театрѣ.—Изд. Шиповникъ СПб. 1908 г.

образомъ:—можетъ ли театръ считаться самодовлѣющимъ *искусствомъ дѣйствія*, подобно тому, какъ живопись есть искусство цвѣта, скульптура—искусство формы, музыка—искусство звука и т. д. Или же, не имѣя собственного содержанія, театръ призванъ служить лишь мѣстомъ приложенія прочихъ искусствъ и имѣетъ только прикладное значеніе для созданія нѣкотораго синтеза, «сліянія», какъ объ этомъ мечталъ Вагнеръ (*Gesammtes Kunstwerk*). Въ самомъ рѣзкомъ своемъ противоположеніи современные споры о театрѣ къ тому именно и сводятся, что одни въ силу своихъ художественныхъ и литературныхъ симпатій хотѣли бы отдать театръ на службу литературѣ, какъ искусству описательному, скульптурѣ, какъ искусству пластическому, или живописи, какъ искусству изобразительному,—а другіе, напротивъ того, утверждая театръ, какъ самобытное искусство дѣйствія, доходятъ чуть ли не до полного отрицанія за другими искусствами права доступа на театральныя подмостки и идеализируютъ архаическія несовершенства былого театра въ укоръ современному, въ которомъ слишкомъ много, по ихъ мнѣнію, «механики». Къ числу послѣднихъ принадлежитъ, повидимому, и г. Яблоновскій со своею книгою «О театрѣ», которая, по собственному его признанію, есть сборникъ статей, являющихся «отголосками воспріятій отъ театра». Такихъ книгъ у насъ не много и тѣмъ интереснѣе всякая новая попытка въ этомъ родѣ. Къ сожалѣнію, необходимо отмѣтить, что литературный матеріалъ, вошедшій въ составъ сборника г. Яблоновскаго, слабо выясняетъ основную позицію автора въ отношеніи театра и потому при многихъ несомнѣнныхъ достоинствахъ своихъ, книга г. Яблоновскаго страдаетъ нѣкоторой общей расплывчатостью и—какъ второе слѣдствіе—въ нѣкоторой части случайностью (т. напр. весь послѣдній отдѣлъ книги *Mortui* развѣ лишь за исключеніемъ первой статьи о П. А. Стрепетовой, не представитъ интереса для читателя изъ широкой театральной публики). Чрезвычайно занимательный для театрального рецензента, вопросъ о творчествѣ В. Ф. Комисаржевской до и послѣ В. Э. Мейерхольда, трактуется г. Яблоновскимъ слишкомъ упрощенно, въ томъ смыслѣ, что до Мейерхольда было хорошо потому, что В. Ф. была не связана режиссеромъ и его тео-

ріями, а потомъ—стало худо, потому что игру замѣнила мелодекламация, потому что «все свелось на манерность и условность». Но какъ же это случилось, почему «получился сумбуръ» и въ чемъ именно послѣдній, по мнѣнію г. Яблоновскаго, заключается—такъ и остается не выясненнымъ. Гораздо интереснѣе циклъ рецензій, посвященныхъ Художественному театру. Здѣсь читатель найдетъ мѣтко схваченныя детали, любопытныя соображенія... Но и здѣсь надо оговорить то обстоятельство, что замѣтки г. Яблоновскаго почти ничего не даютъ въ смыслѣ выявленія той сложной эволюціи, которую продѣлалъ Художественный театръ на длинномъ пути своихъ исканій отъ столь ярко натуралистическихъ постановокъ, какъ «Возчикъ Геншель», такихъ *почти* Мейнингенскихъ, какъ «Федоръ Іоанновичъ» къ опредѣленно условнымъ, какъ «Жизнь Человѣка» и «Драма жизни». Въ книгѣ г. Яблоновскаго Художественный театръ,—худо ли, хорошо ли,—имѣетъ одно лицо, между тѣмъ нельзя забывать, что Художественный театръ одновременно есть и *театръ настроеній* (репертуаръ А. П. Чехова) и театръ натуралистическій. Самая условность нѣкоторыхъ его постановокъ выросла на почвѣ сочетанія этихъ сторонъ его художественной сущности и здѣсь, по нашему мнѣнію, надо искать причину того несходства, которое бросается въ глаза даже среднему театральному зрителю между условнымъ у Коммисаржевской и въ постановкахъ Станиславскаго. Между тѣмъ г. Яблоновскій не только не отмѣчаетъ разницы между условностью статическаго театра («Балаганчикъ», постановка В. Э. Мейерхольда) и другою условностью столь безспорно *динамическаго*, какъ Московскій Худ. театръ, но даже высказываетъ ошибочное, на нашъ взглядъ, мнѣніе, будто Станиславскій заимствовалъ идею своей постановки «Жизни Человѣка» изъ «Балаганчика» Блока въ постановкѣ Мейерхольда. Этого ошибочнаго заключенія авторъ разсматриваемой книги, конечно, не допустилъ бы, если бы имъ были замѣчены и разграничены тѣ отдѣльныя фазы въ развитіи Худ. театра, которыя дѣлаютъ столь отличнымъ постановки «Федора Іоанновича» отъ «Бориса Годунова» и (что того знаменательнѣе) дѣлаютъ, какъ мы слышали, необходимой для москвичей новую

постановку того же «Федора Іоанновича», чѣмъ разумѣется еволюція Худ. театра отмѣтится всего ярче.

Статьи о «Юліи Цезарѣ», «Борисѣ Годуновѣ», «Горѣ отъ ума», лучшія, по нашему мнѣнію, въ сборникѣ, но и въ нихъ отмѣченная двуликость Художественнаго театра, та двуликость, которая одна не позволяетъ ему быть копіей Мейнингенцевъ, не указана. Очень жаль, что г. Яблоновскій только мелькомъ коснулся того знаменательнаго явленія, которое заключается въ контрастѣ безспорнаго успѣха Худ. театра въ Россіи и за границей и безспорнаго же *несогласія* зрителей и критики со значительной частью его постановокъ. Истинно хорошъ Художественный театръ и,—здѣсь можно говорить о *стилѣ*, имъ созданномъ,—только въ такихъ постановкахъ, гдѣ гармонически сочетается реалистическая деталь съ музыкальностью настроенія («Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры»). И одинаково холоденъ и надуманъ онъ въ чисто-натуралистическихъ постановкахъ («Горе отъ ума»), какъ и въ условныхъ («Драма Жизни», «Жизнь человѣка»), какія бы прекрасныя декораціи не давались имъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ.

Художественный театръ въ лучшихъ своихъ постановкахъ есть *театръ реального символа* по преимуществу и вотъ почему «Жизнь Человѣка», удалась лучше Вс. Эм. Мейерхольду (Драматическій театръ В. Ф. Комисаржевской), ярко показавшему *статическую* схематичность и отвлеченность піесы Л. Андреева.

Кромѣ театральныхъ замѣтокъ, писанныхъ въ разное время, въ сборникѣ помѣщены три работы монографическаго характера. Изъ нихъ болѣе интересна вторая: «Въ защиту Софіи Фамусовой», имѣющая цѣлью «представить милую, хорошую дѣвушку, которая спала, какъ спитъ въ Россіи многое множество милыхъ и хорошихъ, теперь уже просыпающихся мало-по-малу дѣвушекъ»; и третья («Трагедія дѣтской души»), въ которой любителю театра достойными вниманія покажутся замѣчанія автора о «Пробужденіи весны» Ведекинда, съ точки зрѣнія ея сценическихъ достоинствъ. Талантъ Ведекинда представляется г. Яблоновскому не столько талантомъ

БИБЛЮГРАФІЯ.

психолога, сколько талантомъ эксцентрика. Вѣрно отмѣчаетъ г. Яблоновскій «поминутное перескакиваніе Ведекинда изъ стиля въ стиль». Сомнѣваемся однако, чтобы причина этого «перескакиванія» лежала исключительно въ свойствахъ таланта Ведекинда, какъ эксцентрика. Не имѣетъ ли здѣсь мѣсто расколотовъ дѣйствія, какая была бы неизбѣжна во всякой пьесѣ, состоящей изъ 17 картинъ? Вопросъ о самой пріемлемости такой формы для драмы, къ сожалѣнію, не затронутъ въ интересной статьѣ г. Яблоновскаго, посвященной въ большей своей части публицистическому разбору пьесы Ведекинда.

Издана книга добросовѣстно, цѣна—не высока.

Ал. Гидони.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕСТОВЪ

1881 года

Выпущенъ въ Петербургѣ

Въ 1881 году издана Императорскими Тестовыми Третья часть въ 16-18 листовъ, которая содержитъ:

1. Императорские Тестовы, относящиеся къ 1881 году, въ 16-18 листовъ, которые содержатъ:

а) Императорские Тестовы, относящиеся къ 1881 году, въ 16-18 листовъ, которые содержатъ:

б) Императорские Тестовы, относящиеся къ 1881 году, въ 16-18 листовъ, которые содержатъ:

в) Императорские Тестовы, относящиеся къ 1881 году, въ 16-18 листовъ, которые содержатъ:

г) Императорские Тестовы, относящиеся къ 1881 году, въ 16-18 листовъ, которые содержатъ:

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

Н А

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Съ 1909 года «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» будетъ выходить 7—8 разъ въ годъ, книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое 4^о, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театралныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся постановокъ въ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ видѣ приложенія будутъ даны шьесы текушаго репертуара ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ, иллюстрированныя портретами дѣйствующихъ лицъ и mise en scène постановки.

Журналъ издается при ближайшемъ участіи въ литературно-художественномъ отдѣлѣ: проф. **Ө. Д. БАТЮШКОВА**, акад. **А. Ө. КОНИ**, акад. **Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО**, **Д. С. МЕРЕЖКОВСКАГО** и проф. **П. О. МОРОЗОВА**; въ художественномъ отдѣлѣ: **А. Я. ГОЛОВИНА**, **М. В. ДОБУЖИНСКАГО**, **Е. Е. ЛАНСЕРЕ**, **К. А. СОМОВА**, **С. К. МАКОВСКАГО** и **К. Д. ЧИЧАГОВА**.

Художественныя репродукціи въ журналѣ поручены извѣстной фирмѣ **Р. Голике и А. Вильборгъ** въ С.-Петербургѣ.

Цѣна за экземпляръ „ЕЖЕГОДНИКА“ 6 р. въ годъ съ доставкой и пересылкой.

Подписка принимается въ Петербургѣ и Москвѣ: въ книжныхъ магазинахъ **М. О. ВОЛЬФЪ**, **Н. П. КАРБАСНИКОВА**, **МЕЛЬЕ** и **К^о. «НОВОМЪ ВРЕМЕНИ»**, **К. РИККЕРЪ** и театральной библіотекѣ **С. Ф. РАЗСОХИНА**; въ Харьковѣ въ книжномъ магазинѣ **ДРЕДЕРА**; въ Рязани у **С. С. ШЕМАЕВА** (Почтовая ул.), а также въ Петербургской и Московской Конторахъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ.

ПАСТУШКА-ГЕРЦОГИНЯ

КОМЕДІЯ

ЛОПЕ-ДЕ-ВЕГА.

Вольный переводъ

А. БЪЖЕЦКАГО.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

1909.

ПАСТУШКА-ГЕРЦОГИНЯ.

Комедія въ трехъ дѣйствіяхъ и четырехъ картинахъ

ЛОПЕ-ДЕ-ВЕГА.

(Вольный переводъ)

А. БЪЖЕЦКАГО.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Діана—дочь герцога Урбино.

Теодора—его племянница.

Лаура, } прислужницы.
Фениса, }

Алессандро де-Медичи—братъ Флорентинскаго герцога.

Джуліо, } придворные.
Камилло, }

Фабіо—офицеръ.

Лизено—конюшній Камилло.

Альбано—конюшній Алессандро.

Ризело—крестьянинъ.

Свита и солдаты.

Дѣйствіе происходитъ въ городѣ Урбино и его окрестностяхъ, въ XVI вѣкѣ.

Дѣйствіе первое.

КАРТИНА I.

Поляна близъ селенія, расположеннаго въ гористой мѣстности. Справа, въ глубинѣ, видно селеніе, а еще далѣе утесы, покрытые ползучими растеніями и цвѣтами. Слѣва оливковая роща. На заднемъ планѣ цѣпь горъ, ярко освѣщенная заходящимъ солнцемъ. Праздничный день; доносятся звуки музыки (тамбуринъ, волынка, гитара); нѣсколько паръ поселянъ танцуютъ нѣкоторое время и затѣмъ постепенно расходятся.

Звуки музыки удаляются.

Вбѣгаетъ молодой крестьянинъ; за нимъ Діана.

Явленіе 1-е.

Крестьянинъ и Діана.

Крестьянинъ. Ну, чего ты озлилась? Неужели и поцѣловать тебя нельзя?

Діана. Ахъ ты жалкій деревенщина! Вообразилъ, что я могу быть твоей любовницей! Да неужели ты думаешь, что твоя любовь заслужи-

ваетъ какого нибудь снисхожденія? Никогда, понимаешь ли ты глупецъ, никогда человѣкъ низкаго происхожденія не добьется моей любви... А теперь убирайся!

Крестьянинъ. Ишь ты какая горячка! (*Уходитъ*).

Діана. Да; хотя я и дочь простого крестьянина, но мечты мои заносятся такъ высоко, такъ высоко, что если бы у нихъ были крылья, онѣ поднялись бы выше облаковъ! (*Поднимаетъ руки къ небу*).

(*Входитъ Фабіо*).

Явленіе 2-е.

Діана и Фабіо.

Фабіо (*вглядываясь въ Діану*). По всѣмъ примѣтамъ это—вы.

Діана. Смотря кого вы ищите?..

Фабіо. Я ищу прекрасную пастушку, которую зовутъ Діаной. Ее разыскиваютъ съ ранней зари. Не вы ли это случайно?

Діана. Да; это я.

Фабіо. Навѣрно?

Діана. Ничего не можетъ быть вѣрнѣй.

Фабіо (*кланяясь*). Дайте же мнѣ въ такомъ случаѣ поцѣловать вашу ручку!..

Діана. Вотъ вамъ обѣ.

Фабіо (*взволнованно*). Въ вашемъ прекрасномъ лицѣ я узнаю черты моего повелителя.

Діана. Какія черты? Что съ вами? Успокойтесь!

Фабіо. При видѣ васъ я не могу владѣть собой...

Діана. Да въ чемъ же дѣло? Чего вы отъ меня хотите?

Фабіо. Вы терпѣливы?

Діана. Ну, этимъ не могу похвастаться...

Фабіо. Въ такомъ случаѣ вооружитесь терпѣніемъ, послушайте меня внимательно и постарайтесь не проронить ни одного слова...

Діана. Хорошо... Я слушаю... Только, пожалуйста, поскорѣ!..

Фа біо. Не знаю, извѣстно ли вамъ или нѣтъ, что владѣтель этой страны, герцогъ Октавіо Урбино, не имѣя прямыхъ наслѣдниковъ, призвалъ ко двору дочь своего брата, прекрасную Теодору...

Діана (*разсѣянно*). Ну призвалъ, такъ призвалъ... При чемъ же я тутъ?

Фа біо. Еще разъ прошу васъ отнестись внимательно къ моему разсказу, такъ какъ незнаніе причинъ не рѣдко затемняетъ исторію, какъ сказалъ одинъ знаменитый ученый. Такимъ образомъ, съ появленіемъ Теодоры при дворѣ, никто и не сомнѣвался, что она то и будетъ наслѣдовать герцогу, тѣмъ болѣе, что послѣднее время онъ на все смотрѣлъ ея глазами...

Діана. Иначе говоря, онъ самъ ничего не видѣлъ...

Фа біо. Такъ, что знатные принцы Пармы, Піаченцы, Мантуи, Милана и другихъ оказывали ей исключительное вниманіе, какъ будущей герцогинѣ, а два придворныхъ рыцаря, Джуліо и Камилло, разсчитывали даже и на болѣе серьезное, иначе говоря, добивались ся руки. Чувства Теодоры были болѣе на сторонѣ Джуліо...

Діана. И она рѣшила выйти за него замужъ?

Фа біо. Можетъ быть она это и рѣшила... Но вотъ тутъ-то безпощадная смерть прервала неожиданно жизнь герцога... Когда же вскрыли его завѣщаніе, то оказалось, тоже совершенно неожиданно, что онъ назначилъ своей единственной наслѣдницей свою незаконную дочь, которая съ младенческихъ лѣтъ воспитывается въ этой деревнѣ.

Діана. Вотъ это славно! Воображаю, какъ всѣ эти господа были поражены!..

Фа біо. Въ особенности Теодора... Она просто была подавлена этой новостью, а Джуліо растерялся... Что же касается Камилло, то такъ какъ онъ никогда не нравился Теодорѣ, то этотъ, наоборотъ воспрялъ духомъ... Теперь онъ ужъ надѣется самъ стать герцогомъ, расчитывая понравиться новой наслѣдницѣ...

Діана. Вотъ какъ? Еще не видалъ невѣсты, а уже собирается на ней жениться.

Фабіо. Вообще при дворѣ теперь происходитъ страшная суматоха... Составилось двѣ партіи и это грозитъ перейти въ вооруженную борьбу... Теперь тамъ рѣшили немедленно розыскать законную наслѣдницу, то есть васъ, а поиски поручены Камилло, который все болѣе и болѣе воображаетъ себя будущимъ герцогомъ. Джуліо же, тѣмъ временемъ, выступилъ на защиту правъ Теодоры, требуя, чтобы завѣщаніе было пересмотрѣно сенатомъ. Но, какъ тамъ не пересматривай, а завѣщаніе ясно... Теперь вы знаете всю исторію и я искренно радъ, что первый васъ нашель.

Діана (*мечтательно*). Не даромъ прошлую ночь мнѣ снился орелъ, который спустился ко мнѣ и увѣнчалъ меня лавровымъ вѣнкомъ! Я почувствовала въ эту минуту такую гордость, такую увѣренность, что я не то, чѣмъ кажусь... и вдругъ проснулась. (*Фабіо*). Но скажи теперь кто же ты, ты, который разыскалъ меня въ глуши скалъ и лѣсовъ и точно небесная комета внезапно озарилъ во мнѣ все прошлое?! Почему ты пришелъ ко мнѣ съ этой доброй вѣстью и чѣмъ я заслужила твое расположение?

Фабіо. Прекрасная Діана, я не богатъ и не знатнаго рода. Я съ раннихъ лѣтъ находился на службѣ у покойнаго герцога, вашего родителя, и сохранилъ преданность его памяти и той чистой крови, которая течетъ въ вашихъ жилахъ... Поэтому я и спѣшилъ, чтобы первымъ привѣтствовать васъ, скромную дѣвушку, герцогиней Урбино, предупредить васъ объ опасности, а въ случаѣ нужды и оградить отъ враговъ, на сколько это въ моихъ силахъ... Конечно, я не требую за это никакой награды... Но я слышу лошадиный топотъ... Вы видите депутація уже приближается, мнѣ надо скрыться, пока они меня не замѣтили, чтобы не возбудить подозрѣнія.

Діана. А мнѣ надо сейчасъ же что нибудь придумать, чтобы по возможности избѣжать грозящей мнѣ опасности. Все это такъ неожиданно...

Фабіо. Такъ до свиданія, благородная Діана! Пусть Господь хранитъ васъ отъ измѣнниковъ и да окажетъ онъ покровительство правому дѣлу.

Діана. Я прикинусь простоватой и глупой; это лучшее средство—достигнуть успѣха въ такомъ большомъ и запутанномъ дѣлѣ. (*Фабіо уходитъ. Входятъ Камилло, Лизено, Ризело и свита*).

Явленіе 3-е.

Діана, Камилло, Лизено, Ризело и свита.

Ризело. Вотъ, синьоры, та дѣвушка, которую вы искали въ нашихъ горахъ. Это и есть дочь Альсидо... Вонъ его лачуга; а самъ онъ теперь въ полѣ, пасетъ свою скотину.

Камилло (*приближаясь постепенно къ Діанѣ и обращаясь къ Лизено*). Подумай только, что этой мужичкѣ суждено сдѣлаться герцогиней!.. Вотъ какую роль играетъ въ жизни каждого изъ насъ смерть и удача!

Лизено. Она и не подозреваетъ того, что ее ждетъ. Она совершенно ошеломлена нашимъ видомъ!

Камилло (*подходя къ Діанѣ*). Я счастливъ, что вижу предъ собою мою госпожу и повелительницу (*становится на одно колѣно*). Умоляю васъ, не страшитесь и узнайте, что отнынѣ вы наша герцогиня.

Діана. Великолѣпно! Только этого и не доставало, чтобы вы, синьоры, начали надо мной издѣваться! Я овечья принцесса, а не герцогиня, а если вамъ вздумается охотиться въ нашихъ горахъ, такъ ужъ пожалуйста, по ошибкѣ не примите меня за дичь.

Камилло (*вполголоса Лизено*). Я надѣялся, что она только по внѣшности крестьянка; но оказывается, что благородная кровь не отразилась на ея сообразительности...

Лизено (*Камилло*). Не ошиблись-ли мы; можетъ быть это не Діана?

Камилло (*Ризело*). Ты увѣренъ, что это та самая Діана, которую мы ищемъ?

Ризело. По крайней мѣрѣ у насъ другой пастушки, которую бы звали Діаной, нѣтъ.

Камилло (*Ризело*). Развѣ ты не понимаешь, что она должна сдѣлаться нашей герцогиней!

Ризело. А что-же вамъ въ ней не понравилось?

Камилло. Ужъ очень она дика.

Ризело. Но вѣдь вы ее еще не знаете!..

Камилло (*Ризело*). Да тутъ и знать нечего, сразу видно, что это такое... (*Діанѣ*). Услышите прискорбную новость; герцогъ скончался!

Діана. А мнѣ какое дѣло до этого?.. Если онъ умеръ, такъ похороните его; я не священникъ.

Камилло. Да, но вѣдь онъ былъ отцомъ вашимъ...

Діана. Отцомъ? Шутникъ вы эдакій! У меня отецъ—Альсидо.

Камилло (*Лизено*). Но до чего она груба и невѣжлива!

Лизено (*Камилло*). Чему же тутъ удивляться? Какое она могла получить здѣсь воспитаніе?

Камилло (*Лизено*). Это конечно справедливо... (*Діанѣ*). Повѣрьте, что вашимъ отцомъ былъ герцогъ, а поэтому удостойте насъ счастья поцѣловать вашу руку! (*Діана сначала прячетъ руки за спину, а потомъ рѣзко протягиваетъ обѣ; Камилло и Лизено цѣлуютъ ихъ*). Ну а теперь мы должны немедленно ѣхать въ Урбино.

Діана. Куда это?

Камилло. Въ ваши владѣнія, въ вашъ дворецъ, герцогиня!

Діана. Это еще что за вранье? Не можетъ это быть.

Камилло. Это чистѣйшая правда... Покойный герцогъ назначилъ васъ передъ смертью своей наслѣдницей. Возрадуйтесь же высокому удѣлу, который вамъ выпалъ!

Діана (*смѣется*). Но посудите-же сами: развѣ я гожусь въ герцогини?

Камилло. Разъ свыше было такъ предрѣшено, то несомнѣнно годитесь.

Діана. Ну, если свыше было такъ предрѣшено и вы отъ меня не отказываетесь, въ такомъ случаѣ, пожалуй, я готова... Вы такъ привязались, что ничего съ вами не подѣлаешь... Погодите только немного... Я захвачу съ собой свои рубахи, юбки и кусокъ сѣраго мыла съ голубыми крапинками... Я мигомъ сбѣгаю...

Камилло (*Лизено*). Ахъ, какъ это глупо!

Лизено. Даже очень!

Камилло (*Діанѣ*). Все это не надо; во дворцѣ вы найдете всевоз-

можные наряды и уборы, достойные вашего высокаго положенія... Намъ нельзя терять ни минуты времени; мы должны поспѣть въ Урбино сегодня же къ вечеру. Карета васъ ожидаетъ!

Діана. Ну, это ужъ мнѣ кажется слишкомъ; побѣзжайте сами въ каретѣ, а я поѣду на своемъ ослѣ?

Ризело (*Діанѣ*). Ты, дѣвушка, забываешь, что ты теперь герцогиня, а не крестьянка!

Діана (*Ризело*). Такъ вотъ не желаешь ли быть герцогомъ вмѣсто меня и отправиться съ этими синьорами? А мнѣ что то скучно...

Камилло. Пора, пора въ дорогу, синьора! (*Лизено*). Вотъ ужъ, можно сказать, плачевная исторія!..

Діана. Ну, что жъ дѣлать! Пора, такъ пора... Ризело, передай отъ меня папа Альсидо, что я уѣхала противъ своего желанія въ Урбино, гдѣ меня сдѣлаютъ сейчасъ же герцогиней; ну а завтра утромъ я непременно вернусь домой. (*Всѣ уходятъ*).

(*Изъ глубины входятъ: Алессандро, Альбано и свита*).

Явленіе 4-е.

Алессандро, Альбано и свита.

Алессандро. Я нигдѣ такъ не успокаиваюсь и не отдыхаю, какъ на охотѣ...

Альбано. Это и видно, разъ охота такъ незамѣтно завела васъ изъ Флоренціи не болѣе не менѣе, какъ на границы Урбино.

Алессандро. Ну что жъ; если хочешь, можешь назвать это пріятнымъ сумасшествіемъ; я не обижусь... Ты только посмотри, въ какое чудное мѣсто мы попали! Взгляни на этотъ прозрачный, какъ кристаллъ, источникъ, который вырывается изъ темнаго ущелья и струится среди золотистыхъ и голубыхъ лилій! Вотъ купальня, достойная богини Діаны! Посмотри на эти утесы; взгляни, какъ гордо этотъ поднялъ свою голову, а вонъ тотъ склонился и какъ будто еще глубже ушелъ въ землю!.. Какія морщины не изгладятся среди этихъ красоть природы По моему эти пучки

красныхъ цвѣтовъ, выбивающихся изъ щелей скалъ, украшаютъ ихъ болѣе, чѣмъ самые пышные трофеи, что висятъ на королевскихъ дверяхъ... Въ этомъ уединеніи, среди полей усѣянныхъ цвѣтами, точно небо звѣздами, я съ истиннымъ наслажденіемъ прислушиваюсь къ журчанію ручья, какъ будто вторящимъ жалобной пѣснѣ соловья!

Альбано. Вы такъ чувствительно говорите, ваша свѣтлость, что можно подумать, что вы рѣшили поселиться отшельникомъ въ этихъ горахъ?

Алессандро. На время забыть шумную Флоренцію,—тѣмъ пріятнѣе будетъ потомъ въ нее вернуться...

(Изъ рощи выходитъ Фабіо).

Явленіе 5-е.

Алессандро, Альбано, Фабіо и свита.

Альбано. А вонъ кто-то идетъ по дорогѣ изъ Урбино.

Алессандро. Это лицо мнѣ знакомо... Это ты Фабіо?

Фабіо. Ваша свѣтлость! Вы не повѣрите, какъ я радъ этой встрѣчѣ!

Алессандро *(обнимаетъ Фабіо)*. Обнимаю тебя въ память прошлаго... Я тебя очень любилъ... А ты послѣ своего отъѣзда изъ Флоренціи, кажется совсѣмъ меня позабылъ?

Фабіо. Что дѣлать, ваша свѣтлость! Въ несчастіи иногда приходится отказываться отъ лучшихъ намѣреній... Вѣдь вы помните, что вслѣдствіе извѣстной вамъ ссоры, я долженъ былъ поспѣшно бѣжать... Конечно это удалось только благодаря вашему могущественному покровительству и я этого не забываю... Послѣ этого, я поступилъ на службу къ здѣшнему герцогу и оставался при немъ до смерти... Если я не вернулся во Флоренцію, то не объясняйте это неблагодарностью!.. Это была только необходимая осторожность. Вѣдь вы знаете, что мой врагъ очень силенъ и поклялся отомстить мнѣ за обиду кровью?

Алессандро. Ну, что-жъ! Въ такомъ случаѣ, я не обвиняю тебя; благоразумный человѣкъ не долженъ забывать обиды, которую онъ причинилъ другимъ... Ну, а теперь куда ты направляешься?..

Фабио. Вы удивитесь, если я вамъ скажу, что мнѣ какъ разъ сегодня пришло въ голову подыскать мужа для одной высоко-поставленной дамы...

Алессандро. А куда же дѣвался этотъ мужъ?..

Фабио. Его еще нѣтъ... Она дѣвица и я подыскиваю ей «будущаго» мужа... Мнѣ конечно и въ голову не приходило, что я найду его среди этихъ пустынныхъ холмовъ...

Алессандро. А она очень знатная особа, твоя дама?

Фабио. О, да! Она владѣтельнаго рода и носитъ очень громкій титулъ.

Алессандро. А какъ ее зовутъ?..

Фабио. Пока это большая тайна...

Алессандро. Тайна?

Фабио. Да...

Алессандро. Ну что же, въ такомъ случаѣ ступай; желаю тебѣ успѣха!

Фабио. Благодарю васъ; но знаете что мнѣ пришло въ голову? Вѣдь эта особа достойна была бы сдѣлаться и женой брата великаго герцога Флоренціи.

Алессандро. Вотъ какъ? Значить ты остановилъ свой выборъ на мнѣ?

Фабио. Не шутите, ваша свѣтлость! Это болѣе серьезно, чѣмъ вы предполагаете. Позвольте мнѣ проводить васъ и я на дорогѣ объясню вамъ въ чемъ дѣло.

Алессандро. Будь это въ шутку или въ серьезъ, во всякомъ случаѣ это интересно; рассказывай!..

Фабио. Узнайте-же, что судьба готовитъ вамъ большое счастье и сумѣйте воспользоваться случаемъ...

Алессандро. Постараюсь не промахнуться!

(Уходятъ, разговаривая).

КАРТИНА II.

Комната въ герцогскомъ дворцѣ въ Урбино.

Явленіе 1-е.

Фениса и Джуліо.

Джуліо. Доложите вашей госпожѣ, что мнѣ надо ее видѣть...

Фениса. Сейчасъ доложу, но позвольте мнѣ воспользоваться случаемъ и напомнить вамъ о моихъ услугахъ... Надѣюсь, когда вы будете владѣть этимъ герцогствомъ и сдѣлаетесь счастливымъ супругомъ Теодоры, то не забудете меня!

Джуліо. Посмотримъ, посмотримъ; по заслугамъ будетъ и вознагражденіе.

Фениса. Благодарю васъ; а вотъ и госпожа...

(Входитъ Теодора; Фениса кланяется и уходитъ).

Явленіе 2-е.

Теодора и Джуліо.

Теодора (*раздраженнымъ тономъ*). Каковъ Камилло? Онъ рѣшилъ во что бы то ни стало привезти намъ эту Діану!..

Джуліо. Какъ будто вы его не знаете? У него всегда была склонность къ предательству...

Теодора. Я мало понимаю въ законахъ... Объясни мнѣ, пожалуйста, какимъ образомъ собраніе такихъ серьезныхъ людей, какъ сенатъ, могло сдѣлать такое сомнительное постановленіе? Положимъ, герцогъ въ своемъ завѣщаніи назначилъ ее ни съ того, ни съ сего своей наслѣдницей, но мнѣ всегда казалось, что обычное право не можетъ одинаково относиться къ владѣтельнымъ принцамъ и къ простымъ смертнымъ? Конечно, правосудіе должно быть для всѣхъ одинаково, но съ другой стороны должно же быть какое нибудь исключеніе въ пользу особы королевской крови?

Джуліо. Вы совершенно правы, мой ангелъ, какъ всегда правы!

Теодора. Во первыхъ, мы можемъ доказать, что герцогъ на меня разсердился изъ ревности къ тебѣ...

Джуліо. Потомъ, намъ не трудно будетъ убѣдить судей, что онъ былъ сумасшедшимъ и заставить ихъ признать это распоряженіе незаконнымъ...

Теодора. Наконецъ, всѣмъ же извѣстно, что послѣднее время я во всемъ замѣщала герцога и по его же желанію...

Джуліо. И вы, теперь его замѣстите, Теодора, и на всегда! Ты будешь герцогиней Урбино, хотя-бы для этого мнѣ пришлось поплатиться жизнью...

Теодора. А я буду твоей женой, если ты этого достигнешь.

(Входитъ Фабіо).

Явленіе 3-е.

Теодора, Джуліо и Фабіо.

Фабіо. Синьора, имѣю честь доложить вамъ о прибытіи герцогини, нашей властительницы.

Теодора *(вспыхнувъ)*. Какой герцогини?

Фабіо. А этой крестьянки... Умоляю васъ, не гнѣвайтесь!

Теодора. Что она изъ себя представляетъ, эта женщина?

Фабіо. Совершенно простая дѣвушка, выросшая въ горахъ.

Джуліо *(Теодорѣ)*. Ради Бога, не волнуйтесь! Что бы тамъ герцогъ не придумалъ въ своемъ завѣщаніи, но не женщинѣ же изъ какой то трущобы садиться на его мѣсто. Смѣшно подумать!

Фабіо *(Теодорѣ)*. Пока сенатъ еще не рѣшилъ окончательно вопроса, вы конечно пользуетесь правами на владѣніе, но изъ уваженія къ простому народу, а отчасти и къ Камилло, я просилъ бы васъ, синьора, принять ее сегодня прилично...

Теодора. Пусть будетъ по вашему; я сейчасъ къ ней выйду *(всѣ уходятъ)*.

Явленіе 4-е.

(Входятъ: Діана, Камилло, Лизено и Свита; на Діанѣ поверхъ крестьянскаго платья надѣта герцогская мантия. Выходъ Діаны сопровождается трубными звуками; за сценой раздаются пушечные выстрѣлы).

Камилло (*Діанѣ*). Какъ понравился вашей свѣтлости нашъ городъ?

Діана. Цѣлука недурная; вотъ только зачѣмъ этотъ оглушительный громъ?

Камилло. Это вамъ салютовала артилерія.

Діана. Огни такъ сверкали, точно молнія среди бѣла дня!.. Вы знаете, что у насъ въ селеніи, когда пономарь звонитъ во всю на колокольнѣ, то облака разсѣиваются, а лягушки начинаютъ квакать (*смѣется*).

(Всѣ переглядываются).

Камилло (*Лизено въ полголоса*). Вотъ ужъ, можно сказать, сравненіе кстати... (*Лизено пожимаетъ плечами*).

Діана. Что изъ себя представляетъ этотъ домъ, такой блестящій и весь выложенный мраморомъ?

Камилло. Это и есть дворецъ вашей свѣтлости.

Діана. Какое огромное и красивое зданіе! Здѣсь можно всѣхъ помѣстить, да пожалуй заодно и овецъ и ословъ...

Камилло. Вы еще не все видѣли... Здѣсь имѣется нѣсколько галлерей съ прекрасными картинами...

Діана. А это что такое?

Камилло. Это стѣнные часы.

Діана. Часы? Ого!

Камилло. Они какъ разъ показываютъ два.

Діана. Вотъ какъ? (*Показывая два пальца*). Можетъ быть, это я и Теодора...

Камилло. Браво! Это очень тонко сказано...

Лизено. Очаровательно!

Діана. А скажи-ка мнѣ, Камилло, кто это стоитъ тамъ подъ колпакомъ? (*Указываетъ на мраморную статую*).

Камилло. Это богиня правосудія.

Діана. Ага; она намъ теперь очень понадобится; но только я не понимаю, почему вы ее держите здѣсь то въ теплѣ, то въ холодѣ?

Камилло (*Лизено въ полголоса*). Не понимаю, что она этимъ хотѣла сказать?

Лизено (*Камилло въ полголоса*). А я тѣмъ болѣе.

(*Входитъ Фабіо*).

Явленіе 5-е.

Тѣ-же и Фабіо.

Фабіо (*Діанѣ*). Синьора, свѣтлѣйшая Теодора идетъ сюда васъ привѣтствовать.

Діана. Очень буду рада свести съ ней поскорѣе знакомство. (*Входятъ Теодора и Джуліо*).

Явленіе 6-е.

Тѣ-же, Теодора и Джуліо.

Теодора (*съ изысканнымъ поклономъ*). Тысячу разъ благословляю небо, пославшее васъ къ намъ, герцогиня! (*Діана отвѣчаетъ на поклонъ и старается подражать Теодорѣ*).

Діана. А я вотъ сейчасъ говорила, что я гораздо скорѣе бы доѣхала сюда на моемъ ослѣ; а то посадили меня въ какой то домъ на четырехъ колесахъ и тащили по всѣмъ дорогамъ, со страшнымъ грохотомъ; ну да и пыли я наглоталась... Дайте мнѣ, пожалуйста, поцѣловать вашу руку...

Теодора Нѣтъ; зачѣмъ же! (*Обнимаетъ Діану. Джуліо старается удержаться отъ смѣха*).

Діана (*Теодорѣ*). Какая вы щеголиха! (*Разглядываетъ и трогаетъ платье Теодоры*). А вы не знаете, будетъ у меня такое же платье?

Теодора (*съ ироніей*). О, да! Ваши дамы сейчасъ вамъ подадутъ и платье и драгоцѣнные уборы.

Діана. Да не можетъ быть?

Теодора. Не сомнѣвайтесь! (*Джуліо въ полголоса*). Ну, что? По-моему она просто глупа...

Джуліо (*въ полголоса*). А вы то еще безпокоились!

Теодора. Теперь Діана, вамъ надо вступить во владѣніе вашимъ дворцомъ. (*Джуліо въ полголоса*). Хотя я съ удовольствіемъ отправила бы ее въ харчевню...

Джуліо (*въ полголоса*). А я прямо въ конюшню!

Камилло (*въ сторону съ раздраженіемъ*). Чортъ знаетъ, что такое!

Явленіе 7-е.

Тѣ-же, Лаура и Фениса.

Теодора. Лаура, ты займешься прической и завьешь волосы ея свѣтлости; а ты, Фениза, осыплешь ее съ головы до ногъ золотомъ и бриліантами.

Лаура. Мы приложимъ всѣ свои старанія, чтобы ея свѣтлость осталась довольна своимъ туалетомъ.

Діана (*Лаурѣ*). Предупреждаю, что мои волосы немного жестковаты да и не очень послушны гребню!

Теодора (*Камилло въ полголоса*). Не дурную герцогиню ты намъ привезъ, Камилло...

Камилло. Вы сами видите, какъ я смущенъ.

Теодора (*прислужницамъ*). Вы оставайтесь здѣсь, при герцогинѣ! (*Джуліо*), а ты, Джуліо, иди за мной! Я думаю, ты въ моихъ глазахъ прочелъ то радостное чувство, которое я теперь испытываю.

Джуліо. Конечно прочелъ, моя обожаемая! просто удивляюсь своей выдержкѣ... Я еле сдержался, чтобы не лопнуть со смѣху... (*Теодора и Джуліо уходятъ*).

Явленіе 8-е.

Діана, Камилло, Лизено, Фабіо, Лаура, Фениза и свита.

Камилло (*Діанѣ*). Теперь, вамъ не мѣшало бы, ваша свѣтлость, отдохнуть немного съ дороги!.. А затѣмъ, на досугѣ, я немедленно познакомлю васъ съ положеніемъ дѣлъ въ государствѣ...

Діана. Развѣ я не скоро вернусь домой?

Камилло. Ни какъ не раньше, какъ состоится постановленіе верховнаго совѣта (*Камилло, Лизено и придворные уходятъ*).

Явленіе 9-е.

Діана, Фабіо, Лаура и Фениза.

Діана. Эй, поди-ка сюда, мой оруженосецъ!..

Фабіо. Вы меня зовете, ваше свѣтлость?

Діана. Да, мнѣ надо тебѣ сказать нѣсколько словъ. (*Обращаясь къ прислужницамъ*). А вамъ нечего тутъ стоять безъ дѣла; ступайте-ка и приготовьте мои апартаменты... Каково? Я начинаю уже говорить, какъ настоящая важная дама!

Лаура. Придворный воздухъ способенъ творить чудеса, а вы его уже вдохнули. (*Лаура и Фениза уходятъ*).

Явленіе 10-е.

Діана и Фабіо.

Діана (*восторженно*). Ну вотъ я и во дворцѣ! Благодаря тебѣ, я теперь ясно вижу опасность, которая мнѣ здѣсь грозитъ... Безъ тебя моя природная живость и горячность только еще болѣе усилили бы ненависть моихъ враговъ и чего добраго привели бы не только къ потерѣ трона, но и жизни! Я рѣшила притворяться глупой до тѣхъ поръ, пока не достигну цѣли. Въ свое время они увидятъ меня въ настоящемъ видѣ; я заговорю съ ними такъ, что они будутъ поражены откуда эта невѣжественная крестьянка вдругъ набралась ума... Ты видишь, я говорю съ тобою

по душѣ; одному тебѣ я открылась, и пока это единственная награда, которую я тебѣ могу дать за твою преданность...

Фабіо. Довѣрьтесь мнѣ и вы побѣдите...

Діана. Я тебѣ вѣрю. Человѣкъ, принявшій такъ безкорыстно участіе въ моей судьбѣ, сумѣетъ направить мой челнъ, не смотря ни на какую бурю.

Фабіо. Да, но помните, что вашъ челнокъ малъ и не проченъ, а море бурно; огромныя волны честолюбія поднимаются изъ самой глубины его и вамъ трудно будетъ съ нимъ справиться; хорошій и опытный лоцманъ вамъ необходимъ...

Діана. Я тебѣ вполне довѣряюсь, Фабіо; рѣшимъ же теперь, что намъ далѣе дѣлать?..

Фабіо. Охотно... Въ исторіи бывали примѣры, когда женщины становились во главѣ государствъ, но онѣ этого достигали цѣной большихъ усилий и кровопролитій; эти примѣры къ намъ не подходятъ... Вамъ прежде всего нуженъ храбрый и доблестный защитникъ, который въ тайнѣ покровительствовалъ бы вамъ... Иначе не быть вамъ ни Клеопатрой, ни Семирамидой.

Діана. Я поняла тебя; но, кажется, Камилло не достоинъ?

Фабіо. Камилло? Хорошъ покровитель!

Діана. Но на комъ же ты, въ такомъ случаѣ, остановился?

Фабіо. Я рѣшилъ выдать васъ замужъ за дѣйствительно могущественнаго человѣка...

Діана. Я на это согласна, но съ уговоромъ: вѣдь мужа выбираютъ на всю жизнь, а потому тебѣ я предоставляю судить объ его мужествѣ, а въ другихъ его качествахъ ужъ разберусь я.

Фабіо. Ваше рѣшеніе мнѣ очень нравится: оно быстро и правильно. Вы очень скоро увидите того, чья судьба будетъ связана съ вашей...

Діана. Кто онъ? Заклинаю тебя, скажи!

Фабіо. Скоро, скоро вы это узнаете... Будьте спокойны, я сдѣлаю свое дѣло.

Діана. Не забудь, что онъ долженъ быть храбръ...

Фабіо. Еще-был..

Діана. Изъ знатной семьи!..

Фабіо. Онъ королевскаго рода.

Діана. Благороднаго вида, умный...

Фабіо. Да, да!

Діана. И конечно красивый и молодой..

Фабіо. Это самое главное.

Діана. Въ такомъ случаѣ спѣши; я буду ждать съ нетерпѣніемъ.

Фабіо. Вамъ ждать придется не долго...

Діана. Я ждать не люблю... Я еще что то хотѣла сказать... Какъ жаль, что надо идти переодеваться... Ну, все равно. Смотри же, чтобы я не разочаровалась въ твоемъ выборѣ...

Фабіо. Постараюсь!.. *(Діана уходитъ)*.

(Фабіо отходитъ въ глубину сцены).

Явленіе 11-е.

Фабіо, потомъ Алессандро (въ простомъ, темномъ плащѣ).

Фабіо. Войдите, ваша свѣтлость, теперь мы одни и можемъ переговорить на скоро...

Алессандро. Ты думаешь, что меня не замѣтили?

Фабіо. Я увѣренъ... Вы хорошо сдѣлали, что надѣли темный плащъ безъ всякихъ украшеній... Въ такомъ видѣ, васъ навѣрно приняли за одного изъ моихъ подчиненныхъ... Кромѣ того, теперь весь дворъ занятъ только одной Діаной; всѣ интересуются ея выходками... Ей конечно уже начали льстить въ глаза, но въ этой лести больше насмѣшки и злорадства, чѣмъ уваженія... Ну какъ вы ее нашли?

Алессандро. По моему она способна внушить не только участіе, но и любовь...

Фабіо. Если позволите, я ей какъ нибудь шепну, что вы здѣсь?

Алессандро. Хорошо, но только не говори ей пока, кто я; это узнается въ свое время.

Фабіо. Ну не правда ли я говорилъ, что она прекрасна?

Алессандро. Ты вѣдь знаешь Фабіо, что въ сужденіяхъ о друзьяхъ, талантахъ и женщинахъ никогда не надо торопиться. Друзья часто оказываются фальшивыми, женщины...

Фабіо. Довольно, я васъ понялъ.

Алессандро. Онѣ часто бываютъ красивыми, но бездушными.

Фабіо. Все остальное понятно... Скоро здѣсь соберется дворъ, и она выйдетъ... Тогда приходите и вы... Замѣшайтесь какъ нибудь въ толпѣ и постарайтесь, чтобы на васъ не обратили вниманія... А пока пойдемте... (*Оба уходятъ*).

Явленіе 12-е.

Теодора и Джуліо.

Теодора (*весело*). Это даже превзошло мои ожиданія; я очень довольна!

Джуліо. Я вполнѣ раздѣляю вашу радость.

Теодора. Камилло такъ раздраженъ и разстроенъ, что отъ него не добьешься ни одного слова; конечно, изъ самолюбія, онъ теперь будетъ увѣрять, что, женившись на Діанѣ, будетъ управлять страной онъ, а не она. Но вотъ чего я боюсь: какъ бы Діана неожиданно не влюбилась въ перваго встрѣчнаго, котораго ей предложать въ мужья?..

Джуліо. Отъ такой простофили можно вполнѣ ожидать всякой глупой выходки... Но, если случится что либо подобное, то мы первые отъ этого пострадаемъ... Намъ надо во что бы то ни стало этому помѣшать...

Теодора. Хорошо, но какъ?

Джуліо. Вотъ именно—какъ? Представьте, у меня кажется, родился блестящій планъ...

Теодора. Какой?

Джуліо. По моему, надо воспользоваться ея глупостью и возстановить ее противъ мужчинъ. Наговорить ей про нихъ всякихъ ужасовъ и небылицъ... Конечно, съ другой стороны не такъ то легко найти женщину, которая испугалась бы замужества...

Теодора. Вотъ именно: вдругъ въ ней заговорить голосъ природы и она наоборотъ почувствуетъ склонность именно къ мужчинамъ? Тогда сколько ихъ ей не ругай, это ни къ чему не послужить..

Джуліо. Во всякомъ случаѣ попробуемъ; вѣдь мы ничѣмъ не рискуемъ.

Теодора. Да, конечно, хотя шутить съ любовью не безопасно...

Джуліо. Откуда у васъ такія сомнѣнія?

Теодора. Потому что любовь это своего рода бѣшенство, которое одинаково овладѣваетъ не только людьми, но и неразумными существами. Животное и то привязывается... Сейчасъ она сюда придетъ во всемъ блескѣ своего наряда и тогда мы увидимъ, насколько примѣнимъ вашъ планъ...

Джуліо. Съ нетерпѣніемъ жду этой минуты.

(Входитъ Діана въ богатомъ платьѣ, украшенномъ драгоценностями; за нею Фениса и Лаура).

Явленіе 13-е.

Теодора, Джуліо, Діана, Лаура и Фениса.

Діана. Неправда ли, въ такомъ видѣ я хоть куда? *(Охорашивается)*.

Теодора. Вы восхительны!

Діана. Вы только посмотрите, какъ убраны мои волосы! Это Лаура устроила мнѣ такую прическу; она мнѣ завилла ихъ желѣзной палкой. Сначала, когда Фениса эту палку сунула въ огонь, я такъ перепугалась, что бросилась бѣжать; насилу остановилась. Нѣтъ, вы только полюбуйте, сколько разныхъ побрякушекъ мнѣ нацѣпили на груди!

Джуліо. Клянусь честью, ваша свѣтлость, въ такомъ видѣ вы похожи на ангела.

Діана. Еще-бы; какъ не походить! Пріятно, когда хвалятъ! Пожалуй-ста похвалите меня еще разъ, но только попроще!.

Джуліо. Я хотѣлъ сказать, что вы очень красивы.

Діана. Прекрасно. Въ такомъ случаѣ давайте женимся; хотите?

Теодора. Никогда такъ не говорите, синьора! Нельзя быть настолько довѣрчивой съ мужчинами.

Діана. Почему это я должна имъ не довѣрять?

Теодора. Потому что они злы...

Діана. Неужели? А я думала наоборотъ, что они всѣ добры... Ну вотъ, напимѣръ, герцогъ, мой отецъ, вѣдь онъ былъ мужчиною?

Теодора. Да.

Діана. А онъ навѣрно былъ добръ; иначе за что бы его любила моя мать... А могутъ ли женщины однѣ, безъ мужчинъ, имѣть дѣтей?

Теодора. Нѣтъ, синьора.

Діана. Ну вотъ видишь, значить, чегонибудь и они стоятъ на этомъ свѣтѣ.

Теодора. Я хотѣла только сказать, что женщина знатнаго рода должна отъ нихъ бѣгать, какъ отъ чумы...

Діана. Стоитъ ли отъ нихъ бѣгать, когда они все равно насъ всегда настигаютъ?

Джуліо (*Лаурѣ вполголоса*). Рег Вассо! Эта крестьянка довольно лукава...

Лаура. Да, это какая то смѣсь лукавства съ простотой.

Діана. Фениса! Скажи мнѣ, пожалуйста, когда ты смотришься въ зеркало, завиваешь себѣ волосы, размазываешь себѣ лицо, напяливаешь одну юбку на другую и пришиваешь банты на свои башмаки, для чего ты все это дѣлаешь: для того ли, чтобы легче было убѣгать отъ молодыхъ мужчинъ?

Лаура. Конечно, мы не стоимъ непремѣнно за то, чтобы имъ не нравиться...

Діана. Ну, а въ ночь на Ивановъ день, когда всѣ занимаются гаданіемъ, зачѣмъ вы такъ внимательно прислушиваетесь къ словамъ проходящихъ? Что у васъ тогда на умѣ, святой Иванъ или мужчины?

Фениса. Я думаю, что мужчины...

Діана. А когда вы выѣзжаете разодѣтыя въ ваши раздутыя платья и жеманитесь изъ всѣхъ силъ, то для чего это дѣлается?

Лаура. Хотя вы и простая крестьянка, ваша свѣтлость, но отлично все понимаете...

Діана. Вотъ я и говорю, Лаура, что какъ это не странно, а я стою за мужчинъ.

Теодора (*тихо Джуліо*). Я боюсь, что Камилло уже объяснился ей въ любви...

Джуліо. Да вотъ и онъ... (*Входятъ: Камилло, Лизено и нѣсколько придворныхъ; среди нихъ—Алессандро*).

Явленіе 15-е.

Тѣ-же, Камилло, Лизено, Алессандро и придворные.

Фабіо (*указываетъ издали знаками Діанѣ на Алессандро*).

Діана. Я бы хотѣла знать, какъ зовутъ этихъ молодыхъ дамъ и кавалеровъ. Не могу-же я проводить время въ ихъ обществѣ, не познакомившись? Начну съ тѣхъ, кого я уже знаю: Теодора, Лаура, Фениса, Камилло, Джуліо, Лизено... (*останавливается передъ Фабіо*). А вы кто такой? Мнѣ кажется, я еще васъ не видала?..

Фабіо. Я одинъ изъ офицеровъ вашей свѣтлости; а зовутъ меня Фабіо.

Діана. Вы мужчина? А Теодора мнѣ совѣтуетъ отъ васъ бѣгать, потому что всѣ вы предатели и измѣнники. (*Во время послѣдующаго разговора Діаны съ Фабіо, Теодора, отходитъ въ сторону съ Лаурой, Камилло съ Джуліо; остальные образуютъ отдѣльныя группы*).

Діана (*Тихо*). А гдѣ-же... Обѣщанный мужъ?

Фабіо. Здѣсь... Вы видите въ толпѣ...

Діана: Ахъ вижу, вижу!..

Фабіо. Какъ вы его находите?

Діана. Скажу, когда съ нимъ познакомлюсь.. тогда скажу..

Фабіо. Онъ говоритъ тоже самое...

Діана. Видно, что онъ не глупъ... Ты помнишь наше условіе?

Фабіо. Я отвѣчаю только за его мужество, а наружность, это ужъ дѣло ваше... Ну что вы скажете?

Діана. Гм... Гм... А онъ какъ меня находитъ?

Фабіо. Гм... Гм...

Діана. Отличный отвѣтъ; его имя?

Фабіо. Онъ мнѣ еще его не сказалъ...

Діана. Какое легкомысліе! Развѣ можно было при такихъ важныхъ обстоятельствахъ подбирать мужа безъ имени...

Фабіо. Онъ самъ вамъ его откроетъ, а я хочу вѣрно послужить вамъ обоимъ.

Діана. А мнѣ всетаки хочется его разсмотрѣть поближе...

Фабіо. Вотъ это самое лучшее; онъ очень красивый малый.

Діана. Теодора!..

Теодора. Синьора?

Діана. Мнѣ весь этотъ придворный этикетъ уже наскучилъ... У насъ дома я могла ѣсть, когда мнѣ вздумается, а по этому не удивляйся; я сейчасъ пойду на кухню и распоряджусь сама, по просту...

Теодора. Что за фантазія! Это невозможно!

Діана. Ну если нельзя, очень жаль. Я останусь... Займусь отъ нечего дѣлать этими молодыми людьми... Надо будетъ съ точностью ихъ разглядѣть и понять ихъ достоинства и пороки и почему это я должна ихъ избѣгать. *(Подходитъ къ группѣ придворныхъ, среди которыхъ находится Алессандро; останавливается около него смущенная, оступается и дѣлаетъ видъ, что падаетъ; Алессандро ее подхватываетъ подъ руку и потомъ отходитъ нѣсколько назадъ).*

Діана *(взглянувъ на него)*. Благодарю... у васъ твердая рука... *(медленно уходитъ, затѣмъ останавливается немного въ дверяхъ, чтобы взглянуть еще разъ на него; Алессандро провожаетъ ее взглядомъ. Всѣ даются постепенно).*

Дѣйствіе второе.

Садъ при дворцѣ. Въ глубинѣ сцены—желѣзная рѣшетка съ воротами, украшенными гербомъ. Съ лѣвой стороны виденъ немного дворецъ съ спускающейся въ садъ лѣстницей, передъ которой цвѣтникъ. На заднемъ планѣ вдали виднѣтся городъ. Издали по временамъ доносятся звуки мандолины. Поздняя ночь. Чуть свѣтаетъ. Въ концѣ дѣйствія—полный разсвѣтъ.

Явленіе 1-е.

Лаура и Фабіо.

Лаура. Вотъ и ночь на исходѣ... Первые лучи разсвѣта уже забѣлѣли на цвѣтахъ.

Фабіо. И темно-зеленыя вѣтви все болѣе и болѣе оживляются щебетаніемъ птицъ, привѣтствующихъ рожденіе новаго дня. Какъ была прекрасна эта ночь!.. Скажите, Лаура, вы не боитесь, что ваши подруги замѣтятъ васъ въ такой поздній часъ, да еще вдвоемъ?..

Лаура. Я не боюсь... Когда зарождается любовь, то страхъ исчезаетъ. *(Даетъ ему руку; оба уходятъ въ глубину направо; слѣва входятъ Діана и Алессандро. Фабіо поворачивается къ нимъ и машетъ имъ рукой).*

Явленіе 2-е.

Тѣ-же, Діана и Алессандро.

Алессандро. Фабіо меня зоветъ; кажется, пора уходить...

Діана. Неужели пора? А я бы, кажется, никогда не ушла изъ этого сада!... Вотъ уже третью ночь мы здѣсь съ тобою проводимъ вмѣстѣ и только Фабіо и Лаура посвящены въ нашу тайну.

Алессандро. Послушай, Діана, мнѣ передавалъ Фабіо, что ты сомнѣваешься во мнѣ и не довѣряешь моимъ чувствамъ? А я отъ всей души готовъ служить тебѣ и съ радостью пожертвую ради тебя жизнью. Скажите-же мнѣ, наконецъ, вѣрите ли вы, что я вамъ искренній другъ? Окончены ли, наконецъ, мои испытанія и согласитесь ли вы возвысить меня и назвать своимъ возлюбленнымъ или мужемъ?

Діана. Я съ трепетомъ предлагаю тебѣ тотъ-же вопросъ... Вѣдь первый разъ, когда ты меня увидѣлъ, а въ любви первое впечатлѣніе самое сильное, я притворялась грубою и глупою какъ въ словахъ, такъ и въ манерахъ; теперь меня это очень тревожитъ; не осталось ли у тебя непріятнаго впечатлѣнія?...

Алессандро. Успокойся! Въ эти три ночи, что мы провели вмѣстѣ, я убѣдился, что твоя душа такъ же прекрасна, какъ и ты сама... Благодаря твоему рѣдкому уму, я понялъ, что эта внѣшность служить оболочкой для души, какъ чистый перламутръ для жемчужины; твои природныя достоинства можно сравнить только съ драгоцѣннымъ напиткомъ, хранящимся въ золотомъ сосудѣ...

Діана. Если мнѣ удалось, благородной Медичи, понравиться тебѣ, то я только могу въ свою очередь, сравнить твой умъ съ брилліантомъ, лучи котораго играютъ въ драгоцѣнной оправѣ!...

(Лаура и Фабіо подходятъ изъ глубины).

Лаура. Уходите скорѣй! Слышны чьи то шаги...

Діана. Развѣ такъ поздно?

Фабіо. Вотъ ужъ, можно сказать, счастливая любовь не знаетъ времени!

Діана *(Алессандро)*. А я и не замѣтила, какъ подкралось утро...

Алессандро. Я тоже. Глядя въ твои глаза, я думалъ, что звѣзды все еще горятъ на небѣ...

Фабіо *(смѣется)*. Звѣзды давно уже потухли! *(Алессандро)* Скроемтесь скорѣе, синьоры! *(Алессандро и Фабіо убѣгаютъ въ глубину. Теодора и Фениса спускаются по лѣстницѣ въ садъ).*

Явленіе 3-е.

Діана, Лаура, Теодора и Фениса.

Теодора. Ты говоришь, что видѣла мужчинъ?

Фениса. Да развѣ сами вы не видите? Вонъ они убѣгаютъ... Мы прервали любовное свиданіе...

Теодора. Послушай, кажется, кто-то ключемъ отпираетъ калитку?

Фениса. Это они... Видите, одинъ изъ нихъ, вѣроятно, чтобы не быть узаннымъ, прикрылъ себѣ лицо плащомъ, шитымъ золотомъ? Это ужъ вѣрный признакъ, что онъ пользуется успѣхомъ среди другихъ поклонниковъ.

Теодора. Это вѣроятно ктонибудь изъ здѣшнихъ... Отчего бы ему иначе скрываться?.. Признаюсь тебѣ, что Діана начинаетъ возбуждать мою ревность; ты не замѣтила, какими глазами сталъ на нее смотрѣть Джуліо?

Фениса. Напрасно вы тревожитесь! Конечно, отрицать ея красоту никто не станетъ, но у ней такія дурныя манеры, что онѣ могутъ оттолкнуть всякаго благовоспитаннаго человѣка.

Теодора. Можетъ быть... А у меня всетаки въ душѣ закралось сомнѣніе... Какъ ты хочешь, а я замѣчаю перемѣну въ Джуліо...

Фениса. А по моему, вы ошибаетесь...

(Теодора приближается къ Діанѣ).

Теодора. Вотъ какъ, прекрасная Діана! Еще едва свѣтаетъ, а вы уже разгуливаете среди цвѣтовъ?.. Ужъ не увлеклись ли вы любовью? Перья на вашей шляпѣ и ваше платье отсырѣли отъ росы... Значитъ, вы провели здѣсь цѣлую ночь?.. Сейчасъ мнѣ даже показалось, какъ будто въ листьѣ сверкнуло золото на чьемъ-то плащѣ... Что это означаетъ? Неужели вы всетаки были въ мужскомъ обществѣ, несмотря на мои еще недавнія предостереженія.

Діана. Что дѣлать, синьора... При моей простотѣ ничего удивительнаго нѣтъ, что я ихъ забыла...

Теодора. Но поймите-же, что такимъ поведеніемъ вы унижаете свое высокое положеніе!

Діана. Чѣмъ же я могу его унижить?

Теодора. А тѣмъ, что васъ могутъ какънибудь одурачить.

Діана. Не беспокойтесь!

Теодора. Какъ не беспокоиться? И болѣе осторожныя да и похитрѣе попадались, а вы тѣмъ болѣе.

Діана. Что-же изъ этого? Обманутыхъ женщинъ всякаго положенія конечно, не мало, но мужчинъ еще болѣе.

Фениса *(Лаурѣ)*. Эге! Это не такъ то глупо!.. Вотъ тебѣ и дура!

Діана. Скажите мнѣ, ради Бога, что вы такое имѣете противъ мужчинъ? Они вовсе не такъ дурны... Кто насъ защищаетъ со дня рожденія, кто насъ кормить и заботится о насъ, какъ не они?

Фениса (*Лаурѣ*). Наши придворные, пожалуй, удивились бы, услышавъ, какъ она говоритъ.

Діана. Кто даритъ намъ наряды, драгоценности и насъ развлекаетъ? Вспомните только, что три четверти всѣхъ мужчинъ погибли изъ за насъ. Какъ же можно послѣ этого не любить тѣхъ, кто любитъ насъ, воспитываетъ, кормить, развлекаетъ и еще приносить въ жертву намъ всѣ свои силы... Нѣтъ, это было бы ужъ слишкомъ несправедливо!

Теодора. Ахъ, какъ вы ошибаетесь, Діана! Вы не подозреваете, что большинство мужчинъ любитъ насъ только до тѣхъ поръ, пока мы молоды и красивы; да и то заставляютъ насъ страдать отъ ревности; они все хотятъ только для себя и ничего для насъ.

Діана. А я все болѣе и болѣе убѣждаюсь, что вы не только любите, а даже обожаете мужчинъ, а потому такъ ихъ и осуждаете... Пойдемъ, Лаура, я хочу переодѣться... (*уходитъ вмѣстѣ съ Лаурой*).

Лаура (*Діанѣ*). Вы кажется себя выдали...

Явленіе 4-е.

Теодора и Фениса.

Теодора. Просто повѣрить трудно, какъ она поумнѣла за эти четыре дня.

Фениса. Очевидно, въ ней заговорила благородная кровь. (*Входитъ Джуліо съ письмомъ въ рукѣ*).

Явленіе 5-е.

Теодора, Фениса и Джуліо.

Джуліо (*не замѣчая Теодору, читаетъ вслухъ стихи*).

Не просто ты Діана, а богиня,
Прекрасная пастушка-герцогиня!
Тобой одной полны мои мечты
Съ тѣхъ поръ, какъ во дворецъ явилась ты...

Теодора. Джуліо...

Джуліо (*продолжая не замѣчать Теодору*). Я чувствую, что Діана въ моемъ сердцѣ вытѣснила Теодору... Что же дѣлать? Но за то за эту «новую» любовь я буду вознагражденъ титуломъ герцога Урбино, а мнѣ только это и нужно! (*Увидавъ Теодору, прячетъ бумагу и спѣшитъ ей на встрѣчу*). Синьора, взгляните на эти цвѣты! Одѣвшись въ самыя свѣжія краски, они тянутся отъ земли, чтобы возвыситься до вашихъ ручекъ! Весну предвѣщаетъ соловей, но сегодня его замѣняете вы. Яркая зелень смѣется кругомъ, воздухъ шепчетъ, лѣсной ручеекъ и все поетъ о любви, а моя душа имъ вторить! Въ такое утро для меня все кажется сплошнымъ счастьемъ!

Теодора. Твое счастье дѣйствительно будетъ полно, если ты заслужишь мою любовь... Я встрѣтила сейчасъ Діану. Вообрази, она стала говорить гораздо складнѣе, чѣмъ прежде, и даже употребляетъ въ разговорѣ болѣе изысканныя слова...

Джуліо. Это ничего не значитъ, это просто новаяглупость; вотъ и все...

Теодора. А по моему, она начинаетъ пріобрѣтать нѣкоторый лоскъ.

Джуліо. Возможно; но у ней оболочка до такой степени груба, что Камилло до сихъ поръ не можетъ себѣ простить, что притащилъ ее сюда, а сенатъ только и думаетъ, какъ бы устранить ее отъ управленія страной.

Теодора. Хорошо, если бы такъ... Пока же мое положеніе очень двусмысленно; сейчасъ, напримѣръ, я должна идти присутствовать при ея туалетѣ.

Джуліо. Такъ скоро! Вы уже уходите! А я остаюсь безъ васъ! Этимъ все сказано!.. (*Теодора и Фениса уходятъ*).

Явленіе 6-е.

Камилло и Джуліо.

Камилло (*съ изысканнымъ поклономъ кланяясь*). Въ восторгѣ, что встрѣчаю васъ безъ свидѣтелей. Мнѣ надо кое о чемъ съ вами переговорить.

Джуліо (*отвѣчая на поклонъ*). Съ наслажденіемъ готовъ васъ слушать; вы знаете, что я всегда къ вашимъ услугамъ.

Камилло. Дорогой Джуліо! Мы съ вами одновременно ухаживали за Теодорой, ну и, конечно, на этой почвѣ у насъ съ вами нерѣдко бывали столкновенія... Такимъ образомъ, поводомъ ко всѣмъ недоразумѣніямъ была ревность, а это тѣмъ болѣе было прискорбно, что, помимо дружбы, насъ связываетъ еще и родство. Теперь я долженъ васъ обрадовать: поводъ этотъ устраняется и болѣе ничего не будетъ угрожать нашей дружбѣ. Дѣло въ томъ, что я только что былъ у Діаны и засталъ ее съ секретаремъ, которому она диктовала отвѣты нѣкоторымъ иностраннымъ принцамъ, добивающимся ея руки и приславшимъ ей поздравительныя письма... И представьте себѣ, отвѣты были очень недурны...

Джуліо. Вотъ какъ?

Камилло. Да, но теперь прошу васъ выслушать меня внимательно... (*Беретъ подъ руку Джуліо*).

Джуліо. Еще бы не внимательно!

Камилло. Итакъ, вотъ въ чемъ дѣло. Не находите ли вы, что было бы гораздо проще и лучше, если бы это герцогство было ввѣрено ни какому нибудь чужестранцу, а мнѣ...

Джуліо. Вамъ? Почему именно вамъ?

Камилло. Пойдите, дайте мнѣ окончить... Я охотно соглашусь жениться на Діанѣ; мнѣ все равно, что она недостаточно развита и необразована; я совсѣмъ не стою за то, чтобы жена моя сочиняла книги и стихи; ума ея мнѣ тоже не надо, такъ какъ я не имѣю обыкновенія обращаться за совѣтомъ къ окружающимъ, а тѣмъ болѣе къ женщинѣ...

Джуліо. Но позвольте, однако...

Камилло. Итакъ, я заключаю: вы, мой другъ, любите Теодору; увы, я тоже ее любилъ и ревновалъ, но теперь ревность улеглась въ моемъ сердцѣ. Я охотно уступаю вамъ Теодору, тѣмъ болѣе что въ вашемъ положеніи болѣе чѣмъ неловко отъ нея отказываться. Владѣйте же ею, благородный Джуліо, но съ своей стороны окажите мнѣ содѣйствіе въ моихъ

планахъ! Когда же я сдѣлаюсь герцогомъ Урбино, то, конечно, щедро вознагражу васъ за ваши услуги!

Джуліо. Очень вамъ признателенъ, милый Камилло, но не могу не выразить сожалѣнія, что при вашемъ умѣ вы не могли понять, что любовь, а въ особенности любовь неискренняя, не можетъ заставить чело-вѣка отказаться отъ герцогства. Да, я любилъ Теодору, когда она была единственной наслѣдницей; но теперь, когда на ея мѣсто выдвигается Діана, неужели вы воображаете, что я буду настолькоъ глупъ, чтобы отказаться отъ надежды, которую давно ужъ лелѣялъ въ душѣ?! Никакая красота, никакой умъ, никакія самыя могущественныя цѣпи и соблазны не могутъ заставить меня отказаться отъ короны!..

Камилло. Что вы говорите?!..

Джуліо. Я говорю то, что думаю... Мое увлеченіе Теодорой было въ самомъ зачаткѣ; обстоятельства измѣнились, а съ ними измѣнились и мои чувства... Я даже вамъ признаюсь, что деревенская простота Діаны при ея неподдѣльной свѣжести мнѣ гораздо милѣе Теодоры со всей ея образованностью и со всѣми ея ужимками... Наконецъ, я съ вами схожусь во взглядахъ: я также, какъ и вы, не желаю, чтобы жена мной распоряжалась; достаточно, если она будетъ рожать отъ «меня» дѣтей и ихъ воспитывать... Будемъ говорить правду: Діана очень хороша собой, и если она возьмется воспитывать «моихъ» дѣтей, то я буду вполне удовлетворенъ.

Камилло (*съ раздраженіемъ*). Теперь я васъ вполне понялъ! Отъ такого чело-вѣка, какъ вы нельзя было ожидать другого отвѣта. Развѣ можно было полагаться на дружбу того, кто такъ безстыдно рѣшается нарушить свой долгъ передъ женщиной!

Джуліо. Довольно! Я не желаю слушать ваши наставленія! Я дѣлаю то, что желаю!..

Камилло. Да, но вы еще не достигли своей цѣли и, смѣю васъ увѣ-вить, я вамъ помѣшаю. Я немедленно-же пойду къ Теодорѣ и расскажу ей обо всемъ... Твоя низость побуждаетъ меня на этотъ шагъ!.. Ни та и

ПАСТУШКА-ГЕРЦОГИНЯ.

ни другая не будетъ твоею женой, а сверхъ всего, мерзавецъ, и это самое главное, ты потеряешь во мнѣ друга!

Джуліо. Терпѣніе мое истощено! (*выхватываетъ шпагу*). Если такъ, то защищайся, дуракъ!... Убивъ тебя, я останусь одинъ достойный руки Діаны!...

Камилло. Это еще посмотримъ, кто кого убьетъ!... (*Выхватываетъ шпагу; они дерутся*).

(*Входятъ: Діана, Теодора и Фабіо*).

Явленіе 9-е.

Джуліо, Камилло, Діана, Теодора и Фабіо.

Діана. Это что такое?! Съ ума вы сошли, что ли? Остановитесь! Что вы дѣлаете?!

Фабіо. Они дерутся, ваша свѣтлость! Это дуэлы!..

Діана. Развѣ это не преступно, Фабіо?

Фабіо. Въ важныхъ случаяхъ для дворянъ это даже необходимо, но конечно не здѣсь, у дворца...

Діана. Теодора, что же мнѣ дѣлать?

Теодора. Остановить ихъ....

Діана. А если они не послушаются?...

Теодора. Прикажите ихъ разнять...

Діана. Ужасно боюсь шпагъ... Фабіо, напиши имъ отъ меня, чтобы они оба отправлялись въ тюрьму...

Теодора. Прикажите имъ сейчасъ же помириться и подать другъ другу руки; тѣмъ болѣе, что притязанія обоихъ напрасны...

Діана. Хорошо! (*Камилло и Джуліо*). Перестаньте сейчасъ же ссориться! Вы слышали, что ни тотъ, ни другой никогда не женится на герцогинѣ... (*Лаурѣ вполголоса*). Я вижу, что этимъ синьорамъ соблазнительна герцогская корона...

(*Въ калитку поспѣшно входитъ Алессандро, одѣтый въ дорожное платье и подходитъ къ разговаривающимъ*).

Явленіе 10-е.

Тѣ-же и Алессандро.

Діана (*вполголоса*). Алессандро! Зачѣмъ онъ здѣсь?

Алессандро. Умоляю васъ простить меня, уважаемая и прекрасная синьора, за то, что я, благодаря несчастному случаю, являюсь сюда безъ позволенія!

Діана (*Фабіо*). Что это значитъ?

Фабіо (*Діанѣ*). Я самъ ничего не понимаю...

Діана. Что вамъ угодно?

Алессандро. Я хотѣлъ бы говорить съ ея свѣтлостью.

Діана. Ея свѣтлость передъ вами.... Что вы отъ меня хотите и почему вы являетесь ко мнѣ въ такомъ видѣ?

Алессандро. Я едва спасся отъ смертельной опасности... Моя бѣдная лошадь пала близъ воротъ вашего дворца.

Діана. Жаль, что вы прямо на ней сюда не въѣхали; ей было бы удобнѣе здѣсь прикончиться.... Такъ было бы лучше!

Джуліо (*Алессандро*). Ея свѣтлость, какъ вы видите, изволить шутить... Это у нея послѣдствія недавней болѣзни... Скажите, чего вы желаете?

Діана. Ты лжешь, Джуліо! Я была совершенно здорова, и если теперь немного страдаю, такъ только развѣ отъ необъяснимыхъ выходовъ «нѣкоторыхъ» лицъ... (*Алессандро*). Я васъ слушаю....

Алессандро. Прекрасная Діана! Передъ вами Октавъ Фарнезе; я братъ владѣтеля Пармы и Піаченцы и ищу у васъ защиты отъ грознаго мщенія...

Діана. Что же вы такое надѣлали, что теперь приходится удирать сломя голову?

Алессандро. Меня погубила любовь! Эта сила, повелѣвающая міромъ во всѣ времена года, а въ особенности весной, овладѣла мною. Богъ любви, отравивъ свои стрѣлы въ волшебномъ пламени черныхъ глазъ одной дамы, обжегъ мое сердце, омрачилъ мою душу и утопилъ меня въ собственныхъ слезахъ!

Діана. Говорите, говорите! Ахъ, какъ интересно!

Алессандро. Цѣлыхъ два года я добивался ея руки, но мы были неравны по рожденію и всѣ мои старанія были тщетны! Иногда только въ темнотѣ ночи, мнѣ удавалось пожать украдкой ей ручку и обмѣняться нѣсколькими нѣжными словами, подобными тѣмъ ночнымъ бабочкамъ, что летаютъ вокругъ зажженной свѣчи и едва не опаляютъ свои крылышки...

Діана (*съ удивленіемъ*). «Два» года; не ошибаетесь ли вы?

Алессандро. О, нѣтъ! Именно два года... Наконецъ родители выдали ее замужъ противъ ея воли. Странія мои были безконечны! Я потерялъ терпѣніе и грозилъ убить ея мужа...

Діана (*начиная раздражаться*). Но кто же она? Какъ ее имя?

Алессандро. Видя мое отчаяніе, Белиза, такъ звали ее, разстроенная и побѣжденная моими страданіями, дала обѣщаніе прійти ночью на свиданіе тотчасъ послѣ свадьбы...

Діана. Она конечно не сдержала его?!

Алессандро. Она пришла! Темная и ненастная ночь намъ благопріятствовала... Какъ только уснулъ ея мужъ, Белиза вышла потихоньку изъ дома... Кто любилъ изъ васъ, синьоры, тотъ пойметъ, что я испыталъ, увидавъ въ темнотѣ приближавшіяся ко мнѣ по аллеѣ сада, бѣлыя очертанія женщины, объ обладаніи которой я такъ долго мечталъ. Я не владѣлъ собой отъ счастья!

Діана (*рѣзко*). Васъ всѣ поняли!.. Что было дальше?

Алессандро. Она такъ спѣшила ко мнѣ, что не успѣла надѣтъ даже плаща... Складки тонкаго полотна Камбрэ нѣжно развивались вокругъ ее прелестной фигуры; сквозь полуоткрытый воротъ, обшитый фландрскими кружевами, видна была ея мраморная грудь и бѣлоснѣжная, обнаженная руки въ широкихъ рукавахъ обвились вокругъ моей шеи...

Діана.. Какое безстыдство!

Алессандро. Но счастье было мимолетно!.. Мужъ Белизы проснулся и, увидавъ, что ея нѣтъ, догадался въ чемъ дѣло, схватилъ оружіе и

бросился защищать свою честь... Шпаги наши скрестились и вскорѣ онъ упалъ на землю, обливаясь кровью...

Діана. Вы его убили?

Алессандро. Увы, да... Но я думаю, что онъ самъ наткнулся на мою шпагу отъ бѣшенства или отъ неумѣнья драться... Что было дальше? Терять времени было нельзя... Я беру на руки полуживую отъ страха Белизу и скачу съ ней въ сосѣдній монастырь, гдѣ скрываюсь и самъ. Но братъ мой приказываетъ меня схватить, посадить въ тюрьму и во имя правосудія, не щадя близкую ему кровь, приговариваетъ меня къ смертной казни. Мнѣ удалось бѣжать наканунѣ исполненія приговора, и вотъ теперь я здѣсь; у вашихъ ногъ! Будьте же моимъ ангеломъ и окажите мнѣ свое могущественное покровительство! Вамъ теперь извѣстна моя исторія; помогите же мнѣ, умоляю васъ! (*Становится на одно колѣно*).

Діана (*въ раздраженіи*). Вотъ какъ? Вы въ самомъ дѣлѣ думаете, что я вамъ помогу? А можетъ быть вы ошибаетесь? Хотя вы и кажетесь умнымъ и даже хитрымъ, но на самомъ дѣлѣ вы ни то ни другое... Такъ вотъ въ чемъ дѣло? Вы оказывается занимаетесь обольщеніемъ женщинъ, и потомъ воображаете, что васъ будутъ еще защищать? А по моему такихъ, какъ вы, надо остерегаться какъ чумы!.. Этакій полунощникъ! Бродяга! (*Обращаясь къ придворнымъ*). Вы слышали, какъ онъ намъ расписывалъ свою красавицу, прогуливающуюся по аллеѣ въ одной рубашкѣ? Тоже безстыдница! Хоть бы юбку на себя надѣла!.. (*Обращаясь къ Алессандро*). А у васъ должно быть очень острое зрѣніе, разъ вы могли даже разглядѣть полотно Камбрэ и фландрскія кружева? Эдакій мошенникъ! Онъ вѣдь и меня могъ провести?! Да что вы въ самомъ дѣлѣ воображаете? Что я изъ за васъ навяжу себѣ смертельнаго врага въ герцогъ Пармскомъ?. Очень благодарю васъ за выборъ, но только вы ошиблись... Вонъ отсюда! Ступайте, продолжайте по ночамъ соблазнять женщинъ, да еще въ садахъ! Распутная обезьяна!

Теодора. По моему вы обошлись очень жестоко съ этимъ несчастнымъ человѣкомъ.

Фабіо. Пожалѣйте его, ваша свѣтлость!

Діана (Фабіо). Ты тоже за него заступаешься? Ты чего добраго еще одобряешь его поступокъ? Болванъ!

Фабіо (тихо Алессандро). Что вы надѣлали?

Алессандро (тихо Фабіо). Мнѣ ужасно захотѣлось ее увидѣть еще разъ... Я и придумалъ эту исторію.

Діана. Однимъ словомъ мнѣ никакого дѣла нѣтъ до этого негодяя!.. Я даже съ трудомъ удерживаюсь, чтобы не приказать проколоть его разъ двадцать шпагой!.. Джуліо и Камилло, слѣдуйте за мной! (Уходитъ).

Джуліо. Какъ вы разгнѣвались!

Діана. Что вы хотите? я не владѣю собой, когда слышу объ измѣнѣ!.. (Всѣ уходятъ, за исключеніемъ Теодоры, Фабіо и Алессандро).

Явленіе 2-е.

Теодора, Фабіо и Алессандро.

Фабіо (тихо Алессандро). Вотъ къ чему привела ваша выдумка! Намъ необходимо переговорить, но присутствіе Теодоры меня стѣсняетъ...

Алессандро. Стоитъ ли говорить, Фабіо? Это уже не любовь, а какое то безуміе... Если у Діаны такой характеръ, то я заранѣе отъ всего отказываюсь, и отъ ея красоты, и титула и прочаго...

Фабіо. Но не вы ли сами подали поводъ?..

Алессандро. Ступай и передай ей отъ меня, что она меня такъ обидѣла, что мнѣ остается только одно: это немедленно вернуться къ себѣ во Флоренцію... Жены съ такимъ нравомъ мнѣ не надо...

Фабіо. Это плохой способъ вернуть расположеніе Діаны.. Такъ нельзя... Я сейчасъ къ ней пойду и постараюсь допытаться, что у нея теперь на сердцѣ... (Уходитъ).

Явленіе 12-е.

Теодора и Алессандро.

Теодора. Благородный синьоръ; теперь, когда мы одни, я хочу со-общить вамъ, кто я...

Алессандро. Мнѣ это уже извѣстно, и я искренно извиняюсь, что раньше не оказалъ вамъ должнаго почтенія, но...

Теодора. Позвольте мнѣ въ свою очередь выразить вамъ свое сочувствіе... Я возмущена нанесенной вамъ обидой. Но что вы хотите: у нашей герцогини умственныя способности очень ограничены и поэтому приходится отнестись къ ея выходкѣ съ нѣкоторой снисходительностью...

Алессандро. Да, повидимому она не обладаетъ мудростью Соломона... Впрочемъ, ея обида меня не трогаетъ; мнѣ только досадно, что я вызвалъ ее на это...

Теодора. Что же касается меня, то прошу вѣрить, что я глубоко была разстрогана вашей печальной исторіей!

(Входитъ Діана и Фабіо и останавливаются въ глубинѣ; Теодора ихъ не замѣчаетъ).

Явленіе 13-е.

Теодора, Алессандро, Фабіо и Діана.

Алессандро. Не нахожу словъ, чтобы благодарить васъ за вашу благосклонность!

Теодора. А что касается наслѣдства, то пока это вопросъ еще очень спорный... Возможно, что сенатъ разрѣшитъ его въ мою пользу; и если вы, благородный Фарнезе, окажете мнѣ поддержку, то въ награду я предоставлю это наслѣдство въ полное ваше распоряженіе.

Діана *(тихо Фабіо)*. Ты слышишь, что она говоритъ? Какова?

Фабіо *(тихо)*. Что же тутъ удивительнаго? Цѣль оправдываетъ средства, а у нея цѣль одна: добиться герцогства...

Діана *(тихо)*. Да, но не забывай кромѣ того, что я женщина и очень ревнива!

Алессандро *(Теодорѣ)*. Я въ восторгѣ, синьора; но разрѣшите мнѣ сначала покончить съ моими дѣлами...

Теодора *(Алессандро)*. Идите же, доблестный Фарнезе! Я васъ не удерживаю... А въ благодарность за согласіе стать на мою сторону въ

предстоящей борьбѣ, примите этотъ брилліантъ отъ дамы, которая избрала васъ своимъ рыцаремъ! *(снимаетъ перстень и даетъ Алессандро)*.

Алессандро. Вы безконечно милостивы! Этимъ брилліантомъ вы плѣнили меня и мое сердце! *(кланяется и отходитъ)*.

Діана *(тихо Фабіо)*. Боже! Я кажется слишкомъ хитрила и теперь чувствую себя уничтоженной! Я вижу, что подслушивать не всегда выгодно! *(Діана направляется къ Теодорѣ; Алессандро—къ Фабіо)*.

Фабіо *(тихо Алессандро)*. Она была здѣсь и все слышала.

Алессандро *(Фабіо)*. Вотъ какъ? Въ такомъ случаѣ не поговорить-ли мнѣ съ ней?

Фабіо *(Алессандро)*. Только не теперь... Она взбѣшена, какъ тигрица... Уйдемъ пока и сдѣлайте видъ, что вы ее не замѣчаете... *(Фабіо и Алессандро уходятъ)*.

Явленіе 14-е.

Теодора и Діана.

Теодора. Что это у васъ такой грустный видъ?

Діана. Да, мнѣ грустно и въ этомъ виновата ты.

Теодора. Я?

Діана. Да, ты... Когда я только что сюда пріѣхала, ты мнѣ дала одинъ совѣтъ, а между тѣмъ, сама и не думаешь ему слѣдовать!...

Теодора. Какой совѣтъ?

Діана. Не вѣрить мужчинамъ и всячески ихъ избѣгать... Между тѣмъ, ты постоянно около нихъ вертишься... Я отказываюсь тебя понимать... Тутъ что нибудь не такъ... Скажи же мнѣ, наконецъ, можно ихъ любить или нѣтъ?... Сомнѣнія меня замучили... Заклинаю тебя жизнью, объясни мнѣ, что такое любовь?

Теодора. Любовь? Любовь, Діана, это—желаніе...

Діана. Не болѣе?

Теодора. Или, если хотите, надежда на исполненіе этого желанія. Любовь есть также превращеніе двухъ душъ.

Діана. Какъ это?

Теодора. Душа отдѣляется отъ вашего тѣла и переходитъ въ другое.

Діана (*со страхомъ*). Ахъ, Боже мой, какъ это страшно!

Теодора. Что васъ такъ поражаетъ?

Діана. Какъ что? Это путешествіе изъ одного тѣла въ другое; развѣ это не поразительно? До чего только можетъ дойти умъ человѣческій!

Теодора (*снисходительно*). О, да; до очень многого...

Діана. А что можетъ посорить два любящія сердца?

Теодора. Ревность.

Діана. А ревность что такое?

Теодора. Справедливое или воображаемое опасеніе, что у васъ есть соперница...

Діана. А если она дѣйствительно существуетъ?

Теодора. О, тогда это большая обида! Ревность зарождается въ насъ самихъ... Это наша ночная тѣнь... Замѣчали вы также, что когда быстро проходишь мимо зеркала, то при этомъ часто свое изображеніе принимаешь за чужое?..

Діана. Это все ревность?

Теодора. Да, и избави васъ Боже ее испытывать! (*Теодора уходитъ*).

Явленіе 15-е.

Діана (*одна*).

Діана. Пусть умретъ отъ ревности тотъ, кто привезъ меня въ этотъ проклятый дворецъ! (*Плачетъ; входитъ Лаура*).

Явленіе 16-е.

Діана и Лаура.

Лаура. Что съ вами?

Діана. Ахъ, Лаура! Какъ бы я хотѣла вернуться въ свою бѣдную хижину, въ свою деревню! Тамъ нѣтъ ни чванства, ни лести, ни измѣны! А здѣсь вездѣ кругомъ разставлены сѣти; каждый мой шагъ

стерегутъ; все угрожаетъ... Здѣсь можно погибнуть или отъ кинжала, или отъ яда!

Лаура. Зачѣмъ такія черныя мысли?

Діана. Потому, что меня предали! Я довѣрилась Фабіо въ выборѣ себѣ защитника; я думала, что въ лицѣ Алессандро нашла благороднаго рыцаря, а онъ за довѣріе заплатилъ мнѣ измѣной...

Лаура. А мы то съ ними любезничали цѣлыхъ три ночи, и все таки ихъ не разгадали! (*Плачетъ*).

Діана. Да, милая Лаура; здѣсь все ложь и обманъ; не поддѣльно лишь ихъ честолюбіе! (*Входятъ Фабіо и Алессандро*).

Явленіе 17-е.

Діана, Лаура, Фабіо и Алессандро.

Алессандро (*къ Діанѣ*). Синьора! Глубоко пораженный происшедшей въ васъ неожиданной переменой, я уже рѣшилъ съ вашего позволенія уѣхать во Флоренцію, но Фабіо убѣдилъ меня отложить мой отъѣздъ...

Діана. Фабіо слишкомъ торопится... Если бы его во время повѣсили на одномъ изъ этихъ зубцовъ, то честь моя была бы восстановлена, а я была бы отомщена за свою безразсудную любовь...

Фабіо. Не дурное мѣстечко вы для меня выбрали, нечего сказать! Неужели тотъ, кто васъ охраняетъ отъ всякихъ опасностей, не заслуживаетъ лучшаго? Но если вашъ гнѣвъ есть только проявленіе женскаго характера, которому свойственны неосновательныя подозрѣнія, то согласитесь хоть съ тѣмъ, что выбравъ для васъ Алессандро, я васъ не ввелъ въ заблужденіе?

Діана. Какого Алессандро?

Алессандро. Это меня зовутъ Алессандро, прелестная Діана; я все тотъ же Медичи, а назвался я Фарнезе нарочно... Белизу я въ глаза не видалъ; ничья мсть мнѣ не угрожаетъ; никого я не убивалъ, а потому и не былъ арестованъ и вообще весь мой рассказъ имѣлъ единственную цѣль надуть слушателей.

Діана. Если вамъ надо было скрыть, кто вы такой, то неужели вы не могли какъ нибудь объ этомъ мнѣ намекнуть, чтобы я могла васъ слушать съ меньшимъ волненіемъ?

Алессандро. Мнѣ некогда было предупреждать васъ...

Діана. Пусть такъ... Ну, а восторженные описанія красотъ Белизы въ откровенномъ костюмѣ, это тоже была хитрость?

Алессандро. Не совсѣмъ... Въ одну незабвенную ночь, благодаря Лаурѣ, я имѣлъ возможность познать всю прелесть зари при первомъ ея пробужденіи!.. Она открыла окно въ садъ и какой я «васъ» оттуда увидѣлъ, такой и описалъ...

Діана. Вы такъ хорошо притворяетесь, что теперь трудно разобратъся, гдѣ правда, гдѣ ложь!

Алессандро. Чтобы убѣдиться въ моей искренности, прочтите это письмо, которое я получилъ отъ своего брата, герцога... *(Подаетъ письмо)*. Въ немъ онъ мнѣ обѣщаетъ въ рѣшительный моментъ прислать сюда отрядъ для оказанія вамъ вооруженной поддержки...

Діана. Дайте! *(читаетъ)*.

Алессандро *(Фабіо)*. Кажется, это единственное средство ее успокоить... Въ своемъ одиночествѣ она никому не довѣряетъ...

Фабіо. И есть отчего; она окружена врагами! *(Всѣ трое тихо совѣщаются; входятъ Теодора, Камилло и Джуліо и наблюдаютъ за ними издали)*.

Явленіе 18-е.

Діана, Фабіо, Алессандро, Камилло, Джуліо и Теодора.

Діана *(возвращая письмо)*. Теперь, когда я прочла это письмо, я думаю, что на васъ можно рассчитывать...

Алессандро. Повѣрьте, что скоро всѣ ваши враги падутъ къ вашимъ ногамъ!

Діана. А я постараюсь разсѣять ихъ подозрѣнія.

Фабіо *(тихо Діанѣ и Алессандро)*. Берегитесь! Васъ подслушиваютъ три врага человѣчества: зависть, клевета и искушеніе.

ПАСТУШКА-ГЕРЦОГИНЯ.

Джуліо (*тихо Теодорѣ и Камилло*). Фабіо насъ кажется замѣтилъ...

Теодора. Синьора!

Діана. А, это ты?

Теодора. Я вижу, что вы о чемъ то совѣщаетесь? Читаете какое то письмо? Что это все значитъ?

Діана. Сейчасъ я тебѣ все объясню... Ты будешь очень удивлена! Съ тѣхъ поръ, какъ я прочла въ одной книгѣ описаніе жизни знаменитыхъ героинь, я сама брежу военными подвигами!... Рѣшивъ подражать этимъ героинямъ, я послала турецкому султану письмо съ рѣшительнымъ требованіемъ, чтобы онъ немедленно же уступилъ мнѣ Святыя мѣста.

Теодора (*вполголоса Джуліо и Камилло*). Это что еще за выдумка?

Діана (*показывая письмо*). Въ этомъ письмѣ онъ отвѣчаетъ рѣшительнымъ отказомъ; ну а я съ своей стороны рѣшила призвать подъ знамена всѣхъ способныхъ носить оружіе и двинуть свои войска сушей и моремъ въ Египетъ.... Мы сейчасъ совѣщались по этому поводу съ Октавіо Фарнезе... Вообразите, онъ говоритъ, что лучше не связываться съ турками?!

Теодора. Я даже не знаю, что вамъ на это и сказать!

Джуліо (*Камилло*). Эта выходка, кажется, превосходитъ всѣ остальные!

Діана (*Фабіо*). Живѣе распорядитесь и соберите мнѣ нѣсколько полковъ... тысячи въ три, а то еще лучше тысячъ въ десять солдатъ!

Алессандро. Синьора, чувствуете ли вы себя достаточно могущественной, чтобы братья за такое опасное дѣло?

Діана. Чѣмъ труднѣе, тѣмъ я больше прославлюсь! Я обожаю борьбу! Фабіо, слѣдуй за мной!

Фабіо. Куда?

Діана. Въ Египетъ!

Фабіо. Не лучше ли сначала пообѣдать? Теперь самая пора...

Діана. Обѣдать? Нашелъ время! Тысяча копій!! Бить сейчасъ же тревогу! Тревогу!! (*уходитъ*).

Джуліо (*тихо Теодорѣ*). Не пойти ли мнѣ за ней? Какъ бы она не надѣлала бѣды!

Теодора. Вы правы; отъ глупости до сумасшествія одинъ шагъ...

Камилло. А по моему не надо ей противорѣчить... (*Бѣжитъ за сцену*). Эй, трубачи! Трубите сборъ!

Джуліо. Въ такомъ случаѣ: къ оружію! къ оружію!

Всѣ. Война! война!

(*За сценой—трубы и барабаны*).

ЗАНАВЪСЬ.

Дѣйствіе третье.

Обширный вестибюль дворца. Въ глубинѣ большое окно, черезъ которое виденъ городъ; тамъ же большія двери.

Явленіе 1-е.

(*Входитъ Алессандро въ богатыхъ военныхъ доспѣхахъ съ жезломъ военачальника въ рукѣ; за нимъ Альбано въ латахъ*).

Алессандро. Весь ли отрядъ собрался?

Альбано. Да, солдаты размѣстились по гостинницамъ...

Алессандро. А что говорятъ объ этомъ въ Урбино?

Альбано. Народъ находитъ безуміемъ собирать столько войскъ подъ предлогомъ войны съ Турціей. Ихъ всѣхъ надо кормить и поить....

Алессандро. Таковъ приказъ герцогини, моей покровительницы, и мы обязаны ему подчиниться безпрекословно.

Альбано. Говорятъ также, что и изъ Флоренціи идутъ войска; авангардъ ихъ уже занялъ предмѣстье, а остальные тоже скоро подтянутся....

Алессандро. Это важное извѣстіе... Надо доложить объ этомъ ея свѣтлости... (*Направляется къ двери налѣво; оттуда выходитъ Теодора; Альбано уходитъ на улицу*).

Явленіе 2-е.

Алессандро и Теодора.

Теодора. Благородный Фарнезе! Ради сумасброднаго желанія Діаны, вы собрали многочисленное войско. Теперь я рѣшаюсь напомнить вамъ нашъ разговоръ и предложить вамъ воспользоваться этими войсками для другой цѣли... Я знаю другую женщину, которая сумѣетъ за это сдѣлать васъ повелителемъ этой страны... Что вы на это скажете?

Алессандро. Обѣщаніе очень соблазнительно и, если право окажется на ея сторонѣ, то я готовъ; но... пока я служу герцогинѣ.... (*Входитъ Діана*).

Явленіе 3-е.

Тѣ-же и Діана.

Діана. Чудесно! Вотъ ужъ можно сказать, что если кто желаетъ видѣть Октавіо, пусть ищетъ Теодору, а если Теодору, то наоборотъ! (*Теодорѣ*). Впрочемъ, можетъ быть, Октавіо не мужчина? А то пожалуй, въ своемъ стыдливомъ цѣломудріи вы сейчасъ бы отъ него бѣжали! Хотя, какъ видно, вы стыдливы только на словахъ; на дѣлѣ же другое... Вамъ надо бы удирать отъ него поскорѣе, а то онъ постоянно васъ ловить!

Теодора. Я вижу, что, поживъ во дворцѣ, вы стали очень странно шутить?

Діана. Скажите вѣрнѣе, что я стала лучше разбираться въ томъ, что вижу...

Теодора. Не будемъ напрасно спорить... До скораго свиданія, дорогой Октавіо!.. Зайдите ко мнѣ и я постараюсь быть съ вами болѣе учтивой, чѣмъ Діана со мной...

Діана. Я только слѣдую вашимъ же урокамъ.

Теодора. И такъ Октавіо, я васъ жду... (*Уходитъ*)

Явленіе 4-е.

Діана и Алессандро.

Алессандро. Это просто не выносимо! развѣ можно быть несдержанной до такой степени?

Діана. Что дѣлать! Ужъ я такова... А можетъ быть это свойство женскаго характера... Я сама еще въ этомъ не разобралась...

Алессандро. Но войдите же въ мое положеніе! Я занимаюсь вашими дѣлами, а Теодора вдругъ является и начинаетъ со мной разговаривать... Что же мнѣ прикажете дѣлать?

Діана. Не разговаривать съ ней—вотъ и все... Поступать такъ же, какъ я—съ Джуліо и Камилло... Впрочемъ, съ этой минуты я рѣшила предоставить васъ самому себѣ... Глупите сколько вамъ угодно! Мнѣ не надо ни васъ, ни вашей помощи! *(Хочетъ уйти).*

Алессандро. Постойте!

Діана. Что вамъ угодно?

Алессандро. Выслушайте меня...

Діана. Ничего не хочу слушать.

Алессандро. Теодора мнѣ говорила...

Діана. Что бы она не говорила, вы не должны были ее слушать.

Алессандро. Почему?

Діана. Потому что меня это оскорбляетъ.

Алессандро. Ну, а если она меня не отпускала?

Діана. Тогда надо было бѣжать.

Алессандро. Бѣжать?

Діана. Да, это лучшее, что вы могли сдѣлать.

Алессандро. Но какимъ образомъ?

Діана. Какъ какимъ?—ногами!

Алессандро. Нѣтъ, вы просто сумасшедшая!

Діана. А вы дуракъ!

Алессандро. Какая грубость!

Діана. Что дѣлать? За то я люблю... «кого»—это ужъ тамъ другой вопросъ...

Алессандро. А я люблю еще сильнѣе!

Діана. А я этому не вѣрю.

Алессандро. Да, наконецъ, что же дурного въ томъ, что я съ ней разговаривалъ?

Діана. А то, что я вамъ это запрещаю...

Алессандро. Достойно ли это васъ?

Діана. Да, потому, что я ревнива...

Алессандро. Вы кажется хотите моей смерти?.. Вы меня доведете до этого!

Діана. Ха, ха! Недурная шуточка!

Алессандро. Однако, вы меня выводите изъ терпѣнія!

Діана. И подѣломъ...

Алессандро. Я кончу тѣмъ, что открою всѣмъ свое настоящее имя!

Діана. Да вы вѣроятно и безъ того уже его объявили...

Алессандро. Кому это?

Діана. Той, которую я ненавижу!

Алессандро. Нѣтъ, вы невозможная женщина!

Діана. Что дѣлать... Поищите лучше!... *(Входитъ Фабіо).*

Явленіе 5-е.

Тѣ-же и Фабіо.

Фабіо. Кажется, я пришелъ во время? Опять поссорились и навѣрно изъ за Теодоры?

Діана. Я не люблю шутить... Что сдѣлано, то сдѣлано...

Фабіо. Нашли время ссориться; вѣдь это смѣшно! Бросьте это. Вамъ хочется поцѣловаться, а вы смотрите другъ на друга, какъ дикіе звѣри... Городъ волнуется; всѣ, какъ на горячихъ угольяхъ, а вы теряете время по пустякамъ!

Алессандро. Фабіо правъ. Времени терять больше нельзя... Чтонибудь одно: или отказаться отъ нашего плана или немедленно же его приводить въ исполненіе...

Діана. Что дѣлать! Ревность ослѣпляетъ меня! (Алессандро) Я прошу васъ, если вы сумѣете доставить мнѣ побѣду... Ступайте! (Алессандро и Фабіо уходятъ).

Явленіе 6-е.

Діана; входитъ Джуліо, оглядываясь.

Джуліо. Очень радъ, что могу переговорить съ вами наединѣ въ такую важную минуту! Весь городъ въ волненіи! Вы собрали безо всякой надобности многочисленное войско... Слухъ, что вы собираетесь воевать съ турками, населеніе приняло съ негодованіемъ, а сенатъ просто смѣется... Я начинаю думать, что тутъ что то не такъ... Ваша свѣтлость, довѣрьте мнѣ вашъ планъ... Я обещаю хранить его въ тайнѣ... (Становится на одно колѣно). Вы знаете, что я вамъ преданъ; что я обожаю васъ!

Діана. Скоро, Джуліо, населеніе Урбино узнаетъ, насколько мои планы безумны, какъ это утверждаетъ Теодора... И такъ вы хотите, чтобы я съ вами была откровенной?

Джуліо. Это мое самое сокровенное желаніе.

Діана. Но помните ваше обѣщаніе и не выдавайте моей тайны...

Джуліо. Довѣрьтесь моей чести!

Діана. Ну, хорошо, вотъ въ чемъ дѣло: мнѣ кажется, что мой врагъ, Теодора, васъ очень любитъ?

Джуліо. Съ тѣхъ поръ, какъ появился Октавіо, она ко мнѣ охладѣла...

Діана. Кто за кѣмъ ухаживаетъ; она за нимъ или онъ за ней?

Джуліо. Вѣдь это все равно; она просто хочетъ переманить его на свою сторону...

Діана. Впрочемъ, секретъ мой вовсе не въ этомъ; дѣло въ томъ, что я хочу найти себѣ мужа... Я даже по этому поводу совѣтовалась съ Октавіо и онъ указалъ мнѣ...

Джуліо. На кого?

Діана. Представьте, на васъ...

Джуліо. Благороднѣйшій Октавіо! Впрочемъ, такой человѣкъ иначе и поступить не могъ... Недаромъ я всегда имъ восхищался! (*Въ глубинѣ сцены показываются Теодора и Камилло*).

Явленіе 7-е.

Діана, Джуліо, Теодора и Камилло.

Теодора (*смотритъ въ окно; Камилло*). Я начинаю беспокоиться... Съ утра то и дѣло гремятъ барабаны, трубятъ трубы; пушки заряжены; всѣ посты заняты... что все это значить?

Камилло. Тѣ, кто до сихъ поръ продолжаютъ вѣрить въ слабоуміе Діаны, тѣ конечно смѣются этой затѣѣ... Но можно предположить и нѣчто другое, а именно: не дѣйствуетъ ли она по совѣту какого нибудь ловкаго человѣка, расчитывающаго захватить власть?.. Все это очень подозрительно!.. Посмотрите, какъ Джуліо увивается около Діаны!.. Вотъ ужъ кто не можетъ похвастаться своею вѣрностью!

Теодора. Его ухаживанье притворно... На этотъ разъ вы недалеко-видны! (*Опять подходитъ къ окну. Камилло направляется къ Діанѣ*).

Діана (*Джуліо*). Я еще съ вами поговорю... А пока можете идти... я вижу, что Камилло хочетъ мнѣ о чемъ то доложить... (*Джуліо отходитъ*).

Камилло (*Діанѣ*). Мы только что говорили съ Теодорой, высокоуважаемая синьора, о томъ, что ваши военныя приготовленія скрываютъ какую-то непонятную намъ цѣль. Неужели я не заслужилъ вашего довѣрія? Вы только вспомните, что я рисковалъ своею жизнью, взявшись розыскать васъ и привезти сюда изъ деревни... Откройте же мнѣ, что вы намѣреваетесь дѣлать со всѣми этими войсками? Наше безпокойство растетъ съ каждой минутой!

Діана. Повидимому, я еще не достаточно поумнѣла, чтобы быть понятой...

Камилло. Ваши объясненія столь же неясны, какъ загадки сфинкса...

Діана. Зачѣмъ эти ученые слова? Дѣло все въ томъ, что я совершенно одинока и около меня нѣтъ никого, кто бы руководилъ моими дѣйствіями... Я даже обратилась по этому поводу за совѣтомъ къ Октавіо...

Камилло. И что же онъ вамъ посовѣтовалъ?

Діана. Онъ указалъ мнѣ на васъ.

Камилло. И онъ былъ тысячу разъ правъ, отдавъ должное моей исключительной преданности! Замѣтили ли вы, какъ онъ былъ вчера хорошъ и величественъ во главѣ своего отряда?

Діана. Еще бы; онъ былъ красивъ, какъ богъ войны!

Камилло. Я не разслышалъ... Что же вы ему отвѣтили?

Діана. Что я ему отвѣтила?... Ахъ, да; я сказала, что я во всемъ съ нимъ согласна и въ свое время сообщу объ этомъ сенату...

Камилло (*въ восторгѣ, указывая потихоньку на Теодору и Джулію*). Если бы они не смотрѣли въ нашу сторону, я былъ бы уже у вашихъ ногъ.

Діана. Умоляю васъ удержитесь и ничего пока не говорите во имя вашей любви!

Камилло. Я молчу...

Діана. Молчите...

Камилло. Я буду пока поддерживать ихъ въ заблужденіи относительно васъ...

Діана. Да, да...

Камилло. Да продлитъ небо вашу жизнь на многіе годы, дабы вы увидѣли цѣлое потомство, рожденное отъ нашихъ сыновей! (*отходитъ къ Джулію*).

Діана. Какъ вы однако забѣгаете впередъ! (*Отходитъ къ Теодорѣ*).

Джулію. О чемъ ты говорилъ съ герцогиней?

Камилло. Да всякій вздоръ... Объ этой дурацкой экспедиціи въ Египетъ и тому подобное... По моему, опасенія наши неосновательны... (*Джулію и Камилло уходятъ*).

Явленіе 8-е.

Теодора и Діана.

Діана. Теодора!

Теодора. Синьора?

Діана. Какъ ты думаешь, нельзя ли мнѣ воспользоваться трубачами, чтобы превозгласить одно очень важное распоряженіе?

Теодора. Какое?

Діана. Чтобы отнынѣ всѣ женщины, замужнія или желающія выйти замужъ, вмѣсто этихъ глупыхъ юбокъ, надѣвали бы панталоны въ обтяжку?

Теодора. Очень мило и умно придумано!

Діана. Не правда ли? Такимъ образомъ, мы избавимся отъ безконечныхъ тратъ на ненужныя тряпки и на тому подобное...

Теодора. Это очень остроумно... Конечно, надо это обдумать.. (*Слышны отдаленные звуки трубы*). Это, кажется, собирается флорентинскій отрядъ... Съ вашего позволенія, я пойду полюбоваться на войска съ верхняго балкона... (*Уходитъ*).

Явленіе 9-е.

Алессандро, Діана и Фабіо.

Алессандро. Знамена развѣваются, звенить оружіе, всѣ распоряженія по лагерю сдѣланы!... Торжественная минута настала; готовы ли вы появиться передъ вашими войсками?

Діана. Да, я вполне готова... Но прежде чѣмъ рѣшиться на этотъ шагъ, который навсегда свяжетъ меня съ тобою, доблестный Медичи, я хочу, чтобы наше будущее было безоблачно и ясно, а поэтому ты долженъ узнать печальную исторію моего появленія на свѣтъ, которое до сихъ поръ почти для всѣхъ составляло тайну... Фабіо ее знаетъ... Пусть онъ ее тебѣ и раскажетъ, а я слишкомъ взволнована...

Фабіо. Время ли теперь останавливаться на этой исторіи? Вѣдь все равно Алессандро отъ васъ не откажется, а каждая минута дорога?

Алессандро. Повинуйся, если герцогиня этого желаетъ...

Фа біо. Извольте!.. Въ нѣсколькихъ словахъ вотъ въ чемъ дѣло... Послѣ младшаго брата герцога, убитаго на войнѣ, осталась дочь, сирота... Герцогъ, по желанію своей, супруги, теперь тоже покойной, взялъ ее къ себѣ на воспитаніе. Ее звали Гортензіей. Это былъ ангелъ въ человѣческомъ образѣ; если вы пожелаете знать, какова она была, взгляните на Діану...

Алессандро. Довольно; теперь я все понимаю...

Фа біо. Нѣтъ, позвольте; разъ вы меня заставили, то ужъ выслушайте до конца... За Гортензіей многіе ухаживали, но герцогъ отклонялъ всѣ предложенія, такъ какъ самъ былъ въ нее влюбленъ до безумія. Когда умерла его супруга, то онъ сталъ неотвязчиво преслѣдовать своею любовью племянницу... Она сопротивлялась и это его раздражало... Однажды на охотѣ въ лѣсу, они были вдвоемъ, неожиданно налетѣла адская гроза... Дождь, градъ, страшные удары грома... Къ счастью или вѣрнѣе къ несчастью, они наткнулись на пещеру въ дикой скалѣ и въ ней-то герцогъ съ Гортензіей укрылись отъ ненастья... Остальное понятно... Юная и прекрасная Гортензія произвела на свѣтъ дѣвочку...

Діана. Это была я...

Фа біо. А мать умерла отъ стыда и отчаянья...

Алессандро. Это трогательная исторія! Но сегодня печаль смѣнится славой, правосудіе пошлетъ намъ побѣду и пораженные враги падутъ передъ вами.

Діана. А передъ тобой обожающая тебя Діана!

Алессандро (*обнимая ее*). И такъ впередъ, не медля! Войска ждутъ и скоро имя Діаны прогремитъ повсюду!

Діана. Впередъ, Флорентинскій Цезарь!

Фа біо. И такъ вы прославитесь. Ну, а меня что же ожидаетъ?

Діана. Ты пока подожди; я тебя тоже не обижу... (*Алессандро*). Я желаю показаться войскамъ въ военномъ вооруженіи...

Алессандро. Вооружайся, отважная Діана; это будетъ великолѣпно.

Діана (*Фабіо*). Скорѣй, прикажи принести мнѣ все, что надо! (*Фабіо уходитъ и затѣмъ возвращается въ сопровожденіи двухъ слугъ, которые приносятъ полное вооруженіе*).

Явленіе 10-е.

Діана, Алессандро, Фабіо и слуги.

(Діана снимаетъ съ себя придворное платье, остается въ одномъ корсажѣ и короткой юбкѣ, обшитой дорогими кружевами, затѣмъ надѣваетъ рыцарскіе доспѣхи).

Діана. Давайте наплечники и латы!.. Вотъ такъ... Затяните хорошенько нашейникъ *(надѣваетъ каску)*!

Алессандро. Просто не вѣрю своимъ глазамъ! Гдѣ это вы, простая дѣвушка, воспитанная въ скромной хижинѣ, научились такъ ловко об ащаться съ военными доспѣхами?

Діана. Это у меня въ крови.... Мнѣ довольно было на нихъ взглянуть...

Фабіо. Посмотрите, какъ она хорошо носитъ шпагу!

Діана *(Алессандро)*. Ну, какъ ты меня теперь находишь?

Алессандро. Ты сіяешь, какъ солнце въ лазури неба!

Діана. Итакъ, за мной; и пусть узнаютъ всѣ, какова пастушка-герцогиня! *(Всѣ уходятъ; за сценой нѣкоторое время музыка).*

Явленіе 11-е.

(Поспѣшно входятъ Джуліо, Камилло; немного спустя— Теодора, въ сопровожденіи Лауры и Фенисы).

Камилло. Наконецъ то сегодня все объяснится!

Джуліо. Я несказанно радъ... Я надѣюсь, что всѣмъ нестерпимымъ глупостямъ и безобразнымъ сумасбродствамъ будетъ положенъ конецъ!

Фениса *(Теодорѣ, открывъ большое окно)*. Отсюда будетъ отлично видно, какъ проходятъ войска...

Теодора. Во мнѣ все кипитъ, когда я слышу звонъ оружія!

Джуліо *(тихо, Теодорѣ)*. Посмотрите на Камилло! Какъ онъ важенъ! Онъ уже воображаетъ себя герцогомъ... *(громко)*. Но кто меня восхищаетъ, такъ это Октавіо! Какъ умно и толково онъ распоряжается...

Лаура. Что можетъ быть великолѣпнѣ войны! Подъ звуки трубъ и барабановъ сердце такъ и бьется!

Камилло (*тихо Теодорѣ*). Но до чего смѣшонъ Джуліо! Онъ такъ запутался въ своемъ плутовствѣ, что даже не замѣчаетъ, что мы его видимъ насквозь... (*громко*) Я увѣренъ, что Октавіо Фарнезе востановитъ порядокъ и вручитъ руку герцогини достойнѣйшему....

Теодора. И сумѣетъ устранить предателей... (*Фенисѣ, тихо*). До сихъ поръ я колебалась; но теперь я всѣмъ сердцемъ принадлежу Октавіо...

Лаура (*тихо Фенисѣ*). Вотъ заблужденіе то!

Теодора. Куда же дѣвалась эта дура? Неужели ее ничего не интересуеъ; даже войска!

(*Входятъ: Алессандро, Діана, Фабіо, Альбано, солдаты съ мушкетами и аллебардами, барабаны, знамена; народъ*).

Явленіе 12-е.

Теодора, Лаура, Фениса, Джуліо, Камилло, Алессандро, Діана, Фабіо, Альбано, солдаты, народъ.

Джуліо. Вотъ и нашъ храбрый предводитель! Но кто этотъ красивый юноша въ латахъ?

Камилло. Очаровательный мальчикъ! Рѣшительно всѣ смотрятъ на него съ восторгомъ!

Теодора. Боже! Вѣдь это Діана... Фениса! Что же это такое происходитъ?

Фениса. Сейчасъ узнаемъ...

(*Діана выходитъ впередъ; музыка умолкаетъ*).

Діана. Друзья мои! Меня зовутъ Діаной.... Я ваша герцогиня и владѣтельница Урбино.

Теодора. Что я слышу?!

Діана. Никто не имѣетъ болѣе меня правъ на него и сегодня я въ нихъ вступаю... Если бы это государство было во сто разъ больше, то и тогда я сумѣла бы съ нимъ управиться!.. (*восторженные кліки*)

ПАСТУШКА-ГЕРЦОГИНЯ.

толпы). Мнѣ угрожали домогательства Теодоры и я принуждена была притворяться глупой и ничего не понимающей, пока не собрала надежное войско... Вы его видѣли? Отнынѣ пусть оружіе подкрѣпляетъ мои права... Да будетъ вамъ извѣстно, что всѣ башни, ворота, мосты, и рвы охраняются моей бдительной стражей... Никто не посмѣетъ мнѣ противиться!.. Джуліо, Теодора и Камилло въ наказаніе за ихъ происки и издѣвательства надо мною изгоняются изъ предѣловъ моего государства!

Джуліо. Неужели?!

Камилло. И это за мои услуги?

Діана. Я знаю имъ цѣну... Фабіо, въ награду за его преданность, я женю на Лаурѣ...

Фабіо. Что жъ; я согласенъ...

Діана. И жалую шесть тысячъ дукатовъ...

Фабіо. Ежегодно?

Діана. Да...

Фабіо (*Лаурѣ*). Что ты на это скажешь?

Лаура. Твоя на вѣки!!

Діана (*указывая на Алессандро*). Этотъ храбрый рыцарь не Октавіо Фарнезе, а Алессандро Медичи... Его я избираю своимъ мужемъ и герцогомъ Урбино.

Алессандро. Не нахожу словъ выразить вамъ свой восторгъ!...

Теодора (*Камилло и Джуліо*). Вотъ къ чему привело ваше соперничество! Я кажется сейчасъ умру отъ бѣшенства!

Толпа. Да здравствуетъ герцогиня!

Джуліо. Итакъ Діана нашла себѣ мужа, но мы, не получили приглашенія на свадьбу!

Камилло. Дура насъ всѣхъ одурачила!

ЗАНАВѢСЪ.

Имв. 17746
5948

