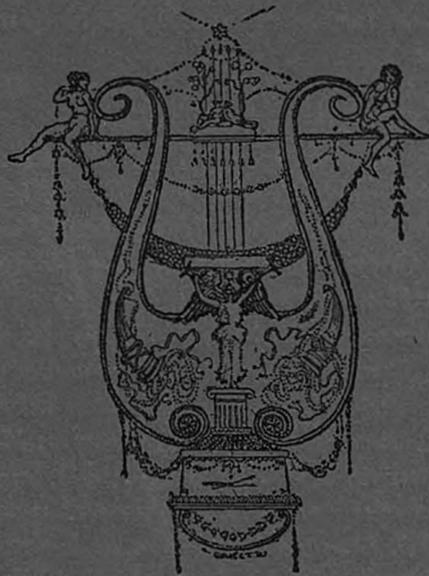


О II

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1909

ВЫПУСКЪ IV



Центральная Библиотека
Императорскихъ Театровъ
А. В. ЛУНАЧЕРСКОГО

инв. 17718
5951

СОДЕРЖАНІЕ.

- Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ П. М. Невѣжина.
А. Н. Островскій и старинная драма Н. П. Кашина.
Ближайшія задачи Императорскаго Московскаго Малаго театра А. И. Южина кн. Сумбатова.
Къ возобновенію на сценѣ Императорскаго Малаго театра драматической хроники А. Н. Островскаго „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“ И. С. Платона.
Ученическіе спектакли въ Императорскомъ Михайловскомъ театрѣ Н. А. Котляревскаго.
Замѣтки А. П. Ленскаго и переписка съ нимъ А. С. Аренскаго по поводу „Бури“ Шекспира.
Двѣ забытыя русскія танцовщицы М. В. Карнѣева.
Впечатлѣнія сезона:
С.-Петербургъ: I. Александринскій театръ. П. Новый драматическій театръ К. И. Арабажина.
Москва: I. Драматическіе театры Н. Е. Эфросъ. П. „Нюрнбергскіе Мейстерзингеры“ Р. Вагнера Ю. Д. Энгеля.
Заграничныя письма. Письмо Ш. Принципы Мюнхенскаго „Театра Художниковъ“ Georg Fucks, перев. съ рукописи Л. Гуревичъ.
Новъ и старъ А. А. Измайлова.
Хроника иностранной литературы о театрѣ. А. I. Гидони.
Библиографія: Энциклопедія сценическаго самообразованія, т. III. В. В. Сладкопѣвцевъ. Искусство декламации Ю. Э. Озаровскаго. Декламационная хрестоматія. Матеріаль для занят. выразител. чтен. на драм. курсахъ. ч. I, сост. Н. А. Глазуновымъ; Хрестоматія для школъ драмат. искусства. Составиль А. Фодотовъ. Ю. Озаровскаго. А. Коптяевъ. Исторія рус. музыки въ характеристикахъ. выи. I. П. И. Чайковскій. А. Каля.

ПРИЛОЖЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

- Его Императорское Высочество Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря („Мессинская невѣста“ Ф. Шиллера на сценѣ Измайловскаго досуга).
Его Императорское Высочество Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря; А. А. Герхенъ въ роли Донъ-Мануэля; В. В. Котляревская-Пушкарева въ роли Изабеллы и П. А. фонъ Рейнеке въ роли Діаго („Мессинская невѣста“ Ф. Шиллера на сценѣ Измайловскаго досуга).

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

- Его Императорское Высочество Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря; Д. М. Мусина-Озаровская въ роли Беатриче и А. А. Герхенъ въ роли Донъ-Мануэля („Мессинская невѣста“ Ф. Шиллера на сценѣ Измайловскаго досуга).
- Его Высочество Князь Константинъ Константиновичъ, подпоручики: Бروفельдтъ 1-й, Бروفельдтъ 2-й и Вьлозеровъ въ роляхъ юношей съ дарами („Мессинская невѣста“ на сценѣ Измайловскаго досуга).
- С. И. Яковлевъ въ роли Голутвина („На всякаго мудреца довольно простоты“). Эскизъ В. А. Щуко.
- В. Н. Давыдовъ въ роли Мамаева и К. А. Варламовъ въ роли Крутицкаго („На всякаго мудреца довольно простоты“). Эскизъ В. А. Щуко.
- Ю. М. Юрьевъ въ роли Глумова и М. Г. Савина въ роли Мамаевой („На всякаго мудреца довольно простоты“).
- К. А. Варламовъ въ роли Крутицкаго и В. Н. Давыдовъ въ роли Мамаева („На всякаго мудреца довольно простоты“).
- В. В. Стрѣльская (Глумова - мать) и Р. Б. Аполлонскій (Глумовъ - сынъ) въ пьесѣ „На всякаго мудреца довольно простоты“.
- С. И. Яковлевъ (Голутвинъ), И. В. Лерскій (Курчаевъ) и Р. Б. Аполлонскій (Глумовъ) въ пьесѣ „На всякаго мудреца довольно простоты“.
- Е. А. Славина (2-я приживалка), Л. А. Чарская (1-я приживалка) и Н. С. Васильева (Турусина) въ пьесѣ „На всякаго мудреца довольно простоты“.
- Л. А. Чарская (1-я приживалка); А. А. Чижевская (Манеа) и Е. А. Славина (2-я приживалка) въ пьесѣ „На всякаго мудреца довольно простоты“.
- Ө. И. Горевъ въ роли Бѣльскаго и М. Н. Ермолова въ роли царицы Марѣи въ пьесѣ „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“.
- О. В. Гзовская въ роли Марины, Н. Н. Музиль—Яна Бучинскаго и П. М. Садовскій — Самозванца въ пьесѣ „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“.
- В. Ө. Лебедевъ въ роли юродиваго и А. В. Васенинъ—Иванушки-дурачка въ пьесѣ „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“.
- А. П. Ленскій въ роли Петруччо („Укрощеніе строптивой“ Шекспира), съ портрета Крамскаго.
- Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографскія работы по фотографическимъ снимкамъ К. А. Фишера исполнены фирмами: Р. Голике и А. Вильборгъ въ Спб. и Georg Büxenstein въ Берлинѣ.

ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО ВЕЛИКІЙ КНЯЗЬ КОНСТАНТИНЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ ВЪ РОЛИ
ДОНЪ-ЦЕЗАРЯ; А. А. ГЕРХЕНЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ-МАНУЭЛЯ, В. В. КОТЛЯРЕВСКАЯ-ПУШКАРЕВА ВЪ РОЛИ
ИЗАБЕЛЛЫ И П. А. ФОНЪ-РЕЙНЕКЕ ВЪ РОЛИ ДІЭГО.
«МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА» Ф. ШИЛЛЕРА НА СЦЕНѢ ИЗМАЙЛОВСКАГО ДОСУГА.



ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ А. Н. ОСТРОВСКОМЪ.

П. М. НЕВЪЖИНА.



В послѣднее время появилось огромное количество воспоминаній, но эти «воспоминанія», нерѣдко, отличаются одной особенностью: въ нихъ авторы говорятъ больше о себѣ, чѣмъ о томъ лицѣ, о которомъ пишутъ воспоминанія. Эти «воспоминанія», при повѣркѣ, иногда оказываются вымышленными, такъ какъ свѣдѣнія напоминаютъ выпущенную уже біографію или списанное изъ энциклопедическаго словаря. Къ такого рода работамъ нельзя не относиться брезгливо, такъ какъ это отзывается уже плагиатомъ.

Приступая къ нашей замѣткѣ, мы оговариваемся, что беремъ небольшой періодъ изъ жизни Островскаго, а именно тотъ, когда знаменитый драматургъ, утомленный борьбою съ чиновниками, затворился въ своей квартирѣ и по нѣскольку лѣтъ не посѣщалъ театровъ, которымъ посвятилъ свою жизнь.

Мое знакомство съ Александромъ Николаевичемъ произошло при исключительныхъ условіяхъ. Воспитавшись на его произведеніяхъ, я рано почувствовалъ потребность работать для сцены, но, какъ не посвященный въ тайны цензурнаго вѣдомства, никакъ не могъ найти вѣрный уголъ зрѣнія. Первая драма, въ которой я выставилъ самосудъ на почвѣ благороднаго негодованія, была не только забракована цензурой, но мнѣ даже угрожали оставить рукопись при дѣлахъ комитета. Во второй работѣ я описалъ, какъ женщина, доведенная мужемъ до отчаянія и не находя защиты въ законѣ, рѣшается деньгами откупиться отъ ненавистнаго человѣка. Это было обычнымъ явленіемъ того времени, и всѣ знали, что подобныя сдѣлки совершались повсемѣстно, но охранительная цензура желала держать на глазахъ людей повязку, чтобы они видѣли только то, что имъ показываютъ, а не то, что есть. Пьеса была также забракована.

Въ третьей комедіи я выставилъ, какъ женщина, не знавшая счастья въ супружествѣ и овдовѣвши, взяла себѣ въ домъ, въ видѣ управляющаго «друга сердца». Этотъ молодецъ измѣнялъ своей дульцинеѣ и хапалъ изъ имѣнія все, что только могъ. У помѣщицы были двѣ взрослыя дочери; дѣвушки возмущились и потребовали удаленія «управляющаго». Въ свою очередь, и онъ не дремалъ и съ необычайною дерзостью сталъ относиться къ молодымъ хозяйкамъ. Тѣ вызвали тетку, грубую и энергичную женщину, напоминавшую своимъ видомъ скорѣе мужчину, чѣмъ барыню. Она пріѣхала. Началась война съ возмутительными сценами. Оканчивается пьеса тѣмъ, что барынѣ стало не чѣмъ платить долговъ, и управляющей, видя, что его благополучіе кончилось, наговоривъ своей покровительницѣ массу дерзостей, уѣзжаетъ изъ имѣнія.

Трудно представить себѣ, въ чемъ заключалась тутъ антицензурность, но чиновники увидѣли въ сюжетѣ стремленіе подрвать престижъ родительской власти.

Сбитый окончательно съ толку, я отправился къ Островскому и рассказалъ свои злоключенія. Моя военная форма сначала смутила Александра Николаевича и онъ холодно отнесся ко мнѣ, но потомъ пріятливо обернулся, и на его миломъ благодушномъ лицѣ появилась такая улыбка, какую нельзя забыть.

— Такъ вы, капитанъ?

— Къ вашимъ услугамъ.

— Изъ вашего разказа я узнаю въ васъ настоящаго русскаго чело-вѣка. Столько времени писать, затрогивать такіе интересные вопросы и не отдаться всецѣло литературѣ, а носить военный мундиръ.

— Военная служба мнѣ была дорога тѣмъ, что давала возможность быть въ хоромахъ губернаторовъ, у всесильныхъ баръ, у среднихъ людей, посѣщать крестьянскія хаты и изучить душу русскаго солдата.

Онъ пристально посмотрѣлъ на меня, и нѣсколько нахмурившись, одобрительно замѣтилъ:

— Если такъ, вы—правы.

Сюжетъ моей послѣдней пьесы ему очень понравился и онъ одобрилъ сценарій, но прибавилъ:

— Едва ли вамъ удастся поладить съ цензурой.

Тогда я, набравшись смѣлости, чистосердечно обратился къ нему:

— Помогите мнѣ. Безъ вашихъ указаній я рѣшительно пропаду. Можетъ быть, вы мнѣ окажете большую честь и, переработавъ пьесу, удостоите меня чести быть вашимъ сотрудникомъ.

Онъ потеръ себѣ лобъ, почесалъ бороду, что всегда дѣлалъ, когда чувствовалъ какое нибудь затрудненіе и, улыбнувшись, отвѣтилъ:

— Объ этомъ надо подумать.

Въ тотъ же день я доставилъ свою рукопись, а когда черезъ три дня пришелъ за отвѣтомъ, то увидѣлъ на лицѣ его опять ту же привлекательную улыбку:

— Ваша взяла... Беру.

Такъ появилась на свѣтъ Божій комедія «Блажь», которая впослѣдствіи была напечатана въ «Отечественныхъ Запискахъ» Щедрина. Для характеристики цензурныхъ условій того времени я расскажу, къ чему долженъ былъ прибѣгать авторъ. Чтобы обойти цензурный гнетъ, Островскій обратилъ мать въ сестру отъ перваго брака. Такимъ образомъ, идея пьесы была убита. Взамѣнъ этого, Александръ Николаевичъ внесъ въ мою работу живыя сцены, прельстившія покойнаго Михаила Евграфовича. Комедія шла въ Московскомъ Маломъ театрѣ, въ Александринскомъ и обошла всѣ провинціальныя сцены.

Послѣ этого литературнаго сближенія я сталъ пользоваться искреннимъ расположеніемъ Александра Николаевича. Я вспоминаю съ горечью и радостью тѣ дни, которые проводилъ въ его кабинетѣ. То было невыносимое время для людей, связанныхъ работой съ театромъ. Довольно сказать, что его комедія «Не въ свои сани не садись», не сходящая до сихъ поръ съ репертуара, взята была у автора дирекціей даромъ.

— Почему же даромъ?—спросилъ я.

— Дирекція ея не брала, а пришлось отдать въ бенефисъ, за бенефисныя же постановки не платилось. Теперь авторы получаютъ за пьесы

тысячи, а я радъ былъ радехонекъ, когда мнѣ за «Бѣдную невѣсту» заплатили пятьсотъ рублей, взявъ ее въ вѣчную собственность.

При такомъ отношеніи начальства къ автору, можно себѣ представить, въ какомъ положеніи находились ресурсы тружениковъ. Провинціальныя театры тогда авторамъ не платили ничего, а казенныя жестоко притѣсняли. Были и тогда ловкачи, входившіе въ сдѣлку съ стоявшими у руля репертуара и ихъ пьесы ставились часто, тѣ же, у кого совѣсти не хватало поступать неблаговидно, бѣдствовали.

— Александръ Николаевичъ, отчего вы теперь никогда не бываете въ театрѣ?—обратился я къ нему.

— А что я тамъ буду дѣлать? Смотрѣть стряпню Крылова или переводы Тарновскаго? Да мнѣ, какъ обойденному, неловко смотрѣть на актеровъ. Я для театра чужой теперь. Просвѣтлѣетъ, разгонитъ шушера, тогда и мы пойдемъ туда, гдѣ послужили дѣлу.

А между тѣмъ нужно было жить, а слѣдовательно и работать. Недовольство окружающихъ и раздраженіе, не покидавшее автора «Грозы», отзывалось на самомъ творчествѣ. Въ его пьесахъ не стало уже той яркости, бывшей отличительной чертой великаго таланта. Въ этотъ періодъ, ослабѣвшія силы уже не могли творить такъ, какъ прежде, и его пьесы «Красавецъ мужчина» и «Невольницы» имѣли слабый успѣхъ. Замѣчательно то, что при жизни Островскій получалъ въ годъ двѣ, три тысячи, а послѣ его смерти, когда злоба завистниковъ и ненавистниковъ затихла, наследники его стали получать за пьесы отъ 17—18 тысячъ въ годъ.

Островскій былъ недоволенъ не только административными порядками, но и тѣмъ, что составъ артистовъ сильно потускнѣлъ. Въ то время не было уже ни Садовскаго, ни Васильева и другихъ корифеевъ Малаго театра, а вновь поступившіе оставляли желать многого и, хотя тонъ еще держался, но уже начиналъ сказываться провинціализмъ, который внесли вновь приглашенные актеры.

— Нужна школа, настоящая школа, а безъ нея Малый театръ потеряетъ то великое значеніе, которое онъ имѣлъ,—говорилъ Островскій.

Кромѣ школы, онъ мечталъ создать театръ на новыхъ началахъ, гдѣ люди, ничего общаго не имѣющіе съ искусствомъ, не являлись бы руководителями дѣла.

Чтобы осуществить эту мысль, Островскій, по своей наивности, отправился къ бывшему Московскому генераль-губернатору кн. В. А. Долгорукову, чтобы вызвать его инициативу.

— Князь,—обратился онъ къ нему,—столько лѣтъ вы состоите все-сильнымъ хозяиномъ Москвы, а до сихъ поръ не поставите себѣ памятника.

— Какого памятника?—удивился генераль-губернаторъ.

— Долженъ быть построенъ театръ вашего имени.

Долгоруковъ улыбнулся и мягко замѣтилъ:

— Я знаю, меня въ шутку называютъ удѣльнымъ княземъ, но, къ сожалѣнію, у этого удѣльнаго князя нѣтъ такихъ капиталовъ, которые онъ могъ бы широко тратить.

— Я пріѣхалъ къ вамъ, князь, искать не вашихъ денегъ. Скажите одно слово и Московское именитое купечество составитъ компанію и явится театръ.

Долгоруковъ очень сочувственно отнесся къ словамъ Островскаго, и Сергѣй Петровичъ Губонинъ, сынъ знаменитаго желѣзнодорожнаго дѣятеля, принялся уже составлять Акціонерное Общество, но тутъ вышло правительственное распоряженіе о всеобщемъ разрѣшеніи частныхъ театровъ и проектъ палъ. Скоро при Императорскихъ театрахъ учреждены были драматическія школы, существенно расходившіяся съ тѣмъ, о чемъ мечталъ Островскій.

— Актеръ долженъ пропитаться своимъ ремесломъ и слиться съ нимъ,—утверждалъ онъ. Артисты, въ благородномъ смыслѣ слова, тѣ же акробаты; тѣхъ выламываютъ физически, а актера нужно выломать нравственно. Походка, красивые повороты, пластика и мимика... все это пріобрѣтается легко, когда тѣло и нервы гибки. Равномѣрная и выразительная рѣчь также несравненно лучше могутъ быть усвоены въ дѣтскомъ возрастѣ, чѣмъ тогда, когда жизнь искалѣчила человѣка. Посмотрите на

большинство актеровъ. Какъ они держатъ себя на сценѣ? Увальни, неповоротливы, косолапы, движенія не изящны. И это вполне понятно. Люди рѣдко перерождаются, и большинство живетъ приемами, усвоенными въ дѣтствѣ. Есть исключенія, но о нихъ не говорятъ.

Такъ проектъ школы и остался въ бумагахъ покойнаго.

Любовь къ театру у Александра Николаевича была такъ велика, что даже въ тягостные дни матеріальныхъ невзгодъ онъ говорилъ о немъ съ любовью и подшучивалъ надъ своими неудачами.

— Надо бы пойти и искать милости у г. Черневскаго ¹⁾, да ноги не слушаются, опять же каналья спина не гнется. Деньги нужны до зарѣзу, а ихъ нѣтъ. Занять можно, но занявши нужно отдавать, а какъ не отдашь—совѣстно.

Это не мѣшало ему проявлять неимовѣрную доброту ко всѣмъ, кто къ нему бы ни обращался.

Былъ такой случай. Пришелъ къ нему авторъ, теперь занимающій огромный постъ при театрѣ, а тогда еще малый и неизвѣстный, и говоритъ:

— Александръ Николаевичъ, я написалъ пьесу, но цензура не пропускаетъ ее. Помогите мнѣ обойти препятствія и мы подѣлимъ пополамъ гонораръ.

Островскій взялъ пьеску, сдѣлалъ поправки и автору тотчасъ-же выдали двѣ тысячи цѣликомъ. Но съ той поры этого автора Островскій не видалъ, и когда я, шутя, напомнилъ ему объ этомъ, онъ шутливо замѣтилъ:

— Онъ съ востока, а тамъ набѣги уважаются.

Такъ Островскій и не получилъ ни копѣйки, но никогда ни словомъ не заикнулся о томъ что было, и, встрѣчаясь съ авторомъ, благодушно протягивалъ ему руку.

Просто не вѣрится, чтобы драматургъ, написавшій тридцать слишкомъ пьесъ, шедшія на сценахъ, могъ такъ нуждаться.

Какимъ то образомъ Императоръ Александръ III узналъ, что Островскій находится въ тягостномъ матеріальномъ положеніи и, при первой встрѣчѣ

¹⁾ С. А. Черневскій, главный режиссеръ Московскаго Малаго театра († 1901 г.).

Прим. ред.

съ братомъ драматурга, Михаиломъ Николаевичемъ, бывшимъ членомъ государственнаго совѣта, обратился къ нему:

— Какъ живетъ вашъ братъ?

Островскій молча поклонился. Государь продолжалъ:

— Какъ его матеріальное состояніе?

— Очень дурное, Ваше Величество. Своихъ средствъ у него нѣтъ почти никакихъ; за труды же онъ получаетъ очень мало, а у него жена и шесть человѣкъ дѣтей.

— Странно,—съ неудовольствіемъ сказалъ Императоръ,—что до сихъ поръ мнѣ объ этомъ никто не сказалъ. Я сдѣлаю, что нужно.

Черезъ нѣсколько дней состоялся Высочайшій указъ о назначеніи драматургу, губернскому секретарю Александру Николаевичу Островскому, пенсіи въ 3.000 рублей въ годъ.

Трудно себѣ представить ликованіе, какое проявляли друзья Островскаго. Мы радовались больше, чѣмъ онъ, и, конечно, помчались поздравлять его. Но нашли его въ уныломъ настроеніи духа.

Очевидно, Александру Николаевичу было больно, что не заслуги дали ему вполне заслуженную пенсію, а протекція. Его возмущало это потому, что въ нѣкоторыхъ западныхъ государствахъ смотрѣли на писателей, какъ на людей, служащихъ государству. Русскихъ же работниковъ участь была печальна. Въ маленькой Норвегіи литераторъ, проработавшій определенное количество лѣтъ, получаетъ право на пенсію. Стортингъ только утверждаетъ назначеніе, а мы, огромное государство, такъ далеко въ этомъ случаѣ идемъ позади всѣхъ.

Свои театральныя злоключенія Александръ Николаевичъ приписывалъ режиссерскому произволу и отдѣлаться отъ враждебныхъ дѣйствій своихъ недруговъ стало его завѣтной мечтой. А такъ какъ этотъ произволъ еще рельефнѣе выражался при назначеніи артистамъ ролей, то вступить за своихъ истинныхъ друзей, актеровъ, Островскій считалъ священной обязанностью. И вотъ, когда наступило время реформъ, то Александръ Николаевичъ горячо ратовалъ за уничтоженіе разовой системы. Это была

огромная ошибка. Но человѣкъ, выбитый изъ колеи, всегда бываетъ одностороненъ. Такъ случалось и съ Островскимъ. Не только мы, друзья, предостерегали его отъ увлеченій, но самъ режиссеръ Черневскій осмѣлился открыто сказать ему въ глаза:

— Вы спасаете актеровъ, а губите театръ.

Но Александръ Николаевичъ, какъ идеалистъ и добрѣйшій человѣкъ, думалъ о людяхъ гораздо лучше, чѣмъ они есть.

— Позвольте,—говорилъ онъ,—зачѣмъ предполагать одно дурное? Надо вѣрить. Я убѣжденъ, что истинные артисты никогда не забудутъ своего долга. Не хуже же мы нѣмцевъ, французовъ, а, посмотрите, какой у нихъ стройный порядокъ! Всѣ работаютъ для дѣла.

На это возражалъ ему Родиславскій:

— Если вы уничтожите разовые, то какая охота будетъ большому актеру играть маленькія роли? Покойный Шумскій великолѣпно шутилъ: «Что за чудная роль въ «Горячемъ сердцѣ»! Словъ у меня почти нѣтъ, закину удочку и 35 рублей вытащу». Заставьте же вы безъ разовой системы сыграть когонибудь то же самое, и вы увидите, что вамъ швырнуть роль. Нѣмецъ дорожитъ репутаціей. Если онъ будетъ отказываться отъ ролей или прослыветъ лѣнтяемъ, то его ни одинъ порядочный антрепренеръ не возьметъ, да и отъ товарищей услышитъ то, чему не обрадуется. Я весь вѣкъ при театрѣ. Безъ ошибки могу вамъ перечестъ всѣ пьесы, какого числа онѣ шли, и всѣ бенефисы. Я тоже въ хорошихъ отношеніяхъ съ артистами, но умѣю отдѣлить актера отъ человѣка. Большинство изъ нихъ люди прекрасные, а какъ вдохнуть театральнаго воздуха и газомъ запахнуть, словно туманъ найдеть на всякаго.

Наконецъ, наступила пора осуществить реформы. Въ комисію для пересмотра театральнаго положенія назначены были Островскій, Потѣхинъ и Аверкіевъ. Потѣхинъ былъ, также какъ и Островскій, завзятый другъ актеровъ. Аверкіевъ же иначе смотрѣлъ на дѣло, но два голоса его сотоварищей пересилили и разовая система была уничтожена. Еще большей ошибкой было со стороны Островскаго допустить назначеніе Потѣхина упра-



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ КОНСТАНТИНЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ-ЦЕЗАРЯ; А. А. ГЕРХЕНЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ-МАНУЭЛЯ, В. В. КОТЛЯРЕВСКАЯ-ПУШКАРЕВА ВЪ РОЛИ ИЗАБЕЛЛЫ И П. А. ФОНЪ-РЕЙНЕКЕ ВЪ РОЛИ ДІЭГО.
«МЕССИНСКАЯ НЕВЪСТА» Ф. ШИЛЛЕРА НА СЦЕНѢ ИЗМАЙЛОВСКАГО ДОСУГА.



вляющимъ труппою, съ уполномочіемъ установить актерское вознагражденіе артистовъ. Алексѣй Антипычъ, желая заслужить благорасположеніе артистовъ, сталъ дѣлать вычисленія получаемыхъ окладовъ, измѣрилъ эти цифры въ гораздо большемъ размѣрѣ, чѣмъ онѣ существовали на самомъ дѣлѣ, и назначилъ огромные оклады. Но тутъ Островскій уже ничего не могъ сдѣлать. Противорѣчить Потѣхину, значило вооружить противъ себя артистовъ.

Первое время Островскій ликовалъ, что онъ свергъ режиссерскую власть и освободилъ артистовъ отъ произвола, но скоро самъ раскаялся въ своемъ заблужденіи. То, что случилось при постановкѣ его пьесы «Сердце не камень», было жестокимъ ударомъ довѣрчивому реформатору. Артистка Ѳ., бывшая до того времени одной изъ самыхъ сговорчивыхъ актрисъ, получая 12.000 въ годъ жалованья, рѣзко измѣнилась и жестоко поступила съ авторомъ. Мало того, что она третировала роль на репетиціяхъ, а сыгравши ее три раза, совсѣмъ вышла изъ пьесы. Роль передали другой актрисѣ, но публика не признала такой замѣны, и пьеса, за отсутствіемъ сборовъ, снята была съ репертуара. Разовые сказались.

Когда я вскорѣ послѣ этого пришелъ къ нему, онъ сидѣлъ сумрачный и блѣдный.

— Кума-то, кума то какова?... отказалась. Слишкомъ годъ работы и четыреста рублей.

Мнѣ очень хотѣлось напомнить ему, что въ этомъ онъ самъ виноватъ, но по его тону было видно, что къ нему уже пришло позднее раскаяніе. Такъ какъ у всякаго крупнаго дѣятеля всегда есть прислѣшники, то и у Островскаго было ихъ не мало, а эти господа всегда способны оказать медвѣжьей услугою. Одинъ изъ нихъ, придя къ А. Н., съ негодованіемъ заявилъ:

— Вчера въ театрѣ «такой-то» и «такая-то» громко заявляли, что Дирекція права, не ставя пьесъ Островскаго. Мы выросли изъ нихъ.

А. Н. съ горечью улыбнулся и вскользь замѣтилъ:

— Какіе же они большіе.

Всѣ эти уколы не могли не дѣйствовать на больное сердце и не ухудшать его состоянія.

ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ А. Н. ОСТРОВСКОМЪ.

Упомянутый случай съ «Горячимъ сердцемъ» былъ не единичный, но Островскій не признавалъ себя неправымъ, а утверждалъ:

— Теперь не хорошо, потомъ будетъ лучше.

При этомъ давнишняя мысль о театральной школѣ болѣе и болѣе занимала его.

— Нужно создать новыхъ людей съ новыми взглядами и съ новыми правилами, тогда и мы станемъ другими.

Наконецъ, вліяніе брата, бывшаго виднымъ государственнымъ дѣятелемъ, оказалось всесильнымъ и Островскій былъ назначенъ завѣдующимъ репертуаромъ Московскаго Малаго театра. Это было истинною радостью для всѣхъ. Театръ ожилъ. Тамъ стало словно свѣтлѣе. Когда за кулисами появилась могучая фигура любимаго автора, всѣ стремились къ нему поздороваться, какъ съ истиннымъ другомъ искусства; за то Черневскій, хотя и старался быть подобострастнымъ, но съ желчью посматривалъ на своего счастливаго побѣдителя.

Работалъ Александръ Николаевичъ очень много, но о своемъ творествѣ у него не было и рѣчи, и когда кто нибудь вспоминалъ о немъ, то Островскій отшучивался:

— Нѣтъ, довольно, а то опятьхватишь «Не отъ міра сего».

Эта пьеса была его послѣдней работой, написанной до назначенія его начальникомъ репертуара. И она было уже не творчество, а, если можно такъ выразиться, потугами на творчество.

Вмѣсто этого онъ всецѣло отдался идеѣ создать школу, въ которой властвовало бы одно только искусство. Когда кто нибудь изъ насъ приходилъ въ экзаменаціонное время, онъ приглашалъ сѣсть къ столу и любилъ, если задавали дѣвочкамъ вопросы. Когда мы замѣчали, что онѣ конфузятся, онъ говорилъ:

— Пусть привыкають. Актриса должна быть смѣлой.

Кромѣ службы при театрѣ, Островскій оставался предсѣдателемъ общества русскихъ драматическихъ писателей и оперныхъ композиторовъ. Хотя отношенія этого общества къ антрепренерамъ и были налажены, но

все еще находились господа, не признававшіе за авторомъ права получать гонораръ. Не могу забыть одного уморительнаго случая. Едва я вошелъ въ прихожую его квартиры, какъ до меня донесся чей то рѣзкій голосъ, раздавшійся изъ кабинета Островскаго. Оказалось, что горячился одинъ изъ антрепренеровъ, выражая свое неудовольствіе на дѣйствія комитета. Я поздоровался съ хозяиномъ и отошелъ въ сторону. Посѣтитель продолжалъ:

— Это насиліе; на экземплярѣ написано: «къ представленію дозволено», кто же можетъ мнѣ запретить ставить пьесу? А вашъ агентъ угрожаетъ мнѣ тюрьмой.

— И будете сидѣть,—хладнокровно замѣтилъ Александръ Николаевичъ.

— Нѣтъ не буду и денегъ не заплачу.

— Заплатите, а нѣтъ—вещи опишутъ.

— Кто это будетъ описывать?

— Развѣ вы не знаете—судебный приставъ.

— Вы меня страшаете такъ же, какъ и вашъ секретарь. Но вы предсѣдатель и должны быть справедливымъ.

— При чемъ тутъ я. Мы дѣйствуемъ по уставу.

Тутъ антрепренеръ употребилъ такую фразу, что Островскій съ достоинствомъ замѣтилъ:

— Милостивый государь, не забывайте, гдѣ вы.

— Я помню, а все таки платить не буду.

Съ этими словами огорченный антрепренеръ вышелъ. Островскій обратился ко мнѣ:

— Они меня когда нибудь уходятъ. Мое сердце и то никуда не годно, а отъ такихъ исторій ему не сдобровать.

Дѣйствительно, Островскій всегда жаловался на сердечные припадки, и не разъ онъ, схватившись за грудь, отходилъ къ окну и тяжело дышалъ. Его сердце, такъ много перестрадавшее, очевидно, не могло уже выносить того, что выносило въ болѣе молодые годы.

Вообще, какъ предсѣдателю общества русскихъ драматическихъ писателей, ему приходилось переносить немало неприятностей. Теперь установленъ

цензъ, и правомъ посѣщать общія собранія пользуются лица, получающія въ годъ гонораръ не менѣе трехсотъ рублей, тогда же сходились всѣ, кто внесъ пятнадцать рублей членскихъ.

— У насъ кто теперь членами?—говорилъ Островскій—кому только захочется. Идутъ, напримѣръ, два гимназиста, оба въ веселомъ настроеніи духа. Одному и приходитъ мысль въ голову: «А что, Жанъ, не сдѣлаться ли намъ драматическими писателями?»—«Поль, это идея. Давай переведемъ совмѣстно какойнибудь водевиль и при посредствѣ Ивана Ивановича поставимъ его на какойнибудь сценѣ».—А какъ же расходы?—Ты покупай чернилъ, бумаги, перья и словарь, а я книжку; членскіе взносы мы упросимъ сдѣлать те-тушку Клавдію Ивановну».—«Чудно, Поль, ты гениалень»; и вотъ появляются въ обществѣ два новыхъ члена, которые объ этомъ событіи оповѣщаютъ міру на своихъ визитныхъ карточкахъ.

Высмѣивая подобныхъ господъ, А. Н. имѣлъ полное основаніе желать, чтобы лица, ничего общаго не имѣющія съ обществомъ, не были допускаемы на общія собранія, такъ какъ эти собранія обратились въ сходку скандалистовъ; шумъ и гамъ стояли невообразимые. Члены не разъ хватались за стулья, какъ за предметы обороны.

Островскій, какъ безсмѣнный и строгій предсѣдатель, былъ многимъ не по душѣ и эти господа всегда старались раздражать его. Я помню такой случай: кѣмъ то былъ поднятъ вопросъ объ отчисленіи изъ гонорара извѣстной суммы на образованіе какихъ то благотворительныхъ учрежденій при обществѣ. «Членъ общества», написавшій пьесу, которая никому не была извѣстна и нигдѣ не шла, былъ особенно развязанъ и словоохотливъ. Когда прочли его заявленіе, Островскій обратился къ нему:

— Вы желаете, чтобы съ cadaго, получающаго гонораръ, производился вычетъ въ пользу благотворительныхъ обществъ, которыхъ еще нѣтъ?

Но прежде, чѣмъ приступить къ обсужденію этого вопроса, я желалъ бы знать, какая сумма будетъ причитаться съ васъ, какъ съ докладчика-иниціатора.

— Это къ дѣлу не относится, вызывающе возразилъ «докладчикъ».

— Какъ не относится? Наше общество полу-коммерческое, имѣющее своей задачей, какъ можно болѣе собрать денегъ драматическимъ труженникамъ, а не дѣлать имъ ущербъ. Если вы предлагаете взять, то, вѣроятно, и сами правоспособны платить и мой вопросъ вполне естествененъ.

По сдѣланнымъ справкамъ докладчикъ получалъ гонорара полтора рубля въ годъ, но такъ какъ онъ былъ представителемъ цѣлой группы подобныхъ же «театральныхъ сочинителей», то поднялся шумъ.

— Это не деликатно. Нельзя касаться нашихъ матеріальныхъ средствъ. Мы тутъ всѣ равны.

— Такъ должно быть,—возразилъ Островскій,—но какое же тутъ равенство, когда на лицо явная несправедливость. Вы предлагаете вычесть 10⁰/₀.— Хорошо. Я, скажемъ, получаю тысячу рублей и съ меня возьмутъ сто, но есть нѣкоторые, не получающіе ни копѣйки—съ нихъ что взять? Если благотворительныя учрежденія у насъ необходимы, то внесемъ каждый поровну.

Начался хаосъ и засѣданіе прервалось.

Во время перерыва подходитъ ко мнѣ извѣстный въ свое время П. И. Кичеевъ, тоже получавшій грошъ, какъ переводчикъ. Петръ Ивановичъ былъ уменъ, талантливъ и отличался необыкновеннымъ добродушіемъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ крайне неустойчивъ. Его можно было подбить на что угодно.

— Я сегодня провалю Островскаго на выборахъ,—объявилъ онъ мнѣ.

— Ахъ, Петръ Ивановичъ, всегда вы зря говорите. Ну что вы можете сдѣлать?

Я никакъ не думалъ, что мои слова сильно задѣнутъ Кичеева. Но когда начались выборы, то мы всѣ ждали, что предсѣдатель пройдетъ безъ баллотировки, какъ было всегда. Вдругъ поднимается Кичеевъ и вызывающе заявляетъ:

— Я требую баллотировки.

Островскій сконфузился, растерялся и запинаясь проговорилъ:

— Господа, я давно рѣшилъ отказаться отъ предсѣдательства и прошу васъ освободить меня.

Однако, всѣ, кромѣ Кичеева, положили ему бѣлые шары, но этимъ не смутился Петръ Ивановичъ и, подойдя ко мнѣ, съ ужимкой замѣтилъ:
— Каково я его вздулъ?

Затѣмъ, подойдя къ Островскому заявилъ:

— Александръ Николаевичъ, я нарочно это сдѣлалъ, чтобъ убѣдиться, какимъ вы пользуетесь почтеніемъ. Вы побѣдили.

Но такія побѣды тяжестью ложились на его больное сердце, и мы радовались, когда окончился сезонъ и онъ сталъ забираться въ свое любимое Щельково, гдѣ онъ сбрасывалъ съ себя «городское платье» и, облачившись въ рубаху и большіе сапоги, благодушествовалъ на лонѣ природы. Утромъ до завтрака онъ отправлялся во флигель и тамъ выпиливалъ замысловатые узоры. Послѣ обѣда, часто подавалась линейка, запряженная тройкой, которой Александръ Николаевичъ самъ правилъ, и мы отправлялись куданибудь въ сосѣднее селеніе или въ «Кобринскій лѣсъ», какъ шутливо называлъ Островскій одно мѣсто. Если-же поѣздка не осуществлялась, то Александръ Николаевичъ усаживался на свою любимую скамейку и предавался пасторальнымъ мыслямъ.

— Эко красота, говаривалъ имъ онъ, смотря на мѣстность, амфитеатромъ спускавшуюся въ долину рѣки Мери. А облако... продолжалъ онъ. Кажется, нигдѣ нѣтъ такихъ облаковъ.

Его утѣшали и дѣти, которыхъ онъ страстно любилъ.

Часто наѣзжавшіе къ нему чувствовали себя, какъ дома, понимая, что хозяинъ не воображаетъ себя идоломъ, къ которому стекаются на поклоненіе.

Этотъ удивительный человѣкъ до конца дней своихъ остался въ душѣ наивнѣйшимъ ребенкомъ. При этомъ невольно вспоминается забавный и характерный случай.

Пріѣхалъ разъ въ Щельково нынѣ здравствующій артистъ, большой пріятель покойнаго. Пріятель, какъ большинство талантливыхъ артистовъ, былъ въ близкомъ родствѣ съ Бахусомъ. Но Александру Николаевичу, страдающему болѣзью сердца, запрещены были крѣпкіе напитки. Жена

его Марья Васильевна, оберегавшая здоровье мужа, приказала не подавать къ столу ни вина, ни водки.

Въ день прїѣзда гостя хозяйкѣ необходимо надо было идти въ поле, и она приказала подать завтракъ въ кабинетъ, при чемъ водки было въ графинѣ на доньшкѣ.

Взглянувъ на микроскопическое количество вина, Островскій сдѣлалъ гримасу и произнесъ свое пресловутое «невозможно»! Это слово имъ произносилось такъ, что нельзя забыть. Александръ Николаевичъ дѣлалъ судорожное движеніе локтями, приподнималъ плечи, такъ что голова уходила въ нихъ и, слегка заикаясь, отчеканивалъ: н-н-невозможно!»

Зная, что вино и водка заперты, хозяинъ почувствовалъ свое безпомощное положеніе и съ грустью обратился къ гостю:

— Пейте! А я ужъ сегодня не поддержу вашей компаніи.

Гость тоже прїунылъ. Но вдругъ ему пришла въ голову гениальная мысль.

— Эврика!—вполголоса проговорилъ онъ и указалъ на бутылки съ настойкой, стоявшія на окнахъ.—Кажется, они ужъ достаточно настоялись. О, да, ихъ можно тронуть.

Островскій вспомнилъ.

— Что вы, что вы!—да Марья Васильевна изъ себя выйдетъ.

— И опять войдетъ,—отшучивался гость, срѣзывая съ бутылки печать.

Компанія пришла въ веселое настроеніе духа. Вошла Марья Васильевна. Увидя раскраснѣвшіяся лица прїятелей, она не сразу догадалась, въ чемъ дѣло. Того, что она прислала къ завтраку, было мало, а между тѣмъ, оба возбуждены. Вдругъ ее осѣнила мысль и она подошла къ окну.

— Ахъ вы безсовѣстные, горячилась она, смотря на раскупоренную бутылку.

Александръ Николаевичъ сидѣлъ молча и ехидно улыбался.

Понимая, что при гостѣ нельзя устраивать супружескія сцены, Марья Васильевна вышла, сильно хлопнувши дверью.

Когда потомъ актеръ рассказывалъ описанную сцену, съ присущимъ ему талантомъ, мы смѣялись до коликовъ.

ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ А. Н. ОСТРОВСКОМЪ.

Похожденіе съ четвертью безъ словъ рисуеть, какъ знаменитый художникъ до конца дней оставался простымъ, безхитростнымъ, чуждымъ чванства. Въ его душѣ теплилась та искра Божія, которая согрѣвала, а не обжигала. Житейскія невзгоды, не озлобили его, а открыли сердце, до котораго всякому былъ доступъ. Жаль, что это сердце уже было надорвано тѣми, для кого искусство ограничивалось 20-мъ числомъ...

Когда оффиціальная жизнь театровъ въ послѣдній годъ его жизни замерла, Александръ Николаевичъ поспѣшно собрался и уѣхалъ на лѣто въ Щельково.

Передъ отъѣздомъ онъ съ грустью говаривалъ:

— Хоронить себя ѣду.

Разумѣется, мы принимали это за слова мнительнаго человѣка, такъ какъ Александръ Николаевичъ всегда морщился, какъ то странно пожималъ руками и всегда говорилъ, что онъ нездоровъ.

Провожая его, я поцѣловалъ послѣдній разъ этого дивнаго человѣка. Уходя, онъ съ грустью проговорилъ:

— Хочется поработать... хочется, чтобъ Малый театръ обновился и сталъ тѣмъ храмомъ, какимъ онъ былъ прежде.

Это были его послѣднія слова.

Онъ уѣхалъ въ свое имѣніе и тамъ скоропостижно умеръ отъ разрыва сердца.



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВИСОЧЕСТВО ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ КОНСТАНТИНЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ
ВЪ РОЛИ ДОНЪ-ЦЕЗАРЯ; Д. М. МУСИНА-ОЗАРОВСКАЯ ВЪ РОЛИ БЕАТРИЧЕ И А. А. ГЕРХЕНЪ
ВЪ РОЛИ ДОНЪ-МАНУЭЛЯ.

«МЕССИНСКАЯ НЕВЪСТА» Ф. ШИЛЛЕРА НА СЦЕНЪ ИЗМАЙЛОВСКАГО ДОСУГА.



А. Н. ОСТРОВСКІЙ И СТАРИННАЯ ДРАМА.

Н. П. КАШИНА.

I.

„ЛУЧИНА“ И „ТРИДЦАТЬ ЛѢТЪ ИЛИ ЖИЗНЬ ИГРОКА“.

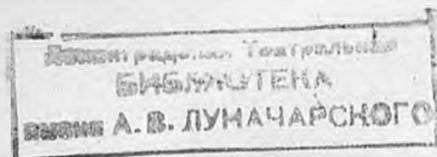


5951.

ОПРОСЪ объ источникахъ произведеній Островскаго имѣеть двѣ стороны. Съ одной стороны, онъ касается содержанія, и въ этомъ случаѣ источниками могутъ служить или личныя непосредственныя наблюденія надъ дѣйствительной жизнью для пьесъ бытовыхъ изъ современной автору жизни, или же историческіе труды и матеріалы для драматическихъ хроникъ и пьесъ на историческіе сюжеты. Съ другой стороны, онъ касается формы, и въ этомъ случаѣ источниками служатъ тѣ или другія драматическія и не драматическія произведенія другихъ авторовъ или, быть можетъ, случайныя замѣтки и сообщенія въ газетахъ и журналахъ, которыя наталкивали нашего драматурга на созданіе новыхъ пьесъ.

Само собою разумѣется, насколько важно для характеристики творчества Островскаго выяснить его источники того и другого рода, и я не намѣренъ останавливаться на этомъ вопросѣ. Я отмѣчу только самыя попытки этого выясненія. Попытка опредѣлить источники перваго рода, т. е. историческіе труды и матеріалы, для одной изъ драматическихъ хроникъ сдѣлана мною въ статьѣ, посвященной «Минину» и имѣющей быть напечатанной въ «Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія». Попытокъ опредѣлить источники втораго рода было двѣ. Одна изъ нихъ сдѣлана г. А. А. Фоминымъ въ статьѣ: «Старое въ новомъ (Отголоски комедіи XVIII вѣка въ комедіяхъ нашего времени)»¹⁾. Здѣсь комедія Островскаго «Бѣдность не порокъ» сравнивается съ комедіей Плавильщикова «Сидѣ-

¹⁾ «Русская Мысль» 1893 г. № 3.



лецъ», и между ними устанавливается большое сходство. Г. Варнеке ¹⁾ эту «единственную попытку выяснить крайне важный вопросъ объ источникахъ творчества Островскаго» признаетъ «совершенно неудавшейся». Также неудачнымъ признаетъ онъ ²⁾ и указаніе Д. Д. Языкова на пьесу Фурманна «Дядя Пахомъ», какъ на источникъ названной комедіи Островскаго «Бѣдность не порокъ». «Дядя Пахомъ» передѣланъ изъ пьесы «L'oncle Baptiste», передѣланной также Кайзеромъ на нѣмецкомъ языкѣ, подъ заглавіемъ «Stadt und Land oder Onkel Sebastian aus Oesterreich». Хотя, по мнѣнію г. Варнеке, «въ дѣйствительности все сходство названныхъ комедій Фурманна и Островскаго исчерпывается лишь тѣмъ, что въ обѣихъ пьесахъ выведены братья съ различными характерами, при чемъ Пахомъ своимъ вмѣшательствомъ спасаетъ счастье своей племянницы, а это еще не даетъ права сравнивать его хотя въ какомъ-нибудь отношеніи съ Любимомъ Торцовымъ», г. Варнеке однако признаетъ, что «путь, избранный Д. Языковымъ для опредѣленія источниковъ Островскаго, несомнѣнно правильный; переписка Островскаго доказываетъ, что онъ съ неослабнымъ интересомъ слѣдилъ за всѣми новинками иностраннаго репертуара и нѣкоторыя иностранныя пьесы, на его взглядъ, подходившія къ условіямъ русской сцены, онъ передѣлывалъ» (См. напр. письмо А. Н. Островскаго къ артисту Бурдину отъ 3 февр. 1878 г.).

Въ настоящей статьѣ я не имѣю ввиду пересматривать вопросъ объ отношеніяхъ комедіи Островскаго «Бѣдность не порокъ» къ предполагаемымъ ея источникамъ, хотя быть можетъ онъ и нуждается въ такомъ пересмотрѣ. Я хочу сдѣлать попытку указать источникъ другой его пьесы, попытку, на мой взглядъ, тѣмъ болѣе интересную, что она подтверждается свидѣтельствомъ самого драматурга, которое до сихъ поръ было еще неизвѣстно.

Та драма Островскаго точнѣе «Сцены изъ московской жизни», источникъ которой я хочу опредѣлить, именно «Пучина», переноситъ насъ въ

¹⁾ «Театръ и искусство» 1904 г. №№ 5 и 6.

²⁾ Русскій біографическій словарь. Въ статьѣ объ А. Н. Островскомъ.

тридцатые годы XIX столѣтія. Пьеса написана въ 1865 г., а дѣйствіе, согласно ремаркѣ автора, происходитъ тридцать лѣтъ назадъ. Сцена открывается разговоромъ гуляющихъ въ Нескучномъ саду купцовъ съ ихъ женами объ игрѣ Мочалова въ нашумѣвшей именно въ тридцатые годы пьесѣ Дюканжа и Дино: «30 лѣтъ или жизнь игрока» ¹⁾, а также и о самой пьесѣ, т. е. объ ея содержаніи. Весь этотъ разговоръ—чрезвычайно удачная жанровая картинка, превосходно выясняющая, какъ дѣйствовали подобнаго рода мелодрамы на такихъ невзыскательныхъ критиковъ. Слѣдующее явленіе—разговоръ студентовъ, тоже въ своемъ родѣ жанровая картинка, представляетъ интересъ, однако, въ другомъ отношеніи. Несомнѣнно, что устами этихъ студентовъ Островскій выразилъ свое собственное мнѣніе о названной пьесѣ. «Пьеса плоха».—«Сухая пьеса. Голая мораль».—«Всѣ эффекты, всѣ ужасы нарочно прибраны, какъ на подборъ. Вотъ, молъ, если ты возьмешь карты въ руки, такъ убьешь своего отца, потомъ сдѣлаешься разбойникомъ, да мало этого—убьешь своего сына».—«Какая это пьеса! Это вздоръ, о которомъ говорить не стоитъ. «Чортъ не такъ страшенъ, какъ его пишутъ. Чорта нарочно пишутъ страшнѣе, чтобъ его боялись. А если чорту нужно соблазнить кого-нибудь, такъ ему вовсе не расчетъ являться въ такомъ безобразномъ видѣ, чтобъ его сразу узнали». Я нарочно привелъ цѣликомъ этотъ отзывъ Островскаго о данной мелодрамѣ, потому что, по моему мнѣнію, именно она является такъ сказать источникомъ «Пучины», или, точнѣе говоря, она натолкнула нашего драматурга на созданіе названныхъ «Сценъ изъ московской жизни». На эту мысль наводятъ первыя два явленія пьесы Островскаго, а также ея основная мысль. Вѣдь въ ней, равно какъ и въ «Жизни игрока», показывается, какъ «пучина» мало-по-малу затягиваетъ человѣка. Подтверждаетъ высказанную мною мысль и слѣдующій сценарій пьесы, находящійся въ черновой рукописи

¹⁾ «30 лѣтъ или жизнь игрока». Драма въ трехъ дѣйствіяхъ. Сочиненіе Виктора Дю-Канжа и Дино. Перев. съ француз. СПб. 1828. Въ тип. А. Плюшара. Переводчикомъ былъ Р. Зотовъ, какъ онъ самъ говоритъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ», СПб. 1859, стр. 76.

«Пучины», хранящейся въ Румянцевскомъ музеѣ (№ 3250). «Сцена 1. Два пріятеля. 30 лѣтъ или жизнь игрока. Сцена 2. Пучина. Именины жены. Сцена 3. Преступленіе. Сцена 4. Подъ судомъ». Это упоминаніе въ приведенномъ планѣ нашей драмы о пьесѣ «30 лѣтъ или жизнь игрока», являющееся тѣмъ свидѣтельствомъ самого драматурга, о которомъ я упоминалъ выше, содержаніе первыхъ двухъ явленій «Пучины», а также ея основная мысль, я полагаю, несомнѣнно устанавливають самый фактъ зависимости названной драмы Островскаго отъ произведенія Дюканжа и Дино. Установивъ этотъ фактъ, мы перейдемъ теперь къ подробному сопоставленію нашихъ пьесъ, но для этого прежде всего слѣдуетъ познакомиться болѣе обстоятельно съ «Жизнью игрока».

Предварительно перечислимъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ мелодрамы. Г. де Жермани, дряхлый и почти полумертвый старикъ. Жоржъ де Жермани, игрокъ, сынъ его (25-ти лѣтъ). Варнеръ, ложный другъ его (26-ти лѣтъ). Дермонъ, негоціантъ (45 лѣтъ), дядя Амалии, богатой сироты, воспитанницы у Жермани, невѣсты его сына (19 лѣтъ). Родольфъ д'Эрикуръ, сынъ богатаго негоціанта (22 лѣтъ).

Въ первомъ дѣйствіи (первыя 4 явленія) театръ представляетъ игорный домъ въ полночь. Около главнаго стола банкмета толпятся игроки. Во всѣхъ комнатахъ видно множество народа, находящагося въ безпрестанномъ движеніи. Варнеръ въ большомъ выигрышѣ прославляетъ карты. Родольфъ напротивъ проигрался, но спохватился и говоритъ, что проигрышъ послужитъ ему къ счастію, что «судьба еще во время удерживаетъ и исправляетъ порочныхъ».—«Вотъ уже недѣля, какъ ты, обращается онъ къ Варнеру, вовлекъ меня въ этотъ домъ, прельстилъ мое воображеніе легкимъ выигрышемъ, заставилъ меня проиграть почти половину имѣнія, которое отецъ мой честными трудами въ цѣлую жизнь накопилъ; такъ и быть!—я не жалѣю объ этихъ деньгахъ, потому, что за 20 тысячъ франковъ узналъ я людей, отъ которыхъ надобно бѣгать, и мѣста, которыя должно ненавидѣть». Варнеръ возражаетъ ему, что все сказанное Родольфомъ взято «съ печатнаго», что это «слова — проигравшагося игрока», что стоитъ

только ему выиграть и его взглядъ перемѣнится. Въ это время появляется Жоржъ, который «пять дней сряду проигрывалъ съ удивительнымъ несчастьемъ». Онъ всетаки надѣется на счастье, тѣмъ болѣе, что «мнѣ, говоритъ онъ, непременно надобно воротить 30 тысячъ франковъ, которые отецъ далъ мнѣ на покупку фермуара и серегъ моей невѣстѣ». Жоржъ съ большимъ трудомъ досталъ у ростовщика денегъ «подъ закладъ своей деревни» и явился снова попытать счастье. Онъ уходитъ къ столамъ, а Варнеръ посылаетъ тѣмъ временемъ записку къ живущей въ томъ же домѣ «скромной женщинѣ, которая тайно принимаетъ къ себѣ благопріобрѣтенныя вещи» и у которой онъ видѣлъ прекрасные брилліанты. Затѣмъ происходитъ разговоръ у Родольфа съ Варнеромъ, изъ котораго первый, а съ нимъ и зритель или читатель, узнаетъ о предстоящей свадьбѣ Жоржа и Амаліи и о замыслахъ Варнера, надѣющагося сдѣлать изъ Амаліи свою любовницу, такъ какъ между ею и ея мужемъ, по его мнѣнію, согласіе будетъ непродолжительно.

Въ залѣ тѣмъ временемъ появляется Дермонъ, пришедшій сюда съ цѣлью провѣрить, правда ли, что Жоржъ все время проводитъ въ игорномъ домѣ. Варнеръ уже пытается вкрасься къ нему въ довѣріе и втянуть его въ игру, но это ему, конечно, не удастся. А между тѣмъ, Жоржъ, благодаря наставленіямъ Варнера проигралъ всѣ свои деньги и прямо-таки неистовствуетъ на сценѣ: онъ «является, окруженный толпою игроковъ, и въ бѣшенствѣ вырывается отъ нихъ, держа обломокъ стола». Варнеръ приходитъ къ нему на помощь, обѣщая достать у вышеупомянутой дамы необходимыя для Жоржа брилліантовыя вещи, которыя она повѣритъ ему за поручительство Варнера. Они уходятъ, а у Родольфа начинается разговоръ съ Дермономъ. Когда и они желаютъ удалиться изъ игорнаго дома, это оказывается невозможнымъ, такъ какъ является офицеръ съ солдатами, имѣющій приказаніе арестовать всѣхъ, у кого «видъ» не въ исправности. Дермонъ не желаетъ объявить своего имени въ такомъ мѣстѣ, какъ игорный домъ, и такимъ образомъ долженъ подвергнуться аресту. Родольфъ, назвавшій себя, беретъ его подъ свое поручительство. Дермонъ даетъ ему

записку къ Жермани-отцу, котораго онъ хотѣлъ предупредить относительно поведенія Жоржа.

Дальнѣйшія явленія перваго дѣйствія происходятъ въ домѣ Жермани, гдѣ идутъ приготовленія къ вѣнцу. Причиной замедленія свадьбы было то, что Жоржъ долго не являлся, да Варнеръ не приносилъ брилліантовъ, которые онъ обѣщалъ достать. Наконецъ, все устроилось. Жермани-отецъ напоминаетъ своему сыну о данной имъ клятвѣ не играть въ карты и угрожаетъ ему величайшими несчастіями, если онъ снова вернется къ пагубной страсти. Молодые люди отправляются къ вѣнцу. Тѣмъ временемъ приходитъ Родольфъ и передаетъ Жермани записку отъ Дермона, который затѣмъ и самъ является, но уже поздно: вѣнчаніе состоялось. Вскорѣ потомъ является судья, требующій тотчасъ же свиданія съ Жоржемъ. Оказывается, что онъ пришелъ по дѣлу о брилліантахъ, пропавшихъ «въ сосѣдствѣ одного игорнаго дома», а о Жоржѣ ему передавали, что онъ хотѣлъ «достать какихъ-то брилліантовъ отъ подозрительной женщины, живущей тамъ». Эти брилліанты какъ разъ тѣ самые, которые привезъ Варнеръ и которые теперь надѣты на Амаліи, получившей ихъ въ подарокъ отъ своего жениха. Судья хочетъ арестовать Жоржа, но Дермонъ беретъ его подъ свое поручительство, и судья уходитъ. Затѣмъ происходитъ ссора между Дермономъ и Жоржемъ, который выгоняетъ перваго изъ дома. Жермани проклиняетъ своего сына и умираетъ.

Второе дѣйствіе отдѣлено отъ перваго пятнадцатилѣтнимъ промежуткомъ. За это время Жоржъ все продолжаетъ играть, попрежнему несчастлииво, попрежнему довѣряетъ Варнеру. У Амаліи осталось сто тысячъ франковъ, которые лежатъ въ банкѣ на имя ея сына. Мужъ требуетъ отъ нея и эти сто тысячъ, такъ какъ иначе ему угрожаетъ гибель: онъ надавалъ фальшивыхъ векселей, и ему обѣщали не предъявлять ихъ до слѣдующаго дня, если онъ ихъ выкупить немедленно. У него уже была готова довѣренность на имя Варнера для полученія изъ банка денегъ Амаліи. Послѣдняя, сохраняя отъ безчестія мужа, которому угрожалъ эшафотъ, подписываетъ довѣренность, надѣясь въ то же время, не спасетъ ли она этимъ и своего сына.

Жоржъ, получивъ довѣренность, уходитъ, предварительно отдавъ приказанія слугамъ «хорошенько убрать большую залу», такъ какъ у него будутъ балъ и концертъ и онъ уже пригласилъ всѣхъ гостей. По уходѣ его является Дермонъ, который предлагаетъ Амаліи бросить мужа, но она не соглашается. Возвращается Жоржъ, встрѣчающійся такимъ образомъ съ дядей своей жены, и послѣ его ухода требуетъ отъ Амаліи, чтобы она никогда болѣе не видалась съ Дермономъ. Черезъ нѣсколько времени приѣзжаетъ Варнеръ, привозитъ арфу для Амаліи, при чемъ арфу велитъ отнести въ гостиную, а футляръ поставить въ спальню, надѣясь при помощи его пробраться сюда, чтобы такимъ образомъ овладѣть Амаліей. Самого Жоржа онъ старается удалить, убѣждая его незамѣтно оставить балъ и отправиться снова попытать счастье въ игорномъ домѣ, гдѣ Варнеръ уже общался за него, что онъ будетъ тамъ. Съѣзжаются мало-по-малу гости. Все устраивается по желанію вѣроломнаго друга, и Жоржъ уѣзжаетъ. Приходитъ Дермонъ съ цѣлью увѣдомить Жоржа, что ему необходимо бѣжать, такъ какъ его векселя уже предъявлены въ полицію. Въ это время приходитъ Родольфъ и сообщаетъ, что уже дано приказаніе арестовать Жоржа. Дермонъ предлагаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и Амаліи бросить своего мужа, но она снова отказывается отъ этого, и Дермонъ съ Родольфомъ уходятъ по потайной лѣстницѣ. Амалія остается одна, и тѣмъ временемъ Варнеръ съ помощью своего слуги, заранѣе спрятавшагося въ футляръ отъ арфы, пробирается въ спальню къ Амаліи и объясняется ей въ любви, но та его отвергаетъ. Въ это время возвращается Жоржъ, которому приходится взломать дверь, такъ какъ Амалія, идя отпереть дверь, упала въ обморокъ. Варнеръ до его появленія успѣлъ потушить свѣчи и спрятаться въ футляръ. Жоржъ подозреваетъ свою жену въ измѣнѣ и требуетъ, чтобы она назвала своего любовника. Онъ уходитъ съ цѣлью отыскать этого любовника. Является Родольфъ, чтобы предупредить Жоржа, которому необходимо бѣжать, такъ какъ стража видѣла его около дома. Пользуясь этимъ временемъ, Варнеръ тихонько выходитъ по слѣдамъ Жоржа, приводитъ его и указываетъ на Родольфа, какъ на соблазнителя Амаліи. Жоржъ бросается на Родольфа,

служанка увлекаетъ послѣдняго въ кабинетъ, но Жоржъ бѣжитъ за нимъ туда, и раздается выстрѣлъ; повидимому, Родольфъ убитъ Жоржемъ, который потомъ говоритъ, что онъ отомщенъ. Дѣйствіе заканчивается бѣгствомъ Жоржа, котораго спасаетъ Дермонъ.

Въ третьемъ дѣйствіи, отдѣленномъ отъ второго также пятнадцатилѣтнимъ промежуткомъ, театръ представляетъ дворъ трактира на большой дорогѣ. Трактирщикъ, возвратившійся изъ поѣздки, бесѣдуетъ съ своей женой по поводу даннаго ему разрѣшенія «поставить на вывѣскѣ баварскій гербъ», передаетъ письма и, между прочимъ, одно какому то французскому капитану. Жена, въ свою очередь, сообщаетъ ему о ночевавшемъ у нихъ богатомъ купцѣ, собирающемся ѣхать въ Мюнхенъ, и дальше у нихъ идетъ разговоръ о жившемъ въ ихъ мѣстности Жоржѣ, дикарѣ съ Красной горы, какъ его теперь зовутъ. Изъ этого разговора зрители узнаютъ о страшной бѣдности Жоржа, о томъ, что его подозрѣваютъ въ убійствѣ какого то путешественника, трупъ котораго нашли въ колодецѣ. Затѣмъ является и самъ Жоржъ. Трактирщикъ хотѣлъ его выгнать, но жена его оказывается милосерднѣе своего мужа и убѣждаетъ его дать Жоржу пива и хлѣба. Входитъ хорошо одѣтый путешественникъ, упомянутый выше богатый купецъ, собирающійся уже уѣзжать. Онъ предлагаетъ Жоржу выпить стаканъ вина, спрашиваетъ его о дорогѣ въ Мюнхенъ и высказываетъ пожеланіе, чтобы Жоржъ былъ его проводникомъ. Послѣдній, котораго искушаетъ мысль убить путника, соглашается, и они уходятъ. Тѣмъ временемъ является сынъ Жоржа Альбертъ, капитанъ французской службы, разыскивающій своихъ родителей. Трактирщикъ отдаетъ ему присланное на его имя письмо. Изъ разговора съ трактирщикомъ Альбертъ узнаетъ о своихъ родителяхъ и проситъ указать ему путь къ ихъ жилищу. Ничто не можетъ остановить его, хотя надвигается гроза.

Декорація мѣняется. Театръ представляетъ хижину Жоржа на скатѣ дикой горы, окруженной пропастями... Внутренность хижины представляетъ крайнюю бѣдность. Столъ состоитъ изъ одной доски; на немъ палцы для шитья, четыре стула, одна скамья, шкафъ, кружка и тарелка глиняная, въ



ЕГО ВЫСОЧЕСТВО КНЯЗЬ КОНСТАНТИНЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ, ПОДПОРУЧИКИ: БРОФЕЛЬДТЪ 1-Й, БРОФЕЛЬДТЪ 2-Й И ВЪЛОЗЕРОВЪ ВЪ РОЛЯХЪ ЮНОШЕЙ СЪ ДАРАМИ.
«МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА» Ф. ШИЛЛЕРА НА СЦЕНѢ ИЗМАЙЛОВСКАГО ДОСУГА.



углу топоръ. Монологъ Амаліи надъ спящей Жоржетой, ея дочерью, обрисовываетъ ужасное ихъ положеніе. Ударъ грома разбудилъ и Жоржету. Является Жоржъ, у котораго руки въ крови. Онъ говоритъ, что «поскользнулся на скалѣ и немного ушибъ руку», въ дѣйствительности же убилъ путника и ограбилъ его.

Въ этомъ зритель убѣждается, когда Жоржъ вынимаетъ изъ кармана горсть червонцевъ. Амалія въ ужасѣ, догадываясь, какимъ путемъ досталось это золото, а Жоржъ мечтаетъ о томъ, какъ онъ снова будетъ играть. Въ это время въ дверяхъ появляется нищій, оказавшійся потомъ Варнеромъ. Жоржъ, узнавъ, кто это, хочетъ убить его, но Амалія съ дочерью удерживаютъ его. Варнеру оказываютъ пріютъ и онъ остается переночевать съ тѣмъ, чтобы на другой день уйти. Варнеръ, оставшись вдвоемъ съ Жоржемъ, сообщаетъ ему, что онъ нашелъ секретъ узнавать карты, и Жоржъ снова на сторонѣ своего вѣроломнаго друга, которому онъ даже повѣрилъ тайну убійства, и проситъ его помочь спрятать трупъ убитаго и тѣмъ скрыть слѣды преступленія. Они уходятъ. Является Альбертъ и въ довольно продолжительной сценѣ открывается матери, которая внѣ себя отъ радости, хочетъ предупредить Жоржа и удалить Варнера, и поэтому уходитъ одна съ цѣлью выполнить свое намѣреніе. Альбертъ удаляется въ другую комнату, «родъ кабинета». Тѣмъ временемъ приходятъ Жоржъ съ Варнеромъ, не предупрежденные Амаліей. Варнеръ, услышавъ о новомъ путешественникѣ и его богатствѣ, замышляетъ убить его, чтобы, воспользовавшись его богатствомъ, ѣхать въ Италію, и уговариваетъ согласиться на это Жоржа, съ которымъ у нихъ былъ уже уговоръ воспользоваться первымъ благопріятнымъ случаемъ для того, чтобы разбогатѣть. Жоржъ колеблется, тогда Варнеръ беретъ на себя выполнение этого плана, думая воспользоваться и грозой, которая можетъ, по его словамъ, зажечь хижину, и только проситъ Жоржа притти на помощь, когда онъ позоветъ. Въ результатѣ Варнеръ ранилъ Альберта. Приходитъ Амалія и сообщаетъ, что идутъ схватить Жоржа, такъ какъ подозрѣваютъ его въ убійствѣ путешественника. Тутъ же раскрывается, что гость ихъ, кото-

раго ранилъ Варнеръ, сынъ ихъ, и Жоржъ увлекаетъ своего друга въ пламя. Солдаты бросаются въ горящую хижину и вытаскиваютъ ихъ оттуда, но Жоржъ уже умираетъ, убѣждая сына бѣжать отъ игры, которая, по его словамъ, родитъ всѣ преступленія. Такъ заканчивается эта мелодрама.

Стоитъ только сопоставить выше приведенный сценарій «Пучины» съ содержаніемъ «Жизни игрока», чтобы убѣдиться въ поразительномъ сходствѣ обѣихъ пьесъ. Не говоря уже о такихъ сценахъ, какъ «Два пріятели», «Преступленіе», «Подъ судомъ», въ глаза бросается сходство такихъ сценъ, какъ «Именины жены» и «Балъ у Жоржа», несомнѣнно, пріемъ одинъ и тотъ же. Итакъ по замыслу пьесы совершенно аналогичны; слѣдуетъ рассмотреть, какъ выполненъ этотъ замыселъ у Островскаго и насколько въ его исполненіи нашъ драматургъ зависѣлъ отъ своего образца.

Прежде всего обратимъ вниманіе на слѣдующій фактъ. Въ рукописи, откуда мы заимствовали извѣстный намъ сценарій, на той же самой страницѣ находится такая замѣтка: «Бѣдность страшна не лишеніями, а тѣмъ, что человѣкъ живетъ въ кругѣ, въ которомъ нравственный уровень очень низокъ». Эта замѣтка въ послѣдствіи въ нѣсколько распространенномъ видѣ вошла въ текстъ пьесы. Погуляевъ, совѣтуя Кисельникову «какъ нибудь подыматься», говорить: «Бѣдность страшна не лишеніями, не недостатками, а тѣмъ, что сводитъ человѣка въ тотъ низкій кругъ, въ которомъ нѣтъ ни ума, ни чести, ни нравственности, а только пороки, предрасудки, да суевѣрія». (Сц. 2-я, конецъ.) Эта реплика, очевидно, выражаетъ основную идею драмы, ея мораль. Такимъ образомъ возможно, что Островскому, когда онъ писалъ планъ своей пьесы, была уже ясна ея основная идея; быть можетъ, онъ и исходилъ изъ этой послѣдней, а не изъ отдѣльныхъ образовъ, поразившихъ его воображеніе, хотя утверждать этого, на мой взглядъ, нельзя, такъ какъ неизвѣстно, когда упомянутая замѣтка написана, въ то ли время, когда писался планъ, или же въ послѣдствіи, когда писался текстъ, потому что Островскому свойственно первоначально набрасывать реплики на поляхъ. Кромѣ того слѣдуетъ признать, что матеріалъ

для воплощенія этой основной идеи въ рядѣ образовъ у нашего драматурга, конечно, былъ. Этотъ матеріаль доставили ему его наблюденія надъ дѣйствительной жизнью. Мнѣ всетаки представляется болѣе вѣроятнымъ, что Островскій исходилъ изъ основной идеи: въ этомъ убѣждаетъ меня составленіе сценарія. Уяснивъ идею, составивъ сценарій, драматургъ приступилъ къ созданію образовъ и, быть можетъ, одновременно съ этимъ къ писанію самаго текста, такъ что образы создавались по мѣрѣ того, какъ текстъ подвигался впередъ. Теперь и нужно опредѣлить, какую роль сыграла въ этомъ случаѣ «Жизнь игрока». Для этого слѣдуетъ посмотрѣть, нельзя ли провести параллель между дѣйствующими лицами обѣихъ пьесъ. Несомнѣнно, это возможно.

Кисельниковъ изъ «Пучины» вполне соотвѣтствуетъ игроку Жоржу: оба они—люди, зятянутые пучиной, одинъ—невѣжества, другой—страсти, оба падаютъ все ниже и ниже, пока не совершаютъ преступленій. Могутъ возразить, что Кисельниковъ не удался автору. Напр., рецензентъ «Отечественныхъ Записокъ» въ свое время (1866 г.) писалъ по поводу «Пучины»: «Автору хотѣлось показать, что пучина невѣжества затягиваетъ и поглощаетъ человѣка, а въ пьесѣ его только пучина кисельниковскаго ничтожества эксплуатируется бездонною пучиною купеческой жадности Боровцова. Тутъ не человѣкъ сломанъ и поглощенъ, а обобранъ дурачокъ, не умѣющій ничего поставить въ свою защиту и только» 1). Но это возраженіе, мнѣ кажется, не имѣетъ ни малѣйшаго значенія: и неудачный образъ могъ быть созданъ подъ чужимъ вліяніемъ. Болѣе интереснымъ представляется другое замѣчаніе этого рецензента, хотя и оно всетаки не можетъ опровергнуть факта указаннаго вліянія «Жизни игрока». Онъ писалъ: «Пучина» до непростительности не нова по замыслу и даже не нова по содержанию. Это опять процессъ заѣданія личности тою самою средою «самодуровъ», которая уже съѣла у г. Островскаго не одного человѣка. Нѣтъ ни одного слова возраженія противъ того, что среда растлѣваетъ и губитъ

1) «Отеч. Записки» 1866 г., кн. IV, стр. 603—604.

людей, не особенно крѣпкихъ; но твердить объ этомъ тысячу разъ и на одну и ту же ноту едва ли составляетъ достоинство.—Жадовъ въ «Доходномъ мѣстѣ» и Кисельниковъ въ «Пучинѣ» это—родные братья по плоти и по крови, только Жадовъ умнѣе, а Кисельниковъ почти дурачокъ, если вовсе не дурачокъ. По крайней мѣрѣ, въ жизни такихъ людей, какъ Кисельниковъ, несомнѣнно, называютъ дурачками» ¹⁾. Здѣсь для насъ важно сопоставленіе Кисельникова съ Жадовымъ, хотя нужно оговориться, что при всемъ сходствѣ между ними есть и существенное различіе: Кисельниковъ совершенно погибъ, Жадовъ же послѣ даннаго ему жизнью урока никогда не пойдетъ болѣе на компромиссъ съ своей совѣстью. Да кромѣ того сходство этихъ лицъ нисколько не мѣшаетъ тому, чтобы личность Кисельникова была создана подъ чужимъ вліяніемъ. Вѣдь вліяніе «Жизни игрока» здѣсь ограничивается тѣмъ, что она побуждала нашего драматурга на созданіе того или другого лица, а краски, матеріалъ для него онъ черпалъ изъ своихъ наблюденій надъ жизнью. Вотъ почему и Кисельниковъ можетъ походить на Жадова. Такимъ образомъ параллель между Кисельниковымъ и Жоржемъ мнѣ представляется неоспоримой.

Что же касается его пріятеля Погуляева, то ему въ «Жизни игрока» соотвѣтствуетъ Родольфъ: и Погуляевъ совѣтуетъ Кисельникову воздержаться отъ того шага, который онъ хочетъ сдѣлать, и который можетъ его погубить, отъ женитьбы, подобно тому, такъ Родольфъ совѣтуетъ Жоржу воздержаться отъ карточной игры; оба они помогаютъ жертвамъ «пучины» въ ихъ нуждѣ. Чиновнику же Переяркому, побуждавшему Боровцова на банкротство и обманъ Кисельникова,—соотвѣтствуетъ Варнеръ, коварный другъ Жоржа. Нужно только замѣтить, что въ «Пучинѣ» Переярково не играетъ такой роли, какъ Варнеръ въ «Жизни игрока»: онъ значительно рѣже появляется на сценѣ и къ тому же онъ значительно живѣе Варнера. Нечего говорить о томъ, что матеріалъ для этого образа Островскому опять-таки дала дѣйствительная жизнь, и въ этомъ случаѣ вполне правъ рецензентъ «Отече-

¹⁾ Тамъ же, стр. 602.

ственныхъ Записокъ», заявляя, что «Переярковъ и Рисположенскій—оба профессора одной и той же черной магіи: оба устраиваютъ злостныя банкротства; Рисположенскій для Большова и Переярковъ для Боровцова, и оба устраиваютъ эти банкротства дурно, такъ что истина выбивается наружу и кліенты ихъ гибнуть» ¹⁾).

Среди дѣйствующихъ лицъ въ «Жизни игрока» мы видимъ старика Жермани, представляющаго собою «благороднаго отца», Дермона, дядю Амаліи, также принадлежащаго къ разряду подобнаго рода людей, и наконецъ, саму Амалію, воплощенную добродѣтель. Въ «Пучинѣ» имъ соотвѣтствуетъ мать Кисельникова, будущій тесть его Боровцовъ съ своей женой и невѣста его Глафира. Но эти лица составляютъ полную противоположность указаннымъ дѣйствующимъ лицамъ «Жизни игрока». Напр., мать Кисельникова, старуха, все переносящая ради сына отъ своей невѣстки и ея родныхъ, забитое и загнанное существо, въ концѣ концовъ не выдерживаетъ и совѣтуетъ своему сыну брать взятки. Боровцовъ, который, если хотите, соотвѣтствуетъ до извѣстной степени Дермону, не только совѣтуетъ дочери нарочно заплакать передъ женихомъ, «чтобъ ему было чувствительнѣе», не только убѣждаетъ Кисельникова брать взятки и пренебрежительно относится къ нему за то, что тотъ не умѣетъ этого дѣлать, но даже и самъ его обманываетъ и вмѣстѣ съ Переярковымъ заставляютъ подписать бумагу, въ которой Кисельниковъ призналъ банкротство тестя не злостнымъ и такимъ образомъ лишился возможности получить съ него деньги, которыя тотъ когда-то у него взялъ. Жена Боровцова совершенно подстать своему супругу. Недалеко отъ нихъ ушла и дочка ихъ Глафира, которая, что называется, поѣдомъ ѣстъ своего мужа, командуетъ имъ, жалуется на него своимъ родителямъ, возстановляетъ ребенка противъ отца и такимъ образомъ является истинной представительницей той пучины, которая засасываетъ Кисельникова. Впрочемъ, это замѣчаніе относится ко всей семьѣ Боровцовыхъ и ихъ знакомымъ, и нужно прибавить, что

¹⁾ Тамъ же, стр. 603.

сцены, въ которыхъ фигурируютъ эти лица, принадлежать къ лучшимъ мѣстамъ пьесы.

Конечно, и этимъ лицамъ можно найти родственные типы въ произведеніяхъ Островскаго, какъ это сдѣлалъ извѣстный намъ рецензентъ «Отечеств. Записокъ». «Старуха Боровцова и чиновница Кукушкина, пишетъ онъ, родственницы столь же близкія и несомнѣнныя: пробѣжите ихъ реплики, и вы въ этомъ убѣдитесь. Глафира Кисельникова опять сестра Юленьки Бѣлогубовой. У старика Боровцова родство несмѣтное: если Савель Прокофѣичъ Дикой не ближайшій его родственникъ, то ужъ Самсонъ Большовъ его братъ родной. Перемѣните ихъ обстановки, заставьте Большова возиться съ Кисельниковымъ, а Боровцова съ Подхалюзинимъ, и они оба будутъ на своихъ мѣстахъ. Антонъ Антипычъ Пузатовъ въ семейной картинѣ тоже братъ и единовѣрецъ Боровцова и, однимъ словомъ, родство весьма обширное» ¹⁾. Это родство объясняется уже извѣстной причиной, тѣмъ, что нашъ драматургъ черпалъ матеріалъ для своихъ образовъ изъ окружающей его дѣйствительной жизни, и это, конечно, нисколько не мѣшаетъ тому, чтобы въ ихъ созданіи все таки сказалось чужое вліяніе. Здѣсь слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что названныя лица составляютъ, какъ я уже выше сказалъ, полную противоположность соотвѣтствующимъ имъ лицамъ изъ «Жизни игрока», и это, на мой взглядъ, особенно важно для характеристики творчества Островскаго. Въ данномъ случаѣ ходъ его творчества былъ, если можно такъ выразиться, «отъ противнаго». «Жизнь игрока» являлась для нашего драматурга примѣромъ того, какъ не нужно писать, и онъ, желая обрисовать засасывающую Кисельникова «пучину», представляемую родственниками жены его, создаетъ образы, совершенно противоположные тѣмъ, какіе онъ находилъ въ «Жизни игрока». На указанную черту творчества Островскаго должно обратить особенное вниманіе: мнѣ кажется, она при случаѣ можетъ пролить свѣтъ на вопросъ объ источникахъ его произведеній.

¹⁾ Тамъ же, стр. 602—603.

Ограничилось ли влияние мелодрамы созданиемъ только перечисленныхъ лицъ? На этотъ вопросъ приходится отвѣтить отрицательно, такъ какъ «неизвѣстный», склоняющій Кисельникова совершить подлогъ, соотвѣтствуетъ «богатому путешественнику»: оба они являются причиной преступленія героевъ пьесъ; только разница въ томъ, что одинъ изъ нихъ (въ «Жизни игрока») — лицо благородное, а другой — полная ему противоположность. Такимъ образомъ и здѣсь сказалась отмѣченная черта творчества нашего писателя. То же самое, мнѣ думается, приходится сказать и о послѣднемъ лицѣ, которому можно найти параллель въ «Жизни игрока», Лизанькѣ. Какъ ни близко напоминаетъ она свой прообразъ Жоржету, но несомнѣнно, что и тутъ Островскій не удержался, чтобы значительно, такъ сказать, не сбавить тону и не надѣлать ее чертами, уменьшающими ея идеальный характеръ, но за то приближающими ее къ жизни.

Но влияние «Жизни игрока» не ограничивается только сказаннымъ, а распространяется и на нѣкоторыя сцены и частности пьесы. Выше я уже говорилъ о томъ, что въ самомъ сценаріи сцена: «Именины жены» напоминаетъ по замыслу картину бала, но слѣдуетъ замѣтить, что, заимствовавъ этотъ пріемъ, нашъ драматургъ заполняетъ указанную сцену самостоятельнымъ содержаніемъ. Точно также сцена съ неизвѣстнымъ (въ «Пучинѣ») вполне напоминаетъ собою сцену съ богатымъ путешественникомъ (въ «Жизни игрока»). Въ обоихъ случаяхъ встрѣча героевъ съ неизвѣстными лицами оказывается гибельной для первыхъ; ихъ обоихъ она приводитъ къ преступленію. Разница только въ томъ, что въ иностранной пьесѣ неизвѣстный путешественникъ, какъ было выше сказано, лицо благородное и только косвеннымъ путемъ, благодаря своему богатству, является виновникомъ преступленія Жоржа и становится его жертвой, тогда какъ въ русской пьесѣ неизвѣстный самъ побуждаетъ героя совершить преступленіе, и тотъ въ концѣ концовъ оказывается его жертвой.

Остановимся въ заключеніе еще на двухъ подробностяхъ. Мы видѣли, какую роль въ «Жизни игрока» играли брилліанты, фермуаръ и серьги, которые необходимо было Жоржу достать для своей невѣсты. Невольно

бросается въ глаза то, что въ «Пучинѣ» Глафира жалуется матери (сц. II, явл. 2) на мужа за то, что онъ заложилъ ея серьги. Можно было бы упомянуть, что герои обѣихъ пьесъ, говоря словами Боровцова, до женинаго приданого добрались, но это, мнѣ кажется, уже не имѣетъ большого значенія. Наконецъ, въ «Жизни игрока» Жоржъ заставляетъ Амалію подписать довѣренность на имя Варнера на полученіе денегъ, положенныхъ на имя сына Амаліи. Несомнѣнно, что это сдѣлано подъ вліяніемъ Варнера. Въ «Пучинѣ» также Боровцовъ и Переярковъ уговариваютъ Кисельникова подписать бумагу, по которой онъ признаетъ банкротство тестя не злостнымъ. Всѣ отмѣченныя мною совпаденія названныхъ пьесъ, полагаю, свидѣтельствуютъ о томъ, что «Сцены изъ московской жизни» созданы подъ вліяніемъ нашумѣвшей въ свое время мелодрамы.

Само собою разумѣется, что это нисколько не умаляетъ самобытности Островскаго. При всей неоспоримости иностраннаго вліянія, онъ все таки сумѣлъ остаться самобытнымъ въ самомъ содержаніи своего произведенія. Вмѣстѣ съ тѣмъ подтверждается правильность того пути, который былъ предложенъ для разысканія источниковъ произведеній нашего драматурга.

II.

„БЕЗЪ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ“ и драмы: „РИЧАРДЪ СЕВЕДЖЪ“ и „АРТУРЪ ИЛИ ШЕСТНАДЦАТЬ ЛѢТЪ ОПУОТЯ“.

Служившія предметомъ нашего перваго очерка «Сцены изъ московской жизни» Островскаго, «Пучина», какъ извѣстно, начинаются разговоромъ по поводу игры Мочалова въ роли Жоржа въ «30 лѣтъ или жизнь игрока», и оказалось, какъ мы видѣли, что эта самая мелодрама является источникомъ названной драмы нашего драматурга. Такимъ образомъ, подобнаго рода подробности имѣютъ важное методологическое значеніе: онѣ могутъ привести изслѣдователя къ источнику того или другаго произведенія Островскаго.



В. В. ПУШКАРЕВА-КОТЛЯРЕВСКАЯ (ИЗАБЕЛЛА); А. А. ГЕРХЕНЪ (ДОНЪ-МАНУЭЛЬ) И Д. М. МУСИНА-ОЗАРОВСКАЯ (БЕАТРИЧЕ).
«МЕССИНСКАЯ НЕВЪСТА» Ф. ШИЛЛЕРА НА СЦЕНЪ ИЗМАЙЛОВСКАГО ДОСУГА.



Въ комедіи «Безъ вины виноватые», служащей предметомъ настоящаго очерка, происходитъ, между прочимъ, слѣдующій діалогъ между Дудукинымъ и Кручининой во II-мъ дѣйствіи:

Дудукинъ.

..... Какъ вы вѣрно передали чувство матери!

Кручинина.

На то я актриса, Ниль Стратонычъ!

Дудукинъ.

Но чтобъ вѣрно представить положеніе, надо прочувствовать, пережить, если не то самое, такъ хоть что нибудь подобное.

Кручинина.

Ахъ, Ниль Стратонычъ, я столько пережила и перечувствовала, что для меня едва-ли какое-нибудь драматическое положеніе будетъ новостью.

Дудукинъ.

Значить, лавры-то не дешево достаются?

Кручинина.

Лавры-то потомъ, а сначала горе да слезы.

Дудукинъ.

Но чувство матери, эта страстная любовь къ сыну, это отчаяніе...

Кручинина.

И я была матерью, и я такъ-же видѣла умирающаго сына, какъ лэди Микельсфильдъ, которую я вчера играла. Только мой сынъ умеръ еще ребенкомъ (дѣйств. II, явл. 3) ¹⁾.

¹⁾ Соч. А. Н. Островскаго. Изд. т-ва „Просвѣщеніе“ т. X. стр. 414—415.

Вотъ это упоминаніе о лэди Микельсфильдъ, которую играла Кручинина, и наводитъ на мысль, что, быть можетъ, Островскій создалъ свою комедію «Безъ вины виноватые» подъ вліяніемъ какой-нибудь пьесы, въ которой авторъ задался цѣлью изобразить чувство матери, эту «страстную любовь къ сыну, это отчаяніе» и въ которой главная роль принадлежитъ лэди Микельсфильдъ. Лэди Микельсфильдъ является героиней пьесы: «Richard Savage oder der Sohn einer Mutter», Trauerspiel in 5 Aufzügen, Карла Гуцкова, изъ всѣхъ драматическихъ произведеній котораго (ихъ у него 4 тома) всемірной извѣстностью пользуется только «Уриель Акоста». Но познакомимся съ содержаніемъ «Ричарда Севеджа» ¹⁾).

Драма открывается бесѣдой актрисы, миссъ Элленъ, съ журналистомъ Ричардомъ Стилемъ, другомъ Ричарда Севеджа, по поводу исполненія миссъ Элленъ роли герцогини Анны въ «Ричардѣ III». Актриса жалуется Стилю на него же самого за то, что онъ является къ ней на другой день послѣ ея триумфа въ театрѣ, чтобы дать ей почувствовать всю горечь ея очарованія; она противопоставляетъ Стилю его друга Ричарда Севеджа, который никогда не входитъ въ ея комнату съ пышными восклицаніями: «очаровательно, божественно, небесно, чтобы потомъ пуститься въ безконечныя разсужденія съ своими: да, но, если бы»... По мнѣнію Стиля, Севеджъ—плохой критикъ. «У него рѣшается все первое впечатлѣніе. Какъ всѣ поэтическія натуры, онъ видитъ одно прекрасное, не хочетъ замѣчать дурного и потому не вертится въ томъ страшномъ омутѣ полукрасотъ, полуистинъ, недостатковъ, заблужденій, которые составляютъ всю сферу истиннаго критика». Разговоръ переходитъ вообще къ жизни Севеджа, и Стиль сообщаетъ, что Севеджа уже нѣсколько дней занимаетъ «смѣшная идея». Онъ (Севеджъ) говоритъ, будто-бы узналъ достовѣрно, что одна знатная дама высшаго общества—его мать. «О! если-бъ это было справедливо!—воскли-

¹⁾ Переводъ этой драмы напечатанъ въ «Репертуарѣ и Пантеонѣ» 1845 г. т. 9, стр. 414—463. Всѣ цитаты сдѣланы по этому переводу. Островскій пишетъ: «лэди Микельсфильдъ», въ переводѣ «Мекельсфильдъ». Не пользовался-ли онъ оригиналомъ?

цаетъ миссъ Эллень. Вы знаете, какая грусть, печаль овладѣваютъ имъ всегда, когда зайдетъ рѣчь о его рожденіи! Бѣдный, онъ не знаетъ ни отца, ни матери, и никогда не могъ проникнуть тайны, кому обязанъ своею жизнью». Черезъ нѣсколько времени входитъ самъ Севеджъ, дѣлится своею радостью съ друзьями и называетъ имя своей матери. Это—лэди Микельсфильдъ, «законодательница большого свѣта»,—по словамъ миссъ Эллень; «подарившая свѣту,—какъ говоритъ Стиль,—величайшаго поэта нашей эпохи Ричарда Севеджа и новое украшеніе для головного убора дамъ, которое теперь въ такой модѣ!»—«Друзья,—воскликаетъ Севеджъ,—пока я знаю только то, что она должна имѣть сердце, полное самой нѣжной, самой безпредѣльной любви! Показанія моихъ воспитателей, согласіе свидѣтелей, церковныя книги—все говоритъ мнѣ, что я сынъ графа Риверса! Онъ былъ такъ счастливъ, что понравился моей матери прежде, чѣмъ просилъ руки ея... Смерть графа и предложеніе лорда Микельсфильда помѣшали мнѣ получить права моего рожденія. Я попалъ въ руки безсовѣстныхъ воспитателей, которые меня лишили моего происхожденія, мою бѣдную мать—ея сына!.. Клянусь, за каждую слезу, которую пролила за меня моя несчастная мать, эти подлые обманщики, выдумавшіе нелѣпую сказку о моей смерти, заплатятъ мнѣ каплями своей крови». Онъ скорбитъ не о томъ, что у него украли званіе лорда, но о томъ, что его лишили матери, что бѣдную его юность сдѣлали безуханнымъ цвѣткомъ, его сердце печальною пустынею; въ которую никогда не проникалъ теплый лучъ нѣжной, сладкой любви матери. Предъ нимъ раскрывается теперь совершенно новая жизнь. «Ключъ беспорядочныхъ, нестройныхъ нотъ моего существованія,—говоритъ онъ,—котораго только и не доставало для полнаго моего счастья, нашелся; эти ноты превращаются въ очаровательную гармонію, въ которой всѣ мертвые знаки прошедшаго, оживотворяются, дышатъ райскимъ блаженствомъ! Мои надежды, мои намѣренія получаютъ свѣтъ отъ моего солнца, моей матери; я нашелъ точку, съ которой жизнь моя представляется мнѣ стройнымъ, очаровательнымъ ландшафтомъ. Существованіе женщины, этого милаго творенія Божія, проявляется мнѣ отнынѣ роскошнымъ, пышнымъ цвѣткомъ,

чаруетъ мое сердце, господствуетъ надъ моимъ умомъ, моими помыслами! Мнѣ кажется, будто я теперь только понимаю, что всѣ предметы отбрасываютъ тѣнь, всѣ звуки повторяются эхомъ, всѣ отношенія жизни имѣютъ свои правила, свой прекрасный законъ!»

Миссъ Эленъ спрашиваетъ Ричарда, не ошибся-ли онъ въ своемъ открытіи. Тотъ показываетъ бумаги, которыя, по словамъ разсмотрѣвшаго ихъ Стиля, единогласно подтверждаютъ справедливость даннаго открытія. Эленъ ставитъ новый вопросъ, увѣренъ ли Ричардъ въ томъ, что его матери будетъ пріятно вспомнить проступокъ своей юности. «У моей матери великая душа»,—съ увѣренностью говоритъ Севеджъ.—«За то добрая слава,—замѣчаетъ Стилъ,—такъ мала, что отъ нея уже нельзя многого отнять».—«Ты повторяешь слова бессмысленной толпы!..—упрекаетъ его Ричардъ. Если мать моя, лэди Микельсфилдъ, не захочетъ признаться, что она своимъ проступкомъ юности сдѣлалась матерью Ричарда Севеджа... то мое счастье, къ сожалѣнію, останется для свѣта тайною. Я буду ея сыномъ только наединѣ съ нею, только въ уединенной комнатѣ ея дома»...—«Если не найдешь ея занятою однимъ изъ прежнихъ ея обожателей»...—язвительно замѣчаетъ Стилъ.—«Перестаны!—говоритъ Ричардъ. Мнѣ надобли твои вѣчныя насмѣшки и колкости!.. Если она сохранила огонь своей юности и на старость, если она съ охотою подноситъ къ устамъ своимъ чашу радостей и ловитъ въ ней розовые листья, плавающіе въ винѣ, она—мать Ричарда Севеджа, мать поэта! Его фантазія, его страсть къ разгульной жизни, его страшныя заблужденія—откуда они, какъ не отъ матери?.. О, если она, подобно пчелѣ, и перелетаетъ черезъ плетни и заборы всѣхъ приличій, чтобы собрать медъ для своего улья, неужели она, эта вѣчно юная, веселая, безстрашная женщина не будетъ мнѣ матерью?..» Миссъ Эленъ и Стилъ уходятъ. Ричардъ пишетъ письма и въ длинномъ монологѣ высказываетъ свои соображенія по поводу дальнѣйшей его жизни. Онъ говоритъ, что долженъ одѣться какъ можно приличнѣе и нанять великолѣпную квартиру, чтобы своей нищетой не опечалить матери, пришедшей къ великолѣпію и блеску. Онъ думаетъ, что мать все заплатитъ

за него. «Она, эта величественная, эта высокая женщина, должна будет ободрять, утѣшать меня, а я... я не принесу ей ничего болѣе, кромѣ безцѣннаго милаго мнѣ слова: «мать моя!» Она принуждена будетъ думать, дѣйствовать, говорить за меня,—я буду только въ состояніи смѣяться и плакать... Что-жъ, я предстану передъ нею не жалкимъ нищимъ, чего такъ злобно желала судьба моя,—нѣтъ, я преодолѣлъ всѣ преграды, я побѣдилъ судьбу свою и на зло ей, я положу къ ногамъ своей матери лавровую вѣтвь славы поэта и скажу ей: «я стремился къ высотѣ, я трудился, работалъ, самъ не зная, кому все это принесетъ впослѣдствіи честь и славу!» Въ заключеніе онъ рѣшается открыться своей матери и уходитъ къ лэди Микельсфильдъ.

Лэди Микельсфильдъ бесѣдуетъ сначала съ лордомъ Винчестеромъ и лордомъ Бервикомъ о скачкахъ, а потомъ съ виконтомъ Меришелемъ, братомъ ея покойнаго мужа, всячески ее эксплуатирующимъ, такъ какъ онъ знаетъ о томъ, что у лэди былъ до брака сынъ отъ графа Риверса. Является Ричардъ Севеджъ; его она принимаетъ по уходѣ виконта, про котораго говоритъ: «мнѣ кажется, я никого въ жизни не ненавидѣла болѣе этого гнуснаго человѣка... развѣ графа Риверса, когда онъ мнѣ измѣнилъ! (Задумывается). Какъ много протекло съ тѣхъ поръ времени!..» Между тѣмъ смущенно входитъ Ричардъ, медленно идетъ впередъ и съ робостью начинаетъ разговоръ съ лэди, которая, оказывается, не знала о существованіи Ричарда Севеджа. Въ концѣ концовъ, поборовъ свое смущеніе, онъ признается ей въ томъ, что онъ ея сынъ, но лэди считаетъ его обманщикомъ, выгоняетъ вонъ и приказываетъ явившимся на ея зовъ слугамъ никогда болѣе его не принимать. На этомъ кончается первое дѣйствіе.

Второе дѣйствіе открывается сценой въ комнатѣ Стиля. Стилъ входитъ усталый и разсуждаетъ о трудности работы журналиста. Входитъ лордъ Тирконнель, явившійся по дѣлу, «которое занимаетъ теперь весь Лондонъ», а именно онъ говоритъ о «безчеловѣчной жестокости лэди Микельсфильдъ къ ея сыну» и предлагаетъ Стилю описать живыми

красками все безславіе этой женщины, отвергающей своего сына, презираемой цѣлымъ Лондономъ. «Вы должны,—продолжаетъ онъ,—передать потомству ужасную повѣсть о женщинѣ, которая, при всѣхъ непреложныхъ доказательствахъ, при всемъ убѣжденіи, противится материнскимъ чувствамъ и отвергаетъ съ ледяною холодною сына, сокровище, которому завидуютъ всѣ матери! Не говоря о славѣ Севеджа, скажите, гдѣ найдете вы сына, который съ такимъ постоянствомъ, съ такимъ смиреніемъ сносилъ бы такую жестокою прихоть своей матери! Она не принимаетъ его въ свой домъ, а его умоляющій взоръ прикованъ къ ея окнамъ. Она рветъ его письма,—онъ счастливъ, если возвратитъ себѣ кусочки, къ которымъ прикасались ея руки!.. Она чудовище, о которомъ говоритъ весь Лондонъ, о которомъ должны заговорить журналы!» Впрочемъ, чтобы по достоинству оцѣнить эти слова лорда Тирконнеля, слѣдуетъ привести отзывъ о немъ Стиля, сказанный лорду въ лицо. «Вы,—замѣчаетъ Стилъ,—долго были самымъ пламеннымъ обожателемъ матери Ричарда; сначала не совсѣмъ были несчастливы, потомъ получили полную отставку и теперь, вѣроятно, хотите воспользоваться»...—«Случаемъ отомстить ей?»—прерываетъ лордъ. О, нѣтъ, сирь!.. Но признаюсь вамъ, я ненавижу эту женщину»... Стилъ, однако, недоволенъ поведеніемъ Ричарда, такъ какъ тотъ «всѣ деньги, которыя ему передаютъ друзья его, тратитъ только на то, чтобъ во всемъ согласоваться съ своею матерью, чтобъ сто разъ въ день прокатиться четверкою мимо ея дома, подкупать ея слугъ, дѣлать ей сюрпризы, давать великолѣпные вечера, чтобъ о немъ говорилъ весь городъ»... Поэтому Стилъ согласенъ исполнить просьбу лорда только тогда, «когда я,—говоритъ онъ,—увиду, что Севеджъ дѣйствительно несчастливъ, что онъ броситъ всѣ глупости и перестанетъ жить княземъ въ ожиданіи, что мать за все заплатитъ, только тогда, когда я увижу, что она остается холодною, равнодушною къ необычайному успѣху новой драмы Севеджа, которая сегодня будетъ представлена на Дрюриленѣ». Такимъ образомъ, замыселъ Тирконнеля противъ лэди Микельсфильдъ въ данномъ случаѣ не удался.

Слѣдующая сцена происходитъ на улицѣ около дома лэди. Ричардъ около часа стоитъ около дома своей матери съ тѣмъ только, чтобы узнать, будетъ ли она въ Дрюриленскомъ театрѣ на представленіи его пьесы. У вышедшаго изъ дому слуги лэди онъ спрашиваетъ о томъ, какъ живеть, что дѣлаетъ его мать, въ какомъ платьѣ была сегодня за столомъ, какой уборъ былъ у нея на головѣ и т. д., и т. д. Наконецъ, появляется лэди въ богатыхъ носилкахъ и велитъ своимъ слугамъ отнести ее въ Дрюриленъ, гдѣ въ аванъ-ложѣ лэди и происходитъ послѣдняя 3-я сцена II-го дѣйствія. Здѣсь находится виконтъ Меришель, котораго очень беспокоитъ появленіе сына лэди Микельсфильдъ, такъ какъ это угрожаетъ виконту потерей наслѣдства. Затѣмъ являются лордъ Бервикъ, лордъ Винчестеръ и, наконецъ, сама лэди, происходитъ разговоръ, между прочимъ, и о пьесѣ Ричарда Севеджа, при чемъ лэди называетъ Ричарда «самымъ сноснымъ» изъ всѣхъ послѣдователей новой школы въ литературѣ. Когда лэди откинула занавѣсъ, закрывавшій аванъ-ложу и стала смотрѣть на сцену, то всѣ взоры зрителей были обращены на нее, ея появленіе произвело цѣлую бурю въ театрѣ. На сценѣ, какъ извѣстно, должна итти пьеса Ричарда; изъ нея приведенъ одинъ діалогъ, въ заключеніе котораго въ монологѣ женщины выражено все чувство безпредѣльной любви, какую можетъ питать мать къ сыну. Это, наконецъ, переполняетъ чашу терпѣнія лэди Микельсфильдъ. «Ужасно!.. я не въ силахъ болѣе переносить этого,— восклицаетъ она. Эти суровые взгляды, эти злобныя улыбки, эти проклятія со всѣхъ сторонъ; Боже, какой ужасный жребій назначилъ ты мнѣ въ удѣлъ!.. Они отравляютъ всю жизнь, все бытіе мое! Сплю-ли я, бодрствую-ли—все то же безпредѣльное отчаяніе въ груди! Сынъ, мать—мать, сынъ—все тотъ же мучительный напѣвъ, точно будто я совершила страшное убійство и не могу стереть крови съ рукъ своихъ!.. Виновата ли я, что я не чувствую къ нему ни малѣйшей материнской привязанности, что въ моемъ сердцѣ нѣтъ для него мѣста!.. Я могу быть для него всѣмъ, нѣжною подругою, вѣрною сестрою, послушною дочерью, я буду набожною, скромною, добродѣтельною, какъ ангелъ, но матерью... Нѣтъ, я не могу

быть его матерью!.. Если онъ и дѣйствительно покоился у моего сердца,—природа, зачѣмъ же ты нѣма, зачѣмъ же ты молчишь предъ моимъ сердцемъ, не хочешь удѣлить ему малѣйшей искры любви, какъ святаго знака, что онъ мнѣ сынъ, что я мать его? Письма, документы, все, говорить въ его пользу—одно сердце мое безмолвствуетъ!.. Нѣтъ, я не мать его!.. Пусть позорятъ мое имя, пусть терзаютъ мое сердце раскаленными клещами, пусть направляютъ тысячи ядовитыхъ кинжаловъ на мою бѣдную, оставленную всѣми, жизнь—я не признаю его сыномъ... Я не хочу (въ отчаяніи), я не могу быть его матерью!.. (убѣгаетъ)». Въ ложу вбѣгаютъ лордъ Бервикъ, лордъ Винчестеръ, затѣмъ виконтъ Меришель, разыскивающіе лэди, такъ какъ «весь театръ въ страшномъ волненіи». Вбѣгаетъ въ страхѣ и Ричардъ, явившійся защищать свою мать. Виконтъ оскорбляетъ его, происходитъ дуэль, въ которой Ричардъ убиваетъ противника. Между тѣмъ, зрители вызываютъ автора, онъ выходитъ и въ рѣчи, обращенной къ публикѣ, проситъ ее «простить его мать въ награду несчастному сыну». Затѣмъ его арестуютъ.

Въ третьемъ дѣйствіи миссъ Элленъ отправляется къ лэди Микельсфильдъ съ цѣлью упросить ее, чтобы она, въ свою очередь, упросила королеву простить Ричарда, но та наотрѣзъ отказала, и Элленъ сама идетъ къ королевѣ. По ея просьбѣ королева и прощаетъ Ричарда, который находится въ тюрьмѣ, гдѣ и происходитъ послѣдняя сцена III-го дѣйствія. Стиль бесѣдуетъ съ Ричардомъ о его судьбѣ, его матери и, между прочимъ, говоритъ ему: «Пишите комедіи, комедіи, Севеджъ! Людямъ надоѣли ваши плачевныя драмы, ваши сумасшедшіе короли, ваши дѣвы, ломающія себѣ руки,—надоѣли, право, надоѣли! Пишите комедіи! Тонкія отношенія общества, сатиры на образъ жизни высшаго свѣта, на адвокатовъ, докторовъ,—вотъ поприще для остроумія! Спроси у актеровъ—они сами такъ судятъ». Стиль показываетъ Ричарду написанную имъ сатиру на мать Ричарда, но послѣдній разрываетъ ее со словами: «Я тебѣ дамъ за нее оду къ моей матери!» Между тѣмъ, является лордъ канцлеръ, возвѣщающій Ричарду свободу, которой онъ обязанъ, по словамъ канцлера, «своей поэтической славѣ и по-



28 Января 1909 г.

„МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА“

ИЛИ

„БРАТЯ ВРАГИ“

Трагедія въ 5-ти картинахъ съ хорами, Шиллера.

ПЕРЕВОДЪ К. Р.

Дѣйствующія лица:

Донна Изабелла, Мессинская Княгиня	В. В. Пушарева-Котларевская.	Рыцари	5-й	Поруч. Миллеръ.
Донъ Манукъ } сыновья ея	А. Л. Герхенъ.	Донъ	6-й	Поруч. Ляминъ.
Донъ Цезарь	Е. И. В. Вел. Кн. Константинъ Константиновичъ.	Цезарь.	7-й	Подпор. Квинтицій.
Венгриче	Д. М. Мусина-Озаровская.	Вѣстникъ	8-й	Подпор. Волковъ.
Диего, слуга	Шт.-Кап. Фонъ-Рейнеио.		9-й	Подпор. Диль.
Казатя	Полк. Теплово.	Мессинскіе старья-шны.	1-й	Капит. Тумковскій I.
Веренгаръ	Капит. Чигаевъ.		2-й	А. П. Поповъ.
Ридаръ Манфредъ	Шт.-Кап. Перскій.		3-й	Шт.-Кап. Древингъ.
Донъ	Капит. Фонъ-Дрентельнъ.		4-й	Поруч. Василенко.
5-й	Капит. Елагинъ.		5-й	Поруч. Фонъ-Бенкендорфъ
6-й	Шт.-Бат. Глотовъ.		6-й	Поруч. Козеко
Мапуили	Подпор. Глѣбовскій.		7-й	Подпор. Бروفельдъ I.
7-й	Подпор. Кучевскій.		8-й	Подпор. Бѣлозеровъ.
8-й	Подпор. Фонъ-Гартманъ.		9-й	Подпор. Фонъ-Руммель.
9-й	Подпор. Черленовскій.	Ключарь	10-й	Подпор. Бروفельдъ II.
Рыцари	Капит. Разгильдеувъ.	Юноши съ дарами.	11-й	Подпор. Ки. Ухтомскій.
Донъ	Полк. Кривичій.			Подпор. Игнаціусъ.
Цезарь	Капит. Фонъ-Виттъ.			Подпор. Бروفельдъ I.
				Подпор. Бѣлозеровъ.
				Подпор. Фонъ-Руммель.
				Подпор. Бروفельдъ II.

Дѣйствіе происходитъ въ Мессинѣ въ началѣ XII вѣка.

Музыка: } Сигналы и фанфары . . . XII вѣка.
} Похоронный маршъ . . . Гендель.
} Реквиемъ Палестрина.

Хоръ полковой музыки и пѣвчіе Дѣйвъ-Гвардіи Измайловскаго полка.

Реквиемъ въ 5-й картинѣ исполнитъ на органѣ Кап. Фонъ-Виттъ.

Пьеса поставлена Н. Н. Арватовымъ.

Завѣдвающій административною частью спектакля

Шт.-Кап. Данильченко.

средству какой-то дамы». Ричардъ думаетъ, что это была его мать. Въ числѣ окружающихъ канцлера былъ и лордъ Тирконнель, который предлагаетъ Севеджу поселиться въ его домѣ, гдѣ поэтъ будетъ жить со всевозможнѣйшей роскошью, что необходимо для него, такъ какъ, по словамъ лорда, мать не признаетъ Ричарда до тѣхъ поръ, пока онъ не будетъ окруженъ тѣмъ блескомъ, которымъ хочетъ окружить его лордъ.

Четвертое дѣйствіе происходитъ въ домѣ лорда Тирконнеля. Оказывается, что онъ съ такой роскошью обставилъ жизнь Ричарда въ томъ соображеніи, что «этимъ поступкомъ онъ хотѣлъ только безъ пера и чернилъ написать пасквиль на добродѣтель лэди Микельсфильдъ». Сдѣлавъ онъ это также и ради политическихъ соображеній, ибо чувствуетъ въ себѣ «склонность присоединиться къ одной изъ партій парламента», и поступокъ съ Ричардомъ такимъ образомъ можетъ быть ему полезенъ. Наконецъ, онъ хочетъ еще и позабавиться на счетъ лэди Микельсфильдъ и предлагаетъ своимъ собесѣдникамъ, лордамъ Бервику и Винчестеру, привести ее къ нему на маскарадъ, при чемъ придется пустить въ ходъ обманъ, такъ какъ она въ этотъ вечеръ должна быть на балу у герцогини Суссексъ. Отъ Севеджа лордъ скрываетъ все это; по его словамъ, «откровенность Ричарда какъ разъ разстроитъ все дѣло. Еще немножко пускай продолжатся эти шутки,— говоритъ онъ далѣе,— а потомъ мы назначимъ ему маленькую пенсію и покажемъ дверь». Обманъ удается. Лэди пріѣзжаетъ на балъ, и лордъ Тирконнель, обращаясь къ окружающей группѣ, говоритъ: «Господа! если бъ вы знали, кого счастливый случай привелъ къ намъ подъ этой маской!»— «Что здѣсь хотятъ представлять со мною! Кто я, какъ не я сама?»—съ гнѣвомъ и гордостью, восклицаетъ лэди, срывая съ себя маску. Затѣмъ она срываетъ маски съ Тирконнеля, Бервика, упрекаетъ ихъ въ обманѣ. Въ этой же измѣнѣ обвиняетъ она и Ричарда, который бросается къ ногамъ матери. «Онъ, кажется, еще не танцевалъ съ вами, миледи!»—язвительно замѣчаетъ Тирконнель.—«Если-бъ когда-нибудь я чувствовала, что могу быть его матерью,—говоритъ лэди,—то имѣла бы теперь полное право осыпать его, умертвить своими проклятіями».

Тирконнель (злобно). Встаньте, Севеджъ, ваша матушка признаетъ васъ... «Да,—отвѣчаетъ лэди,—узнайте всѣ и расскажите всему Лондону, что я признаю его, что я не въ силахъ болѣе противиться мнѣнію свѣта. Но скажите ему также, что въ моемъ покоренномъ материнскомъ сердцѣ уже нѣтъ холоднаго презрѣнія, а пожирающее пламя ненависти! Если я прежде робко и, истерзанная тысячами пытокъ, бѣжала стыда, которымъ меня клеймили,—теперь я буду идти ему на встрѣчу! Теперь я стану отыскивать опасности, въ которыя меня вовлекаютъ, вызову жертву своей ненависти на открытую площадь и при цѣломъ свѣтѣ назовусь его матерью; да, да, его матерью. Чтобъ проклясть часъ, въ который онъ родился, жизнь, которую онъ посвятилъ несчастію, мукамъ бѣдной женщины! (Убѣгаетъ изъ залы).—Ричардъ встаетъ, снимаетъ маску, кидаетъ ее къ ногамъ лорда Тирконнеля, съ спокойною рѣшительностью и заявляетъ, что онъ отказывается отъ всей роскоши, его окружающей, такъ какъ чувствуетъ въ себѣ «болѣе силы умереть съ голоду, чѣмъ жить милостію человѣка, котораго презираетъ. «Я возвращусь,—говоритъ онъ,—снова къ бѣдности, оставленной мною, кажется, для того только, чтобы узнать, что жить въ нищетѣ, умереть съ горя—блаженство въ сравненіи съ счастіемъ, покупаемымъ на счетъ чести. (Язвительно). Ступайте теперь къ моей матери, своимъ проклятіемъ она меня признала, примирилась со мною. (Со злобною насмѣшкою). Ваши сердца бьются однимъ тактомъ! Посмѣйтесь съ нею надъ этою шуткою, надъ свѣтомъ, надо мною, милордъ! (Съ стѣсненнымъ сердцемъ). Я слишкомъ теперь хорошо знаю, какой назначенъ мнѣ въ этомъ мірѣ жребій, и жажду корки хлѣба, соломеннаго ложа, нищеты среди которыхъ все-таки могу сказать себѣ: ты лучше своей участи! Если вы, милордъ, лишитесь этого блеску, вы ничѣмъ не можете быть; я (съ гордостью), я могу сдѣлаться опять тѣмъ, кѣмъ былъ прежде!» (Уходитъ).

Въ пятомъ дѣйствіи мы застаемъ Ричарда въ страшной бѣдности. Онъ иногда заходитъ къ бѣдняку-портному Томсу и, однажды зайдя къ нему, онъ проситъ пера и бумажки и пишетъ послѣднее свое стихотвореніе, «Пѣснь смерти», наступленіе которой онъ чувствуетъ. Жена портного Китти

когда то служила «у князей да графовъ». Ей дали на воспитаніе «дитя, которое принадлежало дочери лэди Мазонъ, т. е. лэди Микельсфильдъ, иными словами, сына графа Риверса, Ричарда Севеджа. Изъ ненависти къ графу Риверсу лэди Микельсфильдъ, по словамъ Китти, совершенно отеклась отъ его сына, о бѣдной участи котораго заботилась сначала только мать лэди Микельсфильдъ, лэди Мазонъ. Потомъ и она, ненавидя графа Риверса и чтобъ разлучить его съ своей дочерью, отняла у Китти ребенка, даннаго ей на воспитаніе. Но ребенокъ не умеръ, какъ увѣряла лэди Микельсфильдъ, ея мать, его потомъ отдали «на прокормленіе какому то ремесленнику»... тамъ дитя выросло... убѣжало... Его воспитатели умерли и молодой Ричардъ нашель у нихъ бумаги, письма, метрику». Такимъ образомъ, изъ этого разсказа Китти, лэди Микельсфильдъ, явившаяся сама къ ней, увѣрилась, что Ричардъ Севеджъ былъ ея сынъ. Наконецъ, она видитъ и его самого, но уже при смерти. Какъ видно изъ словъ лэди, сказанныхъ явившимся въ это время миссъ Элленъ и Стилю, «когда Ричардъ началъ убѣгать отъ своей матери, она сама отыскала его; когда свѣтъ пересталъ говорить о немъ—ея сердце за него заговорило». Ричардъ, между тѣмъ, судорожно протягиваетъ ей свою руку, какъ бы давая тѣмъ знать, что онъ прощаетъ ее, и затѣмъ умираетъ. Потрясенная всѣмъ происшедшимъ, лэди Микельсфильдъ не переноситъ этихъ волненій и сама умираетъ. «Времена и нравы—вотъ ваши жертвы!..»—съ грустью заканчиваетъ Стиль. «О, если бы спали съ человѣка оковы предрасудковъ, если бъ въ хаосѣ свѣта, съ его холодными разсчетами, съ его рабскими законами, восторжествовалъ бы голосъ природы, люди не были бы такъ несчастны, такъ достойны горькаго сожалѣнія»!..

Въ этихъ заключительныхъ словахъ Стиля авторъ, очевидно, выразилъ мораль своей пьесы. Какъ видите, основная идея драмы и вся постановка вопроса въ драмѣ Гуцкова совершенно иная, чѣмъ у Островскаго. Гуцковъ хотѣлъ показать, сколько несчастій бываетъ съ людьми, когда молчитъ въ нихъ голосъ природы. Островскій хотѣлъ показать, къ чему побуждаетъ человѣка голосъ природы. Лэди Микельсфильдъ, въ сердцѣ

которой молчитъ материнское чувство, не только презираетъ своего сына, но даже, въ концѣ концовъ, начинаетъ ненавидѣть его и такимъ образомъ является источникомъ всѣхъ его несчастій. Въ лицѣ Кручининой изображено чувство матери, страстная любовь къ сыну, ея отчаяніе въ виду утраты сына, и Незнамовъ, нашедшій свою мать, начнетъ новую счастливую жизнь, и источникомъ этого счастья будетъ, конечно, его мать. Неестественность драмы Гуцкова, а именно основной постановки вопроса, какую мы видимъ у него, легко бросается въ глаза, и потому Островскій въ силу этого обстоятельства могъ придти къ иной постановкѣ вопроса. Но слѣдуетъ замѣтить, что въ данномъ случаѣ ее могла подсказать нашему драматургу другая пьеса, мелодрама, вліяніе которой на Островскаго можно установить неоспоримо и о которой у насъ рѣчь будетъ ниже. Теперь же выяснимъ вліяніе драмы Гуцкова.

Было бы, на мой взглядъ, большой натяжкой утверждать, что на нашего драматурга повліяли слова Стиля, сказанныя молодому поэту: «Пишите комедіи, комедіи, Севеджъ! Людямъ надоѣли ваши плачевныя драмы»... и т. д., и что подъ ихъ вліяніемъ онъ создалъ комедію, а не драму. У него комедія получалась въ силу общей постановки вопроса, а, кромѣ того, и комедія его совершенно не уступаетъ драмѣ по глубинѣ и силѣ своего драматизма. Но то обстоятельство, что среди дѣйствующихъ лицъ есть актриса, что одна сцена происходитъ въ театрѣ, гдѣ идетъ представленіе драмы, имѣющей отношеніе къ чувствамъ, переживаемымъ лэди Микельсфильдъ, могло навести Островскаго на мысль избрать героиней своего произведенія актрису, сына ея сдѣлать актеромъ и вообще изобразить этотъ міръ, съ которымъ онъ успѣлъ теперь хорошо познакомиться. Что касается героинь обѣихъ пьесъ, то онѣ составляютъ полную противоположность другъ другу. Гордость лэди Микельсфильдъ, ея холодность и бездушіе даже по отношенію къ собственному сыну смѣняются у Кручининой безпредѣльнымъ радушіемъ и привѣтливостью, готовностью придти на помощь ко всякому. Лэди не ѣдетъ къ королевѣ просить о помилованіи Ричарда даже послѣ того, какъ миссъ Элленъ умоляетъ ее поѣхать къ королевѣ. Кру-

чинина, подобно миссъ Элленъ, сама безъ чьей-либо просьбы ѣдетъ къ губернатору просить за Незнамова, лишь только услышала, что послѣднему грозитъ непрятность. Обратите вниманіе на эту подробность. Несомнѣнно, что Островскій заимствовалъ этотъ мотивъ изъ драмы Гуцкова. Это, въ свою очередь, повело къ дальнѣйшему сходству. Причиной, угрожавшей Ричарду смертной казнью, была его дуэль съ виконтомъ Меришелемъ, имѣвшая мѣсто въ театрѣ. Островскому также слѣдовало указать причину, благодаря которой Незнамову угрожала высылка, и онъ создаетъ ссору Незнамова съ Мухобоевымъ. Посмотрите, какую естественную причину придумалъ онъ и какой искусственной въ сравненіи съ ней является причина опасности въ драмѣ Гуцкова. Но обратимся снова къ героинямъ. О лэди Микельсфильдъ ходитъ по городу масса толковъ и пересудовъ, не всегда несправедливыхъ, напр., что касается ея отношеній къ сыну. Кручинина также даетъ пищу разнымъ разговорамъ, но всѣ эти разговоры носятъ явный характеръ сплетенъ. Далѣе лордъ Тирконнель, не совсѣмъ-то счастливый поклонникъ лэди Микельсфильдъ, рѣшается мстить ей и «позабавиться» на ея счетъ и съ этой цѣлью, какъ мы знаемъ, устраиваетъ маскарадъ и убѣждаетъ лорда Бервика обманомъ привезти къ нему лэди. Точно также завидующая успѣхамъ Кручининой актриса Коринкина замышляетъ противъ Кручининой, склоняетъ на свою сторону своего поклонника, перваго любовника Миловзорова, и убѣждаетъ его проводить Кручинину на предполагаемый балъ. Такимъ образомъ, Островскому нужно было создать такое лицо, которое могло бы дать балъ, куда была бы приглашена и Кручинина и гдѣ ей была бы устроена какая-нибудь непрятность. Нашъ драматургъ блестяще вышелъ и изъ этого испытанія, создавъ превосходнѣйшій типъ провинціального мецената, Дудукина, составляющато опять таки полную противоположность лорду Тирконнелю. Между тѣмъ, какъ послѣдній говоритъ всевозможныя колкости по адресу лэди, Дудукинъ даже предупреждаетъ гостей не говорить ничего о дѣтяхъ въ присутствіи Кручининой. На балу у лорда дѣйствительно разыгралась скандальная сцена, въ результатъ которой лэди Микельсфильдъ заявляетъ о своемъ признаніи

сына, но также и о своей ненависти къ нему. На балу у Дудукина также разыгрывается подобная сцена, но результатъ выходитъ совершенно противоположный; Кручинина счастлива: она нашла своего сына. Кстати слѣдуетъ замѣтить, что и отъ Ричарда и отъ Незнамова скрываютъ истинную цѣль бала. Какъ лэди Микельсфильдъ, такъ и Кручинину обманываютъ, говоря, что ребенокъ умеръ, между тѣмъ какъ онъ живъ. Но тогда какъ лэди никогда не думаетъ о своемъ сынѣ, Кручинина все время мечтаетъ о своемъ, всѣ ея мысли направлены къ нему. Наконецъ, какъ лэди Микельсфильдъ, такъ и Кручинина узнаютъ каждая о своемъ сынѣ отъ той женщины, которой онъ былъ отданъ на воспитаніе, но Островскій и тутъ сумѣлъ быть оригинальнымъ, создавъ типичный образъ Галчихи. Такимъ образомъ, несмотря на несомнѣнное заимствованіе нѣкоторыхъ мотивовъ, личность Кручининою вышла полной противоположностью лэди Микельсфильдъ.

Больше сходства представляютъ Ричардъ Севеджъ и Незнамовъ, хотя и тутъ есть различіе. Сходство есть въ фактахъ рожденія и воспитанія. «Родился въ тиши»,—говоритъ о себѣ Ричардъ: «тайкомъ, какъ совершается убійство, воровство; родился такъ постыдно, какъ только можетъ родиться самое презрѣнное животное; вскормленъ въ грязи, въ нищетѣ, надъ черствою коркою хлѣба, которую давали мнѣ изъ состраданія»... Пубавивъ напыщенный тонъ рѣчи, все это можно примѣнить и къ Незнамову. Затѣмъ припомнимъ извѣстныя уже намъ рѣчи Ричарда въ защиту своей матери, когда онъ говорилъ: «Его (Ричарда) фантазіи, его страсть къ разгульной жизни, его страшныя заблужденія—откуда они, какъ не отъ матери?». Развѣ *mutatis mutandis* этого нельзя сказать о Незнамовѣ, не поднимая, конечно, вопроса о наслѣдственности. Но есть, какъ я сказалъ, и глубокое различіе между нашими героями, а именно въ ихъ чувствахъ къ матери. Между тѣмъ какъ Ричардъ благоговѣетъ передъ своей матерью, Незнамовъ не можетъ говорить о ней безъ злобы. Нужно замѣтить, впрочемъ, что чувства Незнамова въ этомъ отношеніи гораздо естественнѣе и правдоподобнѣе.

Вотъ всѣ тѣ сопоставленія, которыя я нашель возможнымъ сдѣлать, говоря о комедіи Островскаго и драмѣ Гуцкова. Перехожу теперь къ другой піесѣ, которая также, несомнѣнно, послужила источникомъ нашему драматургу при созданіи его комедіи «Безъ вины виноватые». Піеса эта — «Артуръ, или шестнадцать лѣтъ спустя», драма въ 2-хъ дѣйствіяхъ, шедшая въ Петербургѣ на русской и французской сценахъ въ 1839—1840 гг. Какъ видите, это переводъ съ французскаго какого-то Л. Л., быть можетъ того самаго Л. Л., котораго Вольфъ въ своей «Хроникѣ театровъ» называетъ извѣстнымъ въ то время театральнымъ критикомъ. Кто авторъ настоящей пьесы, мнѣ неизвѣстно ¹⁾. Перехожу теперь къ ея содержанію.

Назову предварительно дѣйствующихъ лицъ. За исключеніемъ слугъ, рыбаковъ, матросовъ, рабочихъ, женъ рыбаковъ и пассажировъ съ разбитаго корабля, ихъ всего только шесть. Это: 1) Лордъ Мельвиль, адмиралъ англійской стужбы, 2) Сирдъ Артуръ, 3) Жеромъ Дюфло, французъ, прежде торговавшій табакомъ, 4) Джонъ, рыбакъ, прежде бывший матросомъ, 5) Марія и 6) Китти, жена Джона. Дѣйствіе происходитъ въ Англии; въ первомъ актѣ на берегу Портсмута, во второмъ—въ замкѣ Мельвиль.

Въ первомъ явленіи 1-го дѣйствія Джонъ готовится къ церемоніи крещенія барки, крестнымъ отцомъ которой будетъ самъ лордъ Мельвиль. Послѣдній благодѣтельствуетъ Джону потому, что года четыре—пять тому назадъ тотъ бросился въ воду за Артуромъ, побочнымъ сыномъ лорда, хотя лордъ тщательно скрываетъ это родство и о немъ знаетъ только Джонъ. Затѣмъ является Артуръ и сообщаетъ, что лордъ придетъ позднѣе, такъ какъ онъ «съ часу на часъ поджидаетъ какихъ-то извѣстій, очень, кажется, для него важныхъ». Приходитъ Мельвиль и подаетъ Артуру пакетъ на его имя; изъ бумагъ Артуръ узнаетъ о полученіи имъ офицерскаго чина и уходитъ въ таверну Джона угостить рыбаковъ. На сценѣ остаются Мельвиль и Джонъ. Изъ ихъ разговора мы узнаемъ, что Джонъ когда-то вы-

¹⁾ «Артуръ, или шестнадцать лѣтъ спустя». Драма въ двухъ дѣйствіяхъ, перев. съ французскаго Л. Л. Репертуаръ рус. театра, изд. И. Песоцкимъ. На 1839 г. кн. 12-я, стр. 1—30. Указаннымъ переводомъ драмы я и пользовался.

краль Артура у матери, которая впоследствии не хотѣла принять денегъ отъ лорда, хотя Джонъ три раза ѣздилъ въ Парижъ нарочно за этимъ: «два первые раза она,—говоритъ Джонъ,—не хотѣла слушать меня, а въ третій разъ такъ и совсѣмъ вытолкала въ зашеи и захлопнула за мною дверь своей бѣдной каморки, гдѣ она работаетъ день и ночь и вѣчно въ траурѣ: предъ ней пустая люлька, а надъ люлькой вашъ портретъ». Лордъ говоритъ, что теперь уже дѣло не поправимо, но Джонъ возражаетъ на это и совѣтуетъ лорду вызвать къ себѣ мать Артура, если она еще жива, и жениться на ней. Этого сдѣлать не позволяетъ Мельвилю его аристократическая гордость. Тѣмъ временемъ начинается буря. Эта буря разбиваетъ катеръ, лавировавшій около Портсмута, къ которому на помощь отправились Артуръ и Мельвиль съ рыбаками. Артуръ спасаетъ какую-то женщину, которая оказалась, какъ и слѣдовало ожидать, Маріей, матерью Артура. Потомъ спасаетъ и ея брата Жерома. Изъ разговора послѣдняго съ Джономъ узнаемъ, что Марія съ братомъ пріѣхали въ Англію отыскивать похитителя ея сына. Въ одномъ изъ слѣдующихъ явленій Марія узнаетъ въ Мельвилѣ своего возлюбленнаго и проситъ его сказать, что случилось съ ея сыномъ. Лордъ успокаиваетъ ее, но называетъ безразсуднымъ ея пріѣздъ въ Англію, такъ какъ этимъ она можетъ погубить своего сына. «Боже мой! Можете-ли вы говорить такъ!—возражаетъ Марія: О, вы не знаете, что я перенесла! Горестъ лишила меня разсудка, я впала въ безуміе... да, милордъ, въ безуміе! Я съ стенаніями призывала Артура; я думала видѣть его вездѣ, днемъ, ночью. О, я была очень несчастлива, да! И теперь, когда я его нашла, когда онъ подлѣ меня, вы говорите, что я сдѣлала безразсудность, что я, бѣдная мать, могу погубить своего сына! Ахъ, милордъ, вы не понимаете материнскаго сердца, вы никогда не любили своего сына!» Мельвиль оказывается благороднымъ отцомъ, который, «чтобы пріобрѣсти какое-нибудь право на прощеніе матери, хотѣлъ удвоить любовь свою къ сыну. Онъ съ величайшей заботливостью воспитывалъ Артура, любовался имъ все время, вложилъ въ сердце его благородныя чувствованія, сохранилъ въ немъ любовь къ добру». Сынъ—его гордость, его надежда! Онъ любитъ



С. И. Яковлев в роли Голутвина
«И всякого мудреца!»...
Эскиз В. А. Щуро

Артура такъ же, какъ и Марія. Послѣдняя предлагаетъ лорду любить сына вмѣстѣ и только просить отвести ее скорѣе къ сыну, чтобы обнять его, прижать къ своему сердцу. Мельвиль проситъ Марію, въ свою очередь, объ одномъ: одинъ день не говорить Артуру, что она—его мать, такъ какъ черезъ день ихъ «общая участь будетъ устроена». Въ слѣдующемъ явленіи происходитъ разговоръ Маріи съ сыномъ. Мельвиль предлагаетъ ей съ братомъ итти въ замокъ, такъ какъ у Джона не могутъ помѣститься всѣ пассажиры съ разбитаго корабля. Первое дѣйствіе заканчивается церемоніей крещенія барки, которой даютъ имя «Молодой Артуръ».

Во 2-мъ дѣйствіи Марія и Артуръ послѣ прогулки по парку замка входятъ въ залъ, при чемъ Марія ни слова не сказала сыну о своей тайнѣ. Тѣмъ временемъ является лордъ и, выславъ подъ удобнымъ предлогомъ Артура, вступаетъ въ бесѣду съ его матерью. Онъ говоритъ ей, что никогда не имѣлъ намѣренія соблазнить ее и бросить, но «полагалъ свое счастье въ томъ,—продолжаетъ онъ,—чтобы освятить закономъ любовь нашу; клянусь честію, я хотѣлъ отдать вамъ имя свое!» Онъ напоминаетъ ей о своемъ путешествіи въ Англію, когда у нихъ родился Артуръ; это путешествіе должно было рѣшить ихъ судьбу. «Я ѣхалъ,—говоритъ онъ,—для того, чтобы броситься къ ногамъ лорда Мельвиля, моего дяди и опекуна, попросить у него согласія на бракъ; но неожиданное происшествіе дало другой оборотъ дѣлу: дядя мой и его сынъ умерли скоропостижно, почти въ одно время и я сдѣлался наслѣдникомъ имени и обширныхъ владѣній герцоговъ Мельвилей». Такимъ образомъ, «любовь молодого баронета должна была уступить жестокому, можетъ быть, но неизмѣннымъ причинамъ пэра Англій, и голосъ сердца долженъ былъ замолчать передъ предрасудками свѣта и неравенствомъ состояній». Но Марія и не претендуетъ на то, чтобы лордъ женился на ней, она проситъ только отдать ей сына. Мельвиль же, оказывается, самъ пришелъ просить у нея сына и предлагаетъ ей совершенно отказаться отъ Артура, отъ всякихъ правъ на него и разстаться съ нимъ, общая, въ свою очередь, сдѣлать его наслѣдникомъ своего имени, званія, богатства. Послѣ тяжелыхъ мученій Марія уже почти

готова дать согласіе на разлуку, но раздается шумъ и, полагая, что это идетъ Артуръ, Марія вырывается изъ рукъ удерживающаго ее Мельвила и убѣгаетъ въ свою комнату. Тѣмъ временемъ входитъ Жеромъ, разыскивающій похитителя ребенка, а затѣмъ Артуръ, который получилъ приказъ изъ адмиралтейства, долженъ уѣхать и только хочетъ повидаться съ Маріей. Ему говорятъ, что она нездорова и не можетъ его принять. Артуръ уходитъ. Жерому удается напасть на слѣдъ похитителя, котораго онъ признаетъ въ Джонѣ: на ихъ шумный разговоръ выходитъ Марія, которая на слова Жерома, что воръ отыскался, говоритъ, что она его прощаетъ, что она знаетъ все про сына, знаетъ, гдѣ онъ, но что она должна ради сына уѣхать одна, безъ него. Изъ дальнѣйшаго монолога Маріи зритель узнаетъ, что она рѣшилась уѣхать и увезти съ собой «тайну рожденія Артура». Ей только тяжело, что сынъ уѣдетъ, «не сказавъ ей послѣдняго прости!» Между тѣмъ, входитъ Артуръ, который также не могъ оставить ее равнодушно. Онъ предлагаетъ Маріи взять отъ него бездѣлку, вещицу, «которая иногда будетъ напоминать ей сироту Артура!» Эта вещица—осыпанный брилліантами портретъ его, когда онъ былъ ребенкомъ, сдѣланный для Арабеллы Ричмондъ, на которой лордъ хочетъ женить своего сына. Марія согласна взять портретъ, но не желаетъ взять оправу. Артуръ возражаетъ и говоритъ, что онъ продаетъ этотъ портретъ и проситъ ее дать ему что-нибудь, чтобъ напоминало ему ее въ разлукѣ съ ней. «У меня ничего нѣтъ, ничего»...—говоритъ Марія.—«А этотъ медальонъ, что у васъ на шеѣ?»—возражаетъ Артуръ.—«А! этотъ медальонъ!—отвѣчаетъ она: да, ваша правда; но нѣтъ я не могу разстаться съ нимъ: въ этомъ медальонѣ спрятанъ локонъ волосъ, которые одна мать отрѣзала у своего сына, когда онъ спалъ въ колыбели».—«Счастливъ сынъ, который могъ сказать: мать моя! Я былъ лишень этого счастья, но понимаю его»,—воскликаетъ Артуръ. Въ дальнѣйшемъ разговорѣ съ послѣднимъ Марія передаетъ ему все о его матери, не называя только себя и выдавая себя за ближайшую подругу его матери. Тогда Артуръ рѣшается говорить съ Мельвилемъ и «проситъ у него честь своей матери». Мельвиль отказывается жениться на его матери и

тогда Артуръ хочетъ покинуть своего отца, чтобы работать для матери. Входитъ Марія, говоритъ Артуру, что мать его умерла, и передаетъ ему письмо, «которое она написала къ нему въ послѣднія минуты жизни». Лордъ Мельвиль, волненіе котораго во время чтенія письма все увеличивалось и увеличивалось, въ концѣ концовъ признаетъ себя побѣжденнымъ, беретъ за руку своего сына, бросаетъ его въ объятія матери и Марія становится лэди Мельвиль.

Какъ видите, это типичная мелодрама, правда, дающая благодарный матеріалъ для артистки, играющей роль Маріи—лэди Мельвиль, и кажется страннымъ, почему эту пьесу давали такъ мало: въ сезонъ 1839—40 гг. ее играли всего три раза. Одинъ пересказъ содержанія можетъ убѣдить въ справедливости высказанной мною мысли, что эта мелодрама была также источникомъ интересующей насъ комедіи Островскаго, и если бы было возможно какое нибудь сомнѣніе, такъ уже знаменитый медальонъ уничтожаетъ его.

Посмотримъ теперь, какъ использовалъ нашъ драматургъ этотъ свой источникъ. Мнѣ думается, что процессъ творчества въ данномъ случаѣ былъ тотъ же, что и при созданіи «Пучины». Именно Островскій уясняетъ общую основную идею драмы, выраженную, какъ мы видѣли, въ словахъ Дудукина. Затѣмъ онъ создаетъ извѣстную обстановку для выраженія этой основной мысли, при чемъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, мать, сына и отца, такъ сказать, схему драмы, онъ беретъ изъ этого своего источника. Драма Гуцкова не могла служить источникомъ въ данномъ случаѣ потому, что тамъ только два лица изъ этихъ трехъ: мать и сынъ, а отца нѣтъ уже въ живыхъ. Отсюда же онъ заимствуетъ и такія основныя положенія, какъ утрата сына, отчаяніе и болѣзнь матери по этому случаю, стараніе найти сына и успѣхъ этихъ стараній. Впрочемъ, въ этомъ отношеніи источникомъ могла служить и драма Гуцкова, и пожалуй, ей нужно отдать здѣсь предпочтеніе, принимая во вниманіе то, что драматургъ вложилъ въ уста Кручинной упоминаніе о лэди Микельсфильдъ, а не о Маріи—лэди Мельвиль. Я, конечно, не хочу сказать, чтобы Островскій самъ не могъ создать

указанной схемы; я только констатирую, что ему не было надобности самому ее придумывать, что она уже была дана источникомъ и что онъ взялъ ее, какъ нѣчто неизбежное. Но содержаніе для заполнения этой схемы нашъ драматургъ почерпнулъ изъ окружающей его, хорошо ему знакомой, русской жизни, почему его лица и поражаютъ такой живостью, да, кромѣ того, Островскій внесъ свое и въ обработку самого сюжета, что придало еще болѣе реализма его комедіи, которая, конечно, съ полнымъ правомъ можетъ быть названа драмой и носить названіе комедіи, только благодаря благополучному окончанію. Что же свое онъ внесъ въ обработку сюжета, покажетъ сопоставленіе главныхъ дѣйствующихъ лицъ драмы «Артуръ» и комедіи «Безъ вины виноватые».

Болѣе всего сходства представляютъ героини обѣихъ пьесъ. Сходство это заключается въ чувствѣ матери, въ беззавѣтной любви къ сыну, въ тоскѣ въ виду его утраты и въ страстномъ желаніи возвратить себѣ утеряннаго сына; наконецъ, сходство заключается и въ томъ, что обѣ онѣ вольно или невольно обмануты своими возлюбленными. Но на этомъ сходство и кончается. Между тѣмъ какъ Марія продолжаетъ любить Ліонеля, въ Кручининной, повидимому, погасло всякое чувство любви къ Мурову, хотя она, найдя своего сына, и оглядывается кругомъ, ища глазами Мурова, и только послѣ того, какъ Муровъ отворачивается, она говоритъ сыну: «твой отецъ не стоитъ того, чтобы его искать. Но я бы желала, чтобы онъ посмотрѣлъ на насъ. Только бы посмотрѣлъ, а нашимъ счастьемъ мы съ нимъ не подѣлимся»... Затѣмъ Марія, найдя своего Артура, принуждена отказаться отъ него и разстаться съ нимъ, даже не позволивъ себѣ назвать его сыномъ, и все это она готова сдѣлать во имя своей безграничной любви къ Артуру. Кручинина, несмотря на всѣ угрозы Мурова, не желаетъ прекратить поисковъ своего сына и ужъ никогда не откажется отъ него. Хотя и возможны подобнаго рода драматическія положенія, когда мать принуждена отказаться отъ своего ребенка, чтобы обезпечить его матеріальное положеніе, всетаки ясно, что Кручинина представляетъ собою живое лицо, тогда какъ этого нельзя сказать о лэди Мельвиль, если бы

даже мы и согласились, что послѣдняя выгодно отличается въ этомъ отношеніи отъ остальныхъ лицъ мелодрамы.

Муровъ составляетъ полную противоположность своему прототипу. Мы опять и здѣсь, какъ въ «Пучинѣ», имѣемъ образецъ творчества по контрасту. Между тѣмъ какъ лордъ Мельвиль—типичный благородный отецъ мелодрамы, правда, доступный увлеченіямъ молодости, но и готовый загладить эти увлеченія, хотя и невольно лишенный возможности сдѣлать это, положимъ, благодаря предразсудку,—Муровъ—типичный эгоистъ: ради собственной выгоды онъ сознательно обманываетъ свою возлюбленную и женится на другой; когда же онъ вновь былъ свободенъ и встрѣтился съ матерью своего ребенка, онъ готовъ жениться съ ней и даже не останавливается передъ угрозами, лишь бы она прекратила поиски сына, которыми она можетъ ужасно повредить ему въ глазахъ того общества, гдѣ онъ занимаетъ видное положеніе. Даже въ послѣднюю минуту, когда признаніемъ можно было, пожалуй, заслужить прощеніе любимой когда-то женщины, онъ отворачивается отъ ея взгляда, лишь бы только не повредить себѣ. Нечего говорить о томъ, что Муровъ—живая личность, тогда какъ лордъ Мельвиль—безжизненный образъ. Слѣдуетъ замѣтить, что Мурову авторъ могъ придать черту личности виконта Меришеля изъ драмы Гуцкова. По крайней мѣрѣ, какъ виконтъ ради своихъ личныхъ выгодъ, боясь потерять наслѣдство, заботится о томъ, чтобы лэди Микельсфильдъ не признала Ричарда своимъ сыномъ, и даже начинаетъ разговоръ съ нимъ по этому поводу, такъ и Муровъ ради своихъ личныхъ интересовъ предлагаетъ Кручининой прекратить ея поиски сына. И тутъ у Островскаго вышло естественнѣе и правдоподобнѣе.

Наконецъ, что касается сына, то Незнамовъ опять—таки представляетъ собою до извѣстной степени и въ извѣстномъ смыслѣ полную противоположность Артуру и созданъ Островскимъ, такъ сказать, по контрасту, хотя здѣсь нужно имѣть въ виду, что образъ Незнамова созданъ подъ двойнымъ влияніемъ, Ричарда и Артура, при чемъ въ данномъ случаѣ сильнѣе влияніе личности перваго, чѣмъ второго. Артуръ—идеальная, хотя и не

живая личность; онъ надѣленъ всевозможными добродѣтелями: онъ и храбръ, и самоотверженъ, честенъ, безгранично любитъ своего отца, но не задумается оставить его, когда видитъ, что тотъ поступаетъ безчестно; онъ, узнавъ о томъ, что мать его жива, что ее оклеветали, не останавливается ни передъ чѣмъ, чтобы только увидѣть ее и работать и жить для нея. Впрочемъ, онъ, и не зная этого, только съгорестью, а не съ озлобленіемъ, какъ Незнамовъ, говоритъ, что «долженъ проклинать» свою мать, такъ какъ она бросила его. Незнамовъ, правда, въ душѣ своей обладаетъ хорошими качествами, но они находятся у него, такъ сказать, въ скрытомъ состояніи: они забыты и загнаны внутрь, благодаря условіямъ его жизни; стоитъ только измѣниться этимъ условіямъ, перемѣнилось обращеніе съ нимъ, и у него уже пробуждаются благородныя душевныя качества, но теперь проявляются по большей части только отрицательныя стороны его личности, не говоря, конечно, объ его остроуміи и искренности. Вотъ почему я и говорю, что онъ составляетъ полную противоположность Артуру: благодаря условіямъ своего существованія, онъ озвѣрѣлъ, «сталъ кусаться», хотя и былъ въ душѣ добрымъ человѣкомъ. Онъ даже о матери, какъ было выше упомянуто, не можетъ вспомнить безъ озлобленія, и, конечно, съ извѣстной точки зрѣнія справедливо. Выиграла-ли пьеса отъ такой перемѣны? Несомнѣнно. Не повторяя уже сказаннаго, что Артуръ—не живое лицо, а Незнамовъ—яркая, живая личность, слѣдуетъ отмѣтить, что усилился и самый драматизмъ пьесы. Первая встрѣча Кручининой съ своимъ сыномъ производитъ несравненно болѣе глубокое впечатлѣніе и гораздо болѣе эффектна, чѣмъ сцена встрѣчи лэди Мельвиль съ Артуромъ.

Покончивъ съ главными дѣйствующими лицами, я долженъ остановиться еще на двухъ вопросахъ, чтобы вполне выяснитъ степень вліянія мелодрамы «Артуръ» на Островскаго. Первый изъ нихъ это — вопросъ о медальонѣ. Легко замѣтить, что въ мелодрамѣ медальонъ играетъ далеко не такую важную роль, какъ въ комедіи «Безъ вины виноватые». Правда, и тамъ съ нимъ связанъ разговоръ о матери, но эта связь нѣсколько внѣшняго характера, между тѣмъ какъ у Островскаго, благодаря медальону,

Кручинина узнаетъ своего сына, и нашему драматургу удалось создать въ высокой степени эффектную и потрясающую по драматизму сцену. Такимъ образомъ, заимствовавъ у своего источника извѣстный мотивъ, Островскій въ его обработкѣ показалъ себя крупнымъ художникомъ.

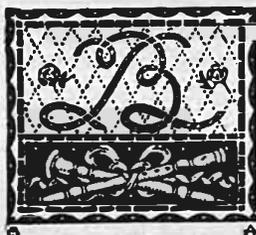
Наконецъ, мнѣ приходится остановиться еще на одномъ измѣненіи, внесенномъ драматургомъ въ свое произведеніе. Мелодрама «Артуръ», заключающая въ себѣ нѣкоторыя достоинства, обладаетъ въ то же время и крупными недостатками, и среди нихъ слѣдуетъ отмѣтить наличность въ сильной степени эпического элемента, столь противорѣчащаго законамъ драмы, недостатокъ, также свойственный и драмѣ Гуцкова. О всей прошлой жизни Маріи до момента гибели корабля зритель узнаетъ изъ рассказовъ дѣйствующихъ лицъ мелодрамы, подобно тому какъ изъ рассказовъ узнаетъ и о прошломъ лэди Микельсфильдъ, между тѣмъ какъ въ комедіи Островскаго прошлой жизни Кручининой, той порѣ ея, когда она еще была Отрадиной, вплоть до момента разрыва съ Муровымъ, посвящено цѣлое дѣйствіе, что, конечно, внесло значительное оживленіе.

Подведемъ итоги нашему изслѣдованію. Свою, пользующуюся выдающимся и вполне заслуженнымъ успѣхомъ, комедію, въ сущности драму, «Безъ вины виноватые» Островскій создалъ подъ вліяніемъ драмы Гуцкова: «Ричардъ Севеджъ или мать и сынъ» и мелодрамы: «Артуръ или шестнадцать лѣтъ спустя». Можно думать, что драма Гуцкова навела его на мысль изобразить въ своемъ произведеніи «чувство матери», но разработалъ онъ этотъ вопросъ подъ вліяніемъ мелодрамы. Первый источникъ, вѣроятно, также указалъ ему на міръ актеровъ, какъ на сферу, откуда всего лучше было бы взять матеріалъ для своего произведенія, изъ послѣдняго же источника драматургъ заимствовалъ схему своей комедіи въ основныхъ ея чертахъ, т. е. главныхъ дѣйствующихъ лицъ: мать, сына и отца. Но весь матеріалъ, такъ сказать, для заполнения этой схемы онъ взялъ изъ окружающей жизни, и ему удалось создать одно изъ самобытнѣйшихъ произведеній русской драматической литературы. Равнымъ образомъ, заимствуя изъ драмы Гуцкова нѣкоторыя подробности, какъ, напр., мотивъ ссоры

сына, мотивъ ходатайства матери за сына, мотивъ устройства бала, на которомъ должны были чѣмъ-либо оскорбить героиню, сокрытіе истинной цѣли этого бала отъ сына,—всѣ эти мотивы Островскій обрабатывалъ оригинально. Оригинальнымъ остался онъ и въ психологическомъ анализѣ самого материнскаго чувства, равно какъ и въ обработкѣ мотива съ медальономъ, заимствованнаго изъ названной мелодрамы. Благодаря всему этому, многія сцены вышли болѣе эффектными, а также и вообще усилился драматизмъ пьесы Островскаго, выгодно отличающейся отъ своихъ источниковъ, между прочимъ и тѣмъ, что въ ней введено цѣлое дѣйствіе для изображенія прошлой жизни героини, между тѣмъ какъ авторы источниковъ съ этой цѣлью пользуются эпическимъ элементомъ.

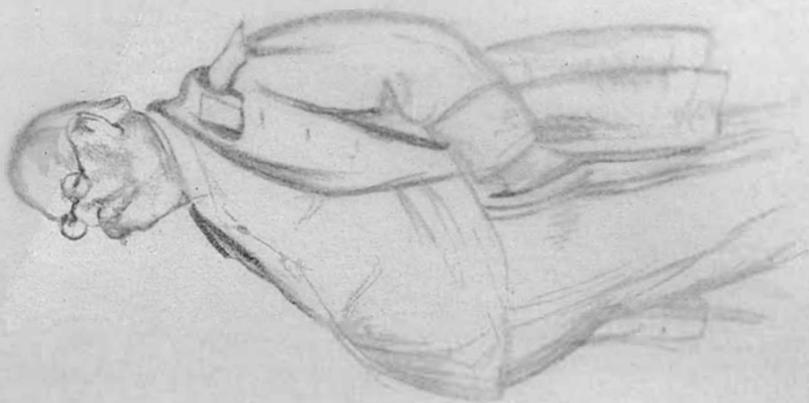
БЛИЖАЙШІЯ ЗАДАЧИ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА ¹⁾).

А. И. ЮЖИНА, КН. СУМБАТОВА.



СТУПИВЪ въ мартѣ нынѣшняго года, по приказанію Директора Императорскихъ театровъ, въ дѣло управленія нашей труппой, я хотѣлъ обойтись безъ какихъ бы то ни было рѣчей потому, что часто случается такъ: люди выскажутся всесторонне, въ словахъ опредѣляютъ, выясняютъ и сдѣлаютъ все, что нужно. И послѣ этого въ ихъ душѣ наступаетъ полнѣйшее успокоеніе: сказано, значитъ, сдѣлано. Такъ случается иногда съ ролью: въ разгарѣ увлеченія ею очень много наговоришь, *какъ* она рисуется, *какъ* ее нужно играть, *что* въ ней видишь. И совершенно добросовѣстно успокоишься, въ твер-

¹⁾ Рѣчь, произнесенная авторомъ артистамъ въ качествѣ Управляющаго труппой Императорскаго Московскаго Малаго Театра передъ началомъ сезона 1909—1910 гг., 9-го Августа 1909 г.



В. Н. ДАВИДОВЪ ВЪ РОЛИ МАМАЕВА И К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КРУТИЦКАГО.
НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».
УНКИ В. А. ШУКО.



домъ убѣжденіи, что все уже сдѣлано, остается только выучить ее. И всегда оказывается, что, для превращенія словъ въ дѣло, приходится преодолѣвать невѣроятныя препятствія, одолѣть которыя можно только напряженнымъ, сосредоточеннымъ и, пожалуй, всегда уединеннымъ и молчаливымъ подъемомъ всего существа и черной, мелочной, неутомимой работой. Сказано, значить, еще ничего не сдѣлано. Напротивъ, часть потребной энергіи ушла въ слова, какъ электричество молніи уходитъ въ землю, не давая ни настоящаго тепла, ни продолжительнаго свѣта, ни разумнаго движенія. Слово—молнія, дѣло—солнце.

Но все, что намъ предстоитъ сдѣлать, мы можемъ сдѣлать только вмѣстѣ, только путемъ большой внутренней сплоченности. Не только кто нибудь одинъ изъ насъ, но и нѣсколько отдѣльныхъ лицъ, какъ бы ни велико было ихъ личное вліяніе, значеніе, талантъ, искренность, даже объемъ правъ и полномочій, какъ въ данномъ случаѣ, полномочія, предоставленныя мнѣ волей директора,—одинъ изъ насъ или нѣсколько ничего сдѣлать не смогутъ безъ объединенія всей труппы, всего, что въ ней есть истинно артистическаго, въ одну сплоченную общей цѣлью массу; безъ яснаго сознанія какъ положенія, въ которомъ мы находимся теперь, такъ и положенія, въ которое мы *обязаны* стать, если намъ дорого наше искусство, наше значеніе, даже личные интересы и наше *настоящее* самолюбіе.

Нѣтъ ничего опаснѣе для успѣха всякаго дѣла, какъ мимолетное настроеніе, вздутое собственнымъ краснорѣчіемъ. Настроеніе играетъ огромную роль въ дѣлахъ, требующихъ сильнаго, но *непродолжительнаго* взрыва энергіи. Намъ же, какъ вы знаете, придется теперь *годами* завоевывать пошатнувшуюся популярность нашего театра, еще недавно переживавшаго и еще не пережившаго вполнѣ свои долгіе черные дни и тяжелый гнетъ. Завоевывать терпѣливо и настойчиво, не опуская рукъ при временномъ неуспѣхѣ, не ослабѣвая въ упоеніи случайныхъ успѣховъ, не упуская изъ виду ни крупнѣйшихъ нашихъ общихъ задачъ, ни малѣйшей съ виду незначительной мелочи въ общей реорганизаціи нашего дѣла, заботливо охраняя достигнутыя прошлымъ и будущимъ нашимъ трудомъ дорогія при-

обрѣтенія и вѣчно ища новаго и новаго прироста. Громадность этой задачи требуетъ выясненія во всей полнотѣ всѣхъ ея данныхъ и всѣхъ ея условій. Выясненіе это—не болтовня и не упражненіе въ ораторскомъ искусствѣ. Этого выясненія условій и данныхъ требуетъ всякая математическая задача, прежде чѣмъ приступающій къ ея рѣшенію начнетъ *дѣлать* работу съ цифрами. И такъ какъ эти условія и данныя нашей общей задачи крайне разнообразны и многочисленны, то за это лѣто, обдумывая ихъ, я и пришелъ къ убѣжденію, что намъ необходимо вмѣстѣ, внимательно и напряженно, ихъ рассмотреть и установить. Вотъ почему я и прошу вашего вниманія и почему я рѣшаюсь теперь, несмотря на все мое искреннее органическое отвращеніе къ рѣчамъ, высказать передъ вами мой взглядъ на то, что насъ теперь окружаетъ, чего отъ насъ ждутъ, какимъ запросамъ общества мы должны удовлетворить, къ какой опредѣленной цѣли мы должны стремиться и какими путями мы только и можемъ, по моему мнѣнію, ее достигнуть. Но еще разъ повторяю: это необходимое выясненіе только тогда принесетъ свои плоды, когда слово станетъ плотью.

Представьте себѣ ясно то, что мы пережили въ послѣднее десятилѣтіе. Внезапно вспыхнула настоятельная потребность общества переоцѣнить старыя цѣнности. Какъ во всякомъ массовомъ, скажемъ прямо, стадномъ движеніи, всѣ старыя драгоцѣнности и весь старый хламъ ставятся на одну доску и терпятъ равную участь. Провозглашаются новые тезисы и новыя начала. Бурно и порывисто новое общественное теченіе, не разбирая, что хорошо, что плохо, кидается на все существующее. Этотъ разрушительный, какъ гроза, взрывъ охватываетъ все большіе и большіе круги съ силой эпидеміи. Затѣмъ эта волна ослабѣваетъ. Въ этихъ смѣнахъ, въ этихъ приливахъ и отливахъ человѣчества заключается вся его исторія, а значитъ, и исторія искусства. Девяносто девять сотыхъ принесеннаго этимъ шкваломъ новаго элемента оказывалось всегда,—оказывается и теперь, и не новымъ, и не жизнеспособнымъ, и недолговѣчнымъ, но за то хоть одна сотая непремѣнно являлась, является и теперь, дорогимъ вкладомъ въ вѣчное строительство жизни. Изъ этихъ то драгоцѣн-

ныхъ остатковъ пронесшихся человѣческихъ бурь и накапливается тотъ элементъ, который вѣками образуетъ вѣчную и несокрушимую скалу, коралловый рифъ, создаваемый изъ милліарда милліардовъ отдѣльныхъ частицъ. А эта скала и есть вѣчно растущая, вѣчно развивающаяся *красота*, въ которой совмѣщаются и высшая правда и высшее благо. И совершенно естественно, что у старой красоты, сложившейся въ несокрушимый коралловый рифъ, находятся искренніе защитники, настолько же убѣжденные и стойкіе, насколько порывисты и непримиримы тѣ, кто старается ее опрокинуть. Но наши человѣческія усилія, выразившіяся въ томъ, что одни хотятъ отстоять, а другіе опрокинуть, въ результатѣ служатъ тому же вѣчному закону *сохраненія и роста художественной красоты*. И въ будущихъ поколѣніяхъ точно такъ же одни будутъ нападать, другіе отстаивать, одни — приносить крупицу новыхъ сокровищъ, желая уничтожить всю старую сокровищницу, а другіе—невольнo принимать въ нее новыя цѣнности, желая сохранить только старыя,—словомъ, будущія поколѣнія такъ же будутъ служить вѣчнымъ законамъ сохраненія, образованія и накопленія красоты, какъ безсознательно служили и наше и бывшія до насъ поколѣнія.

Когда обостряются эти, если можно такъ выразиться, взрывы жизни, искусство отражаетъ ихъ съ чувствительностью сейсмографовъ и непременно утрачиваетъ свойственный ему вѣчный ровный свѣтъ, ту «величавость», которую требовалъ Пушкинъ для прекраснаго. Его свѣтъ начинаетъ метаться, то вспыхивать, то гаснуть. Какъ огонь смолистаго факела, его огонь стелется по вѣтру, стремится, точно въ какомъ то безуміи, оторваться отъ него и, конечно, не можетъ, потому что тогда онъ погаснетъ на вѣки. Какъ только вѣтеръ стихнетъ, огонь опять величаво и прямо тянется къ небу, горитъ и свѣтитъ своимъ ровнымъ могучимъ свѣтомъ. И если вы внимательно взглянете въ характеръ этого свѣта *послѣ* пронесшагося урагана, вы непременно замѣтите, что свѣтъ какъ будто ярче, богаче, сильнѣе, чѣмъ былъ передъ ураганомъ. Это понятно: ураганъ сдулъ нагаръ, который наросъ на вѣчномъ факелѣ красоты отъ

долгаго покоя и какимъ то таинственнымъ процессомъ, желая уничтожить прежнее, на самомъ дѣлѣ только прибавилъ новые элементы горѣнія.

Подъ вліяніемъ этихъ взрывовъ жизни живопись, литература и театръ переживаютъ то же, что пережилъ этотъ факель. И подъ ихъ вліяніемъ театры, мало мальски серьезные, конечно,—дѣлятся на два рода: одни, называемые обыкновенно, академическими, стремятся удержать заметавшееся пламя и въ этомъ страстномъ стремленіи отстаиваютъ ни къ чему ненужный и пошлый старый нагаръ вмѣстѣ съ дорогой и неиспользованной еще смолой. Другіе, такъ называемые театры исканій, стремятся оторвать пламя отъ стараго факела, видя въ немъ только одинъ сплошной нагаръ и забывая, что подъ этимъ нагаромъ вѣковой неизсякаемый запасъ накопленныхъ такими же бурями элементовъ яркаго горѣнія.

Въ самомъ дѣлѣ, если мы взглянемъ въ прошедшій за послѣднія десять—пятнадцать лѣтъ передъ нашими глазами споръ стараго искусства съ новымъ, мы увидимъ, что въ ослѣпленіи борьбы одни отстаивали то, чего не стоило отстаивать; другіе стремились къ тому, къ чему не стоило стремиться. Развѣ стоило, напримѣръ, сберечь тотъ пошлый натурализмъ, ту мелкую и гнусную фотографію, которая выразилась (да и теперь еще выражается преимущественно во французскомъ театрѣ) сотнями и тысячами дрянныхъ пьесъ quasi - жизненныхъ и quasi - реальныхъ? Не касаясь Запада, развѣ не на нашей памяти развилась въ Россіи цѣлая литература въ пьесахъ, гдѣ брали человѣка со стороны его внѣшней бытовой окраски, вынимали изъ него его душу и эти манекены выдавали за реальныя фигуры? Развѣ вѣчный, какъ вѣчна сама природа, великій бытъ, во всемъ своемъ сверкающемъ богатствѣ живыхъ красокъ у Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго и писателей ихъ школы, не превратился подъ руками бездарностей и проходимцевъ литературы въ тотъ безцвѣтный и безвкусный матеріаль, который ежегодно подносился нашему многотерпѣливому обществу не только съ подмостковъ мелкихъ театровъ, но даже съ этихъ дорогихъ намъ подмостковъ? А когда, съ другой стороны, пронесся дикій и бессмысленный вопль: «смерть быту, бытъ умеръ, наступаютъ событія», развѣ

слышны были въ этомъ ревѣ голоса, возражавшіе, что «событія» не могутъ совершиться внѣ людей, времени и пространства и что «быть» не есть только одежда и манера сморкаться, а вся совокупность жизни, выражающейся въ данномъ человѣкѣ, начиная съ формы его сапога и кончая его грезами, вѣрой, мыслью, фантазіей—всею его душой? Нѣтъ. Никто этихъ голосовъ не слушалъ, да и нельзя было разслышать! И всетаки, какъ это всегда бываетъ во время горячихъ схватокъ, наросты на великомъ тѣлѣ реализма отстаивались нами противъ нашихъ враговъ съ той же силой и упрямствомъ, съ какимъ они безъ разбора били по реалистамъ, смѣшивая ихъ въ одну кучу съ паразитами, облѣпившими ихъ могучія плечи. И мы, со своей стороны, въ ослѣпленіи борьбы, отстаивая нашъ неумирающій принципъ: «красота въ правдѣ», отстаивали и ту кажущуюся, некрасивую и ненужную, пошлую фотографическую правду, которая вскарабкалась на великія головы Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго и ихъ вѣрныхъ послѣдователей и нагло кричала: мы съ Островскимъ бытовики.

А развѣ, съ другой стороны, нужны были кому нибудь всѣ эти опыты съ балаганчиками, съ цѣлымъ рядомъ фокусныхъ приемовъ такъ называемой стилизаціи въ рѣчи, въ замыслахъ автора, наконецъ, въ сценическомъ исполненіи, гдѣ живые люди говорили со сцены, какъ петрушки, двигались, какъ маріонетки, и, по волѣ авторовъ, самымъ ординарнымъ, самымъ, затрепаннымъ мыслямъ и чувствамъ придавали особый пряный вкусъ этими шаманскими приемами? Но и мы, съ своей стороны, предвзято и озлобленно относились къ талантливымъ, хотя, правда, очень немногочисленнымъ, представителямъ новыхъ литературныхъ и сценическихъ теченій и сценическую жизненность видѣли въ томъ, чтобы сохранить право играть въ обстановкѣ, гдѣ «диванъ направо, столъ и два кресла налѣво и дверь посрединѣ?» Слишкомъ живо все это, чтобы перечислять подробно всѣ крайности обоихъ теченій, но этого и не нужно, такъ какъ все это у васъ на глазахъ и на памяти. Особенно рельефно выразилась эта борьба въ столкновеніи такъ называемаго стараго и новаго репертуара. Тутъ обѣ стороны дошли до того, что старая схоластика опредѣляла выраженіемъ:

«quia absurdum est»—потому, что это бессмысленно. Здѣсь въ натискѣ и непримиримости новые драматурги учредили невообразимый хаосъ, порвали, казалось, навсегда со старымъ и внезапно въ прошломъ году, вдругъ почти всѣ,—и два-три дѣйствительно цѣнныхъ имени, и десятки именъ, вынесенныхъ со дна на поверхность, благодаря пронесшейся бурѣ, но буквально почти всѣ удостоили нашъ старый театръ присылкой своихъ пьесъ. Мнѣ это было очень странно: мы были почти десять лѣтъ подъ бойкотомъ; выражаясь ихъ языкомъ, откуда же такой поворотъ съ Божьей помощью? Что это—«эволюція», или «реакція?» Этотъ присылъ оказался въ громадномъ большинствѣ непригоднымъ для нашего театра. Это не мой личный взглядъ, а взглядъ, во первыхъ, 14-ти человѣкъ, состоящихъ въ Совѣтѣ, профессоровъ, писателей, артистовъ и художниковъ, которые и изъ выбраннаго мною многое приняли такъ, что лучше бы не принимали, а во вторыхъ,—взгляды всѣхъ остальныхъ театровъ, на которыхъ что-то не слышно о постановкѣ тѣхъ пьесъ, которыя не попали къ намъ.

Но, господа, и объ этомъ, очевидно, неудачномъ матеріалѣ я вамъ долженъ сказать, что въ немъ больше чувствуется пытливая мысль, попытка художественно проникнуть въ жизнь, въ людскую душу, въ глубину, чѣмъ во многихъ изъ тѣхъ, кого мы отстаивали въ горячей борьбѣ. Чувствуется и то, съ другой стороны, что нарождающийся и формирующийся новый русскій драматургъ съ трудомъ, правда, но уже освобождается отъ невыносимаго за послѣднія десять лѣтъ тяготѣнія къ той жизни, уродливой и больной, которую Шекспиръ въ Макбетѣ назвалъ «фигляроемъ, ломающимся на подмосткахъ и черезъ часъ забытымъ всѣми, сказкой въ устахъ глупца, богатой словами и звономъ фразъ, но нищей значеньемъ». Новый, еще формирующийся драматургъ, если не освободился, то стремится выбиться и изъ подъ того, что по странному недоразумѣнію еще недавно считалось неоромантизмомъ и что съ настоящимъ, полнымъ высокой правды и благоуханной поэзіи, романтизмомъ Гюго и Шиллера имѣетъ столько же общаго, сколько у Челкаша съ Наполеономъ.

Въ новомъ русскомъ драматургѣ самое отрадное то, что онъ опять

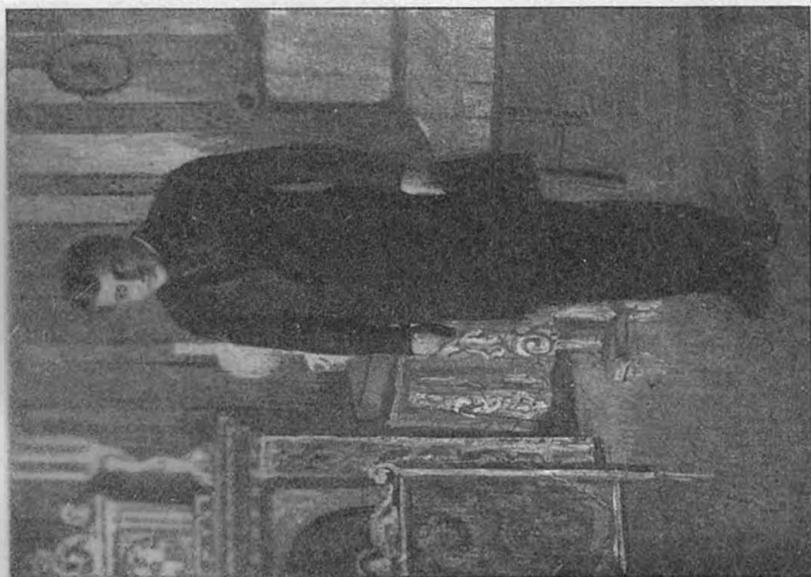
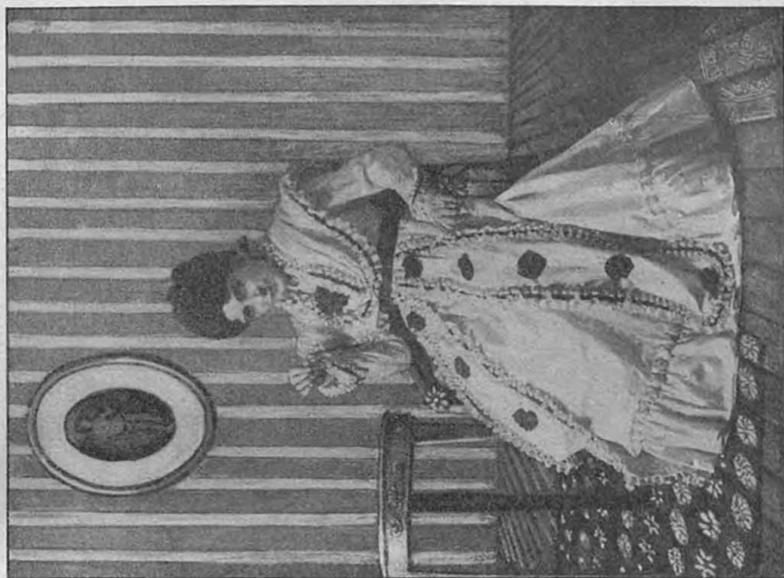
приникаетъ ухомъ къ русской жизни, какъ приникали великіе писатели, реалисты и романтики, что теоріи и формулы тѣхъ или другихъ ученій и кружковъ, партій и настроеній уже не заглушаютъ вполне живыхъ голосовъ живой жизни. И съ полнымъ безпристрастіемъ я долженъ сказать, что между многими средними писателями мнимо-реалистической школы 60-хъ, 70-хъ, 80-хъ и 90-хъ годовъ прошлаго вѣка и писателями перваго десятилѣтія нашего вѣка уже чувствуется нѣкоторая разница въ пользу послѣднихъ: они свободнѣе въ своихъ запросахъ и пытаются зачерпнуть жизнь шире и глубже. Но въ громадномъ большинствѣ это только добросовѣстные попытки, которыя можно читать, но играть и заставлять смотреть, по моему, рѣшительно невозможно, по крайней мѣрѣ, въ ихъ настоящемъ видѣ.

Вотъ, господа, общій взглядъ на тотъ русскій *material*, который мы призваны обрабатывать. Что касается иностраннаго матеріала, вопросъ съ нимъ одновременно и легче и сложнѣе.

Нашъ театръ—русскій театръ. Русскій писатель, какъ русскій актеръ, — хозяева этого театра. Русская жизнь—главный, если не единственный предметъ его художественнаго воспроизведенія въ ея прошломъ, въ ея настоящемъ, даже въ ея будущемъ, потому что нѣтъ предѣловъ творчеству генія и безсмертіе Пушкиныхъ, Гоголей и Шекспировъ именно въ томъ, что, рисуя свое настоящее, они берутъ изъ него именно то, что не умретъ и въ будущемъ, говорятъ и мыслятъ о немъ такъ, какъ будутъ говорить и мыслить лучшіе люди «вѣковъ грядущихъ». Къ этой художественной разработкѣ именно русской жизни насъ обязываетъ и наше положеніе Императорскаго театра, какъ русскаго государственнаго національнаго института. Но отъ національнаго значенія нашего театра до того, чтобы заключить его въ узкія рамки границъ нашего отечества — цѣлая пропасть. Творчество Пушкина и Толстого, Достоевскаго и Тургенева цѣликомъ выросло на родной почвѣ и все-таки эти писатели, не отрываясь отъ своей земли, стали близки и дороги всѣмъ народамъ, какъ намъ дороги Шекспиръ, Шиллеръ, Диккенсъ, Гюго, Байронъ. Въ Мюнхенскомъ Schauspielhaus

въ отдѣльномъ фойэ портретъ Льва Николаевича Толстого во весь ростъ: другихъ портретовъ въ комнатѣ нѣтъ, а между тѣмъ, баварскій націонализмъ, наравнѣ съ другими германскими націонализмами, кажется, выше подозрѣній. Значить, въ основѣ націонализма въ искусствѣ лежитъ не метрическая справка о происхожденіи писателя и не лингвистическія его особенности, а близость его творчества запросамъ и идеаламъ того народа, который его принялъ, какъ культурный факторъ своей національной духовной жизни. И обратно—во Франціи, гдѣ національная гордость дошла до того, что Гамлетъ и Отелло оказываются сочиненными par Dussis или M. Henri Bataille, драматическое творчество послѣдней четверти вѣка не даетъ положительнаго ничего, кромѣ блестящей техники и діалога, въ лучшемъ случаѣ—мелкаго обличенія тѣхъ или другихъ мѣстныхъ неурядицъ, какъ, напр., въ *La robe rouge*. Ихъ новѣйшая драматическая литература, подъ вліяніемъ обуржуазившейся массы, окончательно лишена стремленія проникнуть въ глубь челоуѣческаго духа. Оригинальный, лично мнѣ мало симпатичный, по своей слащавой сентиментальности, но конечно, крупный и глубокій поэтъ Метерлинкъ—вовсе не ходовой писатель на французскихъ сценахъ. И я не могу отдѣлаться отъ мысли, что эта сценическая полупопулярность Метерлинка все-таки объясняется его бельгійскимъ происхожденіемъ. Такъ понятый націонализмъ, на парижскій манеръ, врядъ ли можетъ и долженъ служить намъ образцомъ.

Вотъ въ силу всего этого, я и говорю, что выборъ иностраннаго матеріала и легче и сложнѣе. Легче потому, что англійскіе, германскіе, сѣверные и очень немногіе французскіе писатели даютъ болѣе или менѣе достаточный матеріалъ для выбора: такъ сказать, къ нашимъ услугамъ творчество многихъ литературъ высокой культуры. Сложнѣе потому, что далеко не все, что нужно Западу, нужно намъ. Сложно еще и потому, что нѣкоторыя произведенія, какъ, напримѣръ, тотъ же «Идеальный мужъ», носятъ въ себѣ два совершенно противоположныхъ мотива: одинъ—говорящій за то, чтобы ставить эту пьесу, другой—говорящій скорѣе противъ нея. Противъ нея говоритъ то, что быть, составляющій ея содержаніе, интересенъ



Ю. М. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ГЛУМОВА И М. Г. САВИНА ВЪ РОЛИ МАМАЕВОЙ.
«НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».



для очень ограниченнаго круга, такъ называемаго, большого свѣта, однороднаго почти во всѣхъ европейскихъ странахъ. За нее говоритъ важный мотивъ, на который я прошу васъ обратить особенное вниманіе. Въ писателѣ всегда важно и цѣнно не только то, *о чемъ* онъ пишетъ, но и его художественные приемы, его писательская индивидуальность, размѣръ его таланта, *цѣнная* новизна его міровоззрѣнія. Оскаръ Уайльдъ, наравнѣ съ Шоу, огромная цѣнность. Можетъ быть, въ немъ меньше оригинальности, чѣмъ въ Шоу, онъ больше, въ своихъ пьесахъ, считается съ чисто англійскими вкусами, за то онъ тоньше и сложнѣе въ своемъ авторскомъ «я». Кромѣ того, «Идеальный мужъ» представляетъ крупный интересъ потому, что это одна изъ немногихъ пьесъ, въ которыхъ общественные вопросы отражаются на личной судьбѣ людей, въ ихъ семейной и сердечной жизни. Этой стороною пьеса становится близкой всѣмъ зрителямъ, которые умѣютъ обобщать и расширять въ своихъ представленіяхъ конкретные, единичные образы, сцены. Въ отдѣльныхъ бесѣдахъ о пьесахъ, передъ началомъ ихъ репетицій, я попрошу вашего разрѣшенія, господа, подробнѣе коснуться мотивовъ ихъ внесенія въ репертуаръ, а теперь намъ снова надо вернуться къ общимъ вопросамъ нашего дѣла.

Я составилъ для своего руководства примѣрный репертуаръ всего будущаго сезона, по днямъ, не какъ что нибудь неизмѣнное, а только для того, чтобы недѣльный репертуаръ не составлялся самъ, а былъ подчиненъ общему плану сезона, чтобы не репертуаръ управлялъ мною, а я репертуаромъ. И изъ этого примѣрнаго репертуара выяснилось, что изъ 239 предстоящихъ намъ спектаклей русскимъ авторамъ принадлежитъ около 150 спектаклей, иностраннымъ—около 90. Изъ 239 спектаклей больше одной четверти отведено классикамъ, около 50—русскимъ и около 20—иностраннымъ, Шекспиру и Бомарше. Русскіе современные писатели имѣютъ около 100, иностранные, вмѣстѣ съ Ибсеномъ, около 70 спектаклей. Мое горячее и задушевное желаніе довести нашъ репертуаръ до того, чтобы изъ числа спектаклей, отведенныхъ на долю русскихъ писателей, выпадало, по крайней мѣрѣ, въ два, если не въ три раза больше, чѣмъ иностранныхъ.

Но въ этомъ сезонѣ этого достигнуть было, по крайней мѣрѣ для меня, невозможно, а въ дальнѣйшемъ это скорѣе зависитъ отъ количества русскихъ талантливыхъ пьесъ, чѣмъ отъ нашего, надѣюсь, общаго желанія. При выборѣ репертуара я руководствовался, кромѣ только что изложенныхъ вамъ соображеній, и всѣмъ тѣмъ, что я говорилъ въ началѣ о выдержанной нами борьбѣ, которую я лично никакъ не могу назвать ни безплодной, ни бѣдственной для насъ. Мы, несомнѣнно, какъ труппа, у которой за плечами сто лѣтъ славнаго прошлаго, не могли отъ него отказаться; намъ было, за что стоять и нельзя было бы найти намъ оправданія, если бы, во имя преходящаго успѣха, мы отбросили все, что накопили наши великіе предшественники и безъ борьбы примкнули бы къ тѣмъ, кому, въ сущности, терять было нечего, а выиграть можно было все. Но положеніе наше было тяжелое. Мы оставались одинокими эти десять лѣтъ, почти покинутые публикой, преслѣдуемые печатью и, самое главное, внутренне мало сплоченные. Какъ это всегда бываетъ, когда врагъ одолеваетъ извнѣ, въ нашей собственной средѣ началась междоусобица. Я не буду пока касаться всего, не относящагося къ репертуару, объ этомъ рѣчь впереди. Но и въ отношеніи репертуара нашъ внутренній разладъ сыгралъ печальную роль. Многое изъ стараго удержалось не по заслугамъ, а только потому, что это старое; не по заслугамъ вошло и много новаго, только потому, что новое. И въ области этого послѣдняго особенно много именно переводнаго мусора. Да, мусора, какимъ бы именемъ мусоръ этотъ ни былъ подписанъ. Я никого не обвиняю и не хочу и не могу обвинять; это было вызвано не нашей волей, а той великой художественной сумятицей, во время которой литературные судьи, а не мы, актеры, присуждали *Грибоѣдовскую* премію пьесамъ, хотя и очень талантливымъ, но идущимъ въ прямой разрѣзъ съ творчествомъ «отца русской реальной комедіи», по опредѣленію Островскаго, когда вся печать, а за ней и все общество, символизировали Россію въ дрянной бабенкѣ, которая беретъ вѣникъ и идетъ въ баню, протестуя этимъ противъ семейнаго гнета. Не мудрено, что въ разгаръ этого сумбура на русскую сцену проникли и переводныя

пьесы, не имѣющія для русской жизни никакого значенія и сравнительно очень слабыя съ художественной стороны. И въ то же время старая гниль, своимъ чередомъ, по инерціи, проникала туда же. Въ результатѣ, репертуаръ утратилъ окончательно всякую фیزیономію, несмотря на нѣсколько удачныхъ, вѣрнѣе, удавшихся пьесъ, и спасалъ насъ все-таки тотъ же могучій Островскій, насколько хватало силъ у мертвого богатыря. Но какъ бы ни велики были эти силы, онѣ не могли не устать. Изъ 12 пьесъ, перенесенныхъ мною съ прошлыхъ сезоновъ на будущій, Гоголю, возобновленному лишь весной, Островскому и Шекспиру принадлежать 8 пьесъ. Но вы знаете хорошо, что «Ревизоръ», «Женитьба», «Доходное мѣсто», «Лѣсъ», «Невольницы», «Безъ вины виноватые», «Бѣдность не порокъ» и «Много шуму изъ ничего» вынесли всю тяготу двухъ послѣднихъ сезоновъ, при чемъ у каждой изъ нихъ за плечами отъ 25-ти до 300 лѣтъ, что ихъ надо держать на репертуарѣ, какъ его украшеніе, держать на немъ постоянно и бережно, не заигрывая этихъ пьесъ, поддерживать къ нимъ постоянный, а не сезонный интересъ, иначе мы дождемся того, что ихъ перестанутъ смотрѣть, какъ бы превосходно ихъ ни играли. Строить на нихъ теперь репертуара невозможно: этимъ пьесамъ надо просто дать отдохнуть. Гдѣ же нашъ основной репертуаръ? Куда дѣвался Шекспиръ, Шиллеръ, Гюго, Грибоѣдовъ? Куда дѣвались просто хорошія пьесы старья и новья, имѣвшія нѣкогда серьезный успѣхъ — того же Сухово-Кобылина, Немировича, Тимковскаго, Чайковскаго, Зудермана, Октава Фелье, того-же Ибсена, цѣлаго ряда русскихъ и иностранныхъ писателей? Тяжелыя потери послѣднихъ десяти лѣтъ, вырвавшія смертями, болѣзнями и естественнымъ измѣненіемъ возраста такъ много дорогихъ силъ изъ нашей труппы, и, съ другой стороны, скажу безъ обиняковъ, разбитіе нашей труппы на два фронта въ то время, когда больше, чѣмъ когда либо, мы нуждались въ объединеніи,—всѣ эти условія вырвали и пьесы изъ нашего репертуара, и далеко отъ насъ ушло то время, когда покойный С. А. Черневскій, со своей постоянной, спокойной улыбкой, говорилъ: «если и не напишутъ ничего, мы и прошлымъ годомъ проживемъ-съ». Послѣ Чернев-

скаго ни одинъ изъ тѣхъ, къ кому перешла его роль, въ большемъ или меньшемъ объемѣ, уже не могъ сказать этихъ гордыхъ словъ. Не могу ихъ сказать теперь и я.

Я остановился такъ долго на этомъ вопросѣ репертуара для того, чтобы объяснить Вамъ мотивы, по которымъ я счелъ необходимымъ разъ и надолго покончить съ этимъ бѣдственнымъ положеніемъ, помѣстивъ въ предстоящемъ сезонѣ двѣнадцать постановокъ. Не скажу, чтобы ихъ легко было выбрать, но еще труднѣе будетъ ихъ осуществить. И только вѣра въ ваши силы, въ вашу любовь къ нашему театру,—словомъ, расчетъ на васъ, господа, далъ мнѣ смѣлую рѣшимость предположить этотъ *tour de force*. Больше скажу: я увѣренъ въ томъ, что размѣръ этой огромной работы не повліяетъ на качество исполненія. Напротивъ, вашъ подъемъ, который я всегда чувствовалъ, имѣя счастье работать съ вами, и видѣлъ воочию уже въ качествѣ Управляющаго труппой въ концѣ прошлаго сезона, когда, несмотря на всякія тренія, сравненія и всевозможныя препятствія, вы вернули Малому театру его прежній блескъ на Гоголевскихъ торжествахъ—этотъ подъемъ указываетъ на огромный запасъ художественной силы въ нашихъ рядахъ. Пусть только не ослабѣваетъ ваша энергія, и мы всего достигнемъ, чего захотимъ достигнуть. Этого подъема, глубокаго и продолжительнаго, ждетъ отъ васъ и московское общество и Малый театръ, который вы обязаны держать на той высотѣ, на которой онъ стоялъ, стоитъ и будетъ стоять, какъ бы его ни старались съ нея столкнуть.

Въ надеждѣ на ваши силы, разнообразныя и богатая, я и составилъ извѣстный вамъ репертуаръ. Мнѣ довелось читать упреки за его пестроту. На эти упреки, какъ и на всѣ другіе, я отвѣчать не стану тѣмъ, кто меня обвиняетъ потому, что если бы я составилъ репертуаръ однообразный, меня все равно бранили бы за то, что онъ недостаточно разнообразенъ. Но вамъ я считаю себя обязаннымъ дать отчетъ во всемъ, чѣмъ я руководился, выбирая матеріалъ для вашей работы.

Въ моемъ докладѣ Г. Директору Императорскихъ театровъ о репертуарѣ сезона 1909—10 г.г. я представилъ, между прочимъ, въ общихъ

чертахъ и планъ двухъ слѣдующихъ сезоновъ въ той ихъ части, которая касается фундаментальнаго репертуара—русскаго и иностраннаго. Этотъ планъ состоитъ въ томъ, чтобы въ теченіе трехъ-четырехъ ближайшихъ сезоновъ ввести въ нашъ основной репертуаръ, изъ русскихъ классиковъ, кромѣ возобновленнаго прошлой весной Гоголя, еще «Горе отъ ума», въ новой обстановкѣ и постановкѣ, до четырехъ возобновленій Островскаго, одно Пушкина, по одной пьесѣ Тургенева, гр. А. К. Толстого, Л. Н. Толстого и Фонъ-Визина. Изъ иностранныхъ классиковъ—двѣ пьесы Шекспира, одну Шиллера, одну Бомарше, можетъ быть, одну изъ пьесъ испанскаго репертуара или одну античную трагедію. Изъ крупнѣйшихъ западныхъ писателей—одну пьесу В. Гюго, какъ главы романтической французской школы, и пьесы двѣ Ибсена. Всѣхъ основныхъ, русскихъ и иностранныхъ, постановокъ будетъ за три сезона, считая съ 2-мя Гоголевскими спектаклями, около 18, изъ которыхъ 7 постановокъ отнесены къ нынѣшнему сезону и къ веснѣ прошлаго. Всѣ эти пьесы, по мѣрѣ ихъ постановки, не будутъ использованы, какъ пьесы сезоннаго репертуара. Ставить ихъ надо гораздо рѣже на еженедѣльномъ репертуарѣ, за то постоянно, особенно бережно и внимательно. Изъ этого вы видите, что на ближайшій сезонъ я смотрю лишь, какъ на часть извѣстнаго періода времени, въ теченіе котораго надо выполнить опредѣленную задачу, и разумѣется, независимо отъ того, будетъ ли она выполнена мною или кѣмъ бы то ни было другимъ. Эта задача не лица, а учрежденія, какимъ является нашъ театръ; ему надо имѣть постоянный и цѣнный фундаментальный репертуаръ, всегда тщательно оберегаемый и пополняемый.

Вторая часть, въ которую входятъ современные, главнымъ образомъ, русскіе и затѣмъ иностранные писатели, должна представлять изъ себя полную и разнообразную картину всѣхъ серьезныхъ художественныхъ теченій оригинальной и европейской драматургіи въ ихъ наиболѣе выдающихся образцахъ, отвѣчающихъ нашимъ силамъ и общей фізіономіи нашей труппы. О важномъ значеніи именно соотвѣтствія пьесъ съ составомъ исполнителей я сейчасъ буду говорить подробно, а пока только прошу васъ имѣть

въ виду тѣ соображенія объ общемъ характерѣ репертуара, которыя я вамъ сейчасъ представляю, какъ мотивы этой кажущейся пестроты, и смотрѣть на предстоящій сезонъ, какъ на *первый* изъ трехъ сезоновъ, въ теченіе которыхъ будетъ выполненъ одобренный и утвержденный Директоромъ Императорскихъ театровъ общій планъ репертуара.

Въ репертуарѣ наступающаго сезона будутъ поставлены двѣ русскія классическія пьесы А. Н. Островскаго: одна—историческая хроника, другая—бытовая и психологическая драма. Въстѣ съ возобновленными весною «Ревизоромъ» и «Женитьбой», мы будемъ имѣть къ ноябрю четыре русскія капитальныя образцовыя пьесы. Для воскресныхъ утреннихъ спектаклей, которымъ мы должны удѣлить большое вниманіе, какъ единственнымъ у насъ *общедоступнымъ*, я предлагаю въ нынѣшнемъ году возобновить «Отелло». Въ концѣ октября мы поставимъ «Привидѣнія», а въ началѣ февраля мы сыграемъ «Свадьбу Фигаро». Изъ остальныхъ постановокъ сезона 5 отданы русскимъ современнымъ писателямъ—Гнѣдичу, Шпажинскому, Айзману, Чирикову и Будищеву и 3—иностранцамъ: Уайльдѣ, Шоу и Мирбо. Эти постановки должны быть закончены къ первымъ числамъ февраля. Вы видите изъ этого простого перечисленія, что никакой пестроты въ репертуарѣ нѣтъ, хотя, дѣйствительно, нѣтъ и тенденціознаго подбора. Мы—не частный театръ, культивирующій то или другое направленіе. Какъ театръ Императорскій, мы всѣмъ талантливымъ писателямъ всѣхъ литературныхъ направленій, кромѣ пошлыхъ, обязаны открыть нашу сцену. Мы не можемъ быть даже специально театромъ трагедій, театромъ драмъ, или театромъ комедій. Всѣ формы драматической литературы должны находить воплощеніе на нашей сценѣ. Такова традиція нашего театра, таковы традиціи всѣхъ государственныхъ театровъ Европы. Вы знакомы съ нашимъ дѣломъ такъ же хорошо, какъ я, и врядъ ли отъ васъ я услышу обвиненіе за то, что я не провелъ красной нитью въ репертуарѣ этого сезона какой нибудь опредѣленной тенденціи. Изъ этого репертуара вы, знающіе мои личные литературные вкусы и симпатіи, ясно увидите, что я старался, насколько хватало человѣческихъ силъ, не руководствоваться даже ими въ выборѣ

пьесъ, не считался съ тѣмъ, насколько пьеса мнѣ лично по душѣ и какъ актеру и какъ драматургу. И въ самомъ дѣлѣ, хорошо было бы положеніе драматическаго писателя, если бы даже въ Императорскомъ театрѣ личные вкусы лица, вѣдающаго репертуаромъ, были мѣриломъ достоинствъ пьесы.

Кромѣ этихъ общихъ соображеній, въ основу моего выбора легли мотивы, наиболѣе близкіе нашему театру и наиболѣе важные для его работы. Касаясь этихъ мотивовъ, я коснусь, вмѣстѣ съ тѣмъ, и тѣхъ общихъ взглядовъ на сцену, въ которыхъ, я надѣюсь, не разойдусь съ вами, которыми я не разъ съ вами дѣлился въ частныхъ нашихъ разговорахъ, но которые именно теперь я считаю необходимымъ подтвердить и формулировать, какъ исходныя основанія всего, что я буду дѣлать въ качествѣ представителя нашей труппы.

Если Людовикъ XIV могъ сказать, что государство это—онъ, то съ гораздо большимъ правомъ труппа всякаго театра можетъ повторить это затрепанное выраженіе. Дѣйствительно, театръ это — актеръ, это актеры, это труппа. Пьеса есть совокупное созданіе актера и автора. Отъ этого часто плохія пьесы имѣютъ заслуженный исполненіемъ успѣхъ и хорошія пьесы получаютъ заслуженный исполненіемъ провалъ. Разъ пьеса со страницъ, напечатанныхъ черными строчками по бѣлой бумагѣ, переходитъ въ живую рѣчь, разъ ея лица уже не *воображаются* читателямъ, а *воплощаются* передъ зрителемъ творчествомъ актера, творчество уже дѣлится пополамъ. Какъ ни старайся принизить наше искусство, *въ дѣйствительности судьба драматическаго произведенія цѣликомъ въ нашихъ рукахъ*. Безъ этого всегда пьеса является только повѣстью въ діалогической формѣ, можетъ быть повѣстью, полной движенія и борьбы, но всегда *книгой*. Черезъ насъ книга становится *жизнью*.

Вы чувствуете изъ этихъ словъ, до чего въ моихъ глазахъ велика наша отвѣтственность, съ одной стороны, и наша работа, съ другой. Теперь въ большой модѣ вопросъ о роли режиссеровъ, художественныхъ директоровъ и т. п. Я не только не умаляю, я увеличиваю роль и громадное значеніе режиссера, значеніе не только административное,

но и художественное, только не въ той области, въ которую его вводятъ новыя теоріи или, вѣрнѣе, стараются втиснуть всѣми силами, не въ области актерскаго и авторскаго *творчества*, не тамъ, гдѣ необъяснимыми путями сливается *типъ*, созданный авторомъ, съ индивидуальнымъ *образомъ*, творимымъ актеромъ. Въ этой области и режиссеръ, и руководитель, и администраторъ, всѣ, кто работаютъ для созданія лучшихъ *условіій* этой великой тайны творчества только молча отходятъ въ сторону и благоговѣнно смотрятъ и наслаждаются тѣмъ, чего сдѣлать руками, словами, головой, чужой работой нельзя, что достигается великимъ, сознательнымъ или безсознательнымъ, мучительнымъ или радостнымъ, но личнымъ *вдохновеніемъ* и *трудоу* актера. Отецъ и мать пьесы— авторъ и труппа, а режиссеры всякихъ наименованій и степеней — всегда только повивальныя бабки или акушеры. И какъ автора никто и никогда никакой другой величайшій писатель, никакой ученый или величайшій критикъ не можетъ научить *написать типъ*, или данное положеніе, такъ никто не научитъ актера, какъ изъ этого *типа* создать конкретный образъ, а изъ драматической ситуации автора трогательную или смѣшную страницу *жизни*. А развѣ этимъ отрицается значеніе и ученаго и критика въ работѣ художника, ихъ вліяніе или необходимость ихъ указаній? Такъ же нельзя отрицать и вліянія режиссера, но... до той границы, за которой уже художника трогать нельзя: за нею ихъ только двое—онъ и авторъ. Задача режиссера, какъ художника, создать на сценѣ все окружающее человѣка, а значить, и отражающееся на его душѣ. Создавать же самого человѣка на сценѣ, во всей его духовной сущности, это—и право и обязанность *актера*. И только актеръ отвѣчаетъ за то, что онъ сдѣлаетъ: создастъ ли живой образъ или умертвитъ авторскую мысль. Въ послѣднемъ случаѣ режиссеръ своимъ вмѣшательствомъ только поможетъ ему подкрасить трупъ, а ужъ если трупъ, то пусть лучше не подкрашенный. Остановимся на этомъ положеніи и вдумаемся въ него, потому что именно изъ него вытекаютъ самыя важныя и уже чисто практическія послѣдствія.

Разъ мы отводимъ актеру такую высокую роль и признаемъ за нимъ

К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КРУТИЦКАГО И В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ МАМАЕВА.
«НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».

K. J. Baparent & poee Kpymuvers & B. H. Baulgost
& poee Maweeke
" Hee Beshoro see gpeye "



право на свободное творчество («Ты—царь. Дорогою свободою иди, куда влечетъ тебя свободный умъ»), мы и требуемъ отъ актера *творческаго дара*. Только *способностью къ творчеству*, только *даромъ творчества* и обусловливаются за актеромъ *права на творчество*. Твори — и ты свободенъ. Не можешь творить, ты только рабочій элементъ, и постольку ты завоюешь себѣ право на свободу въ своемъ дѣлѣ, поскольку разовьешь свой талантъ. И до тѣхъ поръ ты—режиссерскій матеріалъ, какъ декорация, какъ освѣщеніе, или вообще—въ лучшемъ случаѣ — «сценической дѣятель», и изъ этого зависимаго положенія нельзя актеру вырваться иначе, какъ путемъ *внутренней культуры своего дарованія*, доведеннаго этимъ путемъ до степени самостоятельнаго творчества. Это первый выводъ.

Второй—театръ обязанъ дать актерамъ, его составляющимъ, полную возможность это сдѣлать, т. е. разработать свое врожденное дарованіе, дать актеру надъ чѣмъ работать. Какъ бы ни геніаленъ былъ инженеръ, онъ ничего не добьется, если ему не дадутъ строить, пѣвцу—пѣть, писателю—писать, значить, актеру — играть. Это азбучная истина, но основательно забытая практикой многихъ театровъ. Но театръ—не театральное училище. Разъ актеру дана работа, въ театрѣ къ нему и требованія надо примѣнять не тѣ, какія примѣняются къ ученику въ школѣ. Выбивать изъ него творчество, выучивать его играть, натаскивая его на роль, сглаживать его ошибки и ставить его на рельсы, это значитъ уничтожать театръ, какъ самобытное искусство, требующее самостоятельныхъ художниковъ, и вести его въ разрядъ образовательныхъ, техническихъ, или, наконецъ, коммерческихъ предпріятій. Театръ, на этомъ построенный, уже не театръ, какъ бы успѣшно ни шли его дѣла. Повторяю, мое убѣжденіе: театръ вообще это—*актеръ, актеры, труппа актеровъ* и только и, если школа, то такая, какая состояла при Рафаэляхъ и Рубенсахъ, школа, развивающая таланты, требующая не ремесла, а искусства. Поэтому, актеръ, претендующій на это почетное званіе, и долженъ быть актеромъ въ душѣ, а не обладать только дипломомъ на это званіе или паспортомъ на эту профессию. Мнѣ рассказывала Г. Н. Федотова, что самой лестной похвалою для нея

было, когда П. М. Садовскій черезъ десять лѣтъ послѣ ея блестящаго начала, послѣ десяти лѣтъ ея постоянного успѣха, зашелъ къ ней въ уборную, гдѣ теперь режиссерская, когда она играла разъ двѣнадцатый уже Катарину въ «Укрощеніи строптивой» и, понюхивая табачекъ, сказалъ ей: «вотъ и ты актрисой стала». Изъ этого вы видите, *какой* школой долженъ быть театръ для молодежи и какъ раньше смотрѣли мастера нашего дѣла на вырабатывающихся мастеровъ. Такъ ли стоитъ дѣло теперь? Я не говорю про нашъ театръ, но несомнѣнно *искусство, мастерство* нашего времени понизило свои требованія и удовлетворяется меньшей степенью развитія. Про нашъ театръ я этого не говорю вовсе не изъ за того, что французы называютъ «патріотизмомъ своей колокольни», а потому, что дѣйствительно въ немъ да въ Александринскомъ театрѣ *индивидуальное и самостоятельное творчество удержалось, какъ принципъ*, сильнѣе, чѣмъ гдѣ либо въ Россіи, несмотря на то, что и у насъ одно время было сильное тяготѣніе къ демократизаціи мастерства. Позвольте не останавливаться на этихъ тяжелыхъ моментахъ. Этотъ принципъ индивидуальнаго и самостоятельнаго творчества мы должны беречь пуще всего, цѣною всѣхъ жертвъ, даже цѣною временнаго неуспѣха, цѣною равнодушія общества, цѣной газетныхъ нападокъ, наконецъ, цѣной нашего самолюбія. Наша требовательность къ *исполненію*, къ тому, хорошо или плохо мы *играемъ*, должна быть повышена до *невѣроятной* степени. Небрежность, халатность, равнодушіе, насмѣшки—вышія преступленія нашего дѣла—къ чести нашей труппы надо сказать, почти не имѣютъ у насъ мѣста. Но этого мало. Придется намъ еще прибѣгнуть къ другому: никогда, несмотря на успѣхъ, на похвалы, *не удовлетворяются* своимъ исполненіемъ, всегда его повышать и, главное, *считать, что каждое представленіе есть первое и каждая роль въ пьесѣ — роль главная*. И этого мало. Надо намъ всѣмъ вмѣстѣ установить такой критерій оцѣнки и поставить себѣ, какъ конечную цѣль, чтобы исполненіе каждой роли, по мѣрѣ силъ актера, носило бы въ себѣ не *ремесленное*, а *творческое* начало, въ какомъ бы размѣрѣ оно ни проявилось, а оно можетъ проявиться зачастую гораздо больше въ Гора-

цію, если его играетъ человекъ способный, чѣмъ въ Гамлетѣ, если его играетъ человекъ бездарный. О техникѣ я уже не говорю: это — азбука нашего дѣла. И этого мало. Часто у очень способныхъ, у очень даже талантливыхъ людей роль не задается. Мы должны имѣть мужество, во имя нашего театра, не претендовать на эту роль, какъ бы она намъ ни нравилась, а съ другой стороны, какъ бы роль намъ ни была неприятна или размѣры ея ни обижали наше самолюбіе, играть ее, разъ это нужно для общаго дѣла и играть съ любовью, какъ самую дорогую роль. Да, это не парадоксъ: надо себя *заставить любить* нелюбимую роль. Путемъ этихъ неизбѣжныхъ жертвъ мы рано или поздно, конечно, не сразу, добьемся полнаго удовлетворенія и нашихъ интересовъ и нашего самолюбія. Это удовлетвореніе выразится во многихъ сторонахъ. Прежде всего, честь быть членомъ настоящаго артистическаго, знаменитаго своимъ строемъ театра сторицею вознаградитъ насъ за то, что намъ кое-когда придется не сыграть того, что хочется, или сыграть то, чего не хочется. Затѣмъ сплоченная и сильная труппа настоящихъ актеровъ это—сила, съ которой нельзя не считаться, которую не разобьетъ ничья одиночная воля, съ которой ничего не подѣлаютъ ни враги, ни завистники, а эта сила талантливой труппы всегда вмѣстѣ съ тѣмъ и сила каждаго отдѣльнаго ея члена. Наконецъ, главное, только этимъ путемъ, *путемъ разработки индивидуальных творческихъ силъ*, объединенныхъ общими стремленіями и общими интересами, мы осуществимъ тотъ театръ, о которомъ актеръ можетъ сказать: театръ это—мы, такъ какъ дѣйствительно онъ будетъ построенъ на *самобытномъ творествѣ артиста*.

Одинъ изъ крупнѣйшихъ русскихъ мыслителей съ поразительной ясностью формулируетъ процессъ всякаго творчества: «Чувство глубокаго неудовлетворенія своимъ творчествомъ, несоотвѣтствіе его идеаламъ *красоты*, задачамъ искусства, отличаетъ настоящаго художника, для котораго трудъ его неизбѣжно становится мукой, хотя въ немъ только онъ и находитъ свою жизнь. Безъ этого чувства вѣчной неудовлетворенности своими твореніями, которое можно назвать смиреніемъ передъ красотой, нѣтъ

истиннаго художника». Это пишетъ не классикъ, надъ которыми такъ смѣются, потому что они не новы. Это пишетъ въ 1909 году въ «Вѣсахъ» одинъ изъ общественныхъ «вождей», С. Н. Булгаковъ. Значить, и голосъ современнаго общества предъявляетъ къ намъ это требованіе, старое, какъ искусство.

Вотъ изъ этихъ двухъ выводовъ общаго взгляда на театръ и его современное положеніе я и исходилъ, составляя репертуаръ будущаго сезона. Я не хочу скрывать, что моей главной цѣлью было дать труппѣ, и въ особенности — какъ ея старшимъ, талантливымъ членамъ, такъ и ея молодымъ силамъ и вновь къ намъ вступившимъ — насколько возможно, интересныя роли. Говорить, что мнѣ это вполне удалось, да притомъ еще въ первый же годъ въ одинъ сезонъ, что я сумѣлъ удовлетворить всѣхъ, было бы очень глупо съ моей стороны. Но я знаю и вы видите, что я сдѣлалъ это своей главной цѣлью, положилъ въ основу моей работы для этого сезона и положу въ основаніе дальнѣйшихъ моихъ работъ, если имъ суждено вообще быть произведенными. Вы должны принять во вниманіе и то, что мнѣ въ одинаковой мѣрѣ приходилось все время помнить о публикѣ, о ея художественныхъ и общественныхъ запросахъ, о ея верховномъ правѣ требовать отъ театра пьесъ, которыя давали бы ей отвѣты на все, что она переживаетъ, волновали, трогали, вызывали бы здоровый смѣхъ, заставляли бы ее жить общей жизнью со сценой. Все это я *пытался* найти, по силѣ разумѣнія, насколько это зависѣло отъ меня, а не отъ драматурговъ. Этотъ двойной предметъ заботъ—удовлетвореніе требованій общества, съ одной, художественныхъ интересовъ артистовъ, съ другой стороны, объединился тѣмъ, что то же общество требуетъ отъ театра не пьесы—книги, а пьесы—жизни, пьесы, конкретизированной артистическимъ воспроизведеніемъ. Что пьеса на сценѣ тогда только сохраняетъ свое значеніе, когда она сыграна *актерами*, актерами въ томъ смыслѣ, какъ я сейчасъ подробно говорилъ, я только тогда включалъ пьесу, когда видѣлъ въ ней матеріалъ, отвѣчающій силамъ и интересамъ нашей труппы. Я старался *вообразить* себѣ прочтенную пьесу въ нашемъ исполненіи и это окончательно для меня рѣшало вопросъ—включать ее или нѣтъ. Если

мое воображеніе ошиблось въ общемъ или въ отдѣльныхъ случаяхъ, нашъ сезонъ не удастся. Если я вѣрно себя вообразилъ, онъ долженъ будетъ принести свои результаты. Пока я твердо вѣрю въ послѣднее, но и не успѣхъ меня не обезкуражить. Я вообще вѣрю въ наши силы и вѣрю въ то, что эта сила не въ нашемъ внѣшнемъ успѣхѣ, даже самомъ блестящемъ, а въ нашей общей твердой убѣжденности, въ правильности нашихъ принциповъ, въ ясности намѣченной себя цѣли, въ неумолимой строгости къ себѣ и своему творчеству, въ томъ, что наше дѣло—нашъ богъ, котораго мы вѣчно будемъ искать, а нашъ театр—его церковь, гдѣ мы вѣчно будемъ служить Ему одному. Отъ этого я меньше всего боюсь неупѣха, провала. По французской поговоркѣ: *fais ce que dois, advienne que pourra*,—сдѣлай, что долженъ, и будь, что будетъ. Гораздо опаснѣе для всѣхъ насъ, если на невѣрномъ пути моды и мимолетныхъ увлеченій мы потеряемъ голову и вознесемъ при первомъ возможномъ успѣхѣ, если мы успокоимся на первомъ этапѣ, если ложные друзья или друзья искренніе, но шаткіе, будутъ окружать насъ этими ненавистными мнѣ криками о «возрожденіи», «обновленіи», о всѣхъ этихъ громкихъ, но пустыхъ призракахъ. Возрождаться намъ нечего — мы не умирали. Обновляться мы должны всегда, иначе мы мохомъ поростемъ. Мы обязаны, нашимъ дѣломъ — работать. Мы хотимъ работать. Мы умѣемъ работать. Мы умѣемъ и принимать успѣхъ и разбираться въ причинахъ неупѣха. Мы—серьезные, много испытывшіе, много пережившіе и хорошо знающіе свое дѣло люди, и свой долгъ передъ русскимъ искусствомъ, передъ московскимъ обществомъ и передъ всѣмъ великимъ прошлымъ нашего театра мы должны исполнить, можемъ исполнить, а значитъ, и исполнимъ.

Вотъ все, что мнѣ нужно было сказать вамъ, господа, въ связи съ вопросами репертуара и общихъ задачъ настоящаго времени для нашего театра, какъ я ихъ понимаю. Чтобы поставить точку на этихъ общихъ вопросахъ и перейти къ подробностямъ нашей работы въ предстоящемъ сезонѣ, я хочу только сжато резюмировать все сказанное и, такъ сказать, вывести общую формулу нашей основной программы.

Въ ближайшіе два-три сезона намъ надо выработать опредѣленную фізіономію и законченное цѣлое изъ нашей богатѣйшей дарованіями труппы на почвѣ репертуара, отвѣчающаго высшимъ художественнымъ запросамъ нашего общества. Безразлично, буду ли я всѣ эти сезоны занимать должность, централизирующую нашу дѣятельность, только такъ я ее и понимаю,—или на моемъ мѣстѣ будетъ другой—все равно; это задача *всей* нашей труппы, вопросъ ея долга и вопросъ чести нашего театра, а значитъ, и каждого изъ насъ.

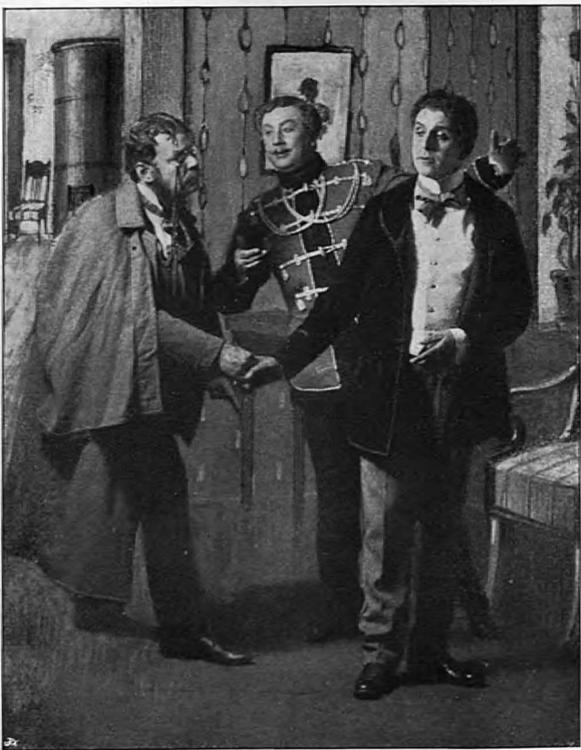
Я попрошу у васъ еще немного вниманія, господа, для того, чтобы намъ вмѣстѣ разсмотрѣть планъ нашей ближайшей работы и затѣмъ разъ навсегда выяснить наши взаимныя отношенія и выяснить во всѣхъ подробностяхъ, такъ, чтобы и тѣни недоразумѣнія между нами не было. Начнемъ съ программы нашей работы.

На постановку «Самозванца» я отвелъ 22 дня, съ 10 по 31 августа. Въ теченіе этого времени пьесѣ будетъ дано 32 репетиціи, кромѣ отдѣльныхъ репетицій массовыхъ сценъ. Съ будущаго сезона я надѣюсь отводить каждой пьесѣ не менѣе одного мѣсяца, а сложнымъ пьесамъ и больше. Въ нынѣшнемъ сезонѣ я этого сдѣлать не могъ, такъ какъ мы, какъ вы знаете, почти безъ репертуара, и во что бы то ни стало къ открытію сезона намъ надо приготовить хоть двѣ пьесы. Въ виду того, что массовыя сцены будутъ репетироваться отдѣльно, и того, что въ «Самозванцѣ» только двѣ большія и трудныя роли, Дмитрія и Шуйскаго, что О. А. Правдинъ игралъ много разъ роль Шуйскаго и что оба исполнителя роли Дмитрія приступаютъ къ ней со свѣжими силами и имѣли возможность залѣто ее приготовить, я считаю, что этого срока совершенно достаточно. Пьеса пойдетъ 31-го августа, на другой день послѣ открытія сезона «Ревизоромъ». Одновременно съ «Самозванцемъ» будетъ готовиться пьеса Уайльда—«Идеальный мужъ», на которую отведено 25 дней, съ 10-го авг. по 31-е сентября, въ теченіе которыхъ ей будетъ дано 38 репетицій. Параллельная репетировка пьесъ возможна лишь потому, что мы имѣемъ въ нашемъ распоряженіи сцену Училища, отчасти приспособленную къ условіямъ нашей

сцены. На Малой сценѣ «Самозванецъ» будетъ имѣть 20 репетицій, «Идеальный мужъ»—16. Въ Училищѣ «Самозванецъ»—12, «Идеальный мужъ»—22 репетиціи. Распредѣленіе это произведено соотвѣтственно характеру пьесъ: «Идеальный мужъ»—интимная комедія, требующая больше разработки тонкостей діалога и кабинетной работы, чѣмъ «Самозванецъ», который требуетъ большаго простора. Всѣ дальнѣйшія постановки репетируются такъ-же параллельно и будутъ закончены къ 8-му февраля. На каждую постановку отведено отъ 3-хъ до 5-ти недѣль, наименьшее количество репетицій каждой постановки—22. Параллельныя постановки и двойной составъ каждой указали на необходимость кропотливой работы, а именно: распредѣленія репетицій между участвующими. Въ этомъ распредѣленіи я держался того, чтобы, во-первыхъ, всѣ очередные исполнители репетировали другъ съ другомъ, но такъ, чтобы все таки наибольшее количество репетицій приходилось съ тѣми, съ кѣмъ чаще придется играть. Во-вторыхъ, чтобы у каждаго были перерывы для изученія роли и для домашней работы надъ ней. Кромѣ того, я принялъ въ соображеніе и необходимость имѣть каждому по двѣ, по три и даже по четыре репетиціи подрядъ. Всѣ исполнители, назначенные какъ дублеры, на случай болѣзни главныхъ исполнителей или для того, чтобы дать артистамъ нашей труппы, прежнимъ и вновь ангажированнымъ, возможность проявить и развить свои дарованія исполненіемъ не однѣхъ второстепенныхъ ролей, но и главныхъ,—хотя и не будутъ въ спектакляхъ строго чередоваться съ крупнѣйшими главными нашими артистами, тѣмъ не менѣе, получаютъ и достаточное количество репетицій, не менѣе 8—10 въ каждой пьесѣ, и сыграютъ нѣсколько разъ назначенныя имъ роли въ сезонѣ. Этимъ путемъ я надѣюсь прекратить разъ и навсегда невозможное положеніе, роняющее наше дѣло, когда, по болѣзни, внезапно, въ одну ночь, а то и въ нѣсколько часовъ, производится замѣна опытнаго и сретированнаго роль исполнителя и менѣе опытнымъ и менѣе аккредитованнымъ въ глазахъ публики исполнителемъ, хотя, можетъ быть, и очень способнымъ, да еще съ одной репетиціи, на которой всѣ только бормочутъ. Систему палочекъ-выручалочекъ я всегда нена-

видѣлъ и буду съ ней бороться всѣми силами, какъ съ системой, вредящей и дѣлу, и артистамъ, и репутаціи театра, и имени артиста. Между тѣмъ, переменна спектакля, не только объявленнаго на афишѣ, но даже на репертуарѣ въ правильно поставленномъ дѣлѣ въ театрѣ съ богатѣйшей труппой, можетъ имѣть мѣсто только въ крайнемъ исключительномъ случаѣ, должна являться событіемъ, а не быть чуть не еженедѣльнымъ періодическимъ явленіемъ. За очень небольшими исключеніями, всѣ пьесы, которыя мы поставимъ, будутъ имѣть двойной составъ во всѣхъ случаяхъ, гдѣ это позволяетъ численность нашей труппы и комплектъ экстерновъ. Этому принципу очередей и правильнаго дублерства я очень прошу васъ, господа, оказать вашу моральную поддержку, такъ какъ въ немъ, и кромѣ вопроса болѣзней, много другихъ сторонъ, важныхъ и для дѣла и для насъ самихъ. Только практически и въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ можно рѣшить, гдѣ интересамъ исполненія не только не вредить, но скорѣе помогаетъ чередовка, давая возможность публикѣ видѣть разнообразныя и вмѣстѣ съ тѣмъ одинаково интересныя интерпретаціи одной и той же роли, и гдѣ возможно будетъ примѣнить только принципъ дублерства, но съ тѣмъ, что назначенные дублеры будутъ играть въ неизмѣримо лучшихъ условіяхъ, чѣмъ прежде. Двойной составъ даетъ возможность непрерывно репетировать пьесу, не утомляя однихъ и тѣхъ же исполнителей ежедневными репетиціями и давая всѣмъ время для того, чтобы заняться ролью дома, не останавливая общей работы. Зачастую бывало, что у репертуарнаго артиста мѣсяцами нѣтъ необходимаго перерыва ни для отдыха, ни даже для мало-мальски покойной и ровной работы надъ новыми ролями, что они, по нашему выраженію, «не выходятъ изъ театра», что его, опять таки употребляя нашъ жаргонъ, дѣло окончательно «заматываетъ» и «загоняетъ». Нельзя при этихъ условіяхъ требовать не только той художественности и того творчества, о которыхъ мы говорили, но и простой «свѣжести», извѣстной новизны тона и трактовки. Дай Богъ хоть просто твердости и увѣренности въ текстѣ. Невольно при такихъ условіяхъ утомленные нервы прибѣгаютъ къ тому или другому шаблону, часто очень талантливому, очень

C. V. Andreel (Beethoven) H. B. deperau (Kyrill)
u. P. T. Shuereener (Meyer - son)
B. B. Oepfereener (Beethoven - wasser)
" Ha. Desnera (Meyer)



любимому иногда большой публикой, но неизбежно ложащемуся ржавчиной на самый крупный талант. Вѣдь въ постоянномъ театрѣ нѣтъ гастролеровъ, въ которыхъ, зачастую, шаблонъ, великолѣпно разработанный, является интересной новинкой для новой публики. Намъ, играющихъ чуть не ежедневно и часто десятками лѣтъ передъ одной и той же публикой, знаютъ вдоль и поперекъ. Намъ, артистамъ постоянной труппы, труднѣе перевоплощаться, а въ этомъ—первый камень нашего дѣла. Каждый изъ васъ на себѣ замѣчалъ, что послѣ лѣта точно прибавляются въ нашемъ діапазонѣ новые тона, для насъ самихъ новые. Это же чувство у каждаго изъ насъ, когда приходится выступать передъ новой публикой; значитъ, тутъ дѣло не въ одномъ отдыхѣ, а въ очень сложномъ психологическомъ свойствѣ всякой художественной натуры, которая требуетъ прежде всего соответственныхъ условій для того, чтобы быть продуктивной. Я уже не говорю о томъ, что при двойномъ составѣ нѣтъ того постоянного гнета для всякаго добросовѣстнаго человѣка, мысли, что если онъ почему либо не можетъ играть, то онъ срываетъ спектакль, вызываетъ ломку всего репертуара, ставитъ и своихъ товарищей и весь театръ въ хлопотливое ненормальное положеніе, а въ публикѣ вызываетъ непріязненное, почти всегда озлобленное, чувство. Но еще важнѣе то, что двойной составъ даетъ двойную возможность удовлетворять законную и естественную жажду работы. Ежегодно невозможно ставить по 14 новыхъ пьесъ. Я въ присутствіи многихъ изъ товарищей и обоихъ режиссеровъ докладывалъ Директору въ апрѣлѣ этого года, что больше 8 постановокъ нормально дѣлать нельзя, что только исключительныя обстоятельства привели въ нынѣшнемъ сезонѣ къ форсированной работѣ. А какая возможность дать удовлетвореніе этой жадѣ работы при этомъ количествѣ постановокъ, когда почти вдвое большее число ихъ въ этомъ сезонѣ едва этого достигаетъ? Надо очень осторожно, внимательно и разбираясь въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, въ теченіе ряда сезоновъ, создавать не только настоящее, но и будущее нашей труппы, чтобы не переживать такого состоянія, когда ослабленная естественнымъ ходомъ времени или другими болѣе тяжелыми условіями труппа

не подготовила преемниковъ на важныя мѣста. А этого ничѣмъ инымъ нельзя достигнуть, какъ исподволь готовляя и вводя въ жизнь и работу труппы всѣхъ, кто этого стоитъ, чьи силы нужны. Тѣ же, чьи силы окажутся ниже тѣхъ высокыхъ требованій, которыя предъявляетъ нашъ театръ и долженъ предъявлять все строже и строже, тѣ уже не вправѣ будутъ сказать, что имъ не дали хода, что «старики» ихъ затерли, что дарованіе ихъ заѣдено закрѣпощеніемъ ролей. Всѣ эти и личные и общіе мотивы слишкомъ важны, чтобы возраженія противниковъ двойного состава имъ не уступили. Практически и именно *теперь*, въ настоящемъ положеніи нашего театра провести принципъ строгой чередовки не только невозможно, но и, пожалуй, нежелательно. Мы обсуждаемъ *дѣло*, господа, и должны установить все отчетливо и прямо. Мы должны сознаться, что намъ необходимо именно теперь укрѣпить за собой публику, какъ говорятъ теперь въ Москвѣ: «вернуть ее въ Малый театръ». Кто, что отвлекло ее, почему это случилось—все вопросы, которые намъ сейчасъ бесполезно поднимать. Фактъ тотъ, что это случилось. Правда, это явленіе ослабѣло въ прошломъ сезонѣ, но ненастолько, чтобы утратить свой угрожающій характеръ. Да и—позвольте говорить прямо—странно намъ, у которыхъ есть всѣ средства видѣть эти мѣста постоянно переполненными, радоваться тому, что они заполняются или на нѣсколько первыхъ представленій или на какую нибудь одну, особенно привлекательную для массы, пьесу. Въ этомъ театрѣ—при жизни нашей, если намъ улыбнется, во-первыхъ, наша энергія, и во-вторыхъ, счастье, или при тѣхъ, кто насъ замѣнитъ, если энергія намъ измѣнитъ, а счастье не улыбнется,—то въ этомъ театрѣ *набивать заль должна не пьеса, а репутація театра*. Къ этому должны идти мы, забывая все личное. Перестанемъ бояться глядѣть прямо на то, что есть. Полонъ или пусть нашъ театръ есть прямое и безспорное показаніе того, нужны мы современному намъ обществу или нѣтъ. Мы не имѣемъ ни права, ни основаній утверждать, что общество наполняетъ *только* низменные роды театровъ. Если находится публика для другихъ серьезныхъ театровъ и концертныхъ заль и если ее съ трудомъ заманишь къ намъ,

значить, у насъ чего то нѣтъ. Годы художественныхъ шатаній прошли. Общественныхъ броженій—то-же. Если теперь нашъ театръ, «театръ, какъ труппа, какъ актеръ, какъ актеры», не сумѣетъ привлечь къ себѣ лучшей части нашего общества, не сразу, правда, но постепенно и прочно, то изъ этого надо вывести одно изъ двухъ: или этотъ принципъ не вѣренъ, а въ этомъ—смерть актеру, смерть нашему искусству, или... или театръ нашъ, если и съ актерами, то безъ труппы. Наше положеніе и сейчасъ очень серьезное: мы должны разсчитывать только на свои силы. Помощи намъ больше никто не окажетъ.

Вотъ именно это положеніе нашего театра и заставляетъ меня не такъ рѣшительно, какъ бы мнѣ хотѣлось этого въ идеалѣ, проводить принципъ очередей, такъ какъ только на исключительномъ блескѣ исполненія, на артистической силѣ труппы, а не на блескѣ бутафорскихъ вещей, не на декорацияхъ, не на красотѣ всей «рамы» пьесы, а на красотѣ ея сущности, то есть ея исполненія, мы должны строить все будущее нашего театра, во имя его прошлаго и во имя вѣчныхъ началъ нашего искусства. Правда, мы въ большой зависимости отъ общаго уровня драматургіи, но *чѣмъ ниже этотъ уровень, тѣмъ выше должно быть наше исполненіе, тѣмъ больше напряженіе всѣхъ нашихъ силъ.* Да и уровень этотъ не такъ ужъ низокъ, какъ это кажется.

Очень разнообразны условія нашей ближайшей работы: придется одновременно заботиться и о томъ, чтобы исполненіе отвѣчало задачамъ нашего театра, и о томъ, чтобы одновременно была дана возможность обыгрываться недостаточно выяснившимся силамъ нашей труппы, часто или молодымъ, или недостаточно акредитованнымъ въ глазахъ публики; объединяться въ одно крупное и цѣлое и заботиться о томъ, чтобы вернуть нашему театру публику,—словомъ, придется одновременно думать и о настоящемъ и о будущемъ, и о практической и объ идеальной сторонахъ нашего дѣла, о крупномъ и о всѣхъ мелочахъ. Это то разнообразіе и сложность не позволяютъ теперь же установить какихъ нибудь *общихъ*, заранѣе опредѣленныхъ условій чередовки и дублерства. Придется волей-неволей счи-

таться съ каждымъ опредѣленнымъ случаемъ и практически рѣшать вопросы, въ которыхъ замѣшано личное самолюбіе, какъ оно пока у насъ понимается. Это—самая тяжелая, самая непріятная сторона моихъ обязанностей, но я ее исполню. Отъ васъ будетъ зависѣть облегчить мнѣ ее или осложнить еще болѣе. Но вы можете быть увѣрены, во-первыхъ, въ томъ, что если вы и встрѣтите въ моихъ рѣшеніяхъ ошибки, то никогда не встрѣтите сознательной несправедливости или хоть тѣни пристрастія, а во-вторыхъ, въ томъ, что я самъ пережилъ, какъ актеръ, долгую и нелегкую жизнь, что малѣйшіе ваши интересы и душевныя состоянія я знаю и чувствую, какъ свои, пожалуй, теперъ даже больше, чѣмъ раньше, и что все, что только возможно будетъ сдѣлать, лишь бы не въ ущербъ нашему общему дѣлу, я сдѣлаю для того, чтобы легче и лучше работалось и жилось каждому изъ насъ. Но и отъ васъ я жду въ этомъ отношеніи моральной поддержки и довѣрія. Не будетъ ни пристрастіемъ, ни несправедливостью, конечно, если заслуги передъ нашимъ театромъ столповъ нашей труппы, составляющихъ ея гордость и лучшее украшеніе, заставятъ меня съ особеннымъ и неослабѣвающимъ вниманіемъ считаться съ ихъ дѣятельностью и ея условіями. Но *каждый* изъ способныхъ нашихъ товарищей можетъ вполне положиться на то, что съ такою же заботливостью я буду помогать развитію cadaго дарованія, каждой нарождающейся силы, наконецъ, что каждому, желающему дѣлать дѣло, я, по мѣрѣ данныхъ мнѣ правъ и по мѣрѣ своего разумѣнія, предоставлю эту возможность. Я постараюсь оправдать ту дорогую мнѣ симпатію, которую я встрѣтилъ съ *вашей* стороны, а настоящее довѣріе можно пріобрѣсти только дѣломъ, а не словами. Я прошу васъ только объ одномъ: о всѣхъ вашихъ дѣлахъ, нуждахъ, сомнѣніяхъ, обо всемъ, что касается нашего дѣла, говорить со мною всегда, когда хотите, *безъ всякихъ посредниковъ*. Обо всемъ, что вы найдете съ моей стороны несправедливымъ, я прошу васъ прежде всего объясняться со мной. Если эти объясненія не удовлетворятъ васъ, у васъ есть полная возможность обратиться къ Управляющему Конторою и къ самому Директору Императорскихъ театровъ, которымъ я непосредственно

подчиненъ и рѣшенія которыхъ для меня обязательны. И въ мысляхъ не имѣйте, что это обращеніе къ высшей инстанціи можетъ какъ нибудь оскорбить меня и тѣмъ повліять на наши отношенія. Я буду искренне радъ всякому, но открытому и прямому, выясненію всякихъ недоразумѣній.

Полагаю, что 27 лѣтъ моей артистической работы съ вами достаточно гарантируютъ меня отъ подозрѣній въ излишней мелочности или формализмѣ, но многія условія, прежде всего мѣшающія намъ, артистамъ, работать спокойно, надо устранить и измѣнить и они будутъ постепенно устранены. Будетъ введенъ болѣе строгій порядокъ въ чисто внѣшнія условія нашихъ спектаклей и репетицій, въ смыслѣ тишины и соблюденія извѣстныхъ правилъ дисциплины въ служебномъ персоналѣ, болѣе правильная отчетность во всѣхъ сторонахъ канцелярской и распорядительной части и большая регулярность и ясность въ извѣщеніяхъ, назначеніяхъ репетицій и спектаклей и т. д. Я долго разрабатывалъ внѣшнія условія предстоящей работы и всегда принималъ въ соображеніе интересы почти каждаго отдѣльнаго артиста. Напримѣръ, несмотря на наши 12 постановокъ, каждый изъ васъ будетъ имѣть приблизительно не болѣе 70 спектаклей, за очень небольшимъ исключеніемъ, и не болѣе 100—120 репетицій. Это максимумъ. Минимумъ ни у кого почти не доходитъ до тѣхъ размѣровъ, которые дѣлаютъ хоть на три мѣсяца человѣка совершенно непригоднымъ къ дѣлу и подвергаютъ его невольному и томительному бездѣлью. Всѣ почти привлечены къ дѣлу, остается только его дѣлать изо всѣхъ силъ, которыя я очень буду беречь, не ослабляя ихъ ни чрезмѣрнымъ трудомъ, ни чрезмѣрнымъ покоемъ. Намъ необходимо установить и нѣкоторыя мелкія, но важныя условія репетицій: многимъ, даже очень опытнымъ, артистамъ мѣшаетъ чье бы то ни было присутствіе на авансценѣ и вообще на той части сцены, которая занята репетиціей. Говорить нечего, что это мѣшаетъ и режисерамъ. Я прошу васъ смотрѣть репетицію изъ креселъ оркестра или зала; кромѣ режиссерскаго управленія и занятыхъ на репетиціи артистовъ, авансцены, суфлерскихъ и режиссерскихъ мѣстъ и трехъ первыхъ плановъ никто занимать не будетъ. Всѣ ваши заявленія, жалобы на слу-

жащихъ, всѣ претензіи по части режиссерскаго управленія, монтажной части, и т. п. прошу васъ обращать лично ко мнѣ, или къ г.г. режиссерамъ, замѣняющимъ меня въ мое отсутствіе, не вступая ни съ кѣмъ въ личныя объясненія по поводу какихъ бы то ни было недоразумѣній. Я очень прошу молодыхъ нашихъ товарищей и г.г. экстерновъ все свое свободное время бывать на репетиціяхъ, слѣдя за ихъ ходомъ изъ креселъ. Я придаю этому огромное значеніе и внимательно буду слѣдить за исполненіемъ этой просьбы.

Перечислять сейчасъ, въ общихъ словахъ, всѣ подробности было бы невозможно и утомительно, но я намѣренъ, наряду съ принципиальными вопросами нашего дѣла, связываю эти мелочи. Вы знаете такъ-же хорошо, какъ я, какую огромную роль играютъ, повидимому, вздорныя подробности въ нашемъ нервномъ дѣлѣ. Въ этихъ мелочахъ гораздо больше запутываются отношенія, чѣмъ зачастую въ важныхъ и крупныхъ вопросахъ. Эта горькая истина и заставила меня взять на себя цѣлый рядъ такихъ сторонъ управленія нашимъ дѣломъ въ *однѣхъ* рукахъ безраздѣльно, на условіяхъ опредѣленной подчиненности съ одной и опредѣленнаго объема власти съ другой стороны, я не считалъ возможнымъ выполнить все, о чемъ мы сейчасъ говорили.

Такъ, напримѣръ, по моему ходатайству, Директоръ поручилъ мнѣ входить въ матеріальныя соглашенія съ артистами, представлять къ прибавкамъ, наградамъ и т. д. Конечно, наши отношенія, въ отдѣльныхъ случаяхъ, несомнѣнно, подвергались бы меньшему риску испортиться, если бы я могъ не принимать на себя отвѣтственности за всѣ неудовольствія, которыя всегда вырастаютъ на этой почвѣ. Но отклонивъ отъ себя связанныя съ матеріальнымъ вопросомъ неизбѣжныя непріятности, я этимъ создалъ бы какое нибудь третье лицо, стоящее между труппою и управленіемъ, а это я считаю самымъ вреднымъ изъ всего, что можетъ случиться въ дѣлѣ нашего объединенія, которое такъ настоятельно намъ необходимо. И я предпочитаю лучше рисковать нѣкоторыми отдѣльными непріятностями, чѣмъ дробить завѣдываніе всѣмъ дѣломъ на нѣсколько лицъ:

никогда изъ этого раздробленія ничего путнаго, по моему, выйти не можетъ. Кромѣ того, я знаю, что мнѣ близки и хорошо знакомы нужды среды, къ которой я самъ принадлежу всей своей жизнью и всѣми своими симпатіями, почему и вѣрю, въ глубинѣ души, что врядъ ли эти нужды, при всемъ желаніи, могли бы быть лучше удовлетворены кѣмъ либо другимъ, самымъ расположеннымъ, но чуждымъ артистическому быту человѣкомъ. Да и невозможно, по существу, раздѣлять дѣло управленія такъ, что одинъ устанавливаетъ условія работы, а другой условія вознагражденія на нее. Рѣшающій голосъ, конечно, принадлежитъ Дирекціи въ лицѣ Директора и Управляющаго Конторою, но право представленія должно принадлежать тому, кто вѣдаетъ всю работу и знаетъ всѣ подробности хода дѣла и отношенія къ нему. Вотъ почему я и взялъ на себя и эту, очень непріятную, сторону управленія. Вы можете быть вполне увѣрены въ двухъ сторонахъ: во-первыхъ, въ моемъ полномъ безусловномъ безпристрастіи и въ томъ, что всѣ мелочи вашего труда будутъ мною взвѣшены, какъ на аптекарскихъ вѣсахъ, а во-вторыхъ, въ томъ, что я сдѣлаю все возможное въ вашихъ справедливыхъ интересахъ, насколько позволяетъ бюджетъ театра.

Есть одна очень важная сторона нашего дѣла, которую я вынужденъ совершенно отстранить отъ себя, это сторона обстановочная. Вы знаете, какъ неопредѣленны отношенія представителя труппы (управляющаго-ли ею, главнаго ли режиссера, или какъ бы онъ ни назывался) ко всей постановочной части. Если онъ, какъ незабвенный А. П. Ленскій, будетъ требовать полнаго подчиненія этой части себѣ, это неминуемо поведетъ въ нашемъ дѣлѣ къ такимъ осложнениямъ, о которыхъ и говорить не стоитъ: вы ихъ знаете. И все равно, дѣло отъ этого не выиграетъ. Поэтому я остановился на такомъ принципѣ: режиссерское управленіе сносится съ монтировочной частью, какъ въ военномъ дѣлѣ штабъ сносится съ интендантствомъ. Мы заявляемъ, *что именно и къ какому сроку* намъ нужно. *Какъ* сдѣлано то, что намъ нужно, касается не насъ. Если это *какъ* не удовлетворяетъ требованіямъ пьесы и спектакля (если декорации плохи или нарушаютъ общій тонъ пьесы и исполненія, если обстановка не отвѣчаетъ

характеру ихъ, если костюмы, бутафорія и все прочее мѣшаютъ впечатлѣнію или игрѣ артистовъ)—все, что можетъ сдѣлать режиссерское управленіе, это—жаловаться Директору или Управляющему Конторою. Поставить дѣло такъ, какъ стоитъ оно въ частныхъ театрахъ, гдѣ все подчинено режиссерской власти, у насъ *невозможно*: больше четверти вѣка я наблюдаю это въ Москвѣ и въ Петербургѣ; знаю всѣ попытки режиссеровъ въ этомъ направленіи и печальные результаты этой борьбы. Поэтому я строго ограничилъ сферу нашихъ режиссерскихъ правъ и нашей отвѣтственности, эта сфера—труппа и репертуаръ. Постановочная часть цѣликомъ находится въ вѣдѣніи и на отвѣтственности постановочнаго отдѣленія Конторы. Но такъ какъ труппа и репертуаръ—картина, а вся обстановка—рама ея, то конечно, я оставилъ за собою право требовать выполненія именно той рамы, которую требуетъ характеръ картины. И поэтому прошу васъ со всѣми заявленіями и претензіями по этой части обращаться лично ко мнѣ или къ режиссерамъ. Мнѣ кажется, что на этомъ началѣ самостоятельнаго завѣдыванія и самостоятельной отвѣтственности, объединяемой лишь въ лицѣ высшаго мѣстнаго и общаго управленія Императорскихъ театровъ, только и можно найти *modus vivendi*, принимая во вниманіе общій и неодолимый порядокъ нашихъ театровъ. Но нечего говорить о томъ, что на спектакляхъ и репетиціяхъ на сценѣ одинъ хозяинъ, за все отвѣчающій и распоряженія котораго обязательны для всѣхъ служащихъ по постановочному отдѣленію и полиціймейстерской части, точно такъ-же, въ равной мѣрѣ съ лицами, состоящими въ вѣдѣніи режиссерскаго Управленія.

Мнѣ остается, господа, коснуться еще нѣсколькихъ вопросовъ, не относящихся къ сферѣ нашихъ внутреннихъ распорядковъ, но отражающихся на нашемъ дѣлѣ.

Я личнымъ опытомъ знаю, какое огромное вліяніе имѣетъ періодическая печать на духъ труппы и въ особенности на отдѣльныхъ лицъ, которыхъ она посѣщаетъ въ томъ смыслѣ, какъ говорятъ въ народѣ: «Господь посѣтилъ», то есть обрушились всѣ громы. Это самая опасная брешь въ нашей крѣпости, самый беззащитный ея пунктъ, самое уязвимое

наше мѣсто. Иллюстрировать примѣрами этого не надо: у каждаго изъ насъ при этихъ словахъ живо воскресаютъ яркія и довольно меланхолическія иллюстраціи. Всѣми силами, всѣми способами боритесь противъ угнетающаго вліянія на вашъ духъ этихъ явленій. Не давайте имъ одолѣвать себя. Тѣ упреки, которые по зрѣломъ размысленіи, успокоившись, вы найдете хотя бы и выраженными въ обидной формѣ, но правильными, примите къ своему свѣдѣнію. Что вы найдете неправильнымъ, невѣрнымъ, забудьте, выбросьте изъ души. Ничего нѣтъ ужаснѣе и вреднѣе, какъ неубѣжденность въ томъ, что дѣлаешь, и если я недавно говорилъ, что даже режиссеръ не вправѣ посягать на таинство творчества иначе, какъ помощью акушера, то тѣмъ болѣе нельзя въ это святилище допускать всякаго, кто взялъ себѣ это право, благодаря обилію періодическихъ изданій. Для меня лично нѣтъ ничего грустнѣе, какъ когда я слышу отъ кого нибудь изъ товарищей: «а вотъ такой то рецензентъ, имя рекъ, говоритъ то-то». Если вы съ имярекомъ согласны, внутренно, художественно согласны, сдѣлайте то измѣненіе, которое сочтете нужнымъ въ вашей интерпретаціи. Если нѣтъ, отбросьте и память объ этомъ. Прислушиваться художнику надо ко всему, исполнять только то, что приняла его душа. Не бойтесь несправедливыхъ, пристрастныхъ, язвительныхъ нападокъ: если въ нихъ нѣтъ правды въ основѣ, онѣ безвредны. Посмотрите на знаменитѣйшія имена нашего дѣла: всѣ, не разъ, а десятки разъ въ своей жизни пережили такую озлобленную несправедливую травлю, такой градъ насмѣшекъ, такую, по просту говоря, бурю ругани, клеветы, вышучиваній, смѣшиванія съ грязью, и очень часто тенденціознаго замалчиванія годами, десятилѣтіями, которое тяжелымъ неизгладимымъ мракомъ окутало ихъ душу, можетъ быть, озлобило, истерзало ихъ, но не могло отнять у нихъ ни крупички ихъ дарованія, положить ничтожную тѣнь на то *великое*, что они сдѣлали. Эта потребность грязнить крупное, большое вовсе не есть спеціальное свойство *печати*. Печать—только такое же орудіе, какъ языкъ: средство проявить свою душу. Не будь печати, людская мразь нашла бы другое оружіе—доносъ, сплетни, клевету,—все то, чѣмъ сильны въ жизни большіе и малые Яго и Донъ-Базиліо

Но что ни дѣлали съ Тургеневымъ, Тургеневъ сдѣлалъ все таки свое и свое великое. Что ни дѣлали съ Шумскимъ и Садовскимъ, Шумскіе и Садовскіе создали намъ театръ. Ни одна изъ послѣднихъ пьесъ Островскаго не шла безъ самой безпардонной ругани. Но Островскій вѣрилъ въ то, что онъ дѣлалъ, и создалъ изъ своихъ пьесъ скалу, на которую мы сейчасъ опираемся. Милліоны примѣровъ можно было бы привести изъ исторій всѣхъ странъ, всѣхъ народовъ, всѣхъ профессій. Если взять газетную репутацію крупнѣйшихъ государственныхъ людей, то ни одна молодая дѣвушка не могла бы выйти за кого нибудь изъ нихъ замужъ, потому что ни одинъ отецъ семейства не пустилъ бы его въ свой домъ по его газетной славѣ. Прежде ругали только насъ, художниковъ всѣхъ сортовъ, да еще адвокатовъ. Остальные классы были подъ опекой. Теперь настало крупное облегченіе нашей участи: исключительная привилегія быть оплеванными у насъ отнята и мы сравнены въ правахъ съ другими сословіями, то есть они сравнены съ нами. Мы, впрочемъ, не будемъ отстаивать этой привилегіи.

Будемъ горячо благодарить печать за всякую симпатію, за всякое безпристрастное, хотя бы и строгое, указаніе нашихъ недостатковъ, чутко прислушиваться ко всему, что *продиктовано любовью къ нашему дѣлу и къ нашему труду*. На все, что *продиктовано въ печати другими побужденіями*, часто исходящими совсѣмъ не изъ газетной среды, мы можемъ возразить только и исключительно *убѣжденной и неутомимой работой и ея результатами*. Въ этомъ единственная защита и опора *всѣхъ насъ, каждаго изъ насъ и самого театра*. Ничего нѣтъ постыднаго, если выругаютъ, вышутятъ, высмѣютъ, не на дуэль же вызывать, въ самомъ дѣлѣ. Постыдно, когда это разслабляетъ наши силы, когда это подрываетъ нашу вѣру въ дѣло, нашу энергію, а особенно, когда это радуетъ однихъ и служить орудіемъ другихъ въ средѣ, кишачей вокругъ всѣхъ театровъ. Если мы, въ нашемъ театрѣ, будемъ работать, если будемъ любить и беречь душу каждаго изъ насъ, мы сумѣемъ парализовать эти злыя силы лучше, чѣмъ всякими возраженіями и выступленіями. Корректно и сдержанно будемъ относиться къ могучей силѣ печати. Не будемъ чуждаться ея, такъ

какъ не печать, а дурные соки всего организма, окружающаго печать и театр, вызываютъ эти эксцессы. Та-же печать даетъ и много поддержки лучшимъ нашимъ начинаніямъ. А, главное, будемъ вѣрить, что дѣло, какъ жерновъ, перемелетъ все.

Я кончилъ, господа. Я утомилъ Васъ, но разъ, на все время, пока мы будемъ работать вмѣстѣ въ нашихъ теперешнихъ взаимоотношеніяхъ, я счелъ себя обязаннымъ коснуться самыхъ разностороннихъ вопросовъ, входящихъ въ наше дѣло и окружающихъ его. Разъ, на все время, господа, я повторять этого не буду, могу васъ успокоить и вмѣстѣ съ тѣмъ обратиться къ вамъ съ большой просьбой. Я прошу васъ считать меня тѣмъ же, какимъ я былъ всю мою жизнь. Измѣнились мои обязанности, а я самъ уже слишкомъ много силъ и души отдалъ нашему дѣлу, какъ актеръ и авторъ, и измѣниться самъ, если бы и захотѣлъ, то не могъ-бы, ни по отношенію къ дѣлу, ни по отношенію къ вамъ лично, дорогіе и любимые друзья и товарищи. Во что я вѣрилъ раньше, я вѣрю и теперь; что я говорилъ и печаталъ раньше, говорю и теперь. Измѣнились, можетъ быть, частности, основы остались тѣ же. Никакихъ тайнъ, никакихъ недоразумѣній: прямое отношеніе другъ къ другу—вотъ все, чего я хочу. Настолько прямое и открытое, что я заранѣе долженъ васъ предупредить объ одной отрицательной сторонѣ моего характера.

Можете лично меня судить и бранить, говорить о каждомъ моемъ шагѣ какъ вамъ угодно, жаловаться на меня, словомъ, ко мнѣ относитесь, какъ хотите. Никакого вліянія на наши отношенія это имѣть не будетъ. Я даю въ этомъ вамъ мое честное слово и вы можете ему вѣрить. Я вступаю въ эту должность съ твердымъ намѣреніемъ все вліяніе, всѣ предоставленныя мнѣ Директоромъ права употребить на охрану и защиту вашихъ личныхъ интересовъ постольку, поскольку они не противорѣчатъ интересамъ нашего общаго дѣла и насколько хватить моихъ силъ. Но для того, кто не любитъ этого театра и не считаетъ этихъ стѣнъ такими же близкими, какъ стѣны его дома, кто будетъ радоваться нашимъ неудачамъ, помогать имъ, подрывать бранью и насмѣшками репутацію

того учрежденія, которому мы служимъ и которое даетъ намъ возможность дѣлать дорогое дѣло, наполняетъ и осмысливаетъ нашу жизнь, для того я— чужой и далекій человѣкъ. Будемъ строго судить другъ друга здѣсь между собою; въ этой строгости—высшая любовь. Но внѣ своей среды мы должны быть, какъ одинъ человѣкъ. Честь и интересы нашего дѣла—наша честь и наши интересы. Можетъ быть, я не правъ въ этомъ взглядѣ. Но я таковъ. Поэтому я счелъ своимъ долгомъ предупредить васъ объ этомъ моемъ хоть² порокѣ, если хотите. А съ тѣмъ, кто сознательно будетъ вредить нашему дѣлу, я работать не стану: уйдетъ, или онъ или я. Иначе я поступить не въ силахъ, если бы даже захотѣлъ.

Я далъ себѣ слово открыть вамъ передъ началомъ нашего большого и дружнаго труда все свое сердце, всѣ свои взгляды, планы, цѣли, все крупное и все мелкое, все, что я передумалъ. Я это и сдѣлалъ. Вы меня теперь знаете со всѣхъ сторонъ и какимъ я вамъ выяснился изъ этихъ словъ, такимъ я буду и на дѣлѣ.

Попробуемъ бодро и вдумчиво, не боясь неудачъ, не обольщаясь успѣхами, стойко и радостно работать рука объ руку и идти къ ясно горящей передъ нами цѣли. Попробуемъ любовью къ дѣлу и другъ къ другу раздавить всѣхъ дрянныхъ червяковъ сомнѣнія, непріязни и эгоизма, точащихъ иногда самую свѣтлыя души и зачастую губящихъ наши лучшіе дни. Поставимъ себѣ девизомъ: не во имя успѣха, а во имя дѣла, и дѣло дастъ рано или поздно все, чего мы вправѣ ждать отъ него и какъ частные люди, и какъ общественные дѣятели, и какъ художники, и, наконецъ, какъ слуги нашей родины и нашего Государя.

КЪ ВОЗОБНОВЛЕНІЮ НА СЦЕНЪ ИМПЕРАТОРСКАГО
МАЛАГО ТЕАТРА ДРАМАТИЧЕСКОЙ ХРОНИКИ
А. Н. ОСТРОВСКАГО

«ДМИТРІЙ САМОЗВАНЕЦЪ И ВАСИЛІЙ ШУЙСКІЙ»

И. С. ПЛАТОНА.



ОЛЫШОЕ количество быстро смѣняющихся массовыхъ сценъ наряду со сценами интимнаго характера заставили при постановкѣ драматической хроники А. Н. Островскаго «Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» примѣнить принципъ сокращенія пролета сцены путемъ устройства постоянной рамки какъ для открытыхъ декораций «площади въ Кремлѣ» и «улицы въ Китай-городѣ», такъ и для такой маленькой по размѣрамъ декорации, какъ, на примѣръ, «Шатеръ въ Тайнинскомъ».

Въ первомъ случаѣ сокращеніе пролета сцены, увеличивая закулисное пространство, давало возможность показать болѣе широкую, съ разныхъ точекъ, картину, во второмъ помогало устанавливать естественные размѣры декораций и, главное, позволяло значительно сократить число статистовъ.

Вслѣдствіе этихъ соображеній, вмѣсто шестнадцати-аршиннаго пролета сцены, была сдѣлана вогнутая рамка размѣромъ 11×7 аршинъ съ орнаментомъ эпохи хроники.

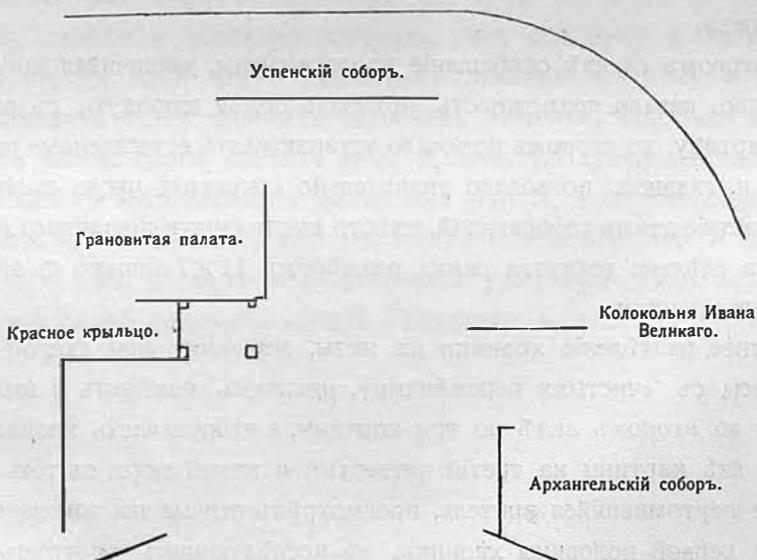
Прежнее раздѣленіе хроники на акты, мыслимое при старой постановкѣ пьесы съ «чистыми перемѣнами», пришлось измѣнить и играть въ первомъ и во второмъ актѣ по три картины, а вторую часть хроники раздѣлить по двѣ картины на третій, четвертый и пятый акты, съ тою цѣлю, чтобы еще неутомившійся зритель, просмотрѣвъ первые два довольно длинныхъ акта первой половины хроники, въ послѣдующихъ смотрѣлъ легко по двѣ картины.

КЪ ВОЗОБНОВЛЕНІЮ «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА».

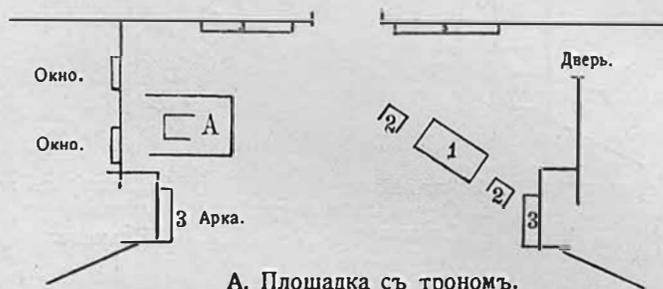


1-я картина. Сѣни Шуйскаго.

Вся хроника была раздѣлена по актамъ такимъ образомъ: первый актъ: первая картина: «Сѣни въ домѣ Вас. Шуйскаго», вторая картина: «Кремль»; третья картина: «Золотая палата». Второй актъ: первая картина: «Грановитая палата»; вторая картина: «Шатеръ въ Тайнинскомъ»; третья



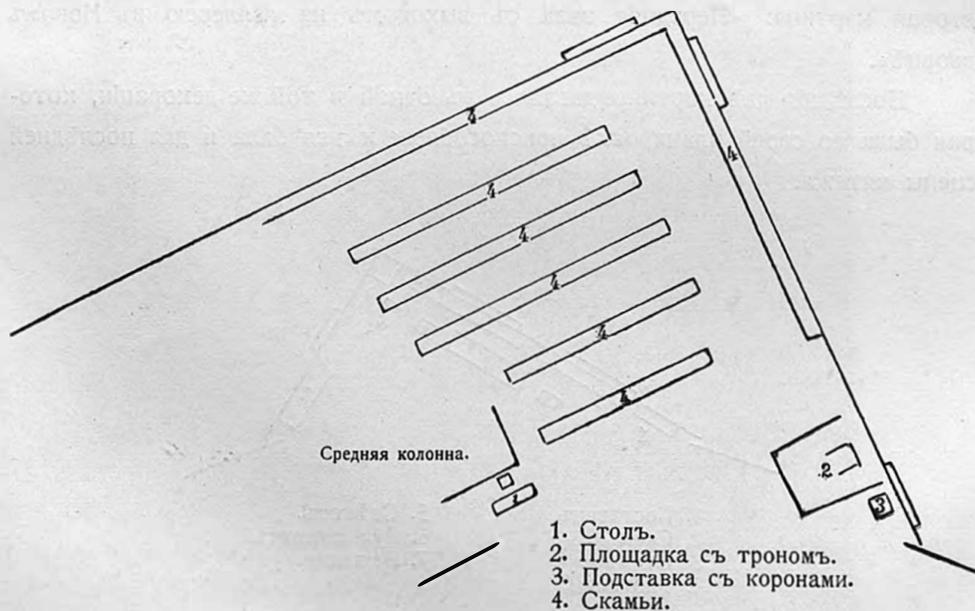
2-я картина. Кремль.



А. Площадка съ трономъ.
1. Столъ. 2. Кресла. 3. Скамьи.

3-я картина. Золотая палата.

картина: «Черная изба Вас. Шуйскаго» (сцена въ домѣ князя Голицына была пропушена и при первой постановкѣ пьесы). Третій актъ: первая кар-



1. Столъ.
2. Площадка съ трономъ.
3. Подставка съ коронами.
4. Скамьи.

4-я картина. Грановитая палата.

КЪ ВОЗОБНОВЛЕНЮ «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА».



5-я картина. Шатеръ въ Тайнинскомъ.

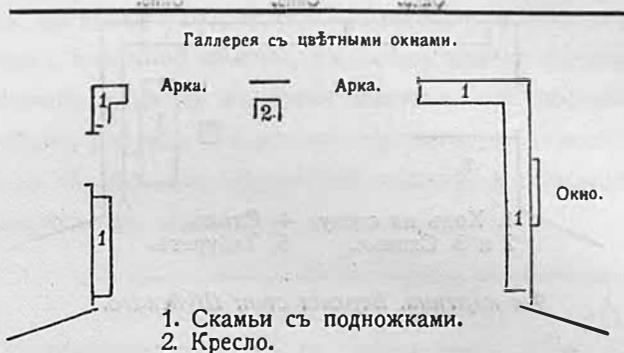
тина: «Передняя комната въ новомъ дворцѣ у Самозванца»; вторая картина: «Деревянная келья въ Москвѣ»; четвертый актъ: первая картина: «Верхнія сѣни въ домѣ Вас. Шуйскаго»; вторая картина: «Улица въ Китай-городѣ». Пятый актъ: первая картина: «Зала въ Новомъ дворцѣ у Самозванца»; вторая картина: «Передняя зала съ выходомъ на галлерею въ Новомъ дворцѣ».

Послѣднія двѣ картины давались въ одной и той же декорации, которая была по своей планировкѣ приспособлена и для бала и для послѣдней сцены мятежа.



6-я картина. Черная изба Шуйскаго.





7-я картина. Новый дворец Самозванца.

Пользуясь оставшимися памятниками эпохи Смута при постановкѣ второй картины, согласно авторской ремарки, Кремлевская площадь была представлена со стороны Москвы-рѣки, между Архангельскимъ и Благовѣщенскимъ соборами, отъ зданія прежней «Большой казны». Вслѣдствіе чего и бояре и Самозванецъ со свитой выходили не изъ западныхъ, а изъ сѣверныхъ дверей Архангельскаго собора (т. е. противъ колоколни Ивана Великаго), какъ это представлено на картинѣ въ книгѣ «Избраніе на царство Михаила Ѳеодоровича».



8-я картина. Келья.

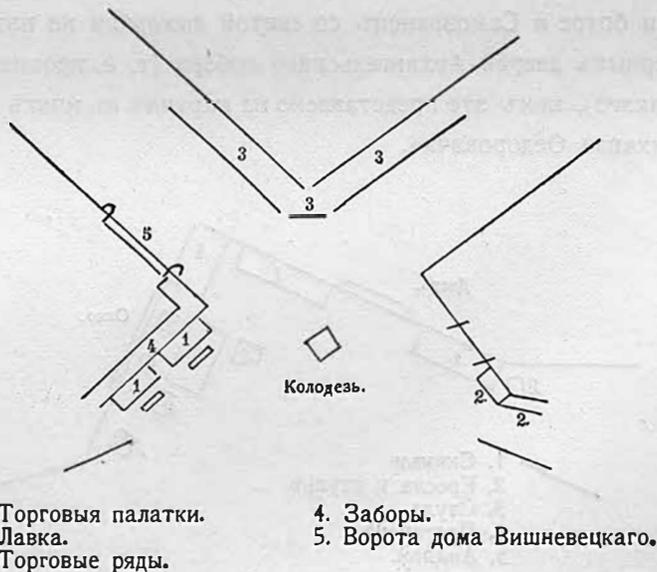
КЪ ВОЗОБНОВЛЕНЮ «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА».



9-я картина. Верхнія сѣни Шуйскаго.

Декорация «Золотой палаты» представляетъ разрѣзъ ея отъ продольной большой арки со стороны оконъ, выходящихъ на «Кремлевскую площадь».

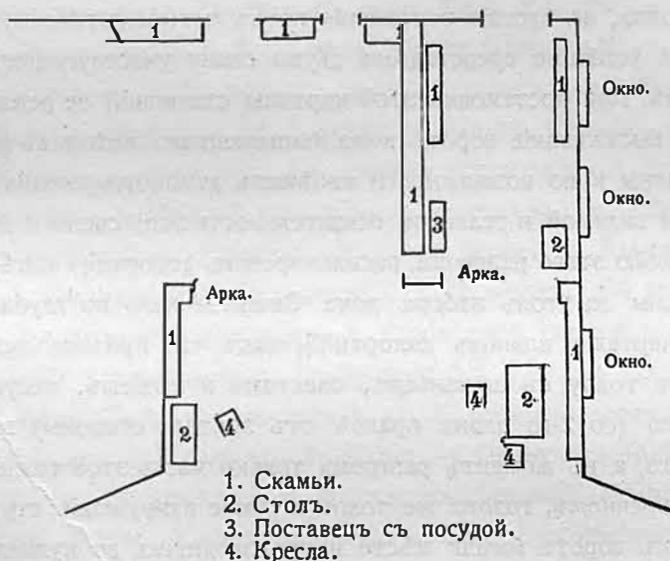
Декорация «Грановитой палаты» была взята по линіи, идущей отъ восточнаго угла до середины колонны, такъ что зритель видѣлъ, въ уменьшенномъ масштабѣ, четвертую часть «Грановитой палаты», съ трономъ



10-я картина. Улица въ Китай-городѣ.

направо (отъ зрителя), со среднею колонною у лѣвой стороны рамки и остальную часть огромной палаты, уходящей налѣво за кулисы.

Въ декорациі «Шатра въ Тайнинскомъ», при постановкѣ пользовались характеромъ рисунка подлиннаго шатра царя Алексѣя Михайловича, хранящагося въ Московской Оружейной палатѣ, и описаніемъ шатровъ у Н. И. Костомарова, кн. 2.



11-я и 12-я картины. Зала въ новомъ дворцѣ Самозванца съ выходомъ на галерею.

Руководствомъ для характера декораций: седьмой, одиннадцатой и двѣнадцатой картинъ, служило описаніе дворца Самозванца. (Н. И. Костомаровъ «Смутное время Московскаго государства въ началѣ XVII столѣтія», кн. 2, стр. 56, 149 и Исаакій Маасъ «Путешествіе изъ Гаарлема въ Московію»). Установивши минимальный размѣръ декорации при постановкѣ хроники, явилась полная возможность сосредоточивать дѣйствіе на перед-

къ возобновленію «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА».

ней части сцены, а въ тѣхъ картинахъ, гдѣ фигурируетъ народная масса, ограничивать и выдвигать только голову дѣйствующей толпы, заполняя вторые и третьи планы массою статистовъ. Такъ, въ картинѣ «Улицы въ Китай-городѣ» былъ взятъ перекрестокъ двухъ главныхъ улицъ, начинающихся у правой и лѣвой стороны рамки и расходящихся въ глубину направо и налево на четвертомъ планѣ обычныхъ кулисъ. Выдвинутая, въ срединѣ сцены, галерея лавокъ и ларей суживала мѣсто дѣйствія настолько, что прибывающая къ концу картины, къ дому Вишневецкаго, четырехъ тысячная толпа, вслѣдствіе заполнения всѣхъ четырехъ главныхъ выходовъ, была вполнѣ успѣшно представлена двумястами участвующихъ артистовъ и статистовъ. При постановкѣ этой картины ставившій ее режиссеръ сцену разгрома и высаживаніе воротъ дома Вишневецкаго имѣлъ въ виду удалить въ глубь сцены и по возможности избѣжать демонстраціи передъ публикой всей видимой и реальной осязательности этой сцены и дать публикѣ только иллюзію этого разгрома, распланировавъ декорацию такъ, что ворота были отнесены за уголъ забора дома Вишневецкаго въ глубину третьяго плана (см. чертежи плановъ декораций), такъ что публика видѣла только разъяренную толпу съ шиканьемъ, свистомъ и пѣніемъ, несущую черезъ сцену бревно (со 2-го плана правой отъ зрителя стороны) къ воротамъ Вишневецкаго, а въ моментъ разгрома только часть этой толпы и ея манипуляціи съ бревномъ, голова же толпы и самое разрушеніе, стукъ и трескъ разбиваемыхъ воротъ имѣли мѣсто и производились за кулисами.

Въ картинѣ «Заговора у Шуйскаго», благодаря той же рамкѣ и ходу подъ сцену, было возможно ограничиться еще меньшимъ количествомъ участвующихъ.

Такимъ образомъ, во всѣхъ картинахъ, гдѣ дѣйствуетъ масса, выдвигалась на сцену только голова ея, вся же остальная часть, отрѣзанная отъ зрителя линіей рамки, скрывалась въ закулисной части сцены.

Вотъ въ двухъ словахъ характеръ постановки хроники со стороны декоративной.

Что касается костюмировки артистовъ, режиссеры пользовались обшир-

ными матеріалами, имѣющимися по этой эпохѣ въ Московскихъ музеяхъ и библіотекахъ. Возобновленіе хроники было приурочено къ открытію сезона 1909—1910 года. Первый спектакль состоялся 31-го августа 1909 г. Роли были распредѣлены между слѣдующими артистами: Самозванецъ—гг. Остужевъ и Садовскій 2-й; Василій Шуйскій—г. Правдинъ; Дмитрій Шуйскій—г. Яковлевъ; Мстиславскій—г. Рыбаковъ; Голицынъ — г. Айдаровъ; Рубецъ-Мосальскій — гг. Климовъ и Полонскій; Бѣльскій—г. Горевъ; Татищевъ—г. Греминъ; Басмановъ—гг. Рыжовъ и Головинъ; Скопинъ-Шуйскій—г. Сазоновъ; Куракинъ—экст. Георгіевскій; панъ Юрій Мнишекъ—гг. Бравичъ и Лепковскій; Вишневецкій—г. Красовскій; посоль Олесницкій—г. Мартыновъ; Тимофей Осиповъ—г. Феоктистовъ; дьякъ Щелкаловъ—г. Красовскій; Коневъ—г. Лавинъ; калачникъ—гг. Падаринъ и Ленинъ; Кузька—экст. Гоголь-Яновскій; Корела—г. Гундуровъ; 1-й купецъ московскій—г. Полетаевъ; мелочной торговецъ—г. Музиль; подъячій—г. Васенинъ; странникъ—г. Гундуровъ; Авоня юродивый—г. Лебедевъ; Иванушка-дуракъ—г. Васенинъ; 1-й крестьянинъ — г. Сашинъ; 2-й крестьянинъ — г. Сазоновъ; 3-й крестьянинъ—экст. Лабзинъ; дворецкій Шуйскаго—г. Дорошенко; царскій поваръ—г. Сашинъ; столѣтній старикъ—экст. Горбуновъ; 1-й купецъ—экст. Соловьевъ; 2-й купецъ—экст. Тетеринъ; посадскій — г. Полетаевъ; десятскій—г. Дорошенко; Молчановъ—г. Сазоновъ; Воейковъ—г. Полетаевъ; Янъ Бучинскій—г. Музиль; Яковъ Маржереть — г. Мартыновъ; Савицкій, іезуитъ—г. Полетаевъ; царица Марѳа — г-жи Ермолова и Смирнова; Марина Мнишекъ—г-жи Гзовская и Найденова; камеристка—г-жи Рутковская и экст. Андріевичъ; торговка гречневиками—г-жи Щепкина и Васильева; купцы московскіе, новгородскіе, псковскіе; подъячіе, странники, мелочные торговцы, разносчики, крестьяне, десятскіе, венгры, поляки и польки, запорожцы, казаки, татары, нѣмцы, бояре, дворяне, окольнічіе, думные дворяне, выборные люди, рынды, сотники и стрѣльцы новгородскіе и псковскіе, рабочіе, мальчишки и простой народъ обоого пола—экстерны и наемные статисты. Для сцены бала (11 карт.) привлечены были гг. артисты балетной труппы. Въ виду сложности постановки хроники, въ смыслѣ количества картинъ, при чемъ каждая

къ возобновленію «Дмитрія Самозванца».

картина требовала своей особой декораціи, въ смыслѣ обилія массовыхъ сценъ, въ виду короткаго сравнительно времени, предоставленнаго для репетицій такой громоздкой по сценической архитектоникѣ пьесы, той интенсивности и напряженности работы, которая диктовалась необходимостью поспѣть срепетовкой и подготовкой пьесы къ открытію сезона,—постановкой хроники руководили два режиссера г. Платонъ и г. Айдаровъ въ слѣдующемъ распредѣленіи режиссерской работы по картинамъ: г. Платонъ—2-я картина (Кремлевская площадь у Архангельскаго собора); 4-я картина (Грановитая палата); 7-я картина (Передняя комната въ новомъ дворцѣ у Самозванца); 9-я картина (Верхнія сѣни у Шуйскаго); 11-я и 12-я картина (Зала въ новомъ дворцѣ Самозванца. Балъ и мятежъ).

Г. Айдаровъ — 1-я картина (Сѣни въ домѣ Шуйскаго); 3-я картина (Золотая палата); 5-я картина (Шатеръ въ селѣ Тайнинскомъ); 6-я картина (Черная изба у Шуйскаго); 8-я картина (Келья Марины) и 10-я картина (Улица въ Китай-городѣ).

Черновыми и подготовительными репетиціями массовыхъ сценъ руководилъ г. Красовскій. Декораціи 2 и 10 картинъ работы г. Лавдовскаго, остальныхъ картинъ—работы г. Гейгблума.

УЧЕНИЧЕСКІЕ СПЕКТАКЛИ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО.



Въ текущемъ сезонѣ Дирекція Императорскихъ Театровъ увеличила количество ежегодныхъ русскихъ спектаклей цѣлой серіей представленій въ Михайловскомъ театрѣ. Такіе спектакли давались въ этомъ театрѣ и раньше и игранныя на этой сценѣ пьесы входили въ общій репертуаръ русской драмы. Въ настоящее время репертуаръ Михайловскаго театра изъ общаго репертуара выдѣленъ и составляетъ самъ по себѣ нѣчто цѣльное.

Состоить онъ исключительно изъ пьесъ иностраннаго стараго классическаго репертуара и пригнанъ къ опредѣленной цѣли—дать учащейся молодежи возможность нѣсколько пополнить свое литературное и эстетическое образование. Потребность въ такой помощи школѣ со стороны театра давно уже ощущалась и Дирекція шла ей на встрѣчу, устраивая по воскресеньямъ въ Александринскомъ театрѣ спектакли по уменьшенной цѣнѣ. Эти спектакли были посвящены исключительно отечественному классическому репертуару и иностранныя пьесы попадали въ него лишь случайно.

Съ устройствомъ вечернихъ спектаклей въ Михайловскомъ театрѣ явилась возможность предложить учащейся молодежи болѣе полный и систематическій подборъ пьесъ иностраннаго классическаго репертуара. Въ текущемъ сезонѣ такихъ пьесъ рѣшено поставить пять.

Само собою разумѣется, что пять пьесъ изъ всемірнаго классическаго репертуара могутъ дать о немъ лишь очень отрывочное понятіе, но если предположить, что такіе спектакли будутъ повторяться каждый годъ, то за нѣсколько лѣтъ въ памяти зрителей останется довольно колоритная иллюстрація къ исторіи мірового театра. Но, конечно, не малая трудность въ выполненіи этой программы создается самой молодой аудито-

ріей, которая требуетъ очень бережнаго отношенія къ ея нравственному чувству и потому ограничиваетъ кругъ пьесъ, изъ которыхъ можетъ быть сдѣланъ выборъ.

Но, учитывая даже это условіе, свобода выбора всетаки остается большая. Много великихъ художественныхъ произведеній можно включить въ такую образовательную программу, которая въ выборѣ пьесъ будетъ руководиться одновременно и художественностью и педагогической этикой.

Кромѣ того, существуетъ много драматическихъ произведеній, которыя, не занимая перваго ранга въ ряду памятниковъ всемірной словесности, тѣмъ не менѣе, очень цѣнны, какъ красивыя картины быта различныхъ историческихъ эпохъ. Такія картины, расположенныя въ хронологическомъ порядкѣ, могли бы также служить хорошей иллюстраціей къ курсу не только литературы, но и исторіи. Дирекція и имѣла въ виду эти соображенія, когда составляла репертуаръ русскихъ спектаклей Михайловскаго театра въ текущемъ сезонѣ.

Въ него включены:

I. Двѣ историческихъ картины изъ жизни античнаго міра, а именно:

1) Сцены изъ трагедіи Еврипида «Ифигенія-жертва» и, какъ продолженіе къ этимъ сценамъ, трагическая поэма Леконта де-Лилля «Эринніи», вольная передѣлка сюжета Эсхиловой «Орестейи». (Необходимость прибѣгнуть къ вольной передѣлкѣ вызвана тѣмъ, что удобнаго для сцены русскаго перевода «Орестейи» Эсхила не существуетъ).

2) Трагедія Фридриха Гальма «Равенскій боецъ», картина изъ римской жизни эпохи Имперіи.

II. Двѣ трагедіи, построенныя на общечеловѣческихъ проблемахъ религіи и морали: «Гамлетъ» Шекспира и «Уріэль Акоста» Гуцкова.

III. Къ этимъ пьесамъ добавлена «Пастушка Герцогиня» Лопе де-Вега, образецъ выдержаннаго стариннаго комедійнаго стиля.

Постановка этихъ пьесъ поручена четыремъ очереднымъ режиссерамъ: М. Е. Дарскому, А. И. Долинову, Ю. Э. Озаровскому и А. П. Петровскому, которымъ вмѣстѣ съ тѣмъ предложено занять въ этихъ спектакляхъ по



О. В. ГЗОВСКАЯ (МАРИНА), Н. Н. МУЗИЛЬ (ЯНЪ БУЧИНСКІЙ) И П. М. САДОВСКІЙ (САМОЗВАНЕЦЪ) ВЪ ПЬЕСЪ «ДМИТРІЙ САМОЗВАНЕЦЪ И ВАСИЛІЙ ШУЙСКІЙ».



возможности большее количество молодыхъ силъ драматической труппы. Общее руководство спектаклями, равно какъ и выработка ихъ дальнѣйшаго репертуара поручена Дирекціей литературно-театральному комитету.

Предложивъ режиссерамъ занимать въ этихъ спектакляхъ по преимуществу молодыя силы театра, Дирекція разрѣшила до извѣстной степени одинъ большой вопросъ, который давно ее заботилъ.

Театръ можетъ блистать большими талантами и долженъ, конечно, все сдѣлать, что въ его средствахъ, чтобы дать этимъ сложившимся талантамъ полную возможность проявлять всю свою силу. Но такое вполнѣ законное положеніе крупныхъ силъ на сценѣ не должно сводить другія силы театра исключительно на роль аксессуарную.

Установить строгую систему дублерствъ и заставить опытнаго и сильнаго артиста чередоваться съ неопытнымъ или начинающимъ свою артистическую карьеру, значило-бы принести интересы публики въ жертву сценической педагогіи. Театръ не имѣетъ права этого дѣлать и долженъ измыслить какой нибудь иной способъ, чтобы спасти вторыя и молодыя силы отъ застоя и дать каждой силѣ возможность дойти до тѣхъ предѣловъ развитія, какіе самой природой этой силѣ положены.

Можно было бы, конечно, обязать артистовъ разучивать и репетировать большія и отвѣтственныя роли, съ тѣмъ, однако, чтобы выпускать этихъ артистовъ на сцену лишь въ случаѣ самой большой крайности—въ случаѣ болѣзни или отказа отъ ролей ихъ болѣе сильныхъ товарищей. Но съ такимъ положеніемъ самолюбію артиста мириться очень трудно, а между тѣмъ, это самолюбіе именно у артистовъ имѣетъ громадное вліяніе на ростъ ихъ таланта. Они работаютъ плодотворно и съ удвоенной силой, когда увѣрены въ томъ, что ихъ самолюбіе не пострадаетъ.

Изъ этого труднаго положенія надо было найти выходъ и онъ въ настоящую минуту намѣчается. Постановка на сценѣ Михайловскаго театра цѣлой серіи спектаклей съ классическимъ репертуаромъ, въ который вошли бы разные виды и стили драматическаго творчества, представляетъ много удобствъ и для публики и для Дирекціи.

Учащейся молодежи и разнымъ группамъ общества эти постановки даютъ легкую возможность ознакомиться съ художественнымъ толкованіемъ многихъ насущныхъ вопросовъ жизни и искусства, какъ они разрѣшены большими художниками-писателями, и говорить о культурномъ значеніи классическаго репертуара для зрителя вообще нѣтъ необходимости.

Не меньшее значеніе имѣетъ этотъ репертуаръ и для тѣхъ артистовъ, которымъ надлежитъ его выполнить. Работа надъ художественной пьесой, полной смысла и правды, сама по себѣ — хорошая школа не только для начинающаго артиста, но и для испытаннаго. Артистъ, прошедшій сквозь эту школу воспроизведенія общечеловѣческихъ типовъ, готовъ для всякой артистической работы, какъ бы спеціальна и замкнута въ своемъ кругѣ она ни была. Поэтому организація такихъ артистическихъ кадровъ, которые работали бы надъ классическимъ репертуаромъ, и прохожденіе возможно большаго числа артистовъ сквозь эти кадры—большая помощь театру.

Можетъ возникнуть лишь одинъ вопросъ—насколько молодая сила и вообще силы мало работавшія подготовлены для такого дѣла? Но репертуаръ такъ широкъ, такъ не трудно въ немъ выбрать пьесы, соотвѣтствующія силамъ, такъ просто смѣнять ихъ другими, болѣе трудными пьесами, по мѣрѣ того, какъ будутъ крѣпнуть силы, что этотъ вопросъ можетъ не тревожить Дирекцію. Тѣмъ болѣе, что если представится необходимость, то старшіе артисты, само собою разумѣется, не откажутъ въ помощи своимъ товарищамъ.

Русскій репертуаръ Михайловскаго театра въ текущемъ сезонѣ будетъ состоять изъ пяти пьесъ, въ общемъ изъ 20-ти представлений, изъ которыхъ 15 будутъ даны въ три абонементы (по 5 пьесъ въ каждомъ) а 5 будутъ сыграны внѣ абонементы.

Въ репертуаръ вошли, какъ сказано, нижеслѣдующія пьесы:

1. *«Ифигенія-жертва»*. Трагедія Эврипида, въ переводѣ И. Ф. Анненскаго.

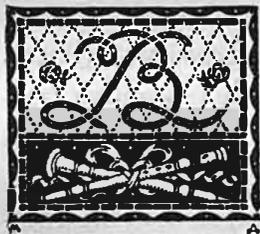
«Эриннии». Трагедія Леконтъ-де-Лилля, въ переводѣ О. Н. Чюминой.

- II. «*Равенскій боецъ*». Трагедія Ф. Гальма, въ переводѣ В. К—го.
 III. «*Гамлетъ*». Шекспира, въ переводѣ К. Р.
 IV. «*Уріэль Акоста*». Трагедія К. Гуцкова, въ переводѣ П. И. Вейнберга.
 V. «*Пастушка-Герцогиня*». Комедія Лопе-де-Вега въ переводѣ А. Н. Бѣжецкаго ¹⁾).

ЗАМѢТКИ А. П. ЛЕНСКАГО И ПЕРЕПИСКА СЪ НИМЪ А. С. АРЕНСКАГО ПО ПОВОДУ „БУРИ“ ШЕКСПИРА.

ВМѢСТО ПРЕДИСЛОВІЯ.

В. Л.



Въ 1905 году 31 октября «Буря» Шекспира была поставлена на сценѣ Московскаго Малаго театра. Эта драма написана Шекспиромъ за шесть лѣтъ до смерти и представляетъ собой вѣнецъ его творчества. По словамъ московскаго критика Бэна, это какъ бы «послѣдній смотръ полководца-трагика своимъ любимымъ образамъ, тихо удаляющимся отъ него. Ихъ голоса звучатъ все глуше и глуше, ихъ яркія краски тускнѣютъ, они исчезаютъ въ туманѣ, остается одинъ поэтъ, снимающій съ себя волшебный плащъ и бросающій обломки своего магическаго жезла. Мимо него прошли неизмѣнные остряки, играющіе словами, какъ жонглеръ мячиками,—Себастьянъ и Антоніо; проковылялъ уродливый Калибанъ, получеловѣкъ-получудовище; словно легкія тѣни, пролетѣла прекрасная чета—Фернандъ и Миранда... Миранда—одинъ изъ лучшихъ женскихъ образовъ Шекспира, хрупкій, нѣжный, словно весь сотканый изъ лунныхъ лучей. Мелькнулъ Аріэль, духъ воздуха, капризный, прихотливый, всей своей душой рвущійся къ безпредѣльной свободѣ».

¹⁾ Напечатана въ приложеніи къ «Ежег. Имп. Театровъ», 1909 г. вып. I.

Поставлена была «Буря» покойнымъ А. П. Ленскимъ, и эта постановка, по словамъ другого московскаго критика, Exter'a, «прямо таки подавляла зрителей богатствомъ режиссерскаго замысла, обиліемъ выразительныхъ деталей и высоко-художественною гармоничностью цѣлаго».

Но не всѣ картины и всѣ подробности были одинаково художественны по замыслу и тонки по выполнению. «Картина пролога была безподобна и сразу захватывала зрителя въ свою власть. Отодвинутая въ глубь полумрака, съ едва выступающими очертаніями перспективы, навѣвала на зрителей именно то настроеніе, какое нужно: настроеніе далекой опасности, постигающей близкихъ имъ людей.

Вторая сцена производила не меньшее, хотя и въ противоположномъ тонѣ, впечатлѣніе,—независимо отъ своей декоративной композиціи,—прежде всего, уже своимъ полнымъ контрастомъ съ прологомъ, такъ какъ теперь мы попадали въ полосу яркаго свѣта.

Но слѣдующая подробность той же картины уже нѣсколько смущала. На сценѣ, въ глубинѣ ея, появлялись женщины съ рыбьими хвостами, долженствующія изображать нимфъ, выходящихъ изъ моря. Центральная межъ ними—Аріэль, такъ же съ рыбьимъ хвостомъ, выѣзжала на фантастическомъ морскомъ чудовищѣ, а другія просто выпрыгивали, съ трудомъ справляясь со своими неуклюжими хвостами».

Декорации гг. Вальца, Коровина и бар. Клодта были прекрасны.

«Буря» Шекспира требуетъ очень значительнаго участія музыки и на этотъ сюжетъ не разъ писались музыкальныя иллюстраціи Селливаномъ, Берліозомъ, Чайковскимъ. Но эти композиціи, по словамъ Н. Д. Кашкина, «нельзя было приспособить къ современному сценическому исполнению «Бури»; поэтому дирекція поручила сочиненіе новой музыки А. С. Аренскому. Партитура А. С. Аренскаго имѣетъ весьма значительные размѣры и для исполненія ея составъ оркестра Малаго театра пришлось значительно усилить. Изящный талантъ А. С. Аренскаго отразился и въ этой новой композиціи, лучшей стороною которой являются мягкіе и нѣжные тона лирическихъ моментовъ пьесы. Эта мягкая красивость очертаній музыки

чрезвычайно шла къ воздушной нѣжной фантазіи Шекспира, не касаясь почти, однако, ея фантастической окраски.

А. С. Аренскій умѣлъ тонко и вмѣстѣ съ тѣмъ глубоко чувствовать поэзію дѣйствительной жизни, даже одѣвать ее какими-то туманно-мечтательными оттѣнками, но міръ фантастической грезы въ то же время, какъ будто, не находилъ въ немъ настоящаго отзвука. Это былъ изящнѣйшій художникъ мечтатель, но мечтатель-реалистъ, не залетающій и въ мечтахъ за предѣлы человѣчески-возможнаго. Соответственно этому музыкѣ чрезвычайно удалась тонкая поэзія любви Фернандо и Миранды, хорошо вышла и величавая фигура Просперо; забавны и характерны фигуры Стефано, Тринкуло и Калибана. Впрочемъ, послѣдній вышелъ менѣе всѣхъ рельефенъ, далеко не такъ, какъ у Берліоза или у Чайковского. Но вся воздушная легкая фантастика, какъ бы охватывающая все дѣйствіе пьесы, въ музыкѣ отразилась мало и не приняла достаточно осязательныхъ формъ.

Самымъ большимъ нумеромъ музыки является оркестровое вступленіе и картина бури съ послѣдующимъ заключеніемъ. Оркестровое введеніе начинается торжественно-величавымъ эпизодомъ, рисующимъ Просперо, послѣ чего слѣдуетъ прекрасный дуэтъ скрипки съ віолончелью, изображающій Фернандо и Миранду. Къ этому введенію непосредственно примыкаетъ картина бури, но изображеніе этого грознаго стихійнаго явленія гораздо больше удалось на сценѣ К. Э. Вальцу, нежели въ музыкѣ Аренскому; въ ней, именно, мало грознаго, и зрителю, какъ будто, дается знать заранѣе, что эта буря только кажущаяся и ничего дѣйствительно грознаго въ ней нѣтъ. Когда музыка затихаетъ, возвращается начальная торжественная тема Просперо. Упомянемъ еще о нѣкоторыхъ отдѣльных эпизодахъ.

Удивительно красива была музыка въ сценѣ объясненія Миранды съ Фернандо. Она здѣсь составляла необходимый элементъ, безъ котораго и вся эта сцена не могла бы получить такого обаятельнаго поэтического выраженія. Красивы пѣсни Аріэля. Очень хороши были мягкія мелодрамы съ заглушенной звучностью скрипокъ подъ сурдинами. Хорошъ въ своей

ЗАМѢТКИ А. П. ЛЕНСКАГО.

грубоватой неуклюжести и низменности антрактъ, изображающій трехъ пьяницъ.

Вообще композиція А. С. Аренскаго придавала очень много прелести и выразительности всему спектаклю.

ЗАМѢТКИ А. П. ЛЕНСКАГО.

Увертюра, по окончаніи которой подымается занавѣсъ. Оркестръ исполняетъ музыкальную картину «Буря». Сквозь тюль мало по малу начинаетъ вырисовываться силуэтъ корабля съ порванными парусами и снастями и подкидываемаго бѣшенными волнами океана. При блескѣ молній огромный силуэтъ корабля рѣзко выдѣляется на мрачномъ грозовомъ фонѣ неба. Поэтому желательно слышать въ оркестрѣ сначала какъ бы *отдаленные* звуки бури, грохота волнъ и ударовъ грома. Звуки эти должны постепенно расти, по мѣрѣ того какъ картина становится болѣе и болѣе опредѣленной передъ глазами зрителей. Когда картина получитъ полную опредѣленность, тогда среди мощныхъ звуковъ оркестра необходимо имѣть *четыре* промежутка относительной тишины звуковъ, дабы зритель получилъ возможность услышать разговоръ на кораблѣ. Затѣмъ, по мѣрѣ того какъ картина постепенно теряетъ свою опредѣленность, т. е. становится туманнѣе, соотвѣтственно этому и звуки оркестра становятся тише и тише. Наконецъ картина бури совершенно исчезаетъ и *въ полной темнотѣ на сценѣ* за тюлевой занавѣсью быстро совершается перемѣна декораціи (не болѣе полуминуты). Въ оркестрѣ продолжаютъ слышаться отдаленные звуки бури: раскаты грома и плескъ волнъ. Когда перемѣна готова, оркестръ даетъ мощные величественные звуки, характеризующіе мощь и величіе Просперо, и въ то же время среди полного мрака появляется царственная фигура Просперо, освѣщенная яркимъ страннымъ свѣтомъ. Его рука съ волшебнымъ жезломъ простерта надъ моремъ. На колѣняхъ у его ногъ, въ позѣ, выражающей крайнюю степень испуга и состраданія, стоитъ Миранда. На Просперо длинная одежда. Магическая мантия, вышитая кабалистическими знаками, красивыми складками ниспа-

даетъ съ его плечъ до земли. На Мирандѣ фантастическій женскій костюмъ безъ всякаго намека на какую либо опредѣленную эпоху. Вся задача костюмера: красота и изящество. Вся ея фигурка, личико, прическа, жестъ должны выражать воплощеніе кристальной чистоты, ни одного рѣзкаго движенія, ни единого рѣзкаго звука. Какъ только покажется эта группа, тюль исчезаетъ, начинается діалогъ, затѣмъ выясняется и пейзажъ, и когда декорация будетъ освѣщена полнымъ свѣтомъ, оркестръ замираетъ совсѣмъ.

* * *

За сценой мелодія въ характерѣ *berceuse*. Она переходитъ въ мотивъ, долженствующій сопровождать каждое появленіе и исчезновеніе Аріэля.

Появленіе начинается съ «*piano*» и кончается «*forto*», а исчезновеніе— наоборотъ. Кромѣ того, желательно, чтобы этому мотиву можно было бы по произволу давать характеръ большей или меньшей стремительности и звука.

Въ полетѣ Аріэля мнѣ лично слышится: не то трескучій звукъ крыльевъ стрекозы, не то колеблющійся полетъ бабочки, сопровождаемый жужжаніемъ большой мухи. Когда во второмъ дѣйствиіи подымается занавѣсъ, то завѣса скрываетъ отъ зрителя пейзажъ. Оркестръ играетъ вступленіе. Среди окружающаго мрака появляется группа людей, потерпѣвшихъ крушеніе. Удрученный горемъ король полулежитъ на камнѣ, его окружаетъ свита. Постепенно выясняется окружающій пейзажъ: мрачный пустынный берегъ.

Появленіе Аріэля невидимкой сопровождается обычнымъ мотивомъ, который переходитъ въ *berceuse* 1-го акта. Аріэль машетъ своей палочкой, сыпля изъ нея искры надъ головой cadaго засыпающаго. Желательно, чтобы усыпленіе cadaго засыпающаго оттѣнялось бы музыкой. Усыпивъ послѣдняго (Алонзо), Аріэль исчезаетъ, сопровождаемый мотивомъ отлета. Вторичное появленіе Аріэля невидимкою. Мотивъ прилета переходитъ въ пѣсенку, которая заканчивается какимъ-нибудь рѣзкимъ звукомъ, отъ котораго всѣ просыпаются. За нимъ—исчезновеніе Аріэля.

Въ сценѣ 2-й: Другая часть острова. Тюль закрываетъ декорацию. Начинается интродукція ко второй картинѣ. Желательно, чтобы музыка выразила низменность, безобразіе и глупость лицъ, участвующихъ въ этой сценѣ: что-то гнусавое, ревушее, пьяное. Какъ и въ предыдущихъ актахъ, такъ и тутъ, среди мрака покажется освѣщенная мерзкая фигура Калибана съ вязанкой дровъ за спиной. Въ концѣ этой картины напившійся Калибанъ поетъ свою пѣсню съ припѣвомъ: «банъ, банъ, Калибанъ», но безъ акомпанимента; хорошо бы включить эту пѣсню и въ интродукцію къ этой картинѣ.

Въ дѣйствиі 3-мъ, въ сценѣ 2-ой. Опять другая часть острова. Тюль закрываетъ сцену. Къ квартету за кулисами присоединяется отдаленный хоръ духовъ (безъ словъ), и когда выясняется пейзажъ и тюль исчезаетъ, голоса духовъ становятся еще болѣе отдаленными и какъ бы перекликаются между собой, постепенно замирая. Квартетъ играетъ комическій плясовой мотивъ, въ сопровожденіи котораго входятъ приплясывая Стефано, Тринкуло и Калибанъ съ бутылкою.

ИЗЪ ПИСЕМЪ А. С. АРЕНСКАГО КЪ А. П. ЛЕНСКОМУ.

№ 1.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Въ прошлый понедѣльникъ я видѣлъ Директора Театровъ, съ которымъ говорилъ о намѣреніи моемъ писать музыку для «Бури» Шекспира. Пишу тебѣ это письмо съ пути, пользуясь остановкой поѣзда. Я буду жить въ Ниццѣ. Пишу тебѣ объ этомъ на случай, если бы ты нашель нужнымъ написать мнѣ что-нибудь, касающееся «Бури». Какъ только я окончу музыку, вернусь въ Россію. Думаю, что это будетъ въ концѣ ноября или въ началѣ декабря. Въ Петербургѣ я рѣшительно не могъ бы ничего написать, потому что тамъ меня постоянно отрываютъ отъ дѣла. Въ Ниццѣ же мнѣ работалось раньше хорошо, думаю, поэтому, что и теперь дѣло у меня тамъ пойдетъ.

Твой А. Аренскій, 18 октября 1904 г.



А. П. ЛЕНСКИЙ ВЪ РОЛИ ПЕТРУЧИО («УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ»)
ПОРТРЕТЪ РАБОТЫ КРАМСКАГО.



№ 2. Ницца. 15/28 ноября 1904 г.

Дорогой Александръ Павлович!

Для «Бури» у меня готово больше половины музыкальныхъ нумеровъ, конечно, еще не инструментованныхъ, но за этимъ задержки не будетъ, такъ какъ партитура и оркестровые голоса понадобятся только за нѣсколько дней до постановки, которая, если не ошибаюсь, предполагается въ январѣ. Мнѣ кажется, что совершенно неосуществимо твое желаніе помѣщать оркестръ въ разныхъ мѣстахъ. Я предполагаю быть въ Петербургѣ не позднѣе 1-го декабря. Играю въ 2-хъ концертахъ, 8-го и 16-го, а 18-го могу быть въ Москвѣ, если это будетъ нужно. До свиданія. Желаю тебѣ всего хорошаго. Искренно преданный тебѣ А. *Аренскій*.

№ 3. Ницца. 27/10 декабря 1904 г.

Дорогой Александръ Павлович!

Со мной случилась большая непріятность: я серьезно заболѣлъ и не только не могу приѣхать въ Россію, но и заниматься музыкой мнѣ пока запрещено, т. что я ни въ какомъ случаѣ не успѣю приготовить музыку къ «Бурѣ». Нельзя ли отложить постановку до будущаго сезона? Я пробуду здѣсь до весны, т. к. доктора запрещаютъ мнѣ ѣхать теперь въ Россію. Мнѣ ужасно непріятно, что я не могу исполнить взятаго мною на себя обязательства — написать музыку къ «Бурѣ», но подѣлать ничего не могу. У меня показалась кровь горломъ и докторъ сказалъ мнѣ, что это послѣдствіе бывшаго у меня 3 года тому назадъ воспаленія въ легкомъ. Лечиться приходится серьезно. Пожалуйста не ругай меня очень и, если можно, устрой такъ, чтобы отложить «Бурю» до будущаго сезона. Вѣдь, если бы и поставили теперь, то, вѣроятно, успѣли бы дать раза 4—5 до поста, а при постановкѣ въ началѣ сезона можно бы было рассчитывать на большее число представленій. До свиданія. Крѣпко жму твою руку и еще разъ прошу на меня не сердиться. Искренно преданный тебѣ А. *Аренскій*.

№ 4. Ницца. 5/18 января 1905 г.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Къ «Бурѣ» Шекспира у меня сдѣлано слѣдующее: 1) Вступление, 2) Часть бури, 3) Мелодекламація (Просперо), 4) Пѣсня Аріэля: «На пескахъ здѣсь соберитесь», 5) Вторая пѣсня («На 5 сажень въ водѣ...»), 6) Антрактъ ко 2-му дѣйствию, 7) Мелодекламація и пѣніе Аріэля (Паукъ свой мой повелитель..., 8) Антрактъ (Пѣсня Калибана); 9) Мелодекламація (Миранда и Ферд.), 10) Комическій танецъ духовъ, 11) Мелодекламація (Ирисъ, Церера), 12) Пѣсня Аріэля, 13) Эпилогъ (Мелодекл. Просперо).—Какъ видишь, у меня сдѣлано почти все, и я буду очень радъ, если это тебѣ пригодится. Такъ какъ времени теперь будетъ довольно много, чтобы привести все это въ порядокъ и написать еще 2—3 номера, которыхъ еще нѣтъ, то, конечно, ты можешь быть совершенно увѣренъ въ томъ, что музыка будетъ готова; на оркестръ въ 30 человѣкъ я, къ великому сожалѣнію, согласиться никакъ не могу: minimum—45—50 человѣкъ, какъ я говорилъ тебѣ раньше. Для пѣсенъ Аріэля и мелодекламацій, разумѣется, и 30 человѣкъ слишкомъ много; тутъ понадобится, можетъ быть, музыкантовъ 10—15, но для «Бури» долженъ быть полный оркестръ и чѣмъ больше, тѣмъ лучше. Здоровье мое, слава Богу, немножко лучше, но холодно здѣсь стало ужасно, и я мечтаю даже уѣхать куда-нибудь въ болѣе теплые края, да не знаю—хватитъ ли на это энергіи. Неужели ты не заѣдешь въ столицу Rivier'ы Ниццу хоть на одинъ день?—Если приѣдешь, пожалуйста, увѣдомь меня заблаговременно. Я очень бы желалъ повидаться съ тобой, побесѣдовать, а если ты захочешь—проиграть то, что у меня написано къ «Бурѣ». До свиданія. Крѣпко жму твою руку.

Искренно преданный тебѣ А. Аренскій.

№ 5. 12 іюля 1905 г. Финляндія. Теріоки, Санаторія въ Питкяярви.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Я не могъ успѣть приготовить музыку къ «Бурѣ» къ тому сроку, къ которому обѣщаль: мнѣ было запрещено заниматься музыкой вовсе, не-

давно мнѣ разрѣшили опять начать работать по $\frac{1}{2}$ часа въ день, и я отослалъ въ Москву 4 №№, а дня черезъ два пошлю еще 5 №№, закончить же все надѣюсь къ 1 августа. Живу я теперь въ санаторіи въ Финляндіи и, должно быть, придется мнѣ пробыть здѣсь еще долго, такъ что если «Буря» будетъ поставлена въ этомъ (1905) году, то врядъ ли мнѣ позволятъ пріѣхать въ Москву послушать. Хотя навѣрное знать нельзя: доктора находятъ, что я поправляюсь быстро, но я не особенно этому вѣрю: чувствую постоянную слабость и работать много не могу. До свиданія, крѣпко жму твою руку А. Аренскій.

№ 6. Финляндія. Санаторія Питкяярви. 5 Августа 1905 г.

Дорогой Александръ Павловичъ.

Здоровье мое опять пошатнулось: разболѣлась нога, сдѣлалась болѣзнь, которую называютъ ишіасъ или Cumbago—я не могъ работать, писалъ очень мало, но, во всякомъ случаѣ, я думаю, что изъ за музыки задержекъ не будетъ. Я долженъ былъ нѣсколько отступить отъ намѣченнаго тобою плана, но отступленія эти весьма незначительны, и я думаю, что ты согласишься со мной, когда я объясню тебѣ, почему не могъ писать музыки къ нѣкоторымъ сценамъ.

Начну сначала. № 1.—Вступленіе (партитура у Юргенсона, также и клавиръ, который награвированъ); сначала въ немъ проводится тема Просперо, потомъ любовная тема (Миранда и Фердинандъ), а въ концѣ опять тема Просперо.

Послѣ вступленія должна быть очень небольшая остановка, а затѣмъ слѣдуетъ № 2 «Буря» (партитура и клавиръ отосланы Юргенсону), всѣ разговоры происходятъ на фонѣ тремоло скрипокъ, кромѣ послѣднихъ криковъ: «погибаемъ» и т. д., которые дѣлаются во время музыки.

Для изображенія «бури» нужно имѣть инструментъ, который называется «вѣтеръ», если у васъ въ театрѣ его нѣтъ, то я знаю навѣрное, что онъ есть въ Большомъ театрѣ. Помѣстить «вѣтеръ» слѣдуетъ въ одной изъ ближайшихъ кулисъ, чтобы играющій могъ слышать музыку и

играть на этомъ инструментѣ, т. е. поворачивать валъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ помѣчено *crescendo* и *ff*, постепенно усиливая звукъ. Когда буря окончилась, то появляется фигура Просперо, и это появленіе сопровождается музыкой. (Для появленія Миранды, которой, какъ мнѣ кажется, лучше бы всего появиться одновременно съ Просперо, музыки нѣтъ).

№ 3. (Парт. и клавиръ у Юргенсона) Мелодекламація Просперо. Для появленія Аріэля тоже музыки нѣтъ; если бы она и была, то очень трудно было бы согласовать ее съ появленіемъ Аріэля: по моему, безъ музыки будетъ лучше. Аріэль появляется такъ часто, что если его появленія будутъ сопровождаться одной и той же музыкой, то это очень надоѣстъ.

Калибанъ—настолько не эстетическая фигура, что я очень затрудняюсь написать для него какую-нибудь музыку, которой, мнѣ кажется, и не нужно. Двѣ пѣсни Аріэля №№ 4 и 5 отосланы Юргенсону и награвированы уже.

Хоръ женскій—нужно человѣкъ 8, по 4 съ каждой стороны.

№ 6. Антрактъ ко 2-му дѣйствию—готовъ.

№ 7. *Verceuse*, во время котораго Аріэль всѣхъ усыпляетъ (посланъ Юргенсону).

№ 8. Мелодекламація и пѣніе Аріэля («Пока вы спите, заговоръ не спитъ и скоро совершится») награвированы.

№ 9. Антрактъ ко 2-й сценѣ 2-го дѣйствию еще не написанъ.

№ 10. Антрактъ къ 3-му дѣйствию—тоже.

№ 11. Мелодекламація Миранды и Фердинанда награвированы.

№ 12. Торжественная музыка и танцы еще не готовы, также какъ и № 13—мелодекламація Аріэля, въ видѣ Гарпіи.

№ 14. Антрактъ къ 4 дѣйствию не готовъ.

№ 15. Мелолекламаціи Ирисы, Цереры и Юноны готовы, но я нашель необходимымъ заключить эту сцену мелодекламаціей Юноны; послѣднія слова ея: «вотъ пришла, что пожелать вамъ, Юнона, въ пѣснопѣньи». Мнѣ кажется, что если будетъ еще разъ декламировать послѣ Юноны Церера, то интересъ упадетъ и не будетъ во всей сценѣ того *crescendo*, какое должно быть.

№ 16. Торжественная музыка—мнѣ бы очень не хотѣлось ее писать, можно бы безъ нея обойтись.

№ 17. Пѣсня Аріэля (3-я)—готова, награвирована.

№ 18. Эпилогъ—посланъ Юргенсону.

Изъ этого подробнаго отчета ты можешь усмотрѣть, что мною изготовлено 12 муз. нумеровъ, изъ остающихся пяти (не считая торжественной музыки, съ которой мнѣ, кажется, не справиться) остаются за мной: 3 антракта (ко 2-й сценѣ 2-го дѣйствія) и (3-му дѣйствию и 4-му) и еще 2 номера: танцы духовъ и Аріэль—гарпія.

Эти два послѣднихъ №№ я постараюсь прислать какъ можно скорѣе, что же касается антрактовъ, то такъ какъ они никому, кромѣ оркестра, до представленія не понадобятся, то я ихъ пришлю потомъ.

Дорогой Александръ Павловичъ! Если ты хочешь, чтобы музыкальная часть была поставлена хорошо, то необходимо пригласить для постановки ея хорошаго музыканта. Я былъ бы очень счастливъ, если бы Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ взялъ на себя трудъ руководить ею, хотя бы немного. Самъ я пріѣхать никакъ не могу: здоровье мое слишкомъ еще плохо, и я увѣренъ, что мнѣ не позволятъ покинуть санаторію. Я знаю, по опыту, какъ трудно разучивать съ не-музыкантами мелодекламацію, а между тѣмъ, если артистъ будетъ декламировать, не обращая вниманія на «размѣръ музыки», главнымъ образомъ на то, чтобы его фраза совпадала по своей длительности съ фразами музыкальными (но не подчиняясь ритму музыки), то въ результатѣ получится вздоръ.—Въ Ялтѣ извѣстная въ свое время артистка Ильинская читала въ одномъ благотворительномъ концертѣ «Розы» Тургенева съ моей музыкой; такъ мы сдѣлали (я аккомпанировалъ ей на фортепіано) по крайней мѣрѣ репетицій 10. Чтобы поставить хорошо сцены, гдѣ мелодекламація, необходимо содѣйствіе музыканта. Я убѣжденъ, что С. И. Танѣевъ не откажется за меня поучить декламацію подъ музыку; ея въ «Бурѣ» оказалось очень много. Крѣпко жму твою руку, сердечный привѣтъ твоимъ.

Страшно усталъ писать! Твой А. Аренскій.

ПИСЬМА А. С. АРЕНСКАГО.

P. S. Мнѣ кажется, что дѣлать оркестръ ни въ какомъ случаѣ не нужно: это встрѣтитъ массу неудобствъ, если даже оркестръ и согласится дѣлать постоянныя прогулки со своихъ мѣстъ на сцену и обратно. Я предвижу много неудобствъ, о которыхъ въ письмѣ и писать трудно, пришлось бы писать очень много.

№ 7. 25 Августа 1905 г. Питкяярви.

По просьбѣ Антонія Степановича, которому докторъ запретилъ писать, сообщаю вамъ, что весь музыкальный матеріалъ къ «Бурѣ» отправленъ въ Москву и находится у Юргенсона. Не хватаетъ только антракта къ 4-му дѣйствию, который въ то же время долженъ изображать торжественную музыку въ 4-мъ дѣйстви. Онъ почти совсѣмъ готовъ. Не написанъ вовсе антрактъ къ 3-му дѣйствию; если онъ не поспѣетъ, можно, въ крайнемъ случаѣ, безъ него обойтись. Антоній Степановичъ получилъ письмо отъ С. И. Танѣева, въ которомъ тотъ охотно соглашается наблюдать при постановкѣ за музыкальной частью, а потому, зная ваши хорошія отношенія, Антоній Степановичъ проситъ васъ пригласить Сергѣя Ивановича, когда начнутся репетиціи. Необходимо, чтобы прежде какой-либо репетиціи артистовъ съ оркестромъ капельмейстеръ сдѣлалъ сначала корректурныя репетиціи. Хорошо бы, если бы Сергѣй Ивановичъ могъ присутствовать на этихъ репетиціяхъ. Антоній Степановичъ очень сожалѣетъ, что ему не удастся быть самому на представленіи «Бури», т. к. состояніе его здоровья не позволяетъ ему и мечтать объ этомъ. Онъ шлетъ вамъ свой сердечный привѣтъ и желаетъ полнаго успѣха.

№ 8.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Спѣшу увѣдомить тебя, что музыка къ «Бурѣ» написана вся и отправлена мною Юргенсону. Антрактъ къ 3-му дѣйствию я, по твоему желанію, написалъ, хотя считаю его лишнимъ, ибо тема любви Фердинанда и Миранды, заключающаяся во 2-й половинѣ этого антракта, есть и во вступленіи

и, кромѣ того, въ этомъ самомъ дѣйстви. (Первая половина антракта изображаетъ Фердинанда работающимъ по приказанію Проспера, такъ что она страдательнаго характера). Я пишу объ этомъ на тотъ случай, если во время музыки будутъ появляться на сценѣ фигуры дѣйствующихъ лицъ. До свиданія. Желаю всего хорошаго. Сильно болитъ рука. Искренно преданный тебѣ А. Аренскій.

№ 9. 5 Ноября 1905 г.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Я очень, очень радъ, что моя музыка споспѣшествовала успѣху «Бури»; впечатлѣніе, произведенное музыкой на публику, приписываю главнымъ образомъ Танѣву, отъ котораго, къ сожалѣнію, до сихъ поръ не имѣю никакой вѣсточки. Очень меня интересуесть: какъ-то справилась съ пѣніемъ Аріэля Садовская? Я предполагалъ, что вы пригласите для исполненія этихъ пѣсенъ профессиональную пѣвицу. Былъ ли во время монологовъ Ирисы, Цереры и Юноны хоръ съ закрытымъ ртомъ? Кто игралъ соло на скрипкѣ? Танцовали ли профессиональные танцовщики и танцовщицы или ваши статистки?—Мы опять уже нѣсколько дней сидимъ безъ газетъ, которыя въ Петербургѣ не издаются. Единственная функционирующая желѣзно-дорожная вѣтвь, это—Финляндская; остальные всѣ забастовали.—Здоровье мое—подло: безъ костыля двинуться не могу, да и то, кажется, скоро помогать не будетъ, а между тѣмъ, говорятъ мнѣ нѣкоторые знакомые, что я все поправляюсь!!!!...

Хотѣлось бы мнѣ очень посмотрѣть «Бурю». Воображаю, какъ чудно ты поставилъ сцену съ тонушимъ кораблемъ, да и все прочее!!... У насъ газетъ никакихъ нѣтъ и мы здѣсь абсолютно ничего не знаемъ. До свиданія... Обнимаю тебя крѣпко... Сердечный привѣтъ твоимъ.

Твой А. Аренскій ¹⁾).

¹⁾ Это письмо А. С. Аренскаго было едва ли не послѣднимъ въ его жизни. Онъ скончался въ началѣ Февраля 1906 г.

ДВѢ ЗАБЫТЫЯ РУССКІЯ ТАНЦОВЩИЦЫ.

(По поводу успѣха русскаго балета за границей).

М. В. КАРНѢВА.



СПѢХЪ нашего балета за границею невольно возстановляетъ въ памяти старыхъ театраловъ имена двухъ знаменитыхъ русскихъ танцовщицъ, первыхъ ласточекъ русской хореографіи на Западѣ, приводившихъ, въ концѣ сороковыхъ и въ началѣ пятидесятихъ годовъ прошлаго столѣтія, своими выдающимися талантами въ восторгъ всю Европу: Н. К. Богдановой и Е. И. Андреевнѣ.

I.

Н. К. Богданова родилась въ 1830 году въ Москвѣ, гдѣ ея отецъ К. Ѳ. Богдановъ, руководившій началомъ ея хореографическаго образованія, былъ танцовщикомъ Большаго театра. Самъ онъ воспитывался въ Московской Императорской театральной школѣ, а потомъ совершенствовался въ своемъ искусствѣ у знаменитаго Дидло въ Петербургѣ, послѣ чего былъ назначенъ учителемъ танцевъ въ Московскомъ театральной училищѣ, а затѣмъ балетнымъ режиссеромъ Московскихъ Императорскихъ театровъ. Въ 1846 году, выйдя на пенсію, онъ всецѣло посвятилъ себя своимъ дѣтямъ, съ которыми, разучивъ нѣсколько танцевъ, предпринялъ, имѣвшее большой успѣхъ, артистическое турнѣ по Россіи, а затѣмъ направился за границу: въ Женеву, Лозанъ, Шамбери, Aix-Les-Bains, гдѣ Н. Богданова очень нравилась публикѣ. Въ 1851 году молодая танцовщица появилась впервые въ Парижѣ и на данномъ ей испытаніи въ Большой оперѣ, благодаря своимъ выдающимся хореографическимъ способностямъ, возбудила настолько интересъ къ себѣ, что присутствовавшій на немъ, извѣстный танцовщикъ - балетмейстеръ и музыкантъ, Сенъ-Леонъ самъ вызвался приготовить ее къ дебюту на сценѣ этого театра и ровно черезъ шесть недѣль Н. Богданова

выступила 21-го октября 1851 года въ Большой оперѣ въ его балетѣ «Маркитантка». Фельетонистъ журнала «Débats», знаменитый Жюль Жаненъ, такъ отозвался объ этомъ дебютѣ: «Въ то время, когда милая и оживленная Карлота Гризи снова появляется на сценѣ своихъ побѣдъ въ Петербургѣ, возобновляя съ помощью только однихъ своихъ собственныхъ средствъ кампанію 1812 года (за исключеніемъ неудачъ) и укрощая своимъ взглядомъ парижскихъ москвитянь въ балетѣ «Ундина» (Наяда и рыбакъ), танцую въ немъ легкая, какъ тѣнь,—Петербургъ, чтобъ хоть сколько нибудь утѣшить насъ въ ея отсутствіе, далъ намъ молоденькую маленькую танцовщицу, которая танцуетъ такъ, какъ могутъ танцовать въ шестнадцатъ лѣтъ, среди граціи, надеждъ и улыбокъ этого скоро проходящаго возраста; она танцевала въ балетѣ столько же знаменитомъ, какъ и «Ундина», и даже нѣсколько болѣе нелѣпомъ—въ «Маркитанткѣ», со скрипачемъ, слывающимъ великимъ музыкантомъ между танцовщиками, съ музыкантомъ, слывающимъ великимъ танцовщикомъ, между своими братьями-скрипачами, съ тѣмъ многостороннимъ человѣкомъ, который съ равнымъ проворствомъ дѣйствуетъ и на четвертой струнѣ и на театральномъ помостѣ,—однимъ словомъ, съ Сень-Леономъ. Сень-Леонъ, танцующій не съ тою, которую мы привыкли видѣть съ нимъ, а съ другою, это—маленькая революція! О, неблагодарная публика! Вообразите, она удивлялась не болѣе одной минуты, ровно столько времени, сколько нужно было ей, чтобы увѣриться, что вновь прибывшая—молода, мила и легка, а потомъ позабыла о прежней Маркитанткѣ, какъ будто совсѣмъ ее и не бывало въ Парижѣ. Такъ все измѣняется и проходитъ даже въ оперѣ, принадлежащей къ числу мѣстъ (повѣритъ ли этому будущее поколѣніе), отличающихся наибольшимъ застоємъ. Какъ бы то ни было, а попытка молоденькой русской казачки Надежды удалась какъ нельзя больше, и мы платимъ ей здѣсь, какъ умѣемъ, за пріемъ, котораго еще такъ недавно удостоилась въ Петербургѣ на Императорской сценѣ Карлота Гризи». Но эти первые успѣхи не остались постояннымъ достояніемъ Н. Богдановой, и ей предстояло испытать много превратностей и борьбы, изъ которыхъ, наконецъ, она все таки вышла съ

торжествомъ. Въ 1852 году на сценѣ Большой оперы она встрѣтила себѣ соперницу въ лицѣ итальянской балерины А. Пріори, впрочемъ, не повредившей ея успѣху, и тотъ же Жюль-Жаненъ, говоря о прекрасномъ талантѣ Пріори, не позабылъ отдать справедливость и русской балеринѣ: «Пріори (пишетъ онъ) стала на первомъ мѣстѣ въ ряду танцующаго поколѣнія Большой оперы, но пусть это мѣсто и останется за ней; но не далеко отъ нея есть соперница, готовая оспаривать у нее пальму первенства — блѣдная дочь Петербурга, прекрасный *подснѣжникъ ослѣпительныхъ снѣговъ*, двоюродная сестра не только радуги (такъ Ж. Жаненъ назвалъ Пріори), но даже *двоюродная сестра Тальони, Надежда Богданова*». Въ 1853 году Н. Богданова участвовала вмѣстѣ съ Фанни Геритто въ балетѣ Мазилье «Орфей», исполнивъ съ нею *pas de deux* «*de volupté et d'innocence*», очень понравившійся парижской публикѣ. Затѣмъ она танцевала вмѣстѣ съ Пріори и г-жею Гюи и Стефани въ сочиненномъ для нее балетѣ «*La plume*». Послѣ полного успѣха въ оперѣ Галеви «Жидовка» г-жа Богданова поѣхала въ Вѣну, гдѣ выступила въ «Жизели», балетѣ Теофила Готье. Восторженный пріемъ, сдѣланный ей вѣнцами, тѣмъ лестнѣе былъ для нея, что воспоминаніе о Фанни Эльснеръ и Тальони, игравшихъ здѣсь эту роль, должно было естественно затруднить успѣхъ всякой другой танцовщицы. Въ слѣдующемъ 1855 году Н. Богданова снова вернулась въ Парижъ и выступила тамъ Еленой въ Мейерберовскомъ «Робертѣ». «Г-жа Богданова,—писали про нее въ «*La Patrie*»,—послѣ этого дебюта танцуетъ Елену въ оперѣ Мейербейра «Робертъ», и намъ остается поздравить съ этимъ какъ артистку, такъ и дирекцію Большой оперы. Публика принимаетъ молодую танцовщицу восторженно. Три или четыре года назадъ, когда Надежда Богданова дебютировала, она была сильна, хотя и очень молода, съ тѣхъ поръ, благодаря трудамъ и постояннымъ успѣхамъ, она стала на первое мѣсто». Въ октябрѣ мѣсяцѣ этого года Н. Богданова покинула снова Парижъ, сопровождаемая общимъ сожалѣніемъ и надѣленная подарками, въ числѣ которыхъ находилась брилліантовая діадема отъ императора Наполеона и *золотія шпоры на сапожки*, осыпанные драгоцѣн-

ными камнями, въ которыхъ она прельщала парижанъ въ венгеркѣ. Въ Берлинѣ, куда она направилась, ждалъ ее заслуженный триумфъ, и театраль- ный критикъ Рельштабъ, врагъ танцевъ, не могъ ею не очароваться и не назвать ее *сибирскимъ* зефиромъ, московской *Эльфой*, *русской Граціей*. Собравъ такую же дань восторга и удивленія своему таланту въ Варшавѣ, Н. Богданова поспѣшила въ Петербургъ ¹⁾ и здѣсь она также очаровала публику. Она дебютировала 2 февраля 1856 года въ балетѣ «Жизель». Современный критикъ по поводу этого дебюта даетъ слѣдующіе отзывы: «Рѣдко кто удостоивался такого радушнаго и блистательнаго приѣма, какой былъ сдѣланъ Н. Богдановой. Ее буквально забросали букетами и вызывали болѣе шестидесяти разъ. Восторженное вниманіе публики растрогало дебю- тантку до слезъ, и она, во второмъ актѣ балета, закрывъ лицо руками, удалилась, чтобы побороть свое волненіе, на нѣкоторое время за кулисы. Восторгъ публики къ граціозности движеній, легкости и удивительной силѣ въ самыхъ трудныхъ па г-жи Богдановой былъ одинаковъ и въ слѣдую- щихъ представленіяхъ «Жизели», и добиться какого бы то ни было билета на нихъ было очень трудно. При миловидности ея молоденькаго лица ми- мика ея кажется еще выразительнѣе и особенно прекрасно передаетъ она свѣтлыя чувства радости любви и удовольствія. Нѣкоторые находятъ, что для полнаго совершенства ея таланта у ней не достаетъ немного техники, но, принявъ въ соображеніе, что г-жѣ Богдановой едва ли двадцать лѣтъ и при этомъ ея удивительную гибкость и благородство позъ, нельзя сомнѣ- ваться въ томъ, что она скоро избавится и отъ этого недостатка».

«Н. Богданова,—пишетъ другой рецензентъ,—танцевала десять разъ въ одномъ и томъ же старомъ балетѣ «Жизель», который все-таки лучше новыхъ, потому что написанъ поэтомъ Теофиломъ Готье. Постоянный успѣхъ сопровождалъ эти дебюты и восторгъ публики доходилъ до край- нихъ предѣловъ. Дѣйствительно, г-жа Богданова замѣчательная танцовка

¹⁾ У Н. Богдановой былъ заключенъ контрактъ съ парижской Большой оперой, но талантливая балерина, не желая танцовать по случаю войны передъ нашими тогдашними врагами, разорвала его.

ДВѢ ЗАБЫТЫЯ РУССКІЯ ТАНЦОВЩИЦЫ.

и исполненіемъ такой трудной роли, какъ Жизель, доказала, что будетъ танцовкой первоклассной. Роль эта—пробный камень дарованія артистки, въ ней въ первый разъ явилась передъ петербургской публикою Фанни Эльснеръ и не имѣла далеко того успѣха, который ожидалъ ее въ послѣдующихъ балетахъ. Неподражаемая въ первомъ дѣйствиіи этого балета, извлекавшая слезы у зрителей сценой сумасшествія и смерти, во второмъ актѣ она не была такъ воздушна, какъ это требуется отъ вилиссы. Г-жа Богданова была, напротивъ, прекрасна во второмъ актѣ, въ первомъ дѣйствиіи танцы для нее были нѣсколько сокращены; исполнивъ въ немъ очень отчетливо всѣ сцены, полныя наивности, веселости и простоты, она была слаба въ сценѣ сумасшествія и смерти; но не надо забывать, что Н. Богдановой всего двадцать лѣтъ и что драматическое чувство не можетъ развиваться въ такіе молодые годы. Вообще же въ Н. Богдановой много граціи, искусства, даже силы. Легкость въ Н. Богдановой замѣчательная; но въ ней не достаетъ смѣлости въ томъ па, когда Жизель, превратясь въ замогильное существо, вилиссу, описываетъ надъ землею кругъ, быстрымъ движеніемъ, съ распростертыми руками, стоя на одной ногѣ. Это движеніе дѣлала гораздо лучше Люси Гранъ и въ особенности Андреянова, изумлявшая быстротой и смѣлостью круга. Вообще хореографическаго искусства въ Н. Богдановой менѣе, чѣмъ въ Ришаръ, а пластичностью позъ ей нельзя равняться съ Герито, потому что пластичность пріобрѣтается годами, за то въ ней столько жизни, одушевленія, молодости, что какъ-то легко и весело смотрѣть на эту милую, стройную дѣвушку, которую ожидаетъ блестящая будущность, если ее не захватятъ фанатическіе поклонники, или духъ спекуляціи не будетъ эксплуатировать въ цѣляхъ, не имѣющихъ ничего общаго съ искусствомъ». Н. Богданова въ продолженіе пяти лѣтъ пользовалась на петербургской сценѣ любовью публики и имѣла большой успѣхъ въ балетахъ: «Газельда», «Катерина», «Фаустъ», «Мечта художника», «Дебютантка», «Метеоръ», но она была почему-то въ немилости у главнаго начальства и ее въ сезонъ 1861—1862 гг. перевели въ Москву на окладъ въ 1498 руб., 70 руб. разовыхъ и 1/2 бенефиса. Здѣсь она про-

была сезонъ и затѣмъ уѣхала за границу, такъ какъ съ ней дирекціей не былъ возобновленъ контрактъ.

II.

1851 г. для петербургскихъ балетомановъ былъ необыкновенно счастливымъ! Знаменитая Тальони, балерина парижской Большой оперы, рѣшилась удостоить своимъ пребываніемъ Петербургъ и изъ мѣстнаго театральнаго училища были выпущены въ балетъ двѣ талантливя танцовщицы: Г-жи Смирнова и Е. И. Андреянова¹⁾, послѣдняя была особенно талантлива и плѣнительна на сценѣ. Дебюты Тальони имѣли успѣхъ небывалый. Весь Петербургъ сходилъ отъ нея съ ума. Этого никакъ не ожидалъ пригласившій ее директоръ Гедеоновъ, обратившій на Андреянову свое благосклонное вниманіе еще въ школѣ, и по выходѣ ея изъ театральнаго училища, приблизившій ее къ себѣ. Еще менѣе успѣхамъ Тальони была довольна и сама Андреянова, и вотъ, вслѣдствіе своей близости къ директору, она начинаетъ всячески интриговать, старается выдвинуться на первый планъ, чѣмъ приводитъ въ страшное негодованіе поклонниковъ Тальони. Въ театрѣ начинаются скандалы, и Гедеоновъ, чтобы прекратить ихъ и возстановить сценическое положеніе Андреяновой, командируетъ молодую танцовщицу, какъ первую балерину, въ Москву, назначивъ ей большую поспектакльную плату и полный бенефисъ. Надо замѣтить, что московскій балетъ того времени въ отношеніи искусства стоялъ очень высоко и весь его персоналъ отъ солистовъ до кордебалета исполнялъ свое дѣло превосходно. Балетмейстеромъ и первымъ танцовщикомъ былъ въ немъ знаменитый Гирино, а балериною не менѣе знаменитая Санковская, изумлявшая зрителей своей необычайной воздушностью, въ особенности въ балетѣ

¹⁾ Андреянова, писалъ, послѣ этихъ дебютовъ, извѣстный знатокъ театра В. Зотовъ, благодаря своей талантливости, выработаетъ изъ себя выдающуюся танцовщицу, между тѣмъ какъ г-жа Смирнова никогда не выйдетъ изъ ряда посредственностей.

двѣ забытыя русскія танцовщицы.

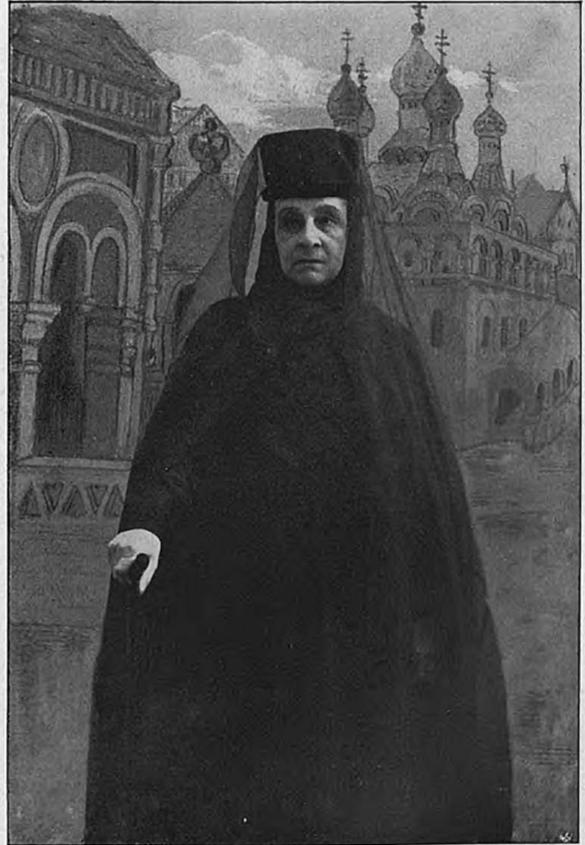
«Жизель», при полетѣ черезъ сцену на развѣвающимся шарфѣ. Послѣ приѣзда Андреяновой Санковская почти не появлялась въ балетѣ, и публика негодовала на то, что не видитъ своей любимицы. Андреянова была, безспорно, очень талантливая танцовщица, хотя сильно подражавшая въ началѣ своей артистической карьеры Пейсаръ, даровитой, но нѣсколько односторонней балеринѣ, но всетаки уступала, по свидѣтельству современниковъ, Санковской въ легкости и граціи. Мимика Андреяновой была очень размашиста и условна, тогда какъ у Санковской она была жизненна и естественна и до того выразительна, что была понятна отъ креселъ до райка. Зато въ характерныхъ танцахъ Андреянова не имѣла соперницъ. «Салторелло», «Арагонскую Хоту», «Халео», «Запандаль», «Тарантеллу», «Мазурку» и «Чардашъ» она исполняла съ удивительнымъ совершенствомъ и съ тою страстью, которая увлекаетъ и восторгаетъ самую хладнокровную публику. Ея успѣхи въ нихъ оказались замѣтными даже и за границей, гдѣ она танцевала въ половинѣ сороковыхъ годовъ прошлаго столѣтія. И въ Парижѣ, и въ Лондонѣ, и въ Вѣнѣ, и въ Миланѣ, однимъ словомъ, всюду русская танцовщица пожинала въ нихъ дань восторговъ и рукоплесканій. Московская публика была сильно удивлена командировкою Андреяновой въ Большой театръ, отнявшей почти всѣ роли у ея любимицы, Санковской, со дня ея приѣзда совсѣмъ почти не появляющейся въ балетѣ. Когда же стало ей извѣстно, что это сдѣлано для того, чтобы поднять нѣсколько пошатнувшуюся въ Петербургѣ артистическую репутацію этой балерины и матеріально обезпечить ее значительной разовой платою и полнымъ бенефисомъ, тогда она (публика) просто вознегодовала на Андреянову. Театралы раздѣлились на двѣ партіи. Во главѣ одной, самой многочисленной, стала вся молодежь, вмѣстѣ съ университетской; въ другой— поклонники присланной изъ Петербурга балерины, и стоило кому-нибудь изъ нихъ только захлопать Андреяновой, въ театрѣ тотчасъ же со всѣхъ сторонъ раздавалось громкое шиканье. Понятно, что петербургской балеринѣ не совсѣмъ весело было танцевать подъ подобный акомпаниментъ, и она громко заявляла всѣмъ и каждому, что такое недружелюбіе къ ней

есть не что иное, какъ интрига Санковской, что было положительно несправедливо: напротивъ, любимица москвичей все это время вела себя очень умно и тактично; она ни у кого не искала участія, никому не жаловалась и совершенно даже перестала бывать въ театрѣ. Когда же слухъ объ этомъ несправедливомъ обвиненіи дошелъ до ея поклонникомъ, то ихъ прежнее нерасположеніе къ Андріяновой превратилось въ ненависть, и нѣсколько ярыхъ Санковистовъ довели эту ненависть до крайнихъ предѣловъ, устроивъ въ Большомъ театрѣ 3-го декабря 1848 г., отвратительный и небывалый скандалъ. Въ этотъ спектакль шелъ «Тимонъ Афинскій», комедія Шекспира, въ переводѣ Н. Полевого, и балетъ «Пахита». О ходѣ этого представленія Московское театральное управленіе въ недѣльномъ рапортѣ директору донесло въ Петербургъ слѣдующее: «Послѣ драмы неоднократно вызывали Леонидова, игравшаго въ ней заглавную роль. Въ 1-мъ актѣ балета дѣвицы (воспитанницы) повторяли «*pas de manteaux*» и по окончаніи его были вызваны одинъ разъ. Г. Кузнецовъ и г-жа Воронина 1-я и Панова 1-я по окончаніи «*pas de trois*» тоже были вызваны одинъ разъ. Г-жи Андреянова и Монтасью повторяли «*saltarello*», а по окончаніи были вызваны: г-жа Андреянова 16, а г-жа Монтасью 11 разъ. По окончаніи «*pas de sept*» г-жа Андреянова—11 разъ. По окончаніи 1-го акта г-жа Андреянова была вызвана 3 раза, а по окончаніи второго—15. Въ 3-мъ актѣ, по окончаніи вальса, г-жа Андреянова была вызвана 3 раза, а г-жа Петипа—2 раза и по окончаніи спектакля—по 3 раза.

Въ 1-мъ актѣ, послѣ повторенія «*saltarello*», когда вызовы возобновились, изъ литерной ложи, при выходѣ Андреяновой, былъ брошенъ предметъ весьма объемистый. Въ публикѣ, гдѣ еще не знали, что это за предметъ, раздались было усиленные рукоплесканія. Но съ Андреяновой, разсмотрѣвшей подарокъ, чуть было не сдѣлалось дурно и она тотчасъ же скрылась за кулисы. Оказалось, что была брошена дохлая кошка съ привязанною лентою къ хвосту бумажкою съ надписью: «Первая танцовщица». Представленіе нѣкоторое время продолжаться не могло. Какъ въ зрительной залѣ, такъ и за кулисами поднялся содомъ. Публика повскакала съ

ДВѢ ЗАБЫТЫЯ РУССКІЯ ТАНЦОВЩИЦЫ.

своихъ мѣсть и волненіе въ партерѣ приняло угрожающіе размѣры, солисты балета, выходные артисты, служащіе при театрѣ,—словомъ всѣ, кто были на сценѣ, пришли въ совершенное негодованіе. Зашевелилась и полиція и задержала всѣхъ, сидѣвшихъ въ ложѣ и въ числѣ нихъ—расшалившагося яраго поклонника Санковской, студента П. А. Булгакова, меньшаго брата Константина Булгакова, извѣстнаго подъ именемъ Паши. Послѣ первыхъ минутъ недоумѣнія въ публикѣ раздались громкіе крики; мужчины махали шляпами, дамы платками. Несмотря на поднявшійся шумъ, явственно слышались вызовы Андреяновой, которая рѣшилась, наконецъ, показаться. Приемъ ей былъ сдѣланъ самый восторженный; она выходила много разъ, но это всетаки не удовлетворило артистовъ, негодованіе которыхъ постепенно возрастало. На сценѣ выходку партіи приняли за обиду, нанесенную всѣмъ, и къ концу балета прибыло множество, не занятыхъ въ этотъ вечеръ, артистовъ. Вся эта масса, при поднятой еще разъ на вызовъ занавѣси, нахлынула на сцену и многіе стали цѣловать руку и даже платье обиженной танцовщицы. Крики на сценѣ слились съ восторгами зрительной залы и опустить занавѣсъ не было никакой возможности. «Артистическій порывъ былъ такъ искрененъ, такъ силенъ, что нельзя было удержать его въ предѣлахъ театральныхъ правилъ», сказано было въ рапортѣ Московской театральной конторы. Рыцари кошки оказали Санковской медвѣжью услугу, а Андреяновой дали возможность выиграть очень много въ глазахъ публики. Университетское начальство тоже приняло сторону петербургской балерины, исключивъ изъ университета нѣсколько студентовъ, не принимавшихъ даже участія въ «кошачьемъ скандалѣ», единственно за то, что они громко выражали свое несочувствіе таланту Андреяновой. Это наказаніе значительно превышало ихъ проступокъ; университетскіе строгіе судьи не хотѣли подумать, что они имѣли дѣло съ очень молодыми людьми, а «молодость безъ глупости на словахъ, на бумагѣ и на дѣлѣ все равно, что разводъ безъ музыки», сказалъ одинъ изъ писателей 20-хъ годовъ. По возвращеніи въ Петербургъ Андреянова снова съ успѣхомъ заняла первое мѣсто въ балетѣ. Особенно удалась ей роль



вспыльчивой Графини Вероники въ балетѣ Мазилье и А. Пуни «Своенравная жена», въ которомъ она дѣлила пальму первенства съ знаменитой К. Гризи. Въ началѣ пятидесятихъ годовъ прошлаго столѣтія, сойдя съ Петербургской сцены, Е. И. набрала небольшую балетную труппу и въ качествѣ антрепренерши, отправилась съ ней въ Одессу давать тамъ балетныя представленія. Выборъ времени для такой поѣздки былъ очень не удаченъ,—это было именно въ ту грозную эпоху, когда уже начался прологъ кровавой севастопольской войны. Нѣкоторые изъ артистовъ ея труппы, не успѣвши уѣхать во время изъ Одессы, были очевидцами, какъ англійскіе корабли бомбардировали этотъ городъ. Съ разстроеннымъ здоровьемъ и весьма пошатнувшими средствами, вслѣдствіе неудачной антрепризы, Андреенова вернулась въ Петербургъ, откуда скоро уѣхала въ Парижъ, гдѣ и скончалась 14 октября (26 по новому стилю) 1858 года. Она похоронена на Père-Lachaise, на горѣ Avenue Eugène Delacroix, недалеко отъ Бальзака, Шаплена, Мишле, Казимира Делавиня и Эмме-Деклэ, создательницы «Жильберты» въ комедіи Мельяка и Галеви «Фру-Фру». Памятникъ, поставленный на ея могилѣ, изображаетъ лежащую женщину, со скрещенными на груди руками—вѣроятно бюстъ артистки. Внизу золотыми буквами начертано: «*Helène Andrianoff, decedée le 26 octobre 1858 г.*». Памятникъ этотъ, благодаря заботамъ одного изъ правнуковъ неизмѣннаго поклонника усопшей артистки, проживающимъ постоянно въ Парижѣ, содержится въ образцовомъ порядкѣ.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. І. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. АРАБАЖИНА.



АША образцовая сцена попрежнему сильна своимъ классическимъ репертуаромъ. Традиціи Островскаго, все болѣе и болѣе тускнѣющія на русской сценѣ, еще прочны въ театрѣ, гдѣ главныя роли находятся въ рукахъ мастеровъ искусства.

Рѣдѣють ряды представителей классическаго періода нашего театра, но ихъ еще достаточно, чтобы поддерживать славныя традиціи и знакомить современную публику съ отживающимъ міромъ русскаго купечества, стариннаго барства и чиновничества.

Съ отживающимъ — но не отжившимъ міромъ. Тысячи невидимыхъ нитей связуютъ наше прошлое съ настоящимъ, и въ психологіи современнаго человѣка еще не мало настроеній и переживаній, унаслѣдованныхъ отъ старины и вовсе не отжившихъ еще и въ наши дни. Медленно движется общество въ своихъ основахъ; труденъ и тяжелъ путь впередъ, и новыя тонкія напластованія жизни не уничтожаютъ прежнихъ, а только покрываютъ ихъ, часто амальгамируясь и даже сливаясь съ ними въ органическомъ сродствѣ.

Вотъ почему классическій репертуаръ почти никогда цѣликомъ не старѣетъ, и въ какомъ нибудь изъ психическихъ напластованій нашей души, онъ всегда находитъ живые отклики и живой, неподдѣльный интересъ.

Развѣ нѣтъ связи между современностью и Хлестаковыми, Городничими, Градобоевыми, Бобчинскими, Глумовыми, Крутицкими? Конечно есть, и за внѣшними чертами различія всегда не трудно усмотрѣть глубокое внутреннее сходство характеровъ, типовъ, общественныхъ положеній и пр.

Въ области душевныхъ переживаній эволюція еще болѣе медлительна, и старое близко намъ не менѣе, чѣмъ новое. Да вѣдь новымъ такъ часто является хорошо позабытое прошлое!

Нельзя не привѣтствовать стремленія александринскаго театра напоминать объ этомъ прошломъ, возрождая его передъ нами въ чудесныхъ художественныхъ постановкахъ. Въ наступающемъ сезонѣ уже шло нѣсколько пьесъ Островскаго, не сходившихъ съ репертуара и въ прежніе годы. Возобновлена послѣ значительнаго перерыва комедія: «На всякаго мудреца довольно простоты».

Первое представленіе этой пьесы было настоящимъ триумфомъ Островскаго и исполнителей. Въ зрительномъ залѣ не прекращаясь всѣ пять актовъ стоялъ здоровый, искренній, неподдѣльный смѣхъ, вызываемый, какъ самымъ текстомъ, пропитаннымъ тонкой сатирой и юморомъ, такъ и трактовкой ролей.

Исполнители: Мамаевъ—Давыдовъ, его жена—Савина, генераль Крутицкій—Варламовъ, Турусина—Васильева, Глумовъ—Аполлонскій и Юрьевъ поочереди, мать Глумова—Стрѣльская, Машенька—Шувалова и др.

Талантъ Островскаго, — самъ по себѣ достаточно красочный, всегда дополняется паралельнымъ творчествомъ артистовъ, обогащается новыми чертами и красками.

Нигдѣ такъ ясно и такъ выразительно не обнаруживается значеніе актера и его творчества, какъ въ постановкахъ пьесъ Островскаго. Художникъ-актеръ угадываетъ мелочные намеки автора и часто по намекамъ и эскизнымъ штрихамъ его воспроизводитъ цѣльную картину, создаетъ законченные портреты и типы русскихъ людей.

Комедія «На всякаго мудреца довольно простоты» носитъ въ себѣ многія черты фарса. Многое въ ней выдвинуто съ изряднымъ пересоломъ; чувствуется по временамъ чисто щедринская карриатура,—злая, съ измѣненными пропорціями и преувеличеніями, но мѣткая, и въ существѣ своемъ правдивая. Русскій реализмъ, вѣдь, весьма своеобразенъ: даже въ «Ревизорѣ» элементы фарса и карриатуры весьма значительны, и для иностранца, не знающаго духа русской жизни, Гоголь кажется прямо неправдоподобнымъ. Въ комедіи «На всякаго мудреца довольно простоты» есть и дѣйствительно не правдоподобное, но не въ главномъ: такъ напримѣръ, жур-

налисты и печать представлены въ едва ли возможной и допустимой карриатурѣ. Клеветники и шантажисты, конечно, существуютъ; но мы отказываемся представить себѣ такой случай, когда бы даже въ самомъ грязномъ листкѣ могли появиться разоблаченія семейнаго и интимнаго характера съ полной фамиліей и даже портретомъ разоблачаемаго. Это явная и неправдоподобная выдумка. Нѣкоторую долю «выдумки» нужно отнести и на долю техники драматурга. Островскій не стѣсняется прибѣгать къ весьма неожиданнымъ и условнымъ приѣмамъ для развитія дѣйствія или приведенія его къ концу. Къ такимъ неожиданнымъ приѣмамъ техники нужно отнести и дневникъ Глумова, который такъ неосторожно ведется и еще съ большей неосторожностью хранится—почему и попадаетъ въ руки г-жи Мамаевой и ея кружка.

Но эти недочеты пьесы не мѣшаютъ ей оставаться жизненной русской комедіей, одной изъ интереснѣйшихъ пьесъ нашего репертуара. Написанная сорокъ лѣтъ назадъ въ эпоху разочарованія великими реформами, она передаетъ ретроградныя настроенія части барства и чиновничества необыкновенно мѣтко и тонко; въ наши дни эти настроенія такъ-же, какъ и сцены ханжества Турусиной, окруженной приживалками, юродивыми, кликушами, странницами и гадалками, — получаютъ своеобразный и очень жизненный интересъ... А выведенные въ комедіи люди еще живы...

Ниль Федосѣвичъ Мамаевъ въ воспроизведеніи Давыдова—типичный брюзга-ворчунъ, любитель длинныхъ рацей и назиданій, черствый, безсердечный человѣкъ, берегущій свой покой, свою сытость и свои деньги, до мозга костей крѣпостникъ и Фамусовъ въ душѣ. Онъ считаетъ себя умнѣе другихъ, но его легко провести за носъ, такъ какъ и онъ падокъ на лесть. Отяжелѣлый и лѣнивый, онъ, повидимому, еще не чуждъ нѣкоторой игривости; и Давыдовъ нѣсколькими художественными жестами даетъ понять объ этомъ въ своей бесѣдѣ съ Глумовымъ, когда онъ даетъ Глумову практическіе совѣты, какъ ухаживать за женой.

Очень важный господинъ,—старикъ по ремаркѣ автора, превращается у Варламова въ добродушнаго генерала, человѣка себѣ на умѣ, но глупаго

и тоже падкаго на лестъ. Генераль—любитель театра и старинной трагедіи, въ молодости изрядно приударяль за женщинами и сохраняетъ самодовольно-побѣдный видъ и теперь на старости.

Роль Клеопатры Львовны исполняетъ М. Г. Савина. Старѣющая красавица Клеопатра Львовна жаждетъ любви; ея сердце ждетъ благосклоннаго отвѣта. Ее восхищаетъ не столько любовь, сколько самая возможность нравиться. Роль позволяетъ развернуть массу тонкихъ деталей, даетъ много юмора. Удачна мысль вести роль этой кокетки-красавицы въ характерныхъ туалетахъ конца шестидесятыхъ годовъ; они придаютъ какую-то стильную блеклость всему образу, задуманному артисткой, и невольно дополняютъ текстъ. Артистка даетъ однако Клеопатрѣ Львовнѣ нѣкоторыя своеобразныя черты: въ ея Клеопатрѣ Львовнѣ чувствуется какая-то особенная сдержанность—человѣка не чуждаго ума, воли и владѣющаго собой: это не истерическая дама, подчиняющаяся каждой атакѣ нервовъ, это женщина способная отомстить за измѣну, но готовая и на прощеніе, она не теряетъ надежды на будущее примиреніе съ Глумовымъ, и этимъ очень искусно подготавливаетъ и конецъ пьесы: слова Крутицкаго о томъ, что Глумова черезъ нѣсколько времени можно опять приласкать, не кажутся уже неожиданными и странными такъ-же, какъ и многообѣщающія реплики другихъ лицъ:

Бородулинъ. Непремѣнно!

Мамаевъ. Я согласенъ.

Мамаева. Ужъ это я возьму на себя!

Тонкой и ярко очерченной фигурой является у Островскаго Турусина (г-жа Васильева). Хорошо пожившая въ свое время барынька, на старости лѣтъ ударила въ ханжество. Но она еще молода, бѣсъ еще силенъ. Въ исполненіи г-жи Васильевой Турусина силится съ нимъ справиться; въ разговорѣ со старымъ ея поклонникомъ Крутицкимъ, сладкія воспоминанія сильны; они загораются на ея лицѣ тонкой еле уловимой игрой мускуловъ. Рядъ пробѣгающихъ по лицу тѣней внѣшняго неудовольствія вотъ вотъ готовы расплыться въ сіяющей улыбкѣ. Смиренье и чувственность борятся

въ рядѣ мимическихъ переживаній. Старое еще не улеглось въ юродствующей и ханжествующей барынѣ, и этими штрихами г-жа Васильева дорисовываетъ чудесно задуманную авторомъ и типичную для русскаго барства фигуру.

Въ прежніе годы роль Манефы играла нынѣ уже покойная Левкѣева. Она создавала великолѣпную фигуру плутоватой, чувственной, лукавой бабы чревоугодницы, доступной звону злата, но не идущей дальше вкусной ѣды, водки и беззаботной жизни. Это былъ незабвенный полный юмора образъ. Новая Манефа въ лицѣ г-жи Шаровъевой, быть можетъ и въ соотвѣтствіи съ духомъ нашего времени,—даетъ Манефѣ иной обликъ, тоже весьма интересный; это грозная зловѣщая Манефа, наглая и воинствующая. Она не такъ проста и элементарна, какъ Манефа—Левкѣева. Въ ней меньше юмора; но за то она вызываетъ больше жути. Дублирующая съ г-жей Шаровъевой артистка Чижевская даетъ болѣе дряхлый обликъ Манефы и составляетъ нѣкоторыя ея комическія черты.

Въ роли Городулина дублирующій съ Далматовымъ г. Корвинъ-Круковской выдвигаетъ въ Городулинѣ черты пустого малаго и свѣтскаго пшюта, давая тѣмъ нѣсколько своеобразное толкованіе роли.

Наиболѣе интересной фигурой въ этой комедіи Островскаго является Глумовъ. Глумовъ появляется у Островскаго и раньше, и черезъ два года послѣ написанія этой комедіи,—въ «Бѣшеныхъ деньгахъ» (1870).

Если судить по этой послѣдней пьесѣ, то Глумовъ довольно пустой человѣкъ изъ прожигателей жизни: онъ проводитъ время въ обществѣ Телятевыхъ и Кучумовыхъ; у него языкъ, не чуждый остроты; онъ способенъ на мелкія гадости, любитъ прибѣгать къ анонимнымъ письмамъ; но въ общемъ—мелкій и пустой человѣкъ.

Совсѣмъ не таковъ онъ въ комедіи «На всякаго мудреца довольно простоты». И намъ кажется, что Аполлонскій вѣрно понимаетъ его. Въ толкованіи Аполлонскаго Глумовъ человѣкъ уже не слишкомъ молодой. Ему, можетъ быть, лѣтъ подъ тридцать. Онъ уже перебѣсилъ; бездѣльничанье и легкія газетныя занятія ему надоѣли. Онъ уже изучилъ людей. Назрѣла пора составить себѣ прочное положеніе. Въ его рукахъ опытъ

прожитыхъ лѣтъ; онъ знаетъ всѣ пружины жизни. И подкупъ, и лесть, и подметныя письма, и интриги, и путь черезъ благочестивыхъ мошенницъ, всѣ средства ему вѣдомы, и онъ твердой рукой, мастерски пускаетъ ихъ въ ходъ. Онъ энергиченъ и смѣлъ; у него сильная воля: это дѣлецъ черствый и холодный, расчетливо взвѣшивающій шансы и безжалостно топчущій людей, стоящихъ ему на дорогѣ; онъ замучилъ загоняя свою мать своими порученіями, и Стрѣльская тонко подчеркиваетъ эту замученность матери. Она и замучена и испугана властнымъ сыномъ, широкой размахъ плановъ котораго даже придавливаетъ ее. Глумовъ-Аполлонскій идетъ къ поставленной цѣли стремительно, смѣло, умно, находчиво; онъ прямо кузнецъ своего «счастья». Онъ вертитъ людьми, какъ маріонетками. Съ каждымъ лицомъ, стоящимъ на его пути, онъ иной человекъ. Передъ Крутицкимъ раболѣпенъ, передъ Городулинымъ либераль. Несчастная случайность разбиваетъ его планы.

Болѣе юнымъ рисуется Глумовъ Юрьеву, а потому менѣе опытнымъ, но и Юрьевъ даетъ какую-то стремительную напряженность энергіи молодого карьериста. Въ его исполненіи Глумовъ болѣе изященъ и почти маменькинъ сыночекъ; готовность Мамаева приглубить его болѣе понятна; но у Аполлонскаго болѣе понятна зрѣлая обдуманность поведенія Глумова и тонкая расчетливость cadaго шага.

Въ общемъ возобновленіе комедіи «На всякаго мудреца довольно простоты»—чрезвычайно удачная и удачно осуществленная мысль.

* * *

Слѣдующей постановкой сезона явилось возобновленіе пьесы Чехова «Ивановъ».

Это первая большая пьеса Чехова, написанная еще въ старыхъ тонахъ. Въ свое время «Ивановъ» шелъ на сценѣ Александринскаго театра съ большимъ успѣхомъ. Здѣсь нѣтъ еще «настроенія». Чеховъ не мечталъ еще тогда вмѣстѣ съ Треплевымъ о томъ, что «нужны новыя формы», не порицалъ еще современнаго ему театра, какъ «рутину и предразсудокъ». Только въ двухъ трехъ пунктахъ перваго акта чувствуется будущій тво-

рецъ новой драмы настроеній съ ея паузами, полутонами, полувывявленными переживаніями, отсутствіемъ дѣйствія, пафоса, крика, выстрѣловъ, монологовъ и проч. Драма «Ивановъ»—это еще чисто индивидуальная драма. Ея герой хотя и надломленъ жизнью, но все-же незаурядный человекъ. Онъ «надорвался», но еще способенъ на сильныя и яркія вспышки. Въ немъ чувствуется еще темпераментъ. Онъ неврастеникъ, но не сдобная булка съ добродушнымъ и румянымъ лицомъ.

Интересно отмѣтить, что Московскій Художественный театръ, нашедшій ключъ къ исполненію позднѣйшихъ пьесъ Чехова, — всего слабѣе играетъ «Иванова». Онъ ставитъ эту пьесу въ тѣхъ-же тонахъ, какъ и другія Чеховскія пьесы, и это крупная ошибка. Качаловъ слишкомъ вялъ и безволенъ, слишкомъ нытикъ. Его нельзя любить; его не могла бы любить и экзальтированная Саша, жаждущая активной любви. Въ старой постановкѣ Александринскаго театра пьеса шла въ обычномъ стилѣ Александринскаго театра и шла очень хорошо. Г. Озаровскій выдвинулъ новые чеховскіе тона въ стилѣ театра Станиславскаго, насколько, конечно, это было возможно при ярко самобытномъ характерѣ дарованія премьеровъ Александринскаго театра. Г. Ходотовъ, какъ и Качаловъ, выдвинулъ на первый планъ безволіе и неврастенію. Ивановъ у Ходотова рыхлый мужчина съ чуть чуть опухшимъ розовымъ лицомъ, словно сдобная булка. Онъ мягокъ, женственъ; въ немъ совсѣмъ не чувствуется прежній боецъ, который еще *годъ назадъ* былъ «добръ» неутомимъ, горячъ, здоровъ и силенъ, говорилъ такъ, что трогалъ до слезъ даже невѣждъ, умѣлъ плакать, когда видѣлъ горе, возмущался, когда встрѣчалъ его. «Зналъ, что такое вдохновеніе, зналъ прелесть и поэзію такихъ ночей... Вѣровалъ въ будущее, какъ въ глаза родной матери...»

Это обаятельный человекъ, и неврастенія, усталость и общественная апатія, среда дикарей, еще не сломили его окончательно. Въ его отказѣ отъ Саши чувствуется не только одно—слабнячество неврастеника, а одновременно и могучая работа неугомонившейся совѣсти. Его самоубійство ярко и эффектно. Г. Ходотовъ, артистъ молодой формации, хотя и взрослій

въ старыхъ традиціяхъ, по понятнымъ причинамъ увлекся другимъ толкованіемъ, приближающимъ Иванова къ позднѣйшимъ персонажамъ Чеховскихъ драмъ.

Въ полномъ соотвѣтствіи съ замысломъ автора даетъ Савина трогательный образъ страдающей, хрупкой женщины, любящей, но непонимающей своего мужа; нѣжной, несчастной, одинокой и покинутой; способной на рѣзкія и несправедливыя обвиненія, но заслуживающей оправданія въ своей великой скорби, въ своей трагической болѣзни, передъ которой раскрывается уже послѣдняя трагедія жизни—могила.

— «Почему за любовь не отвѣчаютъ любовью и за правду платятъ ложью», спрашиваетъ она, и не получаетъ отвѣта.

«Цвѣты повторяются каждую весну, а радости—нѣтъ»—вотъ величайшая трагедія жизни, обвѣянная своеобразной красотой и поэзіей. Сарра поэтической образъ по замыслу автора—такова и въ исполненіи. Тонкіе нѣжные краски, мягкость тона, хрупкость и поэзія гибкихъ воздушныхъ движеній надломленнаго чахоткой организма—все это не поддается описанію и требуетъ большаго, чѣмъ блѣдныя выраженія критики, съ ея безсиліемъ словъ.

Намъ кажется, что г. Петровъ смягчаетъ доктора Львова и дѣлаетъ его почти добродушнымъ. А между тѣмъ этотъ тупой и деревянный радикаль, котораго такъ и «распираетъ» отъ честности—по истинѣ одинъ изъ злыхъ геніевъ того общества, въ которомъ гибнутъ Ивановы. Львовъ—одна изъ отвратительнѣйшихъ фигуръ русской дѣйствительности. И этого честнаго «народника» Чеховъ нарисовалъ съ большимъ мастерствомъ и очень зло. Непрошенный судья, увѣренный, что онъ всегда правду матку рѣжетъ, совершенно не понимающій человѣческой природы, тупой и далеко безпристрастный человѣкъ, не тонкій и не умный цензоръ нравовъ и современный обличитель,—онъ долженъ на сценѣ вызывать къ себѣ настоящую бурю ненависти и антипатіи.

Въ исполненіи Конрада Яковлева ярко подчеркнута дряблая и добродушно пьяная безхарактерность Лебедева; но меньше подчеркнута другая

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

его черта: Лебедевъ земець и либераль. Это роднитъ и сближаетъ его съ Ивановымъ.

* * *

Нельзя пройти молчаніемъ и третью новинку театра—постановку «Ифигеніи въ Авлидѣ» Эврипида и «Эринніи» Леконтъ де Лиля.

Для перваго спектакля была выбрана античная драма Эврипида и написанная на тотъ же сюжетъ современная пьеса Леконта де Лиля. Выборъ нельзя не признать вполне удачнымъ. Имъ заранѣе устранялся одинъ изъ крупныхъ дефектовъ постановки старинныхъ пьесъ—ихъ относительной отчужденности отъ нашихъ интересовъ. Драма Эврипида не такъ чужда намъ, какъ другія античныя произведенія, и по формѣ и по содержанию.

Трагедія Эврипида изящнѣйшее произведеніе, озаренное блескомъ эллинской гениальности и поэзіи. Ифигенія—одинъ изъ обаятельнѣйшихъ образовъ міровой литературы. Тонкій скептикъ и философъ, Эврипидъ свободно относится къ традиціи. Онъ простъ и человѣченъ въ своемъ творествѣ. Тяжелыя котурны античной трагедіи ему нужны только какъ форма, поскольку она не сковываетъ его творчества. Эврипида интересуется человѣческая душа, характеры,—а не мифъ и трагическое столкновение съ рокомъ. Въ мифѣ Эврипидъ не вѣритъ. Устами Агамемнона онъ высказываетъ смѣлое сомнѣніе въ истинности мифа о Ледѣ, считая его простой сказкой. Жрецовъ онъ называетъ «отродіемъ подлымъ и любящимъ честь». Для него гадатель — «человѣкъ, который въ случаѣ удачи много вретъ, а въ случаѣ неудачи—и слѣдъ его пропалъ».

Тѣмъ проникновеннѣе и вдумчивѣе подходитъ Эврипидъ къ человѣческой душѣ, обнаруживая глубочайшее пониманіе тончайшихъ движеній человѣческаго сердца и серьезное знаніе быта.

Какъ тонко понимаетъ онъ честолюбца Агамемнона, который, рѣшивши добиться почетнаго избранія въ вожди, «каждому давалъ руку, каждому оборванцу открывалъ свои двери, здоровался по одиночкѣ со всѣми, даже съ тѣми, кто не нуждался въ этомъ»!... А когда достигъ своей цѣли, измѣнился до неузнаваемости. Какъ мѣтко и характерно въ бытовомъ отно-

шеніи изображены столкновенія двухъ братьевъ—Менелая и Агамемнона. Какъ живая вырисовывается передъ нами жена Агамемнона—нравная, строптивая, властная Клитемнестра, отстаивающая свои права въ семьѣ и въ семейныхъ обрядахъ, которые ея дѣло, а не мужа. Прелестень юноша Ахиллъ, рыцарь безъ страха и упрека, стыдящійся бросить нескромный взоръ на женщину и чужую жену въ особенности; всегда готовый стать на защиту ея чести и достоинства.

Образъ—опередившій эпоху расцвѣта рыцарства!

Еще обаятельнѣе образъ Ифигеніи. Ифигенія—прелестная дѣвушка, вся залитая сіяніемъ молодости, свѣта, здоровья, жизнерадостности. Она такъ любитъ жизнь; она такъ радуется предстоящему браку; она такъ мила въ бесѣдѣ съ любимымъ отцомъ, не разъ баловавшимъ ее на своихъ колѣняхъ; такъ нѣжна и застѣнчива; такъ граціозна и такъ обаятельна своею кокетливою молодостью, съ «стыдливо опущенными глазами» и прелестной «русой головкой». Но въ этой русой, балованной головкѣ, не знавшей горя и тяжкихъ думъ, вдругъ загорается не меркнувшимъ свѣтомъ великая мысль о свободѣ, о благѣ и счастье родного края, и жертва жизнью уже кажется ей великимъ счастьемъ, и въ своемъ подвигѣ она уже прозрѣваетъ свое безсмертіе.

Дивное, неотразимо привлекательное сочетаніе молодости, дѣвичей чистоты и гражданскаго величія.

Образы, созданные Эврипидомъ—общечеловѣчны, близки, понятны и доступны намъ. Стоитъ прочувствовать ихъ, пережить съ ними то, что они пережили и перечувствовали, и тогда совсѣмъ не трудно выразить ихъ соотвѣтствующими приѣмами современной намъ техники.

Къ сожалѣнію, на пути къ достиженію такой цѣли всегда стоятъ чисто внѣшнія препятствія и нѣкоторые предрасудки.

Внѣшнія препятствія—въ структурѣ древне-греческой драмы, объясняемой ея религіознымъ происхожденіемъ. Хоры, пѣніе и прочее. Но это препятствіе чисто формальнаго характера и въ особенности въ отношеніи къ Эврипиду: онъ вѣдь только формально связанъ съ традиціями. Поэтому непонятный и неудобный для насъ хоръ слѣдуетъ упростить: ни общаго

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

пѣнія, ни мелодекламации, а просто читка, довѣряемая не всему хору, а его коривеямъ.

Мысль отъ этого только выиграетъ, а вѣдь въ драмѣ главное—мысль, чувства, а не форма. По этой же причинѣ, какъ ни заманчиво соединять драму съ оперой, слѣдуетъ отказаться отъ музыки, сопровождающей текстъ и оставить музыку только для антрактовъ и паузъ.

Къ числу крѣпко утвердившихся на сценѣ предрасудковъ я отношу и мысль, сковывающую актеровъ и мѣшающую жизненности игры—о какой то особенной величавой важности исполненія. Какая величавость пристала милому ребенку Ифигеніи? Зачѣмъ долженъ быть надуть и величавъ застѣнчивый юноша Ахиллъ! Почему аттический ямб долженъ звучать, какъ могильный звонъ, рядами мѣрныхъ повышеній и пониженій.

Упростимъ форму, выдвинемъ сущность и мы достигнемъ громаднаго результата; творенья греческаго генія безсмертны, и мы должны сзумѣть сдѣлать ихъ доступными и нашей театральной публикѣ. Люди всегда были людьми, человѣческое всего цѣннѣе и для насъ. Античный міръ и его творчество безсмертны — въ своемъ *существовѣ*, а сборная *форма* не должна подавлять сущности.

II.

НОВЫЙ ДРАМАТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. АРАБАЖИНА.

Новый драматическій театръ, получившій также названье Андреевскаго, замѣнилъ собою театръ новыхъ исканій г-жи Комиссаржевской, являясь, однако, по существу продолженіемъ прошлогодняго театра гг. Фальковскаго, Леванта и режиссера г. Карпова.

Такимъ образомъ за прекращеніемъ антрепризы г-жи Комиссаржевской однимъ серьезнымъ драматическимъ театромъ въ Петербургѣ стало меньше, о чемъ нельзя не пожалѣть. Театръ г-жи Комиссаржевской явился какъ нельзя кстати для того, чтобы дать выходъ модернистскимъ теченіямъ части русской литературы и искусства. Это былъ дѣйствительно

театръ исканій. Нельзя не признать большой заслугой его руководителей смѣлая попытка найти новыя формы сценическаго творчества, не похожія ни на то, что далъ Московскій Художественный, ни нашъ классическій театръ.

Стилизованныя постановки при всей конечной ихъ безуспѣшности были рядомъ очень интересныхъ опытовъ сценическаго новшества и, являясь любопытной главой въ исторіи русскаго драматическаго искусства, прошли для нашего театра не безслѣдно. Послѣ этихъ постановокъ многія крайности художественнаго натурализма стали, конечно, совершенно невозможными; были полезные результаты названныхъ постановокъ и въ смыслѣ чисто отрицательныхъ выводовъ. Стилизація, какъ путь опрощенія сцены до примитива, какъ приемъ, отрицающій полноту чувственныхъ воспріятій,—основу искусства,—конечно, потерпѣла крушеніе. Нельзя свести искусство трехъ измѣреній, дѣйствующее на наши чувства полнотой и красочностью образа, къ фигурамъ двухъ измѣреній на плоскости. Но условныя постановки дали и нѣчто положительное. Онѣ доказали, по справедливому мнѣнію Брюссова, что на сценѣ условный элементъ всегда неизбѣженъ, всегда существовалъ и будетъ существовать.

Итогамъ стилизаторскаго «періода» русской сцены слѣдуетъ посвятить болѣе обстоятельную статью. Теперь прибавимъ лишь къ сказанному о театрѣ г-жи Комиссаржевской, что онъ, несомнѣнно, выдѣлялся среди всѣхъ частныхъ театровъ и тщательностью постановокъ и литературнымъ подборомъ пьесъ. Сама г-жа Комиссаржевская отказалась въ послѣдній сезонъ своей антрепризы отъ стилизаціи, но не вернулась и къ реально-художественнымъ постановкамъ. Отрицая стилизацію, она съ очевидной непоследовательностью продолжала, однако, ставить однѣ пьесы въ постановкѣ г. Мейерхольда, другія шли тоже въ условныхъ тонахъ новыхъ режиссеровъ г.г. Комиссаржевскаго и Евреинова.

Полнымъ возвратомъ къ реально-художественному стилю явились театръ г.г. Фальковскаго и Леванта прошлаго сезона въ театрѣ у Полицейскаго моста (залъ бывшій Кононова) и его прямое продолженіе новый драматическій театръ на Офицерской улицѣ. Преемственность этихъ

двухъ театровъ очевидна: тотъ-же составъ артистовъ — г-жи Садовская, г.г. Самойловъ, Александровскій и др. Ушелъ г. Судьбининъ, приглашенъ г. Тинскій. Режиссера г. Карпова замѣнилъ г. Санинъ.

Новый театръ открылся пьесой Л. Н. Андреева «Дни нашей жизни», въ постановкѣ г. Карпова, выдержавшей въ прошломъ сезонѣ чуть-ли не сто представленій и давшей Петербургу возможность познакомиться съ талантливымъ исполнителемъ роли офицера г. Александровскимъ.

Легкая комедія Андреева, — несмотря на общій пессимистическій взглядъ автора на «дни нашей жизни», на наше студенчество, его дряхлость, мягкотѣлость и неприглядность къ борьбѣ и серьезному труду, — имѣла на сценѣ вполнѣ заслуженный успѣхъ. Кромѣ Александровскаго, она дала возможность выдѣлиться и симпатичному дарованію артистки Садовской. Но есть предѣлы всякому успѣху, и въ этомъ сезонѣ «Дни нашей жизни» уже не дѣлали сборовъ. Первой новой постановкой, въ которой дебютировалъ вновь приглашенный театромъ режиссеръ, явилась комедія Е. Н. Чирикова «Царь природы».

Мягкій, добродушный, немного наивный юморъ Чирикова хорошо извѣстенъ читателю и театральной публикѣ. Чириковъ хорошій бытописатель и знатокъ мелкой обывательщины. Еще недавно имъ дана превосходная, полная юмора, картина этой обывательщины въ разсказѣ «Сердянская республика» въ «Новомъ журналѣ для всѣхъ». Безхитростная простота, за которой скрывается лукавая усмѣшка автора, знаніе бытового тона и пониманіе обывательской души — вотъ главныя достоинства писателя.

Но есть и недостатокъ, общій многимъ его произведеніямъ: ужъ слишкомъ мелокъ и ничтоженъ тотъ обыватель, который привлекаетъ вниманіе автора. Его чиновникъ изъ комедіи «Во дворѣ и во флигелѣ» младшій братъ Акакія Акакіевича Башмачкина. Спору нѣтъ, что онъ еще возможенъ въ глухомъ захолустѣ: какихъ только слоевъ и напластованій не таитъ въ себѣ родная почва! Наша матушка-Русь живетъ и XX и XII вѣкомъ до сего дня. Стоитъ-ли только останавливать наше вниманіе

на явно отсталыхъ и устарѣлыхъ формаціяхъ и пережиткахъ жизни? Это большой вопросъ.

Въ комедіи г. Чирикова царь природы—тоже мелкій чиновникъ, поднявшій знамя «бунта» противъ скучной сѣрой обыденщины. Этотъ «бунтъ» выражается въ наивной и весьма примитивной формѣ. Чиновникъ Сократъ Петровичъ Передрягинъ хочетъ полетѣть. Надоѣла ему однообразная жизнь, и сердце рвется къ чему-то смѣлому, необычному, отрывающему отъ прозы. Отецъ Передрягина когда то отъ скуки «воспротествовалъ» тѣмъ, что выѣхалъ на улицу на коровѣ, верхомъ. Сынъ хочетъ полетѣть вмѣстѣ съ m-lle Глюкъ на воздушномъ шарѣ. Онъ жаждетъ испытать новыя и сильныя ощущенія. Онъ одинъ откликнулся на приглашеніе m-lle Глюкъ. Онъ самый смѣлый человѣкъ въ городѣ.

Рѣшимость Передрягина производитъ въ городѣ сенсацію. Заволновалось болото стоячее, и Чириковъ рассказываетъ, что изъ этого вышло.

Въ сущности это чисто писательскій капризъ — придраться къ такому поводу, чтобы написать жанровую сценку. У автора не было никакого намѣренія воспользоваться злободневностью сюжета. Воздухоплаванье тутъ ни причемъ, и пузырь, на которомъ летитъ m-lle Глюкъ, самага устарѣлаго типа. Полетитъ-ли на шарѣ г. Передрягинъ или скажетъ кому-нибудь «смѣлую» рѣчь на благотворительномъ собраніи общества попеченія о бездомныхъ собакахъ—рѣчь, которая не понравится женѣ исправника, или совершитъ еще болѣе смѣлый поступокъ, на примѣръ «выкосить» на пари гимназію, какъ земскій начальникъ Калибаба — результаты будутъ тѣ-же: закопошится муравейникъ, а тамъ уже пошла писать губернія.

Важень не сюжетъ чисто анекдотическаго характера, а тотъ жанровый узоръ, который на немъ вышить. И Чириковъ несмотря на знакомыя намъ черты уже не разъ воспроизведеннаго быта, даетъ въ своей жанровой картинкѣ не мало блесковъ своеобразнаго остроумія, много тонкихъ штриховъ и своеобразныхъ положеній. Чириковъ доказалъ намъ, что быть неистощимъ въ своихъ комбинаціяхъ, хотя можетъ быть и застылъ въ своихъ основныхъ чертахъ.

Задача актеровъ и режиссера въ особенности и заключалась въ томъ, чтобы оттъннить на обычномъ бытовомъ фонѣ тѣ черты своеобразнаго, тѣ крупныя новизны, тѣ вспышки тонкой наблюдательности, которыми выдѣляется данное произведеніе изъ ряда другихъ ему подобныхъ. И попади эта пьеса на классическую сцену, ее разыграли бы тамъ съ тѣмъ художественнымъ знаніемъ красокъ и чувствомъ мѣры, которыя присущи большимъ талантамъ. Не потребовалось бы даже режиссера, чтобы дать полную юмора картину въ стилѣ Маковского. «Помолвка въ галерной гавани»— въ исполненіи александринцевъ тому порукой. Но и для режиссера здѣсь было бы дѣло. Онъ долженъ былъ бы сгладить недочеты пьесы, сократить ее. Автору не всегда видно, какъ выглядитъ его пьеса со сцены. По нашему мнѣнію, анекдотическій сюжетъ пьесы слишкомъ несодержателенъ для четырехъ актовъ. Ее легко было бы сократить въ три. Для этого стоило бы только сцену чествованья смѣлаго аэронавта перенести въ третій актъ, въ клубъ и все закончить скандаломъ въ клубѣ и исправническимъ veto. Въ пьесѣ много повтореній, много излишняго. Задача режиссера не размазывать недостатки, а умѣло сглаживать ихъ. Когда у режиссера дурной глазъ, онъ поступаетъ какъ разъ наоборотъ... Это плохая услуга автору. Еще хуже, если въ такой обывательской пьесѣ обнаружится вкусъ къ грубому, рѣзкому, крикливому и аляповатому. Пьеса Чирикова—забавная, незатѣйливая комедія, требующая самой нехитрой, но бойкой и колоритной игры и хорошаго веселаго комедійнаго тона. Тутъ нѣтъ мѣста ни «настроеніямъ» и замысловатымъ архитектурнымъ постройкамъ, столь излюбленнымъ въ послѣднее время съ легкой руки Станиславскаго. Не нужно мобилизаціи «массъ» и т. п. кунштюковъ дешевой техники. Тутъ нужна хорошая индивидуальная игра. Изъ исполнителей заслуживаетъ вниманія г-жа Голубева, не пощадившая себя для роли жены Передрягина. Она дала хорошо задуманный образъ уставшей женщины, замученной бѣдностью, пеленками и однообразіемъ жизни. Г-жа Садовская удачно и стильно ведетъ роль жаждущей сильныхъ ощущеній элегантною провинціальною дамою. Мягко и вдумчиво исполнилъ неяркую роль врача г. Лебединскій. Типиченъ чи-



новникъ Свищовъ, уязвленный тѣмъ, что онъ не получилъ образованія и потому гадко и пошло ненавидящій образованныхъ.

Вообще чувствуется, что артистическія силы театра хотя и не крупны, но съ ними можно бы достигать и удовлетворительные результаты при условіи вдумчивой и чуткой режиссуры.

Театру, повидимому, не хватаетъ тонкаго знатока сцены и литературы для общаго принципіальнаго руководства режиссерской частью.

* * *

Этотъ недостатокъ общаго принципіальнаго наблюденія весьма ощутительно замѣтенъ въ постановкѣ новой пьесы Леонида Андреева «Анфиса». Это должна была быть боевая премьера и на нее возлагались большія надежды. Пьеса Чирикова быстро сошла съ репертуара. «Вѣрность» Зайцева—литературная, но слабая вещь. Ея сюжетъ косвенно примыкаетъ къ сюжету «Анфисы», но пьеса Андреева—болѣе широкаго діапазона.

Леонидъ Андреевъ спускается здѣсь съ высотъ, куда унеслась его мысль въ «Анатэмъ», на землю и даетъ намъ новую бытовую пьесу съ чертами Карамазовщины, но въ стилѣ *moderne*.

Героя пьесы Костомарова любятъ три сестры. Изъ нихъ одна Александра (г-жа Садовская) замужемъ за Костомаровымъ, имѣетъ отъ него дочь, ожидаетъ другую. Вторая сестра Анфиса, вдова, демоническая натура, дѣлается любовницей мужа своей сестры, а третья сестра еще подростокъ—гимназистка собирается стать любовницей.

Пьеса написана, повидимому, слишкомъ поспѣшно и характеры не разработаны, а только намѣчены. Въ дѣйствіи они не вырисовываются, и зрителю только остается догадываться почему дѣйствующія лица ведутъ себя такъ, а не иначе, почему бранятся, кричатъ, волнуются, говорятъ другъ другу оскорбительныя рѣчи.

Неясенъ прежде всего герой этой пьесы—Костомаровъ. Повидимому, онъ намѣченъ сильнымъ, безжалостнымъ человѣкомъ, стоящимъ выше морали и другихъ «предразсудковъ». Онъ идетъ на встрѣчу всякой атакѣ чувственности легко и просто. Никакихъ угрызеній совѣсти, колебаній,

сомнѣній. Это, пожалуй, Керженцовъ изъ «Мысли», — разсказа того же автора, съ нѣкоторыми чертами человѣка-звѣря изъ «Бездны» и разсказа «Въ туманѣ». Женщинъ онъ презираетъ и полагаетъ, что ихъ не слѣдовало бы даже крестить. Со своими любовницами онъ не церемонится. «Ты мнѣ не нужна» — говоритъ онъ Анфисѣ съ большой душевной черствостью. Можно догадываться, что отношенія его къ Анфисѣ не чужды сильныхъ схватокъ двухъ независимыхъ и самостоятельныхъ натуръ. Анфиса не разъ оскорбляетъ любовника, а потомъ ползаетъ передъ нимъ на колѣняхъ. Любитъ и, чувствуя свое безсиліе, ненавидитъ. Ненавидитъ и оскорбляетъ ее по временамъ и Костомаровъ. Очень сильная сцена между двумя сильными натурами во второмъ актѣ, когда Костомаровъ хватаетъ за руку безсильную въ своей ненависти Анфису и, глядя ей въ глаза, сравниваетъ ее со змѣей, которой онъ когда то перебилъ хребетъ, а она глядѣла ему въ глаза глазами, полными ненависти.

Костомаровъ презираетъ Анфису, потому что она оказалась такой же женщиной, какъ и другія. Она обманула его. Говорила о своей гордости, а она вовсе не горда; о своемъ человѣческомъ достоинствѣ, а унижалась; о своей смѣлости, а не смѣетъ открыто и при всѣхъ сказать ему, что онъ подлець.

За ужиномъ на крестинахъ Костомаровъ грубо и пошло издѣвается надъ Анфисой и получаетъ подлеча. Во время общаго переполоха она заявляетъ присутствующимъ о своей любовной связи съ Костомаровымъ, повергая въ благочестивое негодованіе своихъ родителей изъ купеческаго званія.

Этотъ «героизмъ» Анфисы, напоминающій скорѣе истерическій припадокъ, приводитъ въ восторгъ Костомарова и онъ гонитъ всѣхъ «къ чорту» и вновь хочетъ жить только съ одной Анфисой. Сборы къ отъѣзду въ Петербургъ прерываются приходомъ третьей сестры-подростка (г-жа Полевицкая), которая объявляетъ Костомарову, что любитъ его и хочетъ принадлежать ему. Костомаровъ не прочь и отъ новой любви, но разговоръ подслушанъ Анфисой. Она рѣшается отомстить Костомарову и подносить ему въ рюмкѣ

ликера ціанистый кали. Костомаровъ, видимо, уже уставшій жить, почти сознательно принимаетъ ядъ и тѣмъ кончаетъ свое безпутное существованіе.

Изъ пьесы совсѣмъ не видно, что за человѣкъ Костомаровъ: каковы его отношенія въ жизни, общественнымъ вопросамъ, людямъ. Фигура очень не дорисованная. Не то обыкновенный распутникъ, не знающій удержу своей чувственности, не то російскій «сверхъчеловѣкъ.»

Также неясна и фигура «инфернальной» женщины Анфисы.

Бытовой характеръ пьесы нарушается вторженіемъ неяснаго символа въ образѣ старухи-бабушки, которая все видитъ и слышитъ, но притворяется не видящей и не слышащей. Нѣчто вродѣ Времени-звонаря, уставшаго отъ жизни,—изъ «Царя-Города» или «Праматири» Грильпарцера. Этотъ символическій образъ, какъ то назойливо протискивающийся къ нашему вниманію, какъ то совсѣмъ не вяжется съ реально-бытовымъ характеромъ всей пьесы и является данью прежнимъ слабостямъ автора, падкаго на мистическій и символическій и всякіе иные туманы. При всѣхъ своихъ недостаткахъ и незаконченности пьеса не безъ достоинствъ. Она написана прекраснымъ языкомъ, съ обычнымъ андреевскимъ темпераментомъ. Нѣкоторыя сцены хорошо задуманы. Прекрасно написана упомянутая выше сцена со «змѣей», тонко и художественно проведена сцена между двумя сестрами, сначала между Александрой, женой Костомарова, и Анфисой, а потомъ этой послѣдней и младшей сестрой. Выдержанный и продуманный образъ сестеръ — Александры и Нины. Много и ненужныхъ персонажей. Пьеса слаба потому, что неясна ея цѣль: ни опредѣленной общей идеи, ни психологическаго анализа.

Поражаетъ безучастное отношеніе автора къ подвигамъ Костомарова. Что говоритъ нравственное чувство автора, остается неизвѣстнымъ.

Любовь сестры къ одному и тому же лицу сюжетъ не новый. Онъ разрабатывается и Ибсеномъ въ Габріелѣ Боркманѣ, въ Катилинѣ, въ Госполжѣ Ингеръ изъ Эстрота, но какая громадная разница въ трактовкѣ, и, къ сожалѣнію, не въ пользу русскаго автора.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

При всемъ томъ пьеса заслуживала бы большаго успѣха, чѣмъ она имѣла въ Новомъ театрѣ.

Напримѣръ, роль Костомарова можетъ не быть ввѣрена г. развинченному и неврастеничному артисту. Костомаровъ—орелъ, гордый и сильный человѣкъ, а не какой то слюняй, развинченный и безвольный. Но и сила—не—грубость, переходящая въ хамство (сцена за обѣдомъ) и воля—не нервная взвинченность и истеричность человѣка минуты. Костомаровъ долженъ быть человѣкомъ обаятельнымъ, красивымъ, смѣлымъ. Онъ можетъ быть чувственъ, но не блудливъ; краснорѣчивъ и талантливъ. Только въ такомъ толкованіи роль пьесы Андреева можетъ получить извѣстный смыслъ и нѣкоторую значительность. Изъ исполнителей г-жа Голубева дала хотя и блѣдный эскизный, но вѣрный обликъ Анфисы. Но гордой красавицы все-же не было.

Впереди у Новаго театра—«Анатэма», драма, которую, дадутъ, какъ гвоздь сезона.

МОСКВА. I. ДРАМАТИЧЕСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. Е. ЭФРОСЬ.



AVENT sua fata не только книги, но и театры и цѣлые театральные сезоны. Бываютъ сезоны-счастливыцы, которымъ все улыбается; бываютъ и горькіе неудачники, за которыми судьба идетъ по пятамъ и зло смѣется надъ всѣми ихъ начинаніями, все обрекаетъ на неуспѣхъ. Есть и у случайностей своя особая законмѣрность, только намъ неуловимая...

Если прошлый театральный сезонъ—изъ печальной категоріи неудачниковъ, то тотъ сезонъ, первый мѣсяцъ котораго прожить нами, родился, должно быть, подъ особо счастливымъ созвѣздіемъ. Казалось бы, совер-

шенно не измѣнились общественныя условія, которыя съ непремѣнностью отражаются и въ судьбахъ театровъ. Не измѣнилась въ сколько-нибудь существенномъ и спеціально московская атмосфера. Но въ театрахъ съ самаго начала сезона закипѣла бодрость, зашумѣло оживленіе. Театральная жизнь бьетъ ключемъ, полонъ и громокъ ея пульсъ, напряжено общественное вниманіе къ сценѣ. Если бы я не боялся затрепанной фразы, я бы сказалъ, что «старожилы не запомнятъ» такого сезона. Правда, онъ лишь въ началѣ, прожилъ приблизительно одну шестую своего срока. Но обозначающіяся перспективы во всѣхъ театрахъ, за исключеніемъ развѣ одного, театра Корша, не попавшаго въ эту полосу оживленія и подъема, позволяютъ полагать, что дальнѣйшее теченіе сезона будетъ въ соотвѣтствіи съ его бодрымъ и интереснымъ началомъ и что закрѣпится за нимъ репутація удачника.

Въ центрѣ этого оживленія привлекаетъ усиленное и сочувственное вниманіе и московскаго общества и его выразителя, печати,—Императорскій Малый театръ. Въ общественномъ отношеніи къ нему—не только замѣтный, но даже крутой поворотъ, начало котораго стало обозначаться довольно явственно еще съ середины, приблизительно, прошлаго сезона. И поворотъ этотъ—въ пользу старѣйшаго нашего театра, обвѣяннаго славными историческими воспоминаніями. Та несомнѣнная убыль и вниманія и сочувствія къ нему, которая длилась нѣсколько лѣтъ и не могла не печалить безпристрастнаго наблюдателя московскихъ театральныхъ судебъ и у которой, конечно, были свои причины, смѣнилась воскресшимъ интересомъ и обновленною любовью. Всякій сколько-нибудь внимательный зритель, умѣющій улавливать настроенія театральной залы, не можетъ не чувствовать, что разлилась опять въ атмосферѣ этой залы былая благожелательность, что настроена она какъ-то, не боюсь сказать—любовно къ Малому театру; искренно рада каждому его успѣху, идетъ ему на встрѣчу съ сердцемъ открытымъ. Я не доискиваюсь здѣсь до причинъ, я лишь вѣрно констатирую фактъ. И онъ находитъ себѣ отраженіе въ московской театральной критикѣ, заговорившей совсѣмъ иными, чѣмъ годъ-два назадъ, нотами. А

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

такая атмосфера сочувствія и благожелательства—великій источникъ бодрости для самого театра, для всѣхъ, участвующихъ въ его большой сложной лихорадочной работѣ. И это позволяетъ и думать и надѣяться, что Малый театръ полно используетъ такое настроеніе и въ театрѣ и вокругъ театра и вступить въ полосу жизни бодрой и богатой художественными побѣдами

За первый мѣсяцъ онъ узналъ двѣ побѣды. Во внѣ онъ засвидѣтельствованы частымъ числомъ спектаклей пьесъ, о которыхъ я говорю, и значительно повышенными сборами, весьма опередившими сборы прежнихъ нѣсколькихъ лѣтъ. Открывъ свой сезонъ, по благородной традиціи, «Ревизоромъ» въ томъ составѣ исполнителей, въ какомъ гениальная комедія Гоголя шла въ торжественный спектакль, въ день открытія памятника Гоголю,—Малый театръ началъ особенно длинный въ этомъ сезонѣ рядъ своихъ новыхъ постановокъ историческою хроникой Островскаго «Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій».

Эта хроника, уступающая въ глубинѣ и мощи художественнаго письма лишь Пушкинскому «Борису», стоящая въ одномъ ряду съ тремя трагедіями гр. Алексѣя Толстого, представляетъ высоко-талантливую попытку по своему рассказать ту поразительную сказку русской исторической дѣйствительности, какою являются воцареніе Самозванца и его 331 день на престолѣ московскихъ царей. Жанристъ *par excellence*, обогатившій русскій репертуаръ истинными, и многочисленными жемчужинами бытовой комедіи, Островскій нашелъ въ себѣ громадныя побѣждающія силы и для другихъ видовъ драматургіи. Былъ онъ неподражаемъ поэтомъ-сказочникомъ въ «Снѣгурочкѣ», былъ настоящимъ мастеромъ въ исторической хроникѣ о Лже-Дмитріи. Плѣнила его воображеніе загадочность происхожденія того, кто звалъ себя царевичемъ Дмитріемъ, плѣнила его трагическая судьба. Привлекли вниманіе драматурга и тѣ силы, что сдѣлали сказку возможной, что такъ быстро вознесли Лже-Дмитрія и затѣмъ такъ же быстро, въ стремительномъ потокѣ событій, смыли его со ступеней московскаго трона и утопили въ волнахъ народнаго возмущенія и боярскаго заговора.

Эта вторая мрачная половина судеб Самозванца особенно интересовала автора хроники. И онъ, удѣляя пристальное вниманіе индивидуальнымъ образамъ, личностямъ вступившихъ въ борьбу Лже-Димитрія и хитраго умнаго Василя Шуйскаго, не забылъ и тѣхъ массовыхъ силъ, тѣхъ народныхъ чувствъ и настроеній, что всегда слагаютъ фонъ исторіи. Поворотъ въ настроеніяхъ, отливъ симпатій отъ мнимаго сына Іоаннова,—разочарованія однихъ, фанатизмъ другихъ, эгоистическія вождельнія третьихъ,—хотя и не достигаетъ у Островскаго всей полноты и рельефности выраженія, однако, не остается и неотраженнымъ. И понемногу отлагаются во впечатлѣніи зрителя нужныя черты, достаточныя данныя для характеристики.

Первая задача театра, берущагося инсценировать историческую хронику, конечно, въ томъ, чтобы бережно собрать эти авторскія указанія, иногда лишь мимолетныя, еле намѣченныя, и придать имъ средствами театра, и внѣшними, и внутренними, возможно большую выпуклость и наглядность. Театръ долженъ остановить мимолетное, фиксировать такую очертанія, подчеркнуть слабыя черты историческаго рисунка. Тогда театръ—истинный помощникъ и художника и историка, вооружаетъ ихъ чрезвычайною силою. Такова очень трудная, но и очень высокая задача. И даже неполное ея разрѣшеніе, лишь приближеніе къ ней, какое мы видѣли въ спектаклѣ Малаго театра, заслуживаетъ и вниманія и похвалы. Такимъ приближеніемъ къ разрѣшенію задачи, конечно, стоившимъ режиссерамъ спектакля большого труда, были и облики бояръ, то лъстящихъ, холопствующихъ, то мечтающихъ о новомъ укладѣ государственной жизни, то ревнивыхъ къ старинѣ и возмущенныхъ зарубежными новизнами. Такимъ приближеніемъ къ разрѣшенію большой задачи были и нѣкоторыя массовыя сцены, гдѣ выступаютъ нижніе народные слои въ пестромъ многообразіи своихъ чувствъ, настроеній, идей, чаяній, тревогъ. Лучшая массовая сцена, наиболее выразительная и живая,—въ Китай-Городѣ. Здѣсь ясно обозначилось, какъ и почему, подъ какими вліяніями такъ круто повернула черная Москва и отлила симпатіи отъ родившаго-было столько упованій Самозванца. И общее народное настроеніе находило яркое и разнообразное

выраженіе въ нѣсколькихъ отдѣльныхъ фигурахъ—калачника (г. Падаринъ), юродиваго (г. Лебедевъ), царскаго повара (г. Сашинъ) и др. Съ меньшею выразительностью былъ переданъ польскій элементъ, тѣ его черты, какія, падая, точно искры на сухой хворостъ, зажигали пожаръ народнаго гнѣва.

На общемъ историческомъ фонѣ выступаютъ двѣ крупныя фигуры, Самозванца и Шуйскаго. Въ Маломъ театрѣ, по заведенному въ этомъ сезонѣ порядку очередей,—два исполнителя роли Лже-Димитрія, гг. Остужевъ, участвовавшій въ первомъ спектаклѣ, и Садовскій 2. Ихъ отношеніе къ данному Островскимъ образу различное. Иныя каждаго изъ нихъ интересуютъ черты Лже-Димитрія и иныя его свойства выдвигаются впередъ. Черезъ данный Островскимъ, можетъ быть и съ отступленіемъ отъ исторической правды образъ, г. Остужеву видѣлось нѣсколько иное психологическое содержаніе. Его Самозванецъ отъ начала отмѣченъ печатью трагическаго, точно прозрѣваетъ онъ свой печальный конецъ. Въ немъ нѣтъ вѣры въ себя и въ свою правоту, тяжелныя посѣщаютъ его сомнѣнія, мучаютъ его думы. Есть какая-то непроходящая боль, надрывъ въ его душѣ. И оттого рѣдко загораются его глаза огнемъ молодой удали и радости, глуха его рѣчь. Такъ построилъ свой образъ г. Остужевъ. Г. Садовскій 2 инымъ пошелъ путемъ, изъ иныхъ, часто совсѣмъ противоположныхъ, элементовъ сложилъ своего Самозванца. Его Лже-Димитрій прежде всего юнъ и юношески дерзокъ, заразительно-жизнерадостенъ. Онъ полонъ вѣры въ себя, въ свою избранность и въ свою удачу. Онъ легкомысленъ, хотя и уменъ, энъ пылокъ, хотя и умѣетъ править собою. Мысли и чувства его свѣтлы. И онъ хочетъ, чтобы все кругомъ было свѣтло. Онъ прямодушенъ и потому не склоненъ къ подозрительности. Рѣчь его стремительна и горяча, слегка окрашена польскимъ акцентомъ. И жестъ развязенъ, почти лихъ. Таковы тѣ два образа, во многомъ представляющіе контрасты, какіе дали два исполнителя той же роли на Малой сценѣ. Такъ какъ главная задача моихъ набросковъ—отраженіе жизни московскихъ сценъ, а не оцѣнка, я не стану дѣлать изъ сопоставленія вывода и отдавать преимущество одному толкованію передъ другимъ.

Въ исключеніе изъ порядка очередей, г. Правдинъ—единственный исполнитель труднѣйшей въ хроникѣ роли Василія Шуйскаго. Кромѣ лукавства, которое составляетъ основное содержаніе роли и ея исполненія, ихъ общій фонъ, г. Правдинъ передаетъ патріотическій пафосъ Шуйскаго, его искреннюю религіозность. Рѣчь его всегда медоточива, а глаза всегда лукавы и пытливо вглядываются въ окружающихъ, вниманіе его всегда настрожено.) Роль эта для г. Правдина—не новая. Онъ уже былъ ея исполнителемъ въ предыдущую постановку хроники Островскаго слишкомъ двадцать лѣтъ назадъ. И сохранилъ тѣ же очертанія образа и большинство тѣхъ же деталей, какія были въ первомъ его исполненіи.

Эпизодическимъ лицомъ проходитъ въ хроникѣ царица Марфа. Но величавъ образъ матери, вынуждаемой признать въ Самозванцѣ своего убиеннаго сына. Какой строй чувствъ вынуждаетъ ее, свято хранящую память о сынѣ, долгіе годы оплакивающую его въ тишинѣ монастырской келіи, стать соучастницею обмана? Если и занималъ Островскаго этотъ вопросъ, то отвѣтъ очень слабо выраженъ въ пьесѣ, въ роли царицы Марфы. И исполнительницамъ роли, такъ скупой на слова, трудно восполнить этотъ пробѣлъ. М. Н. Ермолова отдаетъ главное свое вниманіе и поразительныя свои изобразительныя средства материнскимъ чувствамъ царицы, глубинѣ) ея страданія, красотѣ ея скорби и безграничной нѣжности сердца, которая изливается и на мнимаго сына. Въ немъ начинаетъ она любить своего Дмитрія, отъ его словъ обновляется ея материнская ласка. Я позволю себѣ выйти изъ роли безстрастнаго отражателя и сказать, что выполняетъ свою задачу М. Н. Ермолова съ громадною, захватывающею зрительный заль силою. Вторая исполнительница роли, г-жа Смирнова, ярко отражаетъ въ своей передачѣ образа главнымъ образомъ остатки бунтующихъ силъ, тотъ огонь протеста противъ совершеннаго злодѣянія, который не могла засыпать зола времени и погасить тишина келіи.

Марина хроники Островскаго—не Марина трагедіи Пушкина. Честолюбіе ея—мелкое и хитрость—маленькая. Гордость ея сбивается на чванство и полетъ фантазіи скованъ разсчетомъ. Чувства ея незначительны,

кокетство ея дешевое. Въ ней есть блескъ, но въ ней нѣтъ обаятельности, хотя бы и обаятельности порока. Такой изображаетъ ее г-жа Гзовская, первая исполнительница роли, отчетливо выдающая польку и въ манерѣ держать себя и въ говорѣ. Приблизительно такую же, только съ болѣе затушеванными контурами, рисуетъ Марину и вторая исполнительница роли, г-жа Найденова.

Я не имѣю возможности останавливаться на всѣхъ остальныхъ фигурахъ, которыхъ въ хроникѣ цѣлая галлерей. Вся ихъ совокупность на вышеописанномъ общемъ массовомъ фонѣ сложила спектакль, который заинтересовалъ московскую публику и не перестаетъ собирать ее въ зрительный залъ Малаго театра.

Такова же счастливая судьба второй постановки Малаго театра, «Идеальнаго мужа» Оскара Уайльда. Самого автора, такъ поздно дождавагося признанія и англійской и вообще европейской публики, меньше всего занимала самая пьеса, ея драматическое дѣйствіе, развитіе интриги и раскрытіе характеровъ, слагающихъ коллизіи. Къ этой части своего произведенія Уайльдъ небреженъ, иногда, кажется, даже умышленно небреженъ; и такъ пользуется готовыми трафаретами старой французской драмы, что шевелится порою подозрѣніе: не пародируетъ ли онъ ее? Не смѣется ли надъ англійской публикой, давая ей то исторію съ брошью въ «Идеальномъ мужѣ», то исторію съ вѣромъ въ «Вѣерѣ лэди Уайндермэръ»? Занимаютъ Уайльда, увлекаютъ лишь нѣсколько отдѣльныхъ образовъ да игра блестящими, остро отточенными афоризмами, въ которыхъ выражаетъ онъ свой аристократическій скептицизмъ, всю, такъ ставшую модною, философію дендизма, очень изящную, но и очень поверхностную, за которой часто прячется пустота изжитой души. Въ этихъ своихъ частяхъ, въ мѣткихъ діалогахъ и въ фигурахъ любимца автора, лорда Горинга, миссисъ Чивлей, лорда Кавершама и миссъ Мебль,—пьеса Оскара Уайльда интересна и стоитъ полного вниманія. Словесныя дуэли между лордомъ Кавершамомъ и его сыномъ, между послѣднимъ (Горингомъ) и блестящей авантюристкой, миссисъ Чивлей, пріѣхавшей въ Лондонъ шантажировать крупнаго государ-

ственного дѣателя, Чильтерна, приковываютъ вниманіе и оправдываютъ постановку пьесы. Ниже цѣнностью картина нравовъ высшаго лондонскаго общества, не лишенная чертъ каррикатурныхъ, и собственно драматическая часть пьесы, трагедія государственнаго дѣателя, въ прошломъ у котораго—ложный шагъ. Это прошлое, во образѣ миссисъ Чивлей, напоминаетъ о себѣ, грозитъ сгубить блестящее настоящее, покрыть лорда Чильтерна позоромъ, оторвать его отъ его политической дѣятельности. Но богъ мелодрамы бережетъ его, миссисъ Чивлей попадаетъ въ ея же разставленные сѣти. И «идеальный мужъ» изъ обозначенія ироническаго обращается въ положительный эпитетъ.

Мистеръ и миссисъ Чильтернъ—лишь статисты фабулы. И играть ихъ роли—задача въ высшей степени неблагодарная. Миссисъ Чильтернъ—благородное и любящее сердце и узкая мораль. Г-жи Яблочкина и Щепкина, первая и вторая исполнительницы этой роли, поневолѣ подчиняются автору и прилагаютъ усилія смягчить сухость морали силою нѣжнаго чувства къ оступившемуся въ прошломъ мужу. У миссисъ Чильтернъ г-жи Яблочкиной больше гордости и величавости, сознанія своей правоты; у миссисъ Чильтернъ г-жи Щепкиной больше покорности, нѣжности. Мистеръ Чильтернъ г. Лепковскаго экспансивнѣе въ своихъ чувствахъ негодованія, горя и отчаянія; мистеръ Чильтернъ г. Бравича, перваго исполнителя роли, болѣе чопорный, выдержанный англичанинъ; сильнѣе его закалъ, глубже, но суше его чувства.

Много интереснѣе тѣ роли, которыя я назвалъ выше, указывая, чѣмъ дорожилъ самъ Оскаръ Уайльдъ въ своемъ «Идеальномъ мужѣ». Впереди всѣхъ—лордъ Горингъ. Смыслъ роли—слишкомъ опредѣленный и четко обозначенный, чтобы въ передачѣ ея обоими исполнителями, г. Худолѣвымъ и г. Климовымъ, было сколько-нибудь значительное различіе. У обоихъ центръ тяжести—въ дуэлированіи словами, въ юморѣ и внѣшнемъ изяществѣ. Лордъ Горингъ перваго изъ названныхъ исполнителей—юнѣе, легкомысленнѣе, беззаботнѣе. Лордъ Горингъ втораго исполнителя—вдумчивѣе. Чувствуется, что онъ не только играетъ афоризмами, но въ нихъ—красивый слѣдъ думъ и переживаній сердца.

Миссисъ Чивлей Е. К. Лешковской—больше кокетка, чѣмъ авантюристка; въ ея искательницѣ приключеній есть мягкость, добродушіе, даже вкрадчивость. Къ ея наглости подмѣшаны и лесть и страхъ. Другая исполнительница этой роли, г-жа Смирнова, смѣло выдвигаетъ впередъ откровенную авантюристку, *struggle-for-lifer*шу, которая ничѣмъ не стѣсняется, ни передъ чѣмъ не паскуетъ и вооружена презрѣніемъ ко всѣмъ и ко всему. Въ ея рѣчахъ, во всемъ поведеніи и тѣне вызовъ и обществу, и его традиціямъ, и его морали, и его приличіямъ. Идти всегда съ высоко поднятою головою—таковъ ея девизъ; ни въ какихъ обстоятельствахъ не теряться—таковъ законъ ея поведенія; первую презирать всѣхъ—таковъ ея щитъ. Подъ его прикрытіемъ проходитъ она черезъ всѣ перипетии своей богатой приключеніями жизни.

Съ большою любовью, съ настоящимъ комизмомъ отдѣлалъ Оскаръ Уайльдъ старика Кавершама, умнаго, ворчливаго, но таящаго подъ оболочкою брюзги ласковое и красивое сердце. Это противорѣчіе между внѣшней формою и внутренней сущностію со всѣмъ мастерствомъ передаетъ А. И. Южинъ, и сквозь самыя сердитыя слова и нотации сыну свѣтитъ нѣжная къ нему любовь и добродушный юморъ. Составы исполнителей складывались такъ, что второго исполнителя этой роли, г. Горева, мнѣ увидать не удалось.

Съ изяществомъ написана небольшая роль юной миссъ Мебль. Чистота и наивность молодого сердца, узнавшаго первую зарю любви, соединяются въ этой красивой дѣвушкѣ съ горинговскимъ складомъ ума, со склонностію къ насмѣшкѣ надъ жизнью и экстравагантностію. Эти послѣднія черты особенно выдаются исполненіемъ г-жи Гзовской. Въ исполненіи второй миссъ Мебль, г-жи Берсъ, эта сторона ея, наиболѣе характерная, заслоняется наивностію молодости. И просто влюбленная дѣвушка стоитъ впереди типичной представительницы англійскаго *high life*.

Третью постановку Малаго театра, «Женъ» Айзмана, пытающагося перестроить на новый ладъ мораль любви и супружеской вѣрности и опредѣлить роль женщины въ художественномъ творествѣ мужчины,—я отношу

къ слѣдующему своему письму, посвященному октябрьскимъ спектаклямъ этого театра.

Художественный театръ, получившій въ громадномъ успѣхѣ своихъ абонентовъ новое доказательство напряженнаго вниманія къ нему и симпатій Москвы, началъ свой сезонъ новою драмою, или, какъ называетъ самъ авторъ, «трагическимъ представленіемъ» Леонида Андреева, «Анатэмою». Андреевъ, всегда мучительно искавшій верховнаго смысла жизни, терзавшійся ея роковыми противорѣчіями и загадками, имъ отгдавшій главную часть своего творчества, въ «Анатэмѣ» снова возвращается къ этимъ темамъ. Гдѣ истина? Какъ примирить противорѣчіе между смертью и никогда не проходящею тоскою человѣческой души по безсмертію? И что—обманъ, что—лишь призрачная видимость;—ограниченность ли и брэнность чловѣка, или его тысячелѣтняя греза о жизни вѣчной, озаренной смысломъ и красотою непреходящими? Изъ такихъ вопросовъ, изъ такого страстнаго бунта души поэта противъ приниженности чловѣка выросъ его «Анатэма». И если въ своемъ предыдущемъ творествѣ, несмотря на многообразіе, объединенное общностью одного основнаго настроенія и одной кардинальной идеи, Леонидъ Андреевъ склонялся къ отвѣтамъ мрачнымъ, полнымъ отчаянія и безнадежности; если окрашено было все его творчество чернымъ пессимизмомъ, и «тьма», «бездна», «стѣна»,—самыя частыя его слова, то теперь въ «Анатэмѣ» мысль и чувство Андреева-писателя пробуютъ, пока еще робко, пробиться къ инымъ положительнымъ отвѣтамъ, къ утверженію верховнаго разума жизни. И надъ пессимизмомъ и безнадежностью, еще цѣпко держащими Леонида Андреева въ своихъ лапахъ, уже начинаютъ зацвѣтать свѣтлые цвѣты прекраснаго упованія. Авторъ и самъ—на распутьи, лишь предчувствуетъ, лишь слабо различаетъ сквозь прежнюю мглу новый путь, но еще не умѣетъ, не рѣшается смѣло и безповоротно вступить на него. Еще платитъ онъ обильныя дани своему прежнему міросозерцанію и чувствамъ и двоится между Анатэмою, началомъ холоднаго, пытливаго разума, стремящагося все понять, все «измѣрить мѣрою, исчислить числомъ и взвѣсить вѣсами», и Да-

видомъ Лейзеромъ, началомъ сердца, любви и мистическаго проникновенія въ жизнь. И оттого въ его новой пьесѣ, глубоко волнующей, будящей много мыслей, шевелящей властною рукой много чувствъ, нѣтъ цѣльности настроенія. И уноситъ зритель неудовлетворенность. Авторъ, самъ двоящійся, самъ колеблющійся, не умѣетъ подчинить себѣ. И, въ противность его замысламъ, зритель, отчетливо воспринимая скорбную сторону трагедіи Давида Лейзера, очень смутно воспринимаетъ сторону радостную, озаренную, возвышающую. Въ противность желанію и намѣреніямъ автора, «Анатэма» является новымъ вкладомъ въ литературу пессимизма и страстнаго отрицанія и не даетъ положительныхъ утвержденій. Можетъ быть, особенно это такъ въ спектаклѣ Художественнаго театра, гдѣ для Анатэмы нашелся громадный актерскій талантъ, но не нашлось его для свѣтлаго начала драмы, для Давида Лейзера. И театръ еще больше разрушилъ равновѣсіе между идейными элементами произведенія; бросивъ на одну изъ чашекъ колеблющихся вѣсовъ мастерскую, полную силы игру г. Качалова, а на другую—лишь игру г. Вишневаго, онъ далъ перевѣсъ тѣмъ началамъ, что воплощены во образѣ Анатэмы, ведущаго непримиримую борьбу съ небомъ. Такъ исполненіе перемѣстило идейные центры тяжести, и тотъ итогъ многострадальной судьбы Давида Лейзера, какой подводитъ авторъ въ своемъ эпилогѣ черезъ слова «Нѣкоего, охраняющаго входы»,—итогъ, переданный въ метафорахъ смутныхъ,—остался лишь высказаннымъ, но не выраженнымъ художественно. И потому не убѣждающимъ.

Но, не удовлетворяя свою идейною конструкціею, отпуская въ настроеніяхъ сбивчивыхъ и съ мыслями спутанными, «Анатэма» высоко поднимается надъ общимъ уровнемъ современной драматургіи: и широтою своихъ задачъ, и большою силою въ изображеніи судьбы Давида Лейзера, и красотою языка, съ мастерствомъ подражающаго Книгѣ Книгъ, и, наконецъ, сложностью образа Анатэмы и возвышенностью образа Лейзера. Всѣми этими своими сторонами пьеса Леонида Андреева возбуждаетъ большой интересъ. Ей не суждена вѣчность. Ей не встать рядомъ ни съ «Фаустомъ» Гёте, ни съ «Каиномъ» Байрона, сравненіе съ которыми напрашивается,

и о соперничествѣ съ которыми, можетъ быть, дерзновенно мечталъ Леонидъ Андреевъ. Это не та «безсмертная книга, которая является разъ въ десять поколѣній», какъ говорится въ одной драмѣ Бернара Шау. И кто хотѣлъ бы мѣрить «Анатэму» такую чрезвычайною мѣрою, не могъ бы не признать, что низокъ ростъ «представленія». Но въ кругу произведеній современной драматургіи, давно утратившей прежній свой великій масштабъ, новая драма Леонида Андреева не можетъ затеряться. И въ немъ кажется очень значительной.

Художественный театръ потратилъ много фантазіи и силъ, много декоративнаго и постановочнаго вкуса на инсценированіе этого «трагическаго представленія». Чрезвычайной трудности задачу ставили прологъ и эпилогъ. Ихъ обстановка—тяжелыя, желѣзныя врата вѣчности, угнетающія своею неимовѣрной тяжестью землю и знаменующія собою предѣлы умопостижимаго міра, и Нѣкто, въ суровомъ безмолвіи охраняющій входы туда, гдѣ обитаетъ Великій Разумъ вселенной,—эта обстановка поддается изображенію въ словѣ. И какъ вся описательная часть пьесы, это написано у Андреева очень хорошо—сильно, величаво. Сценѣ не угоняться за словомъ. Но Художественный театръ умѣлъ дать въ красивой картинѣ нужное настроеніе, унести воображеніе зрителя въ какую-то фантастическую высь и ввести декорацію въ кругъ нужныхъ представленій. Таинственны скалы, таинственна громадная фигура Нѣкогого, тяжело опершагося руками на мечъ и распростершаго свои крылья черезъ всю сцену, такъ, что тающими очертаніями своими они сливаются со скалами. И среди этихъ скалъ—нагой Анатэма, съ громаднымъ, выпуклымъ черепомъ, убѣгающимъ назадъ, напоминающій Штука и Шнейдера.

Съ обстановкой другихъ пяти картинъ театру было справиться куда легче. Былъ полонъ живописности и пропитанъ южнымъ солнцемъ берегъ моря съ палатками-лавченками изнывающей по покупателѣ бѣдности. И былъ суровъ и грозенъ другой каменистый берегъ моря въ ночной часъ, гдѣ разыгрывается трагическій конецъ земной жизни Давида Лейзера. А на фонѣ этихъ картинъ—полная характерности и движенія толпа, то во-

сторженно привѣтствующая своего благодѣтеля, «радующаго людей» Давида Лейзера, разстилающая передъ нимъ одежды, то зажигающаяся негодованиемъ, чувствующая себя обманутой, ограбленною въ лучшихъ своихъ упованіяхъ, въ самыхъ свѣтлыхъ своихъ мечтахъ и мечущая въ того-же Давида проклятія и камни.

Я уже отмѣтилъ, говоря, какъ перестроился идейный смыслъ пьесы въ исполненіи Художественнаго театра, что у Анатэмы оказался очень яркій воплотитель, г. Качаловъ. Въ большомъ рядѣ прекрасныхъ сценическихъ созданій этого актера Анатэмъ принадлежитъ первое мѣсто,— по сложности замысла, красотѣ формы и блеску подробностей. Въ передачѣ г. Качалова Анатэма полонъ не только гнѣва и пламенной ненависти, но и великой скорби. Онъ—изъ ненавидящихъ отъ любви, изъ презирающихъ отъ тоски по идеалу человѣка, по истинной правдѣ и свѣту. Безпощадный отрицатель, онъ умѣетъ подниматься до экстаза. И иногда кажется, что Анатэма, который «бросаетъ Давида Лейзера въ самое небо, какъ камень изъ пращи», первый страстно желаетъ, чтобы задуманный имъ послѣдній протестъ обратился въ утвержденіе любви. Точатъ его искривившія тонкія, бѣлыя губы ядъ. Но къ этому яду подмѣшана жгучая слеза. И вся безпощадность ироніи, весь фейерверкъ насмѣшекъ не могутъ скрыть боли за презираемаго человѣка, въ которой—первый источникъ и ироніи, и насмѣшки, и злобствованія. вмѣстѣ съ тѣмъ не забыто на всемъ протяженіи роли, что это—не человѣкъ, но начало сверхъестественное, лишь прикрытое чертами «человѣческими, слишкомъ человѣческими», лишь замаскированное адвокатомъ Нуллуsomъ и секретаремъ разбогатѣвшаго Давида Лейзера.

Не нашли себѣ въ нужной мѣрѣ выраженія лучезарность, свѣтлая глубина, возвышенное благородство Лейзера въ изображеніи г. Вишнеvsкаго. Можетъ быть, мѣшала этому заботливо сдѣланная бытовая окраска, вообще подчеркнутая больше, чѣмъ нужно, въ спектаклѣ. Можетъ быть, требуетъ эта роль актера иного склада, большей глубины и болѣе яснаго темперамента, болѣе трогающихъ слезъ. Или обѣ эти причины соедини-

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

въ пятницу, 2-го октября,

Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ
представлено будетъ:

въ 1-й разъ:

ТИХАЯ ПРИСТАНЬ,

пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, графа С. П. Зубова.

Роль «Т. И. Бугорчикова» исполнить заслуженный артистъ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ Г-нъ Варламовъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Зволянская, Марія Степановна, вдова .	Г-жа	Немирова-Ральфъ.
Анна	} ея дѣти	Г-жа Шувалова.
Елена (Лика)		Г-жа Вѣдринская.
Степа		Г-нъ Вертышевъ.
Парчининъ, Михаилъ Андреевичъ . .	Г-нъ	Аполлоноій.
Варгинъ, Николай Владиміровичъ . .	Г-нъ	Ильинъ.
Бугорчиковъ, Тимофей Ивановичъ (Тося)	Г-нъ	Варламовъ.
Модестовъ	Г-нъ	Осокинъ.
Антонина Викторовна	Г-жа	Шаровьева.
Маня Гвоздичкина	Г-жа	Есиповичъ.
Ирсейскій	Г-нъ	Всеволодскій.
Трубачевъ	Г-нъ	Пашновскій.

Между первымъ и вторымъ дѣйствіями проходитъ четыре года.
2-е, 3-е и 4-е дѣйствіе въ теченіе 2-хъ недѣль.

Начало въ 8 часовъ вечера.

Билеты можно получать въ кассѣ Александринскаго театра, съ 10-ти час. утра.

лись. И Давидъ Лейзеръ умалился въ своемъ значеніи, въ своемъ духовномъ величійи и въ своей обаятельности, съ какими воспринимается онъ при чтеніи драмы Леонида Андреева.

Остальныя роли въ «Анатэмѣ»—и меньшаго значенія, и меньшей сложности. Я не буду поэтому останавливаться на ихъ передачѣ въ Художественномъ театрѣ. Нѣкоторыя эпизодическія фигуры получили значительную характерность, другія не приобрѣли нужной выпуклости и яркости. Но въ цѣломъ, особенно благодаря исполненію г. Качалова, спектакль представилъ очень крупный интересъ. И «Анатэма» будетъ, вѣроятно, однимъ изъ центральныхъ пунктовъ текущаго, такъ оживленнаго, московскаго театральнаго сезона.

Сезонъ принесъ Москвѣ новое театральное начинаніе—театръ Незлобина. Имъ поставлены двѣ пьесы—«Колдунья» г. Чирикова, успѣха не имѣвшая, и публикою и критикою принятая холодно, и «Ню» Осипа Дымова, которою положено начало вниманію и симпатіи Москвы къ новому театру. И первая, и вторая постановки показали, что театръ удѣляетъ большое вниманіе режиссурѣ, что онъ не жалѣетъ средствъ, что онъ располагаетъ хорошими режиссерскими средствами, и что свѣтитъ въ этомъ театрѣ искренняя любовь къ искусству. Въ постановкѣ «Ню», переданной въ видѣ миниатюрь и въ тонахъ гравюры, были хорошая оригинальность и хорошій вкусъ. Выдумка, желаніе сказать свое слово не насильствовали характера пьесы г. Дымова и ея стилия. Напротивъ, отъ нихъ исходили и помогали ихъ воспринять.

Крупными актерскими силами новый театръ, повидимому, не располагаетъ. Наиболѣе интересными пока показали себя г-жа Вульфъ, въ Ню которой были и искренность, и изящество, и г. Максимовъ, знакомый Москвѣ по Малому театру, изъ котораго онъ перешелъ въ труппу г. Незлобина. Но невооруженная сильными талантами, не имѣвшая вполнѣ подходящихъ и интересныхъ исполнителей для нѣкоторыхъ важныхъ ролей и «Колдуньи», и «Ню»,—труппа показала, что дорожить ансамблемъ и общей сыгранностью. Всѣ эти качества позволяютъ думать, что новый театръ

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

началь свою работу въ Москвѣ не напрасно и, вѣроятно, сумѣетъ завоевать себѣ мѣсто среди другихъ нашихъ театровъ.

Мало удачнымъ было начало сезона для театра Корша, гдѣ, съ уходомъ г. Синельникова, чувствуется отсутствіе режиссерской руки и правильного руководства театромъ, его репертуаромъ и его труппою. Нѣсколько пьесъ успѣли уже кануть въ Лету. Прочнымъ успѣхомъ пользуются лишь «Дни нашей жизни» Леонида Андреева и легкая нѣмецкая комедія «Освобожденные рабы», художественнаго интереса не представляющая.

Упоминаніемъ о нѣсколькихъ гастроляхъ г-жи Комиссаржевской закончу картину перваго мѣсяца нашего сезона. Попытка артистки воскресить старыхъ нѣмецкихъ трагиковъ, Геббеля («Юдифь») и Грильпарцера («Праматерь»), и самой перейти на роли трагическія—оказалась мало успѣшною. Лучше удалась реставрація комедіи Гольдони и исполненіе роли Мирандолины въ «Трактирщицѣ». И имѣли очень большой успѣхъ старыя роли г-жи Комиссаржевской, съ Норою во главѣ, исполняемая ею и теперь съ большою правдою и нервною силою.

II. „НЮРЕНБЕРГСКІЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ“

Рихарда Вагнера.

Ю. ЭНГЕЛЯ.



КАКІЕ многообразные, глубокіе, дотолѣ неизвѣданные тайники чловѣческаго духа вскрыты и вдохновенно запечатлѣны въ произведеніяхъ Вагнера! Но какъ ни различны по характеру эти произведенія, всѣмъ имъ, даже и такимъ полюсопротивоположнымъ какъ «Тристанъ» и «Парсифаль», свойственна одна общая черта: возвышенность, порой (особенно въ «Нибелунгахъ») впадающая даже въ приподнятость. И когда говорятъ о вагнеровскомъ творчествѣ, то вообра-

женію прежде всего представляется нѣчто серьезное, важное, торжественное.

Натура Вагнера была, однако, на рѣдкость многогранна. Свойствененъ былъ ей—какъ видно также изъ писемъ композитора—и коренной, хотя тяжеловатый юморъ. И странно было бы, если бы эта черта, отступающая на задній планъ или вовсе затертая въ другихъ созданіяхъ творца «Тристана», хоть разъ не выдвинулась бы до преобладающаго, господствующаго значенія, хоть разъ не отмѣтила бы своимъ характеромъ цѣлаго крупнаго произведенія. Это и случилось въ «Нюрнбергскихъ мейстерзингерахъ».

По характеру сюжета опера эта вообще занимаетъ совершенно особое, исключительное мѣсто среди всѣхъ произведеній Вагнера. Тамъ, въ остальныхъ его операхъ дѣйствуютъ боги и сверхземные герои, здѣсь—боги и ремесленники; тамъ—міръ сказки и легенды, здѣсь реальная, хотя и идеализованная старина; тамъ—радужный мостъ Валгаллы, здѣсь—узкія улицы Нюрнберга; тамъ трагедія—здѣсь комедія.

Первоначально «Мейстерзингеры» задуманы были какъ нѣчто вродѣ пародіи на состязаніе пѣвцовъ въ «Тангейзерѣ», который незадолго передъ тѣмъ былъ написанъ. Таковъ именно вполне уже оформленный по «интригѣ» первый набросокъ сюжета «Мейстерзингеровъ», сохранившійся еще отъ 1845 г. Но затѣмъ этотъ набросокъ надолго былъ заброшенъ. Только въ 1861 г. Вагнеръ снова взялся за него и лишь въ 1867 г. «Нюрнбергскіе мейстерзингеры» пріобрѣли свой теперешній видъ, сочетавшій съ прежнимъ комическимъ замысломъ новую психологическую глубину.

Улыбка просвѣтленнаго примиренія съ міромъ, запечатлѣвшая «Мейстерзингеровъ», покажется особенно поразительной, если вспомнить, что ей предшествовалъ безпросвѣтный пессимизмъ непріятія міра въ «Тристанѣ и Изольдѣ». Но можетъ быть именно трагическая безъисходность царства Ночи, раскрывшаго свои бездонныя чары въ «Тристанѣ», и заставила гений Вагнера—по закону равновѣсія—отшатнуться до противоположнаго розмаха, до царства Дня, озаряющаго «Мейстерзингеровъ». Работая надъ послѣдними, Вагнеръ писалъ вдохновительницѣ «Тристана и Изольды»,

Матильдѣ Везендонкъ: «Міръ теперъ представляется мнѣ свѣтлымъ, ибо я не гляжу больше *въ Ночь* (намекъ на «Тристана»), а гляжу *изъ Ночи*».

Дѣйствіе оперы разыгрывается въ Нюрнбергѣ, въ половинѣ XVI вѣка, среди ремесленниковъ. Всѣ эти честные бюргеры—не только мастера золотыхъ, жестяныхъ, мѣховыхъ и всякихъ иныхъ дѣлъ, но и «мастера пѣнія», «*мейстерзингеры*». Такъ назывались члены особыхъ корпорацій, культивировавшихъ въ нѣмецкихъ городахъ въ XIV—XVI вв. музыку и пѣніе. Корпораціи эти вербовались главнымъ образомъ изъ ремесленниковъ, да и организованы были на подобіе ремесленныхъ цеховъ. Чтобы получить званіе «мастера» (мейстерзингера), нужно было предварительно пройти степени ученика, подмастерья, пѣвца и поэта. Напоминая по своимъ традиціямъ рыцарей-миннезингеровъ XII в., бюргеры-мейстерзингеры для развитія средне-вѣковаго искусства имѣли однако значеніе гораздо меньшее, чѣмъ тѣ, и во всякомъ случаѣ третьестепенное. И это потому, что вся ихъ «Poeterei» застыла въ цеховомъ педантизмѣ схоластическихъ правилъ («leges tabularum»). Впрочемъ, нѣкоторые изъ мейстерзингеровъ, въ томъ числѣ и знаменитѣйшій изъ нихъ Гансъ Заксъ, герой Вагнера, сочиняли также простыя, «уличныя» пѣсни (Gassenhauer), пользовавшіяся популярностью и въ народѣ; но вся остальная братія по цеху смотрѣла на это косо.

И вотъ такимъ-то сухимъ и строгимъ «мастерамъ пѣнія», у которыхъ на все въ искусствѣ есть счетъ и мѣрка, Вагнеръ противопоставляетъ поэта Божіей милостью, юнаго рыцаря Вальтера фонъ-Штольцинга, который «не знаетъ иной просодіи, кромѣ біенія своего благороднаго сердца, иного правила, кромѣ вдохновенія». Между обѣими сторонами неизбежно возникаетъ столкновеніе, и эта-то борьба непосредственнаго поэтическаго чутья съ холодной выучкой лежитъ въ основаніи драмы. Параллельно и въ связи съ этой драмой развивается въ «Мейстерзингерахъ» и другая, затрагивающая уже не художественные вкусы дѣйствующихъ лицъ, а ихъ личные страсти и интересы.

Вальтеръ потому и явился на судъ нюрнбергскихъ мейстерзингеровъ, что полюбилъ дочь одного изъ нихъ, Погнера, который заявилъ, что отдастъ

дочь свою Еву только за «мастера» пѣнія. Можно представить себѣ изумленіе почтенныхъ ремесленниковъ и ихъ учениковъ, когда изъ устъ Вальтера они услышали свободный, вдохновенно-кипучій гимнъ веснѣ и любви. Какъ,— этому дерзкому пришельцу-дворянину, нарушающему всѣ правила о «барахъ симметричныхъ, законныхъ и обычныхъ», сразу дать высшее званіе «мастера»?! Глава недовольныхъ — городской писарь Бекмессеръ. Онъ же и «мѣтчикъ» цеха мастерзингеровъ, т. е. отмѣчаетъ при испытаніяхъ ошибки пѣвцовъ. Воплощеніе бездарнаго, тупого формализма, Бекмессеръ находитъ, конечно, у Вальтера тысячи грѣховъ противъ табулатуры: «ни паузы, ни фіоритуры... начала нѣтъ и нѣтъ конца ...мелодіи пропалъ и слѣдъ»¹⁾. Къ тому же, пятидесятилѣтній «мѣтчикъ» самъ мѣтитъ въ женихи къ Евѣ, и это еще больше озлобляетъ его противъ молодого соперника.

Но среди мастерзингеровъ нашелся и защитникъ для Вальтера — башмачникъ и авторъ любимыхъ народныхъ пѣсенъ Гансъ Заксъ. Онъ — бездѣтный вдовецъ и тоже мечтаетъ о сосѣдкѣ Евѣ, которая во многомъ обязана ему своимъ развитіемъ и такъ тепло всегда къ нему относилась. Но Заксъ чистъ духомъ: внезапный соперникъ, выросшій въ лицѣ Вальтера, не заставляетъ его художественной совѣсти кривить. Сѣдой мастерзингеръ почувствовалъ мощь новаго, непосредственнаго искусства, воплощеннаго въ лицѣ Вальтера, и пытается убѣдить товарищей. «Вальтеръ,— говоритъ онъ,— бросилъ путь обычный и твердо шелъ своимъ путемъ. Тутъ нашъ уставъ негоденъ, и если мѣрять надо вамъ, ищите новыхъ правилъ: путь

¹⁾ Видимо, въ уста Бекмессера вложены тѣ самыя обвиненія, которыя не разъ приходилось выслушивать самому Вагнеру. Вообще, въ «Мейстерзингерахъ» можно найти не одинъ намекъ на ту трагедію непризнаннаго художника-новатора, которую лично пришлось пережить Вагнеру. Иные даже видятъ въ Бекмессерѣ карикатуру на одного изъ злѣйшихъ враговъ Вагнера — извѣстнаго вѣнскаго критика Ганслика. Врядъ ли это такъ, потому что черты Бекмессера ясно намѣчены уже въ первомъ наброскѣ «Мейстерзингеровъ», относящемся, какъ мы видѣли, къ 1845 году, т. е. къ той эпохѣ, когда Гансликъ еще не выступалъ на литературное поприще. Во всякомъ случаѣ, если Бекмессеръ является однимъ изъ оригинальнѣйшихъ типовъ въ оперной литературѣ, то конечно не благодаря такимъ двусмысленнымъ сближеніямъ, а несмотря на нихъ.

новый ихъ укажетъ самъ». Но тщетны убѣжденія Закса. Вальтера признаютъ провалившимся: «Versungen und verthan!» Этимъ кончается первый актъ.

Второй разыгрывается на улицѣ, передъ домами Закса и Погнера. Вечеръ наканунѣ Иванова дня. На завтра назначено состязаніе мейстерзингеровъ, въ которомъ по ежегодному обычаю въ качествѣ судей приметъ участіе и народъ. Состязаніе это должно рѣшить судьбу Евы. Но сердце Евы давно уже намѣтило избранника: сразу и беззавѣтно полюбила она Вальтера. Со всѣми уловками дѣвичьей хитрости она пытается, не выдавая себя, окольнымъ путемъ вывѣдать у Закса, чѣмъ кончилась попытка рыцаря, и раздражается негодованіемъ при вѣсти объ его провалѣ. По этой горячности мудрый Заксъ скоро догадывается о тайнѣ сердца Евы. И чело-вѣкъ въ немъ оказывается на той же высотѣ, какъ и художникъ: онъ призналъ права чужого таланта и сумѣетъ теперь признать права чужой молодости и любви.

И вотъ Гансъ Заксъ, котораго, по всеобщему признанію, ждетъ на завтрашнемъ состязаніи несомнѣнная побѣда, отказывается отъ выступленія. Но онъ не дастъ Вальтеру и Евѣ тайкомъ бѣжать, какъ они хотѣли-было въ отчаяніи: это было бы противъ добрыхъ бюргерскихъ нравовъ. Онъ поетъ свою полную горькаго юмора пѣсню о прародительницѣ Евѣ, зная, что пѣсню эту поневолѣ слушаютъ спрятавшіеся подъ деревомъ Вальтеръ и Ева. Онъ ставитъ затѣмъ на ихъ пути Бекмессера, заставляя его безконечно тянуть свою монотонную серенаду подъ окномъ у Евы. А самъ въ это время тачаетъ къ завтрашнему дню сапоги Бекмессера и отбиваетъ каждую ошибку «мѣтчика» ударомъ молотка о колодку, какъ тотъ въ первомъ актѣ отбивалъ ошибки Вальтера мѣломъ о доску. Молотокъ Закса работаетъ настолько усердно, что сапоги Бекмессера оказываются готовы раньше, чѣмъ его серенада,—какъ доска мѣтчика въ первомъ актѣ была готова раньше, чѣмъ пѣсня Вальтера. Во время серенады въ окнѣ Евы, по уговору съ ней, стоитъ въ ея нарядѣ и слушаетъ Бекмессера молодая кормилица Евы, Лена. «Предметъ сердца» Лены—ученикъ Закса, Давидъ,

типъ филистера въ молодости. Его склонность къ дебелой Ленѣ имѣетъ реальныя основанія: та постоянно закармливаетъ его. Эта нѣсколько каррикатурная парочка является какъ бы данью Вагнера обычаямъ старинной комической оперы, въ которой рядомъ съ двумя «первыми» любовниками имѣлась обыкновенно и облигатная пара вторыхъ, «комическихъ» любовниковъ. Увидѣвъ Лену у окна, Давидъ возгорается ревностью, бросается на Бекмессера и выбиваетъ у него лютню изъ рукъ. Подымается шумъ, со всѣхъ сторонъ сбѣгаются пробужденные сосѣди, и въ результатѣ—всеобщая драка. Сквозь гущу ея Вальтеръ хочетъ пробить дорогу себѣ и Евѣ, но Заксъ толкаетъ Еву въ домъ отца, а Вальтера уводитъ къ себѣ. Рогъ ночного сторожа заставляетъ всѣхъ опомниться. Всѣ быстро разбѣгаются, и занавѣсъ опускается надъ тихой, безлюдной, залитой луннымъ свѣтомъ улицей.

Первая картина третьяго акта—у Закса. Утро Иванова дня, Заксъ предсказываетъ Вальтеру побѣду на состязаніи, если тотъ свою импровизацію облечетъ въ болѣе строгую форму. Не поступаясь своимъ вкусомъ, но въ то же время руководясь указаніями Закса, Вальтеръ импровизируетъ начало пѣсни (пересказъ своего сна). Заксъ въ восхищеніи и заноситъ импровизированные «бары» (строфы) на бумагу. Бумага эта попадаетъ въ руки готовящагося къ состязанію избитаго Бекмессера. Увидѣвъ почеркъ Закса, Бекмессеръ рѣшаетъ, что Заксъ также добивается руки Евы, но тотъ его разуверяетъ и въ доказательство даритъ оторопѣвшему писарю рукопись съ позволеніемъ воспользоваться ею на состязаніи. Бекмессеръ убѣгаетъ въ восторгѣ: стихи Закса, конечно, понравятся народу, мелодію же онъ какъ-нибудь подыщетъ самъ. Встрѣча Евы, понявшей теперь все великодушіе Закса, съ Вальтеромъ. Тутъ же Заксъ даетъ Давиду званіе подмастерья, и тотъ (вмѣстѣ съ Леной) ликуетъ: онъ уже видитъ себя мастеромъ и бюргеромъ.

Послѣдняя картина—на лугу близъ Нюрнберга. Народное торжество въ Ивановъ день. Проходятъ цехи и корпораціи, каждая со своими знаменами и пѣснями. Веселая пляска. Появляются и мейстерзингеры. Вся масса

народа привѣтствуетъ Закса его пѣснью соловью, т. е. Лютеру (Вагнеръ воспользовался здѣсь мелодіей этой сохранившейся донинѣ пѣсни). Наконецъ—состязаніе. Злополучный писарь, конечно, не въ состояніи совладать съ чуждымъ ему стилемъ. Онъ поетъ пѣсню Вальтера, заглядывая въ бумажку, и все таки все перевираетъ: вмѣсто «розовымъ утро алѣлъ сводъ небесъ» поетъ «розовымъ утромъ жалѣлъ сводню бѣсъ» и т. д. Всѣ хохочутъ, и побѣда остается, конечно, за Вальтеромъ. Вальтеръ поетъ ту же пѣсню неискаженной, пылко импровизируя ея конецъ, и всенародно получаетъ руку Евы. Но отъ званія мастера обиженный рыцарь сперва гордо отказывается. Заксъ, однако, заставляетъ его принять и это званіе, указывая на заслуги «мастеровъ» («романскій чадъ, мишурный блескъ осѣли на землѣ родной, а добрый нашъ нѣмецкій духъ живъ только въ нашихъ мастерахъ»). Общее торжество и славленіе Закса.

Такой конецъ вполне естественъ, ибо въ центрѣ «Мейстерзингеровъ» стоятъ не Вальтеръ и Ева, какъ было намѣчено въ первомъ наброскѣ сюжета, а Гансъ Заксъ. Вначалѣ оперы этого можно и не замѣтить, но чѣмъ дальше, тѣмъ это становится яснѣй. Къ Заксу сходятся и отъ него исходятъ всѣ нити дѣйствія. Заксъ—талантъ не можетъ превзойти генія Вальтера въ искусствѣ, но какъ характеръ, онъ несравненно сильнѣй и глубже Вальтера. «Міръ — иллюзія (Wahn)» — въ этомъ изреченіи Закса какъ будто слышатся отголоски шопенгауеровскаго пессимизма «Тристана и Изольды»; но, какъ призраки передъ солнцемъ, они блѣднѣютъ и таютъ передъ здоровой непосредственностью и золотымъ юморомъ Закса. Самъ о себѣ Заксъ говоритъ, однако, очень мало (напримѣръ, въ чудномъ квинтетѣ третьяго акта). И личность умудреннаго жизнью философа, переживающаго двойную драму (какъ человекъ и какъ художникъ), открывается слушателю главнымъ образомъ въ его мимолетныхъ добродушно-глубокихъ замѣчаніяхъ; главнымъ же образомъ въ томъ, что подъ его вліяніемъ думаютъ и чувствуютъ окружающіе, и больше всего въ оркестрѣ, который говоритъ за Закса, когда тотъ молчитъ... И какъ трогательно, красно-рѣчиво говоритъ! Достаточно вспомнить объ оркестровомъ вступленіи къ

третьему акту, раскрывающемъ передъ слушателемъ всю просвѣтленную глубину души Закса.

Не менѣе краснорѣчивъ оркестръ «Мейстерзингеровъ», когда ему приходится говорить за остальныхъ дѣйствующихъ лицъ оперы. По составу инструментовъ оркестръ этотъ, однако, никоимъ образомъ не можетъ быть названъ экстраординарнымъ и равняется, въ сущности, большому бетховенскому оркестру, сверхъ котораго включаетъ только тубу, трубу и арфу. Но по выразительности звучностей и безконечному разнообразію контрапунктическаго сплетенія лейтмотивовъ изобличаетъ великаго мастера, до «Мейстерзингеровъ» успѣвшаго создать «Тристана», «Золото Рейна» и «Зигфрида».

Лейтмотивы «Мейстерзингеровъ» характерны, счастливо развиваются и сопоставляются другъ съ другомъ, и въ своей разработкѣ столько же поражаютъ обычнымъ у Вагнера великолѣпіемъ техники, сколько молодой свѣжестью изобрѣтенія.

Стремясь придать старомодно-серьезный и въ то-же время комическій оттѣнокъ мелодіямъ мейстерзингеровъ, Вагнеръ пустилъ въ ходъ колоратуру эпохи багоке, вродѣ генделевской. Конечно, это анахронизмъ; но подлинныя лады мейстерзингеровъ во времена Вагнера не были извѣстны, необходимаго-же впечатлѣнія курьезной «старины» ему, безусловно, удалось достигнуть. Стариной—на этотъ разъ уже не курьезной—вѣтъ и отъ контрапунктическаго баховскаго многолосія, столь проникающаго музыкальную ткань многихъ эпизодовъ «Мейстерзингеровъ». При этомъ лейтмотивы мейстерзингерства часто развиваются въ какихъ-то особыхъ, очевидно преднамѣренныхъ, упорно-жесткихъ сочетаніяхъ, весьма характерныхъ для художественной сущности мейстерзанга. Совершенно въ иныхъ оттѣнкахъ развиваются страстные лейтмотивы Вальтера, глубокіе лейтмотивы Закса, хромающіе Бекмессера, прыгающіе Давида, нѣжные Евн и пр.

Въ концѣ оперы, во время рѣчи Закса, главнѣйшіе лейтмотивы сочетаются въ единое, сложное и въ то же время ясное, мощное контрапунктическое цѣлое, какъ нельзя болѣе отвѣчающее смыслу финала.

Бокъ-о-бокъ съ гибкими, мимолетными трансформациями лейтмотивовъ «Мейстерзингеры» даютъ цѣлый рядъ болѣе широкихъ и, такъ сказать, болѣе стойкихъ мелодическихъ образованій, гдѣ контуры напѣва принимаютъ болѣе опредѣленные и законченныя очертанія, форма закругляется и элементарно-непосредственное обаяніе пѣвческаго звука сгущается до аромата *bel canto*, напоминающаго лучшія вдохновенія старой итальянской оперы. Къ такимъ законченнымъ эпизодамъ принадлежатъ пѣсни Вальтера, среди которыхъ трудно отдать какой-либо первенство, такъ всѣ очаровательны; прекрасный квинтетъ третьяго акта; почти всѣ ансамбли оперы—звучные, широко-разработанные (особенно въ третьемъ актѣ); пожалуй, арія Погнера («Въ Ивановъ день»), пѣсня Закса о Евѣ («Іерумъ, іерумъ!») и др.

Что у Вагнера нашлись яркія и сильныя краски для лирическихъ, страстныхъ, торжественныхъ моментовъ «Мейстерзингеровъ, этого легко было ожидать по его другимъ операмъ. Но ему удалось и эпизоды комическіе, веселые, не говоря ужъ о проникнутыхъ возвышеннымъ юморомъ. Какъ оригинально задумана вся неподражаемая сцена серенады Бекмессера, который чѣмъ дальше, тѣмъ все яростнѣй выкрикиваетъ свою смѣшную мелодію, чтобъ только не слышать громкихъ «отмѣтокъ» Закса молоткомъ о колодку! Какой курьезный эффектъ производитъ рогъ ночного сторожа во второмъ актѣ: послѣ всеобщей драки, музыкально изображенной быстро смѣняющимися возгласами хора на фонѣ бурной оркестровой фуги ¹⁾, почти внезапно воцаряется тишина, полная чаръ лѣтней ночи. Правда, у насъ такой эффектъ можетъ показаться слишкомъ искусственнымъ, почти карикатурнымъ; но онъ естествененъ для привыкшаго къ порядку нѣмца, которому даже среди ночной драки достаточно напомнить объ урочномъ часѣ сна, чтобы онъ моментально успокоился и полѣзъ въ постель. Такой

¹⁾ Характерна тема этой фуги, акценты которой сыплются, точно палочные удары. Слова при этомъ разобрать невозможно, какъ-бы тщательно ни разучить этотъ страшно трудный хоръ, что дало даже поводъ одному серьезному критику (Луи Элерту) выступить съ предложеніемъ исполнять эту сцену—по крайней мѣрѣ въ малыхъ театрахъ—мимически, безъ пѣнія.

специфически-нѣмецкій тяжеловатый оттѣнокъ свойственъ комизму «Мейстерзингеровъ» кое-гдѣ и въ другихъ мѣстахъ. Но сколько и тамъ свѣжей, геніальной, бьющей прямо въ цѣль выдумки, какъ въ крупномъ, такъ и въ деталяхъ, рассыпанныхъ во всѣхъ партіяхъ, начиная съ Бекмессера и кончая Давидомъ!

Мы видимъ, такимъ образомъ, что если по характеру сюжета «Нюрнбергскіе мейстерзингеры» стоятъ совершенно особнякомъ отъ остальныхъ произведеній Вагнера, то по своему музыкальному стилю они занимаютъ среди нихъ положеніе среднее, посредствующее. Полнаго, законченнаго развитія достигла въ «Мейстерзингерахъ» вагнеровская такъ называемая «бесконечная мелодія», выростающая на почвѣ непрерывно развивающейся смѣны лейтмотивовъ, но рядомъ съ ней широкое примѣненіе получили и болѣе отграниченныя, закругленныя формы стараго опернаго типа. Самые лейтмотивы не имѣютъ здѣсь такого навязчиво-исключительнаго значенія, какъ, напримѣръ, въ «Нибелунгахъ». Съ чисто вагнеровской мощью и красотой разработанъ въ «Мейстерзингерахъ» оркестръ, но изъ-за него не остается въ тѣни чистое пѣніе, обаяніе вокальнаго звука. Наконецъ, немало мѣста отведено въ «Мейстерзингерахъ» ансамблямъ и хорамъ, почти изгнаннымъ изъ «Тристана» и «Нибелунговъ». Такимъ образомъ, стиль «Мейстерзингеровъ» является какъ-бы компромиссомъ между требованіями старой «оперы» и новой «музыкальной драмы». Оттого, можетъ быть, Вагнеръ не назвалъ «Мейстерзингеровъ» ни оперой, ни музыкальной драмой и на заглавномъ листкѣ ограничился лишь названіемъ пьесы и именемъ автора.

Но какъ ни титуловать «Мейстерзингеровъ»,—композитору съ рѣдкимъ счастьемъ удалось здѣсь, можетъ быть благодаря особенностямъ сюжета, уравновѣсить требованія чисто-музыкальныя (самодовлѣющая законченность формы) и драматическія (самодовлѣющее развитіе дѣйствія). И если къ этому прибавить еще ярко-національный, столь близкій нѣмецкому сердцу характеръ, сюжета, то станетъ понятнымъ огромный успѣхъ, выпавшій на долю «Мейстерзингеровъ» въ Германіи съ перваго момента ихъ появленія.

Ждать такого-же постояннаго и кореннаго успѣха «Мейстерзингеровъ» въ Россіи трудно, — слишкомъ много специфически-нѣмецкаго въ

этомъ, какъ говорятъ нѣмцы, «нѣмчайшемъ» («das deutsche») изъ созданий Вагнера. Но что «Мейстерзингеры» способны вызвать самое серьезное и сочувственное вниманіе также со стороны русской публики, видно изъ постановки ихъ въ московскомъ Солодовниковскомъ театрѣ.

Для постановки «Мейстерзингеровъ» опера Зимина не удовольствовалась уже существующимъ плохимъ переводомъ г. Тюменева. И вполне основательно. Либретто «Мейстерзингеровъ» высоко цѣнится въ Германіи не только какъ яркая культурно-историческая картина, но и со стороны чисто-литературной. Самъ Вагнеръ ставилъ его выше всѣхъ остальныхъ своихъ оперныхъ либретто. «Ich glaube», писалъ онъ, s' ist mein genialstes (!) Produkt». Переводъ же Тюменева зачастую не только не передаетъ подлинника, но прямо затруднителенъ для пониманія. Надо, впрочемъ, и то сказать, что вслѣдствіе особенностей языка (старинные обороты, техническіе термины, игра словъ и т. п.) «Мейстерзингеры» особенно трудны для перевода. Не удалось дать равноцѣннаго русскаго возсозданія «Мейстерзингеровъ» и новому переводчику г. Коломійцеву, переводомъ котораго воспользовалась опера Зимина и фирма Юргенсона для новаго изданія оперы. Но все-же свою крайне трудную задачу г. Коломійцеву удалось разрѣшить гораздо удачнѣе, чѣмъ г. Тюменеву. Нѣкоторыя мѣста вышли прямо хорошо. Врядъ-ли только надо было мѣнять обычное и уже успѣвшее нѣсколько привиться у насъ названіе оперы («Нюрнбергскіе мейстерзингеры») на «Нюрнбергскихъ мастеровъ пѣнія». Пора-бы также бросить неизбежное во всѣхъ переводныхъ операхъ, но совсѣмъ не по русски звучащее «мой Богъ!» («Mein Gott!», «mon Dieu!»). Развѣ нельзя вмѣсто этого сказать: «Творецъ», «О, Боже» и т. п.

Исполняется опера для частнаго театра превосходно. Главная заслуга принадлежитъ здѣсь инициатору самой постановки «Мейстерзингеровъ» въ Солодовниковскомъ театрѣ, талантливому дирижеру г. Куперу, быстро и заслуженно выдвинувшемуся за послѣдніе годы въ Москвѣ. Хороша въ общемъ и сценическая постановка г. Оленина. Блѣднѣ декорации «Мейстерзингеровъ» и менѣе всего удовлетворяютъ костюмы, представляющіе

какую-то смѣсь вѣковъ и стилей. Изъ отдѣльныхъ исполнителей выдается г. Бочаровъ, которому удалось воплотить оригинальную фигуру Бексмессера очень живо, безъ шаржа, но и безъ недосказанности. Закса поютъ г. Сперанскій и г. Шевелевъ. У перваго ярче сценическая фигура; у втораго—голосъ (и только голосъ). Послѣднее можно сказать и о Вальтерѣ—г. Дамаевѣ, блестящій, крѣпкій теноръ котораго не въ состояннн искипить сценическую вялость артиста. Еву поетъ г-жа Клопотовская, Да-вида—г. Эрнстъ, Лену—г-жа Киселевская. Живы и индивидуальны многочисленныя представители мейстерзанга; хорошо звучать хоры.

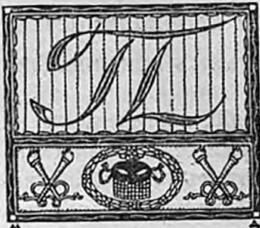
Въ общемъ, несмотря на указанные недочеты, труднѣйшая опера Вагнера исполняется въ Солодовниковскомъ театрѣ не только твердо, — что одно было-бы уже подвигомъ,—но и толково, живо, во многомъ увлека-тельно. И благодаря такому исполненію публика сразу сумѣла оцѣнить «Мейстерзингеровъ». На повторныхъ представленіяхъ оперы театръ былъ полонъ или почти полонъ.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо III.

ПРИНЦИПЫ МЮНХЕНСКАГО «ТЕАТРА ХУДОЖНИКОВЪ».

GEORG FUCKS, ПЕРЕВ. СЪ РУКОПИСИ Л. ГУРЕВИЧЪ 1).



РЕЖДЕ всего нужно поставить вопросъ, который самъ собою напрашивается на уста каждому: дѣйствительно ли есть необходимость въ коренномъ измѣненіи характера нашей сцены, самого ея «типа», ея стиля? Однако, вопросъ этотъ разрѣшается безъ малѣйшаго затрудненія,—особенно для людей, которые «далеки» отъ театра. Ибо уже самый тотъ фактъ, что они далеки отъ театра, кра-

1) Основанный въ Мюнхенѣ авторомъ этой статьи, Георгомъ Фуксомъ, «Театръ художниковъ» (Künstlertheater) къ осени настоящаго 1909 года закончилъ

снорѣчиво говорить о томъ, какъ мало притягательной силы имѣеть для нихъ театръ, въ какой степени не хватаетъ нынѣшнему театру тѣхъ средствъ, какими онъ въ былыя времена привлекалъ къ себѣ страстный интересъ *всѣхъ* слоевъ народа. Къ людямъ, наиболѣе охладѣвшимъ къ театру, принадлежать у насъ какъ разъ представители *высшей интеллигенціи*, въ томъ числѣ почти всѣ сколько нибудь значительные художники. А тѣ, которые часто и регулярно посѣщаютъ театръ? Не они ли, оглядываясь на то, что здѣсь дѣлается, ждутъ, что вотъ-вотъ наступитъ, наконецъ, какое нибудь измѣненіе? Повсюду и постоянно раздаются голоса о «кризисѣ» театра.

Таково печальное положеніе вещей, обусловливаемое цѣлымъ рядомъ причинъ. Одною, чтобы не сказать наиболѣе глубокою изъ причинъ того, что въ эпоху расцвѣта *всѣхъ* искусствъ, театръ, несмотря на цѣлый рядъ замѣчательныхъ исполнителей, находится въ состояніи такого незаслуженнаго упадка, несомнѣнно является отсутствіе у насъ *развившихся изъ самаго существа драматическаго искусства формъ сцены и органически-соотвѣтствующаго ей зрительнаго зала*.

Когда, сотню лѣтъ тому назадъ, сталъ создаваться драматическій театръ, ему пришлось воспользоваться для начала существующими зданіями, приспособленными для придворнаго балета и оперы. Это *соединеніе сцены, основанной на принципѣ кулисъ, и многояруснаго театра*, сдѣлавшееся—несмотря на всѣ доводы истинно-призванныхъ, какъ Гете, Шинкель и др.—постояннымъ, было вызвано вначалѣ *лишь временной необходимостью*. Принципъ же кулисъ, со своей стороны, былъ не болѣе, какъ приспособле-

сь громкимъ успѣхомъ второй лѣтній сезонъ своихъ представлений, проведенныхъ на этотъ разъ подъ управленіемъ Макса Рейнгардта, извѣстнаго режиссера берлинскаго «Deutsches Theater» и состоящихъ при немъ «Kammerspiele». Лѣтомъ 1910 года, одновременно съ подготовляющейся въ настоящее время Мюнхенской международной выставкой произведеній мусульманскаго искусства, въ «Театрѣ художниковъ» состоитъ третій циклъ представлений подъ руководствомъ того же Рейнгардта. Инициаторъ «Театра художниковъ», Георгъ Фуксъ, изложилъ принципы этого театра въ книгѣ, озаглавленной «Revolution des Theaters», которая произвела большое впечатлѣніе какъ въ Германіи, такъ и во Франціи.

Прим. перев.

ніемъ къ надобностямъ передвижныхъ театровъ,—театровъ странствующихъ «комедіантовъ». Эти странствующія труппы добраго стараго времени должны были перевозить свой декорационный матеріаль съ мѣста на мѣсто, свертывая и укладывая его на повозки. Сдѣлавшись «постояннымъ», театр перенесъ сценической принципъ странствующихъ труппъ въ помѣщенія, приспособленныя для придворныхъ оперъ и маскарадовъ; при этомъ онъ усложнилъ его примѣненіемъ современной техники—въ расчетѣ заполнить такимъ образомъ чрезмѣрно-глубокую для драмы сцену и вмѣстѣ съ тѣмъ вызвать въ зрителѣ полную иллюзію дѣйствительности. Случилось, однако, какъ разъ *обратное*: чѣмъ «ближе къ дѣйствительности» становилась сцена, тѣмъ меньше сохранялась *возможность иллюзіи* у зрителя. Ибо примитивныя кулисы «комедіантовъ» не заглушали въ немъ сознанія, что все это не болѣе, какъ доски, картонъ и холстъ, и потому ему не приходилось испытывать внезапной утраты иллюзіи, если горы, лѣса и замки начинали вдругъ колебаться. Въ настоящее же время, когда основанная на принципѣ кулисъ сцена обнаруживаетъ притязаніе передать дѣйствительность до степени безусловной иллюзіи, достаточно малѣйшаго дуновенія, колеблющаго всѣ эти скалы или каменные стѣны или дверные косяки, чтобы всякая «иллюзія», а съ нею и все наше настроеніе полетѣли вверхъ дномъ. Очевидно, такимъ образомъ, что всѣ эти *машины, возрастающая стоимость* которыхъ дѣлаетъ *бездоходнымъ* большинство сценическихъ предпріятій, *вовсе не достигаютъ и никогда не достигали своей цѣли.*

Возлагали надежду на то, что и при системѣ кулисъ сцена сможетъ достигнуть подобающаго ей художественнаго эффекта, если только къ дѣлу будутъ привлечены значительные художники, главнымъ образомъ живописцы. Однако, еслибъ это было такъ, все это было бы уже давно осуществлено.

Всякій, сколько нибудь развитой въ художественномъ отношеніи человѣкъ, долженъ былъ сознавать полную невозможность вызвать у зрителя цѣлостное пространственное впечатлѣніе при этомъ фальшивомъ рамповомъ освѣщеніи, при этихъ противорѣчивыхъ перспективныхъ эффек-

тахъ,—не говоря уже о соотношеніи фиктивно создаваемого пространства съ дѣйствительной и конкретной величиной выступающей въ немъ человѣческой фигуры. Условная, построенная на подобіе *панорамы* сцена представляетъ намъ даль пространства и ландшафтовъ, не будучи въ состояніи уменьшить соотвѣтственно этой дали человѣческую фигуру. И при этомъ она притязаетъ на «правдоподобіе»! Выступающій на сценѣ актеръ, напр.— на разстояніи десяти шаговъ отъ рампы имѣетъ для зрителя ту же величину и виденъ ему съ той же полнотой деталей, какъ если бы онъ находился у самой рампы, а между тѣмъ по масштабу сценической живописи онъ долженъ былъ бы отстоять отъ насъ гораздо дальше, долженъ былъ бы представляться намъ, при правильномъ соотношеніи съ окружающими его деревьями, домами, горами, сильно уменьшеннымъ въ объемѣ и восприниматься, если не прямо какъ «пятно», то во всякомъ случаѣ лишь какъ смутный силуэтъ.

О болѣе утонченныхъ требованіяхъ, обусловливающихъ живописную и пластическую закономерность, я ужъ и не говорю; ибо даже хорошо написанный ландшафтъ задняго плана, при фальшивыхъ соотношеніяхъ нынѣшней сцены и въ фальшивомъ освѣщеніи, никоимъ образомъ не можетъ дать должнаго художественнаго эффекта. Нынѣшній условный театръ основанъ именно на томъ, чтобы «отвести глаза зрителю», причемъ, въ зависимости отъ неблагоприятныхъ пространственныхъ эффектовъ, ослабляется, а нерѣдко и совсѣмъ уничтожается впечатлѣніе, вызываемое наиболѣе существенною стороною театральнаго представленія, т. е. драмою и ея воплостителемъ—актеромъ.

Вотъ почему сцена мюнхенскаго «Театра художниковъ» основана вовсе не на *принципѣ зрительной иллюзіи* или фиктивной, какъ въ панорамахъ, пространственной глубины, а на принципѣ *рельефности*. Согласно тому, что логически вытекаетъ изъ самаго назначенія сцены, она должна представлять собою лишь архитектурную раму для исполняемой пьесы; мѣсто драматическаго дѣйствія не можетъ быть полностью воспроизведено, но лишь настолько обозначено при помощи стилистически упрощенной

обстановки и живописи (фрескового характера) въ глубинѣ сцены, чтобы возбужденная такимъ образомъ фантазія зрителя сама уже создавала недостающія пространственныя представленія, соотвѣтственно развертывающимся на сценѣ драматическимъ событіямъ.

Ювелиръ говоритъ объ «ажурной оправѣ» драгоцѣннаго камня или жемчужины. Въ театрѣ сама драма представляетъ собою такой драгоцѣнный камень; само драматическое дѣйствіе, передаваемое движеніями тѣла, словами, мимикой актера, является тою жемчужиной, которая должна быть заключена въ «ажурную оправу», т. е. дана въ такихъ пространственныхъ соотношеніяхъ съ зрителемъ и такъ обрамлена, чтобы представлять для него строго замкнутый въ себѣ міръ, отчетливо расчлененный и властно надо всѣмъ выступающій.

Отсюда уже слѣдуетъ, что тѣмъ радикальнымъ упрощеніемъ сцены, при которомъ игра происходитъ напр., лишь на фонѣ гобеленовъ, вовсе ничего не достигается. Да и вообще рѣчь идетъ не только о преобразованіи сцены и того, что творится на сценѣ. Рѣчь идетъ о преобразованіи *всей совокупности пространственныхъ соотношеній, обнимающихъ собою не только драматическое дѣйствіе, но и зрителя*: о преобразованіи зрительной залы и сцены. Театръ представляетъ собою единое органическое цѣлое. Уже во имя надлежащей перспективы для зрителя мы должны отказаться отъ этихъ многоярусныхъ театральныхъ зданій въ стилѣ барокко и перейти къ *усѣченному амфитеатру*.

Передъ сценою, въ углубленіи, находится у насъ оркестръ. Когда оркестръ не дѣйствуетъ, занимаемое имъ углубленіе прикрывается широкой поясной рампой, которая создаетъ для глаза спокойный и естественный переходъ въ сферу, подчиненную *инымъ пространственнымъ законамъ*, чѣмъ помѣщеніе, гдѣ находится зритель. Самая сцена, по сравненію съ ея шириною, неглубока. Мы не хотимъ никакой панорамы, намъ нуженъ лишь отрѣзокъ пространства, въ которомъ выпукло обрисовывались бы движущіяся человѣческія фігуры, который охватывалъ бы всѣ эти человѣческія фігуры въ ихъ ритмическомъ единствѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ способствовалъ

направленію звуковыхъ волнъ къ зрителю. Такимъ образомъ, не перспективные глубинные эффе́кты сценической живописи, а плоскій *рельефъ* лежитъ въ основаніи нашего театра. При этомъ, чисто архитектурнымъ подраздѣленіемъ, мы создаемъ три плана сцены: авансцену (просцениумъ), среднюю сцену, на которой обыкновенно и происходитъ сценическое дѣйствіе, и заднюю сцену.

Архитектурный порталъ авансцены достигаетъ средней сцены, образуя такъ называемый *внутренній просцениумъ*, башнеподобныя завершенія котораго не позволяютъ глазу проникать за границы сцены по сторонамъ. Они устраняютъ надобность въ кулисахъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и въ соффитахъ, причемъ наверху они соединены между собою общей по­крышкой, какъ это рекомендовалъ въ свое время еще Шинкель. Ихъ нейтральное убранство, состоящее изъ двери и окна, позволяетъ разсматривать ихъ, смотря по надобности, то какъ принадлежность просцениума, то какъ обстановочную принадлежность самой сцены. Въ роли просцениума выступаютъ они въ тѣхъ случаяхъ, когда примѣняется скрывающій собою заднюю сцену *второй занавѣсъ*. Соединяющая обѣ башни мостовидная по­крышка можетъ быть установлена на той или другой высотѣ, благодаря чему *видимая часть сцены*, при одновременномъ примѣненіи боковыхъ занавѣсей, можетъ быть, по желанію, *уменьшена*.

Далѣе, полъ задней сцены можетъ быть либо до нѣкоторой степени *приподнятъ*, либо *опущенъ*. Въ томъ случаѣ, когда сцена заканчивается въ глубинѣ живописнымъ изображеніемъ, передающимъ ширь такого или другого ландшафта, полъ задней сцены настолько опускается, что становится невидимымъ для зрителя.

Когда на сценѣ появляется фигура актера, зритель совершенно безсознательно и невольно поддается представленію, что задняя часть сцены, полъ которой скрытъ отъ его глазъ, дѣйствительно настолько уходитъ въ глубину, насколько это было бы нужно, чтобы для глаза получилось надлежащее соотвѣтствіе между величиною человѣческой фигуры и заканчивающимъ сцену, будто бы отдаленнымъ ландшафтомъ. Другими словами,

соотношеніе между фігурою и ландшафтомъ остается всегда правильнымъ, такъ какъ глазъ принужденъ творчески дополнять недостающее пространство. При условной сценѣ, имѣющей въ виду эффектъ панорамы, это было невозможно, ибо при болѣе длительномъ созерцаніи сцены глазъ всегда могъ, по разстояніямъ между боковыми кулисами, по доскамъ пола, измѣрить настоящую величину находящагося передъ нимъ пространства.

Главнѣйшимъ факторомъ пространственныхъ впечатлѣній зрителя является *свѣтъ*, освѣщеніе. Современная электротехника открываетъ намъ такія широкія возможности для примѣненія его, что не использовать ихъ было бы настоящимъ грѣхомъ противъ культуры. Однако, для того, чтобы использовать его достоюмымъ образомъ, чтобы распредѣлить и урегулировать эти огромныя и разнообразныя въ оттѣнкахъ массы свѣта для достиженія чисто художественныхъ эффектовъ, нужно участіе творческаго, художественно воспитаннаго воображенія.

Авансцена и средняя сцена освѣщаются у насъ *спереди*, но не снизу, а *сверху*. Задняя сцена имѣетъ свои особые, независимые источники свѣта, приспособленные такимъ образомъ, чтобы всѣ степени освѣщенія, а главное всѣ оттѣнки воздушныхъ эффектовъ достигались въ строгомъ соответствіи съ законами красочной стилистики, при посредствѣ самого свѣта. Примѣненіемъ этого освѣтительнаго аппарата, располагающаго комбинаціями пяти различныхъ цвѣтовъ, могутъ быть воспроизведены, однако, не только всевозможные колористическіе эффекты, но и всѣ *нюансы свѣтотѣни*, что позволяетъ, при соответственныхъ видоизмѣненіяхъ размѣра сцены, вызывать въ зрителѣ впечатлѣніе то огромнаго открытаго пространства, то небольшого интимнаго помѣщенія. Такъ, напр., до сихъ поръ режиссеръ не зналъ иныхъ способовъ вызвать въ насъ представленіе «комнаты», какъ только воздвигнувъ соответствующія декораціи и размѣстивъ на сценѣ изрядное количество мебели, для чего требуется не мало времени. Но вотъ на помощь режиссеру приходитъ творческій духъ художника, постигшаго законы пространственныхъ эффектовъ,—и, сокративъ размѣры сцены и урегулировавъ извѣстнымъ образомъ освѣщеніе, создаетъ впечатлѣніе

тлѣніе уютной комнаты; не самую комнату, но лишь тѣ соотношенія пространства и свѣта, которыя неизбѣжно вызываютъ въ фантазіи зрителя представленіе о комнатѣ—согласно тому, что даетъ чувствовать въ данномъ случаѣ поэтъ-драматургъ. Новыя художественныя достиженія такого рода даются очень нелегко и требуютъ—какъ это должны будутъ признать даже завзятые противники всякаго обновленія театра—необычныхъ творческихъ силъ, создающихъ міръ художественной правды изъ собственныхъ представлений и постиженій. Осуществить такого рода задачу можно было только посредствомъ привлеченія живописцевъ и скульпторовъ, тонкихъ знатоковъ пространственныхъ эффектовъ, которые были бы готовы съ истиннымъ самоотверженіемъ работать въ интересахъ совсѣмъ иного, чуждаго имъ искусства. И они дѣйствительно пришли на помощь театру не потому, чтобы были заинтересованы въ этомъ дѣлѣ, какъ въ своемъ собственномъ, а потому, что театръ нуждался въ нихъ.

Однако, результаты, которые были достигнуты мюнхенскимъ «Театромъ художниковъ», какъ первая ступень обновленія сцены, являются трудомъ не однихъ только представителей пластическаго искусства. Они добыты совокупными усиліями опытныхъ руководителей сцены, режиссеровъ, драматурговъ, актеровъ, техниковъ сцены и освѣщенія, музыкантовъ и пр. при помощи архитекторовъ, талантливыхъ живописцевъ и скульпторовъ. Дѣло идетъ не объ одностороннемъ обновленіи сцены съ чисто живописной или декоративной точки зрѣнія, а напротивъ, о привлеченіи выдающихся представителей мюнхенской живописи, скульптуры и архитектуры, достигшихъ здѣсь такого высокаго развитія, въ цѣляхъ поднятія самой драмы, самого сценическаго искусства, при строжайшемъ подчиненіи всей художественной работы законамъ драматическаго стиля, въ соотвѣтствіи съ потребностями самого театра.

НОВЬ И СТАРЬ.

А. ИЗМАЙЛОВА.

«Пережитое» А. П. Ленскаго.—Актерская богема 60-хъ годовъ.—П. И. Чайковскій и В. В. Стасовъ въ ихъ перепискѣ.—Амфитеатровъ о недавнемъ актерѣ.—Басъ В. Васильевъ въ анекдотѣ.



Этъ театральныхъ воспоминаній послѣдняго времени наибольшее впечатлѣніе произвели напечатанныя въ нѣсколькихъ книжкахъ «Русской Мысли» воспоминанія покойнаго А. П. Ленскаго—«Пережитое». Ленскій началъ ихъ писать лѣтъ десять назадъ. Какъ бываетъ съ огромнымъ большинствомъ людей искусства, даже и не столь занятыхъ, какъ покойный, Ленскій оставилъ ихъ незаконченными, даже не довелъ до дней своего признанія. Онъ успѣлъ разсказать почти только о первыхъ своихъ шагахъ.

Это интересно потому, что ему вышло позднѣе счастье вылиться въ большую фигуру на фонѣ нашего сейчасъ оскудѣвающаго искусства. Это интересно и потому, что исторія Ленскаго, выходящаго въ одно ненастное утро на поиски актерскаго счастья съ маленькимъ узелкомъ, въ сѣрой шинелькѣ съ вытертымъ собачьимъ воротникомъ,—есть типичная исторія русскаго актера, грудью пробивающаго себѣ дорогу и при жизни проходящаго всю лѣстницу мытарствъ даже тогда, когда въ душѣ онъ является истиннымъ артистомъ Божьею милостью.

Записки Ленскаго—длинная исторія скитаній молодого таланта на манеръ Геннадія Несчастливцева по мелкимъ провинціальнымъ театрикамъ, ютящимся въ одноэтажныхъ деревянныхъ сараяхъ, перебиванія съ хлѣба на квасъ, холодныхъ ночевокъ, голодныхъ дней и причудливыхъ знакомствъ со всевозможными сценическими антиками, для которыхъ «рюмочка» становится уже единственнымъ утѣшеніемъ отъ всѣхъ огорченій въ области «святого искусства».

* * *

Эпоха, изображаемая Ленскимъ,—вторая половина шестидесятыхъ годовъ. Эта пора нашла уже недурное запечатлѣніе въ воспоминаніяхъ нашей актерской братіи, если говорить о сценахъ петербургской и московской. Но нашъ провинціальный актеръ тѣхъ дней едва зарисованъ. Въ этомъ смыслѣ Ленскій, можно сказать, восполняетъ пробѣлъ. И какая длинная галерея антиковъ встаетъ передъ вами!

Вотъ вамъ нижегородскій антрепренеръ, устроившій подъ сценой конюшню для своихъ лошадей. Гастролируетъ В. Самойловъ, и въ сценѣ, гдѣ Гамлетъ говоритъ друзьямъ «клянитесь», вмѣсто голоса тѣни отца, повторяющаго «клянитесь»,—по всему театру раздается снизу громкое ржаніе.

Вотъ вамъ суфлеръ Макшеевъ, горькій пьяница, съ которымъ молодой Ленскій раздѣляетъ комнату. У суфлера несносная привычка ежеминутно отплевываться при ѣдѣ. Выведенный изъ себя его плевками чуть ли не въ свою тарелку, Ленскій выражаетъ ему неудовольствіе.

— Ну, давай, пожалуй, раздѣлимся, говоритъ Макшеевъ, проведя грязнымъ пальцемъ по общей мискѣ щей.—Это будетъ твоя половина, а это моя.

Вотъ молодой актеръ, въ своемъ родѣ прообразъ современныхъ актеровъ-фокусниковъ, удивляющихъ свѣтъ возсозданіемъ необычайныхъ деталей пьесы, которая, можетъ быть, и не снились самому автору.

— Что желаете прочитать?

— Изъ «Уріеля Акосты».

— Извольте.

— Нельзя ли получить три стеариновыхъ свѣчи?

— Зачѣмъ же вамъ свѣчи?

— Видите ли, я играю это мѣсто со свѣчами въ рукѣ, и когда говорю: «безумцы, неужели вы хотите этими свѣчами затмить свѣтъ солнечный»,—то я показываю имъ эти свѣчи.

— Да вѣдь дѣйствіе происходитъ въ синагогѣ, гдѣ горитъ много свѣчей! Вы и укажите на нихъ!

— Нѣтъ, это будетъ не такъ выразительно!

Совсѣмъ какъ тотъ анекдотическій актеръ, который, говорятъ, проводилъ всю роль Чацкаго со стаканомъ чая въ рукѣ.

— Помилуйте, зачѣмъ же все то время съ чаемъ?

— А, помните, у Грибоѣдова кто-то говоритъ про него: «Пилъ, чай, не по лѣтамъ»?

Вотъ антрепренеръ Смальковъ, терпѣливо сносящій фамиллярность подпившаго актера, но... преспокойно штрафующій его за это на три рубля при разсчетѣ.

* * *

А вотъ и самъ Ленскій въ анекдотическомъ положеніи. Онъ еще на выходныхъ роляхъ. Онъ долженъ войти и объявить:

— Мадамъ Юлія де-Мопра, пожалуйста къ его величеству!

На придворномъ должна быть бѣлоснѣжная рубашка. Но рубашка Ленскаго отъ постоянного ношенія превратилась въ сѣрую. Кто-то предлагаетъ тутъ же, въ уборной, выкрасить ее свинцовыми бѣлилами. Рубашку красятъ, сушатъ на лампѣ, и—Ленскій блестяще проводитъ свою роль въ импровизованномъ костюмѣ.

Опять какъ не вспомнить ходячаго театральнаго анекдота о статистахъ, которые должны были изображать краснокожихъ, но не имѣли цвѣтнаго трико, и предприимчивый режиссеръ окрасилъ ихъ по голому тѣлу муміей. Когда читаешь подобныя воспоминанія, начинаешь понимать, откуда собственно шли прототипы нашего богатаго театральнаго анекдота.

Изъ океана воспоминаній Ленскій успѣлъ пересказать, въ сущности, слишкомъ немногое.

Его записки кончаются еще тогда, когда для молодого таланта не видны были и первыя зори его будущаго расцвѣта. Хочется ждать оглашенія его позднѣйшей переписки, которая можетъ дать богатый матеріалъ для исторіи недавняго театра.

* * *

Красивый лучъ свѣта упадаетъ на покойнаго В. В. Стасова изъ его писемъ къ П. И. Чайковскому, напечатанныхъ въ той же «Русской Мысли».

Стасовъ былъ удивительно своеобразенъ въ своихъ взглядахъ на искусство. Иногда это своеобразіе воспринимается почти какъ неприятный капризь. Но искренность искупаетъ все. Этою искренностью удивительно согрѣты его письма къ нашему замѣчательному композитору.

Когда Чайковскій задумалъ дать оперу «Отелло», Стасовъ съ рѣдкою искренностью доказывалъ композитору, что это ему не удастся. Чайковскій просилъ его написать либретто. Рука Стасова не поднималась на твореніе Шекспира.

— Притомъ мнѣ все думается, и вы мнѣ простите мою прямоу и откровенность,—писалъ онъ,—что вы не сладите съ этимъ сюжетомъ. Онъ рѣшительно не по вашему характеру и не по вашему таланту. Я всегда находилъ у васъ прелестныя, чудесныя вещи, но никогда не замѣчалъ способности выражать въ музыкѣ то, что колоссально и могуче по силамъ души, страсти или чего бы то ни было. А провалиться на «Отелло»—вотъ чего я вамъ менѣе всего желаю. Мало ли сколько есть сюжетовъ изъ иностранныхъ литературъ, которые, по моему мнѣнію, могли быть чудесно вами выражены!..

При напряженномъ интересѣ Стасова къ національному искусству и національнымъ темамъ, совершенно естественно, что онъ рекомендовалъ Чайковскому написать симфоническую работу на тему «Иванушки-Дурачка» и даже проектировалъ цѣлое либретто «въ пяти движеніяхъ».

Переписка Чайковского со Стасовымъ можетъ дать мало въ смыслѣ фактическаго біографическаго матеріала, но красивая психологія обоихъ,—композитора и критика—выразительно запечатлѣна въ этой перепискѣ.

* * *

Въ своей новой книгѣ «Курганы» Амфитеатровъ удѣляетъ очень значительное мѣсто русскимъ и чужеземнымъ дѣятелямъ театральнаго искусства.

Всѣхъ ихъ, отъ Росси до Писарева и отъ Рощина-Инсарова до Лароша и Кичеева, Амфитеатровъ знавалъ лично. Его воспоминанія, какъ все, что выходитъ изъ подъ его пера,—фельетоны. Онъ не даетъ исчерпывающихъ или выточенныхъ характеристикъ. Но онъ внимательно ловитъ анек-

доть, слово его мѣтко, и въ этомъ словѣ много чисто русскаго тяжелова-таго, но добродушнаго юмора.

Не будь такихъ отрывочныхъ воспоминаній, и интересныя тѣни совсѣмъ еще недавняго прошлаго, какъ тотъ же Инсаровъ, какъ тотъ же Васильевъ, совершенно отойдутъ въ забвеніе. У насъ совсѣмъ нѣтъ книгъ объ актерѣ. Даже о Мочаловыхъ, Каратыгиныхъ, Мартыновыхъ намъ приходится довольствоваться только отдѣльными статьями старыхъ журналовъ.

Типичный русскій Кинь, представитель чисто російскаго «безпутства и генія», Рощинъ; талантливый, но отъ нужды спускающійся все ниже и ниже, со ступеньки на ступеньку, въ самые низы газетной богемы, Кичеевъ, съ острымъ перомъ и колющимся словомъ; талантливый лѣнтяй Ларошъ, котораго Чайковскій считалъ самымъ талантливымъ въ московскомъ музыкальномъ кружкѣ; дѣдушка русской оперы Владиміръ Васильевъ,—всѣ они стоятъ памяти, и о всѣхъ ихъ уже гаснетъ воспоминаніе.

* * *

Интересенъ вариантъ знакомаго анекдота, связываемый Амфитеатровымъ съ именемъ В. И. Васильева, знаменитаго баса, бывшаго украшеніемъ нашей маріинской сцены въ теченіе цѣлыхъ четверти вѣка.

— Однажды, рассказываетъ Амфитеатровъ,—въ Большомъ Московскомъ театрѣ, сию я въ креслахъ, слушаю «Фауста». Рядомъ со мною Бурцевъ, молодой пѣвецъ-басъ, извѣстный всей Москвѣ своимъ феноменальнымъ голосомъ.

Мефистофель,—кажется Уэтамъ,—великолѣпно спѣлъ «Заклинаніе цвѣтовъ», широко открывъ *до* въ послѣдней фразѣ речитатива.

— Bravo, — сказалъ среди среди всеобщей тишины Бурцевъ,—тоже на *до*, октавою ниже.

Кругомъ оглянулись на него и увидавъ, кто рычитъ, засмѣялись.

— Bravo, спокойно раздалось вдругъ позади насъ, точно подземное эхо, новое громовое *до*, только... еще октавою ниже.

Тутъ ужъ, кажется, и самъ Уэтамъ на сценѣ расхохотался: такъ неожиданно и могуче раскатилось это великолѣпное рыканіе.

Сѣдобородый старикъ съ апостольскимъ лицомъ, сразившій двухъ октавистовъ, былъ именно В. И. Васильевъ, проѣзжавшій черезъ Москву, уже нѣсколько лѣтъ спустя послѣ оставленія имъ казенной сцены.

ХРОНИКА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ТЕАТРѢ.

А. И. ГИДОНИ.



ИНТЕРЕСЪ къ Максу Рейнгарту и его Deütches Theater въ Берлинѣ достаточно характеризуется непрерывнымъ ростомъ литературы о его постановкахъ и о томъ новомъ, что онъ внесъ въ театральную режиссуру. Послѣдней новинкой въ этой области является брошюрка, составленная Paul Legband'омъ подъ заглавіемъ Das Deutsche Theater in Berlin. Въ нее вошелъ рядъ замѣтокъ, между которыми нѣкоторыя принадлежать перу Г. Брандеса, М. Гардена, Г. Гейерманса и Гофманнсталя. Изъ числа указанныхъ особенно любопытны: замѣтка Брандеса, излагающая его впечатлѣнія отъ постановки у Рейнгардта «Венеціанскаго купца», и Гейерманса, трактующая о значеніи теперешняго «нѣмецкаго театра» для драматурговъ Европы, пьесы которыхъ, начиная съ Мэтерлинковской Сестрой Беатрисой и кончая Дымовской «Ню», ставились на его подмосткахъ. Самъ Legband, кромѣ обстоятельной вступительной статьи, далъ еще въ книжкѣ «таблицу первыхъ постановокъ» и тѣхъ рядовыхъ спектаклей Рейнгардта, которые почему-либо знаменательны въ его театальной карьерѣ. Вотъ двѣ даты изъ этой интересной таблицы: 23 января 1903 г. состоялась первая постановка «На днѣ» М. Горькаго. 5 мая 1905 г., т. е. черезъ два съ половиной года послѣ премьеры, эта пьеса была повторена въ 500-й разъ. Такого успѣха не имѣла никакая другая пьеса въ репертуарѣ Рейнгардта. За нею слѣдуютъ «Пробужденіе Весны» Ведекинда, «Саломея» Уайльда, «Электра» Гофманнсталя, «Сонъ въ лѣтнюю ночь» Шекспира. Изъ русскихъ авторовъ, кромѣ Горькаго, у

Рейнгардта шли «Ревизоръ» и «Женитьба» Гоголя, «Плоды просвѣщенія» Толстого, «Медвѣдь» Чехова и въ самое послѣднее время «Ню» Дымова.

* * *

Также книгой выпущено въ свѣтъ собраніе рецензій недавно скончавшагося дрезденскаго театральнаго критика Adolf'a Stern'a подъ общимъ заголовкомъ «Двѣнадцать лѣтъ театральной критики». Книга Штерна, составленная другомъ покойнаго Christian'омъ Gaehde, даетъ сводку рецензій болѣе чѣмъ о 150 пьесахъ, т. е., можно сказать, почти обо всемъ современномъ репертуарѣ, и несмотря на то представляетъ только небольшую часть всего, написаннаго въ этой области дрезденскимъ критикомъ.

Книгѣ предпослана статья составителя, дающая о Штернѣ нѣкоторыя свѣдѣнія біографическаго свойства и небольшую характеристику Адольфа Штерна, какъ критика (Штернъ писалъ также и въ беллетристикѣ).

Эти «двѣнадцать лѣтъ театральной критики» заслуживаютъ вниманія по своей обстоятельности и высокой объективности.

Художественнымъ идеаломъ Штерна, — чего онъ нисколько не скрывалъ, — былъ всегда реализмъ, богатый краской и чувствомъ стиля, какъ у Клейста, Геббеля, Отто Лудвига.

Понятно поэтому, что лучшія рецензіи Штерна посвящены Геббелю, почитателемъ и горячимъ пропагандистомъ котораго онъ былъ еще въ ту пору, когда «Юдифъ» вызывала въ большинствѣ театральной публики только сомнѣніе и давала поводъ къ пародіямъ въ юмористическихъ листкахъ.

Несмотря на это Штернъ очень внимательно относился ко всякому таланту независимо отъ того обстоятельства, приходилъ ли онъ, какъ говоритъ Gaehde, «изъ лагеря натурализма, символизма, неоромантизма или классицизма».

Эта черта, его, какъ критика, всего лучше для русскаго читателя подтверждается рецензіей о постановкѣ «Ревизора» въ Дрезденскомъ Королевскомъ театрѣ. Такъ же, какъ и большинство нѣмецкихъ критиковъ, Штернъ

не смогъ оцѣнить вѣрно достоинствъ гениальной комедіи. Такъ же, какъ и другіе, онъ готовъ былъ признать за «Ревизоромъ» только чисто историческое значеніе, какъ комедіи изъ русской жизни 40 гг. прошлаго столѣтія. Но вмѣсто выпадовъ поверхностнаго снобизма, какіе можно было читать во многихъ статьяхъ по поводу «Ревизора», Штернъ закончилъ свою рецензію слѣдующимъ образомъ:

«Тѣмъ не менѣе заслуга нашего придворнаго театра, поставившаго наконецъ эту классическую піесу, остается непоколебленной. Если только нѣмецкая сцена не хочетъ отказаться отъ неуклоннаго изученія творчества *всѣхъ* народовъ, то нужно во всякое время встрѣтить словами: «добро пожаловать» постановку на нашей сценѣ такихъ піесъ, которыя имѣютъ непреходящее въ литературѣ значеніе».

Въ рецензіяхъ Штерна заслуживаетъ вниманія еще одна черта, нынче весьма рѣдкая:—онъ былъ добросовѣстный и серіозный критикъ, никогда не «выдвигавшій себя на первое мѣсто въ статьѣ, но скромно оставившій себя въ тѣни предмета», которому посвящалась данная замѣтка.

Охватывая театральную жизнь Дрездена за время отъ 1894 г. до 1907 г. книга Штерна имѣетъ еще спеціальнй интересъ, являясь какъ бы лѣтописью Дрезденскаго Королевскаго Театра за послѣднее десятилѣтіе.

* * *

Переходя отъ книгъ къ журналамъ, необходимо констатировать лестное вниманіе нѣмецкой театральной прессы, оказанное ею нашему балету. Въ связи съ этимъ въ одномъ изъ №№ Schaubühne была помѣщена интересная замѣтка о современномъ танцѣ вообще и русскомъ балетѣ въ частности, авторъ которой, анализируя танцы нашихъ балеринъ и самую постановку балетовъ, подчеркиваетъ стройность и согласованность ихъ съ одной стороны, съ другой — жизненность и естественность русскаго балета. Очень вѣрно онъ отмѣчаетъ полную *современность* русскаго балета въ отличіе отъ всѣхъ попытокъ воскресить античную пляску и вполнѣ самостоятельное его значеніе, какъ искусства, въ отличіе отъ балета на западѣ, гдѣ онъ въ настоящее время играетъ чисто служебную роль. Все это даетъ

автору поводъ для полемики съ представителями нѣмецкаго Secession'a, которое напрасно, по его мнѣнію, приняло русскій балетъ за «свой».

* * *

Въ № 34 журнала «Masken», издающагося Дюссельдорфскимъ Schauspielhaus'омъ, напечатана статья Otto Schneider'a, въ которой авторъ путемъ анализа стилей Ренессанса и Барокка, поскольку они отразились въ архитектурѣ и музыкѣ, пытается дать прогнозъ стиля грядущей нѣмецкой драмы.

Тотъ же вопросъ занимаетъ и столь различныхъ критиковъ, какъ Bab'a въ его статьяхъ «о новой драмѣ» и Люблинскаго въ его книгѣ «Ausgang der Moderne». По собственному признанію Люблинскаго его книга есть «книга оппозиціи» господствующей въ данное время въ Германіи неоромантикѣ. Съ большою рѣзкостью выступаетъ онъ противъ нео-романтическаго направленія (Гофманнсталь, Ведекинды), считая его эклектической смѣсью нѣсколькихъ школъ. Возникшій, какъ антитеза натурализма, неоромантикъ, по мнѣнію Люблинскаго, не имѣетъ будущаго, потому что эти «патетическіе каррикатуристы и литературные революціонеры, которые пишутъ трагическія комедіи» и считаютъ себя разрушителями всѣхъ цѣнностей, являются въ дѣйствительности величайшимъ препятствіемъ для сознанія истиннаго трагическаго стиля, а равно и стиля хорошей комедіи». («Ausgang der Moderne» von J. Lublinsky, Seit 172).

* * *

Тѣ же «Masken» напечатали слѣдующее прошеніе Ибсена къ норвежскому правительству, которое можетъ показаться не безынтереснымъ для почитателей норвежскаго драматурга. Приводимъ его въ нѣсколько сокращенномъ видѣ.

Христіанія 10-го марта
1863 г.

Королю!

Генрикъ Ибсенъ всеподданнѣйше проситъ настоящимъ, чтобы имѣющему собраться стортингу было представлено предложеніе ассигновать про-

сителю изъ государственной кассы ежегодную пенсію, въ размѣрѣ 400 талеровъ, дабы дать ему возможность продолжать свою литературную дѣятельность. Для лучшаго обоснованія настоящаго моего всеподданнѣйшаго прошенія рѣшаюсь я дать здѣсь краткій обзоръ моей жизни и литературной дѣятельности».

(Далѣе Ибсенъ приводитъ общеизвѣстные факты изъ своей біографіи и даты выхода въ свѣтъ его важнѣйшихъ литературныхъ произведеній).

«Покинуть отечество и прекратить работу, которую я до сего времени полагалъ единственной цѣлью моей жизни, значить рѣшиться на шагъ, на который я могу отважиться лишь съ несказаннымъ трудомъ. Для того, чтобы его избѣгнуть, я прибѣгаю къ настоящему ходатайству, какъ къ крайнему средству...

Удовлетвореніемъ его мнѣ дана была бы возможность продолжать дѣятельность на литературномъ поприщѣ, перерывъ которой, какъ я думаю, былъ бы нежелателенъ обществу.

Всеподданнѣйше *Генрикъ Ибсенъ.*

* * *

На апрѣль пали двѣ годовщины, знаменательныя въ исторіи нѣмецкаго театра. Первая—столѣтняя годовщина со дня рожденія Юліи Gley Rettich, извѣстной артистки Бургъ-Театра. Она родилась 17 апрѣля 1809 г. въ семьѣ актера Іоганна Фридриха Глей. Мать ея была небезызвѣстной пѣвицей своего времени. На сцену Юлія Глей пошла противъ воли отца. Дебютировала она въ Дрезденскомъ Королевскомъ театрѣ въ 16 лѣтъ отъ роду. Театральныя интриги заставили ее послѣ двукратныхъ колебаній окончательно обосноваться въ Вѣнѣ въ Бургъ-Театрѣ, гдѣ она и составила себѣ громкое имя, оставаясь до конца дней своихъ, любимицей вѣнской театральной публики. О ней сказалъ Лаубе (извѣстный режиссеръ, и учитель сцены) «Юлія Реттихъ была бы замѣчательной женщиной, даже если бы она не была художницей и она стала замѣчательной художницей, потому что была замѣчательной женщиной».

Вторая годовщина, которой нѣмецкая печать удѣлила еще больше мѣста, есть 150-лѣтіе со дня рожденія Августа Вильгельма Иффланда, руководителя Берлинскаго Королевскаго театра въ эпоху Наполеоновской Имперіи. Иффландъ соединилъ въ себѣ разнообразныя дарованія писателя, актера и режиссера, изъ которыхъ послѣднее было главнѣйшимъ въ его многогранной личности. Еще удивительнѣе было въ немъ сочетаніе свойствъ души. Мягкій, скромный, привѣтливый, самоотверженный беззавѣтно преданный искусству, онъ въ тяжелые годы борьбы съ Наполеономъ столь же беззавѣтный патріотъ. Извѣстенъ слѣдующій фактъ изъ его жизни и сценической дѣятельности. Въ 1807 г., когда французы заняли Берлинъ и королевская фамилія принуждена была бѣжать въ Königsberg, когда всякія выраженія симпатіи къ популярной въ странѣ королевѣ Луизѣ строго преслѣдовались французами, Иффландъ 10 марта (день рожденія королевы) поставилъ «Ифигенію въ Авлидѣ». На этомъ спектаклѣ самъ Иффландъ присутствовалъ въ директорской ложѣ съ розою въ петлицѣ. Такую же розу имѣла на себѣ артистка, исполнявшая роль Ифигени и точно также былъ украшенъ кордебалетъ. Публика поняла намекъ и устроила шумную овацію въ честь отсутствующей королевы. Временный комендантъ Берлина Сентъ-Илеръ велѣлъ было арестовать Иффланда, но пораженный благородной смѣлостью и рыцарскимъ самообладаніемъ Иффланда въ виду жестокаго наказанія, отмѣнилъ свое прежнее рѣшеніе ограничившись только 20 дневнымъ домашнимъ арестомъ. За годъ до смерти, будучи серьезно боленъ, Иффландъ вступилъ въ ряды ополченія, которое должно было защитить Берлинъ въ случаѣ нападенія на него французовъ. Въ этомъ ополченіи онъ несмотря на видное общественное положеніе и свои заслуги, служилъ простымъ солдатомъ. Правда, его сослуживцами были—Фихте и Шлейермахеръ...

БИБЛІОГРАФІЯ.

Энциклопедія сценическаго самообразованія. Томъ третій. В. В. Сладкопѣвцевъ. Искусство декламации. Съ приложеніемъ статей: д-ра медицины М. С. Эрбштейна—I. Анатомія и фізіологія голосовыхъ органовъ. II. Гигіена голоса; д-ра В. В. Чехова—I. Роль фантазіи и таланта въ искусствѣ художественнаго чтенія. II. Художественное чтеніе и художественная рѣчь въ ихъ взаимоотношеніи; В. В. Сладкопѣвцева—систематическій планъ занятій. Съ 66 рисунками въ текстѣ. Изданіе журнала «Театръ и Искусство». 1910. Страницъ: VIII+367. Цѣна 2 руб.

Незначительная въ количественномъ отношеніи русская литература по декламации обогатилась цѣннымъ вкладомъ. Только-что вышелъ въ свѣтъ изящно изданный томъ «Энциклопедія сценическаго самообразованія», предпринятой редакціей журнала «Театръ и Искусство». Томъ этотъ посвященъ теоретическому изсѣдованію вопросовъ художественнаго чтенія. Это—книга извѣстнаго нашего рассказчика-юмориста В. В. Сладкопѣвцева, снабженная вдобавокъ статьями еще двухъ спеціалистовъ: М. С. Эрбштейна (врача-спеціалиста по горловымъ болѣзнямъ) и В. В. Чехова (также врача—врача-психіатра—и прекраснаго чтеца-юмориста).

Говорить о важномъ, я бы сказалъ, безконечно-важномъ, для артиста сцены значеніи искусства декламации, не приходится. Искусство *тона*, этого извѣчнаго признака всякаго высокаго театра, дается только чрезъ искусство декламации, гдѣ безъ умѣлаго обращенія съ тономъ и шагу не ступить.

Не иначе поэтому, какъ съ самой искренней радостью должно привѣтствовать всякую серьезную работу въ области изученія началъ декламации. Печать же серьезности лежитъ на всей книгѣ г. Сладкопѣвцева буквально отъ А до Z.

Въ предисловіи къ книгѣ авторъ говоритъ, между прочимъ: «Но, кромѣ философской и эстетической сторонъ (въ искусствѣ декламации), есть еще одна, которую, по справедливости, можно назвать «ремесломъ искусства», знаніе котораго устраняетъ все то, что является мѣшающимъ, тормозящимъ, не позволяющимъ данному дарованію выявиться, въ возможно большей степени совершенства, его художественный замыселъ».

Не надо удивляться поэтому, что добрыхъ три четверти книги г. Сладкопѣвцева удѣлены вопросамъ «ремесла искусства», т. е. физической, матеріальной сторонѣ дѣла, т. е. техникѣ его (дикціи).

Въ этомъ и плюсъ, но, разумѣется, и минусъ изслѣдованія.

О необходимости самага тщательнаго изученія техники искусства для пишущаго эти строки не можетъ быть двухъ мнѣній: техника художественнаго чтенія, какъ и всякаго искусства, хотя и вращается, по самой сущности своей, въ сферѣ матеріальныхъ условій, важна для художника прежде всего въ *духовномъ* отношеніи, ибо, устраняя, по справедливому опредѣленію автора, «все то, что является мѣшающимъ, тормозящимъ, не позволяющимъ данному дарованію выявиться, въ возможно большей степени совершенства, его художественный замыселъ», она словно приготавливаетъ поле для свободнаго дѣйствія духа художника. Но правильное приуготовление поля для всякаго дѣйствованія, какъ и правильное проложеніе проводовъ для всякаго рода энергій, должно имѣть въ виду основныя свойства этихъ энергій. Правильное поэтому построеніе декламационной техники,—какъ бы солидно въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ ни велось оно,—должно постоянно имѣть своимъ идеаломъ господство духа художника надъ матеріальной средой, но не самодовлѣющее значеніе техники. Этимъ я вовсе не хочу сказать, что работа г. Сладкопѣвцева есть работа во славу исключительнаго торжества дикціи, но хочу подчеркнуть только, что, не освѣтивъ съ достаточной ясностью и полнотой чисто-художественныя условія декламации, онъ мало занялся наиболѣе, правда, трудными, но и въ то же время наиболѣе заманчивыми для изслѣдователя моментами техники: это примѣненіемъ ея средствъ къ чисто-художественному процессу...

Чтобы не быть голословнымъ, я могъ бы указать на пробѣлъ въ книгѣ въ томъ ея мѣстѣ, гдѣ рѣчь идетъ о роли мелодіи въ тонѣ чтеца. Если бы авторъ сопоставилъ явленіе мелодіи съ сущностью декламации, онъ, навѣрное, отвелъ бы ей болѣе подобающее мѣсто, не взваливъ на нее то, что часто далеко ей не подь силу.

А что авторъ не съ достаточной ясностью и полнотой освѣтилъ

БИБЛЮГРАФІЯ.

чисто-художественныя условія чтенія, явствуетъ не только изъ незначительности объема главъ, посвященныхъ художественной декламациі (по сравненію съ остальными), но также и изъ того расплывчатого и вялаго изложенія, въ какомъ представлены эти главы. Не къ выгодѣ этихъ главъ также и пользованіе авторомъ не вполнѣ ясной и во всякомъ случаѣ не точной, а потому и сбивчивой детерминаціей художественныхъ явленій декламациі. Напримѣръ: «основной логическій тонъ опредѣляетъ ту силу тона (?), которая удѣляется въ данномъ предложеніи каждому слову, сообразно съ его смысловою важностью»—стр. 134; или: «основнымъ рѣчевымъ тономъ рѣчи (?) мы будемъ называть ту силу, съ которой произносятся самостоятельныя слова въ данной рѣчи»—стр. 135; или: «то характерное въ звукѣ, чѣмъ отличается одно чувство отъ другого, мы будемъ называть *рѣчевымъ кадансомъ*; самую же мелодію, построенную изъ этихъ звуковъ, будемъ называть рѣчевой мелодіей даннаго чувства»—стр. 175. Въ послѣднемъ случаѣ авторъ самъ констатируетъ неустойчивость, а стало быть, и неудобство такого рода опредѣленій: «впрочемъ, точнаго значенія обоихъ терминовъ (рѣчечевого каданса и рѣчевой мелодіи) мы не будемъ придерживатся и часто будемъ употреблять ихъ одинъ вмѣсто другого»—*ibidem*. Я же пойду дальше и скажу прямо, что еще годъ-два педагогической дѣятельности, и В. В. Сладкопѣвцевъ ¹⁾ навсегда откажется отъ мысли видѣть въ художественномъ явленіи декламациі что-либо иное, кромѣ мелодіи и тембра (съ ихъ центрами и иными признаками). Идеологія художественнаго чтенія проста до геометричности: она можетъ быть уписана на двухъ страницахъ, и до тѣхъ поръ пока она не предстанетъ въ такомъ видѣ передъ умственнымъ взоромъ нашего симпатичнаго изслѣдователя, онъ не будетъ въ состояніи ясно истолковать каждый техническій пассажъ по связи съ сущностью декламациі. Въ этомъ отношеніи г. Сладкопѣвцевъ значительно опередилъ еще многихъ нашихъ теоретиковъ художественнаго чтенія, введшихъ въ науку о тонѣ чтеца столько

¹⁾ Г. Сладкопѣвцевъ состоитъ преподавателемъ дикціи въ Театральной Школѣ имени А. С. Суворина.

отдѣльныхъ, но плохо отграниченныхъ другъ отъ друга понятій (взять одни художественные акценты: логическій, психологическій, патологическій, символическій, индивидуальный!), что невольно дѣлается страшно за того отважнаго, кто дерзнулъ бы построить искусство свое на столь ненаучной почвѣ...

Несравненно тверже и убѣдительнѣй изложеніе тѣхъ главъ книги, которыя касаются *техники* рѣчи, и что прежде всего подкупаетъ въ этомъ отношеніи у г. Сладкопѣвцева, это полная освѣдомленность его въ литературѣ вопроса. Нѣтъ, кажется, научнаго сочиненія по данному вопросу, которое не было бы изучено имъ, какъ и обратно, нѣтъ такого детальнаго явленія въ сферѣ дикціи, для котораго нашъ авторъ не подыскалъ бы соответствующаго освѣщенія въ литературѣ. Остроумно и изящно сопоставляя одно явленіе съ другимъ, находчиво подыскивая то у этого, то у того специалиста объясненіе имъ, онъ медленно, кирпичъ за кирпичемъ, выводитъ ту стѣну декламационнаго зданія, которая называется дикціей. Особенно тщательно и вполнѣ убѣдительно разработаны г. Сладкопѣвцевымъ главы о дыханьи и гимнастикѣ, о достоинствахъ хорошо обработаннаго голоса и о недостаткахъ его, о косноязычїи, о слухѣ, о подготовительныхъ упражненіяхъ для надставной трубы.

Не придираясь къ мелочамъ, изъ которыхъ не всѣ кажутся мнѣ достаточно вѣрно обозначенными и опредѣленными въ сочиненіи, единственный пробѣлъ въ технической части книги г. Сладкопѣвцева, на который я могъ бы указать,—пробѣлъ, однако, чрезвычайно серьезный, это отсутствіе боевой главы въ дикціи—главы о *постановкѣ голоса*, т. е. характеристики специальныхъ упражненій, съ помощью которыхъ непоставленный или невѣрно поставленный голосъ можетъ быть преобразованъ въ соответствующемъ направленіи.

Статьи д-ра Эрбштейна являются дополненіемъ къ соображеніямъ г. Сладкопѣвцева о фізіологїи рѣчи, а очерки г. Чехова прїоткрываютъ дверь въ сокровенное искусство декламациі.

Суммируя все ранѣе сказанное о книгѣ г. Сладкопѣвцева въ одно цѣлое, я долженъ сказать, что трудъ этотъ надо признать въ высшей

БИБЛІОГРАФІЯ.

степени своєвременнимъ и заслуживающимъ вниманія не только спеціалістовъ-теоретиковъ, но и чтецовъ, ораторовъ, драматическихъ и оперныхъ артистовъ, какъ научно обоснованное изложеніе началъ дикціи.

Юр. Озаровскій.

Декламационная хрестоматія. Матеріаль для систематическихъ занятій выразительнымъ чтеніемъ на драматическихъ курсахъ, въ театральныхъ училищахъ и другихъ учебныхъ заведеніяхъ. Въ двухъ частяхъ. Составилъ артистъ Императорскихъ театровъ *Н. Л. Глазуновъ*. Часть I. Спб. 1908. Страницъ: VIII+214. Цѣна 1 руб. 20 коп. Часть II. Спб. 1908. Страницъ: VI+127. Цѣна 80 коп.

Хрестоматія для школь драматическаго искусства. Составилъ А. Федотовъ. Съ предисловіемъ А. И. Южина кн. Сумбатова. Часть I. Пособіе при выработкѣ дикціи и изученіи декламации. 1) Эпическая поэзія, 2) Лирическая поэзія, 3) Художественная проза. Москва. Изданіе К. И. Тихомирова, 1908. Страницъ: 344+VI. Цѣна 1 р. 25 к.

Чутко прислушивающаяся къ требованіямъ книжнаго рынка рать книгоиздателей не могла, конечно, не подмѣтить значительнаго спроса въ нашей публикѣ на всякаго рода декламационные сборники,—спроса, такъ отчетливо сказавшагося за послѣднее десятилѣтіе. Названія: «Декламаторъ», «Чтець-декламаторъ», «Declamatorium». «Для декламации», «Для чтенія съ эстрады», «Дивертиссементъ», «Репертуаръ чтеца», «Для чтенія и мелодекламации» такъ и мелькаютъ въ окнахъ книжныхъ магазиновъ. Немногіе изъ этихъ сборниковъ могутъ похвастать сколько-нибудь литературнымъ вкусомъ и тѣмъ меньшею пригодностью для цѣлей декламационнаго обученія. Съ тѣмъ большимъ сочувствіемъ можно отмѣтить хрестоматіи, названія которыхъ выписаны выше.

Особенно хочется привѣтствовать трудъ г. Глазунова (б. артиста Александринскаго театра, одного изъ дѣятельнѣйшихъ нашихъ преподавателей декламации). Хотя хрестоматія его построена по плану, который подсказанъ составителю не теоріей декламации (о такой хрестоматіи приходится еще только мечтать!), а въ зависимости отъ порядка, какъ при-

знається составитель въ предисловіи, «подсказаннаго сложившимися (у него) взглядами на предметъ и продолжительною педагогическою практикою», тѣмъ не менѣе, двутомный сборникъ г. Глазунова надо признать въ высшей степени удачнымъ: такъ ярко, полно, разнообразно и со вкусомъ къ литературнымъ достоинствамъ текстовъ подобранъ декламационный матеріалъ. Особенно заслуживаетъ сочувствія стремленіе составителя по любому отдѣлу чтенія дать свѣжіе тексты, принадлежащіе дѣятелямъ новѣйшей литературы въ ея наиболѣе, конечно, здоровой фазѣ.

Такими же качествами отличается и «Хрестоматія для школъ драматическаго искусства», составленная недавно умершимъ А. А. Ѳедотовымъ (артистомъ Императорскаго Московскаго Малаго театра, такъ же, какъ и Н. Л. Глазуновымъ, артистомъ-педагогомъ).

Цѣль хрестоматіи—«собрать въ одной книгѣ возможно большее количество первоклассныхъ произведеній русской ¹⁾ словесности въ стихахъ и прозѣ, чтобы дать молодежи, стремящейся на сцену, обильный и разнообразный матеріалъ для изученія искусства выразительнаго чтенія, какъ первой ступени къ изученію драматическаго искусства». Тексты въ хрестоматіи Ѳедотова расположены по авторамъ—въ алфавитномъ порядкѣ именъ. Хрестоматія снабжена яркой статьей А. И. Южина кн. Сумбатова: «Слово, улица, сцена», ратующей за то, чтобы путемъ литературнаго воспитанія будущихъ артистовъ «выработать вкусъ ихъ, поднять ихъ стремленіе къ живому и образному слову, вызвать ихъ законное отвращеніе къ пошлomu языку, врывающемуся во всѣ щели театра, и ихъ борьбу съ нимъ».

Юр. Озаровскій.

А. Колтыевъ. Исторія новой русской музыки въ характеристикахъ. Выпускъ первый: *П. И. Чайковскій.* СПб. 1909.

При громадной скудости русской литературы о музыкѣ нельзя не отнести съ чувствомъ большого интереса и сочувствія къ задуманной

¹⁾ У Глазунова—всеобщей.

БИБЛЮГРАФІЯ.

А. П. Коптяевымъ «Исторіи русской музыки въ характеристикахъ». Вышедшій пока первый выпускъ ея посвященъ П. И. Чайковскому, такъ что здѣсь уже выборъ темы говоритъ за себя. Кажется, трудно въ исторіи русской культуры найти имя болѣе популярное, чѣмъ имя Чайковскаго, и, тѣмъ не менѣе, все, что о немъ до сихъ поръ было написано, не можетъ удовлетворить читателя, дѣйствительно желающаго разобраться въ творчествѣ Чайковскаго и уяснить себѣ его сущность. Громадный трехтомный трудъ М. И. Чайковскаго о своемъ братѣ представляетъ только біографическій матеріалъ о немъ, правда, подобранный съ необыкновенной тщательностью и любовью, однако, М. И. Чайковскій, какъ не музыкантъ-спеціалистъ, повидимому, принципиально не касается самой музыки своего брата, не пытается отыскать ея внутренній смыслъ и дать ея оцѣнку и характеристику. Эту задачу пытается отчасти взять на себя В. Г. Вальтеръ въ небольшомъ трудѣ, посвященномъ Чайковскому ¹⁾, но и тамъ біографическій *матеріалъ* преобладаетъ надъ *характеристикой*.

Здѣсь въ трудѣ А. П. Коптяева авторъ впервые старается, отказавшись отъ многихъ условностей обычныхъ біографій, въ смѣлыхъ и яркихъ штрихахъ обрисовать Чайковскаго, какъ *человѣка*, выяснить его міровоззрѣнія и найти связующія нити между Чайковскимъ - человѣкомъ и Чайковскимъ-композиторомъ. Авторъ при этомъ не скрываетъ, что сознательно уклоняется отъ обычнаго типа біографіи. Онъ хочетъ писать статью прежде всего субъективную: «Статью почти неуловимыхъ оттѣнковъ громадной психической картины, представляемой Петромъ Ильичемъ... Статью настроеній, воспоминаній, новаго освѣщенія»...

И это «новое освѣщеніе» дѣйствительно найдено авторомъ: въ причудливыхъ тонахъ крайняго субъективизма освѣщаетъ оно психическую личность П. И. Чайковскаго, не всегда, можетъ быть, справедливо, но всегда ново и интересно. Новы тѣ главы первой части его труда (Чайковскій, какъ *человѣкъ*), гдѣ говорится о «фатализмѣ» Чайковскаго, о его вѣрѣ въ судьбу,

¹⁾ В. Г. Вальтеръ. Русскіе композиторы. Выпускъ I (Глинка, Рубинштейнъ и Чайковскій) Москва 1907.

въ «предопредѣленіе»; тонко и умно подобраны факты изъ жизни Чайковскаго, указывающіе на генезисъ этой вѣры еще въ раннемъ дѣтствѣ его. Интересно обрисованы тѣ полюсы, между которыми проходила ось «настроеній» Чайковскаго, то мрачнаго и «одиноканаго» (прекрасная глава объ «одиночествѣ» Чайковскаго), то «свѣтлаго и радостнаго, въ которомъ переливался мрачный». Новы также и крайне увлекательно очерчены тѣ особенности Чайковскаго, которыя свидѣтельствуютъ о его «міровой скорби», о его «интимной религіозности», о его пантеистическихъ вѣрованіяхъ, построенныхъ на страстной любви къ природѣ и въ частности къ русской природѣ. Здѣсь можно было бы ожидать, что авторъ проведетъ прямо напрашивающуюся параллель между Чайковскимъ и Тургеневымъ, но ея мы тутъ не находимъ.

Въ стремленіи къ «новому освѣщенію», къ новой яркой характеристикѣ Чайковскаго - человѣка, авторъ, мнѣ кажется, иногда злоупотребляетъ своимъ субъективизмомъ. На первыхъ же страницахъ книги подчеркиваются волевые элементы психики Чайковскаго; придается особое значеніе тому обстоятельству, что *иногда* онъ могъ быть непреклоннымъ, гнѣвнымъ, злобнымъ. Мнѣ приходилось по этому поводу много бесѣдовать съ людьми, очень близкими покойному Петру Ильичу, и всѣ они подчеркиваютъ исключительную мягкость и незлобивость его натуры. Спрашивается, не является ли поэтому это утвержденіе автора, перо котораго въ его музыкальныхъ рецензіяхъ такъ часто «дышетъ гнѣвомъ», пожалуй, нѣсколько слишкомъ субъективнымъ?

Вторая и третья часть книги г. Коптяева посвящены самому творчеству Чайковскаго: «Чайковскій, какъ музыкантъ», и «Чайковскій, какъ представитель націи». Здѣсь авторъ выступаетъ, какъ историкъ музыки, и именно съ этой точки зрѣнія нѣкоторые выводы его, открывающіе намъ необыкновенно широкія, музыкально-историческія перспективы, можно признать прямо классическими. Таково, напримѣръ, опредѣленіе Чайковскаго, какъ «создателя русской мѣщанской оперы», и получающіяся, благодаря этому, грандіозныя историческія нити, связывающія Чайковскаго съ Бизе и

БИБЛИОГРАФІЯ.

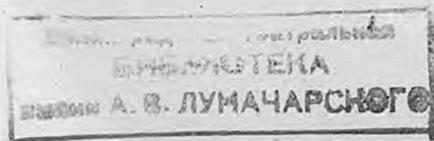
Маснэ во Франціи. Таково также опредѣленіе нашего композитора, какъ «представителя націи, напоенной экстазомъ религіозныхъ движеній» (въ III части) или какъ «великаго раскольника, отразившаго въ своихъ страстныхъ звукахъ страдальческой духъ, накопившійся въ русскомъ обществѣ». Эта идея «экстаза», какъ основныя черты творчества Чайковскаго, проходить красной нитью черезъ всю книгу и связываетъ музыку Чайковскаго съ современными намъ музыкальными вѣяніями съ экстазомъ, напримѣръ, Скрябина; въ V главѣ первой части мы читаемъ даже объ «очищенномъ религіозномъ экстазѣ» въ церковной музыкѣ Чайковскаго.

Особое вниманіе удѣлил авторъ Чайковскому, какъ симфонисту. Подробно разсмотрѣвъ взгляды Чайковскаго на современную ему симфоническую музыку, онъ приходитъ къ тому убѣжденію, что передъ нами—«геній, ухаживающій сразу за двумя вѣяніями: чистой симфоніи и программной музыки».

Попутно дается тонкій анализъ его симфонической музыки; авторъ останавливается на «широкомъ мелосѣ Чайковскаго», на его «монументальномъ стилѣ», на его «грандіозныхъ подготовленіяхъ вступленія темы», подчеркиваетъ въ его творествѣ любовь къ повтореніямъ, имитацию, унисоны и т. д. Казалось бы, что передъ нами рядъ сухихъ, интересныхъ развѣ только для спеціалиста-теоретика, вопросовъ, но г. Коптяевъ умѣетъ говорить и объ этомъ такъ красиво и своеобразно, съ такимъ юношескимъ увлеченіемъ и искренностью, съ такой «влюбленностью» въ свое дѣло и въ своего любимаго композитора, что читатель всецѣло отдаетъ себя въ его руки, и порою напрашивающійся упрекъ въ нѣкоторой парадоксальности автора не срывается съ его языка или пера.

Есть книги, отъ которыхъ точно исходитъ сіяніе любви. И опять-таки это—не сентиментальная любовь институтки, но глубоко обоснованная и продуманная любовь человѣка, который во всеоружіи знанія и опыта берется писать о любимомъ композиторѣ и не скрываетъ своего восторженнаго отношенія къ нему. Таковъ и трудъ Коптяева о Чайковскомъ.

А. Каль.



Им. 17418
5951

КЪ РИСУНКАМЪ.

„МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА“ ШИЛЛЕРА НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО КИТАЙСКАГО ТЕАТРА.

Товарищеская семья офицеровъ Лейбъ-Гвардіи Измайловскаго полка, собираясь на своихъ «Досугахъ» для литературной бесѣды, иногда замѣняла такія бесѣды спектаклями ¹⁾. Послѣдній спектакль состоялся 28-го января 1903 г. и былъ затѣмъ дважды повторенъ въ Высочайшемъ присутствіи 2-го февраля и 9-го апрѣля 1909 года въ Императорскомъ Китайскомъ театрѣ въ Царскомъ Селѣ. Играна была трагедія Шиллера «Мессинская невѣста» въ переводѣ К. Р. Главныя роли исполняли: Е. И. В. Великій князь Константинъ Константиновичъ, артистки Императорскихъ театровъ В. В. Пушкарева и Д. М. Мусина и бывший офицеръ полка А. Л. Герхень.

Постановка была поручена Н. Н. Арбатову.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Въ выпускѣ III замѣчены слѣдующія опечатки:

		<i>Напечатано:</i>		<i>Слѣдуетъ читать:</i>	
Страница	46	строчка	16	обыкновеннаго	собственнаго
»	52	»	19	незамѣтно	неизмѣнно
»	64	»	22	ben	bien

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

¹⁾ Редакція «Ежегодника» надѣется въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ дать очеркъ дѣятельности этого литературно-артистическаго кружка, который въ ноябрѣ текущаго года праздновалъ двадцатипятилѣтіе своего существованія.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА НОВЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

„АПОЛЛОНЪ“.

Журналъ будетъ выходить каждое 15-ое число книжкою въ 10—11 листовъ формата малаго in 4°. Первая книжка выйдетъ 25 октября 1909 года.

Кромѣ статей общаго характера, широко освѣщающихъ цѣли журнала и хроники, въ немъ будутъ помѣщаться, въ видѣ ежемѣсячныхъ „альманаховъ“ (съ отдѣльной нумераціей страницъ), стихи, новеллы и драмы русскихъ и иностранныхъ писателей, а также оригинальные рисунки художниковъ (графика) и репродукціи съ художественныхъ произведеній (авто- и -фототипи, меццотинты и пр.).

Журналъ будетъ заключать слѣдующіе отдѣлы:

1) *Художественный отдѣлъ*: Александръ Бенуа, Л. Бакстъ, И. Билибинъ, Н. Войтинская, А. Гаушъ, А. Головинъ, М. Добужинскій, Е. Лансере, Г. Лукомскій, Н. Миліоти, Д. Митрохинъ, А. Остроумова-Лебедева, К. Петровъ-Водкинъ, Н. Ремизовъ (Ре-ми), Н. Рерихъ, К. Сомовъ, С. Судейкинъ, И. Фоминъ, кн. А. Шервашидзе, В. Чемберсъ, С. Яремичъ и др.

2) *Общіе вопросы литературы и литературная критика*: Ин. Анненскій, Валерій Брюсовъ, Макс. Волошинъ, Ак. Л. Вольнскій, Леонидъ Галичъ, Вяч. Ивановъ, Вал. Кривичъ, М. Э. Ликиардопуло, К. Чуковский и др.

3) *Вопросы искусства и художественная критика*: Александръ Бенуа, бар. Н. Врангель, Игорь Грабаръ, В. Курбатовъ, Сергѣй Маковскій, Н. Рерихъ, Конст. Эрбергъ и др.

4) *Музыка*: Е. Браудо, Вяч. Каратыгинъ, С. Кусевицкій, А. Нурокъ, В. Ребиковъ и др.

5) *Театръ*: Вл. И. Немировичъ-Данченко, бар. Н. В. Дризенъ, Н. Н. Евреиновъ, Вс. Э. Мейерхольдъ, К. С. Станиславскій, *Gordon Graig* и др.

6) *Пчелы и осы Аполлона*.

7) *Хроника*.

8) *Литературный Альманахъ*. Участвуютъ: Леонидъ Андреевъ, Ин. Анненскій, С. Ауслендеръ, К. Бальмонтъ, В. Брюсовъ, Ив. Бунинъ, М. Волошинъ, С. Городецкій, Н. Гумилевъ, О. Дымовъ, Б. Зайцевъ, Вяч. Ивановъ, М. Кузминъ, Э. Сологубъ, гр. Ал. Н. Толстой, Г. Чулковъ и др.

Цѣна за годъ 9 руб. безъ доставки и 10 руб. съ доставкой и пересылкой.
За полгода 5 » » » » 6 » » » »

Отдѣльные выпуски въ продажѣ 1 » 25 коп.

Подписка—какъ въ конторѣ, такъ и въ большихъ книжныхъ магазинахъ Петербурга, Москвы, Одессы, Кіева, Варшавы и т. д.

Адресъ конторы и редакціи: СПБ. Мойка, 24, кв. 6. Тел. 109—12.

Издательство «Якорь».

Редакторъ
Сергѣй Маковскій.

2-й годъ изданія.

Продолжается подписка

НА ЕЖЕДНЕВНУЮ ГАЗЕТУ

„Театральный Листокъ“,

единственный въ Одессѣ органъ, посвященный театру, искусству и литературѣ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА
съ доставкой и пересылкой:

На 1 годъ. 5 р. — к.

„ 6 мѣс.. 3 „ — „

„ 3 „ 1 „ 75 „

„ 1 „ — „ 65 „

Отдѣльные №№ по

5 коп.

Пробный № высы-
лается бесплатно.

Выходитъ ежедневно послѣ полудня
въ размѣрѣ 4 и 6 страницъ съ про-
граммами и либретто одесскихъ
театровъ.

Въ газетѣ принимаютъ участіе:
Ал. Ардаговъ, Веаси, М. Гуровичъ,
*А. Исаевъ, Э. Коссовскій, Б.Е. Шрай-
беръ, И. Шестопаля* и др.

ОБЪЯВЛЕНИЯ

за строку непареля:

На 1 стран. . . 30 к.

„ 2 и 3 стр. . . 40 „

„ 4 стран. . . 20 „

Для ищущихъ тру-
да—20 коп. за объ-
явленіе на 4 стран.

Собственные корреспонденты въ С.-Петербургѣ, Москвѣ, Кіевѣ,
Севастополѣ, Симферополѣ, Феодосіи.

Адресъ редакціи и конторы: Одесса, Николаевскій бульваръ, № 13.

8-го августа

ОТКРЫТЬ ВЪ МОСКВѢ

на Кузнецкомъ мосту, въ д. № 6, бр. Динамгаровыхъ,

НОТНЫЙ МАГАЗИНЪ

РОССІЙСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

== ВЪ БЕРЛИНѢ. ==

==== СКЛАДЪ СОБСТВЕННЫХЪ ИЗДАНИИ. ====

Постоянный складъ для Россіи изданій Брейткопфъ и Гертеля.

Ноты всѣхъ русскихъ и иностранныхъ издательствъ.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Въ 1909 году «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдетъ семь разъ, книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, 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. **Ө. Д. БАТЮШКОВА**, акад. **А. Ө. КОНИ**, акад. **Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО**, **Д. С. МЕРЕЖКОВСКАГО** и проф. **П. О. МОРОЗОВА**; въ художественномъ отдѣлѣ: **А. Я. ГОЛОВИНА**, **М. В. ДОБУЖИНСКАГО**, **Е. Е. ЛАНСЕРЕ**, **К. А. СОМОВА**, **С. К. МАКОВСКАГО** и **К. Д. ЧИЧАГОВА**.

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

Для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ допускается разсрочка по 1 р. въ мѣсяцъ за поручительствомъ гг. казначеевъ. Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ, а также въ конторахъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ.

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб. (продается въ фонѣ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Спб. и Московскихъ Театровъ).