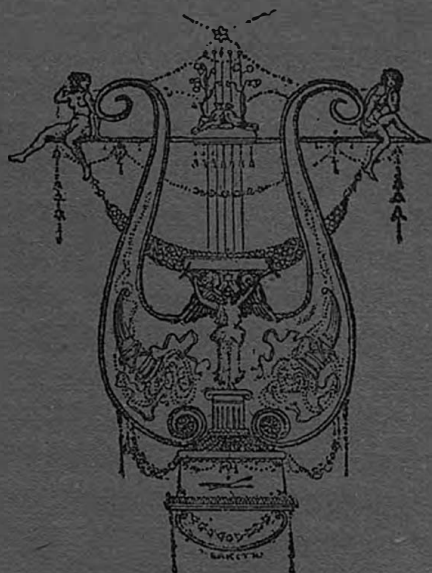


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1910

ВЫПУСКЪ II



СОДЕРЖАНІЕ.

„Храмъ дружбы“ или „Концертный Залъ“. А. И. Успенскаго.
Оперетта на сценѣ Александринскаго театра. Театральнаго
старожила.

Первые композиторскіе шаги. Ц. А. Кюи.

Колокольный звонъ на Руси. Н. П. Привалова.

Театръ и юность. В. Розанова.

Современный французскій театръ. Максимилиана Волошина.

Къ постановкѣ исторической комедіи Бернара Шоу—„Цезарь и
Клеопатра“. И. С. Платона.

Московское Театральное Училище въ сороковыхъ годахъ прош-
лаго столѣтія (изъ воспоминаній его бывшаго ученика). М. В.
Карнѣева.

Заграничныя письма. Письмо I—„Когда цвѣтетъ молодой вино-
градъ“ Бьёрнсона на сценѣ Дрезденскаго театра. Сильвіо.

Впечатлѣнія сезона: Спб. Александринскій театръ. К. И. Араба-
жина.—Гастроли г-жи Ганако. Л. М. Василевскаго. Москва.

I. Драматическіе театры. Н. Е. Эфросъ. — II. „Золотой пѣту-
шокъ“ Римскаго-Корсакова. Ю. Энгель.

Библиографія. Художникъ-иллюстраторъ П. М. Боклевскій,
его жизнь и творчество. Н. Кашина. — В. Базаровъ. На
два фронта. Вл. Боцяновскаго. — „Гоголевскіе тексты“.
Н. Кашина.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

„Храмъ дружбы“ или „Концертный Залъ“ въ Царскомъ Селѣ:
Внѣшній видъ зданія.—Концертное Зало.

М. А. Ведринская въ роли Саши („Ивановъ“ Чехова).

Ю. М. Юрьевъ (Карль-Генрихъ) и А. П. Паителѣвъ (Келлер-
манъ) въ драмѣ „Старый Гейдельбергъ“ Мейеръ-Ферстера.

Г. Г. Ге въ роли Лютца („Старый Гейдельбергъ“ Мейера-Фер-
стера).

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

В. В. Стрѣльская въ роли „Общественнаго мнѣнія“ (оп. „Орфей въ аду“).

А. А. Алексѣевъ и И. И. Стрѣкаловъ въ роляхъ Аяксовъ и И. И. Монаховъ въ роли Ахилла (оп. „Прекрасная Елена“).

К. А. Варламовъ въ роли Піетро (оп. „Разбойники“) и Д. И. Озеровъ въ роли Калхаса (оп. „Прекрасная Елена“).

Н. Ф. Сазоновъ и С. Марковецкій въ роляхъ Одалиски и царицы (оп. „Женщина-гвардеецъ“) и М. М. Петипа и Н. Ф. Сазоновъ въ роли Париса (оп. „Прекрасная Елена“).

З. Д. Кроненбергъ въ оп. „Прекрасная Галатея“ и М. К. Стрѣльскій и К. А. Варламовъ въ оп. „Зеленый островъ“.

В. А. Лядова въ оп. „Прекрасная Елена“.

(Мраморный горельефъ артистки на памятникѣ ея на Смоленскомъ кладбищѣ въ Спб.).

С. Марковецкій (Калхасъ), А. А. Лядова (Елена) и Н. Ф. Сазоновъ (Парисъ) въ оп. „Прекрасная Елена“.

А. И. Абаринова и М. М. Чернявская въ роли Периколлы (оп. „Птички пѣвчія“).

Сцены изъ ком. „Цезарь и Клеопатра“ В. Шоу: 1) сцена 1 карт. 1 акта (декорація г. Гейкблума); 2) сцена 2 карт. 1 акта (декорація г. Лавдовскаго); 3) сцена 3 картины 1 акта (декорація г. Лавдовскаго); 4) сцена 3 акта (декорація г. Лавдовскаго); 5) сцена 1 картины, 4 акта (декорація г. Гейкблума) и 6) сцена 5 акта (декорація г. Лавдовскаго).

Садъ при Московскомъ Театральномъ Училищѣ и сломанный старый корпусъ училища (въ 1895 г.).

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

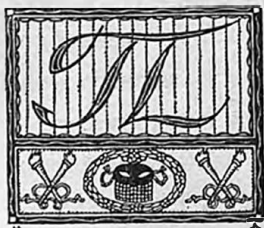
Обложка работа Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмами Р. Голике и А. Вильборгъ и Об-ва „Уніонъ“ въ Спб. и Georg Büxenstein въ Берлинѣ.

«ХРАМЪ ДРУЖБЫ» ИЛИ «КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ» ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ.
ВНѢШНІЙ ВИДЪ



„ХРАМЪ ДРУЖБЫ“, ИЛИ „КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ“.

АЛЕКСАНДРА УСПЕНСКАГО.



ОСТРОЕНИЕ «Храма Дружбы», или концертнаго зала въ Царскомъ Селѣ относится къ 1782 году. Строителемъ былъ архитекторъ Гваренги. — Отъ 20-го января упомянутаго года мы имѣемъ слѣдующій указъ Императрицы Екатерины II Кабинету: «Повелѣваемъ изъ Кабинета Нашего отпустить въ нынѣшнемъ 1782 году города Софіи къ городничему маіору Токареву 20.000 руб. на производство каменныхъ строеній въ томъ городѣ, да въ Контору строенія Села Царскаго, *на построеніе храма въ саду по плану архитектора Гваренги* и на китайскую деревню, отъ Насъ назначенную, 30.000 рублей» ¹⁾.

Мѣсто для «храма» было отведено «въ англійскомъ саду, на островкѣ, позади обелиска, поставленнаго въ честь графа Румянцева-Задунайскаго противъ перваго отъ дворца каприза». Храмъ былъ построенъ изъ кирпича, на каменномъ фундаментѣ крестьянами Андреемъ и Тихономъ Ивановыми Пелевинами ²⁾. Полъ въ храмѣ былъ сдѣланъ изъ цвѣтнаго мрамора ³⁾. Въ октябрѣ 1782 года уже вставлены окна, а къ 15 іюня 1783 г. постройка совершенно окончена ⁴⁾, за исключеніемъ внутренней отдѣлки.

Входъ въ храмъ былъ устроенъ портикомъ, овальный сводъ росписанъ живописью, съ изображеніемъ на поддугахъ созвѣздіи зодіака, надъ дверями помѣщены «десюспортныя картины». — Стѣны и пилястры зданія покрыты разноцвѣтнымъ фальшивымъ мраморомъ.

Въ концѣ XVIII вѣка архитекторъ Неѣловъ, описывая Царскосельскія

¹⁾ Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла бывшаго Царскосельскаго архива. 00.518 л. 1.

²⁾ Тамъ же. № 16.193, № бумаги 117.

³⁾ Тамъ же. 00.519 лл. 1, 2, 43.

⁴⁾ Тамъ же. 00.519 л. 2 и 16193, № бумаги 117.

дворцовыя зданія, о храмѣ кратко замѣчаетъ: «Концертная зала длиною десять, шириною семь сажень, и при ней маленькая руина».

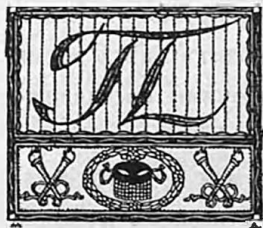
При Императрицѣ Екатеринѣ II въ «храмѣ», или Концертномъ залѣ поставлены были слѣдующіе бюсты изъ бѣлаго мрамора: 1, Антиной; 2, Аяксъ въ шишакѣ; 3, Минерва въ шишакѣ; 4, Антикъ въ видѣ Меркурія; 5, Веспесіанъ Титъ; 6, Дометіанъ; 7, Аполлонъ; 8, Юлія; №№ 9—28,—неизвѣстныхъ лицъ. Здѣсь же находились двѣ столовыя доски изъ чернаго мрамора вѣсомъ въ 20 пуд. 30 фунт. и «пьедесталь въ пяти штукахъ».

На руинной кухнѣ, «принадлежащей къ концертной залѣ, въ нишахъ» находились статуи — Геркулеса и Римскаго консула, бюстъ Екатерины II; барельефы бѣлаго мрамора: Центавръ ведетъ Вакханку, Драка купидоновъ, 2 мужскихъ лица, Наяды или нимфы (этотъ барельефъ изъ сѣраго мрамора), Фригійскій пастухъ убиваетъ быка, Рѣка, Быкъ; двѣ ноги въ обуви изъ желтаго антика на подножіяхъ, одна изъ которыхъ изъ чернаго мрамора, другая изъ бѣлаго; нога большая въ обуви же изъ желтаго африканскаго алебастра, пальцы придѣланы изъ восточнаго алебастра, подножіе изъ бѣлаго алебастра. За исключеніемъ двухъ статуй Геркулеса и Римскаго консула, остальные барельефы были въ XVIII же вѣкѣ отданы въ Императорскую Академію Художествъ, а бюстъ Императрицы Екатерины II—въ Академію Наукъ.

Въ Концертномъ залѣ Императрицы Екатеринѣ II приходилось бывать нерѣдко.—Укажемъ нѣкоторыя изъ этихъ посѣщеній. Вечеромъ 8-го іюня 1786 года Государыня была «съ російскими и иностранными обоюго пола особами» въ нижнемъ саду въ залѣ, именуемомъ «Храмомъ Дружбы»—16-го іюля того же года въ 7 часу вечера. Императрица, Великій Князь Павелъ Петровичъ, Великая Княгиня, Принцъ и Принцесса Виртембергъ-Штутгардскіе, съ фрейлинами и кавалерами «шествовали въ состоящее въ нижнемъ саду каменное концертное зало», гдѣ «былъ концертъ», который «продолжался до 9 часа; въ продолженіи же онаго Ея Императорское Величество съ Ихъ Императорскими Высочествами, Ихъ Свѣтлостями и знатными особами изволила играть въ лото».—28-го іюля «послѣ полу-

дня» Императрица Екатерина II «съ находящимися въ свитѣ особами изволила выходѣ имѣть въ садъ, а гулявши въ ономъ благоволила прибыть въ залъ, что именуется «Храмъ Дружбы» и тутъ играть въ лото до восьми часовъ вечера». Заходила на нѣкоторое время Екатерина и 1-го августа «въ Концертный залъ, или который наименованъ «Храмъ Дружбы».—Съ 7 до 10 час. вечера 16-го мая 1788 года, Государыня проводитъ здѣсь время въ разговорахъ «съ камеръ-фрейлиною, фрейлинами и прочими, составляющими Высочайшую ея свиту знатными персонами».—Въ 1789 году Императрица была въ Концертномъ залѣ 13-го, 20-го и 21-го мая и 17-го іюля. Каждый разъ въ ея присутствіи здѣсь поютъ пѣвчіе и играетъ музыка. 13-го мая «въ седьмомъ часу вечера, читаемъ мы въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ,—Ея Императорское Величество обще съ Ихъ Императорскими Высочествами изволила шествовать въ садъ и прогуливаться по оному со всѣми состоявшими въ свитѣ особами, причемъ въ саду играла духовая и роговая музыка. — Потомъ Ея Императорское Величество благоволила прибыть къ Концертной въ саду залѣ и у оной имѣть изволила пребываніе на площадкѣ; въ продолженіе сего времени близъ оной залы пѣвчіе пѣли съ хоромъ музыки, послѣ чего Ея Императорское Величество изъ сада отсутствовала въ колоннаду, состоящую близъ дворца».

ОПЕРЕТТА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. ТЕАТРАЛЬНАГО СТАРОЖИЛА.



ОБЪДОНОСНО шествовала въ 60-хъ и 70-хъ годахъ прошлаго столѣтія легкомысленная дочь французскаго народа—оперетта; веселая, увлекательная, остроумная, злая сатира, сверкающая талантами, она заинтересовала весь цивилизованный міръ, и не было театра, въ который бы она не проникла. Это былъ духъ времени и торжеству ея способствовали такія силы, какъ Мельякъ и Галеви, Оффенбахъ, Лекокъ, Шнейдеръ, Жюдикъ, Гранье и имъ подобныя звѣзды. Не миновали ея и наши Московскій Малый и Петербургскій Александринскій театры, не говоря уже о провинціи.

На опереттѣ воспитались и выросли поколѣнія артистовъ, занявшихъ въ послѣдствіи почетное мѣсто на серьезной сценѣ. Савина, Стрепетова, Давыдовъ, Варламовъ, Правдинъ, Петипа, Стрѣльскій, Сазоновъ, Медвѣдевъ, учили роли опереточныхъ героинь и героевъ при началѣ своей карьеры. Въ Казани, на примѣръ, шла оперетта «Синяя борода», причемъ роль пастушки Герміи играла Савина, а принца Сафира В. Н. Давыдовъ. Въ «Прекрасной Еленѣ» Савина исполняла роль Ореста, Петипа—Париса, Варламовъ—Менелая, Давыдовъ—Калхаса и т. п. Кто изъ теперешнихъ театраловъ можетъ вообразить М. И. Писарева въ роли Агамемнона, а между тѣмъ это было; артисты не брезгали опереттой, не смотрѣли съ высока на участіе въ ней, а серьезно относились къ опереточнымъ ролямъ, какъ и къ драмѣ; вотъ почему участіе въ опереточныхъ спектакляхъ не только не мѣшало развитію артистическихъ дарованій, а приносило свою долю пользы, приучая актера свободно держаться на сценѣ, соблюдая чувство мѣры, чего, къ сожалѣнію, нельзя сказать о современныхъ опереточныхъ артистахъ.

Въ настоящемъ очеркѣ я хочу дать краткій обзоръ появленія, развитія и упадка оперетты на Александринской сценѣ. Для моей задачи я

пользовался отчасти хроникой театра Вольфа, а больше всего своими личными воспоминаніями.

Александринскій театръ началъ не съ французской, а съ нѣмецкой оперетты Зуппе «Десять невѣстъ и ни одного жениха», которая была поставлена въ сезонъ 1864—1865 гг. при слѣдующемъ распредѣленіи ролей: Шенганъ—Яблочкинъ, Парисъ—Озеровъ, невѣсты—Лелева, Прокофьева, Струйская I и др.; успѣхъ былъ изъ ряда вонъ выходящій; каждая арія, въ особенности танецъ съ барабаномъ, въ которомъ впослѣдствіи отличалась В. Лядова, повторялась, и въ теченіе одного сезона пьеса прошла 59 разъ. Ободренные такимъ небываломъ успѣхомъ, артисты на слѣдующій сезонъ приготовили «Орфея въ аду», при чемъ Юпитера игралъ Яблочкинъ, Эвридику — Загородникова, Купидона — Лелева, Общественное Мнѣніе — В. Стрѣльская и пр. Вторая проба увѣнчалась также полнымъ успѣхомъ. Куплеты Петровскаго «Когда я былъ Аркадскимъ Принцемъ» (въ Москвѣ ихъ пѣлъ знаменитый П. М. Садовскій) распѣвались вездѣ и публика ломилась на представленія «Орфея».

Въ 1867 году былъ приглашенъ И. Монаховъ, который исполнилъ съ большимъ успѣхомъ въ бенефисъ Нильскаго роль Шпигельберга въ «Разбойникахъ» Шиллера и въ тотъ же вечеръ произвелъ фуроръ въ роли музыканта Канифаса въ опереттѣ «Званный вечеръ съ итальянцами», данной для заключенія спектакля. Кромѣ Монахова въ ней участвовали еще Марковецкій, Озеровъ и Лелева; такимъ образомъ, понемногу оперетта вошла въ репертуаръ Александринскаго театра наравнѣ съ комедіей и драмой.

Въ 1867 году была поставлена «Прекрасная Елена» и успѣхъ ея превзошелъ всѣ предыдущія постановки; роли были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: Елена—В. Лядова, незадолго до этого покинувшая балетъ, Парисъ—Сазоновъ, Менелай—Марковецкій, Ахиллъ—Монаховъ, Агамемнонъ—Васильевъ I, Калхасъ—Озеровъ, Аяксы—Алексѣевъ и Стрекаловъ, Орестъ—Лелева и кузнецъ—Бродниковъ.

Въ этомъ исполненіи русская труппа взяла верхъ надъ французскою Михайловскаго театра, гдѣ роль Елены исполняла красавица Деверія, а

Париса извѣстный въ настоящее время драматическій артистъ Дьедоне. Лядова произвела фуроръ благороднымъ изящнымъ исполненіемъ Елены. Она вырвала некрасивые зубы и замѣнила искусственными — жертва искусству, на которую рѣдко кто рѣшится. Прекрасная Елена выдержала безчисленное количество представленій; куплеты царей, судъ Париса и «кувыркомъ» распѣвались повсюду, а фотографъ Бергамаско нажилъ большія деньги на продажѣ карточекъ артистовъ въ костюмахъ изъ «Прекрасной Елены». Особенно много расходилась сцена возвращенія Менелая, которая, кажется, одно время была изъята изъ продажи. Было это въ тѣ наивныя времена, когда разрѣзъ въ пеплумѣ Елены считался верхомъ безнравственности; о «костюмахъ» Дунканъ, Дейсмондъ и имъ подобныхъ не имѣли понятія. Впослѣдствіи «Прекрасная Елена» шла съ измѣненными составами исполнителей: Елену изображали—симпатичная Кронбергъ и красавица Чернявская, Париса—Леоновъ, Журинъ, Арди и Петипа, Менелая—Варламовъ, Агаменона—Константиновъ и пр., только Озеровъ и Бродниковъ до послѣднихъ спектаклей остались на своихъ мѣстахъ. Въ 1870 году съ тѣми же исполнителями и неизмѣннымъ выдающимся успѣхомъ были поставлены «Птички Пѣвчія» (Перикола).

В. Лядова въ роли уличной пѣвицы затмила французскую знаменитость Шнейдеръ; чтеніе письма трогало до слезъ, а сцена опьяненія была проведена артисткой благородно и безъ малѣйшей утрировки. Прекрасно исполняли роли губернатора и Пикилло—Монаховъ и Сазоновъ, а въ роляхъ сестрицъ—содержательницъ кабачка—выступили В. Стрѣльская, Лелева и Прокофьева; если прибавить, что Озеровъ и Марковецкій были прекомичны въ роляхъ полицейскаго и Панателлы, то неудивительно, что ансамбль по веселости исполненія не оставлялъ желать лучшаго. Впослѣдствіи Монаховъ исполнялъ роль Пикилло, а Константиновъ—губернатора. Слѣдующая оперетта по постановкѣ былъ «Фаустъ на изнанку» съ тѣми же исполнителями: Лядова — Маргарита, Лелева—Мефистофель, Сазоновъ — Фаустъ, Монаховъ—Валентинъ. Какъ то Монаховъ въ сценѣ смерти изобразилъ въ карикатурѣ смерть Сусанина въ исполненіи О. Петрова, вслѣдствіе чего въ

одномъ изъ листовъ появилась статья, полная брани по адресу артиста; близорукой репортеръ не понялъ шутки и обидѣлся за Сусанина.

Въ столицѣ, какъ и въ провинціи участіе въ опереткахъ не вліяло вредно на дарованія артистовъ и не мѣшало имъ заниматься серьезнымъ репертуаромъ, такъ, напримѣръ, не мѣшало оно прекрасному Ахиллу и Губернатору—Монахову быть незамѣнимымъ до настоящаго времени. Хлестаковымъ и Молчалинымъ, а Парису и Пикилло—Сазонову отличать въ репертуарѣ Островскаго и Потѣхина; наконецъ, достаточно вспомнить великолѣпную Дорину въ «Тартюфѣ» и Лизу въ «Горе отъ ума» В. В. Стрѣльскую, которой также участіе въ опереткахъ нисколько не мѣшало съ честью нести серьезный репертуаръ и въ послѣдствіи быть незамѣнимой въ бытовыхъ роляхъ.

Въ промежуткахъ между постановками большихъ опереттъ ставились для заключенія спектаклей одноактныя, въ родѣ: «Передъ свадьбой», «Красное яблочко», «Волшебная пѣсенка» и др.

Поставленный съ Лядовой, Яблочкиной II, Марковецкимъ, Монаховымъ и Сазоновымъ «Чайный цвѣтокъ» Лекока имѣлъ уже успѣхъ менѣе громкій, чѣмъ первыя оперетты, какъ при первоначальной постановкѣ, такъ и въ послѣдствіи, когда эта оперетта была возобновлена съ Чернявской, Абариновой, Варламовымъ и Петипа. Съ большимъ успѣхомъ была сыграна оперетта, передѣланная изъ французскаго водевиля «Всѣ мы жаждемъ любви» съ обычными исполнителями. Значительно меньшій успѣхъ имѣла постановка «Разбойниковъ» Оффенбаха. Роль дочери разбойника исполняла вн овь приглашенная Кольцова. Теноровую партію Фальсакапа исполнялъ сначала Монаховъ, а потомъ басъ русской оперы Саріотти, Кассира—Сазоновъ и др.

Чувствительный ударъ былъ нанесенъ Александринской опереттѣ смертью В. Лядовой, скончавшейся послѣ неудачной операціи; похороны ея были очень торжественны—несмѣтная толпа провожала гробъ любимой артистки, который до могилы на Смоленскомъ кладбищѣ несли на рукахъ ея почитатели. По подпискѣ были собраны деньги на памятникъ и таковой высѣченъ изъ бѣлаго мрамора съ барельефомъ артистки въ роли Елены.

Для замѣны Лядовой была переведена изъ Москвы Кронебергъ, съ успѣхомъ выступившая въ Периколлѣ; въ 1872 году дебютировали въ той же опереттѣ Арди и провинціальная оперная пѣвица Абаринова, оба дебютанта были приняты на Александринскую сцену. Въ «Прекрасной Еленѣ» въ роляхъ Елены и Париса выступили для дебюта Чернявская и Леоновъ-Шарпантье и также были зачислены въ составъ Александринской труппы. Если принять во вниманіе, что главнымъ режиссеромъ на Александринской сценѣ былъ талантливый и равнодушный къ опереттѣ Яблочкинъ, капельмейстерами прекрасные музыканты Кламоръ и Рыбасовъ, а переводчиками либретто — В. Крыловъ и Курочкинъ, то вполне естественно, что поставленные съ новыми силами: «Прекрасная Галатея» (Монаховъ, Арди, Кронебергъ, Чернявская и Абаринова); «Рыцарь безъ страха и упрека» (Чернявская, Петипа, Озеровъ, Марковецкій), «Островъ Тюлипатанъ» (Абаринова, Семенова, Марковецкій и Арди) прошли опять съ выдающимся успѣхомъ.

Въ одинъ изъ бенефисовъ, если не ошибаюсь, Абариновой, была поставлена мелодичная оперетта Лекока «Зеленый Островъ» съ Абариновой, Чернявской, Монаховымъ, Сазоновымъ, Арди и Озеровымъ въ главныхъ роляхъ. Трудно не видѣвшему представить себѣ, до чего были комичны Монаховъ и Арди въ сценѣ, гдѣ они изображаютъ мать и дочь, доставшихся въ жены губернатору Зеленаго Острова (Озеровъ) и его секретарю (Сазоновъ). Абаринова прекрасно исполняла знаменитый вальсъ, а Лелева была удивительно граціозна въ шотландскомъ танцѣ. Публика отъ души смѣялась и, несмотря на рискованный сюжетъ, пьеса была исполнена съ тѣмъ чувствомъ мѣры, съ какимъ могутъ относиться къ сценѣ артисты, уважающіе себя и свое дѣло. На одной изъ репетицій этой оперетты, Рыбасовъ никакъ не могъ добиться стройнаго исполненія и выведенный изъ терпѣнія, заявилъ, что такъ фальшивить можно только нарочно и онъ отказывается отъ дальнѣйшихъ репетицій; тогда Монаховъ, прекрасно владѣвшій стихомъ, произнесъ слѣдующій экспромтъ:

Подъ жезлъ волшебный твой, пѣвцовъ изображая,
Хоть и поемъ подчасъ мы въ тонъ не попадая,

«ХРАМЪ ДРУЖБЫ» ИЛИ «КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ» ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ.
КОНЦЕРТНОЕ ЗАЛО.



Но вѣрь, нашъ милый другъ, что не фальшивымъ тономъ,
Мы любимъ всѣ тебя сердечнымъ униссономъ.

Артисты заплодировали, Рыбасовъ успокоился, репетиція пошла своимъ порядкомъ и спектакль прошелъ на славу.

Весной 1873 года въ бенефисъ Алексѣева была поставлена «Парижская жизнь» Оффенбаха, уже безъ участія Монахова, который, играя съ успѣхомъ въ комедіи, сталъ рѣже и рѣже появляться въ опереттѣ. Въ «Парижской жизни» роли были распределены между Сазоновымъ, Озеровымъ, Марковецкимъ, Абариновой, Кронебергъ и Чернявской.

Въ 1874 году въ бенефисъ режиссера Яблочкина была поставлена оперетта Зуппе «Легкая кавалерія», съ участіемъ Монахова въ роли Януса (послѣдняя роль Монахова въ опереттѣ), остальные роли были поручены лучшимъ силамъ оперетты: Абариновой, Чернявской, Озерову и др., но успѣхъ былъ средній и оперетта выдержала лишь незначительное число представленій.

Послѣдней постановкой можно считать представленіе «Дочери рынка» въ бенефисъ Абариновой съ бенефицианткою въ роли Клереты, Чернявской — Ланжъ, Озеровъ — Лариводьеръ, Сазоновъ — Питу, Арди — Треницъ. Въ этомъ составѣ пьеса прошла всего одинъ разъ, такъ какъ Абаринова, поссорившись на сценѣ съ Чернявской, покинула Александринскую сцену и перешла въ Маріинскій театръ въ составъ оперныхъ артистовъ; Чернявская отъ роли Ланжъ отказалась, а Сазоновъ окончательно покинулъ оперетту по причинѣ лично мнѣ переданной покойнымъ артистомъ. На одной изъ репетицій «Дочери рынка» у него заболѣло горло и пользовавшій его профессоръ Рейеръ, строго запретилъ ему пѣть, вслѣдствіе чего Сазоновъ послалъ въ дирекцію отказъ отъ роли.

Совершенно неожиданно на квартиру къ артисту, явилось одно весьма вліятельное лицо и въ личное одолженіе просило не разстраивать бенефиса. Артистъ сообщилъ объ этомъ Рейеру и спросилъ, нѣтъ-ли возможности привести въ порядокъ горло хоть на одинъ спектакль, на что Рейеръ отвѣтилъ, что сдѣлать это возможно съ рискомъ потерять голосъ для пѣнія

навсегда.—А разговаривать я смогу? спросилъ Сазоновъ.—Да, въ этомъ отношеніи опасности нѣтъ никакой, отвѣтилъ Рейеръ.—Въ такомъ случаѣ дѣйствуйте; все равно я больше пѣть не буду, былъ отвѣтъ артиста.

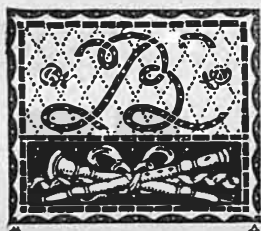
Горло было подлечено, спектакль состоялся и Сазоновъ въ послѣдній разъ въ жизни выступилъ въ опереттѣ. Впослѣдствіи «Дочь рынка» была возобновлена съ Кронебергъ въ роли Клереты, невозможной Нелюбовой въ роли Ланжъ и замѣчательно изящнымъ Питу—Петипа.

Весной 1874 года въ «Парижской жизни» и въ «Рыцарѣ безъ страха и упрека» дебютировала провинціальная знаменитость Корбіель, изящная артистка съ чисто французскимъ шикомъ, но принята на сцену не была. Попробовали одинъ разъ въ бенефисъ Алексѣева поставить третій актъ «Периколлы» (Тюрьма) съ Чернявской въ роли Периколлы, но успѣха не было; приготовленная корзина цвѣтовъ осталась въ оркестрѣ не поданной и постановка ограничилась однимъ спектаклемъ.

О дальнѣйшемъ существованіи оперетты на Александринской сценѣ многого сказать не приходится: Варламовъ, Петипа и Константиновъ замѣнили прежнихъ исполнителей, новыя оперетты не ставились, а въ бенефисъ больного артиста Пронскаго былъ возобновленъ «Орфей въ Аду» съ Кронебергъ—Евридикой, Варламовымъ—Юпитеръ, Петипа—Орфеемъ и пр., но успѣхъ былъ средній. Не много времени спустя Чернявская, не сойдясь въ условіяхъ, вышла въ отставку; Кронебергъ тоже покинула сцену и оперетта, оставшись безъ примадонъ и въ достаточной степени пріѣвшаяся публикѣ, умерла естественной смертью.

ПЕРВЫЕ КОМПОЗИТОРСКІЕ ШАГИ Ц. А. КЮИ.

(Письмо къ редактору).



Вѣ мнѣ предложили разсказать читателямъ *«Ежегодника»* о моихъ первыхъ композиторскихъ шагахъ до постановки моей первой оперы включительно. Принимаю охотно ваше предложеніе и буду искренно радъ, если мой разсказъ представить хоть какой либо интересъ. Но тутъ-же оговорю, что многіе эпизоды, быть можетъ, даже самые интересные, уже успѣли исчезнуть изъ моей памяти, которая никогда не была блестящей. Придется ихъ пропустить во избѣжаніе неточностей. Все же, что помню прочно, повѣдаю охотно.

Шести, семи лѣтъ меня уже влекло къ музыкѣ. Когда мимо оконъ нашей квартиры проходили солдаты подъ звуки марша, то я старался однимъ пальцемъ воспроизвести на фортепіано тему марша, что мнѣ подъ часть и удавалось. Въ десятилѣтнемъ возрастѣ я началъ учиться играть на фортепіано подъ руководствомъ моей старшей сестры, а потомъ двухъ преподавателей. Быть можетъ, у меня и были піанистическія способности, но такъ какъ мои учителя оказались плохими педагогами (это было въ Вильнѣ, въ 1847 г.), то я достигъ лишь весьма посредственнаго результата. Не давали мнѣ методическихъ упражненій, а давали пьесы, большею частью технически слишкомъ трудныя для меня (это тоже самое, что давать пѣть аріи безъ постановки голоса). Впрочемъ, послѣдній мой учитель Діо, недурной скрипачъ, нерѣдко игралъ со мною разныя фантазіи на оперныя темы Беріо и ему подобныхъ, что развивало у меня ритмичность исполненія, а отчасти и музыкальность. Съ самыхъ юныхъ лѣтъ я увлекался Шопеномъ и особенно его мазурками. Въ то время дешевыя изданія не существовали, средства моихъ родителей были весьма ограничены (мой

отецъ былъ учителемъ французскаго языка въ Виленской гимназіи), и вотъ я, собственноручно, переписалъ всѣ мазурки Шопена, да еще не на нотной, а на обыкновенной бумагѣ, мною же разлинованной.

Однажды отецъ мнѣ подарилъ оперу Беллини *La Straniera* въ фортепіанномъ переложеніи безъ пѣнія. Проигралъ я ее, пришелъ въ восторгъ и рѣшилъ, что это лучшая опера въ мірѣ (оно и не мудрено, такъ какъ она была *единственная*, съ которой я познакомился). Потомъ, когда мнѣ подарили «*Норму*», или «*Лючію*»,—не помню,—та стала лучшей оперой въ мірѣ, а «*Страніера*» отошла на задній планъ. Затѣмъ я сильно увлекался «*Галькой*» во время моихъ занятій съ Монюшкой; затѣмъ я былъ пораженъ «*Гугенотами*» (по тогдашней афишѣ «*Гвельфами и Гиббеллинами*»), когда я ихъ услышалъ въ Петербургѣ, да еще въ исполненіи такихъ артистовъ, какъ Гризи, Маріо, Формэзъ! Затѣмъ «*Пророкомъ*» (*Юаннъ Лейденскій* по афишѣ), «*Русланомъ*» и т. д. въ постепенной градаціи хорошей музыки.

Сочинять я началъ съ 14-тилѣтняго возраста. Первая пьеска, мною написанная, была минорная мазурка. А написалъ я ее по слѣдующему поводу. У моего отца была казенная квартира. Рядомъ съ нами жилъ учитель исторіи Фокъ. Онъ скончался. Подъ вліяніемъ его смерти, когда его трупъ покоемъ черезъ стѣну отъ насъ, я и написалъ эту мазурку *G-mol*, наивное подражаніе Шопену. Вслѣдъ за тѣмъ я сталъ писать ноктюрны, мазурки, много пѣсенъ, «*Увертюру или нѣчто въ этомъ родѣ*», *Allegro pour la fête de papa*, разумѣется *Rêverie*, *Romance sans paroles* и т. п. Эти зачатки творчества настолько заинтересовали моего учителя Діо, что онъ ихъ показалъ Станиславу Монюшкѣ, который, въ свою очередь, настолько ими заинтересовался, что предложилъ заниматься со мною теоріей безвозмездно (я уже указывалъ на то, что матеріальныя средства моихъ родителей были весьма ограничены, а уроки Монюшки оплачивались довольно дорого). Можно себѣ представить мой восторгъ: вѣдь Монюшко съ его композиторскимъ ореоломъ былъ богомъ въ виленскомъ музыкальномъ мірѣ. Съ трепетомъ я подходилъ къ дверямъ его квартиры и цѣлыми мину-

тами не рѣшался дернуть за ручку звонка. Но такъ какъ у него нерѣдко бывалъ народъ, мѣшавшій нашимъ занятіямъ, то впослѣдствіи онъ сталъ приходить къ намъ. Кромѣ теоретическихъ занятій и рѣшенія задачъ по генераль-басу, гармонизаціи хораловъ, контрапункту, ко всякому уроку я долженъ былъ написать или романсъ, или какую фортепіанную пьеску, (помню, что когда пріѣхалъ въ Вильну Шульгофъ, то Монюшко взялъ меня съ собою въ его концертъ и тутъ же приказалъ мнѣ написать что нибудь à la Schulhoff, въ стилѣ его пьесокъ, для своего времени свѣжихъ и оригинальныхъ). Изготавливая такія пьески (онѣ у меня всѣ сохранились), я съ волненіемъ ожидалъ его прихода: что-то онъ скажетъ? Онъ приходилъ, садился съ сигарой (хорошей) во рту къ фортепіано и начиналъ разбирать, наигрывать, а то и напѣвать написанное мною. Невозможно передать словами восторгъ 15-ти лѣтняго мальчика, слушающаго свое произведение въ чужомъ исполненіи, а тутъ еще въ исполненіи Монюшки. Это были минуты, уже болѣе не повторившіяся въ моей жизни. Огромное впечатлѣніе производило впослѣдствіи первое исполненіе на репетиціи хора или оркестра, но тогда я былъ уже много старше и впечатлѣніе не было такимъ жгучимъ, такимъ захватывающимъ. Подобныя практическія занятія считаю весьма полезными, онѣ даютъ поводъ ко многимъ весьма цѣннымъ замѣчаніямъ.

Къ сожалѣнію, мои занятія съ Монюшкой продолжались не долго, не свыше 7 мѣсяцевъ, и я успѣлъ дойти только до канона. Мнѣ пришлось уѣхать въ Петербургъ для того, чтобы приготовиться и поступить въ Главное (нынѣ Николаевское) Инженерное училище. Всегда буду свято чтить память этого великолѣпнаго музыканта, весьма талантливаго композитора ¹⁾ и на рѣдкость сердечнаго и отзывчиваго человѣка.

Въ Инженерномъ училищѣ я пробылъ четыре года (тогда оно было четырехкласное). Эти годы были для музыки почти совершенно потеряны.

¹⁾ Его многочисленные романсы, литанеи и особенно опера «Галька» еще на долго будутъ симпатичны вслѣдствіе задушевности ихъ музыки, искренности чувства, изящной и вмѣстѣ съ тѣмъ простой и ясной фактурѣ и заманчиваго народнаго колорита.

Было у насъ въ училищѣ фортепіано, но на него было много претендентовъ и всегда тамъ толпились кондуктора (такъ тогда называли нынѣшнихъ юнкеровъ). Заниматься серьезно, а тѣмъ паче сочинять было невозможно, писать же безъ фортепіано я никогда не былъ въ состояніи. Только по воскресеніямъ, въ отпуску у моихъ братьевъ, мнѣ изрѣдка случалось накропать что нибудь. Да вотъ еще за эти четыре года я много посѣщалъ Итальянскую оперу (уплачивая по четвертаку за билетъ въ амфитеатръ), которая тогда была въ полномъ расцвѣтѣ. Тутъ я оцѣнилъ и усвоилъ себѣ всю прелесть плавной красивой мелодіи и плавнаго красиваго пѣнія.

Впрочемъ, въ училищѣ, музыка, при всемъ ея скромномъ проявленіи, принесла мнѣ не мало пользы. Въ то время, *давно* уже прошедшее, старшіе классы властвовали и потѣшались надъ вновь поступившими новичками, отнимали у нихъ время, оскорбляли самолюбіе, заставляли переписывать свои тетради, бѣгать по ихъ порученіямъ, забавлять, паясничать и т. п. Всего этого удалось мнѣ избѣгнуть, потѣшая ихъ по вечерамъ своей музыкой, акомпанируя поющимъ и т. д.

Въ 1855 г. я былъ произведенъ въ офицеры и перешелъ въ офицерскіе классы (нынѣ Адамскіе), а вмѣстѣ съ тѣмъ перешелъ съ интерната на частную квартиру. Тутъ мнѣ стало много свободнѣе заниматься музыкой и особенный импульсъ этимъ занятіямъ придало мое знакомство съ Миліемъ Алексѣвичемъ Балакиревымъ. Случай меня съ нимъ свелъ на одномъ изъ квартетныхъ вечеровъ у тогдашняго инспектора университета Фицтума-фонъ-Экстедтъ, страстнаго любителя камерной музыки и недурнаго альтиста ¹⁾. Мы съ нимъ разговорились, онъ мнѣ рассказывалъ про Глинку, котораго я совсѣмъ не зналъ, я про Монюшку, котораго онъ не зналъ, мы скоро дружески сошлись и въ теченіе двухъ, трехъ лѣтъ ви-

¹⁾ На его вечерахъ принимали постоянное участіе скрипачъ Пиккель, віолончелистъ и дирижеръ К. Шубертъ (оба превосходнѣйшіе артисты), Вейкманъ, Дробишъ, Кологривовъ, одинъ изъ основателей Русскаго (нынѣ Императорскаго) Музыкальнаго Общества и другіе. По временамъ бывалъ и А. Рубинштейнъ.

дѣлись почти ежедневно. Вскорѣ къ намъ примкнули Мусоргскій, Корсаковъ, Бородинъ, составилъ тѣсный, сплоченный кружокъ молодыхъ композиторовъ, и такъ какъ негдѣ тогда было учиться (консерваторіи не существовало), то началось наше *самообразование*. Оно заключалось въ томъ, что мы переиграли все, написанное самыми крупными композиторами и всякое произведеніе подвергали всесторонней критикѣ и разбору его технической и творческой стороны. Мы были юны, а наши сужденія рѣзки. Весьма непочтительно мы относились къ Моцарту и Мендельсону, противопоставляя послѣднему Шумана, всѣми тогда игнорируемаго. Сильно увлекались Листомъ и Берліозомъ. Боготворили Шопена и Глинку. Шли горячіе дебаты (во время которыхъ мы выпивали по 4, по 5 стакановъ чаю съ вареньемъ), толковали о музыкальных формахъ, о программной музыкѣ, о вокальной музыкѣ, и особенно объ оперныхъ формахъ. Мы признавали равноправіе музыки съ текстомъ. Мы находили, что музыкальныя формы должны соотвѣтствовать поэтическимъ формамъ и не должны ихъ искажать, а поэтому повторенія словъ, стиховъ, а тѣмъ болѣе вставки—недопустимы. Музыка есть звуковое платье, которое должно придавать еще большую рельефность пластическимъ формамъ поэтическаго произведенія. Оперныя формы самая свободныя и разнообразныя, начиная съ речитатива, чаще всего мелодическаго, и пѣсни съ повторяющимися строфами, и кончая нумерами съ широкимъ симфоническимъ развитіемъ. Все зависитъ отъ сюжета, планировки либретто и текста либретто. Кромѣ того требовалась *сплошь*, по возможности хорошая музыка. Такимъ образомъ выработались принципы «Новой русской школы», исходящей отъ Глинки (чудная музыка) и Даргомыжскаго (великолѣпные речитативы и декламация). Здѣсь замѣчу, что подобное самообразование труднѣе и требуетъ больше времени, чѣмъ систематическое изученіе теоріи, но за то оно свободно отъ схоластическихъ оковъ, а съ этимъ слѣдуетъ считаться.

Главою нашего кружка былъ Балакиревъ: онъ былъ превосходный виртуозъ, изумительно читалъ съ листа, даже партитуры, и превосходилъ всѣхъ насъ своей начитанностью и своими теоретическими познаніями.

Впослѣдствіи каждый изъ насъ пошелъ своей дорогой, но всѣ мы, безъ исключенія, обязаны ему весьма многимъ и въ исторіи развитія музыки въ Россіи онъ займетъ весьма почетное мѣсто.

Къ тому же времени относится мое близкое знакомство съ Даргомыжскимъ, о которомъ я уже сказалъ нѣсколько словъ въ *Ежегодникъ* ¹⁾. Благодаря Даргомыжскому, въ 1858 г. я впервые увидѣлъ себя въ печати. По его рекомендаціи Бернаръ издалъ три мои романа ²⁾, разумѣется безъ уплаты гонорара. (За все издаваемое впослѣдствіи я уже получалъ гонораръ, хотя и скромный...) И тутъ я живо припоминаю новое, пріятное ощущеніе вызванное корректурами, запахомъ типографскихъ чернилъ и превращеніемъ рукописи въ печать.

Къ тому-же времени относятся мои два Скерцо и Тарантелла для оркестра. Первое Скерцо, написанное на ноты В, А, В, Е, G, соотвѣтствующія буквамъ находящимся въ фамилии моей невѣсты Bamberg и С. С. (César Cui), было исполнено въ первый разъ 14 Декабря 1859 г. въ четвертомъ «вечерѣ» Русскаго Муз. Общества (тоже въ первый годъ его существованія), подъ управленіемъ А. Рубинштейна. Тутъ опять новыя ощущенія. Репетиціи всегда были мнѣ пріятны: тутъ я спокойно слушалъ и относился критически къ самому себѣ, сознавалъ что мнѣ удалось, и что не удалось. Во время же публичнаго исполненія (каково бы оно ни было удачное, или не удачное), на первыхъ порахъ, я чувствовалъ непреодолимое желаніе провалиться сквозь землю; но со временемъ это чувство замѣнилось значительнымъ спокойствіемъ, иногда даже не безъ веселой улыбки, когда кто либо изъ исполнителей сильно совралъ, но, разумѣется, не до полного искаженія пьесы. Но несмотря на эти оркестровыя произведенія, меня всегда больше тянуло къ вокальной музыкѣ и, разумѣется, къ ея самому широкому примѣненію—къ оперѣ.

Въ инженерномъ училищѣ былъ у меня товарищъ, на одинъ, или два класса ниже—точно не припомню,—Викторъ Крыловъ, впослѣдствіи очень

¹⁾ См. вып. III.

Прим. ред.

²⁾ Тайна, «Спи мой другъ молодой» и дуэтъ «Такъ и рвется душа».



М. А. ВЕДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ САШИ.
«ИВАНОВЪ» ЧЕХОВА.



плодовитый и пользовавшийся успѣхомъ драматургъ подъ именемъ Виктора Александрова. Вотъ мы съ нимъ затѣяли, еще на школьной скамьѣ, написать оперу. Онъ мнѣ и написалъ либретто *Кавказскаго Плѣнника*, а я музыку. Это было въ 1858 г. Въ первоначальномъ видѣ опера состояла только изъ двухъ дѣйствій (первое и третье настоящей редакціи). Абу-бекера совсѣмъ не было. Въ свое время она не была поставлена на сценѣ. Причиной тому было то, что она не занимала цѣлаго спектакля, а также плохая, совсѣмъ неудовлетворительная, инструментовка. Много позже, въ 1881 г., желая видѣть *Плѣнника* на сценѣ, я добавилъ средній актъ, тронулъ слегка существовавшую музыку (преимущественно речитативы), все переинструментовалъ и получилась опера въ томъ видѣ, въ какомъ она теперь дается.

Вслѣдъ за *Плѣнникомъ*, въ 1859 г. я написалъ *Сына Мандарина*, тоже на текстъ В. Крылова. Моя жена пѣла и даже одно время, до замужества, мечтала объ артистической карьерѣ. Она занималась съ Даргомыжскимъ, проходила съ нимъ *Русалку* и нѣкоторые романы. Тамъ я съ нею и познакомился. Такъ вотъ для нее и былъ написанъ *Сынъ Мандарина* и шелъ домашнимъ спектаклемъ, подъ акомпаниментъ фортепіано, на квартирѣ родителей жены. Крыловъ стряпалъ декораціи, Мусоргскій исполнялъ роль самого Мандарина, я акомпанировалъ. Среди слушателей находились Даргомыжскій, В. В. Стасовъ и др.

Вслѣдъ затѣмъ я принялся за трудъ болѣе серьезный—за *Вильяма Ратклиффа*. Остановился я на этомъ сюжетѣ, потому что мнѣ нравилась его фантастичность, неопредѣленный, но страстный, подверженный роковымъ вліяніямъ, характеръ самаго героя, увлекалъ меня талантъ Гейне и прекрасный переводъ А. Плещеева (красивый стихъ всегда меня прельщалъ и имѣлъ несомнѣнное вліяніе на мою музыку). Текстъ Гейне остался почти безъ измѣненія съ небольшими пропусками и добавленіями, сдѣланными тѣмъ же Крыловымъ ради большаго развитія хоровъ. Несмотря на то, что вообще я работаю скоро и легко, *Ратклиффа* писался долго—семь лѣтъ! (1861—1868). А причина тому была слѣдующая. Такъ какъ полу-

чаемаго мною жалованья было недостаточно для существованія, то мы съ женой открыли приготовительный пансіонъ для поступающихъ въ Инженерное училище, а въ немъ, за исключеніемъ языковъ, я взялъ на себя преподаваніе всѣхъ предметовъ. И лѣто, съ его каникулами, не было свободно. Напротивъ того, это было самое горячее передъэкзаменное время. Кромѣ того, пришлось пансіонеровъ не только обучать, но и воспитывать. Поэтому все время мы были вмѣстѣ, составляя какъ бы одну семью, вмѣстѣ обѣдали, жили на дачѣ, гуляли, катались на лодкѣ и т. д. Понятно, что при такихъ условіяхъ я могъ писать только урывками и писалъ я не подрядъ, не по порядку отъ первой до послѣдней сцены, а отдѣльными сценами, изъ разныхъ актовъ, которыми въ данную минуту я больше интересовался. Какъ бы то ни было, *Ратклиффъ* былъ конченъ, представленъ въ театральную дирекцію и 14-го февраля 1869 г. состоялось его первое представленіе. До сихъ поръ съ чувствомъ глубокой признательности вспоминаю о тогдашнихъ моихъ исполнителяхъ: Платоновой—талантливой и изящной Маріи; Леоновой—мрачной и зловѣщей Маргаретѣ; Мельниковѣ (*Ратклиффъ*), молодомъ, тогда начинающемъ артистѣ; Васильевѣ I-мъ (Макъ-Грегоръ); Никольскомъ (Дугласъ), съ ихъ могучими голосами; Булаховѣ (Леслей), Саріотти (Робинъ), типичныхъ въ ихъ полукомическихъ роляхъ. Но особенно глубока моя сердечная признательность Э. Ф. Направнику, который разучилъ и провелъ эту трудную (для тогдашняго времени) оперу съ рѣдкимъ умѣніемъ, талантомъ и добросовѣстностью. При чемъ замѣчу, что въ то время Эдуардъ Францевичъ былъ тоже почти дебютантомъ. Незадолго передъ этимъ онъ поставилъ своихъ *Нижегородцевъ*, а *Ратклиффъ* былъ второй оперой, поставленной имъ *самостоятельно*. И этихъ двухъ опытовъ было достаточно, чтобы въ немъ обнаружился великолѣпный музыкантъ и талантливый капельмейстеръ, властно распоряжавшійся оркестровыми силами.

Ратклиффъ успѣха не имѣлъ. Заключалась ли причина этой неудачи въ свойствахъ музыки *Ратклиффа*, объ этомъ судить не мнѣ, но укажу на нѣкоторыя причины, имѣвшія несомнѣнное вліяніе на эту неудачу.

Съ 1864 г. я началъ заниматься музыкальной критикой ¹⁾. Цѣль моя заключалась въ пропагандѣ нашихъ идей и поддержкѣ композиторовъ Новой Русской Школы, которыхъ музыку я высоко цѣнилъ и цѣню. И когда, много лѣтъ спустя, цѣль моя была достигнута и мои товарищи по искусству были всѣми признаны и стали пользоваться всесвѣтной извѣстностью, я сложилъ перо съ чувствомъ полного удовлетворенія. А начало было трудно. Какіе-то откуда-то взявшіеся офицеры, съ придачей химика ²⁾, вздумали выступать въ роли серьезныхъ композиторовъ, въ роли музыкальнаго критика, возставать противъ освященныхъ временемъ законовъ рутины, непочтительно отзываться объ авторитетахъ и т. п. Все это вызвало враждебное отношеніе публики къ намъ и особенно ко мнѣ, какъ глашатаю, а со стороны критики озлобленное отношеніе, которое съ моихъ критическихъ плечъ было перенесено и на композиторскія. Съ особенной энергіей я тогда ратовалъ противъ итальянской оперы въ пользу русской, а италіаномановъ тогда у насъ было много. Ихъ желаніе возмездія дошло до того, что въ день перваго представленія *Ратклиффа* они взяли ложу рядомъ съ директорской, и когда я въ нее выходилъ раскланиваться на вызовы (у насъ не принято, чтобы военный выходилъ для этого на сцену), они мнѣ шикали въ лицо, а я имъ отвѣчалъ поклонами (правда, что я объ этой демонстраціи былъ предупрежденъ, къ ней подготовленъ и впередъ запаса хладнокровіемъ).

Другой причиной провала *Ратклиффа* могла быть новизна его формы. Въ немъ я старался осуществить наши оперные идеалы; онъ первымъ выступилъ въ борьбу за нихъ (*Каменный Гость*, *Псковитянка*, *Борисъ Годуновъ* явились послѣ). Въ немъ слушатели нашли вмѣсто обычнымъ арій, состоящихъ изъ обязательнаго *andante* и *allegro*,—разсказы, написанные въ совершенно свободной формѣ, нашли хоръ съ небольшимъ симфониче-

¹⁾ Первый мой фельетонъ, озаглавленный «Клара Шуманъ въ Петербургѣ», появился 8 марта 1864 г. въ «С. Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» подъ редакціей В. И. Корша.

²⁾ Корсаковъ—морякъ, Мусоргскій—преображенецъ, я—военный инженеръ, Бородинъ—химикъ.

скимъ развитіемъ, нашли лейтмотивъ самого Ратклиффа, развивающійся и измѣняющійся въ зависимости отъ сценическаго положенія и настроенія, а о Вагнеровскихъ тенденціяхъ мы въ то время не имѣли почти никакого понятія.

Какъ бы то ни было, послѣ семи представленій *Ратклиффа* былъ снятъ съ репертуара. Будетъ ли онъ когда въ него включенъ опять, не мнѣ это знать.

Вотъ, многоуважаемый Николай Васильевичъ, ваше желаніе и исполнено, мой рассказъ оконченъ. Повторяю, что буду искренно радъ, если онъ представить для вашихъ читателей какой-либо интересъ. Добавлю еще только, что паденіе *Ратклиффа* меня не обезкуражило, такъ же какъ не заставляетъ падать духомъ и моя непопулярность. Я отношусь спокойно къ судьбѣ своихъ произведеній, находя главное удовлетвореніе въ ихъ созданіи. Такъ и теперь, я не знаю, какая судьба ожидаетъ мою *Дочку* (въ сущности, Капитанскую), но работая надъ ней, я провелъ два года весьма пріятнымъ образомъ.

2 ноября 1909 г.

КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОНЪ НА РУСИ.

Н. И. ПРИВАЛОВА.

Звонъ мѣдный несется, гудитъ надъ Москвой!
Царь въ смирной одеждѣ трезвонитъ:
Зоветь-ли обратно онъ прежній покой,
Иль совѣсть навѣки хоронитъ?
Но часто и мѣрно онъ въ колоколь бьетъ,
И звону внимаетъ московскій народъ,
И молится, полный боязни,
Чтобъ день миновался безъ казни!

А. Толстой.



СКУССТВО колокольного звона на Руси глубоко національно; будучи связанъ неразрывно съ православною вѣрою, колокольный звонъ является у насъ мощнымъ рычагомъ церковнаго благолѣпія. Надо быть въ Москвѣ на Воробьевыхъ горахъ во время праздничнаго благовѣста, или еще лучше, въ Пасхальную ночь, когда ударятъ всѣ «сорокъ-сороковъ» церквей для того, чтобы почувствовать все величіе нашего русскаго богослуженія. Это цѣлая симфонія или своеобразный гимнъ народа, — колоссальная Эолова арфа, дающая въ переливѣ грандіозныхъ звуковъ мощные гармоническіе вздохи православной души!

Недаромъ на иностранцевъ, посѣщавшихъ въ XVII столѣтіи старую Москву, звонъ колоколовъ ея златоглавыхъ храмовъ наводилъ какую то внутреннюю дрожь и производилъ глубокое впечатлѣніе: объ этомъ свидѣтельствуется, напримѣръ, Бернгардъ Таннеръ, издавшій въ 1698 г. на латинскомъ языкѣ описаніе путешествія польскаго посольства въ русскую столицу въ 1698 г. (рус. пер. Ивакина, Москва, 1891 г., см. гл. XIII, стр. 58 и далѣе). Тамъ помѣщено, между прочимъ, весьма детальное описаніе церквей и колоколенъ Кремля, къ которому мы еще вернемся въ дальнѣйшемъ изложеніи.

Многіе славные композиторы, отражавшіе въ своихъ произведеніяхъ

народную русскую жизнь, не могли, конечно, оставить безъ вниманія такое національное явленіе, какъ колокольный звонъ, и ввели его эффекты въ слѣдующихъ извѣстныхъ музыкальныхъ сочиненіяхъ: «Жизнь за Царя» М. И. Глинки, «Борись Годуновъ» М. П. Мусоргскаго, «Ночь на Лысой горѣ», муз. картина его же, «Князь Игорь» А. П. Бородинъ; «Au couvent» («Въ монастырѣ»), фортепіанная сюита его же, «Рогнѣда» А. Н. Сѣрова, «Псковитянка» Н. А. Римскаго-Корсакова, его же «Пасхальная увертюра», «Нижегородцы» Э. Ф. Направника, увертюра «1812 годъ» П. И. Чайковского, «Кремль», сюита А. К. Глазунова и т. д. и т. д.!

Откуда же пришелъ на Русь колокольный звонъ? Непосредственно, конечно, изъ Византіи, вмѣстѣ съ греческою вѣрою, неизмѣнною принадлежностью обрядовъ которой онъ сдѣлался тамъ уже давно. Тѣмъ не менѣе, первые вѣка христіанства называютъ намъ другіе способы созыванія вѣрующихъ на молитву.

Древнимъ христіанамъ, особенно во время гоненій, нельзя было собираться на молитву иначе, какъ по особому предварительному соглашенію; въ случаяхъ же экстренныхъ по домамъ вѣрующихъ разсылались такъ называемые *лаосинакты*, т. е. особые вѣстники или народособиратели изъ числа низшихъ клириковъ.

Болѣе или менѣе опредѣленные способы созыва на молитву начали вырабатываться уже послѣ того, какъ христіане получили право открыто совершать богослуженіе, т. е. не ранѣе IV вѣка. Такъ, при Константинѣ Великомъ вошли для этого въ употребленіе трубные сигналы,—обычай, долго еще потомъ сохранявшійся въ монастыряхъ Египта и Палестины. Въ другихъ обителяхъ служилъ для этой цѣли молотокъ, которымъ, по свидѣтельству Кассіодора, ударяли въ келью монаха; въ монастыряхъ женскихъ, какъ пишетъ блаженный Іеронимъ, монахинь пробуждали на утреннюю молитву пѣніемъ передъ дверьми каждой изъ нихъ «алилуйя».

Позже въ Византіи вошли во всеобщее и преимущественное употребленіе такъ называемыя *била* или *клѣпала*. Хотя и колокола уже были извѣстны въ эту эпоху, но всѣ греческіе писатели относятъ ихъ примѣ-

неніе специально къ церкви западной; въ восточной же церкви исключительно упоминаются *била*.

Такъ, Вальсамонъ въ XII в. пишетъ: «латинянамъ же, нечестиво отдѣлившимся отъ насъ, преданъ другой обычай относительно собиранія народа въ храмъ: они пользуются однимъ орудіемъ этого рода, именно колоколомъ» (см. у проф. Н. В. Покровскаго: «Доп. къ лекціямъ по христіанской археологіи» (1900—1902). Спб. 1901, стр. 21 и слѣд.).

Извѣстный русскій паломникъ — новгородскій архіепископъ Антоній— слѣдующимъ образомъ описываетъ, въ качествѣ очевидца, церковныя била грековъ: «а колоколъ не держатъ во св. Софіи, но бильце мало, въ рукѣ держа, клеплютъ на заутрени, а на обѣдни и на вечерни не клеплютъ; а по инымъ церквамъ клеплютъ и на обѣдни и на вечерни, — била же держатъ по ангелову ученію, а въ колоколы латины звонятъ» (см. тамъ же).

Била существовали трехъ родовъ: 1) *било великое*, 2) *било малое* и 3) *агіосидиронъ* или било изъ желѣза (иногда изготовляемое и изъ мѣди).

Первое, т. е. *било великое*, представляло собою доску изъ сухого дерева, длиною отъ 1 до 3 сажень, которая висѣла на двухъ цѣпяхъ; въ это *великое било* или *великое древо* били только «тяжко», т. е. сильными ударами съ правильными равномѣрными промежутками между ними.

Второе—*малое било*, *малое древо* или, какъ его еще называли, *клѣпало*, представляло собою подобіе двухвесельной доски, съ вырѣзкою посрединѣ ея, для того, чтобы держать здѣсь било лѣвою рукою. Оно имѣло различныя размѣры, однако не болѣе 3 аршинъ въ длину, лопатки весель болѣе толсты къ срединѣ била и постепенно утоняются къ краямъ и концамъ. Въ правую руку брали молоточекъ, которымъ ударяли по инструменту.

Матеріаломъ для деревянныхъ билъ служили преимущественно букъ или кленъ, хорошо высушенные; смотря по длинѣ и толщинѣ била, по мѣстамъ и силѣ удара, получались и разныя звуки.

Металлическое било (т. е. *агіосидиронъ*) представляло собою желѣзную или мѣдную полосу, длиною съ сажень и больше, при чемъ она почти

всегда изгибалась въ видѣ дуги. Таково и желѣзное било Псково-Печерскаго монастыря, сохраняющееся тамъ, какъ любопытный остатокъ старины.

Била проникли въ древнюю нашу Русь, но, какъ видно, не получили здѣсь большого распространенія (въ сравненіи съ колоколами), тѣмъ не менѣе, мы находимъ упоминанія о нихъ въ русскихъ лѣтописяхъ и другихъ документахъ главнымъ образомъ XVI и XVII столѣтій; въ настоящее время била иногда еще примѣняются въ глухихъ старовѣрческихъ скитахъ. Вотъ что пишетъ объ этомъ недавно скончавшійся извѣстный нашъ церковный археологъ С. В. Смоленскій въ своей любопытной статьѣ о колокольномъ звонѣ въ «Рус. Муз. Газетѣ», № 9—10, 1908 г.:

«Эти вполне дешевые самобытные инструменты можно до сихъ поръ встрѣтить во множествѣ бѣдныхъ и уединенныхъ скитовъ на нашемъ сѣверѣ. Уцѣлѣли эти била и на Аѳонѣ, и у русскихъ, и у грековъ. Во многихъ монастыряхъ и скитахъ обходятся только билами, совсѣмъ не имѣя колоколовъ. «Мы бѣдны», говорилъ мнѣ одинъ грекъ: «на колокола у насъ денегъ нѣтъ, а доска найдется, и било сумѣемъ сдѣлать сами. Вы, русскіе, богаты, у васъ златоглавая Москва, у васъ даже по деревнямъ бываютъ золоченыя главы, высокія колокольни и вездѣ колокола, а иногда и очень большіе. Все вѣдь это очень дорого!»

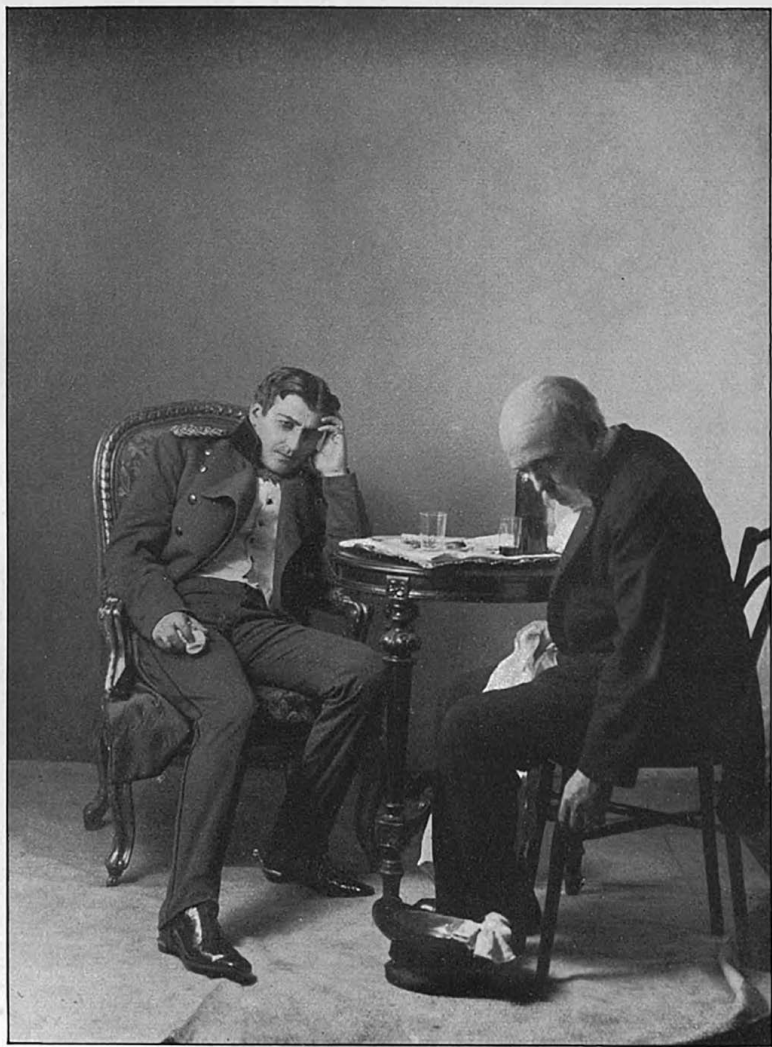
— «Съ биломъ то много спокойнѣе»—сказывалъ мнѣ иннокъ старообрядецъ: «постучимъ только про себя и довольно съ насъ, а за оградой, даже и въ ближнемъ лѣсу, насъ не слышно; значить, не доходна наша молитва и до станового, или до вашего благочиннаго; такъ на это не жалуемся».

Въ нашихъ скитскихъ билахъ выставляется еще, кромѣ звука, и музыкальная форма—«клепаніе». Этихъ клепаній бываетъ передъ каждою службою по три. Промежутки между ними по три, четыре минуты. Очередной пономарь, или параклисиархъ, производитъ ихъ, обходя кругомъ храма, или проходя внутри двора вдоль зданій. Въ заключеніяхъ каждаго изъ клепаній означается № клепанія, указываемый соотвѣтствующимъ числомъ отдѣльныхъ рѣдкихъ и сильныхъ ударовъ. Музыкально-мелодическая часть, т. е. средняя, обыкновенно состоитъ изъ 16 тактовыхъ періодовъ и составляетъ большую форму во всѣхъ трехъ клепаніяхъ, съ присовокупленіемъ 4-го періода, исполняемаго уже въ *великое* било. Этимъ послѣднимъ клепаніемъ заканчивается»...

«Музыка билъ имѣетъ у разныхъ параклисиарховъ и множество варіацій. На сѣверѣ клепаютъ гораздо медленнѣе, чѣмъ на югѣ. Въ греческихъ монастыряхъ на Аѳонѣ я слышалъ чрезвычайно быстрыя клепанія, полныя самыхъ причудливыхъ варіацій. Картина *клепанія* нарисована въ указаніяхъ стариннаго церковнаго устава. Въ строгихъ монастыряхъ этотъ уставъ соблюдается донинѣ во всей точности».



Ю. М. ЮРЬЕВЪ (КАРЛЪ-ГЕНРИХЪ) И А. П. ПАНТЕЛ'БЕВЪ (КЕЛЛЕРМАНЪ).
«СТАРЫЙ ГЕЙДЕЛЬБЕРГЪ» МЕЙЕРЪ-ФЕРСТЕРА.



Далѣ слѣдуютъ выписки изъ этого устава по рукописи Соловецкаго монастыря (начала XVII вѣка), хранящейся въ библіотекѣ Казанской духовной академіи (№ 751, л. 298):

«*Чинъ и уставъ бденію, сіирѣчь велицей вечерни и утрени недѣльной гласитъ такъ*: по захожденіи солнца мало, приходитъ во игуменію кандилловжигатель и воспоминаетъ настоятелю время клепанію. И, повелѣніе пріимъ, преклоненіе сотворитъ къ настоятелю, или еклесіарху, аще нѣсть игумена. Подобаесть вѣдати, яко всегда творима поклонъ игумену, или аще нѣсть, то еклесіарху... Кандилловжигатель же, по презреченному, преклоненіе сотворивъ настоятелю и возьмъ благословеніе, сходитъ и ударяетъ въ великое древо тяжкихъ 12, по косну, поя непорочны. Егда же скончаеъ 12 тяжкихъ, идетъ и вжигаетъ кандила. И, вжегъ свѣщу со свѣщникомъ, и поставляетъ посредь церкви, прямо царскимъ дверемъ. И тако, паки исшедъ, клеплетъ великое било, таже въ желѣзное клепальце»...

«Въ полной точности сохранились, напримѣръ, на Авонѣ, написанныя здѣсь картины. То же и на нашемъ сѣверѣ, то же и въ нашихъ лѣсахъ. Все это самая сѣдая старина, простодушная и трогательно-богомольная,—старина, ставшая глубоко народною, строгою».

Можетъ быть, била и вовсе не попали бы на Русь, такъ какъ греки въ концѣ концовъ въ своемъ религіозномъ обиходѣ перешли къ колоколамъ, если бъ со времени покоренія Константинополя турками въ XV вѣкѣ не совершилось опять возвращенія греческой церкви къ своимъ старымъ биламъ,—и притомъ на долгое время.

По преданіямъ западной церкви, первое примѣненіе колоколовъ при богослуженіи имѣетъ европейское происхожденіе. Мысль объ этомъ, по мнѣнію профессора Н. Барсова, возникла подъ вліяніемъ колокольчиковъ (*Tintinnabulum*), бывшихъ въ домашнемъ обиходѣ египтянъ, евреевъ и римлянъ для призыва домашней прислуги и рабовъ, для подачи сигналовъ въ общественныхъ мѣстахъ и т. п.

Существуетъ еще поэтической миѣ, который приписываетъ введеніе колоколовъ у католиковъ епископу Павлину Ноланскому (353—431 гг.), идея о чемъ будто бы навѣяна была ему мелодическимъ шелестомъ полевыхъ цвѣтовъ—колокольчиковъ. Проф. Н. В. Покровскій объясняетъ миѣ этотъ иначе, а именно слѣдующими созвучіями *Nola*—городъ, гдѣ епископствовалъ Павлинъ и *nola*—колоколъ; далѣ латинское *Campana*, область, гдѣ находится городъ *Nola*, обозначаетъ въ то же время и *campana*—коло-

КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОНЪ НА РУСИ.

колъ. Кампанская мѣдь и издѣлія изъ нея дѣйствительно славились еще у древнихъ римлянъ. Тѣмъ не менѣе, предположеніе о появленіи въ западной церкви колоколовъ въ IV столѣтіи врядъ ли выдерживаетъ критику, потому что ни въ сочиненіяхъ самого Павлина, ни его современниковъ нѣтъ ни малѣйшаго на это указанія.

Но съ VI столѣтія колокола (вѣрнѣе сказать, колокольчики), дѣйствительно, получили примѣненіе въ католической церкви съ спеціальнымъ названіемъ *Signa* или *Signum ecclesiae*. Нѣкоторые болѣе осторожные авторы относятъ все-таки ихъ введеніе къ болѣе поздней эпохѣ, а именно къ VII вѣку, приурочивая этотъ фактъ къ имени Сабиніана, римскаго епископа, преемника Григорія Великаго.

На самомъ дѣлѣ, однако, мы обязаны происхожденіемъ колоколовъ, несомнѣнно, Востоку, гдѣ они, какъ оказывается, существовали издавна, представляя типичное явленіе мѣстной національной жизни, задолго до появленія ихъ въ Европѣ.

Звонъ металлическихъ досокъ на Востокѣ составляетъ даже элементъ народной музыки, входя въ составъ мѣстныхъ оркестровъ. Оттуда пришли къ намъ извѣстные въ Европѣ *гонги* или *тамъ-тамы*. Китай, Индія и Сіамъ изготовляютъ ихъ разныхъ величинъ и тоновъ, а малайскій оркестръ (такъ называемый, *гамелангъ*) состоитъ почти исключительно изъ разнообразнѣйшихъ гонговъ, колокольчиковъ, металлическихъ погремушекъ, барабановъ и только отчасти въ самомъ незначительномъ количествѣ смычковыхъ и танбуровидныхъ инструментовъ. Такая музыка можетъ быть культивируема только въ странахъ, которыя по справедливости надо считать родиною колокольнаго звона.

Колокольчики разныхъ размѣровъ составляютъ непремѣнную принадлежность буддійскаго культа, и слѣдовательно появленіе ихъ въ Восточномъ богослуженіи надо отнести, во всякомъ случаѣ, къ до-христіанской эпохѣ. Въ рисункахъ къ путешествію Sonnerat XVIII столѣтія можно видѣть изображеніе индусовъ изъ касты литейщиковъ колоколовъ извѣстной намъ обычной конической формы.

Настоящіе же колокола—и притомъ весьма значительныхъ величинъ—извѣстны издавна въ Китаѣ и на полуостровѣ Индо-Китайскомъ. Колокола китайцевъ имѣютъ почти цилиндрическую форму, слегка только выпуклую, и покрыты снаружи разными надписями, буддійскими изреченіями и т. п. Звонятъ въ нихъ, ударяя особыми молоточками. Благодаря такому устройству, звуки этихъ колоколовъ негармоничны и глухи; вѣроятно, для улучшенія ихъ тона, по нижнему краю колоколовъ устраивается рядъ отверстій. Примѣненіе колоколовъ въ Китаѣ не только связано съ религіознымъ культомъ, но служитъ и гражданскимъ цѣлямъ.

По свидѣтельству іезуита Вербиста, въ Пекинѣ имѣются 7 колоколовъ, достигающіе каждый вѣсомъ до 3000 пудовъ. Г-нъ Фаберже, дѣлавшій докладъ весною 1909 г. (въ Русскомъ Собраніи) о своемъ путешествіи на Востокъ, говорилъ о видѣнномъ имъ въ Сіамѣ колоколѣ, по величинѣ превосходящемъ будто бы даже нашъ знаменитый Царь-колоколъ; фактъ этотъ нуждается, однако, въ болѣе детальномъ изслѣдованіи, такъ какъ вѣсъ сіамскаго колокола остался не провѣреннымъ.

Первое документальное извѣстіе объ употребленіи колоколовъ въ христіанскихъ церквахъ Востока относится къ VII столѣтію: это договоръ халифа Омара съ Софроніемъ Іерусалимскимъ, послѣ осады этого города въ 628 г., гдѣ христіанамъ запрещалось при богослуженіяхъ звонить въ колокола. Исламиты вообще имѣли религіозную антипатію къ колокольному звону, который, по ихъ повѣрью, возмущаетъ покой витающихъ въ воздухѣ душъ предковъ. Позже, при покореніи Константинополя въ 1452 г., это запрещеніе было повторено и турками, которые уничтожили тогда множество колоколовъ въ греческихъ храмахъ, такъ что звонъ уцѣлѣлъ лишь въ нѣкоторыхъ глухихъ и удаленныхъ монастыряхъ Сиріи и Палестины; въ это именно время Греческая церковь и должна была надолго возвратиться къ употребленію старинныхъ *билъ* и *клѣпалъ*.

Отрывокъ одной пѣсни на новогреческомъ языкѣ, повѣствуя о взятіи Константинополя, говоритъ объ употребленіи тамъ билъ наряду съ колоколами: «Займемъ столицу, займемъ ее, займемъ Салоники! Займемъ и

св. Софію, большой монастырь, который имѣлъ 300 билъ и 62 колокола!» (См. «Die heutige griechische Sprache; rechtmässige deutsche Bearbeitung von prof dr. Daniel Sanders. S. 221. Leipzig. 1890).

Въ VII и VIII столѣтіяхъ въ церквахъ Франціи, Истріи, Италіи и Германіи колокола были уже во всеобщемъ употребленіи, благодаря въ особенности покровительству ревнителя христіанскаго благолѣпія, императора Карла Великаго. Сначала ихъ отливали изъ сплава мѣди и олова, а потомъ стали прибавлять къ составу желѣзо и даже серебро. Въ X столѣтіи папа Іоаннъ XIV установилъ обычай «крестить» колокола, при чемъ каждому изъ нихъ давалось имя какого-либо святого. Это обыкновение въ церквахъ Запада сохранилось и до настоящаго времени; даже колоколамъ приписывается сила изгонять своимъ звономъ бѣсовъ и исцѣлять больныхъ: на большомъ колоколѣ въ Женевѣ значится надпись: *pestem fugo, pello daemones*.

Въ «*Chronicum Venetum*» Іоаннъ, діаконъ венеціанскій, приводитъ фактъ, свидѣтельствующій о томъ, что въ IX столѣтіи въ Византіи колокола представляли явленіе еще новое, необычайное, будучи, однако, вполне установленными въ церкви Западной: венеціанскій герцогъ Урсусъ Патрикій (*Ursus Patriciacus*), по просьбѣ греческаго императора Василия Македонянина (867—886), прислалъ въ Константинополь 12 большихъ мѣдныхъ колоколовъ для вновь построенной церкви. Католическіе духовные писатели, опираясь именно на этотъ фактъ, и утверждаютъ, что Восточная церковь заимствовала колокольный звонъ отъ Западной ¹⁾. Бароній, основываясь на другихъ венеціанскихъ лѣтописцахъ, говоритъ, что колокола эти были присланы не Василию, а императору Михаилу въ 865 г., но сущность факта, конечно, отъ этого не мѣняется. Всѣ колоколовъ тогдашней эпохи не могъ быть значительнымъ, такъ какъ, даже 200 лѣтъ спустя,

¹⁾ По существу надо полагать, что настоящее распространеніе колоколовъ въ греческихъ церквахъ началось со времени крестовыхъ походовъ: рыцари занесли ихъ изъ Восточныхъ церквей въ Грецію, такъ какъ къ этой именно эпохѣ относится появленіе въ Византіи высокихъ колоколенъ.

т. е. въ XI вѣкѣ, колоколъ въ 100 пудовъ, повѣшенный въ соборной церкви г. Гильдесгейма, казался современникамъ чудомъ.

Въ большинствѣ странъ З. Европы звонъ производится посредствомъ качанія самихъ колоколовъ (а не языка ихъ, какъ въ Россіи). Для этого поднятый на башню колоколъ привѣшивается и укрѣпляется неподвижно на деревянный дубовый валъ, который можетъ вращаться на точкахъ опоры, гдѣ лежатъ его концы. Длина этого вала немного болѣе главнаго поперечника колокола. Для того чтобы колоколъ могъ звонить, къ нему привѣшиваютъ языкъ—по нѣмецки *Klöppel* (одного корня съ нашимъ «клеваломъ»). Посредствомъ ряда приспособленій—досокъ, подставокъ, махового колеса и т. п., колоколъ приводится въ колебательное движеніе и, ударяясь стѣнками о языкъ, начинаетъ издавать звуки.

Конечно, при такомъ способѣ звона послѣдній получается менѣе равномернымъ и сильнымъ, чѣмъ звонъ русскій; кромѣ того, приведеніемъ въ колебаніе большой массы металла сильно расшатываются колокольные башни: вотъ почему западно-европейскіе колокола никогда не достигали большихъ величинъ и вѣса, въ сравненіи съ русскими.

Такъ, напримѣръ, колоколъ извѣстнаго Кёльнскаго собора въ 1312,5 пудовъ (отлитъ въ 1875 г.) самый большой изъ колоколовъ З. Европы прозвонилъ только одинъ разъ и съ тѣхъ поръ называется «великимъ молчальникомъ». Много и другихъ массивныхъ з.-европейскихъ колоколовъ остаются въ бездѣйствіи, съ расшатанными колокольными. Докторъ Гейнрихъ Отто, изслѣдователь и большой ревнитель колокольного звона, въ своей книгѣ, посвященной этому предмету (*Glöckchenkunde von D. Dr. Heinrich Otto, Leipzig, 1884*), помѣщаетъ слѣдующія характерныя для нѣмецкаго патріотизма строки: «Если не отъ русскихъ и китайцевъ, то отъ испанцевъ и англичанъ мы могли бы научиться безъ ущерба для нѣмецкаго національнаго чувства, что колоколами такой огромной величины (т. е., какъ Кельнскій) можно пользоваться не съ помощью раскачиванія, а только посредствомъ ударнаго звона».

Но и въ Англіи самый большой колоколъ, отлитый въ 1856 году для

колокольный звонъ на руси.

боя часовъ и находящійся надъ новымъ зданіемъ Парламента, вѣситъ только 825 пудовъ. Слѣдующій за нимъ по вѣсу въ Лондонѣ на церкви Св. Павла отлитъ въ 1716 г. и достигаетъ лишь 300 пудовъ. Въ другихъ англійскихъ городахъ можно еще указать на такъ называемаго «Большого Петра» въ Йоркскомъ соборѣ, отлитаго въ 1845 г., и «Большого Тома» въ 425 пудовъ въ Оксфордѣ.

Во Франціи революція 1793 года оказала свое вліяніе въ томъ отношеніи, что много колоколовъ было перелито на пушки, при чемъ имѣлось въ виду сохранить только по одному при каждой церкви. Тѣмъ не менѣе, удалось сберечь много старыхъ и прекрасныхъ колоколовъ. Самый большой и извѣстный изъ послѣднихъ, это—«Bourdon» на соборѣ «Notre Dame» въ Парижѣ. Во время революціи онъ звонилъ для набатовъ. Первоначально колоколъ этотъ отлитъ былъ въ 1400 г. на 375 пудовъ вѣсомъ и затѣмъ перелитъ въ 1680 г., но неудачно; вслѣдствіе этого въ 1682 г. состоялась вторично его переливка, и вмѣсто прежняго имени «Жаккелины Лягранжъ» (супруги подарившаго колоколъ) Людовикъ XIV далъ ему новое наименованіе Emmanuello Louise Thérèse въ честь королевы. Въ 1685 г. колоколъ опять перелили для того, чтобы лучше подвести его тонъ къ остальнымъ колоколамъ собора, увеличивъ вѣсъ до 650 пудовъ, а языку придали тяжесть въ 24,4 пуда. Въ 1794 году колоколъ этотъ сняли, какъ бывшее орудіе революціи, но въ 1802 г. опять повѣсили на время торжествъ Конкордата и съ тѣхъ поръ звонятъ въ него лишь по праздникамъ, для чего требуется 16 человѣкъ.

Въ Германіи, кромѣ упомянутаго уже колокола Кельнскаго собора, славится колоколъ собора Эрфуртскаго, вѣсомъ въ 687,5 п., отлитый въ 1497 г. подъ именемъ Gloriosa; его закругленный и полный тонъ весьма красивъ, при чемъ звучитъ мажорный аккордъ *ми*. Въ Австріи, въ Вѣнѣ, въ 1711 г., отлитъ былъ и повѣшенъ на башню св. Стефана колоколъ въ 750 пудовъ, но въ него теперь уже не звонятъ, такъ какъ башенная пирамида расшаталась отъ этого на 15—20 сантиметровъ.

Въ Италіи изъ старыхъ колоколовъ удержался одинъ отъ XIII сто-

лѣтія на храмѣ св. Петра въ Римѣ, вѣсомъ въ 700 пудовъ, но, какъ кажется, онъ перелить въ 1786 г. Въ Капитоліи находится колоколъ, интересный тѣмъ, что онъ слить на 437,5 п. вѣсомъ папою Піемъ VII изъ мѣдныхъ монетъ, изъятыхъ изъ обращенія. Извѣстны также своими большими колоколами Лоретто и Парма. Миланскій соборъ, не менѣе знаменитый, чѣмъ Кельнскій, имѣетъ колоколъ въ 750 п. вѣсомъ.

Въ *Швейцаріи* самый большой колоколъ находится на церкви св. Винцента въ Бернѣ; онъ вылить въ 1611 г. и вѣситъ около 600 п.

Въ *Бельгіи* самый большой колоколъ (въ 500 п. вѣсомъ) находится въ Брюгге и отлить въ 1680 г.

Въ *Испаніи* колокола не раскачиваются, а въ нихъ ударяють языкомъ; въ с. Яго ди Компостелла называютъ огромнымъ колоколъ въ 700 п., но въ Толедо есть еще бѣльшій.

Эти величины совершенно умаляются передъ размѣрами колоколовъ въ Россіи, гдѣ колокольное производство получило наибольшее развитіе, а колокольный звонъ, составляя красоту православнаго храма, сдѣлался въ то-же самое время истинно народнымъ искусствомъ.

Н. Аристовъ въ своей книжкѣ «Промышленность древней Руси» (СПБ. 1866 г.) говоритъ, что *литейщики* или *котельщики* древней Руси находили для себя достаточно работы по производству колоколовъ ¹⁾. Народныя традиціи этого литейнаго дѣла сохранились и понынѣ въ захудаломъ городѣ Валдаѣ Новгородской губерніи, гдѣ литье колоколовъ разныхъ величинъ приняло настоящіе размѣры кустарнаго дѣла и составляетъ главную доходную статью мѣстнаго населенія; почти каждый домовладѣлецъ имѣетъ тамъ свой хотя бы и небольшой литейный дворъ, гдѣ отливаются не только мелкіе знаменитые «валдайскіе колокольчики», но и церковные колокола по нѣскольку десятковъ, а иногда и сотенъ пудовъ вѣсомъ. Захудалый

¹⁾ Мѣдное и вообще литейное производство на старомъ нашемъ языкѣ называлось *котельнымъ*, а мастера *котельщиками*.

городишко снабжаетъ своими произведеніями всѣ ямщицкія тройки Россіи, такъ что «колокольчикъ—даръ Валдая» даже воспѣлъ нашъ великій поэтъ.

Колокола появляются на Руси одновременно съ греческой вѣрой, будучи вначалѣ принесены, конечно, изъ Византіи. Этотъ фактъ подтверждается археологическими находками въ Кіевѣ на развалинахъ Ириновской и Десятинной церквей, гдѣ обнаружены мѣдные обломки паникадилъ и колоколовъ, а также два небольшихъ разбитыхъ колокола особой и оригинальной формы (Ж. Минист. Народн. Пр. 1836 г., ч. XII, отд. II, стр. 269). Еслибъ даже возникло сомнѣніе въ принадлежности этихъ вещей къ эпохамъ Владиміра и Ярослава, то мы имѣемъ и лѣтописныя свидѣтельства о томъ, что въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, построенномъ въ 1045—52 гг., существовали и паникадилы и колокола,—разумѣется, по примѣру знатнѣйшихъ церквей Кіевскихъ; такъ, въ Полномъ Собраніи Русскихъ Лѣтописей читаемъ (III, 2) подъ 1066 годомъ, что полоцкій князь Всеславъ, взявъ Новгородъ, «колоколы съима у св. Софіѣ и понекадила съима» (Макарій, Ист. рус. цер. I, с. 107—108).

Далѣе, подъ 1106 г., въ житіи преп. Антонія Римлянина повѣствуется, что когда онъ чудесно прибылъ въ Новгородъ ночью, то слышалъ великій звонъ по городу (къ заутрени),—значитъ многія церкви, если не всѣ, должны были уже имѣть въ то время колокола (Мак. II, с. 255).

Колокола древней Руси не достигали значительной величины; самъ Антоній привезъ съ собою изъ Рима колоколъ всего 1 п. 10 ф. вѣсомъ. Очевидно, пока русскіе не завели своего литья, они колоколами очень дорожили, такъ какъ послѣдніе постоянно упоминаются въ числѣ цѣнной добычи при лѣтописныхъ описаніяхъ разграбленій городовъ.

Въ эпоху XII—XV столѣтій мы находимъ въ лѣтописяхъ все больше и больше упоминаній о колоколахъ. Свидѣтельство 1342 г. повѣствуетъ уже о собственныхъ нашихъ русскихъ (московскихъ) литейщикахъ: («Новгородскій владыка Василій повелѣ сліяти колоколъ великъ къ св. Софіи, и приведе мастера съ Москвы челоувѣка добра—именемъ Бориса»). А колоколъ этотъ не достигалъ и 100 пудовъ!



Г. Г. ГЕ ВЪ РОЛИ ЛЮТЦА.
«СТАРЫЙ ГЕЙДЕЛЬБЕРГЪ» МЕЙЕРЪ-ФЕРСТЕРА.



Неоднократно упоминается въ эту эпоху, какъ при пожарахъ церквей колокола расплавлялись: «и мѣдъ отъ огня, яко смола, ползуще».

Во второй половинѣ XV в. извѣстія о колоколахъ почему то становятся рѣже. Упомянуто, между прочимъ, что въ 1460 г. псковичи во время набѣга на нѣмецкую землю сняли тамъ съ какой-то божницы и привезли въ свой городъ 4 колокола. Въ 1478 г. великій князь Иванъ Васильевичъ, уничтожая вольности Новгорода, вывезъ оттуда на Москву вѣчевой колоколъ. Какъ полагаютъ, онъ былъ помѣщенъ сперва въ полубашнѣ у Спасскихъ воротъ Кремля, а затѣмъ перелить въ московскій *набатный* или *всполошный* (въ 1673 г.). По указу царя Феодора Алексѣевича онъ въ 1681 г. былъ сосланъ въ Корельскій Николаевскій монастырь за то, что звономъ своимъ въ полночь испугалъ царя. Извѣстно, что знаменитый Аристотель, соорудившій московскій Успенскій соборъ, былъ искусенъ и въ литьѣ колоколовъ. Почти въ самомъ началѣ XVI столѣтія въ Москвѣ вылитъ былъ иностранцемъ мастеромъ Петромъ Фрязинымъ колоколъ въ 310 пудовъ вѣсомъ. Въ 1510 г. въ Москву, по повелѣнію великаго князя Василя Ивановича, перевезенъ послѣдній вѣчевой колоколъ изъ Пскова.

Въ 1532—33 гг. въ Москвѣ слиты 2 большихъ колокола въ 500 и 1000 пудовъ Николаемъ Фрязинымъ. Въ 1530 г. въ Новгородѣ въ ночь и часть рожденія царя Ивана Васильевича IV (Грознаго) повелѣніемъ архіепископа Макарія отлить для Софійскаго собора колоколъ «Благовѣстникъ» въ 250 пудовъ. По свидѣтельству лѣтописца-современника: «бысть колоколъ (этотъ) вельми великъ, яко такова величествомъ не бывало въ великомъ Новѣградѣ и во всей Новгородской области, яко страшной трубѣ гласящи» (см. Слов. Геогр. Росс. Гос., соч. Щекатова).

Изъ русскихъ литейщиковъ XVI столѣтія упоминается мастеръ Иванъ Аѳанасьевъ.

Къ XVI-же столѣтію относится и замѣчательный Угличскій ссыльный колоколъ, въ который ударили набатъ при убіеніи царевича Димитрія въ 1591 г. Борисъ Годуновъ сослалъ колоколъ этотъ въ г. Тобольскъ, приказавъ предварительно бить его кнутомъ и отсѣчь ему ухо, отчего онъ и

прозванъ *корноухимъ* (въ 1593 г.). Въ Тобольскѣ колоколъ этотъ былъ повѣшенъ сначала на Спасской колокольнѣ; въ 1837 г. онъ помѣщенъ подъ деревяннымъ навѣсомъ при церкви архіерейскаго дома, чтобы показать его проѣзжавшему Наслѣднику Цесаревичу и, наконецъ, въ наше время, по ходатайству угличанъ, торжественно перевезенъ обратно въ г. Угличъ.

По лѣтописнымъ источникамъ можно судить также о томъ, что въ XVI вѣкѣ во многихъ новгородскихъ и нѣкоторыхъ бѣдныхъ московскихъ церквахъ употреблялись наряду съ колоколами и *клепала* или *била*.

Въ XVII столѣтіи русскій церковный звонъ достигъ величайшаго развитія, поражая своимъ великолѣпіемъ посѣщавшихъ Московію иностранцевъ.

Олеарій въ своемъ «Подробномъ описаніи путешествія Голштинскаго посольства въ Московію и Персію въ 1633—39 гг.» (пер. П. Барсова. М. 1870 с. 345) рассказываетъ уже о сложныхъ пріемахъ трезвона: «одинъ чловѣкъ можетъ звонить заразъ въ 3 или 4 колокола; веревки, за которыя звонятъ, привязываются у нихъ не за колокола, а за языки, и однѣ изъ этихъ веревокъ звонарь беретъ въ руки, другія же наматываетъ на локоть и, такимъ образомъ, подергиваетъ ихъ то одну, то другую; при этомъ звонари эти, разумѣется, должны имѣть особый навыкъ, чтобы звонить какъ слѣдуетъ».

Антіохійскій патріархъ Макарій, бывшій въ Москвѣ при патріархѣ Никонѣ въ 1655 г., описывая торжественное служеніе въ Успенскомъ соборѣ въ недѣлю Православія, поразился, когда колокола, послѣ перезвона одинъ за другимъ, вдругъ ударили разомъ во вся: «такъ что казалось, будто весь городъ поколебался!» (См. Рус. Обозр. за 1895 г., Г. А. Муркосъ: «отрывокъ изъ пут. ант. патр. Макарія въ Россію», по арабской рукописи).

Бывшій въ Москвѣ въ 1678 г. Таннеръ (на котораго была уже сдѣлана ссылка въ началѣ этой статьи) приводитъ описаніе трезвонковъ московскихъ церквей, совершенно похожихъ на сохранившіеся до нашего времени. По этому свидѣтельству, колокольня Ивана Великаго имѣла тогда 37 колоколовъ, составлявшихъ музыкальную гармонію, гдѣ были дисканты, альты, тенора и басы.

Обращаясь къ этой колокольной въ настоящее время, мы дѣйствительно находимъ на ней собраніе большихъ и прекрасныхъ колоколовъ, съ установленными даже для нихъ—по примѣру З. Европы—названіями; послѣднія даны имъ въ 1689 г. по указу патріарха Іоакима о такъ называемой «колокольной фамиліи» (см. «древнюю россійскую вивліовику», 2-е изд. XI т.). Изъ нихъ отмѣтимъ слѣдующіе: 1) *Реутъ* или *полиелейный* въ 2000 п., отлитый въ 1622 г. мастеромъ Андреемъ Чеховымъ; 2) *Вседневный* отлитый первоначально въ 1652 г. на 998 п. 30 ф. мастеромъ Емельяномъ Даниловымъ; впослѣдствіи лопнулъ и перелить въ 1782 г. на 1017 п. 14 ф.; 3) *Медвѣдь*, отлитъ въ Новгородѣ въ 1501 г. на 450 п., мастеромъ Иваномъ Алексѣевымъ; 4) *Лебедь*, отлитъ въ 1532 г. на 445 п., мастеромъ по имени Николаемъ; 5) *Новгородскій*; 6) *Широкій*; 7) *Слободскій*; 8) *Ростовскій*; 9) *Новый* или *Успенскій* (отлитый въ 1651 г.); 10) *Безымянный*; 11) *Даниловскій*; 12) *Глухой*; 13) *Корсунскій*; 14) *Марьинскій*, съ надписью: «лѣта 7176 (1663) марта въ 23 день вылить сей колоколъ къ ц. преп. Маріи Египетской по душахъ блаженной памяти боярина Бориса Ивановича Морозова, да по женѣ его боярынь». Кромѣ другихъ, еще 15 *переборныхъ* и *завонныхъ* колоколовъ, тамъ же находится и самый большой *Успенскій* или *праздничный* колоколъ, ударомъ въ который дается знакъ къ началу торжественнаго звона всѣхъ московскихъ церквей въ великую ночь передъ Пасхой; онъ отлитъ по приказу Императрицы Елизаветы Петровны въ 1760 г. мастеромъ Слизовымъ на 3355 п. и 4 ф. вѣсомъ.

Такимъ образомъ, общее количество колоколовъ Ивана Великаго дѣйствительно приближается къ указанному Таннеромъ. Вѣсъ ихъ въ XVII столѣтіи, какъ видимъ, достигъ уже въ отдѣльности до 2000 п., а въ Троице-Сергіевской Лаврѣ тогда же отлитъ былъ колоколъ на 3319 п. 1)

Извѣстный Царь-колоколъ первоначально былъ изготовленъ по повелѣнію Іоанна Грознаго всего на 1000 пудовъ и повѣшенъ на церкви Іоанна Лѣтствичника, находившейся прежде на мѣстѣ нынѣшней колокольной Ивана

1) Въ 1746 г. по указу Императрицы Елизаветы Петровны онъ перелить на 4000 пудовъ.

колокольный звонъ на Руси.

Великаго. При царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ въ 1654 г. колоколъ этотъ перелить до 8000 п. вѣсомъ. Никто, однако, не взялся поднять его на колокольную, и до 1668 г. колоколъ долженъ былъ лежать безъ употребленія. Наконецъ, изъ среды царскихъ привратниковъ нашелся какой то механикъ-самоучка, которому и удалось сдѣлать это, такъ что москвичи услышали звонъ гиганта.

Таннеръ, описывая внѣшній видъ и звонъ Царь-колокола, говоритъ, что нижняя его окружность имѣла въ это время 28 фут. длины, высота его простиралась до 7 ф., а языкъ едва могли охватить два человѣка, когда звонили въ него.

Дальнѣйшая судьба Царь-колокола такова: въ 1701 г. во время страшнаго пожара въ Москвѣ онъ треснулъ и остался молчать въ теченіе 30 лѣтъ послѣ того. Въ 1731 г. его сняли, а въ 1734 г., по повелѣнію императрицы Анны Іоанновны, приказано было прибавить къ нему вѣсу еще 1000 пудовъ и предположено воздвигнуть особую колокольную. Иностранцы не взялись за такую огромную отливку и ее поручили русскому мастеру Ивану Федорову Моторину, который обѣщалъ сдѣлать колоколъ еще больше. Литейная яма устроена была въ Кремлѣ, между Чудовымъ монастыремъ и Иваномъ Великимъ. Послѣ двукратной отливки колоколъ вышелъ вѣсомъ въ 12.327 п. 19 фунтовъ, т. е. по величинѣ превзошелъ всѣ колокола въ мірѣ (если не считать проблематичнаго Сіамскаго колокола, о которомъ сообщалось въ началѣ этой статьи).

Царь-колоколъ былъ поднятъ надъ ямою и поставленъ на особыхъ козлахъ, но такъ въ него ни разу въ этомъ видѣ и не позвонили, потому что въ 1737 г. случился опять ужасный пожаръ и колоколъ упалъ съ обгорѣвшихъ подпорокъ въ ту же самую свою литейную яму, а оттуда его извлекли сравнительно недавно, съ отломаннымъ краемъ и многочисленными трещинами. Составлялись разные проекты исправленія Царь-Колокола, но практическаго осуществленія они не получили.

Наконецъ, въ 1836 г., увидя полузарытый въ землѣ и безобразившій площадь колоколъ, Императоръ Николай I приказалъ его вынуть и поставить

на пьедесталъ. Въ этомъ видѣ Царь-Колоколъ и находится въ настоящее время.

Гармоническая настройка колоколовъ Ивана Великаго, о которой повѣствуетъ Таннеръ, весьма вѣроятна и находитъ себѣ подтвержденіе на нѣкоторыхъ примѣрахъ старой Московской Руси. Заимствована она, надо полагать, съ иностранныхъ курантовъ или башенныхъ часовъ. Послѣдніе устраивались въ Зап. Европѣ съ гармонически настроенными колоколами, иногда весьма значительнаго вѣсу и размѣровъ. Такъ, на примѣръ, въ Бельгіи при церкви «Saint-Rombaut» (Malin) и теперь еще сохранились величайшіе въ мірѣ часы, построенные Франкомъ Вотэ въ 1-й половинѣ XVI столѣтія; они имѣютъ 45 колоколовъ, расположенныхъ и гармонически настроенныхъ по старинной фламандской системѣ въ 4 октавы. Самый большой изъ нихъ колоколъ (*si bemol*) вѣситъ почти 500 пудовъ.

Въ Московской Руси башенные часы, конечно, иностранной работы, появились впервые въ 1404 г. на Спасской или Фроловской башнѣ Кремля. Въ 1621 и 1640 г. въ современныхъ московскихъ документахъ упоминается «Англинской земли часовой мастеръ Христофоръ Галовой», который «жалуется за службы» (см. у Забѣлина: Дом. бытъ рус. царицъ. М. 1872 г.); при немъ русскій колокольный мастеръ Кирило Самойловъ слилъ къ часамъ 13 колоколовъ. Въ 1626 г. Мейербергъ упоминаетъ о томъ, что колоколъ часовъ Тайнинской башни вѣситъ 30 пудовъ. На башенныхъ часахъ находились также и спеціальные колокола «набаты».

Особеннымъ ревнителемъ гармонической настройки церковныхъ колоколовъ является въ XVII вѣкѣ митрополитъ Ростовскій Іона, по фамиліи Сысоевичъ, создатель такъ называемыхъ знаменитыхъ «ростовскихъ звоновъ». Онъ вышелъ изъ иноковъ Угличской Воскресенской обители, сдѣлавшись сперва архимандритомъ Ростовскаго Богоявленскаго Авраміева монастыря, а потомъ въ 1652 г. былъ рукоположенъ патріархомъ Никономъ и въ митрополита Ростовскаго, управляя послѣдней епархіей въ теченіе 39 лѣтъ — съ 1652 по 1691 гг.

Іона украсилъ любимый свой городъ Ростовъ многими великолѣпными

зданіями, построивъ нѣсколько церквей и колоколенъ, расписавъ стѣны храмовъ живописью, и поставилъ новый архіерейскій домъ; въ Ростовѣ и Ярославлѣ этотъ замѣчательный художникъ-святитель создалъ даже своеобразный стиль зодчества, развитіе котораго прекратилось, однако, со временъ Петра Великаго.

Построивъ при Успенскомъ соборномъ храмѣ (въ Ростовѣ)—на юго-востокъ отъ алтаря—одноярусную колокольную, вышиною въ 10 сажень, длиною въ 15 с. и шириною въ 5 с., Іона снабдилъ ее замѣчательными колоколами, отлитыми на собственномъ дворѣ и гармонически настроенными. Объ этомъ свидѣлствуетъ, между прочимъ, слѣдующій отрывокъ изъ сохранившагося до нашего времени письма его къ одному изъ своихъ друзей—князю Михаилу Темкину:

— «Ты, возлюбленный брате, хочешь знать, что я дѣлаю?—такъ и слушай: я на своемъ дворишкѣ лью колоколишки —и дивятся людишки!..»

Три большихъ и 10 меньшихъ замѣчательно настроенныхъ колоколовъ Іоны Сысоевича и теперь еще хранятся въ Ростовѣ; привожу описаніе ихъ:

1) *Сысой*, названный такъ въ честь родителя Іоны; отлитъ въ 1689 г. на 2000 п. Діаметръ его нижняго поперечника = 5 арш. 3 верш. Даетъ тонъ *do* въ большой октавѣ, но кромѣ этого основного тона, явственно, слышится еще гармонически чистая терція *mi*, особенно на разстояніи (вѣрнѣе сказать—*mi* въ малой октавѣ).

2) *Поліелейный*, вылитый въ г. Ростовѣ въ 1683 г. вѣсомъ на 1000 п. мастерами Филиппомъ и Кипріяномъ Андреевыми. Діаметръ его нижняго поперечника 4 арш. Даетъ тонъ *mi* въ большой октавѣ.

3) *Лебедь*, будничный или повседневный колоколъ, вѣсомъ въ 500 пудовъ, отлитъ мастеромъ Ф. Андреевымъ въ 1682 г. Діаметръ нижняго поперечника 3 арш. 2½ вершка. Издаетъ тонъ *so* въ большой октавѣ.

Такимъ образомъ, эти три большихъ колокола,—если въ нихъ ударить разомъ,—даютъ основное трезвучіе *do* мажоръ въ большой октавѣ. Слѣдующіе колокола, уже значительно меньшихъ размѣровъ, идутъ въ

такомъ порядкѣ: 4) *Голодарь*, вѣсомъ въ 171 п. 5 ф., діам. отв. 2 арш. 6 $\frac{1}{2}$ верш., отлить въ 1856 г. (вѣрнѣе сказать, перелить). Издаетъ тонъ *la bemol* въ большой октавѣ, т. е. нарушаетъ гармонію первыхъ трехъ колоколовъ. Произошло это благодаря небрежной переливкѣ колокола въ 1837 г. вмѣсто прежняго, разбитаго — который издавалъ тонъ *do* въ малой октавѣ, какъ это значитъ въ 1-мъ изданіи соч. гр. Толстого о древностяхъ Ростовскихъ. 5) *Баранъ*, вѣсомъ въ 80 п., діам. поперечника 1 арш. 12 верш. Отлить въ 1654 г.; издаетъ тонъ *mi* въ малой октавѣ. Въ него специально бьютъ при чтеніи часовъ. 6) *Красный*, 30 пуд. вѣсомъ, даетъ тонъ *sol* въ малой октавѣ. 7) *Козель*, въ 20 пуд. Издавая ноту *la bemol* (въ малой октавѣ), разногласитъ съ прочими колоколами, вслѣдствіе чего и получилъ свое прозваніе. Теперь у него выбитъ край и колоколъ негоденъ. Слѣдующіе колокола безымянные и издаютъ тона: 8-й) — *do* въ 1-й октавѣ, 9-й) *Re* — въ той же октавѣ, 10-й) *Fa*, 11-й) *Sol*, 12-й) *Зазвонный 2-й* (то же *sol* и въ той же 1-й октавѣ), 13-й) *Зазвонный 1-й* (*la* въ 1-й октавѣ).

Кромѣ того, имѣется небольшой колокольчикъ *Ясакъ* или *Кандія*, — обычный по церковному уставу «звонецъ», которымъ дается знать на колокольню о времени благовѣста. Въ Успенскомъ соборѣ въ Ростовѣ ясакъ виситъ не на самой колокольнѣ, а на восточной стѣнѣ храма у окна, противъ жертвенника; онъ издаетъ тонъ *do* во 2-й октавѣ.

Всѣ эти свѣдѣнія почерпнуты изъ интересной брошюры о. Аристарха Израилева, страстнаго любителя гармоническаго звона и изслѣдователя Ростовскихъ колоколовъ. Тамъ находятся и полныя описанія, съ нотными примѣрами, сохранившихся въ Ростовѣ по традиціямъ старины звоновъ, которые производятся 5 лицами, распадаясь на три слѣдующихъ главныхъ категорій: 1) *звонъ Юнинскій*, установленный самимъ Іоной Сысоевичемъ: кромѣ колоколовъ мажорнаго трезвучія *do*, въ немъ введены *Голодарь* (*la bemol*) и два *Безымянныхъ re* и *fa*, 2) *звонъ Акимовскій*, установленный управлявшимъ Ростовской епархіей съ 1731 по 1741 г. архіепископомъ Іоакимомъ; въ этомъ звонѣ, кромѣ трезвучія *do*, участвуютъ *Голодарь* и

Безымянный re; 3) звонъ *Егорьевскій*—по имени введшаго его Георгія Дашкова, епископа Ростовскаго съ 1718 по 1731 г.: здѣсь заняты тѣ-же колокола, т. е. трезвучіе *do*, *Голодарь* и *Безымянный re*, образующіе трезвучіе *do* въ другой комбинаціи нотъ, чѣмъ предыдущій звонъ.

Интересующихся нотнымъ построеніемъ этихъ звоновъ отсылаемъ къ вышеупомянутой брошюрѣ о. Израилева, изданной О-вомъ Любителей Древней Письменности, въ засѣданіи котораго 11 мая 1884 г. она была доложена В. В. Стасовымъ.

Кромѣ этихъ праздничныхъ, существуютъ еще въ Ростовѣ два *будничныхъ* звона, исполняемыхъ однимъ звонаремъ, который беретъ при этомъ въ правую руку соединенныя веревки отъ двухъ *Зазвонныхъ* колоколовъ, на локоть лѣвой надѣваетъ петлю веревки, соединенной съ языкомъ одного изъ безымянныхъ, въ самую же руку (лѣвую) захватываетъ соединенныя веревки колоколовъ 10-го и 11-го; въ то же самое время лѣвою ногою становится онъ въ петлю веревки, прикрѣпленной къ языку *Краснаго* колокола. Получается звонъ, въ родѣ описаннаго Олеаріемъ или Таннеромъ, при чемъ онъ здѣсь гармонически правиленъ, заключая въ себѣ развернутые аккорды и переборы.

Вотъ какъ описываетъ свои впечатлѣнія отъ *Ростовскихъ звоновъ* С. В. Смоленскій въ статьѣ, которую мы уже цитировали:

«Звоны разнообразятся всякими узорами, которые вызваниваются малыми колоколами, но эти дробные узоры всегда согласованы съ ритмомъ одного изъ консолирующихъ имъ наибольшихъ колоколовъ... не трудно понять, сколько живости придается звонамъ съ помощью не только отѣнковъ исполненія, но и ритмическихъ комбинацій всякаго рода. Праздничные звоны въ Ростовѣ болѣе сановиты, медленны; будничные звоны гораздо быстрѣе отъ участія только меньшихъ колоколовъ...» «Но нужно отъѣхать съ версту отъ Ростова по озеру и послушать звонъ оттуда, въ тихую погоду, чтобы понять, что получается изъ Ростовскихъ звоновъ издали. Гармоніи тянутся долго, то замирая, то усиливаясь; интерференція звуковыхъ волнъ даетъ какъ бы вздохи звона—дѣлаетъ слышными то мажорный аккордъ, то минорный—въ воздухѣ какъ бы раздается торжественный хоралъ необычайно мягкихъ протяжныхъ аккордовъ; они мѣняются совершенно неожиданно и изъ производныхъ звуковъ создаются какія то чудныя сочетанія, переполняющія душу полнымъ восторгомъ. Это именно *неземная* музыка, и не знаю я, есть ли еще въ Россіи что-либо сходное со звонами въ Ростовѣ Великомъ?»



В. В. СТРЕЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ ОБЩЕСТВЕННОГО МНѢНІЯ.
«ОРФЕЙ ВЪ АДѸ».



Петръ I, не особенно сочувствовавшій церковной обрядности и напрягая всѣ силы къ борьбѣ съ Карломъ XII, поступилъ со многими русскими колоколами, подобно тому, какъ французскіе революціонеры со своими: онъ велѣлъ перелить ихъ на пушки; существуютъ документальныя свидѣтельства о томъ, какъ пострадали въ этомъ отношеніи многіе монастыри. Въ Ярославскихъ Епархіальныхъ Вѣдомостяхъ за 1873 г., въ № 13, помѣщенъ слѣдующій любопытный актъ: «о взятіи Петромъ I съ г. Углича мѣди, четвертой части вѣса колоколовъ, въ 1701 г.» (здѣсь идетъ перечень монастырей и церквей). «Всего же взято четвертой части колокольной мѣди 350 пуд. 19 ф. 2 четверти. Указъ Петра I полученъ былъ въ воеводскую канцелярію; ималъ дьякъ Ростовскаго архиерейскаго дома Иванъ Семеновъ».

Въ исторіи колокольнаго звона въ Россіи нельзя пропустить безъ вниманія имени весьма замѣчательнаго и почтеннаго дѣятеля въ области гармонической настройки колоколовъ, отца Аристарха Александровича Израилева, о которомъ уже упоминалось, какъ объ изслѣдователѣ ростовскихъ звоновъ. Родился онъ въ 1817 г. и, окончивъ курсъ въ Ярославской семинаріи, въ 1842 г., былъ рукоположенъ въ г. Ростовѣ во священники. Въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій проходилъ онъ должности законоучителя и учителя пѣнія, удостоиваясь разныхъ наградъ. О. Израилевъ много лѣтъ трудился надъ изученіемъ музыкальной акустики и изобрѣлъ особый приборъ для точнаго опредѣленія числа колебаній звучащихъ тѣлъ, при помощи котораго явилась возможность настраивать колокола въ любомъ тонѣ; это и старался, гдѣ только могъ, осуществить о. Аристархъ. Такъ, онъ гармонически настроилъ и пожертвовалъ въ храмъ на мѣстѣ кончины Императора Александра II четыре колокола, звонъ которыхъ составляетъ минорный аккордъ. Затѣмъ, по волѣ Императора Александра III, о. Израилевъ настроилъ 9 колоколовъ для дворцовой церкви въ СПБ.; тоже самое произвелъ онъ съ колоколами Казанскаго собора (въ СПБ.), съ церквями Нижегородскаго дворянскаго института и дворца великой княгини Александры Петровны въ Кіевѣ, въ Оріандѣ, по желанію великаго князя Кон-

стантина Николаевича, въ Геѳсиманіи близъ города Іерусалима на храмѣ св. Маріи Магдалины (минорный аккордъ колоколовъ *sol—re—sol, si bemol, re, sol*). На церкви Донского монастыря, сооруженной Первушинымъ, о. Израилевъ поставилъ колокола въ такомъ числѣ и настройкѣ, что на нихъ можно было исполнять пьесы: «Боже, Царя храни» и «Коль славень». Наконецъ, въ 1892 г. поставлены имъ 14 колоколовъ на своей родинѣ при церкви преп. Александра Свирскаго въ усадьбѣ В. П. Мордвинова въ с. Валуловѣ Романо-Борисоглѣбскаго уѣзда Ярославской губерніи; на нихъ можно было исполнять: «Со святыми упокой», «Вѣчная память», «Коль славень» и «Боже Царя храни» ¹⁾. Чтобы навсегда сохранить гармонію Ростовскихъ звоновъ, о. Израилевъ устроилъ на резонансныхъ ящикахъ 10 стальныхъ камертоновъ, одинаковыхъ по тону съ Ростовскими колоколами, и пожертвовалъ ихъ въ Ростовскій музей церковныхъ древностей, что въ «Бѣлой Палатѣ». На нихъ и воспроизводятся всѣ мотивы Ростовскаго звона по нотнымъ записямъ о. Аристарха Израилева. Скончался онъ въ 1901 году.

Несмотря на все совершенство гармоническаго звона, онъ не представляетъ настоящаго народнаго явленія русской жизни, являясь искусственнымъ созданіемъ любителей. Строгая гармонія стѣсняетъ свободный полетъ фантазіи нашихъ звонарей, пользующихся зато всѣми эффектами ритмики. Разные доморощенные простецы-виртуозы съ высоты колоколенъ раздражаются вдохновенными импровизаціями—цѣлыми художественными увертюрами и своеобразными талантливими контрапунктами. Не подозрѣвая всей красоты и строгой выдержки своего вдохновенія, всегда строго сообразованнаго со смысломъ и значеніемъ того, что совершается въ данный моментъ въ храмѣ, эти художники представляютъ намъ образцы истинно народнаго искусства сыновъ родной земли. Напримѣръ,—какъ пишетъ В. С. Смоленскій въ своей неоднократно уже цитируемой здѣсь статьѣ,—

¹⁾ Должно быть, колокола эти сенаторъ Мордвиновъ пожертвовалъ въ церковь Іоанновскаго Петербургскаго монастыря близъ г. Романова-Борисоглѣбска на берегу рѣки Волги, такъ какъ тамъ до сихъ поръ играетъ на колоколахъ «Кольславень».

рѣдкое и мрачное вступленіе начальнаго трезвона праздничной обѣдни всегда заканчивается блестящимъ рондо, сплошнымъ торжествомъ Allegro con brio.

Вообще же установленныя обрядныя формы православнаго звона слѣдующія: 1) *Благовѣсть*—передъ началомъ службы, при чемъ языкомъ ударяютъ въ оба края колокола, 2) *Трезвонъ* или *Тризвонъ*, такъ какъ обыкновенно онъ производится въ три пріема; о немъ именно и сказано въ *Типиконѣ*: «ударяютъ во вся кампаны и клеплютъ довольно тризвоны» (см. послѣдованіе Пасхи, утрени). Называется онъ также иногда «*краснымъ звономъ*». 3) *Перезвонъ*, когда поочередно и медленно перебираютъ всѣ колокола одинъ за другимъ, при похоронахъ. Къ этимъ звонамъ слѣдуетъ отнести еще и *набатъ*, т. е. учащенный звонъ въ одинъ колоколъ при какомъ нибудь бѣдствіи: «и тогожъ де часу у Николскихъ воротъ Микитка Гладкой говорилъ: у Спаского *набату* веревка къ языку привязана и велѣлъ онъ Микитка слушать *набату*; а какъ де ударятъ въ набатъ,—идти въ Кремль» (изъ разысканныхъ дѣлъ о Ѳ. Шакловитомъ, изд. Имп. Археогр. Ком. въ СПб.).

Въ «вольныхъ» городахъ Новгорода и Пскова былъ еще такъ сказать *политическій* звонъ—родъ набата въ вѣчевой колоколъ.

Любителей церковнаго звона всегда было на Руси множество; еще и понынѣ существуетъ благочестивый обычай среди купечества—особенно московскаго—звонить на колокольняхъ во время Пасхальной недѣли. Исторія показываетъ намъ и вѣнценосныхъ любителей-звонарей—царей Грознаго и его сына Θεодора Іоанновича. Въ чрезвычайно любопытной статьѣ С. Г. Рыбакова «Церковный звонъ въ Россіи» (СПб. 1896 г.) помѣщена, между прочимъ, біографія одного изъ такихъ ярыхъ любителей и знатоковъ Александра Васильевича Смагина. Онъ именно и утверждалъ, что настоящій народный русскій звонъ *не гармоническій, а ритмическій*.

А. Ѳ. Смагинъ, сынъ крестьянина Пермской губ. Верхотурскаго уѣзда, села Шипицына, родился въ 1843 году. Будучи призванъ на военную службу, онъ отбывалъ ее писаремъ въ полку, стоявшемъ въ г. Ливнахъ Орлов-

ской губ. Тамъ, въ 1867 г., Смагинъ обратилъ на себя вниманіе общества, обучивъ хорошему звону церковныхъ сторожей. Тогда мѣстный церковный староста, богатый купецъ, большой ревнитель благочестія, взялъ Смагина къ себѣ главнымъ конторщикомъ. Разъѣзжая по командировкамъ, А. В. Смагинъ имѣлъ случай слышать и изучить звоны Москвы, Троице-Сергіевой Лавры и Ростовскіе. Усвоивъ ихъ, онъ выработалъ свою особую систему звона съ весьма простыми приспособленіями для того, чтобы находящіеся въ разныхъ ярусахъ колокольной звонари во время общаго благовѣста могли наблюдать единообразный ритмъ (подробности см. въ указанной ст. Рыбакова).

Съ 1878 г. Смагинъ попадаетъ въ СПБ., гдѣ онъ впалъ въ большую бѣдность и испыталъ разныя злосчастія, будучи вынужденъ даже одно время добывать себѣ хлѣбъ тяжелымъ трудомъ чернорабочаго на Балтійскомъ заводѣ. Усвоивъ въ СПБ. такъ называемый *Лаврскій звонъ*, Смагинъ въ теченіе 10 мѣсяцевъ состоялъ звонаремъ любителемъ въ Александро-Невской Лаврѣ, гдѣ любимымъ колоколомъ его былъ 800 пудовый. И хотя время это совпало съ самымъ тяжелымъ періодомъ жизни А. В., онъ наотрѣзъ отказался отъ предложеннаго ему жалованья 30 руб. въ мѣсяцъ, такъ какъ поступилъ въ звонари по поводу спасенія отъ гибели царской семьи въ Боркахъ, и брать за это деньги считалъ постыднымъ дѣломъ, торговлею чувства любви къ родинѣ.

Наконецъ, въ 1888 г. А. В. посчастливилось устроиться по счетной части въ департаментъ Военной и Морской отчетности Государственного Контроля, хотя это случилось уже незадолго до его смерти въ концѣ 90-хъ годовъ прошлаго столѣтія.

Съ 1888 же года А. В. Смагинъ поступилъ звонаремъ-любителемъ въ Вознесенскую церковь, гдѣ и состоялъ вплоть до своей кончины; кромѣ того, во время случайной поѣздки въ Коневецкій монастырь, онъ успѣлъ устроить и установить тамъ хорошій звонъ, къ величайшей радости богомольцевъ, сдѣлавшихъ А. В. манифестацію.

На коронаціонныхъ торжествахъ нынѣ царствующаго Императора

А. В. Смагинъ предлагалъ руководить общимъ торжественнымъ звономъ московскихъ церквей, но поданный имъ проектъ устройства этой части праздника не получилъ почему-то осуществленія.

Не только композиторы, но и великіе поэты увлекались музыкою колокольнаго звона, передавая свои о немъ впечатлѣнія во многихъ произведеніяхъ. Кто не знаетъ «пѣсни о колоколѣ» Шиллера, котораго вдохновила къ созданію этой поэмы надпись на колоколѣ: «vivos voco, mortuos plango, fulgura frango», т. е. «живыхъ призываю, мертвыхъ оплакиваю, молніи разбиваю». У В. Гаршина есть красивый разсказъ о томъ, какъ вечерній звонъ колокола остановилъ самоубійцу.

Перенесенный на сцену въ драматическомъ произведеніи колокольный звонъ даетъ одинъ изъ самыхъ мощныхъ театральныхъ эффектовъ. Пишущій эти строки испыталъ сильнѣйшее и незабываемое ощущеніе на представленіи «Бориса Годунова» А. Пушкина въ постановкѣ Станиславскаго, когда мастерской трезвонъ Кремлевскихъ церквей при перемѣнѣ картины переходитъ постепенно въ медленные удары одного тоскливаго колокола въ кельѣ Пимена при полномъ мракѣ зрительнаго зала.

Матеріалами къ настоящему очерку послужили:

- 1) Н. В. Покровскій: Дополненіе къ лекціямъ по христіанской археологіи (1900—1902 г.) Спб. 1901 г.
- 2) А. Израилевъ: Ростовскіе колокола и звоны. Спб. 1884 г. (памятники древней письменности).
- 3) С. Г. Рыбаковъ: Церковный звонъ въ Россіи (Спб. 1896 г.).
- 4) С. В. Смоленскій: О колокольномъ звонѣ въ Россіи (Рус. Муз. Газ. № 9—10 1907 г.).
- 5) Н. Б.—въ: Колокола. Ст. въ т. 30 Энцикл. словаря изд. Брокгауза и Ефрона.
- 6) Собственныя наблюденія и изысканія.

ТЕАТРЪ И ЮНОСТЬ.

В. РОЗАНОВА.



АЗСМАТРИВАЮ рисунки «Китайскаго театра» въ Царскомъ Селѣ по приложенію къ «Ежегоднику»¹⁾) и мысль присмирѣла, а воображеніе широко раскрыло крылья. Царское Село, Петербургъ, ледъ, холодъ, отвратительное небо, гвардейцы, чиновники, дѣло, служба, — и около этой возмутительной прозы, можетъ быть какъ бунтъ противъ нея, воля настойчиво, упорно, наконецъ, отчаянно создала міръ безудержной фантазіи, совершенно дѣтской, совершенно наивной, совершенно невинной. «Мы отдали день чорту: вечеромъ зажигаются огни и мы—опять дѣти, въ маленькой дѣтской комнатѣ, окружены ангелами-ли, феями-ли, крошечными геніями, куколками, съ которыми ведемъ притворные разговоры, и шалая въ нихъ, и вѣря имъ, и отдыхаемъ... чтобы на утро опять проснуться чортомъ и приняться за чертовскія дѣла, именуемая службою и работою». Въ дѣтской комнатѣ, какъ я наблюдалъ, собственно громоздится цѣлая мифологія, — и познаніе «древнихъ религій», можетъ быть, всего лучше было бы начинать съ внимательнаго изученія дѣтской комнаты и того, что въ ней творится... Она полна мифами; въ ней есть религія—именно языческая, состоящая въ принятіи неодушевленнаго за одушевленное; есть страхи, есть надежды; религія безпечальная еще и вмѣстѣ таинственная и прелестная. Полу-сказка, полу-«страхъ Божій». Театръ и инстинктъ театра, по крайней мѣрѣ, въ наше время, убійственно-прозаичное и скучное, есть великій талантъ временами возвращаться къ дѣтству, и творить все, что творятъ дѣти, т. е. выдумывать, сочинять и вѣрить сочиняемому, какъ дѣйствительному.

Надъ вымысломъ слезами обольюсь,

¹⁾ Вып. III.

какъ сказалъ Пушкинъ, сказалъ незадолго до смерти, утомленный жизнью, о чудномъ дарѣ фантазировать и вѣрить.

И вотъ въ Царскомъ Селѣ созданъ Китайскій театръ. «Мы будемъ, какъ китайцы, сидѣть въ китайской обстановкѣ, смотрѣть китайское небо, слѣдить за деликатной неуклюжей походкой китаянокъ... ей-ей съ минутнымъ желаніемъ устроить маленькій романъ съ ребенкомъ-женщиной невѣдомаго Востока». Почему не Парижъ, не Берлинъ?—«О, это слишкомъ близко!»—Почему не Эллада?—«Нѣтъ, это все-таки похоже на насъ: вѣдь мы всѣ вышли изъ Эллады, ея искусства и наукъ. Нужно совершенно другое, новое: вотъ—Китай! Съ нимъ мы уже не имѣемъ ничего родственнаго, ни одной нити реальной связи. Сюда-то мы и уйдемъ»...

Совершенно какъ дѣти въ дѣтской: чѣмъ дальше отъ *теперь* и *здѣсь*—тѣмъ лучше! Чѣмъ непохожѣе на дѣйствительность—тѣмъ правдоподобнѣе и реальнѣе въ томъ новомъ мірѣ, который имѣетъ законы существованія, отрицательные въ отношеніи законовъ, по которымъ движется дѣйствительная жизнь! тѣмъ ближе, наконецъ, къ подлинной настоящей мифологіи и религіи!

И вотъ тайный совѣтникъ, который утромъ говорилъ наставительныя слова коллежскому ассесору, вечеромъ глядитъ на эти пагоды съ такими странными параллельными дощечками, на зеленыхъ драконовъ и гирлянды голубенькихъ огней... А главное—воздухъ и небо, и эта гладь воды настоящаго Янъ-тце-Кіанга. Сонъ и религія... Право, язычество вокругъ; хоть-бы малюсенькій «крестикъ» гдѣ напомнилъ, что мы—въ христіанской странѣ и сами христіане. Но всякій «крестикъ» предусмотрительно убранъ. Въ «Китайскомъ театрѣ» Царскаго Села Христосъ не приходилъ на землю, ап. Павелъ не проповѣдывалъ, «папъ» не совершалось и митрополитовъ тоже, а есть только... голубой Янъ-тце-Кіангъ и надъ нимъ голубое небо и смертная охота влюбиться въ какую-нибудь китаянку.

На завтра опять онъ будетъ распекать коллежскаго ассесора. Да, но это—завтра. Теперь 11 часовъ ночи и мы—въ Китаѣ.

Все хорошо, если бы не подагра: пробуждаетъ къ дѣйствительности. Хочется загрезить, заснуть, но ни грѣза, ни сонъ не держится:

Облетѣли цвѣты
И угасли огни...

Въ шестьдесятъ лѣтъ нѣтъ ни крѣпкого сна, ни золотыхъ сновидѣній. И какъ часто можно услышать шопотъ въ креслахъ: «настоящее удовольствіе я чувствую не въ театрѣ, а послѣ театра. Театръ—это всетаки усталость. Но дома, но теплый халатъ, горячая чашка чаю и постель—это да, и лучше всего именно послѣ театра, т. е. сверхъ-утомившись. Вотъ какъ вечерній моціонъ передъ сномъ—я употребляю иногда театръ».

Это — другое дѣло. И Черноморъ говорилъ передъ Людмилою: «охъ, старость непоправима».

* * *

Какъ-то въ суетѣ, заботахъ, и той уторопленности жизни, которая на минуту разрушаетъ тактъ и предусмотрительность, я отправилъ небольшую дочь подростка на утреннее представленіе «Пиковой Дамы» въ Консерваторію. За это потомъ очень бранилъ меня Л. Б. Бертенсонъ и упрекалъ такими серьезными упреками, отъ которыхъ совѣстно было во мнѣ «гражданину», «литератору» и «отцу». Всѣ три конфузились. Но осталось незабываемымъ впечатлѣніе отъ явной и грубой педагогической ошибки.

Вернулись. И благоразумная нѣмка доложила, что все было хорошо, музыка хороша, пѣніе хорошо, публики немного и достаточно, ничего изъ вещей не забыли въ театрѣ и проѣхали туда и обратно недорого. Вся проза была въ исправности, и сѣли обѣдать съ той мыслью, что дочь не повредила себя за тѣ часы, въ которые, по стеченію обстоятельствъ, было «не до нея». Отправлена она была на оперу случайно, за какое-то недоданное и обѣщанное другое удовольствіе, или въ уравненіе съ другимъ удовольствіемъ, какое всѣмъ досталось, кромѣ ея. Мотивовъ не помню. Наступалъ вечеръ и надо было позвать ее пить обычное «молоко».

Въ комнатѣ ея, однако, не было, и на оклики она также не отзывалась. Недоумѣніе. И, наконецъ, при болѣе подробномъ осмотрѣ, уже въ



В. А. ЛЯДОВА ВЪ ОПЕРЕТТЪ «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
МРАМОРНЫЙ ГОРЕЛЬЕФЪ АРТИСТКИ НА ПАМЯТНИКЪ ЕЯ НА СМОЛЕНСКОМЪ КЛАДБИЩЪ ВЪ СПБ.



вечернемъ сумракѣ, замѣтили, что изъ подъ стола торчитъ кусокъ юбки.— «Вѣра, ты тутъ?» — «Ну, чтò вамъ?» — «Чтò ты тамъ дѣлаешь?» — Молчаніе.— «Да вылѣзай-же, Вѣра». — «Оставьте меня въ покоѣ, оставьте!» — Не понимаемъ. «Чего оставьте: вылѣзай пить молоко». Еще какая-то возня, уговоры, сопротивленіе,—конечно, недолго: и дѣвочка поднялась съ полу, вся опухшая отъ слезъ, съ сверкающими глазами, то поднимаемыми на окружающихъ съ гнѣвомъ, то опускаемыми въ какой-то стыдливости. Всѣ были изумлены и ничего не поняли. На вопросъ: «не обидѣлъ-ли кто ее», всѣ отвѣтили отрицательно. «Не было-ли ссоры съ другими дѣтьми?» Но и этого не было. Сама она не отвѣчала ни на какіе вопросы, кромѣ одного, раздраженнаго: «оставьте меня въ покоѣ».

Чтò-же дѣлать, — «оставили». Можетъ быть, и это было не педагогично, но вѣдь не вытаскивать-же изъ дѣтей клещами педагогически-необходимыя признанія. Въ чемъ-то она затаилась, сдѣлалась неразговорчива, вообще со всѣми неразговорчива. Но вотъ чего я не могъ не замѣтить, когда полу-шутя, полу-играя говорилъ съ дѣтьми домашнимъ житейскимъ языкомъ, естественно прозаичнымъ и иногда грубо-прозаичнымъ. Въ то время какъ другія дѣти сливались съ тономъ разговора и шутокъ, эта отстранялась. Я говорилъ житейски-низкимъ тономъ, но у нея, очевидно, всталъ въ душѣ какой-то другой тонъ отношенія къ дѣйствительности, да можетъ быть и другая дѣйствительность, во всякомъ случаѣ, стояли въ душѣ другія слова, другія мысли, другія чувства...

Пока все не разъяснилось: случайно нашли среди задачникѣвъ, «Закона Божія» и диктанта клочекъ бумаги, гдѣ еще дѣтскими большими буквами было записано впечатлѣніе отъ «Пиковой дамы». Я его спряталъ куда-то и онъ хранится, но только теперь долго искать. Не могу выразить лучше его смысла и впечатлѣнія отъ него, т. е. для меня, читателя, какъ сравнивъ съ тѣмъ, что я испыталъ, когда впервые услышалъ музыку Чайковского въ «письмѣ Татьяны» (опера «Евг. Онѣгинъ») ... Дѣвочка ничего не поняла въ оперѣ, какъ и Татьяна вѣдь ничего не понимала въ Онѣгинѣ. Но на душу ея пахнуло что-то неизмѣримо могущественнѣйшее, чѣмъ

эта душа и ея слабыя силеньки, и она вся встала, въ какомъ-то трепетѣ и дрожаніи, на встрѣчу «невѣдомому міру», съ этимъ ожиданіемъ, что онъ убьетъ и осчастливитъ, что теперь она «уже совсѣмъ другая», чѣмъ до этой встрѣчи, до этого узнанія... Смятеніе, испугъ и невыразимое счастье плелись въ безграмотныхъ строкахъ: и вотъ, читатель не повѣритъ, но это фактъ, чѣмъ они кончились; «Вѣра останется, какъ и Марія, вѣчною дѣвою и не выйдетъ замужъ». О «Маріи» она узнала изъ Закона Божія: фактъ замужества ей, вѣроятно, былъ извѣстенъ въ общемъ очеркѣ, конечно, безъ малѣйшаго знанія сущности. «Быть дѣвою» значило «быть одинокою», «быть одною»; напр., залѣзть подъ столъ и не играть съ дѣтьми. Явно было изъ безграмотныхъ строкъ, что опера пахнула на нее невѣроятнымъ очарованіемъ и подняла «на дыбы» ея душу, къ героизму, къ великому. «Только Марія, Божія Матерь: и ничто менѣе... вотъ чѣмъ стану я, хочу быть я, должна быть я»... Но, во всякомъ случаѣ, и безспорно это было то самое чувство, которое старинныхъ рыцарей уносило къ великимъ обѣтамъ и посвященіямъ. Изъ этихъ рыцарей многіе вѣдь были не грамотнѣе нашей Вѣрочки и столь же наивны, какъ она.

Онъ имѣлъ одно видѣнье,
Непостижное уму...

Мы смѣялись и разговаривали о клочкѣ бумаги. Было явно, что она не только не поняла сюжета оперы, но и всѣхъ мѣстъ въ ней, не относившихся «до дѣла»; даже ихъ, въ сущности, не замѣтила. Какъ вѣдь и Татьяна не замѣтила въ Онѣгинѣ многихъ существенныхъ сторонъ, впившись душою только въ одно, что онъ—«герой». Не замѣтила въ немъ прозы, не замѣтила въ немъ сухости, не замѣтила въ немъ изношенности. Наша Вѣрочка также не замѣтила, что суть дѣла въ оперѣ заключается въ картежной игрѣ. Суть для нея была въ томъ, что дѣвушка въ какомъ-то горѣ бросилась въ рѣку, а Германъ что-то поетъ въ невыразимой тоскѣ. Тоска здѣсь и тоска тамъ: эта сшибка тоскующихъ душъ, безпредметно (для нея) тоскующихъ, и затѣмъ страшно разбившихся и погибшихъ—для нея и со-

ставляли «сюжетъ оперы»,—то, о чемъ она написала, то, что выражала музыка Чайковского. Всѣ остальные дѣйствующія лица, въ томъ числѣ и великая бабушка, были для нея хламомъ. «Только мѣшаютъ смотрѣть и слушать,—слѣдить за *главнымъ*». Все, какъ въ Онѣгинѣ для Татьяны, которая «разгадки» его искала въ замѣткахъ на поляхъ прочитанныхъ книгъ, а не въ фактическомъ сообщеніи слуги, что «баринъ всего больше любитъ играть въ карты»...

Прошло лѣтъ пять. Эта же дѣвочка прочла уже всего Пушкина, Лермонтова, Диккенса (кромѣ «Пикквика») и, ища «чего-нибудь еще», часто рылась въ моихъ книгахъ. Она уже образовала у себя вкусъ къ чтенію и какимъ-то художественнымъ чутьемъ угадывала, что хорошо и что плохо. Въ смыслѣ вотъ этой художественной оцѣнки я былъ однажды очень разочарованъ, когда она сказала, что «даже больше Пушкина ей нравится Лакмэ»...

— Лакмэ? Что такое? Я не понимаю.

— Да. Я нашла уголокъ, гдѣ спрятаны всѣ оперы. И одну прочла. Это такая прелесть!

— «*Либретто* оперы? Эта чепуха? Фуй»...

Я на удачу сказалъ «Лакмэ»,—потому что на самомъ дѣлѣ не помню, что именно ей понравилось. Но сейчасъ-же я взялъ либретто и пробѣжалъ конецъ,—обычно самое интересное и «трагическое» въ оперѣ. Ну, конечно: чудная дѣва умирала въ священномъ лѣсу; солнце заходило; грудь ея тѣснили такія чувства, что не выразить. Тутъ «вѣчная разлука», «загробныя обѣщанія», «коварныя враждебныя силы».

— Ахъ, Господь мой,—подумалъ я: да вѣдь тутъ весь Жуковский. Дѣвочка полюбила въ «Лакмэ» (или чемъ-то) Жуковского, его *тонъ*, его *грезы*, его *сюжеты*... Именно—привидѣнія, загробный міръ, вѣчныя обѣщанія, и чувства, до того возвышенныя, что земля не вынесетъ. Для насъ, похолодѣвшихъ въ жизни, уже износившихся и безвѣрныхъ—все это есть неслосный хламъ, чепуха и ложь; но вѣдь кто знаетъ, можетъ быть жизнь и заключается именно въ ниспаденіи души отъ истины ко лжи, отъ вели-

каго къ мелочному. Но первоначальная душа, «по вылетѣ изъ рая», состоитъ именно въ общаніяхъ *вѣчныхъ*, въ чувствахъ «великихъ, какихъ земля не выносить», и, наконецъ, она въ родствѣ съ «таинственнымъ тамошнимъ», раемъ-ли, преисподнею-ли, но только всего менѣе—съ землею, куда родилась и пришла. Дѣти—великіе реалисты, но только они соотносятся не съ тѣми реальностями, съ какими мы соотносимся. Не имѣя опыта жизненнаго, они берутъ вещи прямо, безъ излома; напр., вѣдь клятва дается, конечно, не для обмана, а для исполненія; клятва въ самой идеѣ своей есть непремѣнно вѣчная клятва. Дѣти такъ и берутъ ее: «какая-же клятва, если она не вѣчна». Но точь-въ-точь такъ беретъ дѣло и опера. Дѣтскій и оперный міръ вполнѣ гармонируютъ: и оба міра представляютъ «ложь» для 50-ти лѣтняго возраста, для Петербурга и государственной службы, но представляютъ нѣкоторую великую истину *въ самой себѣ и въ дѣтской*, до «грѣхопаденія и слабости человѣческой», до порога отцовскаго кабинета и матерней гостиной, гдѣ дѣла и разговоры ведутся нѣсколько въ иномъ тонѣ и не съ тою правдою, какъ въ дѣтской комнатѣ.

Опера есть продолженіе и развитіе дѣтской комнаты; дѣти, именно они, а не мы, находятся въ глубочайшемъ родствѣ съ оперою. Что касается до «либретто», то вѣдь и дѣти говорятъ афоризмами, отрывочными фразами, прямыми (т. е. правдивыми и реальными) словами, безъ душевныхъ изгибовъ и переходныхъ оттѣнковъ, безъ той бытовой лжи, дѣланности и притворства, не находя которыхъ въ либретто оперы, мы и называемъ его «глупымъ» и «неестественнымъ». Но вѣдь и дѣтей мы называемъ «еще глупыми» за ихъ коротенькія сужденія. Дѣти разговариваютъ оперными либретто, а не разговариваютъ языкомъ Толстого и Достоевскаго: все—прямо, все—фактично, все въ высшей степени правдиво, а отнюдь не психологично, не идейно, отнюдь не съ тою «бахромою», какую отращиваетъ на нашихъ рѣчахъ быть, испытанія и вообще «грѣхопаденіе». Либретто—не нашъ міръ, не нашъ языкъ; но и языкъ Левина и Раскольникова, каковымъ говоримъ мы—не дѣтскій языкъ. Въ либретто говорятъ правдивые Донъ-Кихоты, не-

опытныя Пятницы (индѣецъ, другъ Робинзона Крузо), люди XI-го вѣка, люди, освобождавшіе Іерусалимъ. Но вѣдь это все вполне реально, и только мы никакъ не могли бы принять участія въ этой реальности и отъ того называемъ ее «чепухой», тогда какъ дѣти называютъ ее «героическою правдою», въ которой охотно и страстно приняли бы участіе.

— «Страстно»... Вотъ это то и не хорошо. Дѣти должны пить въ свое время молоко и ложиться спать.

Я и не спорю и вообще моя мысль заключается не въ сближеніи театра съ буквальными дѣтьми, а съ *подростками*, и, во вторыхъ, въ сближеніи, *допустимомъ* иногда, а отнюдь не въ обыденномъ, постоянномъ или даже частомъ. Но иногда пусть посмотрятъ грозу; пусть взволнуются необычнымъ волненіемъ; пусть пройдетъ передъ ними небесное видѣніе, съ подлинно голубыми небесами и вѣчными обѣщаніями. Ахъ, да за что же вѣдь и мы любимъ оперу, какъ не за то, что она насъ уноситъ въ «міръ иной», но мы уже не можемъ унести, тѣла отяжелѣли и крыль нѣтъ. Отрочество это—крылья въ самой натурѣ. Перенесемся къ Жуковскому: разсуждать по педагогамъ и по Бертенсону—не надо-бы нарождаться и Жуковскому. «Зачѣмъ тревожить спокойствіе жителей столицы и губерній». Удивительно, какъ высшія педагогическія соображенія и мудрая медицина совпадаютъ въ совѣтахъ съ Дуббельтомъ и Бенкендорфомъ: «зачѣмъ гражданамъ тревожится, къ чему имъ мечта? Это опасно. Пусть спятъ спокойнымъ сномъ, безъ сновидѣній».

* * *

Уже когда вышенаписанное было написано, я пережилъ лично впечатлѣніе, которое еще болѣе укрѣпило меня въ убѣжденіи, что надо дѣтямъ дать «грёзу Жуковского», съ которою я сближаю оперу. Шла «Манонъ» въ прелестномъ исполненіи Смирнова и особенно Кузнецовой-Бенуа. На мое почти нѣмое желаніе взять въ театръ которую нибудь дѣвочку изъ двухъ, 15-ти и 14-ти лѣтъ, было отвѣчено протестомъ, столь категорическимъ, что я и не заикался далѣе. Но въ оперѣ я все время смотрѣлъ дѣтскимъ взглядомъ, спрашивая, какъ подѣйствовало бы это, какъ подѣйствовало бы

другое на 14—15 лѣтъ. Я и оставлялъ и возвращался къ этимъ «примѣриваніямъ». Наконецъ, я унесся самъ въ грезу и былъ истинно восхищенъ безпримѣрно благороднымъ сюжетомъ. Сюжетъ мнѣ такъ же нравился, какъ музыка, какъ все. Начиная съ перваго момента, гдѣ Манонъ сидитъ возлѣ дерева, и до конца,—она даетъ такую массу художественныхъ положеній, художественныхъ позъ, художественныхъ движеній, что я подумалъ:

— Боже, да вѣдь опера стоитъ университета! Не даромъ мои товарищи въ Москвѣ, въ 1878—1882 год., пропуская часто лекціи, всякій лишній рубль тасили въ кассу театра, а потомъ дома неудержимо орали вмѣсто Цицерона:

И будешь ты царица міра,
Подруга вѣрная моя (изъ «Демона», тогда недавно появившагося).

Или напѣвали себѣ подъ усь:

Но-о-ченька,
Ночь темная... (оттуда-же).

Университетъ изъ красокъ и звуковъ... Университетъ въ такомъ сочетаніи пластическихъ образовъ, возвышенныхъ словъ, западающихъ въ душу мотивовъ, какъ это рѣшительно недоступно для каѳедры съ ея сухопарымъ профессоромъ. Я посмотрѣлъ на оперу, какъ на остатокъ того древняго, могущественнаго просвѣщенія, когда, еще не умѣя говорить книгами, оно говорило линіями, формами, пластикою,—пока, еще не разрушенное въ настроеніи газетами, оно дышало тѣмъ цѣльнымъ вдохновеніемъ, которое выдохнуло готику и соборы. Опера—конечно языческій храмъ, или вѣрнѣе—волшебный храмъ, гдѣ молятся до-христіанскими чистыми словами, отношеніями; молятся *самою жизнью, возвышенною жизнью!* Вѣдь именно такова была древняя міѳологія: молились не читаемою молитвою, а подвигомъ! и подвигомъ безъ оттѣнка христіанскаго мученичества, а героическимъ, или народно полезнымъ или лично, благороднымъ.

«Вотъ я, прекрасный человѣкъ, стою передъ богами: и это—моя жертва имъ!»

Впрочемъ, страданіе, какъ элементъ мученичества, входитъ во всѣ оперы, но только безъ христіанскаго привкуса. Страдаютъ за любовь. Страдаютъ за вѣрность. Страдаютъ, исполняя клятвы. Вездѣ—за человѣческое достоинство, вездѣ человѣкъ страдаетъ за себя и героическое въ себѣ, противъ «низшихъ силъ» начинающейся пошлости, почти можно сказать—начинающагося «нашего времени».

Подъ этимъ угломъ опера есть возвратъ «къ доброй старинѣ», и свѣтское общество, особенно высшаго круга, потому же любить смотрѣть ее, почему народъ любитъ слушать былины. Вѣдь именно этотъ кругъ общества и создалъ и пережилъ всѣ формы героической любви, героическихъ отношеній и т. д. Дворцовая жизнь Екатерины была весьма похожа на оперу; жизнь ея вѣка вся была какою-то оперною мифологіею. Для насъ эта жизнь не понятна и не переносима: не тѣ нервы, не тѣ мускулы; не тотъ стиль зданій, залъ, гостиныхъ. Самая душа уже не та. Орловъ побавилось, курицъ—прибавилось. Но и курица иногда взлетаетъ; или, прижавшись къ землѣ, закидываетъ на бокъ головку и слѣдитъ за ястребомъ въ небѣ. Увы, эти грустные и некрасивые взгляды напоминаютъ бинокли, направленные тайными совѣтниками изъ ложъ и партера на шумъ и блескъ сцены. Не тѣ зрители, не тѣ... Я кончу пожеланіемъ, чтобы больше всего юность и отрочество, со своей способностью къ героическому, со своимъ вкусомъ героическаго—хлынула въ широко распахнутыя ворота Мельпомены.

СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТРЬ ¹⁾.

МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА.

I. ОСНОВНЫЯ ТЕЧЕНІЯ.



КАЗЫВАЯ на освѣщенный фасадъ театра, Теофиль Готье говорилъ братьямъ Гонкурамъ, взявъ ихъ подъ руки:

«Я люблю театръ вотъ такъ: снаружи. Сейчасъ въ моей ложѣ сидятъ три дамы, которыя мнѣ все разскажутъ. Директоръ театра Фурнье — человѣкъ гениальный, съ нимъ никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года онъ возобновляетъ «Le Pied du Mouton». Красныя декораціи онъ перекрашиваетъ въ синія, а синія въ красныя, вводитъ новый трюкъ или англійскихъ танцовщицъ... Въ сущности, во всемъ, что касается театра, слѣдовало бы поступать такъ. Надо, чтобы существовалъ одинъ водевиль и въ немъ дѣлать маленькія измѣненія время отъ времени. Это такое гнусное искусство—театръ... грубое искусство...»

Такія рѣчи велъ въ пятидесятыхъ годахъ самый блестящій изъ драматическихъ французскихъ критиковъ.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ «Prince des critiques», провозглашенный таковымъ анкетой, устроенной «Comodia»—теперешній академикъ Эмиль Фаге писалъ:

«Современный французскій театръ удивляетъ своимъ единообразіемъ; справедливо можно сказать, что каждый вечеръ во всѣхъ театрахъ Парижа играютъ одну и ту же пьесу подъ разными заглавіями.

Какимъ образомъ нація, которую считаютъ подвижной и нетерпѣливой можетъ наслаждаться въ теченіе цѣлаго года тридцатью пьесами, написанными на одну тему? Адюльтеръ могъ имѣть въ себѣ нѣчто пикант-

¹⁾ *Émile Faguet* Propos de théâtre. *Jules Lemaitre* Impressions de théâtre. *Alfonse Séché et Jules Bertant* L'Évolution de théâtre contemporain. *Paul de Saint-Yictor* Le théâtre contemporain. *Theophile Gautier* Histoire du Romantisme.



С. МАРКОВЕЦКІЙ (КАЛХАСЪ), В. А. ЛЯДОВА (ЕЛЕНА) и Н. Ф. САЗОНОВЪ (ПАРИСЪ).
«ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
(Изъ коллекціи Я. Ө. Сахаръ).



ное въ первый разъ, когда онъ былъ совершенъ, и въ первый разъ, когда онъ былъ разсказанъ...

Мужъ, жена и любовникъ—вотъ три единства современнаго театра, и этотъ законъ трехъ единствъ настолько же ненарушимъ, какъ былъ старый. Французы любятъ строгую легализацію въ литературѣ».

Совсѣмъ недавно, въ сентябрьскомъ номерѣ «La Revue», Поль Гзель писалъ о театральномъ кризисѣ (L'Usine Théâtrale):

«Театръ въ наши дни сталъ большой фабрикой и каждый изъ нашихъ драматурговъ сталъ заводчикомъ, фабрикантомъ.

Страшное бѣдствіе для театра въ томъ, что тѣ, которые пишутъ съ успѣхомъ театральныя пьесы, получаютъ такія громадныя деньги. Со всѣхъ сторонъ только и слышишь, что о головокружительныхъ барышахъ, осуществленныхъ триумфаторами сцены.

Одинъ получаетъ ежегодно миллионъ съ двухъ-трехъ пьесъ, успѣхъ которыхъ длится. Другой строить себѣ дворецъ на доходъ, принесенный одной пьесой. Въ наши дни драматургами становятся точно такимъ же образомъ, какъ становятся фабрикантами обуви... И для того и для другого достаточно однѣхъ и тѣхъ же способностей. Единственное различіе въ томъ, что мѣрку приходится снимать съ мозга, а не съ ноги потребителя: обѣ операціи болѣе схожи, чѣмъ это можно предположить... А затѣмъ остается только выкроить куски кожи или діалога, по обычнымъ патронамъ, а главное согласно модѣ.

Можно наблюдать молодыхъ людей двадцати, двадцати двухъ лѣтъ, которые, желая быстро пріобрѣсти состояніе и имѣя шишку практической сметки, посвящаютъ себя фабрикаціи театральныхъ пьесъ. Они ничего еще не видѣли, ничего не наблюдали, ничему не учились... Они проштудировали обычные рецепты знаменитыхъ поставщиковъ театра, они ихъ примѣняютъ и это удастся имъ прекрасно.

Каждый кидается на театръ, какъ на добычу. Романисты говорятъ: «оставимъ романъ, который приноситъ слишкомъ мало, будемъ дѣлать пьесы!»

Нѣсколько лѣтъ назадъ одинъ критикъ (Жоржъ Польти), прочитавъ въ «Разговорахъ Гете съ Эккерманомъ», что великій нѣмецкій поэтъ насчитывалъ тридцать шесть драматическихъ положеній, не указывая при этомъ какихъ, попытался найти это число театральныхъ комбинацій въ пьесахъ всѣхъ странъ и всѣхъ народовъ. Онъ легко достигъ желаемой цифры. Если бы онъ попробовалъ совершить ту же операцію надъ современными пьесами, едва ли бы смогъ онъ открыть больше четырехъ основныхъ драматическихъ положеній: 1) будутъ ли они счастливы или нѣтъ? 2) измѣнить или не измѣнить? 3) разойдутся или не разойдутся? 4) простить или нѣтъ?

И въ сущности, всѣ эти четыре типа свободно можно свести къ одному: будутъ ли они счастливы?

Эти три едиனுшныхъ мнѣнія, собранныя на разныхъ концахъ послѣдняго полушья, свидѣтельствуютъ о положительномъ и неуклонномъ процвѣтаніи французскаго театра. Не будемъ смущены раздраженной интонаціей и отрицающими парадоксами этихъ трехъ неравныхъ критическихъ умовъ. Подъ проклятіями Валаама скрываются часто безсознательныя благословенія. Утвержденія, сквозящія сквозь формы отрицанія, приобрѣтають бѣльшую убѣдительную силу.

Когда Теофиль Готье иронизируетъ о существованіи одного водевиля, въ которомъ время отъ времени дѣлаются нѣкоторыя измѣненія, и когда Фагэ, спустя сорокъ лѣтъ, свидѣтельствуетъ о томъ, что этотъ водевиль существуетъ, что «во всѣхъ театрахъ Парижа каждый вечеръ играютъ одну и ту же пьесу подъ различными именами», и когда Поль Гзель удостовѣряетъ, что эта пьеса можетъ быть написана любымъ человѣкомъ съ практическимъ складомъ ума, который сумѣетъ воспользоваться готовыми драматическими рецептами и вѣрно снять мѣрку съ мозговъ своихъ современниковъ, то получается законченная картина широкаго и органическаго развитія театра, ставшаго всенароднымъ искусствомъ (или продолжающаго быть имъ, такъ какъ это положеніе вещей длится во Франціи въ теченіе четырехъ столѣтій).

Всѣ три мнѣнія говорятъ, разумѣется, не о вершинахъ искусства, не о цвѣтеніяхъ творчества, а о массовой совокупности художественнаго производства, т. е. о ремесленныхъ основахъ мастерства. Общедоступность и осуществимость драматическихъ произведеній, о которой говоритъ Поль Гзель, указываетъ на то, что мы имѣемъ дѣло съ питательной подпочвой искусства, благопріятной для самыхъ великихъ произведеній. Вспомнимъ слова Тэна о томъ, что во времена Перикла любой афинянинъ могъ вылѣпить порядочную статую, во времена Шекспира любой англичанинъ могъ бы написать посредственную драму, а въ наше время каждый можетъ при случаѣ написать приличную газетную статью.

Это—мнѣніе историка искусства, которому доступенъ ретроспективный взглядъ на художественныя произведенія. Критики же, говоря о современности, называютъ эту-же самую подпочву пошлостью, банальностью, общимъ мѣстомъ, потому что это именно тѣ имена, которыя точно опредѣляютъ отношеніе художниковъ къ органическимъ процессамъ искусства, воспринимаемымъ, какъ творчество. Это—отношеніе цвѣтка къ корню растенія.

Плиній Младшій говорилъ тѣ же слова о произведеніяхъ живописи той эпохи, отъ которой намъ остались работы Помпейскихъ ремесленниковъ, и такія же рѣчи были бы возможны въ устахъ любого изъ современниковъ Перикла по отношенію къ танагрскимъ статуэткамъ.

А мы и въ тѣхъ и другихъ читаемъ о коллективномъ геніи народа.

Критики, на обязанности которыхъ лежитъ слѣдить изо дня въ день за развитіемъ искусства, неизбѣжно теряютъ чувство точныхъ соотношеній. Великія произведенія, благодаря условіямъ исторической перспективы, становятся видимы среди окружающихъ мелочей, только спустя извѣстный промежутокъ времени. Въ моментъ своего [появленія они неизбѣжно затерты среди произведеній средняго качества. Это «среднее качество» для еженедѣльнаго критика становится съ теченіемъ времени нестерпимымъ. Оно для него хуже плохого, потому что для того, чтобы написать истинно плохое произведеніе, все же нужно обладать подлиннымъ талантомъ.

Плохое искусство раздражаетъ, тревожитъ, будитъ оскорбленный вкусъ. И этимъ оно становится иногда близко искусству хорошему, но слишкомъ новому и не привычному. Первые впечатлѣнія того и другого иногда такъ совпадаютъ, что нуженъ продолжительный промежутокъ времени, чтобы анализировать причину раздраженія вкуса и найти въ себѣ окончательный приговоръ. Первое прикосновеніе къ новой красотѣ слишкомъ часто сопровождается инстинктивнымъ протестомъ противъ нея. Поэтому раздраженіе публики всегда сопровождается появленіе истинныхъ и большихъ произведеній искусства.

Искусство среднее таитъ въ себѣ яды для индивидуальнаго сознанія критика болѣе опасные. Оно успокаиваетъ, оно умѣетъ понравиться пассивнымъ областямъ нашего вкуса. Оно незамѣтно понижаетъ нашу требовательность.

Поэтому у такихъ художниковъ, какъ Теофиль Готье, мысль которыхъ была прикована денежными цѣпями къ тачкѣ драматическаго фельетона, рождается справедливый протестъ противъ средняго искусства. Съ этимъ среднимъ искусствомъ приходится имѣть дѣло ежедневно, ежечасно, и не мудрено, поэтому, что произведенія истинно цѣнные и крупныя они склонны выводить изъ граней своей эпохи и разсматривать не какъ плодъ текущаго дня, а лишь какъ запоздавшій даръ прошлаго или завязь будущаго.

Это повторялось со всѣми критиками, которые слѣдили за текущимъ мигомъ изо дня въ день.

Если мы развернемъ годовыя обзрѣнія русской литературы Бѣлинскаго, за сороковые годы, то мы увидимъ что онъ тоже жалуется на упадокъ литературы, между тѣмъ какъ именно въ эти годы появляются послѣднія произведенія Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и онъ самъ отмѣчаетъ первыя выступленія Тургенева, Достоевскаго, Гончарова.

Такъ бываетъ всегда: нервный вкусъ, удрученный наводненіемъ средней литературы, забываетъ о существованіи большого искусства, а когда оно встрѣчается на его пути, то выдѣляетъ его изъ настоящаго момента.

Это понятно психологически, хотя и ошибочно съ точки зрѣнія исто-

рической. Широкое развитіе, процвѣтаніе и успѣхъ средняго искусства, можетъ указывать только на возможность и на близость великихъ осуществленій и достижений, которыя мы называемъ гениальными.

То, что мы называемъ «пошлостью», есть только признакъ глубокаго и органическаго развитія искусства; лишь на этой основѣ можетъ возникнуть истинная утонченность, необходимая точность оттѣнковъ. Средняя литература есть тотъ каноническій фундаментъ, на которомъ можетъ укрѣпиться и стать твердой ногой индивидуальность. И это движеніе упора чаще всего имѣетъ ликъ отрицанія.

Тотъ же Поль Гзель въ концѣ своей безпощадной статьи о положеніи современнаго французскаго театра выдѣляетъ десятокъ именъ дѣйствительныхъ мастеровъ драмы, какъ Поль Эрвье, Мирбо, Куртелинъ, Лемэтръ, Батаиль, Фабръ и т. д.

Десятокъ именъ настоящихъ, вполнѣ художественныхъ драматурговъ это очень много!

Это же положеніе вещей констатируетъ и Фагэ.

«Театръ во всѣ времена, говоритъ онъ, съ одной стороны, имѣетъ техническій фондъ, который построенъ, согласно формуламъ эпохи, а съ другой стороны, художественную область, которая одна только и идетъ въ счетъ; она создается индивидуальными концепціями отдѣльныхъ художниковъ литературы. Другими словами, театръ во всѣ времена имѣетъ свои магазины готоваго платья, и рядомъ своихъ портныхъ-художниковъ.

«Театръ, согласно формулѣ времени, въ XVII вѣкѣ это—всѣ классическія трагедія цѣлой сотни второстепенныхъ драматурговъ, которые копируютъ одинъ другого; а за ними оригинальный театръ, который не отвѣчаетъ потребностямъ ежедневнаго потребленія, но лишь интеллектуальнымъ вкусамъ публики: Корнель, Мольеръ, Расинъ.

«Въ XVIII вѣкѣ—традиціонный театръ: опять классическія трагедіи и комедіи, называемыя «характерами»—Ла-Брюйеръ, переложенный въ діалогъ? Театръ художественный и оригинальный: Мариво, Лесаажъ, Пиронъ, Грессе.

«Въ XIX вѣкѣ—промышленный театръ; всѣ комедіи—въ жанрѣ Скриба

и безконечные водевили, построенные на *qui pro quo*. Оригинальный театръ: съ одной стороны, Викторъ Гюго, съ другой, Ожье, Дюма... Въ наши дни для ежедневнаго потребленія существуетъ комедія рогиносная (*Comédie cocuestre*), въ которой искусству нечего дѣлать. Комедія рогиносная смѣнила комедію съ интригой, вышедшей изъ моды, и устарѣвшій водевиль. Комедія рогиносная это—магазинъ готоваго платья».

Но въ чемъ же истинный нервъ драматическаго искусства Франціи нашихъ дней? Кто творцы художественной драматургіи XIX вѣка? Предоставимъ голосъ тому же Фагэ:

«Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что драматурги нашихъ дней пробиваются новые пути во всѣ стороны внѣ адюльтера быть можетъ съ большимъ успѣхомъ, чѣмъ въ какую бы то ни было иную эпоху. Не говоря уже о драмѣ исторической, которая представляетъ жанръ, вѣчно оспариваемый и вѣчно живой, въ которой Ришпэны, Ростаны и Катюль-Мандэсы намъ дали если и не шедевры, то произведенія хорошаго стиля; не говоря о краткой и хлесткой сатирической комедіи, въ которой Куртелинъ, правнукъ Мольера, не имѣетъ соперниковъ,—наши драматурги и комики, вышедшіе изъ школы Ожье, Дюма, Сарду, проявили за послѣднія двадцать лѣтъ много инициативы, много выдумки и много таланта и въ инициативѣ и въ выдумкѣ. Чего только не использовали они въ смыслѣ изслѣдованій и новыхъ наблюденій? Вотъ комедія политическая съ «*Les Rois*» и «*Le député Leveau*» Жюля Лемэтра; вотъ судейскій міръ съ удивительной «*Robe rouge*» Бріе; вотъ міръ медицинскій съ «*L'Evasion*» того же Бріе. Вотъ міръ духовенства и его конфликты со свѣтскимъ міромъ въ «*Дуэли*» Лаведана; вотъ міръ финансистовъ съ «*Les affaires sont les affaires*» Октава Мирбо; вотъ вопросъ о расахъ въ «*Le retour de Jérusalem*» Доннэ; вотъ «*Законъ*» представляющій цѣлый міръ, изслѣдованный въ его проявленіяхъ и въ его отраженіяхъ въ нравахъ, проникательнымъ Эрвье, пишетъ ли онъ «*Les Tenailles*» или «*Lois de l'homme*». Потомство одно можетъ быть судьей талантовъ и распредѣлителемъ ранговъ; оно одно сможетъ рѣшить, насколько данныя попытки получили свое осуществленіе. Но мы можемъ

утверждать, что *никогда* французскій театръ не былъ столь разнообразенъ, столь озабоченъ наблюденіемъ реальностей, болѣе одушевленъ безпокойною и ищущей жизненностью».

Мнѣніе Фагэ цѣнно для насъ потому, что онъ самъ удачно персонафицируетъ въ себѣ средній драматическій вкусъ современной Франціи. Въ немъ нѣтъ ни самоувѣренно-добродушной пошлости Сарсэ, ни слишкомъ требовательнаго аристократизма драматической критики Барбэ д'Оревиля, ни смущающихъ ракетъ остроумія Жюля Лемэтра. Фагэ любитъ систематизировать и никогда не спустится со своими симпатіями компрометирующе низко и не будетъ искать своихъ любимцевъ въ области попытокъ слишкомъ новыхъ, еще не воспринятыхъ сценой. Онъ остается въ области органическаго театра, театра театральнаго, театра сценическаго.

Онъ ни словомъ не упоминаетъ о театрѣ Ванъ Лерберга, Верхарна и Матерлинка, что справедливо, т. к. этотъ театръ, созданный фламандскимъ гениемъ, находится «внѣ эволюціи» французской драмы. Съ другой же стороны, онъ не упоминаетъ ни о Клодель, ни о Суарэсѣ, ни объ Андрэ Жидѣ, ни о Мореасѣ, Пеладанѣ и Герольдѣ, какъ о произведеніяхъ, выходящихъ за предѣлы, доступные его исторіи французской сцены.

Мнѣніе Фагэ даетъ среднюю оцѣнку средняго критика, то есть точный уровень и постоянную температуру года. Съ нимъ мы ни въ какую сторону не проскочимъ за предѣлы текущаго французскаго театра.

По всему вышесказанному можно судить, на какомъ иномъ полюсѣ пониманія театра и драмы стоимъ мы въ настоящее время въ Россіи.

Во Франціи весь аппаратъ сцены съ актерами, режиссурой и декораціями, есть нѣчто абсолютно данное, унаслѣдованное отъ многихъ вѣковъ интенсивной театральной культуры. Аппаратъ этотъ туго поддается измѣненіямъ и, какъ всякій очень сложный инструментъ, его слѣдуетъ трогать съ осторожностью. Пьесы, которыя пишутся французскими драматургами, пишутся специально для этого аппарата, строго считаясь съ его требованіями и возможностями.

Въ Россіи сцена находится въ періодѣ полной революціи: все разрушается, все перестраивается, все находится въ движеніи и все находится подъ сомнѣніемъ какъ у публики, такъ и у драматурговъ.

Поэтому среднимъ драматургамъ не для кого писать. Они не знаютъ, какимъ сценическимъ формуламъ должны они удовлетворять; а беллетристы создаютъ свой театръ, какъ литературу, не считаясь съ ея сценической осуществимостью и предоставляя сценѣ изобрѣтать возможности для ихъ театральныхъ осуществленій.

Когда во Франціи совершалась величайшая драматическая революція, когда классицизмъ смѣнялся романтизмомъ, на сценѣ эта перемѣна ничѣмъ не отразилась. Та же «Французская комедія», жившая исключительно классическимъ репертуаромъ, приняла и вынесла на своихъ плечахъ театръ Виктора Гюго. Капризы m-lle Жоржъ были капризами личного литературнаго вкуса, а вовсе не протестомъ сцены. Сценический аппаратъ оказался вполне пригоденъ и для «Антони», и для «Эрнани», и для смѣнившихъ ихъ пьесъ Понсара, и для пьесъ Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тѣмъ, когда у насъ вслѣдъ за Островскимъ пришелъ Чеховъ, (что составляетъ разницу вовсе не большую, чѣмъ между Гюго и Дюма сыномъ), то классическій русскій театръ, гениально интерпретировавшій Островскаго, оказался вдругъ совершенно неубѣдителенъ и понадобилось созданіе новой сцены Московскаго Художественнаго театра.

А теперь мы переживаемъ одну изъ самыхъ парадоксальныхъ эпохъ въ исторіи театра: революцію въ области сцены при полномъ отсутствіи драматургіи. Мы готовимъ колыбель, гигантскую колыбель, для какого то еще не рожденнаго младенца-Бога. И пробуемъ пока примѣрно класть въ нее драмы другихъ народовъ—Пушкинскаго, Метерлинка, Ибсена... Происходитъ почти невѣроятное явленіе—развитіе сцены самой по себѣ, внѣ драмы.

Французская сцена—діаметральная противоположность нашей: это сложный, математически точный и тонкій, инструментъ, не допускающій въ себѣ

А. И. АБАРИНОВА и М. М. ЧЕРНЯВСКАЯ ВЪ РОЛИ ПЕРИКОЛЛЫ.
«ПТИЧКИ ПЪВЧІЯ».
(Изъ коллекціи Я. Ѳ. Сахаръ).



никакихъ произвольныхъ измѣненій. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляетъ авторовъ подчиняться своей мѣркѣ и своимъ законамъ.

Это важно для нашего пониманія французскаго искусства. Наши цѣли въ искусствѣ противоположны. Они народъ художниковъ осуществителей, ихъ искусство—искусство точнѣйшихъ воплощеній и тончайшихъ оттѣн-ковъ. Поэтому то, что является для французовъ въ искусствѣ наивысшимъ достиженіемъ—для насъ почти неуловимо, часто совершенно недоступно, какъ нѣчто совершающееся въ иной сферѣ сознанія. Если мы и понимаемъ смыслъ даннаго сценическаго осуществленія, то для насъ совершенно исче-заетъ все же точность его оттѣнка, напряженіе творческой силы, коэффи-ціентъ преодоленія. Такимъ образомъ, мы почти не можемъ судить о твор-чествѣ французскаго театра. Но, съ другой стороны, передъ нами встаетъ возможность яснаго пониманія и справедливой оцѣнки той органической основы французскаго театра, безпристрастное отношеніе къ которой мало доступно самимъ французамъ.

Это тоже самое, что путешествіе въ той странѣ, языка которой не знаешь. Тогда въ вагонахъ желѣзныхъ дорогъ, на улицахъ, въ рестора-нахъ ловишь не бессмысленные отрывки банальныхъ фразъ, а жестъ расы, интонацію самаго языка, звукъ голоса всей страны. Всѣ обычныя слова приобрѣтаютъ историческій характеръ. Такъ же бываетъ и тогда, когда читаешь стихи на полуизвѣстномъ языкѣ. Тогда геній языка звучитъ во всей своей силѣ, заглушая изобрѣтенія индивидуальнаго творчества. Обычныя клише обрѣтаютъ свою древнюю силу геніальныхъ открытій. Въ словахъ нѣтъ стертой осмысленности знакомаго хорошо языка. Въ случайномъ произведеніи можно прозрѣть иногда всю древнюю душу расы.

Всѣ эти условія нашихъ историческихъ разностей сдѣлаютъ то, что именно средній французскій театръ, театръ «одной пьесы, въ которой время отъ времени дѣлаются кое-какія измѣненія», можетъ быть особенно поучителенъ и интересенъ для насъ. Именно въ немъ мы можемъ понять и опредѣлить элементы истиннаго всенароднаго искусства—живого, цвѣту-щаго и намъ современнаго.

Въ этомъ новомъ тріединствѣ французскаго театра (мужъ, жена и любовникъ), о которомъ иронизировалъ Фагэ, въ этой безвыходной темѣ адюльтера, на которой зиждется современная сцена, скрыта вся исторія любви, вся исторія семьи за послѣднее столѣтіе.

Моральные вопросы адюльтера во французской драмѣ сводятся къ слѣдующимъ четыремъ: 1) долженъ ли быть наказанъ адюльтеръ? 2) оскорбленный мужъ имѣетъ ли право самъ совершить судъ справедливости? 3) виновный мужъ заслуживаетъ ли снисхожденія? 4) больше ли вина мужа, совершившаго адюльтеръ, чѣмъ вина жены?

Для насъ—русскихъ, эти вопросы могутъ показаться наивными. Мы, благодаря нашей божественной и варварской молодости, благодаря неустойчивой свободѣ нашихъ общественныхъ формъ, стоимъ внѣ этихъ—для насъ схоластическихъ вопросовъ. Наши моральныя сомнѣнія лежатъ гораздо глубже, гораздо ближе къ первоисточникамъ страсти и долга. Наша жизнь такъ мало стѣснена вещами и формами, что намъ легко подходить къ самому корню явленій. Въ этомъ та жуткая и волнующая свобода славянскаго духа, которая такъ заманчива для французовъ.

Но уже тотъ фактъ, что вопросы о любви именно въ такой строго ограниченной, почти юридической, формѣ составляли единственную тему французскаго театра въ теченіе полустолѣтія указываетъ, съ какими строгими крѣпкими и органическими формами общежитія приходилось имъ имѣть дѣло, и кто были тѣ зрители, которые трепетали и волновались отъ того или иного разрѣшенія этихъ вопросовъ.

Идея преступленія на почвѣ любви, полонившая французскій театръ, получила начало въ эпоху романтизма. Въ театрѣ романтическомъ преступленіе страсти появилось въ формахъ первобытныхъ, преувеличенныхъ и грубыхъ. Театральное человѣчество той эпохи представляется теперь какимъ то доисторическимъ и одержимымъ злыми духами.

Герои и героини врывались на сцену въ состояніи трагическаго изступленія. Страсть ихъ поражала внезапно, какъ ударъ грома. Она выбрасывала ихъ изъ круга человѣческихъ законовъ. Благодаря ей, они оказыва-

лись въ положеніи исключительномъ, сверхъ человѣческомъ. Въ этомъ было оправданіе ихъ преступленій на почвѣ страсти въ области адюльтера. Романтическая драма требовала непремѣнно кроваваго конца. Если пьеса не кончалась насильственной смертью героевъ, она казалась публикѣ неискренней. Для такихъ героевъ требовался и особый міръ, не похожій на обычный. Онъ былъ созданъ для нихъ въ формахъ мелодрамы.

Теофиль Готье такъ описываетъ этотъ «интимный» міръ, въ которомъ жили романтическіе герои:

«Все перепутано. Завѣщанія данныя, взятыя, разорванныя, сожженные. Свидѣтельства о рожденіи потерянные и вновь найденныя. Ступени, лѣстницы, неожиданности, предательства, перенеожиданности, перепредательства, отравы и противуядія. Есть отчего сойти съ ума. Ни на одну минуту не отворачивайтесь отъ сцены, не ищите платка въ вашемъ карманѣ, не вытирайте стекла вашего бинокля, не глядите на вашу хорошенькую сосѣдку: въ этотъ краткій промежутокъ времени на сценѣ успѣетъ произойти столько невѣроятныхъ событій, сколько ихъ не было въ цѣлой жизни библейскаго патриарха или въ двадцати шести картинахъ мимодрамы, и вы уже не сможете ничего понять изъ того, что происходитъ дальше, настолько авторъ умѣетъ не давать отвлечься ни на одну минуту вашему вниманію. Ни развитія, ни объясненія, ни фразъ, ни діалога. Факты, факты, ничего, кромѣ фактовъ, и какихъ фактовъ! Великіе боги! это истинныя чудеса. Но они кажутся всѣмъ дѣйствующимъ лицамъ весьма простыми и естественными. Поэтика ихъ можетъ резюмироваться такимъ примѣромъ: «Ты здѣсь? Какими судьбами? Вѣдь ты умеръ восемнадцать мѣсяцевъ тому назадъ?»— «Тсс... это секретъ, который я унесу съ собою въ могилу», отвѣчаетъ вопрошаемый. Этого объясненія достаточно, и дѣйствіе продолжается своимъ чередомъ».—Эту характеристику Теофиль Готье даетъ мелодрамамъ Бушарди, но въ карикатурѣ она относится и къ театру Гюго и Александра Дюма. Этотъ родъ романтическаго театра сохранился въ видѣ мелодрамы и до нашихъ дней и приводитъ на подмосткахъ «Амбигю» въ восторгъ и слезы апашей—этихъ послѣднихъ романтиковъ Парижа.

Театръ Дюма-отца, создавшаго стиль и типъ романтическихъ пьесъ, находитъ свое естественное и историческое продолженіе въ театрѣ Дюма-сына, который постепенно начинаетъ смягчать несообразности романтическихъ героевъ и дѣлаетъ ихъ болѣе похожими на своихъ современниковъ второй имперіи. Тема «Crime passionné» остается неизмѣнной. Сдѣланъ громадный шагъ къ реализму. Но Дюма-сыну приходится уже искать моральныхъ оправданій для убійствъ на почвѣ любви и страсти, тогда какъ въ театрѣ его отца они были оправданы сами по себѣ. Всѣ эти: «убей ее!», «убей его!» являются началомъ болѣе серьезной психологіи, исканіемъ различныхъ выходовъ для страсти и моральнаго чувства. Первобытные романтическіе герои и героини входятъ въ жизнь и для ихъ нравовъ приходится искать обоснованій. Начинается возстановленіе правъ обманутаго мужа.

«Объяви себя судьей и палачемъ. Это вовсе не твоя жена, это даже не женщина. Это отродье изъ страны Нодъ. Это—самка Каина: убей ее! Законъ человѣческій этимъ не будетъ нарушенъ». Утверждая право мужчины карать за совершенное прелюбодѣяніе, Дюма-сынъ утверждаетъ, что Христосъ вовсе не прощалъ женщину, обвиненную въ прелюбодѣяніи, которую привели ему на судъ: «это не было прощеніе, это не было даже оправданіе, это было лишь распоряженіе о судебной несостоятельности на основаніи некомпетентности трибунала». Такъ первобытные люди романтической драмы начинаютъ привыкать къ общежитію и образовывать человѣческое общество съ законами Драконовскими и кровавыми, но все же законами иными, чѣмъ чистый порывъ страсти. У нихъ создается свой кодексъ законовъ, еще не совпадающій съ законами государственными, но театральные герои уже ссылаются на него.

«Я справлялся съ закономъ и спрашивалъ, какія средства можетъ онъ мнѣ предоставить: я имѣю право убить и ее и васъ». («Le supplice d'une femme»).

Въ «Diane de Lys» мужъ отказывается драться на дуэли съ любовникомъ: «зачѣмъ мнѣ драться съ вами, когда я имѣю право убить васъ?»

Реакція противъ этихъ кровавыхъ законовъ, установившихся на сценѣ,

возникла подъ вліяніемъ русской литературы, и, сказавшись прежде всего въ романѣ, отразилась и въ драмѣ. Идеи Дюма-сына пали. Явилась тенденція смотрѣть на женщину, совершившую прелюбодѣяніе, не какъ на преступницу, а какъ на больную. Но эта реакція чувствительности не нашла себѣ достаточнаго сочувствія во французскомъ обществѣ. При самомъ началѣ переоцѣнки являлся вопросъ: кто же поставилъ мужчину судіей? Поэтому что для того, чтобы имѣть право прощать, надо сперва имѣть право судить. Вѣхой этой грани является пьеса Жюль Лемэтра «Pardon», гдѣ мужъ въ первомъ актѣ прощаетъ свою жену, но во второмъ совершаетъ тотъ же грѣхъ. Мысль о томъ, что прелюбодѣяніе мужа есть такое же преступленіе противъ семьи, какъ и прелюбодѣяніе жены, Дюма-сынъ рѣшился высказать только одинъ разъ въ предисловіи къ «Francillon», какъ невѣроятный парадоксъ, самъ страхась своей дерзости. Теперь эта мысль выносилась на подмостки, что показывало громадность пройденнаго разстоянія. Этимъ заканчивалась на сценѣ борьба женщины за равноправность въ области любви. Въ пьесахъ Эрвье женщина стоитъ рядомъ со своимъ любовникомъ или со своимъ мужемъ, какъ равная съ равнымъ.

Это конецъ театра романтическаго и сентиментальнаго. Драма, окончательно приближаемая къ жизни, и кровавая мораль ея начинаютъ сливаться и претворяться въ сложной и многообразной морали, творимой текущей дѣйствительностью. Драматическія положенія адюльтера начинаютъ широко и свободно черпаться изъ жизненныхъ реальностей. Драма становится психологической по преимуществу. Она изучаетъ всѣ комбинаціи и возможности любви втроемъ соотвѣтственно характерамъ и индивидуальностямъ.

Образцами этого современнаго трактованія драмы адюльтера являются «L'Affranchie» Мориса Доннэ, «Maman Colibri» Батайля, «Déserteuse» Брие, «Bercaill» Бернштейна. Всѣ эти пьесы основаны на остромъ анализѣ современной души. Вездѣ права женщины и мужчины на любовь признаны равными. Признается даже законнымъ, что жена, полюбивъ другого, можетъ уйти и бросить семью. Но наравнѣ съ этимъ къ женщинѣ всюду предъ-

являются самыя строгія требованія искренности (но только къ женщинѣ— не къ мужчинѣ). Если у нея не достаеъ мужества признаться въ своей любви открыто, и она, измѣнивъ, остается въ своей семьѣ, принимая на себя по прежнему обязанности матери и жены, то французскій театръ относится къ ней съ осужденіемъ и считаетъ равенство нарушеннымъ. Такимъ образомъ, пока женщинѣ дано равноправіе лишь въ случаяхъ извѣстнаго моральнаго героизма. Права же на ложь, на слабость ей еще не дано. Вотъ тотъ уровень средней морали, на которомъ остановился въ настоящую минуту французскій театръ.

Съ исторіей адюльтера во французскомъ театрѣ связанъ вопросъ о разводѣ. Эволюція этой темы опредѣляется закономъ Накэ (французскій законъ о разводѣ), который дѣлитъ всѣ пьесы того жанра на пьесы о разводѣ до существованія развода и пьесы послѣ утвержденія его.

Борьба за право развода явилась въ пьесахъ Дюма и Ожье. Они отчасти вызвали законъ Накэ. Дюма-сыну казалось, что право развода явится выходомъ изъ всѣхъ золъ адюльтера. Когда законъ былъ проведенъ въ жизнь, то его послѣдствіемъ явился цѣлый рядъ новыхъ драматическихъ комбинацій.

Полной противоположностью театру Дюма является театръ Поля Эрвье. Обладающій тонкой аналитической силой казуиста гражданскихъ дѣлъ, Эрвье поставилъ себѣ цѣлью отысканіе такихъ драматическихъ положеній, при которыхъ новый законъ остается безсиленъ.

Въ первомъ актѣ «Les Tenailles» онъ далъ картину семьи, въ которой мужъ и жена безупречны въ формальномъ смыслѣ, но не выносятъ другъ друга. И для нихъ нѣтъ исхода посредствомъ развода, т. к. онъ только для тѣхъ, кто совершилъ нарушеніе брака. Въ слѣдующихъ дѣйствіяхъ, которые отодвинуты отъ перваго на десять лѣтъ, выступаетъ вопросъ о ребенкѣ. Мужъ узнаеъ, что ребенокъ не его. Но на этотъ разъ мать отказывается отъ развода и они снова остаются сжатыми тѣми же тисками, такъ какъ по закону для развода необходимо согласіе обоихъ супруговъ.

Эрвье, вводя въ театръ свой сухой, сдержанный и ѣдкій психологическій

анализъ, рѣзко переносить нервъ драмы съ вопросовъ морали на вопросы закона. Дюма-сынъ создавалъ свой театръ въ области чувства и общественнаго мнѣнія, Поль Эрвье создаетъ его въ области права. Стендаль совѣтовалъ передъ тѣмъ, какъ начинать писать, прочитывать нѣсколько страницъ изъ кодекса законовъ, для того чтобы найти правильный тонъ для стиля. Эрвье пользуется кодексомъ законовъ болѣе полно. Для него онъ служитъ источникомъ темъ и драматическихъ положеній. Онъ разлагаетъ драму, какъ юридическій казусъ. Дюма-сынъ являлся то адвокатомъ, то прокуроромъ. Эрвье всегда остается легистомъ и юрисконсультomъ.

Въ «*La loi de l'homme*» онъ уже отходитъ отъ «развода», а трактуетъ законъ вообще, какъ законъ, созданный мужчиной и направленный къ порабощенію женщины.

Такимъ образомъ, законъ Накэ, лишая театръ той темы, на которой были построены пьесы Дюма-сына, открылъ цѣлый рудникъ новыхъ положеній. Онъ придалъ, между прочимъ, новое значеніе тому драматическому персонажу, который издавна игралъ большую роль во французскомъ театрѣ—особенно въ романтической мелодрамѣ: ребенку. Теперь ребенокъ получаетъ смыслъ новаго драматическаго узла. Его присутствіе уничтожаетъ всѣ благодѣтельные послѣдствія закона о разводѣ: прежнюю трагическую безвыходность внѣшнихъ узъ переноситъ въ область родительскаго чувства и этимъ даетъ новое богатство драматическихъ завязей. Еще Ожье въ «*Madame Cervelet*» выдвинулъ ребенка, какъ драматическій узелъ. Въ «*Les Tenailles*» онъ еще не имѣетъ первенствующаго значенія, но въ «*La loi de l'homme*» весь интересъ драмы уже сосредоточенъ на ребенкѣ. Въ «*Dedale*» Эрвье жизнь родителей подчиняется этой жизни рождающейся.

Такъ узелъ семейной драмы постепенно переносится съ «закона» на болѣе жизненную, болѣе органическую, почву.

Ребенокъ служитъ узломъ и въ «*Berceau*» Бpie, и въ «*Le torrent*» Мориса Донна, и въ «*Déserteuse*» Бpie, и въ «*Bercail*» Бернштейна, и въ «*Madame Colibri*» Батайля, и въ «*Le coeur et la loi*» бр. Маргеритъ. По-

слѣдняя пьеса уже прямо выступаетъ противъ существующаго закона о разводѣ и требуетъ его пересмотра и отмѣны параграфа о согласіи обоихъ супруговъ.

«Какую дорогу прошли мы съ тѣхъ романтическихъ драмъ, въ которыхъ появлялись свирѣпые мужья, убійцы своихъ женъ и ихъ любовниковъ, проходившіе по сценѣ съ криками о мщеніи!» восклицаетъ Жюль Берто.

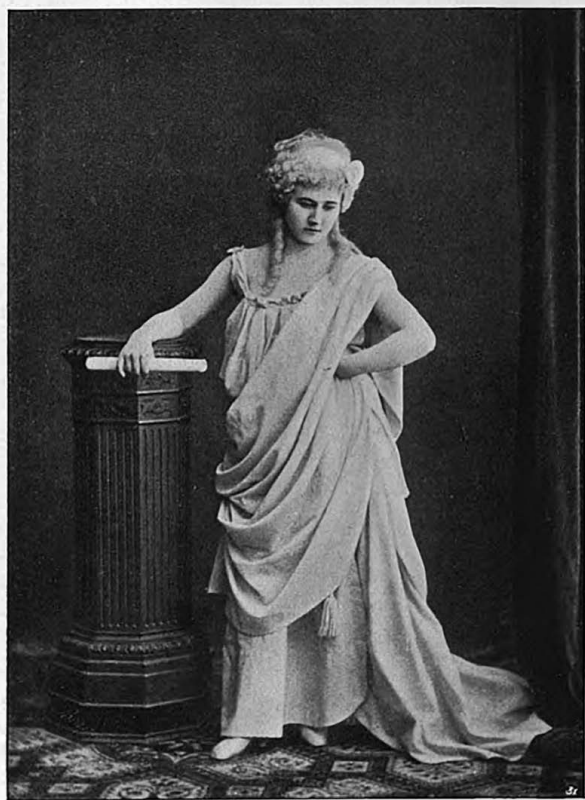
Вотъ приблизительная и краткая схема тѣхъ измѣненій, которымъ подвергалась та единая и неизмѣнная пьеса объ адюльтерѣ, которая съ перваго взгляда наполняетъ весь французскій театръ. Мы коснулись только чувствительныхъ кончиковъ нервовъ, отъ которыхъ трепетъ идетъ по всей необъятной и темной толщѣ современнаго французскаго репертуара.

Всѣ эти «*pièces à thèse*», построенныя съ мастерской логикой католической проповѣди и адвокатской рѣчи, превращенной въ діалогъ дѣйствующихъ лицъ, сами по себѣ не могли бы имѣть художественнаго значенія, если бы они не были связаны съ законченнымъ и совершеннымъ организмомъ французской сцены, съ творческимъ исканіемъ французскаго актера и съ насущными потребностями зрительной залы.

Театръ дѣйствующій, театръ жизненный требуетъ отъ драматурга основной темы его эпохи: логики дѣйствія, логики жизненныхъ положеній, логики страсти, логики характеровъ, логики событій — логики, логики, одной драматической логики. А сцена создаетъ на этой основѣ весь трепетъ жизни. Драматургъ даетъ только общіе типы людей (т. е. опять таки чистую логику индивидуальностей), актеръ же творитъ имъ лицо и всю ирраціональную сложность жизненности.

Поэтому наравнѣ съ эволюціей театралныхъ темъ идутъ цѣлыя династїи актеровъ, которые являются живыми воплощеніями поколѣнія своей эпохи. Въ типы они вливаютъ свой характеръ. Они сливаются со своими ролями настолько, что художественный смыслъ пьесъ теряется, когда они уходятъ со сцены. Французскій театръ—явленіе крайне сложное и основанное на встрѣчѣ и на равновѣсіи трехъ совершенно самостоятельныхъ силъ и стремленій актера, поэта и зрителя.

З. Д. КРОНЕБЕРГЪ ВЪ ОПЕРЕТТЪ «ПРЕКРАСНАЯ ГАЛАТЕЯ» и М. К. СТРЕЛЬСКИЙ и К. А. ВАРЛАМОВЪ.
«ЗЕЛЕНЫЙ ОСТРОВЪ».
(Изъ коллекціи Я. О. Сахаръ).



Пьесы, отмѣченныя наиболѣе полнымъ и глубокимъ успѣхомъ, сами по себѣ могутъ не имѣть литературнаго значенія; самые великіе актеры погибаютъ внѣ своего репертуара, внѣ своего автора. И наконецъ и то и другое имѣетъ свой смыслъ лишь предъ парижской публикой точной исторической эпохи.

Три дѣйствительныхъ единства, на которыхъ такъ крѣпко стоитъ французскій театръ, это: драматургъ, актеръ и публика. Если устранить хоть одно изъ нихъ, то утрачивается смыслъ. Эта исключительность—признакъ высокаго совершенства и законченности искусства.

Проскальзывавшее и у Фагэ и у Поля Гзелля сравненіе театральной пьесы съ ловко сшитымъ платьемъ глубоко вѣрно въ своей сущности. Пьеса во всѣ времена была во Франціи костюмомъ для того или иного актера. Костюмы эти, конечно, покупаются въ магазинахъ готоваго платья, но у крупныхъ актеровъ они всегда сшиты на заказъ у первоклассныхъ драматическихъ портныхъ. При той тѣсной спаенности актера, автора и публики, которая существуетъ во французскомъ театрѣ, въ этомъ нѣтъ ничего оскорбительнаго, ничего неестественнаго для искусства. Вначалѣ бываетъ такъ, что актеръ открываетъ самого себя въ уже существующей драмѣ, какъ Бокажъ открылъ себя въ «Antony», а Рэжанъ въ «Amou-geuse», но затѣмъ, разъ онъ уже утвержденъ, какъ средоточіе всѣхъ нервныхъ силъ своего поколѣнія, то естественно новыя драмы кроются и шьются по его фигурѣ. Такимъ образомъ достигается то тѣсное, то абсолютное сліяніе актера и драматическаго произведенія, при которомъ театръ перестаетъ быть отраженіемъ жизни, а становится ея прообразомъ. Созданное на сценѣ переходитъ въ жизнь. Типъ, утвержденный на подмосткахъ, множится на бульварѣ и на улицѣ. Театръ въ Парижѣ всегда былъ продавцемъ масокъ. Въ этомъ—его насущное, его жизненное значеніе. Маски нужны большому городу. Маска въ городѣ есть стыдливость личности, мимикрія своего рода, вызванная закономъ самосохраненія. Всѣ парижане съ ногъ до головы заключены въ маски. Маски на лицѣ, на словахъ, въ жестахъ, въ костюмѣ; провинціала и иностранца въ Парижѣ узнаютъ по

голому лицу, по голымъ словамъ, по голымъ манерамъ, по голой душѣ наконецъ.

Но маска для того, чтобы получить эту власть для самозащиты, нуждается, прежде всего, въ признаніи ея гражданскихъ правъ, въ своемъ общественномъ утвержденіи. Это совершается въ театрѣ. Тамъ маски эпохи получаютъ санкцію.

Мысль о томъ, что искусство вліяетъ на жизнь больше, чѣмъ жизнь на искусство, казалась Оскару Уайльду новымъ и дерзкимъ парадоксомъ. Между тѣмъ какъ во Франціи эта же мысль казалась естественной гораздо раньше. Вотъ что писалъ Сень-Бевъ за сорокъ лѣтъ до Оскара Уайльда:

«Мы живемъ въ такую эпоху, когда общество несравненно больше подражаетъ театру, чѣмъ театръ обществу. Что можно было наблюдать въ тѣхъ скандальныхъ и каррикатурныхъ сценахъ, которыя послѣдовали за февральской революціей? Повтореніе на улицахъ того, что уже было сыграно въ театрѣ. Площадь серьезно пародировала сцену. «Вотъ проходитъ моя исторія революціи»,—говорилъ одинъ историкъ, когда подъ его окномъ дефилировала одна изъ революціонныхъ пародій. Другой могъ бы сказать съ такимъ же правомъ: «вотъ это совершается моя драма». Одна черта поражала меня среди всѣхъ въ этихъ удивительныхъ событіяхъ, значеніе которыхъ я нисколько этимъ не хочу уменьшать, это сквозившій во всемъ характеръ подражательности и при томъ литературной подражательности. Чувствовалось, что фраза предшествовала. Обычно, казалось бы, литература и театръ пользовались большими историческими событіями для того, чтобы ихъ возславлять и выражать; здѣсь же живая исторія начала подражать литературѣ. Однимъ словомъ ясно, что много вещей не совершенно только потому, что парижскій народъ видѣлъ въ воскресенье на бульварѣ такую то драму или слышалъ, какъ читалась въ слухъ въ мастерскихъ такая-то исторія».

Каждая изъ эпохъ французскаго театра выдвигала на сцену героя или героиню любви, которые становились прототипами цѣлыхъ поколѣній. Типъ Донъ Жуана, типъ «покорителя сердецъ», типъ неотразимаго для женщинъ

героя, мѣнялся съ каждымъ поколѣніемъ. Онъ отражалъ идеаль «обаятельности» своего времени и создавалъ его. Вмѣстѣ съ нимъ, постоянно, соотвѣтствуя ему, мѣнялся и типъ «Grande Amoureuse». Это было постоянное творчество вѣчно живыхъ, идущихъ въ ровень со своимъ временемъ, масокъ, обмѣны жизни и искусства, равномѣрно усиливавшихъ другъ друга.

Ниже его былъ обычный типъ «перваго любовника», оперный трафаретъ, который никогда не мѣнялся. Выше — большій трагическій герой, мѣнявшій свой ликъ, но медленно, такъ какъ онъ отражалъ не реальные идеалы чувственной жизни, а отвлеченные идеалы паѳоса. Его ступени: Тальма, Фредерикъ Лемэтръ, Мунэ-Сюлли, а съ другой стороны, m-lle George, Рашель, Сара Бернаръ.

И тотъ и другой типъ выходили изъ граней аналитическаго — жизненнаго творчества. Между тѣмъ какъ «L'Homme à femmes» и «La Grande Amoureuse» всегда отвѣчали трепету данной минуты, насущной потребности жеста даннаго мгновенія.

Для театра романтическаго такими актерами были Бокажъ и Марія Дорваль.

Бокажъ «Le beau ténébreux», съ блѣднымъ, худымъ, костистымъ лицомъ, съ густыми бровями, молнійнными глазами и длинными черными волосами былъ живымъ воплощеніемъ байроническаго типа романтизма, настоящимъ трагическимъ любовникомъ. Онъ создалъ «Antony», или скорѣе въ «Antony» въ первый разъ создалъ самого себя. А затѣмъ уже всѣ новыя пьесы Дюма — отца строились по его типу и весь романтическій театръ кроился на его фигуру. Другіе современники его, какъ Фирмэнъ, создатель «Hernani», могли быть только слабыми подобіями его.

Идеаль же романтической героини нашелъ свое полное воплощеніе въ Маріи Дорваль. Эти романтическіе актеры отдавали сценѣ не искусство, а самихъ себя цѣликомъ. Марія Дорваль, говорятъ, всѣмъ нутромъ каждый разъ переживала всѣ коллизіи романтическихъ драмъ и плакала такими неподдѣльными слезами, что Фредерикъ Лемэтръ, играя вмѣстѣ съ нею, самъ не могъ удержаться отъ дѣйствительныхъ слезъ. Для романтической драмы

такая игра была необходима: сама по себѣ она была настолько условна и нечеловѣчна въ своихъ страстяхъ, что надо было не искусство, а живого челоѣка цѣликомъ, чтобы восполнить ея пустоты, чтобы заставить дѣйствительно жить и трепетать ея формы. Въ томъ поколѣніи оказались такіе актеры, и это свидѣтельство того, что романтическій театръ все же соотвѣтствовалъ жизненнымъ реальностямъ. Но онъ буквально убилъ своихъ воплощателей и самъ умеръ вмѣстѣ съ ними къ 1848 году.

На смѣну приходитъ граціозный и изящный театръ Мюссе. Воплощеніе его героямъ даютъ Брендо и Брессанъ, которые становятся образцами элегантности для общества своего времени. «Никакой другой актеръ, говоритъ Легуве, не умѣлъ кидаться на колѣни передъ дамой съ большею страстью. Брессанъ въ «Par droit de conquete», дѣлая свое признаніе m-me Мадленъ Брганъ, сопровождалъ его колѣнопреклоненіемъ, полнымъ огня и граціи. Когда Fébvre, нѣсколько лѣтъ спустя, взялъ эту роль, онъ мнѣ сказалъ, что не можетъ подражать Брессану, *что онъ не сумѣетъ это сдѣлать*, что онъ будетъ чувствовать себя въ этотъ моментъ смѣшнымъ. И онъ былъ правъ. Вкусы измѣнились. Театръ Мюссе былъ слишкомъ утонченъ, чтобы имѣть глубокое и жизненное значеніе. Актеръ Делонэ устанавливаетъ связь между театромъ Мюссе и театромъ Пальерона, Скриба и Ожье. Въ немъ паденіе элегантности, но уже приближеніе къ новому реализму, къ моралистическому и болѣе грубому театру Дюма-сына.

Жизненность театра Дюма-сына укрѣпилась на цѣломъ рядѣ крупныхъ женскихъ темпераментовъ. Съ нимъ неразрывно связаны имена madame Круазетъ, Дошъ и Десклэ.

Madame Дошъ сдѣлала для «*Dame au camélias*» тоже, что Бокажъ въ свое время для «*Antony*». Интересно прослѣдить на этой знаменитой пьесѣ взаимодействіе жизни и сцены. Моральная тема, которая легла въ основу драматической завязи «*Dame au camélias*» таже, что въ исторіи Манонъ Леско и кавалера де-Гріе. Этимъ она тѣсно связывается съ основными моральными вопросами французской литературы.

Непосредственнымъ же впечатлѣніемъ, вызвавшимъ сперва романъ, потомъ пьесу того же имени, была для Дюма фигура, судьба, а главнымъ образомъ наружность Мари Дюплесси, извѣстной куртизанки второй имперіи.

«Разъ увидавши,—разсказываетъ Поль де-Сенъ-Викторъ,—невозможно было забыть это лицо, овальное и блѣлое, какъ совершенная жемчужина, эту блѣдную свѣжесть, этотъ ротъ дѣтскій и благочестивый, эти рѣсницы тонкія и легкія, какъ штрихи тѣни. Большіе темные глаза безъ невинности одни протестовали противъ чистоты этого дѣвичьяго лица и еще быть можетъ трепетная подвижность ея ноздрей—открытыхъ, какъ бы вдыхающихъ запахъ. Тонко оттѣненная этими загадочными контрастами, эта фигура, ангельская и чувственная, привлекала своею тайной».

Мари Дюплесси умерла отъ чахотки медленно и красиво на глазахъ всего Парижа. На аукціонѣ послѣ смерти вещи ея были раскуплены за бѣшенныя деньги, какъ сувениры. Соединеніе этого лика падшаго серафима съ темой «Манонъ Леско» создало драму Дюма. Но нужно было, чтобы явилась m-me Дошъ, до той минуты хорошая, но средняя артистка, чтобы создать изъ Маргариты Готье тотъ идеалъ женственности, который надолго опредѣлилъ пути любви во французскомъ обществѣ. Новая красота, созданная m-me Дошъ, была истиннымъ откровеніемъ для людей той эпохи. «Никогда Ари Шефферъ,—писалъ Теофиль Готье,—не клалъ на кружевную подушку головку болѣе идеально блѣдную и просвѣчивающую душой. Эта надрывающая грація, это горестное очарованіе приводятъ въ восторгъ и дѣлаютъ больно. По высотѣ это равно агоніи Клариссы Гарлоу и Адриенны Лекуверрь, если не превосходитъ ихъ».

Самъ Дюма писалъ: «я могъ бы сдѣлать только одно замѣчаніе m-me Дошъ. Именно то, что она играетъ эту роль такимъ образомъ, точно она сама написала ее. Такая артистка уже не исполнительница...» Такимъ образомъ, одною ролью m-me Дошъ на нѣсколько десятилѣтій намѣтила характеръ женской очаровательности. Въ ту эпоху, когда декламація и внѣшняя поза страсти играли въ театрѣ еще очень важную

роль, она явилась предтечей той интимной и простой игры, которую мы оцѣнили только въ Элеонорѣ Дузе.

Дюма оставилъ такой портретъ другой воплотительницы своего театра— Десклэ.

«Это было удивительное сочетаніе хитрости, наивности и какой-то прожженности. Въ началѣ у нея не было никакого таланта. Она играла въ «Demi-Monde» плоско, вяло и безцвѣтно, Богъ знаетъ кого, Богъ знаетъ что. Потомъ она уѣхала за границу и исчезла. Я вновь нашелъ ее въ Брюсселѣ. Я былъ потрясенъ. Я заставилъ ее ангажировать. Она играетъ «Diane de Lys», «Princesse George», «Visite de Noce» — и вотъ она на первыхъ роляхъ, на своемъ мѣстѣ. Конечно, она въ восторгѣ? Совершенно нѣтъ. Что было ужасно въ Десклэ—это то, что у нея не было никакой любви къ своему искусству. Это было мертвое существо и ее нужно было вызывать съ того свѣта. Ее вытаскивали изъ ея могилы и вели на сцену. Если она оживала, то это было какимъ то жуткимъ изступленіемъ, она была гальванизированнымъ трупомъ. Если не оживала, то не давала ничего—абсолютно ничего. Она была или прекрасной или ничѣмъ. Вы помните ее? Зеленоватая, оливковая, безкровная, совершенно не чувствительная къ холоду—привычка могилы. Она выходила со сцены вся потная, подымалась въ уборную и посреди зимы раскрывала окно, раздѣвалась и оставалась полуголая въ ледяномъ сквознякѣ. Ей говорили: Вы сошли съ ума. Вы убиваете себя!— Убить меня? А! Я уже давно убила себя! И она была права. Она не была живой. Это была какая то этруска. Она умерла четыре тысячи лѣтъ тому назадъ». Есть тайное соотвѣтствіе между Мари Дорваль, начавшей романтическій театръ и Десклэ, заканчивающей его. И въ то же время въ Десклэ уже есть нѣчто, предвѣщающее новый декадентскій демонизмъ.

Софи Круазетъ, — аристократка, на нѣсколько лѣтъ отдавшая себя сценѣ, воплотила третью сторону театра Дюма. Она всегда играла только самую себя. Въ ней парижане впервые научились цѣнить не актрису, а женщину.

Семидесятые годы были тяжелой и неоформленной эпохой для фран-

цузскаго искусства во всѣхъ областяхъ. Лишь къ началу восьмидесятыхъ годовъ изгладились слѣды погрома второй имперіи и начались новыя движенія въ искусствѣ. Актеромъ, создавшимъ переходъ отъ театра Дюма-Ожье къ театру Эрвье, былъ Дю-Баржи.

«Дю-Баржи создалъ на сценѣ,—говоритъ Ларрумэ,—типъ того влюбленнаго, который скептическую иронію и скупой эгоизмъ восемнадцатаго вѣка переноситъ въ конецъ XIX вѣка. Въ тотъ день, когда у него въ рукахъ оказалась роль, написанная Эрвье, онъ долженъ былъ испытать острую радость артиста, который нашелъ, наконецъ, то, что можетъ исполнить великолепно. У влюбленныхъ, которыхъ онъ изображаетъ, холодный умъ и невозмутимая ясность сердца. Для нихъ любовь—поединокъ, въ который не слѣдуетъ вносить много страсти, ни отдаваться ему до конца. До нихъ говорилось столько фразъ, что они, желая избѣжать смѣшного, предпочитаютъ говорить четко и рѣзко. Внѣшне они элегантны и сдержаны. Холодная жестокость въ чувственности, утонченность въ любви, рѣжущая иронія въ страсти, страшная ясность ума въ тѣ минуты, которыя, казалось, должны были бы быть минутами самозабвенія. Этотъ типъ возникъ изъ сухой и рѣжущей логики Дюма-сына. Это шагъ приближенія къ міровому типу Донъ Жуана. Торжество Дю-Баржи, подобное созданію Маргариты Готье—madame Дошъ и Антони Бокажемъ—это «Маркизь де Приола» Лаведана, ретушированный авторомъ специально для фигуры Дю-Баржи.

«Сдержанный, страстный и аристократическій типъ «Grande Amoureuse», женскій типъ, соотвѣтствующій типу Дю-Баржи, былъ созданъ m-me Bartet.

Уже совсѣмъ на порогѣ настоящаго дня французскаго театра стоитъ громадная фигура Рэжанъ. Она первая дала французскому театру не героиню, а женщину цѣликомъ, настоящую, нервную, измѣнчивую современную парижанку.

Вліяніе ея на современную французскую сцену неизмѣримо. Откровеніемъ ея было созданіе «Amoureuse» Порто-Риша.

«До «Amoureuse» Рэжанъ была не больше, чѣмъ пикантной жанровой

актрисой. Въ «Amoureuse» она создала настоящій характеръ парижанки бульваровъ, даже предмѣстій. До нея этотъ типъ появлялся на французской сценѣ лишь въ легкихъ наброскахъ. Рэжанъ завоевала ему мѣсто. Въ глупинѣ этого новаго персонажа лежитъ тонкость и остроуміе. Внѣшне—дерзость, легкая элегантность, вкусъ къ любовной интригѣ, иногда способность къ страсти. Языкъ—благирующая иронія со всѣмъ богатствомъ парижскихъ словечекъ и аргю. Она очень женщина. Въ словахъ волнующихъ она скрываетъ ѣдкую иронію, умѣетъ говорить съ насмѣшкой самыя потрясающія вещи, улыбаться, обливаясь слезами, давать оттѣнки меланхоліи самымъ яснымъ переливамъ своего смѣха. Это вся гамма любовныхъ желаній, вся сверкающая и трагическая звучность великихъ страстей на не прекращающейся темѣ вольнаго легкомыслія» (A. Séché). Теперь французскій театръ создалъ уже новыя маски. Серьезный типъ парижанки съ оттѣнкомъ надрыва горечи встаетъ въ воплощеніи Мартъ Брандесъ. Еще болѣе трагически и безпокойно звучить у Сюзанъ Депре. Она даже можетъ передавать героиню Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Все въ ней серьезно и глубоко и не освѣщено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила въ себѣ волевыхъ и умныхъ героинь Бернштейна, Berthe Bady—нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля. А рядомъ съ ними въ области болѣе легкомысленнаго театра, но, быть можетъ, еще ближе къ текущему мигу жизни, создали новыя маски Полэръ и Ева Лавальеръ. Школьница Клодина, вся вибрирующая благородными порывами, внѣшне извращенная, умная и ѣдкая, и новый, чисто уличный, типъ сантиментальной простушки—эти маски насущная потребность теперешней парижанки.

Мужская маска современнаго любовника создана Люсьеномъ Гитри, Тарридомъ, намѣчена Граномъ и Брюлэ. Наибольшую значительность придалъ ей Гитри.

«Съ перваго взгляда онъ почти антипатиченъ. Онъ толстъ, тяжелъ, порою вульгаренъ, у него должны быть тяжелыя мысли. Жесты его рѣзки. Кажется, что мысль затаилась въ немъ, чтобы не проявиться никогда. Между

Н. Ф. САЗОНОВЪ и С. МАРКОВЕЦКІЙ ВЪ РОЛИ ОДАЛИСКИ и ПАШИ ВЪ ОПЕРЕТТѢ
«ЖЕНЩИНА ГВАРДЕЕЦЪ» и И. КУЛИКОВА и М. М. ПЕТИПА и Н. Ф. САЗОНОВЪ ВЪ
РОЛИ ПАРИСА ВЪ ОПЕРЕТТѢ «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
(Изъ коллекціи Я. О. Сахаръ).



тѣмъ, наблюдая его вблизи, нельзя не почувствовать страннаго ощущенія силы и упрямства, исходящаго отъ всего его существа. Женщины угадываютъ его грубость, его возможность помыкать ими и въ то же время чувствуютъ его слишкомъ хорошо воспитаннымъ, чтобы дойти до этого; это позволяетъ имъ трепетать въ его присутствіи, сознавая свою безопасность. Онѣ чувствуютъ, что разъ онъ возьметъ ихъ, то онѣ отдадутся ему совсѣмъ и навсегда. Въ трагической борьбѣ сердечной жизни, онъ завоевалъ себѣ большую власть разсудочности и въ томъ его главная сила. Онъ приобрѣлъ простоту манеръ и откровенность рѣчи, которыя и производятъ впечатлѣніе на самыхъ отъявленныхъ лгуній и останавливаютъ ложь въ ихъ горлѣ» (А. Séché).

Вотъ длинный путь пройденный французскимъ театромъ за полвѣка отъ театра Гюго до театра Эрвье, отъ Бокажа до Люсьена Гитри, отъ Мари Дорваль до Рэжанъ. Эти крайнія точки отстоятъ безконечно далеко другъ отъ друга и превращеніе это кажется совершившимся съ необыкновенной быстротой. Между тѣмъ, какъ мы видѣли, путь этотъ былъ совершенъ послѣдовательно, ступень за ступенью, ни одно звено цѣпи не было пропущено.

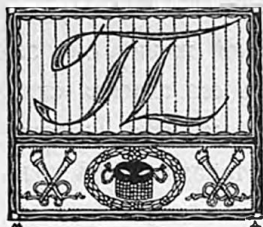
Отъ крайнихъ идеалистическихъ концепцій страсти, ни разу не отступая отъ текущихъ настроеній и смѣняющихся модъ своей эпохи, французскій театръ дошелъ до вполне точнаго наблюденія и органическаго сліянія съ жизнью общества.

Каковы бы ни были тенденціи драмы и какіе тезисы не защищались на трибунѣ театральныхъ подмостковъ, эта синтетическая работа театра, поддерживаемая актеромъ наравнѣ съ авторомъ, и публикой наравнѣ съ актеромъ, шла неуклонно своимъ чередомъ, который былъ путь настоящаго всенароднаго, національнаго искусства.

И въ сущности весь французскій театръ оставался тою же самой единой пьесой, въ которой время отъ времени дѣлались разныя незначительныя измѣненія, какъ жаловался Теофиль Готье.

КЪ ПОСТАНОВКѢ ИСТОРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ БЕРНАРА ШОУ „ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА“.

И. С. ПЛАТОНА.



ОСТАВЛЕННАЯ въ настоящемъ сезонѣ въ Московскомъ Маломъ театрѣ историческая комедія Бернара Шоу «Цезарь и Клеопатра» вызвала массу разнородныхъ отзывовъ и толковъ въ прессѣ и въ особенности среди театральной публики. Двѣ такія крупныя историческія фигуры и небольшой историческій анекдотъ, положенный въ основаніе комедіи, своеобразно разработанный Бернаромъ Шоу, предисловіе и авторскія ремарки вызвали еще большіе горячіе споры среди исполнителей на первой бесѣдѣ, передъ постановкой комедіи.

На первый взглядъ казалось: весь историческій матеріалъ, Плутарховскія характеристики Цезаря и Клеопатры, только мѣшали трактованію двухъ центральныхъ фигуръ пьесы. Еще большую путаницу вносили поэтическія вольности автора, къ числу которыхъ, главнымъ образомъ, надо причислить уменьшеніе лѣтъ Клеопатры въ моментъ встрѣчи ея съ Цезаремъ и слѣдующее затѣмъ рѣзкое перерожденіе ея, начиная съ 1 картины 4-го акта. Художественное чутье артистовъ помогло имъ разобратъ въ кажущихся противорѣчіяхъ и, что касается этой стороны постановки, она была выполнена артистами блестяще. Всѣ разнообразныя штрихи характеровъ двухъ центральныхъ фигуръ, почерпнутые изъ того же историческаго матеріала, были использованы въ совершенствѣ. Фигуры Люція Септимія, Британна, Ахилла и Руфіона, написанныя съ большимъ знаніемъ эпохи и ея настроенія, были переданы артистами въ законченной, яркой формѣ. Съ этой стороны, со стороны трактованія характеровъ, артистами было вложено много знанія, работы и таланта. Нѣсколько болѣе затруднительна была внѣшняя сторона постановки комедіи Шоу, т. е. сторона костюмная и декоративная. Въ журналѣ «The play pictorial» № 62,

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ
въ первый разъ:

ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА.

Историческая комедія въ 5-ти дѣйств. и 9-ти карт.
соч. Бернара Шоу, переводъ Н. Зфроса.

Новыя декорации: 1-я картина перваго акта. 1 и 2-я
картины втораго акта и 1-я картины четвертаго акта
гл. декоратора г. Рейхбоума; остальные декорации
гл. декоратора г. Лавловскаго.

Костюмы по рисункамъ академика К. А. Коровяна,
женскіе—г-жи Аникановой, мужскіе—г. Наулюкайтиса.

Обувь г. Пироне.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

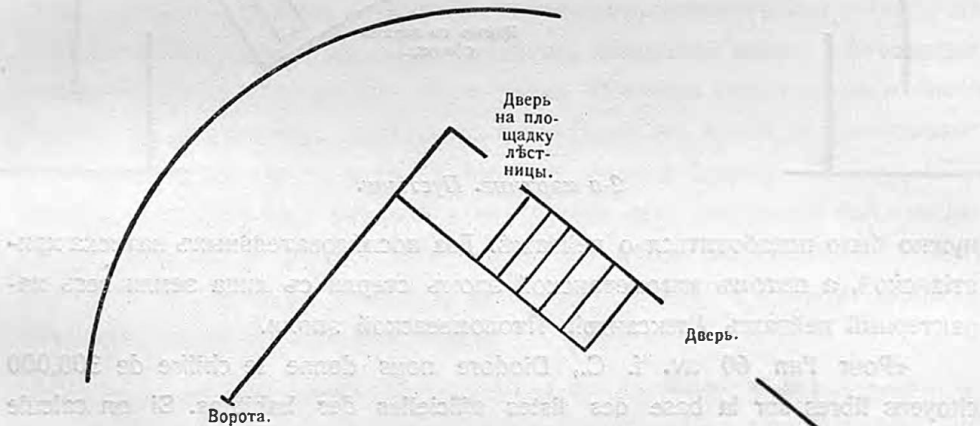
Юлій Цезарь	г. Бравичъ.
Клеопатра	г-жа Гзовская.
Птоломей	г-жа Косарева.
Рубіонъ	г. Лепковский.
Британнъ	экст. Желябужскій.
Люцій Септимій	г. Рыжовъ.
Аполлодоръ	г. Климовъ.
Потинъ	г. Головинъ.
Теодотъ	г. Лебедевъ.
Ахилла	г. Половскій.
Фтататата	г-жа Гривунина.
Бельзаворъ	г. Красовскій.
Персъ	г. Музиль.
Бель-Аффрисъ	г. Сазоновъ.
Ирасъ	г-жа Рутковская.
Гармианъ	экст. Ермолова.
Центурионъ	г. Полетаевъ.
Старый слуга	экст. Умешкинъ.
Стражъ Нубіецъ	г. Лавинъ.
Музыкантъ	г. Гундуровъ.
1 } римскіе воины	г. Дорошенко.
2 }	экст. Истомянъ.

Египтяне, жрецы, рабы, римскіе воины.

Постановка режиссера И. С. Платова.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

помѣщены снимки съ лондонской постановки комедіи Бернара Шоу «Цезарь и Клеопатра». Костюмировка артистовъ сдѣлана довольно хорошо, но декораціи очень слабы и именно не по исполненію, а по характеру ихъ. Обще-египетскій стиль декорацій совершенно не соотвѣтствуетъ ни эпохѣ, ни характеру построекъ «греческаго» города Александріи Птолемеевой эпохи. Когда мнѣ пришлось показать рисунки этихъ декорацій директору музея египетскихъ древностей въ Каирѣ—Масперо, знаменитый египтологъ только улыбнулся и замѣтилъ:

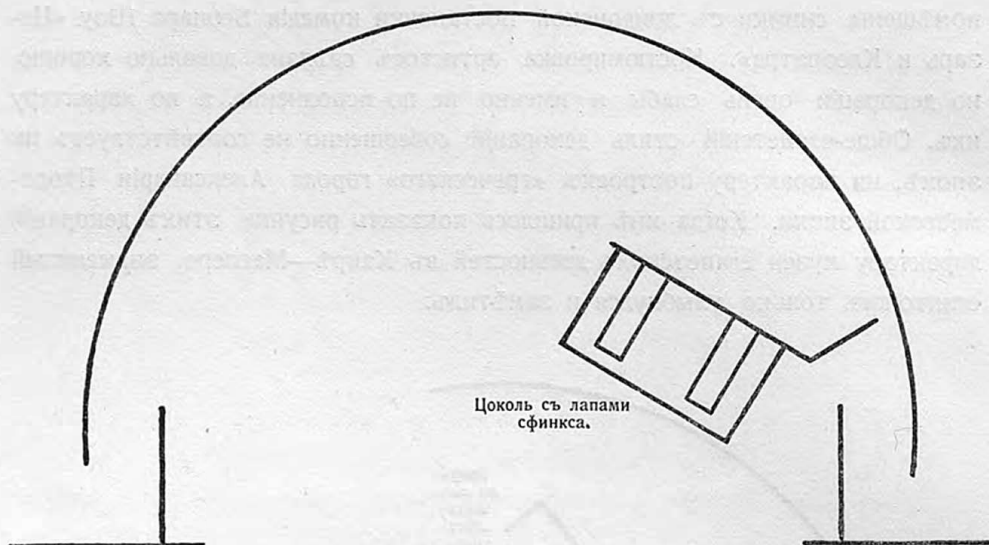


1 актъ. 1-я картина. Дворикъ передъ дворцомъ на Сирійской границѣ.

— «Очевидно и въ Лондонѣ, какъ и у насъ во Франціи, историческая вѣрность въ театрѣ не требуется. Матеріалъ, данный мною для постановки «Аиды» въ Grand'Opéra какъ я потомъ увидѣлъ, мало пригодился и художникамъ-декораторамъ, и въ особенности — артистамъ. Археологія и театр—исконные враги».

Мнѣ пришлось все таки попросить великаго ученаго дать возможность для русскаго театра хотя сколько нибудь согласить этихъ враговъ и всѣмъ матеріаломъ для постановки комедіи Шоу я обязанъ Масперо и директору греко-римскаго музея въ Александріи—Бреччіа. Прежде всего

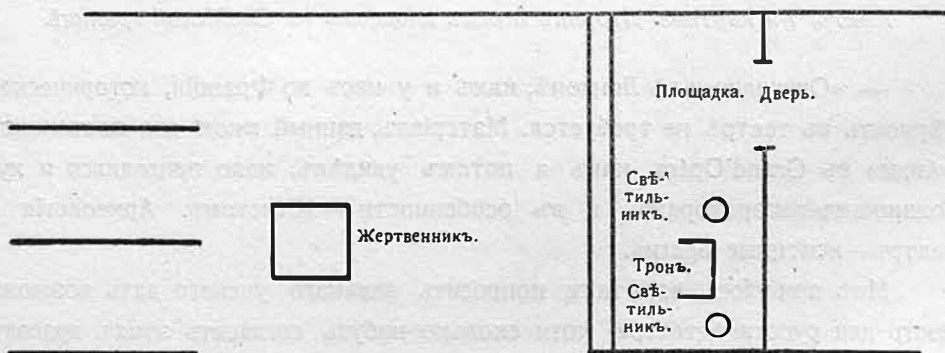
КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА».



2-я картина. Пустыня.

нужно было позаботиться о пейзажѣ. Два послѣдовательныхъ натиска христіанской, а потомъ магометанской эпохъ стерли съ лица земли весь характерный пейзажъ Александріи Птолемеевой эпохи.

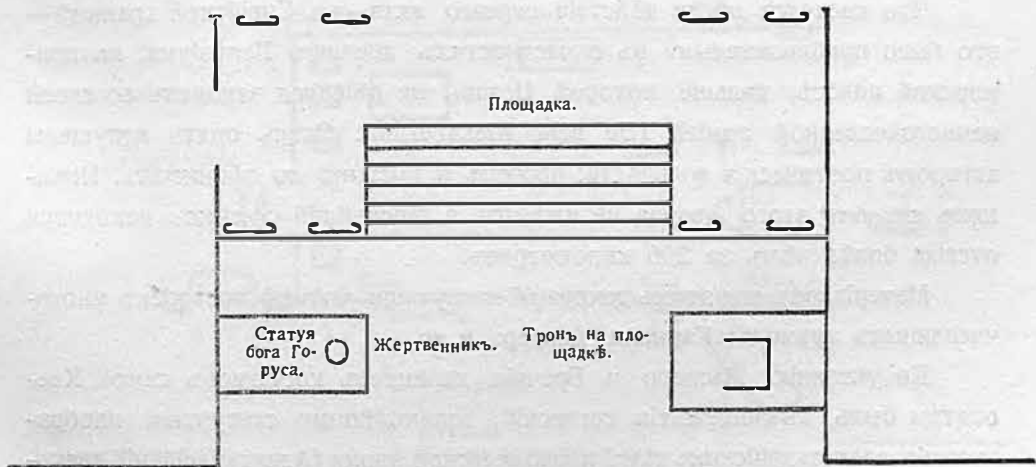
«Pour l'an 60 av. f. C., Diodore nous donne le chiffre de 300,000 citoyens libres sur la base des listes officielles des habitans. Si on calcule



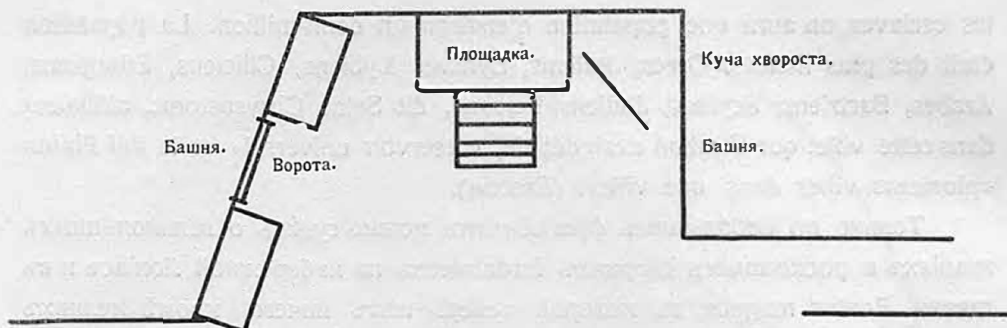
3-я картина. Внутренность дворца.

les esclaves, on aura une population d'environ un demi-million. La population était des plus mêlées: Grecs, Italiens, Lyriens, Lybiens, Ciliciens, Ethiopiens, Arabes, Bactriens, Scythes, Jndiens, Persans, dit Saint Chrysostome, affluaient dans cette ville, que Strabon avait définie, «reservoir universel» et le juif Philon «plusieurs villes dans une ville». (Breccia).

Только по небольшимъ фрагментамъ можно судить о великолѣпныхъ зданіяхъ и роскошныхъ дворцахъ Птолемеевъ на набережной Лохіасъ и въ гавани Pontus magnus, въ которой теперь нѣтъ ничего, кромѣ мелкихъ парусныхъ судовъ. Neptastadium, соединявшій островъ Фаросъ съ материкомъ, занесенъ пескомъ и островъ обратился въ полуостровъ, а тамъ, гдѣ когда-то высилось одно изъ «чудесъ свѣта», Фаросскій маякъ, помѣщается, англійскій фортъ. Реставрація этого маяка Thierchen Hermann, какъ болѣе близкая къ подлиннику, имѣется въ греко-римскомъ музеѣ, въ Александріи, да кажется существуетъ и въ отдѣльномъ изданіи Leipsig—Teubner, 1909. Такимъ образомъ весь внѣшній и внутренній видъ построекъ былъ несомненно греческій и кромѣ того очень хорошихъ мастеровъ, такъ какъ Птолемеи не скупились украшать свой родной городъ и платили художникамъ-архитекторамъ большія деньги.



II актъ. Дворецъ Птолемея въ Александріи.



III акт. Маякъ на островѣ Фаросѣ.

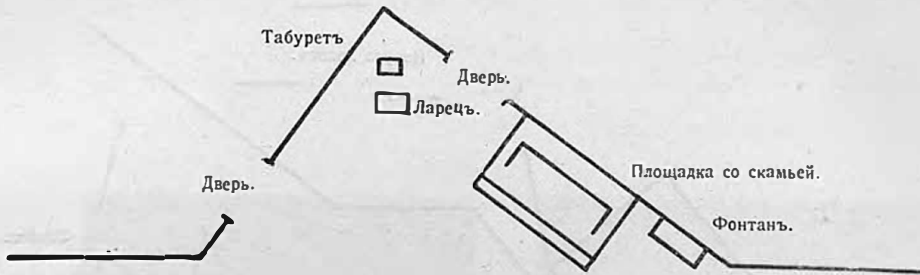
Это вліяніе Греціи было настолько характерно, что на ряду съ чисто египетскимъ изображеніемъ Клеопатры и ея сына Цезаріона, на барельефѣ храма въ Дендера, существуетъ современный Клеопатрѣ бюстъ ея въ Александрійскомъ музеѣ—греческаго типа, съ греческой прической. Художникъ польстилъ «длинноносой» царицѣ и изобразилъ ее греческой богиней. Мраморный бюстъ Цезаря, въ томъ же Александрійскомъ музеѣ, очень неважной работы и много уступаетъ античному бюсту Цезаря въ Лондонскомъ Британскомъ музеѣ.

Что касается мѣста дѣйствія перваго акта—на Сирійской границѣ—это было приблизительно въ окрестностяхъ древняго Пелузіума, въ приморской полосѣ, дальше которой Цезарь не рѣшался заходить со своей немногочисленной арміей (*De bello Alexandrino*). Здѣсь опять допущены авторомъ поэтическія вольности: дворецъ и пустыня со сфинксомъ. Никакихъ слѣдовъ этого дворца не имѣется, а ближайшій сфинксъ находится отсюда болѣе чѣмъ за 200 километровъ.

Матеріаломъ для этихъ декорацій послужили мотивы построекъ многочисленныхъ храмовъ: Карнака, Дендера и др.

По указанію Масперо и Бреччіа характеръ костюмовъ самой Клеопатры былъ въ общежитіи греческій, великолѣпныя статуэтки, изображающія александрійскихъ дамъ птолмеевской эпохи (Александрійскій греко-римскій музей) даютъ тому полное подтвержденіе. Только въ торжествен-

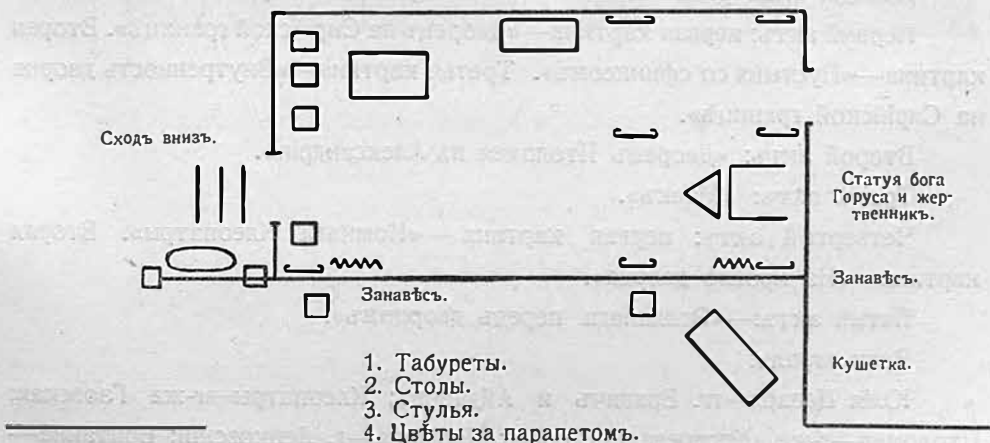
КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА».



IV актъ. 1-я картина. Комната Клеопатры.

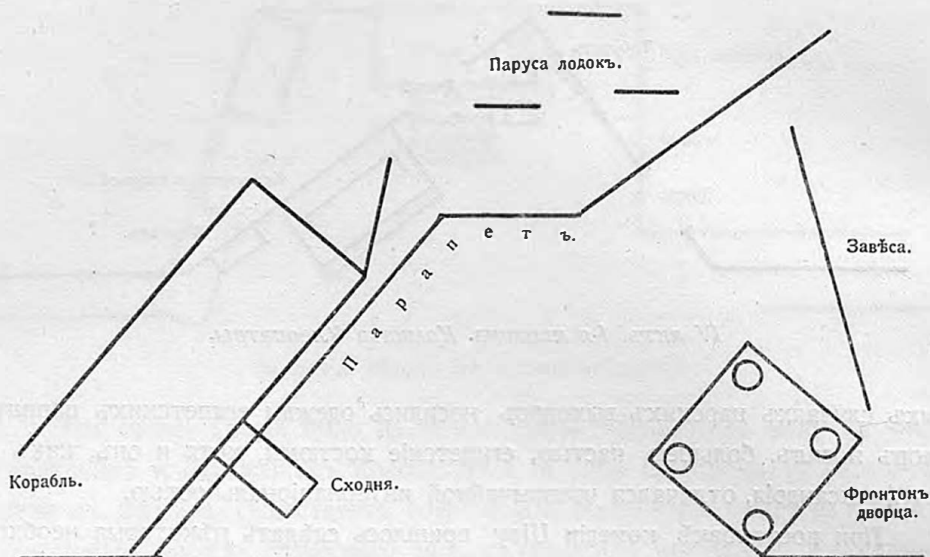
ныхъ случаяхъ царскихъ выходовъ носились одежды египетскихъ царицъ. Дворъ носилъ, большею частью, египетскіе костюмы, хотя и онъ, какъ и вся Александрія, отличался чрезвычайной интернаціональностью.

При постановкѣ комедіи Шоу пришлось сдѣлать нѣкоторыя необходимыя сокращенія и, оставивши картину «На маякѣ» (въ нѣмецкой постановкѣ она выбрасывается), соединить картину второго дѣйствія «Дворецъ Птолемея» съ «Набережной», оставивъ въ ней, необходимое по ходу пьесы, появленіе Аполлорода съ ковромъ.



2-я картина. На кровлѣ дворца.

КЪ ПОСТАНОВКЪ КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА».



V актъ. Эспланада передъ дворцомъ.

Въ послѣдующихъ картинахъ были сдѣланы очень незначительныя сокращенія.

Комедія была раздѣлена на акты слѣдующимъ образомъ:

Первый актъ: первая картина—«Дворецъ на Сирійской границѣ». Вторая картина—«Пустыня со сфинксомъ». Третья картина—«Внутренность дворца на Сирійской границѣ».

Второй актъ: «Дворецъ Птоломея въ Александріи».

Третій актъ: «Маякъ».

Четвертый актъ: первая картина — «Комната Клеопатры». Вторая картина—«На кровлѣ дворца».

Пятый актъ:—«Эспланада передъ дворцомъ».

Роли играли:

Юлія Цезаря—гг. Бравичъ и Айдаровъ; Клеопатры—г-жа Гзовская; Птоломея—г-жи Косарева и Салинъ; Руфіона—г. Лепковский; Британна—экст. Желябужскій; Люція Септимія—г. Рыжовъ; Аполлодора—гг. Климовъ



К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ПЬЕТРО ВЪ ОПЕРЕТТЪ «РАЗБОЙНИКИ» и Д. И. ОЗЕРОВЪ ВЪ РОЛИ
КАЛХАСА ВЪ ОПЕРЕТТЪ «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
(Изъ коллекціи Я. Ө. Сахаръ).



и Худолеевъ; Потина—г. Головинъ; Теодота—г. Лебедевъ; Ахилла—г. Полонскій; Фтататиты—г-жи Грибунина и Массалитинова; Бельзанора—г. Красовскій; Перса—гг. Мартыновъ и Музиль; Бель-Аффриса—г. Сазоновъ; Центуріона—гг. Полетаевъ и Греминъ и музыканта г. Гундуровъ.

МОСКОВСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ВЪ Соро- КОВЫХЪ ГОДАХЪ ПРОШЛАГО СТОЛѢТІЯ.

ПО ПОВОДУ СТОЛѢТІЯ ЕГО ОСНОВАНІЯ И 20-ТИ ЛѢТІЯ ВОЗОВНО-
ВЛЕНІЯ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ КУРСОВЪ А. Н. ОСТРОВСКИМЪ.

(Изъ воспоминаній его бывшаго ученика).

М. В. КАРНѢВА.



ОСНОВАНІЕ Московской Театральной школы относится къ 1808 году. Обычай принимать въ театральное училище дѣтей по наружной красотѣ установился въ царствованіе Императрицы Анны Іоановны. Она сама въ 1738 году для театральной школы выбрала изъ дѣтей придворныхъ служителей двадцать красивыхъ дѣвочекъ и столько же мальчиковъ. Въ сороковыхъ годахъ театральное училище помѣщалась на углу Большой Дмитріевки, въ домѣ Дирекціи, гдѣ теперь театральнѣй Комитетъ.

Въ это зданіе она была переведена въ концѣ 30-хъ годовъ съ Волхонки изъ дома Есипова. Въ 20-хъ годахъ того же столѣтія Есиповская школа, какъ тогда ее называли, носила на себѣ далеко не привлекательный характеръ, по словамъ ея тогдашнихъ питомцевъ Ѳ. С. Потомчикова, В. И. Рязанцева и В. И. Живокини. Какъ со стороны внѣшней, такъ и стороны внутренней, помѣщеніе было не большое, тѣсное и довольно грязное. Одѣвали воспитанниковъ въ какія-то грязныя старинныя байковыя шинели, воспитанницъ въ затрапезныя платья. Кормили въ проголодь: утромъ стаканъ сбитня и горбушка чернаго хлѣба, обѣдъ и ужинъ изъ

двухъ блюдъ изъ провизіи сомнительной свѣжести. Надзоръ за воспитанниками былъ слабый. Можно было избѣгать тѣхъ уроковъ, которые не нравились. Продѣлки и шалости составляли необходимую принадлежность школьной жизни. Какъ карательная педагогическая мѣра примѣнялись розги. Занятія научными предметами шли плохо и главнымъ образомъ по винѣ преподавателей, большинство которыхъ были не на высотѣ педагогическаго призванія; въ школу они являлись большею частью только за полученіемъ жалованья. Правда, нѣсколько позже, встрѣчались между ними такія свѣтлыя личности, какъ профессоръ Надеждинъ (1804—1856 г.) человѣкъ науки и выдающійся по тому времени критикъ. Онъ сѣмѣлъ воспитанникамъ внушить любовь къ знанію и настолько своими чтеніями заинтересовать ихъ, что нѣкоторые изъ нихъ стали посѣщать даже университетскія лекціи, какъ на примѣръ А. М. Сабуровъ, извѣстный московскій актеръ (1800—1831 г.) и Н. Ф. Павловъ (1805—1864 г.), впоследствии даровитый писатель.

Но это было исключительное явленіе, въ общемъ-же, по словамъ В. И. Живокини (см. его воспоминанія, помѣщенные въ «Антрактѣ» 1864 г.), учили чему нибудь и какъ нибудь. Сохранившееся росписаніе занятій (хотя и нѣсколько позднѣйшаго времени, 1829 года) даетъ довольно точное понятіе о школьномъ курсѣ. Въ программу преподаваемыхъ предметовъ входили: Законъ Божій, Россійская словесность, Русскій, Французскій языкъ, Исторія, Географія, Танцы. Фехтованіе и Рисованіе. Русскій языкъ, Словесность и Географія преподавались однимъ учителемъ, и, понятно, курсъ ихъ былъ не изъ обширныхъ. И въ усвоеніи этихъ скудныхъ знаній воспитанники и воспитанницы были предоставлены самимъ себѣ. Экзаменовъ изъ научныхъ предметовъ никакихъ не было. Все вниманіе было обращено на занятія искусствами. Кромѣ главнаго предмета танцевъ питомцы училища должны были учиться: драматическому искусству, фехтованію и игрѣ на какомъ нибудь инструментѣ. Сообразно способностямъ въ той или другой области искусства, окончившихъ курсъ выпускали въ оперу, драму или оркестръ.

Начальницей школы или, какъ тогда называли, старшей надзирательницей, была въ мое время М-мъ Шарьеръ,—опредѣленная на эту должность еще Кокошкинымъ ¹⁾. Она была очень умная и добрая женщина, любившая своихъ воспитанницъ какъ своихъ родныхъ дѣтей. Воспитанницы чисто-сердечно уважали ее и звали мамочкою. Она воспитала и Н. В. Рѣпину, впослѣдствіи супругу А. Н. Верстовскаго, Н. М. Медвѣдеву, сестеръ Бороздиныхъ и А. И. Колосову. Служила при школѣ М-мъ Шарьеръ до самой своей смерти, оставивъ по себѣ самую свѣтлую память.

Для танцевъ въ школѣ былъ устроенъ специальный классъ, т. е. большой залъ съ простымъ деревяннымъ покатымъ поломъ, къ которому по сторонамъ близъ стѣнъ были придѣланы деревянные перила, за которыя учащіеся придерживались руками. Типъ этого устройства танцевальныхъ классовъ сохраняется и до сихъ поръ.

Точно такое же устройство танцевальныхъ классовъ, было и для входящихъ, т. е. экстерныхъ дѣвочекъ и мальчиковъ въ домъ бывшемъ военныхъ кантонистовъ и помѣщавшимся на углу Софійки и Неглиннаго проѣзда, гдѣ теперь находится Императорское Московское театральное училище.

Главнымъ начальникомъ школы, какъ и теперь, былъ управляющій Императорскими московскими театрами, а его ближайшимъ помощникомъ и руководителемъ въ отношеніи искусствъ инспекторъ репертуара. Кромѣ того при школѣ былъ инспекторъ, получавшій 300 руб. въ годъ жалованья и квартиру. Онъ распоряжался только административною частью и благоустройствомъ зданія школы. Преподавателями наукъ состояли лучшие учителя и профессора Москвы, которые въ виду частыхъ занятій воспитанницъ въ театрѣ, относились очень снисходительно къ познаніямъ своихъ ученицъ. Преподаваніе же танцевъ и сценическаго искусства было поручено первокласнымъ артистамъ Императорскихъ московскихъ театровъ и балетмейстерамъ и находилось въ отличномъ состояніи.

Казенныя воспитанницы пользовались всѣмъ казеннымъ содержаніемъ

¹⁾ Оед. Оед. Кокошкинъ (1773—1838) драматургъ и театральнй любитель, съ 1823 по 1831 г. управлялъ Московскими театрами.

Прим. ред.

безъ всякой съ ихъ стороны платы. Живущія же съ ними въ школѣ своекоштные воспитанницы платили за столъ по шести руб. въ мѣсяцъ и должны были одѣваться на свой счетъ, но добродушное начальство все содержаніе ихъ принимало на казенный счетъ.

Съ приходящихъ учениковъ и ученицъ школы никакой платы не полагалось. Въ это время театральныхъ воспитанницъ изъ школы къ роднымъ на праздники и въ лѣтнее время совсѣмъ не отпускали, исключая Свѣтлаго праздника Пасхи и трехъ дней Рождества Христова и то непременно только въ сопровожденіи ихъ родителей, а въ крайнемъ случаѣ съ надзирательницей или надежной няней. Въ праздники и говѣты воспитанницы ходили въ приходскую церковь Георгія на Дмитровкѣ недалеко отъ теперешней театральной конторы, съ классною дамою и ливрейными капельдинерами въ парадной придворной формѣ.

Всѣ родные воспитанницъ, живущихъ въ школѣ, были лично извѣстны всему школьному начальству и прислугѣ.

Въ театръ для репетицій и спектаклей занятыхъ въ нихъ или желающихъ смотрѣть отправляли изъ школы въ казенныхъ каретахъ. Для казенныхъ воспитанницъ въ театрѣ была отдѣльная большая уборная.

Какъ въ школѣ, такъ и въ театрѣ, со стороны надзирательницъ и нянекъ была самая искренняя забота объ ихъ спокойствіи и здоровьѣ. Воспитанницъ тщательно оберегали отъ простуды, огня и прочихъ опасностей и заботились объ ихъ костюмахъ, прическахъ, гримѣ и пр.

Въ сценическомъ отношеніи казенныя воспитанницы предъ экстерными пользовались преимуществами, такъ несомнѣнно талантливыя назначались: маленькія въ пажи, а взрослыя на роли и лучшія мѣста въ балетахъ. Нѣкоторыя же назначались на апофеозы, полеты и въ народъ.

Кормили и одѣвали воспитанницъ очень хорошо.

Казенныя воспитанницы были совершенно отдѣлены отъ экстерновъ ученицъ и учениковъ школы. Они имѣли отдѣльные классы и уборныя. Это гарантировало казенныхъ воспитанницъ отъ несчастныхъ случайностей, потому что экстерныя ученицы, происходя въ то время изъ семействъ

бѣдныхъ, жили въ неудобныхъ нездоровыхъ помѣщеніяхъ, терпѣли и голодъ и холодъ и нерѣдко подвергались опаснымъ болѣзнямъ, которыя, конечно, могли занести въ школу.

Въ свободное отъ занятій время воспитанницы собирались въ рекреационный залъ и сидя кругомъ большого стола слушали рассказы и разъясненія надзирательницы относительно сцены, артистовъ и научныхъ предметовъ.

Въ этотъ же залъ по посѣтительскимъ днямъ приходили навѣщать воспитанницъ ихъ родные.

Поступившія въ школу дѣти были вполне увѣрены, что окончивъ ея непремѣнно поступятъ въ театръ на дѣйствительную службу и выслужатъ пенсію. Это убѣжденіе имѣло благотворное вліяніе на ихъ успѣхи въ ученіи и развитіи ихъ талантовъ, а впослѣдствіи и на безукоризненное исполненіе ихъ артистической службы.

Экстерныхъ мальчиковъ, кромѣ общихъ преподававшихся въ школѣ наукъ, учили игрѣ на разныхъ оркестровыхъ инструментахъ. Въ это время половина оркестра Императорскаго Московскаго театра состояла изъ своихъ школьныхъ воспитанниковъ, изъ которыхъ былъ составленъ весь мѣдный хоръ, какъ тогда называли духовую часть оркестра. Изъ учениковъ же театральной школы были превосходные репетиторы и дирижеры балета, а также и режиссеры.

На устроенной въ школѣ сценѣ въ теченіе великаго поста давались нѣсколько ученическихъ спектаклей въ присутствіи театрального начальства и родственниковъ воспитанницъ.

Спектакли состояли изъ небольшихъ комедій, водевилей, отдѣльных актовъ драмъ и дивертисмента, съ танцами и пѣніемъ.

Въ необходимыхъ случаяхъ нѣкоторыя роли исполняли второстепенные артисты. Постановкою спектакля завѣдывалъ кто нибудь изъ артистовъ или помощники режиссеровъ.

Хорошо исполненныя въ школьномъ спектаклѣ пьесы или танцы, переносились для испытанія въ театрѣ въ публичномъ спектаклѣ.

Въ лѣтнее время воспитанницъ въ каретахъ съ надзирательницами, прислугою и капельдинерами возили гулять въ Нескучный садъ, поили чаемъ съ сухарями, булками и разными сладостями.

Въ казенныя воспитанницы принимались дѣти, доказавшія особенную талантливость и съ одобренія директора Императорскихъ театровъ.

Въ этомъ случаѣ протекцій рѣшительно не существовало и завѣдомо бездарную дѣвочку въ казенныя воспитанницы принять было невозможно.

Никакихъ родственницъ, свояченицъ и кумушекъ между служащими при школѣ и вообще въ дирекціи до 50-хъ годовъ положительно не существовало. Послѣ этого времени стали въ рѣдкихъ, впрочемъ, случаяхъ поступать на службу родственники служащихъ.

Театральная школа на Большой Дмитровкѣ существовала до 1864 года. Съ 9-го октября этого года была открыта на углу Софійки и Неглиннаго проѣзда новая театральная школа.

Эта школа по тому времени была устроена очень удобно. Кромѣ необходимаго числа комнатъ для дортуаровъ и классовъ, былъ великолѣпный по размѣрамъ рекреаціонный залъ и прекрасная церковь. Во дворѣ былъ разбитъ небольшой, но очень хорошенькій садикъ.

Черезъ два года послѣ открытія школы 24 августа 1866 года, ее неожиданно посѣтилъ Государь Императоръ Александръ II-й. Онъ пріѣхалъ туда одинъ, безъ свиты и выйдя изъ коляски, направился къ парадному подъѣзду школы. Старикъ швейцаръ, встрѣтившій Государя, не узналъ его и не хотѣлъ было его пускать. «Ваше Высокоблагородіе, постороннимъ входъ сюда запрещается», сказалъ онъ Государю, загораживая собой дорогу. «Меня пустятъ», проговорилъ Государь, входя на первыя ступеньки лѣстницы и сбрасывая съ плечъ шинель на руки швейцара. Воспитанницы только было собрались обѣдать. Государь одинъ направился въ рекреаціонный залъ. Нѣкоторыя изъ воспитанницъ, увидѣвши его, подняли тревогу и вся школа, окружившая Государя, сѣвшаго на стулъ, стала на колѣни, и кто какъ могъ начали выражать ему свою радость. Завладѣвъ носовымъ платкомъ Государя и его кепи, воспитанницы стали осыпать ихъ

поцѣлуютъ, а также цѣловать пуговицы и сюртукъ Государя. На что Государь смѣясь сказалъ: «тише, дѣти! Вы у меня оторвете всѣ пуговицы». Спустившись внизъ и направившись по корридору въ столовую, гдѣ воспитанницамъ была уже подана лапша, Государь, взявъ ложку, попробовалъ кушанья и сказалъ: «какъ вкусно. У меня такъ не готовятъ». Тотчасъ воспитанницы стали подносить Государю свои тарелки, чтобы попробовать и крича: «у меня ложечку! У меня ложечку!» На другой день воспитанницы получили по коробкѣ конфектъ. Воспитанницы сшили отъ себя парусинный чехолъ, вышили на немъ вензель Государя съ короной, и покрывъ имъ тотъ самый стулъ, на которомъ сидѣлъ Государь, поставили его подъ мраморную доску съ соотвѣтствующей надписью.

Жизнь театральной школы была полна разныхъ забавныхъ приключеній.

Во всѣхъ окнахъ комнатъ, выходящихъ на улицу, стекла были на половину матовыя. Воспитанницамъ строго было запрещено подходить къ этимъ окнамъ. Чтобы только взглянуть на улицу, старшія воспитанницы нечаянно разбивали стекла. За эти и другія продѣлки, виновныхъ въ постыдительскій день одѣвали въ затрапезный фартукъ и въ бумажномъ колпакѣ ставили на продолжительное время (на нѣсколько часовъ) къ печкѣ или стѣнѣ въ рекреационномъ залѣ. Кромѣ того существовали еще наказанія: оставлять безъ родныхъ, безъ театра и безъ гостинцевъ. Послѣднія передавались родными секретно чрезъ подругъ наказанной воспитанницы. Зашить рукавъ платья, чтобъ его нельзя было скоро надѣть, разставить ботинки воспитанницы по разнымъ угламъ дортуара и поспѣшно послать воспитанницу, которой принадлежатъ сказанныя вещи, къ надзирательницѣ, было дѣломъ одной минуты. Или послать довѣрчивую подругу поздравить начальницу съ несуществовавшей радостью, предварительно припиливъ ей къ спинѣ платья какой нибудь вычурный бантъ. Или во время научнаго класса, запнувшейся въ отвѣтъ подругѣ тихонько подсказать сущій вздоръ, а то и подсунуть ей къ носу нюхательнаго табаку—было любимыми шутками воспитанницъ. Чтобы избавиться отъ фортепіаннаго урока, воспитанницы на своихъ пальцахъ натирали водяные пузыри и придумывали разные недуги.

Во время урока почтеннаго балетмейстера Г. Фридерика, одна очень бойкая и безпечная воспитанница С—я, облокотясь на столикъ и устремивъ глаза въ неопредѣленное пространство, совсѣмъ замечталась. Фридерикъ останавливаетъ классъ, тихо подходитъ къ ней и кланяясь говоритъ на неправильномъ русскомъ языкѣ: «имѣй честь поздравить, ви именинникы!» И, обратившись ко всѣмъ ученицамъ говоритъ: «пожалость поздравлять М-ле, онъ именинникъ». С—я, очнувшись, разсѣянно восклицаетъ: «Душечка, М-г Фридерикъ, не мѣшайте мнѣ, пожалуйста», и какъ ни въ чемъ не бывало, начинаетъ учиться танцамъ.

Нѣсколько оставленныхъ безъ театра воспитаницъ, забравъ изъ шкафчиковъ всѣ гостинцы у занятыхъ въ театрѣ подругъ, устроятъ себѣ пиръ горой. Возвратившись потерпѣвшія никогда не претендовали, потому что въ свою очередь дѣлали тоже самое.

Преподаватель танцевъ всегда имѣлъ при себѣ палку, которой отбивалъ тактъ, стуча ею въ полъ. Иногда онъ этой палкой тихо дотрогивался до ноги ученицы поправляя неточность принятой ею позиціи. Отсюда распространился въ публикѣ слухъ, что танцовщицы въ *школахъ били* палками. Вотъ брань существовала на французскомъ и русскомъ языкахъ, потому что способъ преподаванія танцевъ въ московской театральной школѣ былъ принятъ и теперь существуетъ французскій, почему и преподаватели принадлежали къ двумъ этимъ національностямъ.

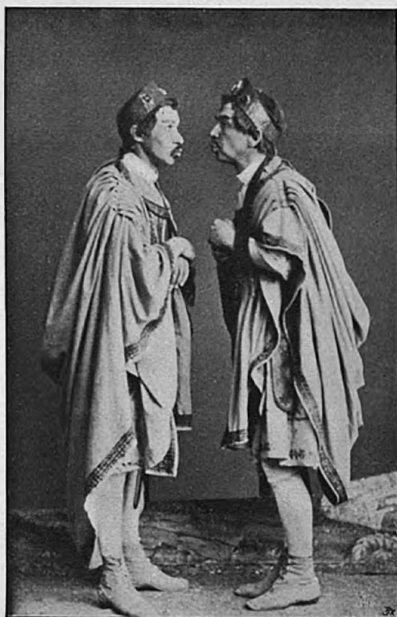
Русскіе учителя бранились больше. У французовъ чаще всего было можно услышать: кукаръ или палька дровъ. Последнее вмѣсто русской дубины.

Въ этой суровой брани обрисовалось истинное отеческое желаніе учителя подѣйствовать на ученицу для ея же собственной пользы. Воспитанницы это отлично понимали и иногда со слезами на глазахъ, но безъ малѣйшей злобы сносили изступленіе раздраженнаго учителя.

Ученицы, предъ которыми въ будущемъ открывался роскошный путь успѣховъ, благосостоянія и славы, охотно сносили всѣ классныя непріятности и по выходѣ изъ школы сохраняли о своихъ нервныхъ учителяхъ добрую память.



А. А. АЛЕКСѢЕВЪ и И. И. СТРЕКАЛОВЪ ВЪ РОЛИ АЯКСОВЪ и И. И. МОНАХОВЪ ВЪ РОЛИ АХИЛЛА.
 «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА»
 (Изъ коллекціи Я. О. Сахаръ).



Бѣдность въ дѣтствѣ ученицы и перспектива прекрасной будущности всегда были и будутъ лучшими помощниками учителей хореографіи.

Тяжелая школа отца Таліони, съ бранью и обмороками, послужила къ тому, что тринадцати лѣтъ отъ роду Марія Таліони затмила своими танцами всѣхъ европейскихъ танцовщицъ.

Старшій докторъ дирекціи Ницманъ, очень добрый и простодушный человѣкъ, ежедневно навѣщалъ школу. Постоянныя жалобы на головную боль, наконецъ убѣдили его, что со стороны воспитанницъ это только средство избавиться отъ уроковъ, и послѣ этого, проходя мимо жаловавшихся, онъ сталъ машинально говорить: «потрите уксусомъ виски и пройдетъ, или положите мокрый платокъ на голову». Случалось, что воспитанница жаловалась на боль въ ногѣ, или рукѣ. Ницманъ, проходя мимо, совѣтывалъ потереть виски уксусомъ, но, остановленный надзирательницей, свидѣтельствовалъ больную и оказывалъ помощь.

Богатые молодые люди того времени назойливо ухаживали за красивыми воспитанницами театральной школы и, постоянно посѣщая балеты, назывались театрами. Они продѣлывали разныя выходки, чтобы какъ нибудь проникнуть за кулисы театра или въ корридоръ школы, чтобы передать своему ангелочку записочку или перекинуться съ нимъ нѣсколькими словами.

Однажды начальница школы, замѣтивъ особенное волненіе воспитанницъ, обратила вниманіе на стоявшаго въ проходѣ на черную лѣстницу съ лоткомъ пирожника и, узнавъ въ немъ переодѣтаго гусара К., спросила: «Вы зачѣмъ?»—«Я съ пирожками».—«Это не ваше дѣло», возразила начальница. Импровизованный пирожникъ быстро, оставивъ ящикъ съ пирожками на лѣстницѣ, исчезъ. Въ этомъ родѣ являлись въ школу офицеры, переодѣтые истопниками и полотерами, но всегда скоро были опознаны и спасались бѣгствомъ.

Нѣкто князь N намазался сажей, и въ невѣроятно испачканной простой рубахѣ, со всѣми принадлежностями трубочиста явился въ школу. Тотъ же часъ онъ былъ узнавъ надзирательницею и тоже поспѣшилъ скрыться.

Офицеръ М—й смѣло явился въ школу, назвавшись двоюроднымъ братомъ воспитанницы П—й. Класная дама Никольская, знавшая его лично, встрѣтивъ его въ передней съ удивленіемъ спросила, почему же онъ въ теченіе пяти лѣтъ, проживая постоянно въ Москвѣ, ни разу не навѣстилъ своей двоюродной сестры. «Да ужъ такъ случилось»,—сказалъ развязно М—й. Никольская приказала позвать швейцара, а М—й раскланявшись быстро вышелъ изъ передней.

Служба этихъ «театраловъ», какъ они сами себя называли, заключалась въ постоянной прогулкѣ подъ окнами школы или на противоположной сторонѣ, торчаніе на театральномъ артистическомъ подѣздѣ, бѣганьи рядомъ съ казенной каретой, въ которой отправляли воспитанницъ изъ школы въ театръ, въ подношеніи букетовъ, корзинъ и подарковъ во время спектакля въ театрѣ и производства овецъ и аплодисментовъ, а также и въ роздачѣ денегъ на чай, помогавшей имъ въ ихъ продѣлкахъ театральной и школьной прислугѣ. При всемъ этомъ почти не было примѣровъ, чтобы воспитанницы школы подавали къ тому хотя бы малѣйшій поводъ. Многія воспитанницы школы со школьной скамьи выходили замужъ за лицъ, имѣвшихъ выдающееся общественное положеніе или отдавались родному искусству до глубокой своей старости, выйдя замужъ за своего сослуживца.

При экстерныхъ ученикахъ театральной школы не было ни надзирателей, ни воспитателей. Существовалъ только малограмотный дядька, раздававшій чувствительные подзатыльники воспитанникамъ за всякія съ ихъ стороны непозволительныя шалости. Ученики школы очень побаивались своего дядьки и вели себя очень скромно. Ученики московской театральной школы грамотностью не отличались, а нѣкоторые изъ нихъ не умѣли какъ слѣдуетъ подписать свою фамилію. Театральная школа не переполнялась излишнимъ количествомъ дѣтей и потому каждый изъ школы непременно поступалъ на службу въ театръ. Оказывались и очень бездарные ученики, но и ихъ не исключали изъ школы, а давали имъ возможность окончить школу, опредѣляли на службу на выходныя роли или по

режиссерской части для исполненія мелкихъ закулисныхъ обязанностей или изображать предводителей, статистовъ и пр.

Въ концѣ сороковыхъ годовъ былъ прекращенъ пріемъ живущихъ воспитанниковъ въ театральную школу и почти одновременно закрыты въ ней спеціальныя драматическіе классы, до начала шестидесятыхъ годовъ, когда въ театральное училище преподавателемъ драматическаго искусства сначала былъ приглашенъ Дмитревской, а затѣмъ И. В. Самаринъ, давшій Малому театру такихъ выдающихся художницъ-актрисъ какъ: Г. Н. Оедотова, Н. А. Никулина и М. Н. Ермолова, а также и такихъ полезныхъ дѣятелей сцены, какими были: г-жи Гельцеръ, Кроненбергъ, Нелюбова, Стрекалова, Оедорова, г.г. Рябовъ и Мельниковъ. Затѣмъ эти классы на нѣкоторое время были снова закрыты. Открылись они вновь 21 годъ тому назадъ, 1 октября 1888 г. и идея востановленія ихъ принадлежитъ нашему знаменитому драматургу А. Н. Островскому. Ставъ въ 1886 году во главѣ управленія Московскими театрами и театральнаго училища, онъ замышлялъ, по заранѣе выработанной имъ программѣ, возстановить при ней драматическіе курсы, но преждевременная кончина помѣшала ему осуществить свою мысль. Скончался Островскій, но идея великаго драматурга не умерла вмѣстѣ съ нимъ. Въ 1887 и 1888 г. было въ Москвѣ и Петербургѣ собрана комиссія, по преобразованію Московскаго училища, результатомъ трудовъ который и было Высочайше утвержденное 21 августа 1888 года «положеніе» его. За двадцать лѣтъ существованія драматическихъ курсовъ окончили ихъ и поступили въ труппу Малаго театра: И. С. Платонъ (режиссеръ), Н. М. Падаринъ, Н. А. Рыжовъ, Н. К. Яковлевъ, А. А. Остужевъ, В. Н. Рыжова, Е. Н. Музиль, С. В. Айдаровъ, А. В. Васенинъ, П. М. Садовскій, Е. М. Садовская, В. І. Масалитинова, Н. А. Смирнова, М. Ф. Ленинъ, Е. Д. Берсъ, Е. И. Найденова, В. Н. Пашенная, О. В. Гзовская, В. О. Лебедевъ и друг. Многіе служатъ въ театрѣ Корша. Весьма немногіе покинули сценическое поприще. Нѣкоторые, подобно О. А. Акимову (Усову), занялись спеціально преподаваніемъ сценическаго искусства.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо I.

„КОГДА ЦВѢТЕТЬ МОЛОДОЙ ВІНОГРАДЪ“ БЬОРНСОНА НА СЦЕНѢ ДРЕЗДЕНСКАГО ТЕАТРА.

С И Л Ь В І О.



ТОЧНО читаешь слова Бьорнсона: «Здѣсь... въ приходскомъ домѣ въ Нассе, въ домѣ, расположенномъ между двухъ сливающихся фьордовъ, окруженныхъ зелеными горами, съ широкимъ видомъ и на водопады, и на усадьбы, раскинутыя на другомъ берегу, и на волнующіяся нивы, и на кипѣвшую глубоко въ долинѣ жизнь, и на весь фьордъ, съ возвышавшимися во всю его длину горами, которыя множествомъ мысовъ, украшенныхъ каждый усадьбою, глубоко вдавались въ море, здѣсь.... я испыталъ самыя сильныя впечатлѣнія».

Когда взвился занавѣсъ Дрезденскаго театра — эти слова невольно пришли на память. Точно это было сказано не о томъ, что испыталъ и видѣлъ Бьорнсонъ въ дѣтствѣ, а именно объ этой «рамкѣ», въ которой предстало передъ нами послѣднее произведеніе этого всегда себѣ вѣрнаго и во всемъ неизмѣннаго, даже когда онъ, казалось, мѣнялъ свои воззрѣнія скальда «молодой Норвегіи». Лучше нельзя было почтить всю дѣятельность его, какъ подчеркнуть послѣднюю ноту, или, вѣрнѣе, этотъ послѣдній столь гармонирующій со всею пѣснею его жизни аккордъ — этимъ норвежскимъ пейзажемъ съ лиловою громадою скалистаго фьорда, уходящаго почти до неба на заднемъ планѣ, съ полями, залитыми свѣтомъ и красными крышами домовъ и всѣмъ, что такъ характерно и для Норвегіи, и для ея пѣвца, и для того обстоятельства, что вся «пѣсня родины», какою являлись произведенія Бьорнсона въ цѣломъ, началась съ этого пейзажа, въ описаніи дѣтства, и съ этой ноты начала она звучать и въ его душѣ, какъ доминанта въ аккордѣ. Почему-то говорили, что новая вещь Бьорн-

сона «опровергаетъ все старое, раньше сказанное». Въ другой разъ объ этомъ поговорю подробнѣе, а пока мимоходомъ отмѣчу только, что ни у какого другого писателя (кромѣ кажется Островскаго), столь живо отражающаго жизнь своего народа, не было такой неуклонной ясной опредѣленности и вѣрности самому себѣ на протяженіи всего творческаго пути. Последняя вещь Бьёрнсона «Когда цвѣтетъ молодой виноградъ» ни однимъ словомъ не отвергаетъ ничего сказаннаго раньше, потому что ея тема—тема всей его дѣятельности: «молодая жизнь идетъ по новымъ, по своимъ дорогамъ». Молодежь и ея «новая правда»—это та «прекрасная дама», которую пѣлъ уснувшій норвежскій скальдъ. И эта пьеса звучитъ до того вѣрно взятому съ начала жизни писательской тону, что невольно приходитъ сравненіе музыкальное, когда ее смотришь.

Королевскій Драматическій театръ въ Дрезденѣ производитъ впечатлѣніе добраго стараго времени. И въ немъ, какъ обстановка, такъ и игра и постановка одного стиля. Мнѣ пришлось попасть въ него почти непосредственно послѣ Рейнгартовскихъ постановокъ Берлинскаго Kammer-spiele. Потому это особенно бросалось въ глаза, и немудрено, что вначалѣ впечатлѣніе получилось немного сбивчивое отъ новой и «смѣлой» (по западному масштабу) пьесы Бьёрнсона. Она вышла тяжелою. Какъ будто слегка кряхтя вздумала порѣзвиться маститая Мельпомена. А между тѣмъ это дѣтище стараго скальда, «этотъ Веньяминъ его музы» дышетъ истинною молодостью, звенитъ радостнымъ смѣхомъ цолнаго жизни существа и только развѣ одно изобличаетъ возрастъ автора, это то, что онъ легко и съ улыбкою, — какая бываетъ въ юности только у геніевъ, а вообще у мудрой старости,—прошелъ мимо темы, которая у болѣе молодого автора могла бы неизбежно вызвать нотку драматическую.

И это не та поверхностность, съ которой скользятъ по серьезнѣйшимъ проблемамъ французы и у которыхъ tout s'arrange, а именно ясность умудренной здоровой старости, для которой получается изъ каждой, даже печальной картинки жизни, одинъ выводъ: «а все таки жизнь хороша, и что бы она ни давала, хороша она — жизнь».

Пьеса Бьёрнсона — это привѣтственная улыбка жизни и молодости отъ уходящаго съ ея поля бойца. Это его прощальный привѣтъ молодежи, которую поэтъ всегда такъ любилъ и въ которую вѣрилъ. Это его еще яснымъ голосомъ и твердо сказанная рѣчь въ защиту молодежи отъ нападенія современниковъ на ея «вольность и... развращенность», нападенія за то, что «нынѣшняя молодежь, особенно женская, утратила былую скромность и стыдливость» и т. д. и т. д.

Бьёрнсонъ хочетъ сказать своимъ современникамъ: «Это жизнь. И правда въ ней и въ ея носителяхъ—молодежи. И когда цвѣтетъ она, когда этотъ молодой виноградъ цвѣтетъ, тогда опьяняемся и мы, и тогда бродить вино и въ «мудрой» старой головѣ и тогда сходимъ съ ума мы, старые, и тогда глупости дѣлаемъ мы — а молодой виноградъ дѣйствительно только цвѣтетъ и потому все въ молодости чисто и ясно....»

Въ блестящей комедіи Бьёрнсона, которая написана такъ легко, что сначала даже изумляешься ея кажущейся поверхности, все время не переставая звенить одна нотка: бьющая ключемъ радость жизни.

Вся пьеса идетъ въ звукахъ, въ звонѣ дѣвичьяго смѣха, который стихаетъ лишь на мигъ одинъ: въ лирическую минуту, переживаемую старшими и который снова радостно вспыхиваетъ заключительнымъ аккордомъ. Подъ взрывъ молодого, безудержно - заразительнаго смѣха, которому тихо вторятъ старики, падаетъ занавѣсъ.

Этотъ звуковой фонъ пьесы былъ переданъ въ Дрезденскомъ театрѣ хорошо, какъ и рамка фьордовъ и неподвижная лиловая громада скалъ, за склонами ближнихъ полей. На ихъ фонѣ все время движутся молодыя женскія свѣтлыя фигуры, какъ символъ вѣчнаго возрожденія и движенія впередъ на фонѣ вѣковой, непреходящей идеи. Вѣдь Бьёрнсонъ, никогда не отрывающійся отъ родной почвы, весь корнями въ нее ушедшій, не сдѣлавшій ни одного движенія перомъ безъ помысла о своей Норвегіи, не даромъ избралъ фьорды рамкою для пьесы будто бы и общечеловѣческой. «Это норвежская молодежь, прежде всего хотѣлъ онъ сказать. Такою она стала и я ей шлю мой привѣтъ». Насколько прекрасенъ былъ декоративный

фонъ, насколько ярко и реально онъ передавалъ подлинную картину фіордовъ, настолько, къ сожалѣнію, эта національная черта мало была выдвинута въ игрѣ исполнителей. Передъ нами была только молодость. Одинъ вылетъ всѣхъ дѣвушекъ, одна за другою, вдоль рампы черезъ всю сцену, съ побѣдно звучащимъ крикомъ и смѣхомъ чего стоитъ! Или живая сцена спора съ пробстомъ ¹⁾... Но не были это смѣлыя правнучки норвежскихъ викинговъ, «новыя», «холостыя», смѣлыя и требовательныя женщины, которыя невинны и чисты, но смѣлы, которыя, требуя свою долю счастья, умѣя ее взять, умѣютъ обуздать и другого и себя (сцена прощанья Альберты съ отцомъ и ея рѣшимость отказаться отъ своей, смѣло было, взятой доли личнаго счастья)... Этихъ новыхъ норвежекъ на сценѣ не было, а просто были юныя нѣмочки, готовившіяся еще наканунѣ къ конфирмаціи....

Говоря о впечатлѣніи отъ пьесы, нельзя обойти одного ея недостатка—отсутствія динамики.

Ея движеніе — это движеніе чисто внѣшнее; ея дѣйствіе долго топчется на мѣстѣ. Правда—пьеса топчется такъ весело, живыми, подвижными дѣвичьими ножками, но потому то и надо бы ее вести возможно быстрымъ темпомъ. И это удавалось, къ сожалѣнію, не во все время спектакля. Споръ дѣвушекъ съ пасторомъ былъ прелестенъ, натуральная живость въ немъ доведена до иллюзіи и почти совершенна. Надо было видѣть этихъ дѣвочекъ, то окружающихъ своего «врага», то по двѣ и по три сплетающихся, то говорящихъ будто другъ другу, для пущей важности, не глядя на оппонента, то перебивающихъ другъ друга... Молодые голоса звенятъ ин огда всѣ сразу и все время переливается хохотъ серебромъ... Прелестна и вся розовая, вспыхивающая влюбленная Елена...

Не вполне удовлетворяли артистки, игравшія молодежь, когда онѣ вели свои сцены отдѣльно. За то выше похвалы была въ роли жены поэта г-жа Зальбахъ, артистка, прославившаяся, какъ Ибсеновская героиня и не побоявшаяся взять роль немолодой жены и матери.—Эта еще красивая, крѣпкая и хорошо одѣтая женщина, зрѣлая, но «молодецъ-баба», полная энергіи и

¹⁾ Въ русскомъ переводѣ—магистръ богословія.

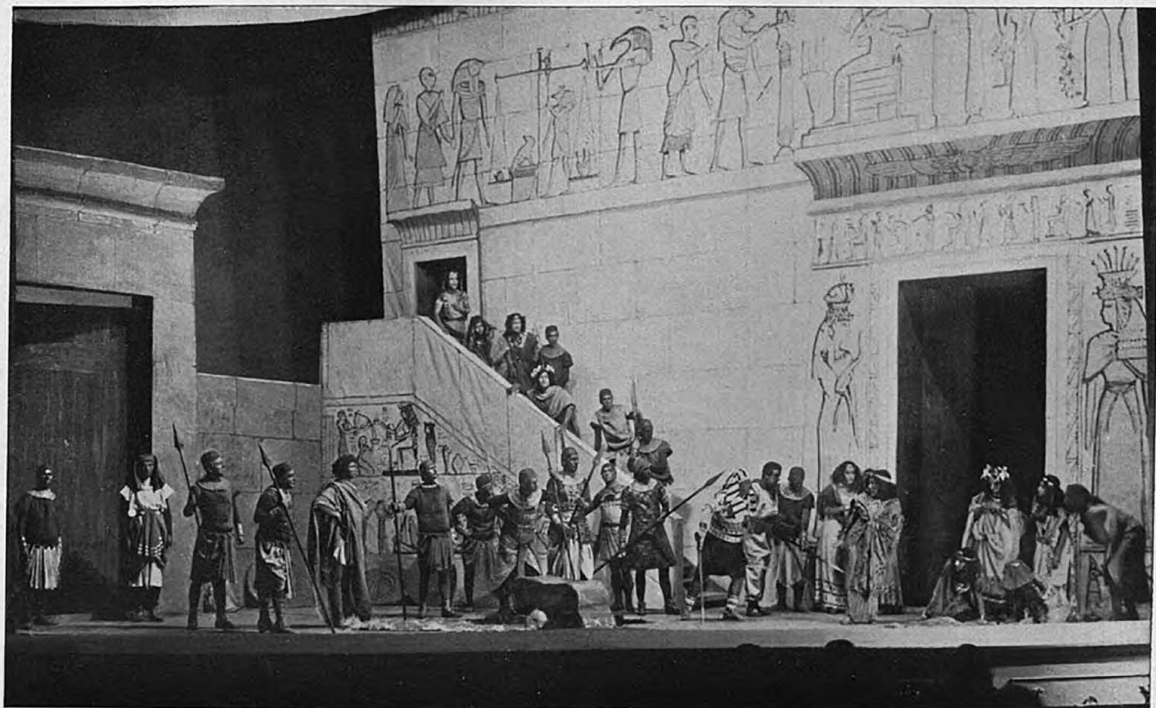
мужества, вѣчно бурлящая, вспылчивая, этотъ въ сущности «отецъ семейства» въ юбкѣ была создана артисткою удивительно. Съ громадной простотой и безъ малѣйшей сентиментальности прошла сцена чтенія стиховъ съ дочерьми. Воспоминанья молодости. Юморъ и жизненность артистки такъ тонки, что нельзя не воздать ей доли удивленія. У насъ, пожалуй, одна М. Г. Савина могла бы затмить г-жу Зальбахъ, не побоявшуюся «быть смѣшною» и въ то же время нашедшую, благодаря этому, средство не насмѣшить сентиментальностью, когда она остается одна и хрипло, чуть не со слезами (слезами женщины такъ же мало способной плакать, какъ мужчина) обращается къ сбѣжавшему мужу: «Вильгельмъ! Вильгельмъ»!

Въ этомъ ея «смѣшномъ» укорѣ такое въ тоже время большое горе, что сорвавшійся было смѣхъ замеръ. Но стоило появиться «Вильгельму» какъ сконфуженная за то, что «размякла», эта воинственная женщина обрушивается на него потокомъ укоровъ... Надо опять таки много такта, чтобъ быть тутъ, въ этой жизненной сценѣ,—не вульгарной, а человѣчески горячей, бурливой добрухой, которой и совѣстно себя, и рада-то она, и зло ее взяло...

Къ сожалѣнію старый поэтъ Арвидъ (г. Менертъ) не былъ тѣмъ все еще обаятельнымъ ребенкомъ до старости, витающимъ въ облакахъ, котораго всѣ обожаютъ, въ котораго влюблены «всѣ дѣвченки», но котораго ни въ грошъ не ставятъ. Артистъ далъ только одну черту: беззлобный, мягкій юморъ, сознающаго все это человѣка. Онъ былъ похожъ на купца, банкира, кого угодно, но не на обаятельнаго «поэта», который невольно взвалилъ всю тяготу жизни на мать семейства и тѣмъ «задушилъ» всю поэзію ея отношенія, но который въ тоже время самъ страдаетъ отъ незамѣтной переменъ жизни и живѣе всѣхъ въ домѣ ее чувствуетъ и рвется за миражемъ вспыхнувшей было надеждой на «новую жизнь», къ которой такъ смѣло и «соблазнительно-опасно» своею откровенностью зоветъ его увлекающаяся имъ Альберта.

Альберта идетъ навстрѣчу новой жизни, вольная и смѣлая потому, что у нея нѣтъ за плечами багажа старой ноши, увы уже ставшей при-

СЦЕНА 1 - КАРТИНЫ 1 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ГЕЙКБЛЮМА.



вычною.— Сцену объясненія Арвида съ Альвидою, «юною соблазнительницею», онъ ведетъ хорошо только потому, что въ ней видна иронія надъ собою, увлекающимся «опасною» откровенностью, знающей, чего она хочетъ дѣвушки.

Но артистка, ее игравшая, г-жа Ферденъ, была мало увлечена и бросилась къ Арвиду слишкомъ по дочернему и потому, быть можетъ, ея «жертва» не казалась большою и глубокою,—не чувствовалось того опьяняющаго аромата любви въ ней, которымъ вѣяло въ пьесѣ только отъ сценъ пробста съ Еленою (г. Вальбергъ и г-жа Лихтенегъ). Здѣсь самый, казалось (свѣтлый),—отвлеченный разговоръ звучалъ внутреннимъ смысломъ и каждый жестъ и позы, говорили за нихъ больше словъ,—опять таки, быть можетъ потому, что Елена могла быть во всѣхъ странахъ и во всѣ времена; здѣсь надо было дать понятный и безъ знанія норвежской молодежи образъ влюбленной полудѣвочки.

Словомъ, дрезденцы передали чувство хорошо, но типичное у нихъ пропало и къ сожалѣнію затушевались блескъ и легкость, съ которыми— Бьёрнсонъ настоящимъ мастеромъ затронулъ проблему о трагедіи «семьи», семьи фатально осужденной на расхожденіе,—и вопросъ о «любви на закатѣ».—Отъ Сольнеса, до... героя Зайцевской «Вѣрности» эту тему трактовали нѣсколько трагически. Бьёрнсонъ точно скользнулъ по ней, но словно улыбаясь. Онъ даже попытался найти выходъ. Только форма, въ которой онъ коснулся этихъ наболѣвшихъ темъ легкая, блестящая и потому играть эту пьесу, думается, надо такъ, какъ она написана: — фейерверкомъ, «нелогичныхъ», какъ жизнь, діалоговъ, смѣха, слезъ, юмора, грусти и ревности. Игра должна сверкать и искриться — и преподнести свои глубокія въ сущности темы возможно тоньше. Въ этомъ-то и мастерство Бьёрнсона, за которымъ должно слѣдовать и мастерство игры и ритмъ пьесы... Здѣсь авторъ вмѣсто разсужденій «на тему о»—ставитъ васъ передъ молодежью и спрашиваетъ съ улыбкою, которую вы чувствуете все время: — «Развѣ въ старые мѣхи можно влить это молодое вино жизни? Развѣ не радость земли оно сулитъ со всею своею отвагою, кокетствомъ,

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

требованіями и эгоизмомъ, въ которомъ, въ сущности,—столько человѣчности? Кто устоитъ противъ очарованія молодости и гдѣ голова не захмѣлѣетъ, когда цвѣтетъ молодой виноградъ?»

Вотъ этого-то хмѣля здоровой силы и не было у дрезденцевъ.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. И. АРАБАЖИНА.



АИБОЛЪЕ замѣтнымъ литературнымъ событіемъ въ Александринскомъ театрѣ за послѣднее время явилось возобновленіе «Венеціанскаго купца», лѣтъ шесть назадъ съ успѣхомъ шедшаго на этой сценѣ.

Возвратъ къ шекспировскимъ пьесамъ нельзя не привѣтствовать, хотя нельзя не отмѣтить все болѣе растущихъ трудностей въ постановкѣ произведеній геніальнаго драматурга.

Приходится констатировать тотъ фактъ, что трагедія Шекспира изжила свой вѣкъ. Мы этимъ нисколько не желаемъ умалять высокія, художественныя и литературныя достоинства мірового писателя. Они внѣ спора и внѣ сомнѣній, и даже тотъ разгромъ, который произведенъ великому писателю Англіи великимъ писателемъ земли русской, нисколько не умаляетъ непреходящаго величія его творчества; тѣмъ не менѣе приходится признать, что для постановки Шекспира возникаютъ все большія трудности какъ внѣшняго свойства, такъ и внутренняго.

Прежде всего исчезъ со сцены трагическій актеръ. И нѣтъ яркихъ темпераментовъ, нѣтъ людей сильной воли характера; нѣтъ внѣшней мощи, голосовыхъ средствъ, нѣтъ могучихъ вспышекъ страсти и огневого вдохновенія.

На нѣсколько десятковъ тысячъ русскихъ актеровъ, съ трудомъ можно указать двухъ-трехъ, которымъ можно еще поручить боевой шекспировскій репертуаръ. Да и тѣ артисты, которые въ силахъ подняться на высоту шекспировскаго амплуа, въ большинствѣ случаевъ даютъ не яркіе сильные характеры, не огневой темпераментъ и пламенное кипѣніе страстей, а болѣе или менѣе удачную и умную имитацію этихъ свойствъ.

Измельчали, посѣрѣли люди, выдохлись, обезволились, стали въ одну шеренгу, заняли скромный уголокъ въ обширной «мастерской» жизни и перестали быть «героями» въ прежнемъ значеніи этого слова.

Сильные характеры вывелись въ жизни, потому что исчезла въ жизни человѣка или нарушилась законная гармонія между мыслью, словомъ и дѣломъ, между чувствомъ, желаніемъ и поступкомъ!

Современный человѣкъ сжатъ тисками культуры, и каждый сильный порывъ души его падаетъ на душу тяжелымъ осадкомъ сдавленныхъ желаній; буря, клокочущая въ нашей груди, не смѣетъ найти выхода наружу и несетъ разрушеніе внутрь человѣка, убивая волю, хотѣніе, неврастенизируя человѣка.

И внутренняя жизнь отдѣльныхъ людей стала мельче, будничнѣе, потеряла въ красочности и яркости.

Если бы современный военоначальникъ вздумалъ поступить такъ, какъ Отелло, мы только сдвинули бы плечами изъ сожалѣнія, но не изъ сочувствія дикимъ выходкамъ страсти.

И на сценѣ герои Шекспира вызываютъ скорѣе изумленіе, чѣмъ сочувствіе. На ихъ страсти, на ихъ переживанія мы смотримъ, какъ на что-то намъ чуждое и малопонятное...

Измѣнились мы, стали другими людьми, и хотя трагичное не исчезло изъ жизни, но оно получило новыя формы выраженія и экспрессіи.

Въ чеховскихъ драмахъ, на примѣръ, трагическимъ героемъ, являются не отдѣльныя лица, а какъ-то всѣ разомъ вмѣстѣ: трагична Жизнь, лежащая на смертномъ одрѣ.

Вотъ, думается намъ, истинная причина, почему трагедія Шекспира не

привлекаетъ публику. Было-бы въ самомъ дѣлѣ странно и неосновательно объяснять такое явленіе упадкомъ вкуса, низкимъ уровнемъ развитія толпы и т. д. Вѣдь не выше же была въ этомъ отношеніи англійская публика эпохи Шекспира.

Не случайность и то обстоятельство, что большій успѣхъ имѣютъ не трагедіи, а комедіи и сказки Шекспира.

Только Шейлоку въ этомъ смыслѣ болѣе повезло, и эта пьеса имѣетъ успѣхъ и находитъ на сценѣ Александринскаго театра достойныхъ исполнителей.

Объясняется это отчасти тѣмъ, что сильный характеръ принадлежитъ представителю еврейской націи и проявляется въ болѣе доступныхъ нашей психологіи чертахъ мстительности и жестокости. Въ общемъ это скорѣе комедія съ полнымъ поэзіи романтическимъ концомъ, озареннымъ луннымъ свѣтомъ и счастливымъ воркованіемъ влюбленныхъ «въ такую ночь»...

Романтическая драма Шекспира представляетъ собою любопытный образецъ сліянія въ творествѣ чисто художественныхъ общечеловѣческихъ мотивовъ съ чертами самой обыденной обывательщины.

Какъ человѣкъ и гражданинъ, Шекспиръ стоитъ здѣсь не выше средняго обывателя со всѣми его предрасудками и недостатками.

Шекспиръ раздѣляетъ общую ненависть христіанъ къ евреямъ и цѣлью его драмы являлось изображеніе жестокости, корыстолюбія и другихъ недостатковъ еврея. Шекспиръ,—обыватель, заходитъ въ этомъ отрицательномъ отношеніи къ еврею такъ далеко, что сознательно сгущаетъ краски, чтобы очернить еврея и также сознательно и вопреки дѣйствительности идеализируетъ христіанъ.

Такъ, напримѣръ, онъ укоряетъ Шейлока за то, что тотъ беретъ проценты и противопоставляетъ ему безсребренника купца Антоніо, не признающаго роста.

Между тѣмъ мы знаемъ, что деньги въ ростъ давали всѣ, въ томъ числѣ и христіане, что 12 процентовъ казались тогда небольшимъ ростомъ. Самъ Шекспиръ давалъ деньги въ ростъ, бралъ 10% и въ каче-

ствѣ очень дѣловаго человѣка, не прощалъ долговъ, даже очень маленькихъ. Онъ ведетъ процессъ съ однимъ бѣднякомъ за 1 фунтъ 15 шиллинговъ 10 пенсовъ.

Также преувеличенъ и мотивъ жестокости. Фунтъ мяса въ уплату долга обезпечивался кредитору еще 12 таблицами законовъ древняго Рима. Въ старину этотъ обычай существовалъ вездѣ, хотя, конечно, въ эпоху Шекспира подобное требованіе закона считалось уже формально аннулированнымъ и *summum jus* казалось уже *summa injuria*.

Желаніе унизить ростовщика Шейлока проглядываетъ у Шекспира во многихъ сценахъ и въ отдѣльныхъ чертахъ характеристики. Шейлокъ скупъ, находитъ что слуга много жретъ, онъ скорбитъ не столько о бѣжавшей Джессикѣ, сколько о погибшихъ у него богатствахъ и о ея мотовствѣ. Онъ идетъ на пиръ къ христіанамъ изъ ненависти къ нимъ, «чтобы наѣстся на счетъ расточительныхъ христіанъ». Вся сцена суда ведется въ такихъ тонахъ, что ясно желаніе автора посрамить и осмѣять жестокость и мстительность еврея.

Но обывательская точка зрѣнія у Шекспира не побѣждаетъ Шекспира художника. Чувство правды подсказываетъ ему много тонкихъ и благородныхъ штриховъ, которые рисуютъ уже Шейлока, какъ жертву, какъ человѣка глубоко страдающаго и обиженнаго.

«Вы избавлялись отъ слюны, харкая мнѣ въ бороду, говоритъ Шейлокъ еще въ первомъ актѣ, — теперь вы приходите ко мнѣ и говорите: намъ нужны деньги... Развѣ у пса есть деньги? Развѣ собака можетъ дать три тысячи червонцевъ».

Эти слова уже готовятъ къ Шейлоку иную, не обывательскую точку зрѣнія. Шейлокъ не лишенъ высокихъ чувствъ любви и нѣжности и за бирюзовый перстень, который онъ получилъ отъ Ліи, когда былъ еще холостымъ онъ не взялъ бы «цѣлый лѣсъ, населенный обезьянами».

Высокочеловѣческія настроенія Шекспира прорываются ярко и выразительно въ монологъ третьяго дѣйствія: «Развѣ у жида нѣтъ глазъ, развѣ у него нѣтъ рукъ... развѣ изъ насъ не течетъ кровь; когда отравляете, развѣ

мы не умираемъ»... Вѣковое страданіе нашло свой откликъ въ этомъ превосходномъ, глубокочеловѣческомъ монологѣ, и общее впечатлѣніе драмы дышетъ гуманными выводами, создаетъ въ нашей душѣ осужденіе вѣковой нетерпимости и несправедливости. Еще болѣе открыто стать на эту точку зрѣнія было для Шекспира трудно: публика и цензура могли не понять и осудить его.

Не надо забывать, что издѣвательство надъ евреемъ было явленіемъ обычнымъ въ христіанскомъ обществѣ.

Однажды парижскій жидъ попалъ какъ-то въ субботній день въ городской стокъ. Соплеменники не могли вытащить его въ день субботній, не нарушая закона Моисея и ждали воскресенья. Узнавъ объ этомъ добрый и благочестивый король Людовикъ Святой повелѣлъ и въ воскресенье воспрепятствовать жидамъ вытащить несчастнаго изъ клоаки. Жидъ не дождался понедѣльника и скончался въ вонючей ямѣ. Но милая шутка короля многихъ позабавила и удостоилась риѣмованнаго пересказа... Но это были шутки; религіозныя преслѣдованія были еще страшнѣе. Евреямъ часто предлагали выборъ между крещеніемъ и костромъ. Въ 1349 году пятьсотъ евреевъ Страсбурга предпочли второй исходъ.

Поэтому Шекспиру чрезвычайно трудно было и просто невозможно дать однообразное освѣщеніе вопроса въ своей драмѣ. Его характеристика Шейлока, его личное отношеніе къ нему постоянно двоятся, что затрудняетъ и пониманіе Шейлока и созданіе опредѣленнаго сценическаго образа при исполненіи роли Шейлока. Чувствуется, что Шекспиръ уже свободенъ отъ многихъ наивныхъ предразсудковъ его времени; онъ явно не раздѣляетъ фанатическаго убѣжденія, что некрещеный еврей осужденъ навѣки; онъ явно не на сторонѣ тѣхъ дѣтскихъ софизмовъ, при помощи которыхъ Шейлоку не платятъ долга, имущество конфискуютъ, заставляютъ принять христіанство и проч. И когда Порція въ роли адвоката спрашиваетъ разбитаго и сраженнаго Шейлока «доволенъ ли онъ» такимъ христіанскимъ судомъ, въ отвѣтъ еврея много трагическаго и потрясающаго: «Я доволенъ. Прошу васъ, дайте позволеніе уйти отсюда. Мнѣ нездоровится. Пришлите актъ ко мнѣ. Я подпишу все».—Въ этомъ концѣ чувствуется такая сила

трагизма, страданія Шейлока поднимаются здѣсь на такую потрясающую высоту, что издѣвательство надъ несчастнымъ невольно прекращается. Чувствуешь, что надвинулась тьма, выхода нѣтъ, и Шейлокъ перестаетъ жить, какъ человѣкъ. Онъ окаменѣваетъ.

Эпоха не позволила Шекспиру оправдать жида Шейлока, какъ страдающаго человѣка,—цѣликомъ, но онъ сдѣлалъ для его оправданія все, что было возможно для просвѣщеннаго человѣка XVI вѣка (Мезьеръ).

II.

Исполнители нашего времени, конечно, давно уже выдѣляютъ общечеловѣческія черты въ типѣ Шейлока, но въ пониманіи общихъ контуровъ рисунка существуетъ значительное разномысліе. Одни исполнители считаютъ съ бытовыми чертами, другіе изображаютъ Шейлока подъ угломъ зрѣнія какой-нибудь опредѣленной идеи.

Такъ напримѣръ въ постановкѣ Московскаго Художественнаго театра выдвигался Станиславскимъ бытовой и историческій элементъ. То, чѣмъ былъ Шейлокъ до катастрофы съ Антоніо, вся его предыдущая жизнь вдвигались москвичами въ рамки пьесы.

Передъ нами мелкая лавочка подъ лѣстницей; оборванецъ жиденокъ, еврейскій акцентъ, мелкія черты ростовщика, и только въ послѣдній моментъ еврей-ростовщикъ выпрямляется во весь ростъ и превращается въ мстителя за униженное племя.

Пониманіе, даваемое исполнителемъ роли Шейлока на сценѣ Александринскаго театра, совершенно иное.

Г. Дарскому Шейлокъ представляется уже съ первыхъ картинъ типомъ вполне сложившимся и получившимъ, такъ сказать, одно опредѣленное выраженіе лица, одинъ опредѣленный пафосъ души, одно великое устремленіе, поглощающее всѣ другіе мотивы жизни и дѣятельности.

Уже въ первой картинѣ Шейлокъ обнаруживаетъ сдержанное, но вполне опредѣленное отношеніе къ христіанамъ. Въ его поведеніи чувствуется воля, сила характера, непреклонность.

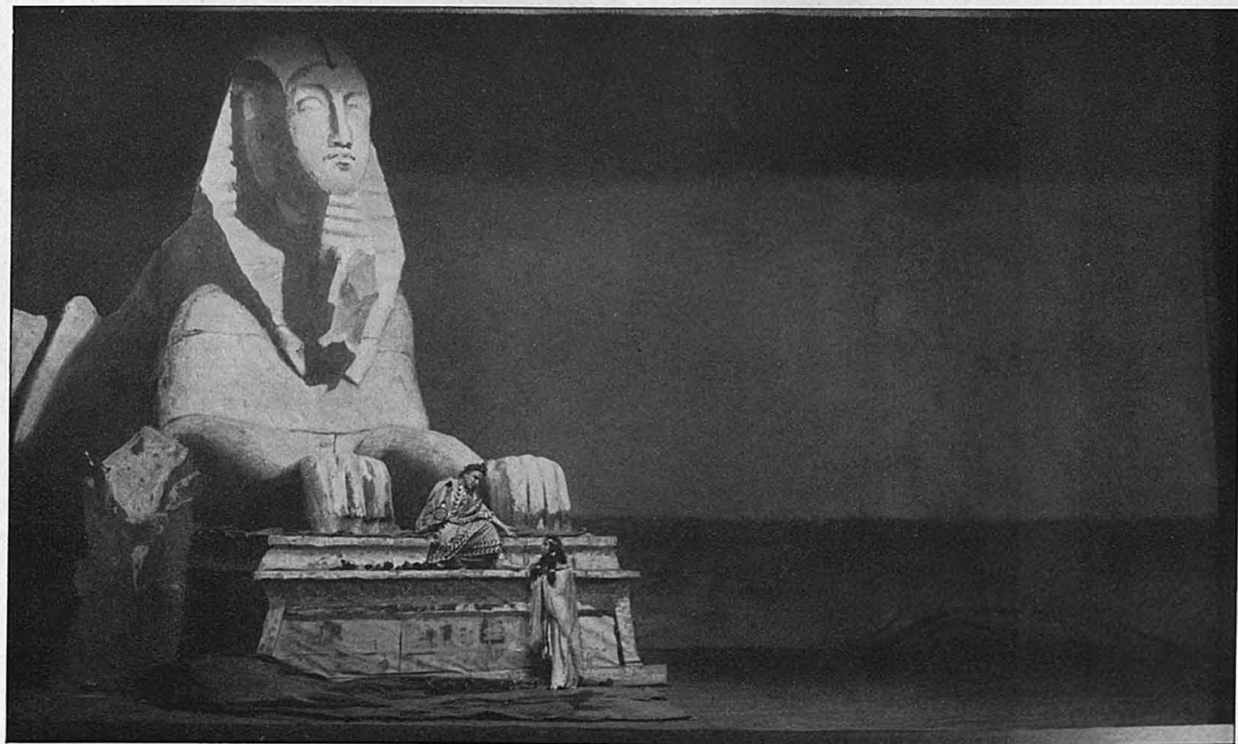
Онъ ненавидитъ Антоніо за то, что тотъ ненавидитъ «весь нашъ священный народъ» за издѣвательство надъ ростовщицествомъ Шейлока, которое благословенно небомъ, ибо «всякая нажива священна, если она не плодъ воровства». Единственно Антоніо стоитъ ему на пути и мѣшаетъ быть всемогущимъ въ торговлѣ. Первый разговоръ Шейлока съ Антоніо—это схватка на рапирахъ, это столкновение двухъ стальныхъ клинковъ, двухъ волей, и если Шейлокъ уступаетъ и смиряется, то только потому, что не приспѣло время сбросить маску. Шейлокъ въ исполненіи Дарскаго быстро овладѣваетъ собой, прячетъ свою ненависть подъ личиною лицемерной дружбы и только «ради шутки» предлагаетъ закрѣпить у нотариуса договоръ о фунтѣ мяса.

Въ толкованіи роли Шейлока г. Дарскій далъ два варианта. Мы помнимъ, что шесть лѣтъ назадъ при первомъ выступленіи въ роли Шейлока онъ болѣе выдвигалъ черты человѣка надъ образомъ мстителя,—воплощеніемъ цѣлаго племени. Сообразно съ такимъ замысломъ и прежній гримъ былъ человѣчнѣе. Парикъ и волосы были бѣлаго цвѣта, что давало болѣе человѣчный характеръ всему облику Шейлока; и рѣчь его была нервнѣе и подвижнѣе въ отбѣнкахъ тона.

Въ новомъ вариантѣ своей игры г. Дарскій отодвигаетъ на третій планъ все человѣческое въ обликѣ Шейлока. Передъ нами человѣкъ окаменѣвшій въ своихъ мстительныхъ планахъ. Его планы опредѣлились, его воля нашла свою линію движенія; она непоколебима. Каменная мстительность запечатлѣна на лицѣ Шейлока. Рыжіе, переходящіе въ сѣроватый тонъ волосы парика и бороды, увеличиваютъ впечатлѣніе злости, мстительности. Въ каждомъ движеніи тѣла чувствуется сильная воля, затаенная злоба, ненависть, созрѣла мысль о мести и питаетъ жизнь, давая ей опредѣленное направленіе и ясную цѣль.

Г. Дарскій настойчиво выдвигаетъ одну преобладающую въ жизни Шейлока идею—мстительности, что отражается на его читкѣ, движеніяхъ, мимикѣ. Онъ словно окаменѣлъ. Говоритъ не волнуясь, спокойно. И только подъ вліяніемъ величайшей скорби и страданія прорывается его душа, въ

СЦЕНА 2 КАРТИНЫ 1 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦИЯ Г. ЛАВЛОВСКОГО.



монологъ-воплѣ о жидѣ, который такъ же страдаетъ, какъ и христіане.

Въ сценѣ суда это волевое начало проявляется въ еще большей окаменѣлости души и внѣшней неподвижности лица.

Тутъ послѣдняя ставка. Жидъ требуетъ правосудія. Оно должно быть дано ему. Высшая справедливость и законъ на его сторонѣ. Онъ ни за что не откажется отъ мести. Онъ такъ долго ждалъ этого случая. На карту поставлена вся жизнь, весь ея пагосъ, весь ея нравственный смыслъ. Шейлокъ—Дарскій почти грубо требуетъ справедливости. Онъ не боится самого дожа въ этомъ послѣднемъ спорѣ. Справедливость или жизнь. И когда христіанскій судъ обманулъ его упованія, Шейлокъ перестаетъ существовать. Его послѣдніе отвѣты—это отвѣты живого мертвеца. Померкъ свѣтъ очей его. Нѣтъ больше справедливости; нечѣмъ и не для чего жить.

Въ первомъ варіантѣ своего толкованія роли г. Дарскій выдвинулъ болѣе человѣка, въ новомъ—слишкомъ подчеркнуто волевое начало и провиденціальныи характеръ роли. Истина, кажется, по серединѣ...

Въ новой постановкѣ «Шейлока» большая часть ролей исполнялась молодыми силами. Порцію играла г-жа Шувалова, Джессику—г-жи Прохорова и Ускова, Бассаніо—г. Ждановъ, Ланцелота—г. Озаровскій, принца Аррагонскаго—г. Мейерхольдъ, придавшій облику принца комическія черты Донъ-Кихота и неудачника и освѣтившаго эту роль своеобразнымъ юморомъ и нѣсколько буффоннымъ комизмомъ.

III.

Изъ другихъ театральныхъ новинокъ сезона отмѣтимъ: «Г-жу Пошлость» г. Ходотова, «Тихую пристань» графа Зубова, пьесу Бара «Звѣзда» и комедію г. Рышкова «Обыватели». Первая комедія пытается обрисовать частную жизнь нѣкоторыхъ литераторовъ; вторая переноситъ насъ въ міръ художниковъ; героиней третьей является артистка (г-жа Мичурина), опредѣляющая свои отношенія, — свободной и независимой женщины,—къ театру и браку. Въ четвертой комедіи изображена русская

обывательщина со всѣми ея маленькими и мелкими злобами дня: маленькой ложью, маленькой моралью, маленькими людьми, маленькими ненавистями, разочарованіями, смѣлыми поступками и робкими попытками начать новую жизнь. Въ незатѣйливой пьесѣ г. Рышкова много незатѣйливой жизненной правды, изображенной съ большой долей юмора и хорошимъ знаніемъ сцены. На сценѣ докторъ (г. Аполлонскій), ушедшій въ практику и не чуждый флирту со своей прежней симпатіей; его жена (г-жа Стравинская), жаждущая лучшей жизни; здѣсь-же содержанка богатаго генерала Суслова (г. Давыдова), Валентина Юрьевна Ознобишина (г-жа Мичурина). Маленькая месть этой содержанки доктору, практическое осуществленіе обезпеченія своей роли содержанки записью у нотариуса 300.000 рублей и освобожденіе молодой обманутой жены доктора отъ супружескихъ цѣпей во имя правды и лучшаго будущаго—вотъ основные моменты дѣйствія въ пьесѣ г. Рышкова.

Обывательщина представлена безъ полета въ высь, но вѣрно, правдиво, забавно...

ГАСТРОЛИ Г-ЖИ ГАНАКО.

Л. М. ВАСИЛЕВСКАГО.



А фонъ сезона, такого размѣреннаго и ординарнаго, пріятнымъ красочнымъ пятномъ вырисовались гастролы извѣстной японской артистки г-жи Ганако съ ея труппой.

Гастролы эти не имѣли, къ сожалѣнію, того успѣха, какого онѣ заслуживали, и это главнымъ образомъ потому, что въ репертуаръ вошла одна единственная пьеска, притомъ пьеска довольно элементарная, не дававшая простора своеобразному дарованію артистки.

Неблагопріятнымъ обстоятельствомъ явилось и то, что спектакли

происходили почему-то въ театрѣ «Буффъ», послѣ совершенно имъ чуждыхъ по стилю опереточныхъ представленій.

Объ этомъ слабомъ успѣхѣ гастролей г-жи Ганако можно пожалѣть, ибо японское драматическое искусство, заключающее въ себѣ столько своеобразнаго и, на европейскій взглядъ, неожиданнаго, извѣстно у насъ только въ лицѣ г-жи Сада-Якко, несомнѣнный талантъ которой запечатлѣнъ уже явственными слѣдами европейской культуры и вліяніемъ европейскихъ сценъ. Напротивъ, г-жа Ганако, которая также ставитъ себѣ задачей пріобщить японскій театръ къ европейскому, находится пока лишь въ началѣ этого пути, и потому въ ея игрѣ, въ ея сценическихъ пріемахъ почти все остается еще національнымъ, въ своей экзотичности столь непохожимъ на наше и оттого вдвойнѣ любопытнымъ.

Г-жа Ганако, вопреки обыкновенію нашихъ гастролеровъ, привезла съ собой довольно сильную, хотя и маленькую труппу, и въ исполненіи національной драмы «Отаке» труппа дала хорошій ансамбль. О самой пьесѣ сказать въ сущности нечего: это безхитростная исторія служанки Отаке (г-жа Ганако), которую закалываетъ любовникъ ея госпожи.

Увлечшись нарядами своей госпожи, служанка надѣла ихъ на себя; когда приходитъ этотъ любовникъ, она, боясь быть узнанной, отворачиваетъ свое лицо и упорно молчитъ въ отвѣтъ на его страстные рѣчи. Наконецъ, самурай, взбѣшенный этимъ молчаніемъ и холоднымъ пріемомъ, бросается на нее съ кинжаломъ, и дѣвушка умираетъ на рукахъ влюбленнаго въ нее слуги, въ присутствіи своей госпожи и потрясеннаго своей трагической ошибкой любовника.

Содержаніе этой немудреной пьески, разыгрываемой на чуждомъ японскомъ языкѣ, тѣмъ не менѣе совершенно понятно зрителю, благодаря удивительной выразительности мимики и жеста артистовъ. Игра же г-жи Ганако возвышаетъ этотъ полународный примитивъ до уровня настоящей художественной драмы, способной не только доставить эстетическую радость, но, мѣстами, взволновать даже искушеннаго зрителя.

Маленькая, съ необыкновенно подвижнымъ лицомъ и тѣломъ,

г-жа Ганако играетъ именно вся, до кончиковъ своихъ миниатюрныхъ пальцевъ, до движенія гибкой и выразительной спины. Прелестной миниатюрой, вродѣ филигранно-точеной японской ширмочки или вазочки съ цвѣтами, явилась первая же сцена, гдѣ Ганако-Отаке тащитъ тяжелый сундукъ съ нарядами. Необыкновенно точно, мелкими штрихами, передаетъ артистка ощущеніе тяжести ноши и утомленія.

Еще лучше, съ очаровательной граціей и тонкими деталями проведена сцена кокетства, когда служанка, быстро щебеча и заливаясь мелкимъ серебристымъ смѣхомъ, примѣриваетъ наряды принцессы. Радостный танецъ принаряженной и внезапно похорошѣвшей служанки,—это маленькій шедевръ сценической техники, такъ же какъ и милая любовная сцена съ влюбленнымъ въ нее слугой.

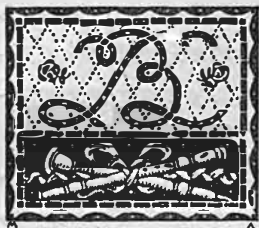
Но образцомъ—уже не миниатюры только, а прямо сценическаго воплощенія является у г-жи Ганако сцена смерти. Настоящій художникъ сцены сказался въ сущности только здѣсь, и многія артистки могли бы поучиться у этой маленькой экзотической женщины, какъ слѣдуетъ умирать на сценѣ, оставаясь правдивымъ и сохраняя художественную мѣру, давая законченный, отдѣланный до мелочей рисунокъ, но не впадая при этомъ въ тягостныя и антихудожественныя уродства реализма.



МОСКВА

I. ДРАМАТИЧЕСКІЕ ТЕАТРЫ

Н. Е. ЭФРОСЪ.



Въ той увлекательной рѣчи о «ближайшихъ задачахъ Малаго театра», съ которою кн. А. И. Сумбатовъ обратился въ началѣ сезона къ управляемой имъ труппѣ, и съ которою нашъ читатель могъ познакомиться по предыдущему выпуску «Ежегодника Императорскихъ театровъ», — указывалось, что Малому театру, его актерамъ и режиссерамъ, въ этомъ году, по ряду причинъ, предстоитъ работа особенно большая и особенно трудная. И новый управляющій труппою призывалъ всю ея энергію, весь подъемъ силъ и воодушевленія, безъ котораго задуманное окажется неосуществимымъ.

Этотъ призывъ нашелъ полный и увлеченный откликъ. Театръ работаетъ съ совершенно исключительнымъ напряженіемъ, находится въ непрестанномъ кипѣніи и осуществляетъ одну за другою постановки, часто очень сложныя и трудныя, и всегда почти—съ двойнымъ комплектомъ исполнителей, значить—съ двойною подготовительною работою. Эта работа идетъ въ томъ темпѣ и съ тою интенсивностью, какіе мыслимы лишь при общемъ увлеченіи дѣломъ, когда всѣ, его дѣлающіе, властно захвачены одною общою цѣлью, всѣмъ одинаково близкою и дорогою. Такая увлеченность и бодрость поддерживаются широкимъ и все крѣпнущимъ сочувствіемъ, которое встрѣчаетъ сейчасъ нашъ Малый театръ. И уже начинается блистательно осуществляться то, о чемъ мечтала упомянутая выше рѣчь: театръ «возвращаетъ себѣ публику», «постепенно и прочно привлекаетъ къ себѣ лучшую часть нашего общества». Опять премьеры Малаго театра получаютъ характеръ большихъ театралныхъ дней, которыхъ ждутъ и о которыхъ потомъ долго и много говорятъ, спорятъ.

Наибольшій интересъ, во всякомъ случаѣ—самые большіе и жаркіе споры выпали въ отчетномъ мѣсяцѣ на долю «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу. Эта историческая комедія—a history, коротко обозначаетъ ее самъ авторъ,—слишкомъ необычна по своей формѣ, и по манерѣ авторскаго письма, по отношенію къ историческимъ личностямъ, слишкомъ смѣло порываетъ съ традиціею или привычкою и слишкомъ парадоксальна въ нѣкоторыхъ своихъ идеяхъ, чтобы не вызвать разнорѣчія въ оцѣнкахъ и не поднять большихъ споровъ. Она весело смѣется тамъ, гдѣ мы привыкли дѣлать серьезное лицо, и вдругъ обрываетъ смѣхъ глубокою и скорбною мыслью. Она мѣшаетъ буффонаду съ традиціею и беззаботную шутку—съ философскою серьезностью. Она полна неожиданностей. И во всѣхъ этихъ прихотливыхъ смѣшеніяхъ и неожиданностяхъ не только дерзка, но и ярко-талантлива.

Такого строя произведеніе, въ самой манерѣ своего письма кроющее какой то вызовъ, не можетъ рассчитывать, что будетъ всѣми принято одинаково, что не родитъ путаницы въ воспріятіяхъ и разногласіи въ оцѣнкахъ. И тѣ мнѣнія, которыя у насъ вызвала пьеса англійскаго драматурга, лишь теперь дошедшаго до русскаго читателя и зрителя, лишь теперь привлекашаго его вниманіе,—расположились по всѣмъ ступенямъ длинной лѣстницы, отъ полного восторга до полного и сердитаго отрицанія.

Такъ, впрочемъ, не только у насъ. Та же судьба—у всѣхъ, кажется, пьесъ Бернарда Шоу и на его англійской родинѣ, и въ Германіи, гдѣ этимъ своеобразнымъ авторомъ сильно заинтересованы. Онъ знаетъ восторженныхъ поклонниковъ, которые зовутъ его реформаторомъ и возродителемъ англійскаго театра. Но онъ видитъ и презрительныя лица, иногда насмѣшливыя, иногда—озлобленныя, и часто видитъ себя въ сердитыхъ, старающихся уязвить побольнѣе карриатурахъ. Правда, время сплошнаго отрицанія Шоу, когда плотно закрывались передъ его социальными комедіями,—«неприятными пьесами», *unpleasant plays*, какъ обозначилъ ихъ онъ самъ,—двери англійскихъ театровъ, и когда критика только издѣвалась, это время прошло. Понемногу Шоу завоевалъ и сцену, и вниманіе, и признаніе. Имя

его окружилось славою. Но эхо прежнихъ нападокъ и насмѣшекъ еще звучитъ и теперь.

Для русскаго читателя-зрителя Шоу—величина еще совсѣмъ неопредѣленная, съ ликомъ смутнымъ, съ чертами нечеткими и сбивающими съ толку. «Цезарь и Клеопатра» точно захватилъ нашу большую публику врасплохъ и оставилъ въ растерянности. И можно было на первыхъ спектакляхъ пьесы въ Маломъ театрѣ слышать, что это—фарсъ, что это недостойно серьезной сцены. Можно было видѣть, что зритель смѣется—и вдругъ точно спохватывается въ страхъ, что выдаетъ тѣмъ недостаточную серьезность и недостаточно тонкій эстетическій вкусъ. «На голову великаго Цезаря надѣтъ шутовской колпакъ съ звякающими бубенчиками», «непозволительное благерство и гаерство», «профанація исторіи»,—говорили нѣкоторые зрители, вдругъ принявшіе такъ близко къ сердцу достоинство славнаго римлянина и трагическое величіе египетской царицы-обольстительницы и оскорбившіеся свѣтомъ шутки. А рядомъ солидный московскій историкъ, профессоръ, конечно—особенно чуткій къ «профанаціи исторіи», призналъ въ своей статьѣ въ «Русской Мысли» «Цезаря и «Клеопатру» не только произведеніемъ большого художественнаго таланта, но и серьезной мысли, несомнѣнной, хотя и своеобразно выраженной, исторической правды.

И, конечно, истина—на сторонѣ этого послѣдняго судьи достоинствъ пьесы Шоу, а не растерявшихся передъ необычностью и своеобразностью оцѣнщиковъ. Въ «Цезарѣ и Клеопатрѣ» есть умышленное отступленіе отъ нѣкоторыхъ историческихъ указаній, есть умышленные анахронизмы и модернизмы. Ну, конечно, цезарева воины не кричали: «Hip, hip, hip, hurrah!», а Аполлдоръ-сициліецъ не сказалъ-бы: «Who says artist, says duellist», и свита маленькаго Птолемея еще не знала формулы: «Египетъ для Египтянъ». Шоу все это понималъ не хуже, чѣмъ мы съ вами, и даже чѣмъ тѣ, которые съ многозначительнымъ лицомъ уличаютъ автора въ грубомъ невѣжествѣ и попрекаютъ пренебреженіемъ къ исторіи. Сквозь историческую ткань все время ясно,—конечно, это сдѣлано сознательно,—просвѣчиваетъ современность. Иногда обозначается совсѣмъ злободневный намекъ, вродѣ

намека на смѣшное увлеченіе спиритизмомъ и столоверченіемъ. И Цезарь порою говоритъ не какъ авторъ записокъ De Bello Gallico, но какъ Бернардъ Шоу, бывший «Фабіанцемъ». И въ этомъ—одна изъ прелестей его тонкой, часто злой комедіи.

И все-таки, несмотря на умышленные модернизмы и на использованіе этой а history въ цѣляхъ сатирическихъ, полемическихъ, даже памфлетныхъ,—тутъ сохранена и настоящая историчность, подлинно историческое зерно. Дано въ дѣвочкѣ Клеопатрѣ—страстной, бурной, капризной, жестокой и мстительной, все то, изъ чего потомъ разовьется повелительница Египта, во всемъ ея, исторіею засвидѣтельствованномъ, психологическомъ содержаніи. Если, вѣрный своей писательской манерѣ, своему темпераменту и своему художественному плану, Шоу не дѣлаетъ этого громоздко, съ важнымъ и скучнымъ видомъ педанта, но легко, граціозно, среди неза-тихающей шутки, иногда пуская въ ходъ и оружіе художественной карри-катуры и всегда свѣтясь тонкимъ юморомъ,—пусть этимъ шокируются и на это ворчливо претендуютъ чопорные педанты. Но если они почитаютъ примѣчанія Шоу, они увидятъ, что авторъ не такъ ужъ развязно обращался съ историческими данными, тщательно собиралъ матерьялы, какъ фундаментъ для граціознаго зданія своей комедіи. И даже приводитъ цѣлый коментарій къ тому рецепту отъ плѣшивости, который шаловливая Клеопатра даетъ въ пьесѣ Юлію Цезарю.

Несмотря на всѣ элементы веселой комедіи и на ея склонность къ шаржу, данъ въ этой своеобразной пьесѣ и настоящій Цезарь, настоящій въ своемъ существенномъ, но снятый съ историческихъ ходулъ, лишенный важной гримасы тяжелаго показнаго величія. Но онъ богатъ инымъ—величіемъ красиваго духа, остраго ума. Отъ сознанія тщеты жизни и равенства всѣхъ передъ лицомъ смерти, гдѣ-то глубоко залегла тихая печаль и мягкая иронія ко всѣмъ и ко всему; а еще глубже шевелятся трагическія предчувствія: «я созрѣлъ для ножа убійцы»... Въ такомъ осѣненіи внутренней красоты и значительности показанъ Цезарь Бернарда Шоу въ первой его сценѣ, у таинственнаго сфинкса, среди таинственно-серебристой ночи. Такимъ

СЦЕНА 3 КАРТИНЫ 1 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦИЯ Г. ЛАВДОВСКОГО.



выступает Цезарь и въ послѣднихъ сценахъ пьесы, когда печаль его, не становясь мрачною и тяжелою, особенно густа, и мысли его значительны. Цезарь Бернарда Шоу умѣетъ весело и остроумно шутить, не прочь помолодиться, и бѣдовая Клеопатра хохочетъ надъ его плѣшью, старательно прикрытою побѣднымъ дубовымъ вѣнкомъ. Но онъ говоритъ иногда, какъ истинный мудрецъ, а не только боецъ, такъ многое постигшій, такъ многому узнавшій вѣрную цѣну и тонкимъ скептицизмомъ не разложившій, но лишь очистившій свою благородную душу. Иногда Цезарь достигаетъ чрезвычайной красоты. И только-что смѣшившій своими маленькими слабостями, отъ которыхъ никогда не свободно и величіе,—вдругъ настраиваетъ зрителя важно и даже печально-торжественно. Потому что печально-торжественна всякая истинно-глубокая мысль. Не всегда, конечно, таковъ Цезарь. Бываетъ онъ только парадоксаленъ, любитъ мѣткій афоризмъ.

Въ этихъ сочетаніяхъ, въ легкости и забавности, не исключаящихъ серьезности, въ бойкой шуткѣ, не исключаящей глубокомыслія, въ модернизмахъ, не разрушающихъ историчности, и въ буффонадѣ, примиренной съ полною художественностью,—привлекательность пьесы Бернарда Шоу, которую включилъ въ свой репертуаръ Малый театръ. Она—одна изъ лучшихъ, можетъ быть—самая умная и самая талантливая въ уже довольно обширномъ, въ восемнадцать названій, театрѣ Бернарда Шоу.

Несомнѣнно, «Цезаремъ и Клеопатрою» привлечетъ къ себѣ вниманіе и интересъ и весь этотъ театръ, пестрый въ темахъ и жанрѣ, мѣстами своихъ дѣйствій выбирающій чуть не весь земной шаръ,—то Атласскія горы, то Сіерру-Неваду, то Сѣверную Америку, то Болгарію, то Сирію и Египетъ; не на всемъ своемъ протяженіи равно талантливый, но нигдѣ не плоскій, не безцвѣтный и не безразличный; и вездѣ отмѣченный однимъ кореннымъ стремленіемъ: срывать маски со лжи, воевать съ условностями,—въ морали, въ политикѣ,—и выслѣживать фарисейство и лицемеріе до ихъ послѣднихъ убѣжищъ. По широтѣ идейныхъ замысловъ, по смѣлости многихъ обобщеній и по своеобразности формы первое мѣсто въ этомъ театрѣ Бернарда Шоу

принадлежитъ пьесѣ «Man and Superman», «Человѣкъ и сверхчеловѣкъ», которую самъ авторъ опредѣляетъ, какъ «a comedy and a philosophy». Это—чрезвычайно своеобразное добавленіе къ большой литературѣ о Донъ-Жуанѣ и непрекращающейся дуэли между мужчиною и женщиною. Въ «снѣ», который составляетъ содержаніе 3-го акта «комедіи и философіи», и въ которомъ участвуетъ Донъ-Жуанъ, дьяволъ, статуя командора и Донна-Анна, ведутся необъятныхъ размѣровъ разговоры на самыя отвлеченныя и замысловатыя темы, о смыслѣ жизни, о значеніи мужского и женскаго начала, о будущемъ человѣчества, о сверхчеловѣкѣ. И опять, какъ въ «Цезарѣ и Клеопатрѣ», злая шутка идетъ объ руку съ глубокою мыслью, балагуръ, которому нѣтъ ничего дороже краснаго словца и парадоксальнаго афоризма,—съ сосредоточеннымъ мудрецомъ, комедія—съ философіей. Съ очень многимъ можно и должно тутъ, въ этомъ диспутѣ Жуана и дьявола, спорить. И иногда продолжительность и многословіе диспута начинаютъ пріѣдаться. Но въ цѣломъ и вся комедія, и этотъ вставной сонъ не могутъ не привлечь вниманія и не заинтересовать.

Можетъ быть, большая бѣдность современной англійской драматургіи заставляетъ англійскую сцену особенно высоко цѣнить Бернарда Шоу. Но и тамъ, гдѣ общій драматическій уровень значительно выше, этотъ писатель остраго ума, тонкой ироніи, изощренной наблюдательности и мѣткаго діалога не можетъ остаться незамѣченнымъ. Я уже отмѣтилъ, что имъ заинтересовались въ Германіи. Его тамъ и переводятъ, и играютъ, и комментируютъ, хотя чаще—довольно злобно. Мало знаютъ еще Шоу во Франціи. Кажется, французскихъ переводовъ его пьесъ нѣтъ. Но нѣкоторое знакомство уже началось. Съ годъ назадъ въ одномъ изъ солидныхъ парижскихъ двухъ-недѣльниковъ была помѣщена довольно обстоятельная статья объ этомъ англійскомъ драматургѣ и разборъ нѣкоторыхъ его комедій. А не такъ давно А. Гамонъ прочелъ въ Сорбоннѣ лекцію о Théâtre Shawien и говорилъ въ ней о всѣхъ восемнадцати пьесахъ Шоу, характеризовалъ наиболѣе имъ любимые типы, свойства и средства его комизма, выяснялъ архитектуру его комедій и оцѣнивалъ его идеи. У насъ, въ Россіи, два

книгоиздательства выпускаютъ собраніе сочиненій Бернарда Шоу. И по-немногу находятъ себѣ путь на лучшія русскія сцены его пьесы.

Насколько прочно будетъ это знакомство, привяжется-ли русская публика къ Шоу, включить-ли его въ кругъ своихъ любимцевъ, какъ включила его друга, Оскара Уайльда, предсказать не берусь. Потому-что авторъ новой англійской монографіи о немъ, остроумный фельетонистъ Честертонъ, восторженный поклонникъ и апологетъ Бернарда Шоу, чрезмерно увлекается, говоря, что въ Шоу, какъ въ Венерѣ Милосской, «все достойно восхищенія». Есть и черты отпугивающія, мѣшающія отдаться въ плѣнъ очарованіямъ таланта и ума Шоу. Но съ большою долею увѣренности можно сказать, что заинтересованность авторомъ «Цезаря», «Сверхъ-человѣка», «Человѣка судьбы» и «Миссисъ Уорренъ» не окажется только мимолетною, капризомъ скоро проходящей моды.

Изъ бѣглой характеристики «Цезаря и Клеопатры», которая сдѣлана выше, видно, какъ должно инсценировать эту пьесу «A history», историческая вѣрность и серьезность изображеній не должны отяжелить легкую комедію, не должны придать ей ту импозантность, которой она не добивается, и которая ей совсѣмъ не къ лицу. Тогда увянутъ яркія краски шутки, тогда застрянетъ въ историческихъ подробностяхъ веселый смѣхъ. И окажутся непримиримыя противорѣчія. «Академическимъ» не должны тутъ быть ни постановка, ни исполненіе актеровъ. Но этимъ ничуть не облегчается ихъ задача, напротивъ, только становится она еще болѣе трудною. Требуется чрезвычайный художественный и спеціально сценическій тактъ, чтобы пройти какъ-разъ по узкой границѣ и, отойдя отъ «серьезности» и «исторіи», не сорваться въ незначительную внѣшнѣ-смѣшную буффонаду. Потому что, показанная и сыгранная такъ, чѣмъ-то вродѣ оффенбаховской «Елены Прекрасной», пьеса перестала бы быть пьесой Шоу, и обидно умалились бы и Клеопатра, и Цезарь, и тѣ, кто вкругъ нихъ, и самый «разумъ» этого прихотливаго произведенія.

Осуществить хитрую задачу, какая поставлена театру «Цезаремъ и Клеопатрою» въ полной мѣрѣ, такъ, чтобы сохранилось все потребное

равновѣсіе элементовъ, чтобы одинъ не вторгался въ сферу другого и, не отнималъ ничего отъ его содержанія, значенія и красоты,—осуществить это болѣе чѣмъ трудно. Малый театръ достаточно близко подошелъ къ нужному. Иногда внѣшняя часть спектакля было какъ будто съ лишнею громоздкостью, больше, чѣмъ здѣсь требуется, хлопотала и объ исторической точности, и о декорационной помпезности. На мѣсто совершенно достаточнаго художественнаго намека становились обстоятельность и солидность. Былъ такимъ образомъ фонъ большой исторической картины. А пьеса набрасываетъ лишь легкій историческій эскизъ. Но декорации были красивы, особенно—сфинксъ въ пустынь, а костюмы—очень стильны и, при общей выдержанности, разнообразны. Египетъ былъ данъ.

Въ исполненіи замѣчался скорѣе уклонъ въ другую сторону. Если нѣкоторое нарушеніе гармоніи въ элементахъ пьесы и было, то въ пользу «легкости», въ ущербъ значительности. Иногда среди виртуозно и красиво передаваемыхъ комическихъ деталей, причудъ, капризовъ и наивностей дѣвочки, нѣсколько терялась у г-жи Гзовской главная психологическая нить роли Клеопатры. Иногда Клеопатра была поверхностнѣе, чѣмъ она у автора. Такъ въ концѣ пьесѣ. Но въ цѣломъ былъ отчетливо и съ правдою переданъ и этотъ элементъ образа. И во всемъ блескъ заразительной веселости и изощренной техники показаны всѣ комическіе моменты большой роли. Была дѣтскость, испорченная въ своей наивности жестокостью, страстностью, самовластіемъ. Были суевѣрность и умъ, были шаловливость и надменность. Веселый задорный смѣхъ и огоньки злости. Капризъ и вспышки страсти. Въ первой-же сценѣ, такъ красиво написанной Бернардомъ Шоу, въ первой встрѣчѣ, ночью, у сфинкса Клеопатры съ Цезаремъ, г-жа Гзовская съ большимъ мастерствомъ выдаетъ всѣ эти, затѣйливо переплетающіяся, черты маленькой Клеопатры. И затѣмъ увѣренно и отчетливо разворачиваетъ ихъ игру въ послѣдующемъ ходѣ комедіи, почти все время держитъ вниманіе зрителя заинтересованнымъ и напряженнымъ и не разъ вызываетъ въ зрительной залѣ самый искренній веселый смѣхъ. Отличный внѣшній обликъ, послѣ перелома въ Клеопатрѣ,

когда начинается она сознавать себя женщиной, приобретающей известную величавость.

Въ Маломъ театрѣ два Цезаря: г. Бравичъ, игравшій нѣсколько первыхъ спектаклей, и г. Айдаровъ, позднѣе вступившій въ пьесу. Какъ и у г-жи Гзовской, у г. Бравича комическое въ образѣ беретъ нѣкоторый перевѣсъ. Исполнитель смѣло лишаетъ, вѣрный стилю Бернарда Шоу, Цезаря всякаго показного величія, внѣшняго ореола и ихъ театральныхъ атрибутовъ. Цезарь—добродушный и мягкій скептикъ,—таково главное очертаніе роли въ исполненіи г. Бравича, полномъ мягкаго юмора и тонкой ироніи. Но, тяготясь здѣсь къ «легкой комедіи», не боясь, что великій Цезарь покажется смѣшнымъ и будничнымъ, артистъ не позволяетъ улетучиться изъ образа и другому его содержанію, болѣе глубокому. И по-немногу его Цезарь, хотя надъ нимъ и смѣется зритель, приобретаетъ чрезвычайную привлекательность, порою—большую трогательность. Передъ сфинскомъ, замороженный тайнами «ночи ночей», Цезарь г. Бравича поэтиченъ и значителенъ своею философскою грустью, сознаніемъ отчужденности отъ остальнаго міра маленькихъ людей. Но и тутъ онъ совершенно простъ, безъ тѣни какой-нибудь напыщенности и величавой позы. Въ разговорахъ съ Клеопатрою онъ ласковъ, нѣжно-снисходителенъ, склоненъ къ шуткѣ. Онъ—воинъ, но не пламенный энтузіастъ меча. Онъ—политикъ, но онъ—не фанатикъ ея жестокихъ средствъ и первый тяготеетъ вынужденною жестокостью. Онъ знаетъ, что онъ мудрѣе другихъ, но самъ первый готовъ поиронизировать надъ своею мудростью. Въ непрестанныхъ войнахъ не загрузило его сердце, и онъ умѣетъ быть даже лиричнымъ. Онъ—скептикъ, но иногда онъ способенъ подняться до паѳоса, хотя и тутъ повоетъ его скромнѣе, и подмѣшивается къ нему печаль. Такимъ изображаетъ его г. Бравичъ, въ мастерскомъ сочетаніи самыхъ различныхъ чертъ. И когда говоритъ Цезарь объ ошибкахъ и заблужденіяхъ человѣчества, о моряхъ злобы, насилія и крови, по которымъ идетъ исторія, есть въ исполнителѣ большая взволнованность, такъ что чувствуется, что все это — мудрость не только сильнаго ума, но и благо-

роднаго любящаго сердца. А какъ оболочка для всего этого — шутка, насмѣшка.

Второй Цезарь Малаго театра, г. Айдаровъ, хочетъ, чтобы его герой былъ серьезнѣе, важнѣе. Въ немъ больше угрюмости, меньше — юмора, больше сосредоточенности, меньше ласки. И нѣсколько тусклы краски. Отчасти такое различіе въ освѣщеніяхъ Цезаря Шоу — отъ различія въ пониманіи, въ отношеніи къ образу; но, вѣроятно, еще больше — отъ различія въ актерскихъ темпераментахъ обоихъ исполнителей. Во многомъ складъ Шоу слишкомъ чуждъ складу артистической личности г. Айдарова. И оттого Цезарь г. Бравича и ближе къ стилю Бернарда Шоу, къ его тонамъ. И съ большею тонкостью отдѣланъ, въ большемъ разнообразіи показанъ, одѣтъ въ болѣе яркія краски. Цезарь г. Айдарова суше, разсудочнѣе.

Фигуры Клеопатры и Цезаря доминируютъ въ пьесѣ, значительно заслоняютъ отъ вниманія остальныхъ ея участниковъ; но въ каждомъ изъ нихъ сохранены авторомъ черты характерности. Съ большою выпуклостью изображаетъ г. Лепковскій Руфіона, въ его грубости, ограниченности, прямолинейности и безграничной преданности Цезарю. Г.г. Климовъ и Худолеевъ, чередующіеся въ Аполлодорѣ-сицилійцѣ, красиво рисуютъ немного изнѣженнаго служителя красоты и музъ, г. Климовъ — болѣе изысканнаго, г. Худолеевъ — болѣе легкомысленнаго. Г. Головинъ выдвигаетъ впередъ въ Потинѣ евнуха; г. Лебедевъ, уполномочиваемый на то авторомъ, придаетъ Теодоту характеръ тонкой каррикатуры. Но горе и ужасъ, вызываемые пожаромъ Александрійской библіотеки въ этомъ слѣпомъ энтузіастѣ книги, глубже и сильнѣе, чѣмъ это передаетъ г. Лебедевъ. Маленькаго царька Птолемея играютъ въ существенномъ сходно г-жи Косарева и Салинъ, но въ передачѣ г-жи Косаревой ярче тѣ черточки его характера, которыя роднятъ Птолемея съ Клеопатрой; въ передачѣ г-жи Салинъ больше выступаетъ впередъ дѣтскость и беспомощность. Изъ двухъ Фататитъ Малаго театра у г-жи Грибуниной преобладаютъ рѣзкія внѣшнія черты образа, и у автора — достаточно рѣзкаго, у г-жи Массалитиновой — сильнѣе и заразительнѣе внутренній комизмъ.

Вторая постановка отчетнаго мѣсяца—«Бѣдная невѣста». Въ Маломъ театрѣ—прекрасное правило: каждый сезонъ возвращать въ репертуаръ, въ реставрированномъ видѣ, по одной изъ пьесъ великаго Островскаго. Кажется, прошло уже то легкомысленное время, когда было модно говорить, что этотъ замѣчательнѣйшій русскій драматургъ «отжилъ», обветшалъ, умеръ вмѣстѣ съ тѣмъ бытомъ, который онъ изображалъ въ своихъ пьесахъ. И ужъ не нужно доказывать, что нѣтъ художественныхъ основаній торопиться сдавать ихъ въ архивъ, что заключена въ нихъ неизжитая прелесть. Потому, что вовсе не былъ Островскій только внѣшнимъ изобразителемъ опредѣленнаго «быта», его этнографомъ. Но былъ чуткимъ, правдивымъ и углубленнымъ художникомъ, читавшимъ въ душахъ, доходившимъ до подосновы «нравовъ». Да и самые эти «нравы», измѣнивъ внѣшнее свое выраженіе, перемѣнивъ одежды, въ существѣ своемъ во многомъ остались тѣ-же. Театръ Островскаго, такъ богатый разнообразіемъ, такъ яркій красками, такъ очаровательный языкомъ своимъ,—богатая сокровищница реалистической драмы. И долго не перестанетъ русская сцена жить этимъ богатствомъ. Тѣмъ болѣе—Малый театръ, съ Островскимъ прожившій прекраснѣйшую свою пору и весьма многими цѣннымъ прежде всего и выше всего, какъ «домъ Островскаго». И нигдѣ, даже до сихъ поръ, несмотря на то, что понемногу таетъ главное зерно славныхъ исполнителей Островскаго,—нѣтъ такихъ силъ для его осуществленія на сценѣ, какъ въ этомъ театрѣ. Онъ не выполнилъ бы своей задачи, если бы постепенно пополняя неизбежныя убыли въ труппѣ, не стремился къ тому, чтобы быть всегда во всеоружіи для совершеннаго исполненія каждой пьесы Островскаго, и если бы хотя лучшія изъ этихъ пьесъ всегда не были въ его репертуарѣ.

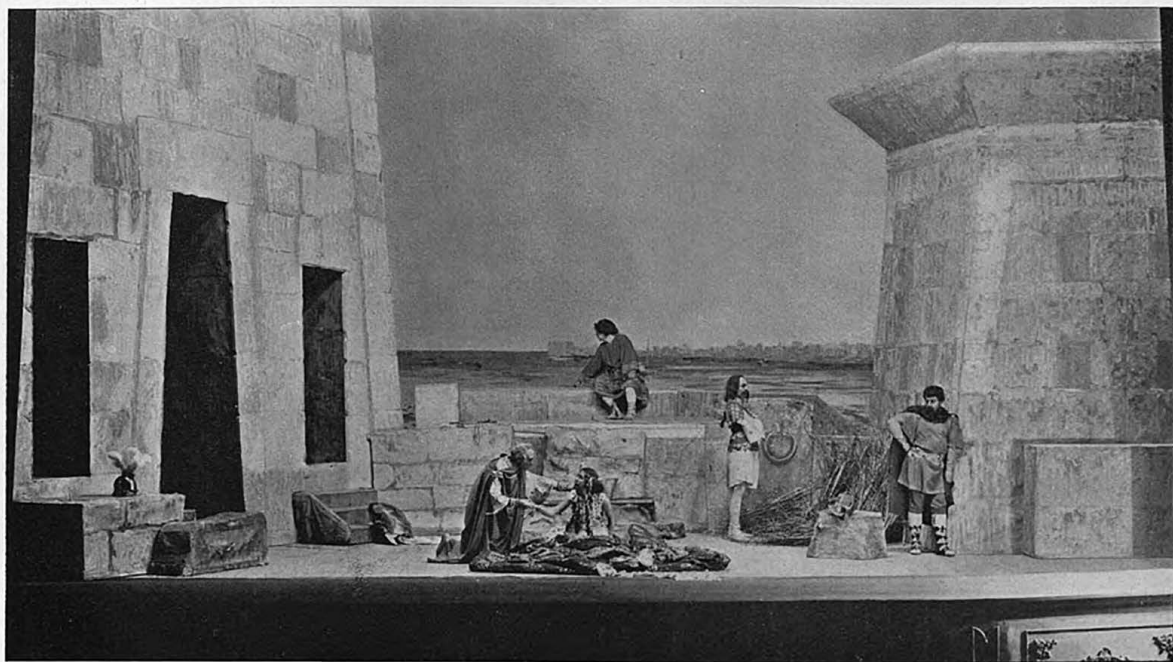
Сейчасъ въ немъ, между прочимъ, отсутствуетъ «Гроза», прекраснѣйшее твореніе Островскаго и лучшая русская трагедія, только-что справившая пятидесятилѣтіе своей сценической жизни, 16-го ноября—въ Москвѣ, 3-го декабря—въ Петербургѣ. «Гроза» непременно должна быть въ Маломъ театрѣ. И вернуть ее, но вернуть во всей ея красотѣ и художественной

полнотѣ—одна изъ очередныхъ репертуарныхъ задачъ Малаго театра. Но задача эта и крайне трудная, потому что нужны для нѣкоторыхъ ролей исполнители совершенно исключительные. И напрасно нѣкоторые укоряли Малый театръ, что онъ въ пятидесятилѣтіе не поставилъ «Грозы». Не въ юбилей, вѣдь, дѣло. Нужно прежде подготовить условія, въ которыхъ «Гроза» вполне и достойно осуществима. И лучше исполнить долгъ передъ «Грозой» и Островскимъ съ опозданіемъ въ годъ, два, чѣмъ исполнить кое-какъ, точно повинность отбыть. Насколько знаю, мысль объ этой драмѣ, про которую еще Гончаровъ писалъ въ Академію Наукъ, что «подобнаго произведенія, какъ драмы, въ нашей литературѣ не было»,—мысль объ ней не оставляетъ руководителей Малаго театра.

Возобновленіе «Грозы», такимъ образомъ, впереди. Пока реставрирована «Бѣдная Невѣста», хронологически—третья комедія великаго комика. Конечно, это—не «Гроза», это, вообще, не изъ лучшихъ твореній Островскаго. Тѣ пьесы, на которыхъ незыблемо обоснуется его слава,—были еще впереди. Но это—уже Островскій. Лежитъ на всемъ яркая печать таланта, наблюдательности, чуткости къ правдѣ, красоты въ ея выраженіяхъ. И что ни роль, хоть въ немного словъ,—образъ характерный и интересный самостоятельно, а не только какъ часть, нужная лишь въ механизмѣ интриги. Есть поэтому полный просторъ для актерскихъ талантовъ, для творческой работы театра. И у работы этой—двойная задача: возсоздать «жанръ», оболочку быта, потому что Островскій никогда не писалъ и не пробовалъ писать отвлеченно отъ времени и мѣста; но вмѣстѣ возсоздать и правду душевныхъ переживаній, игру чувствъ, потому что Островскій никогда не переставалъ быть психологомъ.

Въ богатой галлерей женскихъ образовъ театра Островскаго Марья Андреевна—не самый значительный, и, конечно, совершенно меркнетъ рядомъ съ Катериной, которая—высшая вершина творчества нашего поэта. Но Марья Андреевна—одна изъ самыхъ трогательныхъ въ своей наивности и простотѣ. И есть въ ней черты, которыя ее сближаютъ съ лучшими дѣвушками русскаго романа. Только онѣ, эти милыя, благородныя, поэтич-

СЦЕНА 3 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» В. ШОУ.
ДЕКОРАЦИЯ Г. ЛАВДОВСКОГО.



ныя черты еще не получили, и въ жизни, и у автора, всей полноты выраженія, еще не выбились со всею силою изъ-подъ «быта», не побѣдили его угнетающей власти. Онѣ только еще вступаютъ, робко, застѣнчиво, неумѣло, въ борьбу. И сами имъ пропитаны. Островскій не могъ написать иначе, потому-что были пятидесятые годы, и былъ повитый тишиною провинціальной глуши Незабудкинскій домъ. Нѣжно любить онъ свою Марью Андреевну, какъ позже полюбитъ молодую Кабанову. Но еще больше любитъ правду. И она не позволяетъ ему быть романтикомъ. Вѣдь даже Катерину скоро надѣлать онъ красотою духа пассивнаго, и много позднѣ одинъ критикъ даже скажетъ, что истинный «лучъ свѣта въ темномъ царствѣ» и истинное начало будущей русской женщины—не она, а Варвара...

Конечно, и артистка, исполняющая роль Марьи Андреевны, не должна отвлекать Марью Андреевну отъ «быта», чрезмѣрно возвышать надъ нимъ и обогащать Марью Андреевну чертами, съ этимъ бытомъ несовмѣстимыми и вступающими въ непримиримое противорѣчіе съ ея собственными поступками, съ дѣйствіемъ пьесы. Разъ придать «Бѣдной невѣстѣ» такіе, такъ сказать, психологическіе анахронизмы,—разрушится правда образа, не только бытовая, но и внутренняя. И образъ даже въ привлекательности не выиграетъ, а только проиграетъ. Потому что тогда поведение Марьи Андреевны наполнится необъяснимыми и досадными ошибками. Повысивъ энергію, силу натуры, бурность чувства, напряженность протеста Марьи Андреевны, умаливъ наивность, сентиментальность, застѣнчивость въ чувствахъ,—исполнительница рискуетъ вызвать въ зрителѣ досаду и укоръ за ея необъяснимо-покорные поступки.

Говорю все это потому, что изъ двухъ исполнительницъ роли въ Маломъ театрѣ одна играла именно такъ, какъ я говорилъ, съ «психологическими анахронизмами», съ повышеніемъ энергіи и темпераментности; другая оставляла Марью Андреевну въ масштабѣ Островскаго, не вырываясь силою темперамента и напряженностью чувствъ изъ рамокъ «быта». И хотя первая изъ этихъ исполнительницъ—актриса большихъ возможностей и болѣе богатаго «нутра»,—вторая не только была ближе къ правдѣ образа,

но и достигала большей силы впечатлѣнія и трогательности. Тамъ была нѣкоторая раздвоенность образа и исполненія, здѣсь—полная согласованность, гармонія.

Г-жа Пашенная, первая исполнительница Марьи Андреевны,—артистка сильныхъ вспышекъ, большой нервной силы, бунта натуры прежде всего. Этимъ свойствомъ она и обратила на себя вниманіе съ первыхъ-же, сдѣланныхъ три года назадъ, шаговъ на сценѣ. Тѣ-же свойства вноситъ артистка и въ свою Марью Андреевну, ищетъ въ ней моментовъ трагическихъ. Иногда умѣетъ со всѣмъ этимъ пристроиться. Напримѣръ, въ сценѣ объясненія съ Меричемъ, когда обнажается правда его маленькой, хилой души, и когда съ высоты своей восторженной души падаетъ Машенька на самое дно отчаянія. Бываютъ моменты, которые во всякихъ условіяхъ переживаются одинаково, и когда и маленькія души способны чувствовать трагически. Когда человѣкъ вдругъ сбрасываетъ очки «быта» и расширенными глазами смотритъ въ жизнь и въ себя. Такъ смотритъ здѣсь Машенька. И это съ большою силою отчаянія, съ напряженіемъ всѣхъ чувствъ передаетъ г-жа Пашенная. У нея это лучший моментъ исполненія. Могъ, по характеру таланта и темперамента артистки, такъ-же хорошо удасться ей и слѣдующій моментъ роли, игра въ дурачки. Подходитъ къ этой сценѣ исполнительница прекрасно. Въ безумной тоскѣ, въ которой свертывается молодая душа, стоитъ Машенька у фортепьяно. Сейчасъ прорвется отчаяніе... Но дальнѣйшее не сумѣло поддержать впечатлѣнія зрителей на высотѣ той же силы. И въ исполненіи г-жи Найденовой, менѣе размашистымъ, менѣе напряженнымъ, сцена игры въ карты и послѣдующихъ приступовъ слезъ, истерики захватила съ бѣльшею силою, глубоко растрогало. И на всемъ протяженіи роли былъ у г-жи Найденовой вѣрный обликъ, полный тихой скромности, застѣнчивой поэзіи, нѣжной хрупкости. И было такъ естественно, что покорствуется она матери, что пойдетъ за Беневоленскаго и вложетъ благородство и героизмъ своей юной души въ то, чтобы какъ-нибудь улучшить этого нелюбимаго, грубаго мужа.

Беневоленскаго играютъ въ Маломъ театрѣ г. Рыбаковъ и г. Падаринъ.

У г. Рыбакова Беневоленскій постарше, погрузнѣе, помрачнѣе, поближе къ Юсову. Г. Падаринъ не забываетъ, что Беневоленскій—щеголь, хотя и весьма сомнительнаго свойства, что Беневоленскій любитъ нравиться дамамъ, хочетъ быть съ Марьей Андреевной кавалеромъ, а не богатымъ покровителемъ. Его Беневоленскій умѣетъ даже увлекаться. Беневоленскій г. Рыбакова можетъ только грубо распаляться животнымъ желаніемъ. Въ Беневоленскомъ г. Падарина есть азартъ и шумливость, въ Беневоленскомъ г. Рыбакова—важность, и онъ больше всего боится показаться не «солиднымъ». Таковы различія въ оттѣнкахъ образа, обоими исполнителями передаваемого съ большою выпукlostью и съ яркимъ комизмомъ; у перваго изъ нихъ онъ порою даже слишкомъ сгущается, и получаются черты рѣзкія.

Два Мерича—г. Садовскій 2 и г. Худолеевъ. Исполнители смотрятъ на своего героя, этого крохотнаго Донъ-Жуана, подъ различнымъ угломъ. Для г. Худолеева Меричъ—только фатъ, влюбленный въ себя, въ свое превосходство, ловецъ наивныхъ дѣвичьихъ сердецъ. Меричъ г. Садовскаго 2 сложнѣе; онъ, дѣйствительно, «герой своего времени». Онъ любитъ позы страданія и печали. И готовъ повѣрить, что это—не поза, а сущность его души. Когда Меричъ перваго исполнителя ведетъ сцену любовнаго объясненія съ Марьей Андреевной и вспоминаетъ другихъ его любившихъ женщинъ,—онъ просто ломается, думаетъ, что это дѣлаетъ его красивымъ, поэтичнымъ. Меричъ втораго исполнителя много въ этомъ искреннѣе. Конечно, меланхолія его—грошова. Но она есть. И если Машенькѣ нужно быть слѣпой и совершенно не чуткой, чтобы не разобрать правды Мерича г. Худолеева, если ея восторженность къ нему порою кажется лишь измышленіемъ пьесы,—то Меричъ г. Садовскаго дѣйствительно способенъ обмануть сердце такой, какъ Машенька.

Приблизительно то-же различіе въ отношеніяхъ къ Милашину гг. Яковлева и Васенина. Потому что Милашинъ во многомъ очень близокъ къ Меричу, любитъ парадировать печалью, скорбностью, непризнанностью. Г. Яковлевъ видитъ въ этомъ лишь игру и обращаетъ все это въ комическія подробности. Г. Васенинъ хочетъ передать, и передаетъ, что есть въ

этой скорбности и какая то искренность. Его Милашинъ—изъ тѣхъ, которые любятъ копаться въ себѣ, любятъ растравлять свою душевную рану, испытываютъ отъ этой боли какую-то сладость. Въ немъ есть черты, роднящія его съ лермонтовскимъ Грушецкимъ.

Отличный внѣшній обликъ и вѣрное внутреннее содержаніе—въ Добротворскомъ г. Сашина. Показаны во всей полнотѣ и доброта сердца, и привычка пресмыкаться; пропиталось все существо сознаниемъ, что «быть» всесильнѣе, и итти ему наперекоръ—нельзя, даже грѣшно. И только можно иногда, безропотно склонивъ голову, тихо заплакать. Съ мастерствомъ переданы г. Сашинимъ всѣ эти свойства Добротворскаго. И былъ онъ глубоко трогателенъ, когда плакалъ надъ Машенькой, и былъ потѣшенъ своими стариковскими движеніями, мимикою, рѣчью. Приблизительно съ такимъ-же содержаніемъ играетъ эту роль второй Добротворскій Малаго театра, г. Красовскій, но съ меньшею выразительностью, съ меньшею искренностью въ добродушіи и меньшею трогательностью.

Какъ вершина всего спектакля—О. О. Садовская—старуха Незабудкина. Имена Островскаго и Садовскихъ связаны неразрывно. Островскій, прійдя въ русскій театръ, имѣлъ великое счастье найти цѣлый рядъ поразительныхъ исполнителей. И первый среди нихъ—Провъ Садовскій. И столь-же великое счастье для Садовскаго, что въ пору расцвѣта его таланта явился Островскій и далъ ему возможность вложить этотъ талантъ въ Любима Торцова, Подхалюзина, Дикого, Большова и т. д. Такъ оба они, рука объ руку, поднялись до высшей славы. И въ наслѣдство отъ великаго отца перешли и благоговѣніе передъ Островскимъ, и яркая сила для передачи его образовъ къ М. П. Садовскому и О. О. Садовской, истиннымъ актерамъ Островскаго. Недавно исполнилось сорокалѣтіе Садовскаго и тридцатилѣтіе Садовской. Это вернуло память къ ихъ прошлому, къ тому, какъ прожита ими ихъ сценическая жизнь. И на всемъ протяженіи этой жизни мелькали, возсозданныя во всей правдѣ и красотѣ, фигуры изъ пьесъ Островскаго: Подхалюзинъ, Аркашка Счастливецъ, Хлыновъ, Мелузовъ—Садовскаго; Анфуса, Улита, Глафира Фирсовна, Домна Пантелевна—Садовской.

Время и болѣзнь подорвали силы М. П. Садовскаго. Онъ уже рѣдко выступаетъ передъ публикою. И въ праздникъ своего сорокалѣтія, не носившій характера официальнаго чествованія, но собравшій представителей всей Москвы и сопровождавшійся выраженіями горячихъ симпатій артисту,— М. П. Садовскій сыгралъ лишь очень небольшую, въ одномъ актѣ, роль въ «Доходномъ мѣстѣ». Талантъ О. О. Садовской—въ полной силѣ, во всей своей плѣнительной яркости, и служить она Малому театру съ неистощимою бодростью.

Теперь къ выше названному образцу «старухъ» Островскаго она прибавила Незабудкину. Роль менѣе яркая, чѣмъ въ «Талантахъ и поклонникахъ» или въ «Послѣдней жертвѣ», гдѣ О. О. Садовская одержала лучшія свои художественныя побѣды, и комическій талантъ ея достигъ зенита. Но и Незабудкина, со своей безпомощностью, ворчливостью и узкою материнскою любовью, дала опять артисткѣ возможность создать цѣльный, живой образъ и обратить его въ настоящій памятникъ того быта и тѣхъ нравовъ, которымъ посвящена «Бѣдная невѣста». Была безупречная правда, строгая выдержанность, и все горѣло красками. И какъ всегда у Садовской, сквозь комизмъ пробивалось порою такое нѣжное и такое искреннее чувство матери. По всей роли щедрою рукою таланта разсыпаны поразительныя по мягкости черточки, очаровательныя подробности: въ жестахъ, мимикѣ, интонаціяхъ. Описать ихъ не берусь: пришлось бы для того переписать всю роль, сцену за сценой, фразу за фразой. Когда-то Линскую, знаменитую петербургскую актрису и первую Кабаниху Александринскаго театра, звали «Мартиновымъ въ юбкѣ». Мнѣ часто вспоминается это опредѣленіе, когда я смотрю Садовскую...

Мнѣ слѣдовало-бы теперь остановиться на «Привидѣніяхъ» Ибсена. Но слѣдующіе мѣсяцы сезона, которые дадутъ содержаніе будущему моему письму, въ Маломъ театрѣ бѣдны новыми постановками, особенно обѣднѣли послѣ того, какъ неожиданно выпала изъ репертуара одна изъ предполагавшихся и уже разучивавшихся пьесъ. Потому, для сохраненія пропорціальности въ письмахъ, отложу до слѣдующаго раза отчетъ о своихъ

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

впечатлѣніяхъ отъ ибсеновскаго спектакля и, главнымъ образомъ, отъ М. Н. Ермоловой въ роли фру Альвингъ. Тогда я сумѣю сдѣлать это съ большею внимательностью и обстоятельностью, не отвлекаясь къ другимъ постановкамъ. А Ермолова въ новой большой роли, да еще такой сложности, какъ фру Альвингъ, стоитъ, конечно, самага пристальнаго вниманія.

Художественный театръ за отчетный мѣсяцъ не далъ новой постановки. Онъ готовитъ свои спектакли съ чрезвычайною медленностью, иногда — даже медлительностью. И въ ноябрѣ еще не привелъ къ концу реставрацію тургеневскаго «Мѣсяца въ деревнѣ».

Театръ Незлобина поставилъ «Эроса и Психею» Жулавскаго и «Обывателей» Рышкова. Послѣдняя пьеса вошла уже въ репертуаръ Александринскаго театра и петербургскій обозрѣватель «Ежегодника» далъ въ своемъ мѣстѣ отчетъ объ этой комедіи, обличающей разлагающіеся нравы нашей интеллигенціи и въ своемъ центрѣ ставящей модернизованную Маргариту Готье. Я ограничусь указаніемъ, что въ московскомъ исполненіи пьеса произвела впечатлѣніе весьма слабое и мало благопріятное, и что, на мой взглядъ, виноваты въ томъ и сама пьеса, и исполненіе. Послѣднее было отмѣчено провинціальностью, безвкуснымъ драматизированіемъ въ главной женской роли, которую играла г-жа Кручинина, тусклостью игры въ другой значительной женской роли г-жи Вульфъ, шаржированностью ролей комическихъ. Исключеніемъ было лишь исполненіе г. Неронова, который съ большимъ чувствомъ мѣры и, вмѣстѣ, характерностью и комическою выразительностью сыгралъ старенькаго сановника, богатаго покровителя новой Маргариты Готье. Въ труппѣ Незлобина г. Нероновъ, несомнѣнно, — самый талантливый актеръ, благородной манеры игры и сочныхъ красокъ. Но удачнаго исполненія одной, къ тому-же — почти эпизодической роли оказалось слишкомъ недостаточно, чтобы удержать пьесу. И она уже выбыла изъ репертуара театра Незлобина, раздѣлила участь «Колдуньи», съ которой такъ неудачно началъ свою жизнь въ Москвѣ этотъ театръ.

Неизмѣримо счастливѣе была здѣсь судьба «историческихъ панно»

Жулавскаго. У польскаго автора—смѣлый и красивый замыселъ. Онъ хочетъ провести Психею, какъ олицетвореніе женской тоски по идеалу, «чрезъ рядъ вѣковъ, чрезъ строй народовъ», показать, въ какія формы облекалось это стремленіе къ идеалу и къ какимъ приводило трагедіямъ. Начинаясь въ древней Элладѣ, пьеса не хочетъ кончиться даже въ наши дни и продолжается въ «будущемъ», въ вѣкахъ невѣдомаго грядущаго, гдѣ Психея сражаетъ «царя всего свѣта», начало грубое, матерьяльное, и водворяетъ новое царство духа, чистаго идеала.

Таковъ замыселъ, какъ-будто очень значительный, философскаго характера. Но авторъ плохо справляется съ этою очень сложною задачею. Прежде всего потому, что самое начало, олицетворяемое въ Психеѣ, не получаетъ достаточной опредѣленности, очерченности. Есть въ этомъ сбивчивость, какъ есть неопредѣленность въ томъ, къ чему влечется Психея, что такое Эросъ. И этимъ значительно обезцѣнивается красивая пьеса. Внутренняя связь между шестью «панно», составляющими пьесу, искусственная и неинтересная, хотя каждое панно въ отдѣльности и красиво, и интересно. Только это—шесть отдѣльныхъ этюдовъ, а не стройно развитое цѣлое, и держать ихъ вмѣстѣ не одна общая идея, не столько одинъ образъ Психеи, лишь въ разныхъ историческихъ освѣщеніяхъ показанный, сколько имя Психеи.

Рядомъ съ Психеей проходитъ чрезъ всѣ картины этого синематографа судебъ человѣческихъ Блаксъ, послѣдовательно принимая образы: лѣниваго раба, развратнаго римскаго префекта, католическаго прелата, кондотьера, современнаго милліонера, которому все покорно, наконецъ—«царя всего свѣта» въ картинѣ «времени, которое настанетъ когда-нибудь». Ясно, чего хотѣлъ авторъ. Блаксъ во всѣхъ своихъ преображеніяхъ долженъ быть выраженіемъ темнаго начала жизни. Это—та сила, что извратила человѣка и человѣчество, что наполнила столькими ужасами исторію, всегда, во всѣ эпохи, топтала любовь и множила ложь. Это—та преграда, что всегда вставала между Психеей и Эросомъ, между человѣкомъ и идеаломъ. Замыселъ, можно сказать, грандіозный, но онъ уже совсѣмъ не

удался, еще меньше, чѣмъ въ Психеѣ. И Блаксъ никакъ не спаиваетъ въ одно цѣлое кусковъ пьесы. Особенно не повезло Блаксу на Незлобинской сценѣ, гдѣ его игралъ г. Чергонинъ, артистъ дарованія прежде всего негибкого и слабыхъ выразительныхъ средствъ. Ни одно изъ преображеній Блакса не получило выпуклости, художественной законченности, яркости, которую замѣняла рѣзкость игры. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, совсѣмъ не выдавалось то общее всѣмъ образамъ начало, которое долженъ представлять, по идеѣ пьесы, Блаксъ.

Лучше Психея, г-жа Вульфъ. Пока Психея въ кругу чувствъ нѣжныхъ, лирическихъ, пока сердечко ея повито грустью или теплится тихимъ восторгомъ,—исполнительница передаетъ это и правдиво, и красиво, съ большою трогательностью и прозрачностью. Но чѣмъ выше восходитъ Психея по ступенямъ исторіи, тѣмъ страданія ея дѣлаются глубже, пламеннѣе. Она переживаетъ уже истинныя, большія трагедіи. И съ каждымъ такимъ шагомъ пьесы исполнительница все больше отстаетъ отъ Психеи, уже не находитъ въ себѣ тѣхъ силъ, какихъ требуетъ роль. Такое расхожденіе актрисы и роли начинается на срединѣ пьесы, въ картинѣ среднихъ вѣковъ. Психея—монахиня, заперта подъ тяжелыми монастырскими сводами. Она полна томленій, порываній, слезъ отчаянія. Ее влечетъ къ свѣту солнца, къ простору жизни, къ истинной радости бытія и любви. Многія чувства Психеи средневѣковья передаются хорошо, съ правдою и трепетностью. Но уже не хватаетъ страстности, силы переживаній. Психея попадаетъ въ эпоху Возрожденія, гдѣ съ эстетизмомъ Психеи переплетаются трагическія предчувствія, и сторожитъ трагическая судьба. Исполненіе дѣлается блѣднымъ, безъ нужной здѣсь сложности и безъ необходимаго внутренняго напряженія. Нѣтъ у исполнительницы средствъ и для передачи мятущейся души современности, жгучей ея боли, трагическаго экстаза. И такая тусклая, не воспламененная послѣднимъ героизмомъ—Психея г-жи Вульфъ въ «вѣкахъ грядущихъ», когда сражаетъ она, наконецъ, Блакса, становится на трупъ его, и чрезъ то открываются врата въ царство идеала и истиннаго счастья, гдѣ Психея узритъ Эроса.

СЦЕНА 1 КАРТИНЫ 4 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ГЕЙКБЛЮМА.



Въ пьесѣ быстрою чередою проходятъ передъ глазами зрителя Эллада, Римъ, католическіе средніе вѣка, Ренессансъ и т. д. Это даетъ широкій просторъ режиссерской фантазіи. И театръ Незлобина далъ нѣсколько очень удачныхъ картинъ, красочныхъ и красивыхъ. Внѣшняя сторона спектакля гораздо лучше внутренней, того, что даютъ актеры. Спектакль во всякомъ случаѣ нравится публикѣ, и «Эросъ и Психея» выдержали уже большое число спектаклей, чаще всего бываютъ на афишѣ Незлобинскаго театра.

Я уже упоминалъ, что въ Маломъ театрѣ, хотя и не официально, были отпразднованы юбилеи М. П. Садовскаго и О. О. Садовской. Отмѣчу, что было еще, въ такихъ-же условіяхъ, отпраздновано сорокалѣтіе сценической дѣятельности О. А. Правдина. Значительная часть этого 40-лѣтія протекла въ Маломъ театрѣ, гдѣ артистъ далъ цѣлую галерею характерныхъ образовъ, въ пьесахъ Островскаго, и въ репертуарѣ Мольера (Гарпагонъ), и въ комедіяхъ современныхъ.

II. „ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ“, опера РИМСКАГО-КОРСАКОВА Ю. ЭНГЕЛЬ.



МЕРТЬ генія всегда кажется преждевременной. Но особенно тяжело мириться съ ней, когда гибнетъ художникъ, еще крѣпкій творческой волей и силой, еще полный великихъ новыхъ замысловъ и начинаній.

Такимъ именно сошелъ въ могилу Н. А. Римскій-Корсаковъ. И въ этой горькой утратѣ трудно утѣшиться тѣмъ, что онъ умеръ немолодымъ, доживъ до 64 лѣтъ, т. е. до такого возраста, какого не достигалъ ни одинъ изъ его предшественниковъ, кромѣ А. Рубинштейна. Художникъ старится не тогда, когда обремененъ годами, а когда перестаетъ творить. И развѣ можно было считать старикомъ Римскаго-

Корсакова, до смерти продолжавшаго работать съ увлеченіемъ юноши, съ выдержанной энергіей зрѣлаго мужа!

Эта постоянная, непреклонная, мучительно-блаженная работа и свела его раньше времени въ могилу. Но ей-же міръ обязанъ огромными размѣрами художественнаго наслѣдства покойнаго, столь обильнаго, что его могло-бы хватить на нѣсколько иныхъ, менѣе напряженныхъ творческихъ жизней. Однѣхъ оперъ Римскій-Корсаковъ написалъ пятнадцать, причемъ двѣнадцать изъ нихъ приходится на 13—14 послѣднихъ лѣтъ жизни композитора. Почти ежегодно, стало быть, по новой оперѣ! Плодовитость въ наши дни прямо безпримѣрная и особенно поразительная, если принять во вниманіе всю глубокую сложность опернаго письма Римскаго-Корсакова! Такая плодовитость подъ силу только великому мастеру, освободившему въ себѣ великаго художника; мастеру, для котораго «хотѣть» сдѣлалось, наконецъ, равносильнымъ «мочь»,—чего, увы, нельзя сказать о бывшихъ товарищахъ Римскаго-Корсакова по «новой русской школѣ».

Конечно, не всѣ оперы автора «Снѣгурочки» равноцѣнны, но ни одна изъ нихъ не является копіей другой. Каждая, даже въ періодъ творческой заминки композитора, свидѣтельствуетъ о неустанныхъ художественныхъ исканіяхъ, о новой стадіи эволюціи созидающаго духа, одинаково смѣлаго какъ въ стремленіи «къ новымъ берегамъ», такъ и въ воскрешеніи полузабытыхъ оперныхъ идеаловъ.

И «Золотой пѣтушокъ»—послѣднее звено въ неожиданно оборвавшейся золотой цѣпи оперъ Римскаго-Корсакова — говоритъ о томъ же. Эта прекрасная лебединая пѣсня — нѣчто небывало-новое не только для самаго Римскаго-Корсакова, но и для всей русской музыки, да и для всего мірового искусства.

«Золотой пѣтушокъ» титулуется на заглавномъ мѣстѣ «небылицей въ лицахъ». Любопытно сопоставить этотъ заголовокъ съ заголовками большинства другихъ оперъ Римскаго-Корсакова. *Весенняя сказка* «Снѣгурочка», *волшебная опера-балетъ* «Млада», *быль-колядка* «Ночь передъ Рождествомъ», *опера-былина* «Садко», «Сказка о царѣ Салтанѣ», *осенняя*

сказочка «Кашей Безсмертный», «Сказаніе о градѣ Китежѣ» и наконецъ, *небылица въ лицахъ* «Золотой пѣтушокъ». Уже однихъ этихъ титуловъ достаточно, чтобы видѣть, чѣмъ питались больше всего родники вдохновенія Римскаго-Корсакова: міромъ грезы, легенды, сказки. И именно русской легенды и сказки ¹⁾. Глубоко, какъ никто другой въ наше время, проникъ творецъ «Снѣгурочки» въ тайники народнаго творчества и въ созданія высшей красоты претворилъ простую народную сказку, пѣсню, шутку.

Таковъ и «Золотой пѣтушокъ».

Сюжетъ этой «небылицы въ лицахъ» да и нѣкоторые отдѣльные стихи ея заимствованы изъ пушкинской сказки. Но либреттистъ—В. И. Бѣльскій—прекрасно развилъ всѣ данныя небольшого стихотворенія Пушкина, многое—и весьма существенное—создалъ совершенно заново и вообще расширилъ значеніе пушкинской сказки. Г. Бѣльскій — давнишній сотрудникъ Римскаго-Корсакова. Кромѣ блестящаго «Золотого пѣтушка», онъ написалъ также превосходныя либретто «Царя Салтана» и «Китежа». Среди современныхъ русскихъ поэтовъ нѣтъ, кажется, другого такого прирожденнаго «либреттиста», въ которомъ такъ сочетались-бы любовное знаніе русской старины и народной поэзіи съ мѣткимъ и звучнымъ стихомъ, чутьемъ сцены и музыкальной подготовкой. Не будь его, оперное творчество Римскаго-Корсакова за послѣдніе годы можетъ-быть и не развернулось-бы такъ безпрепятственно широко; и съ этой стороны Бѣльскій, несомнѣнно, займетъ мѣсто въ исторіи русской музыки.

«Художественный образецъ русской лубочной сказки»,—такъ либреттистъ въ своемъ предисловіи къ оперѣ справедливо опредѣляетъ пушкинскій оригиналъ «Пѣтушка». И дальше: «несмотря на восточное происхожденіе многихъ мотивовъ и итальянскія имена (Додонъ—Duodo, Гвидонъ—

¹⁾ Только трижды отрѣшился Римскій-Корсаковъ отъ родной почвы (и вмѣстѣ съ тѣмъ отъ сказочнаго міра), но это отрѣшеніе не принесло ему вышихъ триумфовъ: «Моцартъ и Сальери», «Сервилія», «Панъ Воевода»—не лучшія созданія композитора.

Cuidone), во всѣхъ бытовыхъ подробностяхъ этихъ сказокъ («Пѣтушка» и «Салтана») глядятъ крутые нравы и неуклюжая обстановка древне-русского жизненнаго уклада, привлекательная для русского художника благодаря своей аляповатой, но яркой и самобытной пестротѣ. Эти характерныя пушкинскія черты въ сценической передѣлкѣ «Пѣтушка» умѣло сохранены и приумножены.

Въ оперѣ три акта. Первый—у царя Додона, въ русскомъ текстѣ ближе неопредѣленнаго, но во французскомъ названнаго «*maître de steppes meridionales*». Додонъ совѣщается съ боярами, двумя царевичами и воеводой Полканомъ, какъ ему «отдохнуть отъ ратныхъ дѣлъ и покой себѣ устроить». Одинъ царевичъ, Гвидонъ, предлагаетъ «убрать рать съ границы и поставить вокругъ столицы». Другой, Афронъ, даетъ такой совѣтъ: «наше доблестное войско распустить пока совсѣмъ, а за мѣсяць передъ тѣмъ, какъ напасть на насъ сосѣдямъ, мы навстрѣчу имъ поѣдемъ». Грубый и при всей своей безтолковости не лишенный здраваго смысла, Полканъ представляетъ противъ обоихъ проектовъ вѣскіе доводы, но за «дерзость такову» ему достается и отъ Додона, и отъ царевичей, и отъ бояръ. Все же благодаря ему, негодность обоихъ проектовъ становится очевидной. Остается обратиться къ ворожбѣ. Вопросъ только,—на чемъ вѣрнѣе ворожить: на бобахъ или на гущѣ? Но тутъ спасаетъ царя внезапно явившійся Звѣздочетъ. Онъ подноситъ Додону вѣщаго золотого пѣтушка, который будетъ выкликать съ теремной спицы, когда надо ждать войны («берегись, будь на чеку!») и когда можно быть покойнымъ («царствуй, лежа на боку!»). Додонъ въ восторгѣ и общается звѣздочету: «волю первую твою я исполню, какъ мою». Распустивъ бояръ, онъ забавляется попугаемъ и ложится спать. Внезапно пѣтушокъ поднимаетъ тревогу. Сбѣгается народъ. Додонъ отправляетъ въ походъ сыновей съ войскомъ. Ключница Амелфа снова взбиваетъ постель. Снова сладкій сонъ съ соблазнительными сновидѣніями и снова тревога. Приходится самому царю съ Полканомъ и со стариками идти выручать дѣтей. Народъ ихъ провожаетъ.

Второй актъ—передъ узорчатымъ шатромъ шемаханской царицы. Ночь, скалы, кровавый мѣсяцъ. Додонъ и его рать съ ужасомъ наталкиваются на трупы царевичей. Оплакиваютъ покойниковъ. Но гдѣ же врагъ? Ужъ не въ шатрѣ ли? И при свѣтѣ загорающагося утра Полканъ велитъ палить въ шатеръ изъ пушки. Но изъ шатра показывается шемаханская царица. Красавица поетъ пѣсню восходящему солнцу; слово за словомъ очаровываетъ Додона; заставляетъ его пѣть, плясать и, когда тотъ наконецъ, бьетъ ей челомъ на царствѣ («все твое и самъ я твой»), принимаетъ его предложеніе. Рабыни шемаханской царицы славятъ «молодыхъ», высмѣивая въ то-же время стараго Додона.

Третій актъ—передъ палатами Додона. Близится гроза. Народъ ждетъ царя и новой царицы съ какой-то неопредѣленной тревогой. Торжественный въѣздъ Додона, шемаханской царицы и ихъ свадебнаго поѣзда. Ратники, арапы, рабыни, великаны, «пыжики» (карлики), люди рогатые, съ однимъ глазомъ, съ песьими головами и т. п. Появляется звѣздочетъ и требуетъ отъ Додона обѣщанной расплаты: «Подари же мнѣ дѣвицу, шемаханскую царицу». Царь свирѣпѣетъ и ударомъ жезла приканчиваетъ Звѣздочета. Царица одобряетъ: «Намъ на то и данъ холопъ: не понравился—и хлопъ!». Но когда Додонъ собирается ее поцѣловать, она его отталкиваетъ; налетаетъ гроза, внезапно все темнѣетъ, пѣтушокъ слетаетъ со спицы, клюетъ царя въ темя, и тотъ падаетъ мертвый. Царица и Звѣздочетъ исчезаютъ. Народъ оплакиваетъ царя. Опускается занавѣсъ. Но это еще не конецъ.

Изъ за занавѣса внезапно показывается Звѣздочетъ. Онъ успокаиваетъ зрителей: «Вотъ чѣмъ кончилась сказка; но кровавая развязка волновать васъ не должна; только я лишь да царица ¹⁾ были здѣсь живыя лица; остальные—бредъ, мечта».

Этотъ оригинальный эпилогъ является стройнымъ противовѣсомъ подобному-же прологу «Пѣтушка». Въ прологѣ, еще до начала дѣйствія,

¹⁾ Т. е. какъ разъ оба фантастическихъ дѣйствующихъ лица «Пѣтушка».

Звѣздочетъ послѣ небольшого оркестроваго вступленія также неожиданно появляется изъ-за занавѣса, чтобы ввести слушателей въ сказку. Въ уста ему при этомъ вложены резюмирующія сказку пушкинскія слова: «Сказка—ложь, да въ ней намекъ, добрымъ молодцамъ урокъ».

Слово «намокъ» употреблено здѣсь, разумѣется, въ самомъ общемъ смыслѣ. Именно въ томъ смыслѣ, который прекрасно выраженъ мѣткой формулой знатока народной поэзіи профессора Потебни: «роль поэтического образа быть постояннымъ сказуемымъ къ переменному подлежащему». Но оказалось, что эти стихи Пушкина (написанные три четверти вѣка тому назадъ), какъ и весь «Пѣтушокъ» могутъ быть поняты иначе. И изъ-за возможности этого иного пониманія либретто оперы при постановкѣ на сценѣ, пришлось претерпѣть множество всякихъ измѣненій.

Всѣ подчистки въ текстѣ сдѣланы либретистомъ довольно ловко, но, разумѣется, «Пѣтушка» ни украшаютъ.

Косвеннымъ образомъ, эти измѣненія могутъ, пожалуй, нѣсколько отразиться и на впечатлѣніи отъ музыки, дѣлая ее кое-гдѣ не вполне соответствующей требованіямъ новой сценической перспективы. Но сама по себѣ музыка «Пѣтушка» не потерпѣла никакихъ измѣненій, осталась той-же дѣвственно-свѣжей и прекрасной, какой вышла изъ-подъ пера своего творца.

Эта волшебная, играющая всѣми цвѣтами радуги, музыка полна необычайной и у Римскаго-Корсакова прелести и новизны. Ее можно было-бы назвать вѣнцомъ музыкальнаго импрессионизма, если бы прихотливѣйшая игра красокъ не сочеталась въ ней съ классической четкостью контуровъ и строгой стройностью архитектуры. Слушая «Золотого пѣтушка», изучая его, кажется (какъ и въ другихъ лучшихъ партитурахъ Римскаго-Корсакова), что приступая къ возведенію музыкальнаго зданія, творческое воображеніе автора уже заранѣе одинаково легко и сознательно охватывало какъ его первичные элементы, такъ и болѣе крупныя построенія, вплоть до грандіозныхъ линій цѣлаго. Словно всякая музыкальная мысль, всякая тема сразу приходила композитору въ голову во всеоружіи всевоз-

можныхъ комбинацій, колоритовъ и стадій развитія, — во всемъ своемъ потенціально-многообразномъ значеніи для цѣлаго произведенія.

Да Римскій-Корсаковъ обыкновенно и не начиналъ «писать» оперу, прежде чѣмъ у него въ головѣ не складывались всѣ ея главнѣйшія темы, музыкальныя характеристики и ситуаціи въ ихъ взаимной связи и противоположеніи. Все это рождалось изъ индивидуальныхъ особенностей каждаго даннаго сюжета, по своему воспринятыхъ и музыкально-претворенныхъ композиторомъ. И только когда эта предварительная основная стадія творчества была пройдена, Римскій-Корсаковъ, исходя изъ нея, принимался сочинять оперу сцена за сценой, — начиная съ черновика и кончая отдѣлкой и оркестровкой ¹⁾. Такой способъ работы предполагаетъ особое мастерство техники, особый размахъ музыкальнаго мышленія. Въ связи съ нимъ находятся свойства, характеризующія оперы Римскаго-Корсакова, независимо отъ степени ихъ музыкальной силы и красоты: каждая его партитура цѣльна сама въ себѣ и отличается отъ другихъ своихъ сестеръ особымъ, именно ей свойственнымъ стилемъ.

Свойства эти въ высшей степени присущи и «Золотому пѣтушку».

¹⁾ Вотъ что самъ композиторъ говоритъ въ письмѣ къ В. В. Ястребцеву, о сочиненіи «Золотого пѣтушка»: «Золотого пѣтушка» сочинялъ усердно и сегодня окончилъ черновикъ 2-го дѣйствія, но дневника не велъ и вообще никакихъ мыслей и впечатлѣній не записывалъ... Когда я сочиняю, то иного чего-либо дѣлать не могу, кромѣ вещей обязательныхъ. На дняхъ примусь за писанье партитуры второго дѣйствія. Это наиболѣе пріятная часть творчества. Само сочиненіе черновика какъ-то удручаетъ, беспокоитъ; чувствуешь себя неудовлетвореннымъ и куда-то спѣшишь, что въ концѣ концовъ утомляетъ до нельзя. При отдѣлкѣ и оркестровкѣ, наоборотъ, чувствуешь удовлетвореніе, что сочиненіе принимаетъ законченную форму, — ту форму, которая и есть цѣль самаго сочиненія. А что можетъ быть лучше оркестровой партитуры? Когда-же ее пишешь, то и гармонія, и ритмъ, и мелодическій ходъ третьестепеннаго голоса, — словомъ, все должно быть ясно и закончено. А тутъ вамъ и кларнетъ, и гобой, и тройка тромбоновъ, и скрипка съ альтомъ и т. д.; и о 4-й валторнѣ позаботиться надо. Между тѣмъ, душа спокойна, что нить сочиненія уже соткана и такъ или иначе, но сочиненіе существуетъ. Пока сочиняешь, то многое кажется неудовлетворительнымъ, а когда черновикъ написанъ, то многіе недостатки пріятно исправлять и неотдѣланное отдѣлать; а къ непоправимому привыкаешь и оно перестаетъ раздражать».

Привычной рукой всемогущаго мага очерченъ здѣсь оригинальный волшебный кругъ мелодій, гармоній, звучностей, пріемовъ музыкальной характеристики. И этотъ новый кругъ глубоко отличенъ отъ подобныхъ-же волшебныхъ круговъ, очерченныхъ въ другихъ операхъ Римскаго-Корсакова. Онъ иногда пересѣкается съ ними («Салтанъ», «Садко»), и тѣмъ образуетъ какъ бы общіе отрѣзки, но никогда не совпадаетъ съ ними концентрически. И что удивительнѣй всего, — эта новизна «Золотого пѣтушка» насквозь проникнута, какой-то стихійной непосредственностью, здоровымъ, свѣжимъ вдохновеніемъ. Прямо не вѣрится, что все это написано въ томъ старческомъ возрастѣ, когда большинство талантовъ обыкновенно уже выдыхается. Какъ много молодого могъ бы дать еще этотъ дивный старикъ, если бы смерть не подкосила его раньше времени...

Свѣжая, оригинальная, удивительно цѣльная музыка «Золотого пѣтушка» тѣсно срослась съ поэтическими образами сказки. «Красна пѣсня ладомъ, а сказка складомъ» — говоритъ старинная поговорка. И *ладъ* «Пѣтушка» удивительно отвѣчаетъ его *складу*.

Пышное и стройное музыкальное зданіе «Золотого пѣтушка», главнымъ образомъ, создано безконечно разнообразнымъ развитіемъ опредѣленной группы характерныхъ темъ, — лейтмотивовъ. Но этому лейтмотивизму, по существу вытекающему изъ Вагнера, свойственны многія оригинальныя черты, рѣзко отличающія его отъ лейтмотивизма автора «Нибелунговъ». Онъ далекъ отъ вагнеровской исключительности и педантизма, избѣгаетъ вагнеровскихъ нагроможденій, и—что особенно важно—проводится въ голосахъ съ такой же послѣдовательностью, какъ въ оркестрѣ: послѣдняя у Вагнера нѣтъ или почти нѣтъ. Да и самые лейтмотивы «Золотого пѣтушка» запечатлѣны особой (гдѣ надо «русской») физиономіей.

Разъ показавшись, они обыкновенно стремятся опредѣлиться до отчетливаго рисунка закругленной мелодической фразы или хотя-бы до простого повторенія, и этимъ какъ нельзя болѣе отвѣчаютъ аляповатой четкости

САДЪ ПРИ МОСКОВСКОМЪ ТЕАТРАЛЬНОМЪ УЧИЛИЩѢ И
СЛОМАННЫЙ СТАРЫЙ КОРПУСЪ УЧИЛИЩА (ВЪ 1895 Г.).



пушкинской сказки и даже ея рѣзко отчеканенному парному стиху, отлично усвоенному г. Бѣльскимъ. Лейтмотивы «Пѣтушка» рельефны, характерны каждый въ своемъ родѣ и легко западаютъ въ память слушателя, какъ звучащіе символы. Часто они связаны съ гармоніями поразительной новизны и силы, получающими порой и самостоятельное значеніе «лейтгармоній». Такова, напримѣръ, связь крика пѣтушка съ увеличеннымъ трезвучіемъ. Есть, наконецъ въ «Пѣтушкѣ» и «лейттембры» (напримѣръ, характеризующая Звѣздочета комбинація арфы, колокольчиковъ, челесты съ присоединеніемъ pizzicato струнныхъ).

Въ темахъ Додона, обоихъ царевичей и Амелфы преобладаетъ діатонизмъ народно-пѣсеннаго склада; въ темахъ Звѣздочета и Шемаханской царицы хроматизмъ. Кое-гдѣ въ мелодическихъ оборотахъ Звѣздочета и царицы улавливается даже родство, указывающее можетъ быть на нѣкоторую внутреннюю связь между этими двумя фантастическими героями «Золотого пѣтушка»,—связь несомнѣнную уже у Пушкина, хотя и скрытую, загадочную ¹⁾. Очень характеренъ лающій хроматизмъ лейтмотива Полкана, который всегда «говоритъ, точно ругается». Другой такой партіи, сплошь ползающей хроматически вверхъ и внизъ, нѣтъ, кажется, ни въ одной оперѣ въ мірѣ. Боярамъ не дано ничего самостоятельнаго, они униженно довольствуются обрывками додоновскихъ темъ и тѣмъ какъ-бы подчеркиваютъ свое холопство.

Еще остроумнѣй трактованъ второй лейтмотивъ «Золотого пѣтушка». Онъ—двуликій, имѣется въ двухъ видахъ.

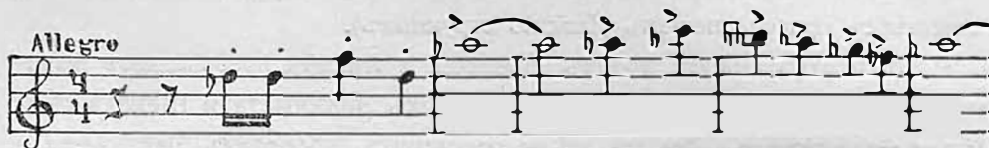
¹⁾ Объ этой-же связи говорить въ предисловіи къ оперѣ и г. Бѣльскій, но... предоставляю судить читателю, какіе выводы можно сдѣлать изъ его «двухъ словъ», передающихъ смыслъ происходящаго на сценѣ:

«Зрители небылицы явятся свидѣтелями отчаянной попытки, которую предпринялъ нѣсколько тысячелѣтій тому назадъ одинъ живущій и понынѣ волшебникъ, чтобы подчинить своему магическому вліянію могущественную дочь воздуха. Не имѣя силы овладѣть ею непосредственно, онъ задумалъ получить ее изъ рукъ Додона, но понесъ, какъ извѣстно, пораженіе, послѣ котораго ему только и оставалось въ утѣшеніе показывать зрителямъ исторію черной неблагодарности Додона въ своемъ волшебномъ фонарѣ».

№ 1-й—«Царствуй, лежа на боку» (имъ начинается вступленіе къ оперѣ).



№ 2-й—«Берегись, будь на чеку!» (имъ кончается опера).



Первые два текста въ обоихъ примѣрахъ изображаютъ пѣтушинный крикъ «кирикуку!»; это—первый лейтмотивъ пѣтушка, о которомъ рѣчь будетъ послѣ. 3-й, 4-й и 5-й такты даютъ второй лейтмотивъ пѣтушка,—тотъ именно, который насъ сейчасъ и интересуетъ. Оба его вида, какъ видно изъ нотныхъ примѣровъ, образованы совершенно одинаковыми по интерваламъ шагами мелодіи; но каждому шагу внизъ перваго номера соотвѣтствуетъ такой-же шагъ вверхъ втораго номера. Удивительное сочетаніе сходства и противоположности, — что въ данномъ случаѣ и требовалось! И еще курьезъ: если исполнить № 1 отъ конца къ началу (т. е. такъ, какъ онъ отразился бы въ зеркалѣ), получится № 4; и наоборотъ, если исполнить № 2 отъ конца къ началу, получится № 1. Новое сочетаніе полного сходства и противоположности.

Оба вида лейтмотива «Пѣтушка» въ общемъ ходѣ развитія оперы играютъ огромную роль. Первымъ видомъ («на боку») пропитаны, напри- мѣръ, обѣ очаровательныя по звучности картины сна Додона въ 1-мъ дѣйствиіи. При этомъ разница между первымъ сномъ царя и вторымъ (когда онъ уже отчетливо видитъ шемаханскую царицу) мѣтко очерчена посредствомъ введенія обрывковъ темы и хроматическихъ гармоній шемаханской царицы. Второіи видъ («на-чеку») пронизываетъ широко развитыя

картины военной тревоги въ первомъ актѣ, народнаго безпокойства—въ третьемъ. Но родство обоихъ видовъ, при соотвѣтственной мастерской инструментовкѣ, позволяетъ композитору и смѣшивать оба вида одновременно, выдвигая по мѣрѣ надобности то одинъ, то другой.

Не менѣе поразительны трансформациі темы похода. Какимъ лубочно-плясовымъ блескомъ полонъ этотъ мажорный полународный, полусолдатскій напѣвъ, когда народъ провожаетъ Додона въ походъ и встрѣчаетъ послѣ похода! Какъ онъ съезживается до трусливаго минора, когда Додоново войско натывается на павшихъ царевичей! Какъ жалобно звучитъ въ хорѣ надъ трупомъ царя, при чемъ ему оригинально контрапунктируютъ воющія причитанія народа!

Рядомъ со строго-лейтмотивными построениями «Пѣтушокъ»—въ зависимости отъ сгущенія лиризма—даетъ и широкія мелодическія образованія. Иныя изъ нихъ совершенно свободны отъ связи съ группой лейтмотивовъ, другія связаны съ ней лишь частично. Образцомъ перваго можетъ служить красивый съ чисто-народнымъ голосоведеніемъ хоръ народа въ третьемъ актѣ «Вѣрные твои холопы»; въ оркестровомъ сопровожденіи и здѣсь проводится фигура, не лишенная связи съ остальнымъ мелодическимъ матеріаломъ оперы. Образцомъ втораго является чудесная арія шемаханской царицы, обращенная къ солнцу («Отвѣтъ мнѣ, зоркое свѣтило»). Арія эта написана въ обычной куплетной формѣ, съ небольшимъ расширеніемъ мелодіи лишь въ послѣднемъ куплетѣ, но со все обогащающимся оркестровымъ аккомпаниментомъ. Новыя, независимыя фразы органически срастаются здѣсь съ хроматическизмѣняющимися извивами главной темы шемаханской царицы и въ результатѣ даютъ необычайно оригинальную мелодію. При первомъ своемъ появленіи мелодія эта испугала нашихъ пѣвицъ своей необычной и какъ будто едва исполнимой хроматической колоратурой. Оказалось, однако, что все это прекрасно исполнимо. И чудесной мелодіи царицы, безъ сомнѣнія суждено со временемъ сдѣлаться классической, подобно лучшимъ аріямъ Глинки, къ которымъ она примыкаетъ по своей эластической красотѣ и яркости контуровъ.

Шемаханской царицѣ вообще посчастливилось въ «Пѣтушкѣ». Ей посвящены вдохновеннѣйшія страницы партитуры. Фигура ея, у Пушкина лишь слабо намѣченная, получила въ оперѣ широкое разностороннее развитіе. И именно все, что связано съ шемаханской царицей, да отчасти со звѣздочетомъ, больше всего и отличаетъ «Золотого пѣтушка» отъ сходнаго съ нимъ кое въ чемъ «Салтана». Прямолинейный, наивный, прянично-сусальный «Салтанъ» весь какъ на ладони; это—чистый типъ стилизованно-лубочной оперы-сказки. То-же—съ примѣсью однако ѣдкаго комизма—есть и въ «Золотомъ пѣтушкѣ». Но въ немъ есть еще нѣчто иное, гораздо болѣе сильное, глубокое и не смотря на свою недосказанность,—или, можетъ быть, именно благодаря ей,—полное особаго, неотразимаго обаянія.

Обаяніе это воплотилось, главнымъ образомъ, въ образѣ шемаханской царицы, созданномъ композиторомъ по оригинальной канвѣ Бѣльскаго. Образъ этотъ совершенно новъ въ нашей музыкальной литературѣ. Въ немъ и ядъ сарказма, и первобытно-соблазнительная грація сказочнаго Востока, и острая чуть-ли не до реальности трагедія одинокой женской души, ищущей достойнаго покорителя (чудесный речитативъ: «гдѣ сыщу, кто бѣ могъ перечить, мнѣ во всемъ противорѣчить»), и какой-то хищный, то выпускающій, то прячущій когти демонизмъ. Все это въ чтеніи какъ будто разрозненно, противорѣчиво, случайно, но чарами музыки спаяно въ нѣчто цѣльное, живое, незыблемое, загадочно-прекрасное. Шемаханской царицѣ удѣлено около дюжины темъ—и какихъ темъ! Мелодіи, почти всегда обвѣянные прянымъ хроматизмомъ Востока, одна другой краше, бесконечно смѣняются въ ея устахъ, и нѣтъ конца этому морю пѣсенъ, играющему тысячами оттѣнковъ страсти, мечты, насмѣшки.

Особенную яркость пріобрѣтають эти пѣсни благодаря контрасту со всѣмъ тѣмъ, что поетъ Додонъ. А поетъ онъ немало, начиная съ замѣчательной по музыкѣ картины ночныхъ страховъ (цѣлтонная гамма, «жуткія» гармоніи и звучности, крики хищныхъ птицъ, хроматическія причитанія надъ трупами царевичей) и кончая долгой сценой подпаденія

подъ башмакъ Шемаханской царицы. Въ этой сценѣ великолѣпно между прочимъ музыкально-комическое дѣйствіе отвѣта Додона на захватывающе-страстный вопросъ царицы: «Что ты пѣлъ, когда любилъ»? Громко и грубо, на тупыхъ гармоніяхъ (секундъ-аккордъ) и тупыхъ оркестровыхъ звучностяхъ (октавные скачки staccato въ басовомъ голосѣ, — контрфаготѣ) Додонъ отвѣчаетъ чѣмъ-то въ родѣ частушки: «Буду вѣкъ тебѣ любить, постараюсь не забыть» на общеизвѣстный тривиальный мотивъ («Чижики, чижики, гдѣ ты былъ?»). Это—почти карикатура, но карикатура неотразимая.

Какимъ контрастомъ этимъ пошлостямъ «каменной глыбы»—Додона—звучитъ потомъ «наборъ чуткихъ струнъ» царицы,—ея уносящій за тридевять земель разсказъ о волшебной родинѣ, ея соблазнительныя мелодіи, лукавые плясовые напѣвы! Конечно чуткая красавица могла-бы раскусить и плѣнить немудреного Додона гораздо скорѣе,—но... тогда она не подарила-бы насъ столькими чудными пѣснями.

Эти пѣсни, вмѣстѣ съ остальной превосходной музыкой и живой оригинальностью сценическаго замысла дѣлаютъ второй («шемаханскій») актъ центромъ всей оперы. Своеобразнымъ-же центромъ является онъ и съ архитектурной стороны: по бокамъ его—два «додоновскихъ» акта, а еще дальше, по краямъ—прологъ и эпилогъ звѣздочета. И эта чисто архитектурная симметрія, связанная съ тремя главными фигурами оперы, конечно, не случайность. Она является только наиболѣе грандіознымъ воплощеніемъ того начала стройности, соразмѣрности, согласованности, которымъ проникнута вся музыка «Пѣтушка», отъ крупныхъ до мельчайшихъ построений.

Моцартовски-стройная и благозвучная, музыка эта является въ то-же время послѣднимъ словомъ гармонической и оркестровой изощренности. Какія новыя возможности открываются здѣсь для художественнаго использованія уменьшеннаго септаккорда ¹⁾, малаго трехзвучія съ большой септи-

¹⁾ Особенно интересно примѣненіе его при гармонизаціи хроматической главной темы царицы. Эта замѣчательная тема одинаково характерна въ своихъ обоихъ видахъ: коренномъ (движеніе сверху внизъ) и обратномъ (движеніе снизу вверхъ),—и въ этомъ отношеніи напоминаетъ лейтмотивъ Пѣтушка съ его двумя видами.

мой, увеличенныхъ аккордовъ ¹⁾ и др. Диссонансъ увеличеннаго трезвучія Римскій-Корсаковъ готовъ, повидимому, трактовать, какъ консонансъ. Имъ даже кончается опера (кажется, первый подобный примѣръ у Корсакова); и надо сознаться, впечатлѣніе настоящаго конца все таки получается...

Такъ-же смѣло и безъ промаха бьетъ въ цѣль и оркестръ «Золотого пѣтушка»,—свѣжій, пышный, безконечно-богатый и въ тоже время прозрачный, остроумный, монографически-тонкій. Онъ смѣется и вздыхаетъ съ царицей, клекочетъ съ орлами, кричитъ и свищетъ съ попугаемъ, нѣжитъ, бушуетъ, искрится звѣздами, дышетъ холодомъ и мракомъ... Да, правъ былъ Римскій-Корсаковъ, когда говорилъ: «что можетъ быть лучше оркестровой партитуры». Конечно, *такой* партитуры...

Для исполненія «Золотой пѣтушокъ» представляетъ много своеобразныхъ трудностей. Партія шемаханской царицы—одна изъ труднѣйшихъ въ міровой оперной литературѣ по суммѣ требованій, предъявляемыхъ и къ голосу пѣвицы (хроматическая колоратура, высокія ноты, неустойчивость), и къ ея музыкальности (интонація, экспрессія), и къ сценическому дарованію (своеобразная сложность типа, пляска). Всестороннее идеальное воплощеніе этого образа, которому несомнѣнно предстоитъ сдѣлаться пробнымъ камнемъ для цѣлыхъ поколѣній пѣвицъ,—дѣло будущаго. Но и объ первыя исполнительницы шемаханской царицы, г-жа Добровольская (театръ Солодовникова) и г-жа Нежданова (Большой театръ) съумѣли—каждая по своему—дать въ ней, много красиваго и интереснаго. Г-жа Нежданова выдвинула на первый планъ вокальную сторону партіи. Изящно и отчетливо звучитъ у артистки колоратура, красиво сверкаютъ верхнія ноты (даже ті третьей октавы!), мягко льется кантилена. Г-жа Добровольская выразила

¹⁾ Поразительно смѣла и красива, между прочимъ, не разъ повторяющаяся гармонизація («лейтгармонія») пѣтушинаго крика «кирикуку». Самъ по себѣ этотъ крикъ представляетъ простую фанфару изъ трехъ тоновъ мажорнаго трезвучія (см. первые два такта обоихъ вышеприведенныхъ нотныхъ примѣровъ). Но эта простая фанфара повторяется трижды подрядъ, каждый разъ на тонахъ *новаго* мажорнаго трезвучія, причемъ всѣ три фанфары звучатъ однако на фонѣ *одного и того-же увеличеннаго* трезвучія.

загадочность существа шемаханской царицы, ея внезапные порывы и даже, пожалуй, демонизмъ (послѣднее лишь отчасти отчасти).

Очень трудна также высокая партія Звѣздочета, написанная собственно для рѣдко встрѣчающагося голоса тенора-альтино. Какое значеніе придавалъ ей самъ Римскій-Корсаковъ, видно между прочимъ изъ его словъ, сказанныхъ какъ-то въ шутку: «Собственно, Звѣздочета слѣдовало бы загримировать мною». Этимъ онъ, очевидно, сопоставлялъ чародѣя-звѣздочета съ чародѣемъ-художникомъ, творческой волѣ котораго подвластны созданные его фантазіей образы. Намекъ на такое сопоставленіе есть, какъ мы видѣли, и въ предисловіи къ оперѣ. Въ большомъ театрѣ Звѣздочета поетъ г. Боначичъ, въ Солодовниковскомъ—г. Пикокъ. Оба артиста съумѣли придать чеканную отдѣлку своей оригинальной вокальной партіи, но сценическіе образы дали совершенно не сходные. Звѣздочетъ г. Боначича—деревенскій знахарь; фигура больше безобидно-смѣшная, чѣмъ значительная, но въ своемъ родѣ замѣчательно характерная и любопытная. Звѣздочетъ Пикокъ и смѣшонъ, и—временами—страшенъ. Придаетъ ему значительность и фонъ, на которомъ въ Солодовниковскомъ театрѣ исполняются прологъ и эпилогъ оперы. Фонъ этотъ темно-синее небо, усѣянное звѣздами, отвѣчаетъ и музыкѣ, въ которой во все время пролога и эпилога чудесно загораются и гаснутъ звѣзды.

Партія Додона въ вокальномъ отношеніи не представляетъ такихъ чрезвычайныхъ трудностей, какъ двѣ предъидущія. Но *создать* Додона—задача также не изъ легкихъ. Черты общечеловѣческія смѣшались въ этомъ вѣковомъ символѣ съ исконными русскими въ одинъ глубокій, коренной типъ. Додонъ топоренъ; въ одно и тоже время и добродушенъ, и грозенъ, даже варварски-грозенъ. Эта «грозность» неоднократно отмѣчена въ «Пѣтушкѣ», гдѣ для нея имѣется даже спеціальная тема (она звучитъ, между прочимъ, въ прощальномъ хорѣ народа при словахъ «правда, какъ былъ царь въ сердцахъ—словно грома въ небесахъ» etc.). Г. Осиповъ, исполняющій Додона въ Большомъ театрѣ, хорошо поетъ эту партію, ни одно слово не пропадаетъ у артиста. Въ своемъ сценическомъ

воплощеніи онъ выдвигаетъ на первый планъ добродушіе Додона и такимъ образомъ, почти отождествляетъ его съ безобиднымъ Салтаномъ. Г. Сперанскій (Солодовниковскій театръ) даетъ образъ можетъ быть менѣе цѣльный, но его Додонъ—сложнѣе, шире по замыслу.

Не стану говорить о передачахъ остальныхъ, менѣе видныхъ партій; нѣкоторыя изъ нихъ (какъ въ частномъ, такъ и въ Большомъ театрѣ) нашли себѣ очень хорошихъ исполнителей.

Скажу только нѣсколько словъ о декораціяхъ и костюмахъ «Пѣтушка». Что Большой театръ могъ поставить оперу несравненно пышнѣе частнаго—само собой разумѣется. Достаточно сравнить эскизы г. Билибина и написанныя по нимъ декораціи Солодовниковскаго театра съ эскизами г. Коровина и ихъ декоративнымъ воплощеніемъ въ Большомъ театрѣ, чтобы видѣть, насколько совершеннѣе выполнены въ послѣднемъ замыслы художника. И этого, конечно, не надо забывать, сопоставляя обѣ постановки, совершенно различныя по стилю.

Тамъ, у Билибина, нарочито-схематическая плоскость рисунка и красокъ; графическая идеализація лубочныхъ примитивовъ, здѣсь у Коровина «сѣверные гобелены», фантастическій реализмъ, оргія импрессионизма. Каждый изъ этихъ двухъ сказочныхъ стилей по своему оригиналенъ и цѣленъ. Но, думается, стиль Билибина больше присталъ книгѣ, чѣмъ сценѣ, гдѣ получается несоотвѣтствіе между условной перспективой лубка и движущимися на фонѣ ея реальными фигурами; да и по духу она вытекаетъ не столько изъ музыки Римскаго-Корсакова, сколько изъ стиховъ Бѣльскаго, или вѣрнѣе Пушкина. Наоборотъ, стиль Коровина гораздо тѣснѣе связанъ съ импрессионистскимъ характеромъ Корсаковской партитуры; говоря музыкальнымъ языкомъ, онъ «стройнѣе», «благозвучнѣе», не говоря уже о несравненномъ превосходствѣ его реального воплощенія въ Большомъ театрѣ.

Въ обоихъ театрахъ «Золотой пѣтушокъ» имѣетъ огромный успѣхъ. За первую половину сезона (до 1910 г.) опера шла 22 раза въ одномъ только Солодовниковскомъ театрѣ, для котораго «Золотой пѣтушокъ» превратился, такимъ образомъ, въ курицу, несущую золотыя яйца.

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 14 Novembre.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux
auront l'honneur de donner:

La 1-ère représentation de

LES VAINQUEURS,

pièce nouvelle en quatre actes de M-r **Emile Fabre**,
représentée pour la première fois, à Paris, au théâtre Antoine,
le 25 Novembre 1908.

Personnages:

Daygrand.	M-r	E. Duquesne.
Claude Jessellot.	"	Valbel.
René Dreyer, docteur.	"	George Mauly.
Julien	"	Paul Escottier.
Vernod	"	Delorme.
Comte Firmiani.	"	Mangin.
Leprieur	"	Violette.
Revel	"	Jean Frédal.
Tilloye	"	Raoul Terrier.
Un secrétaire.	"	Paul Robert.
André, valet de chambre	"	Paul Lanjallay.
Journalistes.	"	Léon.
	"	Gervais.
	"	Bruno.
Madame Daygrand	M-me	Dux.
Pauline Dreyer	"	Marthe Lauzières
Madame Vernod.	"	Alice Fièr.
Isabelle.	"	Fontanges.
Odette	"	Fabienne Fabrèges.
Madame Hallouin.	"	Bade.
Marie, femme de chambre.	"	Médal.

la 3-ème représentation de

VENEZ, JE M'ENNUIE,

comédie en un acte de M-r **Charles Monselet**.

Personnages:

Le Duc	M-r	Demanne.
La Marquise	M-me	Juanita de Frézia.
Lisette	"	Fontanges.

Ordre du spectacle: 1) Venez, je m'ennuie, 2) Les Vainqueurs.

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures ½.

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la
casse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.

Какъ и всѣ счастливо уравнившенныя гениальныя сочиненія, «Пѣтушокъ», очевидно, обладаетъ одинаковой способностью восхищать дилетантовъ и знатоковъ, большую публику и музыкантовъ.

И не нужно большой смѣлости, чтобы рѣшиться предсказать этой лебединой пѣснѣ великаго художника, славное будущее классической русской оперы.

К. Кузьминскій. Художникъ-иллюстраторъ П. М. Боклевскій, его жизнь и творчество. Съ автопортретами художника и со многими неизданными иллюстраціями. М. 1910.

Кто не знаетъ прекраснѣйшихъ иллюстрацій Боклевскаго къ Гоголю! Но, увы, мы забыли этого художника-иллюстратора! Мы забыли, что онъ иллюстрировалъ Островскаго, Мельникова-Печерскаго, писалъ карикатуры на войну 1855 г. Даже болѣе, мы не знаемъ дѣйствительнаго Боклевскаго! Оказывается, что онъ иллюстрировалъ не только названныхъ писателей, но и Тургенева, и Достоевскаго, а также и Лермонтова, Пушкина и Л. Толстого, хотя число иллюстрацій къ произведеніямъ трехъ послѣднихъ писателей незначительно. И всѣ эти рисунки лежатъ въ забвеніи, никому невѣдомые, и ждутъ своего издателя!

Прекраснымъ напоминаніемъ о Боклевскомъ послужила бывшая на святкахъ въ Москвѣ въ историческомъ музеѣ выставка оригинальныхъ рисунковъ и литографій Боклевскаго, организованная К. С. Кузьминскимъ. А теперь послѣднимъ выпущена обстоятельная біографія Боклевскаго, въ которой подробно выяснено все то широкое общественное значеніе, какое имѣлъ нашъ художникъ-иллюстраторъ, какъ «толковникъ художественныхъ красотъ» произведеній иллюстрируемыхъ имъ писателей. Выяснено здѣсь также и то, подъ какими вліяніями создавались эти рисунки, и охарактеризована и высоко симпатичная личность самого художника, такъ что читатель получаетъ довольно полное о немъ представленіе, какъ о чловѣкѣ и художникѣ.

Слѣдуетъ принять во вниманіе то, что «рисунки Боклевскаго производили сильное впечатлѣніе даже на строгихъ критиковъ и знатоковъ живописи того времени. Они, напр., плѣнили И. С. Тургенева до такой степени, что онъ добровольно вызвался хлопотать у петербургскихъ издателей объ ихъ изданіи». Говорить объ ихъ достоинствахъ поэтоу нечего. Упомяну лишь между прочимъ «Бюрократическій катехизисъ», предста-

вляючий пять сценъ изъ «Ревизора», которыя изображали слабыя стороны «бюрократовъ» того времени и носили такія заглавія: I. Философія бюрократовъ, II. Религія бюрократовъ, III. Политика бюрократовъ, IV. Поэзія бюрократовъ и V. Общественныя отношенія бюрократовъ, при чемъ подъ иллюстраціями давались соотвѣтствующія цитаты изъ «Ревизора». Этотъ «Катехизисъ», составляющій теперь бібліографическую рѣдкость, производитъ прямо неотразимое впечатлѣніе.

Само собою разумѣется, что рисунки Боклевскаго имѣли и имѣютъ важное значеніе для дѣятелей сцены. Извѣстно, что не только въ провинціи ставили «Ревизора» по его рисункамъ, но и московскій Малый театръ тоже прибѣгалъ къ нимъ какъ въ то время, такъ и много лѣтъ спустя. Въ настоящее время для театра особенно большое значеніе имѣютъ рисунки Боклевскаго къ комедіямъ Островскаго, такъ какъ тогдашній купеческій бытъ теперь почти совершенно измѣнился. Но эти рисунки представляютъ большой интересъ и для исторіи театра, потому что на нихъ изображенъ въ нѣсколькихъ роляхъ знаменитый Провъ Садовскій, который былъ въ дружественныхъ отношеніяхъ съ нашимъ художникомъ, входя вмѣстѣ съ нимъ въ составъ молодой редакціи «Москвитянина». «Иллюстраціи къ комедіямъ Островскаго» даютъ намъ, говорить біографъ Боклевскаго, вѣрное представленіе о томъ, какъ ставились эти комедіи въ первые годы ихъ появленія на сценѣ. Съ другой стороны, появившись раньше постановки ихъ (почти всѣ рисунки изданы въ періодъ 1859—1860 гг., а нарисованы были еще раньше), нѣкоторые изъ нихъ свидѣлствуютъ о томъ, какое вліяніе имѣли члены молодой редакціи «Москвитянина» на толкованіе и на игру той или иной роли».

Говоря о Боклевскомъ, нужно имѣть въ виду слѣдующее. Ни одно изъ изданій его рисунковъ, даже лучшее, выпущенное фирмой Готье подъ ред. Л. П. Бѣльскаго въ 1895 г., не передаетъ всей прелести и тщательной ихъ отдѣлки, вообще не передаетъ впечатлѣнія, производимаго оригиналами. Если принять во вниманіе еще и то, что многіе изъ его рисунковъ совсѣмъ не были изданы, то ясна станетъ настоящая необходимость

изданія этихъ рисунковъ во всей ихъ совокупности и со всевозможной тщательностью, какая доступна современному типографскому искусству, чтобы воздать должное такъ несправедливо забытому замѣчательнѣйшему художнику-иллюстратору.

Н. Кашинъ.

В. Базаровъ. На два фронта. Изд. «Прометей». Спб. 1910 г. Стр. 211. Ц. 2 р.

В. Базаровъ—одинъ изъ видныхъ представителей русскаго марксизма—не разъ уже касался, по тѣмъ или инымъ поводамъ, новѣйшихъ теченій современнаго искусства. Въ сборникѣ его статей, заглавіе котораго приведено выше, помѣщена статья «Мистерія или бытъ», посвященная вопросамъ театра. Автора заинтересовалъ тотъ условный театръ, который такъ ярко демонстрировалъ намъ Мейерхольдъ и пропагандируютъ такіе его теоретики, какъ Соллогубъ, Вяч. Ивановъ, Александръ Блокъ и другіе. В. Базаровъ говоритъ о нихъ весьма обстоятельно. Особенно много и долго останавливается онъ на Блокѣ и Соллогубѣ и высказываетъ при этомъ не малое количество истинъ, противъ которыхъ едва-ли кто будетъ спорить, даже изъ тѣхъ, кого онъ оспариваетъ. Дѣло въ томъ, что практически-реальный марксистъ г. Базаровъ посмотрѣлъ на всѣ эти теоріи не съ точки зрѣнія факта ихъ существованія, а сейчасъ-же поставилъ себѣ вопросъ «зачѣмъ». Человѣкъ видитъ болотные огни и единственно, что онъ долженъ былъ бы заключить, это то, что передъ нимъ трясина. Вопросъ о томъ, могутъ ли эти огни высушить болото или его освѣжить, вообще нужны-ли они и какая отъ нихъ польза, вопросы совершенно другого порядка. В. Базаровъ, напимѣръ, всей тяжестью ученаго аппарата обрушивается на Θ. Соллогуба за его теорію соллипсизма, «Всякое помышленіе во Мнѣ, цитируетъ онъ Соллогуба, и всякое явленіе

отъ Меня и ко Мнѣ—ибо все и во всемъ Я, и только Я и такъ далѣе»... Приводитъ г. Базаровъ рядъ такихъ цитатъ и впадаетъ въ гнѣвъ: «все кажется, говоритъ онъ, что передъ тобой листки гимназиста, который впервые услышалъ фразу «Міръ есть Мое представленіе» и моментально прозрѣлъ». Несмотря на то, что соллипсизмъ Соллогуба является въ глазахъ критика наивно гимназическимъ, онъ все-же съ нимъ споритъ и старается доказать его практическую несостоятельность. «При первой же попыткѣ пустить его въ ходъ на практикѣ, споритъ г. Базаровъ, чары улетучиваются и міръ принимаетъ свой прежній объективный видъ. «Зло» ничуть не испугалось того, что его называли «Моимъ» представленіемъ и продолжаетъ по прежнему угнетать Меня, какъ враждебная мнѣ сила». Конечно. Можно думать, что г. Базаровъ или кто либо иной въ этомъ сомнѣвался! Въ сущности, это все равно, что передавать своими словами въ прозѣ чисто лирическое стихотвореніе, или тѣмъ болѣе его оспаривать. Федоръ Соллогубъ предлагаетъ всѣмъ зрителямъ оставлять мѣщанскія одежды у порога театра и принимать участіе въ театральномъ дѣйствѣ, а г. Базаровъ споритъ: «современный чиновникъ министерства народнаго просвѣщенія, даже и скинувъ вицмундиръ у «порога», не обрящетъ за этимъ порогомъ того религіознаго пафоса, которымъ горѣли наивные дикари, уносясь въ изступленной хоровой пляскѣ вокругъ жертвеннаго котла».

Еще бы! Впрочемъ, кое какія заслуги за условнымъ театромъ г. Базаровъ все-же признаетъ. «Нѣкоторые (какіе?) попутно выработанные приемы, по его мнѣнію, навѣрно войдутъ въ сокровищницу искусства». Но большая часть условностей сдается имъ въ музей. Совершенно непонятно, почему г. Базаровъ, при такомъ отношеніи къ условному театру, именно на него возлагаетъ надежды, что онъ «нащупаетъ путь для дѣйствительно художественнаго сочетанія словеснаго діалога и музыки», что именно этотъ театръ выяснитъ эмоціи души, по сколько они выражаются голосомъ и жестами? Почему это долженъ сдѣлать именно условный театръ, сводящій все къ примитивамъ и стремящійся къ задачамъ совершенно противоположнымъ? Достаточно было бы вспомнить г. Базарову хотя бы проектъ

Соллогуба, мечтающаго, о полномъ упраздненіи актера для того, чтобы понять, что условный театръ менѣе всякаго другого возьмется за осуществленіе его надеждъ и предложеній.

Вл. Боцяновскій.

«Гоголевскіе тексты». Изданы Г. П. Георгіевскимъ. Изданіе Отдѣленія Русскаго языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ. СПБ. 1910.

Много было толковъ о профессорствѣ Гоголя, говорили, что онъ былъ плохой профессоръ, утверждали и противное, хотя и не имѣя ещенеоспоримыхъ доказательствъ. Въ настоящее время такія доказательства найдены. Въ изданіи Отд. рус. яз. и словес. Императорской Академіи Наукъ вышли въ свѣтъ «Гоголевскіе тексты», извлеченные Г. П. Георгіевскимъ изъ собственноручныхъ рукописей Гоголя. Среди этихъ текстовъ обращаютъ на себя вниманіе какъ по количеству, такъ и по внутреннимъ достоинствамъ матеріалы по исторіи и географіи Россіи. Правда, эти матеріалы были извѣстны редактору VI и VII томовъ десятаго изданія сочиненій Гоголя, но оказывается, что имъ «по средней исторіи не напечатанъ не одинъ отрывокъ». «на шесть же напечатанныхъ листовъ съ матеріалами по русской исторіи приходится шестьдесятъ одинъ листъ не напечатанныхъ». Эти матеріалы свидѣтельствуютъ о томъ, сколько труда положилъ Гоголь на ихъ собраніе и сколько времени потратилъ на ихъ литературную обработку. По справедливымъ словамъ издателя, «о Гоголѣ мало сказать, что онъ былъ труженикомъ: не было такого времени, когда бы онъ не работалъ». Среди рукописей, кромѣ самыхъ матеріаловъ, найдена обертка: «Матеріалъ лекцій», и все это ясно говоритъ за то, что Гоголь много трудился надъ лекціями, а потому всякіе упреки по его адресу съ этой стороны должны быть прекращены. Неуспѣхъ его лекцій объясняется, очевидно, какими-нибудь другими причинами, распространяться о которыхъ здѣсь не мѣсто, а никакъ не тѣмъ, что онъ мало работалъ надъ лекціями.

Интересны и другіе изданные теперь «Гоголевскіе тексты». Напр., въ рукописи «Сорочинской ярмарки», исчерпанной Н. С. Тихонравовымъ въ самой незначительной степени, встрѣчается масса авторскихъ поправокъ, множество зачеркнутыхъ словъ и строкъ, надписанныхъ и вписанныхъ, однажды возстановленныхъ и снова зачеркнутыхъ, или исправленныхъ отдѣльныхъ словъ и цѣлыхъ предложений. Рукописный текстъ этой повѣсти настолько далекъ отъ печатнаго, что между этими двумя текстами можно предположить существованіе третьяго. То же самое приходится сказать и объ отношеніяхъ рукописнаго текста «Майской ночи» къ печатному ея тексту. Вѣроятно, и тутъ былъ промежуточный текстъ.

Очень неисправно издана въ 10-мъ изданіи сочиненій Гоголя 2-ая редакція «Ревизора». «Сопоставленіе напечатанныхъ текстовъ второй редакціи «Ревизора» съ подлинною ея рукописью обнаруживаетъ, по словамъ Г. П. Георгіевскаго, многочисленные недочеты въ текстахъ шестого тома (10-го изд.), выражающіеся какъ въ неправильной передачѣ рукописнаго текста, такъ и въ пропускахъ нѣкоторыхъ частей его».

Такимъ образомъ «Гоголевскіе тексты» убѣдительно доказываютъ, что у насъ нѣтъ безупречнаго въ научномъ отношеніи изданія сочиненій великаго русскаго юмориста.

Н. Кашинъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

МЕБЕЛЬ РАЗНАГО СТИЛЯ

КОМУДА И ПО ПРЕДСТАВЛЕНИЮ

ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ АРМАТУРА

АХОЖСОВЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

ВЪСЛЪЖАЮЩАЯ СЕБѢ

ВЪСЛЪЖАЮЩАЯ СЕБѢ

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

СВѢДѢНІЯ КОМПАНИИ

ВЪСЛЪЖАЮЩАЯ СЕБѢ

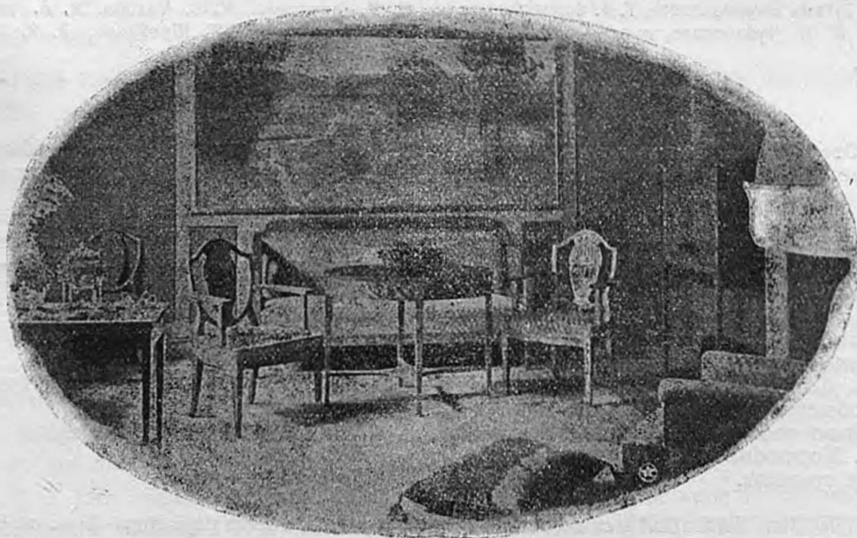
МЕБЕЛЬ РАЗНАГО СТИЛЯ

ГОТОВАЯ И ПО РИСУНКАМЪ.

ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ АРМАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

ИЗЪ ХРУСТАЛЯ, ФАРФОРА,
РУЧНАГО КОВАННАГО ЖЕЛЪЗА,
МЪДИ, БРОНЗЫ И ПРОЧ.

ОБОИ и проч.



СЪВЕРШАЯ КОМПАНИЯ

СПБ., Бол. Конюшенная, 13. Тел. 311—93.

Открыта подписка на 1910 г. на еженедѣльный журналъ

„Запросы Жизни“,

ВѢСТНИКЪ КУЛЬТУРЫ И ПОЛИТИКИ,

издаваемый съ Октября т. г. въ С.-Петербургѣ

при ближайшемъ участіи М. М. Ковалевского и Р. М. Бланка.

и сотрудничествѣ: К. К. Арсеньева, Ѳ. Д. Батюшкова, А. Н. Бенуа, проф. М. В. Бернацкаго, проф. В. М. Бехтерева, П. Д. Боборыкина, проф. А. К. Бороздина, В. Я. Богучарскаго, А. И. Браудо, И. К. Брусиловскаго, О. Е. Бужанскаго, А. М. Бѣлова, проф. А. Н. Веселовскаго, В. В. Водовозова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, М. Б. Ганнушкина, А. Г. Горнфельда, проф. Н. А. Гредескула, А. Г. Гросмана, Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида, И. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, проф. Д. А. Дриля, И. В. Жилкина, П. И. Звѣздича, проф. И. И. Иванюкова, проф. Н. И. Карѣева, Д. М. Койгена, А. Н. Котельникова, Б. Кричевскаго, проф. В. Д. Кузьмина-Караваева, М. И. Кулишера, прив.-доц. І. М. Кулишера, Г. А. Ландау, Д. А. Левина, С. И. Лисенко, А. В. Луначарскаго, проф. И. В. Лучицкаго, проф. А. А. Мануилова, проф. И. И. Мечникова, Л. Е. Моцкина, Н. К. Муравьева, проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго, проф. И. Х. Озерова, Л. Ф. Пантелѣева, проф. Л. І. Петражицкаго, проф. А. С. Посникова, М. Б. Ратнера, проф. Н. М. Рейхесберга, Е. К. Де-Роберти, Н. С. Русанова, Я. Л. Сакера, Д. В. Сатурина, проф. В. В. Святловскаго, М. А. Славинскаго, Л. З. Слонимскаго, Н. Д. Соколова, В. Г. Тана (Богораза), проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тимирязева, В. Ѳ. Тотоміанца, М. Л. Тривуса, проф. М. И. Туганъ Барановскаго, Г. А. Фальбора, проф. М. И. Фридмана, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, проф. А. А. Чупрова, Л. И. Шейниса, И. И. Шрейдера, Л. Я. Штернберга и др.

Программа „ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ“.

I. Статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, социальной, литературной и научной жизни Россіи и Запада.

II. Обзоръ послѣдней недѣли (внутренній и иностранный): дѣятельность парламентовъ, дѣйствіе правительствъ, жизнь партій, социальное движеніе, мѣстное самоуправленіе, общественная самодѣятельность и пр.

III. Документы прогресса. Статьи и сообщенія о ходѣ культурнаго и социального прогресса во всѣхъ странахъ.

IV. Корреспонденціи изъ Россіи и изъ-за границы.

V. Журналы журналовъ: обзоръ русскіхъ и иностран. журн. и газетъ.

VI. Рабочее движеніе.

VII. Кооперативное движеніе.

VIII. Народное образованіе.

IX. Обзоръ экономической жизни (внутренній и иностранный).

X. Литературный обзоръ.

XI. Научный обзоръ.

XII. Завоеваніе техники.

XIII. Русская и иностранная библіографія.

XIV. Театръ.

XV. Искусство.

XVI. Фельетонъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ пересылкой и доставкой: въ Россіи на 1 годъ—5 р., на 1/2 г.—2 р. 75 к., на 1/4 г.—1 р. 50 к., на 1 мѣс.—50 к. За границу: на 1 г.—7 р., на 1/2 г.—4 р., на 1/4 г.—2 р., на 1 мѣс.—80 к.

Цѣна отдѣльнаго номера съ перес. 15 к.

Подписка принимается въ главной конторѣ СПБ., Б. Московская ул., д. 7 и въ столичныхъ и въ провинціальныхъ книжныхъ магазинахъ.

Адресъ редакціи и главной конторы: СПБ., Б. Московская ул., д. 7. Телефонъ № 121-29.

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ ДЛѢ ЛЮБИТЕЛЕИ ИСКУССТВА И СТАРИНЫ.

СТАРЫЕ ГОДЫ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1910 ГОДЪ.

Въ четвертомъ году изданія «Старые Годы» будутъ выходить по той-же программѣ, при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

Александръ Н. Бенуа, Ѳ. Г. Беренштамъ, И. Я. Билибинъ, Vilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg, J. v. d. Gheyn, В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky, Georg Gronau, Jan Guiffrey, Игорь Э. Грабаръ, Loÿs Delteil, Léon Désbairs, С. П. Дягилевъ, R. Koechlin, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ-Липгартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергѣй Маковский, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, А. В. Орѣшниковъ, R. Petrucci, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянь-Шанскій, П. К. Симони, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Fridländer, Pascal Forthuny, Джемсъ, А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, И. А. Ѳоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

Рядъ выпусковъ 1910 г. будетъ посвященъ описанію старинныхъ помѣщичьихъ усадебъ.

Цѣна въ годъ съ доставкой и пересылкою 10 руб., безъ доставки—9 руб. За границу—30 франковъ.

Объявленія: страница 50 руб.,— $\frac{1}{2}$ стр. 30 руб.,— $\frac{1}{4}$ стр. 20 руб.,— $\frac{1}{8}$ стр. 12 р. За перемѣну адреса 50 коп.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ—въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ—въ книжныхъ магаз. Вольфа, «Новаго Времени» и Шибанова.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ—5 руб.; къ 1 апрѣля—3 руб. и къ 1 іюля—2 руб.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Отъ 1907 года въ редакціи осталось лишь ограниченное количество экземпляровъ лѣтняго выпуска (№ 7—9), которые можно получать по пяти руб. Журнала за 1908 годъ въ продажѣ нѣтъ.

Продолжается подписка на 1910 годъ.

Редакціонный комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, І. І. Леманъ, С. К. Маковский, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-издатель П. П. Вейнеръ.

С Л О В А Р Ъ

Литературныхъ Типовъ.

ВЫШЛО ШЕСТЬ ВЫПУСКОВЪ.

Вып. 1—2. Тургеневъ.
» 3. Лермонтовъ.
» 4. Гоголь.
» 5. Аксаковъ.
» 6. Грибоѣдовъ.
» 7. Пушкинъ.
» 8—10. Толстой.
» 11. Гончаровъ.

Въ составъ каждого выпуска входятъ:
1) Біографическая канва; 2) Подробныя характеристики въ освѣщеніи автора и критики, бібліографія; 3) Указатель всѣхъ типовъ и образовъ (краткія характеристики всѣхъ второстепенныхъ образовъ и лицъ); 4) Перечень произведеній съ историко-литературными справками; 5) Сводъ нарицательныхъ именъ; 6) Группировка типовъ.

Вып. 12—14. Достоевскій.
» 15. Писемскій.
» 16—17. Островскій
» 18—20. Салтыковъ
» 21. Герценъ.
» 22. Успенскій.
» 23—24. Чеховъ.

✱ 1-й и 2-й выпуски С. Л. Т. допущены въ фондъ бібліотеки
военно-учебныхъ заведеній. ✱

Редакція Н. Д. Носкова.

Сотрудники: Адриановъ, С. А., проф., Боцяновскій, В. Ѳ., Вейнбергъ, А. А. Измайловъ, А. А., Каптеревъ, Н. А., Лебедевъ, Н. Н., Лернеръ, Н. О., Либровичъ, С. Ф., Львовичъ, В. Л., Мартиросовъ, С. Е., Майеръ, Н. В., Носкова, Е. К., Носковъ, Н. Д., Поварнинъ, С. И., прив.-доц., Урванцовъ, Л. Н.

Цѣна въ отдѣльной продажѣ:

Выпускъ 1—2. «Литературные типы Тургенева»—2 рубля.
Выпускъ 3. «Литературные типы Лермонтова»—1 рубль.
Выпускъ 4. «Литературные типы Гоголя»—1 рубль 25 коп.
Выпускъ 5. «Литературные типы Аксакова»—1 рубль.
Выпускъ 6. «Литературные типы Грибоѣдова»—1 рубль.

Подписная цѣна на 24 выпуска съ достав. и пересыл. двадцать четыре руб.

Разсрочка: 6 руб. при подпискѣ и по 3 рубля послѣ выхода 5, 8, 11, 14, 17 и 20 выпусковъ. Или 2 рубля задатокъ, при полученіи первыхъ 4-хъ по 1 рублю и при полученіи каждого изъ послѣдующихъ по 90 коп. наложеннымъ платежемъ (наложенный платежъ по 10 коп. за счетъ заказчика).

Контора: Спб., Николаевская, 4; кв. 30.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1910 ГОДЪ

(14-й годъ изданія).

На единственное въ Россіи литературное художественное иллюстрированное изданіе.

НОВЫЙ ЖУРНАЛЪ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И НАУКИ.

(бывш. *Θ. И. Булгакова* редактора газеты «Новое Время»).

Новый журналъ печатаетъ все выдающееся, оригинальное и характерное, очерпая свое содержаніе изъ того фонда міровой культуры, ея идей и стремленій, который долженъ быть предметомъ любознательности для всѣхъ мыслящихъ и интеллигентныхъ людей.

Программа: 1) Произведенія знаменитыхъ писателей съ древнихъ и новыхъ языковъ и иллюстрацій. 2) Новѣйшія произведенія лучшихъ иностранныхъ писателей, съ рисунками. 3) Статьи по иностраннымъ источникамъ, историческія, популярно-научныя. 4) Статьи по вопросамъ литературнымъ, общественнымъ, нравственнымъ и художественнымъ. 5) Статьи по воздухоплаванию, съ рисунками и чертежами. 6) Статьи по гипнотизму, магнетизму, спиритизму, окултизму и факиризму. 7) Историческіе мемуары. 8) Характеристика писателей, художниковъ и мыслителей. 9) Критика, хроника и обзоръ. 10) Иностранное обозрѣніе. 11) Новости. 12) Приложенія.

Подписчики „Новаго Журнала“ получаютъ въ теченіе года:

12

книгъ ежемѣсячнаго литературнаго, художественнаго журнала, со множествомъ рисунковъ, большого формата in 8^o, отпечатаннаго въ художественной типографіи на плотной глазированной бумагѣ, четкимъ шрифтомъ.



12

книгъ новѣйшихъ произведеній слѣдующ. авторовъ: Поль Бурже, Жюль Кларети, Октавъ Мирбо, Анатоль Франсъ, Жоржъ Онэ, Артуръ Шницлеръ, Шоломъ Ашъ, Г. Уэльсъ, Оскаръ Уальдъ, Гемфри Уордъ, П. Бенсонъ, Перси Уайтъ.

Подписавшіеся и уплатившіе сполна годовую цѣну журнала, получаютъ бесплатно новое художественное изданіе со множествомъ иллюстрацій и рисунковъ.

Премія



ЗАМОКЪ НЕУШВАНШТЕЙНЪ



Премія

Баварскаго короля Людвигъ II.

Подписная цѣна съ доставкой и пересылкой 6 рублей.

Подписка принимается въ редакціи «Новый Журналъ Литературы, Искусства и Науки», С.-Петербургъ, М. Царскосельскій пр., 36.

Редакторъ *С. Д. Новиковъ*.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

Н А

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Въ теченіе 1910 года «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдетъ восемь разъ, (Январь—Апрѣль, 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. Ѳ. Д. БАТЮШКОВА, акад. А. Ѳ. КОНИ, акад. Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО, Д. С. МЕРЕЖКОВСКАГО и проф. П. О. МОРОЗОВА; въ художественномъ отдѣлѣ: А. Я. ГОЛОВИНА, М. В. ДОБУЖИНСКАГО, Е. Е. ЛАНСЕРЕ, К. А. СОМОВА, С. К. МАКОВСКАГО и К. Д. ЧИЧАГОВА.

Цѣна 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 фойе ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ).