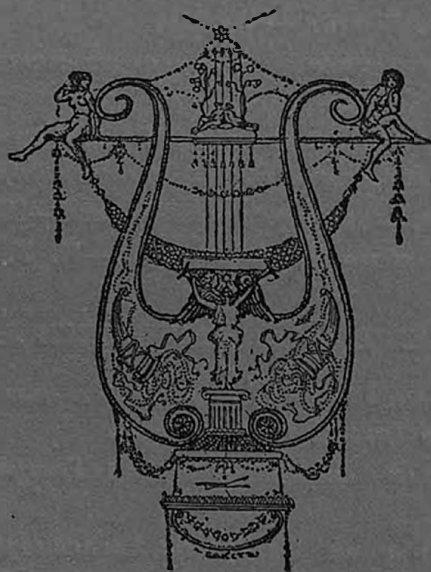


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1909

ВЫПУСКЪ II



СОДЕРЖАНІЕ.

- Гоголь какъ драматургъ—К. И. Арабажина.
Взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера.—Л. Я. Гуревичъ.
Тайны сценическаго обаянія Гоголя.—Вл. И. Немировича-Данченко.
Гоголь и драматическая цензура.—Бар. Н. В. Дризенъ.
М. Матерлинкъ и его драмы.—Ал. Гидони.
Ницше и Гастъ.—А. Коптлева.
Станиславскій, его значеніе для современнаго театра.—Н. А. Попова.
Заграничныя письма: письмо 1-е: «Театральный салонъ».—William Molard (перев. Н. И. Бутковской).
Библиографія: Литература русскаго балета.—Ю. П. Морозова.
Приложеніе: «Женитьба» и «Отрывокъ».—Н. В. Гоголя.

ПРИЛОЖЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ.

- Эскизъ А. Я. Головина для декораціи къ пьесѣ К. Гамсуна «Увратъ царства» (цвѣтная автотипія).
Г. Ленинъ въ роли автора пьесы («Театральный разъѣздъ» Гоголя).
Г-жа Яблочкина въ роли Катерины Александровны («Утро дѣловаго человѣка») и г. Горевъ въ роли г. Comme il faut («Театральный разъѣздъ» Гоголя).
А. П. Петровскій въ роли Утѣшительнаго и К. А. Варламовъ въ роли Глоба («Игроки» Гоголя).
Н. Х. Пашковскій въ роли слуги («Игроки» Гоголя).
К. С. Станиславскій. Рисунокъ В. А. Сѣрова (фототипія).
Эскизъ М. В. Добужинскаго для декораціи къ трагедіи «Франческа да Римини» д'Аннунціо (II актъ).

(Продолженіе см. на 3 стр. обложки).

Эскизы М. В. Добужинскаго для костюмовъ въ трагедіи «Франческо да Римини» д'Аннунціо: а) костюмъ Паоло; б) костюмъ Франческо и в) костюмы сэръ Тольдо и Остасіо.

В. В. Стрѣльская и В. Н. Давыдовъ въ роляхъ свахи и Подколесина («Женитьба» Гоголя).

А. П. Пантелѣевъ въ роли Степана («Женитьба» Гоголя).

А. А. Усачевъ и Ю. Э. Озаровскій въ роляхъ Анучкина и Жевакина («Женитьба» Гоголя).

К. А. Варламовъ и В. Н. Давыдовъ въ роляхъ Яичницы и Подколесина («Женитьба» Гоголя).

А. А. Немирова-Ральфъ и А. П. Петровскій въ роляхъ Маріи Александровны и Собачкина («Отрывокъ» Гоголя).

А. И. Долиновъ и А. П. Петровскій въ роляхъ Михаила Андреевича и Собачкина («Отрывокъ» Гоголя).

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



А. Я. ГОЛОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ ПЬЕСѢ КНУТА ГАМСУНА «У ЦАРСКИХЪ ВРАТЪ».

ГОГОЛЬ, КАКЪ ДРАМАТУРГЪ.

К. И. АРАБАЖИНА.



Мы знаемъ изъ воспоминаній С. Т. Аксакова, какое значеніе придавалъ Гоголь комическому въ жизни и въ театрѣ; на замѣчаніе Аксакова, что у насъ писать не о чемъ, что въ свѣтѣ все такъ однообразно и гладко, прилично и пусто, что

. даже глупости пустой

Въ тебѣ не встрѣтишь, свѣтъ пустой!

Гоголь отвѣтилъ Аксакову, поглядѣвъ на него «какъ то значительно», что это не правда; что комизмъ кроется вездѣ; что, живя посреди него, мы его не видимъ; но что если художникъ перенесетъ его въ искусство, на сцену, то мы уже сами надъ собой будемъ валяться со смѣху и будемъ дивиться, что прежде не замѣчали его *).

Врожденное малорусской натурѣ Гоголя чувство комизма подсказало писателю эти мудрыя слова.

Не только смѣшное, но и комическое въ высшемъ эстетическомъ значеніи этого слова присуще было Гоголю. Въ театрѣ, который Гоголь считалъ храмомъ, онъ хотѣлъ путемъ изображенія комическаго внушить «стремленіе къ высокому и прекрасному», осмѣяніемъ безобразнаго толкнуть на путь добра **).

Къ театру у Гоголя было влеченіе съ дѣтскихъ лѣтъ. Оно было наслѣдственно. Отецъ Гоголя писалъ малорусскіе водевили-жарты; изъ нихъ «Простакъ» около ста лѣтъ не сходилъ со сцены. Въ нѣжинскомъ лицѣѣ Гоголь принималъ участіе въ любительскихъ спектакляхъ и, по отзывамъ современниковъ, игралъ превосходно. Особенно выдвинулся онъ правдивымъ изображеніемъ Простаковой въ «Недорослѣ». Свои произведенія Гоголь впо-

*) «Русь» 1880, № 4, стр. 16.

**) «Развязка Ревизора».

ГОГОЛЬ, КАКЪ ДРАМАТУРГЪ.

слѣдствіи читалъ мастерски, такъ что слушатели хохотали до боли въ животѣ. Извѣстно, что Гоголь пытался послѣ неудачъ на служебномъ поприщѣ поступить на Императорскую сцену, но на испытаніи не удовлетворилъ строгихъ судей слишкомъ простымъ по тому времени чтеніемъ и потому былъ признанъ годнымъ только «на выхода».

Значеніе Гоголя, какъ драматурга и, — смѣло можно сказать—какъ созидателя русской комедіи, вырастаетъ, когда мы вспомнимъ, что, кромѣ Пушкина и Грибоѣдова, у Гоголя не было предшественниковъ.

Наша сатирическая комедія XVIII-го вѣка въ лицѣ Сумарокова, Екатерины II, даже Фонвизина и Капниста съ его «Ябедой», носила узко-публицистическій характеръ и чужда была художественности. На ней отразились всѣ недостатки псевдо-классической или, какъ теперь болѣе принято называть, классической комедіи эпохи Мольера. За немногими исключеніями, живыхъ людей, — характеровъ, въ ихъ сложности противорѣчій и своеобразныхъ чертъ, она не знала. Типовъ не было, были воплощенія пороковъ и добродѣтелей: Скотинины и Правдомыслы, Кривосудовы и Милоны.

Общественнаго значенія за этими сценическими памфлетами, конечно, нельзя отрицать. Но художественное значеніе ихъ ничтожно.

Ничтожна и по своему художественному и по общественному значенію русская комедія начала XIX вѣка. Крыловъ, Хмѣльницкій со своими водевилями и легкими комедіями («Воздушные замки» 1818 г. и др.), Шаховской съ его «Казакѣмъ стихотворцемъ», «Новымъ Стерномъ», «Липецкими водами» и мелодрамой «Двумужница», Загоскинъ съ его комедіей водеvilныхъ *qui pro quo*, а не характеровъ («Богатоновъ въ деревнѣ или сюрпризъ самому себѣ» 1821 г.),— все это вполнѣ невинные цвѣты романтическаго и сентиментальнаго юмора, безъ претензій, глубины и проникновенія въ жизнь.

Прямымъ предшественникомъ Гоголя и его достойнымъ соперникомъ и современникомъ въ области комедіи является Грибоѣдовъ.

Сатирической и публицистической элементы сильны въ «Горе отъ ума»,

этой гениальной сатирѣ-комедіи. Благородное негодованіе бьетъ, какъ ключъ изъ горнаго родника, какъ лава изъ только что открывшагося вулкана.

Это уже высокохудожественное произведеніе, безсмертный образецъ русскаго искусства; это уже творчество,—настоящее, глубокое проникновеніе въ русскую жизнь и русскую душу. Чацкій, Софья, Молчалинъ и Загорѣцкій, Фамусовъ, Скалозубъ, Горичевъ, даже всѣ второстепенные персонажи комедіи—безсмертные образы русской дѣйствительности.

Но публицистическій элементъ, слишкомъ явно выдвинутый на первое мѣсто, роднитъ Грибоѣдова съ предшествующими авторами комедій XVIII вѣка. Стихотворная форма сближаетъ его съ кн. Шаховскимъ и Хмельницкимъ. Общая распланировка пьесы, соблюденіе пресловутыхъ единствъ указываетъ на явное вліяніе старыхъ эстетическихъ теорій и извѣстную зависимость Грибоѣдова отъ Мольера, отмѣченную въ свое время Веселовскимъ. («Альцестъ и Чацкій»).

Гоголь свободенъ отъ этихъ вліяній псевдоклассической теоріи вполнѣ. Грибоѣдову онъ близокъ только въ широкомъ изображеніи характеровъ и глубокомъ пониманіи русской жизни. (Горичевъ и Подколесинъ — прямые предшественники и даже родные братья Обломова).

Обыкновенно указывается еще одинъ предшественникъ Гоголя, его соотечественникъ Квитка-Основьяненко.

Это былъ талантливый и не чуждый комизма авторъ нѣсколькихъ комедій. Изъ нихъ заслуживаетъ вниманія комедія «Дворянскіе выборы» (1828) съ ея продолженіемъ «Выборъ исправника» и «Пріѣзжіи изъ столицы или суматоха въ уѣздномъ городѣ». Эту послѣднюю пьесу ставятъ въ прямую связь съ комедіей Гоголя «Ревизоръ».

Внѣшняя близость между этими двумя произведеніями довольно значительна. У Квитки выступаетъ и городничій,—Трусилкинъ, получившій отъ одного изъ служащихъ въ канцеляріи губернатора увѣдомленіе о предстоящемъ проѣздѣ черезъ городъ важной особы; тутъ и почтмейстеръ Печаталкинъ и Ученосѣтовъ, смотритель училищъ, и «значительное лицо» съ весьма многозначительной фамиліей Пустолобова и двѣ дамы,—старая дѣва

и ея племянница, увлекшіяся прїѣзжимъ, тутъ и деньги взаймы, и раскрывшійся въ концѣ концовъ обманъ.

Но дальше внѣшняго сближенія итти нельзя. Сходство между двумя комедіями не большее, чѣмъ между наивнымъ рисункомъ ребенка и картиной великаго художника.

Ни по мысли, ни по силѣ и яркости образовъ, ни по блеску остроумія и глубинѣ идеи комедія Квитки не можетъ быть поставлена рядомъ съ безсмертнымъ созданіемъ великаго писателя *).

II.

Уже въ 1832 году созрѣлъ у Гоголя планъ комедіи подъ названіемъ «Владимиръ 3-й степени». Но при первыхъ-же попыткахъ начать работу перо Гоголя «натолкнулось на такія мѣста, которыя цензура ни за что не пропуститъ»; такъ говоритъ самъ Гоголь въ письмѣ Погодину отъ 20 февраля 1833 года. Замыселъ былъ, очевидно, слишкомъ смѣлъ для своего времени, а Гоголю не улыбалась перспектива созданія пьесы, которая никогда не узритъ свѣта ramпы. Пришлось перемѣнить тему, спуститься съ бюрократическихъ высотъ къ скромному чиновничьему быту уѣзднаго города. Одновременно и даже раньше намѣченъ былъ Гоголемъ сюжетъ «Женитьбы».

Всѣ произведенія Гоголя, предназначенныя имъ для сцены, написаны имъ въ теченіе десятилѣтія (1832—1842 года). Въ 1832 году намѣченъ «Владимиръ 3-й степени», а отдѣльныя сцены изъ этой комедіи получили окончательную обработку въ 1840—1842 году («Тяжба», «Утро дѣлового челоуѣка», «Лакейская» и «Отрывокъ»). «Женитьба» начата была въ 1833 году, а закончена въ 1842 году. Начало «Ревизора» относится къ 1834 году, а окончательная редакція перваго изданія къ 1835 году. Но надъ «Ревизоромъ» Гоголь работалъ до 1842 года. Къ этому же времени относятся «Игроки» (1836—1842).

*) О пьесѣ Квитки ст. Волкова и въ книгѣ Н. А. Котляревскаго. «Гоголь».

Сюда же нужно отнести «Театральный разъѣздъ», написанный послѣ представленія новой комедіи (1836—1842) «Развязка Ревизора» (1846—1847), отрывокъ трагедіи изъ англ. исторіи «Альфредъ» и два перевода подъ редакціей Гоголя — комедіи Мольера «Сганарель» и съ итальянскаго Джіовани Жиро «Дядька въ затруднительномъ положеніи».

Трудами Шернрока, Тихонравова, Котляревскаго и др. выяснена та долгая и упорная работа, которой стоила Гоголю каждая его пьеса. Каждая рукопись исчерчена поправками и передѣлками. Масса варіантовъ, написанныхъ и выброшенныхъ сценъ, дополненій. Комедія «Женитьба» передѣлывалась Гоголемъ въ 1834, въ 1835, въ 1838, въ 1839 и въ 1840 годахъ. «Ревизоръ» оконченъ впервые въ 1834 году. Одновременно съ театральнымъ сценическимъ текстомъ, разрѣшеннымъ цензурою, Гоголь приготовляетъ «литературный» текстъ пьесы (апр. 1836 г.), затѣмъ поправки слѣдовали во второмъ изданіи и наконецъ переработки завершились послѣдней редакціей, надъ которой Гоголь трудился съ марта 1841 года по 15 іюля 1842 года *). При такой тщательности работы комедіи Гоголя являются самыми совершенными его произведеніями какъ со стороны формы, такъ и по содержанію.

Мы не станемъ останавливаться долго на намѣреніяхъ самого писателя и задачахъ, которыя онъ себѣ ставилъ. Едва ли можно серьезно говорить о тѣхъ высоко нравственныхъ и добродѣтельныхъ соображеніяхъ, которыми Гоголь пытается защитить свои произведенія и въ особенности «Ревизора» отъ нападковъ оффиціального міра и оффиціозной прессы его времени.

Быть можетъ, Гоголь и искренне говоритъ о символическомъ значеніи безсмертной комедіи, — о духовномъ городѣ, о нашей душѣ, раздираемой страстями, какъ нерадивыми чиновниками, обворовывающими казну, о Ревизорѣ, который ждетъ насъ у дверей гроба, и Хлестаковѣ, который есть наша вѣтрена совѣсть, свѣтская, продажная, обманчивая («съ Хлестако-

*) Сочин. Н. В. Гоголя, ред. Н. С. Тихонравова, изд. 1901 года, 16-е, т. III.

вымъ подъ руку ничего не увидишь въ душевномъ городѣ нашемъ»). Но суживать значеніе комедіи Гоголя на основаніи словъ автора совершенно невозможно. Общественное значеніе «Ревизора» понималъ и самъ авторъ. Недаромъ онъ отказался отъ болѣе опасной темы: «Владиміръ 3-й степени» и благоразумно перекочевалъ въ уѣздный городъ.

Конечно, Гоголь былъ человѣкомъ вполне лояльнымъ по своимъ политическимъ взглядамъ и часто, «не вѣдалъ, что творить» въ своей художественной дѣятельности; быть можетъ, онъ искренне возмущался обвиненіями въ «либерализмѣ»; но отсюда еще далеко до того, чтобы согласиться съ мнѣніемъ, что «Ревизоръ» былъ апологіей правительственной бдительной власти потому лишь, что «однимъ изъ незримыхъ дѣйствующихъ лицъ» комедіи было недремлющее око власти.

Жандармскій унтеръ-офицеръ, олицетворяющій собою рокъ, навелъ панику на городничаго и чиновниковъ. Самъ Гоголь торопится подчеркнуть это, влагая въ театральномъ разъѣздѣ въ уста какого то «синяго армяка» благонамѣренныя рѣчи: «небось, прыткіе были воеводы, а всѣ поблѣднѣли, когда пришла царская расправа».

Но мы не можемъ не заподозрить Гоголя въ нѣкоторой долѣ цензурной увертливости и въ оппортунизмѣ. Онъ прежде всего спасаетъ и защищаетъ свое дѣтище отъ цензурныхъ громовъ. Быть можетъ, «синій армякъ» и сдѣлалъ благонамѣренный выводъ изъ пьесы Гоголя, но публика, въ самыхъ широкихъ ея кругахъ, понимала пьесу иначе. Только публика первыхъ представленій, состоявшая, по мѣткому замѣчанію артиста Щепкина, наполовину изъ берушихъ, а наполовину изъ дающихъ, возмущалась и негодовала. Публика же послѣдующихъ представленій восхищалась пьесою и рукоплескала автору заодно съ лучшими представителями русской интеллигенціи какъ западнаго, такъ и славянофильскаго толка.

Императоръ Николай I былъ совершенно правъ, когда сказалъ по поводу «Ревизора»: «тутъ всѣмъ досталось, а болѣе всего мнѣ». Только сознаниемъ своего громаднаго всемогущества можно объяснить снисходи-



Г. ЛЕНИНЪ ВЪ РОЛИ АВТОРА ПЬЕСЫ («ТЕАТРАЛЬНЫЙ РАЗЪѢЗДЪ» ГОГОЛЯ
ВЪ МОСКОВСКОМЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ 28 АПРѢЛЯ 1909 Г.).

тельное отношеніе къ пьесѣ Государя, но чиновничество зачуяло въ ней своего врага. Постановка такой комедіи поистинѣ была чудомъ въ вѣкъ приниженности и взяточничества, въ вѣкъ широко расцвѣтшей системы «официальнаго мѣщанства» (Ивановъ-Разумникъ). Для каждаго было ясно, что пьеса затронула самыя глубокія язвы русской государственной жизни. Ужасная правда административной системы вскрывалась шагъ за шагомъ въ каждой сценѣ, въ каждомъ монологѣ, въ отдѣльныхъ фразахъ, сдѣлавшихся безсмертными.

«Не по чину берешь!» Да вѣдь это окликъ, которымъ раскрыта вся ужасающая глубина дореформеннаго растленія нравовъ; одной этой фразой охарактеризована цѣлая система. Пусть «синій армякъ» ушелъ изъ театра успокоеннымъ и удовлетвореннымъ, но проникательный обыватель умѣлъ разобратъся въ текстѣ комедій болѣе вдумчиво и глубоко; на помощь ему являлся его жизненный опытъ. Признанія городничаго—«трехъ губернаторовъ обманулъ,—да что губернаторовъ»... звучали весьма недвусмысленно и давали основанія ожидать благополучнаго для него исхода и новой ревизіи. Самый пріѣздъ ревизора изъ Петербурга въ маленькій уѣздный городишко является подъ сомнѣніемъ. Чего было ему скакать въ глухое мѣстечко, отъ котораго, хотя три дня скачи, не доскачешь до административнаго центра. И если тотъ ревизоръ, котораго возвѣстилъ жандармскій унтеръ-офицеръ, и не помилуетъ чиновниковъ, то только по случайной причинѣ,—потому что, на несчастье—карманы чиновниковъ были уже изрядно опустошены Хлестаковымъ. Наконецъ та легкость, съ которой «фитюлька» Хлестаковъ былъ принятъ и *могъ* быть принятъ за значительное лицо, наводящее страхъ даже на Государственный совѣтъ,—свидѣтельствуетъ о полномъ упадкѣ чувства законности и правомѣрности. Все казалось чиновникамъ возможнымъ въ Петербургѣ.

Общественное значеніе комедіи «Ревизоръ» громадно, и, конечно, далеко превосходитъ намѣренія автора. Художественное творчество имѣетъ свою логику и психологію. На Гоголѣ мы съ поразительной очевидностью, убѣждаемся какъ часто поэтъ и художникъ стоитъ выше мыслителя.

Въ мыслительѣ говоритъ только одна душевная сила—умъ. Въ художникѣ вибрируетъ вся душа его, говоритъ *весь* человѣкъ—съ пламеннымъ чувствомъ, яркой фантазіей, живымъ воображеніемъ, дѣйствуетъ подсознательная и инстинктивная сторона мышленія, обнаруживается великая *тайна* творчества.

Художественные образы, созданные Гоголемъ, обусловлены, быть можетъ, неосознаннымъ, но глубоко философскимъ предчувствіемъ идеи «призрачности» той жизни, которую вели русскіе люди эпохи оффиціального мѣщанства и всеторжествующей пошлости. Смѣхъ Гоголя безсознательно для самого писателя озарилъ темныя бездны новымъ свѣтомъ; какъ бы ни ничтожно было политическое и умственное развитіе Гоголя, для него самого не оставалось чуждымъ и непонятымъ общественное значеніе его сатиры. Въ дополненіи къ «Развязкѣ Ревизора», написанной во второй половинѣ 1847 года, есть нѣсколько страницъ, изъ которыхъ видно, что Гоголь не очень то настаивалъ на своемъ морально-аллегорическомъ истолкованіи комедіи. Одинъ изъ собесѣдниковъ, выведенныхъ въ этомъ дополнительномъ отрывкѣ развязки—Петръ Петровичъ, возражая Михаилу Михайловичу, говоритъ:

— Все то, что вы говорите, краснорѣчиво; но гдѣ вы здѣсь нашли подобіе? Какое сходство Хлестакова съ вѣтреной свѣтской совѣстью или настоящаго ревизора съ настоящей совѣстью.

И Михаилъ Михайловичъ торопится отвѣтить:

— Я вамъ впередъ сказалъ,—авторъ не давалъ мнѣ ключа, я предлагаю вамъ свой.

«Авторъ, если бы даже и имѣлъ эту мысль, то и въ такомъ случаѣ поступилъ бы дурно, если бы ее обнаружилъ ясно! Комедія тогда бы сбилась на аллегорію, могла бы изъ нея выйти какая нибудь блѣдная, нравоучительная проповѣдь».

Это замѣчательное признаніе почему то упущено критикой. И дальше тотъ-же Михаилъ Михайловичъ, за которымъ, несомнѣнно, стоитъ и самъ авторъ, говоритъ о задачахъ писателя еще опредѣленнѣе:

— Нѣтъ, его дѣло было изобразить просто ужасъ отъ безпорядковъ вещественныхъ не въ идеальномъ городѣ, а въ томъ, который на землѣ. Собрать въ кучу все, что есть похуже въ нашей землѣ, чтобы его поскорѣе увидали и не считали бы этого за то необходимое зло, которое слѣдуетъ допустить и которое также необходимо среди добра, какъ тѣни на картинѣ. Его дѣло изобразить это темное такъ сильно, чтобы почувствовали всѣ, что съ нимъ надобно сражаться, чтобы кинуло въ трепетъ зрителя, и ужасъ отъ безпорядковъ пронялъ бы его насквозь всего... А это уже наше дѣло выводить нравоученье. Мы, слава Богу, не дѣти!»

Этими словами Гоголь утверждаетъ громадное общественное значеніе за своею комедіей и признаетъ чисто публицистическіе выводы изъ своего творчества.

Но, конечно, не намѣреніями автора опредѣляется высокохудожественное и общественное значеніе комедіи, а исключительнымъ талантомъ писателя и тѣмъ, какъ выявилъ онъ свой талантъ.

III.

Комедія «Ревизоръ»—совершеннѣйшее произведеніе міровой литературы. Глубокая философская мысль заложена въ основу творчества Гоголя, мысль о ничтожествѣ той жизни, которой живутъ русскіе люди, чиновники и дворяне, въ атмосферѣ идейнаго мѣщанства, утробной сытости и полнаго отсутствія идеаловъ. Эту философскую сторону произведеній Гоголя подмѣтилъ и выяснилъ въ свое время еще Бѣлинскій.

Затѣмъ второй заслугой Гоголя является высокохудожественное проникновеніе писателя въ жизнь какъ въ бытовомъ, такъ и психологическомъ отношеніяхъ.

Гоголь реалистъ, но въ особомъ, лучшемъ и высшемъ, значеніи этого слова. Онъ не особенно церемонится съ бытомъ въ его вещественныхъ чертахъ. О фотографической точности Гоголь не заботится. Его уѣздный городъ не то малорусскій, не то великорусскій. Купцы—великоросы. А фамиліи Сквозника-Дмухановскаго, Добчинскаго, Бобчинскаго, Чептовича,

Варховинскаго переносятъ насъ въ Украину или Литву. Хлестаковъ ѣдетъ изъ Петербурга въ Саратовскую губернію, а попадаетъ въ городъ, гдѣ мясо продаютъ холмогорскіе купцы. Многія детали явно преувеличены или шаржированы: едва-ли у зрителя Хлопова да и многихъ другихъ чиновниковъ могли быть взяты «взаймы» значительныя суммы—по двѣсти и триста рублей; едва-ли даже Хлестаковъ могъ бы сказать, что онъ написалъ и «Московскій телеграфъ» и «Женитьбу Фигаро» и «Роберта Дьявола» и т. д., но есть какая то внутренняя правда во всѣхъ преувеличеніяхъ и неточностяхъ письма Гоголя. Ему важно правдоподобное психологически, а не фактически,—важно возможное; ему цѣнна сущность жизненнаго явленія, его внутренній комизмъ, его «ужасная» т. е. трагическая природа. И Гоголь обладаетъ въ высокой степени этимъ даромъ прозрѣнія жизни. Однимъ штрихомъ иногда схватываетъ онъ типичное и важное въ жизни. Одной фразой высѣченной унтеръ-офицерской жены:—«мнѣ отъ своего счастья неча отказываться» Гоголь вырисовываетъ передъ нами громадное общественное бѣдствіе рабской жизни: приниженность личности, отсутствіе человеческого достоинства и уваженія къ самому себѣ.

«Не по чину берешь», «и веревочка въ дорогѣ пригодится», именины на Антона и Онуфрія, борзые щенки, жалобы Хлопова на службу по просвѣщенію, характеристика суда, учителей, знаменитыя двѣ крысы—это все настоящія художественныя и общественныя откровенія. Образы, созданные творчествомъ Гоголя, глубоко правдивы въ своемъ существѣ, человѣчны и жизненны. Мы видимъ героевъ гоголевской комедіи, какъ живыхъ. Каждое слово, каждое движеніе ихъ души, каждый шагъ ихъ на сценѣ—тоже своего рода откровеніе. Ничего лишняго и никакого недохвата. Съ необыкновеннымъ мастерствомъ рисуетъ намъ Гоголь своихъ героевъ такъ правдиво и съ такой исчерпывающей полнотой, что мы словно знаемъ всю ихъ жизнь,—отъ пеленокъ и до могильнаго савана. Они всѣ, какъ на ладони. Они живутъ, движутся, говорятъ, каждый по своему, всѣ согласно требованіямъ психологической цѣлесообразности и внутренней правды. Ни тѣни тривіальнаго, вымученнаго, карикатурнаго, несмотря на внѣшне карика-

турныя черты. Все—сама жизнь, схваченная сквозь призму поэтической души глубокаго хотя и бессознательнаго философа и геніальнаго художника. Внѣшне благообразная жизнь была вѣдь по существу одновременно и «ужасомъ», и фарсомъ.

Типы, созданные Гоголемъ, поражаютъ насъ полнотою и всесторонностью захвата, глубоко художественной объективностью письма, своеобразной внутренней самобытностью.

Языкъ дѣйствующихъ лицъ меткій, красочный, ярко индивидуальный. Онъ настолько характеренъ для каждаго лица, что можно сразу узнать по одной фразѣ, кто говоритъ, кому принадлежитъ сказанная фраза.

Къ этимъ внутреннимъ достоинствамъ драматическихъ произведеній Гоголя остается прибавить блестящую внѣшнюю форму и исключительную по совершенству техники драму. «Ревизоръ»—безупречнѣйшее произведение сцены съ точки зрѣнія сценическихъ требованій и структуры пьесы. Это образцовое созданіе драматическаго искусства по всѣмъ правиламъ теоріи драмы, какъ ее понимали до Чехова.

«Ревизоръ»—это само движеніе,—внутреннее и внѣшнее,—это воплощеніе принциповъ дѣйствія. За изытіемъ сценъ, задерживавшихъ ходъ событій и потому выкинутыхъ самимъ Гоголемъ, все остальное поражаетъ стремительностью и цѣлесообразностью дѣйствія. Все вытекаетъ одно изъ другого, все нужно, все занимательно, все подвигаетъ впередъ; каждая предыдущая сцена подготовляетъ послѣдующую съ необходимостью законовъ природы. Совершенно правъ Бѣлинскій, что въ «Ревизорѣ» нѣтъ лучшихъ сценъ, потому что нѣтъ худшихъ.

Стремительное развитіе дѣйствія не только является причиной все растушаго интереса къ пьесѣ, но и естественнымъ условіемъ ея жизненности и правдивости.

Нужна извѣстная психологическая обстановка для того, чтобы допустить правдоподобность невѣроятнаго сцѣпленія обстоятельствъ, заставившихъ повѣрить въ Хлестакова.

И Гоголь создаетъ эту обстановку мастерски.

Стоить только припомнить, какъ нарастаютъ событія въ первомъ актѣ «Ревизора».

Извѣстіе о ревизорѣ, рассказъ о двухъ крысахъ, затѣмъ непріятное размышленіе о возможной внезапности его появленія, настраивающее очень нервно («а подать сюда Ляпкина-Тяпкина!») стремительное появленіе почтмейстера, увеличивающее волненіе, еще болѣе стремительное выступленіе Бобчинскаго и Добчинскаго, ихъ рассказъ, завершающійся неожиданнымъ и заключительнымъ ударомъ, что «онъ то и есть ревизоръ»,—все это идетъ одно за другимъ съ такой ошеломляющей быстротой, что правдивость невѣроятнаго происшествія уже не возбуждаетъ въ чиновникахъ никакого сомнѣнія.

Въ техническомъ отношеніи «Ревизоръ»—своего рода сценическій chef d'oeuvre. Въ немъ одинаково хороши и діалоги и монологъ. Этотъ послѣдній, несмотря на свою условность и нереальность, производитъ впечатлѣніе чего то въ высшей степени искренняго и правдоподобнаго.

Интересна эта пьеса и еще въ одномъ чисто сценическомъ отношеніи: она даетъ роли самому полноводному составу труппы. Въ ней есть *что* дѣлать актерамъ всѣхъ амплуа. Гоголь не забылъ никого въ труппѣ, — отъ мальчишки въ трактирѣ и кончая дряхлымъ старикомъ Ростаконскимъ.

Съ большимъ знаніемъ сцены Гоголь занялъ въ своей пьесѣ всю труппу,—во всемъ разнообразіи существующихъ амплуа.

Въ прежнее время труппы такъ и набирались антрепренерами по двумъ пьесамъ—по «Горе отъ ума» и «Ревизору». Если въ труппѣ находились артисты на всѣ роли этихъ комедій, труппа считалась составленной правильно, полно и дѣйствительно могла играть любыя пьесы мірового репертуара.

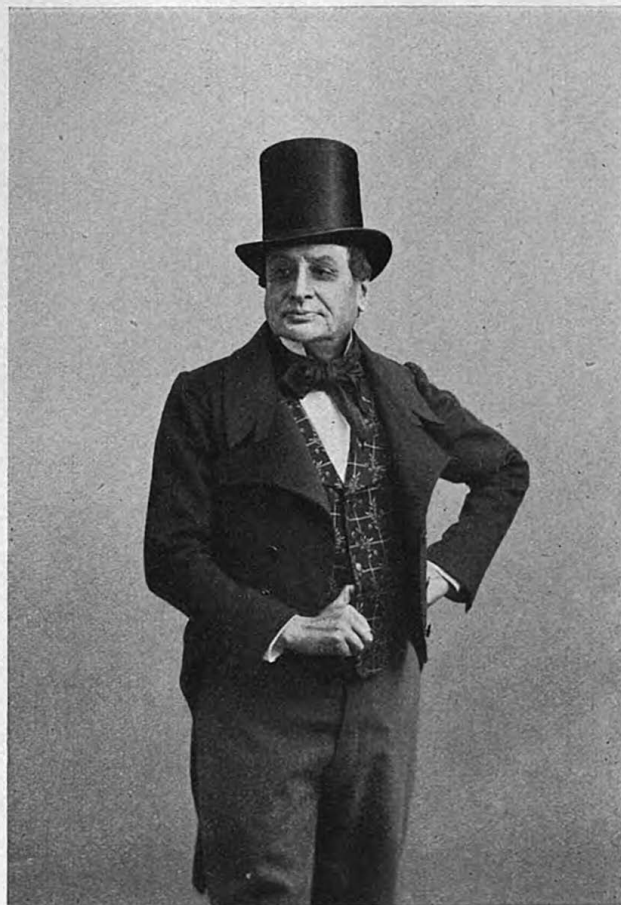
IV..

То, что сказано нами о «Ревизорѣ», можетъ быть почти всецѣло отнесено и къ другимъ драматическимъ произведеніямъ Гоголя, конечно, только съ ограниченіемъ *размѣровъ* художественнаго и общественнаго значенія ихъ.

«Лакейская»—глубоко правдивая картина жизни барской дворни. «Игроки»--превосходный и въ техническомъ, и бытовомъ отношеніи этюдъ



Г. ЖА ЯЕЗЮЧКИНА ВЪ РОЛИ КАТЕРИНЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ.
«УТРО ДѢЛОВОГО ЧЕЛОВѢКА» ГОГОЛЯ.



Г. ГОРЕВЪ ВЪ РОЛИ 2-го СОММЕ-ИЛ-ФАУТ.
«ТЕАТРАЛЬНЫЙ РАЗЪѢЗДЪ» ГОГОЛЯ.

изъ жизни шулеровъ. «Тяжба», «Утро дѣловаго человѣка» вводятъ насъ въ міръ петербургской бюрократіи. «Женитьба» даетъ намъ рядомъ съ галереей типовъ чиновниковъ купеческій бытъ, впервые открытый Гоголемъ. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи Гоголь является предшественникомъ и учителемъ Островскаго.

Комедіи Гоголя—комедіи характеровъ прежде всего. Внѣшне смѣшное играетъ въ нихъ ничтожную роль (нашлепка на носу у Бобчинскаго, коробка на головѣ у Городничаго и т. д.). Но зато внутренній истинный комизмъ его творчества глубокъ и мѣтокъ.

Гоголь зналъ человѣка, понималъ русскую жизнь. Созданная имъ галерея русскихъ типовъ чрезвычайно велика: ни одинъ позднѣйшій русскій писатель не можетъ сравниться съ нимъ въ этомъ отношеніи. Во всѣхъ произведеніяхъ не менѣе гениальнаго Л. Н. Толстого нельзя насчитать столько *вѣчныхъ* русскихъ типовъ, ставшихъ ходячей монетой общественнаго духовнаго обмѣна, сколько ихъ только въ однихъ драматическихъ произведеніяхъ Гоголя.

Въ заключеніе нельзя не отмѣтить «Театральный разъѣздъ» Гоголя,—пьесу, которая до сихъ поръ не ставится на сценѣ и въ которой Гоголь эскизно, но чрезвычайно талантливо набросалъ цѣлую галерею типовъ русской театральной публики. Мы убѣждены, что эта пьеса могла бы имѣть большой успѣхъ на сценѣ, и остается пожалѣть, что о ней не вспомнили у насъ въ Петербургѣ даже ко дню столѣтняго юбилея Гоголя.

Русскій театръ можетъ гордиться Гоголемъ, какъ величайшимъ драматургомъ; ни одинъ русскій писатель не имѣлъ на сценѣ такого прочнаго, неувядающаго и вполне заслуженнаго успѣха, какъ тотъ, который и до сихъ поръ имѣетъ Гоголь.

Для постановки его пьесъ сложились уже вполне прочныя традиціи, и лучшей выразительницей и блюстительницей этихъ традицій все-же является единственная въ своемъ родѣ по талантливости труппа Александринскаго театра *).

*) Въ этомъ отношеніи попытка Московскаго Художественнаго театра порвать со всѣми традиціями и поставить «Ревизора» по новому должна быть признана не вполне удачной. При всемъ нашемъ преклоненіи передъ москвичами и ихъ любовью

ВЗГЛЯДЫ ГОГОЛЯ НА ИСКУССТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА.

Л. ГУРЕВИЧЪ.



ТО лѣтъ прошло съ рожденія Гоголя и болѣе пятидесяти лѣтъ со времени его смерти, а между тѣмъ, если сокровища его художественнаго творчества, дѣйствительно, сдѣлались достояніемъ всего народа и оставляютъ тотъ или иной слѣдъ своего вліянія въ душѣ всякаго грамотнаго русскаго человѣка, то наслѣдіе его гениальныхъ мыслей, разбросанныхъ въ мелкихъ прозаическихъ произведеніяхъ и замѣткахъ его, въ знаменитой «Перепискѣ съ друзьями» и въ его чрезвычайно многочисленныхъ письмахъ, обслѣдовано лишь очень поверхностно и, такъ сказать, не вошло въ обиходъ нашего сознанія. А между тѣмъ эти мысли, достойныя настоящаго генія, во многомъ настолько опережаютъ свое время, что являются все еще слишкомъ новыми для средняго уровня общества даже и теперь.

Таковы именно и его мысли о сценическомъ искусствѣ. Изъ всѣхъ нашихъ классическихъ писателей Гоголь, даже по характеру своей одаренности, былъ всего ближе къ существу этого искусства. Уже самая его способность передавать внутреннія, психологическія особенности его свое-

къ искусству, приходится сказать, что они нашли гениальныя разрѣшенія трудной задачи постановки на сценѣ новой Чеховской драмы, но утеряти ключъ къ постановкѣ старыхъ пьесъ. Главная ихъ ошибка въ замедленіи темпа дѣйствія въ «Ревизорѣ», въ задержкѣ его ненужными деталями, передвиженіями, излишними подробностями *mise en scène* и въ полномъ отказѣ отъ того хорошаго, что выработано было болѣе чѣмъ полувѣковой работой русскаго театра.

Нельзя не поставить въ вину театру и недостатокъ вниманія къ прямымъ указаніямъ Гоголя. Хлестакова въ «Ревизорѣ» москвичей—вовсе нѣтъ. Чуднаго Гоголевскаго языка благодаря плохой дикціи нѣкоторыхъ артистовъ—тоже нѣтъ; монологъ погибъ, раздробленный на части всевозможными сценическими ухищреніями. К. А.

образныхъ героевъ не иначе, какъ художественно-живописными чертами, его склонность доводить создаваемые имъ литературные образы до полной пластической законченности—естественнымъ образомъ опредѣляла собою его тяготѣніе къ театру, а его собственное огромное актерское дарованіе, о которомъ свидѣтельствуютъ намъ его компетентные въ этомъ вопросѣ современники, дѣлало его особенно чуткимъ къ вопросамъ сценическаго воплощенія. Наконецъ, та особенная, почти трагическая, религіозная серьезность, которая отличала Гоголя въ его отношеніи ко всѣмъ вообще значительнымъ вопросамъ жизни и искусства,—позволила ему проникнуть въ такую глубь данного вопроса, которая до него не раскрывалась еще ни одному изъ русскихъ писателей. Только теперь, въ дни повышеннаго теоретическаго интереса къ сценическому искусству и практическаго обновленія его такими благородными искателями художественной правды, какъ дѣятели Художественнаго театра, дѣйствительно ожили для насъ всѣ вопросы, отчетливо выдвинутые и разрѣшенные въ сознаніи Гоголя,—вопросы о художественномъ единствѣ сценическихъ постановокъ, или, что то же, о роли режиссера, о методахъ коллективнаго творчества на сценѣ, о борьбѣ съ сценическими условностями, о соотношеніи предварительной работы артиста и непосредственнаго «вдохновенія» на сценѣ. И всѣ эти вопросы до сихъ поръ еще вызываютъ тучи недоразумѣній, бури горячихъ, и запутанныхъ споровъ: вспомнимъ хотя бы послѣдній съѣздъ режиссеровъ въ Москвѣ, не говоря уже о непрекращающейся полемикѣ театральныхъ критиковъ и рецензентовъ—особенно въ связи съ принципами, выдвинутыми тѣмъ же Художественнымъ театромъ.

I.

Существуетъ мнѣніе, высказываемое въ печати и понынѣ, будто русскій театръ во времена Гоголя былъ на очень значительной художественной высотѣ. Стоитъ однако перечестъ письма Гоголя, не говоря уже о другихъ документахъ эпохи, чтобы убѣдиться въ совершенно противо-

положномъ. Были въ его время и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ по истинѣ замѣчательные актеры, но общій уровень актерскихъ дарованій былъ низокъ, культура сценическаго искусства находилась въ совершенно первобытномъ состояніи. И Гоголь чувствовалъ это еще до того, какъ пережилъ ударъ на первомъ представленіи «Ревизора». «Собираюсь ставить на здѣшній театръ комедію,—пишетъ онъ одному изъ своихъ корреспондентовъ о «Ревизорѣ» въ февралѣ 1836 г.—Пожелайте, дабы была удовлетворительно сыграна, что, какъ вы сами знаете, нѣсколько трудно при нашихъ актеряхъ» *). Отзывъ Гоголя о постановкѣ «Ревизора», въ которомъ удовлетворилъ его только Сосницкій въ роли Городничаго и мало извѣстный актеръ Аѳанасьевъ, игравшій Осипа, а всѣ прочіе артисты, не исключая и знаменитаго Дюра въ роли Хлестакова, привели его въ полное отчаяніе, достаточно извѣстенъ, чтобы напоминать о немъ. Но характерны въ его дальнѣйшихъ письмахъ заявленіе, что актеры сдѣлали изъ «Ревизора» «такую тривіальность, что нѣтъ человѣка, которому бы пріятно было на него посмотрѣть» **) далѣе—замѣчаніе о московскомъ театрѣ, въ письмѣ къ Щепкину: «Позаботьтесь больше всего о хорошей постановкѣ «Ревизора»... У васъ, съ позволенія вашего, ни въ комъ ни на копѣйку нѣтъ чутя» ***) и, наконецъ, сравненіе русскихъ театровъ съ французскими, стоящими на гораздо большей художественной высотѣ, въ письмѣ 1837 г. изъ Парижа ****). Все не удовлетворяло Гоголя въ русскихъ театрахъ: неинтеллигентность актеровъ, условная напыщенность ихъ игры въ трагедіи и пошлый водевильный тонъ въ исполненіи комедіи, отсутствіе смысла и вкуса въ гримахъ и костюмахъ, общее неряшество постановокъ. Считокъ и репетицій недостаточно, и даже на генеральныхъ репетиціяхъ актеры играютъ въ домашнемъ платьѣ. Наконецъ,—и это самое главное—безыдейность русской сцены, проглядывающая и въ трагедіи, и въ комедіи,

*) «Письма» изд. Маркса, томъ I, Бѣлозерскому, стр. 364.

**) «Письма», т. III, Плетневу, стр. 299.

***) «Письма», т. II, стр. 243.

****) «Письма», т. I, Прокоповичу, стр. 421.

неспособность артистовъ представить красоту добра и уродство зла,—что, какъ выражается Гоголь въ «Развязкѣ Ревизора», даетъ въ результатѣ «гниль, а не искусство».

Вполнѣ понятно, что именно Гоголь, съ его глубокою страдальчески-чувствительной и раздражительною душою и его строгимъ творчествомъ въ области комедіи, долженъ былъ особенно чувствовать недостатки современнаго ему театра и мечтать о театрѣ высокомъ, художественно-благородномъ, передающемъ замыселъ автора не въ отдѣльныхъ талантливо исполненныхъ роляхъ, а во всей его цѣлокупности, во всемъ богатствѣ его перекрещивающихся, сплетающихся въ одинъ узелъ психологическихъ мотивовъ. Ибо, если въ трагедіи идея автора можетъ быть иногда вскрыта игрою одного геніальнаго артиста—ролью одного героя, въ душѣ котораго отражается весь міръ и который стоитъ лицомъ къ лицу съ Міровою Сущностью, то въ комедіи, съ ея маленькими ограниченными героями, міровоззрѣніе автора раскрывается только соотношеніемъ этихъ героевъ: призрачность ихъ жизни, ихъ мелкихъ радостей и горестей выясняется лишь въ изображенномъ процессѣ ихъ взаимодействія. Плохая постановка комедіи не только лишаетъ ее всякой художественной красоты, но убиваетъ самую душу ея, превращаетъ ее въ вульгарный балаганъ. Представленіе «Ревизора», несмотря на превосходную игру Сосницкаго, оскорбило всѣ высшія чувства Гоголя, заставило его почувствовать къ своей комедіи нѣчто въ родѣ отвращенія.

Но Гоголь вѣрилъ въ обновленіе театра и призывалъ къ нему тѣхъ, кто могъ что либо сдѣлать въ этомъ направленіи. Весь методъ сценическихъ постановокъ долженъ былъ, съ его точки зрѣнія, подвергнуться коренному измѣненію, причемъ руководящей нитью для режиссера и актеровъ можетъ быть только идейно-художественный замыселъ автора. Съ этой точки зрѣнія въ серьезной пьесѣ нѣтъ ни одной несущественной роли: всѣ роли взаимно освѣщаютъ другъ друга, ни одна изъ нихъ не можетъ быть должнымъ образомъ изучена и сценически воссоздана артистомъ, иначе какъ въ связи со всѣми остальными ролями. Словомъ, сценическое творчество

можетъ быть только *коллективнымъ творчествомъ* артистовъ, взаимно-ограничивающимъ, но и взаимно-вдохновляющимъ. Тогда, говоритъ Гоголь, «пѣса получить вновь еще сильнѣйшую занимательность... этою полнотою своего исполненія—вещью доселѣ неслыханною». Ибо «нѣтъ выше того потрясенія, которое производитъ на человѣка совершенно согласованное согласье всѣхъ частей между собою, которое доселѣ могъ только слышать онъ въ одномъ музыкальномъ оркестрѣ» *). Но такой «оркестръ», такой хоръ драматическихъ артистовъ долженъ непремѣнно имѣть своего «хоровождя», какъ выражается самъ Гоголь. Это и есть роль художника-режиссера, которую онъ впервые выдвигаетъ на исключительную высоту, препоручая ее лучшему актеру труппы—въ противоположность какому-либо администратору, чиновнику, который «мало по малу втираясь, становится посредникомъ и даже вершителемъ въ дѣлѣ искусства»: «тогда выходитъ просто чортъ знаетъ что...—выходитъ инструкція для художника, писанная вовсе не художникомъ» **). Только самъ мастеръ можетъ учить своей наукѣ, слыша вполнѣ ея потребности, и никто другой,—говоритъ Гоголь, поясняя свою мысль. А режиссеръ, съ его точки зрѣнія, долженъ прежде всего *учить*—давать большинству актеровъ, застывшихъ въ устарѣлыхъ шаблонныхъ пріемахъ игры и неспособныхъ уже, по недостатку умственного и художественнаго развитія, возвыситься до настоящаго сценическаго творчества—живые образцы для исполненія на сценѣ, конкретные художественные примѣры для поясненія идеи автора. «Все это вы можете внушить имъ (актерамъ) только одною игрою своей, а словами и наставленіями не сдѣлаете ничего...—пишетъ Гоголь Сосницкому, по поводу постановки «Ревизора». Сами знаете, что второклассные актеры передразнить характеръ еще могутъ, но создать характеръ не могутъ; насилуя себя произвести послѣднее, они станутъ даже ниже самихъ себя» ***). Вотъ

*) «Выбранныя мѣста изъ переписки съ друзьями». XIV, «О театрѣ, объ одностороннемъ взглядѣ на театръ и т. д.»

**) Ibid.

***) «Письма», т. III, стр. 233.

почему Гоголь такъ настаиваетъ—и теоретически, въ замѣткѣ о театрѣ, вошедшей въ «Переписку съ друзьями»; и практически, въ письмахъ къ Щепкину и Сосницкому,—что первый актеръ, который ставитъ пьесу, долженъ рѣшиться «переиграть по порядку всѣ роли пьесы, не исключая самыхъ маловажныхъ» *).

Не только дѣло постановки пьесы, въ узкомъ смыслѣ слова, должно происходить подъ наблюденіемъ режиссера или перваго актера, на котораго, по мнѣнію Гоголя, нужно возложить всю отвѣтственность за представленіе **), но и самое разучиваніе ролей—въ противоположность всѣмъ традиціямъ, практикующимся въ обычныхъ театрахъ и донинѣ,—должно происходить совмѣстно, подъ его непосредственнымъ руководствомъ. «Онъ даже не позволитъ актеру выучить роль на дому, а сдѣлаетъ такъ, чтобы все выучилось сообща и роль вошла сама собою въ голову каждого во время репетицій, такъ, чтобы всякій, окруженный тутъ же обставляющими его обстоятельствами, уже невольно, отъ одного соприкосновенія съ ними, слышалъ вѣрный тонъ своей роли»... «Тутъ всякій, не зная даже самъ какимъ образомъ, набирается правды и естественности, какъ въ рѣчахъ, такъ и въ тѣлодвиженіяхъ. Тонъ вопроса даетъ тонъ отвѣту... Всякій наипростѣйшій человѣкъ способенъ отвѣтить въ тактъ. Но если только актеръ заучилъ у себя на дому свою роль, для него станетъ глухо все окруженіе обстоятельствъ и характеровъ, обступающихъ его роль, такъ же какъ и вся пьеса ему станетъ глуха и чужда, и онъ какъ мертвецъ будетъ двигаться среди мертвецовъ... Только одинъ истинный актеръ-художникъ можетъ слышать жизнь, заключающуюся въ пьесѣ, и сдѣлать такъ, что жизнь эта сдѣлается видною и живою для всѣхъ актеровъ» ***).

Такъ разсуждаетъ Гоголь, безконечно опережая свое время, имѣя въ виду тотъ утонченно-художественный театръ, передающій чуть слышное

*) Только что указанное письмо къ Сосницкому; кромѣ того—«Письма», т. III, Щепкину, стр. 230, и ему же, стр. 294.

**) «Переписка съ друзьями», «О театрѣ и т. д.».

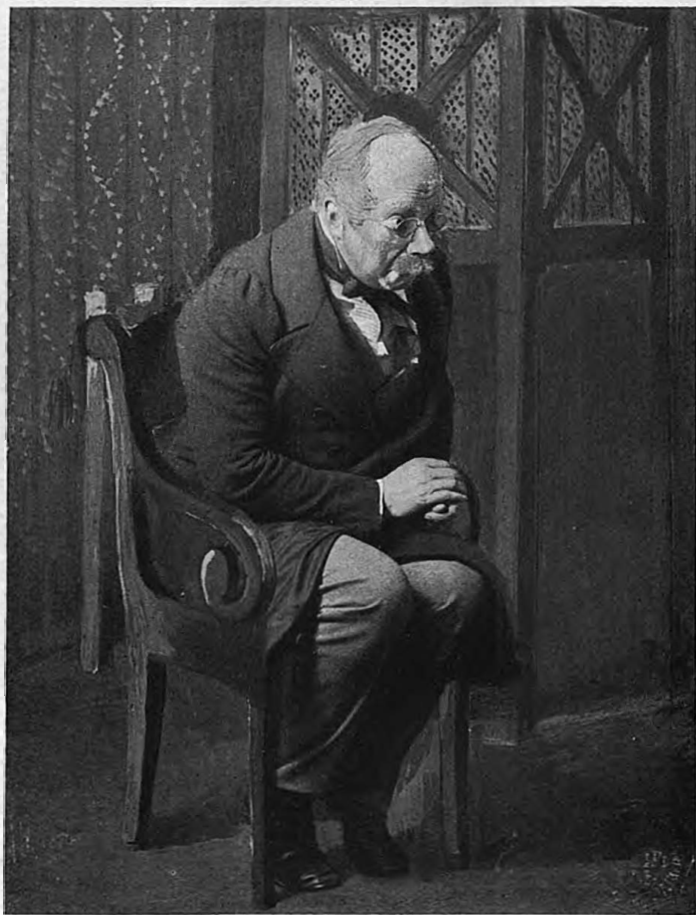
***) *Ibid.*

біеніе жизненнаго пульса, неуловимый ритмъ каждой пьесы, созданіе котораго является дѣломъ нашего времени—и то лишь въ единичныхъ, исключительныхъ образцахъ, отъ которыхъ безконечно отстоятъ всѣ обычные театры. Предвидѣль Гоголь и тѣ споры, которые возбудитъ вопросъ о коллективномъ сценическомъ творчествѣ и роли режиссера. «Таланта не остановятъ указанныя границы, какъ не остановятъ рѣку гранитные берега; напротивъ, вошедши въ нихъ, она быстрѣе и полнѣе движетъ свои волны,—пишетъ онъ.—И въ данной ему позѣ чувствующій актеръ можетъ выразить все. На лицо его никто не наложилъ здѣсь оковъ, размѣщена только одна группировка *)»... Что бы не говорилось по поводу тѣхъ цѣпей, которыя накладываются на индивидуальное дарованіе артиста принципомъ художественнаго единства и цѣльности постановокъ,—жалобы эти всегда свидѣлствуютъ о непониманіи того, что сценическая постановка пьесы точно такъ же, какъ и всякое коллективное исполненіе музыкальнаго произведенія, требуетъ строгой художественной дисциплины—приноровленія художественныхъ интересовъ личности къ интересамъ художественнаго цѣлаго. И Гоголь превосходно понималъ это.

II.

Понималъ Гоголь и то, что для достиженія этой утонченной согласованности всѣхъ частныхъ постановки, которая является единственнымъ условіемъ для глубокаго и всесторонняго освѣщенія художественной идеи автора, нужно не только радикально перемѣнить методъ разучиванія ролей, но и значительно увеличить работу, вкладываемую въ каждую постановку режиссеромъ и самими актерами. Вдумываясь, искать вѣрныхъ тоновъ, безъ конца «доискиваться разума»—вотъ что требовалъ Гоголь отъ художника сцены, какъ и отъ художника слова. Художественная правда, какъ и всякая значительная правда, берется не налетомъ разгоряченнаго воображенія, а упорнымъ духовнымъ трудомъ, внесеніемъ без-

*) Соч. «Отрывокъ изъ письма къ одному литератору»—изъ приложений къ «Ревизору».



А. П. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ УТѢШИТЕЛЬНОГО.



К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ М. А. ГЛОВА.

счетныхъ постепенныхъ поправокъ въ черновики нашихъ художественныхъ воспріятій и творческихъ созданій. Существующая до сихъ поръ манера многихъ театровъ ставить серьезныя пьесы съ какихъ нибудь трехъ-четырехъ репетицій подвергалась Гоголемъ беспощадному осужденію. Продолжая свои размышленія о роли перваго актера или режиссера, онъ говоритъ: «. . . Одинъ онъ знаетъ тайну, какъ производить репетиціи, понимаетъ, какъ важны частыя считовки и полныя предуготовительныя повторенія пьесы», «одинъ онъ можетъ слышать законную мѣру репетицій—какъ ихъ производить и когда прекратить и сколько ихъ достаточно для того, дабы возмoгла пьеса явиться въ полномъ совершенствѣ своемъ передъ публикой» *). «Вы сами знаете, что чѣмъ больше репетицій вы сдѣлаете, тѣмъ будетъ лучше, и актерамъ сдѣлаются яснѣе ихъ роли»,—пишетъ онъ также въ письмѣ къ Щепкину, по поводу постановки переведенной съ итальянскаго, подъ его редакціей, комедіи Джіовани Жиро. Всякое иное, менѣе серьезное отношеніе къ постановкѣ дастъ въ результатѣ «гниль, а не искусство».

Но медлительнъ и сложенъ этотъ процессъ постиженія актерами смысла всей пьесы въ цѣломъ и своей роли, какъ ея частности. «Нужно, чтобы вы переиграли хотя мысленно всѣ роли, услышали цѣлость всей пьесы, и нѣсколько разъ прочитали бы самую пьесу актерамъ, чтобы они такимъ образомъ заучили настоящій смыслъ всякой фразы, который, какъ вы сами знаете, вдругъ можетъ измѣниться отъ одного ударенія, перемѣщенного на другое мѣсто, или на другое слово» **). Такъ пишетъ Гоголь Щепкину въ 1846 г. по поводу вторичной уже постановки «Ревизора»—послѣ сдѣланныхъ въ немъ авторскихъ поправокъ и дополненія его «Развязкою». «Не пропускайте свободнаго времени—продолжаетъ онъ,—и вводите, хотя понемногу, второстепенныхъ актеровъ въ надлежащее существо ролей, въ благородный, вѣрный тактъ разговора—понимаете-ли?—чтобы не слышался фальшивый звукъ».

*) «Переписка съ друзьями», «О театрѣ и т. д.».

**) «Письма», т. III, стр. 295.

Однако не извне, а изнутри долженъ подходить актеръ къ изучаемой имъ роли. Ознакомленіе съ пьесою посредствомъ вдумчиваго художественнаго чтенія пьесы режиссеромъ лишь подводитъ его къ этой задачѣ. Только наименѣе развитыхъ, самыхъ бездарныхъ актеровъ режиссеру волей-неволей приходится обучать исполненію ролей путемъ, такъ сказать, внѣшняго натаскиванія. Всѣ же актеры, достойные этого имени, должны идти путемъ проникновенія въ сущность роли. «Каждый изъ нихъ долженъ стараться поймать общечеловѣческое выраженіе роли... Долженъ разсмотрѣть, зачѣмъ призвана эта роль, долженъ разсмотрѣть главную и преимущественную заботу каждаго лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляетъ постоянный предметъ мыслей, вѣчный гвоздь, сидящій въ головѣ. Поймавши эту главную заботу выведеннаго лица, актеръ долженъ въ такой силѣ исполниться ею самъ, чтобы мысли и стремленія взятаго имъ лица какъ бы усвоились ему самому и пребывали бы въ его головѣ неотлучно во все время представленія пьесы» *). Словомъ, Гоголь и для комическихъ ролей требуетъ полного перевоплощенія артиста и строгой, серьезной искренности игры,—съ сохраненіемъ «общечеловѣческаго благородства рѣчи» **), съ полнымъ отрѣшеніемъ отъ тривіальной каррикатурности, отъ свойственнаго комикамъ гаерства, отъ привычки мысленно оглядываться на публику и смѣшить ее. «Смѣшное обнаружится само собою именно въ той серьезности, съ какою занято своимъ дѣломъ каждое изъ лицъ, выводимыхъ въ комедіи... Зрителю только со стороны виденъ пустякъ ихъ заботы» ***). «*Не представлять, а передавать* прежде мысли, позабывши странность и особенность человѣка» ****)—вотъ чего требуетъ отъ актера Гоголь въ только что упомянутомъ письмѣ къ Щепкину, продолжая развивать ту же мысль, до настоящаго времени не вошедшую въ

*) Соч. «Предувѣдомленіе для тѣхъ, которые пожелали бы какъ слѣдуетъ сыграть «Ревизора».

**) «Письма», т. III, Щепкину, стр. 295.

***) «Предувѣдомленіе для тѣхъ, которые и т. д.».

****) Курсивъ Гоголя.

сознание огромного большинства наших комических актеров, даже наиболее талантливых из них. И в этом сказывается истинный характер гоголевского юмора, характер их комедий его, которые многим и понынѣ кажутся лишь «фарсами» и «шутками», хотя в них раскрываются такія жуткія общечеловѣческія истины, а на выведенныхъ в нихъ маленькихъ уродливыхъ героевъ самъ авторъ смотритъ не только сквозь видимый міру смѣхъ, но и сквозь незримыя, невидимыя слезы. Какъ въ жизни, такъ и на сценѣ эти маленькіе, представленныя имъ люди *живутъ въ серьезъ*, нелѣпо изживая свою единственную Богомъ данную жизнь,—и неминуемая кара ждетъ ихъ, въ предѣлахъ той же изображающей ихъ комедіи, за слѣпоту ихъ лѣностнаго разума, за глухоту ихъ ограниченныхъ сердецъ. Такъ именно ощущаетъ Гоголь трагикомедію человѣческой жизни и такъ отражаетъ ее—въ сильныхъ ракурсахъ, въ рѣзкихъ индивидуальныхъ контурахъ, граничащихъ съ истинно-художественной каррикатурою,—въ своихъ безсмертныхъ комедіяхъ.

Только схвативъ тонъ мысли и чувствованій изображаемаго лица—человѣческую сущность, «душу» данной роли, актеръ долженъ позаботиться о томъ, что Гоголь называетъ «тѣломъ и платьемъ роли»,—позаботиться о ихъ индивидуальныхъ и въ то же время характерныхъ ея особенностяхъ и «странностяхъ», которыя дадутъ ей законченное пластическое выраженіе. И въ этомъ отношеніи—подобно Грибоѣдову, который въ своихъ письмахъ съ такою отчетливостью высказывается, по поводу «Горя отъ ума», о значеніи для художника образцовъ живой окружающей его натуры,—Гоголь совѣтуетъ актерамъ не прибѣгать къ выдумкамъ, а брать характерныя черты изъ сокровищницы своихъ жизненныхъ наблюденій *).

Искренность и серьезность игры, съ полнотою внутренняго переживанія, и внѣшняя простота и «натуральность» ея,—освобожденіе актера отъ всякихъ шаблоновъ, отъ всякой условности и напыщенности—вотъ тѣ требованія, которыя Гоголь не устаетъ подчеркивать въ своихъ письмахъ и которыя не удовлетворялись, особенно въ области трагедіи, современной

*) «Письма», т. III, Щепкину, стр. 230.

ему русской сценой. «Видѣлъ наслѣдника Тальмы, Ligier. Средняго роста, пожилыхъ лѣтъ человѣкъ, бѣгаетъ по сценѣ довольно свободно, какъ дома, не складываетъ рукъ крестомъ и не глядитъ изъ за плеча» *)—пишетъ Гоголь изъ Парижа, очевидно намекая на условности Каратыгинской школы,—и здѣсь же восхищается игрою 60-лѣтней M-lle Mars, играющей 18-лѣтнюю дѣвушку: «Все просто, живо; очищенная натура въ мѣстахъ патетическихъ; слова исходятъ прямо изъ глубины глубоко-тронутой души; ничего дикаго, ни одной фальшивой или искусственной ноты. На русскомъ нашемъ театрѣ далеко не достаеъ до Mars». То же самое, т. е. простота, искренность игры, восхищаетъ его у итальянскихъ актеровъ, исполнявшихъ комедію Жиро «Дядька въ затруднительномъ положеніи»: «Я видѣлъ въ ней актера съ большимъ талантомъ... Онъ былъ прекрасенъ и такъ все въ немъ было натурально и истинно!... Актриса, игравшая Джильду, . . . , была свѣжая, молодая, проста и очаровательна во всѣхъ своихъ движеніяхъ, забывалась и одушевлялась, какъ природа» **).

Природа, со всѣмъ неисчерпаемымъ ея богатствомъ индивидуальных формъ и красокъ, всегда оставалась въ глазахъ Гоголя неизмѣнною наставницею, какъ для художника, такъ и для актера при созданіи роли—даже въ такихъ произведеніяхъ, которыя по глубинѣ идеи, по широтѣ психологическаго обобщенія, выходятъ за предѣлы своего ближайшаго, реалистическаго значенія и пріобрѣтаютъ, какъ истолкованный имъ самимъ въ «Развязкѣ Ревизора», многозначительный символическій характеръ ***).

III.

Было бы однако ошибочно думать, что, требуя искренности переживанія на сценѣ, неподдѣльнаго одушевленія артиста, Гоголь стоялъ за тотъ способъ игры, который и понынѣ защищается многими подъ именемъ «игры по вдохновенію» или «нутромъ». Уже изъ предыдущаго видно, что

*) «Письма», т. I, Прокоповичу, стр. 422.

**) «Письма», т. II, стр. 62 и 63.

***) «Письма», т. III, Щепкину, стр. 475.

онъ требовалъ отъ актеровъ глубокаго, сознательнаго проникновенія во всѣ детали роли, тонкаго, чуткаго къ художественной правдѣ, но трезваго продумыванія всякаго движенія, всякой интонаціи. Высшія цѣнности въ мірѣ творчества, даже вдохновеннѣйшія лирическія произведенія, даже тотъ «необыкновенный лиризмъ, который исходитъ отъ нашихъ церковныхъ пѣсней и каноновъ» — есть «порожденіе верховной трезвости ума», прозрачной трезвости духа *). Такова глубокая, свѣтлая мысль Гоголя, этого мистика и страдальца, распявшаго себя на крестѣ своихъ религіозныхъ вѣрованій. *Верховная трезвость духа*, высшее самообладаніе подобаетъ, въ его глазахъ художнику сцены, какъ и художнику слова. Какъ истинный гений, Гоголь понимаетъ, что нѣтъ силы тамъ, гдѣ нѣтъ духовнаго самообладанія. Никакой истерики въ дѣлахъ искусства! «Вы напрасно говорите въ письмѣ, что старѣетесь,—пишетъ онъ Щепкину.—Напротивъ, зрѣлая лѣта ваши только что отняли у васъ часть того жару, котораго у васъ было слишкомъ много и который слѣпилъ ваши очи... У васъ теперь есть то высокое спокойствіе, котораго прежде не было; вы теперь можете царствовать въ вашей роли» **). «Старайтесь произносить всѣ ваши слова какъ можно тверже и покойнѣе, какъ бы вы говорили о самомъ простомъ, но весьма нужномъ дѣлѣ,—говоритъ онъ въ другомъ письмѣ, тому же Щепкину.—Храни васъ Богъ слишкомъ расчувствоваться. Вы расхныкаетесь и выйдетъ у васъ чортъ знаетъ что. Лучше старайтесь такъ произнести слова, хотя бы самыя близкія къ вашему собственному состоянію душевному, чтобы зритель видѣлъ, что вы стараетесь удержать себя отъ того, чтобы не заплакать, а не въ самомъ дѣлѣ заплакать. Впечатлѣніе будетъ отъ того нѣсколько разъ сильнѣе... Берегите себя отъ сентиментальности и караульте сами за собою. Чувство явится у васъ само собою; за нимъ не бѣгайте; бѣгайте за тѣмъ, какъ бы стать властелиномъ

*) «Переписка съ друзьями», XXXI, «Въ чемъ же, наконецъ, существо русской поэзіи».

**) «Письма», т. II, стр. 243.

себя» *). То же самое пишетъ онъ и Сосницкому, таланту совсѣмъ другого склада: «Храни Васъ Богъ отъ всякой сентиментальности и напряженнаго жару, вдругъ не станетъ голоса къ концу монолога, пересохнетъ горло и останешься въ какомъ то вяло плаксивомъ и пьяномъ положеніи, тогда какъ слѣдуетъ пребывать во все время монолога въ трезвомъ и свѣтломъ состояніи духа» **). Все это говорится, правда, объ определенной роли—роли перваго актера въ «Развязкѣ Ревизора», но можно было бы доказать, что Гоголь относитъ это ко всякому патетическому моменту актерской игры, что для него самый актъ сценическаго перевоплощенія, самый подъемъ, самое вдохновеніе артиста—есть явленіе не безсознательно-нервическаго, а высшаго духовнаго порядка. Павось артиста долженъ стремительно нестись впередъ по руслу, проложенному длительной, полной самокритики работой, въ гранитныхъ берегахъ, не позволяющихъ ему уклоняться въ стороны и выходить за предѣлы того, что назначено ему общою, до мелочей продуманною планировкой и всѣмъ замысломъ постановки.

Таковы условія творчества актера, которому Гоголь придаетъ такое высокое и самобытное значеніе. Чутко прислушиваясь къ замыслу автора, актеръ является все же не простымъ исполнителемъ его воли, не докладчикомъ его словъ и его мыслей, а творцомъ, создателемъ живого, пластическаго образа на сценѣ, который только намѣченъ авторомъ. При этомъ всякій актеръ можетъ по своему подойти къ произведенію автора, увидѣть въ немъ то, чего не увидѣли другіе, дать ему совершенно новое освѣщеніе и воплощеніе. Не отдаваясь во власть театральныхъ традицій, а напротивъ, постоянно вновь и вновь порывая съ ними, заново пересматривая пьесы, уже выцвѣтшія въ глазахъ публики при устарѣвшемъ ихъ толкованіи, заново подходя къ нимъ и въ цѣломъ и частностяхъ, долженъ работать актеръ и режиссеръ театра. «Развѣ вы позабыли, что есть старыя, заигранныя, заброшенныя пьесы? Развѣ вы позабыли, что для актера нѣтъ старой роли, что онъ новъ вѣчно,—пишетъ Гоголь Щепкину, жалующемуся

*) «Письма», т. III, стр. 231.

**) «Письма», т. III, стр. 234.

на недостатокъ хорошихъ пьесъ и ролей. — Переберите-ка въ памяти вашей старый репертуаръ, да взгляните *свѣжими и нынѣшними очами*... Вамъ предстоитъ долгъ заставить, чтобы не для автора пьесы и не для пьесы, а для *актера-автора* ѣздили въ театръ» *). Можно всѣ пьесы сдѣлать вновь свѣжими, новыми, любопытными для всѣхъ отъ мала до велика, — если только заново и творчески подойти къ нимъ и дать имъ истинно художественную постановку. Тогда безконечно расширится репертуаръ, предстанутъ передъ публикою «всѣ совершеннѣйшія драматическія произведенія всѣхъ вѣковъ и народовъ», — и театръ будетъ не источникомъ умственного и эстетическаго развращенія, а живою нравственною силою въ обществѣ, двигателемъ его на пути къ высшимъ цѣлямъ **). Но для этого сами актеры должны подняться на гораздо большую нравственную и умственную высоту, ибо нѣтъ истиннаго творчества, нѣтъ развитія таланта тамъ, гдѣ нѣтъ нравственнаго совершенствованія и неустаннаго духовнаго труда ***).

Таковы взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера, не только не устарѣвшіе, но и понынѣ являющіеся для многихъ непріемлимыми — по своей смѣлости и новизнѣ.

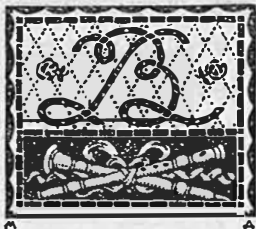
*) «Письма», т. II, стр. 242.

**) «Переписка съ друзьями», «О театрѣ и т. д.»

***) «Письма», т. III, къ гр. А. М. Віельгорской, стр. 184.

ТАЙНЫ СЦЕНИЧЕСКАГО ОБАЯНІЯ ГОГОЛЯ *).

Влад. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО.



В одномъ изъ своихъ писемъ Гоголь говоритъ:

«Театръ ничуть не бездѣлица и вовсе не пустая вещь, если примешь въ соображеніе то, что въ немъ можетъ помѣститься вдругъ толпа изъ пяти, шести тысячъ человѣкъ и, что вся эта толпа, ни въ чемъ не сходная между собой, можетъ вдругъ потрястись однимъ потрясеніемъ, зарыдать одними слезами и засмѣяться однимъ всеобщимъ смѣхомъ».

И затѣмъ прибавляетъ:

«Это такая каѳедра, съ которой можно много сказать міру добра».

Въ этихъ строкахъ вся сущность *психологіи театра*. Какія бы теченія не увлекали драматическое творчество, въ какія бы формы не отливались сценическіе идеалы времени,—для театра остается неизмѣннымъ *законъ единого общаго переживанія*.

Всякое отдаленіе автора отъ этого закона угрожаетъ ему равнодушіемъ, а всякое приближеніе къ нему даетъ автору огромную власть надъ театральной толпой.

Достиженія этой власти такъ же безконечно разнообразны, какъ разнообразны приемы творчества. Существуетъ заблужденіе, что такъ называемая сценичность не относится къ области творчества, а лишь къ умному, внимательному и расчетливому использованію условій сцены. Золя, какъ извѣстно, рѣшительно утверждалъ, что всякій умный писатель можетъ быть драматургомъ. Но если это невѣрно само по себѣ, то относительно Гоголя такой взглядъ былъ бы тяжкимъ грѣхомъ неблагодарности.

Когда вдумываешься въ психологію творчества такого произведенія,

*) Прочитано авторомъ на торжественномъ засѣданіи Общества любителей русской словесности въ Москвѣ 28 апрѣля.



Н. Х. ПАШКОВСКІЙ ВЪ РОЛИ СЛУГИ.
«ПЕРЕКІНЪ ГОГОЛЯ».

ТАЙНЫ СЦЕНИЧЕСКАГО ОБАЯНІЯ ГОГОЛЯ.

Съ какой силой, съ какой простотой, съ какой геніальной экономіей происходит завязка пьесы! Вы знаете, что по теоріи драмы первое дѣйствіе посвящается завязкѣ, второе—развитію, третье доводитъ пьесу до кульминаціоннаго пункта, четвертое подготовляетъ развязку, которая заключается въ пятомъ дѣйствіи. Самые замѣчательные мастера театра не могли завязать пьесу иначе, какъ въ нѣсколькихъ первыхъ сценахъ. Въ «Ревизорѣ» же—одна фраза, одна первая фраза.

«Я пригласилъ васъ, господа, для того, чтобы сообщить вамъ пренепріятное извѣстіе: къ намъ ѣдетъ ревизоръ».

И пьеса уже начата. Дана фабула и данъ главнѣйшій ея импульсъ—страхъ. Все, что могло бы соблазнить писателя для подготовки этого положенія, или безпощадно отбрасывается, или найдетъ себѣ мѣсто въ дальнѣйшемъ развитіи фабулы. Какъ сценически крѣпко надо было овладѣть замысломъ комедіи, чтобы такъ смѣло и въ то же время такъ просто приступить къ ней!

Если бы вы взяли прослѣдить шагъ за шагомъ, сцену за сценой, развитіе этой не сложной, не загроможденной, фабулы, прослѣдить не съ точки зрѣнія заложенныхъ въ пьесу нравственныхъ проблемъ и не со стороны того общественнаго значенія, какое имѣютъ для насъ нарисованные въ комедіи нравы, а исключительно со стороны ея сценической формы, то васъ ни на минуту не покидало бы то радостное изумленіе, какое посылаетъ нашей душѣ истинное искусство.

Нѣтъ возможности, даже въ самыхъ подробныхъ догадкахъ, охватить тотъ громадный, разбросанный, разорванный жизненный матерьялъ, который мелькалъ передъ напряженнымъ умственнымъ взоромъ поэта во все время его творчества. Встрѣчи,—постоянныя и случайныя,—наблюденія, воспоминанія, образы фантазіи, размышленія, мечты,—все, что питаетъ духъ великаго человѣка, все это, мелькая, попадаетъ въ этотъ лучистый снопъ внутренняго свѣта, «второго зрѣнія». Мелькаетъ и исчезаетъ съ быстротой мысли. И только то задерживается, только то движеніе человѣческой души, бытовая краска, жестъ, выраженіе лица, слово—только то останавливаетъ на себѣ упорное и ѣдкое вниманіе поэта, что поражаетъ, волнуетъ и радуетъ его

близостью, родственностью съ его замысломъ. Происходитъ непрерывный контроль въ выборѣ матерьяла. И если вообще этотъ контроль устанавливается тѣмъ, что мы называемъ «художественной идеализаціей» и принадлежитъ всякому роду изящной литературы, то въ комедіяхъ Гоголя и въ «Ревизорѣ», по преимуществу, этотъ контроль дважды, трижды, во сто разъ усугубляется *чувствомъ сцены*. Отсюда вся фабула, развивающаяся въ такой простотѣ и послѣдовательности, какъ будто бы это была сама жизнь, сами житейскія будни, подъ напряженнымъ напоромъ чувства сцены получаетъ сжатость, сочность и компактность. Когда слѣдишь за сценическимъ рисункомъ комедіи, то иногда положительно думаешь, что это чувство театра руководило всѣми духовными силами поэта.

Пока пьеса развивается еще въ покоѣ, чисто сценическое творчество еще не нуждается въ особенномъ напряженіи. Въ самомъ юморѣ Гоголя, въ колоритѣ, въ краскахъ, въ міросозерцаніи, склонномъ всегда къ обобщеніямъ,—во всемъ заложено то, что вызываетъ «чудо театра», то обаяніе, которое заражаетъ аудиторію.

Какъ Пушкинъ одной своей сценой въ корчмѣ былъ провозвѣстникомъ огромнаго цикла русскихъ драмъ,

какъ психологическими романами Достоевскаго питалась русская драматическая литература въ теченіе двухъ десятковъ лѣтъ,

какъ женскіе образы Тургенева вдохновляли русскую сцену,

такъ Гоголь своими повѣствовательными сочиненіями создавалъ сценической *языкъ* пьесъ, его остроту, мѣткость и красочность. Всякій драматургъ испытывалъ на себѣ обаяніе сценичности Гоголевскаго юмора.

И чувство театра удовлетворяется въ полной мѣрѣ, когда, не смотря на отсутствіе такъ называемаго сценическаго *движенія*, на нѣкоторый застой въ развитіи фабулы, писатель съ увлеченіемъ отдается подробностямъ, согрѣвая ихъ своимъ юморомъ. Чувство театра удовлетворяется, потому что юморъ этотъ, освѣщая подробности свѣтомъ истины, имѣетъ безпредѣльную власть надъ толпой, которая можетъ «смѣяться однимъ всеобщимъ смѣхомъ».

Но съ развитіемъ фабулы сцена требуетъ учащеннаго темпа, ея температура поднимается, пульсъ усиливается. Всѣми своими нервами поэтъ чувствуетъ, что для того, чтобы держать власть надъ театральной залой, нельзя уже оставлять дѣйствующихъ лицъ въ покоѣ бытовыхъ подробностей, смѣхъ можетъ застояться, залъ можетъ остыть. Драматургъ съ жестокостью хирурга отрѣзаетъ все, что ему кажется лишнимъ. (Охватить все далеко не такъ легко. Многие онъ замѣтитъ только гораздо позднѣе, когда комедія уже будетъ окончена). Требуются сценическіе толчки...

И вотъ тутъ то съ особеннымъ блескомъ обнаруживается сценическій геній Гоголя. Онъ находитъ эти толчки не въ событіяхъ, приходящихъ извнѣ,—пріемъ всѣхъ драматурговъ міра,—откуда эта бѣдная событіями жизнь небольшого русскаго городка можетъ давать интересныя внѣшнія событія? —Гоголь находитъ сценическое движеніе въ неожиданностяхъ, которыя проявляются въ самихъ характерахъ, въ многогранности человѣческой души, какъ бы примитивна она ни была. Только человѣческая душа даетъ ему матерьялъ для сценическаго развитія фабулы. Углубляясь въ опредѣленные характеры, поставленные въ извѣстныя условія, великій комикъ находитъ въ нихъ такія неожиданности и эти неожиданности такъ поражаютъ и наполняютъ душу художника такимъ радостнымъ волненіемъ, что онъ съ непоколебимой убѣжденностью пользуется ими для сценическаго движенія комедіи. Онъ какъ бы ведетъ зрителя по пути того самаго углубленія, какое пережилъ самъ, стараясь сохранить свѣжесть своихъ непосредственныхъ находокъ—и въ этомъ самомъ пути полагаетъ радостное удовлетвореніе чувства сцены. Тогда поэту уже нѣтъ надобности сдерживать свой темпераментъ въ извѣстныхъ границахъ.

До сихъ поръ онъ не давалъ ему полной воли, потому что это могло внести поспѣшность тамъ, гдѣ требовалось *эпическое* спокойствіе, соответствующее эпическому застою русской жизни. Теперь-же какъ бы не разыгралась его фантазія,—всѣ ея источники покоятся въ области найденной имъ *правды*. Никакія преувеличенія, никакая сгущенность красокъ, никакая

быстрота въ смѣнѣ настроеній не измѣняетъ высшей, художественной правдѣ. И если въ четвертомъ дѣйствіи этотъ кипучій, искрящійся темпераментъ выливается въ рядъ быстрыхъ и шаловливыхъ сценъ, то въ послѣднемъ онъ весь сгущается для того, чтобы сосредоточиться на большомъ финалѣ комедіи. Этотъ финалъ представляетъ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ явленій сценической литературы. Вы его отлично знаете. Пользуясь тѣми же неожиданностями, которыя гениальны по своей простотѣ и естественности, Гоголь выпускаетъ сначала почтмейстера съ извѣстіемъ, что чиновникъ, котораго всѣ принимали за ревизора, былъ не ревизоръ, потомъ углубляясь въ человѣческія страсти, доводитъ драматическую ситуацію до высшаго напряженія и въ самый острый моментъ разгара страстей, даетъ однимъ ударомъ такую развязку, равной которой нѣтъ ни въ одной литературѣ. Какъ одной фразой городничаго онъ завязалъ пьесу, такъ одной фразой жандарма онъ ее развязываетъ, — фразой, производящей ошеломляющее впечатлѣніе, опять таки своей неожиданностью и въ то же время совершенной необходимостью.

Но было бы легкомысліемъ считать этотъ финалъ только эффектнымъ «театральнымъ угаромъ». Еще послѣ того, какъ письмо Хлестакова прочтено, не смотря на непрерывный гомерическій хохотъ, вы чувствуете, какъ комедія быстро, неуклонно и съ изумительной правдивостью начинаетъ вздыматься до трагическихъ высотъ. Мало того, вы чувствуете, какъ конкретный, бытовой случай переживанія городничаго и его окружающихъ, силою мощнаго темперамента и всеобъединяющей мысли поэта, вдругъ освѣщается яркимъ, широкимъ *обобщеніемъ*, которое въ знаменитой «нѣмой сценѣ» словно срываетъ внезапно всѣ покровы быта и обнаруживаетъ единую человѣческую душу въ ея огромномъ потрясеніи. Сколько разъ вы ни смотрѣли «Ревизора», какъ ни были вы подготовлены, вы всегда бывали захвачены этимъ финаломъ, поразительнымъ по красотѣ, по силѣ экспрессіи, по необычайности и совершенной неожиданности формы, по вдохновенному сценическому разсчету. Вспомните хорошенько, какъ ваши нервы доходили до высшаго напряженія именно потому, что нѣмая картина дер-

жится долго, очень долго. Вся аудиторія также застываетъ въ нѣмомъ лицезрѣніи, какъ и дѣйствующія лица на сценѣ. Неразрывная связь сцены съ театральной залой достигаетъ здѣсь идеальной силы.

Авторъ въ своей ремаркѣ требуетъ, чтобы сцена держалась полторы минуты. Кто знаетъ,—быть можетъ, много разъ переживая эту сцену, стараясь испытать все впечатлѣніе, какое она должна произвести въ театрѣ,—поэтъ почти точно вычислилъ длительность ея. Но, сколько мнѣ извѣстно, не было случая, чтобъ она длилась болѣе 52 секундъ. И когда я спрашивалъ суфлера, который долженъ давать занавѣсъ, чѣмъ онъ руководствуется, то онъ отвѣтилъ: я даю занавѣсъ, когда если бы еще секунда и мое сердце разорвалось бы. На одномъ изъ послѣднихъ спектаклей я слышалъ, какъ дама, сидѣвшая въ партерѣ и добродушно хохотавшая весь вечеръ надъ городничимъ, черезъ 15 секундъ этой нѣмой сцены, съ ужасомъ, боясь нарушить тишину, проговорила: «Господи! съ нимъ сейчасъ сдѣлается ударъ». Въ собственномъ переживаніи она непосредственно и наивно почувствовала бѣніе сердца Городничаго.

Великій драматургъ достигъ того, что «толпа, ни въ чемъ не сходная между собою» весь вечеръ «смѣялась однимъ всеобщимъ смѣхомъ» и въ концѣ «была потрясена однимъ потрясеніемъ».

Русское общество любитъ литературу, театръ, искусства. Но—потому ли, что русское общество все еще никакъ не можетъ устроить свою жизнь, освободить ее отъ гнетущихъ болей и заботъ, потому что душевные горизонты русскаго человѣка такъ широки и многоцвѣтны, что онъ никогда не удовлетворится дѣйствительностью и его духъ вѣчно останется ищущимъ и метущимся, или потому что искусства еще не вошли въ его жизнь, какъ духовная пища первой необходимости,—русское общество въ произведеніяхъ искусствъ интересуется больше всего, почти только содержаніемъ, тѣмъ «добромъ», котораго «можно много сказать» съ этой кафедры—театра. Форма мало привлекаетъ его вниманіе. Но геній поэта, память котораго мы чествуемъ въ эти дни, имѣетъ право на самое глубокое изученіе его формы даже въ нашихъ условіяхъ жизни, потому что онъ соз-

дать произведение театра, которое мы можем безъ малѣйшей натяжки назвать однимъ изъ самыхъ совершенныхъ и самыхъ законченныхъ произведеній сценической литературы всѣхъ странъ.

ГОГОЛЬ И ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЦЕНЗУРА.

(Историческая справка).

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.



Изъ всѣхъ писателей этой эпохи, Гоголь меньше другихъ могъ пожаловаться на драматическую цензуру. Императоръ Николай Павловичъ, лично цензуровавшій Пушкина и Гоголя, особенно глубоко чувствовалъ значеніе Гоголевской сатиры. Извѣстно мнѣніе Государя о «Ревизорѣ», послѣ перваго представленія: «Намъ всѣмъ здѣсь досталось, а больше всего мнѣ», — будто бы сказалъ онъ. И тѣмъ не менѣе пьеса осталась въ репертуарѣ *). Такимъ отношеніемъ верховной власти къ драматургу, объясняется незначительное вниманіе, удѣленное Гоголю Третьимъ отдѣленіемъ. За исключеніемъ «Тяжбы», нѣсколько лѣтъ запрещенной къ представленію, всѣ остальные пьесы пропускались цензурой безпрепятственно: свое мнѣніе она обнаруживала нѣкоторыми вымарками, въ большинствѣ случаевъ затѣмъ возстановленными. Общей участи не избѣжалъ и «Ревизоръ». Разсматривавшій его цензоръ Ольдекопъ, отзывался о комедіи даже сочувственно. Его докладъ, помѣченный мартомъ

*) «Всѣ противъ меня, пишетъ Гоголь М. С. Щепкину 29 апр. 1836 г. — чиновники пожилые и почтенные кричатъ, что для меня нѣтъ ничего святого, когда я дерзнулъ говорить о служащихъ людяхъ; полицейскіе противъ меня, купцы противъ меня, литераторы противъ меня. Бранять и ходить на пьесу; на четвертое представленіе нельзя достать билетовъ. Если бы не высокое заступничество Государя, пьеса моя не была бы ни за что на сценѣ и уже находились люди, хлопотавшіе о запрещеніи ея»... (упоминается въ книгѣ А. М. Скабичевскаго «Очерки исторіи рус. цензуры», Спб. 1892, 282).

1836 г. и написанный на французскомъ языкѣ, довольно любопытенъ *). Я приведу его въ переводѣ: «Эта пьеса остроумна и великолѣпно написана. Авторъ принадлежитъ къ извѣстнымъ русскимъ писателямъ (*novellistes distingués*). — Городничій одного маленькаго русскаго города узналъ изъ письма своего пріятеля, что въ городъ приѣзжаетъ ревизоръ ревизовать самый городъ и уѣздъ. Онъ собираетъ городскія власти, чтобы сообщить имъ эту страшную вѣсть. Вдругъ входятъ два господина и рассказываютъ, что вотъ уже два дня, какъ въ городѣ поселился одинъ незнакомецъ и живетъ въ гостиницѣ. Всѣ увѣрены, что это и есть ужасный ревизоръ. На самомъ дѣлѣ это ничто иное, какъ г. Хлестаковъ, маленькій петербургскій чиновникъ, изъ числа тѣхъ, которые не любятъ ничего дѣлать и бросаютъ деньги за окно. Хлестаковъ проигрался въ дорогѣ въ карты и по необходимости застрялъ въ маленькомъ городѣ. Городничій отправляется къ нему. Хлестаковъ думаетъ, что онъ намѣренъ посадить его въ тюрьму, такъ какъ онъ долженъ хозяину гостиницы за два дня. Но, видя почтительное отношеніе къ нему городничаго, онъ соглашается переселиться къ нему въ домъ. Ему представляются жена и дочь городничаго, Хлестаковъ увлекается и рассказываетъ о всѣхъ своихъ связяхъ въ С.-Петербургѣ. Вскорѣ онъ окончательно запутывается; послѣ того, что онъ рассказалъ, что живетъ во второмъ этажѣ въ двухъ комнатахъ, онъ немедленно заявляетъ, что имѣетъ два великолѣпныхъ дома въ С.-Петербургѣ, гдѣ устраиваетъ чудесные балы. На этихъ балахъ подаютъ горячіе пироги, внутри которыхъ заключенъ ледъ. Всѣ въ восторгѣ. Хлестаковъ, видя, что его принимаютъ за высокопоставленное лицо, занимается у всѣхъ деньги. Каждый старается исполнить его желанье. Въ концѣ концовъ онъ сватается къ дочери городничаго и получаетъ согласіе. Между тѣмъ лакей Хлестакова настолько благоразуменъ, что спѣшитъ съ отъѣздомъ своего барина, который объявляетъ, что уѣзжаетъ на одинъ день, чтобы испросить благословеніе у дяди. Послѣ отъѣзда Хлестакова, всѣ городскія власти спѣшатъ поздравить

*) Дѣла III Отд. Собств. Е. В. канцеляріи, протоколы 1836 — 1844 гг. На эти документы я постоянно ссылаюсь.

семью городничаго, который мечтаетъ уже о столичной жизни. Но вдругъ является почтмейстеръ. Онъ вскрылъ письмо Хлестакова своему другу въ С.П.Б. Въ этомъ письмѣ всѣ власти находятъ свои характеристики, далеко не прикрашенные. Всѣ возмущены, но это возмущеніе вскорѣ уступаетъ мѣсто изумленію, когда появившійся жандармъ приглашаетъ всѣхъ явиться къ чиновнику, пріѣхавшему изъ С.-Петербурга. — Пьеса не заключаетъ въ себѣ ничего предосудительнаго. — На этомъ докладѣ рукою генерала Дубельта написано: «Позволить 2 марта 1836 г.». — Что касается текста «Ревизора», то цензура остановилась главнымъ образомъ на тѣхъ мѣстахъ, которыя могли смутить религіозное чувство зрителя. На этомъ основаніи у городничаго вычеркнуты слѣд. фразы: въ 1 д. (3 явл.) послѣ словъ «полторы недѣли» *) (въ сторону) Батюшки, сватушки! Выносите *святые угодники*; во 2 д. (8 явл.) Боже мой, *мать ты моя пресвятая! преподобный Антоній!* **); въ 3 д. (11 явл.) Эхъ, какъ каркнула ворона... *Боже васъ сохрани*; въ 4 д. (15 явл.) Ей Богу не бралъ... она сама забрала ***); *вотъ какъ Богъ святъ и перекрещусь* и затѣмъ ремарка «крестить ее» (Анну Андреевну); въ 5 д. (1 явл.): Что Анна Андреевна? *Каково благословеніе Божіе, а; наконецъ, въ знаменитомъ монологѣ* 5 д. (9 явл.): Какъ я? Нѣтъ, какъ я старый дуракъ... *Попа на исповѣди надулъ, рассказалъ совсѣмъ другое* ****). По тѣмъ же причинамъ у Осипа во 2 д. (1 явл.) въ монологѣ исключена фраза: *вотъ мать моя ты Божія*, а въ жалобѣ Земляники на судью въ 4 д. (6 явл.) *Да безбожникъ. Больше десяти лѣтъ какъ не исповѣдывался*, обѣ фразы въ послѣдствіи не возстановлены. Кромѣ этихъ помарокъ «спеціальнаго» свойства, цензоръ нашелъ нужнымъ вычеркнуть еще фразу городничаго въ 1 д. (3 явл.) о высѣченной офицерской женѣ *****) и измѣнить

*) Въ окончательной редакціи «двѣ недѣли».

**) Въ послѣдствіи не возстановлена.

***) Рѣчь шла объ унтеръ-офицерской вдовѣ; въ послѣдствіи авторъ эту фразу вычеркнулъ (см. прим. Н. С. Тихонравова, стр. 669).

****) Въ послѣдствіи не возстановлена (не встрѣчается даже въ первоначальной редакціи комедіи).

*****) Любопытная вещь. Это упоминаніе объ «офицерской» женѣ въ отличіе отъ

фразу судьи въ 4 д. (3 явл.) объ орденѣ св. Владиміра. Въмѣсто словъ: «за три трехлѣтія *удостоенъ* Владиміра», написано: «*представленъ* къ Владиміру».

* * *

Подобно «Ревизору», другія пьесы Гоголя, въ томъ числѣ и «Тяжба», не вызвали особенныхъ возраженій. Цензуравшій «Игроковъ», М. Геденовъ разсказалъ о комедіи слѣдующее: «Шулеръ пріѣхалъ въ городъ съ намѣреніемъ обыгрывать навѣрное и нападаетъ на шайку шулеровъ. Шайка, видя, что обыграть его нельзя, выманиваетъ у него всѣ деньги самымъ хитрымъ обманомъ. Быть фальшивыхъ игроковъ, ихъ плутни, ихъ правила выставлены во всей наготѣ. Всѣ дѣйствующія лица шулера. Оттого пьеса очень грязна. Съ другой стороны пьеса можетъ быть полезна, открывая плутни шулеровъ, представляя цѣлую исторію шулерства и внушая къ нему должное отвращеніе». Резолюція, положенная начальствомъ на эту пьесу, должна была опредѣлить отношеніе къ ней цензора. Рукою Дубельта написано: «Графъ Бенкендорфъ приказалъ пропустить, но съ тѣмъ, чтобы грязныя выраженія, по возможности, были очищены. 13 ноября 1842 г.». На этомъ основаніи, вѣроятно, Геденовъ обратилъ вниманіе на мѣста, которыя могли задѣть самолюбіе военныхъ. Такъ слова: *гусаръ, гусарскіе обычаи, гусарскій юнкеръ*, въ примѣненіи къ юному Глову, тщательно вымараны, или замѣнены словомъ «молодецъ». Слово «армейщина» въ 8-мъ явленіи замѣнено словомъ «офицеръ». Много исключеній сдѣлано въ пользу чиновниковъ. Имъ повидимому достаточно насолить въ «Ревизорѣ», чтобы щадить въ другихъ пьесахъ *). Въ томъ явленіи, гдѣ

«унтеръ-офицерской», фигурирующей въ пьесѣ, встрѣчается лишь въ протоколахъ III отдѣленія. Оно отсутствуетъ, какъ въ первоначальной, такъ и окончательной редакціи комедіи.

*) Разбирая одну пьесу подъ названіемъ «Сбитая борода, вопреки пословицѣ: не вѣрь коню въ полѣ, а женѣ въ волѣ» (авторъ остался неизвѣстенъ), цензоръ находитъ отдаленное сходство ея съ «Ревизоромъ». По этому поводу состоялась такая резолюція: «гр. Бенкендорфъ приказалъ пропустить, но подъ строгой отвѣтственностью цензора, чтобы не было ничего оскорбительнаго и обиднаго (для чиновниковъ?) 16 Дек. 1840 г.

Замухрышкинъ говоритъ о взяткахъ (20 явл.), вымарано его сужденіе о благотворительности: «Вы господа только развѣ придумали названье поблагороднѣй: пожертвованіе тамъ, или тамъ Богъ вѣдаетъ что такое, *а какъ размотришь хорошенько... тотъ же Савка, да на другихъ санкахъ*». Вымарана угроза Утѣшительнаго, обращенная къ Замухрышкину, когда онъ обѣщаетъ ему взятку за устройство дѣла: «Послушайте, мы уже вамъ дадимъ, и вы ужъ тамъ съ *начальниками своими* сдѣлайтесь» (явл. 20). Вычеркнуто слово *камергеры* (явл. 8), вымарана цѣлая фраза, касающаяся купечества: «они дурачье не знаютъ, что за всякій рубль, который они выплутуютъ у насъ, они намъ платятъ тысячами» (явл. 21). Въ заключеніе вычеркнуто сравненіе Глова съ Барклай-де-Толли. Эта фамилія зачеркнута такъ же, какъ фамилія полковника Чеботарева, о которой говоритъ трактирный слуга Гаврюшка (явл. 18). Чеботаревъ замѣненъ Чемодановымъ.

* * *

«Женитьба» вызвала скорѣе цензурную справку, чѣмъ докладъ. Цензоръ ограничился простымъ сообщеніемъ, что «пѣса одобрена къ представленію на Императорскомъ Московскомъ театрѣ» и Дубельтъ написалъ на поляхъ «Позволяется 30 Ноября 1842 г.» Тѣмъ не менѣе вымарки въ комедіи носятъ на себѣ отпечатокъ обычнаго взгляда цензора на вещи. Впрочемъ въ «Женитьбѣ» чиновничій элементъ преобладаетъ надъ военнымъ. Въ первомъ дѣйствіи Подколесинъ, говоря о цвѣтныхъ фракахъ, считаетъ, что они больше идутъ «секретарямъ, титулярнымъ и прочей мелюзгѣ» (I д. 3 явл.). «Мелюзгу» цензоръ вычеркнулъ. Вычеркнулъ онъ также мѣсто, гдѣ сваха указываетъ адресъ невѣсты: «Такъ вотъ тебѣ прямо въ глаза и будетъ деревянный домъ, гдѣ живетъ швея, что жила прежде съ сенатскимъ *оберъ-секлетаремъ*» (I д. 9 явл.). «Секлетаря» зачеркнули. У той же свахи помарали ее характеристику чиновника Пантелѣева: «Не прикословлю, пьетъ: чтожъ дѣлать—ужъ онъ *титулярный совѣтникъ*» (явл. 13). Въ роли Кочкарева вымарали всѣхъ его «придворныхъ совѣтниковъ, экспедитора и даже... экспедиторченковъ» (I д. 11 явл.). Благоговѣйное чувство цензора смутила невинная ссылка автора на святыхъ. Извѣстна угроза свахи, когда она съ

Анучкинымъ разсуждаетъ о преимуществахъ русскаго языка (2 д. 6 явл.): «Ужъ тутъ нечего толковать про русскую рѣчь—рѣчь звѣстно какая: *всѣ святые говорили по русски*». Послѣднюю фразу зачеркнули. На томъ же вѣроятно основаніи, зачеркнули фразы у свахи въ 1 д. 3 явл. и у Арины Пантелевны въ 25 явл. 2 д. Въ этомъ явленіи вниманіе цензора обратили еще слова Арины Пантелевны послѣ бѣгства Подколесина въ окно. Она говоритъ Кочкареву: «Осрамишь передъ всѣмъ міромъ дѣвушку! Я мужичка, да не сдѣлаю этого, а еще и дворянинъ! *Вѣрно только на пакости да на мошенничество у васъ хватаетъ дворянства*». Послѣднюю фразу цензоръ цѣликомъ вымаралъ, хотя не менѣе характерныя выраженія о дворянствѣ въ другихъ случаяхъ остались безъ измѣненія (напр. извѣстная ссора свахи съ Ариной Пантелевной въ 14 яв. 1 д.). Ругательства вообще не допускались. У Кочкарева въ 1 д. вычеркнуты слова «свистунъ» и «подлецъ», у Анучкина во 2 д.—«подлецъ» и «мерзавецъ». Между прочимъ фамилія Анучкина передѣлана въ Ходилкина *). Съ военной точки зрѣнія показался зазорнымъ разсказъ Жевакина о товарищахъ по эскадрѣ (1 д. 16 явл.): «Всѣ были съ такими странными фамиліями, что *бывало покойный командиръ Алексѣй Ивановичъ говорилъ: «Ну, говоритъ, у моей 3 эскадры чортъ на крестинахъ что ли былъ?*» Всю эту фразу цензоръ вымаралъ и авторъ впослѣдствіи ее не возстановилъ. Въ томъ же явленіи (д. 1, явл. 15 и 16) были зачеркнуты слова Жевакина: «въ 801, при Павлѣ Петровичѣ».

* * *

Исторія съ «Тяжбой» въ официальной перепискѣ отмѣчена двумя короткими рапортами цензора: запретительнымъ и разрѣшительнымъ. Запретительный, помѣченный ноябремъ 1842 г., гласитъ слѣд.: «Весь сюжетъ пьесы состоитъ въ томъ, что подъячій взяточникъ радуется тяжбѣ. Пьеса

*) Эту метаморфозу акад. Тихонравовъ объясняетъ такъ: «ни въ одной изъ рукописей «Женитьбы» нѣтъ этой фамиліи. Несомнѣнно она придумана театальной цензурой, которая считала неудобной для офицера фамилію «Анучкинъ» (или на другомъ спискѣ Онучкинъ), происхожденіе которой отъ слова «онучи» было ясно для всякаго зрителя (соч. Н. В. Гоголя, т. 2, М. 89 г. прим. стр. 708).

написана грязно и подлежит запрещенію». На этомъ рапортѣ рукою Дубельта написано: «Запретить 12 ноября 1842 г.». Затѣмъ слѣдуетъ неофициальная часть исторіи. Пьесу страстно желалъ играть М. С. Щепкинъ. Осенью 1844 г. онъ пріѣхалъ въ С.-Петербургъ и успѣхъ имѣлъ огромный. Публика принимала его восторженно. Наступилъ бенефисъ Щепкина, но пьесы для бенефиса у него не было. Всѣ хлопоты получить «Тяжбу» не увѣнчались успѣхомъ. Тогда Щепкинъ рискнулъ обратиться непосредственно къ Дубельту. Л. В. принялъ его очень любезно и обѣщалъ вновь пересмотрѣть пьесу. Результатомъ такого рѣшенія, былъ новый рапортъ цензора, помѣченный сентябремъ 1844 г. Онъ такъ же кратокъ, какъ и предыдущій: «Эта пьеса въ 1842 г. запрещена была къ представленію; теперь исключены всѣ грязныя выраженія». На этомъ рапортѣ Дубельтъ написалъ: «Можно 25 сент. 1844 г.» По словамъ хроникера, Дубельтъ будто-бы самъ вернулъ пьесу Щепкину съ собственноручными помѣтками, причемъ въ напутствіе сказалъ: «Играйте, но смотрите, чтобы зачеркнутое не произносилось на сценѣ. Я самъ буду въ театрѣ». И дѣйствительно онъ присутствовалъ при представленіи и по окончаніи спектакля одинъ изъ первыхъ пришелъ на сцену и благодарилъ бенефицианта *). Что же заключали въ себѣ эти помѣтки? Разсмотрѣніе ихъ не обнаруживаетъ какихъ либо новыхъ мотивовъ въ этой области. Какъ и въ пьесахъ, ранѣе упомянутыхъ, въ «Тяжбѣ» преслѣдуются тѣ же рѣзкія выраженія, бранныя слова, намеки на администрацію... Въ первой сценѣ, въ роли Пролетова «точь въ точь баба, засидѣвшаяся въ дѣвкахъ», вычеркнуты послѣднія три слова. Въ 4 сценѣ въ словахъ Бурдюкова: «когда была брюхата вами», слово «брюхата» замѣнено «беременна». Въ той же сценѣ въ разсказѣ Бурдюкова про тетку, зачеркнуто «тетушка лежитъ на корачкахъ»;—вычеркнуты всѣ бранныя слова, произносимыя Пролетовымъ и Бурдюковымъ, вродѣ того, что: «губы какія, какъ у вола, у каналыи»; она доводится родной теткой мнѣ и бестіи моему «брату»; «а этотъ шельма, что стоялъ возлѣ кровати ея, братъ» и т. д. Въ одномъ мѣстѣ слово «мошенникъ» зачеркнуто и подписано

*) Рус. Архивъ, 1887 г., № 6, 256.

«злодѣй». Въ смыслѣ защиты авторитета закона и церкви, можно объяснить слѣд. вымарки: въ 1-й сценѣ слова Пролетова по адресу Бурдюкова: «былъ подѣ судомъ, отецъ воръ, обокралъ казну»; въ 4 сценѣ: «одинъ Богъ, какъ говорятъ, не сегодня, такъ завтра властенъ». За то совершенно непонятной является вымарка въ заключительномъ монологѣ Пролетова: «напейся пьянъ, какъ стелька» говоритъ онъ слугѣ.

* * *

Въ остроумной пьесѣ «Отрывокъ» (Собачкинъ) исключенія цензора коснулись рѣзкихъ выражений, произносимыхъ Маріей Александровной по адресу невѣсты ея сына. Цензоръ вымаралъ слова: «мерзавка» и «пота-скушка», слово «квартишка»; совѣтъ, который она даетъ Собачкину «что называется немножко размарать» дѣвушку (явл. 2), а также просьба къ нему, чтобы онъ разнесъ по городу слухъ, что онъ съ нею (съ невѣстой Миши) «въ связи». У самаго Собачкина вымарали фразу «Вотъ вамъ крестъ» (впослѣдствіи не восстановленной Гоголемъ), и одно мѣсто изъ любовной переписки: «Если ты коварный обольститель моей невинности, не отдашь задолженныя мною въ мелочную лавочку» и т. д.

* * *

Задолго до извѣстной передѣлки «Мертвыхъ душъ» В. А. Крыловымъ и А. А. Потѣхинымъ, это произведеніе въ 1842 г. было приспособлено для сцены нѣкимъ N. N. Пьеса носила заглавіе: «Сцены изъ новѣйшей поэмы «Мертвыя души» извѣстнаго автора «Ревизора» господина Гоголя составленныя N. N. для Императорскихъ театровъ». Цензуровавшій пьесу М. Геденовъ далъ о ней такой отзывъ: «Изъ поэмы господина Гоголя «Мертвыя души» выписаны всѣ разговоры. Эти отдѣльныя сцены не заключаютъ въ себѣ никакого постыднаго сюжета, но кажется могутъ быть одобрены къ представленію». Дубельтъ согласился съ цензоромъ, пьеса была разрѣшена и въ томъ же 1842 г. впервые дана въ Спб. на сценѣ Александринскаго театра.

М. МЭТЕРЛИНКЪ И ЕГО ДРАМЫ.

АЛ. ГИДОНИ.



В номерѣ газеты «Figaro» отъ 24 августа 1890 года, была помѣщена статья Октава Мирбо, написанная по поводу драматическаго произведенія молодого автора, имя котораго въ то время не шло еще дальше тѣснаго круга его друзей. Эта драма, носившая названіе «Принцесса Малэнъ», принадлежала перу Мориса Мэтерлинка. «Я ничего не знаю, писалъ Октавъ Мирбо о Морисѣ Мэтерлинкѣ. Не знаю, откуда онъ и кто. Не знаю, старъ онъ или молодъ, богатъ или бѣденъ».

Съ тѣхъ поръ, однако, имя это успѣло обойти всѣ сцены, завоевать общее признаніе и стать одинаково близкимъ жителямъ Сѣвера и Юга, людямъ, воспитавшимся на суровыхъ образцахъ скандинавской литературы, религіозной мистикѣ Достоевскаго и тѣмъ, кто привыкъ скандировать чеканные стихи Дж. Кардуччи и Габріеля д'Аннунціо. За это время мы успѣли не только прочесть длинный рядъ трагедій этого автора, но и узнать множество подробностей его личной жизни.

Мы знаемъ, что онъ родился въ Бельгіи, въ старинномъ городѣ Гентѣ 29 августа 1862 года, что его семья восходитъ къ XIV вѣку, что одинъ изъ его предковъ былъ судьей, въ голодный годъ раздававшимъ бѣднякамъ мѣры хлѣба. (Отсюда и самое имя Мэтерлинка: maeten—мѣра, linck—привычный человѣкъ, вмѣстѣ—человѣкъ привычный мѣрить хлѣбъ *). О самомъ его родѣ къ сожалѣнію нѣтъ подробныхъ свѣдѣній: извѣстно, только, что лѣтописи Фландріи издавна считаютъ Мэтерлинковъ въ числѣ гражданъ города Гента...

Жизнь Мэтерлинка вообще не богата яркостью внѣшнихъ событій. Вотъ нѣсколько датъ его біографіи, особенно важныхъ для развитія его личности и таланта... Школьные годы въ лезуитскомъ Коллежѣ Св. Вар-

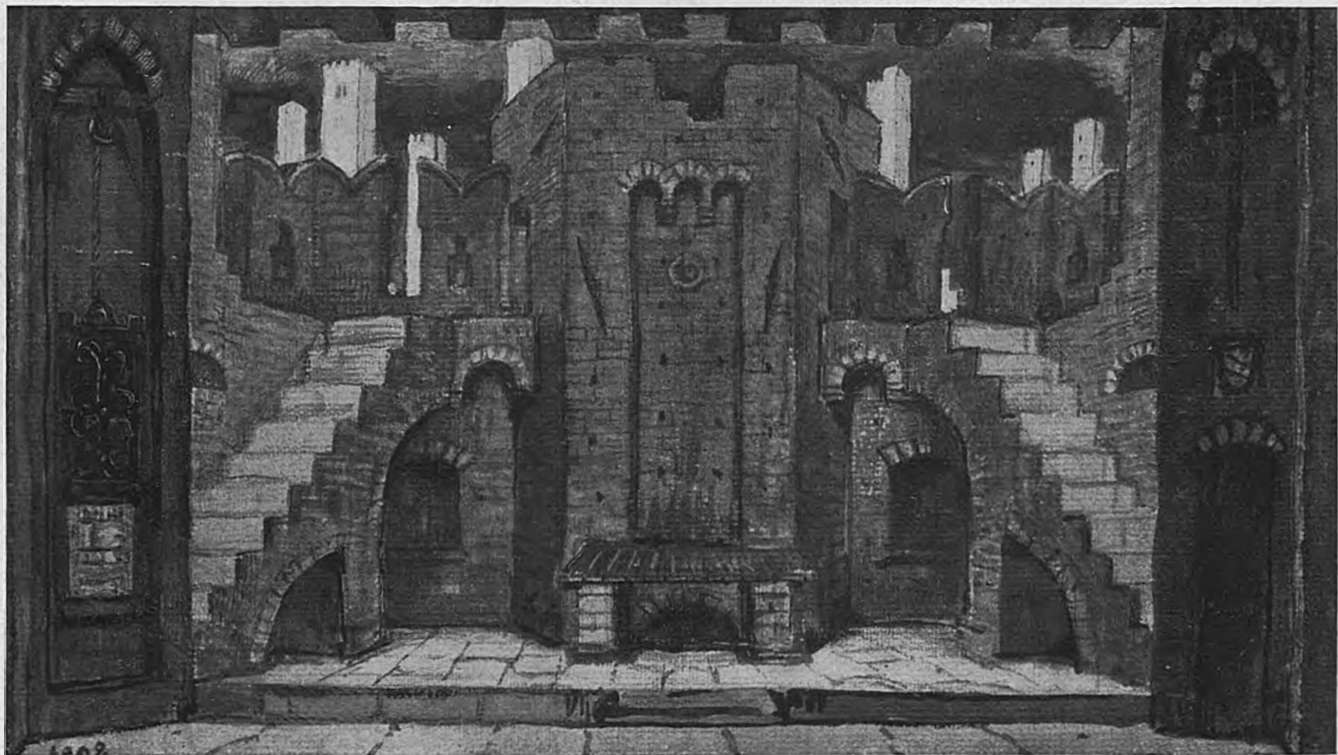
*) А. Ванъ-Беверь. Морисъ Мэтерлинкъ.

вары, студенческіе—въ Гентскомъ Университетѣ. Въ 1885 г. неудачная попытка заняться адвокатской дѣятельностью, въ 1886 г.—уходъ въ литературу (*La Pléiade*), въ 1887 г. мы застаемъ Мэтерлинка въ редакціи *La jeune Belgique*, въ 1889 г.—первый сборникъ стиховъ *Serres Chaudes*, въ 1890 г.—«Принцесса Малэнъ», появленіе которой знаменуетъ собою моментъ рѣшительнаго перелома, отъ кружковой извѣстности въ сторону европейскаго признанія и въ 1896 г.—знаменитыя *Douze Chansons*, въ которыхъ впервые намѣтились съ полной выпуклостью всѣ характерные элементы его творчества.

Если поставить Мэтерлинка въ рядъ другихъ именъ, обошедшихъ всѣ сцены, начиная именемъ Ибсена, продолжая Гауптманомъ, Шнитцлеромъ, Пшибышевскимъ, кончая Оскаромъ Уайльдомъ и Габріель д'Аннунціо, то насъ невольно поразитъ черта, весьма характерная для творчества бельгійскаго поэта. Несмотря на всю разительность перемѣны, происшедшей въ литературномъ положеніи Мэтерлинка, со времени знаменитой статьи о немъ Октава Мирбо, слова язвительнаго сатирика французской жизни сохраняютъ справедливость, если не относительно внѣшнихъ фактовъ жизни поэта, то въ своемъ внутреннемъ существѣ. Мы до сихъ поръ не знаемъ, старъ или молодъ Мэтерлинкъ, бѣденъ или богатъ, творчество его не создаетъ объ этомъ представленія, подобно тому, какъ волшебникъ Мерлинъ и прекрасный Лянсеоръ въ «Жуазели», въ равной степени хранятъ въ себѣ начала мудрой старости и сверкающей юности.

Когда Оскаръ Уайльдъ пишетъ *De Profundis*, мы слышимъ въ этой скорбной книгѣ отголоски знаменитой «Баллады», и невольно передъ читателемъ вновь проходятъ всѣ былые соблазны Уайльдовскаго творчества... Здѣсь проносится предъ нами вихрь жизни, которая умѣла не только дерзать, но и платить за свои дерзновенія. Властно впечатлѣніе перемѣны, перехода отъ одной фазы къ другой,—отъ страсти къ успокоенію, отъ борьбы къ примиренію, отъ молодости къ старости...

Но кто можетъ сказать, молодъ или старъ, богатъ или бѣденъ Мэтерлинкъ. Самое противоположеніе этихъ словъ враждебно всему содер-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. ЭСКИЗЪ ДЕКораЦИИ КЪ ТРАГЕДИИ «ФРАНЧЕСКА-ДА-РИМИНИ» Д'АННУНЦІО (II акт.).

жанію и тону его творчества—творчества, которое не знаетъ ни яркаго свѣта, ни глубокихъ тѣней, которое безплотно и безкровно въ своихъ образахъ и только тянется, какъ зачарованное, къ неувимымъ огнямъ настроенія, зыбкимъ, какъ неосознанныя чувства, и сладостнымъ въ своей неопредѣленности, какъ сны дѣтей о «Синей Птицѣ».

Кто знаетъ? Быть можетъ, именно въ силу своей оторванности отъ колорита времени, мѣста и характеровъ творчеству Мэтерлинка выпалъ на долю счастливый удѣлъ, добиться европейскаго признанія ранѣе всѣхъ другихъ талантовъ, росшихъ съ нимъ вмѣстѣ или ему дружественныхъ, — талантовъ, среди которыхъ числятся имена: Жоржа Роденбаха, открывшаго Мэтерлинка дорогу въ *La Pléiade*, Шарля Ванъ-Лерберга и Грегуара Ле-Руа, друзей его дѣтства и Вилье-де-Лиль-Адана. Изъ числа этихъ, русскій читатель знаетъ сравнительно большее время одного Роденбаха и только въ минувшемъ году узналъ нѣкоторые рассказы Ванъ-Лерберга и Вилье де-Лиль-Адана, между тѣмъ какъ сочиненія Мэтерлинка давно ему извѣстны во многихъ переводахъ и изданіяхъ *).

Съ самаго начала творчество Мэтерлинка счастливымъ образомъ соединило въ себѣ вещи, казалось бы, несоединимыя: французскую ясность ума, столь характерную для всего романскаго творчества вообще, и тихую мечтательность поэтовъ Фламандіи.

Такъ же какъ и Ж. Роденбахъ, онъ умѣлъ наслаждаться тихимъ одиночествомъ фламандскихъ улицъ, безцвѣтные дома которыхъ, «вмѣстѣ съ сѣрымъ небомъ всматриваются въ свои отраженія въ каналахъ», также какъ и Роденбахъ, онъ пережилъ, и сердце его отозвалось, на мистическое очарованіе фламандскихъ монастырей, которые и теперь живутъ, какъ жили сотни лѣтъ назадъ, но душа его умѣла перешагнуть за предѣлы этого мистическаго круга, чего не умѣлъ или не захотѣлъ сдѣлать поэтъ Мертваго Брюгге.

*) Полныя собранія сочиненія изданы въ Москвѣ Саблинымъ, въ СПБ. М. Пирожковымъ. Последнее изданіе съ вступит. статьей Н. М. Минскаго.

Душа Мэтерлинка открыла себѣ путь къ духовнымъ богатствамъ не только родного прошлаго, но и чужеземнаго, узнала и полюбила не только поэтовъ-родичей, но и приблизилась къ созданіямъ англо-саксонскаго, скандинавскаго и русскаго искусства. Мы слышимъ отзвуки Ибсена въ «Аглавенѣ и Селизеттѣ», Марка Аврелія, Плотина, Льва Толстого, въ его философскихъ очеркахъ.

Если можно говорить о нѣкоторой *всеевропейской сущности* въ творчествѣ различныхъ по національности современныхъ писателей, то, быть можетъ, первый камень въ ея созданіи принадлежитъ Мэтерлинку, который на основѣ своей, родной ему мистики умѣлъ построить трагедіи, такъ просто и тонко сказавшія, что «предѣлы души неизвѣстны». Кѣмъ то замѣчено было объ Ибсенѣ, что авторъ «Бранда» умѣлъ глубочайшія по своему замыслу человѣческія трагедіи строить въ тѣсномъ кругу маленькаго норвежскаго городка. Въ противовѣсъ этому, о Мэтерлинкѣ можно было бы сказать, что авторъ *Interieur'a* мистическія настроенія фламандскихъ деревень, тайны безцвѣтныхъ домиковъ и грезящихъ каналовъ, умѣлъ поднять до высоты всеобщихъ. Безбоязненно, безъ чувства ложнаго самолюбія, ревниво охраняющаго самобытность своего я, Мэтерлинокъ пережилъ и переработалъ въ себѣ послѣдовательно вліянія Вилье-де-Лиль-Адана, Маллармэ, изучилъ англійскую поэзію временъ Елизаветы, потомъ Шелли и Роберта Броунинга,—отъ этого времени мы имѣемъ передѣлку «Аннабеллы» Джона Форда, сдѣланную для театра *L'Oeuvre*,—тогда же Мэтерлинокъ далъ свои переводы изъ Новалиса и приблизительно къ тому же времени относится его увлеченіе Шопенгауеромъ.

Экстрактъ всей этой долгой и вдумчивой работы мы находимъ въ *Le Trésor des Humbles* (Сокровище Смиранныхъ 1896 г.).

Здѣсь отголоски фламандской старины, впечатлѣнія отъ Рейсбрека Великолѣпнаго, Новалиса, Эмерсона, Марка Аврелія, Ибсена, нѣмецкой метафизики и утонченнаго французскаго декаданса дали какъ бы почву, на которой Мэтерлинокъ построилъ систему своего оправданія жизни черезъ мистическій оптимизмъ, черезъ оптимизмъ, который научаетъ насъ бороться

съ трагической силой Рока помощью мудраго и покорнаго созерцанія жизни, «слѣдящаго въ глубинѣ печали и несчастія за великими движеніями Природы».

Эта книга, которая представляетъ особый интересъ для всякаго, кто пожелалъ бы познакомиться съ философскими взглядами Мэтерлинка, не меньшее значеніе имѣетъ въ творествѣ Мэтерлинка, какъ драматическаго писателя. Хронологически она отдѣляетъ «Смерть Тентажиля», написанную въ 1894 году, послѣднюю «драму для кукольнаго театра» отъ драматической сказки «Синяя борода и Аріана», появленіе которой относится къ 1899 году. Одинъ изъ критиковъ, писавшихъ о Мэтерлинкѣ, не безъ основанія называетъ нѣкоторые его произведенія послѣдняго періода операми:—ихъ правильнѣе назвать «мираклями», еще точнѣе ихъ можно опредѣлить современнымъ словомъ «феерія». Это различіе между своими драмами до и послѣ появленія «Сокровища Смиранныхъ» сознаетъ и самъ Мэтерлинкъ и кажется въ книгѣ «*Le Temple enseveli*» онъ пытается слѣдующимъ образомъ объяснить перемѣну:—главнымъ стимуломъ перваго періода творчества является страхъ передъ Невѣдомымъ, которое окружаетъ человѣка вездѣ и всегда, которое безжалостно къ его личной жизни, не хочетъ знать ничего о человѣческомъ счастіи, не смягчается при видѣ улыбокъ радости и слѣпо разрушаетъ человѣческую жизнь вопреки разуму, вопреки справедливости, вопреки любви. Единственно разумное—отрицать силу разума, единственно справедливое—отрицать присутствіе справедливости въ жизни, единственно честное—имѣть мужество сознаться, что выше тайны жизни—тайна смерти. И отсюда родились его «драмы для кукольнаго театра»—эти повседневныя трагедіи, въ которыхъ нѣтъ крови, нѣтъ внѣшней борьбы страстей и характеровъ, но въ которыхъ позади всѣхъ персонажей незримо пребываетъ единственный ея герой:—Тайна Судьбы.

Но какъ объясняетъ Мэтерлинкъ далѣе, онъ не могъ оставаться долго на этихъ «отрицательныхъ, хотя глубокихъ истинахъ». Онъ не могъ примириться съ мыслью о тиранніи судьбы и пришелъ къ заключенію, что человѣкъ долженъ не подчиняться, но противопоставлять себя Року. Вотъ почему драмы второго періода его творчества, по мнѣнію самаго поэта,

должны быть не драмами людей, слабыхъ передъ слѣплыми силами Судьбы, но трагедіями людей сильныхъ и мудрыхъ, которые борются противъ всемогущаго несчастія.

Это объясненіе, конечно, не можетъ съ совершенной полнотой исчерпать всѣхъ причинъ перемѣны, происшедшей въ творчествѣ Мориса Мэтерлинка, но оно даетъ тѣмъ не менѣе ключъ къ разгадкѣ той эволюціи, которую пришлось пережить его дарованію.

Намъ придется нѣсколько подробнѣе остановиться на нѣкоторыхъ драмахъ бельгійскаго поэта. Лучшій комментарий къ драмамъ перваго періода, какъ намъ кажется, далъ самъ Мэтерлинкъ въ отрывкѣ «Трагическое въ повседневности».

«Не старая ли ошибка, пишетъ онъ, полагать, что тѣ мгновенія, когда нами владѣетъ страсть, мы живемъ истинной жизнью. Мнѣ случалось думать, что старикъ, сидя въ своемъ креслѣ, просто дожидаящийся при лампѣ, прислушивающійся, самъ того не зная, ко всѣмъ вѣчнымъ законамъ, царящимъ вокругъ дома, безсознательно истолковывающій молчаніе дверей и оконъ и тихій голосъ свѣта, спокойный лицомъ къ лицу съ своей судьбой и своей душой, чуть чуть склоняющій голову, не подозревая, что всѣ міровыя силы присутствуютъ и бодрствуютъ въ этой комнатѣ, какъ внимательныя служанки, что и само солнце поддерживаетъ надъ бездной тотъ маленькій столъ, на который онъ облокотился, и что нѣтъ небесной звѣзды и духовной силы, которымъ было бы безразлично одно движеніе его опускающихся вѣкъ или его просыпающейся души, — мнѣ случалось думать, что этотъ недвижный въ своемъ креслѣ старикъ живетъ поистинѣ жизнью, болѣе глубокой, болѣе человѣческой и болѣе *общей* *), чѣмъ влюбленный, удавливающій свою любовницу, полководецъ, одерживающій побѣду, или мужъ, мстящій за свою честь».

Этотъ отрывокъ какъ будто пересказъ l'intruse дѣлаетъ понятнымъ, почему Мэтерлинкъ, первый изъ современныхъ драматурговъ, утвердилъ

*) Курсивъ нашъ.

принципы статического театра, объясняетъ то предпочтеніе, которое Мэтерлинкъ оказалъ театру Эсхила передъ трагедіями Софокла и Эврипида.

Какъ невелико значеніе старой и отчасти современной драмы съ ея такъ называемымъ «сценизмомъ», съ ея театральными эффектами въ наше время, когда «цѣлыми мѣсяцами мы живемъ вмѣстѣ съ тѣми, кто не принадлежитъ уже этому міру, чья душа не можетъ больше отпуститья до него. *Онѣ похожи на неподвижныхъ куколъ, а между тѣмъ сколько событій разыгрывается у нихъ въ душѣ.*

Не находимъ ли мы также въ этихъ словахъ объясненія тому ироническому подзаголовку, который носить одинъ изъ сборниковъ Мэтерлинка—«драмы для кукольнаго театра». Однако этотъ подзаголовокъ гораздо серьезнѣе, чѣмъ можно было бы предполагать. Персонажи Мэтерлинка въ сущности не болѣе, какъ обозначенія идейныхъ собесѣдниковъ которые по замыслу автора должны вести единый по своему существу діалогъ между Человѣкомъ и Тайной. Доказательствомъ этому служить то, что въ своихъ маленькихъ пьесахъ Мэтерлинкъ предпочитаетъ вовсе не называть дѣйствующихъ лицъ:—старикъ, слѣпой, чужеземецъ;—тамъ же, гдѣ онъ даетъ имена, имъ преслѣдуются скорѣе соображенія эстетическаго характера, чѣмъ желаніе подыскать вѣрное и психологически правдоподобное названіе создаваемому образу—желаніе столь неизмѣнное, какъ рассказываютъ, у Бальзака и Флобера, которые долго подыскивали имена и фамилии для своихъ героевъ на уличныхъ вывѣскахъ, объявленіяхъ и т. д. Такими трудностями никогда не задавался Мэтерлинкъ. Онъ самъ выдумываетъ свои имена, (Алладина, Аллета, Аллаваль) и часто повторяетъ однѣ и тѣ же въ разныхъ пьесахъ, такъ напримѣръ въ «Синей бородѣ» онъ повторяетъ имена «Селизетты» («Аглавена и Селизетта») и Мелизанды («Пеллеасъ и Мелизанда»), Игрэны и Беланджеры («Смерть Тэнтажиля») и Алладины изъ пьесы «Алладина и Паломидъ». Можно съ увѣренностью сказать, что такъ не поступилъ бы поэтъ, индивидуализирующий свои образы, тѣмъ болѣе, что между всѣми названными персонажами нѣтъ никакой другой преемственности, кромѣ внѣшняго сходства именъ.

Но Метерлинка не интересуют отдѣльные характеры, подобно тому, какъ онъ не хочетъ вѣрить внѣшнему діалогу,—діалогу, который почти всегда безсиленъ въ отраженіи другого, *внутренняго*, звучащаго въ тайникахъ души... Съ задумчивой грустью Метерлинка останавливается передъ загадкой человѣческаго сознанія рождающаго пустые слова будней уже на порогѣ, уже въ самомъ преддверіи Царства Молчанія...

«*До самой своей смерти*» она говорила. — Сегодня утромъ будетъ дождь», или «Мы идемъ завтракать, насъ за столомъ тринадцать», или «Фрукты еще зелены».

Онъ не заставляетъ своихъ дѣйствующихъ лицъ отвѣчать другъ другу, и паузы ихъ выразительнѣе, чѣмъ ихъ рѣчи. Зачастую они задаютъ вопросы, на которые не получаютъ отвѣта, и повторяютъ отвѣты, уже слышанные всѣми, какъ будто среди нихъ есть кто-то слѣпой и глухой, нуждающійся въ особыхъ повтореніяхъ и указаніяхъ. Быть можетъ, никто изъ современныхъ писателей не пережилъ такъ глубоко тютчевской мысли о томъ, что «мысль изреченная есть ложь», какъ авторъ «Слѣпыхъ» и «Тамъ внутри». Онъ, Метерлинка перваго періода, никогда ничего не выражаетъ словами, потому что знаетъ ихъ призрачность, ихъ безсиліе воплотить колеблющійся міръ настроеній человѣческой души, стоящей на порогѣ Тайны. «Когда люди молчатъ, говорятъ души», — какъ полнѣе выразить презрѣніе къ человѣческому слову. Вотъ почему драмы Мэтерлинка не въ развертывающемся діалогѣ,—а позади него, не въ ситуаціяхъ дѣйствующихъ лицъ, а въ какомъ то узлѣ, ихъ собравшемъ и невидимомъ. Вотъ почему онъ—какія то китайскія тѣни на полотнѣ, позади котораго стоитъ ихъ виновникъ, ихъ единственный Актеръ, или драмы «кукольнаго театра», въ которомъ мертвые маріонетки живутъ и двигаются по волѣ руки, невидимой для глаза, но пребывающей вездѣ.

Такъ созданъ первоначальный статическій театръ Мэтерлинка съ его скупыми ремарками, нарастающими рефренами по преимуществу внѣшняго свойства, частыми повтореніями отдѣльных фразъ, двойственное значеніе которыхъ придаетъ данному моменту характеръ значительности.

Наслоеніемъ такихъ фразъ, постепенно нарастающихъ въ своей силѣ и скрывающихъ за своей будничной внѣшностью другой болѣе глубокой смыслъ, Мэтерлинкъ идетъ къ одной цѣли: показать, что въ «мірѣ есть міръ иной», и на столкновеніи повседневнаго съ этимъ «инымъ міромъ», онъ строитъ свою драму. — «Мы идемъ завтракать, насъ за столомъ тринадцать» — это повседневная фраза. Будничную тревогу, которая въ ней скрыта, Мэтерлинкъ выявилъ, углубилъ и поднялъ до высотъ Рока, а, стало быть, и до высотъ Трагедіи въ произведеніяхъ перваго періода своего творчества.

Какая скупость словъ, и какое богатство намековъ, какая бѣдность драматическаго движенія и какая напряженность въ то же время драматическихъ положеній. Все просто, естественно и все полно въ то же время неизъяснимой тайной, подобно строфамъ изъ «Пеллеаса и Мелизанды»!...

Les trois soeurs aveugles,
Esperons encore—
Les trois soeurs aveugles
Ont leur lampe d'or.

или заключительной сцены «Слѣпыхъ», гдѣ слова, самыя простыя—нѣтъ сравненій, нѣтъ образовъ, этихъ ухищреній литературнаго мастерства, и гдѣ тѣмъ не менѣе поэтъ выковываетъ символъ Неотразимости, потрясающій по своей силѣ.

Молодая слѣпая. Посторонитесь, посторонитесь (она подымаетъ ребенка надъ слѣпыми). Шаги остановились среди насъ.

Самая старая слѣпая. Они тутъ, они среди насъ.

Молодая слѣпая. Кто вы. (Молчаніе).

Самая старая слѣпая. Сжальтесь надъ нами. (Молчаніе, раздирающій душу плачь ребенка усиливается).

Въ этомъ отрывкѣ съ полной выпуклостью отразились характерныя приемы Мэтерлинка, какъ драматурга:—двукратное повтореніе одной и той же фразы у молодой и старухи, и двукратное молчаніе, какъ рефренъ, въ отвѣтъ на слова слѣпыхъ, и усиливающийся плачь ребенка, который заплакалъ впервые, когда услышалъ эти шаги...

Въ сущности это двукратное молчаніе у Мэтерлинка есть не пауза, а такая же точно реплика *нѣмого дѣйствующаго лица*, какъ въ той же пьесѣ нѣсколько выше вполнѣ равноцѣнны рѣчамъ слѣпыхъ порывы вѣтра, шумы перелетныхъ птицъ надъ слѣпыми, когда они дѣлятся своими воспоминаніями, и крупные хлопья снѣга въ отвѣтъ на реплику слѣпого о томъ, что придетъ «великій холодъ».

Единственный герой Мэтерлинка въ этотъ періодъ его литературной дѣятельности есть такимъ образомъ «нѣмое дѣйствующее лицо», говорящее молчаніемъ, порывами вѣтра, всплесками моря,—то есть отвѣчающее многообразными голосами природы на человѣческую рѣчь. Отсюда и внѣшняя статичность его пьесъ до 1896 года, въ которыхъ нѣтъ героевъ, могущихъ противостать единственному Герою, нѣтъ противодѣйствія, которое отразило бы или по крайности попыталось бы отразить слѣпую силу судьбы и тѣмъ не позволило бы ей занять мѣсто единственной у Мэтерлинка *Persona Dramatis*.

Послѣдней пьесой этого періода надо считать «Аглавену и Селизетту», выходъ въ свѣтъ которой непосредственно предшествуетъ «Блаженству смиренныхъ». Мы находимъ въ этой драмѣ запоздалые отголоски «Пеллеаса и Мелизанды»,—но символы ея рѣзче, рѣчь длиннѣе и нѣтъ болѣе той прозрачности дѣйствія, которая такъ характерна для другихъ драмъ того же періода. Поэтъ какъ будто колеблется между только что найденной имъ вѣрой въ силу свѣтлой мудрости и старымъ, наивнымъ преклоненіемъ передъ неотразимой силой Рока. Покорное ожиданіе, смиренное бездѣйствіе въ виду надвигающагося удара смѣняются молитвеннымъ убѣжденіемъ, что человѣку есть чѣмъ отвѣтить: радостной надеждой, что жизнь не оставитъ своихъ дѣтей безъ оружія въ темной ночи. Но не личныя силы, не объективныя знанія и не опытъ дадутъ побѣду, а только *«вѣра въ чудо, которая чудо уже сама по себѣ»*.

Въ «Аглавенѣ и Селизеттѣ» при всемъ обилии въ этой пьесѣ поэтическихъ красотъ—слишкомъ много философіи, чтобы она могла считаться истинной трагедіей—такія смѣшенія мстятъ за себя.

Полный философскій итогъ, завершенную теорію своего творчества Мэтерлинкъ, какъ было сказано выше, попытался дать въ «Блаженствѣ смиренныхъ».

Этимъ онъ только сорвалъ покровъ недосказанности съ мистическихъ глубинъ своихъ трагедій,—худо ли, хорошо ли, далъ пояснительный комментарий къ своимъ загадочнымъ символамъ, раскрылъ намеки своего внутреннего діалога, интерпретировалъ разговоръ душъ, о которомъ прежде сказалъ, что ихъ словомъ передать невозможно, потому что для этого слово слишкомъ грубо.

Могло ли это не отразиться на произведеніяхъ поэта?

Всѣ элементы творчества какъ будто остались на мѣстѣ, но отъ нихъ что-то отлетѣло неозвратно. Дѣвственная чистота наивнаго страха смѣнилась просвѣтленной мудростью философа: отъ этого, быть можетъ, выигралъ самъ Мэтерлинкъ, но много потерялъ его главный Герой. Прежде дыханіе этого Героя чувствовалось на всемъ, его приходъ былъ неотразимъ... Теперь онъ какъ будто усталъ: необходимость смѣнилась случаемъ, неожиданнымъ, но вполне отвратимымъ...

Областью приложенія его слѣпыхъ силъ была повседневность, предметомъ приложенія—люди... Подобно тому, какъ неизмѣнны законы логики, были неизмѣнны Его побѣды, холодныя и безстрастныя надъ людскою слабостью.—«Кто вы» (молчаніе). «Сжальтесь надъ нами» (молчаніе)...

И «раздирающій душу плачъ ребенка», потому что единственно этимъ могли отвѣчать люди...

Все осталось по прежнему. Также казнить слѣпая сила Рока, также безсильны люди, которые всегда остаются въ «ожиданіи» чего-то, никогда въ дѣйстви. Но вмѣстѣ съ тѣмъ открылась и нѣкоторая новая область. Прежде мы знали только трагедію повседневности, а теперь поэтъ нашелъ новое царство никогда не бывшаго, невѣроятнаго,—царство, въ которомъ новые законы, въ которомъ высшій судья не Случай и не Судьба, но Чудо.

Между Судьбой и Человѣкомъ въ его повседневности встало Чудо, встало Преображеніе...

И это убило драму, потому что борьбы между *двумя* сторонами, изъ которыхъ одна пусть всегда была покорной и безсильной, но все таки *несогласной*, больше не стало, вмѣсто этого получился новый споръ *двухъ о третьемъ*, о Жертвѣ,—о жертвѣ, ждущей счастливаго преображенія въ мудромъ и безпечальномъ созерцаніи событій, которыя рѣшаютъ ея участь.

Драмѣ, хотя бы и статической, здѣсь нѣтъ мѣста.—Мы получаемъ философскій діалогъ, драматизированную сказку, «миракль» или совсѣмъ откровенную феерію, хотя бы и съ глубокимъ литературнымъ содержаніемъ, но только не драму.

Если взять наиболѣе характерныя піесы Мэтерлинка послѣдняго періода, то мы увидимъ, что въ нихъ все строится не на старомъ противорѣчій повседнежнаго и неотвратимаго, а на новомъ противопоставленіи повседнежнаго-невѣроятному. Отсюда не можетъ родиться трагедія, здѣсь элементы анекдота, въ лучшемъ случаѣ — сказки. И только талантъ Мэтерлинка можетъ создать и тутъ нѣчто большое: онъ создаетъ «миракли».

Отсутствіе собственно драматическаго содержанія неизбежно сказывается на новыхъ произведеніяхъ бельгійскаго поэта. Ремарки, которыя прежде, поистинѣ, имѣли силу репликъ невидимаго актера, были сжаты и ярки, теперь пухнутъ, становятся внѣшне описательными. Образы прежде рѣдкіе, но завершенные и проходящіе черезъ пьесу, какъ лейтъ-мотивы, теперь прибываютъ въ числѣ, теряя въ яркости, подчасъ опускаются даже до манерной риторики.

«Внутренній діалогъ» пропадаетъ совершенно, потому что въ свѣтѣ дня слова потеряли свою мистическую недосказанность, а души молчатъ, когда умъ разсуждаетъ... И, наконецъ, «кукольная драма», которая прежде нарастала съ такой послѣдовательной, неотразимой и истинно трагической (несмотря на внѣшнюю статичность) быстротой, теперь безслѣдно исчезла, ея замѣнилъ философскій діалогъ, время отъ времени оживляющійся то однимъ, то другимъ преображеніемъ.

Въ «Синей Бородѣ» мы находимъ преображенія драгоцѣнныхъ камней, красота которыхъ навсегда останется въ ремаркахъ, ибо какъ изобразить



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ПАЛО («ФРАТРЕСКА-ДА-РИМИНИ» ДАННУНЦЮ).

или даже вообразить себѣ «потокъ драгоцѣнностей, многочисленныхъ и прекрасныхъ среди непрестаннаго шума ожившихъ самоцвѣтныхъ камней» или «струящійся молочнымъ цвѣтомъ, мелкій, но безчисленный жемчугъ», или «ослѣпительный блескъ, оживленное волненіе и трагическій свѣтъ рубиновъ». Нагроможденіе этихъ пышныхъ гиперболъ только утомляетъ наше вниманіе и мы уже разсѣянно читаемъ описаніе шестой двери,—двери брилліантовъ, гдѣ «милліоны лучей, перекрестныхъ огней, радужныхъ переливовъ встрѣчаются, угасаютъ, снова загораются, умножаются, разрастаются и меркнутъ».

На превращеніи и чудѣ построена «Сестра Беатриса», въ которой красота фламандскихъ примитивовъ искусно скрываетъ отъ нашихъ глазъ бѣдность драматическаго замысла. И почти совсѣмъ феерична «Жуазель», въ которой поэтъ рассыпалъ чудесныя превращенія: оживилъ заглохшій садъ, повелѣвъ расцвѣсти новымъ цвѣтамъ и запѣть невиданнымъ птицамъ, состарилъ и обновилъ Лянсеора, Мерлину придалъ ликъ возлюбленнаго Жуазели, а убійство Мерлина остановилъ воздушною рукою Аріеля. Даже въ такихъ нехарактерныхъ для Мэтерлинка пьесахъ, какъ «Монна Ванна» и «Чудо Св. Антонія» мы находимъ требовательную вѣру въ *невѣроятное*—въ одной и *два чуда* въ другой, а элементъ зрѣлища доминируетъ въ обѣихъ.

И, наконецъ, «Синяя Птица» есть феерія безусловная...

Мы видѣли эту феерію въ постановкѣ, поистинѣ волшебной. Какъ будто ожили чудеса «царства Прошлаго» и «царства Душъ Неродившихся!» Съ тонкой изысканностью, громадной изобрѣтательностью были осуществлены всѣ сказочныя видѣнія Мэтерлинка, даже наиболѣе причудливыя, исполненіе которыхъ могло казаться невозможнымъ... Вымыселъ претворился въ Вещь...

И Вещь загорѣлась пышными красками, заструилась безчисленными переливами, засверкала миріадами звѣздъ, но всѣмъ этимъ волшебствомъ убила Вымыселъ... Потому что Вещь и Вымыселъ въ извѣчной враждѣ, и вражды этой не заполнить!.. Но въ глубинахъ ея скрывается великій сти-

муль Искусства, всегда неудовлетвореннаго своими созданіями, всегда ставящаго себѣ новыя цѣли.

«Вѣра въ чудо есть чудо уже сама по себѣ»—такъ сказалъ самъ Мэтерлинкъ и вотъ, осуществившись столь блестяще, казалось бы, его чудо убило вѣру, своей сверкающей завершенностью, своимъ законченнымъ раемъ... Ибо Чудо въ истинномъ смыслѣ есть всегда только *первый* моментъ, т. е. моментъ рожденія, когда форма еще выходитъ изъ мрамора, но не вышла, когда жизнь проснулась, но еще не сброшена послѣдняя пелена...

Чудо въ томъ именно и заключается, что мы подъ нелѣпой глыбой камня уже чувствуемъ форму, подъ пеленой не видимъ, но уже *ощущаемъ* движеніе... А здѣсь мы ничего не чувствовали, ничего не слышали—только *видѣли*.

И когда нашъ глазъ усталъ, мы подумали,—«какъ однако, должно быть скучно въ этомъ свѣтломъ царствѣ!»

И тутъ мы замѣтили, что въ фееріи Мэтерлинка слишкомъ много сухихъ аллегорій, слишкомъ мало живыхъ символовъ, что дѣти не бѣгаютъ фаталистами, и не знаютъ, что такое—«преступленіе, которое нужно принести на землю», что они не чувствуютъ времени и не поймутъ косы Сатурна, что, наконецъ, настоящія дѣти часто спрашиваютъ «почему», но никогда не теоретизируютъ философскаго «зачѣмъ»...

И что вся «Синяя Птица» въ цѣломъ, если и увлечетъ дѣтей, то развѣ лишь своимъ яркимъ опереньемъ и отнюдь не своимъ полетомъ...

И такимъ образомъ въ свѣтѣ волшебной постановки стало еще яснѣе, что самый пышный нарядъ не можетъ замѣнить трагическаго павоса и что разсудочная аллегорія, наивная философія оставляютъ равнодушными всѣхъ, кто такъ трепетно внималъ голосу наивнаго ужаса въ «кукольныхъ драмахъ» бельгійскаго поэта...

Можетъ быть, эти фееріи находятся въ связи съ грезами художника о новомъ искусствѣ, въ которомъ не будетъ ни крови, ни слезъ, ни страстей, но въ которомъ сольются сверкающая красота слова, лазурная мечта и радостное вдохновеніе поэзіи.

Можетъ быть, именно эта вѣра художника рождаетъ и поддерживаетъ нашъ интересъ къ его фееріи, ибо мы такъ же, какъ онъ, устали отъ переизбытка психологичности въ современной драмѣ, такъ же, какъ бельгійскій драматургъ мы ждемъ эстетическаго опрощенія отъ современнаго искусства. Но вѣрнѣе предположить, что и тутъ мы ищемъ только мистическихъ отзвуковъ былыхъ «кукольныхъ драмъ», въ которыхъ такъ волновала насъ тревога человѣческой души, вопрошающей Рокъ о своихъ границахъ,—тревога, овѣянная вѣчнымъ началомъ Трагедіи.

Къ нему, къ этому началу, быть можетъ, еще и вернется Мэтерлинкъ, потому что сомнѣніе подстерегаетъ на всѣхъ путяхъ увѣренность и долгая радость становится прѣсной... Даже—въ мірѣ Фееріи...

НИЦШЕ И ГАСТЪ.

(Страница переоцѣнки современной оперы).

А. КОПТЯЕВА.



ОЛКО что вышедшія письма Ницше къ Петру Гасту *) должны привлечь вниманіе всѣхъ, интересующихся современнымъ эстетическимъ движеніемъ. Здѣсь, не только мыслитель пишетъ интимному другу, повѣренному во всѣхъ дѣлахъ, незамѣнимому своему ректору (вся тяжесть корректуръ при изданіи ницшевскихъ сочиненій лежала на Гастѣ), и открываетъ подробности своего міросозерцанія, не попавшія въ печать, но и художникъ-музыкантъ такъ полно высказывается о своихъ новыхъ вкусахъ, что нечего прибавить къ этой точности *profession de foi*.—И меня, оставившаго Ницше въ 1900 году послѣ весьма подробной статьи о немъ (въ «Ежемѣсячныхъ сочиненіяхъ»), вошедшей въ первый мой сборникъ («Музыка и Культура»), опять повлекло къ загадочной личности, смѣшавшей парадоксъ съ истиной...

*) «Friedrich Nietzsches Briefe an Peter Gast», herausgegeben von Peter Gast. Insel Verlag, Leipzig, 1908.

Главнымъ фокусомъ, къ которому стекаются критическіе лучи Ницше, являются театръ, опера, драма. Уѣхавъ съ первыхъ байрейтскихъ торжествъ (1876 г.), возмущенный неестественностью и лжепафосомъ вагнеровской тетралогіи, онъ, въ уединеніи своихъ излюбленныхъ: Сильса, Ниццы и Турина, сталъ создавать, въ воображеніи, свой собственный музыкальный міръ, одинаково непохожій какъ на искусство Вагнера, такъ и на творенія его антиподовъ.

Случай сблизилъ мыслителя съ музыкантомъ, который показался ему воплощеніемъ заветной мечты. Петръ Гастъ, молодой лейпцигскій композиторъ, оказалъ Ницше услугу, рекомендовавъ ему издателя—Шмейцнера;—завязалась дружба, завязались близкія отношенія; вскорѣ уже Гасту создается пьедесталъ, который не снился его современникамъ. Ницше ставитъ своего молодого корреспондента выше Вагнера и Брамса: на немъ сосредоточены его упованія, онъ—его желанный Мессія.

Временами, если не знать искренняго Ницше, можетъ показаться, что благодарность къ постоянному корректору своихъ произведеній заводитъ мыслителя слишкомъ далеко въ его эстетическихъ выводахъ (иные письма перемѣшиваютъ дифирамбы композитору съ корректурными просьбами), и что лишь простой практичности знаменитаго отшельника обязанъ своимъ возникновеніемъ гастовскій культъ, но сейчасъ-же рядомъ—искренность, горячій восторгъ, неподдѣльное увлеченіе; сомнѣній нѣтъ: *Гастъ—богъ Ницше!*

Прежде чѣмъ мотивировать, съ точки зрѣнія польскаго мыслителя, этотъ пламенный культъ, позвольте обрисовать Ницше и Гаста, какъ музыкантовъ.

Я не буду перебирать родословную Ницше, его музыкальныхъ предковъ, не буду разсматривать его музыкальное развитіе; интересующихся отсылаю къ своей упомянутой статьѣ. Достаточно сказать, что къ 1875 году, когда состоялось знакомство съ Гастомъ, Ницше прекрасно игралъ на роялѣ.

*) Предисл., XXIII.

«Его ударъ былъ ярокъ», рассказываетъ Гастъ,—«но не грубъ, игра выразительна, полифонична, съ разнообразными оттѣнками, такъ что въ его *оркестральномъ* звукѣ можно было разслышать то валторны, или флейты со скрипками, а то—тромбоны» *). Съ теченіемъ времени, Ницше забрасываетъ фортепіанную технику и, уже въ письмѣ 14 Августа 1881 года, мы читаемъ: «Я на всегда вычеркнулъ изъ моего обихода чтеніе нотъ и фортепіанную игру» (къ чему Ницше, очевидно, побудила болѣзнь).

Но въ компенсацію исполнителя выступаетъ композиторъ. «Мое теперешнее состояніе *«in media vita»* хочеть еще высказаться въ звукахъ: отъ этого не уйдешь! *Такъ* хорошо: передъ тѣмъ, чтобъ пойти по моей новой дорогѣ, не долженъ-ли я еще немного потрубить и, вообще, помузыканить (*blasen und geigen*)?» **)

Въ эту эпоху отшельническихъ скитаній создается «Гимнъ жизни» (на слова Лу), который является, по словамъ его автора, символическимъ комментариемъ къ «Веселой наукѣ» (*Fröhliche Wissenschaft*). Въ отвѣтъ на посылку крупнаго композиторскаго труда, получаютъ благодарственные письма Брамса, Бюлова и другихъ. Мы присутствуемъ при рѣдкомъ явленіи, что мыслитель, написавшій 15 философскихъ книгъ, вошелъ, довольно скоро, въ семью нѣмецкихъ композиторовъ, хотя и не безъ протеста нѣкоторыхъ.

Тотъ переворотъ, который совершился въ Ницше, съ его сочиненіемъ «*Menschliches, Allzumenschliches*» (конецъ 70-хъ годовъ), на столько порвалъ съ предшествовавшимъ духовнымъ развитіемъ человѣчества, что создались особенныя, повышенныя настроенія экстаза: философъ незамѣтно переходилъ въ музыканта. «Я сталъ молчаливымъ!» говорится въ письмѣ 25 февраля 1884 года, «всѣ вещи имѣютъ тѣсную взаимную связь, а я много открылъ такого, что *не говорится*: прикажете-ль опять начать болтать и бросить святое молчаніе? Нѣтъ, музыка—гораздо лучше; теперь, болѣе, чѣмъ когда либо, я хочу быть музыкантомъ».

*) Письмо отъ Августа 1882.

**) Письмо отъ 15 Января 1888.

нищѣ и гастъ.

«Музыка даетъ мнѣ теперь *) такія впечатлѣнія, какъ никогда! Она освобождаетъ меня отъ меня-же самого, отрезвляетъ отъ собственной личности, какъ будто-бы смотрѣлъ я на все издалека, также и чувствуя; она укрѣпляетъ меня, при этомъ, и, послѣ вечера музыки (я слушалъ 4 раза «Кармень»), наступаетъ утро, полное яркихъ рѣшеній, яркихъ интуицій. Удивительное дѣло! Какъ будто-бы я выкупался въ естественныхъ элементахъ. *Жизнь безъ музыки*—просто—заблужденіе, безпокойство, изгнаніе!»

А за полгода до сумасшествія, (21 Марта 1888 г.) Нищѣ восклицалъ: «Я ничего болѣе не слышу, я ничего болѣе не читаю: и тѣмъ не менѣе ничто такъ не интересуетъ меня, какъ судьба музыки».

Короче—мышленіе Нищѣ переходило въ музыкальныя настроенія, которыя составляли основу не только художественнаго, но и его общаго міровозрѣнія.

Напомню, что знаменитый діонисіевскій культъ, сблизившій челоуѣка съ Божествомъ, культъ музыкальный *par excellence*.

Такого-то пламеннаго музыкальнаго энтузіаста судьба сблизила съ Гастомъ. Но кто этотъ послѣдній?

Въ лѣсной тиши спокойной Тюрингіи живетъ теперь тотъ, кто приковалъ къ себѣ особенное вниманіе Нищѣ. Живетъ тихо, съ семьей, вдали отъ жизни, лишь изрѣдка навѣщая Веймарнъ. «Вы найдете меня цѣлый день дома!»—говоритъ онъ желающимъ его посѣтить. Кромѣ пѣсней (ор. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9), ему принадлежитъ комическая опера «Венеціанскій левъ», которая заставила Нищѣ привѣтствовать новаго музыкальнаго Мессію. Привлекшій къ себѣ вниманіе великаго философа, однако, далека самъ отъ философіи: тексты гастовскихъ романсовъ наивны и просты; иногда они взяты даже у поверхностнаго риѣмача Баумбаха. Шедевръ Гаста продолжаетъ Чимарозу (Тайный бракъ): «Венеціанскій левъ» далека отъ тяжелаго комизма вагнеровскихъ «Мейстерзингеровъ». «Смѣющаяся слеза»—вотъ характеристика этого стиля, менѣе напоминающаго Моцарта, чѣмъ Чимарозу. Вагнеръ взятъ, какъ антиподъ, ибо мелодія Гаста, считающаяся съ классическими традиціями, далека отъ безконеч-

*) Письмо отъ 15 января 1888 года.

ной мелодіи Байрета, хотя изощренность гармонического сопровожденія говоритъ о концѣ XIX вѣка.

Послушаемъ, однако, самого влюбленного. Музыка Гаста, кажется ему «лучшимъ сномъ, о которомъ когда нибудь мечталось!» *).

Весь планъ работъ мыслителя за 1882 годъ и слѣдующій «зависитъ отъ г. Петра Гаста и отъ судебъ его музыки» **).

Гастовскій культъ все растетъ. Однажды (20 марта 1882 года), Ницше предлагаетъ композитору 6,000 франковъ за партитуру его оперы, надѣясь, такимъ обезпеченіемъ, позволить ему, хоть на годъ, отдаться творчеству! (Гастъ не принялъ этого великодушнаго предложенія) «Пасхальные колокола, звенящіе надъ Венеціей, утро въ вашей комнатѣ и ваша музыка, вечернія краски на Piazza — вотъ что было для меня, до сихъ поръ, весной» ***).

А 20 іюня 1888 года печали Ницше какъ не бывало: прибылъ къ нему «любовный дуэтъ» Гаста! «Я сразу выздоровѣлъ, сознаю: даже плакалъ отъ удовольствія. Какія воспоминанія будитъ во мнѣ эта небесная музыка! И только теперь, кажется, я вполнѣ ее понялъ, *прослушавъ шесть разъ*: она кажется мнѣ, въ высшей степени, пѣвучей!»

Но довольно «цитатъ влюбленности»: послушаемъ ницшевскій анализъ Гастовскаго стиля. Первый комплиментъ: Гастъ даетъ высшіе *законы стиля*, отсутствіе которыхъ, возведенное у современныхъ художниковъ почти въ принципъ, составляетъ ихъ слабость. Гастъ, это—намекъ на необходимость связи, строгой формы, чего, какъ разъ, лишенъ Ницше, царь афоризма ****).

Второй комплиментъ: у Гаста есть симфоническая широта въ *allegro*, на что нѣтъ и намекъ у его современниковъ. Его речитативъ—*полная* музыка; онъ—не сухъ, но и не пьянъ: сказывается итальянское отвращеніе

*) Письмо отъ 23 іюня 1881 года.

**) Письмо отъ 25 января 1882 года.

***) Письмо отъ 15 апрѣля 1887 года.

****) Письмо отъ конца августа 1881 года.

НИЦШЕ И ГАСТЪ.

къ нѣмецкому *пьянству чувствомъ* (Gefühls—Trunksucht). *Итальянская музыка* для нѣмцевъ, даже для вагнеристовъ, при которой наслаждаешься «счастьемъ второй невинности» *).

Но если Гастъ—Италія, то—Италія XVIII столѣтія: «невинность, соединенная съ блаженствомъ. Но прежде всего глупость: «все болѣе кажется мнѣ, что жизнь нельзя перенести безъ глупости» **).

Третье достоинство: Гастъ общается, въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи торжественный и распушенный въ одно и тоже время танецъ для большого оркестра, который долженъ умѣть неистовствовать» ***).

Въ солнечной Ниццѣ, Ницше слагаетъ такой гимнъ: «будемъ танцовать мы, подобно трубадурамъ, между святыми и паяцами, между богами и свѣтляками. Дабы увѣковѣчить память о нашемъ счастьѣ, возьмемъ вѣнокъ и бросимъ его выше, дальше, сильнѣе къ небесному своду: онъ повиснетъ на звѣздахъ» ****).

Ницше понимаетъ, что нуженъ антиромантическій манифестъ о музыкѣ: болѣе—не мораль въ вагнеровскомъ вкусѣ, и не «народный прогрессъ», но *art*, искусство для художника, *божественная индифферентность*, недозволенная веселость по отношенію къ «важнымъ» вещамъ: искусство, какъ сознаніе превосходства; искусство какъ «гора», въ противоположность низменности политики, Бисмарка, социализма и т. д. *****).

У Гаста есть «смѣлость своего вкуса»: вотъ что нравится Ницше. Какъ смѣло выставляется имъ на показъ антитрагическій инстинктъ! Свѣтлая комедія, комическая опера вновь улыбается, въ его лицѣ, въ музыкѣ, но базисъ—самый серіозный: не доказаль-ли Гастъ, что *самые строгіе принципы и веселая музыка*—синонимы? *****)

*) Письмо отъ 16 сентября 1882 года.

**) Письмо отъ 22 марта 1884 года.

***) Письмо отъ 22 ноября 1884 года.

****) Письмо отъ 22 ноября 1884 года.

*****) Письмо отъ 19 ноября 1886 года.

*****) Письмо отъ 24 ноября 1887 года.

Ницше воспользовался Гастомъ, какъ антитезой нѣмецкаго вкуса, нѣмецкой музыки, которыхъ искренно ненавидѣлъ. «Нѣмцы *) никогда не были способны къ пѣнію—они топчаты на мѣстѣ со своими роялями—отсюда ихъ страсть къ гармоніи»!

Въ современной Германіи, мыслителя не прельщаетъ ни Вагнеръ, ни направленіе бетховено - шумановское, думающее также завоевать сцену. Въ лучшемъ случаѣ, получится отраженіе гетевской «Германа и Доротеи» въ музыкѣ, и только. Но мелодіи будутъ не хватать какъ здѣсь, такъ и тамъ — у вагнеристовъ; вѣрить, однако, будутъ въ другое **).

Нужно противопоставить ограниченной «нѣмецкой серіозности» геній *веселости*. Не нѣмцы, а югъ, яркій и радостный. Южный сюжетъ «Венеціанскаго льва», выбранный Гастомъ, восхищаетъ Ницше: «еще нѣтъ ни одной оперы, гдѣ сѣверянинъ почувствовалъ-бы себя по южному—это прибережено для васъ»! Философъ предлагаетъ композитору сюжетъ «Найзикайя» и ему грезится уже «идиллія съ танцами и всѣмъ южнымъ упоеніемъ тѣхъ, кто живетъ у моря, съ музыкой и либретто друга Гаста» ***).

Своего друга, мыслитель переименовываетъ въ Пьетро Гаста и восхищенъ, что трудъ послѣдняго названъ, «итальянской комической оперой» ****).

На Югѣ, наиболѣе силенъ и типиченъ человѣкъ; необходимо передать «корсиканскій» духъ въ музыкѣ.

Въ исторіи оперы, Ницше ищетъ такихъ моментовъ, когда разсудочность уступала мѣсто инстинкту, стихійнымъ музыкальнымъ влеченіямъ. Вспомните его великолѣпное объясненіе, въ «происхожденіи трагедіи изъ духа музыки», гибели античной драмы (Сократъ усомнился въ достоинствѣ мѣа, который питалъ трагическую музыку; трагедія погибла отъ этого раціонализма) и вы поймете, почему, слѣдя за развитіемъ опернаго творчества, мыслитель отдалъ предпочтеніе Пиччини передъ Глюкомъ (XVIII вѣкъ).

*) Письмо отъ 17 ноября 1880 года.

**) Письмо отъ 24 марта 1883 года.

***) Письмо отъ 8 ноября 1881 года.

****) Письмо отъ 20 іюня 1888 года.

НИЦШЕ И ГАСТЪ.

Глюкъ, окруженный французскими рационалистами, ему противенъ *), какъ и разсудочные: Руссо, Шиллеръ, Кантъ, Ж.-Зандъ, С.-Бевъ, Элиотъ.

Да и у Пиччини Ницше выдвигаются, главнымъ образомъ, тѣ комическія оперы, которыя написаны для Неаполя: въ «Неаполитанской буффонадѣ» онъ видитъ сильный инстинктъ, смѣлый духъ «каналъи Вольтера», который его такъ плѣняетъ. «Un monstre gai vaut mieux, qu'un sentimental ennuyeux»—становится его девизомъ.

Свой южный идеалъ Ницше, въ концѣ концовъ, не связывалъ, однако, съ Италіей. «Barbiere di Sevilla» Россини, напр., ему не нравится: «можно любить очень страстную или очень чувственную музыку, но это—ни то, ни другое» **).

На время Ницше итальянизируетъ своего друга Гаста, но, въ письмѣ отъ 18 ноября 1888 г., восклицаетъ: «Мораль: *не Италія*, старый другъ! Здѣсь (Туринъ), гдѣ передо мною — лучшая опереточная труппа Италіи, я говорю, при каждомъ движеніи красивой, очень часто слишкомъ красивой дѣвченки, что всѣ онѣ дѣлаютъ изъ любой оперетки *живую каррикатуру*. У нихъ нѣтъ «esprit» ни въ колѣнѣхъ, ни въ головкѣхъ... Оффенбахъ въ Италіи такъ же темень (хочу сказать: *по собачьи пошлъ*), какъ въ Лейпцигѣ!»

Правда, это сказано тогда, когда сумасшествіе уже стерегло Ницше, да и вкусы мыслителя получили какой-то фізіологическій, опереточный отпечатокъ. Покинувъ Вагнера и, послѣдовательно увлекшись Бунгертомъ, Бизе и Гастомъ, онъ, наконецъ, спускается до «Маскотты» и «Боккачіо».

Казалось, великій мыслитель искалъ просто фізіологическаго дополненія къ своему физическому состоянію. То, что должно было доставить мгновенную пріятность, разсѣять, оживить, усилить кровообращеніе и краску на лицѣ—было желательнымъ гостемъ.

Музыка спустилась до фізіологической функціи: сдѣлать ноги легкими, а тѣло—молодымъ...

*) Письмо отъ 24 ноября 1887 года.

**) Письмо отъ 4 марта 1882 года.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ФРАНЧЕСКИ.
(«ФРАНЧЕСКО-ДА-РИМНИИ» Д'АННУНЦЮ).

Жизнь Ницше, въ послѣдніе годы, была медленнымъ угасаніемъ отъ страшной болѣзни, пожиравшей весь организмъ. Въ свѣтлыя мгновенія, какихъ было немного, мыслитель хватался за первое, что доставляло облегченіе. Вотъ почему, я не бросаю камнемъ въ него за послѣдній опереточный культъ, уже независимо отъ того, что, какъ крупная личность, онъ давалъ рельефъ не только солнечнымъ, но и тѣневымъ своимъ сторонамъ—и то, что у другого осталось бы скрытымъ въ глубинѣ души, у него горѣло всѣмъ остроуміемъ его стиля, всей живостью его фантази.

Ницше напоминаетъ Шопенгауэра: оба выказывали музыкальные вкусы, стоявшіе ниже ихъ интересныхъ, глубокихъ музыкально - философскихъ системъ. Но разница несомнѣнна: технически Шопенгауэръ почти не былъ знакомъ съ музыкальнымъ искусствомъ и все время — пока строилъ свои грандіозныя теоріи музыки, какъ воплощенія «міровой воли»—исповѣдывалъ низкій культъ Россини (столь имъ противорѣчившій), пренебрегая болѣе высокимъ, бетховенскимъ. Ницше же находился почти во всеоружіи музыкальныхъ познаній—и, въ періодъ полной ясности своего разсудка, обнаружилъ великолѣпный вкусъ, признавъ Вагнера, а потомъ смѣнивъ его очаровательнымъ Бизе.

Да и въ признаніи Бунгерта и Гаста, въ сущности, не было ничего, противорѣчившаго понятію хорошаго вкуса, хотя все же несомнѣнно, что пора увлеченія геніями смѣнилась *«культомъ талантиковъ»*.

Уже въ этомъ отсутствіи перспективы былъ признакъ декаданса, котораго такъ боялся Ницше. И вотъ, когда на вѣчнаго скитальца, мѣнявшаго суровую Сильсъ-Марію на огненную Ниццу, а послѣднюю на странный Туринъ, гдѣ, казалось, замерли итальянскія воспоминанія,—начинаетъ спускаться духовная ночь, онъ—уже во власти оперетки, которую пробуетъ обожествить, какъ что-то діонисіевское. Музыка, какъ свѣтлая *фолія*, а то и какъ цѣлительный бокалъ *для болѣзни*, какъ своеобразный рецептъ,—вотъ что онъ открываетъ. И съ удивительнымъ гимномъ сверх-человѣку сливаются звуки французской «Маскоты»...

Въ этомъ отношеніи настоящія письма очень характерны: съ безо-

НИЦШЕ И ГАСТЬ.

щадной жестокостью, обнажаютъ они низины высокой души, показывая, что иногда великое чуть не сплетается съ пошлымъ.

Хочется зачеркнуть, здѣсь, нѣкоторыя фразы, чтобы Ницше «Происхожденія трагедіи» и «Рихарда Вагнера въ Байретѣ» остался, для насъ, такимъ же дивнымъ образомъ, какъ и прежде. Замѣчательнѣе всего, что, создавая своего «Заратустру», — эти необыкновенныя настроенія, переходившія въ звуки, Ницше былъ на большей музыкальной высотѣ, чѣмъ защищая свой послѣдній опереточный культъ. Сознательное его «я» чуть не напоминало международныхъ свѣтскихъ дэнди, переполняющихъ европейскіе курорты, а въ это время звучала, безсознательно, по діонисіевски, его душа, дивно открывшаяся въ «Заратустрѣ».

Ницше гибнулъ такъ, что блескъ одной стороны его «я» увеличивался насчетъ разлагавшейся другой (болѣе сознательной). И когда, въ порывѣ экстаза, въ январѣ 1889 года, онъ выпустилъ свой знаменитый манифестъ къ выдающимся людямъ Европы, а передъ этимъ скомпановалъ свое «Ессе homo» — эту удивительную защиту жизни — онъ былъ, быть можетъ, въ силу своей искренности, размѣровъ страсти и настроенія — музыкаленъ, какъ никогда.

Блѣднѣютъ его причудливыя сознательныя мнѣнія передъ тѣмъ, что онъ, вѣдь, первый открылъ, въ этотъ послѣдній періодъ, философски — музыкальныя настроенія.

Его душа танцевала, пѣла, онъ отгадалъ вселенскій ритмъ.

Настоящія письма знакомятъ насъ уже съ тою эпохою, когда вагнеровскій культъ поблѣднѣлъ въ душѣ Ницше, замѣненный другими идеалами. Въ письмѣ отъ 19 февраля 1883 года, мыслитель, съ математическою точностью, опредѣляетъ начало своей вражды къ Байрейту: *1877 годъ*, т. е. тотъ, когда еще не улеглось общественное увлеченіе, вызванное *première* «Кольца Нибелунговъ», приведшей мыслителя въ такой ужасъ, что лишь бѣгство, въ серединѣ представленій, въ Тюрингенскій лѣсъ успокоило его.

Если вспомнить, что настоящая переписка съ Гастомъ начинается съ 1878 года (предъидущія краткія письма не могутъ идти въ счетъ), то

несомнѣнно, настоящій томъ рисуеъ намъ Ницше враждебнымъ Вагнеру. Прежніе восторги, приведшіе къ «Рихарду Вагнеру въ Байретѣ», не улеглись, однако, окончательно. «Я вооружаюсь, главнымъ образомъ, противъ составившагося Вагнера (говоритъ письмо 19 февраля 1883 года); что же касается до настоящаго Вагнера, «то я хочу быть его наслѣдникомъ».

Если я сейчасъ послѣдую за Ницше, чтобы преподнести Вагнеру рядъ колкостей, то мнѣ, въ качествѣ неисправимаго вагнериста,—сущее наслажденіе будетъ привести и истинно-восторженные страницы. Даже въ 1887 г., Ницше посвящаетъ вступленію къ «Парсифалю» такой дифирамбъ: «создалъ ли Вагнеръ, когда нибудь, что нибудь лучшее? Высшая психологическая сознанность и опредѣленность въ отношеніи того, что здѣсь сказано, выражено, сообщено; выборъ самой краткой и сжатой формы; каждый нюансъ чувства, сведенный къ чему-то эпиграмному; ясность музыки, какъ описательнаго искусства..., и, наконецъ, восхитительное, тонкое чувство, погруженіе души въ основные элементы музыки, что дѣлаеъ Вагнеру великую честь! Синтезъ состояній,—которыя многимъ лицамъ,—даже «высшаго развитія»,—показались бы другъ друга исключаящими: строгости судьи и «высоты»—во всемъ страшномъ смыслѣ этого слова, знанія и проникновенія, вскрывающаго душу подобно ланцету и, наконецъ, состраданія къ тому, что тамъ можно увидѣть и выявить. *Подобное можно найти только у Данте!*» *).

Но увы, такого почетнаго отзыва удостоивается лишь «вступленіе»; самъ-же «Парсифаль» вызываетъ въ Ницше взрывъ желчи и ѣдкости. Оказывается, въ ранней юности, Ницше набрасывалъ ораторію «Der Tod der Könige»; теперь (25 іюля 1882 года), она кажется ему выразительнѣе всего «Парсифаля», хотя и написанной въ духѣ послѣдняго. «Это указываетъ, къ моему ужасу, на то, какъ сильно я родствененъ Вагнеру. Упомянутымъ сравненіемъ я не хотѣлъ польстить Парсифалю! Напротивъ! Какой внезапный декадансъ! Какой Калиостроцизмъ!»

*) Письмо отъ 21 января 1887 года.

НИЦШЕ И ГАСТЪ.

«Драматическій стиль Вагнера *)—ничто иное, какъ разновидность плохого стиля, даже: *не-стиля* въ музыкѣ!»

Съ большой ироніей, Ницше цитируетъ историческій фактъ: знаменитаго французскаго поэта *декадента*—Бодлера (der Narr, какъ величаетъ его Ницше)—лечили вагнеровской музыкой; онъ улыбался уже отъ одной фамиліи Вагнера... Музыка декадана, примѣненная къ его поэту!

Уже въ 1881 году, Вагнеръ окончательно заслоненъ Бизе во вкусахъ Ницше: «Ура, другъ!—опять познакомился съ чѣмъ-то хорошимъ: опера Бизе: «Кармень» **). Въ Бизе, Ницше прельщаетъ полная независимость отъ Вагнера (Бизе исходитъ отъ Берліоза), страсть, доведенная до конечной точки, духъ Юга,—«какъ будто посѣщаешь Испанію!»—стихія, захватывающая все существо человѣка...

Двадцать разъ подрядъ въ сезонъ выслушиваетъ Ницше «Кармень», и наслаждается энтузіазмомъ, который вызываетъ послѣдняя въ туринскомъ театрѣ.

Смерть Бизе (1881 годъ), для него—ударъ, а вдова композитора—нѣчто священное и восхитительное (письмо отъ 14 октября 1888 г.). «Кармень» лучшая опера, какая только существуетъ; и пока мы живемъ, она останется во всѣхъ репертуарахъ Европы» ***). Если присмотрѣться поближе къ ницшевскому культу Бизе, то можно сказать, что философъ совершенно не входилъ въ музыкальныя тонкости знаменитой оперы, удовлетворившись лишь ея психологическимъ и соціальнымъ объясненіемъ.

Совсѣмъ не то мы видимъ у Ницше по отношенію къ Гасту, которому, какъ видно изъ предъидущаго, посвященъ тщательный музыкальный разборъ.

Уже изъ этой разницы я дѣлаю выводъ, что культъ Бизе явился на-носнымъ, случайнымъ въ развитіи Ницше, не отвѣтившимъ ему въ такой

*) Письмо отъ 26 февраля 1888 года.

**) Письмо отъ 28 ноября 1881 года.

***) Письмо отъ 8 декабря 1881 года.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМОВЪ СЭРЪ ТОЛЬДО
И ОСТАЗІО («ФРАНЧЕСКА-ДА-РИМИНИ» Д'АННУНЦІО).

степени, какъ культъ Гаста. Послѣдняго онъ боготворить, а Бизе выбираетъ, какъ «cheval de bataille» для войны съ Вагнеромъ.

Знаменитое имя противоположнаго направленія было нужно ему, чтобы собрать вокругъ Бизе, какъ вокругъ штандарта, своихъ музыкальныхъ единомышленниковъ.

Въ великой душѣ, воспринимавшей, въ послѣдній періодъ, впечатлѣнія, какъ кривое зеркало, всѣ эти культы оставили странные слѣды. Такъ, Ницше исповѣдуетъ «вагнеризмъ *renversé*», когда предлагаетъ новую, оригинальную теорію музыкальной драмы *). Главное для композитора, это—познать «аффекты, ихъ смѣну и борьбу», таящіеся въ драмѣ—и для этого онъ долженъ быть хорошо освѣдомленъ со всѣми элементами сцены, *но не съ текстомъ*. Послѣдній можетъ быть подогнанъ уже послѣ того, какъ музыка сочинена... Вмѣсто вагнеровской безконечной мелодіи, Ницше совѣтуетъ музыкальному драматургу воспользоваться указаніями симфоническаго стиля.

Отъ Бизе, Ницше взялъ легкость французскаго ритма и «смѣлость представлять ужасное ужаснымъ», которымъ такъ блещетъ «Кармень». Послѣдняя привела къ «философіи молота» (*Wie mit Hammern philosophiert*) и къ смѣлости «Ессе homo».

Результаты же первой вышли совсѣмъ странными: послѣдній опереточный культъ Ницше идетъ, по прямой линіи, отъ веселыхъ ритмовъ Бизе, отъ увлекательной безнравственности его героини.

Познакомимся же съ этимъ декадансомъ Ницше.

«Боккачіо» Зуппе, а главное—во французскомъ исполненіи, излѣчило его отъ меланхоліи: **) «у меня—что достаточно глупо! набѣгали три, четыре раза—слезы на глаза»...

21 марта 1888 г., Ницше восхищается Оффенбахомъ: въ «Периколѣ», «Герцогинѣ Герольштейнской» и «Дочери тамбуръ-мажора» достигаетъ онъ вершинъ разудалой «bouffonerie», не нарушающей, однако, классическаго

*) Письмо отъ 10 января 1883 года.

**) Письмо отъ 22 декабря 1886 года.

НИЦШЕ И ГАСТЬ.

вкуса, абсолютно логичной и къ тому же *парижской!*—а 27 сентября, того же года, слушаетъ, въ Туринѣ, «Маскотъ» Одрана, «эту никогда не пошлую музыку, съ такимъ изобиліемъ красивыхъ, остроумныхъ маленькихъ мелодій, принадлежащихъ къ тому идиллическому жанру, *который мнѣ теперь необходимъ по вечерамъ!*»

Послѣднее примѣчаніе—характерно: въ своихъ опереточныхъ вкусахъ, Ницше оправдывается тѣмъ, что они необходимы ему для борьбы съ физическимъ недугомъ. Искусство, какъ факторъ жизни—вотъ его послѣдній идеалъ, который, въ сущности, мало отвѣчалъ его первымъ діонисіевскимъ увлеченіямъ. Тамъ главная цѣль: блаженно уничтожить себя на жертвенникѣ бога, претворить индивидуальное во всеобщемъ; здѣсь-же: воспользоваться музыкой, какъ медицинскимъ средствомъ для поддержанія этого ограниченнаго индивидуальнаго существованія.

Печальная, ужасная картина. Слабѣющая рука Ницше расписывается въ восторгѣ передъ тѣмъ, что нѣкогда *зачеркнула-бы* съ негодованіемъ. Если погибалъ человѣкъ, то погибалъ и философъ; была прекрасна лишь могучая стихійность, дававшая себя знать въ этомъ слабѣвшемъ организмѣ. Она выбирала себѣ различные объекты, и, одѣвая ихъ во всю роскошь фантазіи, на которую только способенъ истинный талантъ, доводила краски до страшной яркости.

Этимъ *безсознательнымъ* силамъ, которыхъ такъ любилъ Ницше, было все равно, ошибается онъ или нѣтъ. Онѣ играли съ нимъ—и жутко наблюдать, какъ нѣкогда свѣтлый умъ уступаетъ первенство простому инстинкту самосохраненія.

СТАНИСЛАВСКІЙ

ЕГО ЗНАЧЕНІЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА.

(Опытъ характеристики).

НИКОЛАЯ ПОПОВА.



СТЕКШЕЕ десятилѣтіе существованія московскаго «Художественнаго театра» явилось въ то же время юбилейной датой и профессиональной сценической дѣятельности его главнаго режиссера К. С. Станиславскаго.

Дѣятельность Станиславскаго до основанія Художественнаго театра, сѣуженная рамками любительскихъ спектаклей въ московскомъ «Обществѣ Искусства и Литературы», мало была извѣстна за предѣлами Москвы; вліяніе же его на современный театръ началось лишь съ того момента, когда онъ съ группой окружавшихъ его сотрудниковъ рѣшился принять предложеніе Вл. И. Немировича-Данченко основать постоянный театръ.

Московскій «Художественный театръ», кромѣ значительнаго вліянія на подъемъ литературной стороны русской сцены, за эти десять лѣтъ помогъ въ сильной степени развитію бытовой стороны актерства, потребовавъ отъ своихъ сотрудниковъ и учениковъ своей школы болѣе сознательнаго отношенія къ театру.

Въ результатѣ появилось цѣлое поколѣніе молодыхъ сценическихъ художниковъ, разошедшихся по всей Россіи и постепенно привившихъ и своимъ товарищамъ и публикѣ болѣе глубокіе запросы къ театру и его дѣятелямъ.

«Станиславскій» и «Художественный театръ»—это стало синонимомъ; говоря о значеніи для русскаго искусства «Художественнаго театра», приходится все время подразумѣвать, что говоришь о Станиславскомъ. Это

впрочемъ, нисколько не должно умалять значенія для самаго «Художественнаго театра» другого его вдохновителя—Вл. И. Немировича-Данченко.

«Художественный театръ» самъ по себѣ такъ же немислимъ безъ Вл. И. Немировича-Данченко, какъ и безъ К. С. Станиславскаго. Театръ этотъ, быть можетъ, даже существованіемъ своимъ обязанъ Немировичу. Онъ, драматургъ, преподаватель драматическаго искусства и прирожденный театральнѣй администраторъ, сумѣлъ въ Станиславскомъ найти то, чего ему самому не доставало—исключительное режиссерское дарованіе.

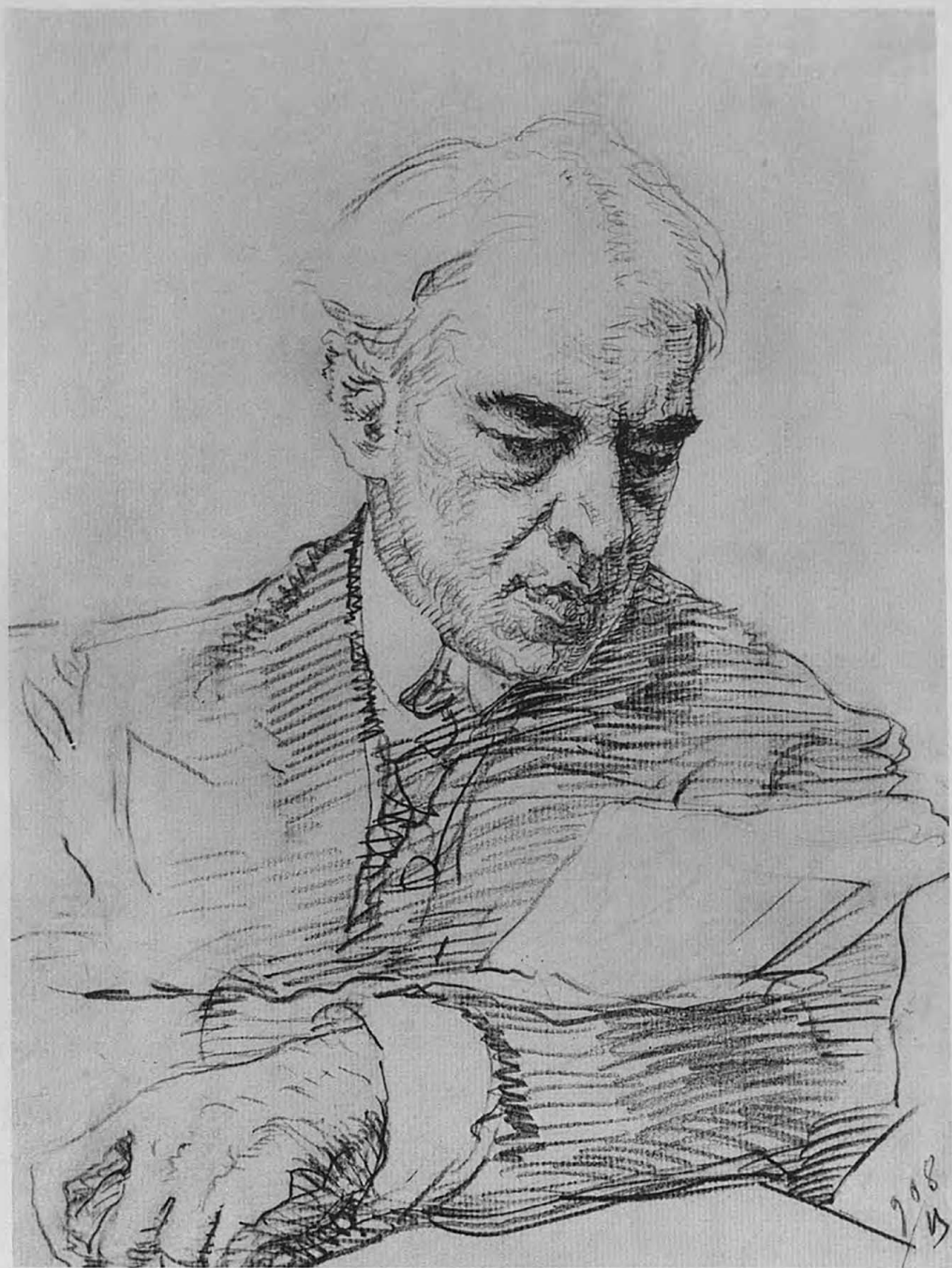
Вл. Ив. Немировичъ-Данченко, не разъ за послѣднее время публично называвшій себя «любителемъ въ области режиссуры», со своимъ литературнымъ вкусомъ, чутьемъ и административнымъ тактомъ является необходимымъ дополненіемъ режиссерскаго дарованія К. С. Станиславскаго и, если я въ дальнѣйшемъ изложеніи буду останавливаться только на личности одного Станиславскаго, то это будетъ исключительно потому, что я имѣю въ виду дать здѣсь его характеристику, попутно лишь касаясь «Художественнаго театра» въ его цѣломъ.

Какъ уже я упомянулъ выше дѣятельность Станиславскаго началась задолго до основанія «Художественнаго театра», куда онъ пришелъ уже съ цѣлой труппой своихъ давнишнихъ сотрудниковъ.

Сліяніе же съ Немировичемъ имѣло громадное значеніе для развитія таланта Станиславскаго: оно дало ему литературную шлифовку и помогло найти надлежащее себѣ примѣненіе.

Кругомъ Станиславскаго сложились легенды о необыкновенныхъ мученіяхъ, которымъ онъ подвергаетъ свою труппу на сотни репетицій для каждой пьесы.

Русскій сценическій дѣятель привыкъ играть въ большихъ театральнѣхъ дѣлахъ maximum съ 8—10 репетицій и до глубины души возмущается, когда узнаетъ, что въ «Художественномъ театрѣ» постановка «Чайки» стоила труппѣ 26-ть репетицій. Актеры говорятъ, что это никому не нужная роскошь, что такъ могутъ работать только люди сытые.



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. РИСУНОКЪ В. А. СЪРОВА.

Правильнѣе будетъ, оставивъ въ сторонѣ какія бы то ни было профессиональныя точки зрѣнія, возможность или невозможность другимъ театрамъ работать такъ, какъ работаютъ московскіе «художники» подъ руководствомъ Станиславскаго—правильнѣе будетъ, взглянуть въ самые результаты этой работы и изъ сопоставленія самыхъ разнородныхъ фактовъ дѣлать выводы.

Я нахожу, что теперь самое время установить правильную точку зрѣнія на ту реформу, которую Станиславскій уже совершилъ. Недалеко уже до того момента, когда «Художественный театръ» принужденъ будетъ рѣже и рѣже ставить Чехова, и намъ нельзя уже будетъ говорить объ исполненіи его пьесъ на этой сценѣ, какъ о чемъ то живущемъ среди насъ.

Произведеніе сценическаго искусства исчезаетъ съ послѣднимъ занавѣсомъ спектакля, и въ силу этого не можетъ быть достояніемъ потомства въ такой же мѣрѣ, какъ это возможно для изящной словесности, скульптуры, живописи.

О талантѣ Гаррика, Мочалова мы можемъ прочесть у ихъ современниковъ,—судить же о нихъ мы уже не можемъ; тѣмъ болѣе не можемъ мы разобраться въ вопросѣ, чѣмъ и какъ вызывали они восторги зрителей.

Мейнингенцы побѣдоносно прошли по всей Европѣ, породили массу подражаній, но настоящаго истолкованія своихъ принциповъ почти не встрѣтили. И тѣмъ, кто не видалъ ихъ спектаклей, рассказать объ нихъ нельзя; объяснить ихъ—тѣмъ менѣе.

Съ именемъ и дѣломъ Станиславскаго уже случилось досадное недоразумѣніе: большинство его даже сторонниковъ и защитниковъ не понимаетъ его, и, толкуя по своему, въ извращенномъ видѣ пустило въ оборотъ то, что банально называется на языкѣ актеровъ и театральныхъ репортеровъ «*станиславщиной*».

Есть немало лицъ, по симпатіямъ къ другимъ театрамъ и отдѣльнымъ актерамъ во что бы то ни стало старающихся умалить значеніе Станиславскаго. И къ сонму этихъ лицъ должны быть причислены всѣ непризванные пророки «*станиславщины*»,— будь то провинціальныя актеры

и режиссеры, урывками попадавшие въ московскій «Художественный театръ», или знающіе его только по наслышкѣ, или даже сотрудники Станиславскаго, не разобравшіеся ни въ цѣнномъ наслѣдіи стараго театра, ни въ сути «Художественнаго».

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Москвѣ былъ изданъ сборникъ статей Джемса Линча и Сергѣя Глаголя, озаглавленный «Подъ впечатлѣніемъ Художественнаго театра».

Анализируя впечатлѣнія отъ спектаклей театра, авторы, однако, не коснулись техники дѣла. Увлечшись описаніемъ того, *что* было, они не заинтересовались, или, быть можетъ, и не желали интересоваться тѣмъ, *какъ* это дѣлалось.

Книжка эта—одинъ изъ наиболѣе интересныхъ документовъ для будущаго историка современнаго намъ театра.

Она устанавливаетъ для «Художественнаго театра» опредѣленный принципъ: для каждаго момента въ спектаклѣ найдено было труппой *настроenie*.

Отрывки изъ этой книги гласятъ:

«Начинаю припоминать такія (яркія драматическія) мѣста въ исполненіи артистовъ Художественнаго театра и съ удивленіемъ замѣчаю, что со мной происходитъ какой то курьезъ... Я, напримѣръ, вспоминаю, какъ въ «Потонувшемъ колоколѣ» мастеръ Генрихъ, разбитый и тѣломъ и душой, падаетъ у хижины старой Виттихи, хочу припомнить свое впечатлѣніе и тотчасъ же, вмѣсто Генриха, вижу мглу надвигающагося вечера; передо мной рдѣютъ въ послѣднихъ лучахъ заката снѣжныя вершины горъ, передо мной кувyrкается лѣшій и фея Раутенделейнъ съ удивленіемъ показываетъ Водяному свою первую слезинку...», «—я вспоминаю наиболѣе сильныя мѣста «Царя Ѳедора». Вотъ, Борисъ, говорящій Клешнину страшныя слова: «Скажи ей, чтобъ она царевича... блюла...» и легкая жуть, которая чувствуется при воспоминаніи объ этихъ словахъ, какъ-то сейчасъ же таетъ въ картинѣ, точно колдовствомъ

вызванная къ жизни изъ мрака прошлаго, когда Федоръ на разсвѣтѣ выходитъ изъ своей опочивальни, пожимаясь, кутается въ свой халатикъ и бесѣдуетъ о разныхъ житейскихъ дѣлахъ...». «И такъ безъ конца. И сколько бы вы ни старались, вы не найдете ни одного драматическаго момента, гдѣ игру актера вы могли бы *выдѣлить* изъ всего прочаго, какъ это легко удастся вамъ въ другомъ театрѣ и гдѣ игру эту вы могли бы взять, какъ нѣчто совершенно самостоятельное и соизмѣримое съ тою же игрою другихъ актеровъ». «Переберите въ своей памяти еще десятокъ сценъ, оставившихъ у васъ наиболѣе яркое воспоминаніе, и вы увидите, что всѣ эти сцены произвели на васъ впечатлѣніе не самою игрою артистовъ, а чѣмъ то инымъ, захватывающимъ въ себя и эту игру и все остальное, происшедшее на сценѣ. И это иное есть *настроение*, наполняющее каждую яркую сцену въ этомъ театрѣ»; «—*сознательное* исканіе настроенія въ произведеніяхъ искусства—всецѣло созданіе нашего времени. Настроение, конечно всегда существовало въ большей или меньшей мѣрѣ во всякомъ художественномъ произведеніи: въ картинѣ, статуѣ, музыкѣ и романѣ, но ему не придавалось первенствующаго значенія, его никто не искалъ и отсутствія его иногда никто не замѣчалъ, потому что вниманіе устремлено было въ другую сторону».

Мнѣ кажется, въ умѣнны найти эти настроенія и кроется разгадка того обстоятельства, что публика такъ сильно полюбила театръ, гдѣ безъ конца, изъ года въ годъ играютъ «Дядю Ваню», «Трехъ сестеръ», «Царя Θεодора», «Штокмана» и, наконецъ, классическое «Горе отъ ума».

Уловить, съумѣть найти настроеніе для цѣлой пьесы и отдѣльных ея моментовъ—дѣло литературной чуткости. Съ этимъ вѣдаться приходится главнымъ образомъ тѣмъ литераторамъ, которые начинаютъ за послѣднее время принимать ближайшее участіе въ театральныхъ постановкахъ. Но растолковать, освѣтить пьесу исполнителямъ это одно, а воплотить пьесу на сценѣ—другое.

И кромѣ единичныхъ прекрасныхъ постановокъ на разныхъ сценахъ, мы до сихъ поръ не видимъ «Художественному театру» серьезнаго

соперника, который бы поставилъ на такую же высоту дѣло литературной интерпретаціи пьесы актерами.

И если всесторонне разобраться въ вопросѣ, *какъ* достигается «Художественнымъ театромъ» то, *что* мы тамъ видимъ—тогда Станиславскій окажется не только большимъ режиссеромъ, но, что самое главное, обновителемъ опустившагося *актерскаго искусства*. Я сознательно подчеркиваю: *актерскаго искусства*, выдѣляя его изъ понятія *искусство сценическое*, такъ какъ новыя формы драматической литературы не только породили новаго художника сцены—режиссера, но и такъ усложнили вообще искусство театральное, что подъ именемъ «сценическаго искусства» мы уже не можемъ подразумѣвать то, что подразумѣвалось какой нибудь десятокъ лѣтъ назадъ.

Станиславскій ничего новаго по существу не далъ актерству, какъ сценическій новаторъ.

Блескъ его режиссерскаго таланта, его творческая фантазія — это роскошь, присущая каждому истинному художнику.

Научиться быть талантливымъ—невозможно, съ этимъ родятся.

Но разобравшись въ существующихъ традиціяхъ, выдѣлить изъ нихъ все цѣнное, и, базируясь на этомъ цѣнномъ, дать нѣчто стройное и этимъ двинуть впередъ застоявшійся въ обветшалыхъ формахъ цѣлый родъ искусства—это громадная культурная работа, выполняемая на нашихъ глазахъ Станиславскимъ.

Главная особенность таланта Станиславскаго—коллективное воображеніе, т. е. то, безъ чего нельзя быть режиссеромъ.

Эта сторона его таланта заставляла его всегда требовать отъ театральнаго представленія прежде всего самую *лѣсую*, разыгранную передъ зрителями, а потомъ уже искусство отдѣльныхъ исполнителей.

Въ то время, когда Станиславскій работалъ еще въ качествѣ любителя, все рѣже и рѣже можно было видѣть даже въ лучшихъ театрахъ пьесы, разыгранныя, что называется, «*концертнымъ ансамблемъ*». Ансамбль

постоянно уничтожался даже въ такомъ крупномъ художественномъ учрежденіи, какъ московскій Малый театръ. Тамъ въ труппѣ оставались еще отдѣльные крупные артисты, но уже мало чѣмъ объединенные съ болѣе молодыми поколѣніями актеровъ для общей работы.

Уничтоженіе ансамбля было однимъ изъ самыхъ видныхъ признаковъ упадка художественныхъ традицій, упадка «школы» въ широкомъ смыслѣ этого слова.

Русскихъ актеровъ конца XIX вѣка объединяло лишь проповѣдыванье пресловутаго «нутра».

Довольно узко сложившійся къ концу XIX вѣка репертуаръ русскихъ театровъ до извѣстной степени способствовалъ процвѣтанію «нутра», но надъ этимъ положеніемъ дѣла уже надвигалась гроза въ видѣ новыхъ литературныхъ исканій и новыхъ формъ въ области драматургіи.

Въ то же время были ясны еще другіе признаки упадка театральнаго дѣла — сильное охлажденіе публики къ роднымъ и инороднымъ классикамъ.

Винувата была однако, по моему, не публика, а сценическіе дѣятели: при постановкахъ классическихъ пьесъ *не было уже больше пьесы, какъ таковой*, было лишь толкованье отдѣльныхъ знаменитыхъ ролей крупными актерами.

Запросы молодого Станиславскаго не находили себѣ отклика въ тогдашнемъ театрѣ, а исканіе тѣхъ формъ театра, которыя ему мерещились, и жажда работы привели его постепенно къ устройству тѣхъ любительскихъ спектаклей, которые создали ему славу въ области режиссуры.

Какъ дитя своего вѣка онъ былъ всегда необыкновенно типиченъ въ проявленіяхъ своего творчества, но нуженъ былъ другой необыкновенный талантъ, тоже въ извѣстной степени продуктъ своего вѣка, талантъ Чехова, чтобы Станиславскій сталъ тѣмъ, чѣмъ онъ есть теперь.

Чеховъ—драматургъ безъ Станиславскаго, такъ же былъ бы непонятъ, какъ Станиславскій безъ Чехова. Они другъ друга поясняютъ, дополняютъ и опредѣляютъ.

Какъ режиссеръ и, главное, какъ *актеръ*, Станиславскій разъяснилъ современному обществу драматурга — Чехова.

И именно на Чеховъ Станиславскій вовсе и не пытался сказать что либо *новое*: ставя его онъ дѣлалъ только то, что подсказывала ему его художественная совѣсть. *Новое* же оказалось въ основѣ своей въ томъ, что задолго до основанія «Художественнаго театра» въ своей любительской труппѣ, ради своего дѣла, онъ пытался возстановить признаки, если можно такъ выразиться — «Щепкинской школы», школы виртуозности — именно того, чего постепенно лишалось русское актерство.

Уже лозунгомъ Станиславскаго-любителя *было*: «не надо въ театрѣ театра».

И безъ громкихъ фразъ, однимъ дѣломъ онъ вынудилъ поэта С. А. Андреевскаго написать слѣдующія слова въ статьѣ «Театръ молодого вѣка»:

«Я убаюканъ созерцаніемъ—исчезла рампа, нѣтъ аплодисментовъ, нѣтъ никакого угожденія вкусамъ толпы со стороны сцены, *нѣтъ этого округленнаго рта, зычной рѣчи и маршировки, которые отличаютъ актера отъ всѣхъ прочихъ смертныхъ, какъ военный мундиръ отличаетъ офицера въ толпѣ*».

Статья эта была вызвана первыми гастрольными спектаклями труппы Станиславскаго въ Петербургѣ и появилась въ газетѣ «Россія».

По моему мнѣнію, это одна изъ лучшихъ оцѣнокъ дѣятельности Станиславскаго, какъ сценическаго новатора.

Цитата эта указываетъ на очень *маловажное на первый взглядъ* и на очень важное при болѣе внимательномъ изученіи обстоятельство — *на разницу въ игрѣ актеровъ молодого театра съ игрой общепризнанныхъ талантовъ*.

Чуткій критикъ Андреевскій не поддается на удочку бутафорскихъ подробностей обстановки въ «Художественномъ театрѣ», онъ уже подмѣчаетъ, что съ *техникой актерскаго искусства* въ этомъ театрѣ обстоитъ иначе, чѣмъ это было до сихъ поръ въ другихъ театрахъ.

Самое удивительное, конечно, это то, что меньше всего последнее обстоятельство бросилось тогда въ глаза актерскому міру.

Актеры такъ привыкли въ то время къ мысли, что все обстоитъ благополучно въ ихъ специальномъ искусствѣ, что въ этой слѣпотѣ чуть не проглядѣли новаго необыкновеннаго драматурга.

Чеховъ же, какъ чуткій художникъ, не могъ идти по проторенной дорогѣ, по которой шла присяжная драматургія послѣднихъ лѣтъ, и при-
норавливаться къ актерамъ.

Гастроли въ Петербургѣ труппы Станиславскаго, реабилитировавшіе Чехова—драматурга, вызвали въ свое время необыкновенно сумбурные толки въ печати, не знавшей, съ какой точки зрѣнія смотрѣть на новаторства гастролеровъ.

Появились тогда же подражанія со стороны другихъ театровъ. И, какъ всегда бываетъ съ подражаніями, они опошляли идеи оригинала.

Большая публика больше повѣрила печати и подражателямъ, чѣмъ собственному впечатлѣнію и стала вкривь и вкосъ судить о новомъ необыкновенномъ художественномъ явленіи.

Иначе обстояло дѣло при оцѣнкѣ дѣятельности Станиславскаго на Западѣ.

Послѣ перваго представленія московскими «художниками» въ Берлинѣ «Дяди Вани» *Berliner Tageblatt* опредѣленно писалъ: «Учитесь здѣсь, вы, актеры, трогать до глубины души зрителя, не прибѣгая къ сильнымъ средствамъ... Здѣсь учитесь служить драматургу, забывая себя и перевоплощаясь, а не только переряживаясь».

Станиславскій *практически* стремился всегда освободить свою труппу отъ рутины, сковавшей актера; но и теоретически немногіе спеціалисты давно уже разбирали вопросъ о причинѣ упадка русскаго театра.

Такъ Островскій въ своемъ проектѣ реорганизаціи театральнаго училища, напечатанномъ теперь въ собраніи его сочиненій, указывалъ на необходимость поднять технику актеровъ.

Покойный теперь уже знатокъ театра Коровяковъ въ книгѣ своей «Вокругъ театра», въ главѣ «Когда и какъ началось паденіе русскаго театра», разбираясь въ разнообразныхъ причинахъ, вызвавшихъ упадокъ актерскаго искусства,—вынужденъ былъ признать отсутствіе настоящей «школы» среди русскихъ артистовъ за послѣднія десятилѣтія. Отдѣльные, крупные художники сцены терялись, по его словамъ, среди *«диллетантовъ»*, обладавшихъ не техникой, а лишь *«ремесленнымъ навыкомъ»*.

Юноша Станиславскій воспитывался на московскомъ Маломъ театрѣ, который медленно шелъ уже къ упадку. Рядъ крупныхъ артистическихъ величинъ этого театра постепенно таялъ; убыли замѣщались «диллетантами съ ремесленнымъ навыкомъ». Искусство отъ этого естественно проигрывало, терялся ансамбль.

Счастливыя же условія въ которыхъ протекало художественное развитіе Станиславскаго, должны были своевременно развить въ немъ критическое отношеніе къ дѣятельности этого театра и вызвать желаніе самостоятельнаго творчества.

Происходя изъ болѣе чѣмъ зажиточной московской коммерческой семьи, благодаря связямъ этой семьи, и ея средствамъ, молодой Станиславскій рано имѣлъ возможность повидать заграничные театры, знаменитыхъ гастролеровъ, а что еще важнѣе — вращаться въ художественномъ кружкѣ, образовавшемся вокругъ С. И. Мамонтова. Имена Васнецова, Рѣпина, Полѣнова, Коровина, Врубеля достаточно опредѣляютъ фізіономію этой среды.

Принимая участіе въ спектакляхъ, устраивавшихся въ домѣ Мамонтова, Станиславскій въ тоже время имѣлъ возможность развивать свои силы и въ собственномъ домашнемъ театрѣ.

Въ домашнихъ спектакляхъ онъ переигралъ большую часть легкаго комедійнаго и, главнымъ образомъ, опереточнаго репертуара восьмидесятихъ годовъ. Переходъ къ серьезной драмѣ совершился у него гораздо позже и подъ непосредственнымъ желаніемъ играть такъ, какъ играли любимые московскіе артисты и заѣзжія знаменитости.

Это вполне понятное психологическое явление, и наблюдается у всех крупных талантов до известной поры их созрѣванія.

Наконецъ, лѣтъ двадцать съ чѣмъ то тому назадъ, молодой, начинавшій пользоваться вниманіемъ художественныхъ круговъ, любитель Станиславскій дѣятельно принимаетъ участіе въ основаніи цѣлаго общества,—«О-ва Искусства и Литературы», куда завѣдующимъ оперной частью и оперной школой входитъ пѣвецъ Ф. П. Коммиссаржевскій и драматической частью и классами—драматургъ А. Ф. Фодотовъ.

Блестящіе спектакли этого Общества положили начало той труппѣ, которая впоследствии составила ядро труппы «Художественнаго театра».

Эти же спектакли столкнули Станиславскаго съ художникомъ гр. Соллогубомъ, авторомъ известной «Спѣси» и акварелей къ пушкинскому «Золотому пѣтушку».

Подъ вліяніемъ гр. Соллогуба Станиславскій сдѣлалъ попытку сыграть пушкинскаго «Скупого рыцаря», отрѣшившись здѣсь быть можетъ впервые отъ желанія копировать приемы любимыхъ актеровъ.

Вслѣдъ за этимъ наступило у него увлеченіе мейнингенцами, пріѣхавшими въ Москву на свои первые гастролы.

Не смотря на все значеніе, какое имѣли мейнингенцы для художественнаго развитія Станиславскаго, преемникомъ ихъ его можно считать лишь постольку, поскольку онъ даетъ въ своемъ театрѣ прежде всего пьесу, а затѣмъ уже игру отдѣльныхъ актеровъ.

Реформа мейнингенскаго театра состояла въ томъ, что онъ при помощи технически подготовленныхъ актеровъ, объединенныхъ опредѣленными задачами цѣлой школы, давалъ воплощеніе на сценѣ литературной идеи. Эта «школа» вполне удовлетворяла требованіямъ, какія предъявляла мейнингенская режиссура къ актерскому искусству. И режиссеръ съ помощью актеровъ, мастеровъ своего дѣла, выполнялъ на сценѣ волю автора.

Упадокъ же нашего актерскаго искусства дошелъ въ то время до того, что Станиславскому для того, чтобы слѣдовать примѣру мейнинген-

цевъ, приходилось воспитывать въ спеціальномъ направленіи цѣлую труппу. Только при этомъ условіи и явилось возможнымъ его пытливому таланту подарить намъ Чехова, какъ драматурга. Какъ результатъ этого и намѣтились тѣ пути, какими, благодаря Станиславскому, можетъ пойти сценическое искусство къ возрожденію.

Наивысшее свое выраженіе талантъ Станиславскаго нашелъ въ Чеховѣ, а еще, вѣрнѣе сказать, — Чеховъ по многимъ сторонамъ своего необыкновеннаго дарованія давалъ Станиславскому тотъ просторъ для сценическаго творчества, какого не давали ему другіе драматурги.

Самое цѣнное указаніе на это даетъ то обстоятельство, что Чеховъ, дался Станиславскому безъ малѣйшихъ разсужденій на тему, какъ приступить къ этому драматургу. Онъ началъ его ставить, не задаваясь никакими новыми задачами, и самъ, сколько мнѣ извѣстно, былъ очень удивленъ получившимися результатами. Идеаль его стремлений, какъ режиссерскихъ, такъ и актерскихъ, нашелъ свою точку опоры именно съ постановки «Чайки», и теперь вся труппа, весь театръ москвичей считаетъ стилизованное изображеніе летящей «чайки» своимъ знаменемъ.

Послѣ постановки Чехова и начинается въ московскомъ художественномъ театрѣ рядъ интересныхъ, очень характерныхъ постановокъ; становится замѣтнымъ то обстоятельство, что время сплошныхъ исканій начинается смѣняться у Станиславскаго временемъ совершенно сознательной художественной работы, и многія ошибки въ эту пору его творчества становятся уже неизбежными и даже безъ надежды исчезнуть въ ближайшемъ будущемъ, какъ, напр., часто встрѣчающійся въ его постановкахъ затяжной темпъ исполненія или излишнее увлеченіе деталями и утрированной характерностью.

Даръ передачи своего личнаго чувства, способность заражать этимъ чувствомъ зрителя—даръ, составляющій иногда, какъ, напр., у Коммиссаржевской, всю прелесть такихъ актерскихъ дарованій—отсутствуетъ у многихъ даже очень талантливыхъ актеровъ. Иногда они этого не замѣчаютъ

и ропшутъ на неотзывчивость публики и критики. Когда тѣ же актеры начинаютъ ставить себѣ задачей передачу характерной особенности чужой психики, психики своего героя—тогда находятся и техническія выразительныя средства для этого, о существованіи которыхъ, или, вѣрнѣе, о возможности примѣненія которыхъ ничего не хотятъ знать сторонники «нотра».

Прирожденный режиссеръ, Станиславскій въ тоже время никогда не могъ отказаться отъ желанія выступать въ качествѣ актера и это давало большое преимущество ему, какъ руководителю цѣлаго любительскаго кружка, такъ какъ его сотрудники видѣли всегда передъ глазами примѣръ его работы надъ собой, какъ надъ актеромъ. Большой виртуозъ въ характерныхъ и комическихъ роляхъ, онъ въ тоже время питалъ эпидемическую у молодыхъ актеровъ слабость къ ролямъ трагическимъ. Непосредственныхъ же данныхъ у него для этого не было. Въ этихъ роляхъ у него сквозило желаніе слѣдовать примѣру актеровъ «нотра», и цѣлый рядъ неудачъ все-таки не охлаждалъ его стремленій отдаваться непосредственному чувству, всегда неподходявшему къ чувствамъ его героевъ.

Между тѣмъ основное стремленіе его таланта—освѣтить все съ самой *характерной* стороны.

Полюбивъ «Уріэля Акоста», онъ началъ мечтать о постановкѣ этой трагедіи. Его заинтересовала эпоха; фанатизмъ враговъ Акосты увлекалъ его со стороны національной психологіи. Его заразилъ примѣръ мейнингенцевъ, часто видѣвшихъ въ каждой не современной пьесѣ, прежде всего историческую картину, а потомъ уже литературное произведеніе.

Увлеченный идеей дать характерную историческую картину, онъ не замѣчалъ особенностей Гуцкова, какъ писателя, и романтическая трагедія была сыгранъ его любительской труппой почти въ реальныхъ тонахъ, избѣгались всѣ условности романтическаго театра.

Въ своемъ увлеченіи характерностью онъ игралъ Акосту не общечеловѣкомъ, а человѣкомъ опредѣленной національности и въ этомъ же направленіи ставилъ всю пьесу.

Тоже самое повторилось съ «Отелло» и съ «Гувернеромъ»—все это бралось имъ какъ матеріалъ для сценическаго творчества, безъ какого бы то ни было намека на необходимость передачи стиля самого автора пьесы.

Но громадный плюсъ этихъ еще любительскихъ постановокъ Станиславскаго—это былъ его личный талантъ, заражавшій зрителей и сотрудниковъ.

Безудержная фантазія и исключительная любовь къ дѣлу влекли къ нему сценическую молодежь, работавшую до самозабвенія надъ своимъ художественнымъ развитіемъ въ одномъ съ нимъ направленіи, объединенную стремленіемъ возродить въ труппѣ для всѣхъ и каждого лучшія традиціи такъ называемой «щепкинской школы».

И необходимо констатировать, что уже въ самые первые годы существованія «Художественнаго театра» все это было у Станиславскаго, хотя и не всегда цѣльно въ художественномъ отношеніи.

Труппа *послушно, съ большой виртуозностью*, не обладая еще въ то время крупными талантами, создавала подъ управленіемъ Станиславскаго одну пьесу за другой, одну среду за другой; и, объединенная одной системой работы, дала признаки цѣлой «школы»—именно того, чего не видятъ на спектакляхъ Станиславскаго сценическіе дѣятели.

Провалы Чехова на другихъ сценахъ обусловлены, по моему, главнымъ образомъ, отсутствіемъ общей «школы»: актеры самыми разнообразными способами подступаютъ къ олицетворенію чеховскихъ персонажей, написанныхъ имъ самимъ однимъ стилемъ, однимъ способомъ. Для того же, чтобы каждую пьесу исполнять въ опредѣленномъ стилѣ, нужна виртуозность и всей труппы и каждого отдѣльнаго его члена.

Это имѣется на лицо въ Художественномъ театрѣ и это же является причиной того, что нѣкоторыя пьесы, неправильно истолкованныя режиссеромъ, такъ виртуозно—не правильно исполняются тамъ. Пусть это покажется парадоксомъ—но онъ вовсе не такъ невѣренъ, какъ можетъ показаться на первый взглядъ.

Не полагаясь на одно нутро, не подтягивая себѣ роль, а подходя къ

ней съ намѣреніемъ первоплотиться и внутренне и внѣшне, этимъ путемъ только и можетъ актеръ развернуть свое дарованіе и стать истиннымъ виртуозомъ тѣмъ необходимымъ для истинно художественнаго театра матеріаломъ, который такъ рѣдко встрѣчается среди актеровъ.

Эта виртуозность почти исключалась школой «натура». Къ ней всегда вель своихъ сотрудниковъ Станиславскій и въ этомъ главная его культурная задача.

Мнѣ кажется, если положить этотъ принципъ въ основаніе актерскаго искусства, тогда большія перспективы открываются для будущности русскаго театра.

Въ освѣженномъ видѣ займетъ подобающее мѣсто на русской сценѣ Островскій, низведенный теперь до такого же состоянія, въ какомъ былъ репертуаръ Шиллера въ Германіи до появленія мейнингенцевъ.

Мы, режиссеры, почти безсильны, не имѣя въ рукахъ труппы, обладающей настоящей техникой.

И пока актерскій диллетантизмъ не будетъ изгнанъ со сцены, будетъ страдать и литература и театръ.

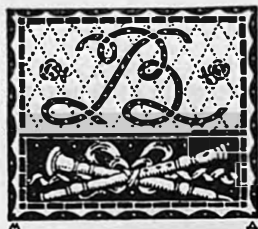
Вотъ почему мнѣ кажется, что необходимо обратить серьезное вниманіе сценическому міру не на повтореніе постановокъ Станиславскаго съ ихъ внѣшней стороны, а заняться тщательнымъ изученіемъ принциповъ, которые онъ кладетъ въ основу актерскаго искусства для каждого члена своей труппы.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

ПИСЬМО I-е.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ САЛОНЪ.

WILLIAM MOLARD.



СѢ парижане, интересующіеся постановкой драматическихъ произведеній, съ радостью привѣтствовали рѣшеніе Національнаго общества изящныхъ искусствъ предназначать отнынѣ особый отдѣлъ прикладному искусству театра.

Разочарованіе заинтересованныхъ лицъ было очень велико, когда они узнали, что проектъ «Театрального Салона», слишкомъ поздно представленный, не можетъ осуществиться въ этомъ году, какъ предполагалось, и будетъ практически обсужденъ комитетомъ Національнаго общества только въ виду его выставки 1910 года въ Grand Palais.

Инициатива этого салона принадлежитъ Пьеру Лагардѣ, художнику, состоящему при Парижской Консерваторіи и завѣдующему художественной частью, костюмами и декораціями Большой оперы. Мысль эта возникла у него вѣроятно послѣ успѣха прошлогодней театральной выставки, устроенной въ музеѣ декоративныхъ искусствъ.

Временная отсрочка вопроса, поднятаго Лагардомъ въ комитетѣ Національнаго общества, стоитъ вѣроятно въ связи съ несчастьемъ, постигшимъ этого артиста—всѣ его работы: рисунки и картины погибли въ пожарѣ—и съ только недавно улаженнымъ конфликтомъ, возникшимъ между директорами Большой оперы.

Для того, чтобы выставка такого рода принесла пользу всѣмъ, специализировавшимся въ различныхъ отрасляхъ театральныхъ исканій, важно, чтобы она была открыта для всѣхъ новыхъ проектовъ, относящихся не только къ декораціямъ, освѣщенію, механикѣ, костюмамъ и бутафоріи, отражающимъ изобрѣтательность cadaго въ его особой отрасли, но и къ

постройкѣ самихъ зданій, ихъ акустикѣ — задача еще не осуществленная практически, — ихъ быстрого очищенія въ случаѣ несчастія или паники.

Въ отношеніи сценическихъ постановокъ, публика могла бы на выставкѣ сравнивать различныя тенденціи, проявляющіяся во всѣхъ странахъ—такъ какъ, предполагается, что Театральный Салонъ будетъ международнымъ—и составитъ себѣ теоретическое мнѣніе, хотя бы объ основаніяхъ такихъ тенденцій.

Среди послѣднихъ есть въ данное время одна тенденція, которая борется съ чрезмѣрными подчасъ расходами, вызываемыми все возростающимъ интересомъ къ обстановкѣ драматическаго произведенія, вслѣдствіе чего очень часто не ставятся пьесы, требующія богатой постановки.

Большая часть художниковъ, которымъ поручаются эскизы и выполнение декорацій и костюмовъ, отрѣшилась ради археологической и этнографической вѣрности отъ той условности, которая удовлетворяла прежде менѣе искушенныхъ зрителей. Они примѣняютъ съ большимъ или меньшимъ вкусомъ и фантазіей, смотря по личнымъ качествамъ, современныя свѣдѣнія объ архитектурѣ, пейзажѣ, костюмѣ и мебели, которыми наука характеризуетъ эпоху и среду, ими возстановляемую.

Недавно директоръ «Oeuvre» г. Люнье Поэ показалъ Парижу практическое осуществленіе новой формулы декоративнаго упрощенія.

Труппа Дюссельдорфскаго «Schauspielhaus» дала на сценѣ театра «Marigny» въ Елисейскихъ поляхъ серію спектаклей, представившихъ съ этой точки зрѣнія особенный интересъ.

Директриса этого знаменитаго въ Германіи театра Луиза Дюмонъ, показываетъ драматическія произведенія въ самой скромной рамѣ, считая ее наиболѣе благоприятной для выраженія достоинствъ пьесы. Декораціи насколько возможно просты, большей частью гладкія стѣны, заканчивающіяся прозрачными полотнами, являющимися ихъ продолженіемъ и пропускающими свѣтъ, такъ какъ традиціонная рампа уничтожена. Такимъ способомъ она достигаетъ безконечной дали и кромѣ того эти декораціи

такъ приспособлены, что зритель не можетъ видѣть, откуда появляются и куда исчезаютъ актеры.

Эти транспаранты измѣняются соотвѣтственно съ настроеніемъ драмы, хотя каждая картина имѣетъ свой одинъ цвѣтъ—бѣлый, сѣрый, черный или розовый, смотря по господствующему характеру развивающагося въ ней дѣйствія.

Въ этомъ отношеніи Луиза Дюмонъ близка къ итальянцу Семъ Бенелли, основателю театра красокъ, который стремится этимъ способомъ выявить душу дѣйствующихъ лицъ и внутренній смыслъ представляемой драмы.

Голубой и зеленый цвѣта выражаютъ красоты природы; красный—цвѣтъ крови и любви (эти два полюса эпической, лирической и драматической поэзіи)—долженъ символически выражать человѣка, а преобладаніе черного и бѣлаго—воображенія.

Эта своевольная и спорная точка отправленія опредѣляетъ цвѣта декорацій и костюмовъ.

Одинъ изъ нашихъ поэтовъ символистовъ Поль Руанаръ, еще съ большими подробностями останавливается на интегральномъ примѣненіи символическихъ проявленій, излюбленныхъ Эдгаромъ По и Гюисмансомъ.

Въ одной изъ своихъ драмъ «Les Miroirs» онъ для постановки каждаго дѣйствія опредѣляетъ, по его выраженію, «оркестровку символической среды».

Для первой части этого произведенія онъ предписываетъ: Музыка: торжественная; Отраженіе на декораціяхъ: огненно-оранжевое; Отраженіе на костюмахъ: розовато-сиреневое; Цвѣтокъ: подсолнечникъ (символь покровительства); Камни: Аметисты (символь смиренія); Ароматъ—ладанъ (символь религіозности). Плоды—апельсины (символь желанія). И для того, чтобы красочныя отраженія на костюмахъ сохранили все свое значеніе, онъ драпируетъ дѣйствующихъ лицъ по греческому образцу въ бѣлыя ткани.

Эти ультра-символическія условности, отчасти осуществленныя дюссельдорфскимъ Schauspielhaus и не принятые съ особымъ энтузіазмомъ скептической парижской публикой, указываютъ на возвращеніе къ греческому

пониманію театра, съ той, однако, разницей, что ограниченный языкъ красокъ занимаетъ мѣсто античнаго хора.

Примѣненіе этой декорационной теоріи явило-бы нежелательное однообразіе во всѣхъ произведеніяхъ и надоѣло бы самимъ авторамъ, которые, какъ всѣ поэты, стремятся къ оригинальности, къ сложнымъ и утонченнымъ ощущеніямъ.

Но художники-декораторы должны были бы изъ этой эстетической тенденціи удержатъ стремленіе къ болѣе интимной связи декораций и костюмовъ съ драмой.

Одежда дѣйствующаго лица должна не только указывать общественное положеніе и эпоху, но въ характерныхъ деталяхъ обрисовывать и его индивидуальность, такъ какъ каждый всегда одѣвается болѣе или менѣе по своему вкусу.

Кромѣ того художникъ долженъ обратить вниманіе на декоративное сочетаніе костюмовъ всѣхъ участниковъ на сценѣ.

Когда эта часть опредѣлена, художникъ будетъ руководиться созданными данными для фона, на которомъ движутся дѣйствующія лица: онъ сдѣлаетъ его свѣтлымъ или темнымъ, спокойнымъ или рѣзкимъ, смотря по настроенію драмы, что нисколько не мѣшаетъ художнику пользоваться антитезами.

Такъ пишутъ художники свои композиціи съ фигурами и, нѣтъ сомнѣнія, что съ этой точки зрѣнія—общаго и сознательнаго согласованія декораций съ костюмами, — созданіе «театральнаго салона» рядомъ съ салономъ живописи — подаетъ надежды на результаты, которыми нельзя пренебрегать.

Литература русского балета. Литература нашего балета, какъ извѣстно, далеко не можетъ похвалиться количествомъ произведеній: вся она можетъ умѣститься въ одномъ маленькомъ уголкѣ книжнаго шкафа. «Дѣдушкой» этой литературы является тотъ же самый академикъ *Я. Г. Штелинъ*, имя котораго стоитъ на первой страницѣ исторіи русскаго театра: въ его знаменитой статьѣ «Краткое извѣстіе о театральныхъ въ Россіи представленіяхъ отъ начала ихъ до 1768 года», напечатанной въ *С.-Петербургскомъ Вѣстникѣ* 1779 г., впервые были сообщены, хотя и незначительныя, свѣдѣнія о началѣ балетныхъ представленій въ Россіи. Затѣмъ, уже въ концѣ XVIII столѣтія, въ 1790 г., появился въ СПБ. «Танцевальный Словарь», кое-какъ переведенный и скомпилированный съ французскаго какимъ-то неизвѣстнымъ любителемъ танцевъ. Это и все, что досталось по части балета въ наслѣдство XIX вѣку отъ его родителя.

Нельзя сказать, чтобы наслѣдникъ особенно старался приумножить полученное имъ достояніе. XIX вѣкъ развелъ у насъ въ столицахъ «новую породу людей», именуемыхъ «балетоманами», которые въ своихъ увлеченіяхъ балетомъ, и особенно въ своемъ преклоненіи передъ его представительницами, нерѣдко доходили до самыхъ невѣроятныхъ предѣловъ—какъ бы сказать—наивности; но съ литературою эти любители не имѣли совсѣмъ ничего общаго. Только въ спеціально театральныхъ изданіяхъ,—напр. въ извѣстномъ *Пантеонѣ* 40-хъ и первой половинѣ 50-хъ гг. можно найти свѣдѣнія о русскомъ балетѣ и его дѣятеляхъ, да и то довольно скудныя; то же надо сказать и о такихъ книгахъ, какъ «Лѣтопись русскаго театра» Пимена *Арапова* и «Хроника Петербургскихъ театровъ» *А. Вольфа*. Но, разумѣется, къ литературѣ собственно балетной эти книги имѣютъ лишь косвенное отношеніе.

Рядъ сочиненій, спеціально посвященныхъ балету, открывается у насъ только въ 1864 г., вышедшей въ Москвѣ небольшой (225 страницъ) книжкой: «Танцы вообще, балетныя знаменитости и національные танцы. Сочиненіе Карла *Блазиса*, балетмейстера Императорскихъ Московскихъ театровъ,

профессора танцевальныхъ и мимическихъ училищъ, автора сочиненій об изящныхъ искусствахъ и литературѣ и пр., изданныхъ на языкахъ французскомъ, итальянскомъ и англійскомъ, члена многихъ артистическихъ и ученыхъ обществъ». Эта любопытная книжка, не смотря на свой небольшой, сравнительно, объемъ, очень разнообразна по содержанію. Она открывается общими разсужденіями о танцахъ и балетѣ, причемъ авторъ въ особыхъ таблицахъ старается уяснить «аналогію», долженствующую существовать между танцами, пантомимой, хореографіей, балетами и другими подражательными искусствами: рисованіемъ, живописью, скульптурой, гравированіемъ, поэзіей, краснорѣчіемъ, музыкой, декламаціей, архитектурой и сценическимъ искусствомъ». Далѣе слѣдуетъ глава, посвященная «хореографическимъ звѣздамъ Императорскихъ Московскихъ театровъ», особенно отличавшимся въ поставленномъ въ началѣ 60-хъ гг. въ Москвѣ балетѣ «Фаустъ». Здѣсь находимъ краткія, въ общемъ весьма хвалебныя, характеристики танцовщицъ и танцоровъ, расположенныхъ, такъ сказать, по чинамъ, или, если угодно, по степени ихъ дарованій: на первомъ мѣстѣ поставлена «дѣвица Лебедева»; затѣмъ слѣдуютъ: гг. Соколовъ и Ермоловъ, г. Рейнгаузенъ, Кузнецовъ, Ваннеръ и Пиковъ, дѣвица Собѣщанская, дѣвица Муравьева, дѣвица Николаева, дѣвица Мазанова и, наконецъ, воспитанницы, изъ которыхъ, по мнѣнію автора, многія заслуживаютъ одобренія за свои способности и старательность въ изученіи искусства. Послѣ этого перечня идетъ разсужденіе о выразительности и о необходимости для балетныхъ танцовщиковъ и танцовщицъ внимательно изучать картины лучшихъ живописцевъ: Рафаэля, Микель Анджело, Караччіо, Тиціана, Веронезе и друг. Каждому изъ живописцевъ авторъ посвящаетъ нѣсколько строкъ, указывая, что именно въ его произведеніяхъ заслуживаетъ особеннаго вниманія съ балетной точки зрѣнія. Затѣмъ, послѣ небольшой главы о кордебалетѣ и его значеніи, идутъ иностранныя хореографическія звѣзды: Флора Фабри, Амалия Феррарисъ, Мейвудъ, Гранчини, Марра . . . цѣлый рядъ очень коротенькихъ характеристикъ и бѣглыхъ замѣтокъ.

Отъ этой, такъ сказать, исторической части своего труда, авторъ

опять переходитъ къ теоріи, къ разсужденіямъ о пользѣ танцевъ, объ ихъ преимуществахъ, ихъ вліяніи, ихъ прелести,— и даже о танцахъ въ гигиеническомъ отношеніи. Всѣ эти разсужденія пересыпаны цитатами изъ древнихъ и новыхъ писателей, приводимыми въ подкрѣпленіе собственныхъ мыслей автора.

Дальше идетъ опять практическая часть: описаніе, очень краткое, различныхъ національных танцевъ, древнихъ и новыхъ, съ указаніемъ ихъ значенія и особенностей. Въ этомъ отдѣлѣ можно найти кое-какія любопытныя подробности о характерныхъ танцахъ.

Книга заключается длиною «одою къ танцамъ» на французскомъ языкѣ, изъ которой, ради характеристики автора, приведемъ здѣсь послѣднюю строфу, рисующую балетъ:

Comme un géant immense en gloire,
Maître de l'immortalité,
Il court au temple de la mémoire
Régner sur la postérité,
Et dans les dons inimitables,
Dans ses élans inconcevables
Jusques aux cieux portant ses pas,
Entend les cris de tous les âges
Eterniser de leurs hommages
Ses incroyables entrechats.

На послѣдней страницѣ книги находится списокъ хореографическихъ и литературныхъ сочиненій Блазиса на разныхъ языкахъ.

Перерывъ въ цѣлыхъ 18 лѣтъ отдѣляетъ книгу Блазиса отъ книги К. А. Скальковскаго: «Балетъ, его исторія и мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ, Балетомана», СПб. 1882 г. Эта книга, выдержавшая нѣсколько изданій, является, можно сказать, настольнымъ руководствомъ для каждаго изъ нашихъ любителей балета. Она написана въ томъ «забавномъ русскомъ слогѣ», который составлялъ, какъ извѣстно, отличительную особенность покойнаго писателя, остроумнаго, подчасъ парадоксальнаго и нерѣдко умѣвшаго съ самымъ серьезнымъ и невозмутимымъ видомъ доказы-

вать явныя нелѣпости—только для того, чтобы ловить на удочку своего авторитета наивныхъ читателей. Въ этомъ отношеніи Скальковскій часто напоминаетъ недавно умершаго «короля» французскихъ поэтовъ Стефана Малармэ, который нарочно нанизывалъ цѣлыя страницы непонятныхъ стиховъ и прозы только затѣмъ, чтобы посмотрѣть, какъ его почитатели и поклонники «декадентской» поэзіи стануть ломать себѣ голову въ тщетныхъ попыткахъ уловить смыслъ написаннаго и будутъ восклицать: «Какъ это глубоко», притворяясь другъ передъ другомъ, будто что-то понимаютъ. Скальковскій не писалъ непонятнаго, но его читатели зачастую не въ состояніи были разобрать, серьезно онъ говоритъ или только издѣвается надъ ними, и многіе,—вѣроятно, къ большому его удовольствію,—принимали въ серьезъ то, что имъ было сказано ради шутки. Такова, напри- мѣръ, его знаменитая фраза о «спинѣ Цукки»,—которую наши «балетоманы» стали приводить, какъ нѣкій священный текстъ...

Впрочемъ, въ книгѣ «Балетъ»,—по крайней мѣрѣ, въ первомъ ея изданіи, такихъ «классическихъ» для Скальковского мѣстъ очень мало: можно отмѣтить, развѣ, серьезнѣйшее разсужденіе о преимуществахъ короткихъ тюниковъ передъ длинными, да нѣсколько отдѣльныхъ фразъ, брошенныхъ тамъ и сямъ, будто ненарочно...

Авторъ, предупредивъ читателя, что его книга «есть плодъ весьма разнообразной начитанности», и что она «назначается для людей, интересующихся философіей и исторіей искусствъ, а не для танцмейстеровъ, ученыхъ женщинъ, умственныхъ скопцовъ и разныхъ балетныхъ прихвостней», ставитъ себѣ цѣлью разъяснить противорѣчіе между истиннымъ значеніемъ балета какъ «величайшаго изъ искусствъ» и мнѣніемъ заурядной публики, которая «смотритъ на геніальнѣйшее адажіо, какъ корова на проходящій мимо нея поѣздъ желѣзной дороги». Въ слѣдующихъ затѣмъ разсужденіяхъ Скальковскій усердно и обильно пользуется только что описанною книжкою Блазиса, иногда выписывая изъ нея чуть не цѣлыя страницы—и, по своему обыкновенію, не указывая источника. Вообще, теоретическая сторона книги Скальковского не заключаетъ въ себѣ ничего

особенно новаго: почти все сводится къ повторенію все однихъ и тѣхъ же, уже давно извѣстныхъ, аргументовъ и цитатъ, приводимыхъ чуть ли не всѣми писавшими о балетѣ. Ея оригинальность и достоинство—не въ этихъ теоретическихъ разсужденіяхъ, а въ тѣхъ любопытныхъ историческихъ анекдотахъ, фактахъ, личныхъ воспоминаніяхъ и впечатлѣніяхъ, которыя передаются авторомъ всегда живо и интересно, съ присущимъ ему тонкимъ юморомъ и иногда съ совершенно неожиданными и своеобразными выводами. Въ этомъ отношеніи особенно выдѣляется IV глава книги: «Физиологія балетной танцовщицы». Надо, впрочемъ, прибавить, что многія мѣста какъ этой главы, такъ и вообще всей книги Скальковскаго о балетѣ, дословно повторялись имъ въ разныхъ другихъ его сочиненіяхъ, начиная отъ путешествій и кончая извѣстной, много разъ изданной, книгой «Вопросительнаго Знака» о женщинахъ.

Около двухъ третей книги занимаетъ историческая часть. Здѣсь авторъ даетъ въ сжатомъ очеркѣ, исторію возникновенія и развитія балета въ западной Европѣ, а затѣмъ—и въ Россіи, до 1881 года. Историческіе факты, по обычаю К. А., пересыпаются анекдотами, личными впечатлѣніями, лирическими отступленіями, а нерѣдко и юмористическими сравненіями и замѣчаніями. Это исторія совсѣмъ особаго рода,—интимная, домашняя, не имѣющая ничего общаго съ сухимъ дѣловымъ тономъ официальныхъ бытописателей. Оттого-то она и читается такъ легко, и усваивается съ удовольствіемъ.

Книга Скальковскаго вызвала небольшой «этюдь», также теперь уже покойнаго, плодовитаго фельетониста «Новостей», В. О. Михневича: «Пляски, балетъ и танцы на Руси». Это не больше, какъ соединенные вмѣстѣ три или четыре фельетона, написанные, конечно, наскоро, безъ заранѣе обдуманнаго плана и безъ всякой строгости въ отношеніи содержанія. Михневичъ отчасти просто переписываетъ Скальковскаго, отчасти дополняетъ его разными подробностями, почерпнутыми безъ разбора, откуда попало. Извѣстно, что исторія театра нашего была долгое время въ совершенномъ загонѣ: наши ученые, повидимому, считали ниже своего достоинства зани-

маться изслѣдованіями въ этой области, предпочитая глубокомысленно «диссертировать» о большихъ и малыхъ юсахъ или о составѣ клейстера въ переплетахъ XVI столѣтія. Если же кто нибудь, вскользь, принимался писать о старомъ русскомъ театрѣ, то не было такой чепухи, которой не наговорилъ бы такой «изслѣдователь» съ самымъ торжественнымъ ученымъ видомъ, не было такой нелѣпости, измышленной безграмотнымъ невѣждой, которая не принималась бы патентованными историками на вѣру и не возводилась-бы чуть не въ догматъ. Достаточно припомнить біографіи Федора Волкова, или даже «перваго російскаго актера» Дмитревскаго, о которомъ мы и до сихъ поръ ничего толкомъ не знаемъ, не смотря на то, что онъ состоялъ даже членомъ Россійской Академіи. Достаточно припомнить, что не дальше, какъ въ 1882—1883 г.г. одно изъ старѣйшихъ и почтеннѣйшихъ русскихъ ученыхъ обществъ,—Императорское Общество исторіи и древностей при Московскомъ Университетѣ—не постыдилось расписаться въ грубомъ невѣжествѣ, отпечатавъ въ своемъ періодическомъ изданіи возмутительнѣйшую и безграмотнѣйшую галиматью о старинномъ нашемъ театрѣ, подъ заглавіемъ: «Хроника русскаго театра» Носова. Можно-ли, послѣ этого удивляться, что заурядный газетный труженикъ, не обладавшій никакими спеціальными знаніями, довѣрился авторитету столь ученой коллегіи? Нельзя винить Михневича за то, что онъ добросовѣстно повторяетъ въ своей статьѣ носовскую и иную галиматью: въ этомъ виновато общее для большинства нашей публики свойство, отмѣченное еще Пушкинымъ: «Мы лѣнны и не любопытны».

За исключеніемъ, однако, этихъ историческихъ промаховъ, статья Михневича, всетаки, интересна: писатель живой и талантливый, онъ постарался на основаніи очень скуднаго матеріала освѣтить нѣкоторыя стороны давно минувшей русской жизни, и далъ, въ связи съ выбранной темой, довольно яркую картинку стариннаго быта. Большаго отъ него никто и не требовалъ.

Наряду съ Михневичемъ надо поставить и покойнаго *М. И. Пыляева*, автора извѣстныхъ книгъ: «Старый Петербургъ» и «Старая Москва». Тру-

долюбивый, но лишенный всякой научной подготовки дилеттантъ, «какъ пчела въ свой улей», отовсюду собиралъ всевозможныя историческія и анекдотическія данныя, документы, преданія, рисунки и т. п. и сумѣлъ придать этому разнохарактерному матеріалу интересную обработку. Въ обѣихъ названныхъ книгахъ можно найти не мало характерныхъ подробностей о театрахъ XVIII и начала XIX вѣка въ нашихъ столицахъ, а въ частности—и о балетѣ, и о театральномъ училищѣ и т. п. Все это, конечно, не представляетъ для историка особенной цѣнности, но для «большой» публики даетъ все-таки интересное чтеніе.

Идя далѣе въ хронологическомъ порядкѣ, слѣдуетъ остановиться на небольшой, но очень любопытной брошюркѣ талантливой, къ сожалѣнію преждевременно умершей, московской балерины *Л. М. Нелидовой*: «Письма о балетѣ. Письмо первое: идеалы хореографіи и истинные пути балета» (М. 1894). Эта статья, видимо, стоившая автору долгихъ размышленій и свидѣтельствующая объ основательномъ знаніи предмета, была первоначально напечатана въ московскомъ журналѣ «Артистъ»,—къ сожалѣнію, также безвременно прекратившемся.

Цѣль «Писемъ о балетѣ», которыхъ должно было выйти нѣсколько, «обратить вниманіе какъ самихъ артистовъ, такъ и публики, на задачи, основы и исторію балетнаго искусства и на современное его положеніе, привлечь общество къ изслѣдованію причинъ и слѣдствій многихъ ненормальныхъ явленій, царствующихъ въ немъ въ настоящее время, и хотя немного расшевелить заснувшее вниманіе общества къ балету».

Послѣ немногословныхъ общихъ разсужденій о сущности балета, какъ одного изъ видовъ изящныхъ искусствъ, съ «обязательными» цитатами изъ Блазиса и др., безъ которыхъ не обходится, какъ мы уже замѣтили выше, ни одно балетное сочиненіе, артистка переходитъ прямо къ главному предмету своего сочиненія. Для правильной ея оцѣнки надо помнить, что книжка написана въ половинѣ 90-хъ годовъ, въ самый разгаръ увлеченія нашихъ балетомановъ и балетной критики итальянскими танцовщиками съ ихъ не бывалыми дотолѣ турдефорсами, благодаря которымъ танцы

обратились, такъ сказать, въ высшую школу гимнастики. Л. М. Нелидова, во имя простоты и естественности, горячо возстаєтъ противъ итальянской танцмейстерской школы, провозгласившей своимъ основнымъ положеніемъ, что танцы не должны имѣть ничего общаго съ природой (*la danse est contre la nature*). Въ увлеченіи этой стороной балетнаго дѣла артистка видитъ симптомъ, угрожающій правильному развитію и совершенствованію искусства. Итальянская школа въ глазахъ автора «Писемъ» есть воплощеніе самаго рѣшительнаго «декадентства», проповѣдующаго аффектированныя манеры и положенія, противоестественные эффе́кты и приемы, которые являются вопіющимъ нарушеніемъ основныхъ законовъ пластики и граціозности движеній. Развитіе этой хореографической ереси именно въ Италіи представляется автору писемъ результатомъ «еврейскаго царства» въ итальянской музыкѣ, водвореннаго такими издателями, какъ Рикорди и Сонцоньо; вообще, въ «декадентствѣ» музыкальномъ, балетномъ, художественномъ и литературномъ г-жа Нелидова отводитъ руководящую роль еврейскому духу. Здѣсь, конечно, не мѣсто подробно останавливаться на развитіи этой мысли, брошенной въ «Письмахъ» только мимоходомъ; но нельзя не сказать, что мысль эта дѣйствительно заслуживаетъ вниманія—и, можетъ быть, когда нибудь послужить основой для подробнаго и любопытнаго изслѣдованія изъ исторіи искусства послѣдней четверти XIX вѣка.

Изобразивъ отрицательныя стороны современнаго балета, авторъ «Писемъ» переходитъ къ выясненію своихъ положительныхъ требованій. Прежде всего, «обществу должно привиться сознаніе громаднаго воспитательнаго значенія искусства хореографіи»,—сознаніе, къ сожалѣнію, крайне слабое. Съ своей стороны, государство обязано «матеріально и принципиально» оказывать хореографическому искусству поддержку тамъ, гдѣ она уже отчасти имѣется. «Государство должно дать элементамъ хореографическаго искусства надлежащее мѣсто въ программѣ воспитанія юношества. Оно должно заботиться о развитіи хореографическихъ школъ, должно во всѣхъ центрахъ, гдѣ у него есть образцовыя сцены, имѣть и свой образ-

цовый балетъ, который служилъ бы примѣромъ и давалъ бы направленіе частнымъ балетнымъ сценамъ», и т. д.

Восторженное отношеніе артистки къ любимому искусству на этомъ, однако, не останавливается. Видя въ балетѣ чуть ли не панацею отъ всѣхъ общественныхъ золъ, она высказываетъ убѣжденіе, что «балетъ долженъ быть страницей человѣческой исторіи, показывающею намъ измѣняемость событій, превратности счастья, борьбу страстей, и возбуждающею въ насъ сочувствіе ко всему доброму, отвращеніе ко всему низкому и порочному»..

Мысли, выраженные въ такой восторженной формѣ, конечно, могутъ показаться парадоксальными, пожалуй, даже смѣшными. Но, въ переводѣ съ языка восклицаній на простую прозу, въ нихъ нѣтъ ничего необычнаго: вѣдь, это — не больше, какъ требованіе относиться къ балету съ тою же серьезностью, съ какой мы относимся, или желаемъ относиться, ко всѣмъ прочимъ отраслямъ искусства. И въ этихъ предѣлахъ едва ли можно оспаривать основныя положенія «Писемъ о балетѣ».

Въ 1896 г. вышло первое изданіе книги А. А. Плещеева: «Нашъ балетъ». Вскорѣ — черезъ два года — появилось и второе изданіе этой книги, ставшей, по мѣткому выраженію В. Я. Свѣтлова, «настольнымъ руководствомъ для каждаго, кто занимается исторіей балета». Авторъ обнаружилъ въ этомъ трудѣ не только основательную начитанность, но и находчивость ревностнаго коллекціонера: множество рисунковъ, портретовъ и пр., которыми украшена книга, подобраны съ большимъ вкусомъ и знаніемъ дѣла, а многіе изъ нихъ явились въ печати впервые. Для своего историческаго повѣствованія г. Плещеевъ воспользовался не только общеизвѣстными или, по крайней мѣрѣ, общедоступными матеріалами, но и личными воспоминаніями, «устной хроникой» балетнаго мірка. Это придаетъ его книгѣ особый интересъ и, такъ сказать, закулисный характеръ. Здѣсь передъ читателями проходятъ, въ своеобразномъ освѣщеніи, не только тѣ «дѣйствующія лица», которыхъ можно видѣть на балетной сценѣ, но и цѣлая галерея присяжныхъ посѣтителей балетныхъ спектаклей, цѣнителей и судей нашей хоре-

ографіи. Эта анекдотическая сторона книги, со множеством забавныхъ и пикантныхъ деталей, разговоровъ, шуточныхъ стихотвореній, вводитъ насъ въ самый интимный, самый тѣсный кругъ «балетомановъ», и даетъ драгоценный матеріалъ для психолога и юмориста. Вообще, книга г. Плещеева—въ своемъ родѣ единственная, и какъ для историка, такъ и для простого любителя балета является рѣшительно необходимой.

Время появленія этой книги совпало съ эпохою самого рьянаго увлеченія нашихъ балетомановъ итальянской школой. Въ такую эпоху даже самое заглавіе этой книги, въ связи съ ея содержаніемъ, могло вызывать сомнѣнія: слѣдовало ли поставить на первомъ листѣ слова «нашъ балетъ», или вѣрнѣе было сказать—«не-нашъ балетъ»? Но, вѣдь, не по винѣ Плещеева нашъ балетъ сдѣлался въ ту пору «не-нашимъ». Авторъ, какъ и подобало объективному историкъ, только зарегистрировалъ тогдашніе факты,—изобразилъ съ возможною полнотою распрю «цуккистовъ» и «лимидистовъ», достойную занять мѣсто рядомъ съ Батрахоміомехіей, а самъ, не уклоняясь ни сѣмо, ни овамо, сохранилъ за собою среднее положеніе, и даже не произнесъ рѣшающаго слова...

Вслѣдъ за исторической работой г. Плещеева явилась работа другого любителя балета—уже не описательнаго, а чисто бібліографическаго характера. Это—«Опытъ алфавитнаго указателя балетамъ, пантомимамъ и дивертисментамъ», составленный г. *Лео Сильво*. Авторъ, занимавшій скромное мѣсто клерка въ одномъ изъ петербургскихъ банковъ, потратилъ немалыя средства для составленія обширной театральной бібліотеки, въ составѣ которой были и очень рѣдкія и цѣнные старинныя французскія и нѣмецкія сочиненія хореографическаго содержанія (часть этой бібліотеки приобрѣтена, послѣ смерти г. Сильво, С.-Петербургскимъ Театральнымъ Училищемъ, но многое оказалось уже распроданнымъ въ частныя руки). Съ кропотливостью и упорствомъ заправскаго бібліографа г. Сильво въ продолженіе многихъ лѣтъ занимался изысканіями по исторіи балета,—и плодомъ этихъ изысканій явился его «Опытъ»—имѣющій для исторіи балета почти такое же значеніе, какъ знаменитый «Опытъ Россійской Библіографіи»

Сопикова для історії русскої літератури. Въ невеликій по об'єму, но стоившій значительнаго труда книжкѣ перечислены всѣ балеты, пантомимы и дивертисменты, о постановкѣ которыхъ автору удалось отыскать свѣдѣнія,—съ первыхъ лѣтъ существованія русскої сцени до начала XX вѣка. «За такой трудъ», справедливо замѣчаетъ В. Я. Свѣтловъ,—«могъ взятъ только человекъ, искренно и безкорыстно любящій прекрасное искусство. Всякій, кому придется заняться исторіей нашего балета, отнесется съ большою благодарностью къ составителю этого руководства, которое сильно облегчитъ ему работу, избавивъ отъ нужды просиживать часами въ бібліотекахъ, рыться въ старыхъ журналахъ и газетахъ, чтобы отыскать какую нибудь дату или названіе».

Сильво былъ, кстати сказать, и балетнымъ критикомъ: въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ онъ помѣщалъ свои замѣтки о балетѣ въ одной изъ петербургскихъ нѣмецкихъ газетъ.

Послѣдней новинкой нашей балетной літературы является вышедшая въ 1906 году книга *В. Я. Свѣтлова* «Терпсихора».

Это—въ нѣкоторомъ родѣ балетная хрестоматія. Здѣсь собраны отдѣльные очерки, замѣтки, характеристики и біографіи, помѣщенные почтеннымъ авторомъ разновременно, въ разныхъ изданіяхъ, статьи, которыя онъ самъ скромно называетъ «случайными замѣтками и впечатлѣніями». В. Я. Свѣтловъ уже давно пользуется вполне заслуженною извѣстностью просвѣщеннаго любителя хореографіи и знатока ея літературы; оттого всякая его «замѣтка» по этой части, хотя бы и «случайная», представляется цѣннымъ вкладомъ въ нашу столь небогатую балетную бібліотеку. Достаточно взглянуть на оглавленіе этой чрезвычайно изящно изданной и украшенной прекрасными портретами и рисунками книги, чтобы убѣдиться въ томъ, насколько разнообразно и интересно ея содержаніе: здѣсь мы найдемъ и статьи теоретическаго содержанія, какъ напр., «балетъ и декадентство», и историческіе очерки «Придворный балетъ», и замѣтку объ отношеніи къ балету Пушкина, и рецензіи на выдающіяся событія балетной хроники: «Сіамскій балетъ», «Античная хореографія и миссъ Дунканъ», «Три

новыхъ балета» и, наконецъ, рядъ небольшихъ, но яркихъ характеристикъ, объединенныхъ общимъ заглавіемъ: «Хореографическіе силуэты». Къ этому надо еще прибавить двѣ особенно интересныя статьи: «Литература хореографіи» и «Балетъ въ искусствѣ», изъ которыхъ послѣдняя—совершенная новостъ по сюжету и трактовкѣ вопроса о значеніи балета въ ряду изящныхъ искусствъ. Мы не станемъ, конечно, подробно останавливаться на изложеніи всѣхъ этихъ статей; но не можемъ не отмѣтить нѣкоторыхъ особенностей стиля и изложенія автора, а также и тѣхъ его идей и положеній, которыя представляются намъ особенно оригинальными.

Въ этомъ отношеніи, прежде всего, заслуживаетъ вниманія небольшой этюдъ «Балетъ и декадентство». Въ противоположность г-жѣ Нелидовой, которая, какъ мы указывали выше, видитъ чуть ли не все зло современнаго балета въ томъ, что въ хореографію стали проникать извращенныя декадентскія понятія, г. Свѣтловъ относится къ декадентству вполне снисходительно и даже, можно сказать, благосклонно: ему симпатично въ принципѣ то исканіе новой красоты, которое лежитъ въ основѣ этого направленія, а въ особенности тотъ символизмъ, въ которомъ критикъ склоненъ видѣть чуть ли не самую существенную характерную черту балета. «Балетъ есть символъ жизни, ибо жизнь похожа на балетъ», говоритъ онъ. «Балерина, танцующая впереди или среди кордебалета, принимающаго различныя положенія и составляющаго различныя группы, есть центръ, есть водоворотъ идеи, создательница ритма, точка, изъ которой развертываются и развиваются всѣ движенія балета. И сознаніе этой балерины, въ свою очередь, есть центральная точка среди движеній всего ея тѣла. Но и въ ея сознаніи существуетъ еще одинъ абстрактный центръ, который подчиненъ сокровенной идеѣ композитора, владѣющаго, въ сущности, всѣмъ спектаклемъ. Такимъ образомъ, все только жесты, мимика, символы, и достаточно любоваться этими танцующими бабочками и цвѣтами, чтобы ясно представить себѣ жизнь вселенной. Можно работать, творить, создавать на лонѣ природы, въ народной толпѣ или въ балетѣ; суть только въ томъ, чтобы уловить соразмѣрность, ритмъ, формы жизни».

Авторъ видимо увлекается абстрактной идеей и не видитъ, или не хочетъ видѣть, того безобразія, какое получается въ практическомъ ея примѣненіи. Идея сама по себѣ можетъ быть глубоко вѣрна и плодотворна, но ея осуществленіе зависитъ отъ многихъ постороннихъ и нерѣдко случайныхъ причинъ и условій; когда же такой новой идеей овладѣваетъ тупое и бездарное «стадо подражателей»,—*imitatorum pecus*,—у которыхъ, выражаясь вульгарно, только и есть, что «на грошъ аммуниціи, да на рубль амбиціи», тогда извращенная идея проявляется въ самыхъ жалкихъ и нелѣпыхъ формахъ. И, конечно, такое кривлянье, не имѣющее ничего общаго съ сущностью и задачами искусства, заслуживаетъ только самаго строгаго осужденія.

Другая замѣчательная статья сборника, о которой мы вскользь уже упомянули выше,—«Балетъ въ искусствѣ». Это, собственно, не болѣе, какъ краткій перечень произведеній изящной литературы, живописи и скульптуры, въ которыхъ, такъ или иначе, отразились балетъ и балетная жизнь; но нѣсколько вводныхъ страничекъ посвящены разсужденію о значеніи балета въ европейской жизни вообще. Въ восторженномъ увлеченіи балетомъ съ одной стороны и въ ожесточенныхъ нападкахъ на него съ другой авторъ видитъ отраженіе все еще продолжающейся и въ наше время борьбы двухъ противоположныхъ міровоззрѣній: языческаго, съ его культамъ прекраснаго тѣла, и христіанскаго, съ его стремленіемъ къ совершенству души. Такимъ образомъ, споръ балетомановъ и ихъ противниковъ—явленіе вовсе не случайное, зависящее отъ того или иного настроенія или отъ разновидностей характера, а гораздо болѣе глубокое. Это—споръ «души съ тѣломъ», античной жизнерадостности съ христіанскимъ суровымъ аскетизмомъ. И если новый періодъ исторіи европейскаго человѣчества, начавшійся съ эпохи Возрожденія, во многомъ устранилъ рѣзкія средневѣковыя противорѣчія и примирилъ, въ высшемъ синтезѣ, язычество съ христіанствомъ, то все же въ разныхъ областяхъ жизни удержались культурные пережитки прошлаго. Эти-то пережитки и даютъ себя чувствовать, между прочимъ, въ отношеніи къ балету. Не даромъ замѣтилъ одинъ французскій писатель, цитируемый нашимъ авторомъ, что взглядъ на танцы у защитниковъ и про-

тивниковъ этого искусства вылился въ двухъ словахъ: одни говорятъ «danse sacrée», а другіе переставляютъ эти слова: «sacrée danse».

Въ этой же статьѣ приходится отмѣтить одну забавную ошибку почтеннаго автора. Онъ подробно распространяется о лирическомъ романѣ извѣстнаго французскаго писателя Пьера Люиса «Пѣсни Билитисы» и, повидимому, принимаетъ эти пѣсни дѣйствительно за «полный и точный переводъ» поэтическихъ отрывковъ, сочиненныхъ въ VI вѣкѣ до Р. Х. Между тѣмъ, извѣстно, что не только эти пѣсни, но и вся Билитиса цѣликомъ—не больше, какъ произведеніе фантазіи французскаго романиста. Ну, «ошибка въ фальшь не ставится»...

Гораздо непріятнѣе было намъ встрѣтить въ другой статьѣ В. Я. «Придворный балетъ въ Россіи отъ его возникновенія до воцаренія Императора Александра I»—повтореніе, со словъ Михневича, явныхъ вздоръ пресловутой носовской «Хроники» о балетѣ, сочиненномъ царевной Софьей, объ «Орфеѣ въ аду» Франца Фюршта и русской сказкѣ-балетѣ «Баба-Яга». Что простительно было Михневичу, то совершенно непозволительно серьезному писателю, отъ котораго мы вправѣ ожидать и требовать болѣе внимательнаго отношенія къ исторіи русскаго театра. Пора же, наконецъ, отбросить весь этотъ хламъ глупыхъ анекдотовъ и отнестись критически къ источникамъ нашихъ свѣдѣній о театральной старинѣ.

Мы пересмотрѣли, въ бѣгломъ очеркѣ, небогатый запасъ нашей балетной литературы. Общее впечатлѣніе, вынесенное нами изъ этого пересмотра,—довольно грустное. Если исторія русскаго театра вообще до настоящаго времени разработана еще очень недостаточно, то исторія нашего балета находится только еще въ самомъ началѣ сколько-нибудь правильной, научной разработки. И причина этого явленія вовсе не въ недостаткѣ матеріаловъ, а въ томъ равнодушіи, съ какимъ любители прекраснаго искусства относятся къ его прошлому. «Жатва многа, а дѣлателей мало». Будемъ надѣяться, что не всегда такъ будетъ, что историки нашего театра, наконецъ, вспомнятъ и о Терпсихорѣ, и въ своихъ будущихъ трудахъ удѣлятъ ей ту долю вниманія, на какую она имѣетъ полное право расчитывать...

Ю. П. Морозовъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

1874

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕСТЕЙ

1874

ВЪЗНЕСЕНІЯ

ВЪ 1874 ГОДЪ СЪСТАВЛЯЮТЪ ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕСТЕИ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

ВЪЗНЕСЕНІЯ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕСТЕИ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ

ВЪЗНЕСЕНІЯ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕСТЕИ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ

ВЪЗНЕСЕНІЯ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕСТЕИ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ

ВЪЗНЕСЕНІЯ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕСТЕИ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ

ВЪЗНЕСЕНІЯ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕСТЕИ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ

ВЪЗНЕСЕНІЯ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ ИМПЕРАТОРСКИЕ ТЕСТЕИ, КОТОРЫЕ СЪСТАВЛЯЮТЪ

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 театральныхъ 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 пьесы текущаго репертуара ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ, иллюстрированныя портретами дѣйствующихъ лицъ и mise en scène постановки.

Журналъ издается при ближайшемъ участіи въ литературно-художественномъ отдѣлѣ: проф. **Θ. Д. БАТЮШКОВА**, акад. **А. Θ. 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**, **Н. 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.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
на XVIII-й выпускъ
ЕЖЕГОДНИКА
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

П. П. Гнѣдича.

(Сезонъ 1907 — 1908 гг.).

Большой томъ со многими рисунками въ текстѣ и на отдѣльныхъ листахъ. Между прочимъ, помѣщены портреты: г-жъ Савиной (въ «Холопахъ»), Кузнецовой, Липковской, гг. Шаляпина (съ портрета акад. Сѣрова), Собинова, Тартакова, Горбунова, Нижинскаго, Южина, Ленскаго и др., а также копіи съ портретовъ И. С. Тургенева (Полѣнова) и гр. Л. Н. Толстого (Рѣпина).

Цѣна по подпискѣ 3 р. 50 к.

XVIII выпускъ „Ежегодника“ будетъ разосланъ
подписчикамъ въ августъ мѣсяцѣ.

Н. В. ГОГОЛЬ.

ЖЕНИТБА

СОВЕРШЕННО НЕВѢРОЯТНОЕ СОБЫТІЕ

ВЪ ДВУХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

ОТРЫВОКЪ.

Въ 1 дѣйствіи.



С.П.Б.
Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.
1909.

ЖЕНИТЬБА.

СОВЕРШЕННО НЕВѢРОЯТНОЕ СОБЫТІЕ

ВЪ ДВУХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ *)

(писано въ 1833 году).

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА НА ЮБИЛЕЙНОМЪ СПЕКТАКЛѢ 18 МАРТА 1909 г.

Агафья Тихоновна, купеческая дочь, невѣста г-жа Шаровьева.
Арина Пантелеймоновна, тетка г-жа Чижевская.
Фекла Ивановна, сваха г-жа Стрѣльская.
Подколесинъ, служащій надворный совѣтникъ г. Давыдовъ.
Кочкаревъ, другъ его г. Петровъ.
Яичница, экзекуторъ г. Варламовъ.
Анучкинъ, отставной пѣхотный офицеръ г. Усачевъ.
Жевакинъ, морякъ г. Озаровскій.
Дуняшка, дѣвочка въ домѣ г-жа Прохорова.
Стариковъ, гостинодворецъ г. Кіенскій.
Степанъ, слуга Подколесина г. Пантелѣевъ.

ДѢЙСТВІЕ первое.

Явленіе I.

Комната холостяка.

Подколесинъ (*одинъ лежитъ на диванѣ съ трубкой*).

Подколесинъ. Вотъ, какъ начнешь этакъ одинъ на досугъ подумывать, такъ видишь, что, наконецъ, точно надо жениться! Что въ самомъ дѣлѣ? Живешь, живешь, да такая, наконецъ, скверность становится. Вотъ опять пропустилъ мясоѣдъ. А вѣдь, кажется, все готово, и сваха вотъ ужъ три мѣсяца ходитъ. Право, самому какъ-то становится совѣстно. Эй, Степаны!

*) Первое дѣйствіе, начиная съ 12 явл., заключаетъ въ себѣ двѣ картины: комната Подколесина и комната Агафьи Тихоновны.

Явленіе II.

Подколесинъ, Степанъ.

Подколесинъ. Не приходила сваха?

Степанъ. Никакъ нѣтъ.

Подколесинъ. А у портного былъ?

Степанъ. Былъ.

Подколесинъ. Что-жъ онъ, шьетъ фракъ?

Степанъ. Шьетъ.

Подколесинъ. И много уже нашилъ?

Степанъ. Да ужъ довольно; началъ ужъ петли метать.

Подколесинъ. Что ты говоришь?

Степанъ. Говорю, началъ ужъ петли метать.

Подколесинъ. А не спрашивалъ онъ: на что, молъ, нуженъ барину фракъ?

Степанъ. Нѣтъ, не спрашивалъ.

Подколесинъ. Можетъ быть, онъ говорилъ, не хочетъ ли баринъ жениться?

Степанъ. Нѣтъ, ничего не говорилъ.

Подколесинъ. Ты видѣлъ однакожъ у него и другіе фраки? Вѣдь онъ и для другихъ тоже шьетъ?

Степанъ. Да, фраковъ у него много виситъ.

Подколесинъ. Однакожъ, вѣдь сукно-то на нихъ будетъ, чай, похуже, чѣмъ на моемъ?

Степанъ. Да, это будетъ попригляднѣе, что на вашемъ.

Подколесинъ. Что ты говоришь?

Степанъ. Говорю, это попригляднѣе, что на вашемъ.

Подколесинъ. Хорошо. Ну, а не спрашивалъ, для чего, молъ, баринъ изъ такого тонкаго сукна шьетъ себѣ фракъ?

Степанъ. Нѣтъ.



В. В. СТРЕЛЬСКАЯ (СВАХА) И В. Н. ДАВЫДОВЪ (ПОДКОЛЕСИНЪ).
«ЖЕНИТЬБА» ГОГОЛЯ.

Подколесинъ. Не говорилъ ничего о томъ, что не хочетъ ли, дескать, жениться?

Степанъ. Нѣтъ, объ этомъ не заговаривалъ.

Подколесинъ. Ты однакоже, сказалъ, какой на мнѣ чинъ, и гдѣ служу?

Степанъ. Сказывалъ.

Подколесинъ. Что-жъ онъ на это?

Степанъ. Говорить: буду стараться.

Подколесинъ. Хорошо. Теперь ступай.

(Степанъ уходитъ).

Явленіе III.

Подколесинъ (одинъ).

Подколесинъ. Я того мнѣнія, что черный фракъ какъ-то солиднѣе. Цвѣтные больше идутъ секретарямъ, титулярнымъ и прочей мелюзгѣ,—молокососно что-то. Тѣ, которые чиномъ повыше, должны больше наблюдать, какъ говорится, этого... вотъ позабылъ слово! и хорошее слово, да позабылъ! Да, батюшка, ужъ какъ ты тамъ себѣ ни переворачивай, а надворный совѣтникъ тотъ же полковникъ, только развѣ что мундиръ безъ эполетъ. Эй, Степанъ!

Явленіе IV.

Подколесинъ, Степанъ.

Подколесинъ. А ваксу купилъ?

Степанъ. Купилъ.

Подколесинъ. Гдѣ купилъ? Въ той лавочкѣ, про которую я тебѣ говорилъ, что на Вознесенскомъ проспектѣ?

Степанъ. Да-съ, въ той самой.

Подколесинъ. Что-жъ, хороша вакса?

Степанъ. Хороша.

Подколесинъ. Ты пробовалъ чистить ею сапоги?

женитьба, д. 1, явл. 5, 6 и 7.

Степанъ. Пробоваль.

Подколесинъ. Что-жъ, блестить?

Степанъ. Блестѣтъ-то она блестить хорошо.

Подколесинъ. А когда онъ отпускалъ тебѣ ваксу, не спрашиваль, для чего, молъ, барину нужна такая вакса?

Степанъ. Нѣтъ.

Подколесинъ. Можетъ быть, не говорилъ ли: не затѣваетъ-ли, дескать, баринъ жениться?

Степанъ. Нѣтъ, ничего не говорилъ.

Подколесинъ. Ну, хорошо, ступай себѣ!

Явленіе V.

Подколесинъ (одинъ).

Подколесинъ. Кажется, пустая вещь сапоги, а вѣдь, однакоже, если дурно сшиты, да рыжая вакса, ужъ въ хорошемъ обществѣ и не будетъ такого уваженія. Все какъ-то не того. Вотъ еще гадко, если мозоли. Готовъ вытерпѣть Богъ знаетъ что, только бы не мозоли. Эй, Степанъ!

Явленіе VI.

Подколесинъ, Степанъ.

Степанъ. Что изволите?

Подколесинъ. Ты говорилъ сапожнику, чтобъ не было мозолей?

Степанъ. Говорилъ.

Подколесинъ. Что-жъ онъ говоритъ?

Степанъ. Говорить: хорошо.

(Степанъ уходитъ).

Явленіе VII.

Подколесинъ, потомъ Степанъ.

Подколесинъ. А вѣдь хлопотливая, чортъ возьми, вещь женитьба! Тò, да се, да это. Чтобы тò, да это было исправно. Нѣтъ, чортъ поberi,

это не такъ легко, какъ говорятъ. Эй, Степанъ! (*Степанъ входитъ*). Я хотѣлъ тебѣ еще сказать...

Степанъ. Старуха пришла.

Подколесинъ. А, пришла; зови ее сюда. (*Степанъ уходитъ*). Да, это вещь... вещь... не того... трудная вещь.

Явленіе VIII.

Подколесинъ и Ѳекла.

Подколесинъ. А, здравствуй, здравствуй, Ѳекла Ивановна! Ну, что? какъ? Возьми стулъ, садись, да и рассказывай. Ну, такъ какъ же, какъ? какъ бишь ее: Меланья!..

Ѳекла. Агафья Тихоновна.

Подколесинъ. Да, да, Агафья Тихоновна. И вѣрно, какая-нибудь сорокалѣтняя дѣва?

Ѳекла. Ужъ вотъ нѣтъ, такъ нѣтъ; то есть, какъ женитесь, такъ каждый день станете похваливать да благодарить.

Подколесинъ. Да ты врешь, Ѳекла Ивановна!

Ѳекла. Устарѣла я, отецъ мой, чтобы врать; песь вретъ.

Подколесинъ. А приданое-то, приданое? Расскажи-ка вновь.

Ѳекла. А приданое: каменный домъ въ Московской части, о двухъ флатажахъ, ужъ такой прибыльной, что истинно удовольствіе: одинъ лабазникъ платитъ семьсотъ за лавочку; пивной погребъ тоже большое общество привлекаетъ; два деревянныхъ хлигеря—одинъ хлигеръ совсѣмъ деревянный, другой на каменномъ фундаментѣ, каждый рублевъ по четыреста приносить доходу. Огородъ есть еще на Выборгской сторонѣ. Третьяго года купецъ нанималъ подъ капусту, и такой купецъ трезвый, совсѣмъ не беретъ хмѣльного въ ротъ, и трехъ сыновей имѣетъ: двухъ ужъ поженилъ, «а третій», говоритъ, «еще молодой, пусть посидитъ въ лавкѣ, чтобы торговлю было полегче отправлять; я ужъ», говоритъ, «старъ, такъ пусть сынъ посидитъ въ лавкѣ, чтобы торговля шла полегче».

Подколесинъ. Да собой-то, какова собой?

Θекла. Какъ рефинать! Бѣлая, румянная, какъ кровь съ молокомъ... Сладость такая, что и рассказать нельзя. Ужъ будете вотъ по этихъ поръ довольны (*показывая на горло*), то есть, и пріятелю и непріятелю скажете: «Ай да Θекла Ивановна, спасибо»!

Подколесинъ. Да, вѣдь она, однакожъ, не штабъ-офицерша?

Θекла. Купца третьей гильдіи дочь. Да ужъ такая, что и генералу обиды не нанесетъ. О купцѣ и слышать не хочетъ. «Мнѣ», говоритъ, «какой бы ни былъ мужъ, хоть и собой-то невзраченъ, да былъ бы дворянинъ». Да, такой великаться! А къ воскресному-то, какъ надѣнетъ шелковое платье—такъ, вотъ те Христось, такъ и шумить. Княгиня просто!

Подколесинъ. Да вѣдь я-то потому тебя спрашивалъ, что я на-дворный совѣтникъ, такъ мнѣ... понимаешь?

Θекла. Да ужъ обнаковенно, какъ понимать. Былъ у насъ и на-дворный совѣтникъ, да отъказали: не пондравился. Такой ужъ у него нравъ-то странный былъ: чтѣ ни скажетъ слово, то и совретъ, а такой на взглядъ видный. Что-жъ дѣлать, такъ ужъ ему Богъ далъ; онъ-то и самъ не радъ, да ужъ не можетъ, чтобы не прилгнуть: такая ужъ на то воля Божія.

Подколесинъ. Ну, а кромѣ этой, другихъ тамъ нѣтъ никакихъ?

Θекла. Да какой же тебѣ еще? Ужъ это чтѣ ни есть лучшая.

Подколесинъ. Будто ужъ самая лучшая?

Θекла. Хоть по всему свѣту исходи, такой не найдешь.

Подколесинъ. Подумаемъ, подумаемъ, матушка. Приходи-ка послѣ-завтра. Мы съ тобой, знаешь, опять вотъ этакъ: я полежу, а ты раз-скажешь...

Θекла. Да помилуй, отецъ! ужъ вотъ третій мѣсяцъ хожу къ тебѣ, а проку-то нисколько: все сидитъ въ халатѣ, да трубку, знай себѣ, поку-риваетъ.

Подколесинъ. А ты думаешь, небось, что женитьба все равно, что: «эй, Степанъ, подай сапоги!»—натянулъ на ноги, да и пошелъ? Нужно поразсудить, поразсмотрѣть.

Θекла. Ну, такъ что-жъ? Коли смотрѣть, такъ и смотри. На то

товаръ, чтобы смотрѣть. Вотъ прикажи-ка подать кафтанъ, да теперь же, благо утреннее время, и поѣзжай.

Подколесинъ. Теперь? А вонъ видишь, какъ пасмурно. Выѣду, а вдругъ хватить дождемъ.

Оекла. А тебѣ же худо! Вѣдь въ головѣ сѣдой волосъ ужъ глядитъ, скоро совсѣмъ не будешь годиться для супружескаго дѣла. Невидалъ, что онъ придворный совѣтникъ! Да мы такихъ жениховъ приберемъ, что и не посмотримъ на тебя.

Подколесинъ. Что за чепуху несешь ты? Изъ чего вдругъ угрозило тебя сказать, что у меня сѣдой волосъ? Гдѣ-жъ сѣдой волосъ? (*Щупаетъ свои волосы*).

Оекла. Какъ не быть сѣдому волосу, на то живетъ человѣкъ. Смотри ты! Тою ему не угодишь, другой не угодишь. Да у меня есть на примѣтъ такой капитанъ, что ты ему и подъ плечо не подойдешь, а говорить-то, какъ труба, въ алгалантьерствѣ служить.

Подколесинъ. Да врешь, я посмотрю въ зеркало, гдѣ ты выдумала сѣдой волосъ. Эй, Степанъ, принеси зеркало! Или нѣтъ, стой, я пойду самъ. Вотъ еще, Боже сохрани, это хуже чѣмъ оспа.

(*Уходитъ въ другую комнату*).

Явленіе IX.

Оекла и Кочкаревъ, *вбѣгая*.

Кочкаревъ. Чтò Подколесинъ?.. (*Увидѣвъ Оеклу*). Ты какъ здѣсь? Ахъ, ты!.. Ну, послушай, на кой чортъ ты меня женила?

Оекла. А чтò-жъ дурного? Законъ исполнилъ.

Кочкаревъ. Законъ исполнилъ! Экъ невидалъ жена! Безъ нея-то развѣ я не могъ обойтись?

Оекла. Да вѣдь ты-жъ самъ присталъ: жени, бабушка, да и только.

Кочкаревъ. Ахъ ты, крыса старая!.. Ну, а здѣсь зачѣмъ? Неужели Подколесинъ хочетъ...

Оекла. А что-жъ? Богъ благодать послалъ.

ЖЕНИТЬБА, д. 1, явл. 10.

Кочкаревъ. Нѣтъ? Экъ мерзавецъ, вѣдь мнѣ ничего объ этомъ. Каковъ? прошу покорно: исподтишка, а?

Явленіе X.

Тѣ же и Подколесинъ (*съ зеркаломъ въ рукахъ, въ которое вглядывается очень внимательно*).

Кочкаревъ (*подкрадываясь сзади, пугаетъ его*). Пуфы!

Подколесинъ (*вскрикнувъ и роняя зеркало*). Сумасшедшій! Ну зачѣмъ... зачѣмъ... Ну, что за глупости! Перепугалъ, право, такъ что душа не на мѣстѣ.

Кочкаревъ. Ну, ничего, пошутилъ.

Подколесинъ. Что за шутки вздумалъ! До сихъ поръ не могу очнуться отъ испуга. И зеркало вонъ разбилъ; вѣдь это вещь не даровая! въ англійскомъ магазинѣ куплено.

Кочкаревъ. Ну, полно: я сыщу тебѣ другое зеркало.

Подколесинъ. Да, сыщешь; знаю я эти другія зеркала: цѣлымъ десяткомъ кажетъ старѣе и рожа выходитъ косякомъ.

Кочкаревъ. Послушай, вѣдь я бы долженъ больше на тебя сердиться: ты отъ меня, твоего друга, все скрываешь. Жениться вишь вздумалъ?

Подколесинъ. Вотъ вздоръ, совсѣмъ и не думалъ!

Кочкаревъ. Да вѣдь улика налицо. (*Указываетъ на Оеклу*). Вѣдь вотъ стоитъ, извѣстно, что за птица. Ну что-жъ, ничего, ничего. Здѣсь нѣтъ ничего такого. Дѣло христіанское, необходимое даже для отечества. Изволь, изволь, я беру на себя всѣ дѣла. (*Къ Оеклѣ*). Ну, говори: какъ, что и прочее—дворянка, чиновница, или въ купечествѣ, что ли и какъ зовутъ?

Оекла. Агафья Тихоновна.

Кочкаревъ. Агафья Тихоновна Брандахлыстова?

Оекла. Анъ нѣтъ—Купердягина.

Кочкаревъ. Въ Шестилавочной что ли живетъ?

Θекла. Ужъ вотъ нѣтъ; будетъ поближе къ Пескамъ, въ Мыльномъ переулкѣ.

Кочкаревъ. Ну, да, въ Мыльномъ переулкѣ, тотчасъ за лавочкой—деревянный домъ?

Θекла. И не за лавочкой, а за пивнымъ погребомъ.

Кочкаревъ. Какъ же за пивнымъ,—вотъ тутъ-то я не знаю.

Θекла. А вотъ какъ поворачишь въ проулокъ, такъ будетъ тебѣ прямо будка; и какъ будку минеши, свороти налѣво и вотъ тебѣ прямо въ глаза, то есть, такъ вотъ тебѣ прямо въ глаза и будетъ деревянный домъ, гдѣ живетъ швея, что жила прежде съ сенатскимъ оберъ-секлетаремъ. Ты къ швеѣ то не заходи, а сейчасъ за нею будетъ второй домъ, каменный—вотъ этотъ домъ и есть ея, въ которомъ, то есть, она живетъ, Агафья Тихоновна-то, невѣста.

Кочкаревъ. Хорошо, хорошо, теперь я все это обдѣлаю; а ты ступай—въ тебѣ больше нѣтъ нужды.

Θекла. Какъ такъ! Неужто ты самъ свадьбу хочешь заправить?

Кочкаревъ. Самъ, самъ; ты ужъ не мѣшайся только.

Θекла. Ахъ, безстыдникъ какой! Да вѣдь это не мужское дѣло. Отступитесь, батюшка, право!

Кочкаревъ. Поди, поди! Не смыслишь ничего, не мѣшайся. Знай сверчокъ свой шестокъ,—убирайся!

Θекла. У людей только чтобъ хлѣбъ отымать, безбожникъ такой! Въ такую дрянъ вмѣшался. Кабы знала, ничего бы не сказала. (*Уходитъ съ досадой*).

Явленіе XI.

Подколесинъ и Кочкаревъ.

Кочкаревъ. Ну, братъ, этого дѣла нельзя откладывать, ѣдемъ.

Подколесинъ. Да вѣдь я еще ничего. Я такъ только, подумалъ.

Кочкаревъ. Пустяки, пустяки! Только не конфузья: я тебя женю такъ, что и не услышишь. Мы сей же часъ ѣдемъ къ невѣстѣ, и увидишь, какъ все вдругъ.

ЖЕНИТЬБА, д. 1, явл. 11.

Подколесинъ. Вотъ еще, сейчасъ бы и ѣхаты!

Кочкаревъ. Да зачѣмъ же, помилуй, зачѣмъ дѣло?.. Ну разсмотри самъ: ну что изъ этого, что ты неженатый? Посмотри на свою комнату: ну, что въ ней? Вонъ невычищенный сапогъ стоитъ, вонъ лоханка для умыванья, вонъ цѣлая куча табаку на столѣ, и ты. вотъ самъ лежишь, какъ байбакъ, весь день на боку.

Подколесинъ. Это правда. Порядку-то у меня, я знаю самъ, что нѣтъ.

Кочкаревъ. Ну, а какъ будетъ у тебя жена, такъ ты, просто, ни себя, ничего не узнаешь: тутъ у тебя будетъ диванъ, собачонка, чижики какой-нибудь въ клѣткѣ, рукодѣлье... И вообрази, ты сидишь на диванѣ— и вдругъ къ тебѣ подсядетъ бабеночка хорошенькая этакая.. и ручкой тебя...

Подколесинъ. А, чортъ, какъ подумаешь, право, какія въ самомъ дѣлѣ бываютъ ручки, просто, братъ, какъ молоко.

Кочкаревъ. Куда тебѣ! Будто у нихъ только, что ручки!.. У нихъ, братъ... Ну, да что и говорить; у нихъ, братъ, просто, чортъ знаетъ, чего нѣтъ.

Подколесинъ. А вѣдь сказать тебѣ правду, я люблю, если возлѣ меня сидитъ хорошенькая.

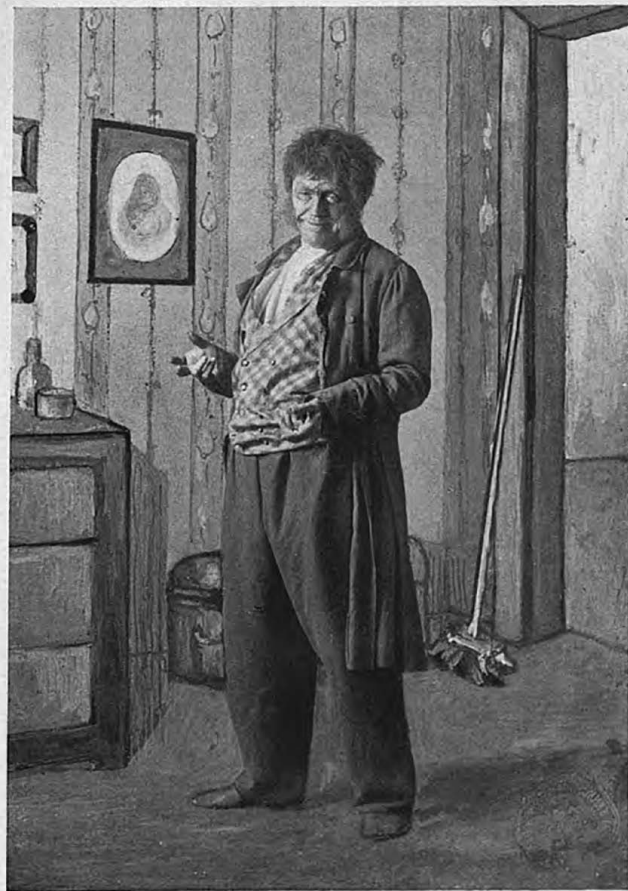
Кочкаревъ. Ну, видишь, самъ раскусилъ. Теперь только надо распорядиться. Ты ужъ не заботься ни о чемъ. Свадебный обѣдъ и прочее— это все ужъ я... Шампанскаго меньше одной дюжины никакъ, братъ, нельзя... Ужъ какъ ты себѣ хочешь. Мадеры тоже полдюжины бутылокъ непременно. У невѣсты, вѣрно, есть куча тетушекъ и кумушекъ—эти шутить не любятъ. А рейнвейнъ—чортъ съ нимъ, не правда ли? а? А что же касается до обѣда—у меня, братъ, у меня есть на примѣтѣ придворный офиціантъ: такъ, собака, накормить, что, просто, не встанешь.

Подколесинъ. Помилуй, ты такъ горячо берешься, какъ-будто бы въ самомъ дѣлѣ ужъ свадьба.

Кочкаревъ. А почему-жъ нѣтъ? Зачѣмъ же откладывать? Вѣдь ты согласенъ?



В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ПОДКОЛЕСНА.



А. П. ПАНТЕЛ'ЕВЪ ВЪ РОЛИ СТЕПАНА.

Подколесинъ. Я? Ну, нѣтъ... я еще не совсѣмъ согласенъ.

Кочкаревъ. Вотъ тебѣ на! Да вѣдь ты сейчасъ объявилъ, что хочешь.

Подколесинъ. Я говорю только, что не худо бы.

Кочкаревъ. Какъ, помилуй! да мы ужъ совсѣмъ было все дѣло... Да чтѣ? развѣ тебѣ не нравится женатая жизнь, что ли?

Подколесинъ. Нѣтъ, нравится.

Кочкаревъ. Ну, такъ чтѣ-жъ? Зачѣмъ дѣло стало?

Подколесинъ. Да дѣло ни за чѣмъ не стало. А только странно...

Кочкаревъ. А чтѣ-жъ странно?

Подколесинъ. Какъ же не странно: все былъ не женатый, а теперь вдругъ женатый.

Кочкаревъ. Ну, ну... ну не стыдно ли тебѣ? Нѣтъ, я вижу, съ тобой надо говорить серьезно: я буду говорить откровенно, какъ отецъ съ сыномъ. Ну, посмотри, посмотри на себя внимательно, вотъ, на примѣръ, такъ, какъ смотришь теперь на меня. Ну, чтѣ ты теперь такое? Вѣдь, просто, бревно, никакого значенія не имѣешь. Ну, для чего ты живешь? Ну, взгляни въ зеркало, чтѣ ты тамъ видишь? Глупое лицо, больше ничего. А тутъ вообрази: около тебя будутъ ребятишки, вѣдь не тѣ, что двое или трое, а можетъ быть цѣлыхъ шестеро, и всѣ въ тебя, какъ двѣ капли воды. Ты вотъ теперь одинъ, надворный совѣтникъ, экспедиторъ или тамъ начальникъ какой, Богъ тебя вѣдаетъ; а тогда, вообрази, около тебя экспедиторчонки, маленькіе этакіе канальчонки, и какой-нибудь пострѣленокъ, протянувши ручонки, будетъ теребить тебя за бакенбарды, а ты только будешь ему по-собачьи: авъ, авъ, ау! Ну, есть ли что-нибудь лучше этого, скажи самъ?

Подколесинъ. Да вѣдь они только шалуны большіе: будутъ все портить, разбросаютъ бумаги.

Кочкаревъ. Пусть шалютъ, да вѣдь всѣ на тебя похожи — вотъ штука.

Подколесинъ. А оно въ самомъ дѣлѣ даже смѣшно, чортъ побери: этакій какой-нибудь пышка, щенокъ этакій—ужъ на тебя похожъ.

Кочкаревъ. Какъ не смѣшно, конечно, смѣшно. Ну, такъ поѣдемъ.

Подколесинъ. Пожалуй, поѣдемъ.

Кочкаревъ. Эй, Степанъ! давай скорѣе своему барину одѣваться.

Подколесинъ (*одѣваясь, передъ зеркаломъ*). Я думаю однакожь, что нужно бы въ бѣломъ жилетѣ.

Кочкаревъ. Пустяки, все равно.

Подколесинъ (*надѣвая воротнички*). Проклятая прачка, такъ скверно накрахмалила воротнички—никакъ не стоятъ. Ты ей скажи, Степанъ, что если она, глупая, такъ будетъ гладить бѣлье, то я найду дру- гую. Она, вѣрно, съ любовниками проводитъ время, а не гладить.

Кочкаревъ. Да ну, братъ, поскорѣе! Какъ ты копаешься!

Подколесинъ. Сейчасъ, сейчасъ. (*Надѣваетъ фракъ и садится*). Послушай, Илья Ѳомичъ, знаешь ли что? Поѣзжай-ко ты одинъ.

Кочкаревъ. Ну, вотъ еще: съ ума сошелъ развѣ? Мнѣ ѣхать! Да кто изъ насъ женится, ты или я?

Подколесинъ. Право, что-то не хочется; пусть лучше завтра.

Кочкаревъ. Ну, есть ли въ тебѣ капля ума? Ну, не олухъ ли ты? Собрался совершенно, и вдругъ не надо! Ну, скажи пожалуста, не свинья ли ты, не подлецъ ли ты послѣ этого?

Подколесинъ. Ну, что-жь бранишься, съ какой стати, что я тебѣ сдѣлалъ?

Кочкаревъ. Дуракъ, дуракъ набитый, это тебѣ всякій скажетъ. Глупъ, вотъ просто глупъ, хоть и экспедиторъ. Вѣдь о чемъ стараюсь? О твоей пользѣ; вѣдь изо рта выманять кусъ. Лежитъ, проклятый холостякъ! Ну, скажи пожалуста, ну, на что ты похожъ? Ну, ну, дрянъ, колпакъ, ска- залъ бы такое слово... да неприлично только. Баба! хуже бабы!

Подколесинъ. И ты хорошъ, въ самомъ дѣлѣ. (*Вполголоса*). Въ своемъ ли ты умѣ? Тутъ стоитъ крѣпостной человекъ, а онъ при немъ бранится, да еще такими словами; не нашель другого мѣста!

Кочкаревъ. Да какъ тебя не бранить, скажи пожалуста? Кто мо- жетъ тебя не бранить? У кого достанетъ духу тебя не бранить? Какъ по-

рядочный человекъ, рѣшилъ жениться, послѣдовалъ благоразумію; и вдругъ— просто сдуру, белены объѣлся, деревянный чурбанъ...

Подколесинъ. Ну, полно, я ѣду—что-жъ ты раскричался?

Кочкаревъ. Ёду! Конечно, что-жъ другое дѣлать, какъ не ѣхать. (Степану). Давай ему шляпу и шинель.

Подколесинъ. (въ дверяхъ). Такой, право, странный человекъ. Съ нимъ никакъ нельзя водиться: выбрать вдругъ ни за что, ни про что. Не понимаетъ никакого обращенія.

Кочкаревъ. Да ужъ кончено, теперь не браню. (Оба уходятъ).

Явленіе XII.

Комната въ домѣ Агафьи Тихоновны.

Агафья Тихоновна *раскладываетъ на картахъ, изъ-за руки глядитъ тетка Арина Пантелеймоновна.*

Агафья Тихоновна. Опять, тетушка, дорѣгалъ! Интересуется какой-то бубновый король, слезы, любовное письмо, съ лѣвой стороны трефовый изъясняетъ большое участіе, но какая-то злодѣйка мѣшаетъ.

Арина Пантелеймоновна. А кто бы, ты думала, былъ трефовый король?

Агафья Тихоновна. Не знаю.

Арина Пантелеймоновна. А я знаю кто.

Агафья Тихоновна. А кто?

Арина Пантелеймоновна. А хорошій торговецъ, что по суконной линіи, Алексѣй Дмитриевичъ Стариковъ.

Агафья Тихоновна. Вотъ ужъ вѣрно не онъ, а я хоть что ставлю, не онъ.

Арина Пантелеймоновна. Не спорь, Агафья Тихоновна, волосъ ужъ такой русый. Нѣтъ другого трефоваго короля.

Агафья Тихоновна. А вотъ же нѣтъ: трефовый король, значить здѣсь дворянинъ,—купцу далеко до трефоваго короля.

Арина Пантелеймоновна. Эхъ, Агафья Тихоновна, а вѣдь не тѣ бы сказала, какъ бы покойникъ-то Тихонъ, твой батюшка, Пантелеймоновичъ былъ живъ. Бывало, какъ ударить всей пятерней по столу да вскрикнетъ: «Плевать я», говоритъ, «на того, который стыдится быть купцомъ: да не выдамъ же», говоритъ, «дочь за полковника. Пусть ихъ дѣлаютъ другіе! а и сына», говоритъ, не отдамъ на службу. Чтѣ, говоритъ, «развѣ купецъ не служитъ государю такъ же, какъ и всякій другой?» Да всей пятерней-то такъ по столу и хватить. А рука-то въ ведро величиною — такія страсти! Вѣдь, если сказать правду, онъ и усахарилъ твою матушку, а покойница прожила бы подолѣе.

Агафья Тихоновна. Ну, вотъ чтобы и у меня еще былъ такой злой мужъ. Да ни за что не выйду за купца!

Арина Пантелеймоновна. Да вѣдь Алексѣй-то Дмитріевичъ не такой.

Агафья Тихоновна. Не хочу, не хочу! У него борода: станетъ ѣсть, все потечетъ по бородѣ. Нѣтъ, нѣтъ, не хочу!

Арина Пантелеймоновна. Да вѣдь гдѣ же его достанешь, хорошаго дворянина? Вѣдь его на улицѣ не сыщешь.

Агафья Тихоновна. Ѳекла Ивановна сыщетъ; она общалась сыскать самаго лучшаго.

Арина Пантелеймоновна. Да вѣдь она лгунья, мой свѣтъ!

Явленіе XIII.

Тѣ же и Ѳекла.

Ѳекла. Ахъ нѣтъ, Арина Пантелеймоновна, грѣхъ вамъ понапрасну поклепъ взводить.

Агафья Тихоновна. Ахъ, это Ѳекла Ивановна! Ну, что, говори рассказывай, есть?

Ѳекла. Есть, есть, дай только прежде съ духомъ собраться — такъ ухлопоталась! По твоей комисіи всѣ дѣла исходила, по канцеляріямъ, по министеріямъ истаскалась, въ караульні наслонялась... Знаешь ли ты, мать

моя, вѣдь меня чуть было не прибили, ей-Богу: старуха-то, что женила Аферовыхъ, такъ было приступила ко мнѣ: «Ты такая и этакая, только хлѣбъ перебиваешь, знай свой кварталъ» говорить.—«Да что-жъ», сказала я напрямикъ, «я для своей барышни, не прогнѣвайся, все готова удовлетворить». За то ужъ какихъ жениховъ тебѣ припасла! То есть, и стоялъ свѣтъ и будетъ стоять, а такихъ еще не было. Сегодня же иные и придутъ. Я забѣжала нарочно тебя предварить.

Агафья Тихоновна. Какъ же сегодня? Душа моя, Оекла Ивановна, я боюсь.

Оекла. И, не пугайся, мать моя! дѣло житейское. Приѣдутъ, посмотрятъ, больше ничего. И ты посмотришь ихъ: не понравятся—ну, и уѣдутъ.

Арина Пантелеймоновна. Ну ужъ, чай, хорошихъ приманила?

Агафья Тихоновна. А сколько ихъ? много?

Оекла. Да человѣкъ шесть есть.

Агафья Тихоновна (*вскрикивая*). Ухъ!

Оекла. Ну, что-жъ ты, мать моя, такъ вспорхнула! Лучше выбирать: одинъ не придется, другой придется.

Агафья Тихоновна. Что-жъ они, дворяне?

Оекла. Всѣ, какъ на-подборъ; ужъ такіе дворяне, что еще и не было такихъ.

Агафья Тихоновна. Ну, какіе же, какіе?

Оекла. А славные, всѣ такіе хорошіе, аккуратные. Первый, Балтазаръ Балтазаровичъ Жевакинъ, такой славный, во флотѣ служилъ—какъ разъ по тебѣ придется. Говорить, что ему нужно, чтобы невѣста была въ тѣлѣ, а поджаристыхъ совсѣмъ не любить. А Иванъ-то Павловичъ, что служить езекухторомъ, такой важный, что и приступу нѣтъ. Такой видный изъ себя, толстый; какъ закричить на меня: «Ты мнѣ не толкуй пустяковъ, что невѣста такая и этакая, ты скажи напрямикъ, сколько за ней движимаго и недвижимаго?»—«Столько-то и столько-то, отецъ мой!»—«Ты врешь, собачья дочь!» Да еще, мать моя, вклеилъ такое словцо, что и неприлично тебѣ сказать. Я такъ въ мигъ и спознала: э, да это долженъ быть важный господинъ!

ЖЕНИТЬБА, д. 1, явл. 13.

Агафья Тихоновна. Ну, а еще кто?

Өекла. А еще Никаноръ Ивановичъ Анучкинъ. Это ужъ такой великатный, а губы, мать моя, — малина, совсѣмъ малина — такой славный. «Мнѣ», говоритъ, «нужно, чтобы невѣста была хороша собой, воспитанная, чтобы и по-французскому умѣла говорить». Да, тонкаго поведенья человѣкъ, нѣмецкая штука; а самъ-то такой сублильный, и ножки узенькія, тоненькія.

Агафья Тихоновна. Нѣтъ, мнѣ эти сублильные какъ-то не того... не знаю... Я ничего не вижу въ нихъ...

Өекла. А коли хочешь поплотнѣе, такъ возьми Ивана Павловича. Ужъ лучше нельзя выбрать никого. Ужъ тотъ, неча сказать, баринъ, такъ баринъ: мало въ эти двери не войдетъ—такой славный.

Агафья Тихоновна. А сколько лѣтъ ему?

Өекла. А человѣкъ еще молодой: лѣтъ пятьдесятъ, да и пятидесяти еще нѣтъ.

Агафья Тихоновна. А фамилія какъ?

Өекла. А фамилія: Иванъ Павловичъ Яичница.

Агафья Тихоновна. Это такая фамилія?

Өекла. Фамилія!

Агафья Тихоновна. Ахъ Боже мой, какая фамилія! Послушай, Өеклуша, какъ же это, если я выйду за него замужъ и вдругъ буду называться Агафья Тихоновна Яичница? Богъ знаетъ, что такое!

Өекла. И, мать моя! да на Руси есть такія прозвища, что только плюнешь, да перекрестишься, коли услышишь. А пожалуй, коли не нравится прозвище, то возьми Балтазара Балтазаровича Жевакина—славный женихъ.

Агафья Тихоновна. А какіе у него волосы?

Өекла. Хорошіе волосы.

Агафья Тихоновна. А носъ?

Өекла. Э... и носъ хорошій, все на своемъ мѣстѣ; и самъ такой славный. Только не погнѣвайся: ужъ на квартирѣ одна только трубка и стоитъ, больше ничего нѣтъ, никакой мебели.

Агафья Тихоновна. А еще кто?

Оекла. Акинфъ Степановичъ Пантелеевъ, чиновникъ, титулярный совѣтникъ, немножко заикается, только зато ужъ такой скромный.

Арина Пантелеймоновна. Ну, что ты все: чиновникъ, чиновникъ; а не любить ли онъ выпить, вотъ, молъ, что скажи.

Оекла. А пьеть, не прекословлю, пьеть. Что-жъ дѣлать,—ужъ онъ титулярный совѣтникъ! зато такой тихій, какъ шелкъ.

Агафья Тихоновна. Ну нѣтъ, я не хочу, чтобы мужъ у меня былъ пьяница.

Оекла. Твоя воля, мать моя! не хочешь одного, возьми другого. Впрочемъ, что-жъ такого, что иной разъ выпьеть лишнее? Вѣдь не всю же недѣлю бываетъ пьянъ: иной день выберется и трезвый.

Агафья Тихоновна. Ну, а еще кто?

Оекла. Да есть еще одинъ, да тотъ только такой... Богъ съ нимъ! Эти будутъ почище.

Агафья Тихоновна. Ну, да кто же онъ?

Оекла. А, не хотѣлось бы и говорить про него. Онъ-то, пожалуй, надворный совѣтникъ и петлицу носить, да ужъ на подъемъ куда тяжелъ, не выманишь изъ дому.

Агафья Тихоновна. Ну, а еще кто? Вѣдь тутъ всего пять, а ты говорила шесть.

Оекла. Да неужто тебѣ еще мало? Смотри ты, какъ тебя вдругъ поразобрано; а вѣдь давеча было испугалась.

Арина Пантелеймоновна. Да что въ нихъ, въ дворянахъ-то твоихъ; хоть ихъ у тебя и шестеро, а право, купецъ одинъ станетъ за всѣхъ.

Оекла. А нѣтъ, Арина Пантелеймоновна, дворянинъ будетъ почтеннѣй.

Арина Пантелеймоновна. Да что въ почтении-то? А вотъ Алексѣй Дмитріевичъ, да въ собольей шапкѣ, въ санкахъ-то какъ прокатится...

Оекла. А дворянинъ-то съ аполетой пройдетъ навстрѣчу, скажетъ: «Что ты, купчишка? свороти съ дороги!» или: «покажи, купчишка, бархату

ЖЕНИТЬБА, д. 1, к. 2, явл. 13.

самого лучшаго!» а купецъ: «Извольте, батюшка!»—«А сними-ка, невѣжа, шляпу!»—вотъ что скажетъ дворянинъ.

Арина Пантелеймоновна. А купецъ, если захочетъ, не дастъ сукна; а вотъ дворянинъ-то и голенькій, и не въ чемъ ходить дворянину.

Өекла. А дворянинъ зарубить купца.

Арина Пантелеймоновна. А купецъ пойдетъ жаловаться въ полицію.

Өекла. А дворянинъ пойдетъ на купца къ сенахтору.

Арина Пантелеймоновна. А купецъ къ губернахтору.

Өекла. А дворянинъ...

Арина Пантелеймоновна. Врешь, врешь, дворянинъ!.. Губернахторъ больше сенахтора! Разносило съ дворяниномъ! А дворянинъ, при случаѣ, такъ же гнетъ шапку... *(Въ дверяхъ слышенъ звонокъ)*. Никакъ звонить кто-то.

Өекла. Ахти, это они!

Арина Пантелеймоновна. Кто они?

Өекла. Они... кто-нибудь изъ жениховъ.

Агафья Тихоновна *(вскрикиваетъ)*. Ухъ!

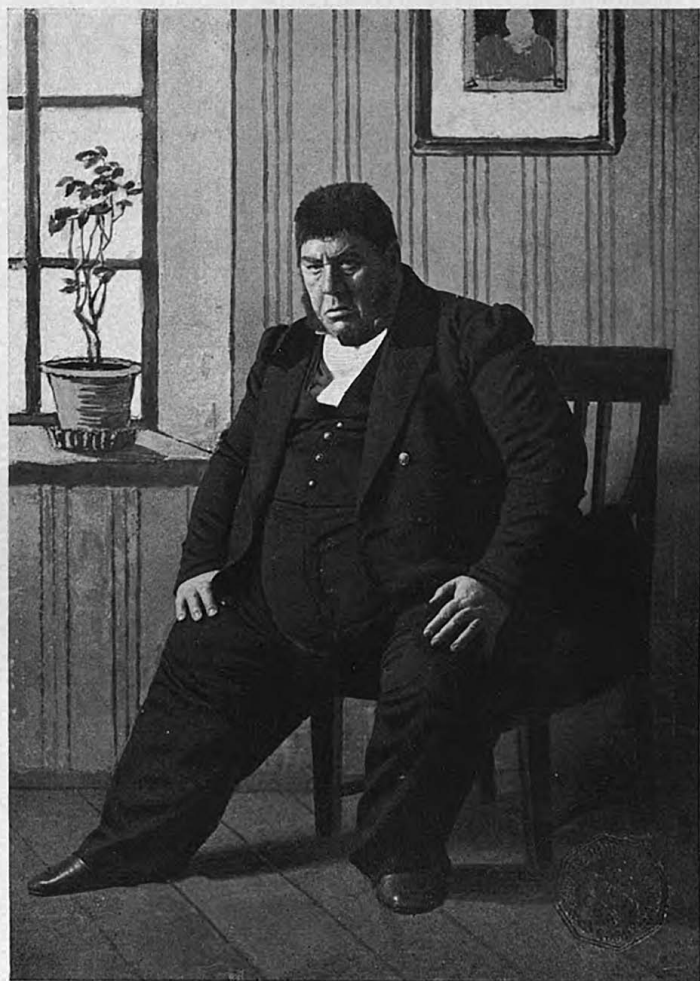
Арина Пантелеймоновна. Святые, помилуйте насъ грѣшныхъ! Въ комнатѣ совсѣмъ не прибрано. *(Схватываетъ все, что ни есть на столѣ, и бѣгаетъ по комнатѣ)*. Да салфетка-то, салфетка на столѣ совсѣмъ черная. Дуняшка, Дуняшка! *(Дуняшка является)*. Скорѣе чистую салфетку. *(Стаскиваетъ салфетку и мечется по комнатѣ)*.

Агафья Тихоновна. Ахъ, тетушка! какъ мнѣ быть? я чуть не въ рубашкѣ.

Арина Пантелеймоновна. Ахъ, мать моя, бѣги скорѣй одѣваться! *(Мечется по комнатѣ; Дуняшка приноситъ салфетку; въ дверяхъ звонятъ)*. Ступай, бѣги, скажи «сейчасъ!»

Дуня *(кричитъ издалека)*. Сейчасъ!

Агафья Тихоновна. Тетушка! да вѣдь платье не выглажено!



К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ЯКІНІНЫ.
«ЖЕНІТЬБА» ГОГОЛЯ.

Арина Пантелеймоновна. Ахъ, Господи милосердый, не погуби! Надѣнь другое.

Θекла (*вбѣгая*). Что-жъ вы нейдете? Агафья Тихоновна, поскорѣй, мать моя! (*Слышенъ звонокъ*). Ахти! а вѣдь онъ все дожидается.

Арина Пантелеймоновна. Дуняшка, введи его и проси обождать. (*Дуняшка бѣжитъ въ сѣни и отворяетъ дверь*). *Слышны голоса*: Дома? Дома, пожалуйста въ комнату. (*Всѣ съ любопытствомъ стараются разсмотрѣть въ замочную скважину*).

Агафья Тихоновна (*вскрикиваетъ*). Ахъ, какой толстый!

Θекла. Идетъ, идетъ! (*Всѣ бѣгутъ опростеть*).

Явленіе XIV.

Иванъ Павловичъ Яичница и Дуняшка.

Дуняшка. Погодите здѣсь. (*Уходитъ*).

Яичница. Пожалуй, пождать—пождемъ, какъ бы только не замѣшкаться: отлучился, вѣдь, только на минутку изъ департамента. Вдругъ вздумаетъ генералъ: «А гдѣ экзекуторъ пошелъ?» Невѣсту пошелъ выглядывать!.. Чтобъ не задалъ онъ такой невѣсты... А однакожъ разсмотрѣть еще разъ роспись. (*Читаетъ*). «Каменный двухъэтажный домъ...» (*Подымаетъ глаза вверхъ и осматриваетъ комнату*) есть! (*Продолжаетъ читать*) «флигеля два: флигель на каменномъ фундаментѣ, флигель деревянный...» Ну, деревянный плоховать. «Дрожки, сани парныя съ рѣзьбой подъ большой коверъ и подъ малый». Можетъ быть такія, что въ ломъ годятся. Старуха однакожъ увѣряетъ, что первый сортъ; хорошо, пусть первый сортъ. «Двѣ дюжины серебряныхъ ложекъ...» Конечно, для дома нужны серебряныя ложки. «Двѣ лисьи шубы...» Гм... «Четыре большихъ пуховика и два малыхъ» (*Значительно сжимаетъ губы*). «Шесть паръ шелковыхъ и шесть паръ ситцеваго платья, два ночныхъ капота, два...» Ну, это статья пустая! «Бѣлье, салфетки...» Это пусть будетъ, какъ ей хочется. Впрочемъ, нужно все это повѣрить на дѣлѣ. Теперь, пожалуй, общаются и домъ,

женитьба, д. 1, явл. 15 и 16.

и экипажи, а какъ женишься—только и найдешь, что пуховики да перины.

(Слышенъ звонокъ. Дуняшка бѣжитъ впопыхахъ черезъ комнату отворять дверь. Слышны голоса: Дома?—Дома).

Явленіе XV.

Иванъ Павловичъ и Анучкинъ.

Дуняшка. Погодите тутъ. Они выйдутъ. *(Уходитъ. Анучкинъ раскланивается съ Яичницей).*

Яичница. Мое почтеніе!

Анучкинъ. Не съ папенькой-ли прелестной хозяйки дома имѣю честь говорить?

Яичница. Никакъ нѣтъ, вовсе не съ папенькой. Я даже еще не имѣю дѣтей.

Анучкинъ. Ахъ извините, извините!

Яичница *(въ сторону)*. Физиогномія этого человѣка мнѣ что-то подозрительна: чуть ли онъ не за тѣмъ же сюда пришелъ, за чѣмъ и я. *(Вслухъ)* Вы, вѣрно, имѣете какую-нибудь надобность къ хозяйкѣ дома?

Анучкинъ. Нѣтъ, что-жъ... надобности никакой нѣтъ, а такъ зашелъ, съ прогулки.

Яичница *(въ сторону)*. Вретъ, вретъ, съ прогулки! Жениться, подлецъ, хочетъ!

(Слышенъ звонокъ. Дуняшка бѣжитъ черезъ комнату отворять двери. Въ сѣняхъ голоса: Дома?—Дома).

Явленіе XVI.

Тѣ же и Жевакинъ, въ сопровожденіи дѣвчонки.

Жевакинъ *(Дуняшкѣ)*. Пожалуста, душенька, почисть меня... Пыли-то, знаешь, на улицѣ попристало немало. Вонъ тамъ пожалуйста сними пушинку. *(Поворачивается)*. Такъ! спасибо, душенька. Вотъ еще посмотри: тамъ какъ будто паучокъ лазить. А на подборахъ-то сзади ничего нѣтъ?

Спасибо, родимая! Вонъ тутъ еще, кажется. (*Гладить рукою рукавъ ффрака и поглядываетъ на Анучкина и Ивана Павловича*). Суконцо-то вѣдь аглицкое! въ 95 году, когда была эскадра наша въ Сициліи, купилъ я его еще мичманомъ и сшилъ изъ него мундиръ; въ 801 при Павлѣ Петровичѣ я былъ сдѣланъ лейтенантомъ, сукно было совсѣмъ новешенькое; въ 814 сдѣлалъ экспедицію вокругъ свѣта, и вотъ только по швамъ немного поистерлось; въ 815 вышелъ въ отставку, только перелицевалъ: ужъ десять лѣтъ ношу, до сихъ поръ почти что новый. Благодарю, душенька, м... раскрасоточка. (*Дѣлаетъ ей ручку и, подходя къ зеркалу, слегка взъерошиваетъ волосы*).

Анучкинъ. А какъ, позвольте узнать, Сицилія... вотъ вы изволили сказать—Сицилія, хорошая это земля, Сицилія?

Жевакинъ. А прекрасная! Мы тридцать четыре дня тамъ пробыли; видъ, я вамъ доложу, восхитительный. Этакія горы, этакъ деревцо какое нибудь гранатное, и вездѣ итальяночки, такіе розанчики, такъ вотъ и хочется поцѣловать.

Анучкинъ. И хорошо образованы?

Жевакинъ. Превосходнымъ образомъ! Такъ образованы, какъ вотъ у насъ только графини развѣ. Бывало пойдешь по улицѣ—ну, русскій лейтенантъ, натурально, здѣсь эполеты (*показываетъ на плеча*), золотое шитье, и этакъ красоточки черномазенькія—у нихъ вѣдь возлѣ каждого дома балкончики и крыши вотъ, какъ этотъ полъ, совершенно плоски,—бывало, этакъ смотришь, и сидитъ этакій розанчикъ... Ну, натурально, чтобы не ударить лицомъ въ грязь... (*кланяется и размахиваетъ рукою*) и она этакъ только (*дѣлаетъ рукою движеніе*). Натурально, одѣта: здѣсь у ней какая нибудь тафтица, шнуровочка, дамскія разныя сережки... ну, словомъ, такой лакомый кусочекъ...

Анучкинъ. А какъ, позвольте еще вамъ сдѣлать вопросъ, на какомъ языкѣ изъясняются въ Сициліи?

Жевакинъ. А натурально, всѣ на французскомъ.

Анучкинъ. И рѣшительно всѣ барышни говорятъ по французски?

Жевакинъ. Всѣ-съ, рѣшительно. Вы даже, можетъ быть, не повѣ-

женитьба, д. 1, явл. 16.

рите тому, что я вамъ доложу: мы жили тридцать четыре дня, и во все это время ни одного слова я не слыхалъ отъ нихъ по-руски.

Анучкинъ. Ни одного слова?

Жевакинъ. Ни одного слова. Я не говорю уже о дворянахъ и прочихъ синьорахъ, то есть, разныхъ ихнихъ офицерахъ; но возьмите нарочно тамошняго простого мужика, который перетаскиваетъ на шеѣ всякую дрянь, попробуйте, скажите ему: «Дай, братецъ, хлѣба!»—не пойметъ, ей-Богу не пойметъ, а скажи по-французски: «Dateci del pane» или «portate vino!»—пойметъ, и побѣжитъ, и точно принесетъ.

Иванъ Павловичъ. А любопытная однакожъ, какъ я вижу, должна быть земля эта Сицилія. Вотъ вы сказали—мужикъ, какъ онъ?—такъ ли совершенно, какъ и русскій мужикъ—широкѣвъ плечахъ и землю пашетъ, или нѣтъ?

Жевакинъ. Не могу вамъ сказать: не замѣтилъ, пашутъ или нѣтъ; а вотъ насчетъ нюханья табаку, такъ я вамъ доложу, что всѣ не только нюхаютъ, а даже за губу-съ кладутъ. Перевозка тоже очень дешева: тамъ все почти вода и вездѣ гондолы... Натурально, сидитъ эдакая итальяночка, такой розанчикъ, одѣта: манишечка, платочекъ!.. Съ нами были и аглицкіе офицеры; ну, народъ такъ же какъ и наши: моряки... и сначала, точно, было очень странно: не понимаешь другъ друга; но потомъ, какъ хорошо обознакомились, начали свободно понимать. Покажешь, бывало, этакъ на бутылку или стаканъ,—ну, тотчасъ и знаешь, что это значитъ выпить; приставишь этакъ кулакъ ко рту и скажешь только губами: пафъ, пафъ—знаешь: трубку выкурить. Вообще, я вамъ доложу, языкъ довольно легкій;—наши матросы въ три дня какихъ-нибудь стали совершенно понимать другъ друга.

Иванъ Павловичъ. А преинтересная, какъ вижу, жизнь въ чужихъ краяхъ. Мнѣ очень пріятно сойтись съ человѣкомъ бывалымъ. Позвольте узнать, съ кѣмъ имѣю честь говорить?

Жевакинъ. Жевакинъ-съ, лейтенантъ въ отставкѣ. Позвольте съ своей стороны тоже спросить, съ кѣмъ-съ имѣю счастье изъясняться?

Иванъ Павловичъ. Въ должности экзекутора, Иванъ Павловичъ Яичница.

Жевакинъ *(не дослышавъ)*. Да, я тоже перекусилъ. Дороги-то, знаю, впереди будетъ довольно, а время холодновато: селедочку съѣлъ съ хлѣбцомъ.

Иванъ Павловичъ. Нѣтъ, кажется, вы не такъ поняли: это фамилія моя—Яичница.

Жевакинъ *(кланяясь)*. Ахъ, извините! я немножко туговатъ на ухо. Я, право, думалъ, что вы изволили сказать, что покушали яичницы.

Иванъ Павловичъ. Да, что дѣлать! Я хотѣлъ было уже просить генерала, чтобы позволилъ назваться мнѣ Яичницынъ, да свои отговорили: говорятъ: будетъ похоже на «собачій сынъ».

Жевакинъ. А это однакожъ бываетъ. У насъ вся третья эскадра, всѣ офицеры и матросы, всѣ были съ престранными фамиліями: Помойкинъ, Ярыжкинъ, Перепрѣвъ лейтенантъ; а одинъ мичманъ, и даже хорошій мичманъ, былъ по фамиліи, просто Дырка. И капитанъ бывало: «Эй, ты, Дырка, поди сюда!» и, бывало, надъ нимъ всегда пошутить: «эхъ ты, дырка эдакой», говоритъ бывало ему.

(Слышенъ въ сѣняхъ звонокъ; Оекла бѣжитъ черезъ комнату отворять).

Яичница. А, здравствуй матушка!

Жевакинъ. Здравствуй, какъ живешь, душа моя?

Анучкинъ. Здравствуйте, матушка Оекла Ивановна!

Оекла *(бѣжитъ въ поыхахъ)*. Спасибо, отцы мои, здорова!

(Отворяетъ дверь; въ сѣняхъ раздаются голоса: Дома?—Дома. Потомъ нѣсколько почти неслышныхъ словъ, на которыя Оекла отвѣчаетъ съ досадою: Смотри ты какой!)

Явленіе XVII.

Тѣ же, Кочкаревъ, Подколесинъ и Оекла.

Кочкаревъ *(Подколесину)*. Ты помни только куражъ и больше ничего. *(Оглядывается и раскланивается съ нѣкоторымъ изумленіемъ; про себя)*. Фу ты, какая куча народу! Это что значить? Ужъ не женихи ли? *(Толкаетъ Оеклу и говоритъ ей тихо)*. Съ которыхъ сторонъ понабрала воронъ—а?

ЖЕНИТЬБА, д. 1, явл. 18.

Өекла (*вполголоса*). Тутъ тебѣ воронъ нѣтъ, все честные люди.

Кочкаревъ (*ей*). Гости то нескитанные, кафтаны общипанные.

Өекла. Гляди налетъ на свой полетъ, а и похвастаться нечѣмъ: шапка въ рубль, а щи безъ крупъ.

Кочкаревъ. Небось, твои разживные, по дырѣ въ карманѣ (*Вслухъ*). Да что она дѣлаетъ теперь? вѣдь это дверь, вѣрно, къ ней въ спальню? (*Подходитъ къ двери*).

Өекла. Безстыдникъ! говорятъ тебѣ, еще одѣвается.

Кочкаревъ. Эка бѣда! Что-жъ тутъ такого? Вѣдь только посмотрю и больше ничего. (*Смотритъ въ замочную скважину*).

Жевакинъ. А позвольте мнѣ полюбопытствовать тоже.

Яичница. Позвольте взглянуть мнѣ только одинъ разочекъ.

Кочкаревъ (*продолжая смотрѣть*). Да ничего не видно, господа! И распознать нельзя, что такое бѣлѣтъ, женщина или подушка. (*Всѣ однакожъ обступили дверь и продираются взглянуть*).

Кочкаревъ. Чш... кто то идетъ. (*Всѣ отскакиваютъ прочь*).

Явленіе XVIII.

Тѣ же, Арина Пантелеймоновна и Агафья Тихоновна. (*Всѣ раскланиваются*).

Арина Пантелеймоновна. А по какой причинѣ извоили одолжить посѣщеніемъ?

Яичница. А по газетамъ узналъ я, что желаете вступить въ подряды насчетъ поставки лѣса и дровъ, и потому, находясь въ должности экзекутора при казенномъ мѣстѣ, я пришелъ узнать, какого роду лѣсъ, въ какомъ количествѣ и къ какому времени можете его поставить.

Арина Пантелеймоновна. Хотя подрядовъ никакихъ не беремъ, а приходу рады. А какъ по фамиліи?

Яичница. Коллежскій ассесоръ Иванъ Павловичъ Яичница.

Арина Пантелеймоновна. Прошу покорнѣйше садиться. (*Обращается къ Жевакину и смотритъ на него*). А позвольте узнать...

Жевакинъ. Я тоже, въ газетахъ, вижу объявленіе о чемъ-то. Дай-ка, думаю себѣ, пойду. Погода же показалась хорошею, по дорогѣ вездѣ травка...

Арина Пантелеймоновна. А какъ-съ по фамиліи?

Жевакинъ. А лейтенантъ морской службы въ отставкѣ, Балтазаръ Балтазаровъ Жевакинъ 2-й. Былъ у насъ еще другой Жевакинъ, да тотъ еще прежде меня вышелъ въ отставку: былъ раненъ, матушка, подъ колѣнкомъ, и пуля такъ странно прошла, что колѣнка-то самого не тронула, а по жилѣ прохватила—какъ иголкой сшило, такъ что, бывало, когда стоишь съ нимъ, все кажется, что онъ хочетъ тебя колѣнкомъ сзади ударить.

Арина Пантелеймоновна. А прошу покорнѣйше садиться. (*Обращаясь къ Анучкину*). А позвольте узнать, по какой причинѣ?

Анучкинъ. По сосѣдству-съ. Находясь довольно въ близкомъ сосѣдствѣ...

Арина Пантелеймоновна. Не въ домѣ ли купеческой жены Тулубовой, что насупротивъ, изволите жить?

Анучкинъ. Нѣтъ, я покамѣстъ живу еще на Пескахъ, но имѣю однакоже намѣреніе современемъ перебраться сюда-съ въ сосѣдство, въ эту часть города.

Арина Пантелеймоновна. А прошу покорнѣйше садиться. (*Обращаясь къ Кочкареву*). А позвольте узнать...

Кочкаревъ. Да неужели вы меня не узнаете? (*Обращаясь къ Агафѣ Тихоновнѣ*). И вы также, сударыня?

Агафья Тихоновна. Сколько мнѣ кажется, совсѣмъ не видала васъ.

Кочкаревъ. Однакожъ припомните: вы меня, вѣрно, гдѣ-нибудь видѣли.

Агафья Тихоновна. Право, не знаю. Ужъ развѣ не у Бирюшкиныхъ-ли?

Кочкаревъ. Именно у Бирюшкиныхъ.

Агафья Тихоновна. Ахъ, вы не знаете: съ ней вѣдь исторія случилась.

Кочкаревъ. Какъ же, вышла замужъ.

ЖЕНИТЬБА, д. 1, явл. 19.

Агафья Тихоновна. Нѣтъ, это бы еще хорошо, а то переломила ногу.

Арина Пантелеймоновна. И сильно переломила. Возвращалась довольно поздно домой на дрожкахъ, а кучерь-то былъ пьянъ и вывалилъ съ дрожекъ.

Кочкаревъ. Да то-то, я помню, что-то было: или вышла замужъ, или переломила ногу.

Арина Пантелеймоновна. А какъ по фамиліи?

Кочкаревъ. Какъ же,—Илья Ѳомичъ Кочкаревъ, въ родствѣ вѣдь мы; жена моя безпрестанно говоритъ о томъ... Позвольте, позвольте (*беретъ за руку Подколесина и подводитъ его*). Пріятель мой, Подколесинъ Иванъ Кузьмичъ, надворный совѣтникъ, служитъ экспедиторомъ, одинъ всѣ дѣла дѣлаетъ, усовершенствовалъ отличнѣйше свою часть.

Арина Пантелеймоновна. А какъ по фамиліи?

Кочкаревъ. Подколесинъ Иванъ Кузьмичъ, Подколесинъ. Директоръ такъ, только для чина поставленъ, а всѣ дѣла онъ дѣлаетъ, Иванъ Кузьмичъ Подколесинъ.

Арина Пантелеймоновна. Такъ-съ. Прошу покорнѣйше садиться.

Явленіе XIX.

Тѣ же и Стариковъ.

Стариковъ (*кланяясь живо и скоро по купечески и слегка берясь за бока*). Здравствуйте, матушка Арина Пантелеймоновна! Ребята на Гостиномъ дворѣ сказывали, что продаете шерсть, матушка?

Агафья Тихоновна (*отворачиваясь съ пренебреженіемъ, вполголоса, но такъ, что онъ слышитъ*). Здѣсь не купеческая лавка.

Стариковъ. Вона! Аль невпопадъ пришли? аль безъ насъ дѣло сварили?

Арина Пантелеймоновна. Прошу, прошу, Алексѣй Дмитріевичъ; хоть шерсти не продаемъ, а приходу рады. Прошу покорно садиться.

(*Всѣ усѣлись. Молчаніе*).



А. А. УСACHEВЪ (АНУЧКИНЪ) И Ю. Э. ОЗАРОВСКІИ (ЖЕВАКИНЪ).
«ЖЕНИТЬБА» ГОГОЛЯ.

Яичница. Странная погода нынче: поутру совершенно было похоже на дождикъ, а теперь какъ-будто и прошло.

Агафья Тихоновна. Да-съ, ужъ эта погода ни на что не похожа: иногда ясно, а въ другое время совершенно дождливая. Очень большая неприятность.

Жевакинъ. Вотъ въ Сициліи, матушка, мы были съ эскадрой въ весеннее время,—если пригонять, такъ выйдетъ къ нашему февралю: выйдешь, бывало, изъ дому—день солнечный, а потомъ этакъ дождикъ, и смотришь, точно какъ будто дождикъ.

Яичница. Неприятнѣ всего, когда въ такую погоду сидишь одинъ. Женатому человѣку совсѣмъ другое дѣло — не скучно, а если въ одиночествѣ, такъ это просто...

Жевакинъ. О, смерть, совершенная смерть!

Анучкинъ. Да-съ, это можно сказать...

Кочкаревъ. Какое?—просто терзанье! жизни не будешь радъ! Не приведи Богъ испытать такое положеніе.

Яичница. А какъ, сударыня, если бы пришлось вамъ избрать предметъ? Позвольте узнать вашъ вкусъ. Извините, что я такъ прямо. Въ какой службѣ вы полагаете быть приличнѣ мужу?

Жевакинъ. Хотѣли бы вы, сударыня, имѣть мужемъ знакомаго съ морскими бурями?

Кочкаревъ. Нѣтъ, нѣтъ! Лучше, по моему мнѣнію, мужъ... вотъ человѣкъ, который одинъ почти управляетъ всѣмъ департаментомъ.

Анучкинъ. Почему же предубѣжденіе? зачѣмъ вы хотите оказать пренебреженіе къ человѣку, который умѣетъ также цѣнить обхожденіе высшаго общества?

Яичница. Сударыня, разрѣшите вы!

Агафья Тихоновна (молчитъ).

Өекла. Отвѣчай же, мать моя, скажи имъ что-нибудь.

Яичница. Какъ же, матушка?

Кочкаревъ. Какъ же ваше мнѣніе, Агафья Тихоновна?

ЖЕНИТЬБА, д. 1, явл. 20.

Өекла (*тихо ей*). Скажи же, скажи: «Благодарствую», молъ, «съ моимъ удовольствіемъ...» Не хорошо же такъ сидѣть.

Агафья Тихоновна (*тихо*). Мнѣ стыдно, право, стыдно; я уйду, право уйду. Тетушка, посидите за меня.

Өекла. Ахъ, не дѣлай этого сраму, не уходи; совсѣмъ осрамишься. Они ни вѣсть что подумаютъ.

Агафья Тихоновна (*такъ же*). Нѣтъ, право уйду, уйду, уйду! (*Убѣгаетъ. Өекла и Арина Пантелеймоновна уходятъ вслѣдъ за нею*).

Явленіе XX.

Тѣ же, кромѣ ушедшихъ.

Яичница. Вотъ тебѣ на, и ушли всѣ! что это значить?

Кочкаревъ. Что-нибудь, вѣрно, случилось.

Жевакинъ. Какъ-нибудь насчетъ дамскаго туалета... Этакъ поправить что-нибудь... манишечку... пришпилить.

Өекла входитъ.

Всѣ (*къ ней навстрѣчу съ вопросами*): Что, что такое?

Кочкаревъ. Что-нибудь случилось?

Өекла. Какъ можно, чтобы случилось; ей-Богу ничего не случилось.

Кочкаревъ. Да зачѣмъ же она вышла?

Өекла. Да пристыдили, потому и вышла, совсѣмъ сконфузили, такъ что не высидѣла на мѣстѣ. Просить извинить: ввечеру де на чашку чаю чтобы пожаловали. (*Уходитъ*).

Яичница (*въ сторону*). Охъ, ужъ эта мнѣ чашка чаю! Вотъ за то не люблю сватаній; пойдеть возня: сегодня нельзя, да пожалуйста завтра, да еще послѣзавтра на чашку, да нужно еще подумать. А вѣдь дѣло дрянъ, ничуть не головоломное! Чортъ поberi, я человѣкъ должностной, мнѣ некогда.

Кочкаревъ (*Подколесину*). А вѣдь хозяйка недурна,—а?

Подколесинъ. Да, недурна.

Жевакинъ. А вѣдь хозяйка-то хороша?

Кочкаревъ (*въ сторону*). Вотъ чортъ побери! Этотъ дуракъ влюбился. Еще будетъ мѣшать, пожалуй! (*Вслухъ*). Совсѣмъ не хороша, совсѣмъ не хороша.

Яичница. Носъ великъ.

Жевакинъ. Ну, нѣтъ, носа я не замѣтилъ. Она этакой розанчикъ.

Анучкинъ. Я самъ того же мнѣнія. Нѣтъ, не то, не то... Я даже думаю, что врядъ ли она знакома съ обхожденіемъ высшаго общества. Да и знаетъ ли она еще по-французски?

Жевакинъ. Да что-жъ вы, смѣю спросить, не попробовали, не поговорили съ ней по-французски? Можетъ быть, и знаетъ.

Анучкинъ. Вы думаете, я говорю по-французски? Нѣтъ, я не имѣлъ счастья воспользоваться такимъ воспитаніемъ. Мой отецъ былъ чудакомъ. Онъ и не думалъ меня выучить французскому языку. Я былъ тогда еще ребенкомъ. Меня легко было приучить, стоило только посѣчь хорошенько, и я бы зналъ, я бы непременно зналъ.

Жевакинъ. Ну, да теперь же, когда вы не знаете, что-жъ вамъ за прибыль, если она...

Анучкинъ. А нѣтъ, нѣтъ. Женщина совсѣмъ другое дѣло: нужно, чтобы она непременно знала, а безъ того у ней и то, и это... (*показываетъ жестами*) все ужъ будетъ не то.

Яичница (*въ сторону*). Ну, объ этомъ заботься кто другой. А я пойду, да осмотрю со двора домъ и флигеля: если только все какъ слѣдуетъ, такъ сего же вечера добыюсь дѣла. Эти женишки мнѣ неопасны — народъ что-то больно жиденькій. Такихъ невѣсты не любятъ.

Жевакинъ. Пойти выкурить трубочку. А чтѣ, не по дорогѣ ли намъ? Вы гдѣ, позвольте спросить, живете?

Анучкинъ. А на Пескахъ, въ Петровскомъ переулкѣ.

Жевакинъ. Да-съ, будетъ кругъ! я на острову въ 18-й линіи; а впрочемъ все-таки я васъ провожу.

Стариковъ. Нѣтъ, тутъ что-то спѣсывато. Ай, припомните потомъ, Агафья Тихоновна, и насъ! Съ моимъ почтеніемъ, господа! (*Кланяется и уходитъ*).

Явленіе XXI.

Подколесинъ и Кочкаревъ.

Подколесинъ. А чего ждемъ и мы?

Кочкаревъ. Ну что, вѣдь правда, хозяйка мила?

Подколесинъ. Да что! мнѣ, признаюсь, она не нравится.

Кочкаревъ. Вотъ на! Это что? Да вѣдь ты самъ согласился, что она хороша!

Подколесинъ. Да такъ, какъ-то не того: и носъ длинный, и по французски не знаетъ.

Кочкаревъ. Это еще что? тебѣ на что по-французски?

Подколесинъ. Ну, все-таки невѣста должна знать по-французски.

Кочкаревъ. Почему же?

Подколесинъ. Да потому, что... ужъ я не знаю почему, а все будетъ у ней не то.

Кочкаревъ. Ну, вотъ; дуракъ сейчасъ одинъ сказалъ, а онъ и уши развѣсилъ. Она—красавица, просто красавица; такой дѣвицы не сыщешь нигдѣ.

Подколесинъ. Да мнѣ самому сначала она было приглянулась, да послѣ, какъ начали говорить: длинный носъ, длинный носъ, — ну, я разсмотрѣлъ, и вижу самъ, что длинный носъ.

Кочкаревъ. Эхъ ты, пирей, не нашелъ дверей! Они нарочно толкуютъ, чтобы тебя отвести: и я тоже не хвалилъ, — такъ ужъ дѣлается. Это, братъ, такая дѣвица! Ты разсмотри только глаза ея, вѣдь это, чортъ знаетъ, что за глаза: говорятъ, дышутъ. А носъ? я не знаю, что за носъ! бѣлизна — алебастръ! Да и алебастръ не всякій сравнится. Ты разсмотри самъ хорошенько.

Подколесинъ (*улыбаясь*). Да теперь-то я опять вижу, что она какъ-будто хороша.

Кочкаревъ. Разумѣется, хороша. Послушай, теперь, такъ какъ они всѣ ушли, пойдемъ къ ней, изъяснимся и все кончимъ.

Подколесинъ. Ну, этого я не сдѣлаю.

Кочкаревъ. Отчего-жъ?

Подколесинъ. Да что-жъ за нахальство? Насъ много; пусть она сама выберетъ.

Кочкаревъ. Ну, да что тебѣ смотрѣть на нихъ: боишься соперничества, что ли? Хочешь, я ихъ всѣхъ въ одну минуту спроважу.

Подколесинъ. Да какъ же ты ихъ спровадишь?

Кочкаревъ. Ну, ужъ это мое дѣло. Дай мнѣ только слово, что потомъ не будешь отнѣкиваться.

Подколесинъ. Почему-жъ не дать? Изволь, я не отпираюсь.

Кочкаревъ. Руку!

Подколесинъ (*подавая*). Возьми!

Кочкаревъ. Ну, это только мнѣ и нужно. (*Оба уходятъ*).

Дѣйствіе второе.

Комната въ домѣ Агафьи Тихоновны.

Явленіе I.

Агафья Тихоновна одна, потомъ Кочкаревъ.

Агафья Тихоновна. Право, такое затрудненіе—выборъ. Если бы еще одинъ, два человѣка, а то четыре; какъ хочешь, такъ и выбирай. Никаноръ Ивановичъ недурень, хотя, конечно, худощавъ; Иванъ Кузьмичъ тоже недурень. Да если сказать правду, Иванъ Павловичъ тоже, хоть и толстъ, а вѣдь очень видный мужчина. Прошу покорно, какъ тутъ быть? Балтазаръ Балтазаровичъ опять мужчина съ достоинствами. Ужъ какъ трудно рѣшиться, такъ просто рассказать нельзя, какъ трудно! Если бы губы Никанора Ивановича да приставить къ носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй,

женитьба, д. 2, явл. 1.

прибавить къ этому еще дородности Ивана Павловича—я бы тогда тотчасъ же рѣшилась. А теперь, поди, подумай! Просто, голова даже стала болѣть. Я думаю, лучше всего кинуть жребій. Положиться во всемъ на волю Божию: кто выкинется, тотъ и мужъ. Напишу ихъ всѣхъ на бумажкахъ, сверну въ трубочки, да и пусть будетъ, кто будетъ. *(Подходитъ къ столику, вынимаетъ оттуда ножницы и бумагу, нарѣзываетъ билетики и скатываетъ, продолжая говорить)*. Такое несчастное положеніе дѣвицы, особливо еще влюбленной. Изъ мужчинъ никто не войдетъ въ это, и даже, просто, не хотятъ понять этого. Вотъ они всѣ ужъ готовы! Остается только положить ихъ въ ридикюль, зажмурить глаза, да и пусть будетъ, чтѣ будетъ. *(Кладетъ билетики въ ридикюль и мѣшаетъ ихъ рукою)*. Страшно... Ахъ, если бы Богъ далъ, чтобы вынулся Никаноръ Ивановичъ! Нѣтъ, отчего же онъ? Лучше Иванъ Кузьмичъ. Отчего же Иванъ Кузьмичъ? Чѣмъ же худы тѣ, другіе... Нѣтъ, нѣтъ, не хочу... какой выберется, такой пусть и будетъ. *(Шаритъ рукою въ ридикюль и вынимаетъ, вмѣсто одного, всѣ)*. Ухъ! всѣ вынулись! А сердце такъ и колотится! Нѣтъ, одного, одного, непременно одного! *(Кладетъ билетики въ ридикюль и мѣшаетъ; въ это время входитъ потихоньку Кочкаревъ и становится позади)*. Ахъ, если бы вынуть Балтазара... что я! Хотѣла сказать Никанора Ивановича... Нѣтъ, не хочу, не хочу, какъ прикажетъ судьба!

Кочкаревъ. Да возьмите Ивана Кузьмича, всѣхъ лучше.

Агафья Тихоновна. Ахъ! *(Вскрикиваетъ и закрываетъ лицо обѣими руками, страшась взглянуть назадъ)*.

Кочкаревъ. Да чего-жъ вы испугались? Не пугайтесь, это я. Право, возьмите Ивана Кузьмича.

Агафья Тихоновна. Ахъ, мнѣ стыдно: вы подслушали.

Кочкаревъ. Ничего, ничего! Вѣдь я свой, родня, передо мною нечего стыдиться, откройте же ваше личико.

Агафья Тихоновна *(въ половину открывая лицо)*. Мнѣ, право, стыдно.

Кочкаревъ. Ну, возьмите же Ивана Кузьмича.

Агафья Тихоновна. Ахъ! (*Вскрикиваетъ и закрывается вновь руками*).

Кочкаревъ. Право, чудо человѣкъ, усовершенствовалъ часть свою... просто, удивительный человѣкъ!

Агафья Тихоновна (*понемногу открываетъ лицо*). Какъ же, а другой? а Никаноръ Ивановичъ—вѣдь онъ тоже хорошій человѣкъ.

Кочкаревъ. Помилуйте, это дрянъ противъ Ивана Кузьмича.

Агафья Тихоновна. Отчего же?

Кочкаревъ. Ясно отчего. Иванъ Кузьмичъ человѣкъ... ну, просто, человѣкъ... человѣкъ, какихъ не сыщешь.

Агафья Тихоновна. Ну, а Иванъ Павловичъ?

Кочкаревъ. И Иванъ Павловичъ дрянъ, всѣ они дрянъ.

Агафья Тихоновна. Будто бы ужъ всѣ?

Кочкаревъ. Да вы только посудите, сравните только: это—какъ бы то ни было,—Иванъ Кузьмичъ! А вѣдь то, что ни попало: Иванъ Павловичъ, Никаноръ Ивановичъ, чортъ знаетъ чтò тако

Агафья Тихоновна. А вѣдь, право, они очень... скромные.

Кочкаревъ. Какое скромные! Драчуны, самый буйный народъ. Охота же вамъ быть прибитой на другой день послѣ свадьбы.

Агафья Тихоновна. Ахъ, Боже мой! Уже это, точно, такое несчастье, хуже котораго не можетъ быть.

Кочкаревъ. Еще бы! Хуже этого и не выдумаешь ничего.

Агафья Тихоновна. Такъ, по вашему совѣту, лучше взять Ивана Кузьмича?

Кочкаревъ. Ивана Кузьмича; натурально, Ивана Кузьмича. (*Въ сторону*). Дѣло, кажется, идетъ на ладъ. Подколесинъ сидитъ въ кондитерской, пойти поскорѣй за нимъ.

Агафья Тихоновна. Такъ вы думаете—Ивана Кузьмича?

Кочкаревъ. Непремѣнно Ивана Кузьмича.

Агафья Тихоновна. А тѣмъ другимъ развѣ отказать?

Кочкаревъ. Конечно, отказать.

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 1.

Агафья Тихоновна. Да вѣдь какъ же это сдѣлать? Какъ-то стыдно.
Кочкаревъ. Почему-жъ стыдно? Скажите, что еще молоды и не хотите замужъ.

Агафья Тихоновна. Да вѣдь они не повѣрятъ, станутъ спрашивать: да почему, да какъ?

Кочкаревъ. Ну, такъ если вы хотите кончить однимъ разомъ, скажите просто: «Пошли вонъ дураки!»

Агафья Тихоновна. Какъ же можно такъ сказать?

Кочкаревъ. Ну, да ужъ попробуйте: я васъ увѣряю, что послѣ этого всѣ выбѣгутъ вонъ.

Агафья Тихоновна. Да вѣдь выйдетъ какъ-то бранно.

Кочкаревъ. Да вѣдь вы больше ихъ не увидите, такъ не все ли равно?

Агафья Тихоновна. Да все какъ-то не хорошо... они вѣдь разсердятся.

Кочкаревъ. Какая же бѣда, если разсердятся? Если бы изъ этого что-нибудь вышло, тогда другое дѣло; а вѣдь здѣсь самое большое, если кто-нибудь изъ нихъ плюнетъ въ глаза,—вотъ и все.

Агафья Тихоновна. Ну, вотъ, видите!

Кочкаревъ. Да чтò-жъ за бѣда? Вѣдь инымъ плевали нѣсколько разъ, ей-Богу! Я знаю тоже одного: прекраснѣйшій собой мужчина, румянецъ во всю щеку; до тѣхъ поръ егозилъ и надоѣдалъ своему начальнику о прибавкѣ жалованья, что тотъ наконецъ не вынесъ,—плюнулъ въ самое лицо, ей-Богу! «Вотъ тебѣ», говоритъ, «твоя прибавка, отвяжись, сатана!» А жалованья однакоже все-таки прибавилъ. Такъ чтò-жъ изъ этого, что плюнетъ? Если бы, другое дѣло, былъ далеко платокъ, а то вѣдь онъ тутъ же въ карманѣ — взялъ, да и вытеръ. (*Въ сѣняхъ звонятъ*). Стучатся: кто-нибудь изъ нихъ вѣрно; я бы не хотѣлъ теперь съ ними встрѣтиться. Нѣтъ ли у васъ тамъ другого выхода?

Агафья Тихоновна. Какъ же, по черной лѣстницѣ. Но, право, я вся дрожу.

Кочкаревъ. Ничего, только присутствіе духа. Прощайте. (*Въ сторону*). Поскорѣй приведу Подколесина.

Явленіе II.

Агафья Тихоновна и Яичница.

Яичница. Я нарочно, сударыня, пришелъ немного пораньше, чтобы поговорить съ вами наединѣ, на досугѣ. Ну, сударыня, насчетъ чина, я уже полагаю, вамъ извѣстно: служу коллежскимъ ассесоромъ, любимъ начальниками, подчиненные слушаются.... недостаетъ только одного: подруги жизни.

Агафья Тихоновна. Да-съ.

Яичница. Теперь я нахожу подругу жизни. Подруга эта—вы. Скажите напрямикъ: да или нѣтъ? (*Смотритъ ей въ плечо, въ сторону*). О, она не тѣ, что, какъ бывають, худенькія нѣмки—кое-что есть.

Агафья Тихоновна. Я еще очень молода-съ... нерасположена еще замужъ....

Яичница. Помилуйте, а сваха зачѣмъ хлопочетъ? Но, можетъ быть, вы хотите что-нибудь другое сказать — изъяснитесь... (*Слышенъ колокольчикъ*). Чортъ побери! Никакъ не дадутъ дѣломъ заняться!

Явленіе III.

Тѣ же и Жевакинъ.

Жевакинъ. Извините, сударыня, что я, можетъ быть, слишкомъ рано. (*Оборачивается и видитъ Яичницу*). Ахъ, ужъ есть... Ивану Павловичу мое почтеніе.

Яичница (*въ сторону*). Провалился бы ты съ своимъ почтеніемъ! (*Вслухъ*). Такъ какъ же, сударыня? Скажите одно только слово: да или нѣтъ?... (*Слышенъ колокольчикъ; Яичница плюетъ съ сердцемъ*). Опять колокольчикъ!

Явленіе IV.

Тѣ же и Анучкинъ.

Анучкинъ. Можетъ быть, я, сударыня, ранѣе, чѣмъ слѣдуетъ и повелѣваетъ долгъ приличія... (*Видя прочихъ, выпускаетъ восклицаніе и раскланивается*). Мое почтеніе.

Яичница (*въ сторону*). Возьми себѣ свое почтеніе! Нелегкая тебя принесла, подломились бы тебѣ твои поджарыя ноги! (*Вслухъ*). Такъ какъ же, сударыня, рѣшите,—я человѣкъ должностной, времени у меня немного—да, или нѣтъ?

Агафья Тихоновна (*въ смущеніи*). Не нужно-съ... не нужно-съ... (*въ сторону*). Ничего не понимаю, что говорю.

Яичница. Какъ не нужно? Въ какомъ отношеніи не нужно?

Агафья Тихоновна. Ничего-съ, ничего.... Я не того-съ... (*Собираясь съ духомъ*). Пошли вонъ!... (*Въ сторону, всплеснувши руками*). Ахъ, Боже мой! Что я такое сказала?

Яичница. Какъ, «пошли вонъ»? Что это такое значить: «пошли вонъ»? Позвольте узнать, что вы разумѣете подъ этимъ? (*Подбоченившись, подступаетъ къ ней грозно*).

Агафья Тихоновна (*взглянувъ ему въ лицо, вскрикиваетъ*) Ухъ, прибѣтъ, прибѣтъ!

(*Убѣгаетъ. Яичница стоитъ, разинувши ротъ. Вбѣгаетъ на крикъ Арина Пантелеймоновна и, взглянувъ ему въ лицо, вскрикиваетъ тоже: Ухъ прибѣтъ! и убѣгаетъ*).

Яичница. Что за притча такая! Вотъ, право, исторія!

(*Въ дверяхъ звенитъ звонокъ и слышны голоса*).

Голосъ Кочкарева. Да входи, входи, что же ты остановился?

Голосъ Подколесина. Да ступай ты впередъ. Я только на минуту: оправлюсь, растегнулась стремешка.

Голосъ Кочкарева. Да ты улизнешь опять.

Голосъ Подколесина. Нѣтъ, не улизнул! Ей-Богу не улизнул!

ЯВЛЕНИЕ V.

Тѣ же и Кочкаревъ.

Кочкаревъ. Ну, вотъ, очень нужно поправлять стремешку.

Яичница (*обращаясь къ нему*). Скажите пожалуйста, невѣста дура, что ли?

Кочкаревъ. А что? Случилось развѣ что?

Яичница. Да непонятные поступки: выбѣжала, стала кричать: «прибѣть, прибѣть!» Чортъ знаетъ что такое.

Кочкаревъ. Ну да, это за ней водится: она дура.

Яичница. Скажите, вѣдь вы ей родственникъ?

Кочкаревъ. Какъ же, родственникъ.

Яичница. А какъ родственникъ? Позвольте узнать?

Кочкаревъ. Право, не знаю: какъ-то тетка моей матери что-то такое ея отцу, или отецъ ея что-то такое моей теткѣ—объ этомъ знаетъ жена моя, это ихъ дѣло.

Яичница. И давно за ней водится дурь?

Кочкаревъ. А еще съ самаго съ-измала.

Яичница. Да, конечно, лучше, если бы она была умнѣй; а впрочемъ и дура тоже хорошо: были бы только статьи прибавочныя въ хорошемъ порядкѣ.

Кочкаревъ. Да вѣдь за ней нѣчего нѣтъ.

Яичница. Какъ такъ, а каменный домъ?

Кочкаревъ. Да вѣдь только слово, что каменный, а знали бы вы, какъ онъ выстроенъ: стѣны вѣдь выведены въ одинъ кирпичъ, а въ срединѣ всякая дрянь—мусоръ, щепки, стружки.

Яичница. Что вы?

Кочкаревъ. Разумѣется. Будто не знаете, какъ теперь строить дома? Лишь бы только въ ломбардъ заложить.

Яичница. Однакожъ вѣдь домъ не заложенъ.

Кочкаревъ. А кто вамъ сказалъ? Вотъ въ томъ-то и дѣло, не

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 6.

только заложенъ, но за два года еще проценты не выплачены. Да въ сенатѣ есть еще братъ, который тоже запускаетъ глаза на домъ, сутяга, какого свѣтъ не производилъ: съ родной матери послѣднюю юбку снялъ-бы, без-божники!

Яичница. Какъ же мнѣ старуха сваха... Ахъ, она бестія этакая, извергъ рода человѣ... *(Въ сторону)*. Однакожъ онъ, можетъ быть, и вретъ. Подъ строжайшій допросъ старуху! И если только правда... ну... я заставлю запѣть ее не такъ, какъ другіе поютъ.

Анучкинъ. Позвольте васъ побеспокоить тоже вопросомъ; не зная французскаго языка, чрезвычайно трудно судить самому, знаетъ ли женщина по-французски, или нѣтъ. Какъ, хозяйка дома знаетъ?...

Кочкаревъ. Ни бельмеса.

Анучкинъ. Чтò вы?

Кочкаревъ. Какъ же, я это очень хорошо знаю. Она училась вмѣстѣ съ женой въ пансіонѣ, извѣстная была лѣнивица, вѣчно въ дурацкой шапкѣ сидитъ. А французъ-то учитель, просто, билъ ее палкою!

Анучкинъ. Представьте же что у меня съ перваго разу, какъ только ее увидѣлъ, было какое-то предчувствіе, что она не знаетъ по-французски.

Яичница. Ну, чортъ съ французскимъ! Но какъ сваха то проклятая... Ахъ ты, бестія этакая, вѣдьма! Вѣдь если бы вы знали, какими словами она расписала—живописецъ, вотъ совершенный живописецъ! «Домъ, флигель», говоритъ, «на фундаментахъ, серебряныя ложки, сани—вотъ садись да и катайся!» Словомъ, въ романѣ рѣдко выберется такая страница. Ахъ ты, подошва ты старая! Попадись только ты мнѣ...

Явленіе VI.

Тѣ же и Оекла. *(Всѣ, увидѣвъ ее, обращаются къ ней со слѣдующими словами)*:

Яичница. А! вотъ она! А подойди-ка сюда, старая грѣховодница! А подойди-ка сюда!

Анучкинъ. Такъ-то вы обманули меня, Оекла Ивановна?

Кочкаревъ. Ну-ка ступай, Варвара, на расправу!

Оекла. И ни слова не разберу: оглушили совсѣмъ.

Яичница. Домъ строенъ въ одинъ кирпичъ, старая подошва, а ты наврала: и съ мезонинами и чортъ знаетъ съ чѣмъ.

Оекла. А не знаю, не я строила. Можетъ быть, нужно было въ одинъ кирпичъ, оттого такъ и построили.

Яичница. Да и въ ломбардъ еще заложенъ? Черти-бъ тебя съѣли, вѣдьма ты проклятая! (*Притопывая ногой*).

Оекла. Смотри ты какой! Еще бранится. Иной бы благодарить сталъ за удовольствіе, что хлопотала о немъ.

Анучкинъ. Да, Оекла Ивановна, вотъ вы и мнѣ тоже насказали, что она знаетъ по-французски.

Оекла. Знаетъ, родимый, все знаетъ, и по-нѣмецкому и по всякому; какія хочешь манеры—все знаетъ.

Анучкинъ. Ну нѣтъ, кажется, она только по-русски и говоритъ.

Оекла. Чтѣ-жъ тутъ худого? Понятливѣе по-русски, потому и говорить по-русски. А кабы умѣла по-босурмански, то тебѣ-же хуже, и самъ бы не понялъ ничего. Ужъ тутъ нечего толковать про русскую рѣчь,—рѣчь извѣстно какая: всѣ святые говорили по-русски.

Яичница. А подойди-ка сюда, проклятая, подойди-ка ко мнѣ!

Оекла. (*Пятясь ближе къ дверямъ*). И не подойду, я знаю тебя: ты человѣкъ тяжелый, ни за что приберешь.

Яичница. Ну, смотри, голубушка, это не пройдетъ тебѣ. Вотъ я тебя какъ сведу въ полицію, такъ ты у меня будешь знать, какъ обманывать честныхъ людей. Вотъ ты увидишь! А невѣстѣ скажи, что она подлецъ! Слышишь, непременно скажи. (*Уходитъ*).

Оекла. Смотри ты какой! Разсердился какъ! Что толстѣ, такъ думаетъ, ему и равнаго никого нѣтъ. А я скажу, что ты самъ подлецъ—вотъ чтѣ!

Анучкинъ. Признаюсь, любезнѣйшая, никакъ не думалъ я, чтобы

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 7 и 8.

вы стали такъ обманывать. Знай я, что невѣста съ такимъ образованіемъ, да я... да и нога бы моя, просто, не была здѣсь. Вотъ какъ-съ! (*Уходитъ*).

Өекла. Белены объѣлись или выпили лишнее. Вишь переборщики нашлись какіе! Свела съ ума глупая грамота.

Явленіе VII.

Өекла Ивановна, Кочкаревъ, Жевакинъ.

Кочкаревъ *хохочетъ во все горло, смотря на Өеклу и указывая на нее пальцемъ*.

Өекла (*съ досадою*). Ты что горло дерешь?

Кочкаревъ *продолжаетъ хохотать*.

Өекла. Экъ какъ разобрало его!

Кочкаревъ. Сваха-то! Сваха-то! Мастерница женить; знаетъ, какъ повести дѣло! (*Продолжаетъ хохотать*).

Өекла. Экъ его заливается! Знать, покойница свихнула съ ума въ тотъ часъ, какъ тебя рожала. (*Уходитъ съ досадою*).

Явленіе VIII.

Кочкаревъ, Жевакинъ.

Кочкаревъ. (*Продолжая хохотать*). Охъ, не могу, право, не могу, силы не выдержать, чувствую, что тресну отъ смѣху! (*Продолжаетъ хохотать*).

Жевакинъ. *Глядя на него, начинаетъ тоже смѣяться!*

Кочкаревъ. (*Въ усталости валится на стулъ*). Охъ, право, выбился изъ силъ! Чувствую, что если засмѣюсь еще, надорву послѣднія силы.

Жевакинъ. Мнѣ нравится веселость вашего нрава. У насъ въ эскадрѣ капитана Болдырева былъ мичманъ Пѣтуховъ, Антонъ Ивановичъ; тоже этакъ былъ веселаго нрава. Бывало, ему ничего больше, покажешь этакъ одинъ палецъ—вдругъ засмѣется, ей-Богу, и до самаго вечера смѣется. Ну, глядя на него, бывало, и самому сдѣлается смѣшно, и смотришь, наконецъ и самъ точно этакъ смѣешься.

Кочкаревъ. (*Переводя дыханье*). Охъ, Господи, помилуй насъ грѣшныхъ! Ну, что она вздумала, дура? Ну куда же ей женить, ей ли женить? Вотъ я женю, такъ женю!

Жевакинъ. Нѣтъ? Такъ вы можете не въ шутку женить?

Кочкаревъ. Еще бы! Кого угодно, на комъ угодно.

Жевакинъ. Если такъ, жените меня на здѣшной хозяйкѣ.

Кочкаревъ. Васъ? Да зачѣмъ вамъ жениться?

Жевакинъ. Какъ зачѣмъ? Вотъ, позвольте замѣтить, странный немного вопросы! А извѣстное дѣло зачѣмъ.

Кочкаревъ. Да вѣдь вы слышали, у ней приданого ничего нѣтъ.

Жевакинъ. На нѣтъ и суда нѣтъ. Конечно, это дурно, а впрочемъ, съ такою прелюбезною дѣвицею, съ ея обхожденіями, можно прожить и безъ приданого. Небольшая комнатка (*размѣриваетъ примѣрно руками*), такъ здѣсь маленькая прихожая, небольшая ширмочка, или какая-нибудь въ родѣ такой перегородки...

Кочкаревъ. Да чтó вамъ въ ней такъ понравилось?

Жевакинъ. А сказать правду, мнѣ понравилась она потому, что полная женщина. Я большой аматёръ со стороны женской полноты.

Кочкаревъ. (*Поглядывая на него искоса, говоритъ въ сторону*). А вѣдь самъ ужъ куда не пощеголяетъ, точно кисетъ, изъ котораго вытрясли табакъ. (*Вслухъ*). Нѣтъ, вамъ совсѣмъ не слѣдуетъ жениться.

Жевакинъ. Какъ такъ?

Кочкаревъ. Да такъ. Ну чтó у васъ за фигура; между нами будь сказано: нога пѣтушья...

Жевакинъ. Пѣтушья?

Кочкаревъ. Конечно. Чтó у васъ за видъ!

Жевакинъ. То-есть, какъ, однакоже, пѣтушья нога?

Кочкаревъ. Да просто—пѣтушья.

Жевакинъ. Мнѣ кажется, это однакожъ касается насчетъ личности...

Кочкаревъ. Да вѣдь я говорю потому, что, знаю, вы разсудительный человѣкъ; другому я не скажу. Я васъ женю, извольте, только на другой.

Жевакинъ. Нѣтъ, ужъ я бы просилъ, чтобы на другой меня не женили. Ужъ будьте этакъ благодѣтельны, чтобы на этой.

Кочкаревъ. Извольте, женю, только съ условіемъ! Вы не мѣшайтесь ни во что и не показывайтесь даже на глаза невѣстѣ,—я все сдѣлаю безъ васъ.

Жевакинъ. Да какъ однакоже все безъ меня? Все-таки мнѣ хоть на глаза надо будетъ показаться.

Кочкаревъ. Совсѣмъ не надо. Идите домой и ждите: въ этотъ вечеръ все будетъ сдѣлано.

Жевакинъ. (*Потираетъ руки*). А вотъ это ужъ куда бы хорошо! Да не нужны ли аттестатъ, послужной списокъ? Можетъ быть, невѣста захочетъ полюбопытствовать. Я сбѣгаю за ними въ минуту.

Кочкаревъ. Ничего не надо, отправляйтесь только домой: я вамъ сегодня же дамъ знать. (*Выпроваживаетъ его*). Да, чорта съ два, какъ бы не такъ! Что-жъ это? Что-жъ это Подколесинъ не идетъ? Это, одна-кожъ, странно. Неужели онъ до сихъ поръ поправляетъ свою стремешку? Ужъ не побѣжать ли за нимъ!

Явленіе IX.

Кочкаревъ, Агафья Тихоновна.

Агафья Тихоновна (*осматриваясь*). Чтѣ, ушли? Никого нѣтъ?

Кочкаревъ. Ушли, ушли, никого.

Агафья Тихоновна. Ахъ, если бы вы знали, какъ я вся дрожала! Этакого точно еще никогда не бывало со мною. Но только какой страшный этотъ Яичница; какой онъ долженъ быть тиранъ для жены! Мнѣ все такъ вотъ и кажется, что онъ сейчасъ воротится.

Кочкаревъ. О, ни за чтѣ не воротится. Я ставлю голову, если которыйнибудь изъ нихъ двухъ покажетъ носъ свой здѣсь.

Агафья Тихоновна. А третій?

Кочкаревъ. Какой третій?

Жевакинъ (*высовывая голову въ двери*). Смерть хочется знать,

какъ она будетъ изъясняться обо мнѣ своимъ ротикомъ... розанчикъ этакой!

Агафья Тихоновна. А Балтазаръ Балтазаровичъ?

Жевакинъ. А, вотъ оно, вотъ оно! (*Потираетъ руки*).

Кочкаревъ. Фу, ты пропасть! Я думалъ о комъ вы говорите. Да вѣдь это просто, чортъ знаетъ что, набитый дуракъ.

Жевакинъ. Это что такое? Ужъ этого я, признаюсь, никакъ не понимаю.

Агафья Тихоновна. А онъ однакоже на видъ показался очень хорошимъ человѣкомъ.

Кочкаревъ. Пьяница!

Жевакинъ. Ей-Богу, не понимаю!

Агафья Тихоновна. Неужели и пьяница еще?

Кочкаревъ. Помилуйте, отъявленный мерзавецъ.

Жевакинъ (*громко*). Нѣтъ позвольте, ужъ этого я никакъ не просилъ васъ говорить. Что-нибудь замолвить въ мой профитъ, похвалить—другое дѣло; а чтобы такимъ образомъ, такими словами, ужъ извольте развѣ кого-нибудь другого, а ужъ я—слуга покорный.

Кочкаревъ (*въ сторону*). Какъ это угораздило его подвернуться? (*Агафья Тихоновна въполголоса*). Смотрите, смотрите, на ногахъ не держится. Этакое мыслете онъ всякій день пишетъ. Прогоните его, да и концы въ воду! (*Въ сторону*). А Подколесина нѣтъ, какъ нѣтъ. Экій мерзавецъ! Ужъ я-жъ вымещу на немъ. (*Уходитъ*).

Явленіе X.

Агафья Тихоновна и Жевакинъ.

Жевакинъ (*въ сторону*). Обѣщался хвалить, а вмѣсто того выбранилъ! Престранный человѣкъ. (*Вслухъ*). Вы, сударыня, не вѣрьте.

Агафья Тихоновна. Извините, мнѣ не здоровится... болитъ-съ голова. (*Хочетъ уйти*).

Жевакинъ. Не можетъ быть, вамъ что-нибудь во мнѣ не нравится.

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 11 и 12.

(*Указывая на голову*) Вы не глядите на то, что у меня здѣсь маленькая плѣшина: это ничего, это отъ лихорадки; волосы сейчасъ выростутъ.

Агафья Тихоновна. Мнѣ все равно-съ, что бы у васъ тамъ ни было.

Жевакинъ. У меня, сударыня... если надѣну черный фракъ, такъ цвѣтъ лица будетъ побѣлѣе.

Агафья Тихоновна. Для васъ лучше. Прощайте! (*Уходитъ*).

Явленіе XI.

Жевакинъ *одинъ*.

Жевакинъ (*говоритъ вслѣдъ ей*). Сударыня, позвольте, скажите причину, зачѣмъ? почему? Или во мнѣ какой-либо существенный есть изъянъ, что ли?... Ушла! Престранный случай! Вотъ ужъ никакъ въ семнадцатый разъ случается со мною, и все почти одинакимъ образомъ: кажется, такъ сначала все хорошо, а какъ дойдетъ дѣло до развязки—смотришь, и откажутъ. (*Ходитъ по комнатѣ въ размышленіи*). Да, вотъ эта будетъ ужъ никакъ семнадцатая невѣста. И чего же ей, однакожъ, хочется? Чего бы ей, напримѣръ, такъ... съ какой стати... (*Подумавъ*) Темно, чрезвычайно темно! Добро бы былъ не хорошъ чѣмъ. (*Осматривается*) Кажется, нельзя сказать этого: все—слава Богу! натура не обидѣла. Непонятно! Развѣ не пойти ли домой, да не порыться ли въ сундучкѣ, тамъ у меня были стишки, противъ которыхъ точно ни одна не устоитъ... Ей-Богу, уму непонятно! Сначала, кажись, повезло... Видно, приходится поворотить назадъ оглобли. А жаль, право жаль. (*Уходитъ*).

Явленіе XII.

Подколесинъ и Кочкаревъ (*входятъ и оба оглядываются назадъ*).

Кочкаревъ. Онъ не замѣтилъ насъ. Видѣлъ, съ какимъ длиннымъ носомъ вышелъ?

Подколесинъ. Неужели и ему отказано, какъ и тѣмъ?

Кочкаревъ. Наотрѣзъ.

Подколесинъ. А прекоффузно, однакоже, должно быть, если откажутъ.

Кочкаревъ. Еще бы!

Подколесинъ. Я все еще не вѣрю, чтобы она прямо сказала, будто предпочитаетъ меня всѣмъ.

Кочкаревъ. Какое—предпочитаетъ? Она отъ тебя, просто, безъ памяти. Такая любовь! Однихъ именъ какихъ надавала, такая страсть,—такъ, просто, и кипить!

Подколесинъ (*самодовольно усмѣхается*). А вѣдь въ самомъ дѣлѣ женщина, если захочетъ, такихъ словъ наскажетъ! Вѣкъ бы не выдумалъ: мордашечка, таракашечка, чернушка...

Кочкаревъ. Чтò еще эти слова! Вотъ какъ женишься, такъ ты увидишь въ первые два мѣсяца, какія пойдутъ слова; просто, братъ, ну, вотъ такъ и таешь.

Подколесинъ (*усмѣхаясь*). Будто?

Кочкаревъ. Какъ честный человѣкъ! Послушай, теперь, однакожь, скорѣе къ дѣлу. Изъясни ей и открой сію же минуту сердце и требуй руки.

Подколесинъ. Но какъ же сію минуту? Чтò ты!

Кочкаревъ. Непремѣнно сію же минуту... а вотъ и она сама.

Явленіе XIII.

Тѣ же и Агафья Тихоновна.

Кочкаревъ. Я привелъ къ вамъ, сударыня, смертнаго, котораго вы видите. Еще никогда не было такъ влюбленнаго, просто, не приведи Богъ, и непріятелю не пожелаю..

Подколесинъ (*толкая его подъ руку, тихо*). Ну ужъ ты, братъ, кажется, слишкомъ.

Кочкаревъ (*ему*). Ничего! (*Ей тихо*). Будьте посмѣлѣе, онъ очень смиренъ, старайтесь быть какъ можно развязнѣе. Этакъ поворотите какъ-нибудь бровями, или, потупивши глаза, такъ вдругъ и срѣзать его, злодѣя,

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 14.

или выставьте ему какъ-нибудь плечо, и пусть его, мерзавецъ, смотритъ! Напрасно, впрочемъ, вы не надѣли платья съ короткими рукавами; да впрочемъ, и это хорошо. (*Вслухъ*). Ну, я оставляю васъ въ пріятномъ обществѣ! Я на минуточку взгляну только къ вамъ въ столовую и на кухню: нужно распорядиться, сейчасъ придетъ официантъ, которому заказанъ ужинъ; можетъ быть, и вина принесены... До свиданья! (*Подколесину*). Смѣлѣе! смѣлѣе! (*Уходитъ*).

Явленіе XIV.

Подколесинъ и Агафья Тихоновна.

Агафья Тихоновна. Прошу покорнѣйше садиться!

(*Садятся и молчатъ*).

Подколесинъ. Вы, сударыня, любите кататься?

Агафья Тихоновна. Какъ-съ кататься?

Подколесинъ. На дачѣ очень пріятно лѣтомъ кататься въ лодкѣ.

Агафья Тихоновна. Да-съ, иногда съ знакомыми прогуливаемся.

Подколесинъ. Какое-то лѣто будетъ — неизвѣстно.

Агафья Тихоновна. А желательно, чтобы было хорошее.

(*Оба молчатъ*).

Подколесинъ. Вы, сударыня, какой цвѣтокъ больше любите?

Агафья Тихоновна. Который покрѣпче пахнетъ-съ — гвоздику-съ.

Подколесинъ. Дамамъ очень идутъ цвѣты.

Агафья Тихоновна. Да, пріятное занятіе. (*Молчаніе*). Въ которой церкви вы были въ прошлое воскресенье?

Подколесинъ. Въ Вознесенской, а недѣлю назадъ тому былъ въ Казанскомъ соборѣ. Впрочемъ, молиться все равно, въ какой бы ни было церкви. Въ той только украшеніе лучше. (*Молчатъ. Подколесинъ барабанитъ пальцами по столу*). Вотъ скоро будетъ екатерингофское гулянье.

Агафья Тихоновна. Да, чрезъ мѣсяцъ, кажется.

Подколесинъ. Даже и мѣсяца не будетъ.

Агафья Тихоновна. Должно быть, веселое будетъ гулянье.

Подколесинъ. Сегодня восьмое число (*считаетъ по пальцамъ*)... девятое, десятое, одиннадцатое... чрезъ двадцать два дня.

Агафья Тихоновна. Представьте, какъ скоро!

Подколесинъ. Я сегодняшняго дня даже не считаю. (*Молчаніе*). Какой это смѣлый русскій народъ!

Агафья Тихоновна. Какъ?

Подколесинъ. А работники. Стоять на самой верхушкѣ... Я проходилъ мимо дома, такъ штукатурищикъ штукатуритъ и не боится ничего.

Агафья Тихоновна. Да-съ. Такъ это въ какомъ мѣстѣ?

Подколесинъ. А вотъ по дорогѣ, по которой я хожу всякій день въ департаментъ. Я вѣдь каждое утро хожу въ должность. (*Молчаніе. Подколесинъ опять начинаетъ барабанить пальцами, наконецъ берется за шляпу и раскланивается*).

Агафья Тихоновна. А вы уже хотите?..

Подколесинъ. Да-съ. Извините, что, можетъ быть, наскучилъ вамъ.

Агафья Тихоновна. Какъ-съ можно! Напротивъ, я должна благодарить за подобное препровожденіе времени.

Подколесинъ (*улыбаясь*). А мнѣ, право, такъ кажется, что я наскучилъ.

Агафья Тихоновна. Ахъ, право, нѣтъ!

Подколесинъ. Ну, такъ если нѣтъ, такъ позвольте мнѣ въ другое время, вечеромъ когда нибудь.

Агафья Тихоновна. Очень пріятно-съ. (*Раскланиваются. Подколесинъ уходитъ*).

Явленіе XV.

Агафья Тихоновна (одна).

Агафья Тихоновна. Какой достойный человѣкъ! Я теперь только узнала его хорошенько; право, нельзя не полюбить: и скромный, и разсудительный. Да, пріятель его давеча справедливо сказалъ; жаль только, что онъ такъ скоро ушелъ, а я бы еще хотѣла его послушать. Какъ пріятно

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 16.

съ нимъ говорить! и вѣдь главное то хорошо, что совсѣмъ не пустословить. Я было хотѣла ему тоже словца два сказать, да, признаюсь, оробѣла, сердце такъ стало биться... Какой превосходный человѣкъ! Пойду расскажу тетюшкѣ. (*Уходитъ*).

Явленіе XVI.

Подколесинъ и Кочкаревъ *входятъ*.

Кочкаревъ. Да зачѣмъ домой? Вздоръ какой, зачѣмъ домой?

Подколесинъ. Да зачѣмъ же мнѣ оставаться здѣсь? Вѣдь я все уже сказалъ, что слѣдуетъ.

Кочкаревъ. Стало быть, сердце ей ты уже открылъ?

Подколесинъ. Да, вотъ только развѣ, что сердца еще не открылъ.

Кочкаревъ. Вотъ те исторія! зачѣмъ же не открылъ?

Подколесинъ. Ну да какъ же ты хочешь, не поговоря прежде ни о чемъ, вдругъ сказать сбоку-припеку: «Сударыня, дайте я на васъ женюсь?»

Кочкаревъ. Ну, да о чемъ же вы, о какомъ вздорѣ толковали битыхъ полчаса?

Подколесинъ. Ну, мы переговорили обо всемъ, и, признаюсь, я очень доволенъ: съ большимъ удовольствіемъ провелъ время.

Кочкаревъ. Да послушай, посуди ты самъ! когда же все это успѣемъ? вѣдь черезъ часъ надо ѣхать въ церковь, подъ вѣнецъ.

Подколесинъ. Что ты, съ ума сошелъ? Сегодня подъ вѣнецъ?

Кочкаревъ! Почему же нѣтъ?

Подколесинъ. Сегодня подъ вѣнецъ?

Кочкаревъ. Да вѣдь ты же самъ далъ слово, сказалъ, что какъ только женихи будутъ прогнаны — сейчасъ готовъ жениться.

Подколесинъ. Ну, я и теперь не прочь отъ слова, только не сейчасъ же; мѣсяцъ по крайней мѣрѣ надо дать роздыху.

Кочкаревъ. Мѣсяцъ!

Подколесинъ. Да, конечно.

Кочкаревъ. Да ты съ ума сошелъ, что-ли?

Подколесинъ. Да меньше мѣсяца нельзя.

Кочкаревъ. Да вѣдь я официанту заказалъ ужинъ, бревно ты? Ну, послушай, Иванъ Кузьмичъ, не упрямясь, душенька, женись теперь.

Подколесинъ. Помилуй, братъ, что ты говоришь, какъ же теперь?

Кочкаревъ. Иванъ Кузьмичъ! ну, я тебя прошу. Если не хочешь для себя, такъ для меня по крайней мѣрѣ.

Подколесинъ. Да, право, нельзя.

Кочкаревъ. Можно, душа, все можно; ну, пожалуйста, не капризничай, душенька!

Подколесинъ. Да право нѣтъ! неловко, совсѣмъ неловко.

Кочкаревъ. Да что неловко? кто тебѣ сказалъ это? Ты посуди самъ, вѣдь ты человѣкъ умный, я говорю это не съ тѣмъ, чтобы къ тебѣ подольститься, не потому, что ты экспедиторъ, а просто говорю, изъ любви... Ну, полно же, душенька, рѣшись, взгляни окомъ благоразумнаго человѣка.

Подколесинъ. Да если бы было можно, такъ я бы...

Кочкаревъ. Иванъ Кузьмичъ! лапушка, милочка! Ну, хочешь, я стану на колѣни передъ тобой.

Подколесинъ. Да зачѣмъ же...

Кочкаревъ (*становясь на колѣни*). Ну, вотъ я и на колѣняхъ! ну, видишь самъ, прошу тебя. Вѣкъ не позабуду твоей услуги; не упрямясь, душенька!

Подколесинъ. Ну нельзя, братъ, право нельзя.

Кочкаревъ (*вставая въ сердцахъ*). Свинья.

Подколесинъ. Пожалуй, бранись себѣ.

Кочкаревъ. Глупый человѣкъ! Еще никогда не было такого.

Подколесинъ. Бранись, бранись.

Кочкаревъ. Я для кого же старался? изъ чего бился? Все для твоей, дуракъ, пользы. Вѣдь что мнѣ, я сейчасъ брошу тебя, мнѣ какое дѣло?

Подколесинъ. Да кто-жъ просилъ тебя хлопотать? Пожалуй, бросай.

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 17.

Кочкаревъ. Да вѣдь ты пропадешь, вѣдь ты безъ меня ничего не сдѣлаешь. Не жени тебя, вѣдь ты вѣкъ останешься дуракомъ.

Подколесинъ. Тебѣ что до того?

Кочкаревъ. О тебѣ, деревянная башка, стараюсь.

Подколесинъ. Я не хочу твоихъ стараній.

Кочкаревъ. Ну, такъ ступай же къ черту!

Подколесинъ. Ну, и пойду.

Кочкаревъ. Туда тебѣ и дорога!

Подколесинъ. Что-жъ, и пойду.

Кочкаревъ. Ступай, ступай и чтобы ты себѣ сейчасъ же переломилъ ногу. Вотъ отъ души посылаю тебѣ желаніе, чтобы тебѣ пьяный извозчикъ вѣхалъ дышломъ въ самую глотку! Тряпка, а не чиновникъ! Вотъ клянусь тебѣ, что теперь между нами все кончилось, и на глаза мнѣ больше не показывайся!

Подколесинъ. И не покажусь. (*Уходитъ*).

Кочкаревъ. Къ дьяволу, къ своему старому пріятелю! (*Отворяя дверь, кричитъ ему вслѣдъ*). Дуракъ!

Явленіе XVII.

Кочкаревъ (*одинъ, ходитъ, въ сильномъ движеніи, взадъ и впередъ*).

Кочкаревъ. Ну, былъ ли когда виденъ на свѣтѣ подобный человѣкъ? Этакій дуракъ! Да если ужъ пошло на правду, то и я хорошъ. Ну, скажите пожалуйста, вотъ я на всѣхъ васъ сошлюсь: ну, не олухъ ли я, не глупъ ли я? Изъ чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? Скажите, что онъ мнѣ? родня что-ли? И что я ему такое—нянька, тетка, свекруха, кума что ли? Изъ какого же дьявола, изъ чего, изъ чего я хлопочу о немъ, не знаю себѣ покою, нелегкая прибрала бы его совсѣмъ? А просто чортъ знаетъ изъ чего! Поди ты, спроси иной разъ человѣка, изъ чего онъ что-нибудь дѣлаетъ! Этакій мерзавецъ! Какая противная, подлая рожа! Взялъ бы тебя,

глупую животицу, да щелчками бы тебя въ носъ, въ уши, въ ротъ, въ зубы— во всякое мѣсто (*въ сердцахъ даетъ нѣсколько щелчковъ на воздухъ*). Вѣдь вотъ что досадно: вышелъ себѣ—ему и горя мало, съ него все это такъ, какъ съ гуся вода—вотъ что нестерпимо! Пойдетъ къ себѣ на квартиру и будетъ лежать, да покуривать трубку. Экое противное созданье! Бываютъ противныя рожи, но вѣдь этакой, просто, не выдумаешь, не сочинишь хуже этой рожи, ей-Богу не сочинишь! Такъ вотъ нѣтъ же, пойду нарочно ворочу его, бездѣльника! Не дамъ улизнуть, пойду приведу, подлеца! (*Убѣгаетъ*).

Явленіе XVIII.

Агафья Тихоновна (*входитъ*).

Агафья Тихоновна. Ужъ такъ, право, бьется сердце, что изъяснить трудно. Вездѣ, куда ни поворочусь, вездѣ такъ вотъ и стоитъ Иванъ Кузьмичъ. Точно правда, что отъ судьбы никакъ нельзя уйти. Давеча совершенно хотѣла было думать о другомъ, но чѣмъ ни займусь—пробовала сматывать нитки, шила ридикюль—а Иванъ Кузьмичъ все такъ вотъ и лѣзетъ въ руку. (*Помолчавъ*). Итакъ, вотъ наконецъ ожидаетъ меня пере мѣна состоянія! Возьмутъ меня, поведутъ въ церковь... потомъ оставятъ одну съ мужчиною—уфъ! Дрожь такъ меня и пробираетъ. Прощай прежняя моя дѣвичья жизнь! (*Плачетъ*). Столько лѣтъ провела въ спокойствіи... Вотъ жила, жила, а теперь приходится выходить замужъ! Однѣхъ заботъ сколько: дѣти, мальчишки, народъ драчливый, а тамъ дѣвочки пойдутъ, подрастутъ, выдавай ихъ замужъ. Хорошо еще, если выйдутъ за хорошихъ, а если за пьяницъ, или за такихъ, что готовъ сегодня же поставить на карточку все, чтò ни есть на немъ! (*Начинаетъ мало-по-малу опять рыдать*). Не удалось и повеселиться мнѣ дѣвическимъ состояніемъ, и двадцати семи лѣтъ не пробыла въ дѣвкахъ... (*Пере мѣняя голосъ*). Да что-жъ Иванъ Кузьмичъ такъ долго мѣшкается?

Явленіе XIX.

Агафья Тихоновна и Подколесинъ—*выталкивается на сцену изъ дверей двумя руками Кочкарева.*

Подколесинъ (*запинаясь*). Я пришелъ вамъ, сударыня, изъяснить одно дѣльце... Только я бы хотѣлъ прежде знать, не покажется-ли оно вамъ страннымъ?

Агафья Тихоновна (*потупляя глаза*). Что-же такое?

Подколесинъ. Нѣтъ, сударыня, вы скажите напередъ: не покажется ли вамъ странно?

Агафья Тихоновна (*такъ же*). Не могу знать, что такое.

Подколесинъ. Но признайтесь: вѣрно вамъ покажется страннымъ то, что я вамъ скажу.

Агафья Тихоновна. Помилуйте, какъ можно, чтобъ было странно. Отъ васъ все пріятно слышать.

Подколесинъ. Но этого вы еще никогда не слыхали. (*Агафья Тихоновна потупляетъ еще болѣе глаза; въ это время входитъ потихоньку Кочкаревъ и становится у него за спиной*). Это вотъ въ чемъ... Но пусть лучше я вамъ скажу когда-нибудь послѣ.

Агафья Тихоновна. А что же это такое?

Подколесинъ. А это... я хотѣлъ было, признаюсь, теперь объявить вамъ, да все еще какъ-то сомнѣваюсь.

Кочкаревъ (*про-себя, складывая руки*). Господи ты Боже мой, что это за человѣкъ! Это просто старый бабій башмакъ, а не человѣкъ, насмѣшка надъ человѣкомъ, сатира на человѣка!

Агафья Тихоновна. Отчего же вы сомнѣваетесь?

Подколесинъ. Да все какъ-то беретъ сомнѣніе.

Кочкаревъ (*вслухъ*). Какъ это глупо, какъ это глупо! Да вы, сударыня, видите: онъ проситъ руки вашей, желаетъ объявить, что онъ безъ васъ не можетъ жить, существовать. Спрашиваетъ только, согласны ли вы его осчастливить?

Подколесинъ (*почти испугавшись, толкаетъ его, произнося живо*). Помилуй, что ты!

Кочкаревъ. Такъ что-жъ, сударыня, рѣшаетесь вы сему смертному доставить счастье?

Агафья Тихоновна. Я никакъ не смѣю думать, чтобъ я могла составить счастье... а, впрочемъ, я согласна.

Кочкаревъ. Натурально, натурально, такъ бы давно! Давайте ваши руки!

Подколесинъ. Сейчасъ. (*Хочетъ сказать что-то ему на ухо; Кочкаревъ показываетъ ему кулакъ и хмуритъ брови; онъ даетъ руку*).

Кочкаревъ (*соединяя руки*). Ну, Богъ васъ благословить! Согласенъ и одобряю вашъ союзъ. Бракъ это есть такое дѣло... Это не то, что взялъ извозчика, да и поѣхалъ куда нибудь; это обязанность совершенно другого рода, это обязанность... Теперь вотъ только мнѣ времени нѣтъ, а послѣ я расскажу тебѣ, что это за обязанность. Ну Иванъ Кузьмичъ, поцѣлуй свою невѣсту. Ты теперь можешь это сдѣлать; ты теперь долженъ это сдѣлать. (*Агафья Тихоновна потупляетъ глаза*). Ничего, ничего, сударыня, это такъ должно, пусть поцѣлуетъ!

Подколесинъ. Нѣтъ, сударыня, позвольте, теперь уже позвольте. (*Цѣлуетъ ее и беретъ за руку*). Какая прекрасная ручка! Отчего это у васъ, сударыня, такая прекрасная ручка?... Да позвольте, сударыня, хочу, чтобы сей же часъ было вѣнчанье, непременно сей же часъ.

Агафья Тихоновна. Какъ сейчасъ? Ужъ это, можетъ быть очень скоро.

Подколесинъ. И слышать не хочу! Хочу еще скорѣе, чтобъ сію же минуту было вѣнчанье.

Кочкаревъ. Bravo! хорошо! Благородный человѣкъ! Я, признаюсь, всегда ожидалъ отъ тебя много въ будущемъ! Вы, сударыня, въ самомъ дѣлѣ поспѣшите теперь поскорѣе одѣться: я, сказать правду, послалъ уже за каретою и напросилъ гостей; они всѣ теперь поѣхали прямо въ церковь. Вѣдь у васъ вѣнчальное платье готово, я знаю.

Агафья Тихоновна. Какъ же, давно готово. Я въ минуточку одѣнусь.

Явленіе XX.

Кочкаревъ и Подколесинъ.

Подколесинъ. Ну, братъ, благодарю! Теперь я вижу всю твою услугу. Отецъ родной для меня не сдѣлалъ бы того, что ты. Вижу, что ты дѣйствовалъ изъ дружбы. Спасибо, братъ, вѣкъ буду помнить твою услугу. (*Тронутый*) Будущей весною навѣщу непременно могилу твоего отца.

Кочкаревъ. Ничего, братъ, я радъ самъ. Ну, подойди я тебя поцѣлю. (*Цѣлуетъ его въ одну щеку, а потомъ въ другую*). Дай Богъ, чтобы ты прожилъ благополучно, (*цѣлуются*) въ довольствѣ и достаткѣ; дѣтей бы нажили кучу...

Подколесинъ. Благодарю, братъ! Именно наконецъ теперь только я узналъ, что такое жизнь: теперь предо мною открылся совершенно новый міръ. Теперь я вотъ вижу, что все это движется, живетъ, чувствуетъ, этакъ какъ-то испаряется, какъ-то этакъ, не знаешь даже самъ, что дѣлается. А прежде я ничего этого не видѣлъ, не понималъ, то есть просто былъ лишенный всякаго свѣдѣнія человѣкъ, не углублялся и жилъ вотъ, какъ и всякій другой человѣкъ живетъ.

Кочкаревъ. Радъ, радъ! Теперь я пойду посмотрю только, какъ убрали столъ: въ минуту ворочусь. (*Въ сторону*). А шляпу все лучше на всякій случай припрятать. (*Беретъ и уноситъ шляпу съ собою*).

Явленіе XXI.

Подколесинъ (*одинъ*).

Подколесинъ. Въ самомъ дѣлѣ, что я былъ до сихъ поръ? Понималъ ли значеніе жизни? Не понималъ, ничего не понималъ. Ну каковъ былъ мой холостой вѣкъ? что я значилъ, что дѣлалъ? Жилъ, жилъ, служилъ, ходилъ въ департаментъ, обѣдалъ, спалъ, словомъ, былъ въ свѣтѣ самый препустой и обыкновенный человѣкъ. Только теперь видишь, какъ глупы всѣ, которые не женятся; а вѣдь если разсмотрѣть, какое множество людей находится въ такой слѣпотѣ. Если бы я былъ гдѣ-нибудь госу-

дарь, я бы далъ повелѣніе жениться всѣмъ, рѣшительно всѣмъ, чтобы у меня въ государствѣ не было ни одного холостого человѣка. Право, какъ подумаешь: чрезъ нѣсколько минутъ — и уже будешь женатъ! Вдругъ вкусишь блаженство, какое точно бываетъ только развѣ въ сказкахъ, котораго, просто, даже не выразишь, да и словъ не найдешь, чтобы выразить. *(Послѣ нѣкотораго молчанія)*. Однакожъ, что ни говори, а какъ-то даже дѣлается страшно, какъ хорошенько подумаешь объ этомъ. На всю жизнь, на весь вѣкъ, какъ бы то ни было, связать себя и послѣ ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего, — все кончено, все сдѣлано. Ужъ вотъ даже и теперь назадъ никакъ нельзя попятиться: чрезъ минуту и подъ вѣнецъ; уйти даже нельзя — тамъ ужъ и карета и все стоитъ въ готовности. А будто въ самомъ дѣлѣ нельзя уйти? Какъ же, натурально нельзя: тамъ въ дверяхъ и вездѣ стоятъ люди; ну, спросятъ — зачѣмъ? Нельзя, нѣтъ! А вотъ окно открыто; что, если бы въ окно? Нѣтъ, нельзя, какъ же, и неприлично, да и высоко. *(Подходитъ къ окну)*. Ну, еще не такъ высоко, только одинъ фундаментъ, да и тотъ низенькій. Ну нѣтъ, какъ же, со мной нѣтъ даже картуза. Какъ же безъ шляпы? Неловко? А неужто однакоже нельзя безъ шляпы? А что, если бы попробовать — а? Попробовать, что ли? *(Становится на окно и, сказавши «Господи благослови», соскакиваетъ на улицу; за сценой кричатъ и охаетъ)*. Охъ! однакожъ высоко! Эй, извозчикъ!

Голосъ извозчика. Подавать, что ли?

Голосъ Подколесина. На канавку возлѣ Семеновскаго моста.

Голосъ извозчика. Да гривенникъ, безъ лишняго.

Голосъ Подколесина. Давай! пошелъ! *(Слышенъ стукъ отъ ѣзжающихъ дрожекъ)*.

ЯВЛЕНІЕ XXII.

Агафья Тихоновна *(входитъ въ вѣнчальномъ платьѣ, робко и потупивъ голову)*.

Агафья Тихоновна. И сама не знаю, что со мною такое! Опять сдѣлалось стыдно и я вся дрожу. Ахъ! если бы его хоть на минутку на

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 23 и 24.

эту пору не было въ комнатѣ, если бы онъ зачѣмъ-нибудь вышелъ! (*Съ робостью оглядывается*). Да гдѣ-жъ это онъ? Никого нѣтъ. Куда онъ вышелъ? (*Отворяетъ дверь въ прихожую и говоритъ туда*). Ѳекла, куда ушелъ Иванъ Кузьмичъ?

Голосъ Ѳеклы. Да онъ тамъ.

Агафья Тихоновна. Да гдѣ же тамъ?

Ѳекла (*входя*). Да вѣдь онъ тутъ сидѣлъ въ комнатѣ.

Агафья Тихоновна. Да вѣдь нѣтъ его, ты видишь.

Ѳекла. Ну, да ужъ изъ комнаты онъ тоже не выходилъ—я сидѣла въ прихожей.

Агафья Тихоновна. Да гдѣ же онъ?

Ѳекла. Я ужъ не знаю гдѣ; не вышелъ ли на другой выходъ, по черной лѣстницѣ, или не сидитъ ли въ комнатѣ Арины Пантелеймоновны.

Агафья Тихоновна. Тетушка! тетушка!

Явленіе XXIII.

Тѣ же и Арина Пантелеймоновна.

Арина Пантелеймоновна (*разодѣтая*). А чтó такое?

Агафья Тихоновна. Иванъ Кузьмичъ у васъ?

Арина Пантелеймоновна. Нѣтъ, онъ тутъ долженъ быть; ко мнѣ не заходилъ.

Ѳекла. Ну, такъ и въ прихожей тоже не былъ, вѣдь я сидѣла.

Агафья Тихоновна. Ну, такъ и здѣсь же нѣтъ его, вы видите.

Явленіе XXIV.

Тѣ же и Кочкаревъ.

Кочкаревъ. А чтó такое?

Агафья Тихоновна. Да Ивана Кузьмича нѣтъ.

Кочкаревъ. Какъ нѣтъ? ушелъ?

Агафья Тихоновна. Нѣтъ, и не ушелъ даже.

Кочкаревъ. Какъ же нѣтъ,—и не ушелъ?

Оекла. Ужъ куда бы могъ онъ дѣваться, я и ума не приложу. Въ передней я все сидѣла и не сходила съ мѣста.

Арина Пантелеймоновна. Ну, ужъ по черной лѣстницѣ никакъ не могъ пройти.

Кочкаревъ. Какъ же, чортъ возьми? Вѣдь пропасть тоже, не выходя изъ комнаты, никакъ онъ не могъ. Развѣ не спрятался ли?.. Иванъ Кузьмичъ! гдѣ ты? Не дурачься, полно, выходи скорѣе; ну что за шутки такія; въ церковь давно пора! *(Заглядываетъ за шкафъ, искоса запускаетъ даже глаза подъ стулья)*. Непонятно! Но нѣтъ, онъ не могъ уйти, никакимъ образомъ не могъ; онъ здѣсь, въ той комнатѣ и шляпа, я ее нарочно положилъ туда.

Арина Пантелеймоновна. Ужъ развѣ спросить дѣвчонку, она стояла все на улицѣ, не знаетъ ли она какъ-нибудь... Дуняшка! Дуняшка!...

Явленіе XXV.

Тѣ же и Дуняшка.

Арина Пантелеймоновна. Гдѣ Иванъ Кузьмичъ, ты не видала? Дуняшка. Да они-съ выпрыгнули-съ въ окошко. *(Агафья Тихоновна вскрикиваетъ, всплеснувши руками)*.

Всѣ трое. Въ окошко?

Дуняшка. Да-съ, а потомъ какъ выскочили, взяли извозчика и уѣхали.

Арина Пантелеймоновна. Да ты вправду говоришь?

Кочкаревъ. Врешь, не можетъ быть!

Дуняшка. Ей-Богу выскочили! Вотъ и купецъ въ мелочной лавочкѣ видѣлъ. Подрядили за гривенникъ извозчика и уѣхали.

Арина Пантелеймоновна *(подступая къ Кочкареву)*. Что-жъ вы, батюшка, въ издѣвку-то развѣ что ли, посмѣяться развѣ надъ нами задумали? на позоръ развѣ мы достались вамъ, что ли? Да я шестой десятокъ живу, а такого сраму еще не наживала. Да за то, батюшка, я вамъ плюну въ лицо, коли вы честный человѣкъ. Да вы послѣ этого под-

ЖЕНИТЬБА, д. 2, явл. 25.

лецъ, коли вы честный человекъ. Осрамить передъ всѣмъ міромъ дѣвушку! я—мужичка, да не сдѣлаю этого, а еще и дворянинъ! Видно только на пакости, да на мошенничества у васъ хватаетъ дворянства! *(Уходитъ въ сердцахъ и уводитъ невѣсту. Кочкаревъ стоитъ, какъ ошеломленный).*

Оекла. Чтѣ? А вотъ онъ тотъ, что знаетъ повести дѣло! безъ свахи умѣетъ заварить свадьбу! Да у меня пусть такіе и такіе женихи, общипанные и всякіе, да ужъ такихъ, чтобы прыгали въ окна, такихъ нѣтъ, прошу простить

Кочкаревъ. Это вздоръ, это не такъ; я побѣгу къ нему, я возвращу его. *(Уходитъ).*

Оекла. Да, поди ты, вороти! Дѣла-то свадебнаго не знаешь, что ли? Еще если бы въ двери выбѣжалъ—ино дѣло, а ужъ коли женихъ да шмыгнулъ въ окно—ужъ тутъ, просто, мое почтение!

ОТРЫВОКЪ.

Комната въ домѣ Маріи Александровны.

I.

Марья Александровна (*пожилыхъ лѣтъ дама*) и Михайло Андреевичъ (*ея сынъ*).

Марья Александровна. Послушай, Миша, я давно хотѣла съ тобою переговорить: тебѣ должно перемѣнить службу.

Миша. Пожалуй, хоть завтра же.

Марья Александровна. Ты долженъ служить въ военной.

Миша (*вытаращивъ глаза*). Въ военной.

Марья Александровна. Да.

Миша. Что вы, маменька, въ военной?

Марья Александровна. Ну, что-жъ ты такъ изумился?

Миша. Помилуйте, да развѣ вы не знаете: вѣдь нужно начинать съ юнкеровъ?

Марья Александровна. Ну, да, послужишь годъ юнкеромъ, а потомъ произведутъ въ офицеры—ужъ это мое дѣло.

Миша. Да что вы нашли во мнѣ военнаго? и фигура моя совершенно не военная. Помилуйте, матушка, право, вы меня совершенно изумили такими словами, такъ что я... я... я, просто, не знаю, что и подумать... Я слава Богу, и толстенокъ немножко, а какъ надѣну юнкерскій мундиръ съ короткими хвостиками, совѣстно даже будетъ смотрѣть.

Марья Александровна. Нѣтъ нужды. Произведутъ въ офицеры, будешь носить мундиръ съ длинными фалдами и совершенно закроешь толщину свою, такъ что ничего не будетъ замѣтно. Притомъ это и лучше, что ты толстъ—скорѣе пойдетъ производство: имъ же будетъ совѣстно, что у нихъ въ полку такой толстый прапорщикъ.

Миша. Но, матушка, вѣдь мнѣ годъ, всего годъ осталось до коллежскаго ассесора. Я уже два года, какъ въ чинѣ титулярнаго совѣтника.

Марья Александровна. Перестань, перестань! Это слово «титулярный» тиранить мои уши; мнѣ такъ и приходитъ на умъ Богъ знаетъ что. Я хочу, чтобы сынъ мой служилъ въ гвардіи. На штафирку, просто, не могу и смотрѣть теперь!

Миша. Но посудите, матушка, рассмотрите меня хорошенько и наружность мою также: меня еще въ школѣ звали хомякомъ. Въ военной службѣ все же надо, чтобы и на лошади лихо ѣздилъ, и голосъ бы имѣлъ звонкій, и ростъ бы имѣлъ богатырскій, и талію.

Марья Александровна. Приобрѣтешь, все приобрѣтешь. Я хочу, чтобы ты непременно служилъ; на это есть очень важная причина.

Миша. Да какая же причина?

Марья Александровна. Ну, ужъ причина важная.

Миша. Все же таки скажите, какая причина.

Марья Александровна. Такая причина... я не знаю даже, поймешь ли ты хорошенько. Губомазова, эта дура, третьяго дня у Рогожинскихъ говоритъ и нарочно такъ, чтобы я слышала. А я сию третью: передо мной Софи Вотрушкова, княгиня Александрина и за княгиней Александриной сейчасъ я,—что бы ты думалъ, эта негодная осмѣлилась говорить?.. Я, право, такъ и хотѣла встать съ мѣста, и еслибъ не княгиня Александрина, я бы не знала, что я сдѣлала. Говоритъ: «Я очень рада, что на придворныхъ балахъ не пускаютъ штатскихъ. Это такіе все», говоритъ, «*mauvais genre*, что-то неблагороднымъ отъ нихъ отзывается. Я рада», говоритъ, «что мой Алексисъ не носитъ этого сквернаго фрака».—И все это произнесла съ такимъ жеманствомъ, съ такимъ тономъ... такъ, право... я не знаю, чтобы я сдѣлала съ нею. А ея сынъ просто дуракъ набитый: только всего и умѣетъ, что подымать ногу. Такая противная мерзавка!

Миша. Какъ, матушка, такъ въ этомъ-вся причина?

Марья Александровна. Да я хочу на-зло, чтобы мой сынъ тоже служилъ въ гвардіи и былъ бы на всѣхъ придворныхъ балахъ.

Миша. Помилуйте, матушка, изъ того только, что она дура...

Марья Александровна. Нѣтъ, ужъ я рѣшилась. Пусть-ка она себѣ треснетъ съ досады, пусть побѣситъ.

Миша. Однакожъ...

Марья Александровна. О, я ей покажу! Ужъ какъ она хочетъ, я употреблю всѣ старанья, и мой сынъ будетъ тоже въ гвардіи. Ужъ хоть чрезъ это и потеряетъ, а ужъ непремѣнно будетъ. Чтобы я позволила всякой мерзавкѣ дуться передо мной и подымать и безъ того курносый носъ свой! Нѣтъ, ужъ вотъ этого-то никогда не будетъ! Ужъ какъ вы себѣ хотите, Наталья Андреевна!

Миша. Да развѣ этимъ вы ей досадите?

Марья Александровна. О, ужъ этого-то не позволю!

Миша. Если вы этого требуете, маменька, я перейду въ военную. Только, право, мнѣ самому смѣшно, когда увижу себя въ мундирѣ.

Марья Александровна. Ужъ по крайней мѣрѣ гораздо благороднѣе этого фрачишки. Теперь второе: я хочу женить тебя.

Миша. За однимъ разомъ и перемѣнить службу и женить?

Марья Александровна. Что же? Какъ будто нельзя и перемѣнить службу, и жениться?

Миша. Да вѣдь я и намѣренія еще не имѣлъ. Я еще не хочу жениться.

Марья Александровна. Захочешь, если только узнаешь, на комъ. Этой женитьбой доставишь ты себѣ счастье и въ службѣ и въ семейной жизни. Словомъ, я хочу женить тебя на княжнѣ Шлепохвостовой.

Миша. Да вѣдь она, матушка, дура первоклассная.

Марья Александровна. Вовсе не первоклассная, а такая же, какъ и всѣ другія. Прекрасная дѣвушка, вотъ только что памяти нѣтъ: иной разъ забывается, скажетъ невпопадъ; но это отъ разсѣянности, а ужъ за то вовсе не сплетница и никогда ничего дурного не выдумаетъ.

Миша. Помилуйте, куда ей сплетничать? Она насилу слово можетъ связать, да и то такое, что только руки разставишь, какъ услышишь. Вы знаете сами, матушка, что женитьба дѣло сердечное, надо, чтобы душа...

отрывокъ, явл. 1.

Марья Александровна. Ну, такъ, я вотъ какъ будто предчувствовала. Послушай, перестань либеральничать. Тебѣ это не пристало, я тебѣ двадцать разъ уже говорила. Другому еще это идетъ какъ-то, а тебѣ совсѣмъ не идетъ.

Миша. Ахъ, маменька, но когда и въ чемъ я былъ непослушенъ вамъ? Мнѣ уже скоро тридцать лѣтъ, а между тѣмъ я, какъ дитя, покоренъ вамъ во всемъ. Вы мнѣ велите ѣхать туда, куда бы мнѣ смерть не хотѣлось ѣхать,—и я ѣду, не показывая даже и виду, что мнѣ это тяжело. Вы мнѣ приказываете потереться въ передней такого-то—и я трусь въ передней такого-то, хоть мнѣ это вовсе не по сердцу. Вы мнѣ велите танцовать на балахъ—и я танцую, хоть всѣ надо мною смѣются и надъ моей фигурой. Вы, наконецъ, велите мнѣ перемѣнить службу—и я перемѣняю службу, въ тридцать лѣтъ я иду въ юнкера, въ тридцать лѣтъ я перерождаюсь въ ребенка, въ угодность вамъ, и при всемъ томъ вы мнѣ всякій день колете глаза либеральничествомъ. Не пройдетъ минуты, чтобы вы меня не назвали либераломъ. Послушайте, матушка, это больно, клянусь вамъ, это больно. Я достоинъ за мою искреннюю любовь и привязанность къ вамъ болѣе...

Марья Александровна. Пожалуйста, не говори этого! Будто я не знаю, что ты либераль, и я знаю даже, кто тебѣ все это внушаетъ: все этотъ скверный Собачкинъ.

Миша. Нѣтъ, матушка, это уже слишкомъ, чтобы Собачкина я даже сталъ слушаться. Собачкинъ мерзавецъ, картежникъ и все, что вы хотите. Но тутъ онъ невиненъ. Я никогда не позволю ему надо мною имѣть и тѣни вліянія.

Марья Александровна. Ахъ, Боже мой, какой ужасный человекъ! Я испугалась, когда его узнала. Безъ правилъ, безъ добродѣтели, какой гнусный человекъ! Еслибъ ты зналъ, что такое разнесъ онъ про меня, я три мѣсяца не могла никуда носа показать: что у меня подають сальные огарки; что у меня по цѣлымъ недѣлямъ не вытираются въ комнатахъ ковры щеткою, что я выѣхала на гулянье въ упряжи изъ про-

стыхъ веревокъ на извозчичьихъ хомутахъ... Я вся краснѣла, я болѣе не-
дѣли была больна; я не знаю, какъ я могла перенести все это. Подлинно,
одна вѣра въ Провидѣніе подкрѣпила меня.

Миша. И этотъ человѣкъ, вы думаете, можетъ имѣть надо мною
власть? И думаете, я позволю?..

Марья Александровна. Я сказала, чтобъ онъ не смѣлъ мнѣ
на глаза показываться, и ты однимъ можешь только оправдать себя, когда
безъ всякаго упорства сдѣлаешь княжнѣ déclaration сегодня же.

Миша. Но, матушка, а если нельзя этого сдѣлать?

Марья Александровна. Какъ нельзя? это почему?

Миша (*въ сторону*). Ну, рѣшительная минута!.. (*Вслухъ*) Позвольте
мнѣ хоть здѣсь имѣть свой голосъ, хотя въ дѣлѣ, отъ котораго зависитъ
счастіе моей будущей жизни. Вы не спросили еще меня... ну, если я влюб-
ленъ въ другую?

Марья Александровна. Это, признаюсь, для меня новость. Объ
этомъ я еще ничего не слышала. Да кто-жъ такая эта другая?

Миша. Ахъ, маменька! клянусь, никогда еще не было подобной,—
ангелъ, ангелъ и лицомъ, и душою.

Марья Александровна. Да чьихъ она, кто отецъ ея?

Миша. Отецъ—Александръ Александровичъ Одосимовъ.

Марья Александровна. Одосимовъ? Фамилія не слышная! Я
ничего не знаю про Одосимова... Да что, онъ богатый человѣкъ?

Миша. Рѣдкій человѣкъ! удивительный человѣкъ!

Марья Александровна. И богатый?

Миша. Какъ вамъ сказать? Надо, чтобы вы его видѣли. Такихъ
достоинствъ души не сыщешь въ свѣтѣ.

Марья Александровна. Да чтѣ онъ, какъ, въ чемъ состоитъ
его имущество?

Миша. Я не понимаю, маменька, чего вы хотите? Позвольте мнѣ
насчетъ этого сказать откровенно мои мысли. Вѣдь теперь, какъ бы то ни
было, можетъ быть, во всей Россіи нѣтъ жениха, который бы не искалъ

богатой невѣсты. Всякій хочетъ поправиться женинымъ приданымъ. Ну, пусть еще въ нѣкоторомъ отношеніи это извинительно: я понимаю, что бѣдный человѣкъ, которому не повезло по службѣ или въ чемъ другомъ, которому, можетъ быть, излишняя честность помѣшала составить состояніе, словомъ, что бы то ни было, но я понимаю, что онъ въ правѣ искать богатой невѣсты и, можетъ быть, несправедливы бы были родители, еслибъ не отдали должнаго его достоинствамъ и не выдали бы за него дочери. Но вы посудите, справедливъ ли человѣкъ богатый, который будетъ искать тоже богатыхъ невѣстъ, — что-жъ будетъ тогда на свѣтѣ? Вѣдь это все равно, что сверхъ шубы да надѣтъ шинель, когда и безъ того жарко, когда эта шинель, можетъ быть, прикрыла бы чьи-нибудь плечи. Нѣтъ, маменька, это несправедливо! Отецъ пожертвовалъ всѣмъ имуществомъ на воспитанье дочери.

Марья Александровна. Довольно, довольно! Больше я не въ силахъ слушать. Все знаю, все: влюбился въ потаскушку, дочь какого-нибудь фурьера, которая, можетъ быть, Богъ знаетъ чѣмъ занимается.

Миша. Матушка!..

Марья Александровна. Отецъ — пьяница, мать — стряпуха, родня—квартишки или служащіе по питейной части... и я должна все это слышать, все это терпѣть, терпѣть отъ родного сына, для котораго я не щадила жизни!.. Нѣтъ, я не переживу этого!

Миша. Но, матушка, позвольте...

Марья Александровна. Боже мой, какая теперь нравственность у молодыхъ людей! Нѣтъ, я не переживу этого, клянусь, не переживу этого... Ахъ, что это? у меня закружилась голова! (*Вскрикиваетъ*). Ахъ, въ боку колика!.. Машка, Машка, стклянку!.. Я не знаю, проживу ли я до вечера. Жестокій сынъ!

Миша (*бросаясь*). Матушка, успокойтесь! Вы сами создаете для себя...

Марья Александровна. И все это надѣлалъ этотъ скверный Собачкинъ. Я не знаю, какъ не выгонять до сихъ поръ эту чуму.



А. Н. ДОЛНОВЪ, ВЪ РОЛИ МИХАИЛА АНДРЕЕВИЧА.



А. П. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ СОБАЧКИНА.

Лакей (*въ дверяхъ*). Собачкинъ пріѣхалъ.

Марья Александровна. Какъ! Собачкинъ? Отказать, отказать, чтобъ его и духу здѣсь не было.

II.

Тѣ же и Собачкинъ.

Собачкинъ. Марья Александровна, извините великодушно, что такъ давно не былъ. Ей-Богу, никакъ не могъ! Повѣрить не можете, сколько дѣлъ; зналъ, что будете гнѣваться, право, зналъ... (*Увидя Мишу*). Здравствуй, братъ! какъ ты?

Марья Александровна (*въ сторону*). У меня, просто, словъ недостаетъ! Каковъ! Еще извиняется, что давно не былъ!

Собачкинъ. Какъ я радъ, что вы, судя по лицу, такъ свѣжи и здоровы! А брата вашего какъ здоровье? Я полагалъ, признаюсь, и его также застать у васъ.

Марья Александровна. Для этого вы могли отправиться къ нему, а не ко мнѣ.

Собачкинъ (*усмѣхаясь*). Я пріѣхалъ рассказать вамъ одинъ интересный анекдотъ.

Марья Александровна. Я не охотница до анекдотовъ.

Собачкинъ. Объ Натальѣ Андреевнѣ Губомазовой.

Марья Александровна. Какъ, объ Губомазовой!... (*Стараясь скрыть любопытство*). Такъ это, вѣрно, недавно случилось?

Собачкинъ. Надняхъ.

Марья Александровна. Что-жъ такое?

Собачкинъ. Знаете ли, что она сама сѣчетъ своихъ дѣвокъ?

Марья Александровна. Нѣтъ, что вы говорите? Ахъ, какой срамъ! Можно-ли это?

Собачкинъ. Вотъ вамъ крестъ! Позвольте же рассказать. Одинъ разъ велитъ она виноватой дѣвушкѣ лечь, какъ слѣдуетъ, на кровать, а сама пошла въ другую комнату, не помню зачѣмъ-то, кажется, за розгами.

Въ это время дѣвушка зачѣмъ-то выходитъ изъ комнаты, а на мѣсто ея приходитъ Наталья Андреевны мужъ, ложится и засыпаетъ. Является Наталья Андреевна, какъ слѣдуетъ, съ розгами, велитъ одной дѣвушкѣ сѣсть ему на ноги, накрыла простыней и выскла мужа.

Марья Александровна (*всплеснувъ руками*). Ахъ, Боже мой, какой срамъ! Какъ это до сихъ поръ я ничего объ этомъ не знала? Я вамъ скажу, что я почти всегда была увѣрена, что она въ состоянїи это сдѣлать.

Собачкинъ. Натурально. Я это говорилъ всему свѣту. Толкуютъ: «Примѣрная жена, сидитъ дома, занимается воспитанїемъ дѣтей, сама учить ихъ по-англійски!» Какое воспитанье: сѣчетъ всякій день мужа, какъ кошку!... Какъ мнѣ жаль, право, что я не могу пробыть у васъ подолѣе. (*Раскланивается*).

Марья Александровна. Куда-жъ это вы, Андрей Кондратьевичъ? Не совѣстно ли вамъ, столько времени у меня не бывши... Я всегда при- выкла васъ видѣть, какъ друга дома, останьтесь! Мнѣ хотѣлось еще съ вами переговорить кое-о-чемъ. Послушай, Миша, у меня въ комнатѣ дожидается каретникъ; пожалуйста, переговори съ нимъ. Спроси, возьмется ли онъ передѣлать карету къ первому числу. Цвѣтъ, чтобы былъ голубой съ свѣтлой уборкой, на манеръ кареты Губомазовой.

(*Миша уходитъ*).

Марья Александровна. Я нарочно услала сына, чтобы переговорить съ вами наединѣ. Скажите, вы, вѣрно, знаете: есть какой-то Александръ Александровичъ Одосимовъ?

Собачкинъ. Одосимовъ?... Одосимовъ... Одосимовъ... Знаю, есть гдѣ-то Одосимовъ; а впрочемъ я могу справиться.

Марья Александровна. Пожалуйста.

Собачкинъ. Помню, помню, есть Одосимовъ столоначальникъ или начальникъ отдѣленїя... точно, есть.

Марья Александровна! Вообразите, вышла одна смѣшная исторія... Вы мнѣ можете сдѣлать большое одолженіе.

Собачкинъ. Вамъ стоитъ только приказать. Для васъ я готовъ на все: вы сами это знаете.

Марья Александровна. Вотъ въ чемъ дѣло: мой сынъ влюбился, или, лучше, не влюбился, а просто зашло въ голову сумасбродство... Ну, молодой человѣкъ!.. Словомъ, онъ бредитъ дочерью этого Одосимова.

Собачкинъ. Бредитъ? А, однакожъ, онъ мнѣ ничего объ этомъ не сказалъ. Да впрочемъ, конечно, бредитъ, если вы говорите.

Марья Александровна. Я хочу отъ васъ, Андрей Кондратьевичъ, большой услуги: вы, я знаю, нравитесь женщинамъ.

Собачкинъ. Хе, хе, хе! Да вы почему это думаете? А вѣдь точно, вообразите: на масленой шесть купчихъ!.. можетъ быть, вы думаете, что я съ своей стороны какъ нибудь волочился или что-нибудь другое... Клянусь, даже не посмотрѣлъ! Да вотъ еще лучше: вы знаете того, какъ бишь, его, Ермолай, Ермолай... Ахъ Боже, Ермолай, вотъ чтò жилъ на Литейной, недалеко отъ Кирочной?

Марья Александровна. Не знаю тамъ никого.

Собачкинъ. Ахъ Боже мой, Ермолай Ивановичъ, кажется, вотъ, хоть убей, позабылъ фамилію. Еще жена его, лѣтъ пять тому назадъ, попала въ исторію. Ну, да вы знаете ее—Сильфида Петровна.

Марья Александровна. Совсѣмъ нѣтъ; не знаю я никого, ни Ермолая Ивановича, ни Сильфиды Петровны.

Собачкинъ. Боже мой! онъ еще жилъ недалеко отъ Куропаткина.

Марья Александровна. Да и Куропаткина я не знаю.

Собачкинъ. Да вы послѣ припомните. Дочь—богачка страшная, до двухъ сотъ тысячъ приданаго, и не то, чтобы съ надуваньемъ, а еще до вѣнца ломбардный билетъ въ руки.

Марья Александровна. Что-жъ вы? не женились?

Собачкинъ. Не женился. Отецъ три дня на колѣняхъ стоялъ, упрашивалъ, и дочь не перенесла, и теперь въ монастырѣ сидитъ.

Марья Александровна. Почему-жъ вы не женились?

Собачкинъ. Да такъ какъ-то. Думаю себѣ: отецъ—откупщикъ

ОТРЫВОКЪ, явл. 2.

родня—что ни попало. Повѣрите, самому, право, было потомъ жалко. Чортъ побери, право, какъ устроенъ свѣтъ: все условія да приличія. Сколькихъ людей уже погубили!

Марья Александровна. Ну, да что же вамъ смотрѣть на свѣтъ? (*Въ сторону*). Прошу покорно! Теперь всякая чуть выльзшая козявка ужъ думаетъ, что онъ аристократъ. Вотъ всего какой-нибудь титулярный, а послушай-ка, какъ говорить!

Собачкинъ. Ну, да нельзя, Марья Александровна, право, нельзя, все какъ-то... ну, понимаете... Станутъ говорить: «Ну, вотъ, женился чортъ знаетъ на комъ...» Да со мной, впрочемъ, всегда такія исторіи. Иной разъ, право, совсѣмъ не виноватъ, съ своей стороны рѣшительно ничего... ну, что ты прикажешь дѣлать? (*Говоритъ тихо*). Вѣдь вотъ по вскрытіи Невы всегда находятъ двухъ-трехъ утонувшихъ женщинъ—я ужъ только молчу, потому что въ такую еще впутаться исторію... Да, любятъ; а вѣдь за что бы, кажется? Лицомъ нельзя сказать, чтобы очень...

Марья Александровна. Полно, будто вы сами не знаете, что вы хороши.

Собачкинъ (*усмѣхаясь*). А вѣдь вообразите, что, еще какъ былъ мальчишкой, ни одна, бывало, не пройдетъ безъ того, чтобы не ударить пальцемъ подъ подбородокъ и не сказать: «Плутиска, какъ хорошъ!»

Марья Александровна (*въ сторону*). Прошу покорно! Вѣдь вотъ насчетъ красоты тоже вѣдь моська совершенная, а воображаетъ, что хорошъ. (*Вслухъ*). Ну, такъ послушайте же, Андрей Кондратьевичъ! Съ вашею наружностью можно это сдѣлать. Мой сынъ влюбленъ до дурачества и воображаетъ, что она совершенная доброта и невинность. Нельзя ли какъ-нибудь, знаете, представить ее не въ томъ видѣ, какъ-нибудь этакъ, что называется немножко замарать... Если вы, положимъ, не произведете на нее дѣйствія и она не сойдетъ съ ума отъ васъ...

Собачкинъ. Марья Александровна, сойдетъ! Не спорьте, сойдетъ, я голову дамъ отрубить, если не сойдетъ. Я вамъ скажу, Марья Александровна, со мной не такія были исторіи... Вотъ еще надняхъ...



А. А. НЕМИРОВА-РАЛЬФЪ (МАРІЯ АЛЕКСАНДРОВНА)
И А. П. ПЕТРОВСКІЙ (СОБАЧКИНЪ).
«ОТРЫВОКЪ» ГОГОЛЯ.

Марья Александровна. Ну, какъ бы то ни было, сойдетъ, или не сойдетъ, только нужно, чтобы по городу разнеслись слухи, что вы съ нею въ связи... и чтобы это дошло до моего сына.

Собачкинъ. До вашего сына?

Марья Александровна. Да, до моего сына.

Собачкинъ. Да.

Марья Александровна. Что—да?

Собачкинъ. Ничего, я такъ сказалъ «да».

Марья Александровна. Развѣ вы находите, что это для васъ трудно?

Собачкинъ. О, нѣтъ, ничего! Но всѣ эти влюбленные, вы не повѣрите, какія у нихъ несообразности, неумѣстныя ребячества разныя: то пистолеты, то... чортъ знаетъ что такое... Конечно, я не то, чтобы этимъ какъ-нибудь... но знаете, неприлично въ хорошемъ обществѣ.

Марья Александровна. О! насчетъ этого будьте покойны. Положитесь на меня, я не допущу его до этого.

Собачкинъ. Впрочемъ, я такъ только замѣтилъ. Повѣрьте, Марья Александровна, я для васъ, если бы пришлось точно порисковать гдѣ жизнью, то съ удовольствіемъ, ей-Богу, съ удовольствіемъ... Я такъ васъ люблю, что, признаться сказать, даже совѣстно; вы подумаете, быть можетъ, Богъ знаетъ чтѣ, а это именно одно только глубочайшее уваженіе. Ахъ вотъ, хорошо, что вспомнилъ! Я попрошу васъ, Марья Александровна, одолжить мнѣ на самое короткое время тысячки двѣ. Чортъ его знаетъ, какая дурацкая память: одѣваясь, все думалъ, какъ бы не позабыть книжку, нарочно положилъ на столъ передъ глазами. Что прикажете, все взялъ, табакерку взялъ, платокъ даже лишній взялъ, а книжка осталась на столѣ.

Марья Александровна (*въ сторону*). Что съ нимъ дѣлать? Дашь — замотаетъ, а не дашь — распуститъ по городу такую чепуху, что мнѣ никуда нельзя будетъ носа показать. И мнѣ нравится, что еще говорить: позабылъ книжку! Книжка то у тебя есть, я знаю, да пуста. А нечего дѣлать, нужно дать. (*Вслухъ*). Извольте, Андрей Кондратьевичъ! Обождите только здѣсь, я вамъ ихъ сейчасъ принесу.

Собачкинъ. Очень хорошо, я посижу здѣсь.

Марья Александровна (*уходя, въ сторону*). Безъ денегъ ничего, мерзавецъ, не можетъ сдѣлать.

Собачкинъ (*одинъ*). Да, эти двѣ тысячи теперь мнѣ и очень пригодятся. Долговъ-то я отдавать не буду: и сапожникъ подождетъ, и портной подождетъ, и Анна Ивановна тоже подождетъ,—конечно, раскричится, ну да что-жъ дѣлать: нельзя же деньги сорить на все, съ нея довольно и любви моей, а платье, она вретъ, у нея есть. А я сдѣлаю вотъ какъ: скоро будетъ гулянье; колясочка моя хоть и новая, ну да ее всякій видѣлъ и знаетъ, а есть, говорятъ, у Юхима только что отдѣланная, послѣдней моды, еще онъ даже никому не показываетъ ея. Если прибавлю эти двѣ тысячи къ моей коляскѣ, такъ я и весьма ее могу вымѣнять. Такъ я, знаете, какой задамъ тогда эффекту! Можетъ быть, на всемъ гуляньи всего и будетъ только одна или двѣ такія коляски. Такъ обо мнѣ вездѣ заговорятъ. А между тѣмъ нужно подумать о порученьи Марьи Александровны. Мнѣ кажется, благоразумнѣе всего начать съ любовныхъ писемъ. Написать письмо отъ имени этой дѣвушки, да и выронить какъ-нибудь нечаянно при немъ или позабыть на столѣ въ его комнатѣ. Конечно, можетъ выйти какъ-нибудь плохо. Да впрочемъ, что-жъ? — надаеть вѣдь только тузановъ. Тузаны, конечно, больно, да все же вѣдь не до такой же степени, чтобы... Да вѣдь я могу и удрать, и если что—въ спальню Марьи Александровны и прямо подъ кровать, и пусть-ка онъ оттуда меня вытащитъ! Но, главное, какъ написать письмо? Смерть не люблю писать, то есть, просто, хоть зарѣжь. Чортъ его знаетъ, такъ, кажется, на словахъ все бы славно изъяснилъ, а примешься за перо—просто, какъ будто бы кто-нибудь оплеуху далъ: конфузія, конфузія, не подымается рука, да и полно. Развѣ вотъ что! У меня есть кое-какія письма, еще недавно ко мнѣ присланныя, выбрать, которое получше, подскоблить фамилію, а вмѣсто ея написать другую. Что-жъ, чѣмъ же это не хорошо? Право! Пошарить въ карманѣ, можетъ быть, тутъ же посчастливится найти именно такое, какъ нужно. (*Вынимаетъ изъ кармана пучокъ писемъ*). Ну, хоть бы это,

напримѣръ (*читаетъ*): «Я очинь славя Богу здорова но за немогаю отъ болѣ. Али вы душенька совсемъ позабыли. Иванъ Даниловичъ виделъ васъ душиньку въ тіатѣрѣ и то пришли бы успокоили веселостями разговора». Чортъ возьми, кажется, правописанья нѣтъ! Нѣтъ, этимъ, я думаю, не надуешь. (*Продолжаетъ*). «Я для васъ душинька вышила подвязку». Ну и разносилась съ нѣжностями! Что-то буколическаго много, Шатобріаномъ пахнетъ. А вотъ, можетъ быть, не будетъ ли здѣсь чего-нибудь? (*Развертываетъ другое и прищуриваетъ глазъ, стараясь разобрать*). «Любезный другъ!» Нѣтъ, это однакожъ не любезный другъ; что же однакожъ? «Нѣжнѣйшій, дражайшій?» Нѣтъ, и не дражайшій, нѣтъ, нѣтъ. (*Читаетъ*). «Ме, ме, е.... рзавецъ». Хм! (*сжимаетъ губы*). «Если ты коварный обольститель моей невинности не отдашь задолженныя мною въ мелочную лавочку деньги, которыя я по неопытности сердечной для тебя, скверная рожа (*последнее слово читаетъ почти сквозь зубы*), то я тебя въ полицію». Чортъ знаетъ что! Вотъ ужъ, просто, чортъ знаетъ что! Вотъ, ужъ именно ничего нѣтъ въ этомъ письмѣ. Конечно, обо всемъ можно сказать, но можно сказать благопристойно, выраженьями такими, которыя бы не оскорбляли человѣка. Нѣтъ, нѣтъ, всѣ эти письма, я вижу, какъ-то не то... совсѣмъ не годятся. Надо поискать чего-нибудь сильнаго, гдѣ виденъ кипятокъ,—кипятокъ, что называютъ. А вотъ, вотъ, посмотримъ это (*читаетъ*): «Жестокій тиранъ души моей!» А, это что-то хорошее однакожъ. «Тронься сердечной моей участью!» И преблагогородно! ей-Богу, преблагогородно! Вѣдь вотъ видно воспитанье! Ужъ по началу видно, кто какъ себя поведетъ. Вотъ какъ нужно писать! Чувствительно, а между тѣмъ и человѣкъ не оскорбленъ. Вотъ это письмо я ему и подсуну. Далѣе ужъ и читать не надо; только не знаю, какъ бы выскоблить такъ, чтобъ не было замѣтно. (*Смотритъ на подпись*). Э, э! вотъ хорошо, даже имени не выставлено, прекрасно! это и подписать. Каково обдѣлалось дѣльцо само собою! А вѣдь, говорятъ, наружность вздоръ: ну, не будь смазливъ, не влюбились бы въ тебя, а не влюбившись, не написали бы писемъ, а не имѣя писемъ, не зналъ бы, какъ взяться за это дѣло. (*Подходя къ зеркалу*). Еще сегодня

ОТРЫВОКЪ, явл. 3.

какъ-то опустился, а то вѣдь иной разъ точно даже что-то значительное въ лицѣ... Жаль только, что зубы скверные, а то бы совсѣмъ былъ похожъ на Багратіона. Вотъ не знаю, какъ запустить бакенбарды: такъ ли, чтобы рѣшительно вокругъ было бахромкой, какъ говорятъ—сукномъ обшить, или выбрить все гольемъ, а подъ губой завести что-нибудь, а?