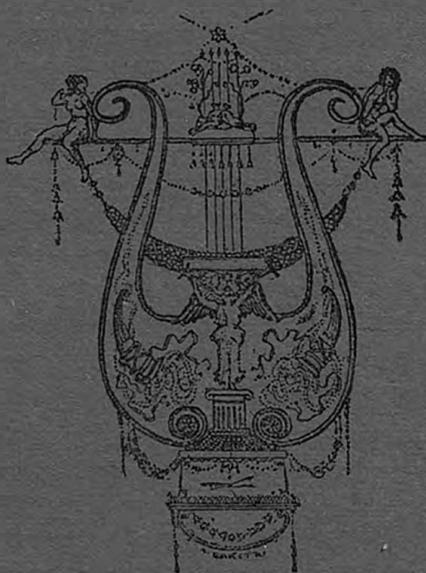


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1909

ВЫПУСКИ 6 и 7



СОДЕРЖАНІЕ.

- Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. К. Баранцевича.
- Отрывки изъ воспоминаній. Н. Ѳ. Соловьева.
- Національность въ толкованіи сценическихъ образовъ. Н. К. Мельникова (Сибиряка).
- Мысли о современномъ балетѣ. Очеркъ В. Свѣтлова.
- Испанскій актеръ XVI—XVII вв. Н. Евреинова.
- Очеркъ японскаго театра (по Тальяду и Фуксу) В. П. Лачинова.
- Заграничныя письма. Письмо IV. Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ William Molard, перев. М. Т.
- Впечатлѣнія сезона: Михайловскій театръ. Александринскій театръ. К. И. Арабажина.—Музыка въ Петербургѣ. В. Каратыгина.—Московскіе театры. Н. Эфроса.
- Некрологи (1908—1909 г.): Памяти св. Дмитрія Ростовскаго.—И. А. Всеволожскій.—В. В. Билибинъ.—П. И. Вейнбергъ.—М. П. Владиславлевъ.—В. Ѳ. Гельцеръ.—Г. Н. Грессеръ.—І. Левинскій (изъ воспоминаній о немъ) М. Карнѣева.—А. П. Ленскій.—В. М. Михѣевъ.—Ѳ. А. Парамоновъ.—А. А. Потѣхинъ.—В. С. Ремизовъ.—А. А. Ридаль.—О. Н. Чюмина.—А. И. Шубертъ.—Н. Т. Юмашевъ,
- Юбилеи (1908—1909 гг.): У. І. Авранекъ.—И. К. Альтани.—А. Ѳ. Арендсъ.—Л. С. Ауэръ.—П. Д. Боборыкинъ.—Н. С. Васильева.—Ѳ. П. Горевъ.—Л. Ю. Звягина.—М. М. Ипполитовъ-Ивановъ.—К. А. Каратыгина.—Г. А. Козаченко.—Н. А. Корень.—Ц. А. Кюи.—В. В. Кюнерь.—П. Лукка.—Э. Ѳ. Направникъ.—А. М. Павлова.—О. А. Правдинъ.—А. Патти.—О. О. Преображенская.—О. О. Садовская.—Т. Сальвини.—М. П. Садовскій.—Н. Ѳ. Соловьевъ.—А. С. Суворинъ.—Н. Н. Ходотовъ.—Московскій Художественный театръ за 1898—1908 гг. Н. Г. Эфроса.
- Библиографія. Русская литература по теоріи декламаціи Н. Л. Глазунова.
- Приложенія: „Шуть Тантрисъ“, драма Э. Хардта, перев. Подемкина.
- Указатель собственныхъ именъ, статей и рисунковъ, помѣщенныхъ въ „Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ“ за 1909 г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Къ новой постановкѣ оп. „Князь Игорь“ А. Бородина: 1) декораци, 2) эскизы костюмовъ К. А. Коровина.

Балетъ въ оп. „Князь Игорь“ А. Бородина: Танцы половецкихъ женщинъ (г-жи: Барашъ, Смирнова, Фокина, Федорова и Шолларъ).

Г. Андреевъ 1-й въ партіи Игоря и г-жа Петренко въ партіи Кончаковны, въ оп. „Князь Игорь“ А. Бородина.

Декораци кн. А. К. Шервашидзе къ оп. „Тристанъ и Изольда“ Р. Вагнера (2 и 5 акты).

Г-жа Роджерсъ (Clarisse de Siberan), гг. Дюкенъ (Général de Siberan) и П. Эскофье (Pavoil) въ пьесѣ П. Эрвье „Connais-toi“.

Г. Андрие (Malingeaur), г-жа Мартъ Алексъ (Constance), г. Манженъ (Robert) и г-жа Бадъ (Blanche), въ ком. „La poudre aux yeux“ Лабиша и Э. Мартанъ.

Сцены изъ ком. „Царь природы“ Е. М. Чирикова: 1) сцена 2 акта; 2, сцена 3 акта (въ клубѣ) и 3) сцена 4 акта (въ городскомъ саду).

Г. Сашинъ въ роли Полунина и г-жа Никулина въ роли Екатерины Петровны въ ком. „Жены“ Айзиана.

Рисунки къ ст. W. Molard. „Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ“: 1) Греческая маска, 2) венеціанская комедія во времена Гольдони въ XVIII в., 3) статуэтки изъ венеціанской комедіи XVIII в., 4) портретъ г-жи Малибранъ.

Факсимиле афишъ первыхъ представленій въ Александринскомъ, Михайловскомъ и Московскомъ Маломъ театрахъ.

Обложка работа Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмами Р. Голике и А. Вильборгъ и Об-ва „Уніонъ“ въ Спб. и Georg Büxenstein въ Берлинъ.

М. И. Дрозжинъ.

Существуетъ съ 1867 года.

*Караванная, 24, близъ Невскаго пр.
Телефонъ 82—52.*

Бриллиантовья,
золотья и серебряныя
вещи лучшей работы.

Пріемъ заказовъ на всевоз-
можныя издѣлія по новѣй-
шимъ художественнымъ
рисункамъ.

Управляющій Егоръ Ивановичъ Оливеръ.

Текущій репертуаръ Императорскихъ театровъ.

НОВАЯ КНИЖКА

Лопе де Вега
**Пастушка-
Герцогиня.**

Вольный переводъ А. Бѣжецкаго.

Съ портретомъ Лопе де Вега и обложкой работы
художника В. А. Щуко.

ЦѢНА 1 РУБЛЬ.

Обращающіеся въ редакцію «Ежегодника Императорскихъ Театровъ» (Спб., Итальянская, 1—8)
за пересылку не платятъ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТОРГОВЛЯ

В. БЕССЕЛЬ И К^О.

СПБ.—Невскій, 54. Москва—Петровка, 12.

Большой выборъ нотъ для пѣнія, фортепіано и др. инструментовъ. Каталоги собственныхъ изданій (болѣе 7000 №№) высылаются по требованію бесплатно.

**ХУДОЖ.
ИСПОЛНЕНІЕ
КЛИШЕ
и
ГАЛЬВАНО.
"УНІОНЪ"
СПБ. ИВАНОВСКАЯ 14. ТЕЛ. 30-11**





РОЯЛИ ПИАНИНО

RONISCH

ПРИДВОРНАЯ ФАБРИКА РОЯЛЕЙ ПРОДАЖА ТОЛЬКО У

К. У. Бернгардт

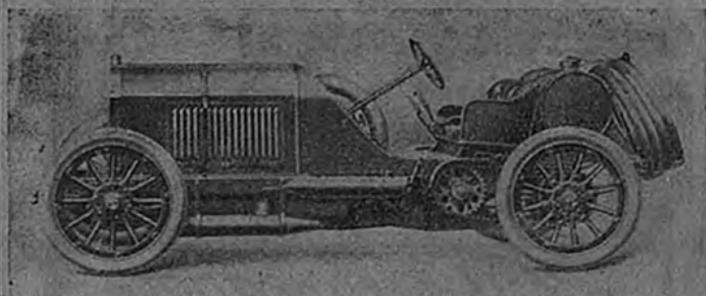
• НЕВСКИЙ • 45 • РАЗСРОЧКА ПЛАТЕЖА •

БЕНЦЪ-ГАРАЖЪ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,

Лиговская, 44. — Телеф. 126—28.

ПОСТОЯННАЯ ВЫСТАВКА И ПРОДАЖА
АВТОМОБИЛЕЙ.



Бенцъ и К^о Мангеймъ

Южно-Американская Автомобильная
фабрика ГАГГЕНАУ.

РЕМОНТНАЯ МАСТЕРСКАЯ.

Каталоги и смѣты по требованію.



Д. БЫСТРОВЪ.

Артистическая фотографія,
художественная мастерская
УВЕЛИЧЕНІЯ ПОРТРЕТОВЪ.

Большой выборъ рамъ и паспарту.

ФОТОГРАФІЯ И МАСТЕРСКАЯ

С.-Петербургъ, Невскій пр., 120. Телефонъ 81—56.

ТОРГОВЫЙ ДОМЪ
ФРИДРИХЪ ВИНТЕРЪ

С.-Петербургъ, Невскій пр., № 78-63.

Существуетъ съ 1807 г.

ЗОЛОТЫЯ МЕДАЛИ:

Нижнегородск. выставка || Спб. Ремесл. Выставка
1896 г. || 1899 г.

Предлагаетъ въ большомъ выборѣ:
карманные,
стѣнные,
столовые,
контрольные
и друг. **ЧАСЫ.**

БАШЕННЫЕ ЧАСЫ

СОБСТВЕННОЙ РАБОТЫ.



СИГНАЛЬНЫЕ ЧАСЫ

для

училищъ, больницъ, фабрикъ,
казармъ и др. учрежденій.

Новые пробные прейсъ-куранты
высылаются

БЕЗПЛАТНО.

ДЕШЕВО и ЭЛЕГАНТНО
МУЖСКОЕ ПЛАТЬЕ
Форменное и статское
и мѣховыя вещи

рекомендуетъ торговый домъ

М. ЗАКГЕЙМЪ

С.-Петербургъ, № 20. Вознесенскій пр., № 20.

Спеціальныи отдѣлъ для приѣма заказовъ изъ лучшихъ русскихъ и английскихъ матерій, а также форменнаго платья изъ матеріи фабрики Штиглица, исполняется безукоризненно специалистами закройщиками.

Цѣны внѣ конкуренціи.

Телефонъ № 203—75.

Для заказовъ послѣднія новости сезона.—
Громадный выборъ ГОТОВАГО ПЛАТЬЯ по
послѣднимъ журналамъ.

GRANDS VINS FINS DE
С H A M P A G N E
IRROY

- „ИРРУА - КАПРИЗЪ“
(деми-секъ).
„ИРРУА ГРАНЪ-ГАЛА“
(секъ).
„ИРРУА - АМЕРИКЕНЪ“
(сухос, екстра).
„ИРРУА - БРЮТЬ“
(самос сухос).

ФРАНЦУЗСКОЕ НАТУРАЛЬНОЕ
ШАМПАНСКОЕ
ИРРУА

Послѣднія новости!



КОРСЕТЫ

новѣйшихъ изящныхъ фасоновъ.
последнія модели Парижа

!! DERNIÈRE NOUVEAUTÉ !!

корсеты „ПЛАСТИКЪ“ вязаные,
дающіе

чудную пластическую фигуру.
Громадный выборъ готового товара,
какъ равно матеріала для

ПРИЕМА ЗАКАЗОВЪ.

ГРУДОДЕРЖАТЕЛИ, СЕНТЮРЫ,
НАБРЮШНИКИ.

ТЕЛЕФОНЪ

238-40

С.П.Ф.ФАБРИКИ МАРКУСА ЗАКСА
ЛИТЕЙНЫЙ 45 ПРОТИВЪ
ПОДРОБНЫЯ БРОШЮРЫ ПО ТРЕБОВАНІЮ
БАССЕЙНОЙ

Послѣднія новости!

Цѣнность крема не въ цѣнѣ
и не въ изящной упаковкѣ,
а въ КАЧЕСТВѣ.

Одна банка вамъ докажетъ достоинство:

КРАВЕЦЪ КРЕМЪ сохраняетъ красивый и
здоровый цвѣтъ лица.

КРАВЕЦЪ КРЕМЪ самый экономическій: доста-
точно употреблять для каж-
даго втиранія столько сколько помѣстится на кончикѣ
вашего пальца.

КРАВЕЦЪ КРЕМЪ быстро поглощается кожей
и его дѣйствіе такое, что онъ
отнимаетъ у кожи ея жирный блескъ, улучшаетъ дур-
ной цвѣтъ лица и сохраняетъ хорошій.

Громадный спросъ на мой кремъ даетъ мнѣ воз-
можность продавать БОЛЬШУЮ ИЗЯЩНУЮ БАНКУ

по Руб. 1.—

Туалетное мыло „ФРЕКО“

приготовленіе изъ самыхъ дорогихъ матеріаловъ очень
экономично при употребленіи. Придаетъ лицу и рукамъ
изящную бѣлизну и дѣлаетъ кому мягкой и нѣжной.
Его ароматъ самый тонкій и пріятный.

Цѣна куека 50 коп.

При покупкѣ 7 кусковъ и возвратѣ бандеролей въ не-
поврежденномъ видѣ БАНКА МОЕГО КРЕМА

БЕЗПЛАТНО.

Пересылка по почтовому тарифу.

ДЕНЬОНТИ ИБРАВЕЦЪ-ЦЪЕЦЪ-МЪИ,

Спб., Невскій, 13.

Продается во всѣхъ аптекахъ и лучшихъ аптекарскихъ
и парфюмерныхъ магазинахъ но безъ премій, т. е.,
кусокъ мыла по 50 коп. и банка крема по 1 рублю.

Французскій коньякъ

КУРВУАЗЬЕ

ВЪ ЖАРНАКЪ—КОНЬЯКЪ.

Фирма существуетъ съ 1828 г.

COGNAC COURVOISIER

ancienne maison.

F. Courvoisier & Carlier Freres

JARNAC—COGNAC.

Maison fondée en 1828.

Электрическая ж. д.

ПЕТЕРБУРГЪ — Ораниенбаумъ —
ЛЕБЯЖЬЕ — Красная Горка.

ИМѢНІЕ
ЛЕБЯЖЬЕ.

Здоровая, сухая мѣстность, море,
песокъ, сосновый лѣсъ, купанье,
рыбная ловля, живописныя окрест-
ности.

Продажа земельныхъ участковъ отъ
500 кв. саж. на льготныхъ усло-
віяхъ.

Справки ежедневно лично только отъ
5½ до 7 час. веч. Гусевъ пер., д. 3-а,
кв. 1, у К. М. Ажаева.

ВѢРНОЕ И НАДЕЖНОЕ
СРЕДСТВО
ПРОТИВЪ ПОЖАРА
ВЪ ТЕАТРАХЪ.



Тушить легковоспламеняющіяся вещества: керосинъ, бензинъ, смолу, скипидаръ и др.

Многіе театры уже имѣли случай убѣдиться въ способности

аппаратовъ „МИНИМАКСЪ“

быстро тушить возникающіе пожары, какъ, напр., Опера Зимина въ Новомъ Театрѣ въ Москвѣ 4-го Октября 1907 года.

Главный представитель для
всей Россіи

Э. БЕЗЕНБРУХЪ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,

Васил. Островъ, Боль-
шой пр., № 27.

Телеф. № 238—24.

МОСКВА,

Чистые Пруды, д. Каба-
нова, № 17.

Телеф. № 54—86.

Телеграммы: „МИНИМАКСЪ“.



НОТНЫЙ МАГАЗИНЪ
РОССІЙСКАГО
МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА
СНЛАДЪ СОБСТВЕННЫХЪ ИЗДАНИЙ.

Вышли изъ печати собственнаго изданія новѣйшія произведенія: Бютцова, Гедине, Катуаръ, Конюсъ, Метнеръ, Скрябина и Танѣева.

Постолпили складъ для Россіи изданій Бройтконфа. и Гертоль.

Ноты и книги по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго знанія всѣхъ русскихъ и иностранныхъ издательствъ.

Оперы и либретто.—Постоянно всѣ новости.—
Портреты и открытыя письма съ портретами
всѣхъ выдающихся музыкальныхъ дѣятелей.—
Всѣ русскіе и иностранные журналы и подписки
на нихъ.—Свѣжія струны.—Нотная бумага.

Заказы гг. иногороднихъ покупателей исполняются быстро и аккуратно; отправка съ наложеннымъ платежомъ.

*Москва. Кузнецкій мостъ, д. № 6,
бр. Джемгаровыхъ.*

Для телеграммъ: Москва, РУССМУЗИК.

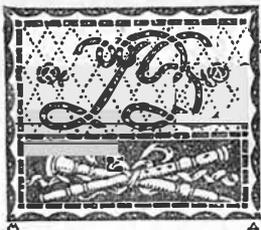
К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ИГОРЯ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

К. БАРАНЦЕВИЧА.

1.



В 1871 году, будучи двадцатилѣтнимъ молодымъ человекомъ, я познакомился съ однимъ изъ даровитыхъ людей, которыхъ такъ много бываетъ на Руси и почему то всегда—«не у своего мѣста». Этотъ мой знакомый, занимая скромное положеніе приказчика въ одномъ изъ лучшихъ петербургскихъ магазиновъ готоваго платья, былъ тоже не на своемъ мѣстѣ. Природа наградила его всѣми данными, чтобы онъ могъ быть если не ученымъ, то писателемъ, а судьба и необходимость «зарабатывать жизнь» окунули его въ приказчицѣй омутъ. Все таки онъ не погасъ, не опустился, не сталъ пить, какъ большинство незадачливыхъ русскихъ талантовъ, а былъ всегда бодръ и веселъ и писалъ стихи, печатавшіеся въ иллюстрированныхъ журналахъ. И, слушая его рѣчи по политическимъ и общественнымъ вопросамъ, никто бы не сказалъ, что этотъ человекъ почти безъ образованія, плохо освѣдомленъ съ буквою ѣ. Самые лучшіе незабвенные для меня вечера проводилъ я въ обществѣ Р., его доброй и умной жены и стараго своего пріятеля М. Н. Альбова. Никогда не забуду я нашихъ литературныхъ споровъ, зачастую затягивавшихся до утра. Солнце уже бывало всходить, воробьи уже чирикаютъ на крышахъ, а мы при открытыхъ окнахъ маленькой квартирки пятаго этажа изступленно набрасываемся другъ на друга, защищая или обвиняя одинъ передъ другимъ какого нибудь современнаго автора въ его послѣднемъ произведеніи.

Тихій, безмолвный, пустынный, какъ колодезь, дворъ оглашался нашими криками и будилъ соннаго дворника у воротъ.

Этотъ же самый малограмотный недоучка Р. былъ неоцѣнимымъ помощникомъ въ нашихъ первыхъ робкихъ литературныхъ шагахъ. Р. отли-

изъ моихъ театральныхъ воспоминаній.

чался поразительнымъ критическимъ чутьемъ; не только невѣрная, не наблюденная сцена, но малѣйшая фальшь натяжки, неудачный оборотъ рѣчи приводили его положительно въ бѣшенство. Никогда не забуду, какъ, неудовлетворенный прочитаннымъ ему разговоромъ Альбова, онъ выхватилъ рукопись изъ рукъ автора, бросилъ ее на полъ и началъ топтать ногами.

— Не то, не то!—кричалъ онъ: развѣ такъ нужно! Это длинно, скучно, слишкомъ обстоятельно, а нужны черточки, искорки, недомолвки, чтобы читатель самъ все понялъ.

И положила руку на сердце, долженъ сказать, что Р. былъ не только моимъ лучшимъ критикомъ, но и незамѣнимымъ учителемъ, строгимъ, безпристрастнымъ, ни разу не покривившимъ душой.

Часто самолюбіе молодого начинающаго писателя, полного юношескаго задора и самомнѣнія, не мирилось съ безапелляціонными замѣчаніями не сдержаннаго, бурнаго критика, и затаивъ неудовольствіе противъ Р., я не приходилъ къ нему по недѣлямъ, но что то неудержимо тянуло меня къ этому милому дому, я входилъ въ скромный кабинетъ Р. и первый вопросъ, которымъ встрѣчалъ меня хозяинъ, былъ:

— Ну что, написалъ что нибудь, принесъ?

И когда я отвѣчалъ, что написалъ и принесъ, воспламененный хозяинъ кричалъ въ сосѣдную комнату женѣ:

— Оля, приготовь пожалуйста закусить! Да поскорѣе, — будемъ читать.

II.

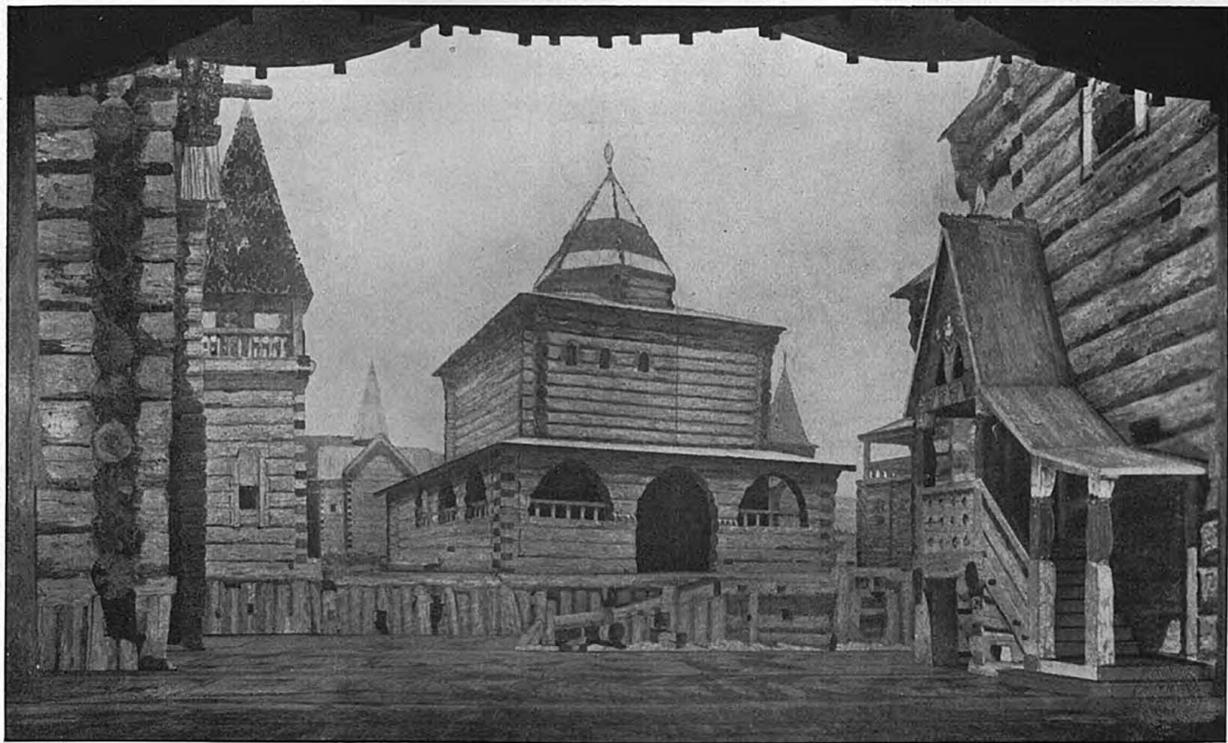
Однажды Р. спросилъ меня, читалъ ли я романъ Алексѣя Толстого «Князь Серебряный».

Къ стыду своему, я долженъ былъ сознаться, что не читалъ.

— Ахъ, напрасно!—воскликнулъ Р.,—это такой интересный романъ. Тамъ столько событій, положеній! Такъ и просится на сцену! Прочти непременно.

Я досталъ романъ, прочиталъ и онъ мнѣ понравился.

К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ ПРОЛОГА.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРЪ.



— Ну что?—встрѣтилъ меня Р. при первомъ моемъ посѣщеніи, читалъ романъ? Ну что, какъ? Правда, хорошо бы сдѣлать изъ него драму?

— Хорошо бы хорошо, да боюсь, что будетъ трудно.

— Трудно!—воскликнулъ Р.,—какой же ты послѣ этого писатель, что боишься передѣлки.

Въ тонѣ его звучали сарказмъ, иронія.

Задѣтый за живое я молчалъ, но рѣшилъ, что возьмусь за работу.

Исполнить эту работу было нелегко, главнѣйшимъ образомъ изъ за недостатка времени.

Въ 1872 году, когда былъ разговоръ о передѣлкѣ «Князя Серебрянаго», я служилъ единственнымъ конторщикомъ, секретаремъ, казначеемъ, чѣмъ угодно, у нѣкоего дѣльца Львова. Этотъ Львовъ, бывшій не то саперъ, не то топографъ, занимался постройками домовъ, для чего имѣлъ кирпичные заводы и плитные ломки и, кромѣ того, содержалъ почту по Петербургской губерніи. Служба моя была страшно тяжела; она начиналась съ 9 час. утра и кончалась, съ перерывомъ для обѣда въ одинъ часъ, далеко за полночь, а весною при наймѣ артели рабочихъ, судовщиковъ, каменщиковъ и штукатуровъ заниматься приходилось до разсвѣта.

Помню, что при страшной любви къ театру я никогда не могъ попасть въ него, такъ какъ не былъ свободенъ даже по воскресеньямъ и праздникамъ. При такихъ то неблагопріятныхъ обстоятельствахъ я все-таки твердо рѣшился приняться за работу. Прочитавъ романъ еще разъ, я отмѣтилъ крестиками главы, которыя, по моему мнѣнію, подходили къ изображенію ихъ на сценѣ. Вышло что то около девяти или десяти картинъ, которыя легко можно было раздѣлить на пять дѣйствій. Постепенно осваиваясь съ работой, я пришелъ къ заключенію, что она настолько легка, что ее можно было бы усложнить, написавши драму бѣлыми стихами. Да и вообще мнѣ казалось, что бѣлый, плавный, торжественный стихъ больше, нежели презрѣнная проза, подходилъ къ эпохѣ, характерамъ дѣйствующихъ лицъ, даже ихъ костюмамъ.

Я такъ и сдѣлалъ. Окончивъ работу я понесъ ее къ Р. читать.

ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Чтеніе драмы онъ обставилъ особенно торжественно, посадивъ меня за отдѣльный столикъ и давши свѣчу. Драма понравилась Р.; онъ мнѣ сдѣлалъ нѣсколько полезныхъ замѣчаній, которыми я тутъ же воспользовался, отмѣтивъ карандашомъ на поляхъ рукописи. Переписавши драму въ двухъ экземплярахъ, я понесъ ее въ цензуру и сдалъ въ канцелярію при соотвѣтствующемъ прошеніи. Кажется въ концѣ ноября я зашелъ снова въ цензуру справиться о судьбѣ драмы, ко мнѣ вышелъ высокій старикъ цензоръ съ очень длинной фамиліей.

— Это вы авторъ?—спросилъ онъ.

— Да, я.

Цензоръ стоялъ въ дверяхъ, держа въ рукахъ свернутую въ трубку мою драму, позади виднѣлась голова завѣдывавшаго театральнoй библіотекoй, кажется, Мозера.

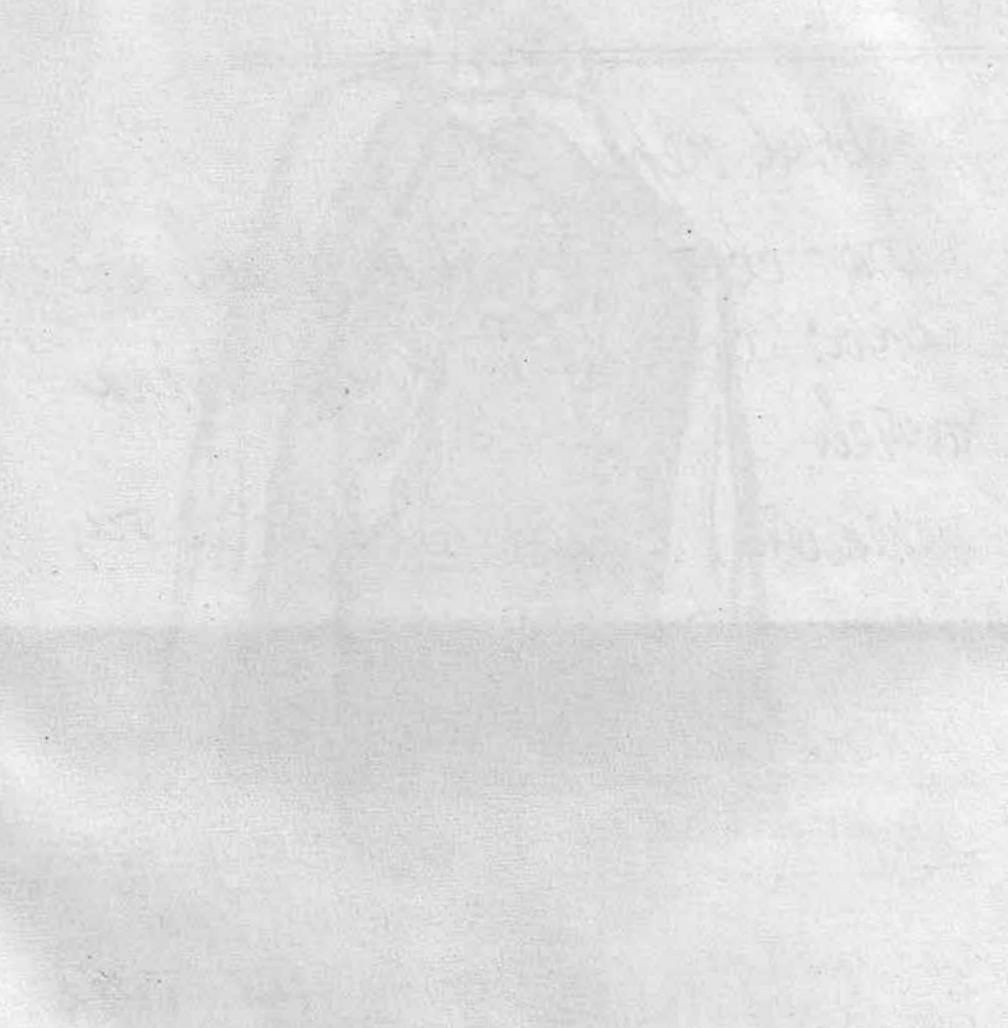
— Что это вы написали?—воскликнулъ цензоръ,—это не драма, а мѣщанская комедія! И потомъ вы уклонились отъ текста романа! У васъ Князь Серебряный бѣжитъ отъ гнѣва Іоанна къ разбойникамъ! Мыслимое ли это дѣло!

Я хотѣлъ возразить, что если я позволилъ себѣ эту вольность, то потому, что о личности князя Серебрянаго въ исторіи нигдѣ не упоминается, между тѣмъ въ царствованіе Іоанна Грознаго бывали случаи, что князья бѣжали за предѣлы отечества и самый характерный такой случай былъ съ княземъ Курбскимъ. Затѣмъ я хотѣлъ еще возразить, какъ могъ цензоръ усмотрѣть комедію въ драмѣ, передѣланной изъ романа, полнаго драматическихъ сценъ.

Я уже раскрылъ ротъ, чтобы съ одинаковой рѣзкостью высказать все это цензору, какъ стоявшій сзади него Мозеръ усиленно закачалъ головой и я тотчасъ же сообразилъ, что лучше будетъ промолчать.

Цензоръ, чего добраго, могъ не разрѣшить пьесы къ представленію и тогда пришлось бы съ ней не мало повозиться, и я не зналъ даже, какъ и къ кому долженъ былъ апеллировать.

Видимо, смягченный моимъ молчаніемъ, цензоръ протянулъ мнѣ рукопись со словами:



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ЯРОСЛАВНЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



— Вотъ, возьмите!

Я взглянулъ на послѣднюю страницу и увидѣлъ подпись, разрѣшающую пьесу къ представленію.

Сойдя съ подъѣзда казеннаго зданія, я тутъ же, по Театральной улицѣ, вошелъ въ подъездъ Александринскаго театра, предназначенный для артистовъ и режиссера. Въ передней меня встрѣтилъ сторожъ, и на мой вопросъ, могу ли я видѣть режиссера, отвѣтилъ, что ни режиссера, ни помощника его въ театрѣ нѣтъ.

— Передайте ему эту пьесу!—сказалъ я, подавая свернутую въ трубку тетрадь.

III.

Рѣшительно не могу теперь вспомнить, почему я тогда ни разу не справился о своей пьесѣ и даже какъ бы забылъ про нее; должно быть, у меня тогда было очень много конторской работы, да и Р. какъ то объ ней не вспоминалъ.

Уже во второй половинѣ декабря я встрѣтилъ въ какой то газетѣ, въ театральной хроникѣ, коротенькое извѣщеніе о томъ, что передѣлка въ стихахъ изъ романа А. Толстого «Князь Серебряный» репетируется и пойдетъ въ бенефисъ трагика Виноградова въ концѣ декабря.

Вечеромъ я отправился къ Р. сообщить о пріятной новости; оказалось, что онъ уже знаетъ тоже изъ газетъ.

Ликованію нашему не было конца, и мы рѣшили, что на другой день утромъ я долженъ идти къ режиссеру. Къ режиссеру нужно было явиться, конечно, хорошо одѣтымъ и непременно въ шубѣ, чтобы показать, что я не какой нибудь тамъ ничтожный конторщикъ, а заправскій, какъ слѣдуетъ быть, литераторъ. Это придумалъ Р. и страшно настаивалъ на шубѣ, которой у меня не было. Р. вызвался помочь горю и достать шубу у общаго нашего знакомаго одного приказчика. И такъ я явился въ прекрасной ильковой шубѣ, которою могъ импонировать только одному сторожу, встрѣтившему меня съ привѣтливостью.

ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

— Александръ Александровичъ на сценѣ. Сейчасъ выйдутъ.

Тотъ кто бывалъ въ вестибюлѣ режиссерской, долженъ знать, что тотчасъ же отъ входныхъ дверей десятью ступеньками каменной лѣстницы ниже начинается задняя часть сцены, и стоящему въ вестибюлѣ слышно, что происходитъ на ней. Прислушиваясь къ голосамъ актеровъ, я догадался, что репетируютъ мою пьесу. Минуть черезъ десять снизу показался красивый рослый брюнетъ съ черными усами. Это былъ, какъ я узналъ впоследствии, режиссеръ Александръ Александровичъ Яблочкинъ.

— Что вамъ угодно?—спросилъ онъ.

Я назвалъ себя и сообщилъ, что пришелъ узнать объ участи моей пьесы.

— Такъ что же это вы дѣлаете!—закричалъ Яблочкинъ, бросили пьесу сторожу и адреса вашего не написали на ней! Пьесу нужно ставить, мы разыскиваемъ васъ по всему Петербургу, это просто чортъ знаетъ что такое! Пожалуйста на сцену, сейчасъ начнемъ репетировать второй актъ.

Я пошелъ за нимъ и попалъ на сцену, когда еще плотники приступали къ уборкѣ декораціи перваго акта, лѣса. По сценѣ ходилъ полный бритый мужчина съ широкимъ добродушнымъ лицомъ; это былъ Бурдинъ, игравшій роль Мельника.

— Вы авторъ? Очень пріятно!—пожалъ онъ мнѣ руку,—ну что, какова декорація то? Прелесть! Дирекція не пожалѣла расходовъ!

Тогда еще молодой и неопытный, я все таки понялъ, что не велики должны были быть расходы дирекціи для декораціи лѣса, но изъ приличія ничего не отвѣтилъ.

На авансцену, помимо имѣвшагося тамъ кресла для Яблочкина, поставили другое для меня.

Началась репетиція слѣдующаго акта и такъ постепенно я увидѣлъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, которыхъ было до тридцати. Я былъ, какъ въ чаду. Отъ пережитыхъ впечатлѣній, вслѣдствіе постоянно напряженнаго вниманія, съ которымъ я слѣдилъ за ходомъ пьесы, у меня разболѣлась голова, но я все таки досидѣлъ до конца и, облачившись въ знаменитую ильковую

шубу, вышелъ съ Яблочкинымъ и двумя тремя артистами. Тутъ шуба должна была показать себя, какъ бы того слѣдовало ожидать, но, однако, на лицахъ режиссера и артистовъ я не замѣтилъ ничего особеннаго, кромѣ непреодолимаго желанія очутиться скорѣе дома.

И я былъ недоволенъ репетиціей, артистами, самимъ собою. Я недоумѣвалъ, зачѣмъ такъ нужно было мое присутствіе, зачѣмъ меня посадили рядомъ съ режиссеромъ, когда на одно маленькое замѣчаніе артисту Пронскому, изображавшему князя Вяземскаго, Яблочкинъ сказалъ мнѣ, что я не вправѣ учить артиста, какъ онъ долженъ произносить свои реплики.

Мнѣ казалось, что тутъ что то не то; что на меня смотрятъ, какъ на мальчишку, съ которымъ нечего стѣсняться, и это сознаніе отравляло мнѣ ту радость, которую долженъ испытывать всякій начинающій авторъ.

Пришелъ я къ Р. въ довольно кислое настроеніе духа, чѣмъ крайне удивилъ его. Онъ закидалъ меня вопросами: какъ прошла та или другая сцена, какъ сыгралъ свою роль тотъ или другой актеръ, я отвѣчалъ вяло, неохотно и, сославшись на головную боль, раньше обычного времени ушелъ домой.

IV.

Спектакль былъ назначенъ на 31 декабря 1873 г. Не стану говорить о волненіяхъ, испытанныхъ мною передъ спектаклемъ по весьма простой причинѣ: за такой продолжительный періодъ времени я ихъ положительно не помню. Помню только ясно и отчетливо, какъ я сидѣлъ въ ложѣ, кажется, третьяго яруса вмѣстѣ съ Р. и его женою, и какъ меня интересовалъ спектакль, а въ особенности сцена пира въ палатахъ Ивана Грознаго, поставленная очень богато и эффектно. Іоанна Грознаго игралъ трагикъ Леонидовъ, человекъ громаднаго роста, съ зычнымъ голосомъ и, какъ мнѣ говорили, безъ одного глаза. Роль няньки исполняла артистка Жулева и тогда уже, будучи еще не старой, злоупотреблявшая любимымъ жестомъ—трясеніемъ рукъ. Боярина Морозова игралъ бенефициантъ Вино-

ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

градовъ, Бурдинъ—мельника, Малышевъ—разбойника Перстня, Зубовъ— боярина Василя, а роль князя Серебрянаго была поручена совѣмъ молодому, чуть ли не бывшему раньше на выходахъ, артисту Сосновскому.

Какъ мнѣ передавали потомъ, за сильный монологъ въ тюрьмѣ (по роману монологъ этотъ произносить бояринъ Морозовъ, но мнѣ удобнѣе было для сцены, чтобы говорилъ Серебряный) Сосновскій былъ вскорѣ сдѣланъ учителемъ театральнаго училища. Тогдашняя премьерша Александринской труппы артистка Струйская исполняла роль боярыни Елены, и въ томъ, какъ ее любила и цѣнила публика, я могъ убѣдиться по безчисленнымъ вызовамъ.

Послѣ сцены пожара въ домѣ Морозова публика настойчиво начала вызывать автора; я вышелъ изъ ложи въ совершенно пустой корридоръ и обратился къ одному изъ капельдинеровъ съ просьбой указать мнѣ директорскую ложу, такъ какъ не помню уже къмъ мнѣ было внушено, что въ случаѣ вызововъ я долженъ показаться въ этой ложѣ, а не на сценѣ.

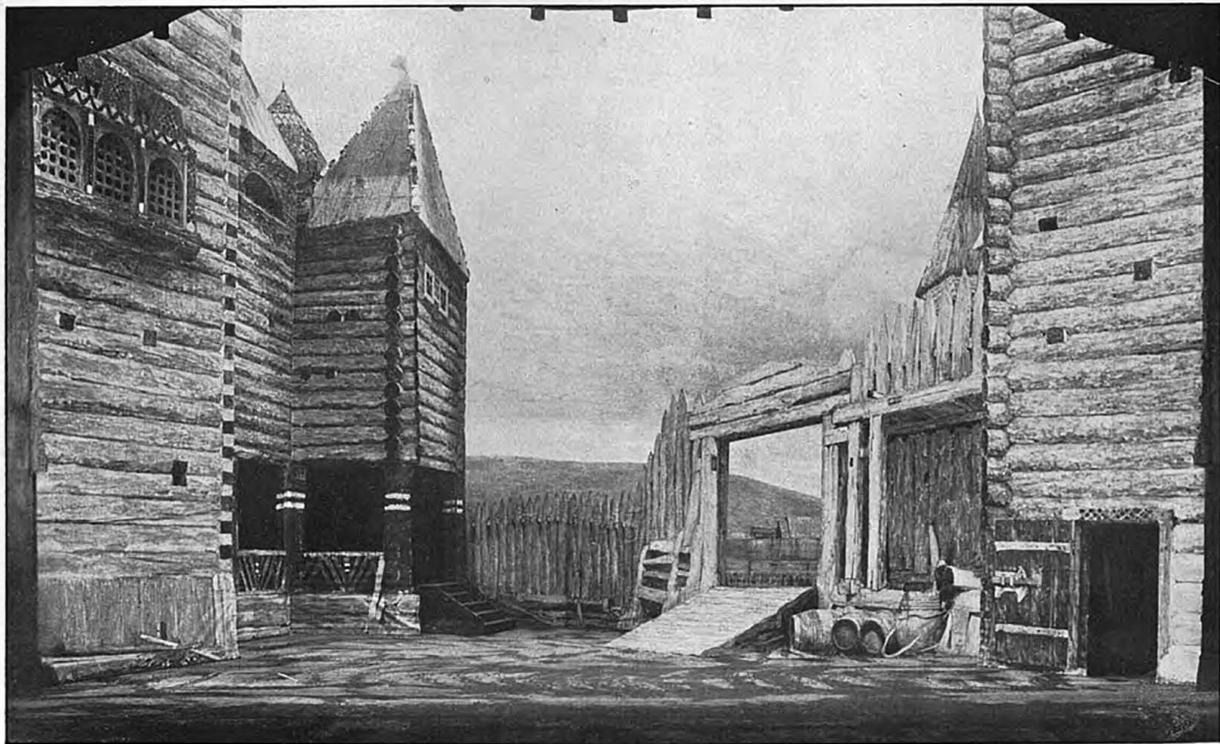
Спустившись по лѣстницѣ я, по указанію другого капельдинера, направился въ конецъ корридора, пріоткрылъ дверь и очутился въ обширной аванложѣ, съ круглымъ столомъ по срединѣ обставленнымъ мягкими креслами. Здѣсь не было никого; впереди слышались глухіе вызовы автора, я пріоткрылъ дверь и очутился въ самой ложѣ, въ уголку которой во фракѣ со звѣздой сидѣлъ маленькій сѣденькій старичекъ.

— Вы авторъ?—обратился онъ ко мнѣ, привѣтливо протягивая руку.

— Да, авторъ, отвѣчалъ я, порываясь къ краю ложи, чтобы показаться настойчиво вызывавшей меня публикѣ.

Не знаю, о чемъ спрашивалъ меня старичекъ со звѣздой, не помню, что я ему отвѣчалъ, но помню отлично то чувство нетерпѣнія и досады, которыя я испытывалъ принужденный отвѣчать и вообще вести совершенно ненужный для меня разговоръ какъ разъ въ такую минуту, когда, какъ мнѣ казалось, мнѣ слѣдовало показаться публикѣ. Я все таки показался раза два или три и, поклонившись старичку, ушелъ изъ ложи. Вызовы все

К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКораЦІЯ 1-Й КАРТИНЫ 1-ГО ДѢЙСТВІЯ
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.



продолжались, и капельдинеръ въ корридорѣ, открывши какую то дверь, пригласилъ меня пройти на сцену. Но я не пошелъ. Впечатлѣніе спектакля, какъ и первой репетиціи, было для меня испорчено на этотъ разъ пустой и лишней бесѣдой со старичкомъ, кажется, директоромъ театровъ.

На утро я купилъ всѣ газеты и жадно набросился на рецензіи. Въ каждой были отзывы, а въ нѣкоторыхъ очень длинные, чуть ли не въ три столбца. Отзывы эти я не сохранилъ, гдѣ то потерялъ, но помню отлично, что общій тонъ былъ болѣе одобрительный, нежели порицательный. Въ нѣкоторыхъ газетахъ удивлялись изумительному трудолюбію автора, и мнѣ, проработавшему надъ этой пьесой не болѣе мѣсяца, легко, между дѣломъ, казались смѣшными фразы о моемъ труженничествѣ. Извѣстный въ то время театральнй критикъ «Петербургскаго Листка», авторъ «Театральныхъ болотъ» и другихъ талантливыхъ разсказовъ А. А. Соколовъ, весьма ядовито въ своей рецензіи цитировалъ по моему адресу извѣстный стихъ Пушкина:

...Пятнадцать лѣтъ не болѣе того,
Такъ розгами его.

Дѣйствительно, безъ малѣйшихъ признаковъ растительности на лицѣ, худощавый, при своемъ маленькомъ ростѣ, я долженъ былъ производить впечатлѣніе чуть ли не пятнадцатилѣтняго мальчика, и что оно было такъ, я могъ убѣдиться по тѣмъ взглядамъ удивленія, которыми окидывали меня еще на репетиціи режиссеръ и артисты.

Стихами Пушкина, процитированными Соколовымъ, я былъ уязвленъ больше, нежели двумя тремя неодобрительными рецензіями, но видимый успѣхъ пьесы,—при всей громоздкости постановки съ тридцатью дѣйствующими лицами,—она прошла восемь разъ,—окрылилъ меня настолько, что я тотчасъ же началъ другую, уже оригинальную пьесу, и тоже бѣлыми стихами подъ заглавіемъ «Пугачевъ».

Основнымъ матеріаломъ для этой пьесы служила извѣстная «Исторія Пугачевского бунта» Пушкина, а также нѣсколько монографій, прочитанныхъ тогда мною. Въ первомъ актѣ дѣйствіе должно было происходить

ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

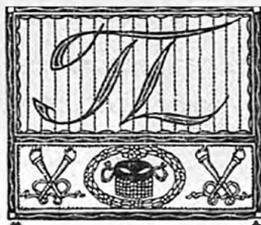
въ раскольничьемъ скиту, на Яикѣ. Было написано уже два или три явленія, затѣмъ я къ пьесѣ охладѣлъ и самую рукопись какъ то затерялъ.

Вотъ все, что я могу вспомнить о постановкѣ на сценѣ драмы «Князь Серебряный», по совѣту А. А. Яблочкина названной «Опричиной».

Бывшимъ антрепренеромъ, а вмѣстѣ и авторомъ многихъ пьесъ, В. А. Базаровымъ, драма эта была издана отдѣльно.

ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Н. Ѳ. СОЛОВЬЕВА ¹⁾.



ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ идея написать оперу на сюжетъ драмы В. Сарду «La Haine» принадлежитъ извѣстному автору оперы «Мефистофель» Бойто. Именно онъ указалъ на него нашему даровитому артисту русской оперы Б. Б. Корсову, который и передалъ это указаніе мнѣ. Это было въ 1878 году.

Драма произвела на меня захватывающее впечатлѣніе. Передѣлать ее въ оперное либретто было не легко и за сценарій взялся Б. Б. Корсовъ. Подробное либретто на французскомъ языкѣ въ прозѣ складывалось постепенно.

Наконецъ, весь этотъ матеріалъ началъ облекаться въ стихотворную поэтическую форму на русскомъ языкѣ. Въ этомъ трудѣ весьма значительную роль сыгралъ П. К. Бронниковъ, прекрасно владѣвшаго стихомъ и поэтическимъ изложеніемъ. Стихи г. Бронникова, по своей музыкальности

¹⁾ Мы получили слѣдующее письмо отъ профессора Н. Ѳ. Соловьева: М. Г. Баронъ Николай Васильевичъ, вы предложили мнѣ, хотя и пріятную, но далеко не легкую задачу. Воспоминанія нерѣдко связаны не только съ фактами отрадными, но и съ такими, которые могли бы набросить вполне заслуженную тѣнь на лицъ, причастныхъ къ судьбѣ моей оперы «Корделія». О нихъ я по мѣрѣ возможности умолчу, на сколько это умолчаніе не будетъ мѣшать правдивому изложенію моихъ воспоминаній. Примите и пр.

Ред.

К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРЫНИ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



и увлекательности, дѣйствовали на меня обаятельно, чтеніе ихъ охватывало меня настроеніемъ и, благодаря имъ, работа шла быстро и плавно. Мнѣ такъ нравились стихи г. Бронникова, одареннаго поэтическимъ чувствомъ, что я писалъ на нихъ музыку, довольно рѣдко прибѣгая къ ихъ сокращенію. Такое беззаботное отношеніе привело къ тому, что въ концѣ-концовъ я написалъ оперу, потребовавшую большихъ купюръ, съ большинствомъ которыхъ я, разумѣется, вполнѣ согласенъ. Впослѣдствіи опера сократилась на добрую треть, если не больше.

Но я не особенно сожалѣлъ о непроизводительномъ и потерянномъ трудѣ.

Самый сюжетъ меня такъ увлекалъ, что, не дожидаясь окончанія либретто, я принялся за сочиненіе оперы. Это было 30 февраля 1881 г. Вернувшись ночью отъ моего либреттиста, съ которымъ общая работа насъ подружила, я въ ночь написалъ финальный дуэтъ оперы, не имѣя текста. Впослѣдствіи г. Бронниковъ приписалъ къ музыкѣ текстъ такъ удачно, что нельзя и подумать, что музыка появилась раньше стиховъ.

Въ свободное время отъ консерваторіи и другихъ занятій я всецѣло предавался сочиненію, начавъ писать оперу съ перваго акта. Рѣдко я перескакивалъ, нарушая порядокъ сочиненія по либретто. Помню, что только пѣсня Беппо изъ 2-го дѣйствія мною тоже была написана ранѣе текста. Г. Бронниковъ вѣрно угадалъ въ моей музыкѣ мои намѣренія и позднѣе написалъ прелестные стихи баллады.

Сочиненіе этой баллады меня особенно заботило, такъ какъ послѣ нея слѣдуетъ возгласъ хора: «Вотъ такъ пѣсня! Ну спасибо! Ай да Беппо! славно братъ. И вино твое на диво, а ужъ пѣсня просто кладъ!» И я ждалъ счастливой минуты, когда, по моему разумѣнію, выльется музыка, хоть немного непротиворѣчащая такому лестному для нея возгласу хора. Насколько это удалось—не мнѣ судить, но я все же старался схватить лазурный колоритъ Неаполя и соотвѣтствующую теплоту настроенія.

Работа надъ первымъ и вторымъ дѣйствіями шла безъ особыхъ замедленій.

ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Имѣя склонность видѣть тѣ мѣста, на которыхъ разыгрались сюжеты моихъ оперъ, я ѣздилъ въ Диканьку, когда писалъ оперу «Вакула». Благодаря этой склонности, меня тянуло и въ Сіенну.

Закончивъ второй актъ въ 1882 г., я поѣхалъ въ Сіенну. Видѣ Кампо, собора, въ которомъ разыгрался трагическій конецъ драмы, національные костюмы, въ которыхъ и до сихъ поръ происходятъ ристалища на Кампо,— все это было причиной, что я накопилъ массу фотографій, послужившихъ въ послѣдствіи благодарнымъ матеріаломъ при постановкѣ «Корделии».

Писалъ я первыя два дѣйствія безъ всякаго особеннаго расчета на Императорскую сцену. Писалъ я потому, что чувствовалъ потребность, будучи увлеченъ сюжетомъ.

Вернувшись въ Петербургъ, я показалъ фотографіи моему доброму пріятелю Я. А. Плющевскому-Плющигу, который сталъ настаивать, чтобы я эти рисунки представилъ покойному нынѣ, директору театровъ И. А. Всеволожскому. Такъ какъ мои отношенія къ дирекціи были натянуты, вслѣдствіе отказа поставить мою оперу «Кузнецъ Вакула», я считалъ довольно для себя неприятнымъ сдѣлать такой шагъ, да и тащить съ собою огромное руло фотографій было какъ то неудобно. Вообще я по природѣ довольно инертный, что касается моихъ дѣлъ. Но г. Плющевскій-Плющикъ такъ настаивалъ на моемъ визитѣ, что когда онъ совершенно неожиданно для меня привезъ всѣ мои фотографіи, наклеенныя на папкѣ, и опять сталъ уговаривать, то я рѣшился на этотъ шагъ.

Пріѣхавъ въ дирекцію, я обратился къ В. П. Погожеву, управлявшему тогда конторой Императорскихъ театровъ, который, узнавъ, что я явился съ фотографіями, привезенными изъ Сіенны для новой моей оперы, немедленно предложилъ мнѣ повидаться съ директоромъ.

И. А. Всеволожской оказалъ мнѣ пріемъ, котораго я никакъ не ожидалъ. Онъ заинтересовался не только фотографіями, но и моей новой работой. На его вопросъ, когда я окончу мою новую оперу, я отвѣтилъ ему, что если это вопросъ серьезный и касается намѣреній дирекціи поставить ее, то я берусь окончить мой трудъ въ возможно скоромъ времени.



К. А. КОРВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ПОЛОВЕЦКОЙ ЖЕНЩИНЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



Затѣмъ И. А. предложилъ мнѣ поѣхать съ моими двумя дѣйствіями къ Э. Ф. Направнику и ихъ ему проиграть. Я началъ колебаться, такъ какъ не можетъ же капельмейстеръ выслушивать цѣлые акты, которые композиторы вздумаютъ ему проигрывать, на что И. А. предложилъ мнѣ обратиться къ Э. Ф. съ просьбой отъ его имени и, насколько я помню, по этому поводу былъ намѣренъ написать ему письмо.

Э. Ф., со свойственной ему серьезностью и внимательностью, выслушалъ мои первые два акта и, къ моей радости, заявилъ, что, если я напишу третье дѣйствіе настолько же хорошо, какъ и предыдущія, то вопросъ о постановкѣ моей оперы можетъ быть рѣшенъ въ утвердительно-номъ смыслѣ.

Къ концу поста 1883 г. мною было закончено третье дѣйствіе. Вопросъ о постановкѣ «Корделіи» былъ рѣшенъ. По настоянію Б. Б. Корсова, принимавшаго горячее участіе въ судьбахъ этой оперы и для котораго я писалъ партію Орсо, я ѣздилъ въ Москву играть свою оперу Альтани, главному капельмейстеру Московской Императорской оперы.

3 мая 1884 г. дирекція заключила со мной контрактъ касательно постановки «Корделіи» какъ на петербургской, такъ и на московской сценахъ. Вскорѣ были заказаны на обѣ сцены декораціи у извѣстнаго художника Цуккарелли, котораго въ Миланѣ я видѣлъ лично. Писалъ онъ ихъ, имѣя въ виду нѣкоторыя мои указанія и доставленныя мною фотографіи.

Вернувшись въ Царское Село, я принялся за дальнѣйшую спѣшную работу, такъ какъ машина постановки была пущена уже полнымъ ходомъ, а у меня существовали только три акта въ клавираусцугѣ, четвертаго акта еще не было, какъ не было и оркестровки, что было вполнѣ извѣстно дирекціи.

Не скрою, что меня порою охватывалъ страхъ: успѣю-ли я сочинить въ лѣто цѣлое четвертое дѣйствіе и къ декабрю 1884 г. оторкестровать всю оперу, буду-ли я для этого хорошо настроенъ. (Первое представленіе «Корделіи» было назначено на конецъ декабря 1884 г., или начало января 1885 года).

ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Все лѣто я провелъ въ сочиненіи четвертаго акта, который къ концу августа закончилъ.

Съ сентября началась чрезвычайно тяжелая для меня спѣшная работа по оркестровкѣ. Я оркестровалъ,—оркестровалъ, не видя конца края. Нужно имѣть еще въ виду, что мною оркестрована масса того, что потомъ было купюровано. Въ октябрѣ и декабрѣ я работалъ по 12—14, а иногда и болѣе часовъ. Въ особенности въ декабрѣ лампы горѣли у меня круглыя сутки, я не обращалъ вниманія на время отдыха, обѣда и пр. Работалъ ночью, работалъ днемъ, закусывалъ урывками для подкрѣпленія силъ,—однимъ словомъ, работалъ, не разбирая времени.

Въ такой работѣ я пробылъ до конца декабря 1884 г. Я оркестровкой заканчивалъ второе дѣйствіе, но въ концѣ его, на сценѣ милосердія, почувствовалъ упадокъ силъ и понялъ, что, если буду оркестровать дальше, то испорчу мое сочиненіе.

Совершенно разболѣвшись отъ непомѣрной работы, я поѣхалъ къ И. А. Всеволожскому съ намѣреніемъ чистосердечно отказаться отъ постановки, если она не можетъ быть отложена, но добрѣйшій и привѣтливѣйшій И. А., вмѣсто упрека, со свойственной ему добротой, старался меня успокоить, говоря: «тѣмъ лучше, профессоръ, тѣмъ лучше, мы ее дадимъ осенью 1885 г., такъ какъ въ январѣ или февралѣ 1885 г., если вы и окончили бы оперу, намъ не расчетъ ее давать. Она не успѣетъ выдержать большого количества представленій, а на слѣдующій сезонъ ея возобновленіе не представитъ уже интереса новинки».

Я, благословляя въ душѣ этого прекраснаго человѣка, вернулся домой спокойный, отдохнулъ мѣсяца полтора и принялся за дальнѣйшую работу.

Осень 1885 г. отличалась для меня самой кипучей дѣятельностью. Въ Э. Ф. Направникѣ, хормейстерѣ Помазанскомъ, Кондратьевѣ, Морозовѣ, Палечекѣ, исполнителяхъ: Павловской, Прянишниковѣ, Бичуриной, Михайловѣ, Стравинскомъ и мн. друг. я встрѣтилъ самыхъ горячихъ покровителей моего дѣтища.

Опера подвергалась многочисленнымъ купюрамъ. Сперва я протесто-

валъ, но потомъ убѣдился, что эта операція была въ большинствѣ случаевъ благотѣльной. Кромѣ того, меня утѣшало любовное отношеніе исполнителей, которымъ опера моя нравилась.

Э. Ф. Направникъ, стоявшій за купюры очень многихъ мѣствъ, какъ непроизводительно удлинявшихъ оперу, тѣмъ не менѣе, на предпоследней репетиціи замѣтилъ съ сожалѣніемъ, что опера не имѣетъ прелюдіи или увертюры. Я пообѣщаль ему написать къ генеральной репетиціи прелюдію, если только успѣю. Это было въ четвергъ. Вернувшись съ репетиціи въ пятомъ часу домой, я сейчасъ же принялся за прелюдію, вписывая ее прямо въ партитуру. Проработалъ почти сутки съ малыми перерывами, и въ пятницу, часа въ 3, сдалъ въ нотную контору, а въ субботу на генеральной репетиціи эта прелюдія исполнялась.

Насталъ день перваго представленія—12 ноября 1885 года. По своей привычкѣ опаздывать, я и на первый спектакль моей оперы опоздалъ. Прихожу. Первое дѣйствіе въ полномъ ходу. Встрѣчаю какіе-то странные взгляды. Кто-то вдали, указывая на меня, переговаривается. Вообще, я почувствовалъ какую то подозрительную атмосферу. Оказалось, что А. А. Бичуринъ была больна, но, несмотря на свое состояніе, она мнѣ высказала полную рѣшимость довести роль Уберты до конца.

Страхъ за судьбу моей оперы, инцидентъ съ Бичуриной, предыдущія репетиціи, полныя волненія, довели меня до крайне нервнаго состоянія, развившагося въ какомъ-то неожиданномъ странномъ для меня спокойствіи. Я инстинктивно вѣрилъ, что все пройдетъ благополучно. Блестящій залъ, масса слушателей, среди которыхъ была знаменитая Лукка (пріѣхавшая къ намъ въ ноябрѣ для своихъ концертовъ, наговорившая мнѣ массу любезностей по адресу моей оперы, а также хора), вызовы, полный успѣхъ, чествованіе меня въ редакціи «Свѣтъ» у покойнаго В. В. Комарова, все это прошло, какъ въ туманѣ.

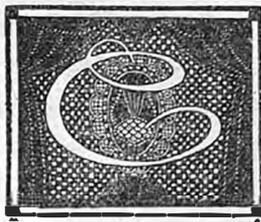
Результатомъ этого наплыва ощущеній было то, что на другой день утромъ, имѣя совершенно свѣжую голову, я былъ лишень возможности встать съ постели и пролежалъ вплоть до слѣдующаго утра въ какой-то апатіи.

Но этимъ не окончились мои волненія. Черезъ нѣсколько дней я узналъ, что Бичурина подала въ отставку, а готовой замѣстительницы не было. Болѣе двухъ недѣль прошло, пока М. Д. Каменская усвоила себѣ партію Уберты и опера вошла, такъ сказать, въ репертуарное русло и была дана 10 разъ въ первомъ сезонѣ.

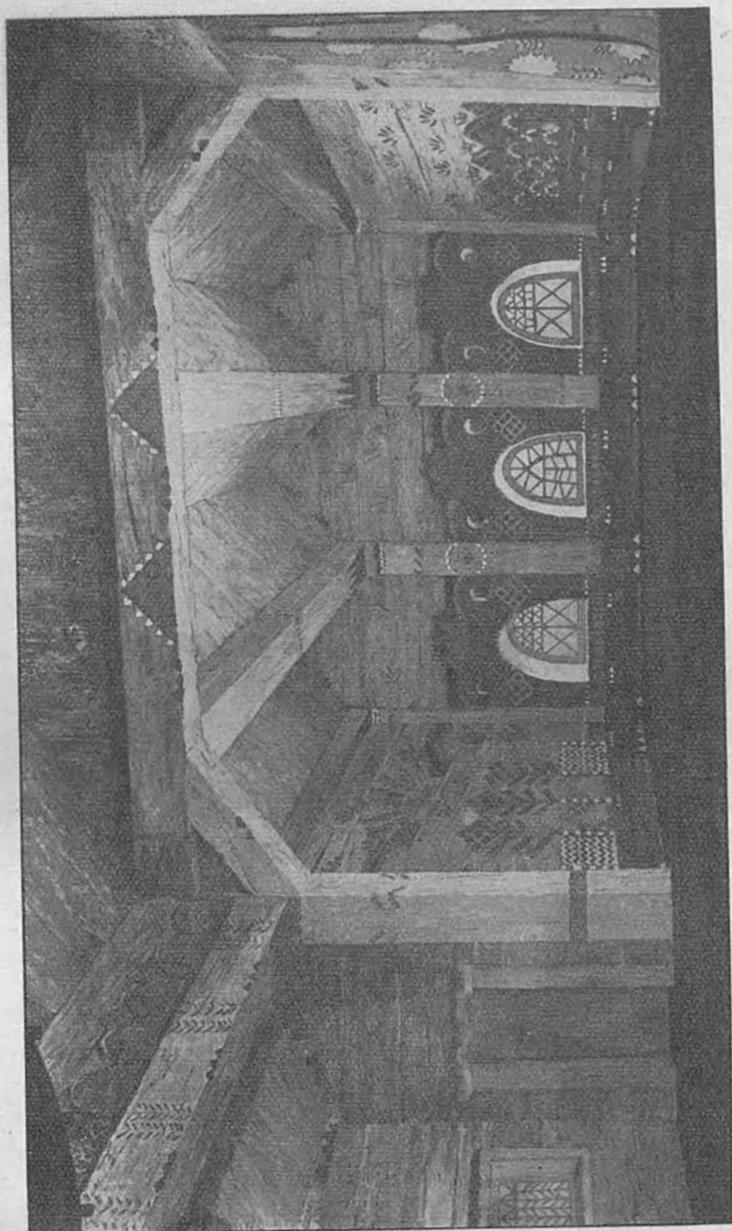
Успѣхъ оперы былъ настолько значителенъ (кромѣ Петербурга, ее поставили въ Москвѣ, Кіевѣ, Казани въ 1886 г., въ Тифлисѣ—1887 г., Прагѣ—1890 г.), что ко мнѣ часто являлись разные либреттисты, но здоровье не позволяло мнѣ приняться за новый трудъ, да и къ сюжетамъ я относился слишкомъ разборчиво. Убѣдившись на практикѣ, что музыка очень часто мѣшаетъ словамъ, которыя не долетаютъ до слушателя, я искалъ такого пластическаго сюжета, благодаря которому, по внѣшнему ходу дѣйствія, такъ сказать по пантомимѣ, можно было вполне понять все содержаніе оперы. Эта утопія довела меня до того, что на привѣтливое предложеніе И. А. Всеволожскаго писать новую оперу на сюжетъ «Пиковой дамы» я отказался, о чемъ я впоследствии очень пожалѣлъ.

НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ВЪ ТОЛКОВАНІИ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ОБРАЗОВЪ.

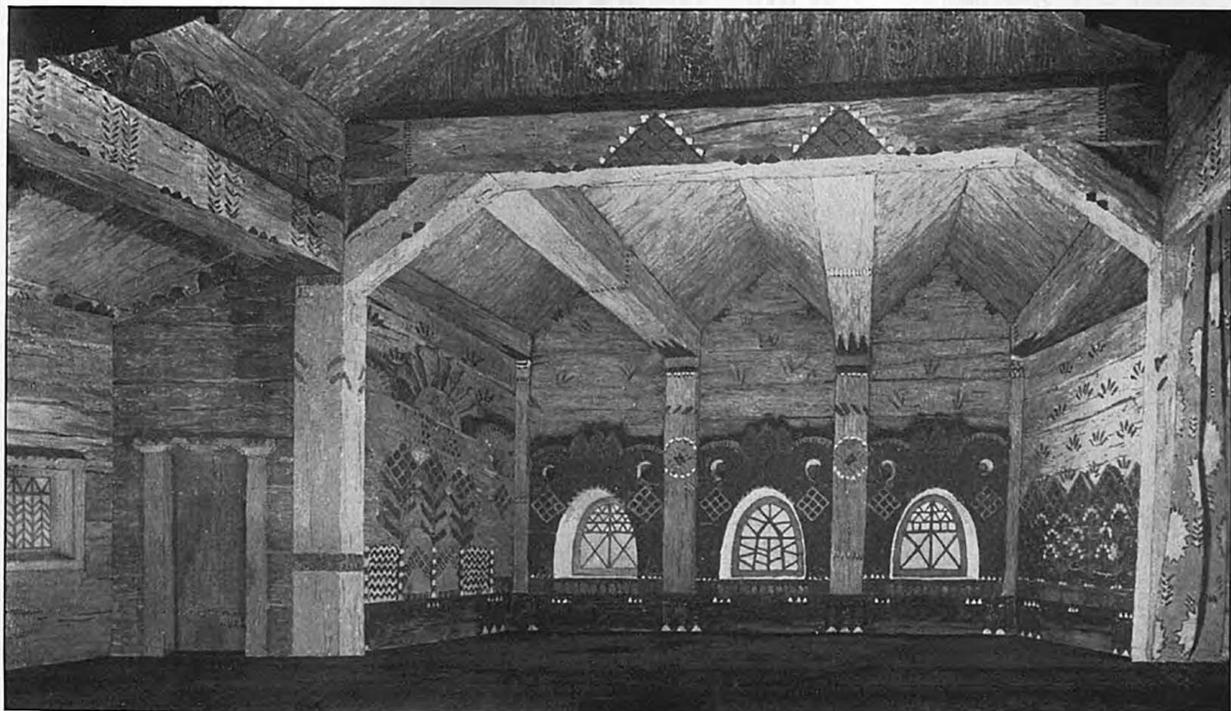
Н. К. МЕЛЬНИКОВА (СИБИРЯКА).



СТРАНСТВУЯ по бѣлу-свѣту, изъ рукъ въ руки и изъ кошелька въ кошелекъ, всякая монета постепенно утрачиваетъ часть металла, воспринимаетъ постороннія наслоенія на свою поверхность и,—оставаясь въ общихъ, главныхъ, чертахъ такой же, какой вышла изъ чеканки,—перемѣняетъ свою первоначальную окраску на новую. То же самое происходитъ съ художественными типами, когда со своей родины перекочевываютъ они къ другому народу на театральную сцену. Чаше всего,—въ особенности, если выразителями на



К. А. КОРВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ 2-Й КАРТИНЫ 1-ГО ДѢЙСТВІЯ.
'НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.



сценѣ являются недюжинные таланты, — это видоизмѣненіе художественныхъ типовъ за границей отечества бываетъ почти неуловимымъ, происходитъ только въ оттѣнкахъ и обнаруживается не въ деталяхъ, но въ цѣломъ, то-есть, когда всѣ оттѣнки суммируются у зрителя въ одно общее впечатлѣніе. Ошибкой было бы думать, что эту новую окраску чужеземнымъ художественнымъ образамъ придаетъ только самъ артистъ - исполнитель, — нѣтъ, въ ней сказывается еще индивидуальность той націи, которая пріютила заморскихъ гостей у себя на сценѣ. Еще въ гораздо большей степени, чѣмъ исполнитель - артистъ, сообщаетъ имъ сама нація свой отпечатокъ, пользуясь театральнымъ артистомъ только, какъ орудіемъ по проведенію своихъ *родовыхъ* замысловъ, безсознательно таящихся въ глубинѣ народнаго духа. Какой бы выразительной ни была индивидуальность артиста, но и самъ онъ — сынъ своего народа, «плоть отъ плоти и кость отъ костей» своей родной націи. Онъ говоритъ ея языкомъ, воспитанъ въ ея вѣяніяхъ, связанъ съ нею тысячами незримыхъ нитей и, одухотворенный общенародной душой, безсознательно, даже незамѣтно для самого себя, спѣшитъ какъ бы вдохнуть частицу этой родной народнои души и въ чужеземныхъ художественныхъ пришельцевъ на театральныхъ подмосткахъ. Онъ какъ бы ассимилируетъ ихъ со своимъ роднымъ народомъ, не посягая ни на «свободу слова», которое они привезли съ родины, ни на основныя характерныя особенности каждаго чужеземца въ отдѣльности, но только накладывая на нихъ отпечатокъ своей націи. И вся эта ассимиляція на театральной сценѣ происходитъ такъ безобидно, безъ насилія, естественно, спокойно и незамѣтно, что позавидовать ей могли бы даже государственныя политики, взирая на ея крупныя окончательныя результаты и на ничтожную долю націонализаторскихъ усилій, которыми были они достигнуты. Перекочевавъ на чужбину, чтобы показать здѣсь духовный обликъ своей націи - прародительницы, тѣ же самыя художественныя типы на чужой сторонѣ, воспринявъ особую окраску отъ хозяевъ страны, становятся теперь неотразимыми обвинителями или же хвалебными комментаторами самого народа - хозяина, отражая въ своей новой окраскѣ

НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ВЪ ТОЛКОВ. СЦЕН. ОБРАЗОВЪ.

всѣ его нравы, понятія и характеръ. И безъ труда, безъ усилій позналъ бы самого себя народъ-хозяинъ, если бы онъ пристальнымъ вдумчивымъ окомъ взглядѣлся въ неуловимыя, едва замѣтныя, черточки, которыя самъ же запечатлѣлъ на своихъ гостяхъ, прїѣхавшихъ къ нему издалека...

Эту націонализаторскую работу театра можно доказать безчисленными примѣрами, почерпнутыми изъ сравненія однихъ и тѣхъ же художественныхъ образовъ на заграничныхъ и русскихъ сценахъ. Особенно убѣдительнымъ будетъ докторъ Штокманнъ изъ ибсеновскаго «Врага народа», знакомый большинству образованной Россіи.

Въ своемъ Национальномъ Театрѣ въ Христіаніи да и на нѣмецкихъ сценахъ въ Германіи онъ — благородный мужъ науки, превратившійся внѣ стѣнъ своего кабинета въ воинственнаго викинга. Столкнувшись съ низкой толпой согражданъ, онъ всѣми своими жестами, взглядами и осанкой дѣйствуетъ повелительно, скорѣе приказываетъ, чѣмъ убѣждаетъ, и погибаетъ, быть можетъ, какъ разъ оттого, что натискъ его, исключавшій всякую способность и желаніе эластично приноровиться къ слушателямъ, былъ черезчуръ могучимъ и вызвалъ неминуемое сопротивление: коса нашла на камень и, вмѣсто того, чтобы сдвинуть его умѣлымъ движеніемъ съ боку, ударила со всего размаху.

Но тотъ же самый докторъ Штокманнъ, говоря по смыслу тѣ же самыя рѣчи, вышелъ въ театрѣ Станиславскаго совсѣмъ другимъ по типу, — не воинственнымъ. Напримѣръ, въ тотъ моментъ, когда онъ сообщаетъ о своемъ открытіи заразы въ водѣ, онъ у себя дома потираетъ даже одну руку о другую, — первый признакъ нерѣшительнаго характера; такой жестъ можно часто наблюдать у робкаго человѣка, явившагося, напримѣръ, къ своему начальству на аудіенцію; выступивъ съ рѣчью на народномъ собраніи, онъ возшелъ на возвышеніе въ сюртукѣ, застегнутомъ чуть не на всѣ пуговицы: бессознательное, вошедшее въ привычку, постоянное стремленіе миролюбивыхъ людей соблюдать внѣшнюю форму, чтобы не вступать въ конфликты съ окружающимъ міромъ; народу говоритъ онъ ровно, спокойно, повышаетъ голосъ только при сравненіи своихъ слушателей съ животными,

К. А. КОРВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ 2-ГО ДѢЙСТВІЯ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ.



не проявляетъ никакого натиска и погибаетъ здѣсь какъ бы, наоборотъ, потому, что не могъ проявить экспансивности.

У норвежцевъ и нѣмцевъ онъ—воля, у Станиславскаго—умъ и нравственность; тамъ онъ повелѣваетъ, здѣсь убѣждаетъ; тамъ онъ хотѣлъ какъ бы подчинить себѣ толпу, здѣсь—заручиться ея благосклонностью...

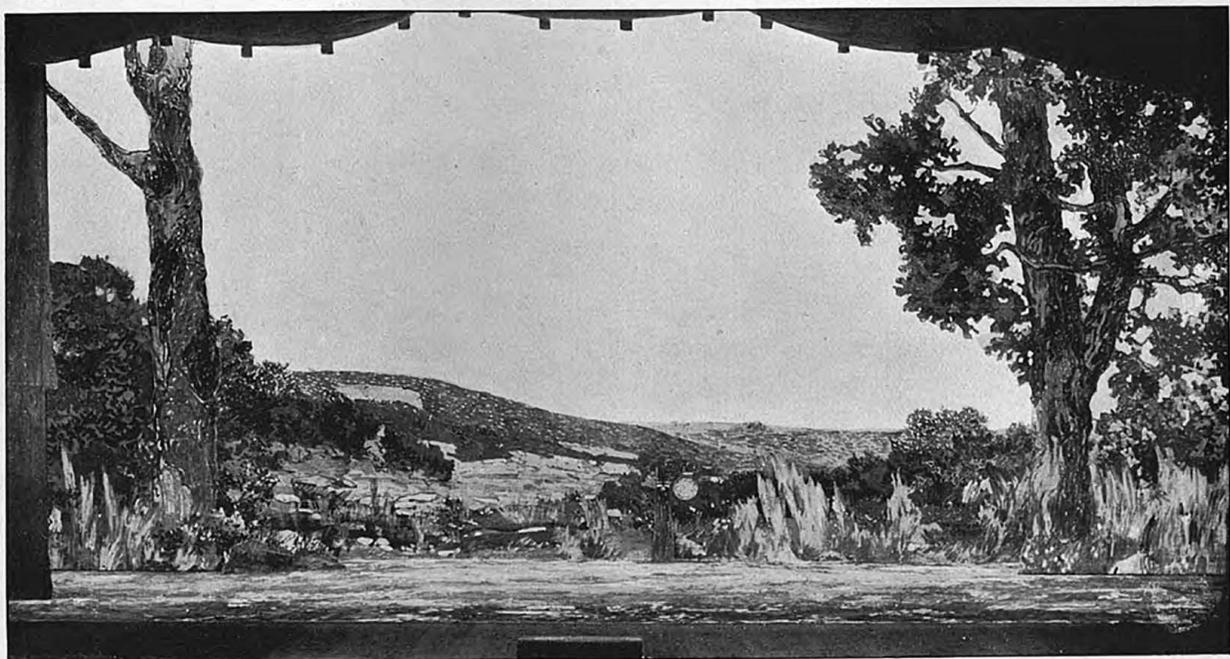
Воздавая должную дань заслугамъ Станиславскаго, призывая своихъ соотечественниковъ даже учиться у москвичей театральному искусству,—нѣмецкая печать сама, между прочимъ, отмѣтила это видоизмѣненіе доктора Штокманна, когда Станиславскій, исполняя его роль, пожиналъ свои лавры въ Берлинѣ. Но видоизмѣненіе это она объяснила только личнымъ художественнымъ пониманіемъ самого Станиславскаго-Штокманна, не дозрѣвая того, что у талантливаго русскаго артиста и не могло быть иного пониманія, кромѣ проявленнаго и вполнѣ гармонирующаго съ русской національной душой: могъ-ли Станиславскій, театральнй поэтъ чеховской эпохи «безвременья», представить доктора Штокманна на сценѣ, не окрасивъ его подъ цвѣтъ хорошаго, стремящагося къ добру и правдѣ, но безсильнаго и безвольнаго русскаго интеллигента... Наконецъ, волевыхъ началъ въ русскомъ человѣкѣ и вообще меньше по сравненію со скандинавскими, съ германскими народами. Съ особенной яркостью выражается это въ самомъ русскомъ языкѣ, когда рѣчь идетъ особенно о стихійномъ могуществѣ природы и о полномъ безсиліи человѣка передъ нею: «замело», «занесло», «затопило», все это—безличныя темныя силы, не допускающія даже мысли о какой-либо борьбѣ съ ними, ужасныя и непреодолимыя, какъ мистическій Рокъ грековъ, какъ неумолимая Судьба у магометанъ-фаталистовъ,—силы, передъ которыми беспомощно стоитъ человѣкъ, въ безсиліи опускаются его руки и въ устахъ, еще не родившись, умираетъ слово ропота и проклятій.

Такая же трансформация, какъ со Штокманномъ, произошла и съ ибсеновскими «Призраками». Напримѣръ, на сценахъ въ Германіи мать несчастнаго сына—спокойная, уравновѣшенная матрона, но въ петербургскомъ Маломъ театрѣ она быстрѣе воспламеняется сыновней душевной тра-

гедіей-исповѣдью, легче поддается печали, не прочь «понервничать», вообще превратилась въ «русскую женщину». Несчастный сынъ, прогрессивный паралитикъ, на сценахъ въ Германіи производитъ впечатлѣніе чловѣка съ сильной волей, весь трагизмъ котораго—въ томъ, что *онъ хочетъ работать, но теперь уже не можетъ*. Въ Петербургѣ же онъ, наоборотъ, какъ бы *можетъ еще работать, но не хочетъ этого страстно*, не напрягаетъ усилий. Въ моментъ своего полного умопомраченія онъ въ Германіи—чловѣкъ шумливый, предрасположенный даже къ буйству: въ немъ какъ бы двоятся сознаніе, одна половина анализируетъ другую и, чуя ея помѣшательство, повторяя даже ея несвязныя безумныя рѣчи, гдѣ-то въ глубинѣ духа все еще борется съ надвигающейся темной тучей. Но русскій Орленевъ въ Маломъ театрѣ выразилъ эту сцену вспыхнушаго безумія, только какъ заключительный апоѳеозъ постепеннаго тихаго угасанія разсудка, безвозвратное погруженіе во мракъ цѣликомъ всего чловѣка, подчинившагося неизбѣжному злу, покорно замирающаго передъ страшной враждебной силой, не пытающагося отогнать отъ себя незримыхъ вѣстниковъ разрушенія. На нѣмецкихъ сценахъ служанка ведетъ себя дерзко-развязно еще въ тотъ моментъ, когда ее пригласили къ шампанскому, а потомъ, при уходѣ съ мѣста, становится совсѣмъ нахальной и съ такимъ остервененіемъ бросаетъ ключи на столъ, что дрожитъ лампа: того и гляди, начнетъ драться, таковы — всѣ ея жесты, взоры... Но въ Маломъ театрѣ эта служанка вышла скромнѣе и, уходя изъ дому хозяевъ, не грозитъ своими жестами, но язвитъ госпожу скорѣе только словами, не угрожая возможностью энергичнаго дѣйствія. Волевой вспышки, которой такъ много было у нея въ Германіи, поубавилось на театральной сценѣ въ Россіи.

Въ обратномъ направленіи видоизмѣняются русскіе художественные типы, попадая на нѣмецкую театральную сцену: нѣмецкіе артисты усугубляютъ у нихъ волевое начало, придаютъ имъ такой размахъ воли, какого не было у нихъ ни въ русскомъ театрѣ, ни въ воображеніи автора. Здѣсь совершается такая же ассимилировка художественныхъ чужеземцевъ съ

К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ 3-ГО ДѢЙСТВІЯ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.



хозяевами страны, — ассимилировка, проводникомъ которой является нѣмецкій артистъ-исполнитель. Но эта театральная германизация русскихъ происходитъ въ Германіи гораздо насильственнѣе, рѣзче, чѣмъ театральная руссификація германцевъ, происходящая въ Россіи. Разница—оттого, что русскій артистъ знаетъ психологію германскихъ народовъ гораздо лучше, чѣмъ нѣмецкій—психологію русскихъ: первый по своему знанію болѣе приспособляется къ національному облику дѣйствующихъ чужеземцевъ и сообщаетъ имъ русскій колоритъ только въ неуловимыхъ оттѣнкахъ, самъ «не вѣдаетъ, что творить»; второй же и радъ бы приспособиться къ русскимъ, но не можетъ, не зная Россіи, и потому производитъ германизацию русскихъ художественныхъ типовъ всецѣло по германскому «образу и подобію», по нѣмецкой идеѣ о данной категоріи характеровъ. Разительнымъ примѣромъ—нашъ «Ревизоръ» на нѣмецкой сценѣ. Не то еще важно, что Россіи, особенно русской провинціальной глуши гоголевскихъ 30—40 годовъ, нѣмцы не знаютъ, не могутъ воспроизвести приближенно къ истинѣ. Но главное—въ томъ, что и самъ типъ русскаго «ревизора», во всѣхъ его проявленіяхъ, понятъ ими только съ нѣмецкой точки зрѣнія, въ полномъ отвлеченіи отъ русскаго національнаго характера. Нѣмецкій авантюристъ—активенъ, *самъ* создаетъ себѣ фиктивное положеніе въ обществѣ, выдавая себя за важную особу, чтобы съ низшей ступени, на которой стоитъ по праву, подняться безо всякаго права на высшую. Эта активность нѣмецкаго авантюриста выражена ясно въ его названіи «Hochstapler»... И вотъ нѣмцы точно такимъ представляютъ нашего Хлестакова, не понимая той національной его особенности, что онъ только *пассивно* принялъ (на талантливое исполненіе) навязанную ему роль заѣзжаго ревизора и сталъ активнымъ лишь впоследствии, когда разыгрался, вошелъ во вкусъ... Отсюда—его чрезмѣрная развязность съ *перваго* появленія на нѣмецкой сценѣ, точь-въ-точь, какъ и должно быть у проходимцевъ, желающихъ съ перваго же знакомства поразить воображеніе другихъ, показать имъ свое значеніе въ увеличенномъ масштабѣ и еще сильнѣе усугубить впечатлѣніе путемъ намека, что «по долгу службы принужденъ ютиться въ такомъ

чуланѣ», то-есть,—отказаться отъ удобствъ привилегированнаго положенія. У русскаго же Хлестакова всѣ такія первоначальныя стремленія къ самоуменьшенію, основанныя на дѣйствительномъ страхѣ «какъ бы не свели въ участокъ», были вмѣстѣ съ самимъ страхомъ *психологически* вовсе не активно-преднамѣренной фикціей, направленной на извлеченіе выгодъ, но сущей пассивной правдой, принятой только другими за «коварную политику»... Нѣмецкіе артисты вносятъ въ него совсѣмъ другую психологію, и русскій Хлестаковъ превращается у нихъ въ нѣмецкаго Hochstapler'a.

Еще грубѣе, разительнѣе выходитъ театральная германизация русскихъ въ томъ случаѣ, когда русскіе типы въ томъ или иномъ направленіи подходятъ подъ какое-нибудь обычное, распространенное, ходячее представленіе нѣмцевъ о Россіи. Пусть это представленіе будетъ даже правильнымъ, но, руководствуясь имъ, нѣмецкій артистъ начинаетъ тогда утрировать характеръ русскаго дѣйствующаго лица и создаетъ образъ невѣроятный,—не только невозможный въ законмѣрной германской дѣйствительности, но не существующій и въ самой Россіи. Чаше и ярче всего сказывается это въ русскихъ пьесахъ со взяточниками. Наслышавшись, что въ Россіи царитъ будто бы только одна мораль: «яко всякое даяніе—благо», нѣмецкій артистъ создаетъ изъ нихъ какихъ-то циниковъ до мозга костей,—циниковъ до такой степени, что своего взяточничества они не прикрываютъ болѣе никакой мантией внѣшняго приличія, благородства и закона. И, вмѣсто хитраго лихоимца, умѣющаго устроить всѣ дѣла такъ, что даже «комаръ носа не подточить», на нѣмецкой сценѣ всплываетъ сущій младенецъ, качества котораго можно узнать съ перваго шага: нѣмецкіе артисты вдохнули въ него прямолинейную психологію германскаго національнаго характера, германизировали. Но эта театральная германизация построена на двухъ одновременныхъ ошибкахъ: первая—по отношенію къ типу вообще и состоитъ въ неправильной его передачѣ; вторая—по отношенію къ русской народной психологіи, постигшей интуитивно ту глубокую истину, что настоящій чортъ никогда не появляется въ своемъ чертовскомъ образѣ съ рожками и хвостикомъ, но одѣнется такъ, что его даже не



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА КН. ВЛАДИМИРА ИГОРЕВИЧА ВЪ ПЛѢНУ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



узнаешь. Это глубокое и чисто-психологическое познаніе, что высшая преступность и порочность по внѣшности почти не отличимы отъ добродѣтели и святости, нашъ русскій народъ выразилъ ярко даже въ своемъ религіозномъ воззрѣніи: «Антихристъ во всемъ Христу уподобится». Значить, все—въ неуловимыхъ отгѣнкахъ, но отнюдь не должно бить въ глаза, какъ это выходитъ у нѣмецкихъ артистовъ-исполнителей, германизирующихъ русскій типъ.

Въ связи съ пояснительными примѣрами предыдущія положенія содержатъ въ себѣ косвенный отвѣтъ, между прочимъ, на вопросъ, почему современныя русскія пьесы не встрѣчаютъ въ Германіи радушнаго приѣма на сцену и, будучи поставлены, не пользуются у нѣмецкаго зрителя тѣмъ успѣхомъ, какой у нихъ былъ или есть въ Россіи? На страницахъ нашей повседневной печати это явленіе объяснялось чаще всего только временными германскими политическими настроеніями, затрудняющими завоеваніе нѣмецкой сцены той или другой русской пьесѣ, постановка которой въ Германіи совпала по времени съ пробужденіемъ отрицательныхъ чувствъ у нѣмцевъ къ Россіи, и русскій авторъ, потерпѣвшій неудачу въ заграничномъ нѣмецкомъ театрѣ, являлся какъ бы только жертвой непреоборимыхъ, независящихся отъ него, стихійныхъ международныхъ теченій. Но, какъ бы ни было это объясненіе правдоподобнымъ въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаяхъ, оно все-таки не исчерпываетъ всего. Главная общая причина — не въ этомъ, не во временныхъ германскихъ настроеніяхъ къ Россіи. Она таится, напротивъ, въ самихъ русскихъ пьесахъ, даже еще глубже, — въ особенностяхъ русскаго литературно-художественнаго творчества вообще. Характерной чертой въ немъ было всегда преобладаніе эпики надъ драматизмомъ, психологическихъ рефлексій надъ позывомъ къ дѣйствию, «задерживающихъ центровъ» надъ слѣпымъ влеченіемъ. Эта основная черта, отличающая нашу литературу отъ литературъ германскихъ народовъ, перешла по генеалогической преемственности и въ русскую драматургію. Родившись изъ общерусскаго литературно-художественнаго творчества, выдѣлившись въ особую самостоятельную область труда и вдохновенія,

русская драматургія талантомъ и геніемъ своихъ художниковъ только парализовала наслѣдственное преобладаніе созерцательности надъ активностью, но не уничтожила всецѣло, не искоренила въ своихъ сценическихъ типахъ генеалогическаго предрасположенія къ умозрительности съ безволіемъ: это — психологія тѣхъ же самыхъ «лишнихъ людей», которые въ любой обстановкѣ оказываются всегда за бортомъ жизни, живутъ не въ ней, но надъ нею, и, — какъ образы, вскормленные самой дѣйствительностью, — существуютъ только въ одной литературѣ, — въ нашей русской. Душа ихъ перешла и въ русскую драматургію. Художественная драматическая перефразировка «лишняго человѣка» особенно замѣтна, напримѣръ, въ пьесахъ Чехова, но не умеръ «лишній человѣкъ» и въ творествѣ огромнаго большинства другихъ драматурговъ. Его безволіе, блѣдная личность проявляется въ сценическихъ типахъ постоянно, — и русскія пьесы, въ особенности современныя, созидаемыя въ періодъ литературнаго упадка, встрѣтить могутъ отклика въ Германіи не могутъ по одному тому, что въ характерѣ ихъ преобладаетъ не жизнь безъ рефлексіи, но рефлексія безъ жизни: въ нихъ мало волевыхъ проявленій, герои ихъ — типы не дѣйствующіе (*keine handelnden Personen*), но созерцательные (*anschauende*), и, расходуя свою энергію болѣе въ умозрительныхъ разговорахъ, чѣмъ въ живыхъ дѣяніяхъ, настолько рѣзко отличаются отъ германскаго національнаго характера, что нѣмецкій артистъ-исполнитель не можетъ ни выразить ихъ по-русски, ни перевоплотить по-германски. У нихъ нѣтъ ничего родственнаго съ германской націей, такъ какъ главной основой всего германскаго, начиная съ чисто-житейскихъ представленій и кончая изящной литературой, является не умозрѣніе, не рефлексія, но моментъ воли. Волевое начало преобладаетъ, напримѣръ, въ правовыхъ германскихъ воззрѣніяхъ, кристаллизовавшихся хотя бы, скажемъ, въ гражданскихъ законахъ, въ которыхъ главнымъ исходнымъ положеніемъ признается во всемъ и всегда «заявленіе воли» (*Willenserklärung*), но скрытый, невыраженный мотивъ не имѣетъ значенія: здѣсь ясно выраженъ принципъ, что человѣку не достаточно чувствовать свое внутренне хотѣніе, но необходимо еще выразить



К. А. КОРВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРЫНИ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



его возможно рельефнѣе во внѣшній міръ словами, жестами, взорами и иными способами душевныхъ проявленій. Даже въ самомъ нѣмецкомъ языкѣ чувствуется первенство волевого начала, какъ главнаго рычага, на которомъ движется міровое цѣлое: напримѣръ, реальное бытіе называется «Wirklichkeit» (дѣйствительность), — отъ слова «wirken» (дѣйствовать). Германскій умъ какъ бы не можетъ представить себѣ «бытія» безъ «дѣйствія», то и другое въ немъ — синонимы, невысказанные въ разобщеніи. Созданное вѣками народной мудрости, это отождествленіе должно было непремѣнно перейти и перешло въ нѣмецкое художественное творчество, особенно въ драматургію, задача которой быть зеркаломъ самой жизни, внося только красоту въ дѣйствительность. Наиболѣе яркимъ подтвержденіемъ служитъ первый, и самый блестящій, самый всеобъемлющій, выразитель германской души—гётевскій Фаустъ. Еще раньше, чѣмъ приковать къ себѣ вдохновеніе великаго поэта, жилъ онъ долгія столѣтія въ народныхъ сказаніяхъ, въ которыхъ нація запечатлѣваетъ самое себя. Что же въ «Фаустѣ» самое характерное, какъ не переходъ отъ созерцательности къ волевымъ проявленіямъ?.. Онъ былъ созерцателемъ въ своемъ кабинетѣ. Мефистофель, — сатана, олицетворяющій въ себѣ всю полноту волевыхъ влеченій, — знакомитъ его съ жизнью, переводитъ отъ «рефлексій» къ дѣйствію. Гретхень, — женскій образъ, вызывающій въ человѣкѣ самую сильную волевою бурю, чувство пола, — является какъ бы аллегорическимъ олицетвореніемъ тѣхъ внѣшнихъ мотивовъ, которые дѣйствуютъ искушающе на душу увидѣвшаго, ищутъ въ ней отклика и побуждаютъ къ жизнедѣятельной активности. И, покинувъ кабинетъ, Фаустъ окунулся въ волны настоящаго, по-германски мыслимаго, «бытія», въ которомъ все проникнуто только однимъ созидательнымъ божественнымъ глаголомъ «wirken!»... Въ этомъ — основной смыслъ великой драматической поэмы. Въ русскихъ же пьесахъ, особенно въ современныхъ, человѣкъ, и дѣйствуя, все еще какъ бы не можетъ вполнѣ отрѣшиться отъ созерцательности, онъ или съ предвзятыми взглядами смотритъ на міръ или же анализируетъ самого себя, ослабляя размахъ своей воли. Эти пьесы, по своему

НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ВЪ ТОЛКОВ. СЦЕН. ОБРАЗОВЪ.

характеру, діаметрально противоположны Фаусту, выразителю германской души и нѣмецкихъ художественныхъ идеаловъ. Неудача ихъ въ Германіи вполне естественна.

Огромнымъ несомнѣннымъ успѣхомъ пользовалось тамъ только одно произведеніе современной русской драматургіи: это—«На днѣ» Максима Горькаго. Но, — не созидаясь, какъ бы то слѣдовало по теоріи драмы, на послѣдовательномъ психологическомъ переходѣ отъ завязки черезъ промежуточные акты къ развязкѣ,—горьковская пьеса не была драмой въ общепринятомъ смыслѣ этого слова, и притягательная сила ея таилась только въ томъ, что она наглядно картинно придвинула къ нѣмецкому зрителю темныя трущобы Россіи. Она была откликомъ не на позывъ образованной Германіи найти эстетическое отдохновеніе въ созерцаніи художественной красоты и правды, но только на второй и, вѣроятно, болѣе сильный стимулъ человеческой души — любопытство. Пресытившись близкимъ окружающимъ міромъ, отыскивая новые, небывалые, объекты въ чужомъ и далекомъ, — это любопытство находило себѣ пищу въ развернувшихся картинахъ изъ трущобы русскихъ босяковъ, но въ концѣ концовъ было удовлетворено, и пьеса «На днѣ», похожая на описательный очеркъ съ рисунками, сама собой сошла съ нѣмецкой театральной сцены. Ея типы были слишкомъ русскими, они не могли ни остаться навсегда въ Германіи, ни оставить слѣда въ нѣмецкомъ искусствѣ послѣ своего ухода отсюда: они пронеслись метеоромъ передъ нѣмецкимъ театральнымъ зрителемъ и безслѣдно исчезли.

Л. Ф. ШОЛЛАРЪ, В. П. ФОКИНА И А. М. ФЕДОРОВА ВЪ ТАНЦАХЪ ПОЛОВЕЦКИХЪ ЖЕНЦИНЪ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

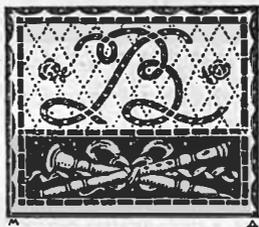


МЫСЛИ О СОВРЕМЕННОМЪ БАЛЕТѢ.

Очеркъ

В. СВѢТЛОВА.

I.



Въ давно прошедшія времена существовало два міровыхъ центра просвѣщенія: Аѳины и Митилены. Изъ этихъ двухъ центровъ, Митилены—считались въ извѣстный моментъ исторіи болѣе передовымъ городомъ, чѣмъ Аѳины, въ которыхъ искусства, съ теченіемъ времени, пріобрѣтали все ярче выраженный академическій характеръ. Но какъ только искусство вступаетъ на путь академизма, оно немедленно теряетъ благоуханіе непосредственности, свѣжестъ распускающагося цвѣтка.

Обѣ столицы искусствъ преклонялись передъ богиней хореографіи и приносили ей обильныя дани.

Свѣтлое воздушное искусство танцевъ въ представленіи древнихъ эллиновъ носило на себѣ слѣды божественнаго происхожденія и было тѣсно связано съ культомъ вѣры. Въ хореографіи того момента почти не было невыносимыхъ для истиннаго искусства элементовъ утилитарности, каковые органически присутствовали, напримѣръ, въ искусствахъ зодчества и ваенія.

Танцы въ тѣ времена были божественной пѣснью, одой радости или печали, гимномъ свѣтлаго или грустнаго настроенія. Но непремѣнно настроенія, выраженаго живой движущейся пластикой.

Танцы были эмоціей духовнаго начала, по самому существу своему аморфнаго, но выливавшагося въ конкретныя утонченныя формы пластической аттитюды и ритмическаго движенія.

Значительно позже танцы стали ритуальнымъ процессомъ богослуженія и, конечно, въ значительной степени утратили свой первоначальный эмоціонный характеръ, характеръ беззаботной пластической пѣсни.

Въ то время, какъ въ Аѳинахъ, гдѣ множились и дифференцировались мифологическіе культы, танцы дѣлались все болѣе и болѣе ритуальными, вырождаясь въ аксессуаръ официальнаго богослуженія, въ Митиленахъ они все еще сохраняли свою непосредственную ароматную свѣжесть пѣсеннаго настроенія.

Нигдѣ въ мірѣ не наслаждались такъ танцами, какъ въ Митиленахъ, гдѣ жители поклонялись культу красоты и гдѣ обнаженіе человѣческаго тѣла не возбуждало ни пошлаго смѣха, ни лицемѣрной стыдливости.

Этому культу обожествленія формъ человѣческаго тѣла (по христіанскому термину—«образъ и подобіе божіе») служили дѣвушки Лесбоса, того знаменитаго въ древности Лесбоса, на которомъ Сафо слагала дивныя строфы и организовала «Домъ Музъ», и на которомъ танецъ «Семи покрываль» или «Танецъ цвѣтовъ», перенесенный сюда изъ Лидіи, былъ столь любимымъ и популярнымъ.

II.

Все это вовсе не такъ далеко отъ современнаго балета, какъ это можетъ показаться съ перваго раза.

Лидійская танцовщица начинала танецъ, окутанная семью покрывалами (не символъ ли радуги?) и кончала его обнаженною.

Ни одинъ художникъ, въ самой отвлеченной мечтѣ своей, не воссоздастъ болѣе заманчиваго образа классической танцовщицы древней Эллады.

Это видѣніе, этотъ призракъ античныхъ Митилень, мало по малу, завладѣлъ мечтами современныхъ художниковъ хореографіи. И въ первое десятилѣтіе XX вѣка началась упорная борьба новыхъ художниковъ съ тѣми «семью покрывалами», которыя такъ плотно облегли пластическое искусство танцевъ.

Искусство танцевъ по самому существу своему, какъ культъ пластическихъ формъ, органически враждебно всякимъ покрываламъ и въ особенности самому тяжелому изъ нихъ—восьмому—«покрывалу буржуазной нравственности». Это самое грубое, самое сѣрое и самое тяжелое изъ

Л. П. БАРАШЪ, Е. А. СМЕРНОВА И В. ФОКИНА ВЪ ТАНЦАХЪ ПОЛОВЕЦКИХЪ ЖЕНЦИНЪ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



всѣхъ покрываль, которыми средневѣковье съ его церковными мистеріями плотно окутало античную наготу.

III.

Исторія балета тѣсно связана съ исторіей балетныхъ покрываль, т. е. костюма. Объ этомъ можно было бы написать цѣлое изслѣдованіе, но для нашей цѣли достаточно будетъ нѣсколькихъ словъ. Интересно отмѣтить лишь важнѣйшіе этапы въ этой эволюціи, превратившей бронированный костюмъ танцовщицъ эпохи Людовика XIII въ тарлатановый тюникъ нашего времени, который, въ свою очередь, стремится исчезнуть, чтобы уступить мѣсто античной прозрачной туникѣ, дающей иллюзію обнаженія.

Въ балетахъ до 1681 г. женщинъ совсѣмъ не было. Но въ этомъ году Люлли, поддержанный придворными дамами, рѣшилъ ввести женскій элементъ въ балетъ «Торжество Амура». Первыми кордебалетными танцовщицами были: наслѣдная принцесса, m-Ne де-Пуатье, m-me де-Севиньи и другія великосвѣтскія дамы. Эти аристократки были одѣты въ тяжелые придворные костюмы, стѣснявшіе ихъ движенія и дѣлавшіе ихъ похожими на неподвижные манекены.

Такъ продолжалось до 1726 г., когда явилась знаменитая Камарго. Она произвела революцію въ балетномъ костюмѣ, укоротивъ тяжелую юбку на... нѣсколько дюймовъ. Всѣ были возмущены такой дерзостью, такимъ «скандаломъ». Но зато это дало танцовщицѣ возможность выйти изъ заколдованнаго круга менуэтовъ и паванъ и изобрѣсти нѣсколько новыхъ классическихъ движеній. Этотъ костюмъ, такъ возмущившій современниковъ, мы знаемъ по извѣстной картинѣ Ланкрэ и по воспроизведенію его на нашей Маріинской сценѣ въ балетѣ «Испытаніе Дамиса» («Variation du temps de la Camargo»—г-жа Преображенская).

Тѣмъ не менѣе, танцовщицы эпохи Людовика XV продолжали еще носить тяжелѣйшія придворныя платья, изображали ли онѣ придворныхъ дамъ, дріадъ или вакханокъ.

Танцовщица Саллэ первая появилась на сценѣ Ковенгарденскаго театра въ Лондонѣ въ газовой туникѣ греческаго покроя; она изображала Галатею въ балетѣ «Пигмалионъ». Ее забросали... кошельками съ золотомъ, и этотъ вечеръ далъ ей двѣсти тысячъ франковъ.

Но борьба тяжелыхъ платьевъ съ легкими продолжалась еще болѣе столѣтія съ переменнымъ счастьемъ, и только великая французская революція положила рѣшительный конецъ этой борьбѣ. Люди французской революціи черпали свои идеалы въ античной республикѣ Греціи и, подобно Петру Великому, придавали большое значеніе внѣшности. Чуть ли не главное вниманіе было обращено на реформу костюма, который старался приблизиться къ античной туникѣ. Актрису Майяръ носили по Парижу въ роли богини Разума почти обнаженною.

И, наконецъ, послѣ Террора, наступило рѣшительное торжество «вуа-лированного обнаженія». Нужно было какъ можно скорѣе покончить съ «предразсудками времени», и тогда началось увлеченіе античнымъ міромъ, а на сценѣ— античной туникой, которую стали преувеличенно укорачивать.

Но ни климатъ, ни нравы все-таки не могли допустить подлиннаго обнаженія. И вотъ Малльо, состоявшій костюмеромъ при оперѣ, изобрѣлъ симуляцію обнаженія— блѣдно-розовое вязаное трико (по другимъ источникамъ оно было изобрѣтено значительно раньше). Подлиннаго обнаженія ногъ не было, а иллюзія была. Придаться было не къ чему, потому что настоящаго обнаженія не было, а пластика все-таки торжествовала. Даже папа разрѣшилъ на сценахъ своихъ театровъ употребленіе трико, только приказалъ перекрасить его въ голубой цвѣтъ, чтобы не походило на тѣло.

Разъ появилось трико—эта дань человѣческому лицемѣрью—явилась возможность укорачивать тунику, которая, въ концѣ концовъ, путемъ постепенныхъ и настойчивыхъ урѣзываній и превратилась въ современные балетные тюники, съ тѣхъ поръ деспотически властвующіе на хореографическихъ сценахъ, какъ до того властвовалъ тяжелый костюмъ эпохи Людовика XIII. Тогда Минервы, Діаны, нимфы, наяды и дріады были забронированы въ тяжелые придворные костюмы и получалась художественная

Л. Ф. ШОЛЛАРЪ, Л. П. БАРАШЪ, В. П. ФОКИНА, Е. А. СМЕРНОВА И А. В. ФЕДОРОВА
ВЪ ТАНЦАХЪ ПОЛОВЕЦКИХЪ ЖЕНЩИНЪ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



нелѣпость; теперь балетныя пейзажи («Жавотта») и придворныя дамы («Раймонда») танцуютъ въ легкихъ короткихъ тюникахъ. Получилась другая художественная нелѣпость, противъ которой давно уже ропщутъ художники и люди со вкусомъ.

Балетный костюмъ начался съ того, что его вовсе не было: на поляхъ античной Эллады дѣвушки плясали почти или вовсе обнаженныя. И только долгая и упорная борьба привела танцовщицъ къ тюникамъ и трико, которые въ основной идеѣ своей только дань человѣческой испорченности. Идея балета—идея классическихъ линій и формъ. Слѣдовательно, костюмъ танцовщицы долженъ отвѣчать этой идеѣ.

Дунканъ, которую никакъ не обойти, когда приходится говорить объ эволюціи современнаго балета, подобно Саллэ, сдѣлала новый рѣшительный шагъ къ подлинному костюму танцовщицы. «Играя на рояли, никто не вздумаетъ надѣть на руки перчатки. Танцую ногами, бессмысленно натягивать на нихъ трико». Таковъ ея девизъ.

Такимъ образомъ, въ XX вѣкѣ балетный костюмъ, совершивъ полный и замкнутый кругъ эволюцій, вернулся (или долженъ скоро вернуться) къ своему первоначальному пункту—къ цѣломудренному античному обнаженію, которое рѣшительно никого не шокировало въ далекія времена древней Эллады.

IV.

Такова въ двухъ словахъ исторія балетнаго костюма. Но въ тѣсной связи съ эволюціей костюма находится и эволюція танцевъ.

Дѣйствительно, мыслимо ли себѣ представить танцовщицу, дѣлающую антраша-six или пируэтъ въ длинномъ тяжеломъ платьѣ съ фижмами? Плавныя медленныя и спокойныя движенія менуэта—другое дѣло. Но, когда юбка стала короче, ноги высвободились изъ подъ громоздкаго и длиннаго костюма, явилась возможность и даже необходимость болѣе легкихъ, болѣе воздушныхъ движеній. Можно сказать, что прежнія балетныя времена придворныхъ костюмовъ имѣли развитіе горизонтальное, а рас

временъ тюниковъ—вертикальное. Прежнее тяготѣніе къ землѣ замѣнилось стремленіемъ отъ земли—вверхъ, и характеръ танцевъ *terre-à-terre* замѣнился стремленіемъ къ воздушности, легкости, летучести.

Итакъ, съ измѣненіемъ костюма измѣнились и танцы. Пируэтъ, которымъ стали такъ злоупотреблять въ послѣднюю эпоху развитія виртуознаго классическаго танца, явился изъ Штутгардта, гдѣ онъ былъ изобрѣтенъ танцовщицей Гейнель (Heinel). M-lle Гейнель появилась въ 1766 г. на сценѣ Орѣга въ Парижѣ и изумила зрителей невѣдомыми дотолѣ пируэтами. Позднѣ всѣ танцовщики и танцовщицы стали ей подражать и конечно, съ теченіемъ времени превзошли ее въ искусствѣ пируэта. Гардель и Вестрисъ пошли дальше, усовершенствовали пируэтъ и развили изъ него другое *pas*, быстро получившее право гражданства въ балетномъ классицизмѣ—это *ronds de jambe*. Затѣмъ, идя по пути, указанному m-lle Гейнель, изобрѣли такъ называемый *grande pirouette (à la seconde)*.

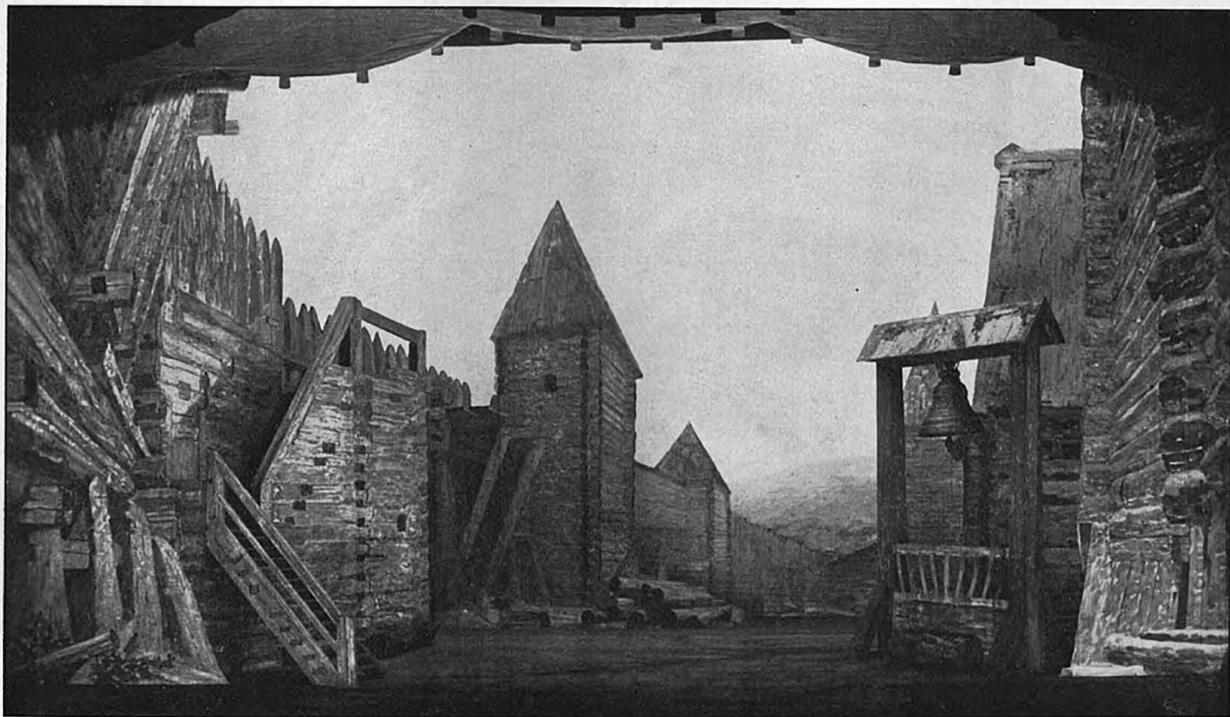
Камарго уже знала начатки антраша. Но, въ дѣйствительности, это *pas* развилось съ измѣненіемъ балетнаго костюма и достигло полного блеска въ 1750 г., когда танцовщица Лами (Lamy) безъ всякихъ видимыхъ усилій стала ихъ дѣлать по 6 и 8. Апогея своей славы и популярности антраша достигли въ 1766—1800 годахъ; затѣмъ въ разныя времена появились *кабриолы, жетѣ, jetté en tournant, sissonne* и т. д.

V.

Я не собираюсь, конечно, давать здѣсь исторію происхожденія каждаго *pas* современнаго балетнаго танца. Я хотѣлъ только указать на преемственную связь танца съ костюмомъ. Чѣмъ костюмъ становится короче, тѣмъ свободнѣе, виртуознѣе и сложнѣе дѣлались танцы.

Вступивъ на путь виртуозности, театральныи танецъ все болѣе и болѣе развивалъ свою хореографическую технику. Въ современной хореографіи количество виртуозныхъ *pas* громадно. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ, на примѣръ, пресловутыя *fouettées*, счетъ которыхъ у технически сильныхъ танцовщицъ доходитъ до 32 (Кшесинская, Леньяни, Преображенская), гра-

К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ 4-ГО ДѢЙСТВІЯ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. ВОРОДИНА ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.



ничать уже съ акробатизмомъ или гимнастическимъ упражненіемъ. Дальше этого въ развитіи виртуознаго классическаго танца идти некуда, и здѣсь хореографическое искусство должно остановиться, или перейти на цирковую трапецію, гдѣ оно, конечно, уже совершенно теряетъ характеръ искусства.

Съ тѣхъ поръ, какъ укороченные тюники дали возможность балетному танцу вступить на путь виртуозности, двѣ школы въ Европѣ посвятили себя развитію техники классическаго балетнаго танца: школа французская и школа итальянская. Первая—надолго еще сохранила плавность и мягкость, которыя можно назвать «менуэтными». Вторая откровеннѣе пошла по новому пути и, имѣя въ своемъ историческомъ народномъ прошломъ такіе бурные танцы, какъ тарантелла или сальтарелло, сдѣлалась представительницей рѣзкаго танца, характера «гротескъ».

Съ тѣхъ поръ, какъ короткій костюмъ «далъ волю ногамъ», всѣ балетмейстеры стали обращать вниманіе преимущественно на ноги и на развитіе ихъ въ смыслѣ техники. Мало по малу, это увлеченіе привело почти къ полному игнорированію правильной постановки корпуса, и въ особенности пластичнаго владѣнія руками (*port de bras*). Между тѣмъ полное художественное впечатлѣніе въ движущейся пластикѣ получается лишь отъ взаимодѣйствія и гармоничной связи между всѣми частями фигуры, а въ танцѣ не менѣе важны постановка головы, рукъ и корпуса, чѣмъ постановка ногъ. Современныя хореографическія школы почти совершенно игнорируютъ въ человѣческой фигурѣ все, кромѣ ногъ. Поэтому на современныхъ сценахъ мы видимъ много танцовщицъ и танцовщиковъ безукоризненно владѣющихъ ногами и не обращающихъ почти никакого вниманія на постановку корпуса и рукъ.

Настоящему цѣнителю пластическаго танца трудно восхищаться танцовщицей, которая изумительно-виртуозно дѣлаетъ *jeté en tournant* вокругъ сцены, держа при этомъ кое-какъ корпусъ и голову, и маша руками, какъ крыльями дореформеннаго телеграфа. Получается далеко не художественное впечатлѣніе пластической гармоніи, а лишь антихудожественнаго акро-

батического *tour de forc'a*, которому мѣсто не на хореографической сценѣ, а на аренѣ цирка.

Напротивъ, въ античныхъ танцахъ древнихъ грековъ, которые обладали, какъ извѣстно, большимъ чувствомъ пластики, движенія и постановка рукъ играли большую роль. Руки, судя по фресковымъ и вазовымъ рисункамъ, были всегда во взаимодействіи съ ногами танцовщицы, даже въ танцахъ, лишенныхъ характера благородства; чувствовалась общая связь между отдѣльными частями всей фигуры, и получалась та пластическая гармонія танца, которую виртуозныя школы хореографіи, почти уничтожили въ своемъ одностороннемъ увлеченіи ногами танцовщицъ.

Итакъ, техника балетнаго танца итальянской школы, къ концу XIX вѣка приобрѣла столь детальное развитіе, такую дифференціальную виртуозность, что дальше идти стало некуда, если не переступить грань художественности, если не отказаться отъ основныхъ законовъ пластики, если не перешагнуть въ акробатизмъ и гимнастику дурного тона, не имѣющую ничего общаго съ истиннымъ искусствомъ.

Такимъ образомъ, балетные танцы, доведенные до послѣдней степени виртуозности, должны были остановиться въ своемъ развитіи. Но искусство, остановившееся на мертвой точкѣ, искусство, не имѣющее возможности двигаться, искусство, обреченное повторять изо дня въ день самое себя, перестаетъ быть искусствомъ, потому что безконечное и точное повтореніе однихъ и тѣхъ же рас, хотя бы въ различныхъ обстановкахъ и даже различныхъ комбинаціяхъ, уже превращается въ ремесло, не имѣющее никакой художественной цѣнности.

И мы видѣли, какъ постепенно и систематически, балетъ замиралъ на лучшихъ хореографическихъ сценахъ Европы; какъ онъ съ каждымъ годомъ падалъ и терялъ значеніе самостоятельнаго искусства; какъ исчезалъ къ нему интересъ зрителей; какъ даже выдающіяся танцовщицы виртуозной школы не могли оживить интересъ къ нему, какъ къ искусству; какъ онъ приобрѣталъ все болѣе и болѣе служебную роль добавочнаго дивертисмента къ оперѣ и какъ, наконецъ, оперные композиторы стали



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА НЯНИ ЯРОСЛАВНЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



игнорировать его и обходиться въ оперѣ совсѣмъ безъ балета (Вагнеръ, за исключеніемъ «Тангейзера», «парижской редакціи»,—въ видѣ уступки вкусамъ французской публики).

Послѣдніе годы XIX вѣка и начало XX вѣка были самой тяжелой эпохой упадка балета. Казалось, онъ пережилъ самого себя, безнадежно обветшалъ и никогда не воскреснетъ вновь. Въ этомъ періодѣ старческаго маразма онъ пребываетъ и понынѣ на двухъ когда-то лучшихъ хореографическихъ сценахъ Европы—въ Миланѣ и Парижѣ.

VI.

Историкъ современнаго балета не можетъ обойти Дунканъ. Ея роль, какъ бы отрицательно ни относилась къ ней критика, равнодушная къ балету, въ дѣлѣ оживленія и обновленія обветшавшей хореографіи, громадна.

Пропаганда Дунканъ, въ общихъ чертахъ, заключается въ борьбѣ съ обветшавшими формами современнаго балета, какъ въ смыслѣ нелѣпыхъ и неудобныхъ нынѣшнихъ тюниковъ, такъ и въ смыслѣ современнаго балетнаго танца, доведеннаго въ своемъ виртуозномъ техническомъ совершенствѣ до акробатическаго безвкусія, т. е. нелѣпости. По мнѣнію Дунканъ, сценической танецъ есть культъ пластики, и танцовщица — одухотворенная статуя, реализированный миѳъ о Галатее. Красота человѣческаго тѣла имѣетъ свое особое, индивидуальное выраженіе, которое бессмысленно скрывать отъ зрителя «покрывалами», и съ точки зрѣнія здоровой эстетики, и съ точки зрѣнія здоровой нравственности. Ибо полуобнаженіе возбуждаетъ всегда болѣе нездороваго любопытства и дурныхъ мыслей, чѣмъ откровенное обнаженіе. Полумѣра, недоговоренный намекъ никогда не даетъ удовлетворенія ни одной сторонѣ. Несомнѣнно, во всякомъ обществѣ найдутся люди, которые способны въ античной музейной статуѣ увидѣть порнографію. Но ради такихъ людей необходимо ли закрыть остальнымъ людямъ доступъ въ музеи?

Поэтому свою «реформу» Дунканъ, какъ Камарго и Саллэ, начала съ костюма. Реформа эта очень проста: Дунканъ совершенно отвергла вѣ-

ковыми традиціями освященное трико, какъ симуляцію тѣла, и замѣнила условные балетные тюники—античной туникой. Тѣло, деформированное корсетомъ, трико и башмаками получило пластическую свободу и непринужденную, естественную красоту. Сообразно съ реформой костюма должны были измѣниться и самые танцы.

Для ногъ, лишенныхъ балетныхъ башмаковъ съ ихъ плотными носками, стали конечно немислимы такъ называемые пуанты и все, что съ этими пуантами связано: пируэтты, фуэте и пр. Поэтому сразу цѣлый арсеналь современнаго балетнаго танца исчезъ изъ элемента дунканизма.

Но зато возобладали движенія естественныя, свободныя, отвѣчающія или творческому инстинкту танцовщицы, или выраженію психологическаго состоянія ея души. вмѣстѣ съ тѣмъ руки и корпусъ, освобожденный отъ стѣснительнаго корсета, получаютъ полную гибкость, свободу дѣйствія, выраженія и участія въ остальныхъ движеніяхъ тѣла.

Въ танцахъ Дунканъ особенно поражаетъ участіе рукъ (*bras*). Дѣятельное участіе рукъ въ танцевальныхъ ритмахъ есть вообще особенность восточныхъ экзотическихъ танцевъ, въ чемъ мы могли убѣдиться, когда въ Петербургъ пріѣзжала королевская сіамская труппа. Но современный балетъ совершенно утратилъ пластическую функцію *port de bras*. Дунканъ возстановила ее.

Это—относительно внѣшнихъ формъ дунканизма. Что касается внутренняго его содержанія, идея дунканизма—вернуть танцы къ ихъ первоисточнику, къ античному міросозерцанію, къ источнику античнаго искусства, къ міеологіи, этой богатой сокровищницѣ народной фантазіи, изъ которой сложился весь бытъ древнихъ грековъ. Справедливо говорятъ, что пляска сопровождала древняго эллина отъ колыбели до могилы. Дунканъ возрождаетъ этотъ античный смыслъ танца, какъ естественное выраженіе состоянія души. И ея танцы такъ же далеки отъ современнаго балета, съ его традиціями, условностями, техникой и вычурностью, какъ далека и сама наша жизнь отъ античной.

К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ПОЛОВЕЦКОЙ ЖЕНЩИНЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



Очень ошибаются тѣ, кто думаетъ будто протестъ Дунканъ противъ путей, на которыхъ утвердился европейскій традиціонный балетъ, былъ неожиданностью или внезапнымъ откровеніемъ.

Еще Гейне протестовалъ противъ традицій «классическаго» балета и восхвалялъ современную ему новаторшу, въ родѣ Дунканъ.

«Танецъ и танцовщица—говоритъ онъ—властно завладѣли всѣмъ моимъ вниманіемъ. То не былъ классическій танецъ, который мы находимъ до сихъ поръ въ нашихъ балетахъ, въ которыхъ какъ и въ лже-классической трагедіи, господствуетъ искусственность. Правду сказать, мнѣ досадно смотрѣть на парижскій балетъ въ Большой Оперѣ, гдѣ сохранились во всей чистотѣ преданія классическаго танца, тогда, какъ французы ниспровергли традиціи въ другихъ искусствахъ. Лорансъ не была великой танцовщицей; кончики ея пальцевъ не были какъ слѣдуетъ вытянуты, ноги не были выломаны для всевозможныхъ позицій, она ничего не понимала въ танцахъ, какъ имъ учить Вестрисъ, но она танцевала такъ, какъ природа велитъ танцевать людямъ. Все существо ея гармонировало съ этой пляской; не только ноги, но и все тѣло ея и лицо танцевали съ нею. Она танцевала, какъ судьба! Не были ли это отрывки изъ какой-нибудь древней пантомимы? Или это былъ только рассказъ изъ частной жизни? Иногда молодая дѣвушка наклонялась къ землѣ будто прислушивалась, не несетъ ли къ ней подземный голосъ... Въ эти минуты она дрожала, какъ осенній листъ».

Вотъ съ какихъ поръ передовые люди искусства возставали уже противъ окаменѣлыхъ традицій существующаго балета.

Но вернемся къ Дунканъ. Ея танцы колоритно живописуютъ намъ картины жизни древней Эллады. Мифологическія сцены, чтобы быть понятными, требуютъ выразительной мимики; скиѳскій танецъ требуетъ бурнаго темперамента, лирическія сцены—настроенія, наконецъ, внѣшняя сторона—пластическій рисунокъ танца—чувства ритма. Словомъ, въ ея искусство входятъ всѣ элементы, изъ которыхъ складывается артистическая индивидуальность танцовщицы.

мысли о современномъ балетѣ.

Но Дунканъ показала намъ не только свои сольные танцы. Она показала намъ и танцы своихъ ученицъ, хоровые, на нашемъ языкѣ—кордебалетные танцы. И въ нихъ мы увидѣли одухотворенную пластику, естественную свободу, подчиненную только ритму музыки, какъ все въ природѣ подчинено ритму жизни. И она дала намъ понять, *чѣмъ* можетъ быть новый балетъ въ ея представленіи.

Гейне и Дунканъ, не будучи профессионалами, возстали противъ традицій современнаго балета. Но профессионалы такъ закрѣпощены этими традиціями, что не хотятъ или не могутъ признать новшества Дунканъ за нѣчто цѣнное или по крайней мѣрѣ такое, во что слѣдовало бы хотя и критически вникнуть. На «Международномъ Конгрессѣ профессоровъ Хореографіи», состоявшемся въ 1908 году въ Берлинѣ, было высказано, что «лично у Дунканъ нога отъ колѣна внизъ недостаточно красива, ниже щиколки не даетъ строгаго рисунка, спина ея не эстетична, и *все ея хореографическое искусство* вздуто рекламой и не займетъ даже и маленькой главы въ исторіи классическихъ танцевъ».

Насколько все это близко къ истинѣ, мы видимъ изъ того, что если бы собрать все, что писалось о Дунканъ и ея школѣ только въ одной Россіи, художниками, профессорами, музыкантами, литераторами и критиками, то получилась бы не только маленькая глава, но цѣлый увѣсистый томъ.

VII.

Я не извиняюсь передъ читателемъ, что такъ долго задержалъ его вниманіе на Дунканъ и ея новой проповѣди, потому что явленія этого никакъ не обойти изслѣдователю новыхъ вѣяній современнаго балета.

Въ чемъ же заключается реформа Дунканъ въ своихъ основныхъ чертахъ?

Дунканъ обратила серьезное вниманіе на музыку: она включила въ свой репертуаръ Глюка, Моцарта, Вагнера, Чайковскаго, Шопена, Бетховена, Шуберта, Мошковскаго. Многимъ профессиональнымъ музыкантамъ это претвореніе классическихъ звуковъ въ классическія движенія показа-



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРИНА.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



лось дерзостью и профанаціею; оно возбудило даже цѣлую полемику. Эта обидчивость серьезныхъ музыкантовъ совершенно непонятна ни съ какой точки зрѣнія. Съ тѣхъ поръ, какъ такіе композиторы какъ Чайковскій и Глазуновъ дали шедевры въ области хореографической музыкальной литературы, можно ли говорить о профанаціи музыки, въ примѣненіи ея къ балету? Но и раньше ихъ не нужно забывать, что Бетховенъ написалъ балетъ («Прометей»); не нужно забывать, что Седьмая симфонія его, по мѣткому выраженію Вагнера, есть не что иное, какъ «апопееозъ Танца»; и Глюкъ въ Орфеѣ отвелъ большое мѣсто балету, какъ и Вагнеръ въ «Тангейзерѣ». Тутъ, конечно, могутъ быть споры о примѣненіи той или другой музыкальной вещи, не написанной спеціально для танцевъ, къ балету. Но вопросъ о балетной музыкѣ—очень сложный вопросъ и ему слѣдовало бы посвятить особое изслѣдованіе. Да и сама Дунканъ считаетъ этотъ вопросъ далеко невыясненнымъ, а требующимъ дальнѣйшихъ исканій и опытовъ. Заслуга ея въ томъ, что она указала на музыкальныя сокровища, еще ни кѣмъ не тронутыя, да еще на то, что нѣтъ необходимости писать для танцевъ спеціально «балетную» музыку; въ ея идеѣ танцы есть тѣ же симфоническія вдохновенія, выраженныя инымъ языкомъ. Въ ея реформѣ важень принципъ *единенія* мелодіи съ пластическимъ движеніемъ. По давно извѣстному афоризму—скульптура есть застывшая музыка. Дунканъ объединила, сблизила музыку съ скульптурой, связавъ ихъ танцами, приведя въ движеніе скульптурно-застывшую мелодію.

О томъ, что Дунканъ реформировала другой важный элементъ балета—костюмъ, я уже говорилъ въ этомъ очеркѣ и возвращаться къ этому вопросу не буду.

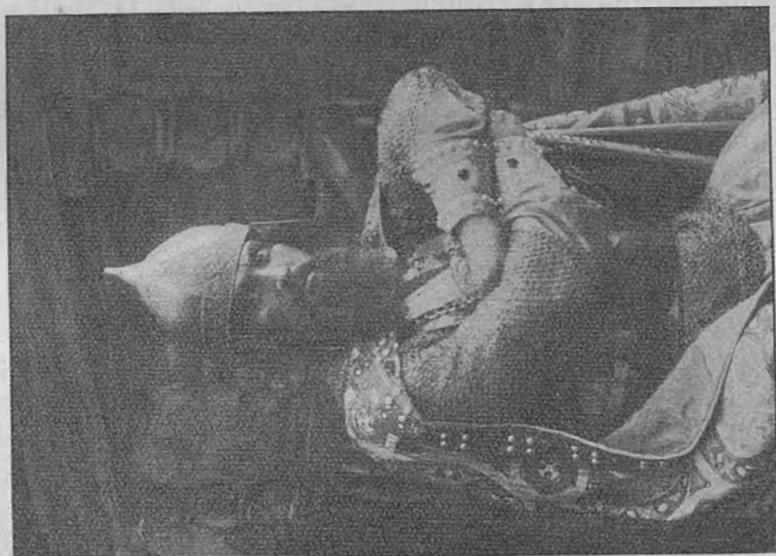
Главное же основное значеніе реформы Дунканъ для танцевъ заключается въ томъ, что она громко заявила всей своей дѣятельностью о *единствѣ танца*, т. е. о неотдѣлимости его отъ музыки, смысла и одежды изображаемаго художественнаго момента, о томъ, что танцы не есть механическое воспроизведеніе условныхъ техническихъ приемовъ, а ритмическое и вдохновенное переживаніе изображаемаго, иначе говоря осмысленность

танца, чувство его, должно стоять выше виртуозной механики современного классицизма. Часто повторяемые механическіе приемы, хотя бы и высокаго по виртуозной техники совершенства, превращаются, въ концѣ концовъ, въ мало интересное для художника ремесло. Элементъ творчества и увлеченія есть необходимое условіе художественности, иногда внѣ зависимости отъ формы, въ которую они выльются. Съ этой точки зрѣнія Дунканъ смѣло отбросила весь арсеналь этой механической виртуозности, которая до нея казалась традиціонной необходимостью балета.

VIII.

Но довольно о Дунканъ. Для нашихъ цѣлей интересно взглянуть, какъ отразилась новая проповѣдь ея на современномъ балетѣ? И примѣнимы ли вновь провозглашенные принципы къ большому балету?

Оказывается, да. М. Фокинъ явился первымъ проводникомъ этихъ принциповъ на большой сценѣ. Фокинъ, какъ и Дунканъ отвергъ всю схоластику традиціоннаго балетнаго катихизиса, требовавшего, для выдѣленія «балерины», въ извѣстномъ мѣстѣ большаго *pas d'action* съ неизмѣнными *adagio*, вариациями и кодой, въ другомъ мѣстѣ обязательнаго *pas de deux*, а здѣсь вариации солистокъ, а тамъ кордебалетное *balabile*. Фокинъ не заботится обо всѣхъ этихъ штампахъ и шаблонахъ «классическаго» балета. Онъ беретъ произведеніе и ставитъ его въ духѣ музыки и смысла его. Ему все равно, придется ли вариация на томъ или иномъ мѣстѣ или ея вовсе не будетъ, если она не вызывается внутренней необходимостью произведенія. Ему вовсе не интересно, что «балерина» уравниена въ правахъ съ остальными исполнителями и ей не дано преобладающей роли, если это не вызывается логической необходимостью сюжета или музыки. Прежде, къ классическому ансамблю подгонялся сюжетъ. Въ балетахъ Фокина нѣтъ этого классическаго ансамбля въ его прежней трактовкѣ, если онъ не вызывается сюжетной необходимостью. Хореографическій рисунокъ и хореографическія краски и картины—вотъ что интересуется Фокина, и надо



Г. АНДРЕЕВЪ 1-Й (ИГОРЬ) И Г-ЖА ПЕТРЕНКО (КОНЧАКОВНА).
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ А. БОРОДИНА «КНЯЗЬ ИГОРЬ» ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.



отдать ему справедливость, эти рисунки строги и изящны, а краски—блестящи; въ его группахъ много свѣжести и новизны.

Я не буду говорить подробно о его новыхъ балетахъ. О нихъ еще такъ недавно и такъ много писалось про и contra, что вѣроятно, у всѣхъ, интересующихся балетомъ, эта полемика еще свѣжа въ памяти. Достаточно будетъ сказать—и это очень важно съ точки зрѣнія новыхъ вѣяній дунканизма, что Фокинъ стилизуетъ свои произведенія, т. е. придаетъ имъ тотъ внутренній смыслъ эпохи, который требуетъ содержаніе балета. Такимъ образомъ, весь блескъ стиля Людовика XIV, вся эта пестрота, кричащая роскошь, причудливость и мадригальная сентиментальность отражены у него въ «Павильонѣ Армиды». Романтическая мечтательность Шопена, его изящная впечатлительность, его болѣзненная грусть съ кратковременными вспышками почти безпричинной радости, нашли свое классическое выраженіе въ «Шопеніанѣ». Античная красота эллинскихъ танцевъ вылилась у Фокина въ «Евникѣ». Этотъ балетъ можетъ служить ярче, чѣмъ всѣ остальные отвѣтомъ для многихъ, кто недоумѣнно спрашиваетъ, есть ли будущность у «дунканизма», и въ чемъ можно видѣть дальнѣйшую эволюцію и примѣненіе его къ «настоящему» балету. Въ «Евникѣ» нашло отраженіе множество какъ внутреннихъ, такъ и внѣшнихъ элементовъ дунканизма: «босоножіе», туники, пластика, port de bras, хороводные ансамбли, античный стиль и прочее.

И наконецъ, балетъ Фокина, въ которомъ тоже отчетливо проведены основныя черты дунканизма — «Египетскія Ночи» — даетъ стилизованную картину Востока. Если «Армида» и «Шопеніана» почти исключительно «танцевальныя» балеты, то «Евника» и «Египетскія Ночи»—балеты съ мимическимъ содержаніемъ. Здѣсь отведено много мѣста драматическимъ сценамъ, а танцы не являются чѣмъ-то случайнымъ, какимъ-то *conditio sine qua* поп старыхъ балетовъ, а логически вытекаютъ изъ хода мимической драмы и не возбуждаютъ недоумѣнія своей нелогичностью у зрителя. А «Половецкія пляски», поставленныя Фокинымъ въ «Игорѣ»? Это вѣдь явленіе замѣчательное въ русской хореографіи. Это—шедевръ этнографически,

бытовыхъ танцевъ. Половецкій актъ «Игоря» смотрится съ неослабѣвающимъ до конца интересомъ. И когда занавѣсъ падаетъ надъ грандіознымъ и величественнымъ разваломъ танцевъ, надъ этой дико-живописной, эпической группой воиновъ, рабынь и мальчиковъ, впечатлѣніе остается грандіозное и неизгладимое.

Въ забавной, полной комизма сценкѣ «Балетоманъ» ¹⁾, которую иногда рассказываетъ К. А. Варламовъ, тонко и зло вышучивается нелѣпость содержанія старыхъ балетовъ: балетные пейзажи (балетная вѣжливость не допускаетъ называть ихъ крестьянами) возвращаются съ поля послѣ утомительныхъ сельскихъ работъ.—«А теперь, давайте потанцуемъ», говорятъ они безъ всякой видимой причины, и начинается общее балабиле. Современный балетъ, стремящійся къ настоящей мимической драмѣ, къ осмысливанію логической необходимости танца, вытекающаго изъ самаго хода дѣйствія, уже не знаетъ этихъ милыхъ нелѣпыхъ наивностей. Можно поручиться, что по Египту Фокина и другихъ современныхъ хореографическихъ художниковъ не потечетъ, по какимъ-то невѣдомымъ причинамъ, Нева и Тибръ, какъ это мы видимъ въ «Дочери Фараона», и что утонувшая въ Нилѣ Аспиччія не появится сухой изъ воды, въ изящномъ *déshabillé* парижскаго покроя. Если на сценѣ будетъ Египетъ, то это будетъ, дѣйствительно, Египетъ въ стильной декорации, со стильными костюмами и стильными танцами, съ осмысленнымъ сюжетомъ и съ логически необходимыми плясками. Стилизованный бытъ, взаимодействіе сюжета и танцевъ, красота хореографическихъ линій и красокъ, правдоподобіе мимической драмы, отрѣшеніе отъ излишней виртуозности классическаго танца, дошедшей до акробатизма, культъ пластической красоты—вотъ тѣ пути, на которые только-что вступилъ современный балетъ, сбросившій съ себя оковы традицій и долго тяготѣвшей надъ нимъ рутины.

Но *audiatur et altera pars*.

Среди поклонниковъ стараго балета раздавались упреки этимъ новымъ вѣяніямъ, выражавшіеся въ опасеніяхъ, что новыя постановки Фокина

¹⁾ «Балетоманъ», рассказъ съ куплетами, соч. А. Чистякова. Спб. 1870.



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРИНА.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.





К. А. КОРВИНЪ. ЭСКИЗЪ МУЖСКОГО КОСТИОМА ОДНОГО ИЗЪ НАРОДА.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



систематически и сознательно уничтожаютъ старый классическій балетъ съ его «тюниковыми» танцами, т. е. балетъ Тальони, Эльслеръ и Гризи. Зачѣмъ грустить преждевременно объ исчезновеніи стараго балета съ его классикой и тюниками? «Тюниковый», «бѣлый» балетъ имѣетъ всѣ права существованія, наравнѣ съ новымъ стильно-бытовымъ балетомъ. Развѣ въ современномъ пластическомъ искусствѣ мы не имѣемъ художественныхъ «реконструкцій», воспроизведеній минувшихъ эпохъ и стилей? Развѣ А. Франсъ не воскрешаетъ передъ нами въ своихъ легендахъ и преданіяхъ художественной старины? Развѣ П. Люисъ не даетъ намъ иллюзіи античной красоты въ своихъ разсказахъ? Развѣ Н. Лѣсковъ и всѣ его нынѣшніе послѣдователи не даютъ намъ филигранныхъ картинокъ Пролога и всевозможныхъ средневѣковыхъ сказаній? Почему же и романтической «Жизели» или «Эсмeraldѣ» не появиться на современной сценѣ въ обновленномъ видѣ, въ видѣ художественно-стилизованной картинки минувшей эпохи? И если мы вспомнимъ «Шопеніану» съ ея тарлатановыми тюниками и строго классическими танцами, то всѣ эти опасенія и упреки любителей стараго балета падаютъ сами собою.

IX.

Я не хочу сказать, что балеты Фокина являются совершенствомъ, которое нельзя превзойти. Фокинъ только еще въ началѣ своей творческой карьеры. Я также не хочу сказать, что за ними ничего уже нѣтъ и что современному балету необходимо слѣпо имъ подражать. Я хочу сказать, что наша эпоха есть эпоха переоцѣнки всѣхъ приѣмовъ художественнаго творчества, эпоха разрушенія старыхъ формъ, достигшихъ совершенства и остановившихся въ своемъ развитіи; эпоха рутины и традицій. Искусство не можетъ долго пребывать въ состояніи покоя, и надо всегда помнить старый, но вѣрный афоризмъ: въ искусствѣ все, что не идетъ впередъ, движется назадъ. Искусство начала XX вѣка ищетъ новыхъ средствъ и новыхъ путей для выраженія своей внутренней сущности. Оно съ сокрушительной силой рвется изъ путъ традицій и изъ оковъ рутины и потому безудержно

разрушаетъ и ломаетъ тѣ цѣпи, которыя его сковали. Законъ борьбы остается неизмѣннымъ: разрушаются старые храмы и воздвигаются новые алтари. И старые жрецы не понимаютъ новыхъ божествъ, а новые жрецы, въ разгарѣ борьбы, отрицаютъ и то хорошее, что было въ старыхъ храмахъ. Но нужно твердо помнить одно: историческую преемственность идеаловъ всякаго искусства. А по отношенію къ дунканизму этотъ законъ преемственности остается неизмѣннымъ: Дунканъ вѣдь только возрождаетъ значеніе того пластическаго искусства, которое въ античныя времена Греціи вдохновляло поэтовъ, скульпторовъ и музыкантовъ. Въ тѣ далекія времена танцы были нераздѣльны съ поэзіей и музыкой. Слѣдовательно, отбрасывая выросшую вѣками рутину, современный балетъ возвращается къ чистѣйшему первоисточнику, къ первобытному идеалу, когда танцы были радостнымъ выраженіемъ жизни. И только твердо ставъ у этого первоисточника, какъ у отправнаго пункта, современное искусство можетъ пойти по новому пути дальнѣйшаго совершенствованія, приложивъ или отыскавъ къ нему новые методы.

Но новые, неизвѣданные пути чреваты опасностями. Новыя дали заманчивы, и нужно много художественнаго чутья, чувства мѣры и критическаго отношенія къ дѣлу, чтобы удержаться въ равновѣсіи.

Уже и теперь, на первыхъ этапахъ, раздаются упреки новому хореографическому направленію въ игнорированьи «балетныхъ» танцевъ. Къ этому упреку слѣдуетъ отнестись внимательно. Я уже говорилъ объ этомъ выше. Упрекъ этотъ не всегда основателенъ, но когда онъ относится, на примѣръ, къ «Египетскимъ Ночамъ», то можно понять источникъ его происхожденія: въ этой бытовой «мимодрамѣ», дѣйствительно, почти отсутствуютъ танцы въ смыслѣ старой хореографической школы, а изобиліе бытовыхъ танцевъ—египетскій, еврейскій и др. мало удовлетворяютъ зрителя, долгими годами воспитавшагося на условномъ балетномъ классицизмѣ. Впрочемъ, слѣдуетъ оговориться: въ «парижской» постановкѣ этого балета, въ него была вставлена «вакханалія», дававшая большой просторъ именно «танцамъ» и сдѣлавшаяся Standpunkt'омъ всего балета.



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ МУЖСКОГО КОСТЮМА ОДНОГО ИЗЪ НАРОДА.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.



И на Западѣ вздыхаютъ о старомъ балетѣ «съ танцами». Очень характерно въ этомъ отношеніи мнѣніе композитора Сень-Санса въ его послѣдней книгѣ «Portraits et Souvenirs».

«Послѣ оперъ, изъ которыхъ изгнано пѣнье,—говоритъ знаменитый композиторъ,—намъ общаются балетъ, изъ котораго будутъ изгнаны танцы. Балетъ переживаетъ въ настоящее время новую фазу. Бывало онъ царилъ на сценѣ, занималъ собою цѣлые вечера, и въ огромныхъ балетахъ мимическія сцены играли важную роль. Капризной публикѣ это надоѣло, и дѣйствіе стало ей необходимо лишь на столько, на сколько оно служить предлогомъ для танца. Гдѣ чудные дни «Жизели» и «Корсара»? Это были образцовые балеты. Необходимо воскресить ихъ традиціи, приведя ихъ къ согласію съ современными вкусами, если, дѣйствительно, хотятъ возродить балетъ, но не искать спасенія въ грубомъ уничтоженіи искусства танцевъ, которое производится—кто бы могъ это подумать?—во имя Грековъ. Но, дѣйствительно-ли, извѣстно какъ танцевали Греки? Неужели, дѣйствительно, думаютъ, что танцы ихъ были всегда благородны, даже и тогда, когда они заставляли скакать сатировъ, украшенныхъ мало приличными аксессуарамми? Въ Тулузскомъ музеѣ есть глиняная чаша, на которой изображенъ хоръ Фавновъ и Вакханокъ; ихъ танцы, въ которыхъ нѣтъ ничего благородно-античнаго, очень напоминаютъ танцы на bal des Canotiers—во время Буживальскаго народнаго праздника. Неосторожно ссылаться на Грековъ. Въ теченіе двухъ вѣковъ, во имя Грековъ и чистаго искусства, распинали полихромію (многокрасочность), считая ее варварствомъ среднихъ вѣковъ. И вотъ теперь, когда лучше и глубже изучили греческіе документы, съ удивленіемъ увидѣли, что Греки очень даже признавали полихромію, что всѣ ихъ монументы и статуи были раскрашены съ верху до низу. И все это сложное зданіе нашей теоріи рухнуло. И вышло такъ, что *мы* оказались варварами съ нашими дворцами цвѣта сѣрой пыли, и нашей темнаго цвѣта толпой, которая дѣлаетъ насъ похожими на муравейникъ.

«Ради Бога, если это еще возможно, отдайте намъ чудные балеты былыхъ временъ, придавайте большое значеніе мимикѣ и симфоніи, но не

уничтожайте танцы, это дивное искусство; въ немъ женщина нашла новую прелесть, которою природа не надѣлила ее...»

Знаменитый композиторъ, самъ писавшій балеты («Жавотта», балеты въ «Самсонъ и Далилѣ», «Генрихъ VIII», «Этьенъ Марсель» и др.), не отрицаетъ ни новыхъ исканій, ни новыхъ путей. Онъ только предупреждаетъ новаторовъ отъ крайнихъ увлеченій и отъ ложныхъ, недостаточно продуманныхъ толкованій античныхъ хореографическихъ источниковъ и документовъ въ ущербъ танца, который есть органическая душа балета. И съ этой точки зрѣнія нельзя не сочувствовать его опасеніямъ, нельзя не признать его правымъ.

Но есть и другая опасность, не менѣе, если не болѣе страшная, чѣмъ ложное толкованіе античныхъ источниковъ, чѣмъ даже пренебреженіе танцами во имя этихъ толкованій. Это—опасность шаблона, та же опасность, которая *à la longue* привела къ омертвѣнію и крушенію балета стараго добраго времени.

Позвольте привести здѣсь выдержку изъ статьи г. Н. О-ра, касающуюся этой опасности.

«Дѣло не въ томъ,—говоритъ г. О-ръ, что формы балета застыли и окостенѣли; дѣло въ томъ исключительномъ условіи, которое сдѣлало неизбежнымъ это окоченѣніе. Въ новомъ балетѣ найдется мѣсто и тюникамъ и пируэтамъ, какъ хитонамъ и «покрываламъ». Разница въ томъ, что тюники и пируэты появятся только тогда, когда творческій инстинктъ художника потребуетъ именно этихъ образовъ для воплощенія его хореографической фантазіи. А безъ этого условія новые танцы покрывалъ и хитоновъ будутъ загублены такъ же, какъ уже почти загубленъ балетъ тюниковъ и пируэтовъ. Шаблонъ дунканизма ничуть не лучше шаблона балетныхъ танцевъ... Если смотрѣть на новыя формы какъ на готовые шаблоны, то онѣ тѣмъ самымъ становятся на путь стараго балета. Дунканъ... отбросила механику творчества во имя психологіи и тѣмъ открыла, можетъ быть, новую эпоху въ балетѣ».

Вотъ тѣ опасности, отъ которыхъ прозорливые критики предупре-

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

въ четвергъ, 5-го ноября,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ:

въ 1-й разъ:

ГОСПОЖА ПОШЛОСТЬ,

пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, Н. Н. Ходотова.

Заслуженные артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ исполняютъ роли: «А. П. Зиминъ» — Г-жа Савина, «Прасковья Ивановна» — Г-жа Стрѣльская, «Н. И. Добрынова» — Г-нъ Варламовъ и «П. К. Гурина» — Г-нъ Давыдовъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Николай Ильичъ Добрыновъ, бывшій провинціальныи врачъ	Г-нъ Варламовъ.
Владимиръ, студентъ и начинающій писатель	его дѣти } Г-нъ Владимировъ. Г-жа Еоиповичъ.
Таня, учительница	
Анастасія Павловна Зимина, издательница журнала	Г-жа Савина.
Петръ Константиновичъ Гуриновъ, редакторъ	Г-нъ Давыдовъ.
Гаврило Гавриловичъ Гавриловъ, писатель	Г-нъ Судьбининъ.
Донатъ Христофоровичъ Стальскій, нѣчто въ родѣ критика	Г-нъ Петровскій.
Поэтъ Голубой	Г-нъ Всеволодской.
Саша Фельгенштейнъ	Г-нъ Пантелѣевъ.
Прасковья Васильевна, нянька у Добрыновыхъ, старуха	Г-жа Стрѣлочная
Ефремъ Зотовъ, старшій дворникъ	Г-нъ Шаповаленко.
Младшій дворникъ	Г-нъ Надеждинъ.

Всѣ четыре дѣйствія происходятъ въ Петербургѣ, въ наши дни: первое — за три дня до Пасхи, остальные — десять дней спустя въ одинъ и тотъ-же день.

Между первымъ и вторымъ дѣйствіями аятрактъ 2 минуты.

Режиссеръ Г-нъ Долиновъ.

Начало въ 8 час. вечера.

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

ждають художниковъ новаго хореографическаго искусства. Ихъ двѣ: опасность разрыва съ старыми формами во имя недостаточно продуманныхъ новыхъ, и опасность ремесленныхъ отношеній къ этимъ новымъ формамъ, грозящихъ превратить ихъ въ шаблонъ.

Нельзя не видѣть, что балетъ находится въ стадіи переходнаго времени отъ старыхъ формъ къ новымъ. Переходная стадія—самая опасная стадія въ искусствѣ, когда требуется нарожденіе новыхъ художниковъ съ крупнымъ и властнымъ талантомъ, который долженъ еще не только считаться съ старыми формами, но и оперировать съ старымъ матеріаломъ.

Несомнѣнно одно: старый балетъ въ 5 дѣйствіяхъ и 7 картинахъ съ прологомъ, эпилогомъ и апоѳеозомъ—исчезъ. Онъ такъ-же исчезъ, какъ многотомный романъ, саженыя картины и грандіозныя ораторіи. Маленькій рассказъ, художественная миниатюра, одноактный балетъ смѣнили левѣеановъ прежняго искусства. Океанъ ушелъ, разсыпавъ капли. Но и капля можетъ быть блестящей и отражать въ себѣ всѣ цвѣта радуги.

У балета есть хорошая будущность. Исчезли прежніе «спеціальные» балетные композиторы, ремесленники балетной музыки, какъ Минкусъ и Пуни, заслугъ которыхъ, всетаки, нельзя отрицать въ старомъ балетѣ. За балетное композиторство взялись такіе настоящіе музыканты, какъ Делибъ, Сень-Сансъ, Чайковскій и Глазуновъ... Балету отдають свои силы выдающіеся художники Коровинъ, Головинъ, Бенуа, Бакстъ и др. Никогда не гнушались имъ и либреттисты, какъ напримѣръ, Т. Готье. Въ послѣднее время балетъ приобрѣлъ и серьезную художественную критику, какъ на западѣ, такъ и у насъ въ Россіи. И, наконецъ, въ лицѣ Фокина современный балетъ нашель талантливаго балетмейстера, убѣжденнаго стонника и искателя новыхъ путей.

Вотъ почему можно быть увѣреннымъ, что современный балетъ, вступивъ на путь новыхъ исканій, разовьется въ прекраснѣйшее искусство одухотворенной пластики. Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что балетъ нашего времени находится въ періодѣ возрожденія и новыя вѣянія идутъ изъ античныхъ глубинъ Греціи.

Вспомнимъ, что расцвѣтъ, искусства начался въ эпоху Возрожденія, когда новые художники начали черпать свои вдохновенія въ вѣчно юномъ и вѣчно свѣжемъ источникѣ античной Эллады.

ИСПАНСКИЙ АКТЕРЪ XVI—XVII ВВ.

Н. ЕВРЕИНОВА.



СПРОСЬ о томъ, умираетъ ли со смертью актера и его искусство, разрѣшается для будущаго отрицательно.—Кинематографъ, грамофонъ и сценограммы спасутъ нашимъ потомкамъ и костюмный обликъ актера XX вѣка, и его мимику, пластику, голосъ, толкованіе роли и даже детальное, шагъ за шагомъ, воплощеніе того или иного образа.

Но умерло-ли полностью сценическое творчество актера прошлыхъ вѣковъ?

Пожалуй, и на этотъ вопросъ нельзя дать утвердительнаго отвѣта.— Вѣдь искусство актера базируется на преемственности, пожалуй, въ большей мѣрѣ, чѣмъ какое-бы то ни было другое искусство! Поэтому сценическія «завоеванія» даже далекаго прошлаго и доселѣ не могли исчезнуть безслѣдно. Нивелированное, обезцвѣченное или ретушированное, въ той или иной модификаціи, но искусство великихъ мастеровъ сцены, давнымъ давно сыгравшихъ свою земную роль, живетъ навѣрно и теперъ на нашей сценѣ.

Большой артистъ, играя роль, оставляетъ на душахъ юныхъ зрителей—будущихъ актеровъ—неизгладимый слѣдъ, какъ на грамофонной пластинкѣ; пройдутъ года, на этой пластинкѣ жизнь, конечно, напишетъ еще что нибудь новое, но когда пластинка заиграетъ, мы вмѣстѣ съ новымъ услышимъ и старый глаголь.

Подлинное искусство безсмертно и по той причинѣ, что любой его объектъ заразителенъ на вѣки.

Г-ЖА РОДЖЕРСЪ (CLARISSE DE SIBERAN), Г-ЖА ДЮКЕНЪ (GÉNÉRAL DE SIBERAN) И П. ЭСКОФЬЕ
(PAVOIL) ВЪ КОМ. П. ЭРВЪЕ «CONNAIS-TOI».



И наша молодая отечественная сцена, при всѣхъ своихъ самобытныхъ чарахъ, не могла не вкусить отъ стараго Запада должное, а вкусивъ, сопричастилась Западу.

Театральная Франція, Германія, Италія и въ ничтожной долѣ Англія— вотъ страны, которымъ у насъ посчастливилось и которымъ мы обязаны признательностью.

Но есть страна, которая имѣла бы не меньше основанія, чѣмъ другія страны, претендовать на вниманіе къ своимъ актерамъ и на властную ихъ заразительность.

Я говорю о театральной Испаніи въ ея цвѣтущей періодъ, т. е. въ XVI и XVII вѣка ея могущества, странъ временъ Сервантеса, Лопе де Вега и Кальдерона.

Глубоко интересенъ и важенъ вопросъ, каковы же были тѣ артистическія силы, для которыхъ эти изумительные драматурги написали баснословное количество пьесъ!

Мы такъ мало знаемъ объ этихъ актерамъ: ихъ искусство не коснулось нашего!—завистливыя Пиринеи сохранили его почти цѣликомъ для Испаніи.

И можетъ быть сейчасъ, когда по всему фронту передовыхъ сценическихъ дѣятелей идетъ рѣшительная переоцѣнка реалистическихъ цѣнностей современной игры, когда чадъ бытового натурализма сталъ ѣсть глаза самымъ терпѣливымъ изъ насъ и зовъ къ идеализму тона достигъ даже глухой провинціи,—сейчасъ, быть можетъ, особенно умѣстно рассказать объ испанскихъ актерамъ, хотѣвшихъ одно время быть натуралистами, но не сумѣвшихъ стать ими лишь потому, что были черезчуръ художниками.

Къ тому-же я бы могъ прибавить, что если фигура и значеніе актера античнаго театра выяснена приблизительно точно усердною германскою литературой, какъ въ отношеніи Греціи, такъ и Рима, средневѣковый актеръ былъ не только нащупанъ теоретически, но и представленъ на сценѣ Стариннаго театра съ педантичною добросовѣстностью¹⁾; актерамъ

¹⁾ См. мою статью о средневѣковомъ театрѣ въ журналѣ «Театръ и Искусство» 1907 г. № 50. Н. Е.

Англии и Италии позднѣйшихъ эпохъ такъ-же, какъ и германскимъ, а въ особенности французскимъ актерамъ, посвящено достаточно какъ просто любопытныхъ, такъ и научно-обоснованныхъ монографій,—актеръ Испаніи XVI и XVII столѣтій оставался до сихъ поръ вмѣстѣ съ инквизиціонными тайнами этой эпохи почти что въ полной неизвѣстности.

«Относительно сценическаго искусства въ эпоху процвѣтанія испанскаго національнаго театра наши свѣдѣнія довольно скудны и при томъ неопредѣленны»,—замѣчаетъ П. О. Морозовъ въ своихъ лекціяхъ по исторіи драматической литературы и театра; «свѣдѣнія, которыя мы имѣемъ, далеко не отличаются достовѣрностью», къ тому-же «театральная критика стараго времени не можетъ насъ удовлетворять».

Соглашаясь съ этой горькой правдой, я тѣмъ не менѣе полагаю, что къ нѣкоторымъ даннымъ объ испанскомъ театрѣ интересующей насъ эпохи, и при томъ даннымъ немаловажнаго значенія, мы всетаки можемъ придти, если не будемъ бояться обвиненій въ излишней довѣрчивости къ историческимъ документамъ и потому въ гипотетичности нашихъ выводовъ.

Когда прямой путь къ истинѣ закрытъ, поневолѣ выбираешь обходный. Я попытаюсь выяснитъ: 1) какія требованія предъявляла къ тогдашнему актеру публика, 2) какія требованія предъявлялъ къ актеру авторъ, стоящій выше вкусовъ толпы, 3) быть актерской среды, 4) сценическія условія, въ которыхъ выступалъ актеръ, 5) впечатлѣніе театрала XVI—XVII столѣтій и, наконецъ, 6) впечатлѣніе театрала XIX—XX столѣтій о современной намъ игрѣ испанскихъ актеровъ, такъ какъ въ ихъ исполненіи должны, несомнѣнно, до сихъ поръ удержаться извѣстныя традиціи, тѣмъ болѣе что испанцамъ присущъ исключительный консерватизмъ въ области нравовъ и вкусовъ.

Такимъ путемъ, я думаю, скорѣй всего добратся до сути творчества испанскаго актера въ его великомъ прошломъ, до его истиннаго облика, его трепещущей души и его маски.

Итакъ, что представляла собой испанская толпа, какъ театральныи критикъ, вкусъ котораго имѣетъ рѣшающее значеніе для актерской массы?

Что ей нравилось?

— Ей нравилось страшное въ перемѣшку со смѣшнымъ и трогательнымъ, включающее въ себѣ импонирующую царственность, нѣчто отвѣчающее религиознымъ запросамъ, въ концѣ концовъ все вмѣстѣ очень нарядное, величественное и танцевально-веселое.

Говорю такъ, основываясь на маскарадной процессіи чудовища Тараски,—шествующемъ представленіи, авторомъ котораго былъ никто иной, какъ сама испанская толпа.

Поистинѣ болѣе оригинальнаго по пестротѣ сочиненія міръ не выдывалъ! Представьте себѣ впереди процессіи гигантскаго уroda-звѣря по прозванію «Тараскъ», того самаго, который въ незапамятныя времена, по свидѣтельству А. Додэ,—свирѣпствовалъ въ болотахъ богоспасаемаго Тараскона. На этомъ чудовищѣ (о сложность ужаса!) сидѣла распутно верхомъ сама апокалипсическая Вавилонская блудница. За этой дьявольщиной какъ ни въ чемъ не бывало мирно шествовали невинныя дѣти съ вѣнками на головахъ и пѣніемъ церковныхъ гимновъ. Если для контраста этого было недостаточно: за дѣтьми не шли, а прыгали, сладострастно изгибаясь, красивѣйшія и искуснѣйшія изъ танцовщицъ; ихъ кастаньеты не то слѣдовали, не то аккомпанировали дѣтскому пѣнію. За танцовщицами двигались колоссальныя фигуры кровожадныхъ мавровъ, а за ними, подъ звуки торжественной музыки, въ полномъ облаченіи, священники несли св. Дары. Интересъ картины увеличивался тѣмъ, что вслѣдъ за св. Дарами, окруженный блестящимъ штатомъ придворныхъ, среди цѣлаго лѣса хоругвей, шелъ самъ король Испаніи, смиренно держа въ своихъ властныхъ рукахъ восковую свѣчу.

Поистинѣ ни въ какой фееріи вы не увидите такой фантастичной процессіи! Но это не былъ театръ, это была только жизнь, стремившаяся къ театральности,—жизнь, которую наряжали въ брэнчащій нарядъ арлекина и которую хотѣли видѣть подъ маской страшной, трогательной и благочестивой.

И испанскій актеръ не могъ не считаться съ такой любовью зрителя къ острому и пряному вкусу представлення, къ этой гиперболѣ въ трагич-

номъ и веселомъ, къ этимъ чудовищнымъ контрастамъ небеснаго и дьявольскаго, къ этой сказочной пестротѣ, къ настоящей вакханаліи красокъ, звуковъ и образовъ, которую могло родить одно безуміе пьяныхъ отъ знойнаго солнца.

И если даже такіе драматурги, какъ Лопе де Руэда, истинный творецъ народной свѣтской драмы, главной цѣлью всѣхъ созданныхъ имъ разнообразныхъ пьесъ ставилъ «желанье позабавить простонародную публику», то что-же думать о среднемъ испанскомъ актерѣ этой эпохи, насущный хлѣбъ котораго стоялъ въ прямой зависимости отъ одобрительныхъ криковъ: «victor! victor!»

Актеръ боялся публики. Достаточно было малѣйшей ошибки въ стихѣ, невѣрнаго ударенія, нечаянной паузы, не говоря уже о безвкусной, не экспрессивной игрѣ, какъ раздавался оглушительный свистъ, топотъ и негодующіе крики. Мало этого,—если игра актеровъ казалась публикѣ исключительно плохой, она немедленно устремлялась на сцену и жестоко избивала какъ самого директора труппы, такъ и самихъ актеровъ.

Актеръ при этихъ условіяхъ долженъ былъ знать свою роль «на зубокъ», долженъ былъ серьезно отнестись къ воплощаемой имъ роли и вообще призадуматься надъ своими артистическими данными подъ угрозой рукопашной критики. Но вмѣстѣ съ тѣмъ актеръ не могъ пожаловаться, при удачномъ исполненіи, на неблагодарность этой слишкомъ экспансивной публики. Она рыдала, сочувствуя горю героя, она смѣялась,—какъ только умѣютъ смѣяться на югѣ,—надъ талантливой мимикой комика и, если это была, напр., сцена покаянія св. Антонія, то (какъ это видѣла упоминаемая Schack'омъ путешественница по Испаніи XVII вѣка) «зрители становились на колѣни, бились головой объ полъ и тоже каялись».

Поистинѣ, стоило усовершенствоваться для такой отзывчивой публики.

До какихъ предѣловъ доходитъ реагированье испанцевъ на сценической эффектъ и по сію пору, сообщаетъ, между прочимъ, извѣстный публицистъ Діонео, чуть не наканунѣ послѣднихъ Барселонскихъ баррикадъ присутствовавшій на представленіи въ Мадридѣ сарсуэль.

«Въ самый *трагическій* моментъ (сарсуэлы), говоритъ онъ, на сцену выбѣгають танцовщицы. Согласно испанской пѣснѣ, танцуетъ хорошо та, которая при движеніяхъ показываетъ «las enaguas y el pantalon»... Когда танцовщица не показываетъ все то, что требуется, согласно пѣснѣ, раздаются раздражительные крики: «no tonterias» («безъ глупостей»). Непосредственно затѣмъ публика одобрительно восклицаетъ: «a hora es mejor» («теперь лучше»). И это не въ кафе-шантанѣ, а въ серьезномъ театрѣ, гдѣ сарсуэла представляетъ la gueda de la existencia!

Теперь я перейду къ другому воспитателю актера—къ автору, авторитетъ котораго, конечно, былъ не меньшій для актера, чѣмъ авторитетъ подчасъ капризной публики, которой угождаютъ иногда лишь изъ-за прерѣнныхъ реаловъ.

Уже отецъ испанской комедіи Хуанъ дель Энсина выказалъ въ своихъ пьесахъ явное стремленіе «облагородить народное начало поэтической культурой». Какъ говоритъ П. И. Вейнбергъ въ своей XXIV-ой лекціи по исторіи драмы, пьесы Хуанъ дель Энсина «первыя дали поводъ къ возникновенію такого театра, который соединилъ бы въ себѣ народность съ болѣе высокими требованіями искусства». И правда, эти милые, наивные фарсы, эти маленькія любовныя драмы и незлобныя драматическія шутки, которыя можно сравнить «съ картинами, восхищающими насъ въ флорентинскихъ и кельнскихъ церквахъ и не уступающими наивностью и милой граціозностью другимъ произведеніямъ живописи»,—эти пьесы первыя приучили актера не къ повторенію, такъ сказать, пройденнаго въ жизни на сценѣ, а къ творчеству самостоятельной оригинальной жизни, которая такъ похожа на дѣйствительность и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ выгодно отъ нея отличается.

Переходя въ хронологической послѣдовательности отъ автора къ автору, отмѣтимъ ближайшаго послѣдователя Энсина—Хиля Висенте, учившаго актера хотя бы своимъ фарсомъ «Инесъ Перейра» облекать грубѣйшіе взрывы простонароднаго юмора «геніальною граціей».

Бартоломей де Торресъ Наарро былъ другимъ послѣдователемъ Энсина;

изящный жанристъ, онъ внушалъ актеру то-же эстетическое отношеніе къ предмету, сценически изображаемому, что и Энзина съ Хиль Висенте.

Мы не будемъ говорить о подражателяхъ этой драматургической троицы, закрѣпившихъ въ душѣ актера разъ преподанные принципы, а прямо перейдемъ къ Сервантесу (о Лопе де Руэда ужъ говорилось), упомянувъ, что любовь и привычка къ идеальной красотѣ представленія, къ тому, что я бы назвалъ художественно необходимой условностью въ интерпретаціи жизни,—эти два душевныхъ качества подлиннаго артиста были еще усилены итальянскими маэстро, подвизавшимися, между прочимъ, на придворной сценѣ Карла V-го и вызвавшими, вмѣстѣ съ завистью, прилежныя подражанія, т. к. для испанцевъ: «никто, какъ король», имѣло рѣшающее слово даже въ дѣлахъ чести, а вкусы короля и всей придворной знати явно тяготѣли къ итальянской манерѣ исполненія.

Къ сожалѣнію, Сервантесъ не понималъ искусства сцены, какъ искусства творческаго. Достаточно прочесть его предисловіе къ «Донъ-Кихоту» чтобы понять, какъ заблуждался онъ, при всей своей гениальности, въ коренныхъ драматическихъ принципахъ. Реалистъ *pur sang*, онъ утверждалъ, что все существующее и совмѣщающееся въ дѣйствительной жизни можетъ быть точно воспроизведено на сценѣ. Такъ и поступалъ Сервантесъ. Когда ему понадобилось, напр., тронуть зрителя и возмутить видомъ пытки христіанина мусульманами (см. «Алжирскія галеры»), онъ смѣло (но увы! врядъ ли простительно въ глазахъ чистаго искусства) сдѣлалъ слѣдующую сенсаціонную ремарку: «занавѣсъ полураскрывается и зрители видятъ Франциско привязаннымъ къ столбу въ томъ видѣ, въ какомъ онъ наиболѣе способенъ возбудить состраданіе».

Подобныя ремарки для актера—настоящіе толчки въ пропасть того натурализма, который если не превращаетъ театръ въ паноптикумъ, то, во всякомъ случаѣ, принижаетъ театръ до жизни, вмѣсто того, чтобъ возвышать жизнь до театра.

Къ счастью, подлинная литературность всѣхъ діалогическихъ построеній пьесъ Сервантеса горячо звала актера къ творчеству тамъ, гдѣ авторъ

звалъ, казалось бы, къ рабской подражательности жизни. Пусть Сервантесъ увѣрялъ актера, что въ своихъ интермедіяхъ, напимѣрь, онъ все «списалъ съ дѣйствительности», — мало-мальски чуткій актеръ прекрасно понималъ, что значить «списыванье Мигуэля Сервантеса Сааведры»!

Какъ-бы то ни было, бессмертный авторъ бессмертныхъ интермедій внесъ порядочную смуту въ умы тогдашняго актера и отнюдь не подвинулъ сценическаго творчества впередъ своими предостереженіями отъ злоупотребленій новыми направленіями въ драмѣ (выходка противъ Лопе де Вега) и своими панегириками по адресу Лопе де Руэда, котораго онъ восхвалялъ не столько за художественность, сколько за наблюдательность, естественность и здравый смыслъ.

Какъ теоретика сценическаго искусства, актеры этой эпохи (рубежъ XVI и XVII столѣтій) навѣрно придавали Сервантесу самое ничтожное значеніе, если незадолго до своей смерти онъ написалъ: «я ухожу, унося на плечахъ камень съ надписью, въ которой читается разрушеніе всѣхъ моихъ надеждъ... Моимъ театромъ пренебрегаютъ»...

Будемъ справедливы: актеръ не могъ не пренебречь театральными завѣтами Сервантеса, когда судьба послала въ менторы актеру единственнаго, изумительнаго и никѣмъ не превзойденнаго генія, имя коего синонимъ театрально-прекраснаго.

Уже въ 1588 году самъ Сервантесъ долженъ былъ признать, что «появилось чудо природы — великій Лопе де Вега, который сталъ теперь единодержавнымъ властелиномъ сцены и *обратилъ актеровъ въ своихъ слугъ, подчинивъ ихъ всѣхъ своей верховной власти*».

И какъ было не чтить актеру этого законодателя театра, когда при встрѣчахъ съ Лопе не только именитѣйшія дамы, но самъ король Испаніи приказывалъ остановить свой экипажъ, дабы привѣтствовать того, кто сталъ дѣйствительною гордостью страны.

«Мнѣ драматическое искусство обязано своими законами» — вотъ подлинныя слова великаго Лопе.

Что-же утверждалъ его главный канонъ для актера, чуть не сбитаго съ его естественной стези реалистическими домоганіями Сервантеса?

Лопе де Вега требовалъ, чтобы ничто неопредѣленное (житейски неопредѣленное) не имѣло мѣста на сценѣ и властно заявлялъ, что на сценѣ представляются дѣйствія людей и изображаются нравы современной эпохи не подражательнымъ путемъ, а путемъ *художественнаго воспроизведенія, проводя дѣйствительность предварительно сквозь поэтическую лабораторію.*

Сервантесъ призывалъ какъ драматурга, такъ и актера быть *зеркаломъ правды, являть нравственный примѣръ*; Лопе де Вега далъ новый завѣтъ и этотъ завѣтъ не могъ не плѣнить творческую душу художника-актера. Сервантесъ полагалъ главнымъ въ сценическомъ искусствѣ «что», Лопе за главное признавалъ «какъ». Разница была въ самомъ методѣ. Эстетическая правда оказалась на сторонѣ метода Лопе и она восторжествовала... «театромъ Сервантеса стали пренебрегать».

Полторы тысячи комедій Лопе де Вега упрочили въ актерѣ пониманіе сценически-прекраснаго. Но, разумѣется, если бъ Сервантесъ не помогъ освобожденію актера отъ гнета вульгарности, привитой сценѣ *contrafacedors'*ами (балаганщиками-скоморохами), Лопе де Вега врядъ ли бы такъ скоро воспиталъ въ актерѣ настоящаго художника. А что актеръ уже былъ подготовленъ къ миссіи интерпретировать предъ многолюдной публикой прекраснѣйшія драмы въ міровой литературѣ, доказываетъ та охота, съ которой Лопе отдавалъ всѣ свои пьесы во власть тогдашнихъ исполнителей, и то неимовѣрное количество пьесъ, которое онъ написалъ для современнаго ему театра. Не можетъ быть сомнѣнія, что искусству актеровъ пришлось по плечу искусство автора, разъ онъ для нихъ творилъ и творилъ безъ конца, творилъ даже семидесятилѣтнимъ старикомъ, творилъ въ своей монастырской келіи, тамъ, гдѣ ничто мірское, казалось бы, не должно было возмущать его благочестиваго покоя.

Мы не будемъ говорить о 40 выдающихся драматургахъ, образовавшихъ драматическій кружокъ имени Лопе де Вега, такъ-же, какъ и о

Г. АНДРИЁ (MALINGEAR), Г-ЖА М. АЛЕКСЪ (CONSTANCE), Г. МАНЖЕНЪ (ROBERT) И Г-ЖА БАДЪ (BLANCHE).
ВЪ КОМ. «LA POUDRE AUX YEUX» ЛАБИША И Э. МАРТЭНЪ.



слѣдовавшихъ хронологически за великимъ Лопе. «Творческая сила Лопе,—говоритъ Schack,—въ соединеніи съ плодovitостью опредѣлила направленіе вкусовъ испанскаго театра до того положительно, что въ продолженіе двухъ съ половиной столѣтій послѣдователи Лопе не признавали никакого другого направленія въ драмѣ, какъ направленія, даннаго ей ихъ знаменитымъ предшественникомъ».

Актеръ не сталъ бы слушаться послѣ «прекрасной науки» своего обожаемаго учителя ничьихъ рѣшительныхъ указокъ.

Значеніе Кальдерона, на примѣръ, въ дѣлѣ развитія искусства актера сводится лишь къ тому, что: 1) выводя на сцену исключительно знатное сословіе (на Кальдероновской сценѣ фигурируютъ, главнымъ образомъ, государи, послы, придворные, рыцари и всевозможные вельможи), Кальдеронъ приучилъ актера къ героическому и вмѣстѣ съ тѣмъ къ элегантному тепе, 2) употребляя въ своихъ пьесахъ манерный, вылощенный и нерѣдко неестественный языкъ, Кальдеронъ понудилъ актера стремиться къ виртуознымъ вершинамъ техники «сказа» и 3) такъ какъ autos Кальдерона представляютъ собой подобіе оперы,—актеръ былъ принужденъ имъ развить до должной высоты какъ свои голосовыя средства, такъ и музыкальность.

Переходя къ изученію быта актерской среды, мы прежде всего поражаемся тѣми суровыми условіями, среди которыхъ развивался будущій воплоитель безсмертныхъ образовъ комедій—Лопе. Съ одной стороны—стѣснительныя мѣры инквизиціи, съ другой—легендарная нищета.

То, опираясь на устарѣвшій законъ 1257 г. о порядкѣ и набожности представленій, издается указъ, которымъ запрещается разыгрывать комедии (указъ Филиппа II-го), то, въ виду тѣхъ или другихъ безнравственныхъ актерскихъ выходокъ, вдругъ всѣ театры закрываются, какъ это, на примѣръ, случилось въ концѣ XVI-го вѣка; то запрещается въ этическихъ же цѣляхъ появленіе на сценѣ актрисъ (указъ 1587 г.), то снова разрѣшается участіе женщинъ, но съ тѣмъ чтобы онѣ не смѣли переодѣваться въ мужскія платья и поступали въ труппы не иначе, какъ съ

мужьями или отцами (при Филиппѣ III-ьемъ), наконецъ, представленья разрѣшаются только три раза въ недѣлю и въ партеръ сажается строгій театральный судья, придирчивый блюститель инквизиторской формы.

Прививъ католическую святость дѣлу, которому гораздо въ большей степени приличествовала бы діонисова святость, инквизиція дождалась самыхъ неожиданныхъ результатовъ: стократное изображеніе на сценѣ праведниковъ настолько приучило актеровъ къ святости жизни, что многіе изъ нихъ, отрекшись отъ сцены, поступили въ монашескіе ордена. Многихъ изъ нихъ даже сами инквизиторы должны были признать за святыхъ, какъ, напр., Франциску Бальтазару, которая, сознавъ грѣховность пикантнаго *travesti*, въ которомъ она выступала обычно на сценѣ, поступила въ монастырь и тамъ прославилась жестокимъ бичеваньемъ своего соблазнительнаго тѣла, а когда скончалась, всѣ церковные колокола зазвонили отходную сами собой.

Не меньше чѣмъ отъ инквизиціи доставалось актеру и отъ нищеты, которая первое время заставляла бѣднягъ, по свидѣтельству Августина Рохаса, совершать переходы пѣшкомъ, неся на спинѣ слабыхъ женщинъ и довольствуясь вознагражденіемъ натурой, а именно хлѣбомъ и виноградомъ. И напрасно заключать изъ этого, — какъ это сдѣлалъ П. И. Вейнбергъ, — что «при подобныхъ условіяхъ не могло существовать въ то время хорошихъ актеровъ»; исторія Дебюро и его грошеваго театра, отвлекшаго публику отъ ложно-классической роскоши «дорогихъ» Парижскихъ театровъ, служить достаточнымъ противорѣчіемъ такого рода заключеніямъ.

Что жизнь актеровъ была ужасна, объ этомъ говорятъ намъ многіе писатели того времени. Одинъ изъ нихъ сравниваетъ актеровъ съ цыганами; другой говоритъ: «нѣтъ такого негра, такого раба, продаваемаго въ Алжирѣ, котораго бы участь была горше участи актера. Рабъ, хоть и обязанъ работать съ утра до вечера, но ночью можетъ спокойно спать; онъ долженъ угождать одному или двумъ господамъ, исполнять ихъ приказанія и, разъ онъ съ этимъ справился, онъ исполнилъ свою обязанность. Актеры-же, едва Богъ пошлетъ день на землю, отъ 5—9, должны

уже росписывать роли и афиши, отъ 9—12 репетировать, затѣмъ наскоро поѣсть и отправиться давать представленіе (въ 2 ч.). Въ 7 час., по окончаніи представленія, они едва подумаютъ объ отдыхѣ, какъ ужъ ихъ зовутъ къ президентамъ, судьямъ, алькадамъ, къ которымъ они должны явиться во время и безпрекословно повиноваться требованіямъ и приказаніямъ этого начальства. Удивительно, какъ могли эти люди переносить жизнь, полную непрерывныхъ занятій и, что особенно утомительно, вѣчно путешествуя съ мѣста на мѣсто, подъ дождемъ и палящимъ зноемъ, въ вѣтеръ и снѣгъ, морозъ и холодъ. При этомъ имъ вѣчно приходится выслушивать массу неприятностей и поддѣлываться подъ самые разнообразныя вкусы».

Поистинѣ, «охота была пуше неволи», и надо было быть фанатикомъ сцены, чтобъ подвизаться на ней при подобныхъ условіяхъ. Но страсть къ драматическимъ представленіямъ, разгораясь все сильнѣе и сильнѣе, достигла во времена Лопе де Вега такихъ чудовищныхъ размѣровъ у этой «театральной націи», что «люди всѣхъ возрастовъ, положенія и состоянія, не исключая... родственниковъ королевскаго дома, поступали въ актерское сословіе наряду съ шетріонами (паяцами)». И если были случаи обращенія актеровъ въ монаховъ, то были и обратные примѣры—обращенія монаховъ (настоящихъ монаховъ!) въ профессиональныхъ актеровъ.

Что касается оборудованія сцены, то только во время Кальдерона, да и то лишь въ двухъ-трехъ театрахъ (главнымъ образомъ въ Мадридѣ), оно стало не только сноснымъ, но и роскошнымъ. До этого времени состояніе сцены въ обстановочномъ отношеніи было изрядно неприглядное. Отъ Сервантеса мы узнаемъ, на примѣръ, что во время его дѣтства весь, что называется, «сценическій аппаратъ» содержателя труппы, вся, такъ сказать, реквизиторская и бутафорская часть помѣщались *въ одномъ мѣшкѣ*; когда наступалъ часъ представленія, изъ этого замѣчательнаго мѣшка вынимали 4 пастушескихъ наряда, 4 бороды, 4 парика и 4 посоха. Вотъ и все. Ни о какихъ машинахъ или декорацияхъ тогда и помину не было. «Сцена устраивалась изъ 6-ти досокъ, положенныхъ на 4 скамейки

(или на бочки), а декорацией служило старое одѣяло, протянутое на веревкѣ черезъ всю сцену». Такъ было и при Лопе де Руэда, о которомъ говорилось выше; когда-же появился Наарро, замѣчательный мѣшокъ былъ замѣненъ сундукомъ и ящикомъ, при чемъ привязныя бороды сократились вдвое, т. к. вошло въ моду появляться въ нихъ лишь старикамъ.

Представленія давались обыкновенно днемъ и чаще всего посреди двора, при чемъ большинство зрителей размѣщалось въ окнахъ, а нѣкоторые прямо на сценѣ. «Небесныя силы» спускались съ бревна, перекинутого черезъ сцену; солнце изображалось 12-ю фонариками, громъ—бочкой съ камнями. Старое одѣяло современемъ замѣнено одноцвѣтными занавѣсьями; когда изображалась улица, выдвигали нѣсколько домиковъ изъ раскрашеннаго картона; когда изображался лѣсъ, ставили три-четыре дерева. Какая бы эпоха или страна ни выводились на сценѣ, испанскіе актеры не разлучались съ національными костюмами.

Вотъ въ общихъ чертахъ та обстановка, въ которой актеръ долженъ былъ восторгать публику того времени и, какъ увидимъ ниже, восторгалъ ее игрой порой до самозабвенія.

Великъ-же былъ талантъ тогдашняго актера, если онъ и при такихъ условіяхъ умѣлъ покорять самую строгую, самую капризную публику!... И отсюда становится понятнымъ значеніе слова «victor»,—признанія, которое актеръ вырывалъ изъ груди этихъ съ трудомъ побѣждаемыхъ судей!

Что касается отзывовъ современниковъ объ игрѣ актера эпохи XVI—XVII вв., то ихъ дошло до насъ очень немного; но то, что дошло, исключительно выгодно характеризуетъ этихъ «классическихъ» мастеровъ сцены.

Приведу существенное.

Самъ «необыкновенный человѣкъ» Сервантесъ называетъ Лопе де Руэда «человѣкомъ необыкновеннымъ по игрѣ». Знаменитый Антоній Перецъ, какъ говоритъ исторія, забывалъ всѣ свои политическіе дѣла и планы, когда разговоръ касался этого актера.

Объ актерѣ Аріасѣ современники говорили, что когда онъ игралъ, «казалось, будто въ каждомъ движеніи его языка обитали Граціи, а каждое

движеніе его рукъ исходило отъ бога Аполлона». Лучшіе ораторы Мадрида учились декламации у Аріаса. Когда въ театрѣ появлялся Аріасъ, «срывались крыши, доски, стонали скамьи, трещали ложи». За свой талантъ, который долженъ былъ, конечно, вызвать безчисленныя подражанія, онъ былъ въ примѣръ другимъ похороненъ въ герцогскомъ склепѣ.

Красавица Марія Риквельме такъ сильно переживала эмоціи на сценѣ, что «во время исполненія ролей мѣняла цвѣтъ лица; въ радостныхъ мѣстахъ краснѣла, въ печальныхъ—блѣднѣла».

Какъ на примѣръ мастерской заразительности «ансамблевой» игры, можно указать на тотъ дошедшій до насъ въ своемъ родѣ исторической случай, когда одинъ изъ алькадовъ, слѣдившій за порядкомъ въ театрѣ, такъ возмутился продажей въ рабство Доротей («Гомецъ Аріасъ» Кальдерона), что бросился на сцену съ обнаженнымъ мечомъ для защиты несчастной дѣвушки... Искать объясненія этого случая въ простодушіи тогдашняго зрителя — еще средневѣковаго, еще наивнаго—мы не имѣемъ основанія: вѣдь рѣчь идетъ о театральномъ алькадѣ, т. е. о привычномъ контролерѣ-надзирателѣ спектакля!... его-ли удивишь, его-ли тронешь?..

Все заставляетъ насъ признать, что испанскій актеръ XVI—XVII вв. былъ не только большимъ артистомъ, большимъ художникомъ, такъ сказать, «поэтомъ своей роли», но и настоящимъ *актеромъ*, т. е. настолько *дѣйственнымъ*, что вызывалъ отвѣтную дѣйственность. Возможность сопереживанія театральнаго алькада говоритъ о настоящей магіи актерскаго переживанія.

Но, обладая властною душой, актеръ, повидимому, обладалъ и техникой, которая, по дерзновенности пріемовъ, была дѣйствительно неподражаема. Вотъ, кстати, ѣдкія слова ремесленника сцены изъ «Жиль-Блаза ди Сантиллана», котораго Лесажъ, знатокъ тогдашней сцены, понуждаетъ къ искреннимъ признаніямъ: «я дебютировалъ въ Мадридѣ, гдѣ меня освистали жесточайшимъ образомъ, несмотря на то, что я заслуживалъ быть увѣнчаннымъ лаврами! Игралъ я ничѣмъ не хуже прославленныхъ артистовъ этого города: *оралъ, махалъ руками, лѣзъ изъ кожи, какъ и всѣ!* Чуть было не заѣхалъ кулакомъ въ фізіономію подвизавшейся со мной прин-

цессы! И, однако, *публика, восхищавшаяся, когда играли такимъ образомъ другіе, не захотѣла меня и слушать*. Можете судить сами, какова сила предубѣжденія!»!

«Игра испанскихъ актеровъ,—замѣчаетъ Schack о мадридской сценѣ XIX вѣка,—отличается такою живостью, о которой въ другихъ странахъ не имѣютъ даже приблизительнаго понятія... Страстный и легко воспламеняемый темпераментъ южанина даетъ о себѣ знать на сценѣ, какъ и въ жизни... Иностранца поражаетъ чрезмѣрное выраженіе интимныхъ движеній души, чрезвычайная подвижность мимики, быстрая переменна тона, непривычная сила въ движеніяхъ и зачастую рѣзкій и непосредственный переходъ изъ одного аффекта (эмоціи?) въ противоположный. Несмотря на это, испанскій актеръ способенъ къ тонкому нюансированію даже въ самыхъ сильныхъ мѣстахъ, и это соединеніе тонкаго анализа частныхъ съ кипучею одухотворенностью и страстностью представляетъ своеобразную прелесть».

Далѣе Schack утверждаетъ (т. II стр. 657) нѣсколько рискованное, на мой взглядъ, положеніе, а именно, что въ игрѣ испанскаго актера «идеализмъ счастливо соединяется съ натурализмомъ». Я полагаю, что о соединеніи этихъ двухъ началъ здѣсь не можетъ быть рѣчи, разъ мы вспомнимъ лозунгъ Лопе де Вега о «поэтизаціи»—лозунгъ, который свято чтится испанскимъ актеромъ и по сіе время, какъ о томъ даетъ понять и самъ знатокъ испанской сцены Schack. Во всякомъ случаѣ, о соединеніи идеализма съ натурализмомъ здѣсь можно говорить, по моему, лишь въ томъ же смыслѣ, въ какомъ мы вправѣ говорить, напр., о соединеніи кирки и гранита, стекла и глины въ періодъ выполненія зодческаго или скульптурнаго заданія. Это тѣмъ болѣе справедливо, что нѣсколько далѣе самъ Schack восторженно заявляетъ, что испанскіе актеры могутъ служить примѣромъ всѣмъ остальнымъ «въ граціи, прелести и тонкости, съ которою они *интерпретируютъ даже типы изъ обыденной жизни, окружая ихъ поэтической дымкой*. Въ ихъ игрѣ намъ никогда не портитъ впечатлѣнія точное копированіе природы... система, въ которой столь часто ищутъ успѣха актеры другихъ странъ, тогда какъ именно она противорѣчитъ всякому искусству».

Послѣднія строчки (да простится мнѣ дерзость совѣта) не дурно бы многимъ изъ артистовъ вырѣзать себѣ на память.

Вполнѣ компетентное сужденіе объ испанскихъ актеряхъ я нашель среди замѣтокъ одного изъ строжайшихъ въ свое время театральныхъ критиковъ Дж. Г. Люиса, который, по его словамъ, «25 лѣтъ изучаль испанскую драму». Ему довелось въ 1867-мъ году познакомиться съ игрой испанцевъ сначала въ С.-Себастьянѣ, а затѣмъ въ Барселонѣ.

Въ С.-Себастьянѣ почтенный критикъ видѣлъ представление «Oros, Copas, Espadas y Bastas» (Деньги, кубки, мечи и батоги) Маріано де Ларра, а въ Барселонѣ «Los Pastores im Bethlehem» («Виолеемскіе пастухи»), пьесу, которой было, по замѣчанію критика, лѣтъ четыреста. Въ театрѣ С.-Себастьяна во время антракта «угостили неизбѣжнымъ національнымъ танцемъ», какъ это было въ модѣ еще въ XVI-мъ вѣкѣ. Барселонскій-же театръ представлялъ собою просто на просто «большую палатку», т. е. за полтора лѣтъ еще не приобрѣлъ современнаго намъ вида. «Вообще, говорить Дж. Г. Люисъ, это было весьма интересное зрѣлище, какъ *остатокъ далекаго прошлаго*». Послѣ веселой комедіи «Oros, Copas, Espadas y Bastas» критикъ «вышелъ изъ театра подѣ впечатлѣніемъ, что испанская сцена даетъ прекрасныхъ комиковъ»; въ противоположность актерамъ другихъ странъ, Люисъ «не видѣлъ на испанской сценѣ ничего похожаго на грубое буффонство и неистовую трескотню фразъ»; между тѣмъ, въ этой комедіи «актеры должны были подчиняться требованію, котораго нельзя безбоязненно поставить ни одной лондонской труппѣ; дѣло въ томъ, что они должны были играть чисто балаганную комедію «въ стихахъ». Надо было съ легкостью прозы декламировать коротенькіе скандованные стихи испанской драмы, тамъ и сямъ пересыпанной рифмованными куплетами». И актеры ничтожнаго провинціального театрика «говорили стихи съ поразительной легкостью».

Что касается исполненія «Виолеемскихъ постуховъ», которымъ,—по замѣчанію Дж. Люиса,—мѣсто въ музеяхъ Честерскомъ и Ковентри, то актеры, какъ это можно вывести изъ описанія строгаго критика, играли

въ томъ именно стилѣ, какой умѣстенъ при исполненіи средневѣковой мистеріи: «сатана былъ очень энергиченъ и даже слишкомъ сильно жестикуировалъ, архангелъ Михаилъ, какъ двѣ капли воды, былъ похожъ на какую-нибудь церковную статую», свадебный обрядъ Іосифа и Маріи пересыпался комическими выходками клоуновъ и т. д.—все, какъ было лѣтъ 400 тому назадъ. Однако, несмотря на архаизмъ всего представленія, Люисъ отмѣчаетъ среди исполнителей «молодого человѣка, идеально-прекрасный образъ котораго до сихъ поръ еще порою вспоминается», а среди исполнительницъ «молодую дѣвушку, игра которой обнаружила столько ума и чувства и такъ мало рутины!» Указавъ, далѣе, какъ на особенность испанскаго театра, на изумительную красоту всѣхъ исполнителей, кончая послѣдней хористкой, «которая иногда какъ бы прямо взята изъ картинъ Веласкеза», Дж. Люисъ въ концѣ концовъ приходитъ къ заключенію, что замѣченныя имъ въ артистахъ «умѣренность и вѣрность дѣйствительности заставляють вѣрить въ *превосходство испанской игры*».

Къ этому заключенію, казалось бы, долженъ привести насъ и весь тотъ матеріалъ, который я привелъ здѣсь объ испанскомъ актерѣ.

Его исторія поучительна для насъ, какъ исторія художника, миновавшаго реалистическій соблазнъ и оставшагося вѣрнымъ своей «поэтической лабораторіи» тамъ, наверху высокой башни, упирающейся въ небо,—башни, построенной гениальнымъ зодчимъ Лопе де Вега.

И теперь, когда самые чуткіе изъ насъ извѣрились въ плодотворности потугъ натуралистическаго направленія и ищутъ спасенія для театра въ той художественной условности, которая нашей толпѣ еще чужда и непонятна,—исторія испанскаго актера пріобрѣтаетъ исключительный интересъ.

Игра на фонѣ суконъ, среди «стилизованной» обстановки, въ условномъ костюмѣ, съ интонаціями и жестами, обработанными творчески въ «поэтической лабораторіи»,—все это было уже, влекло къ себѣ и восторгало.

И снова будетъ—возрожденное, обновленное, утонченное... Еще краше. Пока-же это «декадентство».

ОЧЕРКЪ ЯПОНСКАГО ТЕАТРА.

(По Тальяду и Фуксу).

В. П. ЛАЧИНОВА.



В теченіе уже пятидесяти лѣтъ все болѣе и болѣе близкое соприкосновеніе съ Китаемъ и Японіей открыло намъ, какія несоотвѣтствія, какіе контрасты отдѣляютъ семью индо-европейскихъ народовъ отъ далекаго Востока. Несмотря на удивительную способность японцевъ къ ассимиляціи, на ихъ западную культуру, эти желтолицыя человѣчки, съ мягкимъ голосомъ, съ церемонными и ритмичными жестами, съ косыми глазами, подъ тяжелыми вѣками, все еще представляются намъ какими-то фантастическими существами, созданіями грезы. Что-то отдѣляетъ насъ отъ нихъ,—стѣна болѣе непроницаемая, чѣмъ фарфоровая ограда, которой нѣкогда окружала себя Небесная имперія.

Туалеты японокъ мѣняются; онѣ выписываютъ корсеты изъ Парижа, но женщина остается у нихъ по прежнему какимъ-то вѣчнымъ ребенкомъ, подчиненнымъ съ перваго же дня самой строгой дисциплинѣ.

Сперва рабыня въ собственной семьѣ, затѣмъ раба своего мужа и свекрови, управляющей домомъ сына,—она никогда не можетъ избавиться отъ опеки. Прелестныя картины Утамаро Хокусаи, рисунки на фарфорѣ и матеріяхъ показываютъ намъ японскую женщину, ведущую замкнутую и подчиненную жизнь. По утверженію «библии самураевъ»: «женщина такъ-же низка, какъ земля, а мужчина такъ-же высокъ, какъ небо». Но это хрупкое существо, японка, отлично понимаетъ всѣ оттѣнки, всѣ требованія вѣжливости и благопристойности. Она готова перенести всякія страданія, не переставая улыбаться гостю, и вести съ нимъ любезный разговоръ.

Господствуя надъ своимъ сердцемъ и плотью, японка, желая выра-

зить самыя сокровенныя чувства, всегда прибѣгаетъ къ различнымъ утонченностямъ, придающимъ особую грацію каждому слову.

Проворная, какъ ласточка, она носится мелкими шажками по своему свѣтлому жилищу. Склонившись у окна надъ миндальнымъ деревомъ, осыпаннымъ розовыми цвѣтами, она мечтаетъ о фантастическихъ птицахъ, влюбленныхъ въ фантастическіе цвѣты.

Такова и женщина японскаго театра. Какъ всюду, такъ и въ японской драмѣ, главными двигателями являются: борьба двухъ половъ, скупость и вопросы чести,—другими словами, любовь къ славѣ, любовь къ золоту и любовь любви; ревность, похищеніе, разлука, убійство,—всѣ патетическія пружины здѣсь дѣйствуютъ съ необычайной силой. Ужасъ и состраданіе выражаются множествомъ жестовъ, которые переплетаются между собою, какъ ліаны въ дѣвственномъ лѣсу. Множество эпизодовъ усложняютъ до чрезвычайности весь ходъ дѣйствія. Здѣсь сосредоточиваются фантастическія рѣзкія подробности, напоминая представленія «Grand-Guignol».

Но обыденная жизнь совѣмъ не изображается на сценѣ. И трагедія, и фарсъ берутъ сюжеты изъ старинныхъ преданій. Разрабатываются первоначальныя мифы, преданія о космическихъ явленіяхъ, о воплощеніяхъ небесныхъ свѣтилъ и проч. Здѣсь мы встрѣчаемъ сюжеты Золушки, Синей Бороды, Сказанія объ утренней зарѣ, или о Красной Шапочкѣ,—но въ очень измѣненной формѣ. Заря борется со злыми духами, похожими на громадныхъ пауковъ; лисица превращается въ принцессу; солнце, въ видѣ дракона на золотистой башнѣ, разсылаетъ свои приказы змѣямъ, крокодиламъ и вампирамъ. Подъ корою бамбука находятся спрятанными крошечные юноши; деревья оказываются волшебницами; богини, изгнанныя съ небесъ, бушуютъ и злобствуютъ на землѣ,—словомъ, все напоминаетъ наши волшебныя сказки.

Тутъ есть и людодѣды и демоны, искушающіе молодого принца,—какъ женщины-цвѣты искушали Парсиваля. Пронесются маски съ гримасами ужаса или уродства.

Затѣмъ, подъ конецъ пьесы, когда всѣ мечи сломаны, враги пронзены, поруганіе чести омыто кровью,—тогда, если еще случайно останется въ живыхъ какая-нибудь парочка, то она соединяется въ счастливомъ бракѣ.

Когда Сада Якко появилась въ 1900 году въ Парижѣ, то это было изумительнымъ откровеніемъ для большинства парижанъ. Откровеніе было тѣмъ пріятнѣе, что искусство Сада Якко представляло великолѣпный контрастъ съ безобразными глупыми зрѣлищами всемірной выставки. Ея крохотный баракъ давалъ самое пріятное отдохновеніе отъ выставочной сутолоки. Японская артистка превозносилась до небесъ; для нея переводили «Даму съ камеліями», ее сравнивали съ Дузе, и счастливая, и обогащенная, она вернулась на свой цвѣтушій архипелагъ.

Теперь она стремится какъ можно болѣе приблизить японскій театръ къ европейскому. Ея мужъ Каваками усердно помогаетъ ей въ этомъ. Онъ также подвизался, вмѣстѣ съ женою, на сценахъ Европы и Америки, и именно содѣйствіе королевы Викторіи помогло Сада Якко выступить на японскихъ подмосткахъ, побѣдивъ упорные вѣсковые предрасудки.

Японская драма, вышедшая, какъ и трагедія грековъ, изъ самыхъ нѣдръ японской религіи, окружена строгими традиціями, и, подобно тому, какъ въ Аѳинахъ женщины были исключены изъ Діонисова театра, такъ и въ Токио онѣ не смѣютъ давать репликъ въ любовныхъ сценахъ. По преданію, юноша Соооклъ, благодаря своей красотѣ, нерѣдко исполнялъ роль Навзикаи, дочери добраго царя Алкиноя. Но Сада Якко предпочла сама выполнять женскія роли, устраняя такимъ образомъ чрезмѣрную условность японской сцены.

Увлекаясь натурализмомъ, искренностью, стремясь дать болѣе просторъ изображенію нравовъ, она упразднила множество традицій. Такъ, она устранила помость, спускавшійся въ старомъ японскомъ театрѣ со сцены въ партеръ; убрала ель, служившую неизмѣннымъ украшеніемъ всѣхъ прежнихъ пьесъ.

Искусство Сада Якко, несмотря на ея талантъ и множество изумительныхъ подробностей, всетаки, насъ нѣсколько озадачиваетъ, не менѣе

ЯПОНСКИЙ ТЕАТРЪ.

чѣмъ музыка оркестра и игра ея партнеровъ. Въ этомъ есть особый специфическій привкусъ, изысканный и варварскій въ одно и то же время. Чтобы оцѣнить, какъ слѣдуетъ, гнѣзда саланганы, плавники акулы, или касторовое масло въ качествѣ приправы, надо раньше подвергнуться посту и перевоспитать свой вкусъ.

Тоже самое съ японской трагедіей и фарсомъ. Эта смѣсь кудахтанья, крика и еле слышнаго шопота; это постоянное мельканье, которое дробить и разбрызгиваетъ волненіе зрителя; ползанье на колѣняхъ; наряды, искажающіе всѣ линіи тѣла; вся эта отчетливая и мелкая игра весьма далека отъ насъ; она находится на противоположномъ полюсѣ отъ классическаго речитатива, отъ скульптурныхъ позъ, прекрасныхъ возгласовъ ненависти, гнѣва и состраданія, вырабатываемыхъ нашими пѣвцами и актерами. Но отвлекитесь отъ вашихъ вѣковыхъ привычекъ, отвлекитесь отъ всей рутины и послушайте, какъ живетъ и плачетъ, какъ борется и умираетъ Сада Якко.

Передъ вами будетъ впечатлѣніе необычайно сильнаго театра, гдѣ цѣлые «куски жизни» сочетаются безъ всякаго усилія съ самыми загадочными снами, съ самыми безумными миражами. Вы увидите, какъ передъ вами оживутъ диковинныя существа: священники, воины, императрицы и гейши, покрытые блестящими тканями, испещренныя вышивками, блистающіе золотомъ и сталью. Среди чудесныхъ драпировокъ и экрановъ, они пьютъ вино, потрясаютъ оружіемъ, вдыхаютъ ароматъ цвѣтовъ или, склонившись надъ таинственнымъ лотосомъ, смыкаютъ глаза навѣки.

Японскіе актеры и актрисы, по словамъ Георга Фукуса, добиваются своихъ изумительныхъ результатовъ, особенно въ мимическомъ отношеніи, самую упорную тренировкой. Ихъ искусство немислимо безъ общепринятыхъ національныхъ условностей относительно манеры держаться и разговаривать, но при этихъ условностяхъ оно достигаетъ наибольшей выразительности. Японскій актеръ не кричитъ, не бушуетъ; онъ лишь немного повыситъ голосъ въ патетической сценѣ, едва-едва выйдеть изъ рамокъ, предписываемыхъ хорошимъ тономъ, и тѣмъ не менѣе дастъ такія драма-

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,
 во вторникъ, 1-го декабря.
 Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ
 представлено будетъ,
 I въ 1-й разъ:

О Б Ы В А Т Е Л И,

комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, В. О. Рышкова.

Заслуженные артисты **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ испол-
 нять роли: „В. Ю. Ознобишиной“—Г-жа Мичурина, „Н. В.
 Умцкой“—Г-жа Стрѣльная; „В. Д. Суслова“—Г-нъ Давыдовъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Неустроевъ, Сергій Петровичъ Г-нъ Аполлонскій.
 Вѣра Павловна, его жена Г-жа Стравинская.
 Александра Антоновна, его мать Г-жа Шаровьева.
 Ознобишина, Валентина Юрьевна Г-жа Мичурина.
 Сусловъ, Василій Давидычъ Г-нъ Давыдовъ.
 Туринцевъ, Владимъ Платонычъ Г-нъ Судьбининъ.
 Щеголевъ, Павелъ Петровичъ Г-нъ Всеволодоноя.
 Умцкая, Надежда Васильевна Г-жа Стрѣльная.
 Аделя, горничная } Ознобишиной . . { Г-жа Домашева.
 Алеша, казачекъ } { Г-нъ Усачевъ.
 Марина, горничная Неустроевыхъ Г-жа Субботина.

Дѣйствіе—въ наше время, въ Петербургѣ. Первое и третье—
 у Неустроевыхъ, второе и четвертое—у Ознобишиной.
 Между первымъ и вторымъ и между третьимъ и четвертымъ
 дѣйствіями проходитъ по одному дню; между вторымъ и
 третьимъ—два дня.

II

въ 1-й разъ:

МЫШЕЛОВКА,

шутка въ одномъ дѣйствіи, И. Щеглова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Прасковья Федоровна Трамбечная Г-жа Козловская-Шмидова;
 Клепа (Клеспатра) Г-жа Рачовская.
 Дня Г-жа Прохорова.
 Веняиновъ Г-нъ Надеждинъ.
 Погуляевъ Г-нъ Ждановъ.
 Горничная Г-жа Страновская.

Дѣйствіе въ квартирѣ Трамбечной.

Режиссеръ г-нъ Петровскій.

Порядокъ спектакля: 1) Мышеловка, 2) Обыватели.

Начало въ 8 час. вечера.

Билеты можно получать въ кассѣ Александрин-
 ского театра, съ 10-ти ч. утра.

тическія интонаціи, которыя поражаютъ своей силой, основанной исключительно лишь на выдержанности стиля. И что бы ни приходилось изображать актеру неодолимую-ли силу судьбы, смертельный ужасъ, или разнужданность въ самыхъ яркихъ гротескахъ,—нигдѣ онъ не нарушитъ намѣченнаго опредѣленнаго ритма. Даже японскій статистъ, изображающій воина, движется въ тактъ, характерно, какъ бы символизуя демона войны.

Этимъ высокимъ стилистическимъ развитіемъ японская сцена обязана тому, что ея искусство не расторгало своей глубокой органической связи съ первоисточникомъ театра—религіознымъ обрядомъ; оно черпало изъ родника стихійно-чувственныхъ пластическихъ формъ.

Даже и колоритъ постановки подчиняется здѣсь ритмическому ходу пьесы. Японскій режиссеръ въ этомъ отношеніи сообразуется съ психологическимъ развитіемъ драмы. Напр., есть у нихъ одна сцена, гдѣ сначала мужчина и женщина бесѣдуютъ вполне мирно. Но вдругъ разговоръ обостряется, принимаетъ зловѣщій характеръ. Въ мгновеніе ока мѣняется и красочный аккордъ общаго фона. Сначала все утопало въ зелени и бѣлоснѣжныхъ цвѣтахъ вишневаго сада. Теперь же вдругъ сбрасываются съ плечъ свѣтлыя накидки, изъ глубины выступаютъ статисты, одѣтые въ пурпуръ, и приносятъ какую-то утварь, божницу, коверъ, и въ мигъ весь основной колоритъ превращается въ темно-красавый; это вызываетъ жуткое и мрачное предчувствіе.

Но въ самой обстановкѣ японской сцены всегда соблюдается *нейтральный* характеръ. Хотя она и связана таинственными нитями съ психологіей драмы; хотя она и красива по своимъ линіямъ, формамъ и краскамъ, но сама по себѣ ничего опредѣленнаго не выражаетъ; точно также и сопровождающая дѣйствіе музыка ритмически-монотонна, ничтожна сама по себѣ, но въ высшей степени значительна, какъ тянущаяся линія въ подвижномъ спектрѣ цѣлаго, какъ дополненіе цѣлаго. Все здѣсь является лишь средствомъ къ самой *драмѣ*, т. е. къ мимическимъ и словеснымъ движеніямъ актера.

Особенно ярко проявляется эта нейтральность аксессуаровъ въ такъ

называемыхъ «тѣняхъ» спектакля. Это слуги и суфлеръ, которые всегда одѣты сплошь въ черное и быстро скользятъ по сценѣ между актерами, ловко исполняя свою обязанность, но совершенно стушевываясь передъ дѣйствующими лицами драмы. И зрители ихъ искренне не замѣчаютъ.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо IV.

ТЕАТРЪ И КОСТЮМЪ ВЪ МУЗЕѢ ДЕКОРАТИВНЫХЪ ИСКУССТВЪ.

WILLIAM MOLARD. ПЕРЕВ. М. Т.



ОГДА знаменитый скульпторъ Родэнъ лѣпилъ первые эскизы для своей группы «Врата Ада» (Les portes de l'Enfer), предназначенной музею декоративныхъ искусствъ, тогда еще находившейся лишь въ стадіи проекта, онъ, конечно, не предполагалъ, что музей этотъ сдѣлается болѣе чѣмъ Лувръ съ его богатыми коллекціями излюбленнымъ мѣстомъ свиданій любителей искусства, снующихъ между влюбленными парочками, занятыми нѣжными признаніями среди замѣчательныхъ произведеній старины, на которыя онъ и смотрятъ, но не видятъ.

Центральный союзъ декоративныхъ искусствъ, основавшій этотъ музей, интересуется лишь посѣтителями первой категории,—любителями, на которыхъ онъ стремится распространить свое вліяніе, заставляя ихъ посѣщать возможно чаще свои залы «Pavillon de Marsan», и такимъ образомъ, не давая имъ затрачивать особаго усилія, знакомитъ ихъ съ тою отраслью искусства, распространеніе котораго союзъ поставилъ себѣ задачей.

Въ этихъ видахъ союзъ примѣняетъ отличный принципъ спеціальныхъ временныхъ выставокъ, заманчивыхъ, благодаря своимъ новинкамъ, относящимся къ разнообразнымъ отраслямъ декоративныхъ искусствъ, которыя обнимаютъ всевозможныя проявленія искусства не только чисто пластическія, но также дѣйствующія и на чувство и на разумъ.

Среди подобнаго рода выставокъ, устроенныхъ музеемъ декоративныхъ искусствъ, двѣ выставки, и самыя значительныя, привлекли особое вниманіе театральнаго міра; а именно *Выставка театра*, бывшая въ 1908 году, съ апрѣля по октябрь, и *Выставка старинныхъ костюмовъ*, открытая 6 прошлаго мая и закрывшаяся 10 октября.

Театральная выставка, возникшая по инициативѣ г. Georges Berger, Membre de l'Institut, имѣетъ нѣсколько отдѣленій. Первое, посвященное греческимъ и римскимъ древностямъ, заполнено коллекціей Jules Sambon, имѣющей особо важное значеніе, какъ единственная коллекція древностей, относящихся къ цирковымъ играмъ и античному театру. Таковы: барельефъ, амфоры, кубки, лампы, статуэтки изъ терракоты, изображающія театральныя представленія и гладиаторовъ, бронзовыя фигуры характерныхъ танцовщиковъ; музыкальные инструменты, начиная отъ мелодичной флейты и звучнаго тимпанона и кончая рѣзкой трубою, не говоря уже о «систрахъ»¹⁾, о «кроталахъ»²⁾, которыхъ не забываютъ и новѣйшіе композиторы, допускающіе въ своихъ оркестровкахъ архаизмы съ цѣлью вызвать музыкальные образы исчезнувшихъ цивилизацій. Эта коллекція дополнена «тессерами» (дощечки съ надписями, служившія входными билетами въ театръ и въ циркъ на игры), разными монетами, среди которыхъ инныя, самыя замѣчательныя, изображаютъ конскія состязанія, скачки, бѣга съ препятствіями³⁾, бѣга съ факеломъ и съ дротиками, и, наконецъ, особыми медалями «sponsorniates» съ мѣдными ободками,—все это представляетъ нѣчто цѣлое съ точки зрѣнія документальности и свидѣтельствуетъ о терпѣливомъ трудѣ знатока, какимъ является создатель этой коллекціи (итальянецъ). Два отдѣленія были посвящены рисункамъ, проектамъ и макетамъ декорацій, относящимся къ 16, 17, 18 и 19 стол. Слѣдуетъ среди нихъ отмѣтить декораціи знаменитой «Calanderia» кардинала Bibbiena, представленной въ Болоньѣ въ концѣ 16 вѣка, и макетты 18 стол., приписываемыя итальянскому

1) Египетскій инструментъ, схожій отчасти съ лютней.

2) Нѣчто вродѣ кастаньетъ, употреблявшихся римскими жрецами.

3) Comses aux arobates (см. Греч. слов.).

архитектору Servandoni, которому онѣ, будто бы, были заказаны кардиналомъ Fleury для маленькаго театра, устроеннаго для развлечения Людовика XV въ бытность его дофиномъ.

Эти декорации, въ виду ихъ особаго значенія, выставлены отдѣльно, въ темной комнатѣ, съ приспособленіемъ внутри каждой макетты электрическаго освѣщенія. Въ этой же, привлекающей къ себѣ таинственнымъ своимъ видомъ, залѣ выставлены также проекты Висконти, главнаго декоратора театра Монте-Карло, съ одинаковымъ устройствомъ освѣщенія, облегчающимъ изученіе всѣхъ подробностей макеттъ.

Совершенно отсутствуютъ макетты 17 стол., за то большое количество рисунковъ даютъ ясное понятіе о стилѣ этой эпохи. Понятно, что коллекція, обнимающая 19 вѣкъ, столь близкій намъ, была болѣе чѣмъ полна,—не въ обиду будь сказано лицамъ, принимающимъ это слишкомъ къ сердцу, что, впрочемъ, вполнѣ извинительно. Изъ числа наиболѣе любопытныхъ отдѣловъ нужно отмѣтить: возстановленіе античнаго театра извѣстнымъ реставраторомъ памятниковъ нашей средневѣковой архитектуры Viollet le Duc, возбудившимъ своими работами много споровъ; затѣмъ рисунки извѣстнаго, блещущаго своими анахронизмами, прерафаэлиты, англичанина Brune Joaes.

Отдѣлъ костюмовъ и аксессуаровъ (бутафоріи) заключаетъ въ себѣ коллекціи костюмовъ Людовика XVI, обуви, трико, чулковъ, головныхъ уборовъ, украшеній и вооруженій, къ которымъ, къ вящей радости дѣтей, присоединили коллекціи костюмированныхъ куколъ, разныхъ маріонетокъ, возстановивъ старинныя Sêraphin г-на Maugy, основателя Музея маріонетокъ.

Выставка эта, имѣвшая столь живой успѣхъ, дополнялась рукописями, относящимися къ исторіи театра, театральными афишами, карикатурами, рисунками, изображающими танцы, цѣльнымъ собраніемъ картинъ и скульптуръ, воспроизводящихъ разныхъ знаменитостей, живыхъ и мертвыхъ, принадлежащихъ къ театральному міру.

Среди нихъ—дамскій портретъ какъ полагаютъ трагической актрисы



ГРЕЧЕСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСКА ИЗЪ МРАМОРА.
ИЗЪ КОЛЛЕКЦИИ SAMBON.



Champmeslé школы Mignard; портретъ кистей Largillière, Deveria, Vigée Lebrun, и картина интересная дамскимъ сентиментализмомъ той эпохи: это портретъ Малибранъ, заказанный ею въ 1834 г. художнику Педрацци, президенту Миланской академіи художествъ, единственному художнику, которому она позировала. Она изображена въ роли добродѣтельной Дездемоны съ небольшимъ букетомъ изъ пяти цвѣтковъ въ лѣвой рукѣ. Эти пять цвѣтковъ слѣдующія:

Camelia,
Amarante,
Rosa,
Lupulus,
Olea fragrans,

составляющія акростихъ Карло.

Портретъ предназначался бельгійскому скрипачу Карлу Беріо, за котораго она впослѣдствіи вышла замужъ.

Если *Театральная выставка* должна по замыслу организаторовъ служить иллюстраціей исторіи театра, то *Выставка старинныхъ костюмовъ*, которая замѣнила ее въ музеѣ декоративныхъ искусствъ, неминуемо должна привлечь всеобщее вниманіе на труды *Общества Исторіи Костюма*, которое мечтаетъ создать публичный музей историческихъ костюмовъ.

Это общество подъ предсѣдательствомъ извѣстнаго художника Maurice Leloir (авторитетъ котораго неоспоримъ) было основано имъ три года тому назадъ вмѣстѣ съ нѣсколькими коллегами, друзьями, археологами, знатоками театра, любителями искусствъ, просвѣщенными коллекціонерами, Edouard Détaille, Maurice Maindron, Louis Vallet, графомъ де Cossé Brissac. Общество въ настоящее время насчитываетъ до 300 членовъ, въ томъ числѣ нѣсколько русскихъ: полковникъ Д. Ознобишинъ, скульпторъ П. Тургеневъ и художникъ С. Соломко. Эти предприимчивые люди хотятъ не только спасти отъ истребленія изо дня въ день исчезающіе образцы костюмовъ, но и возстановить такіе, которые вовсе исчезли, не оставивъ подлинныхъ античныхъ образцовъ.

Устройствомъ богатой эстампами бібліотеки при проектированномъ музеѣ, оборудованіемъ мастерской кройки, конференцъ-залы артисты, драматическіе авторы, костюмеры, портные и другія лица по этой спеціальности найдутъ здѣсь источникъ свѣдѣній, всегда документально обоснованныхъ. Общество, кромѣ того, вводитъ очень практичное новшество: у каждой отдѣльной части выставленнаго костюма будетъ выставляться соотвѣтствующая выкройка, по которой можно будетъ заказывать точныя копіи костюмовъ.

Отдѣльное мѣсто будетъ отведено исторіи современной одежды, которая будетъ состояться знаменитыми портными, согласившимися доставлять ежегодно лучшую модель сезона, одобренную большинствомъ дамскихъ голосовъ.

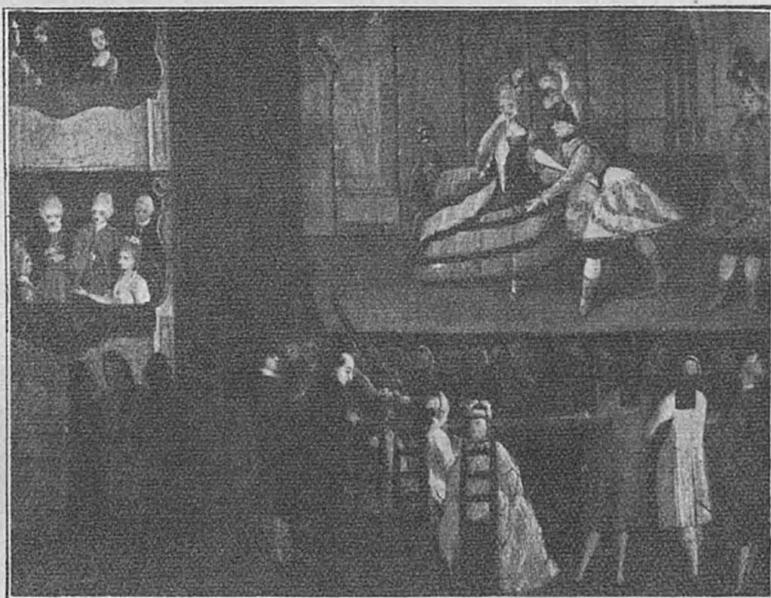
Этотъ музей будетъ также музеемъ экипажей и всего къ нимъ относящагося; въ него войдутъ коллекціи, которыя одно время хотѣли помѣстить въ конюшняхъ Версальскаго дворца.

Посѣтитель этихъ залъ, отведенныхъ музеемъ декоративныхъ искусствъ Обществу Исторіи Костюма, сразу отдаетъ себѣ отчетъ въ томъ значеніи, которое организаторы предоставили своимъ коллегамъ артистамъ съ тѣмъ, чтобы образовательная цѣль выставки имѣла возможно большую жизненность.

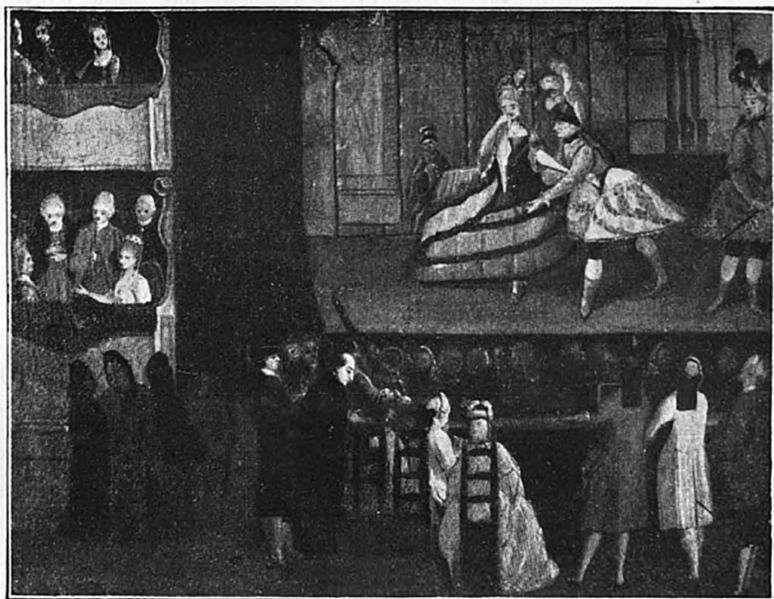
Манекены въ натуральную величину, одѣтые въ старинные костюмы и собранные въ соотвѣтствующія группы, воспроизводятъ цѣлую эпоху. Имъ приданы тѣлодвиженія, жесты ихъ среды и времени, такъ какъ и жесты видоизмѣняются въ зависимости отъ моды, также какъ и отъ соціального положенія (людей).

Нѣкоторые жесты исчезли, какъ, напр., жестъ большого пальца въ римскихъ циркахъ, рѣшающей участію побѣжденнаго гладіатора; другіе, исчезая, измѣнились, какъ реверансъ; наконецъ, нѣкоторые жесты появились недавно: современное отданіе чести у военныхъ.

Гдѣ тотъ талантливый психологъ, который создастъ и напишетъ поэму жестовъ, отражающихъ настроеніе коллективнаго общества, то смяг-



СЦЕНА ИЗЪ ВЕНЕЦІАНСКОЙ КОМЕДІИ ВО ВРЕМЕНА ГОЛЬДОНИ, (XVIII В.).



ченное, то усиленное отдѣльнымъ темпераментомъ того или другого индивидуума, употребляющаго этотъ нѣмой, но выразительный языкъ.

Большинство воспроизведенныхъ такими группами сценъ, привлекающихъ главное вниманіе большихъ и малыхъ посѣтителей выставки, относится къ 18 вѣку.

Наибольшимъ успѣхомъ пользуется сцена въ обстановкѣ гостиной: молодая дѣвушка поетъ, аккомпанируя себѣ на клавесинѣ, между тѣмъ какъ молодой человѣкъ слушаетъ, стоя у самаго инструмента, а болѣе пожилой облокотился у камина, недалеко отъ своей жены, сидящей въ креслѣ; всѣ они въ полномъ упоеніи отъ музыки. Костюмы всѣ подлинныя, выцвѣтшіе отъ времени, придаютъ этой группѣ таинственную гармонію старой поблекшей постели.

Въ главной залѣ привлекаетъ вниманіе большая красная, золоченная карета типа «Берлинъ», запряженная парюю лошадей въ великолѣпной упряжи съ кучеромъ въ короткихъ «кюлотѣхъ» и въ трехуголкѣхъ. Колеса, какъ и весь ходъ, покрыты чудной рѣзьбою. Карета французской работы 2-й половины 18 вѣка, эпохи американской войны за независимость, какъ можно заключить по изобилію орловъ, служащихъ темою декоративной рѣзьбы. Кузовъ, подвѣшенный на рессорахъ «à la Daleine», украшенъ бронзовой рѣзьбою, покрытой позолотою и живописью (изображающею человѣческія фігуры), съ помощью особаго лака «Vernis Martin», работы итальянскаго художника. Внутри, сквозь стекла дверцы, видны сидящіе въ каретѣ: знатная дама въ шелковомъ вышитомъ платьѣ, набѣленная и нарумяненная, съ мушкою на лицѣ, и рядомъ съ нею дворянинъ въ напудренномъ парикѣ, въ костюмѣ изъ генуэзскаго бархата. На запяткахъ два выѣздныхъ лакея въ ливреяхъ краснаго цвѣта съ золотомъ дополняютъ парадный выѣздъ экипажа, въ которомъ, по преданію, Наполеонъ I путешествовалъ въ Болонью.

Нѣсколько далѣе выставлены сани, относящіяся скорѣе къ срединѣ 18-го в. Въ саняхъ сидитъ молодая женщина въ шубѣ съ капюшономъ, спрятавъ отъ мороза руки въ широкой муфтѣ; позади находится кучеръ

въ трехуголкѣ, въ пальто съ поднятымъ воротникомъ, правящій парюю коней работы скульптора П. Тургенева.

За исключеніемъ этихъ группъ, образовательное значеніе которыхъ тотчасъ сказывается, множество другихъ выставленныхъ коллекцій (среди нихъ эти группы представляются чудными иллюстраціями текста), являются случайными, собранными безъ системы, и настолько странными, что непосвященные не смогутъ разобраться въ нихъ даже съ помощью каталога, развѣ приложивъ крайнее рвеніе. Этотъ недостатокъ систематизаціи не можетъ быть поставленъ въ вину организаторамъ выставки, — вина лежитъ на недовѣрїи экспонентовъ, не согласившихся на дробленіе коллекцій съ цѣлью классификаціи предметовъ въ хронологическомъ порядкѣ съ распредѣленіемъ по разнымъ заламъ музея. Нѣкоторыя спеціальныя коллекціи болѣе поддаются изученію, такъ какъ составлены изъ предметовъ одной опредѣленной категорїи:

Женская и дѣтская обувь съ 16-го по 19-е стол.

Головные уборы Германїи и особенно Россїи.

Платки и шали бумажной матерїи съ тисненымъ рисункомъ 18-го в.

Дѣтскїе вышитые генцы 16 и 17 ст.

Пряжки для башмаковъ и поясовъ, пуговицы, кольца, часы 18 вѣка.

Вѣера Людовиковъ XV и XVI.

Принадлежности туалетнаго стола, коробочки для мушекъ, для красокъ (грима), духовъ, зубочистки, булавокъ, футляры для таблетокъ (на которыхъ писали) и книжекъ для визитныхъ карточекъ.

Украшенія, такъ называемыя, Берлинскія, изъ желѣза 18 и 19-го стол.

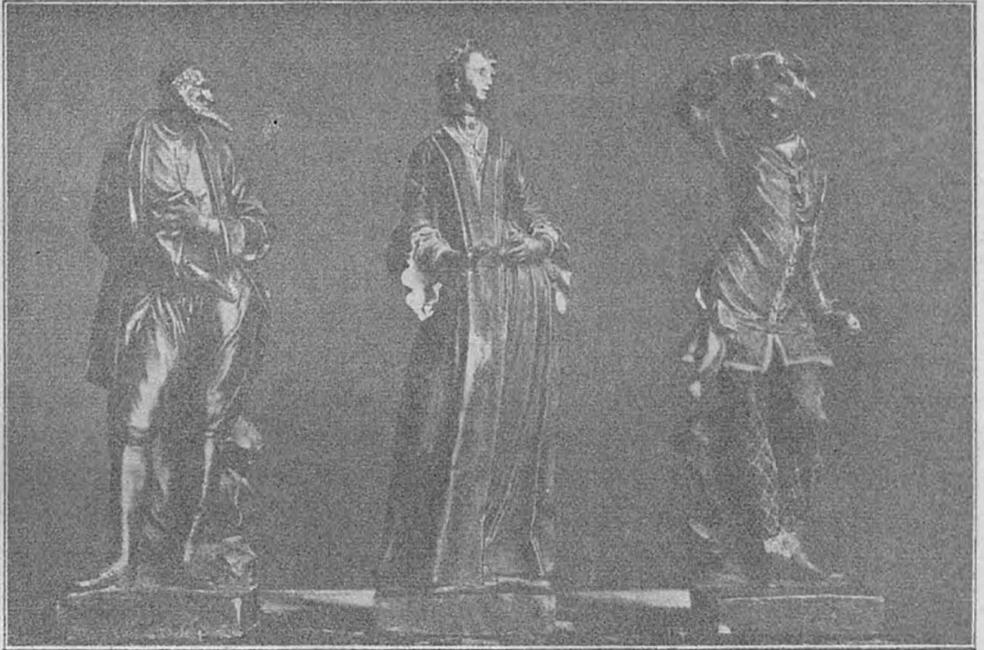
Лорнеты и очки съ 17 по 19 стол.

Терки для табаку, погремушки дѣтскія 17 и 18 ст.

Мужскія сѣдла, уздечки, форменные мундштуки, сбруя, разнаго рода стремена ¹⁾.

Дамскія сѣдла съ 16 по 19 столѣтіе.

¹⁾ à Grille—обыкновенныя стремена, гдѣ нога лежитъ на пластинкѣ или рѣшеткѣ, и «à lanterne»—должно быть имѣющія форму каркаса (фонаря).



ПАНТАЛОНЪ, РОЗАУРА И АРЛЕКИНЪ.
КРАШЕННЫЯ ВЕНЕЦІАНСКІЯ ТЕРРАКОТЫ XVIII В. (ИЗЪ КОЛЛЕКЦІИ SAMBON).



Зонтики, съ рукою въ видѣ хлыста, Второй Имперіи.

Разное оружіе съ 16 по 19 ст.

Куклы со сгибающимися членами эпохи Людовика XVI.

Вотъ наиболѣе интересныя коллекціи.

Но для опытныхъ коллекціонеровъ, умѣющихъ разбираться въ хаосѣ антикварныхъ лавокъ и находить тамъ рѣдкости, несовершенство классификаціи этой первой выставки, устроенной Обществомъ Исторіи Костюма, не имѣетъ важнаго значенія и не помѣшаетъ имъ заинтересоваться такими предметами, какъ, напримѣръ:

Большой корсетъ придворныхъ дамъ испанскаго двора изъ чернаго полотна, вышитаго золотомъ,—принадлежность костюма Инфанта по Веласкецу,—но относящійся къ 1650 г. и слѣдовательно болѣе древній (на нѣсколько лѣтъ), нежели портреты знаменитаго художника. Тутъ же арматура корсета, тоже испанской работы 17 же в.

Два плаща съ рукавами Нюренбергскаго горожанина 1670 г., одинъ краснаго цвѣта съ гербомъ города, выписаннаго красками, другой—черный.

Камзолы изъ буйволовоу кожи, плащи и шляпы 16 стол.

Большая церковная мантия изъ полупарчи съ рельефной вышивкой изъ собора въ Мангеймѣ (Mannheim).

Дѣтскія куртка и панталоны съ пуговицами, украшенными тѣроу и буквами S. S. (Капелла Сикста).

Два женскихъ русскихъ костюма ¹⁾ 18 стол.; одинъ полотняный съ золотомъ (вродѣ парчи), къ нему накладка ²⁾, вышитая золотомъ. Другой изъ ліонскаго шелка, украшенный серебряными филиграновыми пуговицами съ оправленною въ нихъ бирюзю по византійскому образцу; корсажъ ³⁾ шелковый синій съ краснымъ и серебромъ, передъ вышить золо-

¹⁾ Не сарафаны-ли? (пр. перев.).

²⁾ Душегрѣя?

³⁾ Если второй костюмъ тоже сарафанъ, то опять душегрѣя. Судя по существованію особыхъ «головныхъ уборовъ», надо полагать *кокошниковъ*, что исключаетъ мысль о робронахъ.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

томъ широкой полосою. Эти два цѣльные костюма вмѣстѣ съ головными уборами (кокошниками) принадлежатъ полк. Д. Ознобишину.

Русскій поясъ изъ багдадской парчи съ украшеніями изъ оксидированнаго серебра.

Великолѣпный далматикъ для старшаго герольда (на турнирахъ), изъ фіолетоваго бархата съ коронами и лиліями, вышитыми золотомъ, приготовленный для коронаціи Карла X (1824 г.).

Любители театра и предметовъ 18 вѣка, относящихся къ нему, могли восхищаться актерскимъ кафтаномъ зеленаго бархата, украшеннымъ золотыми вышивками и золотой тесьмою по краямъ, двумя масками шелковой и кожаной, маскараднымъ плащомъ изъ розовой тафты съ прикрѣпленной къ лѣвому плечу маленькой бархатной маскою.

Тѣ, кто интересуется преимущественно одеждою, принадлежащей историческимъ личностямъ, останавливаются главнымъ образомъ передъ жилетами Робеспьера, Марата; шелковымъ шарфомъ Камиля Дэмуня, бѣлымъ пикейнымъ жилетомъ Наполеона I, который онъ носилъ на остр. Эльба. Тамъ чулки и зонтикъ императрицы Маріи Луизы, шляпа и платье изъ вышитаго тюля и индѣйская кашемировая шаль королевы Гортензіи; два шелковыхъ платья, одно синее, другое полосатое розовое; башмаки, перчатки и полуперчатки (*mitaines*) герцогини de Berry; палка отъ зонтика императрицы Евгени, туфли *m-me de Staël* и (предметъ дамской зависти и восхищенія) бѣлое подвѣчное платье съ длиннымъ шлейфомъ, покрытое шелковыми кружевами съ вплетенными въ нихъ платиновыми нитками, принадлежавшее императрицѣ Маріи-Луизѣ.

Среди экипажей нужно отмѣтить:

Портшезъ венеціанскаго стиля временъ Людовика XIV, сани первой имперіи императрицы Жозефины, русскіе экипажи. Затѣмъ нельзя не остановиться на коллекціи графа Потоцкаго, заключающей въ себѣ портшезъ 18 ст. и сани конца царствованія Людовика XV; передъ саней украшенъ изображеніемъ тритона, покрытаго лакомъ и позолотою, кузовъ и полозья украшены великолѣпной рѣзьбою по дереву. Внутри они обиты краснымъ

МАЛИБРАНЪ ВЪ РОЛИ ДЕЗДЕМОНЫ ВЪ «ОТЕЛЛО» РОССИНИ.
ПОРТРЕТЪ Л. ПЕДРАЦЦИ (ИЗЪ КОЛЛЕКЦИИ SAMBON)



бархатомъ. Сани принадлежали, какъ предполагають, Маріи-Антуанеттѣ, супругѣ дофина.

Всѣ эти рѣдкости окружены картинами, покрывающими стѣны; тутъ Lucas Cranach le Vieux, Drouais, Mignard, Collot, Van Loo и Van der Meulen. Среди нихъ портретъ (копія) Франциска IV, герцога Мантуи, хранившійся во Флоренціи въ одномъ изъ дворцовъ ¹⁾.

Затѣмъ миниатюры, гравюры съ персонажами 19 стол., акварели, изображающія театральные костюмы 18 ст., разныя фигуры, одѣтыя въ куски, вырѣзанныя изъ матеріи.

Собраніе удивительныхъ портретовъ и восковыхъ фигуръ дополняетъ эту выставку, болѣе всего посвященную граціозному стилю 18-го вѣка.

Можно надѣяться при видѣ успѣха выставки, что правительство, заинтересованное инициативою членовъ Общ. Исторіи Костюма, дастъ необходимое помѣщеніе для устройства постоянного музея костюмовъ, экипажей и сѣделъ, гдѣ будутъ сохраняться одежды не только всѣхъ провинцій Франціи, но и всѣхъ странъ и народовъ, начиная съ наиболѣе отдаленныхъ историческихъ эпохъ.

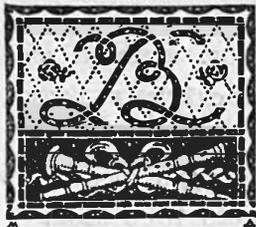
Этнографическій характеръ музея облегчитъ изученіе причинъ таинственной аналогіи, существующей между костюмами совершенно разныхъ и несхожихъ между собою народовъ, а также и всевозможныхъ причинъ, вліявшихъ на измѣненіе или на возрожденіе той или другой моды, такого рода измѣненія, которыя на первый взглядъ кажутся совершенно случайными и произвольными.

¹⁾ Въ подлинникѣ Palais des Offices. *Прим. перев.*

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.—АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. АРАБАЖИНА.



В истекшей половинѣ театральнаго сезона русская драматическая труппа Императорскихъ театровъ работала, можно сказать, своимъ полнымъ составомъ. Ея основное ядро, — всѣ корифеи, играли, главнымъ образомъ, на Александринской сценѣ, а молодежь, усиленная нѣкоторыми опытными артистами, пробовала свои силы и развертывала свои дарованія преимущественно на сценѣ Михайловскаго театра.

Намѣченная въ хронологической послѣдовательности серія историческихъ спектаклей для учащейся молодежи сослужила хорошую службу въ двухъ отношеніяхъ. Ученическіе спектакли были переполнены нашей молодежью, чутко и съ отзывчивой благодарностью внимавшей драматическому дѣйствію. Едва ли можно придумать болѣе благодарную и болѣе подходящую публику и для молодой части александринской драматической труппы. Молодежь легче и охотнѣе воспринимаетъ то, что происходитъ на сценѣ, горячѣе реагируетъ, сердечнѣе и экспансивнѣе откликается на драматическія коллизіи и своими живыми порывами и явнымъ сочувствіемъ поддерживаетъ и окрыляетъ на сценѣ молодыхъ дарованія.

Интересъ къ спектаклямъ, первоначально предназначеннымъ исключительно для молодежи, вышелъ далеко за намѣченныя рамки и спектакли стали усердно посѣщаться большой публикой. «Пастушка-герцогиня» прошла уже семь разъ (къ 27-му января). Много разъ идетъ и «Равенскій боецъ», не сходитъ съ репертуара и «Уріэль Акоста».

Пьесу Лопе-де-Вега «Пастушка и герцогиня» далъ въ вольномъ переводѣ А. Н. Бѣжецкій, ставилъ г. Озаровскій при участіи исключительно молодыхъ силъ труппы.

ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ,

въ пятницу, 4-го декабря,

спектакль для учащейся молодежи,

3-е представление 1-го абонемента

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

ПАСТУШКА-ГЕРЦОГИНЯ,

комедія въ четырехъ дѣйствіяхъ, соч. Лопе до Вега.
(15..—16.. гг.)

Вольный переводъ А. Бѣнецкаго.

Декорация второй и четвертой художника Г-на Ширева.

Дѣйствующія лица

Диана, дочь герцога Урбино	Г-жа Тиме.
Теодора, его пляжница	Г-жа Прохорова.
Лаура	} придворная { Г-жа Коваленская.
Феняса	
Алессандро де-Медичи, братъ Флорен- тинскаго герцога	Г-нь Ждановъ.
Джулио	} придворные { Г-нь Надеждинъ.
Камилло	
Фабіо, офицеръ	Г-нь Берляндтъ.
Лизено, конюшій Камилло	Г-нь Мельниковъ.
Альонза конюшій Алессандро	Г-нь Вертышевъ.
Ривелло, крестьянинъ	Г-нь Борисовъ.
Молодой крестьянинъ	Г-нь Лютевъ.

Придворные, офицеры, солдаты, крестьяне и крестьянки—
ученики и ученицы драматическихъ курсовъ при ИМПЕРАТОР-
СКОМЪ Театральномъ Училищѣ.

Танцы крестьянъ (1-я картина) поставлены балетмейстеромъ
Г. Легатъ.

Вокальные и инструментальные №№ заимствованы изъ старин-
ной итальянской музыки:

Танцы крестьянъ (1-я картина) изъ „Pastorale“, drama
per musica Rutini.

Ариетта (3-я картина): „Non posso disperar“ соч. S. De
Luca (15..—16.. гг.).

Мадригалъ (3-я картина): „Amarilli“, соч. Giulio Sacchini
(1546—1614 гг.).

Соло на маядольнѣ: „Lasciatemi morire“, соч. Claudio Mon-
teverde (1588—1643 гг.).

Дѣйствіе происходитъ въ Италіи (городъ Урбино и его окре-
стности), въ XVI вѣкѣ.

Режиссеръ Г. Озаровскій.

Начало въ 7¹ час. веч.

Діану, дочь герцога Урбино, исполняла г-жа Тиме, всего два года назадъ окончившая драматическіе классы Императорскаго Театральнаго училища; Теодору, племянницу герцога,—г-жа Прохорова, кончившая по классу В. Н. Давыдова; придворныхъ дамъ: Лауру—г-жа Коваленская, Фенису—г-жа Любимская, Александро де-Медичи г. Ждановъ, придворныхъ—Джуліо—г. Надеждинъ, Камилло—г. Всеволодской, офицера Фабіо—г. Берляндъ, конюшаго Лизено—г. Мельниковъ, Альбана—г. Вертышевъ, крестьянина Ризелло—г. Борисовъ, молодого крестьянина—Локтевъ. Роли статистовъ (придворные, офицеры, солдаты, крестьяне и пр.) всѣ были распределены между учениками и ученицами Театральнаго училища.

Пьеса Лопе-де-Вега—изящная комедія, подкупающая своей молодостью, искренностью, свѣжестью. Въ ней много движенія, милыхъ и забавныхъ сценъ, изрядная доля безхитростнаго юмора, есть и попытки къ психологіи, напримѣръ, въ схваткѣ двухъ сильныхъ и страстныхъ характеровъ двухъ любящихъ сердецъ—Александро де Медичи и Діаны.

Довольно выдержанно проведена роль Діаны, этой герцогини, выросшей пастушкой въ деревнѣ. Ея милая наивность и неловкость, ея ошибки противъ правилъ этикета умѣло сплетены съ чертами природнаго ума и своеобразнаго лукавства. Діана притворяется простушкой и даже прямо глупой, чтобы усыпить подозрительность своей противницы Теодоры, и очень ловко собираетъ войско подъ предлогомъ похода въ Египетъ, но въ сущности для того, чтобы въ рѣшительную минуту силою сломить интриги приближенныхъ.

Очень забавно написаны роли двухъ придворныхъ Джуліо и Камилло, которые домогаются сначала руки Теодоры, предполагая, что она будетъ правительницей герцогства, и затѣмъ очень быстро гасятъ огни своей нѣжности къ Теодорѣ, чтобы засвѣтить ихъ передъ простушкой Діаной.

Несмотря на всю ихъ придворную изворотливость и опытъ въ интригахъ, Діана ловко проводитъ ихъ за носъ и выходитъ замужъ за Александро де Медичи.

Пьеса поставлена г. Озаровскимъ съ большимъ вниманіемъ и тщательной заботою объ исторической вѣрности эпохъ. Вокальные и музы-

кальные номера взяты изъ старинной итальянской музыки: «танцы крестьянъ изъ «Passovale» drama per musica Rutini, ариетта въ третьей картинѣ: «Non posso disperar» сочинение S. De-Luca, мадригалъ въ той-же картинѣ—«Amarilli» соч. Giulio Caccini (1546—1614 г.), соло на мандолинѣ «Lasciatemi morire» соч. Claudio Monteverde (1568—1643).

Музыка, очень мелодичная, удачно выбрана. Декорація третьей картины написана художникомъ Ширяевымъ.

Г. Дарскимъ поставлена пьеса въ 5 актахъ Фридриха Гальма «Равенскій боецъ» изъ римской исторіи эпохи императора Кая Калигулы. Это интересная по замыслу драма свободныхъ людей, развращенныхъ и погубленныхъ Римомъ.

Боецъ Тумеликъ, сынъ свободной германки царицы, грезящей о свободѣ родины и мести римлянамъ, воспитанъ въ школѣ рабовъ-гладиаторовъ. Онъ выросъ въ рабствѣ и робкихъ чувствахъ. Онъ не хочетъ быть свободнымъ, не хочетъ быть германцемъ; рукоплесканія и жалкая слава на аренѣ цирка привлекаютъ его болѣе, чѣмъ всѣ лавры свободной, но дикой родины далекаго сѣвера. И гордая мать убиваетъ сына, чтобы спасти его и родину отъ позора. Центральный пунктъ драмы—именно въ страданіяхъ матери, которая возложила на сына всѣ свои гордыя мечты, сливая въ единомъ могучемъ чувствѣ любовь къ сыну и къ родинѣ. Германцы должны быть свободны и ихъ освободителемъ будетъ не кто другой, какъ ея сынъ. Но:

«Кто хочетъ быть свободнымъ, долженъ тотъ
Желать свободы».

У Тумелика нѣтъ воли къ свободѣ, и для Туснельды легче видѣть его мертвымъ, чѣмъ рабомъ, потѣшающимъ развратный Римъ.

Фридрихъ Гальмъ — одинъ изъ опытныхъ нѣмецкихъ драматурговъ, писавшихъ лѣтъ сорокъ назадъ. У него большое умѣнье схватить драматическій моментъ и найти удачныя противопоставленія: картинѣ развращеннаго гибнущаго государства умѣло противопоставлены люди здороваго духомъ и совѣстью дикаго сѣвера, призваннаго возродить дряхлѣющую

ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ,

въ пятницу, 6-го ноября,

спектакль для учащейся молодежи,

2-е представление 1-го абонемента,

Артистамъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

РАВЕНСКІЙ БОЕЦЪ,

трагедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, Фридр. Гальма, переводъ В. Н—аго.

Декораціи художника П. Б. Ламбина.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Цезарь Кай Калигула	Г-нъ Корвинъ-Круковскій.
Цезонія, его жена	Г-жа Тиме.
Кассій Хареа, префектъ преторіанцевъ	Г-нъ Павловъ.
Корнелій Сабинъ, трибунъ	Г-нъ Ждановъ.
Кай Пизонъ } сенаторы	{ Г-нъ
Титъ Марцій }	{ Г-нъ Оокинъ.
Флавій Арминій } римскіе всадники	{ Г-нъ Гарлинъ.
Галлій }	{ Г-нъ Вертышевъ.
Валерій }	{ Г-нъ Ильинъ.
Туснельда } плѣнныя	{ Г-жа Пушнарева.
Рамиса, ея родственница } германки	{ Г-жа Руничъ-Давыдова.
Глабрио, начальникъ школы бойцовъ въ Равеннѣ	Г-нъ Новинскій.
Лициска, его дочь, цвѣточница	Г-жа Любимская.
Меровичъ, германецъ	Г-нъ Лероніи.
Тумеликъ } бойцы	{ Г-нъ Юрьевъ.
Кейксъ }	{ Г-нъ Ник. Яновлевъ.
Гнифо }	{ Г-нъ Кленскій.
Аперъ }	{ Г-нъ Пашковскій
Целій, привратникъ	Г-нъ Щепкинъ.

Сенаторы, римскіе всадники, вольноотпущенные бойцы, рабыни,
стража: Г-нъ Мельниковъ и друг.

Два антракта по 15 мин., послѣ 1-го и 2-го дѣйствій.

Дѣйствіе происходитъ въ Римѣ.

Хоръ г. Архангельскаго.

Режиссеръ Г-нъ Дарскій.

Начало въ 7¹/₂ час. веч.

цивилизацию своими молодыми силами. Пьеса, написанная на такой захватывающей сюжетъ, смотрится съ большимъ и неподдѣльнымъ интересомъ. За ней много эффектовъ, живыхъ сценъ, красивыхъ положеній. Она декоративна и въ стильной постановкѣ можетъ дать цѣнное историческое зрѣлище. Критикою были указаны немногочисленные недочеты археологическаго характера (напр., красныя обшивки на тогахъ всадниковъ) и единодушно засвидѣтельствованъ заслуженный успѣхъ постановки.

Исполнителями явились на этотъ разъ только на половину молодая сила. Всѣ главныя роли были исполнены опытными артистами.

Калигулу игралъ г. Корвинъ-Круковскій, придавшій большую красочность и колоритность фигурѣ этого чудовища на тронѣ. Благодарный матерьялъ дала роль Тумелика г. Юрьеву, роль Туснельды исполнена была г-жей Пушкаревой, отгнѣннвшей въ своемъ артистическомъ замыслѣ страданія матери въ большей степени, чѣмъ гордые планы царицы-мстительницы.

Маленькую роль жены Цезаря—Цезоніи исполнила г-жа Тиме, Корнелія Сабина—г. Ждановъ, цвѣточницу Лициску—г-жа Любимская въ очередь съ г-жей Есиповичъ, германца Меровича—г. Лерскій; остальные роли играли: г.г. Борисовъ, Осокинъ, Гарлинъ, Вертышевъ, Ник. Яковлевъ, Кіенскій, Павловъ, Новинскій, Ильинъ, Пашковскій, Щепкинъ и г-жа Руничъ-Довыдова.

Декорации написаны художникомъ П. Б. Ламбинымъ.

Послѣдней постановкой Михайловскаго театра явилась все еще не потерявшая своей молодости и обаянія трагедія Карла Гуцкова «Уріэль Акоста» съ г. Юрьевымъ въ заглавной роли.

Пьеса Гуцкова въ переводѣ П. И. Вейнберга не сходитъ съ репертуара русской сцены вотъ уже много лѣтъ; а роли Уріэль Акосты и Бенъ-Акибы—любимыя роли всѣхъ крупныхъ русскихъ артистовъ, съ сложившимися уже законченными приемами игры, разъ навсегда выработанной техникой, деталями и сценическими эффектами. Пьеса даетъ самый благодарный матеріалъ для игры и для долгаго, вполне обезпеченнаго, успѣха.

* * *

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

Остается еще отмѣтить новинку русскаго репертуара, поставленную въ Александринскомъ театрѣ,—новую пьесу Е. П. Карпова «Свѣтлая личность».

Г. Карповъ не новичекъ на сценѣ Александринскаго театра. Онъ дебютировалъ на ней лѣтъ 17—18 назадъ своей «Рабочей слободкой» и съ тѣхъ поръ успѣлъ поставить 6 или 7 пьесъ на Императорской сценѣ.

По манерѣ письма и стилю г. Карповъ бытовикъ, реалистъ, пишущій, не мудрствуя лукаво, въ старыхъ тонахъ, столь привычныхъ и близкихъ художественному темпераменту артистовъ Александринскаго театра.

Знакомые люди, знакомая бытовая обстановка, несложная и всѣмъ понятная психологія.

На этотъ разъ г. Карповъ посвятилъ свою пьесу ультра-злободневной темѣ: депутатъ думы, нефтяныя дѣла, акціи, промышленный ажіотажъ. Авторъ пытается указать закулисныя интриги избирательной агитаціи, изображаетъ безсловеснаго праваго депутата и пр. «Свѣтлой личностью» иронически названа ловкая женщина-дѣлецъ Зимина, умѣющая пользоваться обстоятельствами и устраивать всякія темныя дѣлишки.

Она обманываетъ безхарактернаго сановника Стадолицева (г. Далматовъ), намѣчая какъ будущую жертву своего обдуманнаго флирта г. Табельскаго (г. Новинскаго). Въ омутѣ коммерческихъ и свѣтскихъ отношеній вырисовываются нѣсколько темныхъ фигуръ разной величины и достоинства: инженера, хитраго помѣщика Засѣки-Щекина (г. Давыдовъ) и др. Роль свѣтлой личности исполняла г-жа Савина. Г-жа Шувалова играла Лиду Упадкину, — эпизодическая роль обожательницы Зиминной; г-жа Стравинская—Стадолицеву; г. Аполлонскій—Пилявина; г. Лерскій—маленькую роль депутата.

Пьеса хорошо «расходится» по ролямъ и даетъ полную возможность премьерамъ труппы проявить сильныя и обычныя особенности своей художественной игры.

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

въ субботу, 19-го декабря,

БЕНЕФИСЪ

ВТОРЫХЪ АРТИСТОВЪ ТРУППЫ

Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ
представлено будетъ:

I

Въ 1-й разы

СВѢТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ,

комедія изъ современной жизни въ 4-хъ дѣйствіяхъ,
Е. П. Марлова.

Заслуженные артисты **ИМПЕРАТОРСКИХЪ**
Театровъ исполнять роли: «А. И. Зиминой» —
Г-жа Савина, «Засѣки-Щекина» — Г. Давыдовъ.

Дѣйствующие лица:

Зимина, Антонина Ивановна	Г-жа Савина.
Зиминъ, Петръ Петровичъ, ея мужъ.	Г-нь Лерскій.
Стололицевъ, Вадимъ Павловичъ	Г-нь Далматовъ.
Дарья Михайловна, его жена	Г-жа Стравинская.
Табельскій, Николай Георгиевичъ	Г-нь Новинскій.
Засѣка-Щекинъ, Иванъ Гавриловичъ.	Г-нь Давыдовъ.
Людмила Евграфовна, его жена	Г-жа Немирова-Ральфъ.
Люба, ихъ дочь	Г-жа Домашева.
Ванпурно, генералъ	Г-нь Н. Яковлевъ.
Ника Кракова	Г-жа Тиме.
Пилявинъ, Иннокентій Лавровичъ	Г-нь Апполонскій.
Лида Упадкина	Г-жа Шувалова.
Парменовъ	Г-нь Гардинъ.
Татьяна	Г-жа Васильева 2.
Лакей Зиминихъ	Г-нь Мельниковъ.

Дѣйствіе происходитъ въ наше время.

Режиссеръ Г. Долгачевъ.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ.

(Итоги осенняго сезона 1909 г.).

В. КАРАТЫГИНА.



ПЕРНЫЙ театр, какъ явленіе, основанное на гармоническомъ симбіозѣ многихъ искусствъ, среди которыхъ музыка—только *prima inter pares*, всегда живетъ болѣе медленной, а потому болѣе сложной и многосторонней жизнью, чѣмъ музыкально-художественныя предпріятія, болѣе однородныя по своему эстетическому составу. Оттого концертная наша жизнь, какъ по общей массѣ новыхъ впечатлѣній, такъ и по тому, хотя бы довольно скромному количеству ихъ, которое представляетъ интересъ дѣйствительной свѣжести и яркости, большею частью протекаетъ энергичнѣе, богаче, пышнѣе, чѣмъ оперная. И въ минувшей осенней половинѣ сезона это было тѣмъ замѣтнѣе, что, съ одной стороны, всѣ новыя постановки въ Маріинскомъ театрѣ приближены по срокамъ ихъ осуществленія къ радостному великопостному визиту, ежегодно наносимому петербуржцамъ великой тѣнью байрейтскаго маэстро; съ другой стороны, концертовъ, особенно вечеровъ массивныхъ, симфоническихъ состоялось необыкновенно много, причѣмъ главной, въ истинномъ смыслѣ слова «уважительной» и очень отрадной, причиною этого обильнаго музыкальнаго урожая явился внезапный приливъ жизненныхъ силъ, который ощутило въ себѣ Императорское Русское Музыкальное Общество, торжественно отпраздновавшее въ декабрѣ полувѣковой юбилей того знаменательнѣйшаго въ исторіи русской музыкальной культуры дня, когда при содѣйствіи просвѣщенной Августѣйшей Покровительницы, Великой Княгини Елены Павловны, незабвенный Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ положилъ первое основаніе Общества.

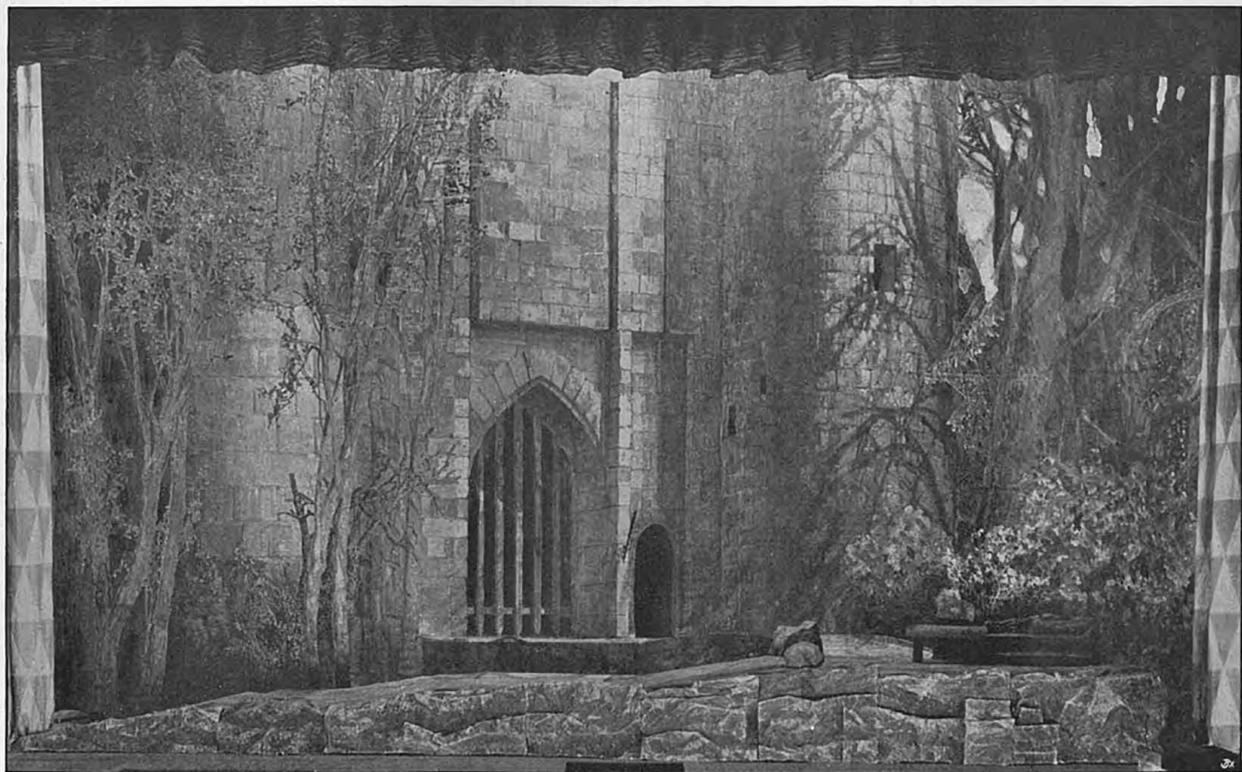
Контрастъ между тихой жизнью оперы и пестрымъ калейдоскопомъ музыкальныхъ образовъ, быстро и непрерывно крутящимся передъ нашимъ

слуховымъ взоромъ, могъ бы достигнуть крайней остроты, если бы послѣдняя не притуплялась о самую внимательность нашего воспріятія, если бы вниманіе наше не было въ результатѣ нѣсколько перегружено достаточно-таки большой дозой хотя бы критически отринутаго, но сначала все же воспринятаго нами музыкальнаго балласта. Наконецъ, та же острота—*similia similibus*, какъ говорятъ гомеопаты, смягчается остротой нѣкоторыхъ главныхъ изъ пережитыхъ нами театральныхъ эмоцій. Пусть послѣднія были немногочисленны, но мы опять, послѣ долгаго перерыва, жадно ловили безумно-прекрасныя рѣчи Тристана и Изольды, этихъ вѣчно-юныхъ, несмотря на свой 50-лѣтній возрастъ, дѣтей, родившихся отъ экстазовъ любви геніальнаго художника къ женѣ швейцарскаго шелкоторговца, отъ вдохновеннаго прикосновенія вагнеровскаго пера къ «листу неиспанной бѣлой бумаги», какъ характеризуетъ Матильда Везендонкъ свою душу въ собственныхъ воспоминаніяхъ.

Первое представленіе возобновленнаго «Тристана» въ Маріинскомъ театрѣ состоялось въ день бенефиса оркестра, 30 октября. Въ основныхъ роляхъ явились главныя и славныя силы по части вагнеровскаго репертуара, г-жа Черкасская и г. Ершовъ. Обновленіе коснулось всѣхъ сторонъ сценической постановки, кромѣ той, конечно, которая чудомъ заложеннаго въ ней безсмертнаго творчества обновляется передъ нашимъ душевнымъ ухомъ сама собой каждый разъ, когда ее, эту дивную музыку, исполняютъ вновь. Постановка въ смыслѣ общаго стilia пріурочена къ первой половинѣ XIII в., ко времени появленія извѣстной поэмы Готфрида Страссбургскаго, которая легла въ основу музыкальной драмы Вагнера. Режиссеромъ постановки былъ г. Мейерхольдъ. Новыя декораціи написаны художникомъ княземъ Шервашидзе; костюмы—по его же рисункамъ.

Кромѣ «Тристана», минувшей осенью возобновлены «Корделія» Соловьева и «Князь Игорь» Бородина. Композиція стильныхъ декорацій и костюмовъ для проникнутой мощной эпической силой оперы Бородина была поручена г. Коровину. Главный интересъ возобновленія «Игоря» сосредоточился на балетѣ, на половецкихъ танцахъ. Для этихъ танцевъ

КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ДЕКОРАЦИЯ КЪ ОП. «ТРИСТАНЪ И ИЗОЛДА» Р. ВАГНЕРА. II АКТЪ.



воспользовались смѣлой и оригинальной композиціей г. Фокина, той самой, что привела въ восторгъ французовъ во время «saison russe» въ Парижѣ.

Изъ прочихъ важныхъ событій въ жизни Мариинскаго театра отмѣчу два юбилейныхъ спектакля: 19 октября, въ день 25-лѣтія со дня первой постановки въ Мариинскомъ театрѣ оперы «Евгеній Онѣгинъ», была дана здѣсь эта общая и неизмѣнная любимица русской публики въ 291-ый разъ. Оперой дирижировалъ г. Направникъ. Главныя роли находились въ рукахъ г-жъ Большка—Татьяны, Збруевой—Ольги, г. Смирнова—Онѣгина и г. Смирнова (Московскаго)—Ленскаго. Второй спеціальныи спектакль состоялся 18-го октября въ честь недавняго юбиляра Императорскаго Русск. Муз. Общества. Даны были отрывки изъ «Онѣгина», «Снѣгурочки» (2-ой актъ съ участіемъ г. Ершова), «Демона» (Шаляпинъ—демонъ, Кузнецова—Тамара), и изъ балета Аренскаго «Египетскія ночи» (г-жа Павлова).

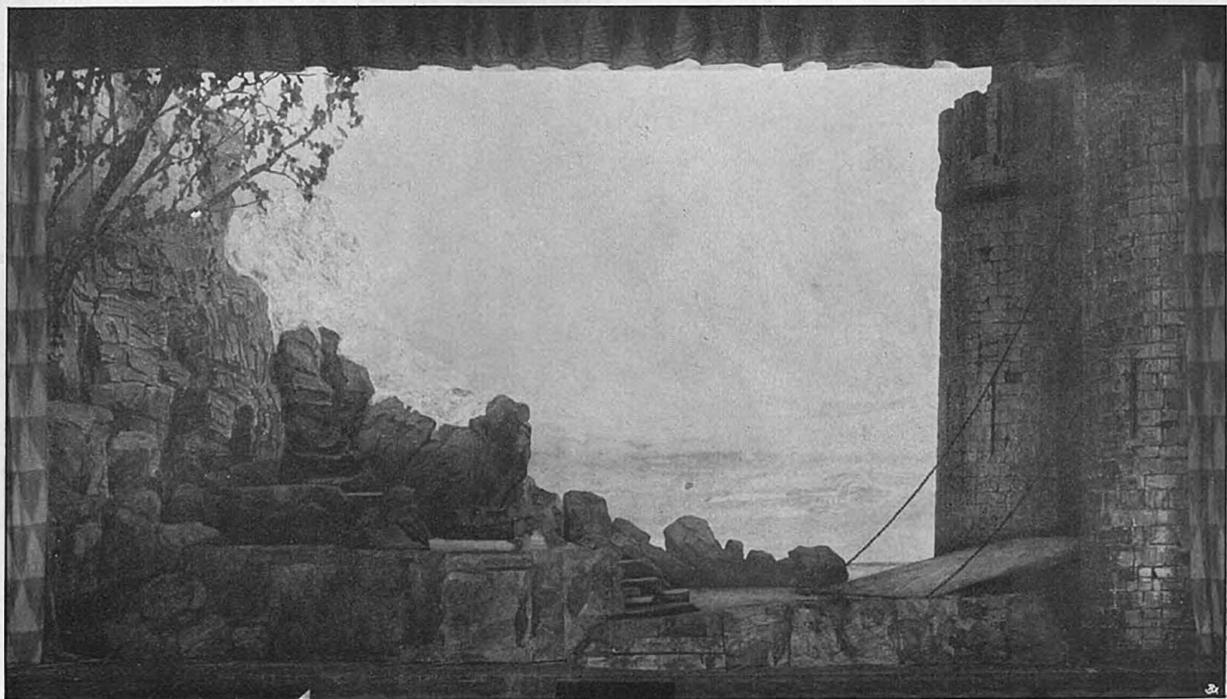
Частныхъ оперъ, кромѣ постоянной оперы «Народнаго Дома» въ Петербургѣ, въ настоящемъ сезонѣ нѣтъ. Были, однако, три эпизодическія оперныя затѣи, въ общемъ скорѣе комерческаго, чѣмъ художественнаго характера. Одна частная антреприза держалась короткое время исключительно съ помощью гастролеровъ. Ранней осенью въ Консерваторіи объявленъ былъ рядъ спектаклей съ участіемъ г. Шаляпина. Онъ выступалъ въ обычныхъ роляхъ своихъ съ огромнымъ и тоже обычнымъ успѣхомъ. На смѣну Шаляпину въ октябрѣ явился американскій басъ (галичанинъ по происхожденію) Адамо Дидуръ. Это—пѣвецъ съ прекраснымъ и технически отлично обработаннымъ вокальнымъ матеріаломъ,—артистъ, обладающій темпераментомъ и драматическимъ талантомъ, конечно, внѣ сравненія послѣдняго съ творческимъ гениемъ Шаляпина.

Второе оперное предпріятіе, присвоившее себѣ громкое имя «Художественнаго театра», просуществовало около недѣли. Подобная исключительная кратковременность объясняется тѣмъ, что въ сборной труппѣ, не было ни хорошихъ основныхъ силъ, ни именитыхъ гастролеровъ,

ни настоящаго дирижера, ни порядочнаго оркестра. Не было и публики. Наконецъ, третья частная опера, объявившаяся у насъ на Рождествѣ, была тоже далеко не совершенна въ смыслѣ общаго ансамбля впечатлѣній. Тѣмъ не менѣе, дирекція этой рождественской оперы (г.г. Валентиновъ и Дума) обезпечила себѣ полмѣсяца блистательной карьеры благодаря тому, что обратилась для достиженія этой цѣли къ надежнѣйшему и вѣрнѣйшему средству: была дана «новинка», и не какая-нибудь, а долгожданная, музыкантовъ давно интересовавшая, послѣдняя опера Р.-Корсакова—«Золотой пѣтушокъ». И Большой залъ Консерваторіи ожилъ. И публика ежедневно наполняла театръ и слушала предсмертныя пѣсни великаго поэта русской музыки. Какимъ искреннимъ юморомъ вѣетъ отъ этой прелестной «небылицы въ лицахъ»! Какъ свѣжи лейтмотивныя характеристики всѣхъ немногочисленныхъ «лицъ» и какой убѣдительною фантастичностью, подлинной «небыличностью» дышатъ всѣ они! А вѣдь и вправду этого, пожалуй, не было до сихъ поръ въ русской музыкѣ: такой гармонической смѣлости (начало 2-го акта, маршь «гротэскъ» 3-го акта) такой — я бы сказалъ — вторичной простоты письма, простоты, прошедшей сквозь горнило величайшихъ сложностей, такой естественности въ экстравагантности, такой свободы въ тѣснинахъ полифоніи, такой «сдѣланности» въ самой чудесной непосредственности, наконецъ, такой, если угодно, грубой, но внутренне закономерной смѣси юмора и сатиры съ тончайшими лирическими вдохновениями, мѣстами странно подернутыми налетомъ трагизма (начало 2-го акта, многіе эпизоды 3-го акта).

Къ сожалѣнію, исполненіе «небылицы» оставляло желать многого. Сравнительно лучше обстояла музыкальная часть, наблюденіе за которой приняли на себя ученики покойнаго композитора: г.г. Глазуновъ, Штейнбергъ и Гнѣсинъ. Оркестръ находился подъ управленіемъ г. Черепнина. Изъ вокальныхъ исполнителей выдвинулись: только г-жа Андреева-Шкилондзь, обладательница сочнаго и звучнаго сопрано, очень музыкально передавшая партію Шемаханской царицы, г. Каченовскій—типичный Додонъ, притомъ обладающій отличнымъ, для комичнаго героя оперы, пожалуй, даже слишкомъ

КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ДЕК'ОРАЦІЯ КЪ ОП. «ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЪДА» Р. ВАГН'ЕРА. III АКТЪ.



красивымъ голосомъ, и г. Волгинъ, который съ помощью хорошо выработаннаго фальцета легко достигаетъ тѣхъ необычайныхъ звуковыхъ высотъ (верхнее *mi*), какими композиторъ щедро уснастилъ партію Звѣздочета. Общая постановка отзывалась глухой провинціей и свидѣтельствовала о полномъ неумѣніи и нежеланіи дирекціи представить оперу Р.-Корсакова въ приличномъ видѣ. Декораціи и костюмы безвкусны и случайны. И если несмотря на всѣ эти неблагопріятныя условія, впечатлѣнія отъ «новинки» (наряду съ таковыми же отъ главныхъ возобновленныхъ на казенной сценѣ оперъ) относятся къ числу наиболѣе яркихъ и острыхъ, то главной причиной этой яркости является, конечно, яркость музыкальнаго генія покойнаго композитора.

Въ концертномъ дѣлѣ количественная пальма первенства принадлежитъ, безъ сомнѣнія, Императорскому Русск. Муз. Обществу, которое, организовавъ недавно собственный оркестръ, объявило въ текущемъ сезонѣ 28 симфоническихъ концертовъ, изъ нихъ 10 историческихъ и 10 общедоступныхъ. Изъ главной серіи, такъ сказать, «нормальныхъ» вечеровъ (8 концертовъ въ Дворянскомъ Собраніи) за осеннюю половину сезона состоялось 5. Дирижерами выступали талантливый О. Фридь и молодой русскій артистъ С. Куссевицкій, онъ же превосходный контрабасистъ и основатель новаго, только что возникшаго, «Россійскаго Музыкальнаго Издательства». О дирижерскихъ способностяхъ г. Куссевицкаго пока трудно составить опредѣленное мнѣніе, потому что возможная наличность у него дирижерскаго таланта до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ, маскируется дѣйствительнымъ отсутствіемъ опыта и не то, что сознательнымъ измѣненіемъ, а скорѣе просто незнаніемъ многихъ важныхъ традицій исполненія.

Программы концертовъ заключали въ себѣ сочиненія: Баха (Бранденбургскій концертъ *g-dur*), Бетховена («Эгмонтъ», «Леонора № 3», симфоніи 7-я и 9-я, въ финалѣ послѣдней участвовали выдающіяся вокальныя силы: г-жи Нежданова и Збруева, г.г. Собиновъ и Касторскій), Мендельсона («Фингалова пещера»), Брамса (1-я симфонія), Р. Штрауса («*Till Eulenspiegel*», едва ли не лучшая изъ симфоническихъ поэмъ этого автора),

Чайковскаго (5 симфонія «Ромео»), Р.-Корсакова («Садко»), С. Танѣва (антрактъ изъ «Орестейи»), Берліоза (увертюра къ «Бенвенуто Челлини»). Новинками явились 2-я симфонія A-dur русскаго автора, А. Гедике, и превосходная соната для скрипки solo Регера, сыгранная скрипачемъ Марто на bis, послѣ исполненныхъ, согласно программѣ, довольно безсодержательной фантазіи Шумана и безцвѣтнаго скрипичнаго концерта стараго шведскаго композитора Бервальда. Симфонія Гедике очень претенціозна какъ по «программѣ» своей (1-я сцена 2-й части гетевскаго «Фауста»), такъ и по нѣкоторымъ приемамъ музыкальнаго письма. Но назойливая фразка духовыхъ въ началѣ «Andante» скорѣе утомляетъ слушателя своимъ однообразіемъ, чѣмъ настраиваетъ его «misterioso», какъ того хотѣлъ, очевидно, авторъ. Закрытыми звуками мѣди авторъ пользуется крайне неудачно. Тематическая бѣдность даетъ себя чувствовать во всѣхъ 4-хъ частяхъ, изъ которыхъ сравнительно болѣе интересно скерцо, написанное въ классической формѣ. Солистами на вечерахъ выступали, кромѣ названнаго блестящаго скрипача Марто, г.г. Собиновъ, Ванъ-Хульстъ (романсы Вагнера и Штрауса), г. Крейцеръ (форт. концертъ Es-dur Бетховена) и Л. Годовскій (изящное исполненіе форт. концерта E-moll Шопена, рядъ очаровательныхъ старинныхъ пьесъ Рамо, Люлли, Корелли, Лейли въ аранжировкѣ исполнителя).

19 декабря состоялся экстренный юбилейный концертъ. Оркестръ подъ управленіемъ г. Глазунова исполнилъ «Воскресную увертюру» Р.-Корсакова и 6-ую симфонию А. Рубинштейна, посвященную памяти Вел. Кн. Елены Павловны. Солировали г.г. Ауэръ (скрип. концертъ Чайковскаго), Вержбиловичъ (пьесы Давыдова), Ершовъ (арія изъ оп. «Суламиовъ» Рубинштейна) и г-жа Есипова (фп. концертъ Аренскаго).

Изъ цикла «общедоступныхъ» симфоническихъ концертовъ (дневныхъ), устраиваемыхъ въ Большомъ залѣ Консерваторіи, осенью состоялось тоже 5. Трудъ управленія оркестромъ дѣлили пополамъ гг. Кленовскій и Черепнинъ. Исполнялись симфоническія вещи Чайковскаго (1-я симфонія и неуравновѣшенная по формѣ, но прекрасная въ отдѣльныхъ эпизодахъ «Буря»), Глазунова

(4-ая симфонія), Бородина (1-ая симфонія), Черепнина («Изъ края въ край»), Брамса (2-ая симфонія), Свендсена (3-я норвежская рапсодія), Сенъ-Санса («Алжирская сюита»), д'Энди (рѣдко исполняемая интересная симфоническая «трилогія», «Валленштейнъ» — по Шиллеру), Дебюсси («Petite suite», ранняя вещь, въ которой еще мало замѣтна личность современнаго столпа французскаго «импрессионизма»). Новинокъ не было. Изъ болѣе интересныхъ солистовъ отмѣчу піанистовъ А. Дроздова, (концертъ Р.-Корсакова) и особенно Рихтера (1 концертъ Рахманинова (соната-фантазія Листа) съ его чрезвычайно красивымъ «туше» и большой проникновенностью общей передачей сочиненія. Назову также г. Мальмгренъ (віолончель), г. Исаченко (теноръ), интеллигентную пѣвицу г-жу Брикъ (меццо-сопрано).

«Историческіе» концерты, согласно самому названію, имѣли цѣлью дать слушателямъ краткій практической конспектъ по исторіи музыки. А потому характерные образцы европейскаго музыкальнаго творчества были представлены въ ихъ исторической послѣдовательности. Общая эволюція музыки, развитіе формъ, усложненіе содержанія, характеристика индивидуальныхъ творцовъ,—все это излагалось въ предшествовавшихъ концерту краткихъ популярныхъ лекціяхъ, содержаніе которыхъ соотвѣтствовало программамъ отдѣльныхъ концертовъ. Постояннымъ лекторомъ приглашенъ пр.-доц. Петербургскаго университета, г. Каль. Дирижировалъ оркестромъ г. Кленовскій. Для музыкантовъ особенный интересъ представляли два первыхъ концерта. На первомъ изъ нихъ исполнены такія любопытныя произведенія, какъ «Sonata pian e forte» изъ «Simfoniae sacrae» стараго «венеціанца» Дж. Габріэли (1557—1613), увертюра къ оп. «La Rosaura» «неаполитанца» А. Скарлатти (1629—1725), увертюра къ «Армидѣ» одного изъ отцовъ французской оперы, Люлли, увертюра къ «Агриппинѣ» Генделя, увертюры Глука къ «Орфею» и «Ифигеніи». Второй концертъ былъ посвященъ: I. С. Баху (сюита № 3, D-dur), Рамо (сюита изъ оп. «Касторъ и Поллуксъ»), Генделю («Concerto grosso») и прародителю современнаго фортепіаннаго стиля, Ф. Э. Баху (симфонія D-dur). Программы и лекціи дальнѣйшихъ 4-хъ концертовъ заняты были именами Гайдна, Моцарта, Бетхо-

вена, Шпора и Шуберта, композиторовъ менѣе «старинныхъ», чаще исполняемыхъ и потому болѣе знакомыхъ намъ.

Симфоническіе концерты г. Зилоти продолжаютъ существованіе на прежнихъ основаніяхъ. Удачный выборъ солистовъ и дирижеровъ-гастролеровъ, извѣстное количество новинокъ заставляютъ забывать о значительномъ эклектизмѣ программъ, тѣмъ болѣе, что явныхъ уклоненій въ сторону сомнительнаго вкуса у Зилоти почти не бываетъ. Осенью состоялось 4 очередныхъ и 3 экстренныхъ концерта. На очередныхъ концертахъ исполнялись: концертъ d-moll Ф. Э. Баха (въ инструментовкѣ Штейнберга), увертюра къ «Похищенію изъ Серала» Моцарта, 2-й актъ изъ «Парсифаля» Вагнера (безъ хора цвѣточныхъ дѣвъ, вокальные исполнители—гг. Ершовъ и Касторскій, г-жа Литвинъ), довольно «буржуазныя» по музыкѣ варіаціи современнаго англійскаго автора Эльгара, роскошная, чисто «импрессионистская» по гармоническимъ приемамъ, «Испанская рапсодія» Равеля, «Лирическая поэма» и «Восточная рапсодія» Глазунова, поэтичная музыкальная картина Лядова, «Волшебное озеро», «богатырская» симфонія Бородина и пр. Совершенными новинками явились вычурныя «Variations plaisantes sur un thème grave» молодого француза Роже-Дюкасса, мало интересное «Адажіо» Лёке, прелестная «Кикимора» Лядова, достойный pendant къ его «Бабъ-ягѣ» и «Волшебному озеру», и, наконецъ, посвященная «памяти Николая Андреевича Римскаго-Корсакова» 2-я симфонія b-moll Штейнберга, произведеніе богатое какъ непосредственнымъ мелодическимъ (тематическимъ) творчествомъ, такъ и значительной и притомъ самостоятельной гармонической, полифонической и колористической изобрѣтательностью. Любопытны, между прочимъ, удачныя попытки комбинировать цѣлотноную гамму съ хроматической одновременно. Наболѣе цѣльное и даже глубокое впечатлѣніе производитъ послѣдняя часть симфоніи. Къ числу новинокъ, можетъ быть, надо отнести и классическаго «Исламея» Балакирева, представшаго передъ слушателями въ оркестровомъ нарядѣ. Оркестровалъ пьесу г. Казелла и сдѣлалъ это искусно, но великолѣпная специфически фортепіанная поэзія «Исламея» только проиграла отъ этой операціи.

«Исламей», какъ это часто случается при опытахъ инструментовки тѣхъ вещей, которыя всѣмъ существомъ своимъ связаны съ условіями рояльнаго тембра и техники, какъ-то поблѣднѣль, «устарѣль» въ общемъ рисункѣ, хотя и засверкаль новыми красками. Большая часть названныхъ вещей прошла подъ умѣлымъ управленіемъ самого Зилоти. Дирижеромъ 1-го экстреннаго симфоническаго вечера явился знаменитый Никишъ, по обыкновенію превосходно проведшій «Эгмонта» Бетховена, симфонію C-dur Шуберта и мало извѣстную у насъ, мѣстами очень содержательную по музыкѣ, но довольно разрозненную по формѣ, 2-ю симфонію Брукнера, этого Вагнера германской симфоніи. 2-ой экстренный концертъ былъ посвященъ произведеніямъ, написаннымъ на сюжетъ «Фауста». Эта довольно-таки внѣшняя идейность программы не помѣшала, однако, интересу вечера. Исполнены были замѣчательныя «Пѣсни о Блохѣ» Бетховена, Берліоза и Мусоргскаго, «Серенада» изъ «Гибели Фауста» Берліоза, «Фаустъ» Листа, «Ночное шествіе Фауста» французскаго автора Рабо, оказавшееся новинкой, весьма посредственной по музыкальному содержанію. Вокальные номера предстали въ передачѣ Шалапина, чье имя и послужило причиной «экстренности» всего концерта. Пѣсни Бетховена и Мусоргскаго исполнялись въ талантливой оркестровкѣ молодого русскаго композитора И. Стравинскаго. Третій экстренный концертъ прошелъ подъ управленіемъ превосходнаго голландскаго художника - дирижера Менгельберга, который дирижировалъ наизусть такими произведеніями, какъ «Коріоланъ» и 5-я симфонія Бетховена, *Verwandlung Musik* изъ 1-го акта «Парсифаля» Вагнера и «Heldenleben» Р. Штрауса. Поэма эта, столь же остроумная въ однѣхъ частяхъ своихъ («враги героя»), сколько искусственная и даже банальная («подруга героя») въ другихъ, посвящена, между прочимъ, тому же Менгельбергу.

Солистами на концертахъ Зилоти выступали скрипачи Энеско (недавно найденный 7-й концертъ Моцарта) и Бродскій (концертъ Чайковскаго), піанисты Гофманъ (концерты Ляпунова и 1-й Рубинштейна), Романовскій (интересные «Danse sacrée et danse profane» Дебюсси, написанные собственно для хроматической арфы) и самъ Зилоти (концертъ F-dur I. С. Баха).

Кое-что интересное можно было услышать и на дневныхъ симфоническихъ концертахъ г. Шереметьева. Первый концертъ былъ посвященъ сочиненіямъ мастистаго дирижера русской оперы г. Направника по случаю исполнившагося въ прошломъ году (12 августа) 70-лѣтія со дня его рожденія. Второй концертъ, въ виду юбилея Императорскаго Русск. Муз. Общ., посвященъ былъ сочиненіямъ директоровъ консерваторіи: Рубинштейна, Давыдова, Азанчевскаго, Іогансона, Глазунова. Въ 3-мъ концертѣ подѣ управленіемъ опытнаго дирижера, г. Гольденблюма впервые исполнена у насъ цѣликомъ красивая музыка Листа къ «Прометею», а также 2-я симфонія Бородина (31 октября исполнилось 15 лѣтъ со дня рожденія композитора), его романсы въ инструментовкѣ Р.-Корсакова («Море») и Владимірова («Морская царица») и отрывки изъ «Князя Игоря». Программа 4-го концерта была составлена исключительно изъ произведеній Ц. А. Кюи, 50-лѣтіе музыкальной дѣятельности котораго (14 декабря) было отмѣчено всѣми русскими музыкальными дѣятелями и учрежденіями. Въ 5-мъ концертѣ исполнена (подѣ упр. Гольденблюма) грандіозная ораторія «Самсонъ» Генделя, со дня смерти котораго въ минувшемъ году исполнилось 150 лѣтъ.

Чтобы покончить съ обзоромъ симфонической музыки, остается упомянуть еще о концертахъ Придворнаго оркестра, который подѣ управленіемъ Никиша исполнялъ «Леонору № 3» Бетховена, 4-ую симфонію Брамса, увертюру къ «Тангейзеру» Вагнера, «Донъ-Жуана» Штрауса, увертюру къ «Флибустьеру» Кюи, «Франческу» Чайковскаго, 3-ю симфонію Скрябина и пр. Въ исполненіи вещей Чайковскаго и Вагнера, Никишъ попрежнему остался виртуозомъ внѣ конкуренціи.

Среди множества камерныхъ вечеровъ особенно интересны были: русскій квартетный вечеръ, гдѣ впервые исполнялся посмертный квинтетъ Р.-Корсакова В-dur для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепiano, и камерный вечеръ Императорскаго Русск. Муз. Общ., состоявшійся при участіи извѣстнаго парижскаго ансамбля «Société de concerts des instruments anciens».

Квинтетъ Р.-Корсакова, сочиненный еще въ 1876 г. и редактированный для публичнаго исполненія Глазуновымъ, Лядовымъ и Штейнбергомъ

(въ рукописи-копіи, найденной въ бумагахъ Р.-Корсакова, были кое-какіе пропуски и неясности), не принадлежитъ къ лучшимъ вещамъ покойнаго композитора. Впрочемъ, это замѣчаніе относится ко всѣмъ вообще инструментальнымъ ансамблямъ Р.-Корсакова. Тѣмъ не менѣе, въ каждомъ изъ нихъ, особенно въ упомянутомъ квинтетѣ, разсѣяно много отдѣльныхъ красотъ и технически затѣйливыхъ поворотовъ музыкальной мысли.

Высокое наслажденіе доставили парижскіе квартетисты. Какъ далеки, казалось бы, отъ насъ всѣ эти Бруни, Борги, Лоренцити, Монтеклэръ, чьи произведенія такъ любовно исполняетъ ансамбль Казадезюса. Какъ тускла звучность старинныхъ віолъ сравнительно съ нашими скрипками и віолончелями! И все-же въ исполненіи этой старой музыки XVIII вѣка на старинныхъ инструментахъ нѣтъ ни капли археологіи. Напротивъ, неизъяснимо сладостное волненіе охватываетъ душу, когда слушаешь музыкальныя рѣчи этихъ древнихъ мастеровъ, наивно-манерныя, цѣломудренныя и тонко-чувственныя въ одно и то же время. Кто знаетъ, все ли изъ того, что плѣняетъ насъ сегодня, сохранить свою цѣнность завтра? Но мы знаемъ навѣрное, что произведенія, которыя черезъ 100—200 лѣтъ послѣ ихъ сочиненія еще не утратили способности чаровать и обольщать своею красотой нашу фантазію, что эти произведенія заключаютъ въ себѣ частицу истинной вѣчной души самого искусства. Въ концертѣ старинной музыки принялъ участіе и г. Куссевицкій, который въ симфоніи Лоренцити для віоль-д'амура и контрабаса (!) блестяще доказалъ, что и этотъ, по видимому, столь неуклюжій и неподвижный инструментъ становится гибкимъ и пѣвучимъ въ рукахъ настоящаго артиста.

Кромѣ этихъ вечеровъ, въ ноябрѣ состоялись два камерныхъ вечера г. Зилоти. На первомъ мы услышали въ интерпретаціи самого устроителя нѣсколько замѣчательныхъ вещей Баха, впервые исполнявшихся въ Петербургѣ, именно «прелюдію и фугу» g-moll, «хораль-прелюдію» e-moll (обѣ вещи въ переложеніи Санто) и «прелюдію» къ кантатѣ № 29 (переложеніе Зилоти). Весь второй вечеръ мы наслаждались пѣніемъ г-жи Литвинъ, художественно исполнившей циклъ «Dichterliebe» Шумана, «5 Gedichte»

Вагнера, «Пѣсни и Пляски смерти» Мусоргскаго, «Divinités du Styx» изъ «Альцесты» Глюка и «In questa tomba obscura» Бетховена.

Въ заключеніе настоящаго музыкальнаго обзора нельзя обойти молчаніемъ музыкальныя собранія, «Общество Друзей Музыки» (въ программахъ были такія рѣдко исполняемыя вещи, какъ восхитительный концертъ с-moll Баха для 2 фп. и струннаго оркестра и элегическая «Chanson perretuelle» «французскаго Чайковскаго», Шоссона для сопрано, фп. и струннаго квартета), серію камерныхъ вечеровъ петербургскаго скрипача Завѣтновскаго, циклъ, устроенныхъ г. Ермаковымъ, лекцій-концертовъ по исторіи русской музыки, а также самостоятельныя концерты скрипачей Кубелика и Губермана, Собинова, пѣвицы Борманъ (программа изъ сочиненій Дюпарка, Де-юсси, Вольфа) и рядъ Clavier-Abend'овъ безподобнаго піаниста Гофмана, который свой обычный классическій репертуаръ расширилъ нынче за счетъ сочиненій Глазунова (соната b-moll) и Скрябина (соната Fis-moll).

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. ЭФРОСА.



БСЕНЬ—очень рѣдкій гость въ московскомъ Маломъ театрѣ. За два десятилѣтія изъ всего громаднаго ибсеновскаго репертуара на эту сцену попали лишь три драмы.

На самой зарѣ русскихъ увлеченій «скандинавскимъ Шекспиромъ», въ началѣ девяностыхъ годовъ, когда сталъ онъ у насъ властителемъ думъ и литературныхъ вкусовъ,—Малый театръ поставилъ героическихъ «Сѣверныхъ богатырей», съ юрдись—Г. Н. Федотовой и Орнульфомъ—К. Н. Рыбаковымъ. Эта драматизированная сага, въ которой заключены элементы настоящей, большой трагедіи и чрезвычайной романтической красоты, произвела въ Маломъ театрѣ лишь слабое впечатлѣніе и имѣла скромный успѣхъ. Отчасти было

19 09



ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРЪ,

ВЪ БЕНЕФИСЪ

ГГ. ВТОРЫХЪ АРТИСТОВЪ,

артистскіи ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ

I

въ первый разъ:

ПРИВИДѢНІЯ.

Семейная драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Генрика Ибсена,
переводъ съ датскаго А. и П. Ганзенъ.

Съ участіемъ заслуженной артистки
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
Г-жи ЕРМОЛОВОЙ.

Декорации художника А. Я. Головкина.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Фру Елена Альвингъ, вдова капита-
на и камергера Альвинга. г-жа Ермолова
Освальдъ Альвингъ, ея сынъ, худож-
никъ г. Остужевъ.
Пасторъ Мандерсъ г. Бравичъ.
Столяръ Энгстральдъ г. Правдинъ.
Регина Энгстральдъ, живущая въ домѣ
Фру Альвинга г-жа Саловская 2.

Дѣйствіе происходитъ въ усадьбѣ Фру Альвингъ, на
берегу большого фьорда въ западной Норвегіи.

Постановка режиссера **И. С. Платона.**

II

ЛИТЕРАТУРА.

Ком. въ 1-мъ дѣйствіи, соч. А. Шницлера, перев. И. Х.

УЧАСТВУЮЩІЕ:

Мargarита г-жа Юлива.
Клеменсъ г. Левинъ.
Гильбертъ г. Климовъ.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11½ ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ
Посланикъ Двора Его Величества Т. во Островъ А. А. Левинсонъ.
Москва, Тверская, Марковский пер., каб. 107.

въ томъ виновато исполненіе, лишенное паѳоса, силы и трагическихъ подъемовъ. Но главная причина лежала въ другомъ: это былъ не тотъ Ибсенъ, къ которому такъ страстно влекся въ ту пору русскій зритель. Онъ восхищался въ Ибсенѣ не большимъ художникомъ, творцомъ образовъ, но смѣлымъ идеологомъ, суровымъ критикомъ и безстрашнымъ реформаторомъ старой этики, глашатаемъ новой морали индивидуализма. Ему былъ дорогъ и важенъ Ибсенъ, перекладывающій весь фундаментъ жизни, расшатывающій «устои общества» и бурно воюющій съ «привидѣніями», которыя опутали и глушатъ свободную жизнь. Ибсенъ, перестраивающій понятіе о долгѣ, Ибсенъ, проклинающій съ Брандомъ, уходящій въ гордое одиночество со Штокманомъ, бунтующій противъ лжи брака и мечтающій съ Норою о «самомъ большомъ чудѣ»,—таковъ былъ герой русскихъ симпатій и увлеченій, а не оторванный отъ бурлящихъ водоворотовъ современности пѣвецъ викинговъ. Лишь позднѣе научились у насъ цѣнить и любить и этого Ибсена, разглядѣли въ его романтическихъ драмахъ все тѣ-же черты и все ту-же тоску по свободномъ и сильномъ челоуѣкѣ. Тогда-же показалось, что «Сѣверные богатыри» это—Ибсенъ не настоящій, ни на что не нужный. И была въ большомъ ходу плохая острота, что это—«сказка про бѣлаго медвѣдя»...

Вѣроятно, обезкураженный неудачею, Малый театръ отстранился отъ Ибсена, рѣшилъ, что это—не его драматургъ, что тутъ ему нечѣмъ воспользоваться и нечего дѣлать. Длинный рядъ лѣтъ титанъ сѣверной драматургіи оставался въ этомъ театрѣ въ совершенномъ пренебреженіи. Его произведенія московская театральная публика смотрѣла на другихъ сценахъ, чаще всего—въ Художественномъ театрѣ, иногда—на гастрольныхъ спектакляхъ. Лишь очень много лѣтъ спустя, Малый театръ включилъ въ свой репертуаръ вторую ибсеновскую пьесу—«Джона Габріэля Боркмана». Она имѣла уже гораздо болѣе счастливую судьбу и прекрасныхъ исполнителей въ главныхъ роляхъ—г-жъ Ермолову, Ѳедотову и г. Южина, игравшаго Боркмана. Въ заключительныхъ сценахъ спектакль достигъ чрезвычайной красоты. Но этотъ успѣхъ не сблизилъ театра съ Ибсеномъ. Опять

значительный, хотя и болѣе короткій, перерывъ,—и Малый театръ въ третій разъ отважился на Ибсена, поставилъ «Борьбу за престолъ», въ которой зловѣщій епископъ Николасъ и свѣтозарный Гоконъ, два полюса человѣческой души,—можетъ быть, самые совершенные художественные образы во всемъ ибсеновскомъ театрѣ. Въ Маломъ театрѣ Гокономъ былъ г. Садовскій 2, Скуле—г. Южинъ и Николасомъ—А. П. Ленскій, игравшій его съ глубиною, проникновенностью и совершенствомъ генія. Одного такого сценическаго созданія было бы достаточно для славы мірового артиста.

Лишь теперь, въ текущемъ сезонѣ, Малый театръ къ этимъ тремъ, растянувшимся на такое большое количество лѣтъ, ибсеновскимъ постановкамъ прибавилъ четвертую—«Привидѣнія». Былъ, конечно, цѣлый рядъ разнообразныхъ причинъ, почему такъ туго прививался,—вѣрнѣе не прививался совсѣмъ Ибсенъ къ Малому театру. Не входитъ въ задачи этого очерка разбирать всю ихъ сложность и оцѣнивать, насколько было въ художественныхъ интересахъ театра жить въ такой упрямой разлукѣ съ однимъ изъ самыхъ содержательныхъ, и глубокихъ, и оригинальныхъ, драматурговъ нашего времени. Но я позволю себѣ хоть мелькомъ указать на одну своеобразную причину. Это отчасти пригодится и при дальнѣйшей бесѣдѣ специально о «Привидѣніяхъ» на Малой еценѣ.

Индивидуальности актеровъ данной труппы непремѣнно и несомнѣнно вліяютъ на характеръ господствующаго репертура. Такое вліяніе можетъ оставаться незамѣтнымъ въ отдѣльныхъ случаяхъ, заслоняться другими факторами театральной жизни. Но, если отойти немного отъ пестрой смѣны явленій, взять болѣе или менѣе значительный періодъ работы даннаго театра,—вліяніе актерскихъ индивидуальностей, складовъ ихъ артистической личности непремѣнно проступитъ съ достаточной выразительностью и ясностью. И, для примѣра, господство романтической драмы Шиллера и Виктора Гюго въ Маломъ театрѣ восьмидесятихъ годовъ, если не вполне, то въ мѣрѣ очень значительной, было обусловлено именно артистическимъ складомъ доминировавшихъ въ труппѣ актеровъ, Ермоловъ, Ленскаго и

Южина—прежде всего. Можно бы привести подтвержденіе тому и изъ исторіи западныхъ театровъ и изъ болѣе ранней исторіи того-же Малаго или Александринскаго театра. Возможно, эту цѣль причинъ и слѣдствій нужно продлить и дальше; возможно, что самыя эти актерскія индивидуальности въ значительной степени—слѣдствіе другихъ вліяній, общественныхъ и литературныхъ, всей соціальной и духовной среды. Но для моихъ цѣлей нѣтъ нужды забираться такъ глубоко въ тайны возникновенія актерской индивидуальности. Достаточно указать ея вліяніе на репертуаръ.

Въ ту пору, когда драматургія Ибсена достигла Россіи и съ силою постучалась въ двери русскаго театра, одною изъ самыхъ опредѣляющихъ величинъ на Малой сценѣ была, конечно, М. Н. Ермолова. И ея близость къ Ибсену или отчужденность отъ него, совпаденіе или несовпаденіе ихъ строевъ должны были оказать тѣмъ болѣе вліяніе на судьбу Ибсена въ Маломъ театрѣ, что значительнѣйшая часть ибсеновскихъ драмъ имѣетъ въ центрѣ женскую роль и требуетъ актрисы громадной драматической силы. Безъ Ермоловой было немыслимо тогда осуществленіе на этой сценѣ самыхъ значительныхъ пьесъ Ибсена.

Разсказываютъ, что какъ-то между директоромъ Художественнаго театра Вл. И. Немировичемъ-Данченко и М. Н. Ермоловой произошелъ такой разговоръ:

— Если-бы меня назначили управляющимъ Малымъ театромъ,—сказалъ г. Немировичъ-Данченко,—я въ первый-же день послалъ бы вамъ роли въ «Геддѣ Габлерѣ», «Женщинѣ съ моря» и «Привидѣніяхъ».

— А на слѣдующій день получили бы мое прошеніе объ отставкѣ,—шутя отвѣтила М. Н. Ермолова.

Конечно, весь этотъ разговоръ носилъ характеръ шутки. Но онъ очень характерный, особенно—отвѣтъ великой артистки. И онъ нисколько не удивитъ знающихъ ее. Уже давно, когда увлеченіе ибсенизмомъ было въ своемъ разгарѣ, когда всѣ бредили Норами, Элидами, Гильдами и Геддами, пробовали заинтересовать М. Н. Ермолову этими образами, убѣдить ее играть Ибсена. Казалось, что ибсеновская женщина, полная страстнаго

протеста и героизма, рвущаяся изъ тѣхъ рамокъ, въ какія втиснула ее современность, должна получить у этой артистки прекрасное воплощеніе. Казалось, что эти образы, опаленные большимъ чувствомъ, должны внятно сказать ея артистической душѣ, властно привлечь къ себѣ. Потому что Ермолова тосковала по роли, достойной ея великаго таланта, открывающей просторъ ея громадной трагической силѣ. Артисткѣ приходилось часто тратить себя на такое мелкое будничное и поднимать до себя какихъ-то карликовъ, рядить въ красоту своего героизма, своихъ сильныхъ переживаній мѣщанокъ, драматургіи. Но артистка чувствовала себя чуждой Ибсену, не находила въ себѣ нужныхъ созвучій съ аккордомъ чувствъ и идей ибсеновскаго театра. И всегда отвѣчала по существу такъ, какъ, шутя, отвѣтила г. Немировичу-Данченко.

Нелюбовь М. Н. Ермоловой къ Ибсену хорошо извѣстна въ московскихъ театральныхъ кругахъ. Извѣстно также, что разъ ее убѣдили, наконецъ, согласиться играть «Женщину съ моря», но черезъ нѣсколько репетицій артистка взяла свое согласіе назадъ. И отвѣтила категорическимъ отказомъ играть Ребекку въ «Росмерсгольмѣ», когда у нѣкоторыхъ членовъ труппы Малаго театра явилась мысль поставить эту ибсеновскую драму. Лишь одинъ разъ артистка переломила себя, свою, если можно такъ выразиться, художественную неприязнь къ Ибсену и сыграла Эллу Рентгеймъ въ «Джонѣ Габріэлѣ Боркманѣ». Я выше отмѣтилъ, что этотъ спектакль имѣлъ большой успѣхъ, и игра М. Н. Ермоловой—одна изъ главныхъ его причинъ. Но это отнюдь не примирило артистку съ Ибсеномъ, не привлекло къ его образамъ. Такъ и остались они ей чужими. Диссонансъ между авторомъ и актрисою не разрѣшился въ гармонію. Ошибочно было бы объяснять это негибкостью артистической природы Ермоловой или враждою къ новому. Въ чемъ-то, самомъ существенномъ, былъ ей чуждъ Ибсенъ, мятежъ его героинь, основная окраска этихъ послѣднихъ. Что-то въ артисткѣ бунтовало противъ этихъ бунтовъ, и тотъ огонь, который горитъ въ ибсеновскихъ драмахъ, оставлялъ ее холодной. Она, искренняя и чуткая ко всѣмъ движеніямъ своей сценической природы, ясно это чув-

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,**ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 30-го НОЯБРЯ,**артистамъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ

I.

въ первый разъ:

ЦАРЬ ПРИРОДЫ.

Комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Евгѣнія Чирикова.

Декорации: 1 и 2-го дѣйствій л. Цетельмана, 3 и 4-го дѣйствій г. Гуняшева.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Передрягитъ, Сократъ Петровичъ . . . г. Садовскій 2.
 Софья Степановна, жена его . . . г-жа Садовская 2.
 Пегя . . . г-жа Салингъ.
 Степанъ Никифоровичъ . . . г. Правдинъ.
 Глафира Андреевна . . . г-жа Садовская.
 Людмила Васильевна . . . г-жа Вышневская.
 Федосья . . . г-жа Рыжова.
 Врачъ . . . г. Яковлевъ.
 Студентъ . . . г. Музиль.
 М-пе Глюкъ . . . г-жа Берсъ.
 М-г Глюкъ . . . г. Лебедевъ.
 Городской голова . . . г. Греминъ.
 Исправникъ . . . г. Климовъ.
 Чиновникъ . . . г. Худолеевъ.
 Страховой агентъ . . . г. Лавинъ.
 Надзиратель . . . г. Дорошенко.
 Буфетчикъ . . . г. Гундуровъ.
 Лакей . . . экст. Истоминъ.
 Дама . . . г-жа Грѣбунина.
 1-я } дочери . . . г-жа Попова.
 2-я } . . . экст. Сапѣгина.
 Господинъ съ кокардой . . . экст. Вишневскій.
 Господинъ въ соломенной шляпѣ . . г. Красовскій.
 Господинъ въ котокѣ . . . экст. Желябужскій.
 Старычекъ въ пакцакѣ . . . г. Полетаевъ.
 Старушка . . . г-жа Русецкая.
 1-й господинъ . . . г. Половскій.
 2-й господинъ . . . г. Мартыновъ.

Садовая и клубная публика, лакеи.

Дѣйствіе происходитъ въ небольшомъ городѣ въ
наше время.Постановка режиссера **И. С. Платона.****Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.**Билеты можно получать, съ 10-ти час. утра, въ кассѣ
суточной продажи Малаго театра.

ствовала. И упрямо сторонилась. Когда я вспоминаю игру Элеоноры Дузе, итальянской Ермоловой, въ роляхъ Гедды Габлеръ и Ребекки изъ Росмерсгольма, это транспонированіе ибсеновскихъ героинь на свой ладъ, эту тусклость исполненія у артистки,—обычно гениально-трепетной,—я начинаю понимать правоту Ермоловой въ ея отказахъ отъ Ибсена... Права она, или нѣтъ, но такое отношеніе Ермоловой къ Ибсену, ея артистическая индивидуальность, чувствовавшая себя тяжело, неудобно въ ибсеновской атмосферѣ, сыграла, несомнѣнно, значительную роль въ томъ, что скандинавскій богатырь былъ такъ мало представленъ въ репертуарѣ Малаго театра.

Все, что я выше писалъ, должно показать, какой громадный и исключительный интересъ представлялъ фактъ постановки на Малой сценѣ «Привидѣній», главнымъ образомъ—М. Н. Ермолова въ роли фру Альвингъ. Потому что этотъ образъ — ибсеновскій *rag excellence*; въ немъ Ибсенъ, его идеи и его бунтующія чувства выразились особенно полно и ярко. Этой своей героинѣ сѣверный драматургъ, перекладывающій фундаментъ морали и общества, отдалъ лучшія, завѣтнѣйшія свои мысли. Когда фру Альвингъ вступаетъ въ споръ съ пасторомъ Мандерсомъ, отваживается поднять голосъ противъ «долга и идеала», погасившихъ истину и радость жизни,—вѣдь это Ибсенъ спорить со своими ожесточенными противниками, съ тѣми, которые послѣ «Привидѣній» поднимутъ противъ него и въ Норвегіи, и въ Англіи крестовый походъ, которые назовутъ его драму «рѣшительно отвратительною пьесою», «открытою клоакою», «гнилью» и еще болѣе выразительными обозначеніями и объявятъ, что рѣчи фру Альвингъ сквернятъ святыню брака, унижаютъ величіе долга и подвига, разнуздываютъ въ челоуѣкѣ звѣря... И, съ другой стороны, когда фру Альвингъ признается, что крѣпко засѣли въ ней «привидѣнія», цѣпко держатъ ея мысль и ея душу пережитки старыхъ понятій,—не про себя-ли говоритъ это Ибсенъ, который былъ пантеистъ, славословившій радость жизни, но былъ и аскетъ, ея отрицавшій, и его, вѣдь, посѣщали «бѣлые кони Росмерсгольма», и въ крови его, по выраженію Брандеса, лежало *ein überkommenes Christenthum*...

Въ сейчасъ указанномъ діалогѣ фру Альвингъ съ пасторомъ Мандерсомъ и въ этихъ все возвращающихся «привидѣніяхъ»—пережиткахъ старыхъ этическихъ понятій—главные моменты внутренняго содержанія пьесы. Проблема физической наслѣдственности, раньше затронутая Ибсеномъ въ Ранкѣ,—второстепеннаго, даже, пожалуй, случайнаго значенія въ «Привидѣніяхъ». Эта проблема только должна, по авторскому плану, помочь проявиться истинѣ въ ея борьбѣ съ «долгомъ и идеаломъ», противъ тиранніи которыхъ направлена драма. И потому, главное лицо этой драмы,—конечно, не Освальдъ, чувствующій приближеніе Эриннїи наслѣдственности, но его мать, воительница за новую моральную правду. Если былъ Ибсенъ правъ, наполнивъ сцену картинами размягченія мозга у Освальда, то лишь потому, что черезъ ихъ отраженія въ душѣ матери ея трагедія поднимается до крайней высоты.

Можно-ли было ждать, что артистка, всегда чуждая и враждебная ибсеновской сущности, прилѣпится душой къ главнымъ чертамъ фру Альвингъ и имъ дастъ доминирующее значеніе въ своемъ исполненіи? Не естественнѣе, не послѣдовательнѣе-ли было думать, что она вступитъ въ нѣкоторую борьбу съ авторомъ и ролью, перемѣститъ центры вниманія? Кто-то изъ ибсенистовъ мѣтко опредѣлилъ, что фру Альвингъ—«Нора черезъ 20 лѣтъ», носительница опредѣленнаго, революціоннаго въ сферѣ морали міросозерцанія. Въ противность Норѣ, она не ушла отъ своего Гельмера, но осталась въ его домѣ, который, можетъ быть, не былъ «кукольнымъ домикомъ», но былъ тюрьмою для свободнаго духа, для любящаго сердца и былъ гильотиною для смѣлой жизнерадостности. Нора пошла изъ дому искать въ себѣ человѣка. Фру Альвингъ нашла его въ себѣ здѣсь, нашла подъ пробуждающими ударами жестокой жизни. Широко раскрылись у ней глаза на правду, стала она видѣть жизнь «нормальнымъ зрѣніемъ», какъ говоритъ про себя Бернадъ Шоу въ предисловіи къ одной изъ своихъ пьесъ. Вмѣстѣ съ міросозерцаніемъ выковалась натура,—большая, сильная, смѣлая и гордая. Фру Альвингъ стала хозяйкой въ жизни и проповѣдницей въ пьесѣ. Но именно за эти черты и «не любитъ» М. Н.

Ермолова Ибсена, ими отпугивается отъ его женскихъ образовъ и его ролей. И такъ понятно, что имъ не даетъ она нужной силы и яркости выраженія во фру Альвингъ, сосредоточиваетъ пламенность своего таланта, глубину своихъ сценическихъ переживаній на другомъ, въ смыслѣ ибсеновскомъ—менѣе важномъ, болѣе безразличномъ. Въ ея фру Альвингъ нѣтъ, или мало, закала воительницы и силы убѣжденности. Ея фру Альвингъ—добродушная и колеблющаяся, но не выстрадавшая свои новыя вѣрованія, свою смѣлую правду. Она не страстна въ отрицаніяхъ старой лжи, нѣтъ въ ней ненависти къ тѣмъ «привидѣніямъ», которыя еще посѣщаютъ ее. Оттого второй актъ драмы, гдѣ особенно выпукло и значительно выступаютъ главныя черты фру Альвингъ Ибсена, выходитъ на Малой сценѣ наименѣе интереснымъ и увлекательнымъ, изъ центра пьесы становится какъ бы случайностью. И оттого въ спорѣ съ пасторомъ Мандерсомъ не было на сторонѣ фру Альвингъ-Ермоловой нужнаго перевѣса силы и правоты. Иногда звучали интонаціи почти виноватыя. Самыя завѣтныя свои мысли она говорила Мандерсу какъ-то застѣнчиво, выходили онѣ не опаленными, и иногда дрожала слеза въ голосѣ и взорѣ, вмѣсто огня выстрададанной вѣры. И казалось, что фру Альвингъ—не воительница, не ведетъ упорную борьбу съ «привидѣніями», съ пережитками въ себѣ старыхъ понятій, но отдается имъ во власть, не побѣждаетъ, но подчиняется имъ. То, что Ибсену было самое дорогое и что особенно отмѣчаетъ героиню его «Привидѣній», то, за что предавали его проклятію Мандерсы скандинавской, а позднѣе англійской критики, отступало назадъ, терялось; не этимъ опредѣлялась основная окраска образа и не въ этомъ былъ центръ тяжести исполненія. Можно бы выслѣдить такое отреченіе артистки отъ Ибсена на протяженіи всей пьесы.

Но фру Альвингъ—мать, безгранично любящая сына, обливающаяся за него слезами и переживающая черезъ него величайшую трагедію женщины. Эта сторона роли, оторванная отъ идей Ибсена, отъ его этического революціонизма, и привлекла все вниманіе исполнительницы, зажгла ея громадный талантъ. И эта сторона была передана съ совершенно исклю-

чительную силою, правдою и глубиною, дала пережить зрителю высшія трагическія потрясенія. И тогда, когда фру Альвингъ впервые угадываетъ страшную правду про сына, но еще не вѣритъ ей, цѣпляется за послѣднія лживыя надежды, и тогда, когда надежды эти обрываются, и мать падаетъ въ черную бездну отчаянія, и тогда, когда готова она рѣшиться на убійство сына, только бы спасти его отъ ужаса безумія, и тогда, когда сердце матери но позволяетъ ей совершить это избавительное убійство, и съ потрясающими «нѣтъ, нѣтъ!» отшвыриваетъ она ядъ,—во всѣхъ этихъ моментахъ страшной материнской трагедіи одинаково сильна артистка. Эти элементы образа и роли получаютъ у Ибсена полное господство въ третьемъ актѣ «Привидѣній». И весь онъ былъ у артистки потрясающимъ. Талантъ ея нашелъ точку приложенія и далъ полное художественное торжество. Зрителемъ былъ пережить часть великой муки. А эта мука, по таинственному закону искусства, который разгадываютъ двѣ тысячи лѣтъ, начиная съ Аристотеля, и никогда вполне не разгадаютъ,—вмѣстѣ и великое художественное наслажденіе. И когда съ такою полнотою и силою переживается эта «мука - наслажденіе»,— все забывается и все прощается,— до невѣрности Ибсену, до односторонней передачи сложнаго образа включительно.

Я говорилъ выше, что центръ «Привидѣній»—фру Альвингъ, что больше всего интересовалъ здѣсь автора эпилогъ той трагедіи, прологомъ къ которой служить исторія Норы, и что Освальдъ съ его жестокою наслѣдственностью, расплачивающійся размягченіемъ мозга за грѣхи отца,—лишь съ второстепеннымъ въ пьесѣ значеніемъ. Актеръ, играющій этого несчастнаго юношу, обреченъ на очень тяжелую долю, на клиническую иллюстрацію. Освальдъ приходитъ въ пьесу уже съ гнущою сердцевиною, съ первой-же сцены онъ—подъ гнетомъ страшнаго психическаго недуга. Подъ этимъ знакомъ—вся роль, она—сжатая исторія разлагающейся души, и кромѣ этого, въ роли почти нѣтъ содержанія. Художественный вкусъ вѣрно подсказалъ исполнителю въ Маломъ театрѣ, г. Остужеву, что слѣдуетъ въ передачѣ этой *historiae morbi* быть скромнымъ и сдержаннымъ, что слѣдуетъ

СЦЕНА ИЗЪ КОМ. «ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. ЧИРИКОВА.
3 ДѢЙСТВІЕ.



избѣгать очень ужъ большой клинической вѣрности и обстоятельности. Этимъ можно, конечно, — и это не требуетъ ни особенно большихъ усилий, ни особенно большого таланта, — разбередить зрителю всѣ нервы, иныхъ довести до обморока, до истерики. Но художественно это былъ бы результатъ совсѣмъ не цѣнный. И г. Остужевъ не хотѣлъ его добиваться. Конечно, онъ не забываетъ про болѣзнь. Такъ написана роль. И въ концѣ пьесы болѣзнь выступаетъ и у г. Остужева на первый планъ, заслоняетъ все другое. Психіатру судить, въ какой мѣрѣ вѣрна тутъ у исполнителя клиническая картина. Она, во всякомъ случаѣ, даетъ большое и тяжелое впечатлѣніе. Но до этой роковой минуты, въ которую гаснетъ послѣдній проблескъ сознанія, теряется правильная рѣчь, и входитъ въ свои страшныя права размягченіе мозга, — исполнитель экономенъ на болѣзненные подробности, лишь кое-гдѣ просвѣчиваютъ онѣ, обозначая обреченнаго, moriturus'a. Главное вниманіе удѣлено передачѣ той трагедіи, которую создаетъ сознаніе неизбежно надвигающейся катастрофы. Этотъ страхъ, этотъ ужасъ передъ неотвратимыми этапами наслѣдственности, великая тоска о обреченной юности, иногда прорывающаяся безпомощнымъ протестомъ противъ тѣхъ, которые призвали Эринній, судорожное цѣпленіе за молодость и здоровье Регины—составляли главное содержаніе исполненія г. Остужева.

Въ Маломъ театрѣ два исполнителя роли пастора Мандерса, гг. Бравичъ и Лепковскій, и два совершенно разныхъ толкованія роли. Г. Лепковскій слишкомъ довѣряетъ нѣсколькимъ словамъ фру Альвингъ про Мандерса и даетъ его слишкомъ добродушнымъ, сентиментальнымъ, «большимъ ребенкомъ». Г. Бравичъ гораздо ближе къ ибсеновскому образу и къ значенію этого послѣдняго въ идейной конструкціи пьесы, когда выдвигаетъ впередъ духовную узость Мандерса, моральную близорукость, показываетъ всю зашнурованность его души и мысли. Эти основныя черты типа, который былъ такъ ненавистенъ скандинавскому реформатору морали, передаются артистомъ съ чрезвычайно яркостью и выдержанностью и всѣ сцены пастора Мандерса выходятъ очень интересными и значительными, богатыми мѣткими подробностями.

Объ Регины Малаго, театра г-жи Садовская 2 и Берсъ, лишь въ малой мѣрѣ надѣлены тѣмъ свойствомъ, которое въ Регинѣ — самое существенное: силою природы, властью плоти, голосомъ крови, тѣмъ, что знаменитый французскій натуралистъ звалъ *la bête humaine*. И тамъ, гдѣ этотъ «звѣрь» выступаетъ съ наибольшою силою впередъ, показываетъ всѣ свои когти въ послѣдней сценѣ Регины, — тамъ расхождение между образомъ и его передачею на сценѣ особенно значительно. Такъ у обѣихъ исполнительницъ, у г-жи Берсъ еще больше, чѣмъ у г-жи Садовской 2.

Въ предыдущихъ сценахъ г-жа Садовская умѣетъ показать лукавство Регины, ея насторожившееся вниманіе. У г-жи Берсъ — только изящная барышня, мило кокетничающая съ молодымъ бариномъ, желающая уловить его въ сѣти своей граціи. Свой замыселъ артистка выполняетъ красиво и легко, но онъ не совпадаетъ со смысломъ роли, съ чертами подлинной ибсеновской Регины. И по внѣшности образъ — слишкомъ хрупкій и нѣжный для Регины. Обликъ, даваемый г-жей Садовской, ближе къ нужному, хотя, какъ я отмѣтилъ, и онъ въ самомъ существенномъ, на чемъ надо-бы построить все исполненіе роли, лишь слабо напоминаетъ Регину автора. Гг. Горевъ и Правдинъ, играющіе поочередно отца Регины, не придавая большой выпуклости содержанію этой фигуры драмы, передаютъ его вѣрно, — г. Правдинъ — больше подчеркивая лицемѣріе, ханжество, напускную религіозность своего Энгстранда, г. Горевъ — власть вина и пронырство.

Послѣднею новою постановкою Малаго театра въ 1909 г., вслѣдствіе того, что изъ репертуара выбыла «Анѳиса» Леонида Андреева, уже разученная труппою, оказался «Царь природы» Е. Н. Чирикова. Это — несложная жанровая картина провинціальныхъ нравовъ, передоновощины, но показанной не въ мрачномъ, зловѣщемъ и трагическомъ освѣщеніи Федора Соллогуба, а въ свѣтѣ незлобиваго юмора. Такія провинціальныя картины всегда хорошо удаются автору «Ивана Мироныча» и «Марьи Ивановны». Удались и въ послѣдней комедіи. Изображенія его эскизны, подробности анекдотичны, и пьеса не поднимается до степени большой комедіи нравовъ. Но эскизы сдѣланы умѣло и увѣренною рукою, говорятъ о наблюдатель-

ности и талантливости жанриста. И тотъ анекдотъ о чиновникѣ контроля, который хотѣлъ полетѣть на воздушномъ шарѣ и тѣмъ взбаламутилъ всю свою нору,—не только смѣшной анекдотъ. Въ немъ—выраженіе хотя и наивное, убогое, протеста противъ засыпающей соромъ, затягивающей тиною жизни, выраженіе порыва къ лучшему и болѣе смѣлому. Г. Чириковъ всегда любитъ выслѣживать эти маленькія искорки робко зажигающагося протеста и умѣетъ разглядѣть въ нихъ отраженіе дѣйствительнаго пробужденія души, «святого недовольства». Чиновникъ Передрягинъ—та-же Марья Ивановна. И для него полетѣть на шарѣ, хоть такъ вознестись надъ грязнымъ соннымъ городомъ и почувствовать себя «царемъ природы»—своего рода «творимая легенда», говоря языкомъ Э. Соллогуба, своего рода: «хочу быть дерзкимъ, хочу быть смѣлымъ». Какъ и въ лужѣ отражается солнце, такъ и въ этомъ передрягинскомъ рѣшеніи «полетѣть»—отражается все то-же великое порываніе къ лучшему, къ преодолѣнію инерціи жизни... Оттого, что формы, въ которыя одѣвается «святое недовольство», это главное бродящее начало,—такія узенькія, смѣшныя, каррикатурныя, оттого что порыванія Передрягиныхъ ввысь способны сложить лишь водевиль,—смыслъ жизненной трагедіи не улетучивается, только дѣлается еще болѣе унылымъ, тоскливымъ. И ужъ не хочется смѣяться, когда старанія передрягинской тещи имѣютъ успѣхъ, когда вмѣшивается исправникъ, и чиновникъ остается на землѣ, а шаръ уносится подъ облака съ одной mademoiselle Глюкъ...

Въ рамкахъ печальнаго анекдота авторъ показываетъ цѣлый рядъ характерныхъ, хотя и въ маленькомъ масштабѣ написанныхъ фигурокъ. И Малый театръ прекрасно использовалъ весь этотъ жанровый матеріалъ, почти каждой фигурѣ придавъ большую выразительность и сочеталъ ихъ въ очень живую типичную картину въ томъ клубномъ скандалѣ, которымъ завершился третій актъ «Царя Природы». Особенно великолѣпна, такъ и сверкаетъ красками передрягинская теща въ исполненіи О. О. Садовской. Все въ немъ идеально-правдиво и все насыщено тѣмъ заразительнымъ комизмомъ, предъ которымъ безоруженъ даже самый зако-

ренѣлый иппохондрикъ. Всѣ сцены О. О. Садовской идутъ подѣ несмолкающій смѣхъ зрительной заты, хотя нигдѣ артистка не нажимаетъ комическихъ педалей, и вездѣ средства ея такъ просты и чисты. Но непосредственный комизмъ такъ и бьетъ ключемъ, горитъ въ каждой интонаціи, въ каждомъ мимическомъ движеніи.

Изъ сдѣланной выше коротенькой характеристики пьесы видно, что въ Передрягинѣ, который черезъ аэроплатъ mademoiselle Глюкъ хочетъ стать «царемъ природы»,—двойное содержаніе. Онъ—и кость отъ кости, плоть отъ плоти медвѣжьяго угла, но онъ—и начало протестующее, отрицаніе этого угла, его уклада, его затхлой атмосферы. Нельзя поставить его на какой-нибудь пьедесталь, осѣнить героизмомъ и трагизмомъ. Но нельзя и совсѣмъ уронить въ пыль обывательщины, разсѣять всякое осѣненіе. Г. Садовскій 2 хорошо избѣгаетъ обѣихъ невѣрныхъ крайностей, удачно сочетаетъ оба элемента. И это отчетливо выраженное сочетаніе дѣлаетъ его Передрягина интереснымъ и заставляетъ со вниманіемъ и сочувствіемъ слѣдить за маленькою обывательскою трагедіею, за тѣмъ, какъ изъ-подъ сѣраго пепла вспыхиваютъ искорки «личности». Слѣдуетъ отмѣтить, что этотъ сезонъ вообще значительно помогъ артисту показать себя, свою большую способность къ сценическимъ характеристикамъ. И въ Самозванцѣ, и въ Меричѣ, и въ Передрягинѣ внятно говорила эта способность. Раньше всегда почти схематичный, искренній въ чувствахъ, но тусклый и однообразный въ жанрѣ, онъ проявилъ большую гибкость и умѣлъ придать опредѣленную, интересную индивидуальность каждому изъ своихъ образовъ, умѣлъ дѣлать свои фигуры характерными.

Въ гораздо меньшей степени, по крайней мѣрѣ—въ роли Передрягиной, измызгавшей свою молодость души въ семейныхъ заботахъ и хозяйскихъ хлопотахъ, удастся это г-жѣ Садовской 2. Именно эта замызганность не проступаетъ въ ея исполненіи. И остается, не расцвѣченный жанровыми красками, контуръ, схема страдающей жены? Правдинъ, въ роли старика-отца, отлично показываетъ и уцѣлѣвшее среди всего сора маленькаго обывательскаго существованія золотое сердце, и, если можно

СЦЕНА ИЗЪ КОМ. «ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. ЧИРИКОВА.
4 ДѢЙСТВІЕ.



такъ выразиться, отрывку былого идеализма, давнихъ студенческихъ мечтаній и порываній. Среди цѣлаго множества крохотныхъ эпизодическихъ фигурокъ, которыя складываютъ картину провинціального захолустья, особенно выдвигаются исполнителями, г.г. Климовымъ и Худолеевымъ, исправникъ и злопыхательствующій, всегда подогрѣтый виномъ, чиновникъ, сослуживецъ Передрягина. Въ обоихъ есть карриатура, потому что такъ они написаны авторомъ, но карриатура художественная. Особенно цѣльно, выдержанно и ярко играетъ г. Климовъ. Было бы долго перебирать другія эпизодическія фигуры «Царя Природы». Своимъ сочетаніемъ онѣ даютъ отличный фонъ для исторіи о несостоявшемся полетѣ Передрягина, которому такъ и не суждено было стать хоть на короткіе часы «царемъ природы» и вознестись надъ заборами и крышами своего города...

Большое событіе московской театральной жизни — «Мѣсяць въ деревнѣ» въ Художественномъ театрѣ. Реставрировавъ въ предыдущіе сезоны Грибоѣдова и Гоголя, театръ реставрировалъ теперь Тургенева. И сдѣлалъ это съ еще большею удачею, съ большимъ художественнымъ совершенствомъ, не забывъ и внѣшней оболочки произведенія, много потративъ вниманія на картину быта, но главныя силы отдавъ выраженію стиля Тургенева и души его комедіи. По выдержанности характера произведенія, по благородной простотѣ и тонкому вкусу его сценическаго возсозданія, по освобожденности отъ всякихъ чрезмѣрностей это — лучшая постановка Художественнаго театра и съ несомнѣнностью знаменуетъ его движеніе впередъ, все дальше отъ нѣкоторыхъ раннихъ заблужденій этого молодого театра. Всѣ театральныя средства соединились въ стройной и строгой гармоніи, въ спокойной художественной уравновѣшенности и великолѣпно передали то, что — стиль Тургенева, что — душа и лучшая поэтическая сущность его творчества.

Съ перваго-же момента, какъ раздвинулся занавѣсъ и показалъ комнату въ Ислаевскомъ помѣщичьемъ домѣ, съ двумя живописными группами его обитателей, облитуя жаркимъ лѣтнимъ солнцемъ, обдала зрителя атмосфера эпохи, захватили ея настроеніе и ея колоритъ. Такъ безупречна и

художественно тонка вся внѣшняя картина дворянскаго гнѣзда сороковых годовъ, со всѣми красивыми живописными подробностями внѣшняго быта, въ его мебелировкѣ, модахъ, гримахъ. Художественный театръ—уже испытанный мастеръ такихъ картинъ, такихъ реставрацій. И онъ выполнилъ это безупречно, съ полнымъ знаніемъ и вкусомъ, воспользовавшись декорационными услугами талантливаго и отлично знающаго и чувствующаго эпоху г. Добужинскаго. Ни одна деталь не диссонировала съ цѣлымъ. И ничто, какъ это бывало иногда раньше, хотя бы въ постановкѣ «Горя отъ ума», не вылѣзало изъ рамы, не было доведено до крайности, до показной эффектности, до вычуры. Это—достоинство, такъ сказать, отрицательное. Но нельзя его не подчеркнуть. Потому что его отсутствіемъ или недостаточностью страдалъ раньше Художественный театръ, и это значительно портило его работу.

И еще важнѣе, что театръ «мертвую» часть спектакля отнюдь не поставилъ въ красный уголъ, не сдѣлалъ ее сколько-нибудь доминирующею, но оставилъ, какъ того требуетъ природа и смыслъ сцены, въ значеніи служебномъ. Фонъ не убивалъ картины,—только служилъ ей. И былъ не просто «быть» сороковых годовъ и дворянскаго гнѣзда, но былъ онъ данъ такъ, какъ пережить Тургеневымъ, какъ претворился въ душѣ писателя, въ его поэзіи; сохранилась вся тонкая и грустная прелесть и весь застѣнчивый лиризмъ, какимъ Тургеневъ окружилъ свои изображенія. Мы смотрѣли на «Мѣсяцъ въ деревнѣ», на романъ Натальи Петровны съ Ракитинымъ и Бѣляевымъ, на юношескую трагедію Вѣрочки сквозь дымку тургеневской грусти и тургеневскаго къ нимъ отношенія. Та атмосфера, которая окружала зрителя съ первыхъ же шаговъ этого спектакля, не распадалась до его конца. И зритель властно уносился въ былое, купались всѣ чувства въ его своеобразной красотѣ, хотя «дѣйствіе» пьесы и не всегда захватывало съ достаточною силою.

Причина этого послѣдняго, недостаточнаго захвата, отчасти—въ самомъ Тургеневѣ, который и самъ никогда не считалъ себя драматургомъ, плохо справлялся съ драматургическою техникою, умѣлъ лишь слабо исполь-

зовать эффекты положенія и быть экономнымъ въ передачѣ «дѣйствія». Художественный театръ играетъ «Мѣсяцъ въ деревнѣ» съ довольно значительными купюрами, больше всего—въ огромныхъ монологахъ. Но театръ не могъ, конечно, гильотинировать цѣлыя сцены, кончать акты тамъ, гдѣ имъ слѣдовало бы кончаться, но гдѣ самъ Тургеневъ не хотѣлъ остановиться и, дойдя до точки высшаго напряженія акта, длить его ослабляющими впечатлѣніе дополненіями. И вниманіе зрителя непремѣнно разсѣивалось, сила впечатлѣнія и мѣра взволнованной заинтересованности падали. Однако, не вся вина за такіе результаты—въ самой пьесѣ, въ ясныхъ несовершенствахъ ея структуры. Часть вины за то лежитъ и на исполненіи, на нѣкоторыхъ отдѣльныхъ исполнителяхъ. Всѣ, развѣ за самыми небольшими исключеніями (напримѣръ, г. Грибунина, игравшаго Шпигельскаго больше по Гоголю), были безупречны въ смыслѣ стиля и во внѣшнемъ обликѣ и въ манерѣ игры. Но не всѣ переживали сильно и заразительно, такъ чтобы ихъ чувства, ихъ переживанія, ихъ страданія отдавались въ воспринимающей средѣ, въ зрительной залѣ. И отдѣльные моменты пьесы, иногда—очень важные были переданы безъ нужной силы, блѣднѣе и слабѣе, чѣмъ допускаетъ тургеневское письмо. Обыкновенно расплывающаяся, пьеса въ нѣкоторыхъ точкахъ сгущается. Таковы двѣ сцены Натальи Петровны, въ 4-мъ актѣ, съ Вѣрочкою, вдругъ ставшею ея соперницею, и съ Бѣляевымъ, какъ вѣтеръ ворвавшимся въ тихую печально-красивую жизнь Ислаевой. И эти сцены могутъ захватить очень сильно, если не потрясти, то взволновать. Такое громадное волненіе вызывали онѣ въ исполненіи М. Н. Ермоловой и М. Г. Савиной. Но не дали его въ исполненіи г-жи Книпперъ, Натальи Петровны Художественнаго театра.

Г-жѣ Книпперъ дано переживать на сценѣ сильныя чувства, большія потрясенія. Стоитъ указать въ доказательство на исполненіе ею роли Маши въ «Трехъ сестрахъ» или Терезиты въ «Драмѣ жизни». Но сердечную драму Ислаевой, уставшей отъ «былого романа» съ Ракитинымъ, вступившей въ свою изящную и немного чопорную душу настоящую, жаркую любовь и испугавшуюся этого нежданнаго урагана,—эту драму артистка не

сумѣла принять въ себя. Не зажегся тутъ ея темпераментъ, не пришли въ нужное движеніе ея чувства. И все время, даже въ моменты наибольшаго напряженія драмы, вѣяло холодкомъ. Можетъ быть, артистка слишкомъ боялась разбить «стиль» образа, думала, что онъ—слишкомъ хрупкій, чтобы выдержать сильный напоръ большихъ и искреннихъ, забывшихъ охорашиваться чувствъ. Или думала, что Наталья Петровна и не умѣетъ сколько нибудь сильно чувствовать? Что и въ романѣ съ «русскимъ учителемъ» больше любитъ собою, охорашивается? Но Наталья Петровна—только ученица Ракитина, но не Ракитинъ. И не такъ думалъ Тургеневъ, какъ думаетъ г-жа Книпперъ, когда изображалъ кризисъ этой женской души, такъ поздно полюбившей.

Недостаточно удалась исполнительницѣ и обаятельность Натальи Петровны, въ которой все такъ тонко, изысканно и тихо-поэтично, у которой—красивыя чувства и красивый умъ. Въ ней—прелесть сердца, благородство натуры и красота грусти. Ее такъ нѣжно любить Тургеневъ. И эта обаятельность умалаялась въ передачѣ г-жи Книпперъ. Было изящество, бывали мягкія ласкающія ноты въ голосѣ. Но была нѣкоторая суровость, сухость, не вѣяло нѣжностью сердца и благородствомъ духа. И была Наталья Петровна старше, въ порѣ осенняго отцвѣтанія, хотя у Тургенева ей только 29 лѣтъ, и врядъ-ли она сама вѣритъ своимъ словамъ, когда называетъ себя «старухой».

И въ исторіи любви Натальи Петровны, хотя и были показаны всѣ ея этапы, не все было выражено ясно или ярко. Помните вы замѣчательную фразу Ислаевой: «здравствуй, вѣтеръ!» Въ немъ, вѣдь, привѣтъ новой жизни, которая пришла съ Бѣляевымъ, новой любви, которая еще не вполне сознана, но которая уже вошла въ сердце и стала его прекраснымъ господиномъ. Хочется, чтобы все это чувствовалось въ обращеніи къ вѣтру, чтобы это было шире, съ бѣльшимъ порывомъ къ душевному простору, съ бѣльшимъ обнаруженіемъ безотчетной, но уже властной радости. И потомъ, когда любовь стала уже несомнѣнностью, когда такъ и заливаешь она счастливою тревогою, омолодила всю Наталью Петровну,—

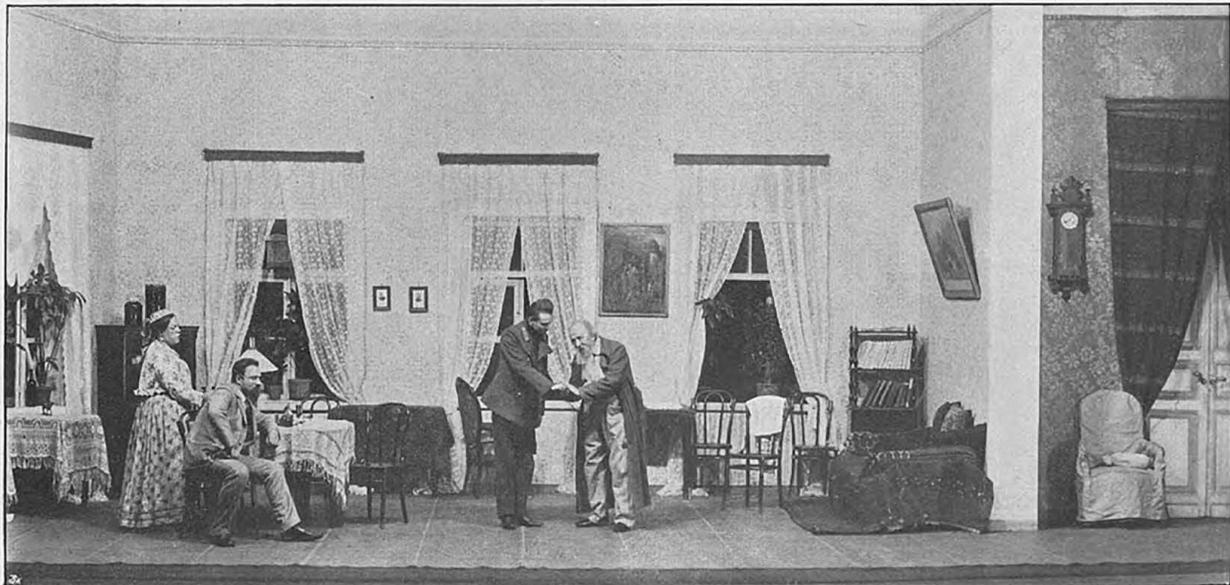
Г-ЖА МАСАЛИТИНОВА.
(ВЕДОСЪЯ).

Г. САЗОНОВЪ.
(СТУДЕНТЪ).

Г. ПРАВДИНЪ.
(СТЕПАНЪ НИКИФОРОВИЧЪ).

Г. ЛЕНИНЪ.
(ПЕРЕДРЯГИНЪ).

КОМ. «ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. ЧИРИКОВА (2 АКТЪ).



хочется, чтобы это было свѣтло, чтобы была вся поэзія момента. У г-жи Книпперъ—лишь намеки, слабо пережито, тускло. Я уже отмѣтилъ неудачу исполнительницы въ двухъ боевыхъ сценахъ четвертаго акта. Блѣдно прозвучало обращенное къ Бѣляеву «останьтесь», не было въ этомъ рокового рѣшенія. И не было заливающего свѣта счастья, обновившейся весны въ первомъ выходѣ пятаго акта. Оттого, отъ отсутствія нужнаго контраста, не дало нужнаго впечатлѣнія и послѣднее разочарованіе, послѣднее крушеніе, когда узнала Наталья Петровна, что Бѣляевъ уѣхалъ; снова смѣнилась расцвѣтшая было весна унылою осенью, и «все пришло опять въ порядокъ». Такъ самая важная, и въ смыслѣ драматическомъ, и въ смыслѣ психологическомъ, фигура «Мѣсяца въ деревнѣ» умалилась въ своемъ значеніи и въ своей красотѣ, вышла наименѣе интересною, наименѣе трогательною и волнующею во всемъ спектаклѣ.

Неизмѣримо больше повезло всѣмъ другимъ Тургеневскимъ лицамъ. То, чего не хватало Натальѣ Петровнѣ: искренности и силы переживаній, было въ полной мѣрѣ у молодежи Ислаевского дворянскаго гнѣзда, у Вѣрочки—г-жи Кореновой и у Бѣляева—г. Болеславскаго. Въ Вѣрочкѣ—главное обаяніе юности, невинности, наивности. И это было передано исполнительницей со всею застѣнчивою граціею, со всѣмъ ароматомъ юности и непосредственности. Пока Вѣрочка была дѣвочкой, наивно радовалась бытію и первымъ робко забрежившимъ лучамъ несознанной любви, пока она смущалась, рдѣла и плакала оттого, что любить,—это было прелестно, такъ искренне, такъ просто и такъ трогательно. Вся поэзія наивности и первой юности. Но жизнь въ однѣ сутки выросила изъ дѣвушки женщину, ранила въ самое сердце, зажгла бунтъ гордости, потомъ уронила въ трагическую покорность. Исполнительница не поспѣвала за этимъ быстрымъ нарастаніемъ трагическаго содержанія роли, не хватало у нея драматическаго темперамента, пагоса горя. Но Вѣрочка вернулась къ тихой тоскѣ — и опять къ г-жѣ Кореновой вернулись искренность, простота и трогательность.

Бѣляева Художественный театръ довѣрилъ начинающему актеру, г. Болеславскому. Это былъ большой рискъ, но театръ угадалъ талантли-

вость, искренность, темпераментъ. Они вполне побѣдили неумѣлость. Исполненіе г. Болеславскаго было счастливо отмѣчено безупречною простотою, подкупающею непосредственностью, бьющею черезъ край силою молодости. Его Бѣляевъ былъ живой, безъ всякихъ подмѣсей театральности, привлекательный въ своей угловатости, ясный въ своихъ юныхъ чувствахъ, милый и трогательный въ своемъ смущеніи передъ красавицей Ислаевой и въ своей грубоватой правдѣ, въ своей громадной радости жизни. А когда пришла пора сильнымъ чувствамъ,—заклокотала въ немъ разбуженная страсть, зажгла глаза, перехватила молодой голосъ.

Самымъ совершеннымъ по тонкости рисунка и по благородству приѣмовъ игры было исполненіе роли Ракитина г. Станиславскаго. Онъ сдѣлалъ здѣсь очень смѣлый опытъ почти полнаго отреченія отъ привычныхъ выразительныхъ средствъ и приѣмовъ актерскаго искусства, довелъ экономію жестовъ и интонацій до крайняго предѣла. Всѣ переживанія Ракитина были опущены очень глубоко. И зритель, невнимательный, доступный впечатлѣніямъ лишь яркимъ, могъ, пожалуй, принять все это исполненіе за тусклое, безсодержательное и монотонное. Но г. Станиславскій не побоялся такого суда, рассчитывая на большую внимательность. А она не могла не увидать подъ внѣшнею неподвижностью движенія чувствъ. И такая манера передачи такъ шла къ Ракитину, была въ такой художественной гармоніи съ содержаніемъ этого образа. Не только игра, но и образъ получилъ чрезвычайное изящество, высокую артистичность. Чувствовались и сороковые годы, и дворянская складка, и привычка жить мыслью и красотою, и отвычка жить сильнымъ, неразложеннымъ чувствомъ. Былъ эстетъ, изысканный во всемъ, въ чувствахъ и въ словѣ, красиво-усталый и пренебрежительно-снисходительный къ жизни. И отличная для всего этого внѣшняя оболочка. Въ богатомъ стилемъ спектаклѣ Ракитинъ К. С. Станиславскаго—самая стильная фигура.

Театръ Незлобина за отчетный срокъ поставилъ «Черныя маски» Леонида Андреева и «Шлукъ и Яу» Гауптмана,—пьесу написанную давно, но на столичныя русскія сцены не попадавшую. Андреевская драма о не-

счастливымъ герцогъ Лоренцо ставить театру задачи совершенно неосуществимыя. Это можно было сказать и à priori. И это подтвердили обѣ попытки инсценировать «Черныя маски»,—петербургская, сдѣланная въ прошломъ году въ театрѣ Комиссаржевской, и московская, въ театрѣ Незлобина. Какъ бы ни рѣшать вопросъ о реализмѣ на сценѣ, какъ бы ни расширять ея возможности,—нельзя включить въ рамки театра кошмаровъ «Черныхъ масокъ». Перенесенная на подмостки, воплощаемая въ лицедѣйствѣ, черная безумная греза герцога изъ Спадары непременно грубѣетъ, конкретность губить ея мучительную трепетность. Фантазія, обреченная плестись среди сценическихъ декораций, бутафорій, костюмовъ, главное—среди актеровъ съ опредѣленными ликами и голосами, утрачиваетъ всю свою таинственную значительность. Потому что приходится одѣвать въ опредѣленные, очерченные образы то, что подобной четкости, такихъ грубыхъ одеждъ не терпитъ. Сцена силится поспѣть за полетомъ взбаламученнаго воображенія автора, истощаетъ свою выдумку, мечется отъ одного театральнаго ресурса къ другому. И все время, несомнѣнно, чувствуетъ полную безнадежность. Оттого въ театрѣ Незлобина такъ часто прибѣгали къ темнотѣ, топили все въ неразличимомъ мракѣ, давая тѣмъ просторъ фантазіи самого зрителя, и такъ широко пользовались услугами музыки. Почти весь спектакль шелъ подъ музыкальный аккомпаниментъ. И, незамѣчая того, театръ тѣмъ расписывался въ безсиліи осуществить «Маски» собственно—театральными средствами...

Безсиленъ въ данномъ случаѣ не театръ Незлобина, показавшій и въ этомъ спектаклѣ хорошую режиссуру, много талантливой выдумки и вкуса,—безсиленъ вообще театръ. И безцѣльно его насиловать. Пускай «Черныя маски»—произведеніе громадной значительности, глубины, смѣлыхъ проникновеній въ тайны души, гениальныхъ отгадокъ. Но замыслы автора облечены въ такія формы, которыя—не для театра, на немъ, его средствами не осуществимы. И всѣ большія усилія Незлобинскаго театра были потрачены безъ результата. Тѣмъ меньше слѣдовало этому театру тратить себя на «Черныя маски», что въ его труппѣ нѣтъ трагическаго актера. А именно такой

актеръ, и большого масштаба, необходимъ для роли герцога Лоренцо. Роль, вообще колоссально-трудная, прежде всего требуетъ громадной нервной силы. Лоренцо Незлобинскаго театра, г. Лихачевъ, лишенъ именно ея. И совершенно не умѣетъ справляться съ тѣми напряженіями душевныхъ страданій, изъ которыхъ сложена вся роль. Его Лоренцо — только простодушный юноша, наивный, ласковый и добрый, который кротко улыбается и тихо плачетъ. Все истинное содержаніе роли осталось за бортомъ исполненія.

Театръ много лучше справился съ другой своей постановкой, съ пьесой Гауптмана, написанной съ большимъ талантомъ, такъ теперь измѣнившимъ этому драматургу, и большимъ остроуміемъ и оригинальностью. Буффонада сочетается съ глубокою и мрачною мыслью. И чѣмъ дальше развивается эта буффонада, тѣмъ сильнѣе вызываемая ею жуткія чувства. Сказка о бродягѣ, которому навязали мысль, что онъ—князь, властитель, какъ будто такая беззаботная, подводитъ вплотную къ одной изъ самыхъ большихъ проблемъ, о жизни-обманѣ, о призрачности счастья.

Эту сказку въ театрѣ Незлобина поставили «на сукнахъ», такъ какъ играли при Шекспирѣ, съ отреченіемъ отъ декораций. Ихъ отсутствіе не мѣшало воспринимать пьесу и потому въ данномъ спектаклѣ явилось достаточно оправданнымъ, хотя и не достаточно убѣдительнымъ для какихъ-нибудь обобщеній. Мой обзоръ и такъ вышелъ слишкомъ обширнымъ, чтобы останавливаться на «теоріи» этой постановки и дѣлать изъ нея принципиальные выводы. Ограничусь лишь сдѣланнымъ, самымъ короткимъ замѣчаніемъ. Вредили спектаклю не «сукна», а отсутствіе продуманнаго до конца режиссерскаго плана, спутанность стилей, въ которыхъ велось исполненіе. Играли то какъ Мольера, то какъ Шекспировскую комедію, то какъ Виктора Гюго. И часто эти пестрые разнообразныя клочки не только смѣнялись одинъ другой, но и сосуществовали, давая диссонансы, смущая разноголосицей, портя отличное, очень выразительное и правдивое исполненіе обѣихъ главныхъ ролей: г.г. Нероновымъ—Яу и г. Аслановымъ—Шлука. У обоихъ—настоящій комизмъ и большое чувство художественной мѣры,



Г. САШИНЪ ВЪ РОЛИ ПОЛУНИНА И Г-ЖА НИКУЛИНА ВЪ РОЛИ ЕКАТЕРИНЫ ПЕТРОВНЫ.
«ЖЕНЫ» АЙЗМАНА.



удерживающее отъ подчеркиваній, обезпечивающее, при талантѣ, и мягкость и, вмѣстѣ, выпуклость сценическихъ изображеній.

Въ театрѣ Корша напали на интересную пьесу—«Сатану» г. Гордина, написанную на еврейскомъ жаргонѣ. Сплетня придала «Сатанѣ» значеніе оригинала андреевскаго «Анатэмы». Конечно, это только сплетни, и сходство между обѣими пьесами—и отдаленное, и случайное. Совсѣмъ различныя у авторовъ задачи. И совсѣмъ иные строи пьесъ. Но въ «Сатанѣ» хороши бытовыя картины. И пьеса имѣетъ въ коршевскомъ театрѣ значительный успѣхъ.

19  09

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ СРЕДУ, 16-го ДЕКАБРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ,

съ участіемъ г. Собинова,

представлено будетъ.

въ первый разъ:

КАВКАЗСКІЙ ПЛѢННИКЪ.

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

(Либретто по А. Пушкину).

Музыка Ц. Кюп.

Танцы поставлены балетмейстеромъ А. Горскимъ.

ВЪ 3-й ДѢЙСТВІИ БУДУТЪ ТАНЦОВАТЬ:

г-жи: Адамовичъ 2, Девильеръ, Фромятъ, Рейзенъ,
Невельская, Ларионова, Доинская, Черепанова, Васильева,
Бурина 2; гг. Кузнецовъ, Козловъ 2, Лашилинъ,
Жуковъ, Семеновъ, Ларионовъ, Чудяновъ 2, Кочетовскій,
Фромятъ и Федоровъ 2.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Казенбекъ г. Петровъ
Фатима, его дочь г-жа Гуква.
Марьямъ, ея подруга г-жа Павлова.
Абубекеръ, женихъ Фатимы г. Грызуновъ.
Фехердинъ, мулла г. Трезвинскій.
Русскій плѣнникъ г. Собиновъ.
1-й черкесъ г. Толчановъ.
2-й черкесъ г. Чистяковъ.
2-й мулла г. Гарденинъ.

Черкесы, черкешенки.

Мѣсто дѣйствія на Кавказѣ, въ аулѣ непокорныхъ горцевъ.

Капельмейстеръ г. Федоровъ.

Сценическая постановка г. Лоссиаго.

Начало въ 8 ч. окончаніе около 11 ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. А. Левинсонъ.
Москва, Таурская, Малоголосаго пер., соб. домъ

НЕКРОЛОГИ

(1908—1909 гг.).

НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ ПАМЯТИ ДВУХСОТЛѢТІЯ СВЯТИТЕЛЯ ДИМИТРІЯ РОСТОВСКАГО.

27-го октября исполнилось 200-лѣтіе кончины святителя Дмитрія Ростовскаго. Знаменитый проповѣдникъ-писатель родился вблизи Кіева въ 1651 году и скончался 28-го октября 1709 г. Онъ былъ сыномъ казака, Кіевскаго полка и въ мѣрѣ носилъ имя Данилы Тупталло. Будучи совсѣмъ еще юношей, бросилъ онъ мѣрѣ и ушелъ въ монастырь. 24 лѣтъ достигъ онъ чина іеромонаха, а тридцати съ небольшимъ лѣтъ поселился въ Кіевской лаврѣ и весь отдался великому труду составленія житій святыхъ, Четы-Миней, который довелъ до конца. Дмитрій основалъ первую ростовскую школу, ученики которой разыгрывали въ ней разныя комедіи. Съ разрѣшенія епископа-драматурга они пользовались для декораций и костюмовъ матеріалами изъ архіерейскаго дома, что послужило какъ то разъ поводомъ къ неудовольствію владыкой стольника монастырскаго приказа. Въ 1702 г. здѣсь было поставлено представленіе на «Рождество Христово». Самъ архіерей присутствовалъ на благочестивомъ спектаклѣ. Черезъ два года была тамъ же представлена мистерія «О великомъ мученикѣ Дмитріи». Самъ владыка, прекрасно по тому времени владѣвшій стихомъ и, по справедливости, считавшійся однимъ изъ самыхъ талантливыхъ и живыхъ проповѣдниковъ, писалъ діалоги въ стихахъ на тему Воскресенія. Сохранилось преданіе, что въ «стихахъ страсныхъ» выступало 11 отроковъ съ предметами бывшими при Распятіи Христа—верзью, бичемъ, терновымъ вѣнцомъ, молотомъ. Любовь Дмитрія къ художественной формѣ, заставляла его иногда въ своихъ проповѣдяхъ прибѣгать къ діалогической формѣ. Существуетъ преданіе, что основатель русскаго театра, знаменитый Ѳедоръ, Григорьевичъ Волковъ былъ ученикомъ Дмитрія. Еще за долго до своей кончины, онъ указалъ мѣсто своего погребенія и завѣщалъ подослать подъ свое тѣло въ гробу черновики его сочиненій, что и было исполнено. Собраніе сочиненій св. Дмитрія вышло въ Москвѣ въ 1786 г.

ИВАНЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ ВСЕВОЛОЖСКІЙ.

† 29 октября 1909 г.

29-го октября въ Петербургѣ, послѣ тяжелой болѣзни и перенесенной операціи, скончался, на 75-мъ году жизни, директоръ Императорскаго Эрмитажа и бывший директоръ Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскій. Окончивъ курсъ кандидатомъ въ С.-Петербургскомъ университетѣ, онъ началъ службу въ Азіатскомъ департаментѣ министерства внутреннихъ дѣлъ. Послѣ недолгаго занятія въ русскомъ посольствѣ въ Гаагѣ И. А. сталъ чиновникомъ особыхъ порученій при князѣ Горчаковѣ, затѣмъ былъ первымъ секретаремъ министерства. Въ 1876 году И. А. отправился въ Парижъ въ составѣ нашего посольства и его пребываніе за границей хорошо познакомило его со сценами Западной Европы. Назначенный въ 1881 году директоромъ Императорскихъ театровъ, 3-го сентября 1881 года, онъ занималъ этотъ постъ почти восемнадцать лѣтъ. Одною изъ первыхъ мѣръ, вскорѣ послѣ его назначенія, было предоставленіе свободы частной антрепризѣ въ столицахъ. Затѣмъ увеличеніе авторскаго гонорара отъ 2⁰/₀ до 10⁰/₀ съ каждаго акта. Имъ была заключена конвенція съ обществомъ французскихъ драматическихъ писателей, которымъ онъ первый сталъ уплачивать опредѣленное вознагражденіе. Покойнымъ было особенно обращено вниманіе на русскую драму, куда были приглашены нѣсколько выдающихся артистовъ изъ провинціи, и на сцены оперную и балетную. Въ русской оперѣ онъ увеличилъ хоръ до 120 человекъ, оркестръ— до 104. Онъ освободилъ репертуаръ Александринскаго театра отъ того балласта, который заслонялъ его въ теченіе многихъ лѣтъ водевилями и пѣніемъ, увеличилъ число репетицій и далъ возможность молодымъ силамъ труппы участвовать въ спектакляхъ, устройвъ для учащейся молодежи рядъ представленій по уменьшеннымъ цѣнамъ. Особенной заботливостью отличался И. А. о сохраненіи на сценѣ правды и вкуса. Самъ онъ набрасывалъ рисунки декорацій для оперъ и балетовъ, (смотри статью

Е. Пономарева, «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ» за 1900 г.). Для молодыхъ силъ имъ былъ открытъ въ Москвѣ «Новый театръ», для хористовъ въ Петербургѣ, подъ руководствомъ Казаченко оперный классъ. Имъ же было предпринято изданіе «Ежегодника Императорскихъ Театровъ». Оклады артистамъ увеличены до 600 рублей и вмѣсто по-спектакльной платы отъ 5-ти до 50-ти рублей обезпечено добавочное содержаніе до 7.200 руб. И. А. уничтожилъ должность композитора балетной музыки, поручивъ партитуры для балетовъ писать болѣе или менѣе выдающимся музыкантамъ и композиторамъ. Такъ, для балетовъ «Щелкунчикъ» и «Спящая красавица», поставленныхъ во время его дирижерства, музыка была сочинена П. И. Чайковскимъ, которому вообще онъ оказывалъ существенную поддержку, когда тотъ еще далеко не былъ признанъ обществомъ. И. А. былъ не чуждъ и драматургіи; одна изъ его пьесъ, «Маріана Крафтъ», была представлена въ бенефисъ М. Г. Савиной на сценѣ Александринскаго театра. Такова въ короткихъ словахъ дѣятельность И. А., обладавша го богатымъ запасомъ художественныхъ и историческихъ знаній, творческой фантазіей и вкусомъ, съ блестящимъ успѣхомъ приложеннымъ къ запросамъ русской сцены.

ВИКТОРЪ ВИКТОРОВИЧЪ ВИЛИБИНЪ.

† 31 мая 1908 г.

В. В. Билибинъ родился въ Петербургѣ въ 1859 году. Воспитывался въ Петербургскомъ университетѣ, находясь въ которомъ началъ печатать юмористическія статьи въ журналахъ и газетахъ подъ псевдонимами: «И. Грекъ» и «Діогенъ». Для сцены началъ онъ писать съ 1888 года. Первою пьесою его былъ водевиль «Цитварный ребенокъ». Затѣмъ онъ сочинилъ въ теченіе двадцати лѣтъ слѣдующія комедіи и шутки: «Молчаніе» (въ 1 дѣйстви), «Приличіе» (въ 1 дѣйстви), «Треволненія» (въ 1 дѣйстви), «Иванъ Ивановичъ виноватъ» (въ 1 дѣйстви), «Невидимая сила» (въ 1 дѣйстви), «Блуждающая почка» (въ 1 дѣйстви), «Револь-

веръ» (въ 1 дѣйстви), «Жить надоѣло» (въ 1 дѣйстви), «Роковая скамейка» (въ 1 дѣйстви), «Интересная больная» (въ 1 дѣйстви), «Похищеніе сильфиды» (въ 1 дѣйстви), «Камера - обскура» (въ 1 дѣйстви), «Круговоротъ» (въ 1 дѣйстви). «Добродѣтельный чортъ» (въ 1 дѣйстви), «Старички» (въ 1 дѣйстви), «Драконы» (въ 1 дѣйстви), «Танцующій кавалеръ» (въ 1 дѣйстви), «На закланіе» (въ 5 дѣйствиахъ), «Подвиги» (въ 3 дѣйствиахъ), «Милый юноша» (въ 3 дѣйствиахъ), «Въ руки правосудія» (въ 3 дѣйствиахъ). Пьесы эти подписаны—нѣкоторыя настоящей фамиліей, нѣкоторыя псевдонимомъ—В. Холостовъ. Первые шесть изъ вышеупомянутыхъ пьесъ шли на Императорскихъ сценахъ въ Петербургѣ и Москвѣ. Отличительною чертою дарованія покойнаго были добродушный юморъ, веселость и извѣстная опрятность, которой такъ часто не достаетъ современнымъ водевилямъ и фарсамъ.

ПЕТРЪ ИСАЕВИЧЪ ВЕЙНБЕРГЪ.

† 3 іюля 1908 г.

Петръ Исаевичъ Вейнбергъ родился въ г. Николаевѣ въ 30 году прошлаго столѣтія. Воспитывался въ Одесской гимназіи, затѣмъ въ Ришельевскомъ лицее и Харьковскомъ университетѣ, гдѣ окончилъ полный курсъ по историко-филологическому факультету. Съ 1868 года по 1883 годъ онъ занималъ мѣсто профессора исторіи русской литературы въ главной Варшавской школѣ, переименованной впослѣдствіи въ университетъ. Послѣдніе годы жизни читалъ онъ по тому же предмету лекціи въ Петербургскомъ университетѣ. Переселившись въ началѣ семидесятыхъ годовъ въ Петербургъ, онъ весь отдался литературѣ, помѣщая свои переводныя стихотворенія въ толстыхъ журналахъ того времени. На литературное поприще выступилъ гораздо раньше. Первая книжка его стиховъ была выпущена въ Одессѣ въ 1854 году. Близость покойнаго къ театру особенно выразилась въ трудахъ его по Петербургскому литературно-театральному комитету и по его переводамъ драматическихъ произведеній В. Шекспира и другихъ

извѣстныхъ авторовъ. Онъ перевелъ 9 пятиактныхъ трагедій и комедій В. Шекспира: «Отелло», «Король Генрихъ VIII», «Венеціанскій купецъ», «Тимонъ Аѳинскій», «Какъ вамъ угодно», «Конецъ—всему дѣлу вѣнецъ», «Виндзорскія проказницы», «Комедія ошибокъ», «Бесплодныя усилія любви». Имъ сдѣланъ также переводъ трагедіи Гуцкова «Уріэль Акоста» и «Натана Мудраго» Лессинга. Всѣ эти переводы, какъ и всѣ его лирическія произведенія отличаются музыкальностью стиха и замѣчательною вѣрностью духу подлинника. Кромѣ вышеупомянутыхъ пьесъ, П. И. переведены еще «Школа Злословія» Шеридана, трагедія Шелли «Ченчи» и др. Кромѣ того, имъ изданъ сборникъ «Европейскій театръ», имѣющій значеніе учебнаго пособія. Въ 1893 г. поставлена въ Александринскомъ театрѣ передѣлка П. И. повѣсти И. С. Тургенева «Дворянское гнѣздо», пользовавшаяся нѣсколько сезоновъ хорошимъ успѣхомъ.

МИХАИЛЪ ПЕТРОВИЧЪ ВЛАДИСЛАВЛЕВЪ.

† 9 октября 1909 г.

9 октября, на 82-мъ году жизни, скончался въ Москвѣ извѣстный пѣвецъ, одинъ изъ старѣйшихъ артистовъ Императорской Московской оперы, Михаилъ Петровичъ Владиславлевъ. Покойный поступилъ въ Московскую оперу изъ одного частнаго хора въ Петербургѣ, гдѣ пѣлъ баритонемъ, и затѣмъ, совершенно случайно замѣнивъ заболѣвшаго своего товарища тенора, съ успѣхомъ сталъ пѣть съ этихъ поръ написанныя партіи для этого голоса. М. П., кромѣ выгодной наружности и прекраснаго грудного тенора, былъ также и очень недурной актеръ. Достигъ онъ искусства прекрасно пѣть и играть напряженнымъ трудомъ и любовью къ дѣлу,—учителей у него не было.

Репертуаръ этого пѣвца былъ разнообразенъ и обширенъ настолько, что нѣтъ возможности въ небольшой замѣткѣ перечислить все то, что онъ спѣлъ и сыгралъ въ русской и итальянской операхъ (въ послѣдней ему приходилось экспромтомъ замѣнять заѣзжихъ знаменитостей не только

въ теноровыхъ, даже иногда и въ баритонныхъ партіяхъ) и опереткѣ въ продолженіе своего тридцатичетырехъ лѣтняго пребыванія на сценѣ съ 1846 года по 1870 годъ.

Особенный успѣхъ имѣлъ М. П. въ роли Ліонеля въ оперѣ Флотова «Марта», поставленной въ Большомъ театрѣ въ 1856—57 году и выдержавшей въ теченіе сезона тридцать два рядовыхъ представленія, при полныхъ сборахъ. Покойный композиторъ А. Н. Верстовскій очень высоко цѣнилъ дарованіе М. П. и специально для него написалъ партію Олега въ послѣдней своей оперѣ «Громобой».

ВАСИЛІЙ ФЕДОРОВИЧЪ ГЕЛЬЦЕРЪ.

† 30 декабря 1908 г.

30-го декабря въ Москвѣ скончался заслуженный артистъ балетной труппы Московскихъ Императорскихъ театровъ В. Ф. Гельцеръ. Онъ принадлежалъ къ старѣйшимъ членамъ фамиліи Гельцеръ, давно подвизающимся на театральномъ поприщѣ. Его братъ Анатолій Федоровичъ—отличный декораторъ, долгое время украшалъ своими мастерскими работами Московскіе театры. Сестра его, Вѣра Федоровна (по мужу княгиня Голицына), играла на сценѣ Московскаго Малаго театра и по выходѣ замужъ оставила артистическое поприще. Наконецъ, дочь покойнаго, Екатерина Васильевна,—въ настоящее время танцовщица Московскаго балета, а вторая его дочь—артистка Художественнаго Московскаго театра. В. Ф. родился въ 1840 году и уже 8-ми лѣтъ былъ опредѣленъ въ Московское театральное училище, на балетное отдѣленіе. Въ 1856 году онъ окончилъ здѣсь курсъ и поступилъ танцоромъ въ Большой театръ съ жалованьемъ 120 рублей въ годъ. Въ первые же годы своей службы юный артистъ сумѣлъ завоевать расположеніе публики, а вмѣстѣ съ тѣмъ и занять видное мѣсто въ балетной труппѣ. Получивъ званіе солиста (въ 1860 г.), В. Ф. Гельцеръ выступилъ скоро въ роли Иванушки-дурачка, въ извѣстномъ балетѣ «*Конекъ Горбунокъ*», гдѣ царь-дѣвицу играла тогда знаменитая танцовщица А. Гран-

цова. Эту роль онъ исполнялъ болѣе трехсотъ пятидесяти разъ, проводилъ онъ ее всегда образцово и съ шумнымъ успѣхомъ, смѣнивъ ее затѣмъ на роль хана, въ томъ же балетѣ. Оставилъ службу въ 1906 г. Въ послѣднее время преподавалъ пластику въ Императорскомъ театральномъ училищѣ.

ГАВРИЛЪ НИКОЛАЕВИЧЪ ГРЕССЕРЪ.

† 1 ноября 1909 г.

1 ноября скончался въ Москвѣ бывший артистъ Малаго театра и драматургъ Г. Н. Грессеръ, ученикъ Г. Н. Федотовой. Покойный дебютировалъ 12 апрѣля 1889 г. въ роли гимназиста Буланова въ комедіи А. Н. Островскаго «Лѣсъ» и сразу занялъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ труппѣ Малаго театра. Первоначально играя въ водевиляхъ, онъ постепенно перешелъ на характерныя роли и роли фатовъ, съ большимъ успѣхомъ исполняя Загорѣцкаго въ «Горѣ отъ ума» и Вово—въ «Плодахъ просвѣщенія». Прослужилъ покойный въ Маломъ театрѣ болѣе двѣнадцати лѣтъ. Послѣ этого провелъ рядъ сезонвъ на частной сценѣ. Покойный участвовалъ не разъ и въ товарищескихъ поѣздкахъ артистовъ Малаго театра въ провинцію, являясь руководителемъ и организаторомъ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Послѣдніе годы Г. Н. чувствовалъ усталость и страдалъ отъ многихъ болѣзней. Покойный написалъ цѣлый рядъ интересныхъ небольшихъ комедій, фарсовъ и водевилей, большинство которыхъ исполнялось на Императорской сценѣ. Наболѣе популярными изъ нихъ считаются: «Наканунъ золотой свадьбы», «На тотъ свѣтъ», «По кровавымъ слѣдамъ» и «Вытурилъ».

ЮСИФЪ ЛЕВИНСКІЙ.

Артистъ вѣнскаго Бургъ-театра.

(Страничка изъ воспоминаній о немъ).

Нѣмецкая сцена богата блестящими воспоминаніями и громкими именами геніальныхъ художниковъ-актеровъ, настолько же богата она и историческими традиціями и исторической рутинной. Это, такъ сказать, національная собственность нѣмецкихъ актеровъ, результатъ ихъ воспитанія въ извѣстныхъ понятіяхъ и вкусахъ; отъ этого качества не свободны самые выдающіеся актеры; впрочемъ, это не мѣшаетъ имъ быть геніальными артистами, точно такъ же, какъ Сальвини и Росси, въ сущности, нисколько не проигрываютъ отъ того, что ими усвоены извѣстные декламационныя приемы, присущіе итальянской сценѣ и не понятныя съ нашей натуралистической точки зрѣнія. Этою же силою и живучестью рутины объясняется и совершенство техники, котораго достигаютъ многіе нѣмецкіе актеры, не блестящіе особеннымъ талантомъ, но внимательные и трудолюбивые: они получаютъ въ видѣ готоваго матеріала многое такое, что другимъ дается путемъ продолжительнаго изученія; съ другой стороны, актеру, обладающему выдающимся талантомъ, во многомъ облегчается возможность самосовершенствованія, такъ какъ онъ имѣетъ передъ собою цѣлый рядъ поучительныхъ примѣровъ.

Въ каждой изъ многочисленныхъ германскихъ столицъ есть свой «Hofteater», представители котораго, не имѣя надобности спекулировать на вкусы большинства публики, задаются исключительно художественными цѣлями, слѣдовательно, могутъ развивать и совершенствовать сценическое искусство, независимо отъ требованій минуты. Благодаря этому, талантливый актеръ имѣетъ возможность сосредоточиться на развитіи своего дарованія, не размѣнивая его на ходячую монету въ угоду публикѣ, и серьезно учиться на роляхъ классическаго репертуара, немногочисленныхъ, но строго выбранныхъ и соразмѣренныхъ со средствами исполнителей. Вотъ, кажется, тѣ причины, по которымъ Германія, по числу выдающихся представителей

сценическаго искусства, занимаетъ первое мѣсто въ Европѣ. Въ ряду этихъ артистовъ почетною репутаціею пользовался и умершій въ ноябрѣ 1908 года актеръ вѣнскаго Бургъ-театра, I. Левинскій, съ талантомъ котораго мнѣ довелось познакомиться нѣсколько лѣтъ тому назадъ во время моего пребыванія за границей. Онъ игралъ тогда лучшія двѣ роли своего обширнаго репертуара: Натана Мудраго въ извѣстной пьесѣ Лессинга и Франца Моора въ трагедіи Шиллера «Разбойники». Специальность покойнаго артиста составляли такъ называемыя «характерныя» роли, т. е. такія, въ которыхъ требуется не героическая сила, а тонкая внимательная отдѣлка деталей, совокупностью своей образующихъ интересную въ психологическомъ отношеніи личность. Таковы, напримѣръ, роли Ричарда III-го, Мефистофеля, Яго и другія. Въ этомъ отношеніи Левинскій отчасти сходилса съ игравшимъ въ Петербургѣ въ нѣмецкой труппѣ Ф. Гаазе, съ той лишь разницею, что репертуаръ послѣдняго былъ гораздо обширнѣе и разнообразнѣе. Что же касается до таланта того и другого артиста, то — насколько намъ позволяютъ судить видѣнныя двѣ роли Левинскаго, при одинаковомъ совершенствѣ техники—Гаазе являлся представителемъ преимущественно внѣшняго эффекта, Левинскій—преимущественно психологомъ; у перваго преобладаетъ рефлексія, холодная разсудительность, у втораго искреннее чувство. Какъ Натанъ, такъ и Францъ Мооръ являлись въ исполненіи Левинскаго личностями вполне цѣльными, типичными и строго выдержанными. При риторическомъ характерѣ мудраго еврея и при томъ общемъ свойствѣ нѣмецкаго театральнаго искусства, на которое было указано выше, трудно было ожидать, чтобы артистъ воздержался отъ декламаціи, и онъ иногда дѣйствительно впадалъ въ пѣвучій тонъ въ лирическихъ мѣстахъ роли, однако, не вездѣ, гдѣ можно было это предположить. Въ остальномъ мы видѣли передъ собою тонко воспроизведенный типъ, въ которомъ сказывались и особенности расы и личныя свойства характера — гуманность въ соединеніи съ добродушнымъ лукавствомъ и сознаниемъ собственнаго достоинства, безъ примѣси гордости. Въ исполненіи Левинскаго, Натанъ былъ истый еврей по внѣшности, по тону, по манерамъ, но артистъ ни въ чемъ не переходилъ

за тотъ, трудно уловимый, предѣлъ, которымъ поэтическая вѣрность отдѣляется отъ вульгарнаго реализма, излюбленнаго посредственными актерами. При всей своей натуральности его Натанъ былъ, всетаки, личностью, обязательно приковывающею къ себѣ вниманіе зрителя, неуклонно вѣрною данному ей тону. Въ роли Франца Моора Левинскій до такой степени преобразался, что не стой на афишѣ его имя, трудно было бы повѣрить, что мы видимъ передъ собою вчерашняго Натана. Здѣсь и сказалось все богатство его замѣчательно выработанной дикціи; даже шопоть, къ которому прибѣгалъ артистъ очень удачно въ двухъ-трехъ мѣстахъ роли, былъ на этотъ разъ совсѣмъ не тотъ, какимъ вель Натанъ монологъ второго акта, послѣ сцены съ храмовникомъ,—не говоря уже о необыкновенномъ голосѣ; какъ и всѣ современные исполнители роли Франца, Левинскій старался смягчить и очеловѣчить это мелодраматическое чудовище—созданіе, юношеской горячей фантазіи поэта. Онъ изображалъ Франца молодымъ человекомъ привлекательной наружности, съ хорошими манерами, который какъ нельзя лучше умѣетъ владѣть собою въ присутствіи постороннихъ и только наединѣ выдаетъ всецѣло охватившую его страсть властолюбія. Ничего специально «злодѣйскаго» въ этой фигурѣ у него не было, и лицо Франца являлось «зеркаломъ души» только тогда, когда это не могло повредить его расчетамъ. Левинскій обладалъ чрезвычайно подвижной фізіономіею и просто поражалъ мастерствомъ своей мимики; особенно въ этомъ отношеніи была замѣчательна нѣмая сцена, когда Франць подкрадывается къ лежащему въ обморокѣ отцу, чтобы удостовѣриться, дѣйствительно ли старикъ умеръ. Въ сильныхъ мѣстахъ роли, при всей страстности и видимой нервной возбужденности, электрически дѣйствуя на зрителя, Левинскій, однако, не переигрывалъ и не впадалъ въ условно напыщенный тонъ. Конечно, Франць Мооръ самъ по себѣ — довольно ходульное созданіе, но у Левинскаго эти преувеличенія почти ступшеывались. Знаменитый разговоръ о видѣніи страшнаго суда, — разговоръ, которому позавидовалъ бы самъ Шекспиръ, и вообще вся послѣдняя сцена Франца передавались артистомъ съ такою потрясающею правдою, которую намъ приходи-

лось видѣть только у Сальвини въ Отелло. Общее впечатлѣніе, производимое игрою Левинскаго, заставляло признавать въ немъ артиста первокласснаго, усвоившаго себѣ всѣ хорошія традиціи нѣмецкой сцены и въ значительной мѣрѣ свободнаго отъ ея дурныхъ привычекъ.

М. Карнѣевъ.

АЛЕКСАНДРЪ ПАВЛОВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

† 13 октября 1908 года.

А. П. Ленскій родился въ Москвѣ, въ 1847 году. Свое дѣтство провѣлъ въ семьѣ извѣстнаго артиста Полтавцева и тутъ то у него и зародилась страсть къ театру. Первый выходъ его на сцену состоялся въ 1866 году во Владимірѣ (антреприза А. М. Огаревой-Читау), въ водевилѣ Соловьева «Игра счастья», въ роли дурковатаго лакея. На слѣдующій сезонъ онъ перевелъ свою дѣятельность въ Нижній-Новгородъ въ труппу Смолькова, гдѣ игралъ преимущественно комическихъ стариковъ. Здѣсь онъ женился на артисткѣ А. П. Сорокиной. Затѣмъ онъ игралъ въ Самарѣ у А. А. Расказова, по совѣту котораго измѣнилъ свое амплуа и началъ играть роли молодыхъ драматическихъ любовниковъ, проявивъ въ нихъ свое недюжинное дарованіе. Въ 1874 году онъ лѣтній сезонъ служилъ въ Москвѣ въ общедоступномъ театрѣ С. В. Танѣева, а въ 1876 году весною былъ принятъ безъ дебюта въ московскую Императорскую драматическую труппу на 800 рублей жалованья и 20 рублей поспектальной платы. На сценѣ Малаго театра покойный артистъ оставался до 1882 года, затѣмъ перешелъ въ петербургскую Императорскую труппу, съ окладомъ 7.200 рублей, откуда на тѣхъ же условіяхъ былъ переведенъ снова въ Малый театръ. Расцвѣтъ дѣятельности этого артиста и талантливое исполненіе имъ молодыхъ драматическихъ премьеровъ, въ началѣ его сценической карьеры на московской и петербургской Императорскихъ сценахъ, живо сохранилось въ памяти всѣхъ видѣвшихъ его въ созданныхъ имъ роляхъ: Пе тручіо («Укрощеніе строптивой»), Донъ-Жуанъ («Донъ-Жуанъ» Мольера),

НЕКРОЛОГИ.

Уріэль Акостѣ и Гамлетѣ. Въ 1896 году, выслуживъ пенсію, покойный артистъ протислся навсегда съ молодыми ролями, найдя коренную область для своего дарованія въ созданіи характерныхъ пожилыхъ лицъ и типовъ въ драмѣ и комедіи. (Особеннымъ успѣхомъ пользовалось исполненіе имъ ролей Фамусова, Лыняева въ «Волкахъ и овцахъ», а въ иностранномъ репертуарѣ Филиппа II въ «Донъ Карлосѣ»). Около этого времени А. П. Ленскому, женившемуся въ 1886 году во второй разъ на баронессѣ Л. И. Корфъ, Высочайше разрѣшено было съ семействомъ вмѣсто прежней фамиліи—Вервицсатти именоваться Ленскимъ. Покойный извѣстенъ также, какъ весьма опытный педагогъ (онъ довольно долгое время состоялъ преподавателемъ драматическаго искусства въ московской театральной школѣ), а также какъ свѣдущій режиссеръ и знатокъ сцены. Первоначально онъ руководилъ спектаклями молодыхъ силъ труппы въ Новомъ театрѣ, а затѣмъ ему было поручено завѣдываніе ими въ Маломъ театрѣ и составленіе для нихъ репертуара. Оставаясь актеромъ, покойный несъ эти обязанности почти до самой своей кончины. Въ литературѣ А. П. извѣстенъ нѣсколькими статьями о гримѣ, напечатанными въ «Артистѣ».

ВАСИЛІЙ МИХАЙЛОВИЧЪ МИХѢЕВЪ.

Беллетристъ и драматургъ. † 8 мая 1908 г.

В. М. Михѣевъ родился въ Сибири, въ 1863 году и обратилъ на себя вниманіе критики своими рассказами и романами изъ сибирской жизни, помѣщенными въ періодическихъ московскихъ и петербургскихъ журналахъ. Нѣсколько лѣтъ издавалъ газету въ Ярославлѣ «Сѣверный Край». Покойный много работалъ для театра. Имъ написаны слѣдующія пьесы: «Арсеній Гуровъ», драма въ 5 дѣйствіяхъ; «Воры» (Судьба), драма въ 5 дѣйствіяхъ; «Герои народной свободы» (Голота), драма въ 5 дѣйствіяхъ, «Гете въ Страсбургѣ», драматическій этюдъ въ 1 дѣйствіи; «Дочь-невѣста», драма въ 5 дѣйствіяхъ; «Кремонскій музыкантъ», драматическій этюдъ въ 1 дѣйствіи; «Мастеръ», комедія въ 1 дѣйствіи; «Ложные итоги»,

комедія въ 4 дѣйствіяхъ; «Лѣсная глушь» (Тайга), драма въ 5 дѣйствіяхъ изъ сибирской жизни; «На волю», драматическій этюдъ въ 1 дѣйствіи; «На перепутьи», комедія въ 4 дѣйствіяхъ; «По хорошей дорогѣ», комедія въ 3 дѣйствіяхъ; «Послѣднее сокровище», драма въ 2 дѣйствіяхъ; «Поэзія жизни», драма въ 5 дѣйствіяхъ. Пьеса покойнаго изъ сибирской жизни «Тайга» переведена на нѣмецкій языкъ и съ большимъ успѣхомъ была представлена въ Вѣнскомъ городскомъ театрѣ, а его драма «Арсеній Гуровъ» выдержала цѣлый рядъ представлений на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра.

ФЕДОРЪ АНДРЕЕВИЧЪ ПАРАМОНОВЪ.

† 12 декабря 1908 года.

Ф. А. Парамоновъ родился въ Москвѣ въ 1870 году, первоначальное воспитаніе получилъ въ одной изъ мѣстныхъ гимназій, сценическую же подготовку — въ драматическихъ классахъ Императорскаго московскаго театральнаго училища, гдѣ блистательно окончилъ курсъ и въ 1891 году былъ принятъ въ труппу Императорскаго Малаго театра. Онъ сразу попалъ въ репертуаръ, выступая въ роляхъ Макшеева, Никифорова, даже Живокини. Игралъ покойный весьма много и часто, не всегда одинаково удачно, но всегда съ большою правдою и простотою, съ каждою новою ролью отдѣлывая данныя ему природою прекрасныя выразительныя средства и постепенно вырабатываясь въ далеко незауряднаго комика и актера на жанровыя роли. Исполненіемъ Городничаго въ «Ревизорѣ» Ф. А. окончательно завладѣлъ расположеніемъ публики, обративъ на себя общее вниманіе своею замѣчательно умною и полною жизненной правды игрою, неподдѣльнымъ тонкимъ комизмомъ, не имѣющимъ ничего общаго съ шаржемъ, и своимъ удивительно толковымъ отношеніемъ къ психологической сторонѣ роли. Съ этихъ поръ Ф. А. сталъ неизмѣннымъ любимцемъ посѣтителей Малаго театра; публика любила его тихую, но прочною любовью, высоко цѣня въ этомъ симпатичномъ артистѣ искрен-

ность его сценическаго юмора. Во время своего семнадцатилѣтняго пребыванія на сценѣ Малаго театра Э. А. сыгралъ цѣлый рядъ разнообразныхъ ролей, изъ которыхъ самыми удачными въ его исполненіи можно считать: Гоголя — «Ревизоръ», «Женитьба» (Городничаго, Яичницу); Островскаго — «Безприданница», «Бѣдность не порокъ», «Лѣсъ», «Женитьба Бѣлугина» (Робинзона, Коршунова, Восьмибратова, Григорія Пантелѣвича); Писемскаго—«Горькая судьбина» (Никона); Шекспира—«Буря» (Калибана); графа Л. Толстаго—«Плоды просвѣщенія» (3-го мужаика).

АЛЕКСѢЙ АНТИПОВИЧЪ ПОТѢХИНЪ.

† 16 октября 1908 года.

16-го октября 1908 года скончался талантливый беллетристъ и выдающійся драматическій писатель А. А. Потѣхинъ. Театръ былъ всегда близокъ душѣ покойнаго. Ему онъ отдавалъ всю свою жизнь, талантъ и отзывчивое сердце. Любя безпредѣльно родную сцену и озаряя ее яркими образами народнаго творчества, онъ всегда болѣлъ сердцемъ объ ея неурядицахъ. Вмѣстѣ съ незабвеннымъ Островскимъ, А. А. работалъ надъ «Положеніемъ объ Императорскихъ театрахъ» и велъ его въ качествѣ управляющаго драматическими труппами Московскихъ и Петербургскихъ Императорскихъ театровъ. Когда же переутомленіе заставило его покинуть этотъ постъ, покойный принялъ самое дѣятельное участіе въ учрежденіи «Общества вспомошествованія сценическимъ дѣятелямъ», развившееся затѣмъ въ «Русское Театральное Общество». Съ именемъ А. А. также тѣсно связано полное освобожденіе театра отъ узкаго и гнетущаго ига монополіи въ незабвенный для частныхъ театровъ 1882 годъ. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ покойный проявлялъ всѣ хорошія качества истиннаго драматурга: искренность, глубину замысла, опредѣленность бытовыхъ чертъ, силу и живость комизма и сатирическаго отрицанія, при этомъ не уклоняясь никогда, въ продолженіе своей полувѣковой писательской дѣятельности въ сторону литературно-ремесленнаго труда. Покойнымъ было напи-

сано и поставлено на Императорскихъ сценахъ обѣихъ столицъ четырнадцать пьесъ: «Чужое добро въ прокъ не идетъ», драм., въ 1855 году; «Мишура», ком., въ 1862 году; «Новѣйшій оракулъ», ком., въ 1864 году; «Отрѣзанный ломоть», ком., въ 1865 году; «Хоть шуба овечья, да душа человѣчья», драма, въ 1865 году, «Виноватая», ком., въ 1867 году; «Бракъ по страсти», сцены, въ 1868 году; «Закулисныя тайны», сцены, въ 1870 году; «Въ мутной водѣ», ком., 1871 году; «Выгодное предпріятіе», ком., въ 1877 г.; «Вакантное мѣсто», ком., въ 1881 году; «Около денегъ», драма, въ 1883 г. и «Хворая», драма, въ 1899 году.

ВЛАДИМИРЪ СЕРГѢЕВИЧЪ РЕМИЗОВЪ.

† 10 января 1909 года.

В. С. Ремизовъ началъ свою сценическую карьеру въ любительскихъ спектакляхъ въ Петербургѣ, на которыхъ онъ выдвинулся, благодаря своей талантливости настолько, что его 10 іюня 1882 года пригласили на Императорскую Петербургскую сцену на комическія и характерныя роли. В. С. Ремизову далеко не повезло на новомъ драматическомъ поприщѣ. Въ теченіе своей 22-хъ лѣтней службы (съ 1882 года по 1904 г.), онъ сыгралъ сравнительно очень мало ролей, обыкновенно второстепеннаго значенія. Всегда тихій, скромный и добродушный, радующійся всякому успѣху товарища, никогда ни у кого не заискивавшій, сторонившійся всякихъ интригъ, В. С. едва могъ достичь средняго положенія на сценѣ, оставаясь пасынкомъ на ней, какъ въ нравственномъ, такъ и въ матеріальномъ отношеніяхъ. Несмотря на это, онъ даже изъ того незначительнаго матеріала, который выпадалъ на его долю, умѣлъ всегда сдѣлать нѣчто замѣтное, такъ, на примѣръ, имъ были выдвинуты на первый планъ роли: Досушева и Карпа въ комедіяхъ Островскаго «Доходное мѣсто» и «Лѣсъ», Вральмана—въ «Недорослѣ» и Хлопова—въ «Ревизорѣ» Н. Гоголя.

АЛЕКСАНДРЪ АДРИАНОВИЧЪ РИДАЛЬ (ВОЛКОВЪ).

† 20 ноября 1908 года.

А. А. Ридаль началъ свою сценическую дѣятельность въ Александринскомъ театрѣ, 1 сент. 1895 г. Благодаря изящнымъ манерамъ, хорошему знанію французскаго языка и свѣтскому воспитанію, Ридаль былъ незамѣнимъ въ роляхъ аристократовъ и салонныхъ резонеровъ. Его лучшими ролями были: Баранчевскій «Не въ свои сани не садись», сэръ Фрейнъ «Лордъ Квексъ», Петрищевъ «Плоды просвѣщенія» и многія другія. За послѣднее время Р. состоялъ преподавателемъ дикціи и пластики въ оперныхъ классахъ Консерваторіи.

ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА ЧЮМИНА.

† 24 августа 1909 г.

О. Н. Чюмина, по мужу Михайлова, родилась въ Новгородѣ 26 декабря 1864 года. Дѣтство свое провела въ Финляндіи, куда переведенъ былъ отецъ ея командиромъ полка. Воспитаніе получила домашнее. Литературную свою карьеру она начала тихо и скромно. Но съ каждымъ годомъ имя ея все двигалось впередъ и окружалось любовью и уваженіемъ. Одинъ изъ первыхъ ея литературныхъ опытовъ, безъ вѣдома поэтессы, былъ напечатанъ въ 1880 году въ газетѣ «Свѣтъ». Съ этихъ поръ имя Чюминой начинаетъ появляться въ печати. Наиболѣе важную роль въ судьбѣ ея писательства, сыгралъ извѣстный поэтъ А. Плещеевъ, напечатавшій въ 1886 году въ «Вѣстникѣ Европы» ея переводъ драмы Коппе «Le passant». Вообще, покойная не мало отдала труда и любви сценѣ. На Александринскомъ театрѣ были поставлены ея оригинальныя пьесы: «Искушеніе», «Жена Сократа», «Мечта», «Угасшая искра». Кромѣ этихъ произведеній покойная оставила множество переводовъ комедій, драмъ и трагедій Байрона, Шекспира, Т. де-Банвиля, Мюссе, Гюго и др.

АЛЕКСАНДРА ИВАНОВНА ШУБЕРТЬ.

† 11 января 1908 г.

11 января 1908 года на 82 году жизни скончалась въ Москвѣ А. И. Шубертъ, артистка Императорскихъ театровъ. А. И. Шубертъ, до замужества Куликова, происходила изъ артистической семьи. Братъ ея, Николай Ивановичъ, былъ извѣстный режиссеръ Петербургской драматической труппы, (съ 1838 года по 1852 г.), замѣтный, по своему времени, драматическій писатель, поставившій на сцену 55 оригинальныхъ и 75 переводныхъ пьесъ. Сестра Александры Ивановны, Прасковья Ивановна, въ концѣ тридцатыхъ годовъ прошлаго столѣтїя украшала своимъ талантомъ сцену Московскаго Малаго театра, прославившись исполненіемъ съ Павломъ Мочаловымъ роли Офелїи въ «Гамлетѣ». 15-ти лѣтней дѣвочкою А. И. дебютировала съ успѣхомъ на сценѣ Александринскаго театра въ комедїяхъ Скриба «Братъ и сестра» въ роли Леонтины и въ роли Лизы «Горе отъ ума» Грибоѣдова. Въ Петербургѣ А. И. оставалась недолго, такъ какъ была командирована въ Московскій Малый театръ, гдѣ съ особеннымъ успѣхомъ, сыграла Лизу между прочимъ, въ водевилѣ Д. Ленскаго «Левъ Гурычъ», созданную Н. В. Рѣпиной, только что покинувшей сцену. Изъ Москвы, гдѣ Александра Ивановна вышла замужъ за актера Малаго театра М. Шубертъ, она поѣхала вмѣстѣ съ нимъ въ Одессу, гдѣ пробыла нѣсколько лѣтъ, имѣя колоссальный успѣхъ. Довольно сказать, что студенты мѣстнаго лица носили шапки à la Шубертъ. Послѣ восьмилѣтняго пребыванїя въ Москвѣ и Одессѣ, А. И. въ сезонъ 1853—54 года появилась снова на Петербургской Императорской сценѣ. Оставивъ ее неопытной дѣвочкою, она вернулась на нее прекрасной ingenue на роли «наивности», и сразу получила названіе русской Луизы Мейеръ, знаменитой французской актрисы, игравшей въ то время на сценѣ Михайловскаго театра, которую, по свидѣтельству современниковъ, она превосходила простотой своей игры. Отличительными чер-

тами дарованія покойной А. И. Шубертъ были: простота, естественность, вѣрность тона, мимики и полное отсутствіе рутины. Покойная артистка, глубоко уважая искусство, обдумывая каждую незначительную даже роль, придавала ей ту жизненность, безъ которой нѣтъ истинной игры на сценѣ и будучи всюду любимицей публики, покупала эту любовь однимъ талантомъ безъ примѣси средствъ, чуждыхъ искусству. Въ 1860 году А. И., выйдя второй разъ замужъ за доктора Яновскаго, покинула Петербургъ, и мы снова видимъ покойную въ Москвѣ на сценѣ Малаго театра, гдѣ она не безъ успѣха пробуетъ свои силы въ трудной роли Маріи Андреевны, въ комедіи Островскаго «Бѣдная невѣста», а потомъ съ тѣмъ же успѣхомъ играетъ роли комическихъ старухъ въ провинціи въ г. Орлѣ. Въ 1865 году она рѣшается выступить на сценѣ Малаго театра въ роли Василисы Переримовны, старой дѣвы, въ комедіи А. Н. Островскаго «Воспитанница» и затѣмъ ровно черезъ годъ производитъ фуроръ въ роли Квикли, въ комедіи В. Шекспира «Виндзорскія проказницы».

Въ половинѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, А. И. снова покидаетъ Московскій Малый театръ, играетъ на Московскихъ частныхъ сценахъ и въ провинціи, а затѣмъ опять возвращается на Императорскую сцену но уже въ Петербургѣ. Здѣсь справляла она пятидесятилѣтній юбилей своей артистической дѣятельности. Покойная была близка современнымъ литературнымъ кружкамъ, вела дружескую переписку съ Ѡ. М. Достоевскимъ, А. А. Потѣхинымъ, А. Н. Островскимъ, Тургеневымъ, Писемскимъ, Чайвымъ, Борисомъ Алмазовымъ, П. Вейнбергомъ и другими литераторами.

НИКОЛАЙ ТАРАСОВИЧЪ ЮМАШЕВЪ.

† 5 октября 1908 г.

5-го октября послѣ долгой болѣзни скончался артистъ Императорскихъ Московскихъ театровъ Н. Т. Юмашевъ (по сценѣ Украинцевъ). Покойный окончилъ курсъ въ университетѣ по медицинскому факультету, вначалѣ посвятилъ было себя врачебной дѣятельности, но затѣмъ перемѣнилъ ее на карьеру пѣвца. Свою артистическую дѣятельность онъ началъ въ Московской частной оперѣ С. И. Мамонтова. Отсюда онъ былъ приглашенъ на сцену Большого театра, на которой въ теченіе двухъ лѣтъ исполнялъ партіи второго тенора. Принужденный проститься съ карьерой опернаго пѣвца вслѣдствіе болѣзни (ракъ горла), сведшей его затѣмъ въ могилу, покойный (съ 1 января 1904 г.) занялъ мѣсто помощника завѣдующаго постановками при Московской конторѣ Императорскихъ театровъ, на которомъ и оставался въ теченіе шести лѣтъ, до самой кончины.

ЮБИЛЕИ.

УЛЬРИХЪ ЮСИФОВИЧЪ АВРАНЕКЪ.

(По поводу 25-лѣтія его службы въ Московской Императорской оперѣ).

10-го декабря У. І. Авранекъ дирижеръ и хормейстеръ Императорской оперы праздновалъ 25 лѣтіе своей артистической дѣятельности. По этому случаю ему былъ данъ наградной бенефисъ. У. І. Авранекъ пользуется въ Москвѣ заслуженной популярностью. Юбиларъ, окончивъ пражскую консерваторію по двумъ спеціальностямъ: по теоріи музыки и віолончели, былъ приглашенъ солистомъ на віолончели въ нѣмецкую оперу въ Прагѣ, а затѣмъ дирижеромъ въ Астрахани, Казани, Харьковѣ, Нижнемъ-Новгородѣ, и наконецъ былъ приглашенъ въ Москву — главнымъ хормейстеромъ въ Императорскій театръ. Вскорѣ У. І. Авранекъ былъ назначенъ дирижеромъ, причемъ имъ были поставлены слѣдующія оперы: «Игорь», «Ночь подъ Рождество», «Моцартъ и Сальери» и «Сынъ Мандарина» и возобновлены: «Маккавеи», «Рогнѣда», «Русалка», «Вертеръ», «Искатели жемчуга». За 25 лѣтъ своей дирижерской дѣятельности въ Москвѣ въ Большомъ театрѣ юбиларъ выступилъ въ качествѣ дирижера около тысячи разъ. Главная заслуга У. І. Авранека — усовершенствованіе хора.

ИППОЛИТЪ КАРЛОВИЧЪ АЛЬТАНИ.

(По поводу 25-лѣтія его дирижерской дѣятельности).

И. К. Альтани, сынъ военного капельмейстера, началъ свои музыкальныя занятія подъ руководствомъ отца съ пяти лѣтъ и уже восьмилѣтнимъ мальчикомъ выступилъ какъ солистъ на скрипкѣ. Дальнѣйшее музыкальное образованіе онъ получилъ въ Петербургской консерваторіи, которую окончилъ въ качествѣ теоретика у профессоровъ Зарембы и А. Г. Рубинштейна съ званіемъ свободного художника. Этотъ выпускъ былъ вторымъ съ основанія консерваторіи.

Послѣ двадцатипятилѣтняго юбилея консерваторіи въ 1887 году,

И. К. былъ избранъ, въ числѣ немногихъ лицъ, въ ея почетные члены. Еще будучи въ консерваторіи, онъ обратилъ вниманіе профессоровъ на свои дирижерскія способности, управляя ученическимъ оркестромъ на публичныхъ вечерахъ.

По окончаніи курса И. К. получилъ приглашеніе въ оперу въ Кіевъ къ антрепренеру Бергеру въ качествѣ капельмейстера. Эта была первая русская опера въ провинціи. Тамъ ему представилась возможность получить большой опытъ, занимаясь при разнообразномъ репертуарѣ, кромѣ оркестра, еще съ хоромъ и солистами. Наряду съ оперными занятіями онъ занималъ мѣсто въ кіевскомъ музыкальномъ училищѣ, гдѣ читалъ лекціи по теоріи музыки. Дальнѣйшая дѣятельность И. К. протекла въ антрепризѣ І. Я. Сѣтова, гдѣ онъ вполнѣ самостоятельно руководилъ опернымъ дѣломъ въ теченіе десяти лѣтъ. Результаты этой дѣятельности были весьма плодотворны, такъ какъ кіевская опера славилась въ то время, и пѣвцами изъ этой оперы непрестанно пользовались Петербургъ и Москва. Въ сезонъ 1882—1883 года онъ получилъ приглашеніе въ Московскую Императорскую русскую оперу въ качествѣ главнаго капельмейстера и завѣдующаго дѣлами оркестра. Въ этомъ же году онъ состоялъ экспертомъ по музыкальному отдѣлу всероссійской выставки въ Москвѣ.

Большой опытъ, громадное знаніе дѣла и специфическій оперный дирижерскій талантъ обусловили то, что Московская опера при г. Альтани значительно усовершенствовалась. Г. Альтани сумѣлъ ввести желѣзную дисциплину, давшую въ результатѣ полную корректность спектаклей.

Г. Альтани въ свое время пришлось выслушать массу и похвалъ и упрековъ. Критика была къ нему очень строга. Но и похвалы и строгіе отзывы ясно указывали на то, что въ лицѣ г. Альтани Большой театръ имѣлъ крупную артистическую силу съ опредѣленною индивидуальностью. Строго судятъ только крупныхъ артистовъ. Кромѣ цѣлага ряда оперъ русскихъ и иностранныхъ, которыя были поставлены подъ его управленіемъ, И. К. дирижировалъ въ день священнаго коронованія Ихъ Величествъ въ Грановитой палатѣ кантатою П. Чайковскаго, а 8 мая 1896 г. —

передъ Петербургскимъ дворцомъ, послѣ чего удостоился получить жетонъ изъ рукъ Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны.

АНДРЕЙ ФЕДОРОВИЧЪ АРЕНДСЪ.

(По случаю 25-лѣтняго юбилея).

А. Ф. Арендсъ родился въ Москвѣ 2 марта 1855 г., учился въ Московской консерваторіи, которую окончилъ въ 1879 году по классу скрипки у знаменитаго Лаубе и композиціи у Чайковскаго. Прослуживъ 2 года въ шведской оперѣ въ Гельсингфорсѣ концертмейстеромъ, онъ по возвращеніи въ Москву въ 1883 году поступилъ скрипачомъ въ оркестръ Московскаго театра, а черезъ семь лѣтъ, въ 1890 г., выдержалъ конкурсный экзаменъ на должность дирижера драматической труппы Малаго театра. Здѣсь по заказу дирекціи пишетъ онъ музыку къ Макбету, Цимбелину, Сѣвернымъ богатырямъ, Якобинцамъ. Въ 1896 году (годъ коронаціи) его командируютъ въ Большой театръ ставить балетъ Конюса «Даная», а въ 1906 г. его назначаютъ дирижеромъ Московскаго балета. Юбиляръ является однимъ изъ музыкально образованнѣйшихъ балетныхъ капельмейстеровъ. Его предшественники, изъ которыхъ особенно славился А. И. Лузинъ, прекрасно понимали хореографію, чувствовали танцы, но не понимали, не чувствовали музыки. Поэтому до приглашенія А. Ф. Арендса не представлялось возможности ставить балеты сложной музыкальной композиціи, требовашіе отъ дирижера пониманія и эрудиціи. Съ назначеніемъ дирижеромъ А. Ф. увидѣли свѣтъ рампы такіе перлы поэзіи и вдохновенія, какъ П. И. Чайковскаго «Лебединое озеро», «Спящая красавица», А. И. Глазунова «Раймонда». Самъ юбиляръ тоже причастенъ къ балетной музыкѣ: имъ написанъ на сюжетъ романа Флобера 4 актный балетъ «Саламбо».

ЛЕВЪ СЕМЕНОВИЧЪ АУЭРЪ.

(По поводу сорокалѣтія его музыкальной дѣятельности).

14-го декабря 1908 г. праздновалось сорокалѣтіе музыкальной дѣятельности извѣстнаго скрипача-виртуоза Л. С. Ауэръ, болѣе тридцати лѣтъ состоящаго солистомъ оркестра Императорской русской оперы, въ которомъ три четверти, если не болѣе, состава первыхъ и вторыхъ скрипокъ вышли изъ его школы.

Л. С. Ауэръ родился въ 1845 году въ Венгріи, музыкальное образование получилъ онъ вначалѣ въ Пештской консерваторіи и закончилъ свои скрипичныя занятія подъ руководствомъ знаменитаго Юхима. Въ 1868 году былъ приглашенъ въ Петербургъ русскимъ музыкальнымъ обществомъ въ качествѣ профессора консерваторіи по классу скрипичной игры. Плодотворная педагогическая дѣятельность Л. С. дала самыя блестящія результаты.

Къ числу его учениковъ принадлежатъ гг. Галкинъ, Колаковскій, Млынарскій, Вальтеръ, Крюгеръ, Вольфъ-Израэль, Набалдыанъ, г-жа Гамовецкая и другіе. Какъ виртуозъ онъ составилъ себѣ всесвѣтную извѣстность. Имя его занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ среди скрипачей нашего времени, ко всему этому онъ блестяшій дирижеръ, что имѣлъ возможность доказать, управляя въ продолженіе многихъ лѣтъ симфоническими собраніями. Л. С. извѣстенъ также какъ композиторъ, написавшій нѣсколько музыкальныхъ произведеній для своего любимаго инструмента, имѣющихъ большую цѣнность. Въ день сорокалѣтія его музыкальной дѣятельности собрались въ консерваторію представители всего музыкальнаго міра. Поздравительныя рѣчи лились безконечнымъ потокомъ, послѣ которыхъ были оглашены нѣсколько десятковъ изъ сотни телеграммъ, присланныхъ почитателями артиста со всѣхъ концовъ Россіи, Европы и Америки. Само же русское музыкальное общество поднесло Л. С. Ауэру званіе почетнаго члена—рѣдкое отличіе, котораго раньше были удостоены Чайковскій и Римскій-Корсаковъ.

ПЕТРЪ ДМИТРИЕВИЧЪ БОБОРЫКИНЪ

(По поводу 50-лѣтія его литературной дѣятельности).

Петръ Дмитріевичъ Боборыкинъ родился 15 августа 1836 года. Первоначальное образованіе онъ получилъ въ Нижегородской гимназіи, а затѣмъ въ Казанскомъ и Дерптскомъ университетахъ; во время своего пребыванія въ послѣднемъ (55—60 гг.) П. Д. образовалъ изъ товарищей кружокъ русскихъ студентовъ и съ нимъ поставилъ рядъ спектаклей, въ которыхъ, между прочимъ, было сыграно нѣсколько пьесъ Островскаго и исполнена комедія А. Грибоѣдова «Горе отъ ума». Подъ впечатлѣніемъ этихъ театральныхъ представленій П. Д. написалъ свою первую комедію, въ 1859 году, «Шила въ мѣшкѣ не утаишь». Въ теченіе своей 50-лѣтней работы для театра П. Д. Боборыкинъ написалъ слѣдующія пьесы, разновременно поставленныя на сцену: 1) «Фразеры» (передѣлка комедіи «Шила въ мѣшкѣ не утаишь»), не одобренную театальною цензурою. 2) «Однодворецъ», напечатанную въ издаваемомъ имъ журналѣ — Библіотека для чтенія 1861 г., 3) «Ребенокъ», 4) «Старое зло», поставленная на сценѣ подъ названіемъ «Большія хоромы». 5) «Въ мірѣ жить мірское творить», 6) «Иванъ да Марья», комедія, 7) «Не у дѣль», 8) «Сытые», 9) «Старые счеты». 10) «Докторъ Мошковъ», 11) «Клеймо», 12) «Съ бою», 13) «Божья коровка», 14) «Бѣглянка», представленная на Императорскихъ театрахъ, подъ названіемъ «У своихъ», 15) «Своя рука владыка».

Пьесы «Доѣзжане» (1860 г.), «Скорбная братья» (1866 г.), «Прокаженные и чистые», «Неизлечимые» (послѣднія двѣ относятся къ 70-мъ годамъ прошлаго столѣтія) не попали по цензурнымъ условіямъ ни на сцену, ни въ печать. Кромѣ оригинальныхъ пьесъ, П. Д. Боборыкинъ перевелъ также комедію Гольдони «Вѣрь». Нѣкоторое время П. Д. состоялъ членомъ литературно-театральнаго комитета, а съ октября 1889 года числится почетнымъ членомъ конференціи Московскаго театральнаго училища. Въ 1897 году на всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей былъ избранъ

ЮБИЛЕИ.

предсѣдателемъ съѣзда. Въ 1872 году имъ издана книга подъ названіемъ «Театральное искусство», которой до сихъ поръ, руководствуются ученики и ученицы театральныхъ курсовъ.

Съ 1871 года по 1886 годъ имъ написанъ цѣлый рядъ рецензій въ газетахъ, журналахъ и въ періодическихъ изданіяхъ. Въ числѣ крупныхъ статей Петра Дмитриевича значатся: 1) Миръ успѣха, очеркъ современной французской драматургіи («Русскій Вѣстникъ» 1866 года № 8); 2) Денисъ Дидро, какъ критикъ сценической игры («Всемирный трудъ» 1869 г., № 1), 3) Эразмъ Лессингъ и докторъ Ретшеръ, какъ критики сценической игры («Русскій Вѣстникъ» 1867 г., № 7); 4) В. И. Живокопи («Склад.» 1874 г.); 5) Три любимца («Артистъ» № 11); 6) Литературный театр («Артистъ», №№ 12, 13, 24, 25, 26, 27 и 34); 7) Лекціи о сценическомъ искусствѣ («Артистъ», № 17—21 и «Дневникъ Артиста» 1892 г., №№ 1, 3 и 4); 8) Отъ Грибоѣдова до Островскаго («Недѣля» 1876 г., № 49—52); 9) За четверть вѣка. Изъ воспоминаній о Сарѣ Бернаръ («Артистъ», № 25).

НАДЕЖДА СЕРГѢВНА ВАСИЛЬЕВА.

По поводу сорокалѣтней ея сценической дѣятельности и тридцати-пяти-лѣтія пребыванія на Императорской сценѣ.

Н. С. Васильева принадлежитъ къ числу тѣхъ актрисъ, которыя никогда не переступаютъ той грани, за которой сценическая правда перестаетъ быть *истинной*, переходя въ область искусственности и афектаціи. Въ талантѣ этой артистки имѣется несомнѣнный запасъ ума, анализа, искренности и юмора. Это честная художественная натура, все приносящая въ жертву честному, совѣтливому труду и ничѣмъ не жертвующая минутному успѣху. Н. С. Васильева, по нѣмецкому театральному выраженію, въ полномъ смыслѣ слова можетъ быть названа «ein Theater Kind», такъ какъ родилась въ сферѣ искусства и пропитана имъ съ дѣтства. О своихъ отроческихъ годахъ, равно какъ о своемъ поступленіи и пребываніи на сценѣ съ 1869 г. по 1878 г., она сама рассказываетъ въ «Отрывкахъ изъ

воспоминаній» напечатанныхъ въ 1 выпускѣ «Ежегодника Императорскихъ театровъ» за 1909 г.

Въ Петербургѣ, куда она была переведена въ 1878 году, талантливая артистка послѣ цѣлаго ряда блестяще сыгранныхъ ею ролей 18 октября 1895 г. праздновала двадцатипятилѣтіе своей сценической дѣятельности и была самымъ душевнымъ образомъ принята какъ публикою, отъ которой получила массу цѣнныхъ подарковъ и самыхъ радушныхъ привѣтствій, такъ и товарищами по сценѣ. 5 февраля 1898 г. она неожиданно прощается съ Петербургской публикою и почти на пять лѣтъ переноситъ свою дѣятельность въ провинцію. Въ 1903 году мы снова видимъ Н. С. на Петербургской Императорской сценѣ, гдѣ она занимаетъ съ успѣхомъ амплу пожилыхъ «Grandes dames», а 2 Апрѣля 1908 года почитатели ея таланта съ отраднымъ чувствомъ встрѣчаютъ вѣсть о пожалованіи ей, по случаю тридцати-пяти-лѣтія пребыванія ея на Императорской сценѣ, званія «заслуженной артистки». Публика, переполнившая въ этотъ вечеръ Александринскій театръ, восторженно принимала юбиляршу, въ роли Бородавкиной, въ комедіи А. Потѣхина «Виноватая».

Въ половинѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія Н. С. Васильева состояла преподавательницей сценическаго искусства въ драматической школѣ, основанной при Русскомъ литературномъ обществѣ, когда же открылись драматическіе курсы при дирекціи Императорскихъ театровъ, Н. С. перешла туда и три года продолжала тамъ свою преподавательскую дѣятельность. Въ числѣ ея ученицъ между прочимъ значатся извѣстная артистки: г-жи Пасхалова, Миронова, Грановская. Съ 1883 по 1889 годъ она состояла членомъ Театрально-Литературнаго Комитета. Намъ остается сказать нѣсколько словъ объ участіи Н. С. Васильевой въ администраціи перваго «Общедоступнаго» театра въ Москвѣ, учрежденнаго ея мужемъ С. В. Танѣевымъ адъютантомъ Московскаго генераль-губернатора князя В. А. Долгорукаго и поѣздкѣ Н. С. съ труппой русскихъ драматическихъ актеровъ въ Парижъ. «Общедоступный театръ», въ судьбахъ котораго Н. С. принимала самое живое участіе, является прототипомъ дешевыхъ

ЮБИЛЕИ.

народныхъ театровъ и въ исторіи ихъ долженъ занять одно изъ видныхъ мѣстъ. Въ немъ преимущественно давались пьесы историческія, народныя, фееріи, или требующія большихъ обстановокъ и такія, какія почему нибудь не могли быть даны на Императорской сценѣ. Труппа этого театра была превосходно составлена. Достаточно сказать, что въ ней за трехлѣтнее существованіе театра, подвизались между прочимъ такія провинціальныя знаменитости того времени какъ П. Стрепетова, Милославскій, Н. Х. Рыбаковъ, П. М. Медвѣдевъ, А. П. Ленскій, Кирѣевъ, Павелъ Васильевъ, В. П. Далматовъ, Ивановъ-Козельской и мног. др. М. Г. Савина такъ же выступала на немъ. Въ апрѣлѣ 1876 года Н. С., подъ именемъ Москвиной, принимала участіе въ русскихъ спектакляхъ, устроенныхъ ея мужемъ С. В. Танѣвымъ въ парижскомъ театрѣ «Вантадуръ», въ репертуаръ которыхъ входила извѣстная пьеса Сухонина «Русская свадьба». Ихъ было дано тамъ 11-ть. Вся обстановка, костюмы и декорации для нихъ были сдѣланы вновь. Они были обставлены лучшими провинціальными актерскими силами того времени. Въ нихъ принимали участіе между прочимъ пѣвица г-жа Пускова, обладавшая феноменальнымъ контральто, танцовщица Московскаго театра г-жа Гиллертъ и извѣстный танцовщикъ Бекеффи. Несмотря на хорошіе сборы, благодаря громаднымъ расходамъ (за одинъ театръ платилось въ день 1.000 рублей), С. В. Танѣвъ понесъ убытку почти двадцать тысячъ рублей.

ФЕДОРЪ ПЕТРОВИЧЪ ГОРЕВЪ.

(По поводу 40-лѣтія его сценической дѣятельности).

Ф. П. Горевъ свою сценическую карьеру началъ совсѣмъ молодымъ человѣкомъ въ любительскихъ спектакляхъ, затѣмъ служилъ, по его словамъ, въ Курскѣ, очень недолго (лѣто 1868 года) получая, какъ профессиональный актеръ, 15 рублей въ мѣсяцъ и за это мизерное вознагражденіе долженъ былъ кромѣ того нести обязанности помощника режиссера. «Черезъ три—четыре года, пишетъ онъ въ своихъ воспоминаніяхъ, поѣхалъ

я изъ Житомира, гдѣ служилъ два сезона на жалованьи 125 рублей у Шаировича, къ Милославскому въ Одессу. Н. К. Милославскій принялъ меня весьма любезно и спросилъ, сколько я хочу получать жалованья. Сто пятьдесятъ рублей, — отвѣтилъ я. Это многовато — возразилъ на это Милославскій и предложилъ мнѣ сорокъ рублей въ мѣсяць, или три дебюта, которые рѣшатъ окладъ моего содержанія. Я согласился на послѣднее предложеніе и дебютировалъ въ пьесѣ И. В. Шпажинскаго «Соловушка», затѣмъ сыгралъ Василья въ «Каширской старинѣ» Аверкіева и наконецъ, въ третій разъ выступилъ въ роли Сбоева въ комедіи Фролова «Подруга»; принимали меня на дебютахъ болѣе чѣмъ хорошо и я, видимо, имѣлъ успѣхъ, такъ какъ послѣ исполненія роли въ «Соловухѣ» получилъ приглашеніе отъ Н. К. Милославскаго, который, по болѣзни не былъ въ театрѣ и просилъ придти къ нему. Лишь только переступилъ я порогъ его кабинета, Н. К., у котораго въ это время было нѣсколько актеровъ, бросился ко мнѣ, горячо меня поцѣловалъ и поздравилъ съ полтора ста рублевымъ окладомъ. Затѣмъ черезъ мѣсяць я игралъ съ нимъ въ «Разбойникахъ» Шиллера — онъ отца, а я Карла, и не успѣлъ еще закрыться занавѣсъ въ четвертомъ дѣйствіи трагедіи, какъ мнѣ стало извѣстно, что я получаю двѣсти рублей и полъ-бенефиса, а черезъ небольшой срокъ послѣ исполненія «Донъ Карлоса», въ трагедіи того же названія Н. К. увеличилъ мнѣ окладъ до 250 рублей и двухъ полубенефисовъ. Затѣмъ дѣла его антрепризы пошатнулись, театръ перешелъ къ Галахову, самъ онъ уѣхалъ гастролировать, а я подписалъ контрактъ въ Харьковѣ къ Дюковой, по окончаніи сезона у которой, весною 1877 года, дебютировалъ на сценѣ Александринскаго театра въ роляхъ Жадова «Доходное мѣсто» и Холмина «Блуждающіе огни», и думаю—весьма удачно, судя по отзывамъ газетъ и сдѣланному мнѣ приему публикою, но принятъ на сцену я не былъ, и только въ 1880 году получилъ въ Вильно, гдѣ я игралъ, предложеніе отъ режиссера того времени Ф. А. Федорова, приглашеніе поступить въ Петербургскую Императорскую драматическую труппу на 900 рублей жалованья и 20 рублей разовыхъ. Несмотря на то,

ЮБИЛЕИ.

что я, видимо, нравился публикѣ, которая постоянно относилась ко мнѣ сочувственно, обстоятельства для меня сложились такимъ образомъ, что я принужденъ былъ на нѣкоторое время перейти въ Малый театръ въ Москву, гдѣ меня знали по театру А. А. Бренко и спектаклямъ артистическаго и нѣмецкаго клуба. Въ сезонъ 1897 года я снова вернулся на Императорскую сцену, на которой прослужилъ два съ половиной сезона, покинувъ ее далеко недобровольно. Затѣмъ я служилъ почти три сезона на частныхъ театрахъ Москвы (Корша) и Петербурга у Л. Б. Яворской и только въ сезонъ 1904 года былъ вновь приглашенъ въ московскій Малый театръ на окладъ четыре тысячи рублей».

Федоръ Петровичъ Горевъ—актеръ экспрессии. Сценическіе дѣятели подобнаго рода возбуждаютъ больше разногласія нежели представители актерской аккуратности. Они всегда будутъ имѣть массу почитателей, жаждущихъ по рыва, ищущихъ минуты забвенія и убѣжденныхъ противниковъ, которые по личнымъ свойствамъ своего пониманія и характера предпочитаютъ въ сценическомъ творествѣ законченность минутному вдохновенію. Репертуаръ Ф. П. Горева громаденъ. Имъ сыграно за время пребыванія на сценѣ болѣе трехсотъ ролей.

ЛИДІЯ ЮРЬЕВНА ЗВЯГИНА.

(По поводу 20-лѣтія ея оперной дѣятельности).

18 ноября на сценѣ Московскаго Большаго Императорскаго театра состоялся прощальный бенефисъ Л. Ю. Звягиной. Л. Ю. Звягина окончила женскіе высшіе курсы въ Кіевѣ профессора Гогоцкина, одновременно занимаясь пѣніемъ въ мѣстной музыкальной школѣ, по окончаніи которой она была принята въ Петербургскую консерваторію, гдѣ сначала училась въ классахъ г-жъ Поляковой-Хвостовой и Цванцигеръ, а окончила курсъ по классу Эверарди. По окончаніи консерваторіи въ 1887 году подписала контрактъ къ И. Е. Питовеву въ Тифлисъ на 600 рублей въ мѣсяцъ. Здѣсь Л. Ю. проходила оперы подъ руководствомъ знаменитаго въ

свое время И. П. Прянишникова. Въ 1889 году, послѣ дебюта въ «Русланъ и Людмилъ», въ партіи Ратмира, Л. Ю. была принята въ Московскій Большой театръ. Черезъ годъ Л. Ю. получила субсидію на поѣздку въ Парижъ къ П. Віардо для усовершенствованія въ пѣніи. Знаменитая примадонна прошла съ ней, между прочимъ, партіи Вани и Ратмира, которыя сама учила подъ руководствомъ Глинки. Возвратясь изъ за границы, Л. Ю. въ теченіе девятнадцати лѣтъ пѣла на сценѣ Большого театра. Въ ея репертуарѣ значится сорокъ оперъ. Лучшими своими ролями Л. Ю. считаетъ: Ратмира («Русланъ и Людмила»), Полину («Пиковая дама») Ваню («Жизнь за Царя») и «Рогнѣду» (въ оперѣ того же названія Сѣрова). Л. Ю. обладаетъ голосомъ съ характернымъ контральтовымъ тембромъ. Главное достоинство этой пѣвицы составляетъ ея музыкальность, дающая ей возможность исполнять труднѣйшія партіи контральтоваго репертуара, не исключая оперъ Р. Вагнера.

МИХАИЛЪ МИХАЙЛОВИЧЪ ИПОПОЛИТОВЪ-ИВАНОВЪ.

23 января исполнилось 25-тилѣтіе композиторской дѣятельности директора Московской консерваторіи М. М. Ипполитова-Иванова. Юбиляръ родился въ Гатчинѣ въ 1859 году. По окончаніи курса въ Петербургской консерваторіи по классу композиціи у Римскаго-Корсакова, М. М. былъ назначенъ директоромъ музыкальной школы въ Тифлисѣ. 22 января 1883 года М. М., пріѣхавшій по дѣламъ училища въ Петербургъ, впервые дирижировалъ своей увертюрой «Яръ-хмѣль», въ симфоническомъ собраніи. Въ Тифлисѣ имъ былъ написанъ обиходъ церковнаго пѣнія и изслѣдованы грузинскія народныя пѣсни; о послѣднихъ былъ выпущенъ М. М. даже цѣлый печатный трудъ съ приложеніемъ сборника.

Съ 1893 года М. М. былъ приглашенъ профессоромъ въ Московскую консерваторію, по классу композиціи. М. М.—знатокъ и любитель чистой русской національной музыки, поэтому въ концѣ девяностыхъ годовъ онъ съ удовольствіемъ принялъ предложеніе быть дирижеромъ московской

частной оперы С. И. Мамонтова, а съ 1904 г. и по 1907 г. М. М. состоялъ имъ въ частномъ театрѣ Зимина. Несмотря на занятія въ консерваторіи и въ театрѣ, М. М. не оставлялъ композиторской дѣятельности. За 25 лѣтъ онъ написалъ нѣсколько духовно-музыкальныхъ произведеній и три оперы: «Азра», «Ася» и «Руфь». Въ настоящее время онъ работаетъ надъ оперою на сюжетъ пьесы князя А. Сумбатова «Измѣна». Нынѣ М. М. состоитъ директоромъ Московской консерваторіи.

КЛЕОПАТРА АЛЕКСАНДРОВНА КАРАТЫГИНА.

(Листки изъ автобіографіи).

...«Въ концѣ августа 1909 года исполнилось сорокалѣтіе моей сценической дѣятельности на драматической сценѣ. Дѣйствительно же, если считать мою службу въ балетѣ съ 16 лѣтъ, я нахожусь при театрѣ уже 46 лѣтъ. Мнѣ въ этомъ году минулъ 62-й годъ. Происхожу я изъ артистической семьи. Дѣдъ мой Александръ Ивановичъ Глухаревъ въ половинѣ тридцатыхъ годовъ служилъ на петербургской сценѣ, занимая на ней роли наперсниковъ. По рассказамъ, онъ былъ очень хорошъ собой и обладалъ голосомъ такого большого діапазона, что какъ то разъ А. С. Пушкинъ шутливо сказалъ про него: «слышу отсюда торжественный ревъ Глухарева». Моя бабушка была извѣстная знаменитая русская артистка Алёна Ивановна Гусева, прослужившая на сценѣ сорокъ три года и умершая на ней, въ пьесѣ Сухонина «Русская свадьба», въ 1853 году. Сестра ея Екатерина Ивановна Ежова, тоже моя бабка, также долгое время служила украшеніемъ Петербургскаго театра. Иванъ Петровичъ Ежовъ, ихъ отецъ, мой прадѣдъ, былъ придворный капельмейстеръ, а сыновья его—музыканты. Мой батюшка Александръ Александровичъ Глухаревъ игралъ первую скрипку въ оркестрѣ Императорскихъ театровъ, а матушка моя Ольга Павловна пѣла въ хорѣ русской и итальянской оперъ.

Такимъ образомъ, мое дѣтство проходило въ театральной сферѣ. 6-ти лѣтъ меня отдали въ театральную Петербургскую школу, гдѣ я

четыре года пробыла экстерной воспитанницей и только по истеченіи ихъ была зачислена въ казенныя воспитанницы. Въ драмѣ я стала появляться чуть-ли не тотчасъ послѣ моего поступленія въ школу въ пьесахъ: «Уголино», «Двумужница»; я играла дѣтскія роли, а въ одинъ изъ бенефисовъ Каратыгина въ драмѣ «Вѣчный жидъ» танцевала въ кадрилѣ vis-a-vis съ Ю. Н. Линской и П. Каратыгинымъ. Въ балетѣ меня стали занимать тоже очень рано. Танцевальному искусству въ школѣ обучалась я сначала у Гариновскаго, потомъ у А. Н. Богданова и затѣмъ у Гюге. Занятія мои шли настолько успѣшно, что я 10 лѣтъ исполняла съ Канцеровой, впоследствии извѣстной танцовщицей, въ школьномъ спектаклѣ *pas de deux* галопъ, а черезъ годъ или два я получила за успѣхи «бѣлое и розовое платье», высшую награду, которую давали въ школѣ воспитанницамъ, но, несмотря на это, меня затирали и не давали мнѣ ходу. Тогда я возненавидѣла балетъ, стала лѣниться, манкировать классами и вся отдавалась изученію французскаго языка и музыки, къ которой я съ дѣтства имѣла склонность. Слухъ у меня былъ врожденный, къ тому же у меня вдругъ открылся голосъ, и хотя я распѣвала въ школѣ цѣлый день, но на него никто изъ начальства не обратилъ своего благосклоннаго вниманія, которое всецѣло было поглощено только однимъ танцевальнымъ искусствомъ, всѣ же его другія отрасли, не исключая драматической, въ особенности ея практическаго примѣненія, являлись иногда просто неожиданнымъ сюрпризомъ. Такою пріятною неожиданностью, въ особенности для насъ, воспитанницъ, было появленіе, на примѣръ, французскихъ спектаклей въ школѣ подъ управленіемъ знаменитой актрисы Михайловскаго театра Леонтины Вольнисъ. Я, какъ нѣсколько владѣвшая французскимъ языкомъ, такъ же попала въ число участвующихъ и имѣла даже нѣкоторый успѣхъ. Эти спектакли и въ особенности посѣщеніе французскихъ спектаклей, куда насъ стали возить, вскружили мнѣ окончательно голову и я рѣшила во что бы то ни стало выйти изъ школы во французскую труппу, хотя бы на безсловесныя роли. Но судьба зло подшутила надо мной, я была выпущена корифейкой на 300 руб. въ балетъ. Это было для меня чистѣйшей

мукою, но я, не теряя надежды выбраться изъ балета, продолжала ходить къ Л. Вольнисъ прочитывать съ нею роли. Эта прекрасная актриса и добрѣйшая женщина не только охотно проходила ихъ со мной, но задумала взять меня съ собой въ Парижъ и хлопотала даже о выдачѣ мнѣ на это пособія. На мое несчастіе директоръ театровъ графъ Борхъ, болѣе чѣмъ симпатично относившійся ко мнѣ, умеръ и съ Л. Вольнисъ не заключили вновь условія; такимъ образомъ всѣ мои мечты разлетѣлись въ прахъ. Я уже было опустила крылья, но неожиданный случай и на этотъ разъ помогъ мнѣ совершенно экспромтомъ, почти безъ репетиціи, сыграть въ Кронштадтѣ, замѣняя заболѣвшихъ актрисъ, роли: Аннушки во «Фролѣ Скобѣевѣ» Аверкіева, Юлиньки въ «Доходномъ мѣстѣ» Островскаго и Софьи въ «Горе отъ ума» Грибоѣдова, что мнѣ дало большой толчокъ впередъ.

Худо ли, хорошо ли я ихъ исполняла—не мнѣ объ этомъ судить; я знаю только то, что послѣ этого меня стали приглашать играть въ Кронштадтъ и Петербургскіе клубы, а затѣмъ въ 1869 году я подписала контрактъ въ провинцію, гдѣ вышла замужъ за актера В. А. Каратыгина, родственника знаменитаго артиста П. А. Каратыгина. Въ провинціи я играла первоначально молодыя роли въ драмѣ и комедіи, пѣла въ водевиляхъ и опереткахъ, затѣмъ постепенно перешла на характерныя комическія роли. Всѣхъ ролей въ моемъ репертуарѣ значитса до полутораоста.

Въ продолженіе моей сорокалѣтней артистической карьеры я исполсовала вдоль и поперекъ всю Россію, играя почти во всѣхъ большихъ центрахъ Поволжья, юга и крайняго сѣвера, даже на Сахалинѣ, въ Хабаровскѣ, Нижнеудинскѣ и Нерчинскихъ заводахъ. Въ Москвѣ я служила подъ режиссерствомъ А. Ф. Ѳедотова, лѣтній сезонъ 1882 г. въ театрѣ Зоологическаго сада и 1883—84 г.г. у Ѳ. А. Корша. Съ 1883 года по 1890 годъ я участвовала въ лѣтнихъ поѣздкахъ по провинціи Императорскихъ артистовъ Московскаго Малаго театра, въ труппу котораго я была зачислена 1-го октября 1896 года, а съ 1-го января 1903 года состою въ числѣ артистокъ Петербургской Императорской драматической труппы.

ГЕОРГІЙ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ КОЗАЧЕНКО.

(По поводу 35-лѣтія его музыкальной дѣятельности и 25-лѣтія завѣдыванія хоромъ русской оперы).

Г. А. Козаченко родился въ Петербургѣ, 20 апрѣля 1858 года. Первоначальное свое музыкальное образованіе получилъ въ Придворной Капеллѣ, въ концертѣ которой выступилъ десяти лѣтъ отъ роду въ первый разъ, сыгралъ на немъ передъ публикой вальсъ Шопена «As-dur», затѣмъ продолжалъ развивать свои музыкальныя способности въ Петербургской консерваторіи, курсъ въ которой окончилъ въ 1883 году съ серебряной медалью. Г. А., еще будучи въ консерваторіи, въ 1882 году получилъ предложеніе отъ тогдашняго режиссера русской оперы Г. П. Кондратьева посѣщать спектакли и репетиціи Маріинскаго театра, чтобы присмотрѣться къ сложнымъ обязанностямъ хормейстера, мѣсто котораго освобождалось въ недалекомъ будущемъ и на которое онъ его прочилъ. И дѣйствительно, едва Г. А. успѣлъ кончить консерваторію 23 мая 1883 года, какъ 1 августа того-же года онъ былъ назначенъ вторымъ учителемъ хоровъ русской оперы, для которыхъ, годъ спустя, въ 1884 году, по инициативѣ Г. А. былъ организованъ классъ «теоріи музыки», находившійся подъ его руководствомъ до 1908 года. Вообще въ этой области юбиляръ сдѣлалъ весьма много и, благодаря только его энергіи и неусыпнымъ трудамъ, хоръ Императорской оперы достигъ той музыкальности и стройности исполненія, какимъ онъ обладаетъ теперь.

Г. А. болѣе 20 лѣтъ занимается преподаваніемъ теоріи музыки и хорового пѣнія въ нѣкоторыхъ женскихъ институтахъ и другихъ воспитательныхъ учрежденіяхъ. За свою 35-лѣтнюю музыкальную дѣятельность Г. А. написалъ цѣлый рядъ вещей для оркестра, голоса, свѣтскаго и церковнаго хора. Оперы юбиляра «Князь Серебряный», либретто котораго обработано имъ же, и «Панъ сотникъ» полукомического содержанія, разученныя и поставленыя подъ его руководствомъ и дирижерствомъ, представлены были: первая — въ Маріинскомъ театрѣ въ сезонъ 1892 года, а

ЮБИЛЕИ.

вторая — въ Народномъ домѣ 4 сентября 1902 г. Третья его опера «Марфинька», сочиненная въ 1903—1908 г. и оркестрованная лѣтомъ 1909 года, представлена композиторомъ на разсмотрѣніе опернаго театральнаго комитета. Въ настоящее время юбиляръ работаетъ надъ партитурою балета, сюита изъ которой исполнялась 28 ноября 1909 года въ юбилейномъ его концертѣ.

НИКОЛАЙ АЛЕКСѢВИЧЪ КОРЕНЕВЪ.

(По поводу 25-лѣтія его службы въ театрѣ).

Николай Алексѣвичъ Кореневъ—уроженецъ Москвы. Первоначально свою артистическую дѣятельность началъ въ провинціи, гдѣ исполнялъ весьма успѣшно характерныя роли, время отъ времени неся трудныя обязанности суфлера, въ каковой должности поступилъ въ концѣ семидесятихъ годовъ прошлаго столѣтія въ московскій артистическій кружокъ. Кромѣ того, служилъ въ Москвѣ въ театрахъ М. В. Лентовскаго, А. А. Бренко и Ѳ. А. Корша. Въ 1884 году Н. А. былъ приглашенъ въ качествѣ суфлера въ петербургскую Императорскую драматическую труппу, а въ 1891 г. назначенъ режиссеромъ.

ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧЪ КЮИ.

(По поводу 50-лѣтія его музыкальной дѣятельности).

Цезарь Антоновичъ Кюи родился въ Вильнѣ, 6 января 1835 г. года. Получилъ образованіе въ виленской гимназіи, а затѣмъ въ СПб., въ Главномъ Инженерномъ училищѣ, гдѣ окончилъ курсъ въ 1857 году и былъ оставленъ при немъ репетиторомъ; затѣмъ получилъ тамъ-же мѣсто преподавателя и профессора фортификаціи, одновременно читая лекціи по тому-же предмету въ Николаевской Академіи Генеральнаго Штаба и Михайловской Артиллерійской академіи, занимаясь параллельно композиціей, къ которой почувствовалъ влеченіе, будучи еще въ гимназіи. Гармонію

и контрапунктъ онъ изучалъ съ извѣстнымъ музыкантомъ С. Монюшко въ Вильнѣ въ 1898 году. Дальнѣйшимъ своимъ музыкальнымъ развитіемъ онъ обязанъ постоянному, начиная съ 1856 года, общенію съ Балакиревымъ и его кружкомъ «новой музыкальной школы», среди мощныхъ представителей которой Ц. А. стоитъ совершенно особнякомъ, по складу своего дарованія подходя скорѣе къ французской школѣ. Въ своей музыкальной карьерѣ обязанъ онъ отчасти такъ-же и Даргомыжскому, котораго онъ является прямымъ послѣдователемъ въ своихъ романсахъ. Ц. А. по преимуществу — композиторъ вокальный. Въ своихъ операхъ, которыхъ имъ написано девять, онъ стремится къ кантиленѣ, къ аріозному пѣнію. Ц. А. принадлежатъ слѣдующія оперы: «Кавказскій плѣнникъ» (1857 г.), небольшая опера «Сынъ мандарина» (1859 г.), «Пиръ во время чумы» (на текстъ Пушкина), «Вильямъ Ратклифъ» (на сюжетъ Гейне), «Анжелло», на сюжетъ В. Гюго, «Le Flibustier» и «Сарацинъ» (на сюжетъ драмы Дюма-Отца «Charles VII chez ses grands vassaux»).

Кромѣ этихъ оперъ, Ц. А. написаны еще одноактныя оперы: «Матео Фалькони» (по Меримэ), «Mamselle Fiffi» (по Мопассану), и актъ балета-оперы «Млада» (въ 1872 г.). Къ своему юбилею Ц. А. закончилъ большую оперу на сюжетъ Пушкинской «Капитанской дочки».

Ц. А. пользуется большою извѣстностью, какъ музыкальный критикъ. Въ своихъ статьяхъ (въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», «Сѣверномъ Вѣстникѣ», «Голосѣ», «Недѣлѣ», «Гражданинѣ», «Новомъ Времени», «Новостяхъ» и «Артистѣ»), отличавшихся большимъ остроуміемъ и начитанностью, онъ постоянно ратовалъ за новое направленіе въ русской музыкѣ.

ВАСИЛІЙ ВАСИЛЬЕВИЧЪ КЮНЕРЪ.

23 апрѣля исполнилось 50-лѣтіе дѣятельности В. В. Кюнера, извѣстнаго музыкальнаго педагога и композитора. В. В. родился въ Штутгардѣ 1-го (13 апрѣля) 1840 г. Пятилѣтнимъ мальчикомъ онъ сталъ учиться музыкѣ, а черезъ четыре года, уже будучи ученикомъ Леви и Дюбьевера,

ЮБИЛЕИ.

впервые выступилъ публично, исполнивъ на фортепіано концертъ Мошелеса и вариации Беріо на скрипкѣ. Въ 1859 году В. В. окончилъ Штутгардскую Консерваторію съ дипломомъ. Въ маѣ мѣсяцѣ того же года молодой и талантливый музыкантъ переѣхалъ въ Россію, гдѣ занялъ мѣсто учителя музыки и дирижера въ Лифляндіи. Въ дальнѣйшемъ В. В. Кюнеръ ѣздилъ въ Парижъ, чтобы усовершенствовать свою игру на скрипкѣ у Массара. Въ 1862 году, вернувшись изъ Франціи, онъ былъ назначенъ Его Императорскимъ Высочествомъ Принцемъ Петромъ Георгіевичемъ Ольденбургскимъ преподавателемъ музыки въ Николаевскій женскій пріютъ, а въ 1867 году В. В., во время своей артистической поѣздки по Кавказу, былъ приглашенъ Великою Княгинею Ольгой Ѳедоровною, супругою Его Императорскаго Высочества Великаго Князя Михаила Николаевича, бывшаго тогда Намѣстникомъ Кавказа, заниматься музыкой съ ея Августѣйшими Дѣтьми. Во время своего пребыванія въ Тифлисѣ В. В. основалъ тамъ Кавказское музыкальное общество и написалъ оперу Тарасъ Бульба, представленную въ 1880—81 г. на сценѣ Маріинскаго театра и выдержавшую всего 5 представлений. В. В. написано также множество произведеній камерной музыки, стиль и техника которыхъ обличаютъ превосходнаго, серьезнаго музыканта. В. В., кромѣ всего этого, состоялъ и состоитъ инспекторомъ музыки въ Гатчинскомъ и Маріинскомъ институтахъ, директоромъ музыки въ Александровскомъ лицее, руководителемъ музыкальнаго образованія въ Коммерческомъ училищѣ и директоромъ Столичной музыкальной школы, основанной имъ вмѣстѣ съ г. Левицкой-Скалонъ въ 1894 году.

ПАУЛИНА ЛУККА.

Паулина Лукка занимала отъ начала шестидесятыхъ и до конца семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія одно изъ видныхъ мѣстъ въ оперныхъ европейскихъ и американскихъ театрахъ. Голосъ этой пѣвицы не поражалъ своей силою, онъ былъ мягокъ, гибокъ и весь во власти этой выдающейся артистки. Бархатные и симпатичные тоны его были ровны и

вѣрны; пѣвица умѣла гасить свой голосъ съ рѣдкимъ совершенствомъ. Уступая Патти въ блескѣ фіоритуръ, она превосходила ее глубиной чувства и необыкновенной симпатичностью какъ пѣнія, такъ и игры. Это, по выраженію Данта, «il canto che nell'amica si senta». П. Лукка родилась въ 1841 году въ Вѣнѣ. Дебютировала 16 лѣтъ въ Ольмюцѣ. Въ сезоны 1867—1868 и 1868—1869 гг. П. Лукка пѣла въ Петербургской итальянской оперѣ. Дебютировала она въ «Фаустѣ» Гуно и произвела рѣшительный фуроръ въ патетическихъ сценахъ послѣднихъ актовъ оперы. Превосходна она была въ роли Керубино «Свадьба Фигаро». Полнѣйшимъ же торжествомъ пѣвицы была партія Церлины въ «Донъ Жуанѣ». Выйдя замужъ за барона Радена, талантливая примадонна, въ 1887 году, оставила сцену и посвятила себя концертной и педагогической дѣятельности.

ЭДУАРДЪ ФРАНЦЕВИЧЪ НАПРАВНИКЪ.

(По поводу 45-лѣтія его музыкальной дѣятельности).

Э. Ф. Направникъ родился 12 августа 1839 года въ Богеміи близъ Кениггреца. Занимаясь въ органной школѣ Блажека и Питча въ Прагѣ, онъ уже 13 лѣтъ игралъ на органѣ. Оркестровку и вообще капельмейстерство Э. Ф. изучалъ подъ руководствомъ извѣстнаго музыканта Кителя. Въ 1861 году получилъ онъ мѣсто капельмейстера въ Петербургѣ у князя Юсупова, а въ сезонъ 1862—1863 года былъ приглашенъ помощникомъ капельмейстера русской оперы. Случилось это совершенно неожиданно для Э. Ф. Въ концѣ сезона 1862 года Э. Ф. Направникъ слушалъ въ Маріинскомъ театрѣ «Руслана и Людмилу». Опера Глинки не могла быть начата за неприбытіемъ въ театръ піаниста, играющаго за кулисами въ первой сценѣ 1-го дѣйствія. Положеніе дѣлалось весьма критическимъ. Приходилось отмѣнять представленіе оперы, замѣнить которую было нечѣмъ. Скрипачъ-концертмейстеръ Пиккель, увидавъ въ зрительной залѣ знакомого ему Э. Ф. Направника, предложилъ ему замѣнить отсутствующаго піаниста. Э. Ф. принялъ это предложеніе, и по отзывамъ очевидцевъ,

ЮБИЛЕИ.

выполнилъ эту задачу превосходно, хотя до этого времени вовсе не былъ знакомъ съ партитурою Глинки. Это обратило вниманіе управляющаго Императорскими театрами и рѣшило участь молодого человѣка: 10 сентября 1863 г. онъ получилъ новое назначеніе. Въ 1867 году онъ былъ утвержденъ въ качествѣ второго капельмейстера, по уходѣ же главнаго капельмейстера К. Н. Лядова занялъ его мѣсто. Композиціей онъ началъ заниматься еще въ Прагѣ, гдѣ написалъ нѣсколько пьесъ для оркестра, фортепіано и пѣнія. Въ 1868 году съ большимъ успѣхомъ была поставлена въ Мариинскомъ театрѣ его опера «Нижегородцы», въ 1886 г. «Гарольдъ», въ 1895 году опера «Дубровский» и, наконецъ, опера «Франческа да Римини». Кромѣ того; имъ написаны: музыка къ поэмѣ А. Толстого «Донъ Жуанъ», симфоническая поэма «Востокъ» и цѣлый рядъ пьесъ для фортепіано, романсовъ и сюитъ для віолончели. Тридцать лѣтъ Э. Ф. состоялъ дирижеромъ симфоническихъ собраній Русскаго музыкальнаго общества, обязанности котораго сложилъ съ себя въ 1881 году.

АННА МАТВѢВНА ПАВЛОВА.

(По поводу 10-лѣтія ея артистической дѣятельности).

18 ноября 1909 г. на сценѣ Мариинскаго театра праздновала десятилѣтіе своего служенія въ Петербургской сценѣ Анна Матвѣевна Павлова 2-я (зачислена въ балетъ съ 1 іюля 1899 года). Извѣстна А. М. далеко за предѣлами Мариинскаго театра. Публика, переполнявшая въ этотъ вечеръ зрительную залу, принимала юбиляршу восторженно. А. М. Павлова выступила въ балетѣ «Баядерка», въ роли Никіи. Она поражала, какъ и прежде, мягкостью и прелестью своихъ движеній. Отличительныя свойства талантливой балерины: замѣчательная подвижность и удивительная мимика. Будучи превосходной танцовщицей *terre à terre*, А. М. прекрасна такъ-же въ балетахъ легкаго и лирическаго жанра, въ которыхъ необыкновенно удаются ей сцены оживленнаго кокетства и шаловливой граціи. Въ продолженіе своего десятилѣтняго пребыванія на Петербургской сценѣ она вы-

ступала около 300 разъ въ оперѣ и въ 20 балетахъ: «Арлекинада» (Пьеретта), «Баядерка» (Никия), «Волшебное зеркало» (одна изъ свиты), «Волшебная флейта» (Лиза), «Времена года» (Ина), «Дочь Фараона» (Рамзея, мумія, Аспичія), «Донъ Кихоть» (Жуаннитта, повелительница дріадъ), «Жизель» (Джюльме, повелительница Вилиссъ и Жизель), «Корсаръ» (Гюльмара, Медора), «На перепутьи» (Кармень), «Наяда и рыбаць» (Ундица), «Пахита» (Пахита), «Очарованный лѣсъ» (Илька), «Пробужденіе Флоры» (Флора), «Ручей» (Эфемериды), «Раймонда» (Генриетта), «Синяя борода» (Анна), «Спящая красавица» (фея Кандидъ), «Талисманъ» (баядерка), «Эсмеральда» (Флеръ де-Лись).

ОСИПЪ АНДРЕЕВИЧЪ ПРАВДИНЪ.

(Страничка изъ автобіографіи артиста).

«...Я родился въ Петербургѣ 16 іюня 1846 года. Отець мой имѣлъ торговое дѣло. Воспитывался я въ Peterschule и затѣмъ въ 5-й Петербургской гимназіи. Уже со второго класса гимназіи развилась во мнѣ страсть къ театру. Въ то время я часто бывалъ у моего дяди, довольно популярнаго художника (ученика Брюлова), въ домѣ котораго была сцена, гдѣ играли любители небезызвѣстнаго общества «Конкордія»; тамъ я проводилъ все свободное отъ занятій время и иногда ставилъ съ моими товарищами спектакли. Первой моей ролью была роль старика Примочки въ водевилѣ Бойкова «Жилецъ съ тромбономъ». Женскія роли въ этихъ спектакляхъ исполняли особыя «спеціалисты»—гимназисты же. Особенно славилась «комическая старуха»—гимназистъ Петровъ. Одинъ изъ этихъ спектаклей посѣтилъ извѣстный любитель драматическаго искусства того времени Квадри-Раминъ и остался настолько доволенъ моей игрою, что пригласилъ меня участвовать въ устраиваемыхъ имъ спектакляхъ въ Кронштадтѣ и Ораніенбаумѣ, въ которыхъ я, между прочимъ, съ успѣхомъ сыгралъ Разлюляева въ комедіи А. Н. Островскаго «Бѣдность не порокъ». Послѣ Квадри-Рамина я игралъ не долгое время въ Лѣсномъ, гдѣ антрепренерствовали М. Е. Раппопортъ и

ЮБИЛЕИ.

М. Г. Вильде, театральный критикъ, въ труппѣ которыхъ опредѣлились и такія величины, какъ К. А. Варламовъ, Фанни и Ольга Козловскія. По окончаніи гимназіи отецъ рѣшилъ помѣстить меня въ Морской корпусъ; на вступительномъ экзаменѣ я умышленно провалился: получить удовлетворительныя отмѣтки не входило въ мои соображенія, иначе пришлось бы навсегда проститься съ мечтою поступить на сцену. Въ это время какъ разъ пріѣхалъ изъ Гельсингфорса секретарь мѣстнаго городского театра, и я, безъ вѣдома отца, подписалъ контрактъ на 75 рублей въ мѣсяць на вторыя комическія роли. Артистамъ въ Гельсингфорсѣ въ общемъ жилось хорошо, хотя и приходилось иногда переживать тяжелыя минуты. Нѣсколько изъ нихъ посѣтили, какъ то разъ, танцевальный вечеръ въ гельсингфорскомъ военномъ собраніи. Пріѣхалъ на него и мѣстный генераль съ тремя дочерьми. Офицерская молодежь предпочла танцевать съ артистками. Дочерей генерала никто не приглашалъ и генераль за это приказалъ удалить артистовъ и артистокъ изъ собранія. Свои первые шаги на сценѣ я дѣлалъ еще при свѣтѣ масляныхъ лампъ. Передъ началомъ спектаклей ламповщики опускали съ потолка люстру и заправляли лампы; въ моей памяти по этому поводу сохранился слѣдующій курьезъ. Играю какъ то разъ въ комедіи Мольера. Вдругъ вижу, какъ изъ оркестра лѣзетъ на сцену какой то блестящій предметъ. Недоумѣваю... Что случилось? Оказывается, это была каска пожарнаго, безъ церемоніи, во время дѣйствія поправлявшаго лампы. Техника сцены въ то время была примитивна, иногда даже не было декораций. Когда актеръ на сценѣ подходилъ къ дверямъ, то театральные плотники, точно по волшебству, распахивали ихъ. Успѣхъ я два сезона имѣлъ въ Гельсингфорсѣ весьма значительный и тогдашній генераль-губернаторъ графъ Адлербергъ пригласилъ меня и на третій, въ качествѣ режиссера. Предложеніе это было настолько лестно, что я сначала было согласился, но потомъ, испугавшись отвѣтственности, подписалъ контрактъ на два года въ Войсковой театръ въ Новочеркасскѣ, гдѣ получилъ 175 рублей и два полубенефиса въ первый годъ и 250 рублей съ тремя бенефисами—во второй, плюсъ къ этому призы съ бенефиса. Въ то время было въ обычаѣ

передъ бенефисомъ объѣзжать всѣхъ вліятельныхъ и богатыхъ лицъ въ городѣ, которые давали за билетъ больше стоимости и этотъ излишекъ назывался призами. Въ Новочеркасскѣ существовалъ даже извозчикъ, если память мнѣ не измѣнила, кажется, Матвѣй, специалистъ, хорошо знавшій, къ кому надо поѣхать съ почетными билетами и это называлось «дѣлать визиты». Въ Новочеркасскѣ я переигралъ весь опереточный репертуаръ, такъ какъ въ контрактахъ того времени ставился онъ на первый видъ, а затѣмъ уже шли: драма, комедія и водевиль. Послѣ Новочеркасска я два года прослужилъ въ Тифлисскомъ казенномъ театрѣ подъ режиссерствомъ А. А. Яблочкина, имѣвшаго большое вліяніе на развитіе моего дарованія. Послѣ Тифлиса я еще два года служилъ въ Новочеркасскѣ, а въ 1875 году поѣхалъ въ Петербургъ съ цѣлью поступить на Императорскую сцену, гдѣ дебютировалъ въ Александринскомъ театрѣ: 27 апрѣля—въ «Лѣсъ» ролью Несчастливцева и въ «Настроилъ, растроилъ и все устроилъ» ролью Штурма, 30 апрѣля въ «Прекрасной Галатѣѣ» ролью Мидаса, 7 мая въ «Мужья одолѣли» ролью Шмерца и 14 мая ролью губернатора въ «Птичкахъ пѣвчихъ» Оффенбаха. Несмотря на то, что я весьма сочувственно былъ принятъ и публикой и прессой, я не остался въ Петербургѣ, не находя для себя выгодными тѣ условія, которыя мнѣ предложила дирекція—900 рублей жалованья и 15 рублей разовыхъ, и я снова уѣхалъ въ провинцію. Лѣтомъ 1877 года—последняго года моего пребыванія въ провинціи, служилъ въ Кіевѣ у О. Я. Сѣтова, куда приѣзжалъ гастролировать извѣстный артистъ Малаго театра Сергѣй Васильевичъ Шумской, уговорившій меня попытать счастье въ первопрестольной столицѣ. Я послѣдовалъ его совѣту и по окончаніи сезона поѣхалъ въ Москву. К. Кавелинъ (директоръ театра) и В. П. Бѣгичевъ (инспекторъ репертуара) приняли меня очень радушно и обѣщали дать мнѣ дебютъ на Императорской сценѣ Малаго театра, какъ только откроется вакансія, въ ожиданіи чего, я пристроился къ Артистическому кружку, гдѣ проигралъ съ успѣхомъ нѣсколько мѣсяцевъ; какъ разъ въ это время умеръ Шумскій и мнѣ тотчасъ же послѣ его смерти былъ назначенъ дебютъ въ Маломъ театрѣ 5 марта 1878 года въ комедіи «Мужья одолѣли»

въ роли Шмерца. Какъ наступилъ день дебюта, какъ я гримировался и вышелъ на сцену, какъ ухватился за стулъ и опустился на него, благо онъ стоялъ около двери, я этого ничего тогда не помнилъ. Только громъ рукоплесканій вывелъ меня изъ полного оцѣпенѣнія и призвалъ меня снова къ жизни. Я всталъ и началъ роль, мнѣ и не надо было садиться. Я опустился только потому, что сами ноги подкосились. Волненіе это вполнѣ понятно, если принять во вниманіе то огромное уваженіе, которое тогда питали къ Малому театру. Какой актеръ тогда не мечталъ о немъ, какъ о самой недоступной святынь? Затѣмъ я дебютировалъ въ комедіи «Тетеревамъ не летать по деревьямъ». Особенный успѣхъ я имѣлъ въ «Запискахъ сумасшедшаго» Гоголя, передѣланныхъ для меня моимъ другомъ извѣстнымъ писателемъ Слѣпцовымъ. Когда я благоговѣнно перешагнулъ порогъ Малаго театра, въ немъ жили такія традиціи преемства: парикмахеръ не позволялъ надѣвать въ роляхъ Шумскаго иного парика: «Сергѣй Васильевичъ завсегда носили такой!» Костюмеръ несъ тѣ самые панталоны, въ которыхъ обыкновенно выступалъ тотъ или другой славный предшественникъ. Меня сочли чуть ли не за фармазона за то, что я одѣвался у портного француза Сюже, а не у Циммермана, гдѣ обычно одѣвались корифеи Малаго театра. Я поступилъ въ труппу Малаго театра въ то время, когда М. Н. Ермолова была совсѣмъ еще дѣвочкой и получала всего 600 рублей и полубенефисъ, гораздо меньше меня. Мною былъ заключенъ контрактъ съ дирекціей 4 апрѣля 1878 года на 900 рублей, 15 разовыхъ и полубенефисъ. Съ 1882 года я переведенъ на высшій окладъ въ 1.140 рублей и 3860 добавочныхъ. Въ настоящее время я получаю пенсію 1.140 рублей и 9.340 жалованья. На сценѣ я 32 года. Моими коронными ролями я считаю слѣдующія: Недыхляевъ — «Кручина», Пуарье — «Сіятельный тесть», Равинъ — «Другъ Фрицъ», Шуйскій — «Борисъ Годуновъ», всѣхъ комиковъ театра Мольера (11 ролей), Крутицкій — «Не было ни гроша», Тарелкинъ — «Отжитое мѣсто», Миронъ — «Невольницы», Крутицкій — «На всякаго мудреца», Фаншинъ — «Ириновская община», генералъ Вихляевъ — «Казенная квартиры», Износковъ — «Сполохи», князь Шуйскій — «Дмитрій Самозванецъ».

Около двадцати лѣтъ занимаюсь я театальной педагогикой. Сначала я завѣдывалъ классами драматическаго искусства въ школѣ Филармоническаго общества, потомъ въ театальной школѣ Императорскихъ театровъ. Въ числѣ моихъ ученицъ значатся Е. К. Лешковская и М. А. Потоцкая. Мнѣ также принадлежитъ инициатива поѣздокъ во время весенняго сезона артистовъ Императорскихъ театровъ въ провинцію. Первая такая поѣздка состоялась въ 1883 году. Я состою такъ же предсѣдателемъ Московскаго общества прирѣнія престарѣлыхъ артистовъ.

Во время моего сорокалѣтняго пребыванія на сценѣ я пережилъ нѣсколько направленій нашего театра, начиная съ мелодрамы, бытовой комедіи, оперетки и кончая мистикою и символизмомъ; два послѣднихъ наслоенія, я въ этомъ глубоко увѣренъ, скоро исчезнутъ и мы вернемся къ здоровому и свѣтлому реализму. Реализмъ это—единое на потребу русскому театру».

АДЕЛИНА ПАТТИ.

(По случаю 50-лѣтія артистической карьеры).

А. Патти родилась въ 1839 году. Отецъ ея былъ итальянецъ, мать испанка. Ея мать была пѣвицей и появилась на итальянскихъ сценахъ подъ именемъ Борили, но рано потеряла голосъ, говоря, что дочери обобрали у нея талантъ (у Аделины Патти одна изъ сестеръ замѣчательная концертная пѣвица). Когда синьора Борили сошла со сцены, дѣла ихъ семейства пошли плохо и оно переселилось въ Америку. Въ Новомъ Свѣтѣ родственникъ ихъ Стракомъ, славянскій музыкантъ, первый замѣтилъ талантъ въ ребенкѣ и началъ развивать его. Маленькая Патти въ первый разъ была въ театрѣ, когда ей было шесть лѣтъ; прослушавши «Норму», она то и дѣло что повторяла слышанные ею мотивы, стараясь подражать актрисѣ, исполнявшей роль жрицы. Родители и Стракомъ, воспользовались этими наклонностями дѣвочки, подучили ее, и вотъ осьмилѣтній ребенокъ, стоя на столѣ, сталъ давать концерты сперва въ Нью-Йоркѣ, а потомъ и въ другихъ горо-

ЮБИЛЕИ.

дахъ. Затѣмъ бѣдную дѣвочку стали таскать по всей Америкѣ, какъ рѣдкость, и она, если вѣрить біографамъ, дала триста концертовъ. Гдѣ и у кого училась знаменитая пѣвица, мы не знаемъ; въ Америкѣ нѣтъ ни хорошихъ музыкальныхъ школъ, ни опытныхъ преподавателей; вѣроятно, она обходилась домашними средствами и болѣе всего обязана своей счастливой организаціи. 24 ноября 1859 года Патти дебютировала въ Нью-Йоркскомъ оперномъ театрѣ въ «Лючіи» и пѣла два года въ этомъ городѣ съ замѣчательнымъ успѣхомъ. Но молодая пѣвица была честолюбива, ей хотѣлось приобрести европейскую извѣстность и вотъ она въ 1861 году поетъ въ Лондонѣ, а въ 1862 году въ Парижѣ съ громаднымъ успѣхомъ. Въ 1869 г. видимъ мы диву въ Петербургѣ, гдѣ она, своимъ появленіемъ 2 января въ «Сонамбулѣ», произвела рѣшительный фуроръ. Билеты на ея представленія брались съ бою; съ пяти часовъ утра часть площади Большого театра была полна народомъ. Барышники нажили большія деньги, перепродавая ложи и кресла по баснословнымъ цѣнамъ. А. Патти пѣла въ Петербургѣ три сезона; сейчасъ Патти находится въ Англии замужемъ за третьимъ мужемъ барономъ Седерстремъ, который ей далъ то полное счастье, котораго она не находила, по ея словамъ, всю свою жизнь ни съ пресловутымъ Маркизомъ Ко, ни съ теноромъ Николини. Это артистка съ феноменальнымъ голосомъ, по блеску, по свободѣ вокализациі, по размѣру и рѣдкому звуку органа, не имѣвшая себѣ равныхъ между современными ей пѣвицами.

ОЛЬГА ОСИПОВНА ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ

(По поводу двадцатилѣтія ея пребыванія въ балетѣ).

О. О. Преображенская, справлявшая на дняхъ свое двадцатилѣтнее служеніе балету, принадлежитъ къ числу выдающихся танцовщицъ. Ея талантъ настоящій, который ничѣмъ не злоупотреблялъ, который за всю свою долгую службу не забывалъ, что, кто налагаетъ цѣпи на очарованіе, тому болѣе всѣхъ пристало самому носить цѣпи дисциплины, работы и суровой правды искусства. Г-жа Преображенская достигнула

возможнаго совершенства въ отведенной ей области творчества, исключительно благодаря упорному труду, энергіи и беззаветной любви къ хореографіи. Спектакль 29 ноября наглядно показалъ, что года не имѣютъ никакого вліянія на эту крупную звѣзду нашего балета; она и въ этотъ вечеръ въ балетѣ «Талисманъ», въ роли Нориты, обнаружила всѣ красоты своего художественнаго таланта, неутомимость и виртуозность въ танцахъ, въ связи съ изяществомъ рисунка, никогда не покидающихъ эту несравненную артистку. Въ продолженіе двадцатилѣтняго своего пребыванія на Императорской сценѣ О. О. выступала на сцену въ оперѣ и балетѣ болѣе 600 разъ. Талантливая балерина участвовала въ нижепоименованныхъ 33-хъ балетахъ: «Арлекинада» (Коломбина, Пьеретта), «Ацисъ и Галатея» (Гименей), «Волшебное зеркало» (Принцесса), «Волшебная фрейта» (Лиза), «Времена года» (Роза), «Гарлемскій тюльпанъ» (Маріана), «Дочь микадо» (О. Юше), «Дочь Фараона» (Рамзея), «Донъ Кихоть» (Мерседесъ), «Золушка» (Одетта), «Жизель» (Мирта, повелительница Вилиссъ, Жизель), «Жавота» (Жавота), «Жертвы Амура» (Хлоя), «Капризы бабочекъ» (2-я бабочка, муха), «Камарго» (Марія Камарго), «Калькобрино» (Сальвина), «Коппелія» (Сванильда), «Корсаръ» (Гюльнара), «Лебединое озеро» (Отиллія и Одетта), «Пахита» (Пахита), «Приваль кавалеріи» (Тереза), «Путешествующая танцовщица» (Марика), «Раймонда» (Генриетта, Раймонда), «Ручей» (Наила), «Сильфида» (подруга Эффи), «Синяя борода» (Изора, Анна), «Своенравная жена» (Берта), «Спящая красавица» (Флеръ де-Фаринъ, фея Кандидъ, Аврора), «Талисманъ» (Сильфида, Норита), «Тщетная предосторожность» (Лиза), «Фея куколъ» (фея Драже), «Эсмеральда» (Флеръ де-Лисъ), «Щелкунчикъ» (Изольда).

О. О. САДОВСКАЯ.

(Къ оорокалѣтію ея оценичовой дѣятельности).

Въ Москвѣ купеческой,
Въ Руси-ли до-Петровской,
Въ чепцѣ, въ повойникѣ, въ шлыкѣ былыхъ времянь,
Старушка русская для насъ жива въ Садовской.

29 декабря 1909 года исполнилось 40-лѣтіе дѣятельности одной изъ выдающихся артистокъ русской сцены О. О. Лазаревой-Садовской. Сорокъ лѣтъ службы О. О. театру вообще и 28 лѣтъ Московскому Малому театру— яркая страница торжества крупнаго таланта, идущая рука объ руку съ большой непрестанной плодотворной работой. Хотя 40-лѣтній срокъ формально—не юбилейный, но многочисленнымъ поклонникамъ ея таланта, думаемъ, пріятно будетъ возстановить въ своей памяти ея блестящій формуляръ.

О. О. дочь, когда-то весьма популярнаго въ Москвѣ пѣвца О. Л. Лазарева, знаменитаго тѣмъ, что извѣстный композиторъ А. Верстовскій, послѣ смерти незабвеннаго тенора Бантышева, передѣлалъ для него (О. Л. Лазаревъ былъ басъ) партію Торопки въ «Аскольдовой могилѣ». О. Л. Лазаревъ славился такъ же, какъ виртуозъ на гитарѣ и исполнитель русскихъ пѣсенъ. Еще въ дѣтствѣ О. О. обратила на себя вниманіе своими музыкальными способностями. У нея былъ превосходный слухъ и небольшой, но очень пріятный голосокъ. Ея первымъ руководителемъ по художественной части былъ популярный въ то время въ Москвѣ піанистъ Дробишъ. Въ юности еще ничего не предвѣщало, что изъ О. О. выработается большая актриса. По собственнымъ словамъ О. О., ее даже и не влекло въ театръ и она всецѣло хотѣла посвятить себя музыкѣ, такъ какъ довольно успѣшно участвовала въ концертахъ отца и своего учителя Дробиша. Совершенно случайно, 20 декабря 1869 года, О. О. впервые выступила въ роли Настасьи Панкратьевны въ комедіи А. Н. Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье», подъ своей дѣвичьей фамиліей, на сценѣ Московскаго артистиче-

скаго кружка, гдѣ начиналъ свою артистическую дѣятельность и ея будущій супругъ М. П. Садовскій, и настолько успѣшно, что о ней заговорили и она сдѣлалась профессиональной артисткою этого театра, играя на его сценѣ чуть ли не каждый спектакль роли комическихъ старухъ и въ водевиляхъ съ пѣніемъ, до 1876 года, а оттуда перешла въ театръ М. В. Лентовскаго, на сценѣ котораго оставалась до 1879 года. Въ 1870 году 20 декабря, она дебютировала въ бенефисъ П. М. Садовскаго на сценѣ Малаго театра подъ фамиліей Садовской, которую стала носить, сочетавшись бракомъ съ М. П. Садовскимъ, сыномъ знаменитаго комика, въ роли Арины Фодотовны въ комедіи Островскаго «Не въ свои сани не садись», но провела ее не такъ блестяще, какъ предполагали. Театральный критикъ московской газеты «Современная лѣтопись» въ № 3, 1870 года, отмѣчаетъ въ своей рецензіи, что въ Маломъ театрѣ О. О. сконфузилась передъ многочисленной публикой и играла нѣсколько вяло; публика принимала ее довольно холодно, сравнительно съ тѣмъ, что можно было ожидать. Послѣ этого дебюта О. О. вернулась опять на частную сцену и оставалась на ней до 1879 года, когда ей вновь предложено было дебютировать въ Маломъ театрѣ. Она выступила въ трехъ своихъ лучшихъ роляхъ: Евгеніи, Варвары, Пульхеріи Андреевны Гущиной, въ комедіяхъ А. Н. Островскаго: «На бойкомъ мѣстѣ», «Гроза» и «Старый другъ лучше новыхъ двухъ», послѣ чего была принята въ драматическую труппу Малаго театра, на испытаніе, безъ всякаго содержанія, что, однако, не помѣшало артисткѣ появиться въ ожиданіи оклада, который ей былъ назначенъ въ размѣрѣ 4.800 рублей только 30 іюля 1881 года, сто двадцать разъ. За время своего пребыванія на Императорской сценѣ, О. О. выступала на ней приблизительно болѣе тысячи разъ. Репертуаръ ея крайне богатъ и разнообразенъ: онъ состоитъ по преимуществу изъ комическихъ ролей пожилыхъ женщинъ. Эта артистка почти не знала сценической молодости. Большинство въ театрѣ гримируется подъ юность, О. О. же стала класть морщины съ перваго своего появленія на сцену на свое молодое лицо и въ награду за это ей дано было сберечь юношескую свѣжесть своего

ЮБИЛЕИ.

таланта, всю его искрометность и жизнерадостность, до тѣхъ реальныхъ морщинъ, которыя провели жизнь и возрастъ.

Лучшими ея ролями считаются въ театрѣ Островскаго: «Таланты и поклонники» (Нѣгина); «Послѣдняя жертва» (Глафира Фирсовна), «Волки и овцы» (Анфуса Фирсовна), «Лѣсъ» (Улита), «Доходное мѣсто» (Кукушкина); «Гроза» (Өеклуша и Варвара); «Старый другъ» (Гущина); «Правда хорошо, а счастье лучше» (Мавра Тарасовна), «Свои люди сочтемся» (Устина Наумовна), «Бѣдность не порокъ» (Анна Ивановна), «Не такъ живи, какъ хочется» (Груша); Тургенева—«Завтракъ у предводителя» (Каурова); Гоголя—«Ревизоръ» (Пошлепкина); «Горе отъ ума» (Хлестова); А. Потѣхина—«Чужое добро въ прокъ не идетъ» (Матрена); Л. Толстого—«Власть тьмы» и «Плоды просвѣщенія» (Матрена и кухарка); А. Писемскаго—«Горькая судьбина» (Матрена) и мног. друг. Смѣхъ и правда начало и конецъ богатаго творчества этой артистки. Прочны основы ея успѣха, ея славы, но бывали случаи, что этотъ беззаботный и мягкій смѣхъ звучалъ такъ трагически, что волосъ становился дыбомъ, такъ, напримѣръ, въ трагедіи графа Л. Толстого «Власть тьмы», въ которой О. О. создала величественный образъ Матрены.

ТОМАЗО САЛЬВИНИ.

(По поводу 80-лѣтія его рожденія).

Томазо Сальвини происходитъ изъ артистической семьи. Его родители были такъ же, какъ и онъ, дѣятели сцены. Родился онъ 1 января 1829 года и съ четырнадцати лѣтъ посвятилъ себя театру, отъ котораго на время оторвало его Гарибальдійское движеніе, такъ какъ онъ принималъ въ немъ самое живое участіе. Въ серединѣ пятидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія Т. Сальвини снова вернулся къ театру, являсь преимущественно пропагандистомъ Шекспира въ Италіи, изъ репертуара котораго особенно ему

удавалась роль Отелло, доставившая артисту послѣ исполненія ея въ Парижѣ громкую извѣстность въ сценическомъ мірѣ.

Русская публика познакомилась съ Т. Сальвини впервые въ 1867 году, но тогда онъ игралъ въ труппѣ знаменитой Аделаиды Ристори, съ которой пріѣхалъ въ Россію, весьма незначительныя роли, хотя и въ нихъ уже сквозилъ его выдающійся талантъ. Не мѣшаетъ при этомъ замѣтить, что первые шаги его артистической дѣятельности были вдохновлены любовью къ этой знаменитой артисткѣ, которая вмѣстѣ съ нимъ играла въ труппѣ Модены, пользуясь тогда уже громадной извѣстностью въ Италіи и воспоминаніе о которой постоянно жило въ памяти Сальвини. Когда она умерла въ 1906 году, онъ произнесъ горячую рѣчь на ея могилѣ, выдвинувъ въ ней первое достоинство актера — красоту и ясность дикціи.

Затѣмъ Т. Сальвини съ своею труппою въ 1880 году посѣтилъ Одессу и игралъ тамъ съ 15 января до 20 февраля и, по словамъ его мемуаровъ («Ricordi, anedoti, impressioni», Миланъ, 1895 г.) «въ этомъ космополитическомъ городѣ, гдѣ всѣ болѣе или менѣе владѣютъ итальянскимъ языкомъ, я былъ восторженно принятъ смѣшаннымъ населеніемъ». Въ 1882 году Т. Сальвини былъ приглашенъ со своею труппою дирекціей Императорскихъ театровъ дать нѣсколько представленій въ Петербургѣ и Москвѣ. Артистъ слѣдующими строками отмѣчаетъ пріемъ, оказанный ему на этотъ разъ въ Россіи: «въ концѣ января 1882 года я получилъ приглашеніе пріѣхать въ Россію, гдѣ я выступилъ 24 февраля того же года на сценѣ Мариинскаго театра, перейдя такимъ образомъ изъ удушливаго зноя Италіи въ страну стужи. Признаюсь, я выѣзжалъ въ Россію не безъ тревоги. Меня пригласила дирекція Императорскихъ театровъ, такъ что съ этой стороны никакой непріятности опасаться было нечего, но послѣ всѣхъ досадъ, причиненныхъ моею труппѣ на границѣ таможенными чиновниками, я находился въ скверномъ настроеніи и, обладая пылкимъ воображеніемъ, рисовалъ все себѣ въ самыхъ мрачныхъ краскахъ. Публика относилась къ моимъ представленіямъ съ самымъ шум-

нымъ энтузіазмомъ, нарушавшимъ даже иногда ходъ пьесы, и сбивали съ толку злополучныхъ актеровъ. Никогда не видалъ я зрителей, столь систематически упорныхъ въ аплодисментахъ, какъ въ Россіи. Послѣ того, какъ артистъ исполнилъ очень утомительную роль и, задыхась, изнуренный, обливаясь потомъ, надѣется удалиться въ свою уборную для отдыха, ему приходится стоять съ полчаса, чтобы принимать безконечныя оваціи, и выходить на сцену разъ пятнадцать, двадцать и даже тридцать. Мало этого, актера ждуть у дверей, сколько бы времени ни употреблялъ онъ на переодѣваніе, и выстраиваются въ два ряда, чтобы дать ему возможность пройти, вымаливая его взглядъ, пожатіе руки, а если онъ живетъ настолько близко, что не нуждается въ экипажѣ, его провожаютъ пѣшкомъ до дому съ явными доказательствами симпатіи». Въ 1901 г. Т. Сальвини вновь посѣтилъ Петербургъ, выступивъ на сценѣ Александринскаго театра въ одной изъ лучшихъ своихъ ролей, Отелло, окруженный артистами Императорскихъ театровъ. Многіе боялись, что сценическая иллюзія въ этомъ спектаклѣ будетъ въ значительной мѣрѣ повреждена тѣмъ обстоятельствомъ, что великому артисту придется играть съ русскими актерами, подающими ему реплики на неизвѣстномъ ему языкѣ. Можно было опасаться возникновенія досаднаго комизма въ какомъ либо драматическомъ положеніи. Опасенія оказались совершенно напрасными. Спектакль прошелъ съ громаднымъ успѣхомъ.

Томазо Сальвини оставилъ сцену въ октябрѣ 1903 года. «Il faut quitter la scène avant que la scène vous quitte», сказалъ онъ по окончаніи прощальнаго спектакля одному изъ своихъ поклонниковъ, добавивъ при этомъ: «voilà mon principe, tant comme homme que artiste». Т. Сальвини—художникъ въ обширномъ значеніи этого слова. Онъ въ полномъ смыслѣ Шекспировскій актеръ. Истинная сфера его дѣятельности — характерныя драматическія роли.

МИХАИЛЪ ПРОВИЧЪ САДОВСКОЙ.

(По поводу сорокалѣтняго пребыванія на сценѣ Императорскаго Мооковскаго Малаго театра).

М. П. Садовской, другъ Островскаго, А. Э. Писемскаго, Н. Чаева, сослуживецъ Н. Х. Рыбакова, артистъ и литераторъ, родился 12 ноября 1847 года. Воспитывался въ 1-й Московской гимназiи, которую оставилъ по болѣзни глазъ. Отецъ его, знаменитый и незабвенный артистъ Провъ Михайловичъ, хотѣлъ сдѣлать изъ М. П. ученаго и лингвиста и, дѣйствительно, изученiе пяти языковъ дало ему въ послѣдствii возможность перевести нѣсколько пьесъ классическаго иностраннаго репертуара: Бомарше, Расина, Гольдони и Джакометти. На сценѣ М. П. находится 42 года. Въ первый разъ выступилъ онъ 15 октября 1867 года въ театрѣ Артистическаго кружка, въ роли Андрея Титыча, въ комедii Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье». Въ томъ же кружкѣ принимала участiе и О. О. Лазарева, въ послѣдствii супруга М. П.

17 октября 1869 года М. П. дебютировалъ въ Маломъ театрѣ въ комедii Островскаго «Свои люди сочтемся», въ роли Подхалюзина и зачисленъ въ труппу на жалованье 600 р. въ годъ. Для послѣдующихъ дебютовъ выступилъ онъ въ роли Андрея Брускова и Васи въ комедiяхъ Островскаго «Тяжелые дни» и «Горячее сердце». Репертуаръ М. П. очень великъ и разнообразенъ. Въ продолженiе своей сценической карьеры онъ игралъ въ пьесахъ Н. Гоголя, Грибоѣдова (Молчалинъ, князь Тугоуховскiй), А. Потѣхина, Н. Чаева, А. Писемскаго и друг. драматурговъ и переигралъ почти во всѣхъ пьесахъ А. Н. Островскаго молодя комическiя роли. Отдавая главныя силы русскому бытовому репертуару, М. П. Садовской не разъ выступалъ съ успѣхомъ въ пьесахъ Мольера и Бомарше («Донъ-Жуанъ»—Лепорелло; «Продѣлки Скапена»—Скапенъ, «Севильскiй цирюльникъ»—Фигаро). М. П. въ то же время драматургъ и беллетристъ. Его пьеса «Живая душа потемки» была играна въ срединѣ 80 годовъ прошлаго столѣтiя на сценѣ Малаго театра; ему же

ЮБИЛЕИ.

принадлежитъ переводъ «Севильскаго цирюльника» Бомарше, «Эдина» Софокла и «Федры» Расина. М. П. извѣстенъ также, какъ авторъ талантливыхъ разсказовъ изъ міра актеровъ и мелкаго люда; они первоначально печатались въ журналѣ «Артистъ», а затѣмъ въ 1899 г. вышли отдѣльнымъ изданіемъ.

Чествованіе М. П. происходило въ Маломъ театрѣ, при закрытомъ занавѣсѣ, въ комедіи Островскаго «Доходное мѣсто», въ которой юбиляръ игралъ роль Досужева. М. П. былъ принятъ восторженно и получилъ массу привѣтствій, поздравительныхъ телеграммъ, вѣнковъ и рядъ цѣнныхъ подарковъ, изъ которыхъ отмѣчаемъ телеграмму отъ общества любителей Россійской словесности: «Привѣтствуемъ дорогого сочлена съ славнымъ и долгимъ служеніемъ искусству. Имя Садовскихъ неразрывно связано съ лучшими традиціями русскаго театра». Въ ознаменованіе юбилея артистами-товарищами М. П. была собрана довольно значительная сумма для учрежденія стипендіи имени М. П. Садовскаго въ открываемомъ пріютѣ «Призрѣніе дѣтей провинціальныхъ актеровъ».

НИКОЛАЙ ѲЕОПЕМПТОВИЧЪ СОЛОВЬЕВЪ.

(По поводу 40-лѣтней музыкальной дѣятельности).

Въ маѣ 1908 г. исполнилось 40-лѣтіе критической и композиторской дѣятельности Николая Ѳеопемптовича Соловьева. Н. Ѳ. родился въ Петрозаводскѣ 27-го апрѣля 1846 года. Кончивъ 2-ю гимназію въ Петербургѣ, онъ поступилъ въ медико-хирургическую академію, оттуда перешелъ въ консерваторію. Курсъ послѣдней окончилъ въ 1870 году по классу композиціи Н. И. Зарембы со степенью свободнаго художника и большой серебряной медалью. Передъ публикою онъ впервые выступилъ съ увертюрою для большого оркестра на актѣ въ консерваторіи 1869 года, а въ 1870 году (тоже на актѣ) съ драматическою кантатою «Смерть Самсона». Въ 1874 году онъ приглашенъ профессоромъ въ консерваторію. Здѣсь онъ читалъ сперва теорію для обязательныхъ классовъ и исторію музыки, а

съ 1885 года, получивъ званіе профессора, ведетъ спеціальныя классы теоріи композиціи. Ученики его—фонъ-Бахъ, Статковскій, Длусскій, Некрасовъ, Штейнбергъ и многіе другіе. На Колумбійской выставкѣ въ Чикаго получилъ онъ почетный дипломъ и медаль за оперу «Корделія». Н. Θ. написаны: увертюра es-dur (1869 г.), кантата Самсонъ и Далила (1870 г.), картина «Русь и Монголія» (1870 г.), петровская кантата въ честь 200-лѣтняго юбилея Петра I-го, романсы, изъ которыхъ многіе появлялись въ «Музыкальномъ Мірѣ», «Звѣздѣ» и проч., «Слово о полку Игоревѣ» на текстъ Мея для голоса и фортепіано (1873 г.), опера «Кузнецъ Вакула» (1875 г.), хоръ «Молитва о Руси», получившій премію на конкурсѣ Русскаго музыкальнаго общества (1877 г.), оперы «Корделія» и «Домикъ въ Коломнѣ». Съ 1906 года онъ занимаетъ постъ помощника директора Императорской Пѣвческой Капеллы. Н. Θ. извѣстенъ такъ же, какъ выдающійся критикъ. Онъ работалъ во многихъ періодическихъ изданіяхъ и, главнымъ образомъ, въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ велъ музыкальную хронику въ «Биржевыхъ Вѣдомостяхъ» и «Россіи». Вмѣстѣ съ гр. А. Д. Шереметевымъ Н. Θ. явился инициаторомъ и организаторомъ общедоступныхъ народныхъ концертовъ.

АЛЕКСѢЙ СЕРГѢЕВИЧЪ СУВОРИНЪ.

(По поводу 50-лѣтія его литературной и сценической дѣятельности).

А. С. Суворинъ родился 11 Сентября 1834 г. въ селѣ Коршевѣ, Бобровскаго уѣзда, Воронежской губ. Однимъ изъ первыхъ литературныхъ произведеній А. С. былъ рассказъ «Гарибальди», напечатанный въ «Воронежской Бесѣдѣ» 1859 г. Онъ пріобрѣлъ извѣстность благодаря отчасти талантливому исполненію этого рассказа со сцены знаменитымъ П. М. Садовскимъ. Затѣмъ А. С. сотрудничалъ во множествѣ журналовъ, но широкую популярность пріобрѣлъ, какъ фельетонистъ, въ газетѣ В. Ф. Корша «С.-Петербургскія Вѣдомости». Здѣсь-же А. С. началъ помѣщать свои театральныя рецензіи, обличавшія большое чутье и глубокою любовью

къ театру. Это театральное чутье помогло впоследствии Суворину одному из первых отметить талант М. Г. Савиной, Стрепетовой, Заньковецкой и многих других.

Съ 1876 г. А. С. Суворинъ становится хозяиномъ собственной газеты «Новое Время», а затѣмъ и собственнаго почти театра, гдѣ съ этихъ поръ сосредоточиваются его театральные интересы. Здѣсь, благодаря стараніямъ дирекціи, впервые были поставлены на сцену такія драмы, какъ: «Царь Ѳедоръ Іоанновичъ» и «Власть тьмы». Но пьесы, написанныя самимъ А. С., ставились большею частью на Императорскихъ сценахъ. Первою имъ была сочинена комедія «Татьяна Рѣпина» (1889 г.), затѣмъ «Медея» (въ сотрудничествѣ съ В. П. Буренинымъ), трагедія «Царь Дмитрій Самозванецъ и царевна Ксенія» и комедія «Вопросъ». Кромѣ того, перу Суворина принадлежатъ двѣ одноактныя шутки: «Не пойманъ—не воръ» и «Онъ въ отставкѣ». Всѣ эти пьесы, кромѣ «Дмитрія Самозванца», давались на Императорскихъ сценахъ. Онѣ отличаются сценичностью, легкимъ литературнымъ языкомъ и носятъ обыкновенно злободневный характеръ. Въ «Татьянѣ Рѣпиной» затронутъ жгучій вопросъ о положеніи актрисы въ обществѣ. «Медея» была написана для трагическаго дарованія Стрепетовой. «Вопросъ», передѣланный авторомъ изъ романа «Любовь», касается щекотливой темы—женитьбы на женщинѣ съ «прошлымъ» и разрѣшаетъ эту тему чрезвычайно гуманно. 27 Февраля нынѣшняго года справлялся 50-ти лѣтній юбилей А. С.

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧЪ ХОДОТОВЪ.

(По поводу 10-лѣтія его сценической дѣятельности на Императорской сценѣ).

Н. Н. Ходотовъ съ юныхъ лѣтъ чувствовалъ призваніе къ театру. Ребенкомъ, вмѣстѣ со своими товарищами, разыгрывалъ онъ въ Петрозаводскѣ, въ домѣ своихъ родителей, дѣтскія пьесы. Любовь къ сценѣ не остыла въ немъ и въ Петербургѣ.

Воспитываясь въ кронштадтской гимназіи, онъ проводилъ обыкно-

венно лѣто въ Лѣсномъ корпусѣ и тамъ организовалъ изъ своихъ товарищей-подростковъ любительскую труппу, давалъ съ ней бесплатныя представленія на дачѣ Савельева по Муринскому проспекту. Успѣхъ, выпавшій на долю Николая Николаевича въ этихъ спектакляхъ, окончательно утвердилъ его давнишнее желаніе посвятить себя сценѣ, и онъ, блистательно выдержавъ пріемное испытаніе въ Императорскомъ театральномъ училищѣ, зачисляется на драматическіе курсы, въ классъ Вл. Давыдова. Въ 1898 г. Н. Н. успѣшно выдерживаетъ выпускное испытаніе, послѣ чего принятъ въ составъ Императорской драматической труппы на окладъ въ 600 рублей. На первыхъ же порахъ пришлось ему появиться въ такихъ значительныхъ роляхъ, какъ: Незнамовъ — «Безъ вины виноватые»; Василій — «Каширская старина»; Скворцовъ — «Выгодное предпріятіе», разучивая ихъ наскоро за болѣзнью игравшихъ въ нихъ раньше актеровъ. Исполненіе вышеупомянутыхъ ролей, Н. Ник. было настолько удачно, что постомъ 1899 года М. Г. Савина предложила ему занять амплуа перваго любовника въ труппѣ, организованной ею для поѣздки въ Одессу, гдѣ Н. Н. въ роляхъ: Армана Дюваля («Дама съ камеліями»), Мышкина («Идіотъ»), Алекина («Нищіе духомъ»); Вѣрина («Исторія одного увлеченія, Радзивилевича») имѣлъ выдающійся успѣхъ. Съ такимъ-же успѣхомъ, лѣтомъ того-же года, съ товариществомъ В. Ѳ. Коммиссаржевской, посѣтилъ онъ вновь Одессу, Кіевъ и Харьковъ, особенно выдвинувшись во время этого турнэ въ роли Карандышева («Безприданница», А. Н. Островскаго). Всѣхъ вообще ролей сыграно этимъ талантливымъ артистомъ за десятилѣтнее пребываніе его на сценѣ 357, т. е. почти во всѣхъ пьесахъ текущаго репертуара. 4 ноября 1908 года, въ бенефисъ вторыхъ артистовъ, Н. Н. впервые выступаетъ въ качествѣ драматурга на сценѣ Александринскаго театра пьесой «На перепутьи», а въ нынѣшнемъ сезонѣ ставитъ вторую пьесу «Госпожа Пошлость».

МОСКОВСКІЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ за 1898—1908 гг.

Н. Е. ЭФРОСА.

14-го октября 1908 г. Московскій Художественный театръ, которому принадлежитъ такая крупная роль въ жизни современнаго русскаго сценическаго искусства, закончилъ и торжественно отпраздновалъ свое первое десятилѣтіе. На этомъ праздникѣ общество ярко демонстрировало свои симпатіи къ Художественному театру, и въ рядѣ адресовъ, привѣтствій и газетныхъ статей были подведены итоги его дѣятельности.

Попытался сдѣлать это и самъ театръ. И на праздникъ десятилѣтія, и позднѣе, уже на исходѣ одиннадцатаго сезона, главные его руководители, К. С. Станиславскій и Вл. И. Немировичъ-Данченко, выступили, какъ теоретики своего театра, дали довольно обстоятельный комментарий къ его работѣ; говорили о самыхъ принципахъ Художественнаго театра и отвѣчали на нѣкоторыя, къ нему обращаемыя, обвиненія. Эти интересныя выступленія хорошо помогаютъ «собрать концы» и вычертить главную линію поведенія театра.

Мы имѣемъ въ виду, прежде всего, рѣчь г. Станиславскаго на торжественномъ собраніи театра 14-го октября и рѣчь г. Немировича-Данченко на засѣданіяхъ второго режиссерскаго съѣзда, въ мартѣ 1909 г., того съѣзда, который, хотя и въ шутку, но съ достаточно серьезными основаніями, звали «судомъ надъ Художественнымъ театромъ». Въ меньшей мѣрѣ, но всетаки имѣетъ въ этомъ отношеніи значеніе и тотъ докладъ о природѣ и приемахъ актерскаго творчества, какой былъ сдѣланъ г. Станиславскимъ въ частномъ собраніи группы режиссеровъ—участниковъ съѣзда.

Художественный театръ одинаково часто звали, то съ восторгомъ, то съ укоромъ и ироніею, — «театромъ исканій» и «театромъ единой режиссерской воли», причемъ подъ этой послѣдней затѣйливой оболочкой таилось опредѣленіе Художественнаго театра, какъ театра поработенной

актерской индивидуальности, театра безъ актера. Такое опредѣленіе было во всей отчетливости формулировано и нѣкоторыми ораторами съѣзда, гдѣ принципиальный вопросъ о размежеваніи сферъ вліянія режиссера и актера легко и быстро переходилъ въ плоскость критики московскаго театра. А подъ «театромъ исканій» не разъ понимался лишь «театръ метаній», суетливаго, безпринципнаго, модою подхлестываемаго шатанія по всѣмъ закоулкамъ модернизма.

Первое десятилѣтіе театра знало, дѣйствительно, многія увлеченія: и натурализмомъ, и символизмомъ, и самою тщательною, мелочною копировкою дѣйствительности, и полными съ послѣднею разрывами, въ которыхъ пропадала трепетная жизнь, и смѣняли ее схематизація, условность, высшая обобщенность. Тотъ реализмъ, самая родная русскому театру стихія, который получилъ высшее выраженіе въ Островскомъ и въ методахъ и приемахъ исполненія Малаго театра,—не удовлетворялъ Художественнаго театра.

Надо двинуться куда-то, къ новымъ, болѣе широкимъ и болѣе важнымъ достиженіямъ, захватить въ рамки театра какое-то новое содержаніе, найти новыя формы для сценическаго воплощенія этого новаго содержанія. Такова была точка отправленія. И, мѣняя боговъ своихъ, былъ театръ вѣренъ этой отправной точкѣ, исходному сознанію.

Еще задолго до рожденія Художественнаго театра родилась новая драма. Она вырвалась изъ прежнихъ, ставшихъ ей узкими рамокъ и раздвинула свое содержаніе вширь и вглубь. Драматургическому возсозданію стали подвергаться тѣ стороны соціальной жизни и индивидуальной психики, которыя раньше оставались незатронутыми. Отчасти потому, что онѣ тогда еще не получили значительной роли въ дѣйствительности, отчасти потому, что не умѣло на нихъ сосредоточиться художественное вниманіе. Въ драматургію вошли новые классы, новыя отношенія и рождаемыя ими коллизіи и проблемы. По иному стали обозначаться взаимоотношеніе личности и общества, индивида и среды. И въ индивидуальной психологіи все яснѣе проступали нѣкоторыя тончайшія черты, раньше неуловимыя

для драматической поэзии, которую сковывала формула о «дѣйствии». Теперь изощрившійся глазъ поэта увидалъ въ душевномъ спектрѣ тонкіе переходы цвѣта въ цвѣтъ, уловилъ полочувства или настроенія. Такъ обогащалось содержаніе драмы, экстенсивно и интенсивно, вширь и вглубь. Драма не переставала быть возсозданіемъ жизни, не переставала быть въ этомъ смыслѣ реалистическою. Но она была уже не совсѣмъ та, что прежде; перемѣстились въ ней центры преимущественнаго вниманія.

Московскій Художественный театръ, — или Художественно-Общедоступный, какъ назывался онъ по началу, — и возникъ, главнымъ образомъ, для того, чтобы использовать этотъ новый матерьялъ драматургіи, чтобы воплотить на сценѣ, измѣненными ея средствами, новыя наслоенія реализма. Можетъ быть, при своемъ рожденіи онъ еще и не сознавалъ этой задачи съ достаточной четкостью. За такое предположеніе говоритъ большая репертуарная пестрота перваго сезона, гдѣ были уже Чеховъ и Ибсенъ, но были и Писемскій, и Софокль, и какой-то Маріоттъ. Но театръ былъ уже во власти той новой задачи, которая сейчасъ отмѣчена. И скоро она опредѣлила главный драматургическій курсъ театра. Ибсенъ, Гауптманъ, больше всего Чеховъ — стали господствующими здѣсь авторами, заняли своими шестнадцатью пьесами (Ибсенъ — 8, Чеховъ — 5, Гауптманъ — 3) больше половины всѣхъ 1732 спектаклей. Въ пятый сезонъ къ нимъ прибавился Максимъ Горькій, только-что вошедшій тогда въ драматургію. Одна изъ его драмъ, «На днѣ», заняла третье мѣсто по числу спектаклей въ рядѣ пьесъ Художественнаго театра.

Но мало было ясно сознать или смутно почувствовать, что пришла новая драматургія, и пробилъ часъ ввести ее въ театръ, приспособить къ ней его средства. Было еще необходимо и выполнить такое приспособленіе, произвести собственно — сценическую реформу. И ея осуществленіе, не обошедшееся безъ ошибокъ, безъ уклоненій отъ вѣрнаго пути, наполнило жизнь Художественнаго театра. Легче всего было справиться съ мелкими недочетами стараго спектакля, съ такъ бывшею въ глаза рутиною прежнихъ театральныхъ условностей и съ декорационною ложью. Былъ, вѣдь,

готовый образец—мейнингенскія постановки. Новому театру показалось очень важнымъ повторить мейнингенство. И онъ со всѣмъ молодымъ увлеченіемъ и со всѣмъ исключительнымъ богатствомъ режиссерской фантазіи К. С. Станиславскаго отдался этому дѣлу въ первой-же своей постановкѣ, въ только-что освобожденномъ отъ цензурнаго запрета «Царѣ Θεодорѣ Іоанновичѣ», гр. Алексѣя Толстого. Спектакль былъ инсценированъ по принципу, такъ сказать, историческаго натурализма. Этотъ принципъ держался въ работѣ Художественнаго театра довольно долго, хотя скоро и пересталъ быть господствующимъ, опредѣляющимъ его ликъ. Отзвуки его остались даже въ постановкѣ Шекспировскаго «Юлія Цезаря», который былъ сыгранъ въ шестомъ сезонѣ; но «натурализмъ древностей» стусывался тутъ передъ заботою возсоздать душу цезаревскаго Рима. Что такова была основная задача, — было ясно видно и по спектаклю. Совершенно опредѣленно и точно формулирована она въ обширномъ письмѣ, которое написалъ тогда автору этихъ строкъ одинъ изъ руководителей Художественнаго театра.

Но что можно было сдѣлать съ «мейнингенствомъ» при пьесахъ Ибсеновскихъ, Чеховскихъ, Гауптмановскихъ? А онѣ уже завладѣвали репертуаромъ Художественнаго театра. И стала все явственнѣе обозначаться въ работѣ театра-искателя новая метода, которая скоро станетъ опредѣляющею для облика Художественнаго театра. Ее можно опредѣлить, какъ заботливое сочетаніе всѣхъ частей сцены для вѣрной передачи не частныхъ, но воздуха пьесы, ея настроенія, ея художественной идеи. И это получило лучшее осуществленіе въ пьесахъ Чехова. Уже не возмознобольшая правда подробностей, не натуралистическая вѣрность дѣйствительности, исторической или современной, бытовой, интересуютъ Художественный театръ, но «выявленіе», говоря моднымъ въ ту пору словомъ, души и настроенія драмы, но гармоническое сочетаніе всѣхъ частей. Всею работою управляетъ теперь стремленіе возсоздать общій колоритъ и смыслъ той части жизни, которая перенесена авторомъ на сцену. Оттого и постановка стала иною, и собственно исполненіе, игра актеровъ измѣнилась.

юбилей.

Все приспособилось къ тому, чтобы передать нѣжную, задумчивую прелесть чеховскихъ настроеній. И приблизительно то-же было сдѣлано для Ибсена, хотя и съ меньшею удачею, и для Гауптмана. Такъ проходилъ Художественный театръ свой главный путь, обогащая сцену созданіями углубленнаго реализма и вырабатывая въ этомъ направленіи новую сценическую технику.

Затѣмъ начинается временное расхожденіе съ этимъ реализмомъ. Художественному театру показалось, что подъ этимъ знаменемъ ему уже некуда итти, что этотъ путь пройденъ до конца. И онъ повѣрилъ, что найдетъ истинное обновленіе въ модной литературѣ модернизма. Сталь искать средствъ для ея сценическаго осуществленія, хотѣлъ порвать съ жизнью, съ правдою. Явились новые приемы — стилизація и схематизація, чрезвычайная упрощенность. Такъ пробовалъ театръ сыграть «Драму жизни» Кнута Гамсуна, «Жизнь человѣка» Леонида Андреева, кое-что въ этихъ новыхъ приемахъ были значительно и цѣнно, потому-что возсозданіе жизни на сценѣ доступно чрезвычайному развитію. Но то обновленіе, какое грезилось въ ту пору Художественному театру, и ради котораго порывалъ онъ со сценическимъ реализмомъ, не пришло. Неудача была не отъ неумѣлости даннаго театра. Она таилась въ самой задачѣ, потому-что задача эта была въ разрѣзъ съ природою театра, требовала надъ нею насилія. Художественный театръ это созналъ. И, завершая десятилѣтіе, вернулся къ реализму,

Г. Станиславскій въ своей рѣчи на юбилейномъ праздникѣ разставилъ всякія вѣхи на пути расхожденія театра съ реализмомъ. Слѣдить за всѣми—значило-бы писать исторію Художественнаго театра. И, возможно, она оказалась-бы не совсѣмъ такою, какой рисуется г. Станиславскому, который стоитъ слишкомъ близко къ ея событіямъ. Оттого не всегда у него вѣрная перспектива, не всегда вѣрное опредѣленіе относительной цѣнности отдѣльныхъ составныхъ частей сложнаго движенія. Но вѣрно и выпукло показаны начало и конецъ этого движенія.

Лучшую свою жизнь Художественный театръ прожилъ съ Чеховымъ,

утвердивъ его незыблемо не только въ своемъ, но и вообще въ русскомъ репертуарѣ. Какъ первую по времени побѣдою этого театра была чеховская «Чайка», такъ послѣднею, уже въ одиннадцатомъ сезонѣ—возобновленная чеховскія «Три Сестры». Театръ искалъ, метался, мѣнялъ лики, и среди всего этого броженія неизмѣнною и прочнѣйшею основою его художественной работы были пьесы Чехова. И каждый разъ, когда онъ припадалъ къ Чехову, въ пору-ли наибольшаго бурленія силъ, или въ пору временной усталости, унынія и сомнѣній,—онъ обновлялся, какъ Антей.

А Чеховъ, при всемъ своемъ новымъ, съ его богатствомъ настроеній, съ его поэзіею увяданія, съ его скорбною лирикою, грустными чаяніями лучшей жизни, — Чеховъ былъ продолжателемъ русскаго реализма. Не отрицаніемъ его, но утвержденіемъ и обновленіемъ. Прямыми линиями связанъ онъ съ Тургеневымъ и Островскимъ, черезъ нихъ—съ Гоголемъ. Такъ, черезъ Чехова, и Художественный театръ связалъ себя съ главнымъ теченіемъ русской художественности, русскаго театра въ частности.

И сознаніе этой связи, наконецъ, ясно выступило въ рѣчи г. Станиславскаго, облеклось въ форму лозунга для будущаго: какъ блудный сынъ, возвращается Художественный театръ въ отчій домъ, пишетъ на знамени своемъ: «завѣты Щепкина», богатая простота правды, обогащенный реализмъ. Таково знаменательное и весьма важное признаніе, которое сдѣлалъ Художественный театръ устами своего главнаго руководителя.

А рѣчи Вл. И. Немировича-Данченко и отчасти К. С. Станиславскаго во время режиссерскаго съѣзда дали категорическій отвѣтъ на главное обвиненіе, какое возводилось на Художественный театръ: онъ будто бы низводилъ актера до чисто служебнаго значенія, обращая «царя театра» въ какую-то безличную часть театральнаго механизма, приводимаго въ движеніе рукой режиссера.

Художественный театръ отъ начала располагалъ выдающимися режиссерскими силами, и этимъ силамъ приходилось имѣть дѣло съ неуспѣвшими еще раскрыться, окрѣпнуть, выдать свою индивидуальность актерскими талантами. И безъ всякой теоріи о «театрѣ единой режиссерской

воли», только въ силу такой комбинаціи элементовъ, режиссура должна была получить тутъ преобладаніе. Необходимость вынуждала, чтобы сильнѣйшій взялъ на свои плечи главное бремя. Насколько, съ теченіемъ времени, необходимая практика была обращена въ теорію? Сложилось мнѣніе, что въ этомъ театрѣ актеръ сознательно развѣнчанъ, изъ самостоятельно творящей силы обращенъ въ ancilla режиссуры. И мнѣніе стало обростать легендою: Художественный театръ рѣшительно отрекается отъ актерскаго таланта, отъ талантливаго актера; его идеаль—маріонетка, лучшая, не прекословящая исполнительница режиссерскихъ велѣній; актеръ-же—лишь необходимое зло. И, какъ ни странно, особенно расцвѣла легенда тогда, когда актерскія силы театра уже окрѣпли, раскрыли себя, когда нѣкоторые актеры выросли въ крупныя величины. Но такова инерція идей и предразсудковъ...

Въ правильной мысли театра о важности среды, въ которой развивается дѣйствіе индивидуальныхъ драмъ, въ правильной заботѣ объ общемъ настроеніи видѣли новое подтвержденіе того, что въ этомъ театрѣ центръ тяжести перемѣщенъ отъ актеровъ къ «сверчкамъ», къ свисту вѣтра, звону набата, всплеску волнъ, шуму веселья и т. д. Для театра это было лишь однимъ изъ средствъ (удачно или неудачно выбранныхъ въ каждомъ данномъ случаѣ—все равно); предвзятое мнѣніе непремѣнно желало видѣть въ этомъ цѣль. И съ негодованіемъ заявило, что этой второстепенной цѣли принесена въ жертву высшая цѣнность театра—актеръ.

Дѣйствительность рѣзко противорѣчила такимъ заявленіямъ, съ каждымъ сезономъ—все сильнѣе. Въ «театрѣ безъ актера» выросли крупныя актерскія величины съ очень яркою индивидуальностью. Нѣкоторые образы въ «Чайкѣ», «Дядѣ Ванѣ», «Трехъ сестрахъ», «Вишневомъ садѣ», «Ивановѣ»—въ такой послѣдовательности былъ сыгранъ въ Художественномъ театрѣ Чеховъ,—получили на сценѣ совершенное воплощеніе: Маша («Чайка»), Соня («Дядя Ваня»), Наташа («Три сестры»)—у г-жи Лилиной, Аркадина, профессорша, Маша («Три сестры»), Раневская—у г-жи Книпперъ, Астровъ, Гаевъ, графъ—у г. Станиславскаго, Трофимовъ и Ива-

новъ—у г. Качалова, Епиходовъ—у г. Москвина, Вафля— у г. Артема, Пищикъ—у г. Грибунина, Соринъ—у г. Лужского и еще нѣк. др. Такіе образы не могли дать покорные ученики и слуги режиссуры: это--созданія истиннаго актерскаго творчества. Въ «театрѣ безъ актера» г. Станиславскій далъ Штокмана, можетъ быть, и не вполне совпадающаго съ ибсеновскимъ замысломъ, но говорившаго о великолѣпномъ, первоклассномъ актерскомъ талантѣ исполнителя. Въ «театрѣ безъ актера» г. Качаловъ создалъ поразительнаго Бранта, Цезаря, барона (въ горьковскомъ «Днѣ»), уже за гранью перваго десятилѣтія—Ивара Карено, въ первой части трилогіи Гамсуна, «У вратъ царства», и даже принципиальные противники Художественнаго театра, наиболѣе сердито говорящіе объ угашеніи актерскихъ индивидуальностей и талантовъ, признаютъ его сейчасъ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ русскихъ актеровъ; г. Москвинъ, еще на зарѣ театра давшій прекраснаго царя Θεодора, создалъ затѣмъ Луку, старика Отермана въ «Драмѣ жизни» и т. д. Этотъ перечень—далеко не исчерпывающій, ни въ актеряхъ, ни въ роляхъ. Но онъ достаточно, думается, краснорѣчивъ и даетъ основаніе признать всѣ толки о подавленіи актерскаго таланта и о «театрѣ безъ актера» только недоразумѣніемъ.

Въ рѣчи г. Немировича-Данченко было вскрыто это недоразумѣніе, былъ ясно формулированъ принципъ, была дана теорія десятилѣтней практики. Режиссура лишь создаетъ точки приложенія для самостоятельной актерской работы, но отнюдь не покушается ее замѣнить. Режиссура лишь хлопочетъ о гармоніи частей, требуемой разумомъ произведенія, а никакъ не объ ихъ поработеніи. Безъ нихъ безсильная, она и въ Художественномъ театрѣ всегда влеклась къ актерскимъ талантамъ и никогда не предъявляла къ нимъ требованій объ отреченіи отъ законныхъ ихъ правъ. И потому очень много говорили о самовластіи вокругъ Художественнаго театра, но никогда не говорили въ немъ самомъ. И тамъ, гдѣ чудилась какая-то незатихающая вражда между режиссеромъ и актеромъ, было всегда мирное содружество.

А режиссеръ-автократъ par excellence, г. Станиславскій, выступивъ

ЮБИЛЕИ.

на собраніи режиссеровъ, говорилъ... о творествѣ актера. И какъ ни сложна его теорія актерскаго творчества, еще не получившая окончательнаго оформленія, несомнѣнно въ ней одно: признается полная свобода актерскаго самоопредѣленія, въ красный уголъ поставлено вдохновеніе актера, яркая сила и правда внутреннихъ переживаній.

Такова вторая группа категорическихъ утвержденій, сдѣланныхъ Художественнымъ театромъ. Утвержденія эти получились въ результатѣ десятилѣтняго опыта. Они резюмируютъ прошлое, они — самоопредѣленіе театра. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, они заключаютъ предопредѣленіе будущаго, обязываютъ въ будущемъ. И театръ, переступивъ черезъ порогъ десятилѣтія, уже сталъ выполнять эти свои художественныя обязательства.

Написавъ на знамени своемъ «завѣты Щепкина», театръ справедливо захотѣлъ включить въ свой репертуаръ ту гениальную комедію, съ которой русскій театръ ведетъ свое новое лѣтоисчисленіе, и которая уже по одному тому, по великой своей исторической роли, не говоря о художественныхъ качествахъ, должна быть непремѣнно въ репертуарѣ cadaго русскаго театра. Ставя «Ревизора», Художественный театръ какъ бы подчеркивалъ, что вводитъ себя въ общее русло русской драматургіи, къ словамъ рѣчи г. Станиславскаго прибавляетъ дѣло. И можно предъявить къ этой постановкѣ, вызвавшей нескончаемое множество толковъ, какой угодно обвинительный актъ, но безспорными остаются: во-первыхъ, большая послѣдовательность этого репертуарнаго шага и, во-вторыхъ, чрезвычайная добросовѣстность, внимательность въ выполненіи задачи. Всѣ неудачи и всѣ промахи не подрываютъ силы этого нашего утвержденія. Театръ хотѣлъ использовать весь гоголевскій матеріалъ и показать его во всей выпуклости и во всемъ богатствѣ красокъ, на какія способна современная сцена; хотѣлъ возсоздать не только отдѣльныя фігуры, но и всю атмосферу среды и эпохи. И въ этомъ отношеніи не только хотѣлъ, но и многое сдѣлалъ. И бытъ, и духъ были даны.

Кромѣ того, театръ продѣлалъ, съ большимъ мастерствомъ и со счастливыми результатами, громадную, чисто-театральную, техническую работу,

всю цѣнность которой оцѣнить лишь спеціалисты театра. Художественный театръ переработалъ всѣ *mise-en-scen'*ы комедіи, отказавшись отъ тѣхъ, что были освящены временемъ, стали нашею театральною традиціею. И, думается, положилъ начало новой счастливой традиціи. А въ этомъ, какъ будто—только техническомъ усовершенствованіи серьезно заинтересована вся пьеса, такъ какъ чрезъ то получаетъ легкій, плавный ходъ. И въ этомъ заинтересованъ каждый отдѣльный исполнитель, значить,—и каждый гоголевскій образъ, такъ какъ актеръ получаетъ черезъ то удобную возможность для наиболѣе яркихъ и впечатляющихъ проявленій. Въ этой сферѣ Художественный театръ сдѣлалъ много очень удачныхъ находокъ, открылъ путь разнообразію, увеличилъ и жизненность, и красоту, и правду сценическихъ изображеній.

Справедливость требуетъ, однако, сказать, что при воплощеніи художественныхъ замысловъ Гоголя, его образовъ, театръ взялъ за руководство одинъ принципъ, который сильно испортилъ его работу, придалъ ей невѣрный характеръ. Принципъ этотъ—преувеличеніе, превращеніе легкихъ штриховъ автора въ толстыя рѣзкія линіи. Этодъ методъ проходитъ съ неуклонностью черезъ весь спектакль. Точно между комедіей и зрителемъ помѣстили очень сильное увеличительное стекло. Оттого отдѣльныя части стали весьма, сверхъ нужной мѣры, отчетливыми. Это не карриатура, гдѣ съ умысломъ усиливается, на счетъ другихъ, какая-нибудь одна особенность, наиболѣе характерная и обличающая сущность лица. Это именно преувеличеніе, рисунокъ, рассматриваемый черезъ лупу. Преувеличены и черты внѣшнія, преувеличены и чувства, мысли, интонаціи персонажей комедіи, всѣ авторскія ремарки, всѣ указанія текста. Получалось такое впечатлѣніе, точно театръ боялся довѣриться силѣ Гоголя, оставленнаго въ его естественныхъ размѣрахъ, боялся, что такъ не разглядитъ современный зритель его глубокихъ смысловъ и тонкихъ обличеній, не разслышитъ сокрытыхъ содроганій авторской души. И сталъ работать по методу преувеличенія. Но комизмъ Гоголя не сталъ оттого ярче, и произведенныя спектаклемъ впечатлѣнія—глубже. Напротивъ. Отдѣльныя крайности отвлекали

вниманіе отъ сущности, заслоняли истинный разумъ изображаемаго. И отлетала отъ иныхъ фигуръ, такъ демонстрированныхъ, жизнь.

Впрочемъ, съ теченіемъ времени нѣкоторыя крайности и преувеличенія отпали, сгладились, и «Ревизоръ», хотя и болѣлъ тѣмъ же основнымъ недостаткомъ, шелъ уже легче и больше раскрывалъ истинныя гоголевскія красоты. Такъ было и въ цѣломъ и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ фигурахъ, которыя *fractu temporis* стали глубже и ближе къ Гоголю.

Подъ знаменемъ «завѣтовъ Щепкина», подъ лозунгомъ «обогащеннаго реализма», о которыхъ, какъ мы видѣли, говорилъ г. Станиславскій на праздникѣ десятилѣтія театра, была проведена тутъ и другая постановка этого сезона, перваго въ новомъ десятилѣтіи. Прекрасная сама по себѣ, она прибрѣтала еще и особый интересъ: въ ней давалось яркое подтвержденіе обѣимъ категоріямъ заявленій, сдѣланныхъ руководителями театра. Постановка эта—начальная часть трилогіи Кнута Гамсуна о гордомъ мыслителѣ Иварѣ Карено, «У вратъ царства». Художественный театръ уже раньше ставилъ среднюю часть этой трилогіи, «Драму жизни». То было въ пору наибольшаго его увлеченія «новыми словами», наибольшаго уклона отъ реализма. И театръ ставилъ эту пьесу со всѣми ухищреніями «модерна», стремился къ полному разрыву съ натурою, къ ирреальности, далъ какую-то сигнализацию дѣйствительности. «У вратъ царства» пришли въ иную пору, когда, какъ мы видѣли, развѣялись эти увлеченія. Да и самая пьеса Гамсуна меньше допускала такіе, какъ въ «Драмѣ жизни», методы инсценировки. Театръ не могъ этого не видѣть, а главное, не могъ не быть вѣренъ своему послѣднему лозунгу, заявленному столь недвусмысленно и торжественно. И «Врата царства» были поставлены по тому-же методу, по какому ставили здѣсь Чехова: реалистично въ лучшемъ смыслѣ слова, съ большою скромною, задумчивою красотою.

Было въ этомъ спектаклѣ яркое оправданіе или подтвержденіе и другого заявленія, какое сдѣлано въ рѣчи г. Немировичемъ-Данченко. Самые упорные въ предубѣжденіи не могли бы отказать въ признаніи тутъ Художественнаго театра—«театромъ актера», потому что выступили во всей

яркости своихъ индивидуальностей и во всей красотѣ своего таланта исполнители обѣихъ главныхъ ролей пьесы. Любой «театръ актера» могъ бы позавидовать такимъ исполнителямъ ролей Карено и Элины, такому богатству творческихъ силъ, какое показали г. Качаловъ и г-жа Лилина.

Правда, Элина Художественнаго театра—не совсѣмъ Элина Гамсуна. Въ послѣдней есть, и съ развитіемъ пьесы все болѣе выдвигается впередъ, начало демоническое, что-то, что роднитъ ее съ Терезитой «Драмы Жизни». Поднимаются со дна темныя силы инстинктовъ. Г-жа Лилина не хочетъ признавать эти темныя силы. Ни голосъ, ни глаза, ни вся игра милаго наивнаго, почти дѣтскаго лица Элины не напоминаютъ о трагическомъ, о бурѣ, о тьмѣ. И это уменьшало значительность одной изъ коллизій драмы, трагедія самого Карено дѣлалась отъ того мельче, будничнѣе. Но свой образъ г-жа Лилина выдерживала до конца въ совершенствѣ, съ полною безупречною; и сдѣланъ онъ съ исключительною виртуозностью и легкостью, полонъ красоты и обаянія. Сдѣланъ такъ, какъ на это можетъ быть способенъ только очень большой художникъ сцены.

Въ игрѣ г. Качалова эти качества сочетались и съ полною вѣрностью авторскимъ замысламъ. Былъ герой, великій человѣкъ съ гениальною мыслью и стальною волею, когда надо отстаивать свою новую правду. Было въ образѣ, какой даетъ исполнитель, и все богатство жанра—и разсѣянность, и мѣшковатость, и добродушіе. Но въ этомъ не затерялось героическое начало, вдохновеніе мыслителя и воля борца. И опять, это было доступно только очень большой актерской силѣ, актеру-творцу, хотя это было сыграно въ томъ театрѣ, который нѣкоторымъ угодно считать и называть «театромъ безъ актера», театромъ живыхъ маріонетокъ.

И третье подтвержденіе тѣхъ замѣчаній, какія мы выше дѣлали по поводу характера и достоинствъ Художественнаго театра, было дано въ первомъ послѣ-юбилейномъ сезонѣ возобновленіемъ «Трехъ Сестеръ». Опять прикоснулся театръ къ Чехову—и опять была полная, самая блестящая художественная побѣда. Пожалуй, это былъ лучшій спектакль за нѣсколько послѣднихъ лѣтъ, лучшій послѣ чеховскаго-же «Вишневаго сада».

Во всей красотѣ, въ захватывающей печали выступило чеховское и наполнило все вниманіе, властно очаровало. Новымъ было лишь исполненіе Ирины г-жей Барановской, не всегда ровное, не всегда одинаково прочувствованное но мѣстами прекрасное силою глубокаго переживанія, искренностью, юностью. И еще углубилось исполненіе ролей Вершинина, Тузенбаха, Маши. И еще стройнѣе цѣлое, обвѣянное такою красотой и такою сгущенною грустью, тоскою по иному, лучшему, по тому, что, можетъ быть, и осуществится когда-нибудь въ русской жизни...

Нѣкоторымъ противорѣчіемъ выраженнымъ на юбилей теоретическимъ началомъ и выкинутымъ лозунгамъ была какъ-будто одна постановка послѣ-юбилейнаго сезона—«Синяя Птица» Меттерлинка. Тутъ—отступленіе отъ реализма, и преобладаніе мертвой части сцены надъ живою. Но врядъ-ли есть основанія считать эту постановку показательною. И глубокая ошибка—утверждать: вотъ логическое завершеніе дѣятельности театра Станиславскаго и Немировича-Данченко; онъ пришелъ, и долженъ былъ прійти, къ торжеству волшебнаго фонаря и электричества, къ сведенію актеровъ къ вещамъ... Такъ говорили... Но не правильнѣе-ли считать «Синюю Птицу» лишь эпизодомъ въ жизни театра? И какъ эпизодъ, это и интересно, и законно. Реализмъ, даже въ высшій свой расцвѣтъ, не отрекался отъ сказочнаго, и Островскій написалъ для театра «Снѣгурочку».

Въ «Синей Птицѣ»—большія поэтическія красоты, мастерское воплощеніе дѣтскаго міропониманія во всей его наивности, фантастичности и трогательности. И въ эту красивую ткань сказки вплетены нити тонкаго лиризма, философской грусти по «синей птицѣ» счастья, которую никакъ нельзя найти, и мягкаго юмора. Была попытка еще расширить тайный смыслъ «Синей Птицы», раскрыть ея символику, увидать въ ней большую философскую идею. Врядъ-ли это не насиліе надъ сказкою Меттерлинка, врядъ-ли выдерживаетъ она такой комментарий. Онъ лишь убиваетъ непосредственность и нѣжность ея красоты и поэзіи.

Сказочное, фантастическое весьма трудно поддается сценическому возсозданію. Сцена—слишкомъ грузный механизмъ, чтобы угоняться за

летомъ фантазіи. И сторожитъ опасность впасть въ «феерію», которая не приемлема для художественно-развитого вкуса. Эти трудности побѣждены г. Станиславскимъ, руководимыми имъ декораторами и т. д. Картины дѣтскихъ сновидѣній, въ которыхъ оживаютъ и являютъ свою душу хлѣбъ, молоко, сахаръ, вода, огонь, въ которыхъ водить дѣтей свѣтъ, и ведутъ борьбу вѣрный человѣку песь и злокозненный другъ ночи котъ,—переданы на сценѣ съ большою красотою, легкостью, прозрачностью, во всемъ обаяніи наивности. И нужно быть очень уже окованномъ скептицизмомъ, чтобы не поддаться тонкой прелести сценъ въ «царствѣ прошлаго» и въ лазоревомъ чертогѣ нерожденныхъ душъ, гдѣ толпятся онѣ, призрачныя, зыбкія, въ ожиданіи, когда время пропуститъ ихъ въ жизнь, на землю. Требовалась и нашлась фантазія исключительная, чтобы передать все это въ театрѣ, чтобы не огрубить вымысловъ Меттерлинка.

Конечно, можно спросить, не было-ли художественною расточительностью—тратить такія большія усилія, такъ изощрять сцену и ея средства для задачи все-таки не крупной и для театра—только случайной. Можетъ быть, это было художественно-неэкономно. Но богатые могутъ иногда быть небрежливими, даже расточительными.

Не поставимъ въ упрекъ театру, что онъ отдалъ всю роскошь своихъ вдохновеній тому, что—только мимолетный эпизодъ въ его жизни, а не важный въ ней моментъ. И не станемъ этотъ мимолетный эпизодъ дѣлать основою для сужденія о театрѣ, какъ цѣломъ, и для оцѣнки характера и смысла его работы.

Завершивъ на протяженіи десятилѣтія большой кругъ исканій, заплативъ дань многимъ увлеченіямъ, Художественный театръ утвердился въ художественномъ, обогащенномъ новымъ содержаніемъ реализмѣ и выработалъ прекрасный сценическій аппаратъ для его осуществленія. Это онъ доказалъ въ одиннадцатый свой сезонъ. И, надо думать и надѣяться, что въ этомъ направленіи пойдетъ его послѣдующая дѣятельность.

„РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕОРИИ ДЕКЛАМАЦИИ“¹⁾).

Н. ГЛАЗУНОВА.

№ по
поряд-
ку. Годъ
появле-
нія въ
свѣтъ.

Названіе книги или статьи.

1. 1868. *Штраудеръ.*
«О наиболѣе цѣлесообразномъ способѣ вести упражненія въ декламации въ гимназіяхъ и др. высшихъ заведеніяхъ». (Циркуляръ по Московск. уч. округу. 1868 г., № 3. Стр. 32—87. Приложение).
2. 1877. *А. П.*
«Къ вопросу о выразительномъ чтеніи учащихся». «Женск. Образ». 1877 г. (Стр. 612—614).
3. 1881. *І. Паульсонъ.*
«Учебный матеріалъ для практическихъ упражненій въ родномъ языкѣ» по «Второй Учебной Книжкѣ». «Дидактическое руководство для элементарныхъ учителей и учительницъ». Спб. 1881 г. Въ книгѣ есть статья о выразительномъ чтеніи. (Стр. XII—XLII).
4. 1885. *Старый театраль.*
«Натуральная школа сценическаго искусства». Практическое

¹⁾ Мы получили слѣдующее письмо отъ Н. Л. Глазунова: М. Г. Въ послѣднемъ (V-мъ) выпускѣ «Ежегодника Императорскихъ Театровъ» помѣщенъ обстоятельный списокъ названій книгъ и статей, рассматривающихъ прямо или косвенно вопросы выразительнаго чтенія, составленный г. Юр. Озаровскимъ. Приведено 57 названій. Такого значительнаго количества работъ совершенно достаточно для обстоятельнаго ознакомленія съ теоретическими основами декламационнаго искусства, но для библиографическихъ и иныхъ цѣлей желательна, разумѣется, возможно большая полнота перечня, которая точнѣе указала бы степень высоты, на какой стоитъ разработка вопроса въ данный моментъ и интересъ къ нему въ теченіе извѣстнаго періода времени. Руководствуясь послѣдними соображеніями, я составилъ по выработанному уже г. Озаровскимъ плану дополнительный списокъ книгъ, статей и замѣтокъ, относящихся къ искусству декламации и предлагаю его вашему вниманію. Если онъ Васъ удовлетворитъ, то не откажитесь помѣстить его въ слѣдующемъ номерѣ редактируемаго вами журнала.

№ по
поряд-
ку. Годъ
 появле-
 нія въ
 свѣтъ.

Названіе книги или статьи.

- руководство для любителей сцены. Изд. театр. бібліотеки «Заря» въ Москвѣ. 1885 г.
5. 1885. «Обученіе искусству чтенія во французскихъ женскихъ лицяхъ». «Педаг. Сборн.». 1885 г., III. (Стр. 32—37).
 6. 1886. «Школа театральнаго искусства». Руководство и наставникъ для тѣхъ, кто хочетъ быть замѣчательнымъ артистомъ. Изд. И. Бурлакова. Ц. 2 р. Москва. 1886 г. Имѣются главы: «Гимнастика голоса и рѣчи» и «Декламация и дикція».
 7. 1887. *Виноградовъ, В.*
«Школа театральнаго искусства». Устройство сценъ для любителейскихъ и домашнихъ спектаклей. Ц. 2 р. 1887 г. Москва. Есть замѣтка: «Декламация». (Стр. 4—7).
 8. 1887. *Коклэнъ.*
«Литературный чтець»—Ивана Щеглова. Изд. тов. М. О. Вольфъ. Спб. 1887 г. Есть замѣтка: «Въ чемъ состоитъ искусство чтеца» Коклэна. (Стр. 1—6).
 9. 1888. *Вересовъ П. К.*
«Методика обученія выразительному чтенію» (по Гартунгу, Легувэ и др.). Тифлисъ. 1888 г.
 10. 1890. *Глубоковскій, М. Н.* (врачъ).
«Гигіена голоса». Для артистовъ, учителей, учениковъ и любителей пѣнія, ораторовъ и проповѣдниковъ. Изданіе второе кн. магаз. В. Думнова. Москва. 1890 г. Ц. 1 р.
 11. 1890. «Къ вопросу о преподаваніи чтенія въ низшихъ и среднихъ учебныхъ заведеніяхъ». (Циркуляръ по управлен. Кавказ. уч. округа 1890 г. Приложение къ № 7-му).
 12. 1890. *Анастасіевъ, А.*
«Выразительное чтеніе, какъ учебный предметъ начальной школы». Приложение къ журн. «Читальня Народной Школы» 1890 г. Спб.
 13. 1891. *Родоновъ-Киселевскій и Бурлаковъ.*
«Полная школа театральнаго искусства и гримировки». Изд. О. М. Бриллиантовой. Ц. 2 р. Москва. 1891 г.

БИБЛЮГРАФІЯ.

- | № по
поряд-
ку. | Годъ
появле-
нія въ
свѣтъ. | Названіе книги или статьи. |
|-----------------------|-------------------------------------|---|
| 14. | 1892. | <i>Гуперцъ</i> (докторъ).
«Гимнастика легкихъ». Переводъ съ 3-го нѣм. изд. д-ра И. П. Тимошеева. Спб. 1892 г. Изд. Н. П. Петрова. |
| 15. | 1892. | <i>Паульсонъ I.</i>
«Методика грамоты по историческимъ и теоретическимъ дан-
нымъ». Ч. II-я. Ц. 2 р. Изд. К. Л. Риккера. Спб. 1892 г. Въ книгѣ
есть глава: «О недостаткахъ произношенія и исправленіе ихъ».
(Страница 143—157). |
| 16. | 1893. | <i>Коровяковъ, Д.</i>
«Энциклопедическій словарь». Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А.
Ефронъ. Т. X-й. 1893 г. Спб. Есть содержательное объясненіе
слова «декламація», Д. Коровякова. (Стр. 311—314). |
| 17. | 1897. | <i>Соловьевъ, А. Н.</i>
«Искусство выразительнаго чтенія». Опытъ теоретическаго
пособія для учениковъ городскихъ училищъ. Ц. 15 к. Казань.
1897 г. |
| 18. | 1897. | <i>Бродовскій, М. М.</i>
«Какъ слѣдуетъ читать». Изв. кн. магазиновъ М. О. Вольфъ.
1897 г. № 2. |
| 19. | 1897. | <i>Фильрозе, Грегоръ.</i>
«Заиканіе, лепетаніе, шепелявость и ихъ лѣченіе педагогическо-
дидактическими приемами». Ц. 30 к. Рига. 1897 г. Изд. К. Г.
Зихмана. |
| 20. | 1898. | <i>В. И.</i>
О выразительномъ и объяснительномъ чтеніи въ гимназіяхъ.
«Филологическ. Зап.». 1898 г., вып. III—IV. |
| 21. | 1899. | <i>Городенскій, И.</i>
«Объ основныхъ тоновыхъ модуляціяхъ рѣчи примѣнительно
къ выразительному чтенію». Тифлисъ. (Изъ циркул. по Кавказск.
уч. окр. 1899 г., IX. Приложение). |
| 22. | 1900. | «Новый трудъ о законахъ выразительнаго чтенія въ примѣ-
неніи къ школѣ». Изъ иностранной педагогической литературы.
«Народн. Образованіе». 1900 г. X. |

- | № по
поряд-
ку. | Годъ
появле-
нія въ
свѣтъ. | Названіе книги или статьи. |
|-----------------------|-------------------------------------|---|
| 23. | 1900. | <i>Кочержинскій, Ѡ.</i>
«О выработкѣ сознательнаго и выразительнаго чтенія». «Русск. Начальн. Учитель». 1900 г. VI—VII. |
| 24. | 1901. | <i>Зимницкій, В.</i>
«Обученіе выразительному чтенію въ низшихъ учебн. заведе-
ніяхъ. Ц. 30 к. Изд. К. Тихомирова. Москва. 1901 г. |
| 25. | 1901. | <i>Уманецъ-Райская, И. П.</i>
«Популярный самоучитель постановки голоса и выразительнаго
чтенія». Ц. 75 к. Москва. 1901 г. |
| 26. | 1901. | <i>Тростниковъ, М.</i>
«Обученіе чтенію правильному, сознательному и выразитель-
ному». Ц. 25 к. Изд. журн. «Русская школа». Спб. 1901 г. |
| 27. | 1902. | <i>Виноградовъ, Ѡ. В.</i>
«Литературный вечеръ». Сборникъ поэтическихъ произведеній
для чтенія на литературныхъ вечерахъ въ школѣ и семьѣ.
Изд. Лито-типографіи Л. П. Антонова. Казань. 1902 г. Есть
глава: «Краткая теорія выразительнаго чтенія». (Стр. 14—36). |
| 28. | 1902. | <i>Елисѣевъ, С. П.</i>
«Для декламации». Сборникъ избранныхъ стихотвореній. Спб.
1902 г. Предисловіе съ указаніями для декламаторовъ. (Стран.
III—XIV). |
| 29. | 1903. | <i>Витбергъ, Ф. А.</i>
«Указатель книгъ и статей по вопросамъ преподаванія исторіи
русс. литературы въ средн. уч. заведеніяхъ». [Спб. 1903 г. Въ
указателѣ есть отдѣлъ: «Выразительное чтеніе. Декламация».
(Списокъ книгъ и статей). |
| 30. | 1904. | <i>Зимницкій, В.</i>
«Методика обученія чтенію по прохожденіи алфавита». Изд.
2-е, К. Тихомирова. Ц. 65 к. Москва. 1904 г. Имѣется глава:
«Выразительное чтеніе». (Стр. 64—74). |
| 31. | 1905. | <i>Абрамовъ, К.</i>
«Даръ слова». Искусство произносить рѣчи. Изд. второе.
Ц. 25 к. Спб. 1905 г. |

№ по
поряд-
ку. Годъ
 появле-
 нія въ
 свѣтъ.

Названіе книги или статьи.

32. 1905. *Бѣлевичъ, В.*
«Наши чтенія». Устройство литературныхъ вечеровъ въ учебн. заведеніяхъ, основныя приемы правильного и художественнаго чтенія и сборникъ стихотвореній для декламации въ школѣ и семьѣ. Изд. «Общест. Пользы». Ц. 1 р. 50 к. Спб. 1905 г.
33. 1906. *Вейль* (докторъ).
«Какъ и чѣмъ мы должны дышать». Перев. съ нѣм. съ примѣчаніями и дополненіями доктора О. С. Мееровича. Спб. 1906 г.
34. 1907. *Виноградовъ, Н.* (священникъ).
«Выразительное чтеніе въ школѣ». Учительск. Библиотека, вып. 3-й. (Безпл. приложение къ журн. «Народн. Образование»). Спб. 1907 г. Ц. 20 к.
35. 1907. *Морозовъ, А. и Розановъ Н.*
«Выразительное чтеніе». Практическое руководство для городскихъ училищъ, торговыхъ школъ, учительскихъ семинарій и средн. учебн. зав. Изд. К. Тихомирова. Ц. 50 к. Москва. 1907 г.
36. 1907. *Кофлеръ, Л.* (Профессоръ).
«Учитесь правильно дышать». Гимнастика легкихъ. Съ 10-ю рис. Изд. тов. М. О. Вольфъ. Ц. 15 к. Спб.—Москва. 1907 г.
37. 1908. *Тростниковъ, М. А.*
«Методика чтенія». Руководство для обученія процессу, сознательности и художественности чтенія. Ц. 40 к. Юрьевъ. 1908 г.
38. 1908. *Тихомировъ Д. И.*
«Чему и какъ учить на урокахъ роднаго языка въ начальной школѣ». Изд. 11-е редакціи журналовъ «Юная Россія» и «Педагог. Листокъ». Москва. Ц. 1 р. 1908 г. Есть глава: «Выразительное чтеніе». (Стр. 122—133).
39. 1909. *Коклэнъ* (старшій).
«Искусство актера». Перев. А. А. Веселовской. Изд. Дирекціи кievск. драм. театра И. Э. Дуванъ—Торцова подъ общей редакціей Н. А. Попова. Ц. 50 к. Москва—Кіевъ. 1909 г.
40. 1909. *Ларионовъ, В.* (докторъ медицины).
«Психологія краснорѣчія», съ однимъ рисункомъ. Изд. т-ва М. О. Вольфъ. Спб.—Москва. Ц. 30 к. 1909 г.

- | № по
поряд-
ку. | Годъ
появле-
нія въ
свѣтъ. | Названіе книги или статьи. |
|-----------------------|-------------------------------------|--|
| 41. | 1909. | <i>Богородицкій, В.</i>
«Опытъ фізіологіи общерусскаго произношенія, въ связи съ экспериментально-фонетическими данными. Ц. 1 р. Казань. 1909 г. |
| 42. | 1910. | <i>Вейль</i> (докторъ).
«Какъ надо дышать». Средство предохраненія и лѣченія болѣзней дыхательныхъ органовъ. Гигіенической очеркъ съ 14-ю рис. Перев. съ послѣдняго нѣм. изд. исправленнаго и дополненаго. Ц. 50 к. Спб. Изд. А. С. Суворина. 1910 г. |
| 43. | 1910. | <i>Чернышевъ, В.</i>
«Азбука выразительнаго чтенія». Первые указанія и совѣты учащимся. Пособіе для учениковъ городскихъ училищъ и средн. учебн. заведеній. Ц. 20 к. Спб. 1910 г. |

Изъ двухъ бібліографическихъ списковъ, предложенныхъ нами (г. Юр. Озаровскимъ и мною) явствуетъ, что за періодъ времени съ 1864 г. по 1910-й въ Россіи на русскомъ языкѣ книгъ и статей по вопросамъ декламации и имѣющихъ къ нимъ близкое отношеніе выпущено въ свѣтъ не менѣе ста названій, разумѣется, самой разнообразной цѣнности.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХЪ

ВЪ

„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ за 1909 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

I. Воспоминанія и переписка.

- 1) Переписка *А. С. Аренскаго* съ *А. П. Ленскимъ* по поводу «Бури» Шекспира, iv, 107—119.
- 2) *К. Баранцевичъ*. Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній, vi—vii, 1—10.
- 3) *Н. С. Васильева*. Отрывки изъ воспоминаній, i, 1—8.
- 4) *Ев. П. Карповъ*. Двѣ послѣднія встрѣчи съ *А. П. Чеховымъ*, v, 1—9.
- 5) *Ц. А. Кюн*. Къ характеристикѣ *А. С. Даргомыжскаго*, iii, 42—56.
- 6) *А. П. Ленскій*. Переписка съ *А. И. Южинымъ* (кн. Сумбатовымъ), i, 100—117.
- 7) *П. М. Невѣжинъ*. Воспоминанія объ *А. Н. Островскомъ*, iv, 1—16.
- 8) *А. В. Приселковъ*. Первая постановка «Власти тьмы» на любительской сценѣ въ 1890 г., i, 29—39.
- 9) *П. А. Россіевъ*. Около театра (листки воспоминаній), v, 117—133.
- 10) *Н. Ѳ. Соловьевъ*. Отрывки изъ воспоминаній, vi—vii, 10—16.
- 11) *А. П. Чеховъ*. Неизданное письмо къ *Вс. Э. Мейерхольду*, v, 10—11.
- 12) *Ив. Щегловъ*. Искры смѣха (о бр. Коклэнъ) iii, 63—70.

II. Матеріалы по исторіи театра и драматической цензуры.

- 1) *Н. Н. Долговъ*. Первая постановка «Грозы», v, 105—116.
- 2) Бар. *Н. В. Дризенъ*. Гоголь и драматическая цензура, ii, 35—42.
- 3) *Н. Н. Евреиновъ*. Испанскій актеръ XVI—XVII вв., vi—vii, 48—64.
- 4) *М. В. Карнѣевъ*. Двѣ забытыя русскія танцовщицы: *Н. К. Богданова* и *Е. А. Андрианова*, iv, 120—129.
- 5) *В. П. Лачиновъ*. Очеркъ японскаго театра, vi—vii, 65—70.
- 6) *William Molard*. Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ, vi—vii, 70—79.
- 7) *Н.* Новая данная о *А. Ѳ. Писемскомъ*, i, 9—14.
- 8) *А. И. Успенскій*. Оперный домъ (Императорскій Китайскій театръ въ Царскомъ Селѣ), iii, 37—41.

III. Матеріали по історії драматической літератури и музики.

- 1) *Ин. Ѳ. Анненскій.* Леконтъ-де-Лиль и его «Эринніи», v, 57—93.
- 2) *К. И. Арабажинъ.* Гоголь, какъ драматургъ, II, 1—13.
- 3) *Ѳ. Д. Батюшковъ.* Левъ Толстой, какъ драматургъ, I, 14—28.
- 4) *Ал. I. Гидони.* М. Метерлинкъ и его драмы, II, 43—57.
- 5) *Ѳ. Ф. Зѣлинскій.* Мертвый городъ, I, 77—80.
- 6) *А. А. Измайловъ.* Ѳ. Кони и старый водевиль, III, 1—37.
- 7) *В. Каратыгинъ.* Римскій-Корсаковъ, I, 39—76.
- 8) *Н. П. Кашинъ.* А. Н. Островскій и старинная драма, IV, 17—56.
- 9) *А. Коптяевъ.* Ницше и Гастъ, II, 57—70.
- 10) *Вл. И. Немировичъ-Данченко.* Тайны сценическаго обаянія Гоголя, II, 28—35.

IV. Бъ біографіямъ писателей, композиторовъ и артистовъ.

- 1) *Андреянова, С. А.,* танцовщица, уп. у *М. Карнѣва*, IV, 120—129.
- 2) *Андреевъ-Бурлакъ, В. Н.,* арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, v, 117—133.
- 3) *Аренскій, А. С.,* композиторъ, упом. въ перепискѣ съ *А. П. Ленскимъ*, IV, 107—119.
- 4) *Авражекъ, У. I.,* арт., юбил., VI—VII, 143.
- 5) *Альтани, И. К.,* арт., юбил., VI—VII, 143—145.
- 6) *Арендсъ, А. Ѳ.,* арт., юбил., VI—VII, 145—146.
- 7) *Ауэръ, Л. С.,* арт., юбил., VI—VII, 146—147.
- 8) *Бернаръ, Сарра,* арт., уп. въ ст. *Ѳ. Батюшкова*, III, 56—62.
- 9) *Богданова, Н. К.,* танцовщица, уп. у *М. Карнѣва*, IV, 120—129.
- 10) *Баранцевичъ, К.* Изъ моихъ воспоминаній, VI—VII, 1—10.
- 11) *Билибинъ, В. В.,* драм., некр., VI—VII, 123 и 124.
- 12) *Боборыкинъ, П. Д.,* драм., VI—VII, 147 и 148.
- 13) *Васильева, Н. С.,* арт. Отрывки изъ воспоминаній, I, 1—8; юбил., VI—VII, 150 и 151.
- 14) *Всеволожскій, И. А.,* некр., VI—VII, 122 и 123.
- 15) *Вейнбергъ, П. И.,* драм., некр., VI—VII, 124 и 125.
- 16) *Владиславлевъ, М. П.,* арт., некр., VI—VII, 125 и 126.
- 17) *Грассо, Джованни ди,* арт., уп. въ ст. *А. Измайлова*, I, 90—100.
- 18) *Гастъ, П.,* композит., уп. въ ст. *А. Коптяева*, II, 57—70.
- 19) *Горевъ, Ѳ. П.,* арт., юбил., VI—VII, 150—152.
- 20) *Гельцеръ, В. Ѳ.,* арт., некр., VI—VII, 126—127.
- 21) *Грессеръ, Г. Н.,* арт., некр., VI—VII, 127.
- 22) *Даргомыжскій, А. С.,* композ., уп. въ ст. *Ц. Кюи*, III, 42—56.
- 23) *Димитрій, Св.* Митроп. Ростовскій, Память, VI—VII, 121.
- 24) *Звягина, Л. Ю.,* арт., юбил., VI—VII, 152—153.

- 25) *Ипполитовъ-Ивановъ*, М. М., арт., юбил., VI—VII, 153 и 154.
- 26) *Ивановъ-Козельскій*, М. Т., арт., упом. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 27) *Ильинскій*, А. К., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 28) *Кони*, Ф., драм., уп. въ ст. *А. Измайлова*, III, 1—37.
- 29) *Коклэны*, бр., арт., уп. въ ст. *Ив Щеглова*, III, 63—70.
- 30) *Корневъ*, А. И. арт., юбил., VI—VII, 158.
- 31) *Каратыгина*, К. А., арт., юбил., VI—VII, 154—156.
- 32) *Козаченко*, Г. А., арт., юбил., VI—VII, 157 и 158.
- 33) *Кюнеръ*, В. В., арт., юбил., VI—VII, 159 и 160.
- 34) *Куманинъ*, Ф. А., литерат., упом. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 35) *Кудрина*, Н. Н., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 36) *Ленскій*, А. П., арт., переписка съ А. И. Южинимъ, I, 100—117; переписка съ А. С. Аренскимъ, IV, 107—119; некр. VI—VII, 131 и 132.
- 37) *Левинскій*, I., арт., некр. VI—VII, 128—130.
- 38) *Лукка*, П., арт., юбил., VI—VII, 160 и 161.
- 39) *Медвѣдевъ*, П. М., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 40) *Медвѣдева*, Е. Г., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 41) *Михѣевъ*, В. М., драм., некр., VI—VII, 132 и 133.
- 42) *Михайловъ*, М. А., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 43) *Направникъ*, Э. Ф., арт., юбил., VI—VII, 161 и 162.
- 44) *Парамоновъ*, Ф. А., арт., некр., VI—VII, 133 и 139.
- 45) *Потѣхинъ*, А. А., драм., некр., VI—VII, 134 и 135.
- 46) *Павлова*, А. М., танцов., юбил., VI—VII, 162 и 163.
- 47) *Правдинъ*, Ф. А., арт., юбил., VI—VII, 163—167.
- 48) *Патти*, А., арт., юбил., VI—VII, 167 и 168.
- 49) *Преображенская*, О. О., танцов., юбил., VI—VII, 168 и 169.
- 50) *Ремизовъ*, В. С., арт., некр., VI—VII, 135 и 136.
- 51) *Ридаль*, А. А., арт., некр., VI—VII, 136.
- 52) *Станиславскій*, К. С., арт., уп. въ ст. *Н. Попова*, II, 71—85.
- 53) *Садовская*, О. О., арт., юбил., VI—VII, 170—172.
- 54) *Садовскій*, М. П., арт. юбил., VI—VII, 175 и 176.
- 55) *Сальвини*, Т., арт. юбил., VI—VII, 172—174.
- 56) *Селивановы*, брат. Т. Н. и А. Н., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 57) *Соколова-Жамсонъ*, П. А., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 58) *Суворинъ*, А. С., драм., юбил., VI—VII, 177 и 178.
- 59) *Солонинъ*, П. Ф., арт., уп. въ ст. *П. Россіевъ*, V, 117—133.
- 60) *Чюмина*, О. Н., драм., некр., VI—VII, 136.
- 61) *Ходотовъ*, Н. Н., арт., юбил., VI—VII, 178 и 179.
- 62) *Шубертъ*, А. И., некр., VI—VII, 137 и 138.
- 63) *Южинъ*, А. И. (кн. Сумбатовъ), арт., уп. въ перепискѣ съ А. П. Ленскимъ, I, 100—117; въ собственной статьѣ о ближайшихъ задачахъ Московскаго Малаго Т., IV, 56—92.
- 64) *Юмашевъ*, Н. Т., арт., некр., VI—VII, 139.

V. Режиссерскій отдѣлъ.

I. Режиссерская и постановочная часть.

- 1) *Л. Гуревичъ*. Взглядъ Гоголя на искусство актера и режиссера, II, 14—27.
- 2) *Н. Н. Долговъ*. Первая постановка «Грозы», V, 105—116.
- 3) *Н. Н. Евреиновъ*. Режиссеръ и декораторъ, I, 80—89; Испанскій актеръ XVI и XVII вв., VI—VII, 48—64.
- 4) *В. П. Лачиновъ*. Очеркъ японскаго театра, VI—VII, 65—70.
- 5) Переписка *А. П. Ленскаго* съ *А. С. Аренскимъ* по поводу «Бури» Шекспира, IV, 107—119.
- 6) *W. Molard*. Театральный Салонъ, II, 86—89; Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ, VI—VII, 70—79.
- 7) *Н. К. Мельниковъ* (Сибирякъ). Национальность въ толкованіи сценическихъ образовъ, VI—VII, 16—26.
- 8) *Н. Поповъ*. Станиславскій, значеніе его для современнаго театра, II, 71—85.
- 9) *А. В. Приселковъ*. Первая постановка «Власти тьмы» на любительской сценѣ въ 1890 г., I, 29—39.
- 10) *В. Свѣтловъ*. Мысли о современномъ балетѣ, VI—VII, 27—48.
- 11) *Н. Г. Струве*. «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго театра, III, 71—74.
- 12) *Georg Fucks*. Принципы Мюнхенскаго «театра художниковъ», IV, 173—180.

II. Постановки отчетнаго сезона.

I. С.-Петербургъ.

- Ө. Зѣлинскій*. Мертвый городъ, I, 77—80.
- И. О. Осиповъ*. Русская драма, III, 85—98.
- С. Ф. Бахлановъ*. Опера, III, 99—115.
- В. Я. Свѣтловъ*. Балетъ, III, 116—122.
- М. В. Карнѣевъ*. Французская драма, III, 123—133; «Мессинская невѣста» Шиллера на сценѣ Императорскаго Китайскаго театра, IV, 201.
- К. И. Арабажинъ*. Впечатлѣнія сезона: Александринскій театръ — «На всякаго мудреца довольно простоты», «Ивановъ» (IV, 130—140), «Свѣтлая личность» (VI—VII, 80—84); Михайловскій театръ—«Ифигенія въ Авлидѣ», «Эриннии» (IV, 139—140), «Пастушка-Герцогиня», «Равенскій боецъ» и «Уриэль Акоста» (VI—VII, 80—84); Новый драматическій театръ—«Дни нашей жизни», «Анфиса» (IV, 140—148).
- Ив. Ө. Анненскій*. Леконтъ-де-Лиль и его «Эриннии», V, 57—93.
- Н. А. Котляревскій*. Ученическіе спектакли въ Михайловскомъ театрѣ, IV, 103—107.
- В. Е. Мейерхольдъ*. Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» въ Маріинскомъ театрѣ 30 окт. 1909 г., V, 12—35.
- А. Коптяевъ*. Вагнеръ въ эпоху «Тристана», V, 36—56.
- А. А. Смирновъ*. Эпоха и стиль въ постановкѣ «Тристана и Изольды», V, 93—98.
- В. Каратыгинъ*. Музыка въ Спб. (итоги осенняго сезона) 1909 г., VI—VII, 85—96.

УКАЗАТЕЛИ.

II. Москва.

Н. Е. Эфросъ. Малый театръ въ сезонъ 1908—1909 г., III, 137—147. Художественный театръ за 1898—1908 гг., VI—VII, 180.

Ив. Липаевъ. Опера, III, 148—150.

В. Свѣтловъ. Балетъ, III, 157—161.

А. И. Южинъ (кн. Сумбатовъ). Ближайшія задачи Малаго театра, IV, 56—92.

Н. С. Платонъ. Къ возобновенію въ Маломъ театрѣ «Дмитрія Самозванца и Василя Шуйскаго», IV, 93—102.

Ив. Худолеевъ. О постановкѣ на сценѣ Малаго театра «Идеальнаго мужа», О. Уайльда, V, 198—105.

Н. Е. Эфросъ. Впечатлѣнія сезона: Малый театръ — «Дмитрій Самозванецъ и В. Шуйскій», «Идеальный мужъ», «Жены» (IV, 148—157); «Привидѣнія», «Царь природы» (VI—VII, 96—109); Художественный театръ—«Анатэма» (IV, 157—161), «Мѣсяцъ въ деревнѣ» (VI—VII, 109—114); Театръ Незлобина—«Колдунья», «Ню» (IV, 161 и 162), «Черныя маски», «Шлюкъ и Яу» (VI—VII, 114—117); Театръ Корша — «Сатана» (VI—VII, 117).

Ю. Энгель. «Нюрнбергскіе мастерзингеры» Р. Вагнера, IV, 162—173.

VI. Хроника заграничной жизни.

Письмо 1. «Театральный салонъ» *W. Molard*, перев. Н. И. Бутковской, II, 86—89.

Письмо 2. «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго Королевскаго театра *Н. Г. Струве*, III, 71—74.

Письмо 3. Принципы Мюнхенскаго «Театра Художниковъ» *Georg Fucks*, перев. Л. Гуревичъ, IV, 173—180.

Письмо 4. Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ *W. Molard*, перев. М. Т., VI—VII, 70—79.

Ал. Гидони. Хроника иностранной литературы о театрѣ, IV, 186—191.

VII. Библиографія.

Н. Н. Евреинова «Введеніе въ монодраму», рец. *Е. М. Безпятова*, III, 75—80.

С. Варнеке «Исторія русскаго театра», ч. I, рец. *П. О. Морозова*, I, 118—121.

Н. Л. Глазунова «Декламационная хрестоматія» *Ю. Озаровскаго*, IV, 196.

А. П. Коптяева «Исторія новой русской музыки въ характеристикахъ: П. И. Чайковскій, А. *Каля*, IV, 197—200.

В. Сладкопѣвцева «Энциклопедія сценическаго самообразованія», *Ю. Озаровскаго*, IV, 192—196.

А. Федотова «Хрестоматія для школъ драматическаго искусства», *Ю. Озаровскаго*, IV, 196—197.

E. Hardt. «Tantris der Nat», *Ал. Гидони*, V, 142—147.

С. Яблоновскій. «О театрѣ» *Ал. Гидони*, I, 122—126.

Н. Л. Глазуновъ. Русская литература по теоріи декламации, VI—VII, 194—199.

А. А. Измайловъ. Новь и старь, iv, 181—186.

Ю. П. Морозовъ. Литература русскаго балета, ii, 90—103.

Юр. Озаровскій. Русская литература по теоріи декламации, v, 134—141.

VIII. Приложенія.

Къ I выпуску: *Лопе де Вега* «Пастушка и Герцогиня», комедія въ 3 актахъ, вольный переводъ А. Бѣжецкаго.

Ко II выпуску: *Н. В. Гоголя* «Женитьба» и «Отрывокъ» (свѣренный съ послѣдними изданіями и исправленный текстъ).

Къ vi—vii выпускамъ: *Эрнеста Хардтъ* «Шуть Тантрисъ», драма въ 5 актахъ, переводъ *Потемкина*.

IX. Статистика.

1. Репертуаръ сезона 1908—1909 гг., iii, 1—55 (четныя цифры по Спб. театрамъ, нечетныя по Московскимъ).

2. Количество спектаклей въ сезонѣ 1908—1909 гг. по Спб. и Москвѣ, iii, 56.

3. Дѣятельность Театрально-Литературнаго комитета Спб. и Московскаго, iii, 57 и 58.

4. Списокъ пьесъ, исполненныхъ въ сезонѣ 1908—1909 гг.:

въ Спб.:	русск. драма	iii,	59—61.
	» опера	iii,	62—63.
	» балетъ	iii,	63—65.
	французская драма	iii,	65—67.
	нѣмецкая »	iii,	67.
въ Москвѣ:	русск. драма	iii,	67—69.
	» опера	iii,	69—70.
	» балетъ	iii,	70—71.

5. Списокъ артистовъ Императорскихъ театровъ въ сезонѣ 1908—1909 гг.:

Спб.:	русск. драма	iii,	72—79.
	» опера	iii,	79—88.
	» балетъ	iii,	88—96.
	французск. драма	iii,	96—100.
	оркестръ	iii,	100—104.
Москва:	драма	iii,	104—109.
	опера	iii,	109—116.
	балетъ	iii,	116—123.
	оркестръ	iii,	123—126.

6. Списокъ личного состава служащихъ по постановочной части:

Спб.	iii,	127—129.
Москва	iii,	130—132.

УКАЗАТЕЛИ.

7. Списокъ личнаго состава театральнаго управленія, III, 133—136.
8. Списокъ личнаго состава преподавателей и служащихъ въ Императорскихъ театральныхъ училищахъ:
Спб. III, 137—139.
Москва III, 140—141.
9. Императорскія театральныя училища:
Спб. III, 142—143.
Москва III, 144.

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХЪ ИМЕНЪ, ВСТРѢЧАЮЩИХСЯ
ВЪ
„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“
за 1909 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

А.

- Аврамекъ, У. I.* арт., юбил., VI—VII, 143.
Альтани, И. К. арт., юбил. VI—VII, 143 и 144.
Андреянова, Е. А. изв. танцовщица, уп. въ ст. *М. В. Карнѣва.* Двѣ забытыя рус. танцовщицы, IV, 120—129.
Анненскій, Ин. Ѳ. писат. драм., «Леконтъ де Лиль и его «Эриннии», V, 57—93.
д'Аннунціо, Г. писат., въ ст. *Ѳ. Зѣлинскаго* «Мертвый городъ», I, 77—80.
Арабажинъ, К. И. Гоголь, какъ драматургъ, II, 1—13; Впечатлѣнія сезона: «На всякаго мудреца довольно простоты», «Ивановъ» въ Александр. т., «Ифигенія», «Эриннии» въ Михайловскомъ т.—IV, 130—140; «Дни нашей жизни», «Царь природы», «Анфиса» въ Новомъ драмат. т.—IV, 140—148; «Пастушка-Герцогиня», «Равенскій боецъ», «Уріэль Акоста» въ Михайлов. т., «Свѣтлая личность», въ Александр. т. VI—VII, 80—84.
Арендсъ, А. Ѳ. арт., юбил., VI—VII, 145.
Аренскій, А. С. композиторъ, переписка съ *А. П. Ленскимъ* по поводу «Бури» Шекспира, IV, 107—119.
Ауэръ, Л. С. арт. юбил., VI—VII, 146.

Б.

- Баранцевичъ, К.* Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній, vi—vii, 1—10.
- Батюшковъ, Ѳ. Д.* Левъ Толстой, какъ драматургъ, i, 14—28; С. Бернаръ въ «Федръ» Расина, iii, 56—62.
- Бахлановъ, С. Ѳ.* Опера въ СПб. въ 1908—1909 г., iii, 99—115.
- Безпятовъ, Е. М.* рец. о кн. Н. Евреинова «Введеніе въ монодраму», iii, 75—81.
- Бернаръ, Сарра*, см. ст. Ѳ. Батюшкова «С. Бернаръ въ «Федръ» Расина, iii, 56—62.
- Билибинъ, В. В.* драм. (1859—1908), некр. vi—vii.
- Боборыкинъ, П. Д.*, драм. юбил., vi—vii, 147 и 148.
- Богданова, Н. К.*, изв. танцовщица, ст. *М. Карнѣева*. Двѣ забытыя рус. танцовщицы, vi, 120—129.
- Бутковская, Н. И.*, перев. ст. *W. Molard*, Театральный салонъ ii, 86—89.
- Бѣжецкій, А. Н.* «Пастушка-Герцогиня» Лопе де Вега, i, приложение.

В.

- Вагнеръ, Р.*, композиторъ уп. въ ст. *Ю. Энгеля* «Нюрнбергскіе мейстерзингеры», iv, 162—173; въ ст. *Вс. Мейерхольда* «Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» на Маріинской сценѣ, v, 12—35; въ ст. *А. П. Коптяева* Вагнеръ въ эпоху «Тристана», v, 36—56; въ ст. *А. Смирнова* «Эпоха и стиль въ постановкѣ «Тристана и Изольды», v, 93—98.
- Варнеке, Б.*, отзывъ о его книгѣ «Исторія рус. театра» *Л. О. Морозова*, i, 118—121.
- Васильева, Н. С.* артистка, отрывокъ изъ воспоминаній, i, 1—8; юбил. vi—vii, 148—150.
- Вейнбергъ, П. И.*, писат. (1830—1908), некр. vi—vii.
- Владиславлевъ, М. П.*, арт., некрол., vi—vii, 125.
- Всеволожскій, И. А.*, директ. Имп. Эрмитажа, некр., vi—vii, 122.

Г.

- Гастъ, П.*, композит. уп. 1854—въ ст. *А. Коптяева* Ницше и Гастъ, ii, 57—70.
- Гельцеръ, В. Ѳ.* арт., некр. vi—vii, 126 и 127.
- Гидони, А. I. М.* Метерлинкъ и его драма, ii, 43—57; хроника иностр. лит. о театрѣ, iv, 186—191; рецензіи: о кн. С. Яблоновскаго «О театрѣ», i, 122—126; о «Tantris der Naht», E. Hardt, v, 142—147.
- Глазуновъ, Н. Л.* Русская литература о декламациі, vi—vii, 196; рецензія о его книгѣ «Декламационная хрестоматія» *Юр. Озаровскаго*, iv, 196.
- Гоголь, Н. В.*, «Женитьба» ком. и «Отрывокъ» ком., ii, приложение; упом. въ ст. *К. И. Арабажина* «Г. какъ драматургъ», ii, 1—13; *Л. Гуревичъ*: Взгляды Г. на искусство актера и режиссера, ii, 14—27; *В. И. Немировичъ-Данченко*. Тайны сценическаго обаянія Г., ii, 28—35; *Бар. Н. В. Дризень* Г. и драматическая цензура, ii, 35—42.

УКАЗАТЕЛИ.

- Горевъ, Ѳ. П.*, арт., юбил., vi—vii, 150—152.
Грассо, Дж. ди, арт. упом. въ ст. *А. Измайлова*, i, 90—100.
Грессеръ, Г. Н. арт. и драм., некр., vi—vii, 127.
Гуревичъ, Л. Взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера, ii, 14—27;
пер. ст. *G. Fucks* «Принципы Мюнхенскаго «Театра Художниковъ», iv, 173—180.

Д.

- Даргомыжскій, А. С.*, композиторъ (1813—1869 г.), упом. въ ст. *Ц. Кюи* «Къ характеристикѣ А. С. Даргомыжскаго», iii, 42—56.
Димитрій, Св. митрополитъ Ростовскій (1651—1709), память о немъ, vi—vii, 121.
Долговъ, Н. Н. Первая постановка «Грозы», v, 105—116.
Дризенъ, бар. Н. В., Гоголь и драматическая цензура, ii, 35—42.

Е.

- Евреиновъ, Н. Н.* Режиссеръ и декораторъ, i, 80—89; Испанскій актеръ xvi—xvii вв., vi—vii, 48—64; упом. въ рецензії *Е. Безпятова*, iii, 75—81.

З.

- Звягина, А. Ю.*, арт., юбил., vi—vii, 152 и 153.
Зѣлинскій, Ѳ. Ф., Мертвый городъ, i, 77—80.

И.

- Измайловъ (Смоленскій) А. А.* «Джованни ди Грассо», i, 90—100; Ѳ. Кони и старый водевиль, iii, 1—37; Новъ и старъ, iv, 181—186.
Ипполитовъ-Ивановъ, М. М., арт. юбил., vi—vii, 153 и 154.

К.

- Каль, А. Ѳ.* реценз. на книгу *А. Коптяева* «Ист. нов. рус. музыки въ характеристикахъ: Вып. i. П. И. Чайковскій», iv, 197—200.
Каратыгина, К. А. арт., юбил., vi—vii, 154—156.
Каратыгинъ, В. Г. Римскій-Корсаковъ, i, 39—76; Музыка въ СПб., vi—vii, 85—96.
Карнѣевъ, М. В., Французская драма въ 1908—1909 гг., iii, 123—133; Двѣ забытыя рус. танцовщицы, iv, 120—129; Некрологъ *И. Левинскаго*, vi—vii, 128—131.
Карповъ, Евт. П. Двѣ послѣднія встрѣчи съ *А. П. Чеховымъ*, v, 1—9.
Кашинъ, Н. П. Островскій и старинная драма, iv, 17—56.
Козаченко, Г. А., арт., юбил., vi—vii, 157—158.
Коклэнь, братья, упом. въ ст. *Ив. Щеглова* Искра смѣха, iii, 63—70.
Кони, Ѳ., драм. (1809—1879) уп. въ ст. *А. Измайлова*, iii, 1—37.

Коптяевъ, А. П. Ницше и Гастъ, II, 57—70; Вагнеръ въ эпоху «Тристана», V, 36—56; уп. въ рецензиі А. Каль, IV, 197—200.

Кореневъ, Н. А., арт. юбил. VI—VII, 158.

Котляревскій, Н. А. Ученическіе спектакли въ Михайловскомъ т., IV, 103—107.

Кюи, Ц. А. Къ характеристикѣ А. С. Даргомыжскаго, III, 42—56; Юбилей, VI—VII, 158—159.

Кюнерь, В. В., арт., юбил., VI—VII, 159 и 160.

Л.

Лачиновъ, В. П. Очеркъ японскаго театра, VI—VII, 65—70.

Левинскій, І. арт., некрол.-воспоминанія *М. Карнѣева*, VI—VII, 129—131.

Леконтъ-де Лиль, франц. драм. (1818—1894) уп. въ ст. *Ин. О. Анненскаго*, V, 57—93.

Ленскій, А. П. арт., переписка съ *А. И. Южинимъ* въ ст. «Артистъ и публика», I, 100—117; замѣтки и переписка съ *А. С. Аренскимъ* по поводу «Бури» Шекспира, IV, 107—119; Некр. VI—VII, 131 и 132.

Липаевъ, Ив., Москов. опера въ 1908—1909 гг., III, 148—150.

Лопе де Вега. Пастушка-Герцогиня, ком. въ вольномъ переводѣ *А. Бѣжецкаго*, I, приложение.

Лукка, П., арт., юбил., VI—VII, 160 и 161.

М.

Мейерхольдъ, Вс. Э. Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» на Маріинск. т. 30 Окт. 1909 г., V, 12—35; уп. въ письмѣ *А. П. Чехова*, V, 10 и 11.

Мельниковъ, Н. К. (Сибирякъ) Национальность въ толкованіи сценическихъ образовъ, VI—VII, 16—26.

Михѣевъ, В. М. драм., некр. VI—VII, 132.

Molard, William. Театральный салонъ, II, 86—89; Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративн. искусствъ, VI—VII, 70—79.

Морозовъ, П. О., реценз. о кн. *С. Варнеке* Исторія рус. театра, ч. I, I, 118—121

Морозовъ, Ю. П. Литература рус. балета, II, 90—103.

Мэтерлинкъ, М., драм., уп. въ ст. *А. Гидони*, II, 43—57.

Н.

Н. Новаяя данныя о А. О. Писемскомъ, I, 9—14; Московская опера въ 1908—1909 гг., III, 150—156.

Направникъ, Э. Ф., арт., юбил., VI—VII, 161—162.

Невѣжинъ, П. М. Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ, IV, 1—16.

Немировичъ-Данченко, Вл. И. Тайны сценическаго обаянія Гоголя, II, 28—35.

Ницше, Ф., философъ (1844—1900), уп. въ ст. *А. Коптяева* «Н. и Гастъ», II, 57—70.

О.

Озаровскій, Юр. Русская литература по теоріи декламации, v, 134 — 141; рецензіи: на кн. *В. В. Сладкопѣвцева* «Энциклопедія сценическаго самообразованія», iv, 192; на кн. *Н. Глазунова* «Декламационная хрестоматія»; кн. *А. Федотова*, «Хрестоматія для школъ драм. искусства», iv, 196 и 197.

Осиповъ, И. О. Русская драма въ 1908—1909 г., III, 85—98.

Островскій, А. Н., упом. въ ст. *Н. П. Кашина*. О. и старинная драма, iv, 17—56; *П. М. Невѣжина* «Воспоминанія объ О.», iv, 1—16; *И. С. Платона* Къ возобновленію въ Маломъ т. «Дмитрія Самозванца и В. Шуйскаго», iv, 93—102; ст. *Н. Н. Долгова*. Первая постановка «Грозы», v, 105—116.

П.

Павлова, А. М., арт., юбил. vi—vii, 162 и 163.

Парамоновъ, Ф. А. арт., некрол., vi—vii, 133 и 134.

Патти, А. юбил., vi—vii, 167 и 168.

Писемскій, А. Ф., драм. (1820—1881) упом. въ ст. *Н.*, i, 9—14.

Платонъ, И. С. Къ возобновленію на сценѣ Моск. Малаго т. Драматической хроники *А. Н. Островскаго* «Дмитрій Самозванецъ и В. Шуйскій», iv, 93—102.

Поповъ, Николай, Станиславскій, значеніе его для современнаго театра, II, 71—85.

Потѣхинъ, А. А., драм., (1829—1908) некр., vi—vii, 134—135.

Правдинъ, О. А. арт., автобіографія, vi—vii, 163—167.

Преображенская, О. О., арт., юбил., vi—vii, 168 и 169.

Приселковъ, А. В. Первая постановка «Власти тьмы» на любит. сценѣ въ 1890 г., i, 29—39.

Р.

Ремизовъ, В. С., арт. некр., vi—vii, 135.

Ридаль, А. А., арт. некр., vi—vii, 136.

Римскій-Корсаковъ, Н. А., композиторъ (1844—1907), упом. въ ст. *В. Каратыгина*, i, 39—76.

Россіевъ, П. А. Около театра, v, 117—133.

С.

Садовская, О. О., арт., юбил., vi—vii, 170—172.

Садовскій, М. П., арт., юбил., vi—vii, 175 и 176.

Сальвини, Т., арт., юбил., vi—vii, 172—174.

Свѣтловъ, В. Я., Спб. балетъ, III, 116—122; Московскій балетъ, III, 157—161;

Мысли о современномъ балетѣ, vi—vii, 27—48.

Сладкопѣвцевъ, В. В., уп. въ рецензіи *Юр. Озаровскаго*, iv, 192—196.

Смирновъ, А. А. Эпоха и стиль въ постановкѣ «Тристана и Изольды», v, 93—98.
Соловьевъ, Н. Ѳ. Отрывки изъ воспоминаній, vi—vii, 10—16; Юбил., vi—vii, 176 и 177.

Станиславскій, К. С. арт., уп. въ ст. *Н. Попова*, ii, 71—85.

Струве, Н. Г. «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго театра, iii, 71—74.

Суворинъ, А. С., драм., юбил., vi—vii, 177 и 178.

Т.

Т., М. Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ *W. Molard*, vi—vii, 70—79.

Толстой, гр. Л. Н., упом. въ ст. *Батюшкова, Л.* Толстой, какъ драматургъ, i, 14—28; въ ст. *А. Приселкова* Первая постановка «Власти тьмы» на любит. сценѣ въ 1890 г., i, 29—39.

У.

Уайльдъ, О., драм., упом. въ ст. *Н. Худолеева* О постановкѣ на сценѣ «Идеальнаго мужа», v, 98—105.

Успенскій, А. И. Оперный домъ (Императорскій Китайскій театръ въ Царскомъ Селѣ) iii, 37—41.

Ф.

Федотовъ, А. упом. въ рецензій *Юр. Озаровскаго*, iv, 196 и 197.

Fucks, Georg, принципы Мюнхенскаго «Театра художниковъ», пер. *Л. Гуревичъ*, iv, 173—180.

Х.

Hardt, Ernest, драм., «Шуть Тантрисъ», перев. *Потемкина*, vi—vii, приложение; упом. въ рецензій *А. Гидони*, v, 142—147.

Ходотовъ, Н. Н., арт., юбил., vi—vii, 178 и 179.

Художественный театръ за 1898—1909 гг. *Н. Е. Эфроса*, vi—vii, 181—194; упом. въ ст. *Н. Е. Эфроса*, iv, 157—161; vi—vii, 109—114.

Худолеевъ, И. О постановкѣ на сценѣ Имп. Малаго театра «Идеальнаго мужа» *О. Уайльда*, v, 98—105.

Ч.

Чайковскій, П. И., композиторъ (1840—1893), упом. въ ст. *Н. Г. Струве* «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго театра», iii, 71—74; въ рецензій *А. Каля* на книгу *Ал. П. Коптяева*, iv, 197—200.

Чеховъ, А. П., драм. (1860—1904) неизданное письмо къ *Вс. Мейерхольду*, v, 10 и 11; упом. въ ст. *Ев. П. Карпова*. Двѣ послѣднія встрѣчи съ Ч., v, 1—9.

Чюмина, О. Н., драм., некр., vi—vii, 136.

Ш.

Шекспиръ, В. упом. въ «Замѣткахъ и перепискѣ А. П. Ленскаго съ А. С. Аренскимъ по поводу «Бури», iv, 107—119.

Шиллеръ, Ф. упом. въ объясненіяхъ къ рисункамъ «Мессинской невѣсты» на сценѣ Императорск. Китайскаго театра, iv, 201.

Шубертъ, А. И., арт., некр., vi—vii, 137 и 138.

Щ.

Щегловъ, Ив., Искра смѣха (изъ записной книжки), iii, 63—70.

Э.

Энгель, Ю. Нюрнбергскіе мастерзингеры *Р. Вагнера*, iv, 162—173.

Эфросъ, Н. Е. Московскій Малый театръ въ 1908—1909 гг., iii, 137—147; Художественный театръ въ 1898—1908 гг., vi—vii, 181—195; Впечатлѣнія сезона: «Дмитрій Самозванецъ и В. Шуйскій», «Идеальный мужъ» въ Маломъ т., iv, 148—157; «Анатѣма» въ Худож. т., iv, 157—161; «Колдунья» и «Ню» въ театрѣ Незлобина—iv, 161—162; «Привидѣнія» и «Царь природы» въ Маломъ т., vi—vii, 96—109; «Мѣсяцъ въ деревнѣ» въ Художеств. т., vi—vii, 109—114; «Черныя маски» и «Шлукъ и Яу» въ театрѣ Незлобина, vi—vii, 114—117.

Ю.

Южинъ, А. И. (кн. Сумбатовъ), арт., переписка съ А. П. Ленскимъ въ ст. «Артисты и публика», i, 100—117; Ближайшія задачи Императорск. Московскаго Малаго театра, iv, 56—92.

Юмашевъ, Н. Т., арт., некр., vi—vii, 139.

Я.

Яблоновскій, С., упом. въ рецензіи *Ал. Гидони*, i, 122—126.

УКАЗАТЕЛЬ КЪ РИСУНКАМЪ,
помѣщеннымъ въ
„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“
въ 1909 г.

Римской цифрой обозначенъ № выпуска.

I Портреты:

Е. И. В. Вел. Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря («Мессинская невѣста», Шиллера), iv.

Е. И. В. Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря, А. А. Геренъ въ роли Донъ-Мануэля, В. В. Пушкарева-Котляревская въ роли Изабеллы и П. А. фонъ Рейнеке въ роли Діэго («Мессинская невѣста», Шиллера) iv.

В. И. В. Вел. Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря, Д. М. Мусина-Озаровская въ роли Беатриче и А. А. Геркенъ въ роли Донъ-Мануэля («Мессинская невѣста», Шиллера), iv.

Его Высочество Князь Константинъ Константиновичъ, подпоручики: Брофельдтъ 1-й и Брофельдтъ 2-й въ роли юношей съ дарами («Мессинская невѣста» Шиллера), iv.

В. В. Пушкарева-Котляревская (Изабелла), А. А. Геренъ (Мануэль) и Д. М. Мусина-Озаровская (Беатриче) въ «Мессинской невѣстѣ», Шиллера, iv.

Р. Б. Аполлонскій, въ роли Глумова («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), iv. (Два портрета).

В. Н. Андреевъ-Бурлакъ, «Въ запискахъ сумасшедшаго», v.

Андреевъ 1-й, въ роли Игоря («Князь Игорь»), vi—vii.

Арлекинада, венеціанскія крашенія терракоты xviii в., vii—viii.

Балетъ. Выпускъ Императорскихъ Театральныхъ Училищъ по Спб. и Московск. балетн. отдѣленіямъ (группы), iii.

Л. П. Барашъ, въ танцахъ половецкихъ женщинъ («Князь Игорь»), vi—vii.

К. В. Бравичъ, въ роли мистера Чильтерна («Идеальный мужъ» Уайльда), v.

К. А. Варламовъ, въ роли Глова («Игроки», Гоголя), ii; въ роли Яичницы («Женитьба», Гоголя), ii; въ роли Крутицкаго («На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), iv; Тоже эскизъ В. А. Шуко, iv.

Н. С. Васильева, въ роли Турусиной («На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), iv.

И. В. Васенинъ, въ роли Иванушки Дурачка («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» Островскаго), iv.

Венеціанская комедія въ эпоху Гольдони (xviii в.), vi—vii.

УКАЗАТЕЛИ.

- О. В. Гзовская, въ роли Марины («Дмитрій Самозванецъ и Василий Шуйскій» Островскаго), IV.
- Ө. П. Горевъ, въ роли Comme il faut («Театральный разъѣздъ», Гоголя) II, въ роли Бѣльскаго («Дмитрій Самозванецъ и Василий Шуйскій» Островскаго), VI.
- И. Ө. Горбуновъ, въ роли Кудряша («Гроза» Островскаго), V.
- В. Н. Давыдовъ, въ роли Подколесина («Женитьба» Гоголя), II; въ роли Мамаева «На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), IV; Тоже, эскизъ В. А. Щуко, IV.
- А. И. Долиновъ, въ роли Михаила Андреевича («Отрывокъ» Гоголя).
- М. П. Домашева, въ роли Саши («Ивановъ» Чехова), V.
- Драматическіе курсы Спб. Театрального Училища (группа), III.
- М. Н. Ермолова, въ роли царицы Марѳы («Дмитрій Самозванецъ и Василий Шуйскій», Островскаго), IV.
- М. Т. Ивановъ-Козельскій, въ роли Фердинанда («Коварство и Любовь», Шиллера), V.
- Коклэнъ старшій, съ портрета Jean Vegaud, III.
- А. П. Ленскій и А. И. Южинъ, портретъ В. Сѣрова, I; А. П. Ленскій въ роли Петруччіо («Укрощеніе строптивой»), IV.
- Ленинъ въ роли автора пьесы («Театральный разъѣздъ» Гоголя), II.
- И. В. Лерскій, въ роли Курчаева («На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), IV.
- В. Ө. Лебедевъ, въ роли юридиваго («Дмитрій Самозванецъ и Василий Шуйскій», Островскаго), IV.
- Е. М. Левкѣва, въ роли Варвары («Гроза», Островскаго), V.
- Н. Н. Музиль въ роли Яна Бучинскаго («Дмитрій Самозванецъ и Василий Шуйскій», Островскаго), IV.
- Д. М. Мусина-Озаровская, въ роли Беатриче («Мессинская невѣста» Шиллера), IV.
- Малибранъ, въ роли Дездемоны («Отелло», Россини), VI—VII.
- Маска греческаго театра, VI—VII.
- А. А. Немирова-Ральфъ, въ роли Маріи Александровны («Отрывокъ» Гоголя), II.
- Н. А. Никулина, въ роли Леди Маркби («Идеальный мужъ», Уайльда), V.
- Ю. Э. Озаровскій, въ роли Жевакина (Женитьба», Гоголя), II.
- Н. X. Пашковскій, въ роли слуги («Игроки», Гоголя), II.
- А. П. Пантелѣевъ, въ роли Степана («Женитьба», Гоголя), II.
- А. П. Петровскій, въ роли Утѣшительнаго («Игроки», Гоголя), II; въ роли Собачкина («Отрывокъ», Гоголя), II; въ роли гр. Шабельскаго («Ивановъ», Чехова), V.
- Е. Ф. Петренко, въ партіи Кончаковны («Князь Игорь»), VI—VII.
- В. В. Пушкарева-Котляревская, въ роли Изабеллы («Мессинская невѣста», Шиллера), IV.
- Н. А., Римскій-Корсаковъ, портретъ В. Сѣрова, I.
- К. С. Станиславскій, портретъ В. Сѣрова, II.
- В. В. Стрѣльская, въ роли свахи («Женитьба», Гоголя) II; въ роли Глумовой («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.

М. Г. Савина, въ роли Мамаевой («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV; въ роли Сарры («Ивановъ», Чехова), V.

Е. А. Славина, въ роли 2-й приживалки («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.

П. М. Садовскій, въ роли Самозванца («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», Островскаго), IV.

Фанни Снѣткова 3-я, въ роли Катерины («Гроза» Островскаго), V.

Е. А. Смирнова, въ танцахъ половецкихъ женщинъ («Князь Игорьъ»), VI—VII.

А. А. Усачевъ, въ роли Анучкина («Женитьба», Гоголя), II.

В. В. Фокина, въ танцахъ половецкихъ женщинъ, VI—VII.

А. В. Федорова, въ танцахъ половецкихъ женщинъ, VI—VII.

Н. Н. Ходотовъ, въ роли Иванова («Ивановъ», Чехова), V.

Л. А. Чарская, въ роли 1-й приживалки («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.

А. А. Чижевская, въ роли Маневы («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.

Л. Ф. Шолларъ, въ танцахъ Половецкихъ женщинъ («Кн. Игорьъ»), VI—VII.

А. И. Южинъ, (Кн. Сумбатовъ) и А. П. Ленскій, портретъ В. Сѣрова, I; въ роли Лорда Кавершама («Идеальный мужъ», Уайльда), V.

Ю. М. Юрьевъ, въ роли Глумова (На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.

Яблочкина, въ роли Катерины Александровны («Утро дѣловаго человѣка», Гоголя), II.

С. И. Яковлевъ, въ роли Голутвина (На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV; тоже, эскизъ В. А. Щуко, IV.

К. Н. Яковлевъ, въ роли Лебедева («Ивановъ», Чехова), V.

II. Постановки:

Опера «Юдиѣ» А. Сѣрова: эскизы декорацій В. А. Сѣрова (I).

Опера «Тристанъ и Изольда», Р. Вагнера: эскизы костюмовъ—(V); декорацій—(VI—VII) Кн. А. К. Шервашидзе.

Опера «Князь Игорьъ», А. Бородина: эскизы костюмовъ и декораціи—(VI—VII) К. А. Коровина.

Драма «Мертвый городъ», д'Аннунціо, эскизы декорацій А. Я. Головина (I).

Драма «У вратъ царства» К. Гамсуна, эскизъ декораціи А. Я. Головина (II).

Драма «Дядя Ваня», Чехова, декораціи (4 актъ) К. А. Коровина (V).

Драма «Дмитрія Самозванца и В. Шуйскаго», Островскаго, графики къ ст.

И. С. Платона (IV).

Драма «Идеальный мужъ», О. Уайльда, графики къ ст. И. Худолеева (V).

Опера «Евгеній Онѣгина» на сценѣ Дрезденскаго театра, по рисункамъ проф.

Р. Штерль (III).

УКАЗАТЕЛИ.

Драма «Франческа-да-Римини», д'Аннунціо, эскизы, декораціи и костюмы *М. В. Добужинскаго* (и)

Драма «Власть тьмы», на любительской сценѣ, *А. В. Приселкова* (і).

III. Виды зданій:

Императорскій Китайскій театр въ Царскомъ Селѣ: 1. Внѣшній видъ театра въ настоящее время.—2. Боковая великокняжеская ложа.—3. Театральный занавѣсъ. Кигайскій театр (оперный домъ) въ царствованіе Императрицы Екатерины II,—III.

МЕБЕЛЬ РАЗНАГО СТИЛЯ

ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ АРМАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ КОМПАНИЯ

МЕБЕЛЬ РАЗНАГО СТИЛЯ

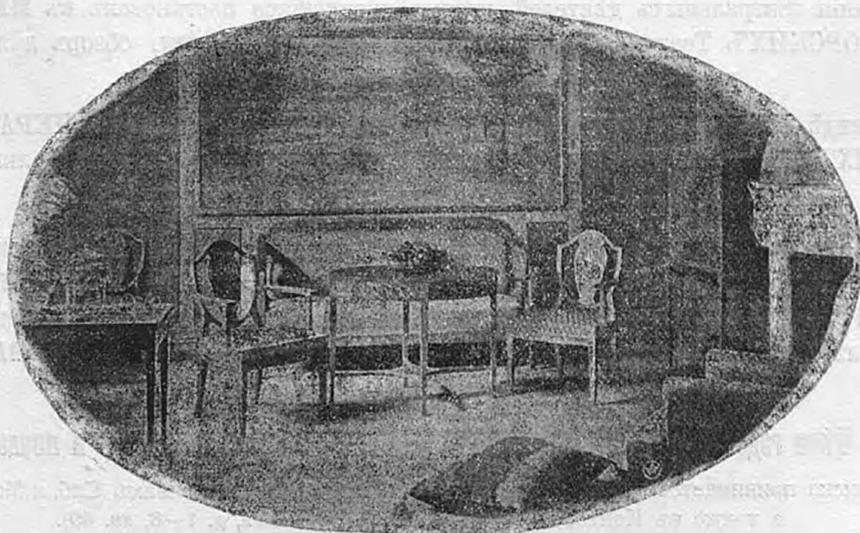
ГОТОВАЯ И ПО РИСУНКАМЪ.

ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ АРМАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

ИЗЪ ХРУСТАЛЯ, ФАРФОРА,
РУЧНАГО КОВАННАГО ЖЕЛЪЗА,
МЪДИ, БРОНЗЫ И ПРОЧ.

ОБОИ и проч.



СЪВЕРНАЯ КОМПАНИ Я

СПБ., Бол. Конюшенная, 13. Тел. 311—93.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
НА
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Въ теченіе 1910 года «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдеть восемь разъ (Январь — Апрель, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^о, съ художественными приложеніями.

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

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

Журналъ издается при ближайшемъ участіи въ литературно-художественномъ отдѣлѣ: проф. **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**, **С. К. МАКОВСКАГО** и **К. А. СОМОВА**.

Цѣна годового экземпляра „ЕЖЕГОДНИКА“ 6 р. съ доставкой и перес.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ «Ежегодника» (Итальянская, д. 1—8, кв. 49).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб. (продается также въ фойа ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ).

ШУТЬ ТАНТРИСЪ.

ДРАМА ВЪ ПЯТИ АКТАХЪ.

ЭРНСТА ХАРДТА.

ПЕРЕВОДЪ

ПОТЕМКИНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Издание Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

1910.

ШУТЪ ТАНТРИСЪ.

Драма въ 5-ти актахъ

ЭРНСТА ХАРДТА.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Маркъ, король Корнвалиса.

Госпожа Изольда Ирландская, королева.

Брангена }
Гимелла. } ея дамы.

Паранисъ, ея пажъ.

Герцогъ Деновалинъ.

Рыцарь Динасъ Лиданскій.

Ганелунъ.

Огринъ, старый шутъ короля.

Пришлый болящій, }
Пришлый шутъ, } маски рыцаря Гростана изъ Лонуа.

Пять Гельскихъ бароновъ. Ивейнъ, вождь болящихъ. Лубинскіе болящіе. Глашатай. Молодой пастухъ. Палачъ. Три оруженосца. Пришлый рыцарь. Рыцари. Слуги. Конюхи. Народъ.

Замокъ въ Санктъ-Лубинѣ.

Позы и манера держаться дѣйствующихъ лицъ подобны осанкѣ княжескихъ статуй на хорахъ Наумбургскаго собора.

ПЕРВЫЙ АКТЪ.

ПОКОЙ ИЗОЛЬДЫ ВЪ ЛУВИНОКОМЪ ЗАМКѢ.

Висячій коверъ отдѣляетъ лѣвую треть покоя. Она на ступень выше остальной части. Задняя стѣна этой трети представляетъ собой широкое двойное стрѣльчатое окно. Взоръ видитъ могучія верхушки сосенъ и за ними безграничное небо. У ложа на кругломъ столѣ большая золотая клѣтка. Въ ней сидитъ волшебная собачка Петикрю, — игрушка изъ металла и драгоценныхъ камней. Около стола, на полу, высокій свѣтильникъ. Большая часть покоя направо отъ ковра почти пуста. Впереди стоитъ столъ, покрытый скатертью, затканной гербами. Посрединѣ и направо широкія створчатыя двери. Изольда сидитъ на ложѣ передъ клѣткой. На ней свободная домашняя одежда, отороченная мѣхомъ. Брангена распускаетъ ея заплетенные въ двѣ косы, волосы. Тусклый холодный свѣтъ понемногу расплывается, усиливается. Восходящее солнце красить верхушки деревьевъ и вливаетъ въ комнату свои лучи, золотые и красные.

Первая сцена.

Изольда (*поетъ*).

Собачка, что пурпуръ, что шафранъ,

Собачка, что злато, что лаль,

Въ волшебномъ лѣсу Урганъ

Великанъ тебя сколдовалъ.

Пурпуръ съ шафраномъ,

Лаль, изумрудъ,

Въ ночь лунную слиты,

Помощь несутъ

Тому, кто плачетъ въ любви.

Тристанъ, мой рыцарь прекрасный,

Ургана убилъ наповаль.

Въ утѣху любви несчастной

Съ собой Петикрю онъ взялъ.

Тристанъ не хотѣлъ сердечный,

Чтобъ я умерла отъ слезъ,

О немъ рыдала бы вѣчно,

И мнѣ собачку привезъ.

Теперь Тристанъ измѣняетъ
 (Суди его Богъ за то),
 Тристанъ меня убиваетъ—
 Умру, цѣлуя его.
 Изольда какъ злато,
 Какъ лалъ сильна,
 Любовью поборетъ
 И смерть она,
 Когда Тристанъ ужъ умереть.

(Изольда встаетъ, тушитъ свѣтильники и, вся скрытая распущенными волосами, подходитъ къ окну. Брангена открываетъ ларь, вынимаетъ одежды, гребни, зеркало, ящички, и приготовляетъ столъ для одѣванія).

Вновь свѣтъ растетъ въ странѣ. Верхи деревьевъ
 Всклооченные бурей, льютъ на землю
 Милльоны искръ, милльоны капель быстрыхъ,
 Блестящихъ и холодныхъ. Снова день—
 И новый день, и снова ночь за днемъ.
 Такъ безъ конца струится эта цѣпь
 Изъ черныхъ и изъ бѣлыхъ жемчуговъ.

(Она поворачивается и снимаетъ домашнюю одежду).

Брангена, дай мнѣ новый бѣлый плащъ
 И причеши, мнѣ тяжело отъ волосъ.

(Брангена накидываетъ ей на плечи покрывало. Изольда садится за приготовленный столъ Брангена причесываетъ ее, раздѣляя волосы на отдѣльныя пряди и, уже расчесанными, перекидываетъ ихъ черезъ плечо Изольды).

Брангена.

Какъ дно ладьи мой гребень шелестить,
 И узкіе зубцы ни берега, ни дна
 Найти не могутъ въ златокудромъ морѣ.

АКТЪ 1, СЦ. 2.

Какъ волосы твои пышны, Изольда!
Что золотое золото! Смотри!

Изольда.

Отъ нихъ мнѣ больно...

Брангена.

Тутъ они влажны,
Какъ будто много тайныхъ слезъ они
Утерли этой ночью.

Изольда.

Злая дума

Меня терзала: что мой господинъ,
Тристанъ мой, онъ шепталъ-ли этой ночью
Женѣ своей, какъ мнѣ, слова любви?
Быть можетъ на ея постели сидя
Онъ обо мнѣ рассказывалъ и оба
Смѣялись. Ахъ! Красива-ли она,
Наложница Тристана моего?!

Вторая сцена.

(Изольда быстро поворачивается, такъ какъ ея пажъ вошелъ въ правую дверь. Онъ принесъ шахматницу и кладетъ ее на столъ).

Паранисъ, пажъ мой, душень былъ твой сонъ,
Что ты опередилъ сегодня солнце
И такъ устало смотришь на меня
Большими и тревожными глазами?

Паранисъ.

Не могъ заснуть я, Госпожа Изольда,
О королева, что за ночь была
Сегодня! Я еще дрожу.

Брангена.

Да, ночь

Была страшна!

Паранись.

Какъ вздыбленное море!

Сорвало вѣтромъ простыни съ меня,
У изголовья въ стѣну бились сучья,
Какъ тяжкіе тараны... А въ дрожащихъ
Стропилахъ, какъ больной, стонали совы.
А Густендъ, песь Тристановъ, какъ онъ вылъ!
Такого воя я еще не слышалъ!

Изольда.

Визжить всѣ ночи Густендъ съ той поры,
Какъ потерялъ хозяина.

Паранись.

Визжить?

И не смотря на это спить король?!

Изольда.

Паранись! Спить король, какъ спятъ герои,
Когда захочетъ. А другіе сна
Какъ нищіе просить принуждены.
Подай платокъ и зеркало, Брангена...

Паранись (*уходитъ къ окну*).

Зачѣмъ пріѣхали мы въ Санктъ-Лубинъ!
Изъ Тинтаеля въ Санктъ-Лубинъ! И Маркъ
Король, и вы, о, Госпожа Изольда!
Лѣсъ Моруа вокругъ замка такъ ужасенъ!
Еще не видѣлъ я такого лѣса.

Изольда.

Лѣсъ въ этой сторонѣ и дикъ и черенъ,
Дай масла мнѣ, чтобы намазать губы,
Брангена. Ихъ разбредили слезы.

Паранисъ.

Тамъ въ Тинтаелѣ синій небосводъ
Висѣлъ надъ гаванью, и чуждый парусъ,
Прибывшій въ утро нашего отъѣзда,
Казался золотымъ въ сіяньи солнца.
Я вновь хочу увидѣть этотъ парусъ!
Здѣсь плаваютъ лишь тучи надъ землею
Подобно чернымъ великанамъ. Затхло
И сыро здѣсь!

Изольда (*подошла къ окну и положила
Паранису на плечо руку*).

Но только не сегодня!

Смотри, сіяетъ день! Сегодня солнце
Свое вино прольетъ и въ Моруа!

(*Она высовывается изъ окна, такъ что голова ея залита солнцемъ*).

Какъ мнѣ тепло!

Паранисъ (*становится на колѣни*).

Не хочеть-ли Изольда

Волшебную собачку Петикрю
Взять на руки, чтобы утѣшить сердце?
Ахъ, съ той поры, какъ мы изъ Тинтаеля
Сюда уѣхали, одинъ вопросъ
Терзаетъ душу мнѣ! Хотя Брангена
Сказала мнѣ—вы плачете всегда
Отъ этого, но всетаки спрошу—
Я мало жилъ и многого не знаю.

Изольда.

Я не могла заснуть всю ночь, Паранисъ,
Но не брала я въ руки Петикрю!
Ну будь смѣлѣй, спроси. За эту ночь
Въ глазахъ изсякли слезы.

(Она вернулась къ столу).

Паранисъ.

Это правда,
Что этотъ лѣсъ когда-то вамъ съ Тристаномъ
Служилъ убѣжищемъ во дни побѣга?

Изольда.

Да, этотъ самый лѣсъ.

Паранисъ *(у окна)*.

Какъ, въ этотъ дикій,
Ужасный лѣсъ бѣжали вы Изольда
Ирландская съ Тристаномъ Господиномъ?!
Бѣжали, словно дикій звѣрь, погоней
До смерти загнанный! А доскутки
Одежды вашей и теперь еще
Висятъ на сучьяхъ, а клубки корней
Въ крови отъ вашихъ ногъ! Тотъ самый лѣсъ...

Изольда *(выпрямляется)*.

А это замокъ...

*(Брангена сняла съ нея покрывало и передаетъ ей широкую одежду.
Волосы Изольды она спрятала въ шелковую шапочку).*

Паранисъ *(пораженный подходит къ ней)*.

Гдѣ Тристанъ и вы

Вступили съ Маркомъ, королемъ, въ грѣховный
Безбожный договоръ? О, Боже, Боже!
Мнѣ страшенъ этотъ замокъ!

Брангена

«И отнынѣ,

Когда бы ни показалъ щита съ гербомъ
Въ предѣлахъ Корнвалиса мой любезный
Племянникъ, Господинъ Тристанъ, тотчасъ-же
Съ женой моей Изольдою Ирландской
Онъ казни подлежить».

Изольда.

И нашей кровью

Написаны тамъ наши имена.

*(Она переходитъ къ столу направо, гдѣ разставляетъ шахматныя
фигуры на столѣ. Паранисъ садится на подушку у ея ногъ. Бран-
гена убираетъ столъ).*

Паранисъ.

И съ той поры вы часто, госпожа,
Рыдаете.

Изольда.

Ты знаешь, а спросилъ!

Брангена.

Не спрашивай, Паранисъ, слишкомъ много!
Быть можетъ, знаніе такихъ вещей
Еще сильнѣе и больнѣе будетъ
Твой умъ и сердце мучить.

Паранисъ.

Если вы

Мнѣ повторите, все-же не повѣрю!

Изольда.

Паранисъ, что ты?

Паранисъ.

Говорите вы,
Что Господинъ Тристанъ съ тѣхъ поръ, какъ онъ
Покинулъ васъ, спасая обѣ жизни,
Васъ позабылъ, настолько позабылъ,
Что вновь женился тамъ, въ странѣ Арундъ?

Изольда.

Изольда-Бѣлоручка имя ей...

(Молчаніе).

Паранисъ.

Когда добуду шпоры, королева,
Я буду васъ любить вѣрнѣе, чѣмъ Тристанъ.

Изольда.

А сколько лѣтъ тебѣ, Паранисъ?

Паранисъ.

Лѣтъ?

Тринадцать было мнѣ, когда меня
Вамъ отдали. А ужъ теперъ мнѣ всѣ
Четырнадцать. Когда я вижу сны,
Себя я вижу старше, госпожа.
Тогда я васъ люблю, какъ рыцарь вѣрный,
И на моемъ мечѣ зазубринъ много
За ваше имя! А мои ланиты
Блѣднѣютъ и алѣютъ передъ вами...
А иногда за васъ я умираю...
Когда же я проснусь, я плачу горько,
Что я не старше.

Изольда.

Пажъ Паранисъ, слушай,
Прошло два года, какъ однажды къ Марку

Зашелъ пѣвецъ и пѣсню спѣлъ. Пойми,
Не говорю я — это было здѣсь,
Зашелъ пѣвецъ, сказала я, и спѣлъ
О королевѣ и ея пажѣ.
Пажъ полюбилъ, какъ рыцарь, королеву,
Онъ не сводилъ съ нее влюбленныхъ глазъ,
Лишь передъ ней блѣднѣли и алѣли
Его ланиты. Но король замѣтилъ
Ту алость и ту блѣдность, и убилъ
Пажа, и сердце алое велѣлъ
Испечь и имъ однажды за обѣдомъ
Попотчивалъ жену, какъ будто птицей,
Забитой соколомъ его любимымъ.

Паранисъ

А можетъ быть пѣвцомъ, кто шпоры носить?
Скажите, госпожа Изольда?

Изольда.

Можетъ!

Паранисъ.

О, Госпожа Изольда, лучше буду
Я пѣть, чѣмъ биться въ битвахъ! О Тристанъ,
Вамъ измѣнившемъ, пѣсню я сложу.
И въ замкахъ буду пѣть ее, чтобъ всѣ
Рыдали такъ, какъ вы о немъ рыдали!
А пѣснь о сердцѣ, что король испекъ,
Мнѣ нравится.

Изольда.

Замѣть ее, Паранисъ.

Напѣвъ ея узнаешь отъ Брангены,
Она тебѣ споеть.

Брангена (*у окна*).

Король проснулся,
Я слышу, какъ собакъ своихъ онъ кличетъ.

Изольда.

Тогда ступай, Паранись, отъ меня
Къ нему съ сердечнымъ утреннимъ привѣтомъ.
Скажи, что я спала всю ночь отлично,
Что всѣмъ довольна я и рада солнцу.
Спѣши, бароны Гельскіе сейчасъ
Пріѣдутъ въ замокъ присягать. Ступай.
Когда-жъ отъ короля заслужишь шпоры,
Сама, Паранись, я тогда пойду
По кладовымъ и выберу получше.
Мое на шпорахъ вычеканятъ имя.
Теперь иди, привѣтствуй короля.
(Паранись *цѣлуетъ край ея одежды и уходитъ*).

Третья сцена.

Остался вѣренъ имени Тристанъ!
Десятый годъ горюю я о немъ
И искупаю я ночами мукъ
Другихъ ночей отраду, а печалью
Я искупаю прежній смѣхъ. Тристанъ!
Со мной вы недостойно поступили!
Суди васъ Богъ за это!

(Брангена, *рыдая, становится передъ ней на колѣни и прячетъ голову въ ея одежду. Изольда поднимаетъ ее*).

Ахъ, Брангена,
Сестра моя любимая, приди,
Утѣшь меня въ моихъ страданьяхъ злыхъ!

Въ Лубинскомъ замкѣ шепчутся всѣ стѣны,
Въ Лубинскомъ замкѣ слышенъ шумъ лѣсной,
Въ Лубинскомъ замкѣ ночью воетъ Густендь...
Здѣсь мы увидѣлись въ послѣдній разъ,
Здѣсь клялся онъ: «Мой другъ», я говорила,
«Возьмите этотъ перстень съ изумрудомъ
«Когда бы мнѣ его, не показали,
«Во имя ваше никакая башня,
«Ни замокъ, ни замокъ не будутъ мнѣ
«Преградой сдѣлась все, что ни захочетъ
«Мой другъ всегда, вездѣ!». «Моя подруга,
Отвѣтилъ онъ «Спасибо! Если кто
«Меня во имя ваше позоветъ,
«Къ его услугамъ буду я вездѣ,
«И днемъ и ночью». А потомъ уѣхалъ...

Брангена

Я рада умереть, Изольда! Здѣсь—
Моя вина! Какъ я всегда бывала
Готова къ тайнамъ и путямъ окольнымъ!

Изольда.

Не виновать никто, что научилась
Я жить и умирать неукротимо
Въ объятяхъ Тристана. Мнѣ, ссудивъ
Рубашку брачную взамѣнъ моей
Уже разорванной въ пути сюда,
Ты испустила всѣ свои ошибки,
Какія, можетъ быть, случилось сдѣлать
Тебѣ, моей наперстницѣ. Не плачь.
Пусть плачу я, тебѣ не нужно плакать.
Невѣрность черную не мы свершили,—

Ее свершилъ Тристанъ. И вотъ о чемъ
Намъ нужно плакать.

Брангена.

Измѣнилъ-ли онъ,
Сестра? Мы ничего о немъ не знаемъ.

Изольда.

Онъ взялъ жену себѣ!

Брангена.

Но имя ей—

Изольда!

Изольда.

Какъ языкъ могъ повернуться
Ее Изольдой также называть!
Подумать даже страшно!

Брангена.

Ахъ, Изольда!

Мнѣ говорилъ оруженосецъ Марка,—
Объ этомъ я смолчать хотѣла, но скажу,—
Еще ты помнишь вѣдь большой тотъ парусъ,
Который былъ тогда близъ Тинтаеля?
Онъ говорилъ, что это изъ Арунда,
Купцы. Давай, мы въ Санклубинскій замокъ
Ихъ пригласимъ и спросимъ о Тристанѣ.

(Паранисъ *вбѣгаетъ и облачивается на подоконникъ*).

Паранисъ.

Пріѣхали три Гельскіе барона,
Динась Лиданскій впереди!

Брангена (*спѣшитъ къ нему*).

Изольда,

Спѣши къ окошку увидеть Динаса,
Динаса, вѣрнаго Тристану друга!

Паранисъ.

Брангена, видишь ты того, въ кольчугѣ,
Кто онъ такой?

Брангена.

О, Боже! Птица смерти!
Деновалинъ! Изольда!

Изольда.

Изъ Арунда!

Ты говорила, парусъ изъ Арунда!
Тотъ парусъ золотой, сказала ты,
Изъ за моря, оттуда, прибылъ къ намъ!
Корабль! Корабль съ купцами изъ Арунда!
Ты молвила: «Арундъ» и замолчала!
Не мучь меня, Брангена! Что они
Ужъ здѣсь? Не мучь меня Брангена!

Брангена.

Я говорю со словъ оруженосца.
Не знаю я, быть можетъ, онъ солгалъ...
Вернуться надо въ Тинтаель...

Изольда (*пылко*)..

Вернуться?

И долго ждать? И только въ Тинтаелѣ
Съ купцами говорить! Три дня еще
Страдать, Брангена? Нѣтъ, я не могу!
Я дольше ждать не въ силахъ. Ахъ, затѣмъ-ли

Я въ Тинтаелѣ у окошка башни
 Сидѣла дѣсять лѣтъ и паруса
 На изумрудномъ зеркалѣ считала,
 И провожала ихъ тревожнымъ взоромъ
 До края неба дальняго! Затѣмъ-ли
 Параниса я посыла въ гавань
 И каждый день мгновенія считала,
 Пока вернется онъ! И долго, послѣ,
 О корабляхъ и странахъ говорила
 Хотя они мнѣ столь же безразличны,
 Какъ жизнь жука! Теперь, сказала ты,
 Тамъ есть корабль. Тамъ парусъ золотой
 Прикованъ цѣпью къ нашимъ берегамъ.
 На немъ есть люди, а у нихъ языкъ,
 И если спросишь ихъ: откуда вы?
 Они отвѣтятъ: изъ земли Арундъ.
 Скорѣй, прошу тебя, пошли, Брангена,
 Когонибудь изъ вѣрныхъ въ Тинтаель,
 Пусть привезетъ купцовъ еще до ночи!
 Мнѣ нужно кружево, шелка, мѣха,
 Запястья, камни,—все, что есть у нихъ.
 Я все куплю, что только есть у нихъ,
 Но пусть они пріѣдутъ!

Брангена.

Торговаты!

Ты хочешь, я пошлю сейчасъ Гавейна,
 А онъ когонибудь съ собой прихватить.

Паранисъ.

Позволь и мнѣ поѣхать съ нимъ, Изольда,
 Я буду ихъ кинжаломъ подгонять,

Чтобы со страху, словно журавли,
Они сюда летѣли!

Изольда.

Нѣтъ, Паранись,
Останься здѣсь, но помоги Брангенѣ,
Найти Гавейна поскорѣй.

*(Брангена и Паранись отворяютъ дверь направо и отступаютъ,
чтобы пропустить короля и трехъ бароновъ).*

Брангена.

Король!

(Брангена и Паранись уходятъ).

Четвертая сцена.

*(Маркъ съ баронами останавливается въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ
Изольды. Деновалинъ держится позади и во время этой и послѣ-
дующей сцены почти не двигается.)*

Маркъ.

Вотъ и она, лучистая, какъ день
Сегодня свѣтомъ землю покорившій.
Добро пожаловать, моя Изольда,
Въ Лубинскомъ замкѣ. Повидать тебя
Хотѣли бы послѣ разлуки долгой
Три рыцаря: Динасъ, Деновалинъ
И Ганелунъ. Какъ будто волоса
Ея еще свѣтлѣе стали?

(Онъ смотритъ въ ладонку на груди).

Вотъ

Когда-то привезенная Тристаномъ
Мнѣ прядь ея волосъ. Куда чернѣй!

Изольда.

Динась Лиданскій, вѣрный другъ! Привѣтъ вамъ!
И вамъ, о Генелунъ, привѣтъ душевный,
Мы очень долго съ вами не видались.

Динась.

Да, Госпожа Изольда, очень долго.

Изольда.

Не любите пути вы въ Тинтаель!

Ганелунъ.

Я былъ въ гостяхъ у короля Артура
Почти два года и не разъ искалъ
Различныхъ приключеній. Вотъ причина,
Что я забылъ свой домъ и Тинтаель.

Динась.

А я старикъ ужъ, Госпожа Изольда,
И кресло мнѣ давно милѣй сѣдла.
Я вижу, вы разставили фигуры.

(Многозначительно).

Когда король позволитъ, разрѣшите,
Сегодня, какъ не разъ бывало раньше,
Въ игрѣ мнѣ короля вамъ замѣнить.
Люблю игру, да жаль, играть то не съ кѣмъ.

Маркъ.

Да, хорошо, Динась, на склонѣ лѣтъ
Въ кругу любимыхъ быть. Мой другъ, сегодня
Сыграешь ты съ Изольдой бѣлокурой,
Развесели ее. Она печальна,
Динась, печальна, какъ печальны жены
Бездѣтныя. Помилуй насъ Господь!

актъ 1, сц. 5.

Но раньше, господа, пойдемте вмѣстѣ
Пригубимъ кубокъ встрѣчи, а ему
Дадимъ возможность помириться съ Изотъ, —
Ссоръ продолжительныхъ я не люблю.
Весь день мы будемъ вмѣстѣ. Ну идемте.

(Они выходятъ изъ покоя Изольды съ Динасомъ и Ганелуномъ черезъ правую дверь. Изольда и Деновалинъ въ отдаленіи неподвижно и застыло стоятъ другъ противъ друга).

Пятая сцена.

Деновалинъ *(спокойно и просто)*.

Иль ястребъ я, что смолкли вы, Изольда,
Едва я въ клѣтку вашу заглянулъ.

Изольда.

Герцогъ Деновалинъ! *(Вспыливъ)*. Какъ смѣли вы
Еще разъ въ жизни, дерзкій, показать мнѣ
Свое лицо?

Деновалинъ.

Жестоко, Госпожа
Изольда, говорите вы со мной!

Изольда.

Я Марка попрошу, чтобъ онъ велѣлъ вамъ
Забрало опускать, еще за милю
Не доходя до замка.

Деновалинъ.

Мнѣ вашъ Маркъ
Не господинъ, я не его вассаль!

Изольда.

А я скажу, что для меня вашъ видъ
Противнѣе проказы и чумы.
Уйдите.

Деновалинъ (*волнуясь*).

Знать въ словахъ бы нужно мѣру.
Вѣдь я для васъ явился, королева!

Изольда (*порывисто*).

Въ послѣдній разъ, когда передо мной
Стояли вы, была я голой, герцогъ,
Ужъ развели костеръ за мною слуги,
Чтобъ тѣло юное мое предать огню
За ваши козни. Вы передо мной
Стояли и не дрогнуло лицо
У васъ. Вы позабыли?

Деновалинъ.

Рядомъ съ вами

Стоялъ Тристанъ. Стоялъ онъ точно такъ же.
Во время моего доноса. Тамъ,
Гдѣ онъ близъ васъ, Изольда, вижу я,
Лишь кровь и дымъ! Но васъ не видѣлъ я,
А то бъ отъ жалости я умеръ!

Изольда.

Вы!

Вы! Вы! Скорѣй растаетъ камень,
Чѣмъ станетъ жалостливъ Деновалинъ!

Деновалинъ.

Ко мнѣ жестоки слишкомъ вы, Изольда,
Когда невѣстой Марка съ корабля
На Корнвалисскій берегъ вы ступили,

И я увидѣлъ Васъ, то золотою
Косою вашу покаялся вѣрнымъ быть!
Такъ хороши вы были, Госпожа.

Изольда.

Но чѣмъ я провинилась передъ вами?
Что сдѣлала?

Деновалинъ.

Вы любите Тристана.

Изольда.

Деновалинъ, съ тѣхъ поръ, какъ Божье чудо
Меня спасло отъ смерти на кострѣ,
Который для меня сложили вы;
Съ тѣхъ поръ, какъ раскаленное желѣзо
Передъ судомъ взяла я въ эту руку
И поклялась святою клятвой, вы,
Вы первый сомнѣваетесь въ рѣшеньи
Господнемъ! Вновь вы смѣете меня
Преступною любовью попрекать!
Я поручителямъ скажу объ этомъ.

Деновалинъ (*спокойно*).

Обманывайте Господа, Изольда!
А я и вы, давайте, будемъ честны,
Какъ два врага.

Изольда.

Ты оборотень-волкъ!

Деновалинъ.

Внималъ и я когда-то пѣснямъ птичекъ
Весной! Но запахъ вашихъ чудныхъ косъ,
Обвиншихся вокругъ руки Тристана,

Почуялъ я и сталь, какъ звѣрь, жестокъ,
 Живу я въ замкѣ, словно волкъ въ берлогѣ.
 Весь день я сплю, а по ночамъ—на лошады!
 И мчусь, какъ бѣшенный. Лежить на утро
 Конь на смерть загнанный, оскаленъ ротъ,
 И шпорами исколоты бока.
 Еще въ пути мои собаки дохнуть.
 Но можетъ быть, чуть прокричить пѣтухъ,
 Кричу и я, Изольда, ваше имя,
 Какъ захлебнувшійся своею кровью!
 Да, Госпожа Изольда, еслибъ вы,
 Хоть разъ скакали около меня,
 Я, можетъ быть, не проклиналъ бы жизни.
 Припомните и это, госпожа,
 Когда о томъ, что къ вечеру случится,
 Вы думать будете. А вечеръ настаеть
 Для всѣхъ, Изольда. И тогда поймите
 И разсудите справедливо все.
 На этомъ помириться, Госпожа,
 Хотѣлъ бы съ вами я.

Изольда.

Мнѣ страшно васъ!

Деновалинъ.

Вамъ нечего бояться, Госпожа,
 Безсмысленныхъ, казалось-бы, рѣчей! (*Перемѣнная тонь*)
 Сегодня утромъ былъ я въ Моруа.

Изольда.

Проѣхать тамъ вамъ было по дорогѣ?

Деновалинъ.

И рѣдкаго я тамъ увидѣлъ звѣря.
Поймать его для васъ, Изольда, а?

Изольда (*въ страхѣ*).

Не нужно мнѣ мѣховъ, Деновалинъ,
Изъ вашихъ рукъ.

Деновалинъ.

Я вѣрю вамъ, но Марку
Они нужны (*горячо*).—Быть можетъ, смерть опять
Багряна и жарка, грозить вамъ будетъ,
И если въ этотъ мигъ не будетъ вамъ
Надежнѣй мѣста въ цѣломъ Корнвалисѣ
Чѣмъ замокъ мой, другого человѣка
Не будетъ въ Корнвалисѣ, чтобы вамъ
Защитою служить отъ палача,
Что сдѣлаете вы, когда скажу я:
Пойдемте вмѣстѣ!

Изольда.

Боже! Я приму
Въ свои объятья смерть я обойму
Ея плающую шею, я
Приникну къ ней, и наплюю въ глаза вамъ,
Деновалинъ! Двѣ жесткія морщины
У вашихъ губъ противны мнѣ. Ступайте!
Вы ненавистны мнѣ.

Деновалинъ.

Я ухожу,
Я подчинюсь. Изольда, не забудьте
Моей покорности и примиренья,

Прощайте. А пока я къ вамъ пошлю
Динаса въ шахматы сыграть. Скорѣй
Играйте съ нимъ, Изольда, потому что
Игра короткою вамъ будетъ (*уходитъ*).

Шестая сцена.

Изольда.

Ахъ!

Какъ жестки рѣчи у него, онѣ
Остры, какъ мечъ, и жарки, какъ огонь!
Чего желаетъ онъ? Его слова
Безсмысленно грозили тайнымъ смысломъ,
Меня предупреждалъ онъ? Но о чемъ?
Я вся дрожу. Ахъ, если бы Динасъ
Пришелъ, или Брангена. Нѣту ихъ.
Какъ страхъ гнететъ мнѣ сердце!.. Вонъ пришли
Еще другіе Геллы. Боже мой,
Какъ часто спрятавшись я здѣсь стояла
И видѣла, какъ онъ вѣзжалъ во дворъ,
Онъ тотъ, кто не вернется больше къ намъ!
Какъ станъ его высокій изгибался,
Какъ конь его копытомъ землю билъ!
Тристанъ, мой милый, у твоей Изольды
Трепещетъ сердце также-ль, какъ мое
Лишь вспомню я твои шаги

(*Она опускается около клѣтки*).

Собачка,

Твой господинъ мечтаетъ обо мнѣ,
Какъ я о немъ?

(*Она прижимается лицомъ къ клѣткѣ*).

Кто вмѣстѣ отпилъ, вѣчно
Любить другъ друга будетъ всей душой
Не думая,—безумно,—всѣмъ умомъ.
И въ жизни, какъ и въ смерти... Если-жъ кто
Глотокъ тотъ выплюнетъ, которымъ сладко
Былъ опоенъ, да будетъ онъ бродячимъ,
Бездомнымъ гадомъ, сорною травой.
Тристанъ!

(Входитъ Динась).

Динась Лиданскій, вѣрный другъ,
Чѣмъ этотъ человѣкъ грозилъ? О чемъ
Предупреждалъ меня? Скажи скорѣй.
Въ глазахъ круги и ноги подкосились.

Динась.

Деновалинъ позвалъ меня, Изольда,
Чтобъ въ шахматы сыгралъ я съ вами. Только
Поторопитесь,—онъ сказалъ. Онъ помирился,
Изольда, съ вами по желанью Марка?

Изольда.

Мнѣ съ нимъ мириться? Я же вамъ сказала,
Что онъ грозилъ! Неясными словами
Давно прошедшее тревожилъ! Злобно
Предсказывалъ грядущее—мнѣ страшно!
Не знаю, что надъ головой моей
Сбирается!

Динась.

Деновалинъ грозилъ?

Да, это плохо.

Изольда.

Почему, Динасъ?

Динасъ.

Почти боюсь, что не ошибся я...

Сегодня утромъ, ѣдучи въ туманѣ...

Изольда.

Динасъ!

Динасъ.

Въ туманѣ утра видѣлъ я

Проѣзжаго... онъ прятался...

Изольда.

Динасъ!

Динасъ.

Тристанъ вернулся къ намъ!

Изольда.

Динасъ! Динасъ! *(тихо)*.

Мой другъ... Тристанъ... Тристанъ мой... Этимъ утромъ

Мой другъ, меня любившій, мой Тристанъ...

Динасъ! Динасъ!

(Она спохватывается. Быстро).

И съ нимъ вы говорили?

Динасъ *(жестко)*.

Два раза звалъ его я, но бѣжалъ онъ.

Изольда.

Зачѣмъ вы не окликнули его,

Назвавъ меня? Онъ подпустилъ бы васъ!

Онъ клялся дѣлать это днемъ и ночью

Повсюду.

Динась.

Вашимъ именемъ окликнулъ,
Но онъ бѣжалъ.

Изольда.

Такъ это былъ не онъ!
Зачѣмъ, Динась, срамите вы Тристана?

Динась.

Однажды я по вашей просьбѣ клялся
Вамъ и Тристану быть надежнымъ другомъ.
Вотъ почему я говорю теперь:
Онъ клятвѣ измѣнилъ и насмѣялся
Надъ вами нынче утромъ.

Изольда (*оцѣпенѣвъ*).

Такъ супругъ

Изольды Бѣлоручки появился
Предъ вами, говорите вы, и клятву,
Последнюю изъ клятвъ когда-то данныхъ
Изольдѣ Бѣлокурой, преступилъ?

Паранисъ (*тщательно скрывая волненіе,
входитъ и докладываетъ*).

Къ вамъ, Господинъ, послалъ меня король
Съ приказомъ, чтобъ немедленно сейчасъ
Вы шли къ нему присутствовать въ совѣтѣ.

Изольда.

Тристанъ нарушилъ клятву! О Динась!
Тристанъ нарушилъ клятву!

Динась.

Королева,

Подумайте о томъ, что нужно васъ
Теперь спасти отъ договора съ Маркомъ!

Изольда (*раздраженно*).

Что мнѣ теперь супругъ чужой жены!

Динась.

Съ несчастьемъ этимъ снова буду я
Бороться, какъ смогу. Прощайте, Изотъ!

Изольда.

Прощай, Динась, изъ вѣрныхъ вѣрный другъ!

(*Сзади Динаса выступаютъ два латника и становятся направо и
налѣво у дверей*).

Что нужно вамъ?

Стража.

Король велѣлъ на стражу
Намъ стать здѣсь. Королева, ты не смѣешь
Уйти безъ позволенія короля.

Паранись (*бросаясь на колѣни*).

Въ рукахъ у стражи нашъ Гавейнъ, Изольда,
Заключена, Брангена въ башню! Въ замкъ
Творится что-то странное!

Изольда.

Паранись...

Занавѣсъ.

ВТОРОЙ АКТЪ.

Большой залъ въ Лубинскомъ замкѣ. Стрѣльчатые окна. Направо на заднемъ планѣ широкая дверь. Налѣво, перпендикулярно къ задней стѣнѣ, длинный столъ. Вокругъ него стулья съ высокими спинками. Два переднихъ стула побольше и повыше, украшены королевскими гербами. У лѣвой стѣны выше нѣсколькими ступеньками тронъ. Четыре Гельскихъ барона сидятъ и стоятъ у стола. Входитъ Ганелунъ.

Первая сцена.

1-й баронъ.

Скажите, Ганелунъ, что здѣсь случилось
И для чего, еще вспотѣвшихъ отъ ѣзды
По Моруа, насъ на совѣтъ собрали?

2-й баронъ.

Прости меня, Господь! Такой пріемъ
Совсѣмъ не по душѣ мнѣ!

Ганелунъ.

Господа,
Повѣрьте, знаю я не больше васъ.

3-й баронъ.

Куда король исчезъ?

2-й баронъ.

Не вышелъ самъ онъ,
А младшаго слугу послалъ просить
Насъ вѣжливо средь этихъ голыхъ стѣнъ
Немного обождать.

1-й баронъ (*встаетъ*).

Да, чортъ возьми,
Мнѣ страшно хочется вскочить на лошадь
И въ замокъ свой уѣхать.

5-й баронъ (*входитъ*).

Господа,

Понятно-ль вамъ, зачѣмъ король нашъ Маркъ
Не убиваетъ Густенда, проклятой
Тристановой собаки. Я сейчасъ
Изъ за нея чуть на смерть не разбился.

4-й баронъ.

Сейчасъ?

5-й баронъ.

Когда я мимо клѣтки проѣзжалъ,
Онъ завозился въ ней, какъ звѣрь голодный
И прыгнулъ такъ, что затрещали прутья
Въ рѣшеткѣ, а мой конь въ испугѣ взвился
И бѣшенымъ голопомъ прискакалъ
На дворъ.

Ганелунъ.

Собака эта стала волкомъ.
Ужъ къ ней давно никто не смѣетъ войти,
Она трехъ слугъ на части разорвала!

4-й баронъ.

И впрямь, что дикій звѣрь! Я не хотѣлъ бы,
Чтобъ въ замкѣ у меня она была.

3-й баронъ (*недовольный подходитъ къ окну*).

Какъ неприятно ждать!

1-й баронъ.

Мы не привыкли
Къ такимъ сухимъ приемамъ!

Ганелунъ.

Господа,

Сдается мнѣ, король съ Деновалиномъ
О тайнахъ важныхъ говорятъ.

3-й баронъ.

И насъ

Терпѣнью учать.

Ганелунъ.

Господинъ нашъ Маркъ

Идетъ.

Вторая сцена.

(Маркъ и Деновалинъ входятъ. Слуга запираетъ за ними дверь, и становится къ стѣнѣ около двери. У Марка въ рукѣ пергаментъ. Не замѣчая бароновъ, онъ сердито проходитъ впередъ. Деновалинъ идетъ сзади и становится между трономъ и столомъ. Бароны встали.)

1-й баронъ.

Не знаетъ развѣ насъ король,
Что не отвѣтилъ на поклоны?

2-й баронъ.

Герцогъ...

Маркъ *(вспыливъ)*.

Старикъ ли я? Пусть волосы мои
Въ сѣдинахъ, руки сморщены и грубы!
Пусть иногда мнѣ до крови натретъ
Тяжелый панцырь плечи, развѣ я
Изсохшій трупъ и говорить не смѣю?

(Онъ побѣждаетъ себя.)

Простите, господа. Садитесь.

(Бароны садятся, входитъ Динасъ.)

Динась.

Вы

меня позвали?

Маркъ.

Да, Динась, садись!

(Онъ говоритъ, едва сдерживая волненіе).

Прошу у васъ вниманья, Господа,
Необходимо намъ держать совѣтъ
О важномъ дѣлѣ. То, что я задумалъ
Свершить, должно быть справедливо. Онъ

(Онъ передаетъ пергаментъ Деновалину).

Вотъ этотъ, человѣкъ меня недобрымъ
Копьемъ ударивъ, вышибъ изъ сѣдла
Такъ неожиданно, что помутился умъ!
Простите, что я былъ невѣжливъ съ вами,
И мой привѣтъ примите, Господа!

3-й баронъ.

Привѣтъ вамъ, Маркъ король!

Ганелунъ.

Скажите намъ,

Что васъ такъ огорчило? Мы всѣмъ сердцемъ
Вамъ преданы.

Деновалинъ *(развертывая пергаментъ).*

Кого недостаетъ

Изъ рыцарей, скрѣпившихъ договоръ
Тристана и Изольды съ королемъ?

1-й баронъ.

Такъ дѣло въ договорѣ, Маркъ король!

3-й баронъ.

Я подписалъ.

4-й баронъ.

И я.

5-й баронъ.

И я.

Маркъ.

Ихъ было

Три поручителя. И васъ здѣсь трое,

Мы снова вмѣстѣ, Господа.

(Онъ говоритъ отрывисто, съ выраженіемъ душевной муки и страстнаго волненія).

Вамъ всѣмъ

Извѣстно, долго я съ моимъ любезнымъ

Племянникомъ Тристаномъ въ мирѣ жилъ.

И ни одна изъ женщинъ никогда

Порога моего не преступала.

5-й баронъ.

Мы, пожелавъ наслѣдника, виновны

Въ той перемѣнѣ.

2-й баронъ.

И въ супруги вамъ

Пріѣхала Изольда.

Деновалинъ *(спокойно, громко и твердо).*

Подъ охраной

Тристана.

Маркъ *(тихо).*

Я душой былъ радъ Изольдѣ

И былъ доволенъ сочетаться бракомъ.

Съ столь благородною и нѣжной дамой
Но этого хватило только на день!

(Показываетъ на Деновалина).

Вотъ этотъ человѣкъ пришелъ сказать мнѣ:

«Съ женою вашей шепчется племянникъ

Лишь смеркнется». И этой злою вѣстью

Онъ сдѣлалъ свѣтъ постылымъ для меня!

Вскипала кровь, лишь вспомню объ Изольдѣ,

И я стремился къ ней, къ своей супругѣ,

Какъ будто мнѣ она была чужою.

3-й баронъ.

Но этому коварному навѣту

Вы не повѣрили?

Маркъ.

Какъ отъ врага,

Я отъ того навѣта защищался.

Деновалинъ *(твердо)*.

Но этотъ человѣкъ пришелъ опять

Сказать тебѣ: «Изольда и Тристанъ,

Лишь смеркнется, пожатій милыхъ ищутъ».

Маркъ.

И неотступно, словно злобный духъ,

Я съ ними былъ, слѣдилъ движенье губъ

И отвести не могъ отъ рукъ и глазъ ихъ,

Остановившихся, какъ у убійцы, взоромъ.

А ночью у окошекъ ихъ печально

Подслушивалъ ихъ сны и самъ себѣ

До отвращенія былъ жалокъ. Ничего

Я не узналъ! Замѣтьте—ничего!

Но съ той поры и родины, и Бога

Дороже стала мнѣ моя Изольда.

Ганелунъ.

Изольду чтили вы всегда, король.

Маркъ.

Да, Ганелунъ, но этотъ человѣкъ
Опять пришелъ и зашепталъ мнѣ: «Маркъ!
Иль ты ослѣпъ? Они и днемъ и ночью
Лежатъ вдвоемъ, племянникъ твой Тристанъ
Съ Изольдой Бѣлокурой». Боже правый!
Я бросился... я ихъ хотѣлъ накрыть...
Глупецъ! *(Онъ закрываетъ свое лицо).*

Динасъ.

Потомъ большой костеръ сложили.
Преступникамъ... Его задулъ Господь!
Они-жъ вдвоемъ бѣжали въ Моруа.

Маркъ.

Разъ ночью въ Моруа я ихъ нашель.
Одинъ Динасъ объ этомъ только знаетъ.
Спала Изольда, спалъ Тристанъ... На мху
Они лежали передо мною рядомъ
И, блѣдные, дышали тяжело, словно
Погоней на смерть загнанные звѣри *(стены)*.
Была въ тотъ мигъ работа мнѣ легка!
Но вотъ что вышло: между ихъ тѣлами
Лежалъ Моргольмскій острый мечъ! Я тихо
Смѣнилъ его своимъ и, какъ дуракъ,
О ихъ невинности заплакалъ!

2-й баронъ.

Мѣной

Мечей настолько тронуть былъ Тристанъ,
Что онъ вернулъ вамъ госпожу Изольду?

Маркъ (съ жаромъ).

И принялъ я ее—свидѣтель Богъ!
Вѣдь судъ Его, желѣзомъ раскаленнымъ
Ея невинность доказалъ, и руки
Изольды послѣ испытанья были
Чисты и бѣлы, какъ слоновая кость!
Тристанъ былъ высланъ, и извѣстный вамъ
Съ нимъ договоръ мы заключили. Нынѣ
Васъ, подписавшихъ договоръ, спрошу я:
Когда Тристанъ его нарушить и
Потайно возвратится въ Корнуэльсъ...

3-й баронъ.

Тогда намъ Богъ поможетъ.

4-й баронъ.

Но, когда
Тристанъ нарушить договоръ и тѣмъ
Подвергнетъ жизнь Изольды и свою
Опасности...

5-й баронъ.

Но если такъ, король,
Они и васъ и Бога обманули!

Маркъ.

Не правда-ли они и мнѣ, и Богу
Солгали! И не надо больше мнѣ
Бродить въ потьмахъ и въ слѣпотѣ своей
Обидно наткаться! Вѣдь тогда
Они солгали! И постель моя
Была противна мнѣ, и жизнь моя
Осмѣяна шутами, потому что

Тогда они солгали! Господа,
Теперь приходитъ этотъ челоѣкъ
— Деновалинъ, я ненавижу васъ!—
И говоритъ: Тристанъ нашъ договоръ
Нарушилъ. (*Бароны вскакиваютъ*).

1-й баронъ.

Какъ такъ?

2-й баронъ.

Что ему извѣстно?

3-й баронъ.

Скажи, Деновалинъ!

Ганелунъ.

Рискуя жизнью,

Тристанъ нарушилъ договоръ...

5-й баронъ.

Не вѣрю.

4-й баронъ.

Извѣстно вамъ, что, будучи въ Арундѣ,
Дочь Карка, короля, Тристанъ взялъ въ жены!

3-й баронъ.

Дай доказательствъ намъ, Деновалинъ!

Маркъ.

Терпѣнье, Господа. Онъ скажетъ все
Передъ судомъ. Послать за королевой!

(*Слуга уходитъ*)

Динасъ.

Какъ вѣчно, Маркъ, торопишься ты вѣрить
Деновалину.

Маркъ.

Здѣсь не въ этомъ дѣло.

Я только знать хочу одно? Она-ли

Его сюда призвала, или нѣтъ?

Все остальное знаю я, какъ знаю

Конецъ игрѣ, гдѣ ставкой жизнь и честь!

Третья сцена.

Слуга докладываетъ, Изольда входитъ въ залъ въ сопровожденіи Параниса, и останавливается въ глубинѣ. Бароны встаютъ.

Слуга.

Изольда, королева!

Изольда (*спокойно, нѣжно*).

Вы меня

Позвали... Говорите, Господа,

Вотъ я пришла. Я здѣсь.

Маркъ (*дѣлаетъ шагъ къ ней, потомъ останавливается и медленно, не двигаясь, говоритъ*).

Динась, Изольда

Ирландская пусть ближе подойдетъ.

(Изольда идетъ, не дожидаясь Динаса, на средину зала).

(Маркъ не мѣняя тона, громче).

Динась, Изоть Ирландская напротивъ

Меня пусть сядетъ за столомъ.

Изольда.

О, Маркъ,

Ты хочешь, чтобъ спросила я тебя,

Откуда этотъ способъ обращаться

Зачѣмъ его ты повторяешь дважды?

Въ Ирландіи не знала мужа я,
Который бы съ женой такъ говорилъ.
Я постою, коль это вамъ не въ тягость!
(Ни Маркъ, ни бароны не трогаются. Испуганно).
Никто ни слова мнѣ сказать не хочетъ?

Маркъ.

Вы, Господа, прошу, садитесь.
(Онъ выходитъ изъ-за стола. Паранисъ опускается на колѣни около Изольды, и она кладетъ ему на голову руку, точно на голову собаки).

Изольда.

Маркъ,

Меня позвали строго и сурово,
Но я пришла. Всѣмъ сердцемъ я хотѣла
Послушной быть тому, кто добръ со мной.
Вы знаете, сколь тягостныя мысли
Наводитъ на меня видъ этихъ стѣнъ
И эти люди. Потому прошу васъ
Отвѣтить мнѣ скорѣй, зачѣмъ я вамъ?

Маркъ *(непривѣтливо)*.

Зачѣмъ украдкой посланъ былъ Гавейнъ
Изъ замка въ Тинтаель?

Изольда.

Нѣтъ, не украдкой,
Онъ посланъ былъ открыто, Господинъ!
Чужой корабль изъ-за моря приплылъ
Съ купцами въ Тинтаель. Сюда позвать ихъ
Хотѣла я, чтобъ выбрать изъ товаровъ
Что мнѣ приглянется и будетъ нужно.

Маркъ.

Зачѣмъ, Изольда, было такъ спѣшить
Звать торгашей, была ли крайность въ нихъ?
Конечно, по дорогѣ мы забыли
У водопоя всѣхъ пятнадцать муловъ
До верху нагруженныхъ вашимъ платьемъ!
Вы видите, я все отлично помню.

Изольда.

Нѣтъ, Господинъ, но замокъ Санктъ Лубинъ
Такъ много мнѣ даетъ досуговъ скучныхъ,
Въ покупкѣ развлеченья я искала.
Вы знаете, какъ мнѣ пріятно рыться
Въ вещахъ заморскихъ и рѣдкихъ.

(Боязливо).

Шуршанье шелка, золото, прошивокъ,
Игра и блескъ камней, мѣха и ленты,
Иголки, пряжки, пояса... все это
Разглядывать, хвалить, руками трогать,
Мнѣ, какъ ребенку, радость доставляетъ,
Вы сами часто мнѣ забаву эту
Дарили, зазывая продавцовъ.
Что жъ васъ дивить, что я сама сегодня
Рѣшилась это сдѣлать не спросившись?

Маркъ.

Конечно, это дѣлалъ я не разъ,
Я самъ нуждаюсь часто въ нихъ. Всѣ эти
Разносчики и торгаши отличный
Народъ. Теперь мнѣ ясно все, Изольда.
Они повсюду ходятъ хитры, ловки,
Кто лучше вѣсти передасть!

Изольда.

Ты, Маркъ,
Несправедливъ ко мнѣ, но ты еще
Несправедливѣе къ Гавейну и Брангенѣ:
Освободи ихъ! Дѣлали они
Лишь то, что я имъ приказала.

Маркъ *(пылко)*.

Пускай изъ башни выпустятъ Гавейна
И сводницу Брангену!

(Слуга уходитъ).

А теперь

Пускай Деновалинъ расскажетъ громко,
Отчетливо свою намъ повѣсть. Вы
Его послушайте. Рассказъ забавень.

*(Онъ садится на ступени трона и пристально смотритъ на Изольду.
Деновалинъ отошелъ къ заднему узкому концу стола).*

Деновалинъ.

Сегодня утромъ былъ я въ Моруа,
Когда туманъ еще скрывалъ деревья,
И на одномъ изъ перекрестковъ встрѣтилъ
Я всадника, сидѣвшаго въ сѣдлѣ
Увѣренно и горделиво. Онъ,
Казалось, не хотѣлъ, чтобъ кто-нибудь
Его увидѣлъ. Тщательно бѣжалъ
Онъ свѣта и прислушивался часто.
Едва же моего коня онъ топотъ
Услышалъ, тотчасъ же свернулъ въ чащу.
Я поспѣшилъ за нимъ и очень скоро
Приблизился настолько, сколько нужно,
Чтобъ услыхать протяжный крикъ мужчины.

Тогда я громко закричалъ, но тотчасъ
Пришпорилъ онъ коня и, какъ олень
Стрѣлой пронзенный, взвился добрый конь
И въ даль помчался. Я скакалъ за нимъ.
И честью рыцарской его просилъ
Остановиться. Но не слушалъ онъ,
И мчался въ даль. Тогда я крикнулъ звонко,
Что именемъ Изольды Бѣлокурой
Прошу его остановиться...

И зольда (*страстно и твердо*).

И

Тристанъ остановился!

(*Боязливо*).

Да? (*Умоляя*).

Скажите,

На этотъ зовъ Тристанъ остановился?

(*Порывисто*).

Я вамъ уста благословлю...

Маркъ (*глухо вскрикиваетъ*).

Изольда!

Изольда.

Я поцѣлую ваши руки, герцогъ,

Я...

Деновалинъ.

Кто сказалъ вамъ, госпожа Изольда,

Что это былъ Тристанъ изъ Лоннуа?

Изольда (*Голосъ ея звучитъ мучительно,
порывисто и гордо*).

Я поцѣлую ваши руки, герцогъ

Деновалинъ, коль скажете вы мнѣ,

Что, Марка кровная родня, Тристанъ
Остановился. Я бы огорчилась,
Когда бы кровный рыцарь васъ бѣжалъ.
Мнѣ было-бъ это горько и обидно,
Вѣдь я считаю васъ почти собакой!

Деновалинъ. (*Страстно*).

Остановился ли Тристанъ, иль нѣтъ,
Объ этомъ ничего я не скажу вамъ!

Изоolda.

Обидно это, герцогъ! Господа,
Съ тяжелой жалобой я на Тристана,
Къ вамъ обращаюсь. Онъ нарушилъ слѣпо
Нашъ договоръ и впуталъ противъ воли
Меня, невинную, въ свою вину.

Маркъ (*сидя на ступеняхъ трона,
стена*).

О какъ красно языкъ ирландки рыжей
Слова подъ часъ нанизывать умѣть!
У ней слова, что змѣи, такъ и вьются,
Изъ подъ руки схватившей ускользая.
У ней слова и ласковы и нѣжны,
У ней слова обманчивы и жарки,
У ней слова горды, какъ жеребцы,
Что, ноздри раздувая, бьютъ копытомъ!
У ней есть всѣ слова, слова, слова,
Что годны для обмана.

(*Онъ подходитъ къ ней пылко*).

Посмотрите,

Какие у нея глаза! глаза!

О, какъ они обманчивы. Все время,

Что здѣсь Изольда, я обмануть былъ
Ея глазами и притворнымъ словомъ!

Изольда (*содрагаясь*),

А ваше слово женщинамъ тлетворно,
Какъ дерзкія обѣтя! Не скрою,
Я изъ Ирландіи! Но тамъ въ словахъ,
Какъ и въ дѣлахъ, блюсти умѣютъ мѣру.
Тамъ гнѣвъ не станетъ властелиномъ мужа,
Вотъ почему я не училась въ дѣтствѣ.
Какъ защищаться отъ слѣпого гнѣва.

Маркъ.

Вотъ вамъ одно изъ гордыхъ словъ! Изольда
Ирландская, вы подписали вашей
Рукой и кровью этотъ договоръ?

Изольда.

Его я подписала... (*Закрывъ глаза*).

«И отнынѣ

Когда бъ ни показалъ щита съ гербомъ
Въ предѣлахъ Корнвалиса мой любезный
Племянникъ, господинъ Тристанъ, тотчасъ же
Съ женой моею Изольдой Ирландскою
Онъ казни подлежить». Своею кровью
Своей рукой я подписала.

Маркъ.

Герцогъ

Деновалинъ мнѣ клялся головой,
Что моего племянника Тристана
Изъ Лоннуа, онъ встрѣтилъ въ нашемъ краѣ.

Когда никто не возразить Изольда,
Ирландская должна погибнуть смертью.

Динась (*встаетъ*).

Деновалину возражаю я.

Маркъ.

Динась Лиданскій!

Ганелунъ.

Вотъ поступокъ славный!

Динась.

И я сегодня встрѣтилъ челоуѣка
Въ туманѣ утра, такъ же за Тристана
Его я счелъ. Но такъ какъ въ Моруа
Съ Востока вѣхалъ я, Деновалинъ-же
По западной дорогѣ, а Лубинъ
Лежитъ посерединѣ, то Тристанъ
Должно быть, раздвоился, если онъ
Въ одинъ и тотъ же часъ Деновалину
И мнѣ дорогу пересѣкъ. Но такъ какъ
Все это невозможно, то одинъ
Изъ всадниковъ былъ не Тристанъ, и значить,
Одинъ изъ насъ ошибся. Если же могъ
Одинъ въ ошибку впасть, такъ можетъ быть,
Ошиблись оба мы съ Деновалиномъ.

Маркъ.

Динась, когда-бъ тебя не зналъ я съ дѣтства,
Я-бъ счелъ тебя сообщникомъ Изольды!
Ужели и тебя она поймала,
Притворной милостью и ложной клятвой,

Что за нее готовъ ты умереть?
Опомнись! Мы съ тобою старики.
Деновалинъ поклялся головой,
Что онъ Тристана видѣлъ. Хорошенько
Подумай раньше, чѣмъ поднять перчатку.

2-й баронъ.

И все же правъ Динасъ.

3-й баронъ.

Я съ нимъ согласенъ!

5-й баронъ.

Не можетъ быть, чтобъ два Тристана были
Въ одномъ лѣсу заразъ.

Деновалинъ (*вспыливъ*).

Я, господа,

Поклялся головой, остерегитесь!

Ганелунъ.

Мнѣ кажется, что будетъ справедливо
Казнить тогда лишь госпожу Изольду,
Когда Тристана подлиннаго мы
Найдемъ живымъ иль мертвымъ.

2-й баронъ.

Ганелунъ,

Вы правы.

3-й баронъ.

Всѣ стоятъ на томъ, король.

Изольда.

О, Боже мой! Довольно, господа!
Такъ хладнокровно обсуждаютъ здѣсь

Должна-ль я умереть иль жить, какъ будто
Я только звѣрь! Я крови благородной
И я хочу, чтобъ родъ мой уважали,
Коль не умѣютъ женщинъ уважать.
Хочу—чтобъ тотъ часъ же меня пустили
Въ мои покои, чтобъ не заставляли
Меня стоять, какъ связаннаго звѣря.
Супругъ мой Маркъ мнѣ можетъ передать
Рѣшенье, принятое Вами. А теперъ
Я ухожу.

Маркъ (*въ возрастающемъ гнѣвѣ*).

Послушайте ее!

Послушайте! Послушайте ее!
И кто не бросится къ ея ногамъ,
Не будетъ цѣловать ея слѣдовъ,
Когда такія гордыя слова
Она найти умѣетъ! Господа,
Взгляните на нее! Какъ Божій миръ
Она исполнена улыбкою и слезъ
Когда она, мечтая улыбалась,
Улыбкой блѣдною, какъ серебро,
Иль лучезарной, такъ, что Божій свѣтъ
Въ рукахъ Господнихъ ей въ отвѣтъ смѣялся,
Улыбка та была не мнѣ! Когда
На выгнутыхъ рѣсницахъ вдругъ дрожали,
Какъ на цвѣтахъ стеклянная роса,
Слезинки—вѣрьте мнѣ—онѣ дрожали
Не для меня! Всегда средь ночи сладкой
Незримый призракъ съ нами былъ; тотъ призракъ
Былъ обликомъ Тристана и ему то

Она и слезы и улыбки слала
 Душою вѣрной, а со мной лишь тѣло,
 Лишенное души, лежало рядомъ,
 Обманывая плачемъ и улыбкой.
 Она умереть, сказали вы, когда
 Найдутъ Тристана! Сколько же мгновений,
 Мгновений драгоцѣнныхъ вы даете
 Свободно плакать ей и улыбаться?
 Кого она улыбкою и плачемъ
 Не соблазнить и не обманеть?—Всѣхъ!
 Меня, и васъ, и Бога. Потому то
 Хочу я обратить ея улыбку
 Въ рыданіе, а рыданье въ усмѣшку,
 Въ смѣхъ безобразія, и всѣхъ избавить
 Отъ женской хитрости Изольды. Если
 Помилуютъ ее, тогда жену свою
 Отдамъ я даромъ! Господа, надѣюсь,
 На это я, супругъ ея законный,
 Имѣю право? И сегодня въ полдень,
 Когда отъ солнца золотыя косы
 Ея еще сильнѣй позолотятся,
 Я дамъ Изольду нищимъ и болящимъ
 Лубина.

Динась.

Ты сошелъ съ ума, король!

Паранись.

О, королева!

Изольда.

Это ничего!

Ганелунъ.

Отъ скорби и отъ гнѣва вы сказали —
Ужасное невысказанное слово!

1-й баронъ.

Опомнитесь!

2-й баронъ.

Безумный!

3-й баронъ.

Какъ позорно!

(Маркъ, опускаясь на ступеньки трона, спиной къ баронамъ).

Маркъ.

Пускай на дворъ нашъ въ полдень соберутся
Всѣ нищіе, болящіе Лубина!

Динась.

Прощай, король, я расстаюсь съ тобой!

Ганелунъ.

Я тоже.

1-й баронъ.

Да и я...

2-й баронъ.

Мы всѣ уходимъ.

Маркъ *(поворачивая голову, почти смѣясь).*

Никто со мной не остается!

Деновалинъ *(выступая).*

Я!

Маркъ *(вспыливъ).*

Прогнать его изъ замка моего.
Пускай бѣжитъ скорѣе, потому что

Его я крови жажду послѣ той
 Ужасной брачной ночи. Еслижъ Богъ
 Еще разъ приведетъ тебя съ доносомъ
 Умрешь ты дважды. Въ томъ клянусь!

Деновалинъ (*спокойно*).

Король,

Мой замокъ окруженъ стѣною крѣпкой.

Изоolda.

Какъ дикій гнѣвъ мужчину унижаетъ!
 Всегда столь мудрый, какъ теперь терзаемъ
 Ты гнѣвомъ злымъ! Дарованную жизнь
 Моимъ позоромъ ты задумалъ сдѣлать,
 И не навидѣть думаешь, бросая,
 Въ добычу коршунамъ любовь свою.
 Какъ ты ошибся, Маркъ! Мнѣ жаль тебя!
 Чтожъ руки мнѣ ломать? И съ горькимъ плачемъ
 Молить и унижаться? Я не знаю,
 Перенесла-ли хоть одна изъ дамъ
 Позоръ суда болящихъ. Не хочу я
 Теперь объ этомъ думать, потому что
 Непереносна дамѣ мысль такая.
 Но вамъ и Богу я хочу еще разъ
 Поклясться. Послѣ этой клятвы Богъ
 Поможетъ мнѣ иль бросить на съѣдѣнье
 Бродячимъ псамъ и коршунамъ Лубина!
 Клянусь, что никого всѣмъ сердцемъ
 Я не любила, кромѣ одного,
 Который взялъ меня въ свои объятя
 Когда еще я дѣвственной была,
 Какъ зимнимъ утромъ первый снѣгъ. И только

Ему въ любви я вѣрность сохранила
Со всею пылкостью и лишь ему
Я предалась ликующей душой
И тѣломъ радостнымъ и полнымъ смѣха,
Какъ утро вешнее. Его люблю я
И никого другого, хоть меня
Позорить, мучаетъ и предаетъ онъ.

Маркъ *(вскакивая)*.

Кому я миль, спаси меня отъ клятвъ!

Ден овалинъ *(поворачивается къ Изольдѣ
спокойно)*.

Къ себѣ въ покой, ведите королеву!

Занавѣсъ.

ТРЕТІЙ АКТЪ.

Внутренній дворъ замка. На первомъ планѣ слѣва замковыя ворота. Въ глубинѣ, направо, надъ высокой и широкой лѣстницей, подъ колоннадой, дверь церкви. Налѣво ворота во внутренній дворъ замка. Между постройками стѣны, осѣненные большими деревьями. Путь между замкомъ и церковью устланъ коврами. Налѣво посрединѣ каменный колодезь. На заднемъ планѣ народъ, сдерживаемый тремя латниками. У подножія лѣстницы направо и налѣво по слугѣ.

Первая сцена.

1-й сторожевой.

Не напирайте!

2-й сторожевой.

Пропусти дѣтей.

Впередъ. Пускай стоятъ. Куда опять залѣзь!

1-й сторожевой *(осаживаетъ ребенка въ
толпу)*.

А ну, сынокъ, я проведу черту

Здѣсь по песку. и если переступишь,

Я такъ хвачу мечемъ, что стануть ноги
Лепешками (*хохотъ*).

1-я дѣвушка.

Ой, ой!

2-я дѣвушка.

Ты пекаръ, что-ли?

1-й сторожевой (*поднимаетъ руку въ пан-
цырной перчаткѣ*).

Не помѣсить-ли и тебя, какъ тѣсто! (*Хохотъ*).

Парень.

Потише вы, глашатая не слышно.

1-я дѣвушка.

Съ утра кричить онъ и морозъ по кожѣ
Отъ крика продираетъ.

Парень.

Тише!

1-я дѣвушка.

Вотъ!

Голосъ глашатая (*далекій и заглушенный*).

Сегодня въ полдень будетъ отдана
Болящимъ бѣлокурая Изольда
За то, что измѣнила королю.
Тристанъ изъ Лоннуа, когда-то бывшій
Ея любовникомъ, свой договоръ
Нарушилъ съ королемъ и въ королевство
Вступилъ. Кто королю его доставить
Живымъ иль мертвымъ, сотню золотыхъ
Отъ короля получить за труды.

АКТЪ 3, СЦ. 1.

Король желаетъ, чтобъ всѣмъ въ Лубинѣ
Извѣстнымъ стало это. Слушай всѣ!

Ребенокъ.

Мнѣ страшно! Онъ придетъ сюда, отецъ?

1-я дѣвушка.

Я помню наизусть, а все кричитъ онъ.

Мужчина.

Пускай себѣ кричитъ.

Другой.

Тристанъ лисица!

Пускай капканъ поставятъ, а не то
Онъ такъ царапнетъ ихъ, что не забудутъ
Во вѣкъ!

1-я дѣвушка.

О, благородный господинъ,
Тристанъ! Могла-бъ, такъ спрятала-бъ тебя!

2-я дѣвушка.

Поближе бы взглянуть на королеву.

3-я дѣвушка.

И мнѣ.

4-я дѣвушка.

Я подъ ноги цвѣтовъ ей брошу,
Когда она пойдетъ.

1-я дѣвушка.

Разъ мой отецъ

Для королевы дѣлалъ туфли. Были
Они изъ шелка бѣлаго съ отдѣлкой красной
И золотою пряжкой на каждой.

Онъ говорилъ, что ноги у нея
Такъ нѣжны, такъ бѣлы, стройны и узки,
Какъ ноги Богоматери въ притворѣ
Собора въ Тинтаелѣ.

4-я дѣвушка.

Ахъ, бѣдняжка!

Старуха.

Вотъ и смотри, куда ее свели
Красивыя-то ноги!

3-й сторожевой (*парню, влѣзшему на стѣну*).

Ты тамъ! Слѣзь!

Стѣна съ утесомъ, добрая сто сажень,
Слетишь, такъ тамъ кричи, ужъ не кричи.

Парень.

Хочу отсюда посмотрѣть болящихъ.

2-й парень.

Полѣзу-ка и я къ тебѣ.

3-й парень.

И я.

1-й сторожевой.

Не будетъ никого здѣсь, какъ Изольду
Болящимъ приведутъ. Позволилъ это
Ей самъ король.—А вы пойдете въ церковь!

Мужчина.

Никто смотрѣть не будетъ?

2-й парень.

Чортъ возьми!

Зачѣмъ же я тогда взобрался въ замокъ!

Женщина (*возбужденно*).

Стыдись, собака, хочешь ты смотрѣть
На то, о чемъ подумать страшно? Тьфу!
За низкую такую похотливость
Тебя бы Густенду скормить на ужинъ.

2-й сторожевой.

Эй, не бранись!

1-я дѣвушка.

Бѣдняжка королева!

Маркъ слишкомъ строгъ съ ней.

Мужчина.

Вѣдь она ему

Рога наставила, дѣвичка.

Старуха.

Вотъ онъ

И колетъ острыми рогами!

Молодой пастухъ.

Правда,

Что госпожа Изольда такъ прекрасна,

Какъ говорятъ въ странѣ?

1-я дѣвушка.

Ты королевы

Не видаль?

Молодой пастухъ.

Никогда.

1-я дѣвушка.

Онъ королевы

Не видѣлъ!

Парень.

Слушайте, вотъ человѣкъ,
Который королевы не видалъ.

Голось.

Кто онъ?

1-й сторожевой.

Скажи-ка, паренекъ, гдѣ былъ ты,
Когда она стояла на кострѣ?

1-я дѣвушка.

Красавица. Вся голая.

Другая.

А все

За то что полюбила.

Парень.

Всѣ тогда

Ее видали.

Молодой пастухъ.

Видѣлъ бы и я,
Да въ Тостѣ задержался!

Женщина.

Вотъ что, братецъ,
Впередъ его пусти, пусть на Изольду
Насмотрится, покуда воронье
Ее еще не растерзало.

1-й сторожевой.

Слушай,

Ты королевы не видалъ, такъ встань
У лѣстницы.

Молодой пастухъ.

Спасибо!

Слуга (*тянетъ его къ себѣ*).

Вотъ сюда.

Голосъ.

Вонъ слуги!

Ребенокъ.

Подними, отецъ!

Голосъ.

Потише!

Вторая сцена.

Слуги проходятъ въ церковь. Церковная дверь остается открытой.

1-я дѣвушка.

Кто королеву поведетъ, Гилень?

1-й сторожевой.

Палачъ. И самъ король.

1-я дѣвушка.

Бѣдняжка.

Старуха.

Плачешь?

(Проносятъ Распятіе).

Старикъ.

На крестъ перекрестись.

Молодой пастухъ (*тянется такъ, что черезъ дворъ видитъ галерею замка*).

Вотъ идетъ.

Какъ хороша-то! Чисто Ангель Божій.

Слуга.

Нѣтъ, это только дама ихъ, Гиммела.

(Гиммела проходитъ).

2-й сторожевой.

Не лѣзь впередъ.

Молодой пастухъ.

А вотъ она! Что лань!

Да лучше, чѣмъ Гиммела. Какъ пойдетъ,

Возьму и встану на колѣни. Очень

Ужъ хороша она, красивѣй лилій.

Слуга.

Постой еще немного, это только

Брангена, вѣрная ея служанка.

(Брангена проходитъ).

Молодой пастухъ.

Прекрасна и она. Ужели можно

Еще прекраснѣй быть! Какъ много въ замкѣ

У Марка короля красивыхъ женщинъ!

Такихъ красивыхъ дамъ я не видалъ,

Въ горахъ у насъ вѣдь нѣту дамъ. А эта...

Упало солнце... Боже!.. Что за блескъ!

(Онъ падаетъ на колѣни).

Слуга. *(Тихо).*

Теперь она!

Изольда босая, въ пурпурномъ плащѣ, идетъ между королемъ и палачомъ. Паранисъ слѣдуетъ за ней. Народъ частью падаетъ на колѣни.

Молодой пастухъ.

О, госпожа Изольда!

О, бѣлокурая.

1-я дѣвушка.

Красотка наша!

Другая.

О, госпожа Изольда, улыбнись намъ

Еще хоть разъ!

(Раздается звукъ трещотки. Изъ-за колонны выходитъ болящій. Его бородатое лицо полускрыто капюшономъ плаща. Народъ въ ужасѣ отодвигается назадъ. Шествіе останавливается. Болящій склоняется передъ Изольдой такъ низко, что почти достаетъ лбомъ земли).

Голосъ.

Болящій!

1-я дѣвушка.

Матерь Божья!

Другая.

Откуда онъ?

Третья.

Онъ прятался досель!

Маркъ *(медленно)*.

Пришелъ ты слишкомъ рано, другъ.

(Болящій скрывается вбокъ за лѣстницу. Шествіе идетъ въ церковь, гдѣ начинаетъ играть органъ. Слуги и народъ примыкаютъ къ шествію).

1-я дѣвушка *(закрывая лицо руками)*.

Бѣдняжка

Изольда королева!

Другая.

Словно мраморъ,

Была блѣдна и холодна она!

Третья.

Она ни разу не открыла глазъ,
Идя путемъ тяжелымъ.

4-я дѣвушка.

Не хотѣла

Она смотрѣть.

1-я дѣвушка.

Фу! Какъ не стыдно Марку

Ее позорить!

2-й сторожевой.

Эй, поторопитесь!

Всѣмъ нужно въ церковь.

1-й сторожевой (*пастуху, облокотившемуся
на лѣстницу*).

Просыпайся, парень.

Пора идти молиться. Проходи.

Пастухъ.

Вблизи я видѣлъ солнце.

1-я дѣвушка.

Я хочу

Всѣмъ сердцемъ помолиться за Изольду.

2-я дѣвушка.

Мы всѣ помолимся, а короля

Мы проклянемъ.

3-й сторожевой

Потише, дѣвка! Живо,

Не отставай.

1-й сторожевой.

Болящіе идутъ.

3-й сторожевой.

Платочекъ потеряла.

1-я дѣвушка.

Благодарствуй.

1-й сторожевой (*береть старика подъ руку*).

Держись-ка за меня, старикъ. Да крѣпче.

Пойдемъ.

(Двери церкви закрываются. Сцена на мигъ пустѣетъ, звуки органа растутъ и слышится пѣніе. Потомъ въ два пріема, сперва дальше, потомъ ближе, слышится ритмическій трескъ трещетокъ болящихъ).

Третья сцена.

(Болящіе вступаютъ во дворъ. Одичалый сбродъ въ пестрыхъ лохмотьяхъ: плащи съ капюшонами, всѣ въ складкахъ, безъ рукавовъ. Длинные палки, костыли, цвѣтныя платки вокругъ темныхъ лбовъ, загорѣлыя лица. Бѣлыя, какъ лунь, волосы, развѣвающіеся и стриженныя волосы, голыя руки, босыя ноги. Пестрая, объединенная общимъ недугомъ, толпа. Они чувствуютъ себя робко и стараются заглушить свои голоса).

Ивейнъ (*первый вступаетъ во дворъ и пропускаетъ мимо себя болящихъ*).

Входите, всѣ давно ужъ въ церкви.

Болящій.

Здѣсь кошка словить птичку.

Молодой болящій (*въ вѣнкѣ изъ двухъ-
трехъ красныхъ цвѣт-
ковъ на черныхъ воло-
сахъ*).

Хо, хо, хо!

Ивейнъ.

Потише, не мѣшайте службѣ, тише!

Старикъ болящій (*разслабленный, на ко-
стыляхъ, тономъ гла-
шатая, нараспѣвъ*).

Супругу короля Изольду нынче

Лубинскимъ прокаженнымъ отдадутъ.

Такъ говорилъ глашатай.

Молодой болящій.

Братецъ! Братецъ!

Братъ, попляши со мной, вѣдь я женихъ!

Старый болящій (*тѣмъ же тономъ*).

Изольда...

(Каждый разъ, какъ старикъ заговариваетъ, остальные цыкаютъ на него, чтобы онъ замолчалъ).

Молодой болящій (*толкаетъ его*).

Дурень!

(Къ четвертому болящему).

Попляши!

4-й болящій.

Пусти!

Сырую рѣпу за обѣдомъ жрать,

А ночью съ королевой спать...

Смѣшно!

Рыжій болящій.

Маркъ долженъ намъ вина поставить

На свадьбу!

Молодой болящій (*танцуя*).
Спляшемъ, братья, спляшемъ, братья!

6-й болящій.

Я буду, глядя на нее, хмельтъ.

Молодой болящій.

Пляши, пляши со мной, любезный братецъ!

Ивейнъ (*приходитъ отъ воротъ*).

Потише, господа. Въ порядкѣ станьте
Напротивъ лѣстницы, чтобъ видѣтъ намъ,
Какъ выведетъ ее палачъ!

Молодой болящій.

Не стану

Стоять!

Ивейнъ.

Тогда на корточкахъ ползи,
Какъ жаба.

7-й болящій.

Бѣлокурая Изольда,
Невѣста короля и прокаженныхъ!

Рыжій болящій.

Вотъ имя ей теперь...

Старикъ болящій.

Изольда нынче...

8-й болящій.

Я буду съ ней по воскресеньямъ утромъ.

1-й болящій.

Я вечеромъ.

Рыжій болящій.

Я первый буду съ ней.

6-й болящій.

Нѣтъ, первымъ будетъ Ивейнъ, нашъ король.

Молодой болящій (*рыжему болящему*).

Кто? Ты?!

9-й болящій.

Да кто ты, рыжій оборванецъ?!

10-й болящій,

Онъ хочетъ приручить Изольду, братцы.

1-й болящій.

Ударь его по рожѣ.

Молодой болящій.

Я, друзья,

Хочу ее сейчасъ, я весь горю!

Ивейнъ.

Палачъ васъ выдеретъ за вашъ галдежъ.

Рыжій болящій.

Я изувѣчу всѣхъ васъ, если вы

Мнѣ не дадите, хоть недѣлю съ ней

Нацѣловаться.

Ивейнъ.

Что кричишь, пѣтухъ!

Я первый, а потомъ мы бросимъ жребій.

11-й болящій.

Да, бросимъ жребій.

Рыжій болящій.

Сцапай вась проказа!

4-й болящій.

Ужъ сцапала! Бросайте жребій!

6-й болящій.

Жребій!

Старикъ болящій.

Пускай сперва поставитъ мнѣ заплатки.

4-й болящій (*рветъ платокъ*).

Я жребья рву.

1-й болящій,

Въ моемъ плащѣ. Идемъ!

(Всѣ обступаютъ его. Пришлый болящій изъ тѣни колоннъ выходитъ на лѣстницу).

12-й болящій.

Вонъ тамъ еще одинъ!

Рыжій болящій.

Гдѣ?

6-й болящій.

Вонъ напротивъ.

10-й болящій.

Кто онъ?

9-й болящій.

Гляди-ка!

Молодой болящій (*идетъ къ лѣстницѣ*).

Кто ты?

Ивейнъ.

Говори!

Ты, какъ и мы, болящій?

Молодой болящій.

Ты зачѣмъ къ намъ?

Старикъ болящій (*пришлому*).

Изольда, королевская супруга

Сегодня...

Рыжій болящій.

Цыць, ты дьяволъ!

Ивейнъ.

Отвѣчай!

Я—Ивейнъ, предводитель прокаженныхъ,

Чего тебѣ?

(*Пришлый болящій бросаетъ имъ деньги*)

1-й болящій (*подскакиваетъ съ другими къ деньгамъ*).

Ого!

10-й болящій.

Бросаетъ деньги!

Пришлый болящій.

Болящій изъ Карэша я и съ вами

Хочу пожить въ Лубинѣ.

4-й болящій.

Ты пронюхалъ

Навѣрно про птичку, милый другъ?

Рыжій болящій.

Мы никого къ себѣ не принимаемъ.

9-й болящій.

Ступай назадъ.

11-й болящій.

Есть деньги у тебя?

Пришлый болящій (*поднимаетъ кверху кошелекъ*).

Его подѣлитъ Ивейнъ между вами,
Когда меня вы примете.

12-й болящій.

Богатый

Воришка!

1-й болящій.

Оставайся!

4-й болящій.

Все равно мнѣ.

Однимъ ли больше или меньше, право!

Ивейнъ.

Ну, такъ спускайся къ намъ. Какъ звать тебя?
(*Пришлый болящій сходитъ съ лѣстницы*).

7-й болящій.

Какъ ты высокъ. Когда мнѣ пригрозить
Годвинъ—побей его!

Молодой болящій.

Какъ звать тебя?

Пришлый болящій.

Зови меня Печальнымъ. Вотъ мнѣ имя.

Ивейнъ.

Иди, Печальный, становись. Недолго

Намъ ждатель жены своей осталось.

6-й болящій (пришлому).

Маркъ,

Король нашъ добрый, насъ дарить женой.

Старикъ болящій (тѣмъ же тономъ).

Кричалъ глашатай, что сегодня въ полдень

Супруга короля Изольда будетъ

Дана въ подарокъ...

Ивейнъ.

Тише ты, старикъ!

Дадимъ имъ знакъ трещетками своими.

(Они трещатъ).

12-й.

Ворота!

Молодой.

Замолчи! Она выходитъ.

Ивейнъ.

Молчите всѣ!

Четвертая сцена.

(Дверь церкви пріотворяется. Палачъ выводитъ Изольду. Пришлый болящій падаетъ на колѣни и склоняется до земли).

Молодой болящій.

Мы станемъ на колѣни.

(Нѣсколько болящихъ становится на колѣни. Палачъ снимаетъ съ Изольды корону и плащъ. Она стоитъ неподвижно, закрывъ глаза нагая, скрытая своими длинными бѣлокурыми волосами).

Палачъ (*цѣлюя ей ноги*).

Прости мнѣ, ради Бога, королева!

(*Онъ уходитъ въ церковную дверь. Органъ въ тишинѣ звучитъ сильнѣе*).

Ивейнъ.

Мы нищіе—болящіе Лубина,

А вы, по повелѣнію короля,

Невѣста намъ. Сойдите, чтобы мы...

(*Пришлый болящій порывисто поднимается съ колѣнъ и поворачивается къ болящимъ*).

Пришлый болящій.

Кто говоритъ? Кто смѣетъ говорить?

Отребе, коршуны, собаки, прочь!

Еще хоть слово, всѣхъ я растопчу,

Всѣхъ размечу! Чего вамъ нужно, псы!

(*Онъ бросаетъ имъ деньги, за которыми тянутся только немногіе*).

Вотъ вамъ! Ступайте прочь, собаки!

Молодой (*Хочетъ подойти къ нему, Ивейнъ удерживаетъ его*).

Ты?!

Ивейнъ.

Кто ты, что смѣешь насъ такъ грубо звать!

10 - й.

Молчи! Не то молчать заставитъ Ивейнъ.

8 - й.

Онъ сильный, онъ былъ герцогомъ когда-то!

Пришлый болящій.

Вы не уйдете?

1 - й.

Королева—наша:

Рыжій (*Суетъ Ивейну палку*).

Убей бродягу, Ивейнъ!

7 - й.

Ну-ка, Ивейнъ!

(Пришлый болящій вырываетъ у разслабленнаго старика костыль, такъ что тотъ падаетъ, повергаетъ Ивейна на землю и бросается въ толпу, разя страшными ударами направо и налево. Въ лѣвой рукѣ у него мечъ, раньше закрытый плащомъ, но онъ не прибѣгаетъ къ нему. И сейчасъ остальные болящіе говорятъ, глухо отъ удивленія и ужаса)

Пришлый болящій.

Вотъ вамъ и Ивейнъ. Прочь собаки!

Старикъ.

Ай!

10 - й.

Онъ Ивейна убилъ!

4 - й.

Держи его!

7 - й.

За горло, рыжій! Сзади я схвачу!

(Пришлый болящій повергаетъ рыжаго ударомъ костыля).

Рыжій.

Ой! Ай!

Пришлый болящій.

Вотъ вамъ и рыжій!

4 - й.

Удирайте!

Онъ вынулъ мечъ!

5-й.

Ай!

Старикъ.

Братцы, удирай!

6-й (побитый).

Ой!

Пришлый болящій.

Прочь!

7-й.

Ай!

(Нѣсколько убогихъ пробуютъ бѣжать, таща за собой побитыхъ).

Молодой болящій.

Ивейна захватимъ, братцы,

1-й.

И Годвина, скорѣй берись!

2-й (побитый).

Ой! Ай!

Пришлый болящій *(прогоняетъ всю толпу
къ выходу).*

Въ свои собачьи конуры бѣгите.

Запрячьтесь тамъ.

7-й (побитый).

Ай Вельзевулъ!

10-й.

Самъ чортъ!

9-й.

Пусти!

12 - й.

Бѣжимъ!

6 - й.

Король тебя накажетъ!

Пришлый (*бросаетъ имъ въ догонку
костыль*).

Ужъ захватите и костыль, собаки!

Голоса болящихъ (*извнѣ*).

Ой, ой! Скорѣй бѣжимъ!

Пятая сцена.

Пришлый болящій, у котораго во время схватки свалился капюшонъ, подходитъ быстрыми шагами къ лѣстницѣ. Голова его перевязана узко сложеннымъ платкомъ, Изольда, закрывъ глаза, неподвижно стоитъ наверху).

Пришлый болящій.

Изольда!

(Боязливо удивленно и огорченно).

Изотъ!

Изольда (*содрагаясь, опускаетъ голову на грудь, закрывъ глаза, медленно и тяжело*).

Ты звѣрь! ты звѣрь! ты звѣрь!

Пришлый болящій.

Я васъ зову,

Изольда!

Изо льда (*быстро, торопливо, точно желая покрыть себя словами*).

Я прошу, не говори.

Ни слова. Звѣры! Когда въ тебѣ осталось
Хоть капля человѣческаго чувства
Убей. Но ничего не говори!

Пришлый болящій (*Растерянно*).

Изо льда!

(*Онъ падаетъ на колѣни передъ лѣстницей и такъ и остается*).

Изо льда.

Замолчи! Не говори!

И молча убивай! Иголки даже
Мнѣ не оставили, чтобъ заколоться.
Взгляни, я, какъ послѣдняя служанка,
Въ ногахъ валяюсь, умоляя. Звѣры!
Убей! Благословлю тебя за это!

Пришлый болящій.

Изо льда, вы не любите Тристана,
Когда-то друга вашего?

Изо льда (*на мигъ пристально смотритъ на него*).

Какъ? Звѣры!

Ты говоришь, и глазъ съ меня не сводишь.
Накажетъ Богъ тебя за то, что ты
Убить меня не хочешь.

Пришлый болящій (*Отчаянно вскрикивая*).

Пробудитесь!

О золотая! Васъ Тристанъ зоветь.

Изольда.

Насмѣшками меня измучить хочешь,
Потомъ убить! Вѣдь ты убьешь меня,
Когда наскучеть издѣваться? Ближе
Не подойдешь?

Пришлый болящій.

Изольда, пробудитесь,
Скажите, заклинаю васъ: Тристана
Еще вы любите?

Изольда.

Онъ былъ мнѣ другомъ!
Но этимъ именемъ меня не мучай!
Его любила я и потому то
Стою передъ тобой! Убей-же!

Пришлый болящій (*спѣшитъ къ лѣстницѣ*).

Изоты! Я...

(*Побѣждая себя*).

Посланъ я Тристаномъ, вашимъ другомъ,
Любимымъ вами.

Изольда (*гнѣвно*).

Хочешь опозорить
Итакъ ужъ опозоренную, звѣрь!

Пришлый болящій.

Я васъ хочу спасти. Любовь къ Тристану
Еще осталась въ васъ?

Изольда (*спускается на нѣсколько ступенекъ, медленно и значительно*).

Ты говоришь,
Тристаномъ посланъ? Ты пожалуй долженъ
Свести меня къ нему. (*Раздраженно*). Твой господинъ
Меня заморскимъ дивомъ хочетъ свести
Своей женѣ?

(*Пришлый закрываетъ лицо руками*).

Должна сидѣть я въ клѣткѣ,
Смотрѣть, какъ онъ ее цѣлуетъ, какъ
Ее зоветъ Изольдой. Онъ подумалъ
Объ этомъ, господинъ твой? Иль его
Изольдѣ Бѣлоручкѣ захотѣлось
Изъ косъ Изольды Бѣлокурой сдѣлать
Себѣ подушку для ночей любви?
Какою странной похотью зажегся
Ко мнѣ Тристанъ, что шлетъ пословъ онъ? Или
Въ одну постель съ женой своей Изольдой
Меня положить онъ и будетъ ночью
Обѣихъ насъ ласкать? Твой господинъ.
Куда былъ цѣломудреннѣе раньше.

(*Страстно*).

Ну, убивай, ну убивай-же! Звѣрь,
Нѣтъ, силы ждать.

Пришлый болящій.

...Не знаете меня вы?

Изольда.

Откуда знать мнѣ, гдѣ и какъ тебя
Онъ нанялъ, господинъ Тристанъ? Быть можетъ

Когда отъ рыцаря бѣжалъ, его
Окликнувшого именемъ Изольды.

Пришлый болящій.

Изольда, не срами его. Тристанъ
По первому остановился зову.

Изольда (въ страстномъ гнѣвѣ).

Остановился онъ? Такъ значить Бѣлоручка
Изольда тоже не жена ему?
Мнѣ все приснилось, я во снѣ вздыхала,
Во снѣ я плакала при этой вѣсти!

Пришлый болящій.

Имѣй къ Тристану жалость, о Изольда!

*Изольда (спускается еще на нѣсколько
ступеней, пристально смо-
тритъ на него и испытывая
говоритъ):*

Ты что—одинъ изъ слугъ его? Ты былъ
При немъ, когда онъ былъ мнѣ вѣренъ? Сталъ ты
Болящимъ послѣ свадебной поѣздки?
Такъ и рыдай о немъ, болящій звѣрь!
Тебя не знаю! Если-бъ самъ Тристанъ
Твой господинъ, любимый мною когда-то,
И въ юности меня любившій, сталъ
Какъ ты передо мной и говорилъ,
Какъ ты со мной—его-бъ я не узнала
Въ той малодушной и трусливой маскѣ,
Что съ той поры надѣлъ онъ на себя.
Онъ заболѣлъ измѣной, какъ проказой.

Скажи ему, что эту маску такъ-же
Я горячо и сладко ненавижу,
Какъ нѣкогда его любила! Богъ
Его накажетъ!

Пришлый болящій.

Богъ его, Изольда,
Уже наказаль и судорожно бьется
Его душа передъ тобой!

Изольда.

Конечно
Его душа больна! А это плохо,
Когда душа заражена проказой.
Тристана ненавижу я!

Пришлый болящій (*вскакивая*).

Изольда!

Изольда (*дико*).

Ты хочешь коршуновъ позвать. Зови!
Въ ихъ руки гнойныя сама отдамся
Лишь только-бъ избѣжать души Тристана,
Болящей, прокаженной, что меня
Предательствомъ позорнымъ осквернила.

Пришлый болящій.

Богъ, помоги ему! Онъ любить васъ
На жизнь и смерть, Изольда!

(*Онъ бросается къ выходу*).

Голось Деновалина.

Никого

Не выпускать изъ замка! Мостъ поднять!
Ворота на запоръ! Собаку я
Бродячую словлю! *(Изольда трепеща бѣжитъ и падаетъ).*

Пришлый болящій.

Деновалинъ!

Изольда, недругъ нашъ Деновалинъ!
Прикройте наготу свою плащемъ.
(Онъ накрываетъ ее плащемъ и низко нагибается къ ней).
Изольда, милая! Его убью я,
Потомъ себя!

(Входитъ Деновалинъ).

Деновалинъ.

Эй! Кто ты, пришлый песь,
Какъ смѣлъ ты королевскій приговоръ
Нарушить!

Пришлый болящій *(онъ сталь на край
колодца).*

Ужъ теперь, Деновалинъ,
Ты отъ меня не убѣжишь! Держись!

*(Онъ прыгаетъ на Деновалина, повергаетъ его и, вскочивъ на стѣну,
стоитъ тамъ въ распахнувшейся одеждѣ боляцаго, сіяя на яркомъ
солнцѣ серебряной кольчугой).*

Деновалинъ.

Тристанъ изъ Лоннуа!

Пришлый болящій (срываетъ повязку съ головы).

Ты по удару

Узналъ его! Прости мнѣ Богъ!

(Онъ прыгаетъ со стѣны. Сцена на время остается пустой. Звуки органа растутъ. Потомъ открываются двери. Двое слугъ выходятъ и становятся на лѣстницѣ. Изъ церкви выходятъ понемногу).

Шестая сцена.

1-й слуга (тихо сдавленно).

Ты плачешь?

2-й слуга.

Чего стыдиться мнѣ? Всѣ плачутъ, только
Король не плачетъ. Даже камни плачутъ!

1-й слуга.

Объ этомъ думать страшно

2-й слуга.

Проходите,

Чтобъ намъ къ ѣдѣ поспѣть.

1-я дѣвушка.

Слыхали вы,

Какъ будто слабый крикъ?

2-я дѣвушка.

Вотъ королева

Лежить.

3-я дѣвушка.

Они ее убили, Боже!

(Подбѣгаютъ слуги).

1-й слуга.

Изольда!

2-й слуга.

Боже!

1-й слуга.

Короля зовите!

Мужчина.

Она не дышетъ.

3-я дѣвушка.

Вотъ еще одинъ.

1-й слуга (*Подбѣгаетъ*).

Деновалинъ убить!

Голосъ.

Кто? Кто?

1-й слуга.

Въ крови онъ

И неподвиженъ!

Паранисъ (*подбѣгаетъ и бросается къ Изольдѣ*).

Боже, королева!

1-й слуга (*хочетъ его отвести*).

Уйди!

Паранисъ.

Позволь мнѣ здѣсь остаться, я

Всегда стоялъ предъ нею на колѣняхъ!

О, Госпожа Изольда, какъ блѣдны вы!

Но посмотрите—королева дышетъ!

2-й слуга.

Изольда дышетъ!

Паранисъ.

Да, она жива!

1-я дѣвушка.

Такъ закричите-жъ всѣмъ, чтобъ всѣ пришли!

Жива!

Рыцарь.

Чего кричите вы?

Парень.

Изольду

Болящіе не тронули.

2-й слуга.

Кричи же!

Мужчина.

Посторонитесь! Вотъ идетъ король!

*(Маркъ сходитъ съ лѣстницы и неподвижно останавливается на
серединѣ ея).*

1-й слуга.

Король нашъ Маркъ. Здѣсь Госпожа Изольда

Въ глубокомъ забытїи лежитъ. Она

Еще жива.

2-й слуга.

Здѣсь недалеко герцогъ

Деновалинъ. Онъ мертвъ.

*(Маркъ прислонился къ колоннѣ и пристально смотритъ внизъ. Народъ
толпится за нимъ въ дверяхъ церкви)*

Гимелла.

Что тутъ случилось?

Парень *(кричитъ)*..

Боляціе не тронули Изольды.

1-я дѣвушка *(Гимеллѣ)*.

Вонъ тамъ она.

Мужчина.

Нетронута, чиста.

Женщина.

Случилось чудо здѣсь.

1-я дѣвушка.

Большое чудо,

Господень приговоръ!

Гимелла.

Смотрите, къ ней

Никто не прикоснулся.

Голосъ.

Спитъ она?

Мужчина,

И чей-то плащъ наброшенъ на нее.

Пастухъ *(кричитъ)*.

Повѣсить въ церкви надо этотъ плащъ.

1-я дѣвушка.

Идетъ Брангена! Плачетъ и смѣется.

Брангена *(нагибаясь надъ Изольдой,
тихо)*.

О, Госпожа, любимая, Изольда,

Мнѣ довѣрвавшая!

Гимелла.

Изольда дышетъ

Такъ глубоко и трепетно, какъ дѣти
Больные, въ полночь мучимыя бредомъ.

1-й слуга.

Я побѣгу къ воротамъ и спрошу
У стражи, не видали ли они,
Какъ это чудо чудное случилось?

Маркъ (*вскрикиваетъ*).

Кто станетъ спрашивать, распну!

(Всѣ лица поворачиваются къ нему и группы застываютъ, охваченныя ужасомъ. Маркъ говоритъ твердо и спокойно).

Что, здѣсь

Динасъ Лиданскій?

1-й слуга.

Господинъ Динасъ

Еще поутру выѣхалъ изъ замка.

Маркъ.

Деновалинъ былъ раненъ въ грудь иль въ спину?

1-й слуга.

Онъ раненъ въ горло. Рана такъ узка
И глубока, какъ будто между шлемомъ
И панцыремъ онъ молніей пронзенъ.

Голоса.

Послушайте, за лживость показаній
Богъ молніей пронзилъ Деновалина.

Маркъ.

Пускай палачъ съ него доспѣхи сниметь

И въ оружейную мою повѣситъ,

Чтобъ были на виду они. А тѣло

Пускай на выгонъ стащутъ лошадьми

И тамъ оставятъ. Гдѣ лежитъ Изольда?

(Толпа около разступается. Маркъ смотритъ сверху на тѣло и говоритъ твердо, медленно и торжественно).

Маркъ.

Пусть на плащѣ снесутъ Изольду въ замокъ,

Пускай ее на мягкія подушки

Положатъ, пусть вокругъ нея цвѣты

Поставятъ, ароматами покровы

Пусть умятятъ! Склонитесь передъ нею,

Ея слова благоговѣйно чтите,

Съ ней Божья милость.—Господомъ она

Любима!

(Почти крича).

Если-жъ кто ее увидитъ

На ложѣ у Тристана, если кто

Объ этомъ скажетъ мнѣ, того убью я

И трупъ его оставлю гнить. Теперь

Пускай коня сѣдлаютъ, чтобы мнѣ

Найти Динаса, друга моего!

Занавѣсъ.

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТЪ.

Большой сводчатый залъ замка. На срединѣ лѣвой стѣны широкая деревянная лѣстница. На задней стѣнѣ, налѣво, створчатыя окна, направо — широкая желѣзная рѣшетка, сквозь которую виденъ дворъ замка, залитый луной. Вдоль правой стѣны высѣченная изъ камня скамья, прерванная посерединѣ каминомъ. Ближе къ рампѣ надъ ней высокое стрѣльчатое окно. У заднихъ оконъ столъ, за которымъ Динась, Ганелунъ, 1-й и 2-й бароны играютъ въ шахматы. Впереди столъ и ларь съ разставленными на немъ шахматными досками. Столъ у каменной скамьи стоитъ на возвышеніи, оканчивающемся сзади перилами. Возвышеніе покрыто коврами. Кравчіе берутъ изъ шкафа, стоящаго налѣво у лѣстницы, кубки съ виномъ и ставятъ ихъ передъ игроками. У стола, что на возвышеніи, лежитъ Огринъ, королевскій шутъ, и спитъ. Свѣтильники льютъ тусклый свѣтъ. Нѣкоторое время играющіе молчатъ.

Первая сцена.

1-й баронъ.

Шахъ королевѣ! Иль хотите пѣшкамъ
Отдать ее, какъ Маркъ Изольду отдалъ
Болящимъ?

Ганелунъ.

Погоди, пойду слономъ.

2-й баронъ.

Вамъ шахъ и матъ, Динась. Легко и просто.
Не нужно было жертвовать конемъ—
Вы тѣмъ открыли путь моей ладѣ.

Динась.

Простите, нынче я не въ силахъ думать.

(2 рыцаря входятъ со двора).

1-й рыцарь.

Я въ этомъ ничего не понимаю!
Богъ помочь, Ганелунъ!

(Онъ здоровається за руку съ присутствующими).

Все за игрой!
Вотъ это хладнокровье, Господа (*проходитъ впередъ*).

Ганелунъ.
Король сегодня насъ позвалъ играть
И угостилъ виномъ. Темно и пусто
Сегодня вечеромъ казалось въ замкѣ,
Хотя Господь и сохранилъ Изольду.

1-й рыцарь.
И насъ велѣлъ позвать сюда король.

Огринъ.
«Людей, людей и свѣту»—такъ кричалъ
Мой братецъ полчаса тому назадъ.
Должно быть, весело быть одному.

2-й баронъ.
Что скажете вы о великомъ чудѣ?

2-й рыцарь.
Вы знаете, что старшій конюхъ Кадъ
Увидѣлъ, какъ святой Георгій спрыгнулъ
Сегодня со стѣны, какъ разъ въ томъ мѣстѣ,
Гдѣ со скалой она въ сто сажень добрыхъ!
(*Бароны встаютъ и окружаютъ его*).

1-й баронъ.
Святой Георгій?!

Ганелунъ.
Что вы говорите?

Динасъ.
А что еще вы знаете?

2-й рыцарь.

Да только,
Что Кадъ рассказывалъ. На водопой
Онъ велъ коня. Вдругъ на краю стѣны
Предсталъ его глазамъ святой Георгій.

1-й баронъ *(крестясь)*.

О, Господи, помилуй грѣшныхъ насъ!

2-й баронъ.

Что-жъ дальше было?

2-й рыцарь.

Принялъ Кадъ сперва
Его за воина и закричалъ.
Но въ тотъ же мигъ ужъ прыгнулъ внизъ святой
Со стасаженной вышины. Когда же
Кадъ подбѣжалъ, исчезъ онъ, словно дымъ.

1-й баронъ.

Исчезъ?

2-й баронъ.

Какъ странно!

Динасъ.

Чудо!

Ганелунъ.

Но скажите,
Какъ Кадъ узналъ, что это былъ Георгій?

2-й рыцарь.

Не знаю, право, такъ его онъ назвалъ,
И вмѣстѣ съ нимъ дивится весь народъ
Явленію Побѣдоносца.

1-й рыцарь.

Что-жъ

Король сказалъ на знаменье спасенья
Чудеснаго? Вы видѣли его?

Динась *(возвращаясь къ столу)*.

Душа его мрачна.

2-й рыцарь.

А Госпожа

Изольда?

1-й рыцарь.

Говориль-ли съ ней король?

Ганелунъ.

Они еще не говорили, даже
Не видались еще—боятся оба
Упомянуть о происшедшемъ нынче;
Волнуеть это ихъ.

2-й баронъ.

Но Маркъ послалъ
Изольдѣ на серебряномъ щитѣ,
Не говоря при томъ ни слова, руку
Клятвопреступника.

2-й рыцарь.

О, какъ безславно
Погибъ Деновалинъ, святой рукой
Сраженный.

Динась.

По заслугамъ, Господа!

*(Бароны и рыцари опять садятся за столъ. Маркъ незамѣченный
сходитъ съ лѣстницы. Подавленный и разстроенный ходитъ онъ взадъ
и впередъ и наконецъ становится у периль лѣстницы. Облокотившись,
слушаетъ онъ разговоры).*

1-й рыцарь.

Одинъ болящій былъ побитъ камнями
Сегодня. Онъ кричалъ на весь Лубинъ,
Что это чортъ былъ.

Динасъ.

Только чортъ иль Богъ
Могли такъ прыгнуть!

Ганелунъ.

Господа, конечно,
Со ста сажень не спрыгнетъ чловѣкъ.
(Маркъ подходитъ къ столу и кладетъ руку на плечо Динасу).

Вторая сцена.

Маркъ.

Да, ни одинъ изъ смертныхъ, Ганелунъ!

2-й баронъ *(вскакивая)*.

Король!

1-й баронъ.

Здѣсь Господинъ нашъ Маркъ? Простите.

Маркъ.

Благодарю васъ, Господа, что вы
На старика не сердитесь, и снова
Приѣхали. Я, право, не хотѣлъ бы
Одинъ остаться въ этотъ страшный вечеръ.

2-й баронъ.

Мы всѣ пришли сюда съ открытымъ сердцемъ,
Насъ радуетъ чудесное спасенье.

1-й баронъ.

Лишь поручителей тутъ съ нами нѣтъ.

Маркъ.

Они отправились искать въ лѣсу
Того, кого—по гласу Божью—нѣтъ тамъ.
Я выслалъ уже давно своихъ людей
Вернуть назадъ ихъ.

Ганелунъ.

Дайте вашу руку,
Мнѣ радостно, король, что вы ошиблись.

Маркъ (*рѣчь его полна отчаянья и ироніи*).

Я тоже радъ. И если утромъ я
Казался молодымъ глупцомъ, дерзнувшимъ
Заносчиво противиться,—простите.
Вѣдь страсть—удѣлъ людей. Поступокъ всюду
За страстью слѣдуетъ. Не правъ ли я?
Господь за это гналъ меня жестоко
Ужъ дважды. Можетъ быть, заставить хочеть
Онъ слѣпо чтить созвѣздя, отъ которыхъ
Зависитъ все земное. Правъ ли я?
Я думаю, что правъ, и потому-то
Все, что хотѣлось мнѣ узнать, скрывалъ Онъ.
Отъ неизвѣстности вся кровь кипѣла.
Но разсуждать теперь иначе буду
И слѣпоту свою, Господній даръ,
Приму, какъ неизбѣжность. Говорятъ,
Въ смиреньи—мудрость: слово старины.
Теперь смиренью буду я учиться
И стану мудрымъ (*онъ уходитъ*).

Рыцарь.

Не волнуйтесь такъ,

Король!

Огринъ (*кричитъ*).

Въ монахи постригайся, братецъ.

Маркъ (*оборачивается*).

Я научусь съ усмѣшкою смотрѣть
На Бога, что труда потратилъ столько
Со мной безумцемъ жалкимъ. Но довольно!
Простите дружески мои дѣла,
Какъ буду я всѣмъ сердцемъ вамъ прощать
Проступки ваши. Если-жъ мудрый смѣетъ
Совѣтъ вамъ дать,—не начинайте дѣлъ.
Начало ваше, но конецъ Господень.

Огринъ (*кричитъ*).

Аминь!

Маркъ.

Я помѣшалъ вамъ, Господа,
Въ игрѣ. Разговорился что-то нынче
Меня простите, пейте и играйте

(*Онъ къ Огрину подходитъ*)

Неважны шутки у тебя, Огринъ.

Огринъ.

Остроты не свѣжи—сказалъ ты, Маркъ?
По времени, мой Маркъ. Повѣрь! Остроты—
Вино. Вино же наливаютъ въ кубки
Блестящіе—не въ старые горшки. (*Онъ встаетъ*).
Ты-жъ, братецъ мой сіятельный, ты старымъ
Растресканнымъ горшкомъ сегодня сталъ.
(*Онъ протягиваетъ ему свой дурацкій жезлъ*).

А ну-ка, стукни по себѣ—не звонко?
 Для дребезжащей старенькой посуды
 Мнѣ жаль остротъ. Когда ты пекъ сердца,
 Ты былъ куда милѣй. Не правъ ли я?
 Я думаю, что правъ. Я поищу
 Себѣ другого господина къ Пасхѣ,
 Чтобъ веселѣе былъ и помоложе,
 Чтобъ пилъ, глумилъ, ругался и жену
 Дарилъ, коль опротивѣтъ.

Маркъ (*сидя на каменной скамьѣ*).

Огринъ,

Остерегись немного, другъ.

Огринъ.

Ахъ, братецъ!

Вѣдь ты далъ клятву дѣлать не затѣвать.

Маркъ.

О, если бъ передъ сномъ я могъ тебя
 Велѣть пытать и бить! Но нѣтъ, напротивъ,
 Я заплачу тебѣ два золотыхъ,
 Коль ты заставишь Изотъ засмѣяться,
 А на придачу подарю колпакъ
 Къ зимѣ.

Огринъ.

На мѣховой подкладкѣ?

Маркъ (*беретъ его за уши*).

Другъ,

Мнѣ хочется, чтобъ Госпожа Изольда
 Сегодня посмѣялась. Попытайся!

Огринъ (*вставая*).

Примѣрно могъ бы я ей описать
Болящаго. Не такъ ли братецъ?

Маркъ.

Глупо.

Огринъ.

Иль распросить, что чувствуетъ жена,
Которую супругъ велѣлъ поставить
Изъ ревности напрасной на костерь?
Иль могъ бы я просить ее умильно
Съ тобой быть снова ласковой, мой братецъ.
Она надъ этимъ, вѣрно, посмѣется.

Маркъ.

Ты скучень, шутъ.

Огринъ.

А бороды не хочешь
Ты завести, подобно мудрецамъ?
Я брадобрѣемъ сталъ бы, чтобы лучше
Служить тебѣ, чѣмъ я служу шутомъ!
Ну что?

Король.

Шутъ, если бъ не былъ ты шутомъ!

Огринъ (*замѣчаетъ Изольду на верхней
ступени лѣстницы*).

И не такимъ шутомъ, какъ ты. Вонъ тамъ
Идетъ жена, которую ты отдалъ.
Фу, стыдно, братецъ. (*Онъ становится на колѣни и кричитъ*):
Госпожа Изольда!

Третья сцена.

(Рыцари и бароны встаютъ, Маркъ вскакиваетъ, слегка отступаетъ назадъ и держится рукой за спинку скамьи. Изольда останавливается на нижней ступени. Брангена, Гимелла и Паранисъ слѣдуютъ за ней).

Изольда.

Прошу васъ... Все считайте только сномъ,
А то ни настоящихъ словъ ни чувствъ
Намъ не найти другъ къ другу—мнѣ и вамъ—
Такъ отвратительно все то, что было.

(Она сходитъ).

Я рада видѣть въ добромъ здравьи всѣхъ.

Ганелунъ.

Цѣлую край одежды, королева.

1-й баронъ.

Изъ всѣхъ насъ каждый поступаетъ также.
Мы какъ святую, чтимъ отнынѣ васъ.

Изольда.

Я не достойна этого. Я только
Клятвъ не давала ложныхъ. Вотъ и все!

(Она оборачивается къ Марку; оба на мгновенье пристально смотрятъ другъ на друга; потомъ Изольда говоритъ не смѣло, почти дѣтскимъ тономъ).

Я съ Маркомъ... въ шахматы хочу сыграть...

Или съ Динасомъ.

Маркъ *(послѣ короткаго молчанія,
спокойно, почти благодушно).*

Нѣтъ, сперва сыграй

Съ Динасомъ, Изоть, я вѣдь помѣшалъ

Сегодня утромъ вамъ сыграть, а раньше
Я обѣщаль ему, что онъ съ тобой сыграетъ
Еще сегодня. (*Онъ отходить къ ларю. Раздраженно*)

Я возьму Огриня
Въ противники. Играй со мною, шутъ.
(*Онъ садится на ларь*).

Изольда.

Какъ хочешь... Господинъ Динась! Гимелла
Сыграетъ съ Ганелуномъ. (*Брангенъ*). Ты же стой
При мнѣ, чтобъ намъ противника побить.

(Она садится съ Динасомъ за столъ на возвышеніе. Брангена становится сзади возвышенія и перегибается черезъ перила къ королевѣ. Паранисъ садится у ногъ Изольды. Гимелла помѣщается за столомъ, въ глубинѣ. По двору бродитъ пришлый шутъ и прижимается своимъ измученно-блѣднымъ безбородымъ лицомъ къ рѣшеткѣ. Голова его обрита, платье старо и изорвано).

Огринъ.

Посмѣйся мнѣ немного, королева
Прекрасная!

Изольда.

Зачѣмъ, Огринъ?

Огринъ.

Посмѣйся!

Я, какъ дуракъ, прошу тебя, посмѣйся!
Мнѣ братецъ обѣщаль деньжонокъ дать,
Коль размѣшу тебя хоть разъ сегодня.
Мнѣ деньги нужны, Госпожа Изольда.

Изольда.

Такъ заслужи! Оставь насъ, не мѣшай.
(*Огринъ становится на колѣни передъ ларемъ съ шахматной доской*).

Огринъ.

Любезный братецъ мой, твоя жена
Не въ духѣ. Ты не знаешь почему?

Маркъ.

Оставь шутить. Смотри-ка за ходами.

Изольда.

Динась, глядите, я беру ладью.

Огринъ (*напѣваетъ*).

Жиль-быль король когда-то
Онъ взялъ себѣ жену,
Любилъ ее какъ брата,
И какъ... свою жену.

Изольда.

Ладья моя! (*тихо*). Едва взгляну на доску,
Она волнуется, какъ волны моря.

Динась.

Вы плачете?

Изольда.

Несчастлива я, Динась!

Паранисъ (*тихо*).

Смотрите, у рѣшетки человѣкъ.

Динась.

Гдѣ?

Паранисъ.

Вонъ тамъ!

Пришлый шутъ (*кричитъ сквозь рѣшетку*).

Эй! Господинъ Маркъ. Эй!

Дина съ.

Въ чемъ дѣло?

Маркъ *(встаетъ)*.

Кто кричить за дверью? Ночью

Я шуму не терплю. Кто это тамъ?

Огринъ *(бѣжитъ къ рѣшеткѣ)*.

Пришлый шутъ.

Я только бѣдный шутъ. Впусти меня!

Я шутки пошучу, впусти меня!

Огринъ.

Шутъ!

Гимелла.

Какъ забрелъ онъ?

Брангена.

Фу, я испугалась.

Изольда.

По моему, довольно съ насъ Огринъ.

Пришлый шутъ.

Я только бѣдный шутъ и я хочу

Къ тебѣ, король, такъ отвори-же мнѣ!

(Маркъ идетъ къ рѣшеткѣ).

Маркъ.

Шуты теперь летятъ къ моимъ дверямъ,

Какъ коршуны на падаль.

Огринъ.

Прикажи

Его прогнать.

1-й латникъ (со двора).

А, наконецъ попался!

Маркъ.

Гилень! Какъ пришлый шутъ попалъ въ ворота?
Вы спите тамъ.

1-й латникъ.

Король! Проклятый шутъ
Съ заката шлялся возлѣ нижней стражи
И лѣзъ къ воротамъ. Хочетъ онъ къ тебѣ.
Мы ужъ не разъ его отсюда гнали.

Пришлый шутъ.

Я шутъ. Хочу я къ Марку королю.

1-й латникъ.

Такъ безъ конца кричитъ онъ.

Маркъ.

Дурачекъ,

Чего ты хочешь?

Пришлый шутъ.

Я хочу къ тебѣ.

Шучу я такъ, что Господа и Дамы
Помрутъ отъ смѣха. Пропусти меня.

Гимелла (смѣясь).

Живыя шутки!

Изольда.

Этотъ оборванецъ
Ужъ слишкомъ нагло хочетъ къ намъ пролѣзть.

Огринъ.

Безстыдникъ шутъ. Я выпорю его!

Маркъ.

Ты знаешь много новыхъ шутокъ?

Пришлый шутъ.

Да!

Печальныхъ и веселыхъ дивныхъ шутокъ!

Четвертая сцена.

(Маркъ отворяетъ рѣшетку и впускаетъ пришлаго шута. Шутъ выступаетъ немного впередъ направо и пристально смотритъ на Изольду. Огринъ обходитъ и осматриваетъ его).

Маркъ.

Ну, висѣльникъ, входи! Гилень, послушай.

Пускай удвоютъ стражу у воротъ.

Я не хочу, чтобъ кто нибудь пробрался

Сюда тайкомъ.

Огринъ.

Еще чужой король,

Его хозяинъ, явится сюда.

Ты пропусти его, Гилень, мой милый.

Изольда.

Динась, играйте, пусть себѣ болтаютъ.

Маркъ.

Ну, отвѣчай, чего ты лѣзь ко мнѣ?

Чего ты хочешь?

Пришлый шутъ.

Здѣсь хочу остаться.

(Смѣхъ).

3-й баронъ.

На ужинъ, что у васъ, король, сегодня?

Вѣдь у шутовъ хорошее чутье.

Пришлый шутъ.

Я видѣлъ свѣтъ и вотъ пришелъ—озябъ я!

Огринъ.

Такъ надѣвай же плащъ свой, простофиля!

Пришлый шутъ.

Я подарилъ его.

Брангена (смѣясь).

Ты шутъ хорошій,

Сердечный шутъ.

Гимелла.

Не вѣрится мнѣ что-то,

Чтобъ онъ дарилъ.

Маркъ (внимательно осмотрѣвъ шута).

Откуда ты пришелъ?

Пришлый шутъ.

Снаружи, Господинъ, ей-ей, снаружи!

Откуда-жъ мнѣ еще придти?

(Тихо напѣвая, къ столу Изольды).

Но я

Сынъ Бланшефлоръ!

(Изольда вздрагиваетъ и пристально смотритъ на него).

Маркъ (*улыбаясь, идетъ на свое мѣсто.*

Огринъ *за нимъ*).

Поостроумнѣй будь! Вѣдь Бланшефлоръ—
Моя сестра. Она тебѣ не мать.

Пришлый шутъ.

Но та, что въ мукахъ родила меня.
Носила тоже имя Бланшефлоръ!
Тебѣ-то что?

(*Смѣхъ*).

1-й рыцарь (*смѣясь*).

Чего онъ муки вспомнилъ?

Изольда!

Пусть новый шутъ поближе подойдетъ,
Король, чтобъ разсмотрѣть его при свѣтѣ.

Маркъ.

Шутъ, подойди поближе къ королевѣ.

Огринъ.

Вотъ длинный неотесанный осель!
Цѣни теперь, что ты во мнѣ имѣешь.

Маркъ.

Иди, не бойся, шутъ.

Пришлый шутъ (*подходитъ слѣва къ скамьѣ
у стола Изольды*).

Озябъ я что-то.

Изольда (*мгновенъе рзасматриваетъ
его и потомъ облегченно и
свѣтло смѣется*).

Какъ жалокъ онъ! (*Пришлый шутъ закрываетъ лицо руками*).

Гимелла (*вскакиваетъ и выступаетъ впередъ*).

Изольда засмѣялась!

Брангена.

Состриль онъ?

Гимелла.

Отчего смѣешься ты,

Изольда?

Динась.

Какъ лицо его ужасно!

Изольда.

Онъ жалокъ и пожалуй, что . . . забавень.

Огринъ.

Изольда, я сердитъ. Какъ ты могла

Смѣяться надъ чужимъ шутомъ при мнѣ?

Ты дашь ему два золотыхъ, мой братецъ?

(Между тѣмъ пришлый шутъ усѣлся на спинку каменной скамьи, уперъ локти въ колѣни, положилъ на нихъ голову и смотритъ на Изольду).

Брангена.

Вознаградить тебя король за то,

Что разсмѣшилъ ты госпожу Изольду.

Пришлый шутъ (*не мѣняя позы*).

Мнѣ лучше было бъ, если королева

Поплакала бы обо мнѣ. *(Тихій смѣхъ)*.

Маркъ.

Зачѣмъ?

Пришлый шутъ.

Затѣмъ, что не для смѣха, а для слезъ
Я сталъ шутомъ. (*Смѣхъ. Шутъ вскакиваетъ*).

Никто, меня увидѣвъ,
Не смѣетъ засмѣяться. (*Смѣхъ. Шутъ опять садится*).

Изольда (*серьезно*).

Странный шутъ!

Маркъ

Я думаю, что съ висѣлицы кто то
Тебя спустилъ.

Пришлый шутъ (*задумавшись, смотреть
на Изольду. Медленно*).

Какая у тебя

Холодная и гордая жена.

Вѣдь, кажется, ее зовутъ Изольдой?

Маркъ (*улыбаясь*).

Она тебѣ понравилась?

Пришлый шутъ.

Да, Маркъ. (*Смѣхъ*).

Изольда Бѣлокурая, я зябну.

Изольда.

Шутовъ безумныхъ не хочу я.

Огринъ (*пришлomu шуту*).

Слышалъ?

Гимелла.

Изольду видишь ты впервые нынче?

Маркъ.

Ты чужестранецъ?

Пришлый шутъ.

Можетъ, я ее

Ужъ видѣлъ, а быть можетъ нѣтъ, не знаю. (*Смѣхъ*).

Гимелла (*смѣясь*).

Шутъ этотъ странно шутить. (*Къ заднему столу*).

Господа,

Идите къ намъ, пришлецъ на рѣдкость шутить.

Пришлый шутъ (*съ возрастающей мукой*).

Любилъ я милую . . . Она была . . .

Красавицей.

Маркъ (*смѣясь*).

Я вѣрю.

Пришлый шутъ.

Да, съ женой

Твоей она могла бъ красой сравниться!

Мнѣ холодно!

Изольда (*сердито*).

Чего ты смотришь

Все на меня? Смотри по сторонамъ.

Пришлый шутъ.

Еще посмѣйтесь, Госпожа Изольда,

Вашъ смѣхъ прекрасенъ, но еще прекраснѣй

Должны быть вы, когда рѣсницы ваши

Отъ слезъ отяжелѣютъ. Я хотѣлъ бы

Заставить плакать Госпожу Изольду. (*Молчаніе*).

Огринъ (*подходитъ къ нему*).

Вотъ это штука! Слушай ты, сова,
Ей Богу, я сейчасъ собакой взвою!

Пришлый шутъ (*вскакивая*).

Эй, уберите этого шута,
А то побью его. (*Огринъ отскакиваетъ*).

Маркъ.

Задоренъ ты!

Гимелла.

Совсѣмъ по новому онъ шутитъ шутки.

Маркъ.

Кому служилъ ты раньше, гдѣ?

Пришлый шутъ.

Служилъ

Я въ Корнвалисѣ Марку королю. (*Смѣхъ*).

А у него была жена. У ней

До пять струились косы золотья. (*Смѣхъ*).

Чему-жъ, Динась, бѣдняга, ты смѣешься?

(Смѣхъ испуганно обрывается, бароны и рыцари, постепенно собравшіеся кольцомъ вокругъ шута, у стола королевы, слегка отступаютъ назадъ).

Динась (*испуганно*).

Пришелець знаетъ, какъ меня зовутъ?

1-й баронъ.

Какъ странно!

2-й баронъ.

Парень, ты . . .

Гимелла.

Онъ очень ловокъ,
И пользуется тѣмъ, что слышалъ раньше.

Изоolda.

Онъ дерзко шутить, пусть уходитъ онъ.
Онъ надоѣлъ.

Маркъ.

А, мнѣ онъ очень милъ.
Я думаю, что это шутовство
Глубоко въ немъ.

Огринъ.

Глубоко! Въ брюхѣ! Рѣзью
Страдаетъ онъ.

Маркъ.

Скажи намъ что-нибудь.

Пришлый шутъ.

Чего глазѣтъ этотъ жалкій сбродъ?
Какъ смѣеть надо мною издѣваться?
Зачѣмъ? Къ чему? (*Мучительно*). Я только бѣдный шутъ.
Пошли домой ихъ, Маркъ, меня послушай.
Когда мы здѣсь останемся одни,—
Я, ты и королева — расскажу
Я много всякихъ всячинъ: про любовь,
Такихъ, что подеретъ морозъ по кожѣ.
А ихъ ушли.

1-й баронъ.

Сынокъ, не будь такъ дерзокъ!

2-й баронъ.

А то побьютъ.

Маркъ.

Оставьте, Господа,

Мнѣ шутовство его забавно, право.

Не шутить глупыхъ шутокъ онъ, какъ всѣ.

Пришлый шутъ.

И я былъ раньше рыцаремъ, какъ вы!

(Смѣхъ).

Ганелунъ.

Охотно посмотрѣлъ бы я на это!

Пришлый шутъ (твердо).

Меня ты видѣлъ часто, Ганелунъ

И былъ мнѣ милъ. (Всѣ испуганно отступаютъ).

1-й рыцарь.

Мой Богъ, онъ знаетъ всѣхъ

По именамъ.

Йзольда.

Мнѣ жутокъ этотъ шутъ.

Ушли его, король, онъ сумасшедшій.

Маркъ.

Разсказывай еще.

Пришлый шутъ.

Прилипъ языкъ

И горло пересохло. Дай вина.

Маркъ (*встаетъ и достаетъ изъ шкафа кубокъ*).

Объ этомъ мы забыли, бѣдный шутъ.

Ты будешь пить изъ золотого кубка

Меня ты тронулъ шутовствомъ своимъ.

Такимъ, какъ онъ, шутомъ подчасъ легко

Намъ сдѣлаться. Не правда-ль, Господа?

Изольда, кубокъ поднеси сама,

Чтобъ было помечтать ему о чемъ

Холодной ночью. Угости. (*Онъ передаетъ кубокъ Изольдѣ*).

Изольда.

Я пью...

Пришлый шутъ (*спрыгивая со скамьи*).

Не пей! Она пила!

(*Онъ вырываетъ кубокъ*).

Я пить не стану!

Гимелла.

Вотъ дерзкій шуты!

Брангена.

Фу, какъ тебѣ не стыдно!

Пришлый шутъ.

Я не хочу изъ кубка одного

Одно вино пить съ женщиной еще разъ!

Маркъ.

Но почему?

Пришлый шутъ.

Спроси Изольду, Маркъ!

Изольда (*гнѣвно и неувѣренно*).

Онъ надо мною смѣетъ издѣваться.

Гони его!

Пришлый шутъ (*тихо, пылко*).

Кто вмѣстѣ отпилъ, вѣчно

Любить другъ друга будетъ всею думой

Не думая, безумно—всѣмъ умомъ

И въ жизни, какъ и въ смерти. Если-же кто

Глотокъ тотъ выплюнетъ, которымъ сладко

Былъ опоенъ, да будетъ онъ бродячимъ,

Бездомнымъ гадомъ, сорною травою.

Такъ говорила милая моя,

Когда изъ золотого кубка мнѣ

Давала пить. Недобрый былъ поступокъ.

(Изольда во время словъ шута выпрямляется на своемъ креслѣ и, откинувшись назадъ, пристально смотритъ на него, глазами, полными ужаса).

Паранисъ.

Блѣднѣетъ королева.

Брангена.

Ахъ, Изольда!

Ганелунъ.

Колдуетъ онъ.

1-й баронъ.

Да, это заклинанье.

2-й рыцарь.

Хватайте колдуна.

(Кое-кто приближается къ шуту, онъ вскакиваетъ на скамью).

Изольда.

Оставьте... Онъ... *(Дрожа)*.

Его юродство, точно привидѣнье,
Мнѣ страшно и противно, дурно мнѣ.

Маркъ.

Что же малый. Бить тебя бичами, что-ли?
Скажи, кто ты? И какъ тебя зовуть?

Пришлый шутъ.

Не подходить ко мнѣ! Не подходить ко мнѣ!

Маркъ.

Хорошія есть башни у меня.
А то я могъ бы Густенду отдать
Тебя за колдовство. Скажи, кто ты?

Огринъ *(добродушно)*.

Эй, говори, мой братецъ ужъ не шутить.

Маркъ.

Пусть стражу позовуть. *(Рыцарь хватаетъ шута)*.

Пришлый шутъ.

Ты, руки прочь!

Я бѣдный шутъ и имени не знаю!
Что вамъ до этого? Я имя загрязнилъ
Прекрасное и сталъ я безымяннымъ!
Носилъ когда-то звучное я имя,
Но самъ сломалъ его и перепуталъ.

(Въ возрастающемъ возбужденіи).

Я имя разломилъ и два куска
Бросалъ я въ вышину, и вновь ловилъ,
И вновь бросалъ. Такъ съ именемъ своимъ

Блестящимъ, звучнымъ я игралъ и звонко
Его слова звенѣли серебромъ.

А подъ конецъ они упали въ руку
Мою, перемѣстившись и сцѣпившись
Въ иное имя,—но почти не имя.
Зовите Тантрисомъ меня вы!

Изольда.

Тантрись... (Молчанье).

Огринъ (хлопаетъ въ ладоши и пока-
тывается со смѣху).

Маркъ.

Что ты, Огринъ?

Огринъ.

Мой Богъ, дурацкій шутъ...

Не поняли? Переверните. Тантрись
Тристаномъ станетъ... Онъ сказалъ, что былъ
Тристаномъ раньше.

Ганелунъ.

Какъ искусно шутку

Онъ подготовилъ.

1-й баронъ.

Жало всѣхъ остротъ

На васъ, король, направлено сегодня.

2-й рыцарь.

Онъ умный шутъ.

Маркъ (тихо смѣясь).

Хотѣлъ бы я, чтобъ видѣлъ

Тебя Тристанъ.

2-й баронъ.

Вотъ посмѣялся-бъ!

Изольда (*гнѣвно*).

Маркъ,

Не допускайте, чтобы этотъ призракъ
Здѣсь рыцарство Тристана поносилъ!

Маркъ.

Прости, Изольда, но забавно мнѣ,
Что помѣшался онъ какъ разъ на томъ,
Какъ будто онъ племянникъ мой Тристанъ.
Эй, выродокъ, ты развѣ былъ Тристаномъ.

Пришл. шутъ (*почти боязливо*).

Я былъ Тристаномъ, господинъ, и былъ,
Прости меня, съ твоей женой часто (*смѣхъ*).

Изольда.

Меня онъ оскорбляетъ Маркъ.

Маркъ.

Народъ

Такія штуки любить. Назови
Мнѣ признаки.

Огринъ.

Да, признаки.

1-й баронъ.

Пусть шутъ

Опишетъ госпожу Изольду намъ.

Огринъ.

Вотъ королевская-то будетъ шутка!

Пускай сперва опишетъ ноги. Ну!

(*Онъ усаживается на полъ. Изольда прячетъ голову на грудь Брангены*).

Гимелла (*смѣясь*).

Онъ уподобитъ васъ своей дѣвчонкѣ.

Маркъ.

Не медли! Говори, какъ шутъ свободно.

Пришл. шутъ (*тихо оцупью*).

На хладно-мраморныхъ ступняхъ—такъ нѣжно

Изваянныхъ и дивно безупречныхъ

По красотѣ и силѣ, расширяясь,

Стремятся вверхъ упругія коллоны

Ко храму свѣтлому лучистой плоти.

Маркъ.

Недурно сказано! Но, что-же дальше?

Пришл. шутъ (*Съ возрастающимъ пыломъ
и въ лихорадочномъ воз-
бужденіи*).

Изъ свѣта луннаго весенней ночи —

Изваянный слоновой кости блескъ —

Вотъ тѣло королевы. Дикій садъ,

Гдѣ рдяные плоды цвѣтутъ на диво,

Базальтовая церковь это тѣло.

Гора, гдѣ звонко стонутъ арфы эльфовъ,

Поляна снѣжная! А эти груди,

Святая завязь розъ садовъ лучистыхъ,

Плоды еще зовущіе къ себѣ

Сіянье неземное ночи лѣтней!

Какъ стебель лиліи взнеслася шея!

Какъ вѣтви молодого миндаля,

Цвѣтущаго весной, эти руки

Указываютъ райскіе сады,

Гдѣ, словно Богъ, царитъ всевластно чудо

Твоихъ упругихъ бедеръ. Это тѣло...

Маркъ.

Вотъ скоморохъ! А, гдѣ-жъ примѣта, шутъ?

Пришл. шутъ *(тихо, дрожа, почти въ ознобѣ)*.

Пониже лѣвой груди самъ Господь
Свое созданіе отмѣтилъ гордо
Родимымъ пятнышкомъ крестообразнымъ.

Маркъ *(оцѣпѣнѣвъ, хрипло)*.

Хватай его! Родимое пятно
Есть у Изольды!

Ганелунъ.

Боже!

1-й баронъ.

Страхъ беретъ

Отъ этого шута.

1-й рыцарь *(вытаскивая мечъ)*.

Своимъ мечемъ

Убью!

Пришлый шутъ *(вырываетъ мечъ и вскакиваетъ на скамью)*.

Остерегись! Не подходи!

Я словно звѣрь кусаюсь!

Изольда.

Въ чемъ-же дѣло?

Вы позабыли, Маркъ, какъ вы однажды
Меня заставили стоять нагой
Предъ всѣмъ народомъ на кострѣ. Въ тотъ день
И этотъ шарлатанъ безстыднымъ глазомъ
Позоръ мой видѣтъ могъ, какъ остальные.

Маркъ.

Ты видѣлъ на кострѣ Изольду, шутъ?

Пришлый шутъ.

Да видѣлъ—я былъ рядомъ съ ней.

Гимелла.

Вотъ что

Свело его съ ума!

Брангена.

Несчастный малый!

Пришлый шутъ.

Я шутъ. Вы не сердитесь на меня.

Я бѣдный шутъ. Я только разсмѣшить

Хотѣлъ васъ, Господа (*почти крича*). Ну, смѣйтесь, смѣйтесь!

*(Онъ со звономъ бросаетъ мечъ на полъ. Первый латникъ входитъ.
Два остальныхъ съ чужеземнымъ рыцаремъ остаются у рѣшетки).*

Пятая сцена.

Маркъ.

Въ чемъ дѣло?

1-й латникъ.

Господинъ, твои послы

Настигли поручителей ужъ поздно.

Они въ лѣсу схватили челоуѣка,

И въ замокъ твой послали. Онъ былъ ранень

Когда окликнутый бѣжать пытался.

Конь былъ убитъ. Пришелецъ намъ невѣдомъ.

Маркъ.

Тяжка Господня кара! Эта кровь
Безвинно пролилась.

1-й латникъ.

Онъ близокъ смерти,
И говоритъ, что хочетъ передъ смертью
Изольду повидать. Такъ нужно!

Гимелла.

Бѣдный!

Маркъ.

Вести его! Какъ все устроилъ Богъ!
Сегодня въ этомъ замкѣ жутко что-то.
Сперва у двери сталъ заблудшій шутъ,
Теперь мертвецъ. Жалѣйте, господа,
Меня.

Паранисъ.

Смертельно раненый идетъ.

Чужой рыцарь (*подведенный къ Изольдѣ,
выпрямившись*).

Вы Бѣлокурая Изольда? Богъ
Прости васъ.

Пришлый шутъ.

Зять мой, бѣдный Куэрдинъ!
Мы вмѣстѣ вышли, да не въ добрый часъ.
Мнѣ жаль тебя!

(*Чужеземный рыцарь оборачивается и пристально смотритъ на него*).

Ганелунъ (*Глухо, пылко*).

Уже-ли рта тебѣ
И смерть зажать не въ силахъ. Звѣры!

Маркъ.

Ты знаешь

Его?

Пришлый шутъ.

Ты слышалъ. Умираетъ онъ.

Я буду съ нимъ—я добрый духовникъ.

Чужеземный рыцарь.

Прочь уберите шалаго шута,

Онъ болтовней позоритъ смерть мою.

Динасъ.

Мнѣ кажется король, что это онъ

Мнѣ нынче утромъ повстрѣчался. Только

Быль гербъ Тристана на его щитѣ.

Маркъ.

Скажи мнѣ, кто ты, бѣдный несчастливецъ?

Чужеземный рыцарь (*тихо и спокойно*).

Одинъ изъ тѣхъ, кто твердо встрѣтитъ смерть.

Меня здѣсь положите и накройте.

(*Его кладутъ на каменную скамью у камина. Тамъ лежитъ онъ, какъ изваянье на саркофагѣ*).

Маркъ (*первому латнику*).

А гдѣ же щиты!

Чужеземный рыцарь (*первому латнику*).

Мой щитъ, былъ щитъ Тристана

Изъ Лоннуа. Мы изъ любви смѣнялись

Оружіемъ. Вѣдь господинъ Тристанъ

Супругъ моей сестры. Онъ шлетъ привѣтъ вамъ

Король.

Маркъ (*жалобно*).

Скажи мнѣ, гдѣ теперь Тристанъ?
Скажи мнѣ, облегчи мнѣ душу. Богъ
Тебѣ воздастъ.

Пришлый рыцарь.

Онъ близъ своей жены

Любимой.

Пришлый шутъ.

Зять! Солгалъ и не солгалъ ты!

Маркъ.

Господь играетъ мною, господа.

Пришлый шутъ.

Я просижу всю ночь и мертвеца
Посторожу.

Ганелунъ.

Да замолчи же, коршунъ!

1-й латникъ.

У рыцаря на пальцѣ изумрудъ
Въ оправѣ золотой. Что снять его?
Вѣдь онъ ужъ мертвъ теперь.

Пришлый шутъ (*срывая кольцо*).

Кольцо мое!

Я далъ его ему.

Ганелунъ (*отталкиваетъ его*).

Уйди отсюда,

Проклятый воръ!

Пришлый шутъ.

Кольцо мое, повѣрьте.

Мнѣ милая его дала когда то
И поклялась при этомъ. А теперь
Дарю я даръ шута. Возьми кольцо.

(Изольда на мигъ беретъ кольцо, смотритъ на него, потомъ выпускаетъ его изъ рукъ, готовая упасть).

И не бросай его.

Гимелла.

Изольда нездорова!

Изольда *(въ страшномъ волненіи)*.

Спаси меня, Господь. Не знаю, право,
Не между ль мертвецовъ и привидѣній

(Она бѣжитъ на лѣстницу).

Стою живую я. Весь замокъ стонетъ.

Пустите, я пойду. Пойдемъ наверхъ, Брангена!

Пойдемъ, Гимелла. *(На половинѣ лѣстницы она оборачивается).*

Не сердитесь, Маркъ,

Себѣ въ забаву вы меня травили

Противнымъ призракомъ. Душа застыла.

Пойдемте, будьте близъ меня, мнѣ страшно.

(Она спѣшитъ наверхъ).

Пришлый шутъ *(вскакиваетъ на столъ, чтобъ посмотрѣть ей вслѣдъ).*

О, милая Изольда, знай же жалость

Ко мнѣ болящему душой убогой!

Ганелунъ

Молчи ты, воронъ.

1-й баронъ.

Заколоть его.

И бросить его, какъ собаку.

2-й баронъ.

Мерзкій гадъ.

Схватить шута, держать его покрѣпче.

Маркъ.

Эй, бѣшенный бродячій песъ, зачѣмъ ты

Жену мою свою глупой шуткой

Довелъ до слезъ?!

Пришлый шутъ.

Поберегись!

1-й латникъ (*хватаетъ его сзади подъ
локти*).

Вотъ онъ!

Маркъ.

Пусть скоромоха этого бичуютъ

За шутки дерзкія и пусть потомъ

Внизъ бросятъ со стѣны. Да натравить

Собакъ, коль онъ не побѣжитъ, какъ пламя

Текучее изъ замка. — Ну, тащите!

Огринъ (*протянувъ руку возбужденно*).

Маркъ, Господинъ, король мой, Маркъ, посмотри!

Вѣдь это братъ мой бѣдный, угнетенный,

Мой братъ, простой дуракъ! Шутя худого

Не думалъ онъ. Взгляните на него!

Онъ жалокъ. Онъ хотѣлъ лишь, какъ и я,

Васъ веселить. Простите же ему.

И какъ паршивую собаку въ ночь
Изъ замка не гоните. Онъ не ѣлъ.
Вы не дали подъ кровлей королевской
Ему ни пить ни ѣсть, ни отдохнуть.
Взгляните, я старикъ, а это братъ мой,
Шутъ, какъ и я. Мнѣ жаль его. Позвольте.
Накрою я его своимъ плащемъ.
Пусть до утра поспитъ, когда же дорогу
Освѣтитъ солнце, пусть себѣ идетъ
Искать пристанища. Вѣдь сами вы
Его къ забавнымъ шуткамъ подстрекали!
Вы виноваты такъ же, какъ и онъ.
Онъ правда глупый, сумасшедшій шутъ,
Но наказанья онъ не заслужилъ.
Пускай поспитъ и отдохнетъ немного
Со мною рядомъ... Онъ на видъ не веселъ.

Маркъ.

Огринъ, старикъ мой добрый—это новость
Въ тебѣ.

Огринъ.

Моя обязанность шутить,
Король, вы знаете меня на службѣ.

Маркъ.

Хоть одного могу я осчастливить
Сегодня. Пусть онъ будетъ при тебѣ.
Но ты смотри, чтобъ онъ не подложилъ
Огня или чего не сдѣлалъ хуже.

(Рыцари отпускаютъ шута. Шутъ садится на ступенькахъ).

Огринъ.

Вы, Маркъ, взаправду, добрый, милый братецъ.
Покойной ночи, братецъ, спи, да выспись.
Тебѣ оно необходимо. И...
Запомни мудрость новую мою.

Маркъ.

Желаю вамъ покоя, господа.
Проклятый день прошелъ. А завтра мы
По рыцарскимъ обрядамъ похоронимъ
Покойника, погибшаго невинно.

Ганелунъ.

Спокойной ночи, спи король. *(Входитъ по лѣстницѣ).*

1-й баронъ.

Храни васъ Богъ.

(Бароны поднимаются по лѣстницѣ, стража и рыцари выходятъ во дворъ. Кравчіе тушатъ почти всѣ огни).

Маркъ *(на лѣстницѣ).*

Пойдемъ ко мнѣ, Динасъ, со мной пободрувай.
Нехорошо мнѣ.

Динасъ *(идетъ за нимъ).*

До утра останусь

Съ тобою, если это нужно, Маркъ.

Огринъ *(кричитъ имъ вслѣдъ).*

Но братцы милые, не простудитесь.

(Всѣ ушли со сцены. Мѣсяцъ бросаетъ тѣнь рѣшетки въ залъ. Пришлый шутъ сидитъ неподвижно на корточкахъ. Огринъ оборачивается къ нему).

Шестая сцена.

Огринъ.

Такъ всѣ они: Бичемъ его! Бичемъ!

Изволь шутить имъ шутки, а въ награду

Побьютъ тебя, такъ—здорово живешь!

Они насъ держать, какъ собакъ. Эй, Богу!

(Онъ идетъ къ столу съ кушаньями и засовываетъ себѣ въ ротъ кусочекъ чего-то).

Не хочешь-ли поѣсть, братъ?—Погоди,

Я дамъ тебѣ свой плащъ, вѣдь ты озябъ.

(Онъ вытаскиваетъ изъ подъ лѣстницы плащъ).

Ночую я подъ лѣстницей. Она мнѣ,

Что конура собакъ. *(Онъ снова ѣсть).* Слушай, развѣ

Остатковъ да объѣдковъ ты не ѣшь?

Намъ можно. Братецъ позволяетъ пить

И ѣсть. *(Шутъ идетъ на середину покоя, и наклоняется, чтобы разсмотрѣть лицо пришлаго шута).*

Братъ милый, горе у тебя?

Скажи, не будь такъ грустенъ.

(Онъ нагибается надъ трупомъ рыцаря).

Посмотри,

Ему похолоднѣй тебя. Что, страшно?

Онъ не проснется.

(Онъ подходитъ къ пришлому шуту).

Я тебя плащемъ

Укутаю, чтобъ ты заснулъ. Не можешь?

Такъ пѣсню колыбельную спою.

Жаль, глупыя все пѣсни у меня.

(Онъ садится на скамью и кладетъ голову пришлаго шута къ себѣ на колѣни).

Прилягъ, прилягъ сюда! Не весель ты!
 Страдаешь, братецъ, горе на душѣ?
 Скажи, тебѣ уютно? Я спою,
 Я долженъ спѣть.—Ты какъ дитя, ей Богу!
 Дѣтей баюкать надо. Погоди,
 Спою тебѣ я пѣсню, что Изольда
 По вечерамъ пѣвала у окна,
 Когда припоминался ей Тристанъ.
 Та пѣсня недурна:

(Онъ напѣваетъ, опустивъ голову, закрывъ глаза, медленно, какъ-бы во снѣ. Тѣло пришлого шута содрагается подъ чернымъ плащемъ, отъ судорожныхъ рыданій).

Теперь Тристанъ измѣняетъ,
 Суди его Богъ за то
 Тристанъ меня убиваетъ.

Занавѣсъ.

ПЯТЫЙ АКТЪ.

Первые лучи утра проникають сквозь рѣшетку и окно въ залъ, усиливаясь къ концу акта. Пришлый шутъ сидитъ на скамьѣ у окна. Брангена, держа свѣтильникъ, спускается по лѣстницѣ.

Брангена (*боязливо и глухо*).

Ты здѣсь еще? Ночное привидѣнье?
 Страшилище!

Пришлый шутъ.

Я здѣсь еще, Брангена,
 И не уйду отсюда.

Брангена (*ищетъ что-то на полу*).

Мнѣ казалось,

Король тебѣ бичами заплатилъ
За шутки и прогналъ, а ты сидишь
На томъ же мѣстѣ, гдѣ сидѣлъ вчера,
Вороньимъ взоромъ отравляешь утро!
Шутъ, если сердце есть еще въ тебѣ,
Уйди, чтобъ, внизъ спускаясь госпожа
Изольда не увидѣла тебя.

Пришлый шутъ.

Чего ты ищешь?

Брангена.

Я ищу кольцо,
Что ночью обронила королева.

Пришлый шутъ.

Кольцо мое, и я его нашелъ.

Брангена (*пылко*).

Изольда требуетъ кольцо.

Пришлый шутъ.

Не дамъ.

Брангена

Тебя велитъ повѣсить, госпожа,
Коль не отдашь кольца, оно ей нужно.

Пришлый шутъ.

Она взяла и бросила его,
Какъ бросила меня. Себѣ оставлю
Кольцо. А если хочеть, пусть придетъ
И у меня возьметъ.

Брангена.

Ты, дерзкій шутъ,
Что выдумалъ. Отдай сейчасъ кольцо!
И уходи, пока король не всталъ.

Пришлый шутъ.

Отдамъ кольцо я только госпожѣ
Изольдѣ. Ей не слѣдъ меня въ нуждѣ
Такъ покидать, чтобъ и ее Господь
Въ несчастьи не покинулъ.

Брангена.

Я хотѣла бѣ,
Чтобъ проклялъ Богъ тебя съ Тристаномъ вмѣстѣ
За эту ночь! Я передамъ Изольдѣ,
Что ты сказалъ. Пускай она Гавейну
Велить тебя убить безъ лишнихъ словъ.

Вторая сцена.

(Брангена исчезаетъ наверхъ. Шутъ сидитъ неподвижно, подперевъ голову руками. Черезъ минуту Изольда вмѣстѣ съ Брангеной спускается съ лѣстницы и подходитъ вплотную къ неподвижному шуту. Брангена останавливается на послѣдней ступени лѣстницы).

Изольда.

Ужасный шутъ, ты коршунъ или волкъ,
Острящій зубы на душу мою?
Что не уходишь? И какъ звѣрь добычу
Все стережешь меня во мглѣ разсвѣтной?

Пришлый шутъ *(взглянувъ на нее, тяжело).*

О, милая Изольда!

Изольда.

Для чего

Ты снова произносишь это имя
Такъ, что меня бросаетъ въ жаръ и холодъ?
Иди своей дорогой!

Пришлый шутъ (*стѣня, тихо*).

Госпожа,

Гдѣ море столь глубокое, чтобъ могъ я
Свою тоску въ немъ потопить? Туда
Пошелъ бы я.

Изольда.

Иди, куда захочешь,

Куда нибудь, но только дальше, дальше!
Чтобъ отдѣлилъ меня весь міръ отъ мукъ
Твоихъ и отъ тебя! Что рана кровью
Сочится близъ тебя моя душа,
Какъ будто ты ея убійца, шутъ.
Отъ взгляда на тебя моя душа
Исходитъ кровью! Уходи отсюда!
Но возврати кольцо, для дерзкихъ шутокъ
Тобою снятое съ руки недвижной.
Оно кольцо Тристана!

Пришлый шутъ.

Госпожа,

Оно святая собственность Тристана.

Изольда.

Отдай его, коль умереть не хочешь.
Велю тебя убить. Я въ эту ночь
Страдала, какъ Марія у креста.

Пришлый шутъ.

Кольцо—мое! Умершему за насъ
 Я самъ вручилъ кольцо свое и душу,
 Чтобъ васъ тѣмъ вызвать въ лѣсъ сегодня ночью.
 Для насъ Деновалинъ не въ добрый часъ
 По Моруа проѣхалъ. Что-жъ, Изольда,
 Ты удержишь клятву, данную Тристану?

Изольда (*оцѣпнѣвъ*).

Я клятвы ни одной не преступлю
 Мнѣ въ клятвахъ помогаль всегда Господь.

Пришлый шутъ.

Изольда Бѣлокурая, зову я
 Васъ именемъ Тристана и кольцомъ!
 (*Подаетъ ей кольцо*).

Изольда.

И эту клятву призракъ знаешь ты! (*Почти торжественно*).
 Въ своей рукѣ, что всю то ночь лежала
 На сердцѣ у меня и то пылала,
 То холодѣла, я держу кольцо,
 Кольцо съ зеленымъ камнемъ, на которомъ
 Тристану я когда то поклялась
 Послушаться того, кто позоветъ
 Меня кольцомъ и именемъ Тристана!
 Меня зовешь ты. Видишь, я готова,
 Чего-жъ ты хочешь, призракъ, отъ меня,
 Зловѣщій призракъ съ впалыми глазами?

Пришлый шутъ.

Изольда, я зову тебя въ несчастьи
 Признай того, кто другомъ былъ когда-то!

Изоolda.

Ты кровь мою сосешь.

Пришлый шутъ.

Она моя!

Моею кровь твоя была всецѣло!
Моей! Наслѣдемъ рдянымъ кровь твоя
Досталась рыцарской моей рукѣ
До смерти безвозвратно. И куда бы
Ты ни пошла—пойду и я, и гдѣ бы
Ты ни была—и я тамъ буду. Такъ
Мнѣ кровь твоя сказала... Я беру
Лишь то, что мнѣ принадлежитъ по праву.

Изоolda (*со страшной страстью*).

Чѣмъ провинилась я, что въ прибаутку
Ты обращаешь прошлое мое?
Кто ты такой? Смотри, въ твое ли сердце
Я не стучусь, какъ мертвый въ двери рая!
Кто ты такой? Волшебникъ? Призракъ злой?
Одна изъ душъ, навѣки осужденныхъ,
Бродить безъ отдыха за злое дѣло?
Любовникъ ли невѣрный, что Господь
Закрываетъ тебѣ и адъ и двери рая.
И въ наказанье бродишь ты по свѣту,
Всѣхъ женщинъ умоляя о любви?
Иль далъ тебѣ Господь узнать, что скрыто
Отъ всѣхъ, что мы съ Тристаномъ только знаемъ,
Чтобъ ты вообразилъ себя Тристаномъ
И глубже кару чувствовалъ.

Пришлый шутъ.

Изоolda!

Невѣрный я, любившій слишкомъ вѣрно!

Изольда.

Зачѣмъ безъ устали, какъ совы ночью
 Мое твердишь ты имя, блѣдный шутъ?
 Зачѣмъ, жестокий, на меня ты смотришь
 Глазами, полными тоскливой муки.
 Я о страданьяхъ твоихъ не знаю,
 Безумью твоему не врачъ!

Пришлый шутъ

Изольда!

Изольда (*съ возрастающимъ воз-
 бужденіемъ*).

Должна я волосы остричь, какъ ты,
 Надѣть кафтанъ дурацкій и съ тобой
 По ярмаркамъ бродить и о Тристанѣ
 Съ тобою плакать, чтобы могъ народъ
 Немного посмѣяться? Это нужно
 Для исцѣленья твоего, ты шутъ?
 Иль господинъ Тристанъ меня изъ мести
 Безумью отдалъ твоему за то,
 Что я его любила всю кровью
 И всей душой своей, покуда онъ
 Не увидалъ Изольды Бѣлоручки?
 Съ жестокой и холодною насмѣшкой
 Тебѣ рассказывалъ онъ наши тайны?
 Своей женѣ меня онъ предалъ? Съ ней ты
 Въ союзѣ? Эта черная душа
 Тебѣ напѣла, чтобъ меня ты мучилъ,
 Чтобъ до смерти меня ты затерзалъ
 Насмѣшкой мрачной надъ умершимъ прошлымъ?
 О подтверди! Я награжу тебя!

Я за тебя молиться буду, я
Твою дорогу слугами уставлю,
Какъ благороднаго я буду чтить
Тебя повсюду!

(Она падаетъ на колѣни).

Дай душѣ покой,
Пока еще отъ ужаса и горя
Шутихой я не стала!

Пришлый шутъ *(поднимаетъ ее).*

Что съ тобою?

Изольда *(на мгновенье она въ его объятяхъ, но потомъ испуганно отстраняется).*

Когда меня бывало звалъ Тристанъ,
Такъ золотое небо по вселенной
Звенѣло звономъ золотымъ! И все
Переполнялось радостью глубокой
При этомъ звонѣ, увлекая сердце
Въ веселый хороводъ. Когда жъ Тристанъ
Со мною рядомъ былъ, дрожалъ весь воздухъ
Таинственно и сладостно, и звѣри
Дрожали, птицы просыпались ночью
И звонкимъ пѣньемъ выдавали насъ!
Скажи, кто раздѣлилъ своимъ проклятьемъ
Такъ свято породнившуюся кровь?

Пришлый шутъ.

Другую, измѣнивъ, узналъ Тристанъ,
Вотъ кто виновникъ, госпожа Изольда!

Изольда (*пристально посмотрѣвъ на него*).

Я слышу голосъ ворона и чую,
Какъ вѣтъ холодомъ чужое тѣло,
Когда горишь ты, блѣдный, близъ меня!

Пришлый шутъ.

Ты часто это тѣло обнимала
Въ скитаніяхъ по пурпурнымъ морямъ
И по дорогамъ звѣзднымъ душъ сліянныхъ!
Такъ часто ты слыхала этотъ голосъ,
Когда будилъ онъ соловьевъ въ кустахъ,
Надъ головой твоею, увѣряя,
Баюкая словами сладкой страсти.
Найти-ли мнѣ опять слова такія?
Пойдешь-ли ты опять со мной, какъ шли мы
Черезъ міръ съ ликующимъ звучащимъ чувствомъ
Поющей крови, но съ душой безмолвно
Мечтающей.

Изольда.

И звукъ шаговъ Тристана,
Что рядомъ шель, былъ словно взмахъ крыла
Въ моей крови! Они меня вздымали,
Подъ нами почва колебалась, словно
Морскія волны, и неслись мы будто
На парусахъ, стремящихся къ побѣдамъ!

Пришлый шутъ.

Да, госпожа Изольда, такъ мы шли!
Изольда, помните ли вы еще
Тотъ день, когда мы съ соколами оба
Летѣли вмѣстѣ по долинамъ; Маркъ

Былъ у Динаса. Съ вашего коня
Я васъ пересадилъ на своего
И вы ко мнѣ прижались, какъ дитя...

И з о л ь д а .

И сладкимъ счастьемъ упоенъ. Тристанъ
Коня пришпорилъ, смѣло бросилъ поводъ,
И конь стрѣлою рѣзалъ золотой
Полдневный воздухъ, въ небо насъ неся.
Какъ часто эта скачка снилась мнѣ.
Теперь такъ скачетъ господинъ Тристанъ
Съ Изольдой Бѣлоручкой.

П р и ш л ы й ш у т ь .

Спѣтъ ли мнѣ

Изольдѣ Бѣлокурой пѣснь забытой
Изольды Бѣлоручки? Это будетъ
Печальной пѣсней о моей винѣ,
Отъ частыхъ слезъ глаза у Бѣлоручки
Изольды покраснѣли.

И з о л ь д а .

Эй, дуракъ!

Къ чему меня дурачишь! И мои
Глаза красны! Такъ много о Тристанѣ
Ты знаешь, ну скажи, зачѣмъ Тристанъ
Женился на Изольдѣ Бѣлоручкѣ?

П р и ш л ы й ш у т ь (медленно, мучительно).

Она его весь вечеръ чаровала
Серебрянно прохладною улыбкой.
Когда же утромъ назвали ее
Изольдою,—онъ погрузился весь

Въ блаженныя мечтанья о Изольдѣ,
 О нѣжной золотисто-кудрой дамѣ,
 Чей смѣхъ, какъ золото... И радость жизни
 Онъ потерялъ, покуда въ Корнвалисѣ
 Печаль его не погнала къ подругѣ,
 Чтобъ увидать ее лицомъ къ лицу
 Еще разъ передъ смертью. Остальное
 Сама ты знаешь.

Изольда (*пылко*),

Да, но знаю также,
 Что отъ меня лишь смерти ты дождешься,
 За черную неправду; я хочу
 Предѣлъ своимъ мученьямъ положить.
 Коль ты, Тристанъ, ты будешь жить, найди
 Въ моихъ объятіяхъ жаждущихъ Тристана,
 Златое и горячее забвенье
 Прохладной и серебряной улыбки,
 Которой ты бѣжалъ. Но если лжешь,
 Во снѣ тебѣ ужъ не увидѣть больше
 Ни золотыхъ, ни сребролунныхъ женщинъ.
 Брангена! Дай мнѣ ключъ отъ верхней клѣтки.

Брангена (*въ ужасѣ*).

Что ты замыслила, Изольда сдѣлать?

Изольда.

Не разсуждай! Ну, слушай, призракъ злой,
 Есть въ замкѣ песь одинъ, онъ одичалъ
 Изъ-за любви къ хозяину—Тристану
 И этотъ песь, какъ старый бѣлый волкъ
 Охочъ до человѣческаго мяса!

Кормить его съ шестовъ лишь длинныхъ можно,
Онъ безъ Тристана трехъ псарей загрызъ.
Что думаешь объ этомъ псѣ ты, шутъ,
Набросится ль и на Тристана волкомъ,
Когда войдетъ Тристанъ неожиданно въ клѣтку?

Пришлый шутъ (*выпрямляясь во весь
ростъ, пристально гля-
дя, чуждъ и великъ*).

О, госпожа Изольда... Госпожа
Изольда. Густендъ былъ мнѣ вѣрнымъ псомъ.
И я его не прочь теперь увидѣть.

Изольда (*отпрянувъ*).

Ты знаешь кличку?

Пришлый шутъ.

Исполняй, Брангена,

Что госпожа тебѣ велитъ. Я знаю
Дорогу. Тамъ найти съумѣю. Дай!

*(Онъ быстро беретъ изъ руки Брангены ключъ и исчезаетъ увѣрен-
нымъ шагомъ за лѣстницей. Обѣ женщины, точно оглушенные, нѣко-
торое время стоятъ неподвижно).*

Третья сцена.

Брангена.

Несчастный шутъ, мнѣ жаль его.

Изольда (*въ страстномъ порывѣ*).

Пускай,

Туда неидетъ онъ! Пусть неидетъ! Брангена,
Верни его, верни!

Голосъ пришлаго шута (*радошно крича*).

Эй, Густенды!

Брангена.

Слышишь?

Изольда (*въ возрастающемъ испугѣ*).

То крикъ его! Предсмертный можетъ быть!

Что скажешь ты о Тантрисѣ, сестра?

(*Женщины стоятъ другъ противъ друга*).

Ужъ не пойти-ль тебѣ... взглянуть... къ рѣшеткѣ.

(*Брангена идетъ за шутомъ*).

Создавшій міръ, зачѣмъ меня ты создалъ?

Брангена (*внѣ себя*).

Изольда, клѣтка Густенда пуста!

Шутъ съ Густендомъ перескочили стѣну

(*Спѣшитъ къ окну*).

И вышли на дорогу.

Изольда.

Онъ собаку

Убилъ и самъ поспѣшно убѣжалъ?!

Брангена.

Вотъ онъ идетъ. И Густендъ пляшетъ, вьется

Вокругъ него, и лаеетъ, и визжитъ,

И руки, и лицо, счастливый, лижетъ!

Изольда (*вскакиваетъ на скамью у окна, радуясь и кивая*).

Тристанъ, Тристанъ, мой милый шутъ Тристанъ!

Мой другъ... Ахъ, онъ не смотритъ! Позови,

Кричи ему... Спѣши за нимъ, зови,

Не слышитъ онъ...

Брангена (*стучится въ рѣшетку*).

Рѣшетка! Ахъ, рѣшетка!..

А стража спитъ еще!

Изольда.

Я умираю,

Тристанъ! Тристанъ! Тристанъ! Не обернется!

Я Богу не угодна! Я слезами

Твои омою ноги, мой Тристанъ!

О, милый шутъ мой, Тантрисъ обернись!

Уходитъ онъ... Свѣтло вдали горитъ

На солнцѣ красный шутовской нарядъ.

Большой и смѣлый онъ отъ насъ уходитъ...

Уходитъ въ мѣръ Тристанъ... до самой смерти...

И лишь тогда его мнѣ цѣловать

(*Она выпрямляется во весь ростъ и застываетъ такъ*).

Брангена! Другъ, мой другъ... былъ здѣсь!..

(*Она падаетъ въ объятія Брангены*).

Занавѣсъ.