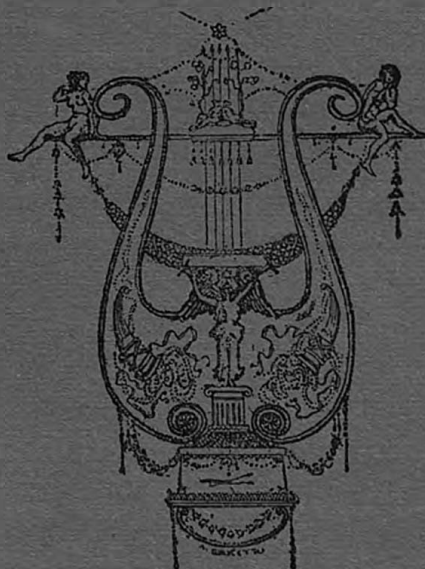


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1910

ВЫПУСКЪ III



Императорская театральная
Библиотека
Възглавляема А. В. Луначарскимъ

6694 7214

СОДЕРЖАНІЕ.

- Театральные огни (воспоминанія и отрывки). Ив. Щеглова.
Воспоминанія о Нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ. П. О.
Морозова.
Н. А. Некрасовъ и театральная критика (нѣкоторыя данныя къ
біографіи поэта) П. Н. Столпянскаго.
Бьорисонъ и Стриндбергъ. Сильвіо.
Современный французскій театръ. Максимиліана Волошина.
Дмитрій Тимофѣевичъ Ленскій В. А. Михайловскаго.
Новъ и старъ. А. А. Измайлова.
Заграничныя письма. Письмо II. Невозможный театръ William
Molard, перев. М. Т.
Хроника иностранной литературы о театрѣ. А. Гидони.
Письмо въ редакцію Барона Н. Врангеля.
Библіографія. Режиссеръ, Г. Гагемана, переводъ П. П. Нем-
ворова. Н. Н. Евреинова.
-

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

- М. А. Ведринская въ роли Елены („Тихая пристань“ гр. Зубова).
В. Н. Давыдовъ въ роли Гурина, К. А. Варламовъ въ роли До-
брынова и В. В. Стрѣльская въ роли няни („Госпожа Пош-
лость“ Н. Ходотова).
Н. Н. Ходотовъ въ роли Стальскаго и И. И. Судьбининъ въ роли
Гаврилова („Госпожа Пошлость“ Н. Ходотова).
В. А. Сѣровъ. Портретъ А. М. Павловой.
М. А. Владиміровъ въ роли Ореста и А. А. Лачинова въ роли Кля-
темнестры („Эриннии“ Леконтъ де-Лилля). И. В. Лерскій въ
роли Меровича („Равенскій боецъ“ Ф. Гальма).

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

- Ю. В. Корвинъ-Круковской въ роли Цезаря, Е. И. Тиме въ роли Цезоніи, Ю. М. Юрьевъ въ роли Тумелика и В. В. Пушкирева въ роли Туснельды („Равенскій боецъ“ Ф. Гальма).
- Е. М. Садовская въ роли Софьи Степановны и О. О. Садовская въ роли Графиры Андреевны („Царь природы“ Е. Чирикова).
- П. М. Садовскій въ роли Передрягина и Н. К. Яковлевъ въ роли доктора („Царь природы“ Е. М. Чирикова).
- М. М. Климовъ (исправникъ), Н. И. Худолеевъ (Чиновникъ), Д. Э. Гундуровъ (бүфетчикъ) „Царь Природы“ Е. М. Чирикова.
- В. Н. Пашенная (Марія Андреевна), Е. Д. Турчанинова (Хорькова) и В. А. Сазоновъ (Хорьковъ) „Бѣдная невѣста“ А. Н. Островскаго.
- Н. К. Яковлевъ (Милашинъ), А. О. Сашинъ (Добротворскій), В. Н. Пашенная (Марія Андреевна) и О. О. Садовская (Незабудкина) въ ком. А. Н. Островскаго „Бѣдная невѣста“.
- О. О. Садовская (Незабудкина), Е. И. Найденова (Марія Андреевна) и А. О. Сашинъ (Добротворскій) въ ком. А. Н. Островскаго „Бѣдная невѣста“.
- О. О. Садовская (Незабудкина) и А. О. Сашинъ (Добротворскій) въ ком. А. Н. Островскаго „Бѣдная невѣста“.
- Н. М. Падаринъ (Беневоленскій) и И. О. Красовскій (Добротворскій) въ ком. А. Н. Островскаго „Бѣдная невѣста“.
- Факсимиле афишъ первыхъ представленій въ Императорскихъ театрахъ.
- Обложка работа Л. С. Бакста. Заглавныя работы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмами: Об-ва „Уніонъ“ въ Спб. и Georg Büxenstein въ Берлинѣ.
-

М. А. ВЕДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ЕЛЕНЫ (ЛИКИ).
«ТИХАЯ ПРИСТАНЬ» ГР. С. П. ЗУБОВА.



ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

(Воспоминанія и отрывки).

ИВ. ЩЕГЛОВА.

I.

ПЕРВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ.



КАКОЕ ваше *первое* театральное впечатлѣніе?—спросилъ меня, какъ-то, одинъ извѣстный театралъ, любезно настаивавшій, чтобы я принялся за писаніе театральныхъ мемуаровъ.

Признаюсь, этотъ вопросъ заставилъ меня сильно призадуматься...

— Какое мое *первое* театральное впечатлѣніе?..

...Роюсь старательно въ моей памяти... Приходится перенестись мыслью далеко-далеко—чуть не за полвѣка назадъ... Масленица. Ясный, морозный день... Гулянье и балаганы на Марсовомъ полѣ... Въ памяти мелькаетъ маленькій полутемный балаганчикъ. Я—тогда тоже маленькій, четырехлѣтній карапузъ—крѣпко, крѣпко держусь за рукавъ генеральскаго пальто моего дѣдушки ¹⁾, взявшаго меня «на балаганы», и впиваюсь жадными глазами въ крохотную сцену, похожую на игрушечный театръ. Мнѣ, въ одно и то же время, любопытно и страшно. На сценѣ, изображающей «райскій садъ», дѣйствительно говорится что-то страшное, несмотря на то, что это только всего театръ маріонетокъ: слышенъ громъ, сверкаетъ молнія и лучезарный небосклонъ заволакиваетъ надвигающаяся мрачная туча.

Изъ тучи раздается хриплый простуженный голосъ, вдобавокъ, съ нѣмецкимъ акцентомъ:

— Адамъ, Адамъ... Ти гдѣ?

¹⁾ Баронъ Владиміръ Карловичъ Клодтъ фонъ-Юргенсбургъ, артиллерійскій генералъ, у котораго я съ дѣтства жилъ и воспитывался.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

Голосъ, очевидно, принадлежалъ самому директору театра маріонетокъ, изъ нѣмцевъ, взявшему на себя храбрость изъясняться отъ лица всѣхъ персонажей мистеріи, не исключая Творца Вселенной. Пускай теперь подъ старость многое-многое вспоминается съ тихимъ смѣшкомъ, а въ ту минуту... Брр... какъ было жутко въ ту минуту!

Новый ударъ грома и вторичное хрипѣніе изъ тучи:

— Адамъ, Адамъ... ти гдѣ??

— Я здѣсь... господинъ Богъ!—слышится изъ кустовъ робкій, дрожащій голосъ.

— Зачѣмъ ти не выходиль, когда я говорилъ?

— Мнѣ... мнѣ стыдно, господинъ Богъ!!

На сценѣ вдругъ свѣтлѣетъ и изъ кустовъ вылѣзаетъ нагишомъ Адамъ, а, вслѣдъ за нимъ, цѣломудренно прикрываясь, показывается долго-волосая Ева.

Другихъ картинъ не припомню, но именно эта—«изгнаніе Адама и Евы изъ рая»—быть можетъ благодаря искусной обстановкѣ съ громомъ и молніей, запечатлѣлась неизгладимо.

Такимъ образомъ, «первымъ театральнымъ» впечатлѣніемъ оказалась «мистерія», хотя и приправленная довольно своеобразнымъ діалогомъ.

Помню еще: на недѣлѣ у дѣда были званые блины и во время «блиновъ» было много разговора объ Адамѣ и Евѣ на Марсовомъ полѣ. Двое изъ гостей, извѣстные художники, такъ заинтересовались, что сейчасъ же послѣ обѣда отправились на балаганы. Однако, вернулись они весьма огорченными: балаганчикъ нѣмца они розыскали, но представленіе мистеріи «Адамъ и Ева» было предупредительно прикрыто полиціей и самый балаганчикъ заколоченъ.

«Второе» мое театральное впечатлѣніе уже болѣе отчетливое. Опять зима. Масленица, опять я съ дѣдушкой «на балаганахъ», на Марсовомъ полѣ. На этотъ разъ я попадаю въ большой балаганъ, на представленіе веселой «арлекинады», и восторгу моему нѣтъ предѣла... Это былъ извѣстный

балаганъ Лемана, необыкновенно популярный среди петербуржцевъ, и, по тому времени, выдававшийся блескомъ обстановки и живостью исполненія. Особенной живостью, помню, отличался исполнитель заглавной роли Арлекина. Болѣе ловкаго, проворнаго и вмѣстѣ съ тѣмъ граціознаго Арлекина мнѣ не случалось видѣть на своемъ вѣку. Онъ весь, что называется, ходилъ ходуномъ, неистощимый въ изобрѣтательности разныхъ арлекинскихъ штукъ и вывертовъ и, казалось, каждый мускулъ его гибкой стройной фигуры жилъ и игралъ. Удивительный господинъ Арлекинъ!

Можете представить себѣ мой дѣтскій ужасъ, когда моего любимца-Арлекина подстрѣлили и, разложивъ на столѣ, разрубили на куски какъ котлету—и вслѣдъ затѣмъ... мою дѣтскую радость, когда добрый Пьерро, собравъ куски трупa, приладилъ ихъ стоямя одинъ къ другому, и Арлекинъ вдругъ ожилъ и завертѣлся весело по сценѣ, сверкая своей пестро-блестящей арлекинской чешуей.

Всѣ эти мелочи особенно ярко всплыли въ моей памяти, когда нынѣшнимъ лѣтомъ я случайно заглянулъ на народное гулянье на Петровскомъ островѣ и увидѣлъ на открытой сценѣ мою добрую знакомую, старушку—Арлекинаду. Только Арлекинъ куда былъ хуже Лемановскаго Арлекина, а обстановка еще того мизернѣе—но остались неизмѣнно тѣ-же народные восторги, вызываемые продѣлками Арлекина и шутками Пьерро—тѣ-же восторги, что и полвѣка тому назадъ въ балаганѣ Лемана... Милый Арлекинъ, добрый Пьерро, веселые друзья моего дѣтства, шлю вамъ нѣжный и благодарный привѣтъ!!.

Въ ту же зиму совершилось въ моей дѣтской жизни еще одно событие: мнѣ посчастливилось видѣть очень оригинальный, хотя и доморощенный, театръ маріонетокъ! Дѣдъ ѣздилъ по воскресеньямъ обѣдать къ своему брату, Петру Карловичу Клодту (извѣстному скульптору), въ четвертую линію Васильевскаго острова и всегда бралъ меня съ собой, такъ какъ въ домѣ Петра Клодта были дѣти моего возраста.

И вотъ однажды Петръ Карловичъ, или какъ мы, дѣти, его звали— «Дядя Петя»—устроилъ всей дѣтворѣ рѣдкій сюрпризъ... Входъ, ведущій изъ большой залы въ сосѣднюю гостиную, былъ задрапированъ красной занавѣсью и на полу, передъ занавѣсью, устроена театральная рампа—все какъ въ настоящемъ театрѣ. Когда занавѣсъ раздвинулась—мы, дѣти-зрители, ахнули: на темносѣромъ фонѣ (фономъ, между нами говоря, было натянутое байковое одѣяло) обозначились двѣ уморительныя большія фигуры—нѣмца и нѣмки... Нѣмецъ и нѣмка раскланивались съ публикой, жеманно цѣловались, пили изъ маленькихъ кружекъ пиво, пѣли и танцевали, производя натуральностью всѣхъ своихъ движеній полную иллюзію живыхъ людей. Это было чудо искусства—эти клодтовскія маріонетки—и намъ и въ голову не приходило, что за «декораціей-одѣяломъ» прятался ихъ мастеръ «дядя Петя» и тоненькими, ловко прилаженными ниточками управлялъ всѣми поворотами и жестами веселой нѣмецкой парочки.

Дорогой, незабвенный дядя Петя!!.

Прошло около года, и вотъ въ одинъ зимній вечеръ меня нарядили въ голубую канаусовую рубашку, подпоясали серебрянымъ кушакомъ, припомадили и причесали—и черезъ какихъ нибудь полчаса я очутился съ дѣдушкой и бабушкой... *въ ложѣ Александринскаго театра!..*

Нечего и говорить, что я былъ какъ въ туманѣ отъ необычайнаго зрѣлища—до того въ туманѣ, что не только не помню, какъ называлась пьеса, но даже едва помню самую пьесу... Помню только, что пьеса была изъ средневѣковой жизни и при поднятіи занавѣса по сценѣ разгуливали какіе то блестящіе рыцари и восхищались роскошью замка, въ который попали съ охоты. По теперешнему времени, такую жалкую декорацію, изображавшую грязно-желтую стѣну съ грубо нарисованными на ней рыцарскими доспѣхами едва ли можно найти въ театрѣ даже въ глухой провинціи, но тогда это представлялось перломъ декоративной живописи, въ моихъ дѣтскихъ глазахъ въ особенности. Сюжетъ пьесы окончательно испарился изъ моей памяти и только врѣзалась ярко картина, изображавшая

«рыцарскій турниръ». Турниръ былъ обставленъ необыкновенно реально: рыцари были въ шлемахъ съ перьями и въ желѣзныхъ латахъ съ длинными блестящими копьями и—о восторгъ!—на настоящихъ живыхъ лошадяхъ... Когда рыцари сразились посреди сцены у самой суфлерской будки и скрестили копья, меня—а можетъ быть и не одного меня!—обуялъ неодолимый страхъ... какъ бы благородные рыцари не свалились вмѣстѣ съ лошадьми въ оркестръ, на головы музыкантамъ... (былъ же такой случай на сценѣ Большого театра во время представленія оперы «Жидовка»).

На этотъ разъ, по счастью, все обошлось благополучно.

Это было по счету «четвертое» театральное впечатлѣніе, впечатлѣніе уже настоящаго театра и мнѣ до-нельзя досадно, что я никакъ не могу сейчасъ докопаться, какую именно пьесу я видѣлъ? Вѣроятно же всего, что это была драматическая передѣлка одного изъ романовъ Вальтеръ-Скотта, которая тогда еще держалась на подмосткахъ Александринскаго театра. Впрочемъ, мое дѣтское воображеніе занимало не столько содержаніе пьесы, смыслъ коего по малости лѣтъ я плохо себѣ уяснилъ, сколько поражало театральное представленіе *вообще*: играетъ музыка, поднимается занавѣсъ и, въ двухъ шагахъ отъ меня, развертываются картины одна другой интереснѣе... Какимъ образомъ все это происходитъ было для меня неразрѣшимѣйшей загадкой.

Вскорѣ мнѣ пришлось быть въ Александринскомъ театрѣ съ дѣдомъ и бабушкой еще раза два и, по окончаніи спектакля, я случайно сдѣлалъ одно невиннѣйшее открытіе, которое въ то время поразило меня необычайно, пожалуй, даже больше самого спектакля... Воспользовавшись тѣмъ, что вслѣдствіе скопленія публики дѣдушка и бабушка задержались въ театральномъ корридорѣ, я потихоньку отъ нихъ проскользнулъ снова въ ложу, чтобы еще разъ взглянуть въ заколдованный уголокъ, называемый «театромъ»... Рампа была потушена, музыканты изъ оркестра разошлись и въ театральномъ залѣ царствовалъ таинственный полумракъ... И вдругъ смотрю, глазамъ не вѣрю,—театральный занавѣсъ тихо-тихо поднимается... Жду, притаивъ дыханіе, что будетъ дальше... Что такое *тамъ*, на тѣхъ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

самыхъ загадочныхъ подмосткахъ, гдѣ происходитъ каждый вечеръ столько чудесныхъ вещей??

Увы, полнѣйшее недоумѣніе...

На сценѣ полумракъ; на заднемъ планѣ огромные сѣрые холсты, натянутые на рамы, а на переднемъ — деревянная стойка съ зажженнымъ фонаремъ. По сценѣ ходятъ какіе-то дюжіе мужики въ красныхъ рубахахъ, съ такими же фонарями въ рукахъ и безцеремонно перекликаются... Въ ложу входитъ дѣдушка, обеспокоенный моимъ исчезновеніемъ, и дергаетъ меня за рукавъ моей кучерской шубки: «Пора домой!» Но я не могу оторваться отъ страннаго неожиданнаго зрѣлища... Какая-то непонятная, неодолимая сила притягиваетъ меня къ этому одиноко мерцающему въ полутьмѣ огоньку театральнаго фонарика, точно это не фонарикъ, а театральный священный огонь, затепленный на алтарѣ... Было ли то безсознательное влеченіе къ театру, раннее предчувствіе грядущихъ театральныхъ наслажденій и драматургическихъ терзаній—ничего не знаю... Знаю только то, что съ этой мистической полуночной минуты, въ безмолвіи пустыннаго театра, пробудился во мнѣ неисповѣдимымъ путемъ страстный неисправимый театралъ на всю жизнь... И не странно-ли, что самая ранняя впечатлѣнія театра случайно подобрались чуть-ли не въ символическомъ порядкѣ: мистерія, театръ маріонетокъ, арлекинада и, наконецъ, романтическая драма. Словомъ, какъ бы промелькнула передъ моими дѣтскими глазами цѣлая маленькая исторія театра!

Пройдя такой начальный курсъ, мнѣ уже съ меньшимъ затрудненіемъ предстояло вступить въ свѣтлую область сознательнаго наслажденія драматическимъ искусствомъ.

ВОСПОМИНАНІЯ О НИЖЕГОРОДСКОМЪ ТЕАТРѢ 60-хъ ГОДОВЪ.

П. МОРОЗОВА.



ОИ первыя театральныя впечатлѣнія,—впечатлѣнія дѣтства и ранней юности,—неразрывно связаны съ Нижегородскимъ театромъ.

Я былъ еще ребенкомъ, когда моя бабушка, женщина простая и набожная, вечеромъ, укладывая меня спать, шопотомъ рассказывала мнѣ, какъ въ зимнюю ночь, незадолго до моего рожденія, мирно спавшія улицы, въ тѣ времена еще довольно глухого Нижняго, вдругъ освѣтились яркимъ заревомъ и наполнились шумомъ пожарной тревоги: то горѣлъ старый деревянный театръ, стоявшій невдалекѣ отъ архіерейскаго дома, на одной изъ лучшихъ улицъ. А строгій архіерей Іеремія, выйдя на крыльцо, широкимъ крестомъ осѣнилъ пламя, охватившее «домъ дьявола»,—и пламя, послушное высшему велѣнію, испепелило этотъ домъ до основанія. Нѣсколько лѣтъ можно было еще видѣть это пепелище, обнесенное наскоро сколоченнымъ дырявымъ заборомъ. И всякій разъ, когда бабушка, гуляя со мною, проводила меня мимо «проклятаго мѣста», мнѣ становилось жутко; я тѣсно прижимался къ ней и старался ускорить шаги или перебѣжать на другую сторону улицы. А вечеромъ, ложась спать, непременно приставалъ къ старушкѣ съ просьбой опять рассказать о страшномъ пожарѣ, о дьяволѣ и о томъ, какъ тѣшили его въ проклятомъ домѣ.

— «Да ну тебя, грѣховодникъ,—скажетъ, бывало, бабушка: къ ночи-то и поминать его, рогатаго, грѣхъ тяжкій!»

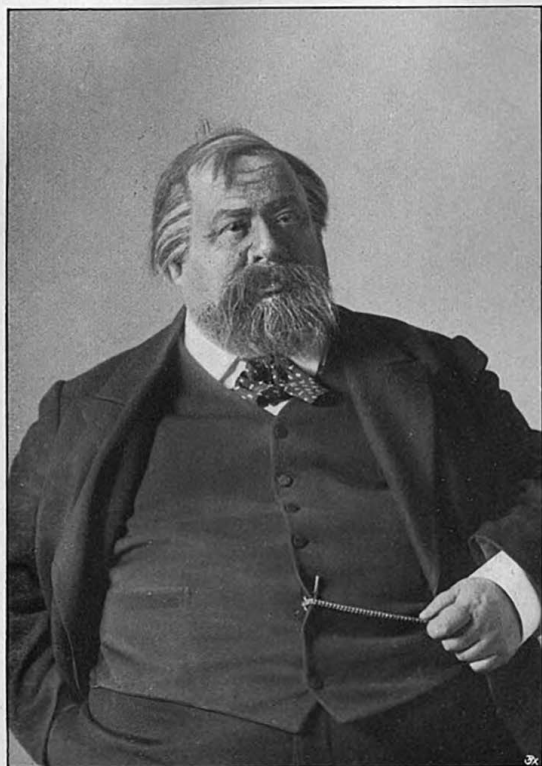
Но маленькій грѣховодникъ не унимался и, въ концѣ концовъ, добившись своего, съ затаеннымъ страхомъ въ десятый разъ выслушивалъ все то же повѣствованіе,—и долго потомъ мерещились ему во снѣ: то яркіе взлеты пламени, то черный рогатый бѣсъ, то суровый старецъ, благословляющій разрушеніе нечестиваго капища...

воспоминанія о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

Вскорѣ потомъ для этого капища было отстроено новое зданіе, — небольшое, всего въ три этажа, въ самомъ центрѣ города, на Благовѣщенской площади, у Зеленскаго съѣзда, соединяющаго верхній городъ, или, какъ говорятъ въ Нижнемъ, «верхній базаръ», съ берегомъ Волги или «нижнимъ базаромъ». Случилось такъ, что наша семья поселилась въ близкомъ сосѣдствѣ съ этимъ новымъ театромъ,—всего черезъ два дома. Мы жили на дворѣ, во флигелѣ, а другой небольшой флигелекъ дома, въ три окошечка съ мезониномъ, выходившій на улицу, былъ занятъ очень скромнымъ «заведеніемъ» театральнаго парикмахера Стрепетова. На дворѣ возвышалась большая куча песку, на которой я просиживалъ цѣлые часы, выдѣлывая съ помощью деревянныхъ чашечекъ и стаканчиковъ десятки «булокъ» и «гречушниковъ». Сюда ко мнѣ почти всегда приходила худенькая болѣзненная и неуклюжая дѣвочка, лѣтъ на пять, на шесть старше меня,—дочь парикмахера, Поля. Она играла со мною въ песочную «кондитерскую», въ мячъ, въ горѣлки, въ прятки, но чаще любила сидѣть, обнявъ меня или положивъ мою голову къ себѣ на колѣни и перебирая пальцами курчавые мои волосенки, и слушать мою дѣтскую болтовню. А то, бывало, начнетъ и сама рассказывать о томъ, какъ она ѣздила съ отцомъ за Волгу, въ большое село Боръ, что стоитъ какъ разъ насупротивъ Нижняго, на луговомъ берегу, и какой тамъ былъ базаръ, съ пряниками, орѣхами и прочими сладостями, которыхъ ей накупили цѣлый платокъ, и какая тамъ красивая церковь; или о томъ, какъ она въ воскресенье ходила въ женскій монастырь, гдѣ молодыя монашенки клеятъ такіа чудныя коробочки въ видѣ книжекъ съ золотымъ обрѣзомъ. И она дарила мнѣ такіа коробочки, принесенныя изъ монастыря, отъ которыхъ пахло не то клеємъ, не то ладаномъ, и все чаще и чаще задумываясь о монастырскомъ житѣѣ, повторяла рассказы о томъ, какіе чудные цвѣты растутъ въ монастырскомъ саду и какъ хорошо поютъ чернички на крылосѣ... «Вотъ, вырасту побольше, — уйду въ монастырь!» мечтательно повторяла она. А мнѣ при этихъ словахъ становилось больно и грустно, и я начиналъ плакать и уговаривалъ Полю не уходить, не оставлять меня, и сердился на нее, и



В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ГУРИНА, К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ДОБРЫНОВА И В. В. СТРЕЛЬСКАЯ
 ВЪ РОЛИ НЯНИ
 «ГОСПОЖА ПОШЛОСТЬ» Н. Н. ХОДОВА.



бранилъ, а иногда принимался и колотить, за что, въ свою очередь, получалъ отъ нея колотушки. На слѣдующій день ссора кончалась миромъ и ласками, а затѣмъ Поля опять заводила рѣчь о монастырѣ, — и опять повторялся прежній споръ со всѣми его послѣдствіями...

Много лѣтъ спустя, я имѣлъ случай напомнить знаменитой артисткѣ Пелагеѣ Антиповнѣ Стрепетовой эту мимолетную страничку изъ нашей общей дѣтской жизни.

Подруга моихъ дѣтскихъ игръ, между прочимъ, рассказывала мнѣ и про театръ. Отъ нея узналъ я, что люди собираются туда вовсе не затѣмъ, чтобы кланяться дьяволу, котораго тамъ вовсе и нѣтъ, а затѣмъ, чтобы слушать музыку и пѣніе и видѣть танцы и много, много другихъ красивыхъ и интересныхъ вещей. И мнѣ такъ захотѣлось побывать въ этомъ завѣтномъ домѣ, стѣны котораго были увѣшаны огромными, въ большой газетный листъ, афишами, иногда (въ бенефисные дни) красными, зелеными, желтыми, что я неотступно просилъ мою мать взять меня съ собой въ театръ. Наконецъ, мое желаніе исполнилось: однажды вечеромъ мать одѣла меня въ праздничный костюмъ и привела въ театръ, гдѣ ею взята была ложа. Мнѣ было въ ту пору уже лѣтъ семь, и на увѣщанія вести себя смирно и не разговаривать громко я отвѣчалъ уже съ нѣкоторою обидчивостью, что я — «не мальчишка». Однако, видъ театральной залы, ярко освѣщенной и наполненной нарядною публикою, музыканты съ невиданными дотолѣ инструментами, яркій занавѣсъ, изображавшій, кажется, какой-то веселый пейзажъ, и вообще необычныя впечатлѣнія сразу заставили меня забыть о солидности: я началъ всюду показывать пальцами и громко спрашивать: «Это что? А это что?» Этимъ проявленіемъ моего любопытства былъ сейчасъ же положенъ предѣлъ строгимъ замѣчаніемъ матери, что если я еще разъ крикну, то сидящій въ креслахъ полиціимейстеръ велитъ вывести меня изъ театра. Я умолкъ и все время со страхомъ поглядывалъ на нашего добраго знакомаго, полиціимейстера Каргера, и мнѣ казалось, что его длинные черные усы какъ-то таинственно шевелятся, словно указывая на меня... Но вотъ оркестръ умолкъ, поднялся

воспоминанія о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

занавѣсъ: по сценѣ расхаживали и громко разговаривали между собою какіе-то странные люди, никогда мною не виданные. «Это ряженые», рѣшилъ я. «Однако, ряженые ходятъ только на святкахъ, а теперь до святокъ еще далеко; стало быть, въ театрѣ всегда святки?» Мнѣ очень хотѣлось выяснитъ этотъ вопросъ, но усы Каргера заставляли меня молчать. Среди ряженыхъ особенно выдѣлялся одинъ — большой, черный, съ бѣлыми, страшными глазами. Онъ и ходилъ какъ-то особенно, и говорилъ такъ, что я не понималъ ни одного слова. «Неужели дьяволъ?» — мелькнуло въ дѣтскомъ умѣ. «Мама, это кто?» — «Шш... молчи!» Только въ антрактѣ на мои нетерпѣливые вопросы мнѣ наскоро объяснили, что на сценѣ «играютъ» актеры и актрисы и что черный — не дьяволъ, а такой же актеръ, какъ и всѣ прочіе, только родомъ изъ Африки, гдѣ всѣ люди такіе же черные. Долго тянулся спектакль, и не помню, что я дѣлалъ во время представленія и въ антрактахъ. Вѣроятно, просто спалъ, потому что привыкъ ложиться рано. Но къ послѣднему дѣйствию я проснулся — и съ ужасомъ увидѣлъ, что страшный черный дьяволъ съ огромными бѣлыми глазами душитъ на постели маленькую бѣленькую дѣвочку. Я заоралъ во все горло — и былъ тотчасъ же уведень матерью изъ театра, — кстати, и представленіе уже окончилось...

Это было представленіе «Отелло» съ участіемъ всемірно извѣстнаго артиста Айра-Ольдриджа. Поля Стрепетова также была на этомъ спектаклѣ и потомъ много рассказывала мнѣ о черномъ Отелло и о несчастной Дездемонѣ, и, слушая эти рассказы, я заливался горячими слезами и отъ всей души проклиналъ «чернаго дьявола».

Несмотря на мое неприличное поведеніе въ театрѣ, за которое мнѣ дома порядкомъ-таки досталось, мать не отказывала мнѣ въ этомъ новомъ для меня удовольствіи и довольно часто брала меня съ собой въ ложу и въ городѣ и на ярмарку. Такъ я мало по малу пристрастился къ театру, и «театральныя книги» скоро стали моимъ любимымъ чтеніемъ. Я доставалъ ихъ то у Стрепетовыхъ, то у театрального портного Алексѣя Федоровича, съ которымъ свелъ близкое знакомство. Этотъ портной, много

лѣтъ проведшій за кулисами, любилъ разсказывать всевозможныя театральныя исторіи, передавалъ содержаніе пьесъ и мастерски (такъ, по крайней мѣрѣ, мнѣ тогда казалось) изображалъ актеровъ. Отъ него я перенялъ множество водеvilныхъ куплетовъ, которые любилъ распѣвать. Нѣкоторые изъ нихъ и до сихъ поръ сохранились въ моей памяти. Другой интересный человѣкъ, отъ котораго я впервые, и при очень своеобразной обстановкѣ, услышалъ гоголевскаго «Ревизора», былъ полицейскій «хожалый» Михаилъ Акимовичъ, иногда забѣгавшій къ намъ на кухню къ своей кумѣ-кухаркѣ. Онъ былъ совершенно неграмотенъ, но обладалъ удивительною памятью и по слуху выучилъ наизусть «Страшную Местъ» и «Ревизора». Придетъ, бывало, вечеромъ въ кухню, поднесутъ ему рюмочку; онъ возьметъ первую попавшуюся книгу, положить ее передъ собой — будто читаетъ, и начнетъ: «Ревизоръ, комедія въ пяти дѣйствіяхъ, сочиненіе Гоголя. Дѣйствующія лица. . Дѣйствіе первое... Я пригласилъ васъ, господа...» и такъ до конца, со всѣми «скобками» и ремарками, безъ ошибки. Услышавъ въ первый разъ это фокусное чтеніе, я былъ просто внѣ себя отъ восторга и просилъ отца непременно и какъ можно скорѣе достать мнѣ «Ревизора», котораго прочелъ нѣсколько разъ кряду и тоже выучилъ почти слово въ слово раньше, чѣмъ увидѣть его на сценѣ... «Страшная Местъ», конечно, тоже произвела на меня очень сильное впечатлѣніе, но я огорчился тѣмъ, что хотя въ повѣсти и много разговоровъ, однако, это все же не пьеса, а потому и хуже «Ревизора».

Мнѣ шелъ уже десятый годъ, и я бѣгалъ въ гимназію съ «красной говядиной» на околышѣ и воротникѣ, а по вечерамъ меня неудержимо влекло въ театръ—и, выпросивъ у матери двугривенный, я спозаранку забирался въ раекъ, чтобы обезпечить себѣ хорошее мѣсто (мѣста были не нумерованныя) и Боже упаси!—не пропустить начала спектакля. Въ театрѣ для меня все было прекрасно, все обладало какою-то особенною прелестью: и афиши на большихъ листахъ мягкой бумаги (а въ бенефисы—на папирсной), пахнувшія свѣжей типографской краской, которыя печатали въ самомъ же театрѣ, на ручномъ станкѣ, сынъ стараго актера Сахарова, по

воспоминанія о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

вечерамъ исполнявшій обязанности «билетчика» на галеркѣ,—и музыканты, долго настраивавшіе свои скрипки, и даже запахъ ламповаго масла, который чувствовался уже при самомъ входѣ въ театръ и не покидалъ зрителя до выхода... О сценѣ и о томъ, что на ней происходило, нечего и говорить: я весь обращался въ слухъ и зрѣніе, не пропускалъ ни малѣйшей подробности, ни одного слова. Въ ту пору, въ первой половинѣ 60-хъ годовъ, театръ занималъ довольно видное мѣсто въ жизни нижегородскаго общества; имъ увлекались, его охотно посѣщали мѣстные «нотабли», которые и сами были не прочь иногда устроить «благородный» спектакль или концертъ, а иногда появлялись на сценѣ и съ профессиональными актерами. Такъ, напримѣръ, сынъ крупнаго пароходовладѣльца и хозяинъ одной изъ лучшихъ въ городѣ «Почтовой» гостиницы, Булычевъ, игралъ однажды роль Сюливана въ пьесѣ «Любовь и Предразсудокъ»; братья Александръ и Николай Васильевичи Сапожниковы, особенно—второй изъ нихъ, также иногда участвовали въ «актерскихъ» спектакляхъ. Бывали случаи, что лица изъ «общества», увлеченные театромъ, становились заправскими актерами. Однимъ изъ такихъ былъ Н. В. Граве, раньше бывший, если не ошибаюсь, нотариусомъ. Большой пріятель моего отца, архитекторъ Николай Адамовичъ Фрелихъ, обладавшій красивымъ басомъ и замѣчательно хорошо исполнявшій модные въ то время романсы, частенько выступалъ въ концертахъ, которые устраивались то въ Дворянскомъ собраніи, то въ губернаторскомъ «дворцѣ» родственницей добродушнаго, немножко «оперетчнаго» губернатора, Алексѣя Алексѣевича Одинцова. Къ этой же компаніи театраловъ принадлежалъ извѣстный въ свое время нижегородскій дѣятель Евгенийъ Ивановичъ Рагозинъ, впослѣдствіи переселившійся въ Петербургъ и бывшій однимъ изъ ближайшихъ участниковъ гайдебуровской «Недѣли». Ловкій и разсчетливый антрепренеръ Федоръ Константиновичъ Смольковъ, сухощавый, молодившійся старичекъ въ старательно завитомъ черномъ парикѣ и страшный заика, о которомъ по городу ходили самые смѣшные анекдоты, умѣло поддерживалъ это увлеченіе театромъ, стараясь привлекать въ свою труппу лучшія силы изъ

другихъ провинціальныхъ театровъ и выписывать на гастроли московскихъ и петербургскихъ знаменитостей. Благодаря Смолькову, Нижній видѣлъ и Щепкина, и Садовскаго, и Живокини, и Самойлова, и многихъ другихъ артистовъ и артистокъ, имена которыхъ украшаютъ исторію русскаго театра. У него же начинали свое сценическое поприще такіе крупные впоследствии дѣятели театра, какъ Н. И. Арди, А. П. Ленскій и др. Какъ теперь помню первый дебютъ Ленскаго на нижегородской сценѣ, въ какомъ то переводномъ съ французскаго водевилѣ, въ роли влюбленнаго садовника Жано. Водевиль начинается тѣмъ, что Жано стоитъ въ саду на складной лѣстницѣ и поетъ:

Ну, скажите, ради Бога,
Кто нибудь изъ людей
Посмотрѣлъ бы хоть немного,
Что теперь я сталъ за звѣрь!
Знать, такимъ ужъ я родился:
Былъ простакъ-простакомъ,
А съ тѣхъ поръ, какъ я влюбился,
Сталъ дуракъ-дуракомъ!

Могъ ли кто нибудь въ то время угадать будущую славу этого робкаго и довольно еще неловкаго на сценѣ молодого актера?

Арди уже и тогда выбралъ себѣ спеціальностью простонародныя роли и чаще всего появлялся мужикомъ, какъ, напр., въ водевилѣ «Ямщики или какъ гуляетъ староста Семень Ивановичъ» (роль старосты), или купчикомъ въ комедіяхъ Островскаго, а въ дивертисментахъ распѣвалъ народныя пѣсни и «мужицкіе» куплеты.

Театръ былъ очень невеликъ: въ партерѣ было не больше 60-ти кресель и стульевъ, затѣмъ два яруса, считая и бенуаръ, занимали ложи, въ третьемъ ярусѣ находилась галлерей и сзади нея—раекъ. Цѣны на мѣста были дешевыя, повышавшіяся процентовъ на десять только въ бенефисы. Кстати сказать, слово «бенефисъ», бывшее въ ходу въ разговорной рѣчи, почему то никогда не появлялось на афишахъ; тамъ всегда печаталось:

воспоминанія о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

«Въ пользу» такого-то или такой-то дано будетъ то-то, причемъ имя бенефицианта набиралось крупнымъ шрифтомъ, а самъ онъ долженъ былъ развозить билеты городскимъ нотаблямъ и взимать съ нихъ добротныя даванія.

Общее увлеченіе театромъ отъ старшихъ передавалось и младшему поколѣнію. Среди моихъ товарищей по гимназіи, начиная уже съ перваго класса, было не мало любителей бѣгать въ раекъ или галерку и въ перемѣны между уроками нерѣдко можно было слышать оживленную болтовню о вчерашнемъ спектаклѣ. Я былъ, конечно, въ числѣ самыхъ ярыхъ поклонниковъ театра, и въ длинномъ шуточномъ стихотвореніи, содержащемъ въ себѣ характеристику всѣхъ моихъ одноклассниковъ, обо мнѣ было сказано:

А Морозовъ театралъ
Всѣ афиши обобралъ.

Дѣйствительно, я тщательно пряталъ афиши всѣхъ спектаклей, на которыхъ бывалъ. Онѣ были у меня сложены въ строгомъ порядкѣ, и время отъ времени я любилъ ихъ перечитывать, припоминая тѣ или другія подробности видѣннаго. За время моего пребыванія въ гимназіи эта коллекція успѣла вырасти до нѣсколькихъ сотенъ нумеровъ, но потомъ была мною безжалостно выброшена, какъ и многое другое, когда я уѣзжалъ изъ родного города въ Петербургъ, въ университетъ.

Поклоненіе театру восторженно дѣлилъ со мною мой ровесникъ и неразрывный въ ту пору другъ Паша Ключевской. Онъ не только почти всегда сопутствовалъ мнѣ въ театрѣ, но даже самъ устроилъ маленькій «настольный» театрикъ, для котораго писалъ декорации, покупалъ куклы, самъ шилъ для нихъ костюмы и разыгрывалъ цѣлыя драмы. Нечего и говорить, что я—часто единственная «публика» этихъ представленій—усердно ему помогалъ. Впослѣдствіи Ключевской вышелъ изъ гимназіи и поступилъ на сцену.

Спектакли въ нижегородскомъ театрѣ обыкновенно давались зимою три раза въ недѣлю, а въ лѣтнемъ театрѣ, на ярмаркѣ, каждый день.

Публика партера была, большею частью, все одна и та же: у оркестра неизмѣнно можно было видѣть завязатыхъ театраловъ Сапожниковыхъ; красивую фигуру стройнаго, высокаго старика съ сѣдыми курчавыми волосами,—декабриста Ивана Александровича Анненкова, бывшаго первымъ предсѣдателемъ нижегородской губернской земской управы; всегда гладко выбритаго и тщательно одѣтаго Константина Антоновича Шрейдерса, который въ 1857 г. пріютилъ у себя случайно попавшаго въ Нижній Шевченка и близко сошелся съ злополучнымъ изгнанникомъ-поэтомъ; его друзей—архитектора Н. А. Фрелиха и молодого аптекаря Н. В. Эвеніуса и еще нѣсколько другихъ лицъ, всѣмъ намъ болѣе или менѣе близко знакомыхъ и постоянно встрѣчавшихся во время обычныхъ вечернихъ прогулокъ на городскомъ бульварѣ. Тутъ же, облокотившись о барьеръ и иронически поглядывая на публику сквозь пенснэ, стоялъ обыкновенно высокій художавый молодой человекъ съ длинной эспаньолкой—мѣстный литераторъ и земскій дѣятель, товарищъ по гимназіи П. Д. Боборыкина, Александръ Серафимовичъ Гацискій, писавшій въ «Губернскихъ Вѣдомостяхъ» театральныя рецензіи подъ псевдонимомъ Бирюкъ. Изъ этихъ рецензій имъ былъ составленъ и изданъ въ 1867 г. небольшой очеркъ исторіи нижегородскаго театра, гдѣ, наряду съ фактическими данными, найдется не мало страницъ, довольно-таки забавныхъ по своему «обывательскому» стилю. Въ ту пору мы, гимназисты, очень усердно читали статьи Бирюка, и я живо помню, какую сенсацію вызвало однажды его появленіе въ нашей гимназіи, куда онъ зашелъ къ своему пріятелю, инспектору. Пріѣзжали въ театръ и представители нижегородскаго купечества, занимавшіе обыкновенно логи со всѣми своими чадами и домочадцами, съ сѣстными припасами и напитками, чтобы было чѣмъ заняться въ антрактахъ; нѣкоторые изъ купцовъ, въ огромныхъ лисьихъ шубахъ и валеныхъ калошахъ, прямо шли въ первый рядъ, гдѣ шубу подстиляли подъ себя, а калоши ставили подъ кресла. На ярмаркѣ публика была, конечно, особенная: здѣсь появлялось много пріѣзжихъ гостей: бывали и татарскіе коммерсанты въ богатыхъ, расшитыхъ золотомъ, тюбетейкахъ, и армяне, и персы въ высокихъ ба-

воспоминанія о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

рашковыхъ шапкахъ, и разные иностранцы, наѣхавшіе на «всероссійскій торгъ». Ярмарочный театръ, хотя выстроенный изъ дыряваго барочнаго лѣса, съ скрипучими полами и лѣстницами, былъ гораздо просторнѣе городского. Тутъ же, въ самомъ театрѣ, наверху, помѣщались и актеры въ особыхъ «нумерахъ», очень тѣсныхъ и, какъ любили острить актеры, «съ протекціей и продукціей», потому что въ нихъ и крыши текли и вѣтеръ продувалъ сквозь всѣ щели. Разсказывали, что заботливый Смольковъ иногда запиралъ свою труппу днемъ на замокъ, чтобы предохранить артистовъ отъ излишняго угощенія и обезпечить вечерній спектакль. Во всякомъ случаѣ, доступъ въ «нумера» не былъ легокъ: у дверей вѣчно торчалъ нѣкто, ограждающій входы, и вѣшалъ съ посѣтителей нѣкоторую дань...

Репертуаръ того времени, о которомъ я говорю, т. е. второй половины 60-хъ годовъ, отличался чрезвычайнымъ и характернымъ разнообразіемъ. Съ одной стороны, театръ жилъ еще преданіями сороковыхъ годовъ, и на сценѣ то и дѣло появлялись драмы Полевого и Кукольника, старинные водевили и даже оперы, вродѣ «Аскольдовой могилы», «Волшебнаго стрѣлка» и «Волшебной флейты»; однажды была поставлена и очень понравилась публикѣ феерія: «Вотъ такъ пилюли, что въ ротъ, то спасибо», обставленная, въ смыслѣ театральной техники, довольно прилично. Часто давались также французскія мелодрамы, какъ, напр., «Серафима Лафайль», «Графиня Клара д'Обервиль», «Женевская сирота», знаменитое «Материнское благословеніе», переведенное Некрасовымъ, «Тридцать лѣтъ или Жизнь игрока», «Дѣтскій докторъ» и др. Наряду съ ними шель «Гамлетъ» и Лермонтовскій «Маскарадъ». Любила публика также и старинныя маленькія оперы: «Сорока-воровка», «Дочь полка», «Кетли», «Женщина-лунатикъ», «Сиротка Сусанна» и т. п., въ ту пору въ столицахъ уже давно сданныя въ архивъ. А съ другой стороны, все сильнѣе и сильнѣе проявлялись новыя театральныя вѣянія: пьесы Островскаго, Потѣхина, Писемскаго, затѣмъ—Дьяченки, Чернявскаго, Манна и другихъ новыхъ драматурговъ того времени все чаще и чаще стали занимать сцену, хотя и не всѣ въ одинаковой степени привлекали публику. Островскій и Потѣ-

Н. Н. ХОДОВЪ ВЪ РОЛИ СТАЛЬСКАГО И И. И. СУДЪБНИНЪ ВЪ РОЛИ ГАВРИЛОВА.
«ГОСПОЖА ПОШЛОСТЬ» Н. Н. ХОДОВА.



хинъ пользовались неизмѣннымъ успѣхомъ, тогда какъ, напр., «Гражданскій бракъ» Чернявскаго даже у снисходительныхъ нижегородцевъ потерпѣлъ полную неудачу.

Вообще, нижегородскій театръ «шелъ за вѣкомъ» и старался не отставать отъ столичной моды: вѣдь недаромъ же сказано, что «Нижній городокъ—Москвы уголокъ». Когда въ сезонъ 1865—1866 гг., на столичныхъ сценахъ появился Оффенбахъ, и вчерашные благородные отцы, резонеры и драматическіе любовники запѣли игровые мотивы и заплясали канканъ, тогда и нижегородцы увидѣли на своей сценѣ сначала «Орфея въ аду», потомъ «Десять невѣстъ» и, наконецъ, знаменитую «Прекрасную Елену», и нельзя сказать, что въ убогой обстановкѣ; наоборотъ, оперетка, какъ новый видъ зрѣлища, какъ «великая приманка» того времени, требовала большого и добросовѣстнаго напряженія силъ артистическихъ и матеріальныхъ.

«Орфей въ аду» былъ поставленъ на нижегородской сценѣ «въ пользу» недавно поступившаго въ труппу молодого талантливаго артиста Ник. Вас. Самойлова (сынъ Василія Васильевича). Бенефициантъ игралъ роль Ваньки Стикса и въ куплеты аркадскаго принца вставилъ отъ себя слѣдующій пассажъ, вызвавшій шумныя рукоплесканія:

Когда я былъ аркадскимъ принцемъ,
Ѣзжалъ я въ Питеръ и въ Москву;
Тамъ безголосые актеры
Давали фарсъ «Орфей въ аду».
Такъ отчего же и намъ грѣшнымъ
Примѣръ столичный не принять?
По средствамъ тамошнимъ и здѣшнимъ
Насъ невозможно и равнять!

Орфея въ этой опереткѣ игралъ А. П. Ленскій.

Въ пору особеннаго увлеченія историческими драмами нижегородская сцена не отставала отъ другихъ и въ этомъ отношеніи. Недаромъ въ то время сложилась поговорка, что гимназистамъ нечего и заглядывать въ Иловайскаго,—достаточно чаще ходить въ театръ. Въ какіе-нибудь два—



воспоминанія о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

три сезона мы пересмотрѣли чуть ли не весь русскій историческій репертуаръ, начиная съ Полевого и Кукольника, продолжая Островскимъ и Чаевымъ и кончая Аверкіевымъ и Самаринымъ («Самозванецъ Луба»). Много разъ мы слышали, «какъ въ драмѣ хвасталъ Ляпуновъ»—и прозой, и стихами, видѣли и разныхъ Самозванцевъ, и своего земляка Минина, гробница котораго въ нижегородскомъ кафедральномъ соборѣ украшена надписью:

Избавитель Москвы, отечества любитель
И издыхающей Россіи свободитель...

Видѣли также и новгородскаго купца Иголкина въ плѣну у злокозненныхъ шведовъ и боярина Басенка, зычно вопіявшаго:

Посторонитесь! Левъ бѣжалъ изъ клѣтки,
Быкъ съ бойни сорвался! Посторонитесь!

и много разъ повторяли трогательную обмолвку актера въ одной изъ драмъ Кукольника:

Что, братъ?
И на твоей слезѣ щека повисла?

наборщик
Въ 1867 году на ярмаркѣ была поставлена даже трагедія гр. А. Толстого «Смерть Іоанна Грознаго». Этой постановкой Нижній былъ обязанъ петербургскому артисту А. А. Нильскому, которому страшно хотѣлось сыграть Грознаго, но въ Петербургѣ не удалось получить этой роли, игранной сперва В. В. Самойловымъ, а потомъ П. В. Васильевымъ. Чтобы осуществить свое завѣтное желаніе, Нильскій вошелъ въ переговоры съ Смольковымъ и выхлопоталъ для него разрѣшеніе на постановку трагедіи, въ то время еще не дозволенной для провинціальныхъ театровъ. Кромѣ того, Нильскимъ же даны были и всѣ указанія для монтировки по петербургскому образцу. Приѣхавъ въ Нижній дней за десять до спектакля, онъ лично руководилъ репетиціями и вообще очень старался «показать товаръ лицомъ», себя же—въ особенности. Нечего и говорить, что представленіе

трагедіи Толстого было праздникомъ для нижегородскихъ театраловъ и что театръ былъ переполненъ. Нильскій, однако, сыгралъ Грознаго два или три раза, не вызвавъ особеннаго восторга у публики, а затѣмъ, посорившись съ Смольковымъ, уѣхалъ изъ Нижняго. Смольковъ былъ очень опечаленъ, но его выручилъ «старѣйшина» труппы, актеръ Трусовъ: оказалось, что онъ втихомолку уже успѣлъ разучить роль Грознаго и, благодаря своей способности къ подражанію, довольно успѣшно воспроизвелъ тонъ и манеру петербургскаго гастролера. Нижегородцы отдали должную справедливость усердію своего давнишняго знакома, а нѣкоторые, — конечно, ради мѣстнаго «патріотизма», — увѣряли даже, что Трусовъ былъ въ роли Грознаго лучше Нильскаго.

Одною изъ характерныхъ особенностей въ спектакляхъ того времени, преимущественно въ бенефисныхъ, былъ «дивертиссементъ», составленный по программѣ: «чего хочешь, того просишь». Тутъ, на примѣръ, читались стихотворенія Некрасова — «Размышленія у параднаго подъѣзда», «Убогая и нарядная», «Арина, мать солдатская» и др.; пѣлись романсы Варламова, Глинки, Дюбюка, игривые куплеты; рассказывались сцѣны изъ народнаго быта (въ нихъ особенно отличался Арди); молоденькая актриса Сорокина 2-я (вышедшая впослѣдствіи замужъ за А. П. Ленскаго) танцевала качучу или модную польку Polichons; иногда пѣвецъ выходилъ съ хоромъ, въ подобающей костюмировкѣ, и исполнялъ арію Неизвѣстнаго изъ «Аскольдовой могилы»: «Въ старину живали дѣды...» или арію Сусанина: «Чуютъ правду!..» словомъ, въ разнообразіи недостатка не было, какъ не было недостатка и въ рукоплесканіяхъ публики. Но особенно громкія рукоплесканія, съ безконечными требованіями повтореній, доставались на долю такъ называемыхъ «международныхъ» дивертиссементовъ. Выходилъ, на примѣръ, нѣмецъ, въ кургузыхъ пестрыхъ панталонахъ, зеленомъ фракѣ, красномъ галстукѣ и съ цилиндромъ на головѣ, и пѣлъ о томъ, какъ:

У одинъ у мужикъ одинъ женушекъ биль,
Карошеньки, миленьки, — да!

И женушекъ этотъ зольдатикъ любиль, и т. д.

ВОСПОМИНАНІЯ О НИЖЕГОРОДСКОМЪ ТЕАТРѢ 60-хъ годовъ.

или татаринъ, въ халатѣ и золотой тюбетейкѣ, пѣлъ:

Ми казански синъ купса,
Свой имѣимъ лавка:
Сѣрна спичка бись кунса,
Сэкій лоскутъ, трапка...

или хохолъ, въ широчайшихъ шароварахъ и смушковой шапкѣ, съ куплетами изъ «Москаля-чаривника»:

Зъ того часу, якъ женился,
Я никола не журился!

или армянинъ, съ жалобной пѣсней о томъ, какъ онъ, отъ безнадежной любви къ жестокой красавицѣ, бросится въ Куру:

По Курѣ плыветъ Шамай
Съ радостнымъ душою;
Если хочишь, то поймай
Удочкамъ болшою...

и о томъ, что будетъ, когда поймають его тѣло:

Вотъ палыція приходитъ
Съ какая нибудь дохтурой,
Операціямъ производитъ
Надъ мой бѣдной животой...

или чухна, въ мѣховой шапкѣ и съ трубкой, запоетъ о томъ, какъ

Лайба былъ моя не пустъ,
Какъ я плылъ на Тавастгусть.
Лайба былъ, лайба плылъ,
Миня ошень веселъ былъ...

И все это незатѣйливое передразниванье разныхъ народностей въ смѣхотворныхъ куплетахъ приходилось какъ нельзя больше по вкусу тогдашней публики, и даже татары и армяне на ярмаркѣ не обижались, видя на сценѣ карикатурное свое изображение.

Водевиль,—старинный водевиль 30-хъ и 40-хъ годовъ, уже совсѣмъ



В. А. СВИРОВЪ. ПОРТРЕТЪ А. М. ПАВЛОВОЙ.



отцвѣтавшій въ ту пору въ столицахъ,—на провинціальной сценѣ былъ еще въ полномъ ходу. Безъ водевиля не обходился ни одинъ спектакль, и даже самъ В. В. Самойловъ, гастролируя въ Нижнемъ, не гнушался послѣ «Гамлета» въ тотъ же вечеръ выступать въ роли англичанина въ «Купленномъ выстрѣлѣ». Особенною любовью нижегородской публики пользовались водевили съ переодѣваніемъ, какъ, напр., «Макаръ Алексѣевичъ Губкинъ», «Актёръ» Некрасова, «Дочь русскаго актера» и т. п.; но и болѣе простыя произведенія этого рода всегда находили самый радушный пріемъ. Въ названныхъ трехъ водевиляхъ, и еще въ нѣкоторыхъ другихъ, отличался В. В. Самойловъ во время своихъ наѣздовъ на ярмарку. Иногда онъ пріѣзжалъ съ своей сестрой, Надеждой Васильевной, и они выступали вмѣстѣ, напр., въ роляхъ Жерома и Мадлены въ водевилѣ «Что и деньги безъ ума?» или въ «Материнскомъ благословеніи». Въ водевиляхъ Самойловъ былъ превосходнымъ пѣвцомъ и даже танцоромъ. Вообще, въ ту пору, о которой я говорю, водевилъ въ провинціи пользовался еще любовью публики и шумнымъ успѣхомъ. Помню, какъ я былъ удивленъ, когда, пріѣхавъ въ 1871 г. въ Петербургъ, увидѣлъ, что въ Александринскомъ театрѣ водевили идутъ совсѣмъ плохо и рѣдко, и что дѣйствующіе въ нихъ актеры и актрисы не поютъ, а «сказываютъ» куплеты...

Изъ ролей серьезнаго репертуара В. В. Самойловъ игралъ въ Нижнемъ Гамлета, Ришелье, Кина, Нарциса, Кречинскаго, Жоржа Дорси въ «Гувернерѣ» Дьяченка, Оброшенова въ «Шутникахъ», Пузовка въ «Однодворцѣ» и многія другія, которыхъ теперь не припомню.

Изъ другихъ столичныхъ знаменитостей наѣзжали въ Нижній въ мое время С. В. Шумскій, котораго я видѣлъ, между прочимъ, въ «Продѣлкахъ Скапена», и П. В. Васильевъ, игравшій Любима Торцова и Кита Китыча въ «Тяжелыхъ дняхъ». Много разъ потомъ видѣлъ я «Бѣдность не порокъ» въ Петербургѣ, но ни одинъ изъ позднѣйшихъ исполнителей роли Любима не могъ вытѣснить изъ моей памяти твердо врѣзавшійся въ нее образъ, созданный Павломъ Васильевымъ. Съ перваго своего появленія на сценѣ, въ дверяхъ приказчицкой, съ поднятой кверху рукой и комически-

воспоминания о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

грозымъ окрикомъ на Любу: «Стой! Кто таковъ? По какому праву? Взять ее подъ сумлѣніе!»—Васильевъ приковывалъ къ себѣ общее вниманіе. Его разсказъ Митѣ о своей жизни, передаваемый просто, безъ всякихъ будто бы «реалистическихъ» прикрасъ, вродѣ почесыванья и позѣвыванья, захватывалъ своею искренностью и глубокимъ, щемящимъ сердце, юморомъ. Живо помню его интонацію, съ какой-то блаженной пьяной улыбкой, когда, свернувшись «калачикомъ» подъ теплымъ тулупомъ и засыпая, онъ уже въ полуснѣ говоритъ: «А я съ братомъ... смѣшную штуку сдѣлаю!» Въ послѣднемъ дѣйствіи его возгласъ изъ-за спинъ заслонившихъ его людей: «Братъ! Отдай Любушку за Митю!» нельзя было слышать безъ слезъ, невольно подступавшихъ къ глазамъ... Въ роли смѣшного самодура Брускова Васильевъ также весьма простыми средствами достигалъ удивительнаго эффекта: глядя на него, вамъ становилось понятно, какимъ образомъ могъ выработаться этотъ типъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, становилось почти жалко этого человѣка, когда ловкій Досужевъ заставляетъ его подчиниться своему требованію и уходитъ, отказываясь отъ вознагражденія и угощенія. Подъ корою грубаго лавочника Васильевъ сумѣлъ разглядѣть и проявить общечеловѣческія черты.

Кромѣ этихъ двухъ ролей, Васильевъ игралъ въ Нижнемъ еще Льва Краснова въ драмѣ «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ». И въ этой пьесѣ онъ также удивлялъ зрителей тонкой отдѣлкой деталей своей психологически очень сложной роли. При первомъ своемъ выходѣ, съ «фунтиками» мармеладу, Васильевъ производилъ почти комическое впечатлѣніе; но это впечатлѣніе постепенно исчезало подъ вліяніемъ проявленій глубокаго внутренняго страданія, которымъ все сильнѣе и сильнѣе мучится этотъ простой, беззащитно любящій человѣкъ, постепенно убѣждаясь въ равнодушіи, худо скрытомъ отвращеніи и, наконецъ, въ измѣнѣ своей жены. Въ послѣднемъ дѣйствіи Васильевъ выросталъ на глазахъ зрителя до трагическаго героя. Самая внѣшность его какъ то преображалась, голосъ становился напряженно-звонкимъ, движенія нервно-порывистыми. Когда онъ бросался за женой въ ея спальню, вамъ становилось страшно, и наступив-

шая пауза казалась безконечною... Рѣзкій визгъ... паденіе рухнувшего тѣла... и на сценѣ снова появляется Красновъ, но уже совсѣмъ не тотъ, какимъ мы его только что видѣли: едва переступая невѣрными шагами, съ прилипшими ко лбу въ безпорядкѣ волосами, съ тупымъ взглядомъ, какъ бы застывшимъ на одной точкѣ, онъ глухимъ, хриплымъ, едва внятнымъ голосомъ, точно въ забытіи, произноситъ: «Вяжите меня— я убилъ ее!»

Благодаря П. Васильеву и вообще частному появленію пьесъ Островскаго на нижегородской сценѣ, мы, гимназисты, хорошо познакомились съ произведеніями этого писателя, читали и перичитывали ихъ вмѣстѣ съ «Темнымъ царствомъ» Добролюбова, вызывавшимъ въ нашемъ кругу оживленные толки и споры.

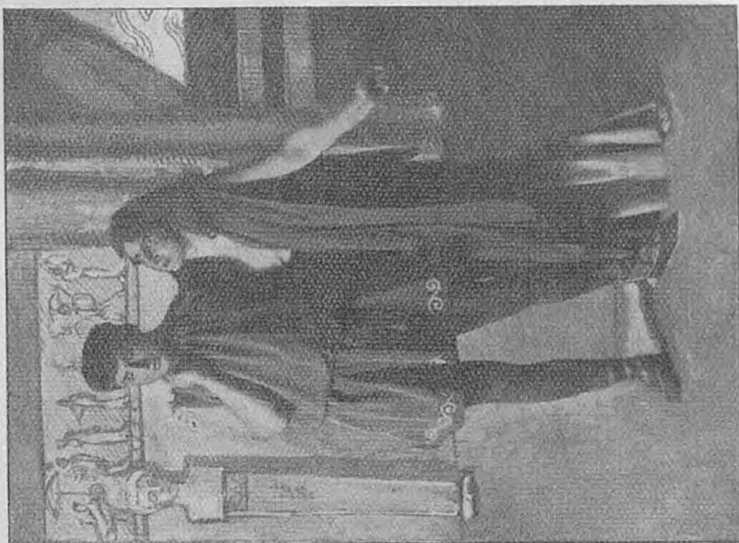
Наѣзжалъ на ярмарку и И. Θ. Горбуновъ, котораго мы, впрочемъ, тогда не особенно цѣнили.

Зимой 1866 или 1867 г.г. неожиданно появились совсѣмъ небывалые раньше гастролеры: Богъ вѣсть откуда взялась цѣлая труппа настоящихъ итальянцевъ, съ капельмейстеромъ Валентетти, познакомившая нижегородскую публику съ цѣлымъ рядомъ оперъ, — конечно, болѣе легкихъ въ смыслѣ пѣнія и постановки. Такъ, итальянцами были исполнены: «Марта», «Линда ди Шамуни», «Марія Роганъ», «Риголетто», «Баль-маскарадъ» и, кажется, еще что-то. Публика охотно посѣщала представленія итальянской оперы, а среди молодежи они вызывали прямо восторгъ, несмотря на всю примитивность исполненія. Но залетные гости оставались у насъ недолго и исчезли такъ же внезапно, какъ и появились. Въ Нижнемъ остался только одинъ дирижеръ Валентетти, котораго Смольковъ удержалъ для своего театральнаго оркестра.

Что касается постоянной нижегородской труппы, то она была составлена, для провинціальнаго театра, очень порядочно. Въ этомъ отношеніи Смольковъ обладалъ извѣстнымъ «чутьемъ» и умѣньемъ привлекать талантливыя молодыя силы. Имена А. П. Ленскаго, Н. И. Арди, Н. В. Самойлова, уже названныя выше, служатъ доказательствомъ правильности

выбора Смолькова. Старѣйшимъ изъ артистовъ нижегородской сцены въ мое время былъ Владиміръ Максимовичъ Трусовъ, прослужившій въ театрѣ чуть ли не больше тридцати лѣтъ, безъ котораго не обходился положительно ни одинъ спектакль. Трусовъ не стѣснялся въ выборѣ своихъ ролей никакими требованіями «амплуа» и игралъ все, что попадало подъ руку: Полонія, Лаэрта, а при необходимости—хоть и самого Гамлета, и важнаго барина, и купца, и мужика, и перваго любовника, и какого-нибудь смѣшнаго жида въ водевилѣ, и французскаго маркиза, и итальянскаго художника, который, устами почтеннаго Владиміра Максимовича, гласилъ о высокихъ идеалахъ искусства и называлъ своего великаго учителя—«Микѣль Анджели», и, наконецъ, Юпитера, летающаго мухой вокругъ Эвридики въ «Орфеѣ въ аду». Надъ его «всеобъемлющимъ талантомъ» нижегородцы добродушно подсмѣивались, но такъ же добродушно его любили и охотно прощали его слабости и неловкости. И Смольковъ очень цѣнилъ его, зная, что за Трусовымъ онъ, какъ за каменной стѣной, можетъ укрыться отъ всѣхъ превратностей репертуара: что бы ни случилось, Трусовъ выручитъ, какъ это и доказали представленія «Іоанна Грознаго», о которыхъ сказано было выше. Занятый въ каждомъ спектаклѣ, имѣя на рукахъ множество самыхъ разнообразныхъ ролей, Трусовъ, конечно, не могъ похвалиться твердымъ ихъ знаніемъ. На помощь приходилъ суфлеръ, съ которымъ иногда дѣло не обходилось безъ крупныхъ недоразумѣній,—но все благополучно сходило съ рукъ...

Амплуа «трагика», столь важное и необходимое въ каждой труппѣ по тогдашнему репертуару, много лѣтъ подрядъ занималъ Михаилъ Семеновичъ Яковлевъ, пожилой и очень добродушный по натурѣ челоуѣкъ, горячій поклонникъ Каратыгина, которому онъ старался подражать и въ тонѣ, и въ мимикѣ. До чего доходило это подражаніе, можно видѣть изъ одного примѣра. Яковлевъ всегда говорилъ о Каратыгинѣ не иначе, какъ съ умиленіемъ, и готовая играть роль «Денщика» Кукольника, рассказывалъ, какъ Василій Андреевичъ произносилъ слова о преобразованіи Россіи Петромъ Великимъ:



Ю. В. КОРВИНЪ-КРУКОВСКОЙ ВЪ РОЛИ ЦЕЗАРЯ И Е. И. ТИМЕ ВЪ РОЛИ ЦЕЗОНІИ. Ю. М. ЮРЬЕВЪ
ВЪ РОЛИ ТУМЕЛИКА И В. В. ПУШКАРЕВА ВЪ РОЛИ ТУСНЕЛЬДЫ.
«РАВЕНСКІЙ БОЕЦЪ» Ф. ГАЛЬМА.



Я видѣлъ, какъ великій анатомъ
 Разсѣкъ Россіи одряхлѣвшей тѣло,
 Перемѣнилъ въ ней внутренность гнилюю,
 Сложилъ ея очищенные члены
 Искусно всю перевязалъ порядкомъ,
 За уши поднялъ, на ноги поставилъ,—
 И степь Московская, Китай Европы,
 За дивныя заслуги государя
 Въ Имперію возведена соборнѣ!

Все это Каратыгинъ говорилъ, стоя на мѣстѣ, но передъ послѣднимъ стихомъ торжественно выступалъ на самый край авансцены, къ находившейся направо ложѣ, гдѣ обыкновенно сидѣлъ Императоръ Николай Павловичъ,— и произносилъ этотъ стихъ, съ глубокимъ поклономъ простирая руки по направленію къ государю. Этимъ приемомъ Каратыгинъ неизмѣнно вызывалъ громъ рукоплесканій. И вотъ, Яковлевъ считалъ своимъ долгомъ непремѣнно продѣлывать то же самое, обращаясь, разумѣется, не къ царской, а къ губернаторской ложѣ, въ которой сидѣлъ даже не губернаторъ, а какая-то старушка съ двумя кадетиками...

Декламация почтеннаго Михаила Семеновича, по всей вѣроятности, также была подражаніемъ Каратыгинской: она отличалась пѣвучими перебивками и торжественностью паѳоса, а въ особенно сильныхъ мѣстахъ роли доходила прямо до неистоваго крика. Впослѣдствіи, слушая слова Аркашки о томъ, что «оралы-то нынче не въ модѣ», я всегда вспоминалъ фигуру и голосъ нашего нижегородскаго трагика...

Яковлева, пробывшаго на нижегородской сценѣ четыре или пять лѣтъ, смѣнилъ Васильевъ. Это былъ трагикъ уже иного, измѣнившагося типа, далекій отъ Каратыгинской выучки, гораздо менѣе «сильный», но за то и болѣе простой и симпатичный. Онъ не особенно любилъ выступать въ роляхъ Ляпунова, Басенка и т. п., и съ его появленіемъ драмы Кукольника мало по малу исчезли изъ нижегородскаго репертуара. Обладая недурнымъ басомъ, Васильевъ выразительно пѣлъ въ дивертисментахъ романсы и

воспоминанія о нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

вообще охотно брался за драматическія роли съ пѣніемъ, какъ, напр., въ «Двумужницѣ» Шаховскаго.

Васильевъ оставался въ Нижнемъ недолго. На смѣну ему явился молодой—уже не «трагикъ», а просто актеръ «на первыя роли» А. А. Ральфъ (Аттиль), отставной гвардейскій офицеръ, обладавшій изящными манерами свѣтскаго человѣка, съ легкой картавостью въ произношеніи. При немъ старинная трагедія уже окончательно сошла со сцены. Да и пора было: шла уже вторая половина 60-хъ годовъ! Ральфъ выступалъ въ Чацкомъ, въ пьесахъ Дьяченка, Манна и вообще въ «салонныхъ» драмахъ и комедіяхъ, а также и въ мелодрамѣ, и даже самъ поставилъ на нижегородской сценѣ свой переводъ комедіи Сарду «*Les vieux garçons*», подъ заглавіемъ «Трутни»,—впрочемъ, безъ особеннаго успѣха. Въ Нижнемъ же онъ и женился на молоденькой ingénue Н. А. Немировой 2-й, старшая сестра которой, Марья Антоновна, обычно исполняла главные роли въ драмахъ и особенно—въ комедіяхъ.

О другомъ бывшемъ гвардейцѣ, Н. В. Самойловѣ, уже говорилось выше. Нижегородская сцена была, можно сказать, пробой его дарованія, которое впослѣдствіи доставило ему видное мѣсто и въ петербургской драматической труппѣ.

Комическія, резонерскія и разныя бытовыя роли игралъ Загорскій, котораго я потомъ, въ 1882 году, встрѣтилъ на сценѣ злополучнаго «Перваго Русскаго частнаго театра» покойнаго Д. Д. Коровякова, потерпѣвшаго самое рѣшительное фіаско и закрывшагося ровно черезъ мѣсяцъ послѣ своего торжественнаго открытія. Большинству артистовъ, принявшихъ ангажементъ въ труппу Коровякова, пришлось уйти изъ Петербурга чуть не по шпаламъ,—и въ числѣ этихъ пасынковъ судьбы, кажется, былъ и старикъ Загорскій...

Въ водевиляхъ потѣшали публику старый актеръ Пруссаковъ, нѣкогда, чуть ли еще не въ 40-хъ годахъ, служившій на Александринской сценѣ, и молодой Мухинъ. Пруссаковъ также часто появлялся и въ дивертисментахъ съ татарскими, армянскими, нѣмецкими и т. п. комическими куплетами.

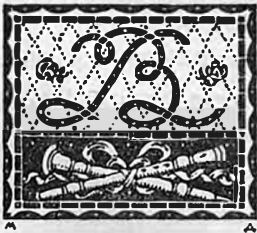
Изъ женскаго персонала труппы никто, кажется, не выдѣлялся какими-нибудь особенными дарованіями. Помню старуху Вышеславцеву, Сахарову, истеричную Стрѣлкову въ раздирательныхъ мелодрамахъ, въ родѣ «Серафимы Лафайль» и т. п., еще нѣкоторыя другія имена... Но никакого опредѣленнаго представленія съ этими именами у меня не соединяется, почему и говорить о нихъ мнѣ нечего.

Вообще же Нижній мнѣ памятенъ и дорогъ какъ своимъ театромъ, пробудившимъ во мнѣ горячую любовь къ сценѣ, которой я обязанъ многими счастливыми минутами въ своей жизни, такъ и своими театрами, среди которыхъ было много людей очень образованныхъ и преданныхъ интересамъ литературы. Общеніе съ такими людьми въ годы ранней юности было для меня и моихъ товарищей, несомнѣнно, великимъ благомъ.

Н. А. НЕКРАСОВЪ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА.

(Нѣкоторыя данныя къ біографіи поэта).

П. Н. СТОЛПЯНСКАГО.



Ъ біографическомъ очеркѣ, прилагаемомъ къ «Собранію стихотвореній Н. Некрасова» и печатаемомъ чуть ли не стенографически съ перваго посмертнаго изданія этого собранія, на страницѣ XIV значитъ: «Съ 1841 по 1845 годъ слѣдуетъ періодъ жизни Некрасова самый темный въ біографическомъ отношеніи». Далѣе, авторъ біографіи указываетъ, что этотъ періодъ является важнѣйшимъ періодомъ жизни Некрасова, такъ какъ въ продолженіи его происходило формированіе умственныхъ и нравственныхъ силъ Некрасова и «подъ конецъ его Некрасовъ является уже передъ нами такимъ, какимъ оставался почти неизмѣнно во всю свою послѣдующую жизнь».

Поэтому, намъ думается, что всякія подробности, такъ или иначе освѣщающія указанный періодъ времени жизни Некрасова, могутъ имѣть

значение и не будутъ безынтересны. Мы и позволили себѣ извлечь изъ старыхъ русскихъ газетъ и журналовъ 1841—42 гг. подробности попытокъ Некрасова начать работать для театра. Дѣлаемъ это еще и потому, что существующее въ печати указаніе на обстоятельства, сопровождающія попытку Некрасова стать драматургомъ, далеко не точно, лишено интересныхъ подробностей и не выставляетъ Некрасова въ его истинномъ свѣтѣ ¹⁾.

25 апрѣля 1841 года, т. е. почти 70 лѣтъ тому назадъ, на сценѣ Александринскаго театра былъ поставленъ новый водевиль начинающаго автора Н. Перепельскаго «Шила въ мѣшкѣ не утаишь, дѣвушку подъ замкомъ не удержишь» ²⁾.

Имя автора для меньшинства публики не было вполне неизвѣстнымъ, такъ какъ оно появлялось подъ рядомъ повѣстей, печатаемыхъ «Литературною Газетою» того времени ³⁾, о которыхъ редакція той-же газеты давала слѣдующій отзывъ: «забавныя повѣсти г. Перепельскаго, вѣроятно, не разъ заставляли васъ (читателя) улыбаться...» ⁴⁾. Времена были патріархальныя и похвалить своего сотрудника считалось вполне возможнымъ. Такимъ образомъ, можно предположить, что въ постановкѣ водевиля были заинтересованы постоянные посѣтители театра.

И водевиль «не палъ»—на жаргонѣ театральныхъ критиковъ 30—40-хъ годовъ прошлаго столѣтія, неуспѣхъ пьесы обозначался словомъ «палъ»,—а, наоборотъ, вызвалъ бурные аплодисменты всего театра. Автора усиленно вызывали и, наконецъ, въ директорской ложѣ появился блѣдный худощавый, молодой человѣкъ, быть можетъ, нѣсколько смущенно раскланивающійся на аплодисменты публики.

Все, слѣдовательно, шло наилучшимъ образомъ—водевиль понравился,

¹⁾ Вольфъ. Хроника петербургскихъ театровъ. Часть I, стр. 95.

²⁾ «Сѣверная Пчела» 1841 г. № 88.

³⁾ «Лит. Газ.» № 25 «Ростовщики»; № 42 «Капитанъ Кукъ»; № 60 «Карета, предсмертныя записки дурака»; № 84 «Жизнь Александры Ивановны, повѣсть въ 4-хъ экипажахъ».

⁴⁾ «Литературная Газета» 1841 г. № 45.

Билеты можно получать въ кассѣ Маріинскаго
театра, съ 10-ти часовъ утра.

долженъ былъ удержаться на сценѣ ¹⁾; въ органахъ печати того времени появились сочувственные отзывы.

Такъ «Отечественныя Записки» писали ²⁾: «водевиль очень забавенъ на сценѣ и это тѣмъ пріятнѣе, что онъ первый опытъ въ этомъ родѣ новаго лица, выступающаго на драматическое поприще. Есть и недостатки; авторъ, по неопытности въ новомъ для него дѣлѣ, часто прибѣгаетъ къ пустымъ эффектамъ, основаннымъ на безпрестанно, кстати или не кстати, повторяемой поговоркѣ «около того», но несмотря на то, желательно, чтобы г. Перепельскій не оставлялъ поприща, такъ удачно имъ начатаго».

Еще болѣе сочувственно отозвалась и «Сѣверная Пчела»; въ ея рецензіи было слѣдующее мѣсто ³⁾: «И надо сказать правду, эта сцена написана г. Перепельскимъ мастерски, онъ какъ будто подсмотрѣлъ ее у Мольера».

И, не довольствуясь сравненіемъ начинающаго автора съ Мольеромъ, критикъ «Сѣверной Пчелы» продолжаетъ: «главныя сцены набросаны такъ легко, непринужденно; разговоръ такъ хорошъ и натураленъ; куплеты такъ забавны и оригинальны; остроты и каламбуры такъ новы, что мы душевно порадовались».

Но этому водевилю пришлось сыграть и совсѣмъ иную роль, вызвать цѣлую бурю въ литературныхъ кружкахъ того времени.

Дѣло въ томъ, что критикъ «Сѣверной Пчелы» раскрылъ въ своей рецензіи псевдонимъ Перепельскаго. Рецензія начиналась фразой: «воде-

¹⁾ Дѣйствительно, въ 1841 году водевиль выдержалъ 6 представлений: 25 и 30 апрѣля, 9 и 22 мая, 23 іюля и 16 октября; затѣмъ онъ давался еще три года подрядъ, а именно въ 1842 г.: 25 января, 16 іюня и 16 октября (вмѣстѣ съ «Ревизоромъ»); въ 1843 году: 17 января, 21 мая, 30 сентябрю и въ 1844 году 11 апрѣля (см. «Сѣв. Пчелу» означенныхъ дней). Между тѣмъ, число постановокъ одного и того-же водевиля въ теченіе сезона въ то время было очень ограничено; обыкновенно, водевиль ставился 3 раза и затѣмъ прятался въ архивъ, постановка большая, чѣмъ 3 раза, считалась успѣхомъ, и только очень немногіе водевили удерживались на сценѣ по нѣскольку сезоновъ.

²⁾ «Отечественныя Записки» 1841 г. № 6.

³⁾ «Сѣверная Пчела» 1841 г. № 108.

виль г. Некрасова, принявшаго псевдонимъ Перепельскаго» и далѣе заключала въ себѣ слѣдующее мѣсто: «Мы душевно порадовались за г. Некрасова, порадовались тому, что онъ оставилъ «Мечты и звуки» и вступилъ на новое поприще, обличающее въ немъ дарованіе неподдѣльное!». Въ концѣ же рецензіи сотрудникъ «Сѣверной Пчелы» воспользовался именемъ Некрасова чтобы уколоть тогдашняго популярнаго водевилиста и редактора «Литературной Газеты» Ѳ. Кони, бывшаго передъ этимъ сотрудникомъ «Сѣверной Пчелы», а именно: «г. Некрасовъ вступилъ на драматическое поприще скромно, такъ скромно, что съ какимъ то страннымъ подобострастіемъ написалъ въ своемъ водевилѣ комплиментъ г. Кони... Смѣлѣе, г. Некрасовъ! идите своею дорогою! Зачѣмъ вамъ покровительство людей, которые едва ли сами не нуждаются въ вашемъ покровительствѣ, въ вашемъ талантѣ».

«Сѣверная Пчела» или ея сотрудники, остались на высотѣ своего призванія—рецензія была составлена такъ, что отъ похвалъ не поздоровится, и имѣла затаенною цѣлью посорить Некрасова—сотрудника изданій Ѳ. Кони—съ послѣднимъ.

На эту рецензію отозвались «Отечественныя Записки», которыя помѣстили, между прочимъ, слѣдующія строчки:

«Одна газета провозгласила, что г. Перепельскій есть не г. Перепельскій, а кто-то другой, но дѣло не въ имени, притомъ-же, и зная настоящее имя автора, газета или журналъ могутъ и должны не знать его; *литература имѣетъ свои законы приличія, нарушеніе которыхъ обнаруживаетъ грубость, невѣжество и страсть къ сплетнѣ*» ¹⁾).

Понятно, что «Сѣверная Пчела» ²⁾ не могла оставить безъ вниманія такого замѣчанія, тотчасъ подняла перчатку и закипѣлъ словесный бой.

Прежде всего газета сдѣлала передержку, указавъ, что если бы рецензентъ «Отечественныхъ Записокъ» писалъ рецензію не со словъ, а побывавъ, дѣйствительно, въ театрѣ на представленіи, то онъ не обвинилъ бы «Сѣверную Пчелу» въ раскрытіи псевдонима, такъ какъ псевдо-

¹⁾ «Отеч. Зап.» 1841 г. № 6, курсивъ мой.

²⁾ «Сѣв. Пчела» 1841 г. № 123.

нимъ былъ раскрытъ тѣмъ, что авторъ появился на вызовы и «раскладывался на глазахъ всѣхъ, кто былъ въ театрѣ».

«Какимъ-же образомъ послѣ этого»,—восклицаетъ рецензентъ и въ восклицаніи его слышится пафосъ благороднаго негодованія,—«газета можетъ и должна не знать автора? Неужто прикажете закрыть глаза и заткнуть уши, когда подлѣ васъ называютъ автора настоящимъ именемъ?»

Допустивъ явную передержку, «Сѣверная Пчела» принимаетъ тонъ угнетенной невинности и продолжаетъ: «да и что дурного въ томъ, если газета объявила настоящее имя автора, имѣвшего успѣхъ на сценѣ?»

Этотъ вопросъ послужилъ переходомъ отъ оправданія къ нападкамъ и «Сѣверная Пчела» пустила въ ходъ оружіе изъ своего обычнаго арсенала.

«Иное дѣло»—продолжаетъ газета—«если бы авторъ означеннаго водевиля былъ бы редакторомъ какого нибудь журнала и хотѣлъ чужими руками загребать жаръ, чужими трудами составлять себѣ извѣстность, о, тогда была бы причина бояться гласности. Бываютъ примѣры, что иные съ величайшею таинственностью прячутъ отъ самыхъ задушевныхъ пріятелей своихъ—кому принадлежитъ такая то или такая статья въ ихъ журналѣ и на всѣ вопросы отвѣчаютъ загадочными словами и значительнымъ выраженіемъ лица, въ которомъ въ одно время замѣтны и скромность и гордость, но случись бы только, что эта статья признана дурною, журналистъ тотчасъ перемѣняетъ тонъ, восклицая: да вѣдь эту статью написалъ такой то нелѣпый человѣкъ, пошлякъ, идиотъ; онъ приставалъ ко мнѣ, чтобы я помѣстилъ его глупую статью. И дѣйствительно, это средство, какъ нельзя лучше, можетъ удасться журналисту. Многие будутъ считать его умнымъ ученымъ человѣкомъ, заслуженнымъ литераторомъ, хотя бы онъ ничто иное былъ, какъ корректоръ, правда, очень исправный, своего журнала, составленнаго изъ чужихъ трудовъ и чужихъ статей».

Такимъ образомъ, «Сѣверная Пчела» воспользовалась случаемъ колнуть А. Краевского, назвавъ его лишь корректоромъ «Отечественныхъ Записокъ».

Понятно, что Некрасовъ не могъ молчать и выступилъ съ большимъ письмомъ къ редактору «Литературной Газеты» ¹⁾ О. Кони.

Въ этомъ письмѣ Некрасовъ говоритъ, что, ставя свой водевиль на сцену, онъ ожидалъ «порядочнаго гоненія» со стороны «Сѣверной Пчелы», такъ какъ онъ не принадлежалъ къ лагерю этой газеты и «вдругъ, о ужасъ», критикъ «Сѣверной Пчелы», пишущій подъ псевдонимомъ Л. Л. (Межевичъ, редакторъ и основатель «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», второстепенный литераторъ того времени и авторъ, между прочимъ, извѣстной пѣсни, исполняемой разными капеллами и въ наши дни: «Что за пѣсни распѣваетъ наша Русь») ²⁾ расхвалилъ его ³⁾.

«Эти отчаянныя, неумѣстныя похвалы», продолжаетъ Некрасовъ, «привели меня въ ужасъ» и тотчасъ поясняетъ, почему. «Похвалы г. Л. Л. все тоже, что явное намѣреніе повредить молодому литератору съ перваго шага на новое поприще».

Далѣе, Некрасовъ подробно поясняетъ, почему похвалы Л. Л. хуже брани. Вся суть въ томъ, что у г. Л. Л. *«нѣтъ постоянного мнѣнія, какъ слѣдствія внутренняго убѣжденія»* ⁴⁾. Мнѣніе г. Л. Л. зависитъ отъ той редакціи, въ которой онъ работаетъ въ данный моментъ, и Некрасовъ приводитъ рядъ примѣровъ хамелеонства г. Л. Л. Затѣмъ, по мнѣнію Некрасова, «стоятъ въ похвалахъ г. Л. Л. наряду со шляпочникомъ, съ комодомъ Миллера ⁵⁾, съ лавкою Елисѣева, съ трактиромъ Леграна, которымъ Л. Л. расторгаетъ лавры наравнѣ съ людьми, посвятившими себя

¹⁾ «Литературная Газета» 1841 г. № 66.

²⁾ «Невскій Альманахъ» 1846 г.

³⁾ Укажемъ на странную обмолвку Некрасова. Желая сказать, что Межевичъ его расхвалилъ, Некрасовъ пишетъ: «я нашелъ себѣ филиппику, изобрѣтенную г. Л. Л.», и повторяетъ слово филиппика въ смыслѣ похвалы два раза. Филиппика—конечно, не похвала.

⁴⁾ Курсивъ мой.

⁵⁾ Миллеръ—остзейскій столяръ, показывалъ въ это время въ д. Коссиковского, теперь Елисѣевыхъ, уголь Морской и Невскаго особый комодъ, въ которомъ заключалось около 100 предметовъ различной мебели. См. «Сѣв. Пч.» 1839 г. № 99.

М. А. ВЛАДИМИРОВЪ ВЪ РОЛИ ОРЕСТА И А. А. ЛАЧИНОВА ВЪ РОЛИ КЛИТЕМНЕСТРЫ. («ЭРИНН И»
ЛЕКОНТЪ ДЕ-ЛИЯ). И. В. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ МЕРОВИЧА («РАВЕНСКІЙ БОЕЦЪ» Ф. ГАЛЬМА).



благородному занятію литературою, совершенно несовмѣстимо съ званіемъ писателя ¹⁾).

Не могъ оставить безъ вниманія Некрасовъ и обвиненія въ низкопоклонствѣ передъ Ѳ. Кони. Это мѣсто отвѣта Некрасова настолько характерно, что мы позволяемъ себѣ привести его цѣликомъ: «Но для меня всего оскорбительнѣе, что я въ похвалахъ г. Л. Л. вижу еще совершенно не литературную замашку: намѣреніе нанести вамъ (т. е. Ѳ. Кони) непріятность. Мнѣ очень хорошо извѣстно, что г. Л. Л., который прежде разсыпался предъ вами въ самыхъ приторныхъ комплиментахъ, съ тѣхъ поръ, какъ вы отрѣшили его отъ сотрудничества въ Пантеонѣ, ополчился противъ васъ и вездѣ, гдѣ только можетъ, старается уколотъ васъ тупьемъ своего пера. Знаю также, что вы не обращаете никакого вниманія на подобныя выходки и почитаете ихъ достойными того-же отвѣта, какимъ Димитрій Донской у Озерова отвѣтилъ на выходки Мамаева посла. Тѣмъ не менѣе, долгъ правды и признательности обязываетъ меня въ теперешнемъ случаѣ вступить въ это дѣло, потому что моя пьеса подала поводъ къ подобной выходкѣ г. Л. Л. Между обвиненіями, вымышленными въ противуположность всякой истинѣ нашими недоброжелателями и повторяемыми г. Л. Л. въ сотый разъ совершенно не кстати, замѣтно желаніе показать, что вы мнѣ покровительствуете, и вооружить насъ другъ противъ друга. Если г. Л. Л. подъ словомъ покровительство разумѣтъ добрые совѣты и указанія начинающему заниматься литературою, я священнымъ для себя долгомъ поставляю въ удовольствіе сознаться, что вы мнѣ, дѣйствительно, покровительствуете. Также долгомъ почитаю по поводу г. Л. Л. изъяснить теперь печатно мою благодарность къ вамъ за ваши совѣты и замѣчанія при сочиненіи водевиля».

Письмо Некрасова въ настоящее время, конечно, вызываетъ только улыбку;—трудно себѣ представить достаточно основаній, чтобы по поводу водевиля могла разгорѣться такая страстная полемика, отнявшая массу

¹⁾ Курсивъ опять таки мой.

мѣста въ печатныхъ органахъ того времени. Но дѣло въ томъ, что въ Николаевскую эпоху театръ былъ чуть-ли не единственнымъ мѣстомъ, гдѣ болѣе или менѣе свободно могло выражаться общественное мнѣніе, гдѣ могли сталкиваться различныя общественныя теченія. И понятно, не водевиль Некрасова игралъ роль,—желательно было свести старые счеты двумъ литературно-общественнымъ направленіямъ: Булгаринскому и только что нарождающейся—какъ тогда звали—натуральной школѣ. Эти счеты сводились давно, неоднократно, но только въ исторіи съ Некрасовымъ приняли рѣзко-характерныя черты, въ зависимости, конечно, отъ того, что въ споръ вмѣшалась новая личность, обладающая большимъ талантомъ и большою общественностью, если такъ можно выразиться—Некрасовъ.

Раскрытіе псевдонимовъ въ то доброе старое время было обычнымъ дѣломъ, да и пишущей братіи было такъ немного, что прятаться подъ псевдонимъ означало уподобиться страусу, считающему себя въ безопасности, когда онъ спрячетъ только голову въ кусты. Но большинство лицъ, псевдонимы которыхъ были раскрываемы, не обращали на это вниманія, не придавали этому обстоятельству особаго значенія, а иногда бывали даже и довольны. Некрасовъ же перенесъ дѣло съ личной почвы на общественную. Нѣтъ сомнѣнія, что вышеприведенная замѣтка «Отечественныхъ Записокъ» появилась подъ вліяніемъ Некрасова, который былъ уже сотрудникомъ журнала ¹⁾; можетъ быть, она была имъ продиктована. Дѣло не въ Некрасовѣ, какъ подчеркивала упомянутая замѣтка, а въ соблюденіи извѣстныхъ литературныхъ обычаевъ, дѣло въ нарушеніи литературной этики.

Понятіе о литературной этикѣ—понятіе новое, появившееся въ нашей жизни очень недавно. Въ рассматриваемое нами время считалось вовсе не зазорнымъ заканчивать литературную полемику у Бекендорфа или у Дубельта, и съ подобными жалобами обращались не только представители консерватизма, какъ принято теперь выражаться, но люди съ очень и очень пе-

¹⁾ Смотри «Отечественныя Записки» 1841 часть XVIII стр. 311 и слѣд. повѣсть Некрасова подъ заглавіемъ «Опытная женщина», повѣсть изъ провинціальнаго быта.

редовыми взглядами, профессора, люди науки, поэты, писатели, оставившіе по себѣ замѣтный слѣдъ въ исторіи нашего развитія. Какъ въ личной жизни привыкли за оскорбленіе ходить съ жалобой по начальству, такъ поступали и въ литературѣ. Не сошлись мнѣніями, отозвался критикъ не похвально, литераторъ не думалъ обращаться къ перу, отвѣчать на рецензію, доказывать несправедливость мнѣнія, а прямо кричалъ: «караулъ». И при существованіи подобнаго взгляда, указаніе Некрасова или «Отечественныхъ Записокъ», что у литературы есть свои обычаи, свои правила—должно было заставить долго и много поразмыслить. Съ одной стороны, цензура, Булгаринъ, гауптвахта для литераторовъ, а съ другой, особая литературная этика. Контрастъ былъ слишкомъ великъ, долженъ былъ произвести большое впечатлѣніе,—не забудемъ и того, что въ это время издавалась, собственно говоря, всего только одна ежедневная газета «Сѣверная Пчела» («С.-Петербургскія Академическія Вѣдомости» да «Русскій Инвалидъ» въ счетъ не могутъ идти), да менѣе десятка литературныхъ журналовъ,—слѣдовательно, читалось гораздо внимательнѣе и менѣе ускользало отъ вниманія публики.

Такъ вотъ, разсматривая данный эпизодъ съ этой точки зрѣнія, мы должны признать за нимъ извѣстное значеніе: онъ является для насъ яркою характеристикою литературныхъ отношеній начала 40 годовъ прошлаго столѣтія, знаменуя собою новую ступень въ жизни нашей прессы.

Добавимъ нѣкоторыя частности. Некрасовъ пишетъ: «съ тѣхъ поръ, какъ вы отрѣшили его отъ сотрудничества»—взглядъ на взаимоотношеніе редактора и сотрудника съ современной точки зрѣнія болѣе чѣмъ странный; редакторъ поступалъ съ сотрудниками почти точно такъ же, какъ начальникъ отдѣленія съ любымъ своимъ писцомъ: солидарности между редакторомъ и сотрудникомъ не требуется; редакторъ приглашаетъ сотрудниковъ, печатаетъ ихъ работы, платитъ имъ и отрѣшаетъ ихъ по своему произволу. Самому Некрасову вскорѣ пришлось испытать на самомъ себѣ такое отношеніе Краевского.

Затѣмъ небезынтересны подчеркнутыя нами въ цитатахъ мѣста. Въ

нихъ уже чувствуется будущій Некрасовъ, творецъ «Медвѣжьей охоты», восклицавшій:

Еще добромъ должны мы помянуть
Тогдашнюю литературу!
У ней была задача: какъ нибудь,
Намекомъ натолкнуть на честный путь
Къ развитію способную натуру...
Хорошая задача!

И Некрасовъ, какъ видно изъ подчеркнутыхъ мѣстъ, выполнялъ эту задачу. Нужно было быть очень смѣлымъ, глубоко вѣрить въ свои силы, чтобы печатно выразиться: «съ людьми, посвятившими себя благородному занятію литературою»... Литература въ то время считалась власть имущими вовсе не благороднымъ занятіемъ, а нѣчто, похожимъ на занятіе «бить баклуши».

Если сравнить это опредѣленіе Некрасовымъ литературы съ только что высказаннымъ имъ же мнѣніемъ о взаимоотношеніяхъ редактора и сотрудниковъ, то мы увидимъ, что и у самого Некрасова не выработался еще твердо установившійся взглядъ, не было—выражаясь его же словами—«постояннаго мнѣнія, какъ слѣдствія внутренняго убѣжденія»,—но это мнѣніе уже вырабатывалось.

Для насъ, живущихъ въ 20-мъ вѣкѣ, все то, что усиленно подчеркивалъ Некрасовъ: «и внутреннее убѣжденіе, и благородное занятіе, и литературная этика»—прописныя истины, но не нужно забывать, что рѣчь идетъ о 40-хъ годахъ, о томъ времени, когда небольшая замѣтка Булгарина, что къ вокзалу Царскосельской желѣзной дороги было подано мало извозчиковъ, признавалась «косвенною укоризною начальству Царскосельской желѣзной дороги, а отчасти и С.-Петербургскому, такъ какъ, хотя приведенные въ фельетонѣ факты сами по себѣ не важны, но важно то, что они изъявлены не передъ подлежащею властью, а переданы на общій приговоръ публики» ¹⁾).

¹⁾ Шукинскій Сборникъ, томъ I стр. 308.

Къ цитируемому выше письму Некрасова редакція «Литературной Газеты» сдѣлала слѣдующее примѣчаніе: «Помѣщая письмо нашего почтеннаго сотрудника, мы прибавимъ къ нему, что противъ справедливаго замѣчанія «Отечественныхъ Записокъ» по поводу обнародованія настоящаго имени г. Перепельскаго г. Л. Л. помѣстилъ свои оправданія. Но оправданія столь же неосновательны и не обдуманы, какъ и первая статья. Онъ говоритъ, что надо «быть глухимъ, чтобы не узнать автора, когда его вызываютъ и онъ раскланивался изъ ложи. Г. Перепельскій первый разъ выступилъ на драматическое поприще; публика не могла знать, что это Некрасовъ; она вызвала автора, авторъ явился, и она убѣдилась, что видѣла г. Перепельскаго, имя котораго стояло на афишѣ. Почему публика можетъ узнать, что Перепельскій или вызываемый авторъ есть г. Некрасовъ. Это напоминаетъ старую школьную посылку: палка стоитъ въ углу, слѣдовательно, «дождь идетъ»».

Нельзя не обратить вниманія на нѣкоторыя фразы письма Некрасова и примѣчанія къ нему—онѣ характерны для той эпохи. Некрасовъ сравнилъ отношенія О. Кони и Л. Л. съ отношеніями Дмитрія Донскаго къ послу Мамаю. Сопоставленіе, конечно, по меньшей мѣрѣ странное, но пережитки прошлаго—высокопарность выражений—ясно чувствуются; точно также острота, которою редакція закончила свое примѣчаніе, въ настоящее время потеряла свою соль, которую, очевидно, имѣла, такъ какъ ее написалъ О. Кони, за островами не лазившій въ карманъ.

Добавимъ, что письмо Некрасова было напечатано черезъ сравнительно значительный промежутокъ времени и сопровождалось примѣчаніемъ: по обстоятельствамъ не могло быть напечатано раньше. Можетъ быть, въ цензурныхъ архивахъ и есть данныя, которыя могли бы выяснить эти обстоятельства: вѣроятно, предположеніе, что цензора вспомнили Высочайшія резолюціи объ излишней полемикѣ, но можетъ быть, играли роль и какія нибудь другія причины.

II.

Успѣхъ перваго водевиля, видимо, подѣйствовалъ на Некрасова и менѣе чѣмъ черезъ двѣ недѣли у него былъ готовъ новый водевиль подъ замысловатымъ двойнымъ заглавіемъ «Θеоклисть Онуфріевичъ Бобъ или мужъ не въ своей тарелкѣ», оригинальная комедія-водевиль въ 1 дѣйстви. Но этотъ водевиль постигъ неуспѣхъ, онъ былъ данъ только два раза ¹⁾ и отзывы прессы были далеко не сочувственны. Указанная нами выше полемика не началась еще, а поэтому «Сѣверная Пчела» отзывалась еще болѣе или менѣе благосклонно, а именно въ отвѣтъ говорилось: «Мы такъ вѣримъ въ талантъ г. Перепельскаго или лучше сказать г. Некрасова, что «не станемъ съ нимъ церемониться и выскажемъ прямо, что есть на душѣ. «Θеоклисть Онуфріевичъ Бобъ» не удался ему... Насъ страшитъ вотъ что: «г. Некрасовъ въ двѣ недѣли отдалъ на сцену два водевиля и оба въ бенефисы; онъ имѣлъ успѣхъ, по крайней мѣрѣ, въ первомъ водевилѣ—прекрасно, но горе ему, если онъ увлечется этимъ первымъ успѣхомъ и приметъ на себя роль заказнаго водевилиста» ²⁾.

Дѣлая, такимъ образомъ, дружескій совѣтъ, рецензентъ «Сѣверной Пчелы» въ дальнѣйшемъ изложеніи допустилъ обычную въ то время фамиллярность—личное обращеніе къ автору: «Мы пожалѣемъ отъ души, «если вы растратите ваше молодое дарованіе на бенефисные водевили, на «вздорныя мелочи, а васъ бы достало на что нибудь получше и поважнѣе».

Даже «Литературная Газета» ³⁾ и та должна была отнестись критически къ своему «почтенному» сотруднику (почтеннымъ былъ названъ Некрасовъ въ примѣчаніи редакціи къ его письму). «Какъ замѣтно, водевиль «написанъ наскоро, притомъ онъ слишкомъ длиненъ, а потому не имѣлъ «успѣха». Но чтобы позолотить пилюлю, «Литературная Газета добавляетъ: «въ немъ, впрочемъ, есть нѣсколько удачныхъ куплетовъ, которые были въ

¹⁾ 2 и 5 мая 1841 года, смотри «Сѣверную Пчелу» за соотвѣтственные дни.

²⁾ «Сѣверная Пчела» 1841 № 111.

³⁾ «Литер. Газета» 1841 № 54.

«представленіи выпущены». Точно также и «Отечественныя Записки» ¹⁾, въ которыхъ Некрасовъ сотрудничалъ, пытаются смягчить рѣзкій отзывъ и, констатируя неуспѣхъ, въ то же время даютъ автору совѣтъ «больше трудиться надъ композиціей водевиля». Зато «Репертуаръ» ²⁾ не стѣсняется и прямо высказывается: «этотъ растянутый до нельзя водевиль, имѣя основу «неправдоподобную и не заключающую въ ходѣ своемъ ничего благородно комическаго, не понравился образованнымъ посѣтителемъ театра».

Неуспѣхъ второго водевиля не остановилъ Некрасова и въ іюлѣ того же года онъ выступилъ съ третьимъ водевилемъ «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису»—водевиль этотъ переведенъ Некрасовымъ съ французскаго ³⁾.

По поводу этого водевиля «Литературная Газета» помѣстила любопытную рецензію, которую мы приведемъ почти цѣликомъ, какъ яркій образецъ рецензій того времени ⁴⁾: «Знаете ли вы, что значитъ влюбиться въ актрису? Это значитъ потерять умъ для того, кто его имѣетъ; сунуться головою въ омутъ, откуда нѣтъ спасенія; каждый вечеръ разжигать свою «страсть, свое воображеніе и каждое утро разочаровываться; любить красоту въ видѣ румянъ, бѣлилъ; обожать умъ въ видѣ заученныхъ фразъ и звучныхъ стиховъ, надъ которыми потѣлъ другой; увлекаться улыбкой, «подъ которой нерѣдко скрывается злоба къ суфлеру... словомъ, дѣлать тысячу глупостей—вотъ что значитъ влюбиться въ актрису! Но нѣтъ худа «безъ добра: этотъ случай подарилъ русскую сцену премиленькимъ, прелюбимымъ водевилемъ, за который мы опять-таки обязаны Н. А. Перельскому».

¹⁾ «Отеч. Зап.» 1841 № 6.

²⁾ «Репертуаръ» 1841 № 5.

³⁾ Давался въ 1841 году—10, 14 іюля, 10, 12, 17, 20, 24 сентября, 22 декабря, т. е. 8 разъ; успѣхъ по тому времени выдающійся; въ 1842 году—6 января, 4, 25 сентября, 3 декабря (вмѣстѣ съ «Горемъ отъ ума»), въ 1843 году—26 января (тоже съ «Горемъ отъ ума»), 3 сентября и въ 1844 году—17 января. Небезынтересно отмѣтить, что первый водевиль Некрасова давался вмѣстѣ съ «Ревизоромъ». Конечно, это случайность, но во всякомъ случаѣ характерная, какъ сопоставленіе именъ Некрасова, Гоголя и Грибоедова при первыхъ шагахъ Некрасова на литературномъ поприщѣ.

⁴⁾ «Литер. Газета» 1841 г., № 133.

Такъ какъ вышеуказанная полемика только что началась, то «Сѣверная Пчела» ¹⁾ уже измѣнила тонъ своихъ рецензій. Упомянутія о Мольерѣ не дѣлается, нѣтъ былой дружеской фамиллярности, а, наоборотъ, въ началѣ рецензій высказывается общее мѣсто о томъ, что существуетъ рядъ піесъ, самихъ по себѣ вполне незначительныхъ, но которыя пользуются большимъ успѣхомъ вслѣдствіе необыкновеннаго таланта артиста, играющаго въ нихъ главную роль.

Такъ случилось и съ водевилемъ Перепельскаго «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису», — его вынесла на своихъ плечахъ А. М. Каратыгина. За такимъ вступленіемъ слѣдуютъ уже колкости по адресу переводчика: «Въ переводѣ водевиля мы замѣтили нѣсколько промаховъ и два «заключительные стиха одного куплета заимствованы авторомъ изъ статьи «Водевильныя сцены изъ журнальной жизни» («Литературная Газета» № 15)».

Какъ бы упрекнувъ Некрасова въ плагиатъ, рецензентъ «Сѣверной Пчелы» даетъ ему совѣтъ: «Мы совѣтуемъ переводчику на будущее время «заимствовать куплеты изъ старыхъ піесъ Писарева, Ленскаго или П. А. «Каратыгина: у нихъ куплеты гораздо замысловатѣе этого».

Несмотря на эти колкости, отзывъ «Сѣверной Пчелы» въ общемъ еще не жестокъ, гроза была впереди.

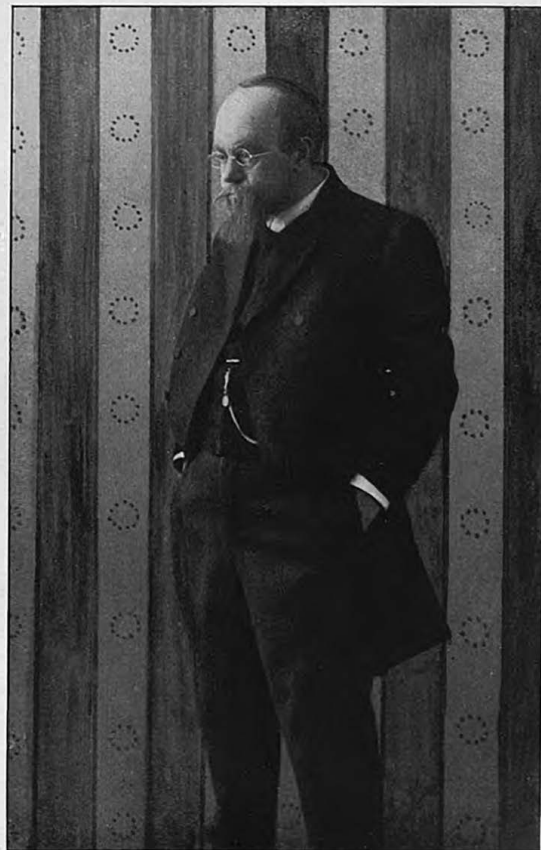
Для насъ этотъ водевиль Некрасова любопытенъ, потому что героиня водевиля высказываетъ тотъ же взглядъ на сцену, который позже приводился Некрасовымъ въ стихотвореніи, посвященномъ памяти Асенковой.

Дѣятельность Некрасова была очень продуктивна: въ томъ же 1841 г. онъ выступилъ еще съ двумя водевилями—«Актеръ» ²⁾, о которомъ «Лите-

¹⁾ «Сѣвер. Пчела» № 841. № 273.

²⁾ Насколько намъ удалось прослѣдить, этотъ водевиль не сходилъ со сцены во всю николаевскую эпоху. Такъ, онъ былъ поставленъ въ 1841 году—13, 21, 27 октября, 4 ноября, 30 декабря; въ 1843 году—17, 30 сентября, 29 ноября, въ 1844 году—21 января; въ 1845 году—25 и 29 мая; въ 1847 году—7 октября; въ 1849 году—3 января; въ 1854 году—3, 23 июня и 26 октября. Какъ кажется, этотъ водевиль дается еще и въ настоящее время на провинціальныхъ сценахъ, такъ какъ онъ позволяетъ артисту блеснуть своимъ умѣніемъ измѣнить гримъ.

П. М. САДОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ПЕРЕДРЯГИНА, Н. К. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ДОКТОРА.
«ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. М. ЧИРИКОВА.



ратурная Газета» предупредительно извѣстила публику задолго до появленія водевиля на сценѣ ¹⁾: «Г. Перепельскій заканчиваетъ очень забавный воде-
«виль (піесу переодѣваній) подъ названіемъ «Актеръ»; желаемъ, чтобы третій
«сценическій опытъ увѣнчался такимъ же успѣхомъ, какъ и первый» — и
другимъ, т. е. пятымъ по счету водевилемъ «Дѣдушкины Попугаи» ²⁾.

Судя по тому, что «Литературная Газета» называетъ водевиль «Актеръ» третьимъ опытомъ Некрасова, надо предположить, что или его постановка была отложена и раньше прошелъ водевиль «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису» или «Литературная Газета» не принимаетъ въ счетъ этотъ послѣдній водевиль, такъ какъ онъ былъ переведенъ.

Но «Сѣверная Пчела» ³⁾, сдѣлавъ въ предыдущей своей рецензіи только легкій намекъ на плагіатъ, теперь уже открыто обвинила въ немъ Некрасова; такъ въ рецензіи говорится: «Онъ, также передѣлавъ французскій «водевиль извѣстнаго автора, актера и живописца Монье «La famille impro-
«visée», назвалъ его оригинальнымъ водевилемъ».

Къ сожалѣнію, намъ не удалось разыскать указанный «Сѣверною Пчелою» водевиль Монье, но, во всякомъ случаѣ, нужно думать, что все сходство заключалось лишь въ переодѣваніи, такъ какъ ни въ характерахъ дѣйствующихъ лицъ, ни въ разговорахъ, ни въ куплетахъ нѣтъ ничего французскаго.

Но, положимъ, рецензенту «Сѣверной Пчелы», да вдобавокъ оскорбленному рядомъ статей, ничего не стоило обвинить Некрасова въ плагіатѣ, и для насъ эта рецензія любопытна совсѣмъ по другой причинѣ.

Авторъ ея, Межевичъ, рассказываетъ про другой инцидентъ Некрасова—про его книжку стихотвореній «Мечты и звуки». Вотъ что повѣствуетъ г. Межевичъ: начинается онъ, конечно, съ обвиняка, а именно, съ увѣренія читателя, что онъ, Межевичъ, вовсе не хотѣлъ писать о новомъ произведеніи г. Перепельскаго, и далѣе продолжаетъ: «Г. Перепельскій есть

¹⁾ «Лит. Газ.» 1841 г., № 66.

²⁾ Поставлена 1, 4, 9 декабря 1841 г. и 14 января и 9 февраля 1842 г.

³⁾ «Сѣвер. Пчела» 1841 г., № 246.

«псевдонимъ автора небольшой книжки, изданной имъ подъ названіемъ «Мечты и звуки»—надо пояснить, что на этой книжкѣ не было фамиліи автора, слѣдовательно, Межевичъ вторично раскрываетъ псевдонимъ Некрасова. Далѣе Межевичъ рассказываетъ, какъ Некрасовъ явился къ нему съ этою книжкою для отзыва, давая очень тонко понять читателю, что Некрасовъ, будто бы, просилъ благожелательнаго отзыва; послѣдняго, конечно, не было; Некрасовъ, очевидно, отнесъ книгу въ редакцію «Сѣверной Пчелы», какъ обыкновенно отсылаютъ авторы свои книги для рецензій, но Межевичу нужно во что бы то ни стало унижить Некрасова и онъ продолжаетъ: «Я прочелъ всѣ стихотворенія, особыхъ признаковъ дарованія нѣтъ; видно, однако, что авторъ ихъ человѣкъ не совершенно бездарный. Что сказать о такой книгѣ? Я пишу, что стихи г. Н. Н. гладки, «звучны, но и только; что въ нихъ нѣтъ ни положительно дурного, ни «положительно хорошаго; что мы не ставимъ въ вину г. Перепельскому ¹⁾ «его стихотвореній, однако же лучше бы совѣтовали ему учиться и «учиться»... Далѣе Межевичъ говоритъ, что такія стихотворенія, какія написалъ Некрасовъ, онъ могъ бы написать самъ.

Это мѣсто очень характерно. Какъ помнитъ читатель, тотъ же Межевичъ нашелъ въ Некрасовѣ большой талантъ для драматическихъ произведеній. «Отечественныя Записки» также совѣтовали Некрасову усовершенствоваться въ писаніи театральныхъ піесъ, но ни Межевичъ, ни «Отеч. Зап.»,—словомъ, ни одинъ изъ критиковъ того времени,—не угадалъ въ небольшой книжкѣ стихотвореній Некрасова будущаго творца «Русскихъ женщинъ», но хотѣли увидать драматурга, а между тѣмъ въ драматическихъ произведеніяхъ Некрасова, дѣйствительно, не видно и проблеска таланта; весь эффектъ перваго водевиля зиждется на поговоркѣ «около того», которая въ послѣднемъ водевилѣ замѣнена фразою: «у меня такая натура». Эти фразы производили впечатлѣніе на зрителей того вре-

¹⁾ Интересенъ пріемъ Межевича, очень характерный для школы Булгарина: онъ говоритъ о стихахъ Н. Н. и какъ бы нечаянно вставляетъ вмѣсто Н. Н. фамилію Перепельскаго, еще разъ подчеркивая, кто такой Н. Н.

мени, которые надрывали себѣ животики отъ безпрестанно повторяемой приговорки.

Послѣдній, пятый ¹⁾, водевиль Некрасова вызвалъ также злую критику «Сѣверной Пчелы» ²⁾, причемъ газета указала, что послѣ «Бабушкиныхъ попугаевъ», премиленькаго водевиля Н. И. Хмельницкаго, «Дѣдушкины попугаи» Перепельскаго уже не превлекутъ вниманія публики. Содержаніе тоже самое, что и водевиля Н. И. Хмельницкаго, за то въ старомъ водевилѣ плѣняла очаровательная наивность, грація, чистота мысли и нравились прехорошенькіе куплеты, новый—нарушаетъ здравый смыслъ своимъ неправдоподобіемъ». Какъ могло произойти это обстоятельство, если содержаніе водевилей, какъ указано нѣсколькими строками выше, одинаково, могъ пояснить только рецензентъ «Сѣверной Пчелы», закончившій свою рецензію указаніемъ, что «всѣ куплеты новаго водевиля топорной работы».

Кромѣ пяти водевилей, представляющихъ до извѣстной степени самостоятельную работу Некрасова, у послѣдняго имѣются еще два переводныя драматическія произведенія, а именно «Материнское благословеніе или Бѣдность и честь» драма въ 5 отдѣленійхъ съ куплетами ³⁾ и «Кольцо маркизы или Ночь въ хлопотахъ» ⁴⁾.

Отношеніе къ этимъ двумъ піесамъ лучше всего характеризуется слѣдующею небольшою выдержкою изъ рецензіи «Сѣверной Пчелы» ⁵⁾: «Наши критики не стыдятся осыпать похвалами такія пьесы, какъ «Материнское

¹⁾ Вотъ хронологическій списокъ водевилей Некрасова:

а) «Шила въ мѣшкѣ не утаишь, дѣвушку подъ замкомъ не удержишь».

б) «Θеоклистъ Онуфріевичъ Бобъ или мужъ не въ своей тарелкѣ».

в) «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису».

г) «Актеръ».

д) «Дѣдушкины попугаи».

²⁾ «Сѣверная Пчела» 1841 № 290.

³⁾ Была дана въ 1842 году—19, 21, 23, 28 октября, 30 ноября, 16 декабря, 1846 г.—19 ноября, 1847—21 августа, 1, 5 сентября, въ 1849 году—12 января и вообще долго не сходила съ репертуара, особенно провинціальныхъ сценъ.

⁴⁾ Давалась 2, 5, 9 ноября 1841.

⁵⁾ «Сѣв. Пчела» 1842 № 258.

«благословеніе» и такой переводъ этой драмы, какой сдѣланъ г. Перепельскимъ. Эта драма отъ начала до конца исполнена самыхъ рѣзкихъ про-
«творѣчій и неправдоподобностей. Но переводчикъ виноватъ въ томъ, что
«чрезвычайно дурно переводитъ пьесы, вовсе не зная французскаго языка
«и плохо владѣя русскимъ».

Такимъ образомъ, въ концѣ своей работы для театра, насколько
намъ удалось прослѣдить, переводъ драмы «Материнское благословеніе»
былъ послѣднею работою Некрасова для сцены—онъ получилъ упрекъ въ
плохомъ владѣніи русскимъ языкомъ.

Такимъ образомъ, Некрасовъ за одинъ 1841 годъ поставилъ на сценѣ
семь драматическихъ произведеній. Литературное значеніе ихъ, конечно,
не велико, хотя нѣкоторые куплеты, какъ уже и было указано въ «Еже-
годникѣ Императорскихъ Театровъ», позволяли предугадать будущаго рус-
скаго поэта.

Общественное значеніе этихъ пьесъ мы постарались выяснить въ на-
стоящемъ очеркѣ. Теперь остается—если, конечно, имѣются данныя—отвѣ-
тить на вопросъ, что толкнуло Некрасова на работу для театра.

Толчкомъ были, на нашъ взглядъ, два обстоятельства. О первомъ изъ
нихъ говоритъ самъ Некрасовъ въ одномъ изъ своихъ позднѣйшихъ про-
изведеній «Прекрасная партія»:

Отрада юношескихъ лѣтъ,
Подруга идеаламъ,
О, сцена, сцена—не поэтъ,
Кто не былъ театраломъ;
Кто не сдавался въ милый плѣнъ,
Не рвался за кулисы
И не платилъ громадныхъ цѣнъ
За кресло въ бенефисы;
Кто по часамъ не ожидалъ
«Зеленую» карету
И водевилей не писалъ
На бенефисъ предмету.

Некрасовъ, конечно, былъ слишкомъ «поэтъ», чтобы лично не переиспытать то, что онъ такъ рельефно описалъ въ этихъ стихахъ. Вотъ первая—безкорыстная—причина влеченія Некрасова къ сценѣ.

Но была и другая причина.

Мы знаемъ, что матеріальное положеніе Некрасова было не изъ блестящихъ; болѣе того, мы знаемъ, что онъ нуждался въ деньгахъ; хотя онъ и писалъ и печаталъ не только много, но даже слишкомъ много—литературный трудъ въ то время оплачивался очень и очень умѣренно, чтобы не сказать больше.

Вспомнимъ, что Гречъ, напримѣръ, который имѣлъ полную возможность платить гонораръ, стремился получать даровыя статьи, расплачиваясь восклицаніемъ изъ куплета водевиля того времени «Фениксъ или Утро журналиста»: А намъ статейчку, дай Богъ здоровья вамъ ¹⁾! Вспомнимъ исторію Краевского съ вдовою Свинына ²⁾, которой онъ не хотѣлъ уплатить за «Отечественныя Записки», причѣмъ дѣло дошло до вмѣшательства Дубельта, или съ Гребенкою ³⁾, которому онъ уменьшилъ гонораръ съ 200 р. ассиг. за печатный листъ до 150 руб. и пересталъ посылать даровой экземпляръ «Отечественныхъ Записокъ», а Кони, у котораго сотрудничалъ главнымъ образомъ въ это время Некрасовъ, былъ человѣкъ вовсе безъ денегъ, слѣдовательно, если бы даже и хотѣлъ, то не могъ платить много.

А между тѣмъ, сравнительно незадолго до выступленія Некрасова въ качествѣ поставщика пьесъ, было издано новое положеніе объ оплатѣ авторамъ гонорара за пьесы. По всей вѣроятности, Некрасовъ и думалъ, что ему удастся поправить свои обстоятельства.

Увеличилъ ли свой бюджетъ Некрасовъ, вѣрно ли наше предположеніе, мы не знаемъ, но писаніемъ и постановкою на сценѣ своихъ водевилей Некрасовъ имѣлъ случай близко познакомиться со сценою. А это знакомство дало ему возможность впослѣдствіи охарактеризовать сцену

¹⁾ «Рус. Вѣст.» 1871 V, ст. 253.

²⁾ Переписка Грота I. 228.

³⁾ Переписка Грота II. 222.

въ рядѣ высоко поэтическихъ произведеній, дало возможность написать такое чудное стихотвореніе, какъ «Памяти Асенковой», являющееся одною изъ лучшихъ характеристикъ не только дѣйствительно выдающейся артистки, рано погибшей отъ чахотки, но и вообще русской актрисы; безъ близкаго знакомства со сценой едва ли у Некрасова вырвались бы эти поэтическія строфы, заканчивающіяся такимъ граціознымъ и задушевымъ сравненіемъ:

Не такъ ли звѣздочка въ ночи
Срываясь упадаетъ,
И на лету свои лучи
Послѣдніе роняетъ?

БЬОРНСОНЪ И СТРИНДБЕРГЪ.

СИЛЬВІО.

I.



АННАЯ статья уже была въ наборѣ, когда торжественно-величавые звуки похороннаго марша, заключившаго ту «героическую симфонію» жизни, которая звалась: «Бьорнстерне-Бьорнсонъ», прозвучали изъ Норвегіи и при звукахъ котораго вся Европа почтительно «обнажила головы» въ знакъ сочувствія.

Народъ скальдовъ хоронилъ своего замолкшаго пѣвца. И такъ же величаво-торжественно національно было это заключеніе, какъ вся жизнь и дѣятельность Бьорнсона.

Жизнь Бьорнсона это — полнозвучная норвежская сага. Поразительно гармоничная, богатая и многоцвѣтная дѣятельность этого народнаго героя не можетъ быть охвачена въ бѣглой статьѣ. Тѣсно связанный съ исторіей и жизнью народа своего, какъ пеликанъ, пухомъ изъ своей груди грѣвшій и созидавшій ему «колыбель»,—Бьорнсонъ создалъ и норвежскій театръ, но дѣломъ его жизни была прежде всего Норвегія и театръ

уже «для Норвегіи». И потому-то въ исторіи театра и драматическаго творчества онъ сдѣлалъ лишь то, что сдѣлано въ исторіи норвежскимъ народомъ при немъ и съ его помощью: *онъ занялъ свое мѣсто.*

Какъ нельзя игнорировать Норвегію, такъ нельзя игнорировать театра Бьорнсона. Но какова Норвегія среди народовъ, такова и драматическая дѣятельность Бьорнсона въ исторіи театровъ, а именно: не вершая судебъ народовъ и театра, какъ такового для всей Европы—быть привлекательнымъ угломъ общаго, близкимъ всему современному европейскому по духу,—но говоря на своемъ языкѣ,—жить своею психологіею, плести, не нарушая законовъ общаго развитія и слѣдуя ему, свой яркій національный узоръ въ общемъ рисункѣ одежды, которымъ окутываетъ культура наше челоуѣчество, тоскующее порою о своей первозданной «чистой» наготѣ. Тогда ему ближе яркіе цвѣта «народныхъ» одѣяній, и Бьорнсонъ инстинктивно велъ свой народъ къ обще-европейскому съ музою, одѣвшею національный костюмъ, который она послѣ замѣнила европейскимъ платьемъ, оставивъ свою національную фізіономію.

Черезъ Бьорнсона лишь возможенъ былъ ходъ сѣвернаго театра къ К. Гамсуну и Стриндбергу.

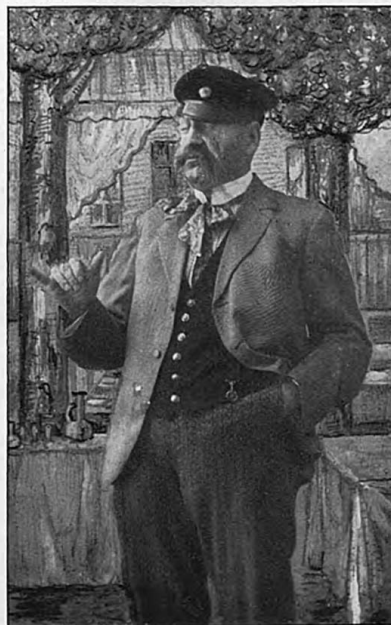
Эти строптивцы скандинавской литературы невольно притягиваютъ вниманіе, когда начинаешь вдумываться въ исторію театра на сѣверъ. Именно Стриндбергъ и Бьорнсонъ, столь не похожіе, казалось бы, и столь однако, сходственные во всемъ своемъ различіи являются для скандинавскаго театра двумя яркими точками, въ которыхъ суммировалось и выразилось существо текущихъ и имъ современныхъ откровеній и находженій.

Спросятъ: «А Ибсенъ?». Ибсенъ явился тѣмъ въ театрѣ, чѣмъ хотѣлъ быть Наполеонъ I. Онъ былъ «самъ предокъ», и, какъ Наполеонъ, онъ все же не создалъ династіи. Этотъ колоссъ—слишкомъ міровое явленіе и слишкомъ самобытенъ, чтобы быть показателемъ современныхъ ему теченій и момента въ уголкѣ міра—Норвегіи. Его разглядѣли во весь ростъ, лишь отступя.

А Бьорнсонъ и Стриндбергъ принадлежатъ именно къ тому разряду писателей, которые, не взирая на свою оппозиціонную современности миссію или быть можетъ именно благодаря ей являются выразителями самой жизни того общества и круга идей, которые совпадаютъ съ моментомъ ихъ дѣятельности. Для нихъ обоихъ важно и характерно «сегодня» и сами они неотъемлемая часть этого «сегодня». Яростно борются оба съ господствующей догмой сегодняшняго дня,—или вѣрнѣе утра,—изъ за... догмы, идущей вечеромъ ей на смѣну. Это «оппозиція ея величества—Отсталости», но съ ходомъ времени уже и они сами сдѣлаются отсталыми. Конечно, они не только быстро нагоняютъ жизнь, но постоянно на передовой позиціи—пока есть жизнь въ нихъ. Угаснетъ писатель и—и завтра уже устарѣли и отвяли его идеи, какъ устарѣетъ самая животрепещущая газетная статья, И именно потому, что она столь полна животрепещущаго интереса и такъ ярко, такъ сокрушительно борется за «новыя вѣянья» сегодняшняго дня. Такова участь всякаго талантливаго публициста, поскольку онъ не подходилъ къ вопросамъ со стороны ихъ непроходящей сущности; роковая участь всякаго борца за жизненную задачу; чѣмъ злободневнѣе онъ, чѣмъ ярче блеститъ сегодня, тѣмъ быть можетъ кратковременнѣе его значеніе для завтра. Онъ вмѣстѣ съ увядшимъ газетнымъ листомъ, превращается въ матеріалъ для исторіи современнаго ему момента.

Таково творчество Бьорнсона и Стриндберга. Эти яркіе типичные писатели—борцы, писатели à thèse, не взирая на весь талантъ бытового изображенія и писательское мастерство какъ драматурги едва ли переживутъ надолго свои наиболѣе имъ дорогія творенія. Но они чрезвычайно интересны для сопоставленія двухъ періодовъ общественныхъ настроеній. Хотя оба они принадлежатъ двумъ различнымъ государствамъ, хотя именно національныя условія и создали въ ихъ дѣятельности различіе такого рода, котораго невозможно миновать при анализѣ ихъ творчества, тѣмъ не менѣе есть многія основанія считать ихъ различіе созданнымъ и разностью поколѣній. Если отбросимъ индивидуальную, каждому свойственную, манеру письма, то найдемъ большое сходство духа при всемъ различіи содержанія

М. М. КЛИМОВЪ (ИСПРАВНИКЪ), Н. М. ХУДОЛЕЕВЪ (ЧИНОВНИКЪ), Д. Э. ГУНДУРОВЪ (БУФЕТЧИКЪ).
«ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. М. ЧИРИКОВА.



формальнаго и несхожести личныхъ характеровъ этихъ дѣтей своего дня. Два различныя поколѣнія дали этихъ двухъ писателей, или, вѣрнѣе, внесли содержаніе и дали прицѣлъ ихъ протестамъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ интересно отмѣтить, что у обоихъ въ ихъ произведеніяхъ хоть и различно преобладаетъ борьба съ предразсудками и протестъ противъ догмъ, господствовавшихъ, не соотвѣтствуя моменту. Это два наиболѣе характерные, наиболѣе типичные выразители не только двухъ національных фizioномій, но эти два писателя, одинаково неугомонные строптивцы, трепетно живущіе злобою дня, отражаютъ ярко и блестяще, чѣмъ питалось въ смыслѣ общественно-моральномъ и идейномъ современное имъ общество.

Глубоко національна, характерна и ярка та особенность этихъ двухъ писателей, что они какъ будто повторили собою типъ дѣятельности исландскаго скальда. И назвать ихъ «скальдами современности» не будетъ ничуть риторическимъ украшеніемъ, обусловленнымъ лишь внѣшней ихъ принадлежностью къ скандинавскимъ народамъ. Это сходство ихъ со скальдами, этими пѣвцами-публицистами, свободно и именно стропливо защищавшими свои взгляды на положеніе вещей, превращавшими пѣсню свою въ оружіе для защиты своихъ мыслей, для проповѣди идей глубоко заложено въ самомъ способѣ дѣлать изъ своего дарованія художника суровое примѣненіе и превращать его блескъ и силу въ достоинство боевое, пользуясь имъ, какъ оружіемъ.

Исландскіе скальды были первою интеллигенціею скандинавскихъ народовъ. Они были не только историками и лѣтописцами, увѣковѣчивающими подвиги, они были образованнѣйшими людьми своего времени, внесшими культурныя начала въ суровую жизнь и ставившіе выше силы нормы поведенія. Очень вѣрно самъ Бьорнсонъ отмѣнилъ это различіе между дѣятелями сагъ. Сигурду Крестоносцу скальдъ отказываетъ въ своей дружбѣ потому, что Сигурдъ себялюбиво ищетъ удовлетворенія оскорбленнаго чувства, проливая кровь. Скальдъ пѣлъ лишь тѣ подвиги, которые ему казались прекрасными по побужденіямъ, и смѣло и свободно провозгла-

шалъ *свою* правду. Когда Исландія раздробила силы и вмѣсто обезпеченныхъ и просвѣщенныхъ скальдовъ начала замирать умственная жизнь, исчезла Saga и съ присоединеніемъ Норвегіи выступили невѣжественные грубые купцы. Но они создали богатство и снова явился просвѣщенный слой, на этотъ разъ среди духовенства. Реформація внесла свое содержаніе въ умы. Обособленная отъ общеевропейской культуры, Норвегія получала зерна просвѣщенія изъ Даніи и жила въ умственной спячкѣ, копя силы. Литература подражательная была ея скудною пищею. И вотъ явился Бьорнсонъ, принявшійся воздѣлывать родной языкъ, рассказавшій своему народу обо всѣхъ мысляхъ и возможностяхъ, которыя дремали въ народномъ сознаніи, и началъ прежде всего съ того, что воспѣлъ въ романтической и идиллической формѣ собственную его жизнь, взявъ у саги всѣ образы и лишь одѣвъ ихъ въ платье крестьянина своего вѣка. Но, причастившись западной культуры, Бьорнсонъ стремительно сбросилъ протестантскій пасторскій нарядъ съ своей музы и, однако, вся психологія его осталась навѣки психологіей протестанта и музѣ своей онъ одѣлъ колпакъ моралиста, вмѣсто молитвенника, давъ въ руки кодексъ нравственный.

Не съ точки зрѣнія національной, какъ норвежской, а скорѣе съ точки зрѣнія національной идеи, какъ таковой, было бы интересно разсмотрѣть дѣятельность Бьорнсона. Для театра онъ не дѣлалъ исключеній въ своемъ служеніи націи и драматическое творчество, какъ искусство, было для него лишь одною изъ граней боевого оружія въ его неустанной жизненной борьбѣ. И замѣчательный ораторскій талантъ и беллетристическій и поэтический даръ его, все было властно и цѣлостно приведено на службу тому, что Бьорнсонъ считалъ благомъ. У Стриндберга—то же самое. Весь сарказмъ, ядъ, блескъ изобразительнаго таланта почти всецѣло идетъ на борьбу съ тѣмъ, что приноситъ зло, по мнѣнію Стриндберга.

Одно у нихъ различіе: Бьорнсонъ борется за благо и противъ зла для норвежскаго народа, Стриндбергъ сводитъ счеты со всѣмъ зломъ своей личной жизни и въ то время, какъ Бьорнсонъ призываетъ отдѣльные

образы въ подтвержденіе идеи, популярность Стриндберга кроется на общедоступности сюжетовъ его ѣдкой критики, на популярности тѣхъ отрицаній которыя у него такъ якобы неожиданны и смѣлы. Парадоксальность утверждений Стриндберга кроется въ отсутствіи методичности ума, но ничуть не въ недогматичности. У Стриндберга, такъ же, какъ и у пасторскаго сына Бьорнсона, въ основѣ сужденія о мірѣ лежитъ догма. Только онъ быстрѣе Бьорнсона мѣняетъ свои символы вѣры, онъ просто безпокойнѣе, другого темперамента, и кромѣ того, въ немъ больше подвижности и нерва, онъ болѣе эксцентриченъ и личенъ. Будто гнѣвная печаль скальда Эгиля Скалагримсона со всѣмъ мощнымъ самоутвержденіемъ вселилась въ Стриндберга и гонитъ его по свѣту за поисками правды для себя, потому что вся его писательская работа есть счеты съ міромъ за свои обиды.

Для народа-юноши нуженъ былъ воспитатель. Въ то время какъ Стриндбергъ все мѣряетъ по себѣ и исходитъ во всемъ изъ себя, Бьорнсонъ печется о норвежскомъ народѣ, считая каждое слово сказаннымъ для него и о немъ. Онъ чувствуетъ себя, какъ призма, собирающая и дающая наклоненіе лучамъ, отражателемъ народнаго духа. И это настолько основательно, что повторять Брандесовское выраженіе: «сказать Бьорнсонъ — значитъ развернуть норвежское знамя» — становится почти неприличнымъ, до того это замусленное, захватанное общее мѣсто, до того это глубоко вѣрно.

Бьорнсонъ хрустальная призма, черезъ которую красиво преломляется идейное теченіе его народа. На смѣну ему пришло поколѣніе Стриндберга. И онъ самъ—воплощеніе типа своего времени. Тѣ отработали за народъ и націю, эти уже сбрасываютъ цѣпи съ отдѣльной личности, развитію которой мѣшаютъ соотечественники своими затхлыми предрасудками. Бьорнсонъ боролся съ предрасудками, мѣшающими здоровой жизни общества, а Стриндбергъ клеймитъ все, что стѣсняетъ его лично. Но они оба являются, не взирая на все свободолюбіе, на всю, якобы смѣлость новизны, носителями догмы, уже вызрѣвшей, и потому

«борьба» у обоихъ съ современниками только оживляетъ вступленіе новаго слова въ жизнь.

Ихъ «утвержденія» всегда поэтому привлекаютъ, хотя и пугая умы, скорѣе блескомъ и оригинальностью выраженія. Они выступаютъ съ лозунгами лишь наканунѣ ихъ принятія всѣми. Всегда «новое вѣяніе» на знамени придаетъ блескъ и жизнь той морали, тенденціи, которая выступаетъ въ ихъ произведеніяхъ, какъ проволочный остовъ вѣнка, черезъ нѣкоторое время по увяданіи цвѣтовъ.

Содержаніе и «заданіе» у обоихъ подчиняетъ форму. У Бьорнсона оно—учительская миссія для народа своего. Его «я» тонетъ въ томъ патріотизмѣ, который означаетъ глубокую нравственную связь съ народомъ. Несмотря на различіе содержанія еще есть разительное сходство въ томъ, что у обоихъ писателей не люди, не «человѣки», цѣль творческаго изображенія, а «категорія», и только тонкая мѣткая наблюдательность дѣлаетъ образы реальными полными жизни. Ихъ герои всегда почти отвлеченная борьба «добра и зла», по авторскому разумѣнію такового. Посмотрите, до чего въ самомъ строеніи пьесы и абрисѣ характеровъ и лицъ все холодно и, главное, рacionales. Всѣ герои всегда себѣ сами вѣрны. Они до конца ни разу не усумнятся. Безтрепетно и «чисто» ведутъ свою линію, не сворачивая. Нѣтъ никогда трагедіи духа героевъ. Они мало знакомы съ душевною борьбою. Посмотрите, напримѣръ, на эту Сваву, жестоко и холодно карающую близкихъ за безнравственность въ «Перчаткѣ». Она не знаетъ пощады, это ея миссія въ пьесѣ. Но не «рокъ», конечно, дѣлаетъ Сваву орудіемъ «кары», а догма и воля автора, ее проповѣдующаго. Правда, «Перчатка» появилась въ тотъ періодъ жизни Бьорнсона, когда въ расцвѣтѣ своего прогрессивнаго похода по Норвегіи, онъ жилъ особо кипучею дѣятельностью оратора, публициста и проповѣдника. Г. Брандесъ о немъ тогда пишетъ:

«У Бьорнсона всегда есть въ головѣ идея, за которую онъ въ данную минуту борется со всею силою... Поборовшись за одну, онъ хватается за другую»—и борьба идетъ горячая, но—какъ говоритъ Брандесъ—это не

лучшая въ Бьорнсонѣ сторона, когда онъ борется «съ тысячами друзей и сотнями противниковъ». Передъ тѣмъ за три года онъ произноситъ свою знаменитую рѣчь о побѣдѣ Германіи надъ Франціей и приписываетъ ее... безнравственности французскихъ офицеровъ въ половомъ отношеніи... Эта воспитательная миссія, взятая на себя Бьорнсономъ, которой онъ служилъ со всѣмъ своимъ огромнымъ художественнымъ, ораторскимъ и публицистическимъ талантомъ, накладываетъ особую печать на его историческія драмы, почерпнутыя изъ вѣчно-свѣжаго источника — народнаго эпоса.

Бьорнсонъ «привлекаетъ прошлое на судъ исторіи» вовсе не для того, чтобы «подвергать послѣднее тщательному допросу и, наконецъ, вынести ему приговоръ», а просто зоветъ это прошлое свидѣтелемъ жизнеспособности народа, имѣвшаго такихъ предковъ. Ихъ свойства онъ передаетъ и дѣйствующимъ лицамъ современности, точно желая сказать: вы плоть отъ плоти и кость отъ кости героевъ, создавшихъ славные мифы о быломъ величіи норвежскихъ героевъ. Такъ повторяется обликъ Сигурда Злого съ его задорнымъ драчливымъ характеромъ, въ образѣ Торбьёрна въ «Сюнневе Сольбанкенъ», этой первой его повѣсти о современности, въ которой онъ «открылъ народъ».

Пьесы историческія наиболѣе интересны для характеристики Бьорнсона. Именно сочетаніемъ блестящей фантазіи, глубокаго пониманія чело-вѣческаго сердца и принесеніемъ правды жизни—столь всегда ирраціональной—въ жертву «правдѣ» писателя.

У Шекспира (въ Коріоланѣ, Цезарѣ) жизнь народовъ служитъ какъ бы канвою для узора страстей и характеровъ героевъ. У Бьорнсона, наоборотъ, всѣ герои и ихъ переживанія и страсти точно нити для канвы, по которой вышита владѣвшая авторомъ идея націи. Отъ личностей онъ шелъ къ возсозданію народа, а люди были точно нити въ ткани для мантии Норвегіи.

«Марія Стюартъ»—первая пьеса, на тему изъ исторіи западно-европейской, поражаетъ рядомъ со сценичностью удивительною пригнанностью

характеровъ къ прославленію дорогой автору идеи: шествіе Нокса съ шотландскимъ флагомъ, который отнынѣ понесетъ «народъ». Оно величаво и эффектно заканчиваетъ драму, но не вытекаетъ изъ сюжета естественно, а просто пристегнуто, но лишь потому это удается, что Ноксъ на протяженіи всей трагедіи является единственнымъ «носителемъ правды».

Рядомъ съ поразительными сценами, богатыми красками и настроеніями жизни—холодныя разсужденія. Дидактика даже въ построеніи событій. Участъ героевъ рѣшается ихъ «намѣреніями». «Зло рождаетъ зло». «Взявшій мечъ—мечемъ погибнетъ»—звучитъ изъ поразительныхъ иногда картинъ. Сюжетъ Саги не давалъ возможности рисовать торжества гуманности. Дикая жизнь забрызганныхъ человѣческою кровью героевъ ея не могла служить образцомъ кротости. А Бьорнсонъ мягкою, глубоко и горячо любящею жизнь, добро и людей душою не принималъ зла, но лгать на Сагу не могъ—и вотъ создалось нѣчто примиряющее суровый и ужасный фактъ убійствъ и кровопролитій, съ одной стороны, и мораль и гуманность, съ другой. Всѣ, готовящіе зло, получаютъ его себѣ обратно на голову. Такъ Гельга, готовившая (Трилогія Сигурдъ) ядовитую рубашку сопернику своего сына, теряетъ его, и Гаральдъ, «искупая грѣхъ» ея, самъ на себя надѣваетъ ужасный даръ. Такъ Сигурдъ Крестоносецъ, пролившій кровь не ко благу народа, а изъ самолюбія и ради славы и мести, убѣждается въ бесплодности этихъ дѣяній и долженъ погибнуть. (Поразительна по цѣломудрію словъ, скупости на нихъ и стыдливой сдержанности въ выраженіи чувствъ сцена Сигурда съ матерью, когда онъ, зная о предстоящей гибели своей, мирится съ самимъ себѣ заготовленною участію)... И вотъ послѣ такой могучей сжатости, которая придавала особенную силу и выразительность сценѣ, гдѣ рисуются чувства человѣческія, такъ поражаютъ художественныя кляксы въ видѣ длинныхъ разсужденій о... ну хотя бы о вопросахъ воспитанія юношества въ «Редакторѣ», или разсужденія Фракарки и Гельги на «темы о вѣчности», о значеніи «рода» противопоставленіемъ личности, чуть не о наслѣдственности. Самый языкъ любому современному

интеллигенту въ пору, а собесѣдницы живутъ въ XIII вѣкѣ и одна очень горда, что умѣетъ писать... Поражаетъ въ герояхъ и то, что они все время чувствуютъ себя «героями». Ни за что себѣ не представитъ ихъ спиною къ публикѣ, ни за что они не совершаютъ какойнибудь не идущей къ дѣлу вещи, не скажутъ чегонибудь, что «безцѣльно» и въ чемъ въ то же время скажется «весь человѣкъ». Впрочемъ, это gehört zur Sache, потому что у Бьорнсона свои не спеціально драматическія задачи.

Бытовые пьесы, которыя началъ писать Бьорнсонъ послѣ появленія «Союза молодежи» Ибсена, блещутъ обычными достоинствами и отличаются тѣми же недостатками. Первая пьеса, рисующая норвежское общество, была «Банкротство», затѣмъ «Редакторъ», «Новая система», «Леонарда»... Въ первыхъ трехъ Бьорнсонъ рисуетъ съ поразительною наблюдательностью общество «строителей жизни» норвежской. Купцы, инженеры, журналисты, священники, адвокаты... Они связываются въ одинъ узелъ мастерскою рукою; имъ приходится увидѣть въ зеркалѣ, которое преподноситъ драматургъ, свои неблагоприятныя дѣянія, но... но Бьорнсонъ хочетъ только предостеречь и наставить, а отнюдь не довести до отчаянія. И вотъ, перейдя отъ романтической драмы къ натуралистической, овладѣвъ ея средствами, онъ переноситъ свою идеалистическую манеру въ этотъ родъ и губитъ всю трезвость своего произведенія проповѣдью и мелодраматическими нотками о награжденной добродѣтели. Надо, чтобъ зритель ушелъ изъ театра съ мыслью: «да, это ужасно, но не все еще погибло». Всегда «выходъ» услужливо показанъ.

Точно слышишь кандидовское: «Il faut cultiver notre jardin». И всѣ призываются «добрыми примѣрами», написанными такъ талантливо, такимъ мастерскимъ перомъ, съ такою горячею любовью къ правдѣ и... такъ несогласно истинѣ въ тѣхъ «мелочахъ», которыя все! Высоконравственные личности, какъ та же Свава, лишены нравственнаго величія. Онѣ точно суммировка свойствъ, созданныхъ принадлежностью къ націи, классу, полу и роду, особенно роду (идея наслѣдственности одно

время властвовала надъ умами скандинавскихъ писателей и повинна въ появленіи многихъ произведеній).

То, что дѣлаетъ человѣка «неповторяемымъ», въ нихъ отсутствуетъ. Все, что герои дѣлаютъ—«образцово» и невозможно себѣ вообразить ни одного непослѣдовательнаго жѣста, кромѣ, впрочемъ, героя въ «Географіи и любви», который, однако, крайне послѣдователенъ въ своей «непослѣдовательности» и, ужъ принявшись чудить, чудить неукоснительно до конца.

Дѣйствующія лица драмъ Бьорнсона будто барельефы на триумфальныхъ воротахъ, въ которыя должна торжественно выйти къ народамъ Норвегія: всѣ фигуры анатомически вѣрны, костюмы и лохмотья вполне живые, все реально, но всѣ: и «поселяне» и нищіе... (впрочемъ, кажется у Бьорнсона нѣтъ ни одного нищаго), всѣ такъ прекрасно сложены, что «одежды» падаютъ «благородными складками», даже если это кухонный передникъ выучившейся собственноручно готовить супъ дочка негоціанта въ «Банкротѣ»...

И тѣмъ не менѣе, то, что сдѣлано Бьорнсономъ для дѣла созданія народнаго національнаго театра, огромно не только потому, что онъ началъ войну за національный театръ своими статьями, надѣлавшими такой шумъ, не только потому, что былъ директоромъ театра, хоть и недолго, а потому, что ему почти цѣликомъ принадлежитъ созиданіе языка литературнаго, потому, что онъ изъ соприкосновенія съ землею-матерью, какъ Антей, взявъ мощь роднаго языка, создалъ цѣлую театральную литературу, почерпнутую изъ норвежской жизни. Знаменательно, что именно обособленіемъ норвежскаго національнаго театра Бьорнсонъ пріобщилъ этотъ театръ къ явленіямъ европейской культуры. И эта ступень уже пройдена. Теперь театръ ставитъ себѣ новыя задачи и норвежскій не поидетъ долго дорогою лишь Бьорнсоновскаго періода—реалистическая драма сдѣлала въ скандинавскихъ странахъ еще шаги. Не «семимильные» Ибсеновскіе одни, а еще иные. Ибсенъ по формѣ примыкаетъ къ Бьорнсону и ихъ взаимное вліяніе трактовалось не разъ. Не заданіями новой драма-

В. Н. ПАШЕННАЯ (МАРІЯ АНДРЕЕВНА), Е. Д. ТУРЧАНИНОВА (ХОРЬКОВА), В. А. САЗОНОВЪ (ХОРЬКОВЪ).
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.



тической формы интересовался Ибсенъ. Ею занялся и сознательно искалъ новыхъ средствъ воплощенія Стриндбергъ. Слѣдующій шагъ, прощальный, скандинавскою драматическою литературою сдѣланъ уже не за скалами фіордовъ, а сообща и объ руку съ западомъ Европы, куда его поколѣніе хлынуло перерабатывать своимъ свѣжимъ мозгомъ, съ четкою протестантскою складкою, завѣты цивилизаціи...

Но еще два слова о совершенно особнякомъ стоящей драмѣ Бьорнсона— «Хромая Гульда». Это произведеніе такъ не укладывается въ рамки обычнаго у писателя, что критики скользятъ по ней, единогласно лишь отмѣчая яркость, страстность образовъ и опредѣляя ее «юношескою драмою». Но если какое произведеніе Бьорнсона переживаетъ его современность, то, думается, именно «Хромая Гульда». Въ ней авторъ не задавался полезною цѣлью, и быть можетъ это «юношеское» произведеніе было просто уступка творческой потребности возсозданія Саги о любви къ двумъ женщинамъ сразу—тема сейчасъ привлекающая и древняя какъ исландская сага.

Что это произведеніе хоть юношеское, но мастерское, ничего нѣтъ удивительнаго. Съ первыхъ шаговъ литературное оружіе Бьорнсона — его языкъ, былъ точно въ боевой готовности и онъ мастерски имъ владѣть сразу. Такая же увѣренность мастера-драматурга видна и въ «Хромой Гульдѣ». Интересъ растетъ не ослабляясь ни въ одной сценѣ. Характеръ Гульды и трагедія психологической запутанности героя въ каждой сценѣ видны съ новой стороны, точно новая грань повернулась въ кристаллѣ. Своеобразие видно и въ подражающей Шекспиру сценѣ «игры въ Эльфовъ». Она использована такъ, что сразу двигаетъ ее завязку и создаетъ въ то же время и развязку. Это объясненіе Эйолфа со свѣтоносною для него Свангильдъ на глазахъ Гульды, которая роковой страстью своею, или вѣрнѣе неизбѣжною при ея психологіи силою страсти влечетъ Эйолфа. Въ этой драмѣ интересны обѣ женскія фигуры. Удивительно, что наши артистки оставили въ пренебреженіи интереснѣйшій по психологической сложности и въ то же время простой для объясненія характеръ хромой Гульды. Она, озлобленная всеобщю ненавистью, вдругъ является чудесно просвѣт-

ленною въ одной поразительно оригинальной сценѣ съ молодою дѣвушкою. Дѣвушка приходитъ къ ней ради Свангильдъ — соперницы Гульды, отговорить отъ свиданія съ Эйолфомъ. Но, потрясенная безмѣрностью значенія любви Эйолфа для одинокой, страстной (но отнюдь не чувственной) Гульды, жалѣетъ ее.

Сцена поразительна по мастерству діалога. Чудесно и преображеніе застывшей въ ненависти души Гульды, ея просвѣтленіе, горечь, когда она обманулась въ дѣвущкѣ, узнавъ, что не состраданіе къ ней, а интересы свои Гульды—причина прихода. Наконецъ человѣчески сострадательный «нераціональный» порывъ подруги, когда она дѣйствуетъ противъ себя же и подаетъ за Гульду Эйолфу условный знакъ тушеніемъ свѣчи. Прекрасенъ и конецъ, гдѣ смерть и любовь сплетаютъ вѣнокъ изъ огня, въ которомъ Гульда сжигаетъ себя съ Эйолфомъ.

Онъ къ ней вернулся, но Гульда все же караетъ смертью его за раздвоеніе души, такъ что ея ревность не чувственная. Она не страсти искала, а вѣрила, что Эйолфъ единственная родная и близкая душа. Ея месть—кара глубоко оскорбленной въ святынѣ своей души. Много надо человѣчности и искусства, чтобы это передать такъ, какъ Бьорнсонъ. Такъ кратки и выразительны сцены въ этой великолѣпной, намъ близкой, психологической драмѣ, такъ сросшейся въ то же время съ изображенною въ нею эпохою!

Бьорнсонъ уже сошелъ со сцены и его произведенія утратили для насъ жгучесть, хотя и мы когда-то много волновались его пьесами à thèse (Перчатка). Стриндбергъ еще пишетъ. И хотя навѣрное еще не разъ онъ будетъ со всѣмъ блескомъ своего дарованія «сражаться» съ какимъ-нибудь предразсудкомъ или явленіемъ, за которое никто и не заступаетъ, но новаго по существу, по характеру творчества уже трудно ждать отъ этого писателя. Можно заранѣе сказать, что если это будетъ пьеса, то она будетъ интересна, сценична, но какъ все, что далъ этотъ писатель, она будетъ лишь еще одной формулой, еще одного какого-нибудь афоризма, гдѣ каждый человѣкъ явится, какъ бы цифрой въ рядѣ доказательствъ,

поставленной авторомъ въ такое-то соотношеніе съ другими... Впрочемъ, о Стриндбергѣ еще рѣчь впереди. Хотѣлось только замѣтить, что его фізіономія, не взирая на всю ея неизмѣнную измѣнчивость, настолько уже закончена, что сопоставить ее съ Бьорнсономъ намъ кажется возможнымъ. Конечно, пріятна была бы ошибка и появленіе новаго произведенія, въ которомъ Стриндбергъ пошелъ бы новою дорогою.

Но пока все, что далъ Стриндбергъ, какъ писатель, не мѣняетъ существа его личности и даетъ лишь различныя его настроенія, полныя блеска его таланта, т. е. все же интересныя.

Бьорнсонъ, какъ и Стриндбергъ, переживалъ постоянно «измѣненія». Оба всегда «повергали въ изумленіе» соотечественниковъ своими поворотами во взглядахъ. Однако, когда прослѣдишь всю эволюцію писателей, то замѣтишь, что они измѣняли много разъ толкованіе предметовъ и способы изложенія, искали иныхъ средствъ осуществленія, но оба всегда оставались вѣрными себѣ, своему основному внутреннему духу, своему «я». Ни разу ни одинъ изъ нихъ не вступилъ въ компромиссъ со своимъ правдолюбіемъ и не подсластилъ себѣ пилюли горькой правды. Оба необычайно безтрепетно доходили до конца, до абсурда, въ своемъ преслѣдованіи своей правды и необычайно прямо чистосердечно отворачивались отъ своихъ утвержденій, какъ только сознавали, что они ошибочны. Эта чистота вѣры въ свою правду составляетъ поразительную черту обоихъ писателей. Она дѣлаетъ ихъ трогательными и, быть можетъ, не взирая на всю силу знанія людей и жизни, наивно прямолинейными. Нельзя никакъ возмущаться «несправедливостью» Стриндберга, не вѣрить ему или Бьорнсону. Они не правы часто объективно, но субъективно, если даже и «клеветаютъ» (въ хорошую, или дурную сторону), они правы передъ собою.

И въ этомъ, помимо таланта, большая доля обаянія, производимаго этими писателями на свою публику. Въ рѣчи хотя бы глубоко, но искренно заблуждающагося человѣка, если онъ говоритъ по внутреннему убѣжденію, всегда есть какая то сила обаянія. Она заражаетъ, если не убѣждаетъ, и таковъ Стриндбергъ. Но особою силою «заражать» обладалъ

Бьорнсонъ, павосомъ своимъ и благородствомъ задачъ одушевлявшій такъ мощно Норвегію, внѣ которой не могъ себя представить, не взирая на то, что тамъ его жизнь была сплошною борьбою. Но въ этой-то борьбѣ и было призваніе поэта и свое замѣчательное дарованіе драматурга онъ принесъ въ жертву за созиданіе Норвегіи.

СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТРЪ.

МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА.

П. ДРАМАТУРГИ и ТОЛПА.



Въ первой части статьи ¹⁾ я пытался дать общую картину, французскаго театра за послѣднія три четверти вѣка намѣтить пути драмы отъ романтизма до нашихъ дней и нащупать тѣ нервы, которые дѣлають французскій театръ искусствомъ, настолько связаннымъ съ жизнью, что всѣ важные вопросы морали и обычнаго права почти неизбежно проходятъ черезъ алхимическую реторту театральнаго дѣйства.

Театръ есть сліяніе тройнаго творчества: автора, актера и зрителя въ одномъ и томъ же мгновеніи. Аналитическое творчество драматурга и синтетическое творчество актера должны быть объединены зрителемъ. А такъ какъ всякій театръ можетъ возникнуть только въ душѣ зрителя, то уровнемъ его пониманія совершенно точно опредѣляются театральныя возможности, доступныя замысламъ автора; оно служитъ термометромъ театра и регуляторомъ новыхъ исканій.

Намѣчая эволюцію французскаго театра, я считался только съ осуществленіями, а не съ возможностями и не съ долженствованіями.

¹⁾ «Ежегодникъ Имп. Театровъ», вып. 1 1910 г.

Французскій театръ съ этой точки зрѣнія имѣетъ видъ дешеваго базара общедоступныхъ идеаловъ. Въ этомъ сравненіи нѣтъ ничего унижительно-го, если подходить къ театру не съ требованіями вѣчнаго искусства, а разсматривая его, какъ характеристику морально-эстетическихъ потребностей общества.

Что можетъ дать болѣе полное представленіе о городѣ, какъ не выставки универсальныхъ базаровъ и не сюжеты иллюстрированныхъ *carte-postal*'ей? Вещь и надъ ней цѣна—это точный символъ желанія, вмѣстѣ съ цифрой, говорящей объ интенсивности этого чувства. Цѣна, сведенная къ ея психологической основѣ, является показателемъ вкуса публики. Про новую пьесу въ Парижѣ спрашиваютъ: «*Ca ferat-il de l'argent?*»—вопросъ, представляющій глубокой смыслъ, который можно перевести словами: «осуществлено-ли театральное дѣйство?».

Ставя задачей дать характеристику театра осуществленнаго, мы принимаемъ критеріемъ тѣ пьесы, которыя «дѣлаютъ деньги». Оцѣнивая, такимъ образомъ, французскій театръ съ точки зрѣнія зрителя, мы опускали двѣ другія возможности взгляда на театръ: съ точки зрѣнія автора и съ точки зрѣнія актера.

Попробуемъ же взглянуть на французскій театръ съ точки зрѣнія драматурга.

При этомъ всѣ намѣченныя раньше перспективныя линіи должны измѣниться и понятія передвинутся, за исключеніемъ той точки, куда направлены всѣ силы, изъ которыхъ слагается театръ, то есть момента сліянія автора, актера и зрителя.

При уравниловкѣ всѣхъ частей театральнаго организма, которой отличается французскій театръ, при громадномъ спросѣ новыхъ драматическихъ сценаріевъ, осуществляемыхъ и быстро истощаемыхъ пятьюдесятью театрами Парижа, предъ драматургами стоитъ цѣль: какими бы то ни было средствами покорить себѣ это таинственное, всемогущее, капризное и неожиданное чудовище—публику.

Для этого нужно найти отвѣтъ на два вопроса (на которые по са-

мому ихъ существу отвѣта быть не можетъ); кто эта публика? Чѣмъ можно удовлетворить ея вкусы?

Полвѣка тому назадъ, во времена успѣховъ Дюма - сына, судьба драматическаго произведенія рѣшалась на премьерахъ референдумомъ «всего Парижа».

«Tout Paris это—въ сущности двѣсти... ну, положимъ, чтобы никого не обидѣть, триста человѣкъ»,—утверждалъ Дюма.

«Съ этими трехстами, которые въ теченіе всей зимы изъ одного театра переходятъ въ другой, но бываютъ только на первыхъ представленіяхъ, мы, драматурги, и должны считаться. Они составляютъ то, что называется мнѣніемъ или скорѣе вкусомъ Парижа и слѣдовательно всей Франціи.

«Эта группа безапелляціонныхъ судей составлена изъ самыхъ разнообразныхъ элементовъ, совершенно несогласованныхъ ни въ смыслѣ общаго духа, ни тѣмъ менѣе въ смыслѣ нравовъ и общественнаго положенія. Это литераторы, свѣтскіе люди, артисты, иностранцы, биржевики, чиновники, знатныя дамы, приказчики магазиновъ, добродѣтельныя женщины и женщины легкомысленныя. Всѣ эти господа знаютъ другъ друга въ лицо, иногда по имени; ни разу не вступали другъ съ другомъ въ разговоръ и заранѣе увѣрены, что встрѣтятся на премьерѣ.

«Какимъ образомъ эти столь различные люди, которые приглашаются купно только въ театры, чтобы вмѣстѣ формулировать свое мнѣніе по общему вопросу, какимъ образомъ находятъ они возможность столкнуться, и столкнуться такъ хорошо? Вотъ что необъяснимо даже для парижанина. Какъ сновидѣніе, какъ мигрень, какъ ипохондрія, какъ холера, это относится къ неразгаданнымъ силамъ природы. Я констатирую фактъ, причинъ котораго совершенно не понимаю.

«Эта способность къ оцѣнкѣ, и при томъ оцѣнкѣ всегда справедливой, вовсе не зависитъ отъ высокой степени воспитанія и образованія; между этими рѣшителями судебъ есть такіе, которые никогда не прочли ни одной книги, даже ни одной театральной пьесы, которые не знаютъ, по всей вѣроятности, кто авторъ того или иного драматическаго шедевра изъ

предшествующихъ эпохъ. И тѣмъ не менѣе, ихъ рѣшеніе непогрѣшимо. Это дѣло естественнаго вкуса и пріобрѣтенной опытности. Они взвѣсиваютъ комедію или драму точно такъ же, какъ служитель при ванномъ заведеніи опредѣляетъ температуру воды, попросту опуская въ нее руку, или какъ банковый артельщикъ отсчитываетъ тысячу франковъ золотомъ, перекинувъ нѣсколько разъ монеты изъ одной руки въ другую.

«Спеціалисты театра, собратыя по драматическому ремеслу, внѣ всякихъ вопросовъ ревности или симпатіи, самые добросовѣстные и точные театральные критики могутъ ошибаться и часто ошибаются относительно будущей карьеры новой пьесы. Эти триста не ошибаются никогда.

«Пьеса можетъ имѣть шумный успѣхъ на первомъ представленіи. Но если одинъ изъ трехсотъ вамъ скажетъ: «это не успѣхъ. Вы увидите, на сороковомъ дурные симптомы скажутся», то они дѣйствительно скажутся. Но не думайте, что эти триста будутъ ясно выражать свое мнѣніе во время представленія и что они себя скомпрометируютъ строгостью, нетерпѣньемъ или излишней четкостью своихъ впечатлѣній.

«Они не аплодируютъ, они не свищутъ, они не зѣваютъ, за кого вы ихъ принимаете? Они не уходятъ до конца пьесы, они не смѣются сверхъ мѣры, они не будутъ плакать, и если вы ихъ не изучили, то я ручаюсь, что вы никогда не узнаете ихъ мнѣнія ни по какимъ внѣшнимъ признакамъ.

«Одинъ взглядъ, которымъ обмѣнялись съ пріятелемъ, или даже,—вотъ что удивительно въ этомъ массонскомъ языкѣ Парижа,—легкое движеніе вѣка, вопрошающее одного изъ двухсотъ девяносто, девяти, лично незнакомаго, и пьеса оцѣнена. Всѣ эти посвященные, магнетически связанные другъ съ другомъ впечатлѣніемъ, становятся во время этого вечера друзьями и повѣренными другъ для друга.

«Авторъ въ сѣтяхъ этихъ безжалостныхъ птицелововъ. Онъ можетъ выбиваться сколько его душѣ угодно—онъ пойманъ. Впрочемъ, онъ прекрасно знаетъ эту пристрастную публику, и вся зала можетъ разразиться «браво», но если «священный баталіонъ» безмолвствуетъ, онъ чувствуетъ,

что чего то не хватаетъ его успѣху, и знаетъ, что чего то не хватаетъ и его пьесѣ. И въ то время, какъ всѣ его поздравляютъ, онъ вспоминаетъ о полуулыбкѣ, о суженномъ зрачкѣ, о лорнеткѣ, приподнятой особеннымъ жестомъ, о носѣ, потертомъ особеннымъ образомъ, потому что онъ ничего не упустилъ — несчастный!

«Но если бы автору предложили исключить этихъ триста съ перваго представленія, онъ бы не согласился. Пьеса, которая не засвидѣтельствована ими — не пьеса и никогда пьесой не будетъ».

Для того, чтобы имѣть мужество выступать снова и снова въ качествѣ подсудимаго со своими произведеніями, драматургъ неизбѣжно долженъ для себя установить догматъ непогрѣшимости публики. У Дюма-сына, который любилъ теоретизировать о театральной публикѣ, было установлено ихъ два: относительно моральнаго референдума, выносимаго большой публикой по вопросамъ драматическихъ коллизій, и относительно провидѣнья успѣха или неуспѣха со стороны «трехсотъ», составляющихъ «весь Парижъ».

Послѣднему явленію онъ придавалъ получудесный характеръ и называлъ его «шестымъ чувствомъ», «чувствомъ парижанина».

Вотъ типы этихъ прорицаній:

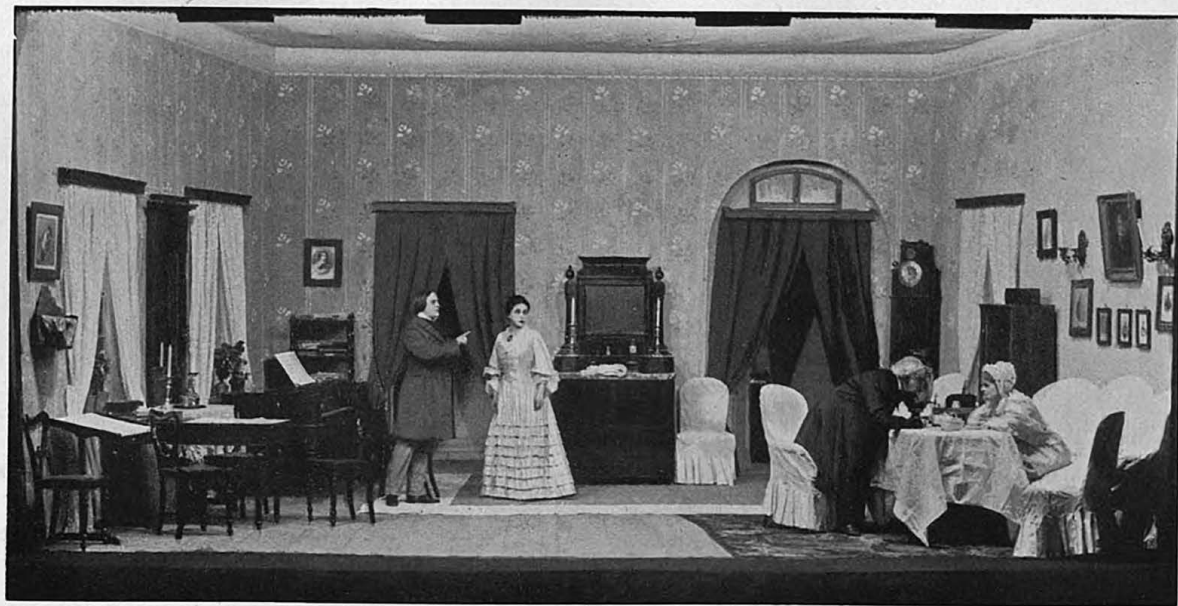
«Ну, какъ сегодняшняя пьеса?—Пффф...—«Плохо?»—Въ ней есть одинъ актъ... одна сцена...—«Будетъ дѣлать сборы?».

Посвященный отвѣчаетъ «да» или «нѣтъ», и это приговоръ. Бываютъ варианты: «Сегодняшняя пьеса?»—Очень замѣчательна.—«Будетъ дѣлать сборы?»—Нѣтъ.—«Почему?»—Не знаю.—«Плохо играютъ?»—Сыграно превосходно.—«Ну...»—Эта не будетъ дѣлать сборовъ—вотъ все, что я могу вамъ сказать.

Онъ не можетъ опредѣлить причины, но онъ ихъ угадываетъ. Это говоритъ шестое чувство—чувство парижанина.

Другой вариантъ: «Ну? Сегодняшняя пьеса?—Идиотство...—«Значитъ, провалъ?»—Потрясающій успѣхъ.—«Идти не стоитъ?»—Напротивъ, пойдите, это необходимо увидать.—«Почему?»—Этого я не знаю. Но увидать это необходимо».

Н. К. ЯКОВЛЕВЪ (МИЛАШИНЪ), В. Н. ПАШЕННАЯ (МАРІЯ АНДРЕЕВНА), А. Θ. САШИНЪ
«ДОБРОТВОРСКІЙ»), О. О. САДОВСКАЯ (НЕЗАБУДКИНА).
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.



Это писалось Александромъ Дюма въ послѣдніе годы второй имперіи, когда онъ посвящалъ иностранцевъ, прїѣхавшихъ на всемірную выставку 1868 года, въ тайны свѣтскаго Парижа. Но въ то время Парижъ былъ болѣе «Парижемъ», чѣмъ теперь. «Драматурги нашихъ дней» не вѣрятъ въ догматъ «трехсотъ непогрѣшимыхъ», которые, какъ «*gaçon de bain*» опускаютъ руку въ теплую воду и безошибочно опредѣляютъ градусъ успѣха, т. е. цифру сбора. Въ представленіи Дюма это было какъ бы собраніе представителей всѣхъ классовъ общества, не смѣняемыхъ и никогда не ошибающихся, наивныхъ и мудрыхъ, невѣжественныхъ и тонкихъ,—словомъ, «слѣпцы, полубоги, провидцы».

Теперь публика первыхъ представлений измѣнилась и драматурги больше интересуются вопросомъ, «кто такое *большая публика*», обращаясь преимущественно къ ней.

«Что же такое съ точки зрѣнія натуралиста этотъ чудовищный и таинственный звѣрь, котораго зовутъ «большой публикой»? спрашиваетъ Тристанъ Бернаръ въ своей книгѣ «Авторы, актеры и зрители»: «Многіе воображаютъ, что знаютъ ее. Сколько разъ приходилось мнѣ слышать отъ старыхъ театраловъ авторитетныя слова: «вы не знаете публики». Нѣкоторые изъ этихъ господъ воображаютъ, что они знаютъ публику потому, что они родились въ средѣ вульгарной изъ нея не выходили. И такъ какъ они сами совершенно невѣжественны, то говорятъ охотно: публика этого не пойметъ».

«Но случается иногда, что старый театральныи завсегдатаи честно заявляетъ, что больше не знаетъ публики. Этимъ онъ хочетъ сказать, что черезчуръ искушенъ и потерялъ свою первобытную наивность. Тогда онъ насилуетъ насъ уже не собственнымъ мнѣніемъ, а мнѣніемъ кого нибудь изъ своихъ близкихъ: старухи матери, маленькой свояченицы, или бывшей кормилицы своихъ дѣтей: она въ этомъ ничего не понимаетъ, но она *очень публика*».

«Данная особа однажды дала прорицаніе, которое событіями подтвердилось. Съ той минуты она служить ясновидящей. Ее приводятъ на репе-

тицію, и когда занавѣсъ падаетъ, выслушиваютъ ея оракулъ. Къ несчастью, эта ясновидящая развращена съ того самаго дня, когда съ нею посовѣтовались въ первый разъ. Она уже подготавливаетъ свои откровенія, облакаетъ ихъ въ литературную форму, а не вѣщаетъ ихъ больше отъ чистаго сердца. Какой дивный, но и опасный анекдотъ, эта знаменитая исторія о Мольерѣ, читающемъ свои пьесы служанкѣ Лафорэ! Въ теченіе двухъ столѣтій много авторовъ, не будучи Мольерами, читали свои пьесы служанкамъ, которыя можетъ и стоили Лафорэ. Служанка Лафорэ стала неумолимымъ критикомъ. Теперь она стала педантомъ своего невѣжества.

Этотъ взглядъ почти обратенъ тому, что высказывалъ. Александръ Дюма. Но выводъ одинъ и тотъ же: пониманіе публики—это цѣль всѣхъ драматическихъ усилій, оно середина, уровень и необходимость и триумфъ.

«Я объявляю здѣсь передъ всей Европой, что я никогда не видалъ публики несправедливой, злой или глупой. Это слова, которыя произносятся по ея адресу тѣми, кто не пользуется ея симпатіей. Тамъ, куда публика идетъ, всегда что нибудь есть или въ замыслѣ произведенія, или въ его исполненіи, что заслуживаетъ этого вниманія. Тамъ-же, куда она не хочетъ итти, вы всегда найдете вполне уважительныя этому причины».

Это говоритъ Алекс. Дюма-Сынъ. А вотъ, какъ это же самое говорить Тристанъ Бэрнаръ:

«Утверждать, что публика глупа и не интеллигентна, это—абсурдъ. Какова она, этого никто не знаетъ. Она осязаема, но неуловима, и покорна и требовательна, и разсудительна, и капризна. Вѣрно только то, что она сильнѣе насъ. И именно потому, что мы имѣемъ передъ собою такого противника, драматическій спортъ, столь рискованный, и является иногда благороднымъ спортомъ».

По этой увѣренности относительно высшей справедливости приговора, которая отличаетъ Алек. Дюма, можно угадать драматурга, пользующагося большимъ и неизмѣннымъ успѣхомъ, открывшаго цѣлую жилу руды и разрабатывавшаго ее всю жизнь съ неизмѣннымъ счастьемъ. Для него оправданіе вкуса публики—оправданіе успѣха собственныхъ пьесъ. Поэтому мы

находимъ у него и такую апологію вкуса парижской толпы, почти вѣрную и почти подтасованную:

«Часто приходится слышать, какъ критикуютъ дурной вкусъ публики. Дурной вкусъ, но у публики-ли? То, что толпа по полтора и по двѣсти разъ посѣщаетъ пошлую пьесу, которую человѣкъ со вкусомъ не захотѣлъ бы ни видѣть, ни читать, слѣдуетъ ли изъ этого, что у толпы дурной вкусъ? Нѣтъ. Изъ этого слѣдуетъ только то, что авторы, которые пишутъ эти пьесы, пишутъ плохія вещи, а парижская публика, для которой театръ потребность, временно довольствуется тѣмъ, что ей даютъ. Это не она выбрала легкій жанръ, это авторъ нашелъ для себя болѣе легкимъ разработку этого жанра. Почему публика не ходитъ смотрѣть «Федру» или «Британника» вмѣсто того или иного фарса? Дайте «Британнику» и «Федрѣ» исполнителями такихъ артистовъ, которые для этихъ шедевровъ были бы тѣмъ же, чѣмъ г. Дююи, m-He Шнейдеръ являются для «Прекрасной Елены» и «Синей бороды», и толпа пойдетъ на произведенія мастеровъ точно такъ же, какъ она идетъ теперь на буффонады. Потому что *то, чего хочетъ публика, это самая высшая точка возможнаго совершенства въ томъ жанрѣ, который предлагается ей*, и она предпочитаетъ, въ чемъ я вполне одобряю ее, фарсъ, достигающій высшихъ точекъ прекраснаго въ своемъ жанрѣ, высокому стилю, впадающему въ фарсъ, благодаря манерѣ исполненія».

Итакъ, публика цѣнитъ высшую степень совершенства въ томъ жанрѣ, который ей предлагается. Это формула произвольная, но скорѣе полезная, чѣмъ гибельная для искусства. Если она не даетъ вѣрнаго представленія о вкусѣ парижской толпы, то она характеризуетъ то, къ чему стремится парижское искусство. «Публика требуетъ совершенства», съ такой фикціей всякое искусство можетъ только процвѣтать.

Тристанъ Бэрнаръ болѣе аналитично подходитъ къ публикѣ:

«На каждой изъ генеральныхъ репетицій я присутствую въ залѣ при первомъ соприкосновеніи моего произведенія съ публикой... Это удовольствіе иногда очень мучительное, но все же удовольствіе. Какъ только вы смѣ-

шиваетесь съ публикой, происходитъ странное явленіе: спустя немного, вы начинаете чувствовать, возымѣтъ ли данное слово силу или нѣтъ. Такимъ образомъ, приобрѣтается прекрасная привычка давать публикѣ резоны противъ самого себя. *Потому что публика всегда права. Если вы ей не нравитесь, это всегда ваша собственная вина*, либо вашихъ исполнителей. Я говорю это вовсе не для того, чтобы совѣтовать дѣлать какія нибудь уступки: никогда никакихъ уступокъ. А кромѣ того, весьма трудно узнать, какого рода уступки слѣдуетъ дѣлать».

Опять тоже самое утвержденіе: «публика всегда права» — утвержденіе, по существу неизбѣжное и нисколько отъ вкусовъ и тонкости пониманія зрителей независящее; «публика всегда права» потому, что театръ возникаетъ только въ тотъ моментъ, когда произведеніе понято и воспринято публикой. Драматургъ долженъ внутренней интуиціей постигнуть, въ какихъ формахъ его идеи могутъ быть поняты и въ какихъ предѣлахъ онъ можетъ быть свободенъ. Это положеніе исключаетъ всякую возможность уступокъ вкусу публики. Какія уступки возможны, когда вкусы толпы творятся тутъ же, въ этомъ моментѣ пониманія?

Все это указываетъ, на какихъ здоровыхъ реалистическихъ принципахъ зиждется французскій театръ и какъ много чисто эстетическаго импульса въ этомъ вопросѣ: «*Ça fera-t'il del'argent*», правильно и глубоко понятомъ.

Относительно масонскаго соглашенія публики, которому такое значеніе придаетъ А. Дюма, Тристанъ Бэрнаръ держится иного мнѣнія:

«Важно, чтобы публика не успѣла поддаться никакимъ инымъ вліяніямъ, чѣмъ вліяніе автора. Поэтому одноактная пьеса, которой вы держите зрителя за пуговицу пальто, въ сто разъ легче, чѣмъ три акта, между которыми вы выпускаете въ коридоры эту непостоянную и легкомысленную публику. Въ этихъ опасныхъ мѣстахъ она искажаетъ свое впечатлѣніе, стараясь его выразить. Вотъ то, въ чемъ даешь себѣ отчетъ, когда смотришь свои пьесы изъ залы. Здѣсь можно замѣтить свои ошибки и въ слѣдующій разъ уже не повторить ихъ. Зато надѣлаешь новыхъ — въ этомъ нѣтъ сомнѣнія: выборъ великъ».

Однимъ словомъ, не судъ публики важенъ, а постоянная самопро-
вѣрка по отношенію къ ней. Въ своей интересной остроумной и разнооб-
разной книгѣ Тристанъ Бэрнаръ даетъ десятки примѣровъ и намѣчаетъ
много руслъ, по которымъ пониманіе публики можетъ быть отвлечено отъ
главнаго и привести къ невѣрной оцѣнкѣ.

А судить о томъ, права была или неправа публика относительно
произведеній, не имѣвшихъ успѣха, можетъ только послѣдующее поколѣніе.
Театральной публикѣ прошлыхъ вѣковъ мы можемъ поставить на видъ
много ошибокъ, которыя теперь кажутся грубыми. Передъ нами маленькая
замѣтка Реми де Гурмана «*Les grands succès de théâtre au XVII siecle*»,
которую онъ начинаетъ вопросомъ: «какое отношеніе существуетъ въ
классическомъ вѣкѣ между дѣйствительной цѣнностью театральной пьесы
и ея успѣхомъ передъ публикой?»

«Публика XVII вѣка представляла собою кругъ болѣе узкій и болѣе
сплоченный, чѣмъ та, которая испытываетъ насъ», отвѣчаетъ онъ, «но и
она очень плохо выражала мнѣніе потомства. Стоитъ только отыскать въ
спеціальныхъ изданіяхъ нѣсколько цифръ и нѣсколько именъ. Это можетъ
дать болѣе полезный матеріалъ для размышленія, чѣмъ большой трактатъ
о произвольности человѣческихъ сужденій». Самый большой успѣхъ ве-
ликаго вѣка, единственный, который напоминаетъ наши демократическіе
успѣхи, имѣла трагедія Томаса Корнеля «Тимократъ», заимствованная изъ
исторіи объ Алкменѣ въ романѣ Ла-Кальпренета «Клеопатра». Она выдер-
жала 80 представленій, что равняется трехстамъ или четырехстамъ представ-
леніямъ нашихъ дней; «Тимократъ» довольно точно со всѣхъ точекъ зрѣнія,
а также и съ декадентской, является предвозвѣстникомъ «Сирано де Берже-
рака». Комедія Бурсо «*Le Mercure galant*» имѣла «почти такой же успѣхъ».

«Мнимый больной», «Сганарель», «Школа женщинъ» Мольера, едва
достигли половиннаго успѣха этихъ пьесъ. Еще меньшій полусомнительный
успѣхъ, но довольно скоро укрѣпившійся, благодаря возобновленнымъ по-
становкамъ, имѣли: «Александръ Великій» и «Андромаха» Расина, «Сидъ»
Пьера Корнеля, «Амфитріонъ» Мольера.

Окончательно провалились и въ свое время такъ и не были признаны: «L'Avare», «Le Bourgeois gentilhomme», «Les Femmes sçavantes», «Le Misantrope» Мольера; «Bajazet», «Britannicus», «Phèdre» и «Hippolyte» Расина; «Don Sanche d'Arragon» Пьера Корнеля.

Что доказываетъ, что догматъ о томъ, что «публика всегда права», имѣетъ глубокое практическое значеніе для драматическаго творчества, но историческая справедливость его сомнительна.

А все же интересно было бы увидѣть теперь на сценѣ «Тимократа» и «Mercure galant»... Если бы они и не удовлетворили насъ художественно, то мы, вѣроятно, нашли въ нихъ то, что намъ рассказало бы о стилѣ и вкусахъ XVII вѣка интимнѣе, чѣмъ Мольеръ и Расинъ.

Итакъ, вопросъ о томъ, что собственно публика цѣнитъ, для французскихъ драматурговъ остается не выясненнымъ. Несмотря на всѣ тонкія наблюденія и теоріи заинтересованныхъ, главную роль играетъ внутренняя интуиція драматурга: кто несетъ въ себѣ самомъ трепеты современности, тотъ находитъ и пути къ пониманію публики. Въ этомъ скрыта и глубокая правда, такъ какъ всемірными и вѣчными становятся не тѣ произведенія, которыя опережали свое время, а тѣ, что выразили свою эпоху въ наибольшей полнотѣ. Только въ нихъ есть та глубина человѣческая, которая позволяетъ читателю иныхъ вѣковъ, заглянувши въ нихъ, увидѣть смутный обликъ своего собственнаго лица. А не въ этомъ ли заключается вся тайна пониманія: узнать въ художественномъ произведеніи самого себя?

Во всякомъ случаѣ, эта неразрѣшимость вопроса о вкусахъ парижской публики благотворна для драматическаго искусства, такъ какъ въ противномъ случаѣ оно было бы обречено на безвыходные клише, которыхъ и безъ того вполне достаточно во французскомъ театрѣ.

Но любить ли публика новое и неожиданное? Тристанъ Бэрнаръ отвѣчаетъ на этотъ вопросъ тонко и остроумно:

«Публика хочетъ неожиданностей, но такихъ, которыхъ она ожидаетъ. Разумѣется, время отъ времени, драматурги-изобрѣтатели даютъ ей кое что новое, чтобы пополнять запасы. Но это новое не сейчасъ же вступаетъ

въ обращеніе. Для того, чтобы имѣть успѣхъ, очень часто это новое должно быть передѣлано разными драматическими закройщиками, которые его усовершенствуютъ и сдѣлаютъ немного не такимъ новымъ».

III. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАФАРЕТЫ.

Путь закройщиковъ... Вотъ мы опять натываемся на терминъ, разбивавшійся въ началѣ первой статьи по поводу словъ Поля Гзеля о томъ, что въ «наши дни становятся драматургами точно такимъ же образомъ, какъ становятся фабрикантами обуви». Въ распоряженіи любого драматурга находятся сотни готовыхъ масокъ, уже засвидѣтельствованныхъ и одобренныхъ публикой. Ихъ нужно умѣть подобрать и скомбинировать. Вывойка патрона пьесы не такъ трудна, такъ какъ въ этой области мода измѣняется медленно, извѣстные фасоны носятся десятилѣтіями: пьеса съ интригой замѣнилась пьесой психологической, кое какія измѣненія происходили въ манерѣ завязокъ и развязокъ, финалы актовъ одно время ставились быть, «какъ въ жизни», и занавѣсъ опускался на полусловѣ. Интереснѣе выборъ готовыхъ масокъ, находящихся въ распоряженіи драматурговъ. Эти маски многочисленны и милы большой публикѣ.

Предположимъ, нужны персонажи для трагедіи первыхъ временъ христіанства (этотъ жанръ процвѣталъ въ Парижѣ и до триумфальнаго шествія «Quo Vadis», явившагося его увѣнчаніемъ).

«Христіанская трагедія, дѣйствіе которой происходитъ въ одинъ изъ первыхъ трехъ вѣковъ Имперіи, отъ Нерона до Діоклетіана, ведетъ за собой рядъ неизбѣжныхъ персонажей (это говоритъ Жюль Леметръ): тутъ вы непременно найдете раба-христіанина, философа-стоика, эпикурейца, скептикаго и терпимаго, римскаго сановника, а главнымъ образомъ, созданную по прототипу Гораціевой Левконои, вопрошавшей всѣхъ боговъ, что бы найти лучшаго, — патриціанку съ неудовлетворенностью въ душѣ; она становится христіанкой изъ романтизма. Потомъ тамъ есть неизбѣжно «мѣстный колоритъ», нестерпимый римскій мѣстный колоритъ, который, впрочемъ, нисколько не лучше, чѣмъ испанскій колоритъ въ «Рюи-Блазѣ»

или колоритъ возрожденія въ «Henri III et sa Cour»; онъ повсюду вплетается въ діалогъ различными подробностями кухни, обстановки, костюма — неуклюжая мозаика, которая дѣлаетъ разговоры, похожими на стилистическія задачи, которыя задаются изобрѣтательными учителями словесности, когда надо употребить тѣ или иныя неподходящія слова. Выходитъ, точно люди страдаютъ какимъ то словеснымъ недержаніемъ и въ извѣстные моменты испытываютъ неодолимую потребность называть и описывать другъ другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которыя уже никто не обращалъ вниманія въ обычной жизни. Кажется иногда, что персонажи этихъ драмъ испытываютъ чувства трехлѣтняго ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открываютъ ту цивилизацію, въ которой живутъ.

Да, кромѣ того, я забылъ Галла—нашего предка—добраго раба или гладіатора, котораго никакой авторъ не позабудетъ сунуть въ одинъ изъ закоулковъ пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патріотизму. Кромѣ того, онъ еще предчувствуетъ судьбы Франціи и предвидитъ иногда не только революцію 1789 года, но и погромъ 1870 г.

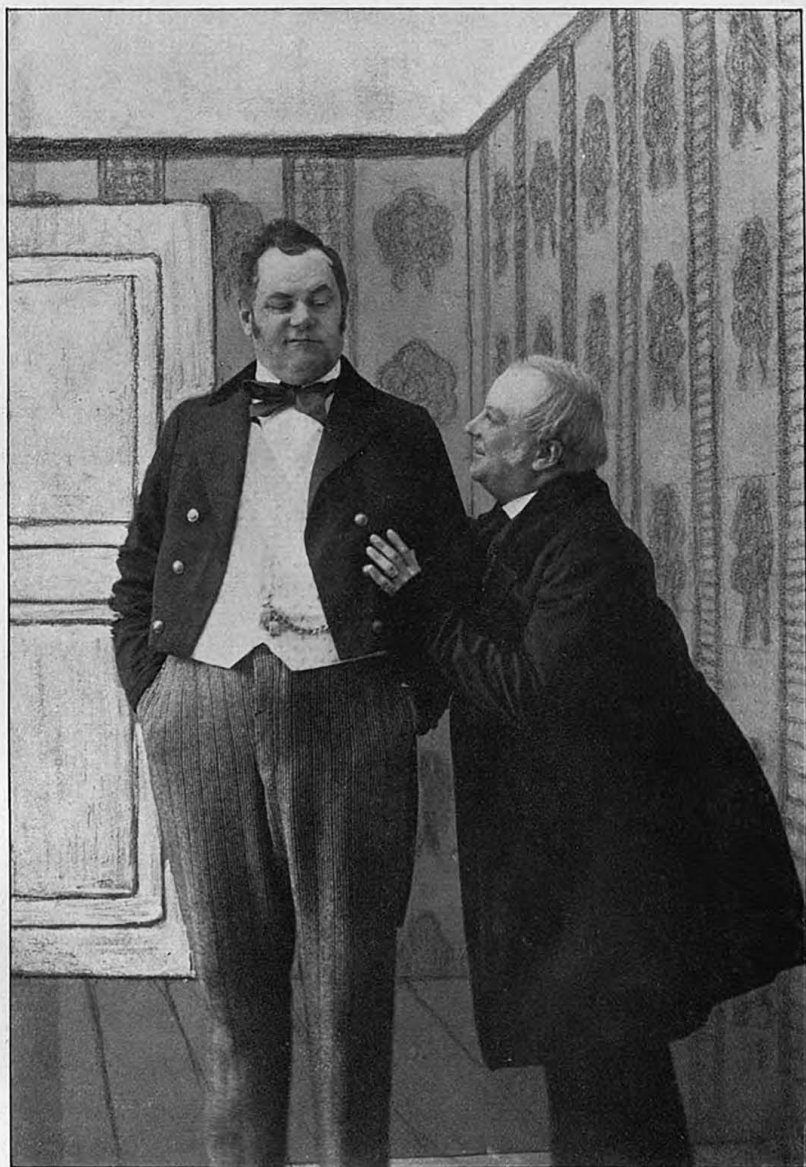
Что же касается дѣйствія, то оно состоитъ всегда въ любви язычницы къ христіанину (или наоборотъ) и въ тѣхъ условіяхъ, которыя она дѣлаетъ для того, чтобы обратить его къ вѣрѣ. Если онъ рабъ патриціанки (или наоборотъ), то все, разумѣется, идетъ превосходнѣ. Въ пятомъ актѣ прекрасная язычница осѣняется благодатью и смѣшиваетъ свою кровь съ кровью своего возлюбленнаго. Такимъ образомъ, все кончается прекрасно. Впрочемъ, выйти изъ этого положенія какъ нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзію и глубину, чтобы выразить душу христіанина первыхъ вѣковъ, не впадая въ банальность, для этого нужно обладать душою и геніемъ Льва Толстого».

Какъ бы въ паралель этому Трис. Бэрнаръ такъ характеризуетъ трафареты современной психологической пьесы:

«Не выношу, когда въ послѣднемъ актѣ является человѣкъ, который



Н. М. ЛАДАРИНЪ ВЪ РОЛИ БЕНОВОЛЕНСКАГО И И. Э. КРАСОВСКИЙ ВЪ РОЛИ ДОБРОТВОРСКАГО.
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.



устраиваетъ все, который уговорить молодую женщину (или молодого человека), что она (или онъ) должна простить. Я слишкомъ хорошо знаю, что послѣ извѣстнаго сопротивленія, длительность котораго извѣстна заранѣе, этотъ устроитель судебъ получить согласіе и скажетъ молодой женщинѣ: «Итакъ... я его сейчасъ приведу?... Онъ внизу въ экипажѣ». И онъ всегда тамъ внизу въ экипажѣ, потому что необходимо привести его сейчасъ же—часъ поздній и публика ждать не будетъ... И еще ненавижу появленіе этого господина изъ экипажа, который стоитъ нѣсколько минутъ въ глубинѣ сцены молча, а потомъ говоритъ слабымъ голосомъ: «Эмелина, мы съ тобою бѣдныя дѣти... ни ты, ни я мы не хотѣли сдѣлать плохо, а причинили другъ другу боль»... А тѣ, которые падаютъ другъ другу въ объятія!.. Этого зрѣлища я больше не въ состояніи выносить... Когда я чувствую, что они сейчасъ упадутъ, я закрываю глаза, какъ тѣ зрители, которые затыкаютъ уши передъ тѣмъ, какъ начнутъ стрѣлять... Прежде всего это цѣлованіе, тщательно прорепетированное, проходитъ слишкомъ ужъ хорошо. Каждый изъ цѣлующихся подымаетъ правую руку и опускаетъ лѣвую, чтобы объятіе прошло безъ зацѣпокъ... А раньше,—къ счастью, это больше уже не дѣлается,—при встрѣчѣ двухъ братьевъ старшій братъ, обнявъ младшаго, медленно проводилъ ладонями по всей длинѣ рукъ даннаго младшаго брата, и, взявъ его за руки, говорилъ: «Hein, c'est bien toi... fidèle compagnon»... А еще сцены между господиномъ и дамой, которые разговариваютъ о своихъ маленькихъ дѣлахъ, но авторъ обычно чувствуетъ потребность поднять тонъ. Тогда, вмѣсто того чтобы сказать: «я довѣрчивъ», господинъ не колеблясь провозглашаетъ: «мы мужчины,—мы довѣрчивы», а дама отвѣчаетъ: «мы женщины».

Берто и Сеше въ одной изъ главъ своей «эволюціи современнаго театра» составили толковый указатель общеупотребительныхъ масокъ современной серьезной комедіи. Эти характеристики настолько цѣнны, что на нихъ хочется остановиться подробнѣе.

«Трафареты въ театрѣ безсмертны», говорятъ Берто и Сеше: «они представляютъ послѣдовательную эволюцію драматическаго искусства, діаме-

трально противоположную эволюціи самого общества: они мертвѣютъ развиваясь, а драматурги находятъ ихъ настолько практичными, удобными для развитія дѣйствія и пріятными публикѣ, что расстаются съ ними лишь въ случаяхъ крайней необходимости. Имъ лѣнь изобрѣтать новыя маски, и это заставляетъ ихъ привязываться къ старымъ съ такою ревностью, что нуженъ протестъ самой публики, которой наконецъ надоѣдаетъ видѣть на сценѣ фантошей, не соотвѣтствующихъ никакой дѣйствительности, чтобы обязать своихъ театральныхъ поставщиковъ къ новымъ завоеваніямъ».

Такова общая судьба театральныхъ масокъ—вначалѣ онѣ бываютъ живыми фигурами, если и не взятыми изъ жизни, то одаренными призрачной реальностью, а послѣ отъ чрезмѣрнаго употребленія начинаютъ стираться, становятся отвлеченными схемами, потомъ маріонетками, наконецъ карриатурами. Сценическая ихъ живучесть объясняется всегда какими нибудь моральными, дидактическими, или техническими удобствами, съ ними связанными.

Такъ еще недавно въ комедіи нравовъ, преслѣдовавшей моральную проповѣдь, необходимѣйшимъ персонажемъ являлся *резонеръ*. Естественно, что онъ царитъ въ театрѣ Дюма-Сына. Дюма облакаетъ его во всевозможные костюмы, чтобы сдѣлать его естественнымъ. Въ «L'Etrangère» Рэмоненъ является ученымъ «химикомъ душъ, самымъ глубокимъ изъ психологовъ, самымъ педантичнымъ изъ моралистовъ»; въ «L'Ami des femmes» это де Ріонъ, въ «Visite de Noce»—Лебоннаръ. Въ новѣйшемъ театрѣ резонеръ является въ послѣдній разъ въ лицѣ Морана въ «Torrent» Мориса Доннэ. Морэнъ это—писатель-психологъ и свѣтскій исповѣдникъ. «Г-нъ аббатъ», говоритъ онъ духовному исповѣднику отцу Блокэну: «мы, какъ два авгура не можемъ смотрѣть другъ на друга безъ слезъ».

«Въ сущности, если подняться къ его первоисточникамъ—резонеръ это не что иное, какъ вѣчный и необходимый хоръ античной трагедіи. Когда онъ освѣщаетъ движеніе души дѣйствующихъ лицъ и даетъ свѣдѣнія о современныхъ нравахъ, что онъ дѣлаетъ, если не исполняетъ обязан-

ности древняго хора? Не слѣдуетъ ли онъ такъ же, какъ и хоръ, шагъ за шагомъ за каждымъ изъ персонажей въ его эволюціи? Резонеръ это созданіе не одного поколѣнія, но можно утверждать, что ни одинъ изъ трафаретовъ не былъ болѣе необходимымъ и болѣе эксплуатируемъ въ томъ поколѣніи, которое предшествуетъ современнымъ драматургамъ. Послѣднее воплощеніе резонера это типъ спеціалиста-психолога, писателя-аналитика душъ, который втерся Богъ въ литературу между 1885 и 1900 годами, и теперь уже успѣлъ настолько выйти изъ моды, что вызываетъ улыбку. Если эта роль кажется намъ такой ненавистной, то это потому, что по самому существу своему она условна. Театръ живетъ дѣйствіемъ. Онъ долженъ показывать, а не объяснять. Резонеръ же главнымъ образомъ объяснитель, который на каждомъ шагу мѣшаетъ дѣйствию. Нужна была вся ловкость Дюма, чтобы спасти этого персонажа и понадобилось нѣсколько вѣковъ театра, чтобы выявить всю его нехудожественность. Но насколько онъ непріятенъ зрителю, настолько онъ удобенъ для автора. Монтадъ въ «Prince d'Aures» Лаведана читаетъ въ первомъ актѣ цѣлую лекцію; Гекторъ Тессье въ «Demi-Vièrges» Прево излагаетъ теорію краха стыдливости. Но театръ больше не нуждается въ этихъ «diaboles boiteux» во фракахъ и бѣлыхъ перчаткахъ, которые разоблачаютъ тайны разныхъ существованій съ сожалѣніями, или философствованіями. Но современный театръ можетъ обойтись и безъ нихъ. Типъ резонера не имѣетъ больше правъ на существованіе въ литературѣ нашей эпохи» (Берто и Сеше).

Менѣе необходимы, но не менѣе истасканы различныя національныя маски. Во время реставраціи была популярна маска англичанина съ рыжими бакенбардами и рыжими волосами, который смѣшилъ публику своими «Aoh! Yes!» и идіотскими репликами; этого англичанина можно еще иногда видѣть и теперь въ театрахъ парижскихъ окраинъ. Во время второй имперіи былъ популяренъ бразилецъ, усыпанный золотомъ и брилліантами, пріѣзжающій въ Парижъ веселиться и любить. Онъ еще не вышелъ изъ репертуара Théâtres des quartiers.

Ходкимъ трафаретомъ современнаго театра является американецъ—янки. Это положительный типъ моральнаго театра. По своему значенію онъ напоминаетъ Штольца въ «Обломовѣ».

Этьенъ Рей посвятилъ развитію этой маски статью, въ которой доказываетъ, что этотъ условный типъ былъ изобрѣтенъ во всѣхъ своихъ деталяхъ исключительно для удобства драматурговъ, которымъ нуженъ былъ моралистъ, благородный персонажъ, благодѣтельный «*Deus ex machina*». Онъ дѣлецъ, миллионеръ, онъ появляется для того, чтобы противопоставить себя—представителя новой энергіи и новой культуры—развращеннымъ нравамъ и слабости старой Европы. Онъ—міровой чемпионъ морали.

Дюма первый изобрѣлъ его со всѣми его основными чертами въ лицѣ Кларксона въ «*L'Etrangère*». Кларксонъ въ одинъ мѣсяцъ строитъ города: «первые поѣзда подвозятъ мнѣ отель, ресторанъ, школу, типографію, церковь; черезъ мѣсяцъ лагерь превращается въ городъ съ дворцомъ посерединѣ». Это человѣкъ первобытный, съ чувствами прямыми и сильными нѣсколько грубый, но откровенный. Онъ борется противъ развращенности Парижа. «Мы женимся только по любви... и любимъ только тѣхъ, кто умѣетъ работать».

Американецъ былъ использованъ и Анри Бекомъ въ «*Parisienne*» и Абелемъ Эрманомъ въ «*Transatlantiques*» и Полемъ Эрвье въ «*Cours au flambeau*». Всюду его отличительными чертами являются быстрота передвиженія, колоссальное состояніе, атлетическая сила, простота вкусовъ, здравый смыслъ, увѣренность, простота и честность. Станжи (у Эрвье) кидаетъ миллионы «широкимъ жестомъ, свойственнымъ Новому Свѣту». «Станжи изъ вашей гостиной прямо уѣзжаетъ въ Лузіану во фракъ и въ бѣломъ галстукѣ. Онъ не зайдетъ даже домой, чтобы переодѣнуть костюмъ. Въ дорожномъ сакѣ онъ найдетъ свое обычное платье и переодѣнется, когда будетъ время».

Кромѣ этихъ національных масокъ, существуетъ еще «русскій революціонеръ». Это новое изобрѣтеніе, но еще не допущенное въ серьезную комедію. Пока оно составляетъ только монополію театра ужасовъ. Но

успѣхъ «Grand Soir» и «Les oiseaux de passage», гдѣ былъ удачно данъ силуэтъ Бакунина, представляетъ для драматурговъ большія возможности.

Маскѣ еврея во французскомъ театрѣ была посвящена Абраамомъ Дрейфюсомъ лекція (въ 1886 году) и большая статья Рене де Шаваня въ мартовскомъ номерѣ *Mercure de France* этого года.

Во французскомъ театрѣ XVIII вѣка еврея, какъ типа, не существовало вовсе. Въ XIX вѣкѣ создается опредѣленный трафаретъ.

«Принято, что еврей на сценѣ долженъ быть забавенъ», говоритъ Дюма въ предисловіи къ «*Francillon*»

«На сценѣ еврей долженъ быть «отвратительнымъ»—говоритъ Эннери. Почему? «Это театрално», отвѣчаетъ Сарсэ.

Какъ на единственныя исключенія изъ этого правила можно указать только на раввина въ «*Ami Fritz*» Эркмана Шатріана и на раввина въ «*Mères ennemies*» Катюля Мендеса.

Если евреи на сценѣ отвратительны, за то еврейки настолько же очаровательны, одарены всѣми моральными совершенствами, несравненной красотой и внушаютъ непобѣдимую страсть христіанскимъ юношамъ.

«Еврейка въ театрѣ можетъ внушать страсть только христіанамъ, потому что евреи въ этомъ мірѣ сплошь безобразны, грязны и стары. Молодого еврея до самыхъ послѣднихъ лѣтъ на сценѣ не существовало. Но почему еврейка имѣетъ въ театрѣ исключительныя права на красоту? Шатобріанъ увѣрялъ, что на еврейкахъ за то, что они не принимали участія въ издѣвательствахъ надъ Христомъ, сіяетъ лучъ небесной благодати. Но Шатобріанъ очень легкомысленно обращался съ лучами благодати» (Рене де Шавань).

Въ современномъ театрѣ еврей появляется въ качествѣ миллионера, что его отчасти роднитъ съ «американцемъ».

Прототипъ этой маски—баронъ де Горнь (въ «*Prince d'Aurec*» Лаведана), по поводу котораго Жюль Лемэтръ писалъ: «но не будемъ забывать, что не всѣ евреи банкиры и что между ними есть даже не миллио-

неры. Но на сценѣ банкиръ никогда не можетъ быть банкиромъ вполнѣ, если онъ не еврей».

Поэтому самъ-же Лемэтръ попробовалъ создать на сценѣ типъ миліонера не еврея. Эта маска оказалась удобной и она встрѣчается и у Мориса Доннэ, и у Ромэна Коолюса, и у Абея Эрмана. А у Октава Мирбо въ «*Les affaires sont les affaires*» она получаетъ заключительный ударъ рѣзца въ фигурѣ Исидора Леша.

Драматическое положеніе этихъ милліонеровъ всегда схоже: они личной энергіей приобрѣли свое громадное состояніе, но жизнь ихъ разбивается или семейной драмой или неожиданной финансовой катастрофой. Эта маска только что кончаетъ кристаллизироваться, ей предстоитъ большое будущее въ современномъ театрѣ.

Маска *честнаго человѣка* была очень распространена въ театрѣ середины XIX вѣка. Во времена Бальзаковскія это былъ натариусъ, который своимъ опытомъ помогалъ вѣтренной молодежи. Иногда это былъ добрый кюрэ, который въ пятомъ актѣ «спасалъ души и пьесу». Въ театрѣ Дюма это старый другъ, вѣрный товарищъ, утѣшитель въ испытаніяхъ жизни и моралистъ; иногда домашній докторъ и врачъ души, «мораль котораго одинъ изъ видовъ гигиены». Но всѣ эти маски болѣе или менѣе скомпрометированы и все онѣ стушевались передъ маской «*добродѣтельнаго инженера*», который оказалъ драматургамъ неисчислимыя услуги. Его генеалогія была рассказана Францискомъ Сарсе по поводу пьесы Легуве «*Par droit de conquête*»:

«Предполагаютъ обыкновенно, что персонажи, выводимые драматургами на сцену, скопированы съ дѣйствительности. Приходится убѣдиться, наоборотъ, что это чрезвычайно рѣдко; что только иногда нѣкоторымъ гениальнымъ авторамъ удавалось внести въ театръ правдивые типы и заставить публику, которая, въ большинствѣ случаевъ, отказывается признавать ихъ естественными, принять ихъ.

«Скрибы всѣхъ временъ никогда не давали зрителямъ образа того, что существуетъ, а лишь образы того, что должно существовать, а это

совершенно иное. Они не творятъ своихъ дѣйствующихъ лицъ по тѣмъ образцамъ, которые они видятъ передъ глазами; они ихъ берутъ и строятъ, согласно существующимъ представленіямъ: это искусственныя существа, которыхъ публика цѣнитъ, которымъ аплодируетъ, потому что находитъ въ нихъ черты, ею же придуманныя, потому что въ нихъ она узнаетъ себя и сама собою любитъ именно въ той области, что ей дороже всего—своими предразсудками.

«Какое изъ предвзятыхъ мнѣній царило послѣдніе годы? Мнѣніе, что самая большая заслуга человѣка это покорять силы природы, заставлятъ ихъ служить себѣ: засыпать долины, срывать горы, владѣть паромъ, водой, вѣтромъ и распредѣлять ихъ, согласно своей волѣ и своимъ нуждамъ; строить мосты, рыть туннели, бронировать корабли,—однимъ словомъ, покорять природу—вотъ идеаль нынѣшняго поколѣнія.

«Этотъ идеаль воплотился въ человѣкѣ, ученикѣ политехнической школы, въ *инженерѣ*. Это онъ—представитель дѣйствующей науки, и такъ какъ предполагается, что въ мірѣ нѣтъ никакого иного прогресса, чѣмъ покореніе силъ природы, то драматурги сдѣлали изъ него одновременно миссіонера и апостола прогресса.

«Онъ сталъ героемъ по преимуществу: всѣ взгляды обращены на него, и мало по малу образовался предразсудокъ, что онъ долженъ быть одѣленъ всѣми добродѣтелями и увѣнчанъ всѣми вѣнцами. Театръ его окончательно присвоилъ себѣ и далъ ему, естественно, лучшую роль—перваго любовника».

Берто и Сеше прибавляютъ къ этой характеристикѣ: инженеръ служить для антитезы положенія, пріобрѣтеннаго честнымъ трудомъ, положенію, пріобрѣтенному правами наслѣдства. Это символъ новаго класса общества. Это честь, отдаваемая наукѣ драматургами и зрителями буржуа, наивными, невѣжественными и очень ослѣпленными чудесами текущихъ открытій. Это наглядное доказательство аксіомы, что трудъ укрѣпляетъ и душу и тѣло, что трудъ облагораживаетъ, что трудъ возвышаетъ личность, что трудъ это патентованное удостовѣреніе всѣхъ добродѣтелей и всѣхъ героизмовъ. Кромѣ того, это лестъ по адресу торжествующей буржуазіи,

и въ свое время, когда этотъ типъ былъ изобрѣтенъ Эмилемъ Ожье (Андрэ Лагардъ въ «Contagion»), это была большая новость, такъ какъ и въ жизни роль инженера не старше полулѣта.

Андрэ Лагардъ, родоначальникъ жанра, живетъ съ рабочими, работаетъ вмѣстѣ съ ними на заводахъ, служилъ десять мѣсяцевъ машинистомъ «день и ночь лицомъ къ огню, спиной на ледяномъ вѣтрѣ». «Какъ я былъ гордъ первыми деньгами, что я послалъ своей матери... Онѣ пошли на ея похороны.. Бѣдная святая женщина! Онъ патріотъ, онъ проектируетъ каналъ между Кадиксомъ и Рио-Гвардиарио, чтобы убить Гибралтаръ; онъ разоблачаетъ англійскія козни, онъ спасаетъ честь своей сестры, онъ дѣлаетъ прекрасную партію и женится въ послѣднемъ актѣ.

«Въ теченіе двадцати пяти лѣтъ онъ наводнялъ сцену своимъ добродѣтельнымъ присутствіемъ, онъ былъ обѣтованнымъ женихомъ всѣхъ инженеру, обласканнымъ зятемъ благородныхъ отцовъ; ни одинъ счастливый бракъ не заключался безъ его участія и ни одна счастливая семья не могла обойтись безъ его присутствія. Въ теченіе двадцати пяти лѣтъ эти свойства добродѣтельнаго инженера такъ гипнотизировали драматурговъ, что ради него они совершенно забыли о существованіи иныхъ профессій».

Въ настоящее время ему дѣлаетъ конкуренцію путешественникъ и изслѣдователь новыхъ странъ. Это тоже одинъ изъ идеаловъ національной энергіи и героевъ воли. Онъ настолько практиченъ, что ни одинъ изъ современныхъ авторовъ не могъ обойтись безъ него.

Роже де Серанъ изъ «Monde ou l'on s'ennuie» Пальерона (одинъ изъ родоначальниковъ), путешествовалъ по Малой Азіи: «Представьте себѣ страну, совершенно неизслѣдованную—настоящій рудникъ для ученаго, поэта и художника». Шамбрэ въ «L'Age ingrat» Жюля Лемэтра «первый европеецъ, который поднялся къ истокамъ Нигра»... «Онъ высказываетъ свои мысли до конца, не стѣсняясь, въ лицо каждому». Поль Монсель въ «Fille sauvage» «посѣтилъ самыя дикія племена»: «у него глаза такіе глубокіе, его взглядъ точно падаетъ съ высоты». Мишель Прэнсонъ въ «Le Coup d'Aile» «сталъ въ Конго чѣмъ то вродѣ короля» и «у него душа мятеж-

Au Théâtre Michel

Samadi, le 18 Janvier.

Abonnement suspendu.

AU BÉNÉFICE
de M^{lle}
STARCK

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

La 1^{ère} représentation de

L'ANE
DE BURIDAN.

comédie nouvelle en trois actes de M^{re} Robert de Flers
et G. A. de Caillavet, représentée pour la première fois
à Paris, au théâtre du Gymnase, le 19 Février 1909.

Personnages :

Lucien de Versannes	M ^r Paul Escoffier.
Georges Boullain	George Mauloy.
Morango	Andrieu.
Adolphe	Mangin.
Giraud	Paul Robert.
Jean	Paul Lanjallay.
Un chasseur	Raoul Terrier.
Micheline	M ^e Starck.
Vivette	Marguerite Bréail.
Fernande Chantal	Juanilla de Frézia.
Odette de Versannes	Marthe Louzières.
Baronne de Stocko	Marthe Alex.
Madame Romarin	Alice Flère.
Madame de Ligneul	Médal.
Louise	Devaux.

La 1^{ère} représentation (reprise) de

UNE VISITE DE NOCES,

comédie en un acte d' Alexandre Dumas, fils.

Personnages :

Do Cygneroi	M ^r Delorme.
Bobonnard	Valbel.
Un valet de chambre	Gervais.
Madame de Morancé	M ^e Dux.
Madame de Cygneroi	Fabienne Fabrèges.
Une bonne	Taillefer.

Ordre du spectacle: 1) „Une visite de noccs“. 2) „L'Ane
de Buridan“.

On commencera à 8 heures 1/2.
et on finira vers 11 heures 1/2.

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

ника». Онъ же появляется и въ «L'Autre Danger» Мориса Доннэ и въ «Dédale» Эрвье. Дюма говоритъ про него: «онъ идетъ черезъ жизнь съ одной рукой полной прощеній, а съ другой полной возмездій, искореняя бунтъ, понимая слабость и увлеченія мгновенія». «Это люди другихъ временъ», говоритъ Ожье. Эрвье говоритъ «объ особаго рода рыцарственности, которую они пріобрѣтаютъ въ своихъ дерзкихъ предпріятіяхъ».

«Это герои легенды, противопоставленные низости и пошлости нашего вѣка», говорятъ Берто и Сеше: «это одинъ изъ самыхъ отвратительныхъ трафаретовъ, которые существуютъ въ нашемъ театрѣ, потому что ни разу за все свое существованіе онъ не имѣлъ лика живого человѣка. Онъ былъ искусственнымъ съ перваго же дня своего существованія. И это тѣмъ болѣе печально, потому что среди живыхъ путешественниковъ существуютъ удивительно интересные для наблюдателя характеры, которые вовсе не являются образцами доброты и безкорыстія. Между тѣмъ у театральнаго путешественника всегда всѣ достоинства и добродѣтели. Какъ и «инженеръ», онъ всегда примѣрный сынъ, прекрасный мужъ и пылкій патріотъ. Въ смыслѣ «простой, сильной и искренней натуры» путешественникъ соперничаетъ съ «американцемъ» и, какъ онъ, является критикомъ нравовъ и спасителемъ послѣдняго акта».

Трафареты, какъ мы видимъ, дѣлятся и создаются главнымъ образомъ благодаря спеціализаціямъ. Это въ большинствѣ случаевъ типы мужскіе. Женщины, которыя трактуются драматургами, почти исключительно съ точки зрѣнія чувства, менѣе склонны къ трафаретнымъ обобщеніямъ. Старый репертуаръ зналъ нѣкоторыя женскія маски, которыя стали теперь почти балаганными, какъ «роковая женщина», какъ «теща», какъ «женщина съ темпераментомъ», которая не можетъ видѣть молодого человѣка, чтобы не воскликнуть «хорошенькій мальчикъ... красавецъ военный...»; но еще живы «бонна» (бывшая «субретка») которая «за полученную монету даетъ поясненія необходимыя для хода пьесы» и «старая нянька, которая воспитала героя драмы».

Единственная женская спеціализація, созданная театромъ послѣднихъ

лѣтъ, которой предстоитъ еще будущность, это «бунтовщица», которая протестуетъ косности родителей или узости мужа. Эта маска уже разработана въ романѣ, но еще мало проникла на сцену. Это «La Revoltée» Жюля Лемэтра.

Вотъ нѣсколько трафаретовъ и костюмовъ изъ обширнаго бутафорскаго склада, всегда готоваго къ услугамъ начинающихъ драматурговъ. Конечно ихъ гораздо больше этихъ фантошей театра со всѣми ихъ оттѣнками, варіаціями, сочетаніями. Я старался ихъ дать въ характеристикахъ самихъ же французовъ, потому что глазъ иностранца, болѣе способный уловлять то, къ чему приглядѣлись сами французы, никогда не можетъ уловить тѣхъ тончайшихъ оттѣнковъ пошлости, которые различимы глазу французскаго театральнаго критика, «прикованнаго къ тачкѣ фельетона».

Итакъ это матеріалъ. А рецепты для его смѣшенія, механизмъ пьесы? А веревочки, которыми дергаютъ паяцевъ?

На это не такъ легко отвѣтить. Законы движенія во французской драмѣ, ихъ типы и вліяніе моды на нихъ требуютъ отдѣльнаго и гораздо болѣе подробнаго изслѣдованія.

А въ смыслѣ возможности—вотъ два противоположныхъ рецепта изготовленія пьесъ. Одинъ для тѣхъ, кто работаетъ съ готовыми трафаретами, другой для тѣхъ, кто предпочитаетъ художественное наблюденіе жизни.

Фейдо, авторъ знаменитой «La dame de chez Maxime» говоритъ: «Придумывая разныя штуки, которыя вызовутъ ликованіе въ публикѣ я не веселюсь, а сохраняю всю серьезность и хладнокровіе химика, приготовляющаго лѣкарство. Я ввожу въ свою пилюлю одинъ граммъ суматохи, одинъ граммъ неприличностей, одинъ граммъ наблюдательности. Затѣмъ я растираю всѣ эти элементы, какъ можно дольше и какъ можно лучше. И я знаю почти навѣрняка, какой эффектъ произведутъ они. Опытъ научилъ меня отличать хорошія травы отъ плевелъ. И я очень рѣдко ошибаюсь въ результатахъ».

А Франсуа де Кюрель, утонченный и сдержанный авторъ: «L'Envers d'une Sainte», «L'Invitée», «Repas du lion», говоритъ:

«Опредѣлить эстетику сцены, согласно моему идеалу, очень трудно... Быть можетъ, я могу дать неопитамъ такой рецептъ во вкусѣ поваренныхъ книгъ: Возьмите любой «fait divers», сдѣлайте ему гарниръ изъ мыслей и, чѣмъ больше тѣмъ лучше, и подавайте горячимъ. И получится хорошая пьеса, которая понравится и простодушнымъ и утонченникамъ; и въ ней будетъ цѣльность, потому что туда войдетъ и движеніе, которое есть основа драмы, и философія, въ которой ея благородство».

IV. НОВЫЯ ТЕЧЕНІЯ.

Мы сдѣлали общій обзоръ складовъ старыхъ декорацій и костюмовъ пріятныхъ публикѣ и удобныхъ для драматурговъ. Эти театральные подвалы обширны и докопаться до ихъ дна не такъ легко, что и не можетъ быть иначе въ странѣ многовѣковой и интенсивной театральной жизнью. Сами по себѣ эти склады трафаретовъ, масокъ и клише, разумѣется, не составляютъ художественнаго богатства, но присутствіе ихъ является однимъ изъ несомнѣнныхъ признаковъ его. Они шлаки изъ горна театрального успѣха. Это тѣ навозныя кучи передъ входами во дворцы, которыя во времена Гомера служили признакомъ богатства и благосостоянія.

Тѣ изъ драматурговъ, кто пользуется готовымъ, какъ упомянутый водевилистъ Фейдо, тѣ дѣйствуютъ навѣрняка; они творятъ театръ не изъ жизни, а изъ предразсудковъ своей публики. Успѣхъ же такихъ драматурговъ, какъ де Кюсель, ищущихъ новыхъ реальностей и новой жизненной правды, далеко не такъ несомнѣненъ и легокъ.

Французская сцена, основанная на вѣковыхъ традиціяхъ съ большимъ трудомъ допускаетъ измѣненія въ своемъ строѣ и оказываетъ глубокое, страстное, органическое сопротивленіе каждому новшеству.

Это сопротивленіе свидѣтельствуетъ не о косности театра, а только о длинѣ предшествующей эволюціи и объ серіозныхъ историческихъ традиціяхъ. Мѣняться сразу могутъ только тѣ, у кого въ прошломъ нѣтъ ничего, потому что каждое новшество, для того, что бы быть принятымъ органически, должно быть какъ бы признано каждымъ моментомъ прошлой исторіи.

Однако, за послѣднія десятилѣтія во французскомъ театрѣ произошли очень большія измѣненія и были введены новые элементы. Поворотъ въ сторону реализма сопровождался со стороны драматурговъ большимъ обостреніемъ анализа жизни, а со стороны режиссеровъ введеніемъ новыхъ пріемовъ и отчасти измѣненіемъ общихъ тенденцій сцены.

Этой частичной революціей французская сцена была обязана энергіи и таланту одного лица; этимъ лицомъ былъ Андрэ Антуанъ.

Это было въ срединѣ восьмидесятыхъ годовъ. Французскій театръ былъ въ эти годы въ упадкѣ. Старые знаменитости драматургіи къ этому времени перестали писать: и Дюма, и Пальеронъ, и Ожье. Сцена находилась всецѣло въ рукахъ синдиката третьестепенныхъ драматурговъ, имена которыхъ теперь позабыты (Albert Millana, Jules Prével, Gondinet, W. Busnach, Albert Wolff). Они не допускали въ театръ никого изъ молодежи.

Антуану, чуждому до тѣхъ поръ театра, но оказавшемуся въ то время случайно во главѣ маленькаго любительскаго кружка, пришла мысль обратиться за репертуаромъ къ молодымъ писателямъ. «Cercle Gaulois» образовался «Théâtre en liberté», который сталъ потомъ «Théâtre Libre»¹⁾. Въ теченіи пяти лѣтъ Théâtre Libre пересоздалъ французскую драму. Это была подлинная революція и, какъ таковая, отличалась силой, грубостью и крайностями. Новые авторы стремились освободиться отъ всѣхъ трафаретовъ и дать «Жизнь» на сценѣ. Ихъ реализмъ принималъ формы горькія и циничныя. Антуанъ сумѣлъ создать изъ этого Парижскую моду и, пользуясь образовавшимся теченіемъ, провелъ на французскую сцену Толстого и Ибсена, которые были раньше немислимы во французскомъ театрѣ.

Тристанъ Бэрнаръ рассказываетъ такую живописную притчу объ Антуанѣ:

«Лѣтъ двадцать тому назадъ, когда театры, по крайней мѣрѣ нѣкоторые, еще освѣщались газомъ, одинъ изъ служащихъ «Газовой компаніи»²⁾, встрѣтился на подмосткахъ съ двумя изъ девяти безсмертныхъ сестеръ:

¹⁾ См. статью Л. М. Василевскаго «Французская драма и Свободный театръ» («Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», вып. 2, 1910 г.).

Прим. ред.

²⁾ Антуанъ служилъ въ Обществѣ Газоваго Освѣщенія.

со строгой Мельпоменой и милой Таліей. Не успѣлъ онъ взглянуть на двухъ сестеръ, какъ приобрѣлъ надъ ними нѣкую магическую власть. Безо всякой церемоніи онъ ихъ взялъ подъ руки со своей обычной энергіей: «Вы сдѣлаете мнѣ удовольствіе подняться въ вашу уборную и смоете весь этотъ гримъ съ вашихъ лицъ».

«Лица Таліи и Мельпомены дѣйствительно исчезали совершенно подъ толстымъ слоемъ румянъ и бѣлилъ. Ихъ черты были совершенно стерты и личные мускулы еле двигались: *ни у Мельпомены, ни у Таліи больше не было лица человѣческаго.* Но такъ какъ, хотя и склонныя повиноваться, онѣ все же очень копались, то онъ взялъ ихъ за плечи и отвелъ ихъ подъ пожарный кранъ; да, подъ пожарный кранъ, и тамъ онъ имъ вымылъ лица самъ, какъ двумъ маленькимъ грязнымъ дѣвочкамъ. Оскорбленныя, негодующія, но побѣжденные онѣ выпускали крики, которые были настоящими криками».

«Тогда Антуанъ ихъ расцѣловалъ и сказалъ: «Очаровательныя сестры, я люблю васъ больше, чѣмъ всѣ остальные. Но я хочу, чтобы вы не забывали, что вы полубогини. И, какъ полубогини, вы стоите гораздо больше богинь, потому что съ царственной граціей вы сочетаете чисто человѣческія слабости женщинъ!.. Я не могу помѣшать вамъ быть естественно прекрасными; но берегитесь, о полубогини, позволить себѣ малѣйшее ломанье!»

— И вы утверждаете, продолжаетъ Тристанъ Бэрнаръ свою апологію Антуана, обращаясь къ воображаемому защитнику старыхъ традицій,—что онъ не придумалъ ничего новаго, что и такой то и такой то дѣлали тоже самое до него... но если мы ему удивляемся, то вовсе не потому, что онъ дѣлаетъ вещи, которыя вы не сумѣли сдѣлать, а потому, что онъ пересталъ дѣлать то, что дѣлали вы. Да, онъ ничего не выдумалъ: правду не выдумываютъ. Я безъ всякихъ оговорокъ утверждаю, что почти всѣ драматурги теперешняго поколѣнія никогда не могли бы стать и тѣнью того, что они есть, если бы Антуанъ не существовалъ. Разумѣется, въ тѣ времена, когда Антуана не существовало, было гораздо больше пьесъ «хорошо сдѣланныхъ». Это зависитъ, вѣроятно, отъ того, что построить «хорошо

сдѣланную» пьесу гораздо труднѣе, когда хотятъ ее сдѣлать глубоко-человѣчной и правдивой. Движеніями живого человѣка управлять не такъ легко, какъ движеніями куклы... Что касается меня, то каждый разъ, какъ мнѣ случается быть въ обществѣ Антуана, у меня возникаетъ странное сознаніе того, что я говорю съ лицомъ историческимъ. Есть много людей, которымъ говорятъ: «Вы будете жить въ памяти людей; потомство приметъ васъ». Быть можетъ, эти господа и будутъ допущены въ исторію, но мы объ этомъ ничего не знаемъ. Но Антуанъ можетъ быть спокоенъ: у него уже тамъ есть свое нумерованное мѣсто.

Мы отвлеклись бы отъ нашей темы, если бы занялись сейчасъ общей исторіей того театральнаго переворота, который связанъ съ именемъ Антуана. Но для того, чтобы показать какимъ образомъ вводятся новые элементы въ обиходъ театра, достаточно прослѣдить исторію «Толпы» на французской сценѣ.

Въ 1888 году, въ самомъ началѣ своей театральной дѣятельности, Антуанъ, будучи въ Брюсселѣ, увидалъ въ первый разъ Мейнингенцовъ и это произвело на него настолько большое впечатлѣніе, что онъ сейчасъ же написалъ объ этомъ письмо высшему судѣ театральныхъ вопросовъ тѣхъ лѣтъ—Франсуа Сарсэ.

«Съ тѣхъ поръ, какъ я посѣщаю театръ, писалъ онъ, меня приводятъ въ изступленіе наши фигуранты. Если исключить «Наіпе» и сцену цирка въ «Теодорѣ»,—я никогда не видалъ ничего, что дало бы мнѣ иллюзію толпы»... Такъ вотъ... Я видѣлъ ее—толпу, вчера у Мейнингенцевъ. Знаете ли вы въ чемъ разница? А въ томъ, что ихъ артисты не собраны съ улицы къ генеральной репетиціи, какъ наши, которые совершенно не умѣютъ носить своихъ костюмовъ непривычныхъ и стѣснительныхъ, особенно, когда они точны. Статистамъ нашихъ театровъ рекомендуютъ прежде всего неподвижность, между тѣмъ тамъ—у Мейнингенцевъ фигуранты играютъ, у нихъ есть мимика. И не думайте, что они переступаютъ грани и отвлекаютъ вниманіе отъ протагонистовъ; нѣтъ, картина сохраняетъ свою цѣльность, и куда ни переносишь взглядъ, онъ останавливается на деталяхъ

характерных и подчеркивающих положеніе. Это создаетъ въ извѣстные моменты несравненную силу. Почему наши нестерпимыя сценическія условности не замѣнить этими нововведеніями логичными и не такъ уже дорого стоящими?»

Это письмо было опубликовано въ «Temps» и вызвало сочувственное письмо нѣкоего г. Оппенгейма, постоянного посѣтителя Comedie Française, тоже адресованное Сарсэ: «Я долженъ вамъ признаться, что поведеніе фигурантовъ, напоминающихъ слугъ присутствующихъ за обѣдомъ своего господина, въ чемъ Антуанъ остроумно видитъ почтеніе по отношенію къ гг. сосіетерамъ Французской комедіи, шокируетъ меня въ высшей степени. Посмотрите... въ Эдипѣ Царѣ въ послѣднемъ актѣ у правой кулисы стоятъ три воина съ копьями. Когда Эдипъ появляется съ окровавленными глазами и спускается, оступаясь, по ступенямъ дворца, въ то время, какъ я—зритель нахожусь въ состояніи живѣйшей эмоціи, въ то время, какъ фигуранты налѣво отступаютъ, однообразными жестами выражая ритмическій ужасъ, эти три дубины стоятъ неподвижно со своими копьями, какъ будто царь вышелъ подышать свѣжимъ воздухомъ».

Сарсэ—олицетвореніе здраваго смысла Французскаго театра и хранитель традицій сцены, такъ отвѣчалъ на эти протесты:

«Г. Оппенгеймъ разгнѣванъ на этихъ трехъ солдатъ, которые стоятъ неподвижно и равнодушно на часахъ въ то время, какъ Эдипъ выходитъ съ окровавленными глазами. Но они сто разъ правы!.. Они не существуютъ, они не должны существовать для зрителя. Ихъ поставили тамъ для того, чтобы дополнять при поднятіи занавѣса декорацію, которая, очаровывая взоры, заставляетъ въ тоже время насторожиться воображеніе, перенося его въ ту страну и ту пору, гдѣ должно происходить дѣйствіе. Замѣтьте, что ихъ можно было бы совершенно уничтожить; если трагедія ставится въ провинціи, гдѣ театры не располагаютъ ни фигурантами, ни обширными сценами, ихъ просто на просто выкинуть и произведеніе Софокла нисколько не пострадаетъ отъ этого... Три солдата во Французской комедіи, о которыхъ говоритъ Оппенгеймъ, дѣлаютъ то, что они должны дѣлать, т. е. ничего не дѣлаютъ. Ихъ единственное назначеніе быть декоративными.

«На лѣво... А! это совсѣмъ иная исторія—налѣво. Почему фигуранты отступаютъ съ жестами скорби? Развѣ это для того, что бы я видѣлъ, какъ хорошо они передаютъ это чувство? нѣтъ, просто для того, что бы предупредить меня, что я увижу сейчасъ Эдипа въ очень горестномъ положеніи.

«Они стоятъ на авансценѣ слѣва; они видятъ какъ онъ выходитъ изъ глубины своего дворца съ окровавленными глазами. Они отступаютъ испуганные и потрясенные не для того, что бы устроить для меня зрѣлище, но для того чтобы обратить мои глаза къ тому, кто вызвалъ у нихъ это движеніе и кто является главной фигурой.

«Какъ только Эдипъ на сценѣ, они могутъ дѣлать рѣшительно все, что имъ угодно. Для меня это безразлично въ высокой степени...

«Г. Оппенгеймъ мило издѣвается надъ статистами Французской комедіи, которые отступаютъ съ однообразными жестами, выражая ритмическій ужасъ. Но они болѣе правы, чѣмъ онъ... Да, они должны изображать однообразный ужасъ, ужасъ толпы, ужасъ краткій, потому что вовсе не они меня интересуютъ, ужасъ, который подчиненъ наиболѣе существенному въ драмѣ—появленію Эдипа. Какъ только онъ здѣсь, какъ только я вижу, какъ онъ сходитъ ощупью и невѣрными шагами со ступеней дворца, этотъ многочисленный персонажъ, который сдѣлалъ свое дѣло, уже не существуетъ для меня. Онъ заставилъ меня поглядѣть на лѣво... и больше онъ не существуетъ, теперь Эдипъ говоритъ одинъ. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы—это создать наиболѣе благопріятныя условія для моего воспріятія».

Безусловно Антуанъ былъ правъ въ своихъ требованіяхъ и доказалъ въ послѣдствіи всю правоту свою. Но, когда теперь спустя четверть вѣка мы читаемъ эту полемику, то всѣ слова Антуана кажутся намъ старыми и слишкомъ знакомыми, между тѣмъ какъ мысли, высказываемыя Сарсэ—этимъ, ставшимъ для теперешняго поколѣнія немного радикальнымъ, представителемъ здраваго консерватизма, кажутся далеко не такими устарѣвшими. Въ этихъ неподвижныхъ фигурахъ и однообразныхъ жестахъ



О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ НЕЗАБУДКИНОЙ И А. Ф. САШИНЪ ВЪ РОЛИ ДОБРОТВОРСКАГО.
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.



мы узнаемъ послѣднее слово стилизаціи и вспоминаемъ принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана». Для насъ за минувшіе четверть вѣка спираль эволюціи сдѣлала полный оборотъ; то, что существовало, какъ одно изъ безсознательныхъ слѣдствій всего строя классическаго театра и было, благодаря случайностямъ полемики, такъ удачно сформулировано Сарсэ, теперь возведено въ новый принципъ, въ новую идеологію театра, возставшую бунтомъ противъ натуралистическихъ принциповъ, апостоломъ которыхъ во Франціи былъ Антуанъ. Но, перенося Парижскій споръ 1888 года въ Петербургъ 1910 года, мы конечно, дѣлаемъ непростительную передержку.

Въ то время Сарсэ былъ формально правъ относительно драмъ, которыя были основаны на игрѣ протогонистовъ, а таковыми были всѣ французскія драмы, начиная съ классической трагедіи XVII вѣка. Только въ эпоху романтизма на сценѣ появляется толпа въ качествѣ эффектнаго и живописнаго фона. Она состоитъ изъ манекеновъ и составляетъ часть декораціи. Въ театрѣ Ожье и Дюма-Сына толпа отсутствуетъ совершенно. А въ историческихъ мелодрамахъ Сарду она—одно изъ драматическихъ обстоятельствъ, сильный сценическій эффектъ; у нея нѣтъ своей жизни и своей воли. Поэтому логически Сарсэ былъ правъ, требуя отъ статистовъ живописности и безличности. Но Антуанъ, который прозрѣвалъ возможность такой драмы, въ которой толпа была бы живымъ, волящимъ, и дѣйствующимъ лицомъ, былъ еще болѣе правъ и свою правоту доказалъ на сценѣ. Свою убѣжденностью онъ вызвалъ эту драму къ бытію. Толпа, какъ самостоятельная индивидуальность—это было еще ново для сцены но это уже было на очереди, это висѣло въ воздухѣ литературы конца 80-хъ годовъ. Золя, продолжая логическіе пути романтизма, оживилъ живописные и декоративные фоны, положилъ начало психологіи толпы въ «Жерминаль» и готовилъ «Débacle».

Рене Думикъ такъ формулировалъ идеи того времени:

«Группа людей, чѣмъ бы ни была она,—толпой или публикой, собраніемъ или учрежденіемъ, провинціей или націей, имѣетъ свою собственную душу, которая вовсе не представляетъ суммы всѣхъ отдѣльныхъ душъ ея

составляющихъ, но составляетъ скорѣе ихъ слѣдствіе. У этой души свои достоинства и свои недостатки, свои благородные порывы и свои жестокости; у нея есть свои моменты высокаго подъема и энтузіазма, точно такъ же какъ свои періоды усталости, тоски и безумія. У нея свои законы возникновенія и развитія, такъ какъ она тоже опредѣляется и моментомъ и средой. Она подвержена двойному давленію внѣшнихъ вліяній и вліяній внутреннихъ... Существуетъ самостоятельная психологія Франціи революціонной, Франціи императорской, монархической и республиканской. Франція это—личность, которая обладаетъ своимъ гениемъ, своей восприимчивостью, своими манерами дѣйствовать, и поэтому можно выводить на сцену, какъ драматическій персонажъ, описывать и анализировать, какъ персонажъ романа. Есть особая психологія Арміи, какъ и особая психологія Парламента».

Парижъ былъ всегда городомъ народныхъ движеній, городомъ толпы. Поэтому, когда стали искать жеста толпы, который можно было бы для опыта въ первый разъ изобразить на сценѣ, то, естественно, что вниманіе остановилось прежде всего на революціонныхъ судорогахъ Парижа. И какой же иной моментъ изъ революціонныхъ дней могъ больше другихъ подкупить театральную публику, заранѣе предубѣжденную противъ этого новшества, какъ не взятіе Бастиліи—моментъ, канонизированный національною гордостью Парижа? Подходящей французской пьесы не было и потому пробнымъ камнемъ Антуану послужилъ «Зеленый Попугай» Шницлера, и постановка эта сразу имѣла большой успѣхъ. И успѣхъ этотъ былъ основанъ не на томъ искусномъ переплетеніи правды и выдумки, которое плѣнило ея русскихъ читателей, а тѣмъ, что дѣйствіе этой пьесы происходитъ 14 іюля. Подъ этимъ щитомъ демократической гордости Антуанъ впервые рискнулъ вывести на парижской сценѣ дѣйствующую толпу.

Подъ защитой Бастиліи выступили и первыя французскія пьесы, давшія драму толпы. Это были «Le 14 juillet» Ромэна Роллана, поставленная Жемье, потомъ «Теруанъ де Мерикуръ» Поля Эрвье, наконецъ «La Varenne»

Лаведана и Ленотра. Во всѣхъ нихъ дѣйствуетъ одна и таже толпа Великой Революціи: охваченная первымъ порывомъ энтузіазма у Ромэна Роллана, тихая и грозная у Лаведана, дикая и безумствующая у Эрвье. Пониманіе, анализъ, сценическая трактовка были новы, но самый персонажъ толпы оставался старый, извѣстный по драмамъ романтиковъ и пьесамъ Сарду. И пока Антуанъ пробовалъ свои силы и давалъ наглядные уроки драматургамъ изображеніями этой революціонной толпы и изображеніями толпы античной въ «Тимонѣ Аѳинскомъ» Эмиля Фабра, и совсѣмъ недавней постановкѣ Шекспировскаго «Юлія Цезаря» въ Одеонѣ, въ драматической литературѣ возникли новые анализы на этотъ разъ современной толпы. Это были пьесы Эмиля Фабра «*La Vie politique*» и «*Les Ventres dorés*».

Театръ Эмиля Фабра относится къ новому для французской сцены порядку драматическихъ произведеній—къ политической комедіи. Правда, французская сцена всегда была близка къ политикѣ, но политика только пѣнилась на хребтѣ драматической волны, сказываясь въ словахъ, намекахъ и интонаціяхъ и никогда не проникая глубже діалога.

«Политика шла только бокъ о бокъ съ драмой, она не вмѣшивалась и не направляла ее. Въ тотъ моментъ, когда Гюставъ готовъ былъ броситься къ ногамъ Каролины, авторъ вдругъ пріостанавливалъ дѣйствіе, актеры принимали дипломатическій видъ, соотвѣтствующій обстоятельствамъ; одинъ изъ нихъ раскрывалъ ротъ и возглашалъ дифирамбъ въ честь прогресса, цивилизаціи или другого великаго понятія; другіе отвѣчали ему исключительно для удовольствія быть посрамленными; всѣ слегка горячились въ пылу спора, а затѣмъ драма продолжалась своимъ обычнымъ порядкомъ съ чистой совѣстью и довольная сама собою». Такъ характеризовалъ политическій элементъ комедій временъ второй Имперіи Сарсэ, который съ терпѣніемъ ждалъ возникновенія настоящей политической комедіи и хотѣлъ видѣть ее въ «*Les Effrontés*» и «*le Fils de Giboyer*» Эмиля Ожье. Но цензурные запреты не дали ей родиться.

Черезъ десять лѣтъ послѣ Ожье, въ 1872 году, сейчасъ же послѣ коммуны, Сарду сдѣлалъ попытку въ комедіи «*Rabagas*», дать собирательный

типъ политическаго дѣятеля. Но даже Сарсэ, всѣми своими симпатіями стоявшій на сторонѣ Сарду, призналъ этотъ опытъ неудачнымъ:

«Его Рабагасъ, писалъ онъ, составленъ изъ наскоро сшитыхъ лоскутовъ послѣднихъ событій. Это не характеръ, обоснованный логически, а карриатура, въ которой губы Эмиля Оливье приставлены къ носу Гамбеты, и все это преувеличено, каррикатурно и крикливо».

Неуспокоенная смута не давала возникнуть политической комедіи, превращая ее въ памфлетъ. Первыми ступенями къ современной политической комедіи, основанной на спокойномъ и художественномъ анализѣ политическихъ нравовъ, были «Monsieur le Ministre» Жюля Кларти, отчасти «Cabotins» Пальерона и «Deputé Leveau» Жюля Лемэтра.

Драматурги еще не рѣшаются построить все дѣйствіе исключительно на политической страсти и считаютъ необходимымъ политику нанизать на любовную интригу. Характеръ этой любовной интриги схожъ во всѣхъ этихъ политическихъ пьесахъ.

«Можно утверждать», говорятъ Берто и Сеше: «что въ тотъ день, когда драматурги рѣшили использовать политическія пружины драмы, всѣмъ имъ одновременно представился одинъ и тотъ же типъ человѣка изъ народа, который силой всеобщей подачи голосовъ поставленъ у власти, или стремится къ ней, и неожиданно кинутый въ консервативную среду, проникнутую духомъ прошлаго, плѣняется тамъ какой нибудь юной дѣвушкой или опытной женщиной. Отсюда любовная интрига, которая шагъ за шагомъ слѣдуетъ за интригой политической и кончается тѣмъ, что поглощаетъ ее. Въ «Les Effrontés»—Вернуйе, который добивается руки дочери Шаррье; въ «Fils de Giboyer»—республиканецъ Жераръ, который, вступивъ въ семью Маршаль, уступаетъ очарованію дочери дома; тоже самое положеніе и въ «Monsieur le Ministre» и въ «Rabagas» и въ «Deputé Leveau».

Настоящая политическая комедія, пружина дѣйствія которой находится не въ любовной, а въ политической и соціальной страсти, возникаетъ только въ послѣднее десятилѣтіе, и это находится въ связи съ отмѣной драматической цензуры во Франціи.

«L'Engrenage» Бріе и «Vie Publique» Эмиля Фабра впервые подходят къ политическимъ вопросамъ не съ партійной точки зрѣнія, а съ точки зрѣнія психологическаго анализа, какъ отдѣльныхъ личностей, такъ и народныхъ массъ. И въ то же время эти пьесы въ первый разъ выводятъ на сцену настоящую современную толпу, намѣчая ея лицо, характеръ и волю. Въ «La vie Publique» Эмиль Фабръ развертываетъ на сценѣ большую картину выборной компаніи и строитъ свою драму изъ ея страстей.

Вмѣстѣ съ соціальной драмой Октава Мирбо «Les mauvais Bergers» и «Les Ventres dorés» того же Фабра, дающей картину большого финансоваго краха, эти пьесы кладутъ начало настоящему политическому театру, до сихъ поръ еще неизвѣстному французской сценѣ.

Съ тѣхъ поръ за эти годы появился цѣлый рядъ пьесъ, основанныхъ на политической и общественной страсти. Изъ нихъ можно назвать «Le Repas du Lion» Франсуа де Кюрель—трагедію аристократа, воспитаннаго въ высшей буржуазіи, который становится на защиту рабочаго класса; «L'Épôlette», Артюра Бернеда, очень смѣло ставящая вопросъ о политикѣ въ арміи, опираясь на текущія политическія событія; «Une journée Parlementaire» Мориса Баррэса, картину панамы, «трагедію во фракахъ, сжатую на пространствѣ восемнадцати часовъ, въ которой можно видѣть, до какой степени изступленія можетъ довести чувство страха», какъ говоритъ самъ авторъ.

Вотъ краткая схема того пути, которымъ уличная политическая толпа проникла на французскую сцену и утвердилась на ней, какъ одно изъ новыхъ теченій драматическаго искусства, связанное непосредственно съ ростомъ французской демократіи и всею психологической исторіей различныхъ классовъ страны. На этомъ примѣрѣ можно видѣть глубокую жизненность французскаго театра, который уступаетъ внѣшнему напору новшествъ медленно и съ большимъ сопротивленіемъ, но за то, разъ принявъ новое направленіе, идетъ сознательно, рѣшительно и неуклонно, твердо придерживаясь граней настоящаго серьезнаго искусства.

Подводя итоги всему вышесказанному, мы должны признать, что французскій театръ имѣетъ всѣ условія, необходимыя для его процвѣтенія, а французскіе драматурги находятся въ прекрасныхъ условіяхъ для работы.

Они глубоко цѣнятъ мнѣніе своей публики и въ то же время лишены возможности поддаваться подъ ея вкусы, т. к. никто изъ нихъ (кромѣ водевилистовъ, какъ Фейдо) этихъ вкусовъ точно опредѣлить не можетъ. Такимъ образомъ, они должны неустанно искать, наблюдать и придумывать новое.

Обширность складовъ театральныхъ масокъ и трафаретовъ указываетъ на то, какъ быстро идетъ ихъ смѣна въ театрѣ и какъ недолго сравнительно могутъ просуществовать на сценѣ типы, искусственно созданные для удобства драматурговъ. Зоркость и ѣдкость драматической критики, обличающей ихъ, какъ мы видѣли, безъ всякой жалости къ авторитетамъ авторовъ, гарантируютъ ихъ недолгое существованіе.

Наконецъ, въ томъ сопротивленіи, которое оказываетъ театръ новшествамъ, не тупомъ и не косномъ, а основанномъ на художественной глубинѣ театральныхъ традицій, какъ мы видѣли на примѣрѣ поучительной полемики Антуана и Сарсэ, есть громадная жизненная и возбуждающая для всѣхъ новыхъ теченій сила. Противодѣйствіе воспитываетъ новаторовъ.

Такимъ образомъ, театръ, несмотря на всѣ вѣковыя условности, которыми онъ обставленъ, связанъ живыми корнями наблюденія и анализа съ текущей общественной жизнью Франціи, и въ каждый моментъ возсоздаетъ на сценѣ правдивое преображеніе дѣйствительности.

ДМИТРІЙ ТИМОФѢВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

(1805—1860 г.)

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



СТЬ актеры, имена которыхъ не блещутъ крупнымъ сценическимъ дарованіемъ. Въ ихъ репертуарѣ нѣтъ коронныхъ ролей. Театральные критики рѣдко сосредоточиваютъ на нихъ свое вниманіе. Публика къ нимъ, какъ къ сценическимъ дѣятелямъ, болѣе или менѣе равнодушна. И тѣмъ не менѣе, одаренные художественной натурой, они заявляютъ о себѣ въ той или другой области искусства. Одни, подобно покойному И. Ѳ. Горбунову, приобрѣтаютъ извѣстность неподражаемыхъ рассказчиковъ, другіе славу композиторовъ, драматурговъ, переводчиковъ. Разносторонне развитые, всѣмъ интересующіеся, остроумные и живые гдѣ нибудь за кулисами, въ курилкѣ, въ клубѣ или гостиной, они всегда являются желанными собесѣдниками и служатъ центромъ всеобщаго вниманія. Ихъ рассказы и каламбуры, льющіеся неистощимымъ потокомъ, передаются изъ устъ въ уста и дѣлаются достояніемъ исторіи.

Къ числу такихъ то актеровъ принадлежалъ и Д. Т. Ленскій. Д. Т. Ленскій (настоящая его фамилія Воробьевъ), какъ и многіе изъ артистовъ, происходилъ изъ купеческой среды. Отецъ его, Тимофей Степанычъ Воробьевъ, былъ главой зажиточнаго московскаго купеческаго дома. Въ 1805 г. у него родился сынъ, Дмитрій, котораго отецъ предназначалъ къ коммерческой дѣятельности, и потому, когда ребенку исполнилось 8 лѣтъ, отдалъ его въ только что открывшуюся тогда Практическую Академію, откуда, окончивъ курсъ въ 1819 г., юный Ленскій поступилъ въ контору извѣстнаго англійскаго негоціанта-банкира Петерсигля. Занятія коммерціей были не по душѣ будущему артисту. Но къ дѣлу онъ относился вполнѣ добросовѣстно даже въ ущербъ своему здоровью, которое онъ значительно

разстроилъ двухлѣтной усидчивой работой. Доктора посовѣтовали ему перемѣнить родъ служебныхъ занятій. Ленскій давно уже питалъ пристрастіе къ театру, но избрать открыто сценическую дѣятельность онъ не рѣшался, зная семейное предубѣжденіе противъ этого рода дѣятельности. 18-го апрѣля 1824 г. подъ фамиліей Ленскаго онъ тайно отъ отца дебютировалъ на казенной сценѣ на Моховой, въ домѣ Пашкова въ комедіи Віаля, передѣланной Зотовымъ: «Мужъ и любовникъ», въ роли Любима. Бывшій въ то время директоръ театровъ Кокошкинъ обратилъ на дебютанта вниманіе и одобрилъ его игру. Долгое время спустя, рассказывая о рѣшительномъ шагѣ въ своей жизни, сдѣланномъ вопреки волѣ отца, Дмитрій Тимофеевичъ обыкновенно указывалъ на его портретъ, висѣвшій надъ диваномъ, съ грустью говаривалъ: «Много горя принесъ я моему бѣдному старику!» Однако отецъ скоро простилъ его и окончательно примирился съ нимъ. Публика первое время относилась къ начинающему артисту довольно холодно, до конца 20-хъ годовъ, когда онъ выступилъ въ роли переводчика. Первая, переведенная имъ пьеса: «Еще суматоха или на свѣтѣ все превратно» шла въ бенефисъ даровитаго артиста А. М. Сабурова, 19-го апрѣля 1828 г. Пьеса имѣла успѣхъ, и съ этого времени имя Ленскаго, какъ переводчика, заняло видное мѣсто среди драматическихъ писателей того времени. Самъ А. С. Пушкинъ одобрялъ передѣлки начинающаго драматурга. Вотъ какъ рассказываетъ Н. И. Куликовъ о знакомствѣ Д. Т. Ленскаго съ поэтомъ. Какъ то Пушкинъ съ невѣстой (Гончаровой) и съ Нащокинымъ пріѣхалъ въ Нескучный садъ гулять и посмотрѣть на только что отстроенный воздушный театръ, гдѣ происходила репетиція. Артисты, увидя знаменитаго поэта, прекратили репетицію и пока онъ разсматривалъ сцену и мѣста для зрителей, толпой ходили за нимъ, не сводя глазъ ни съ него, ни съ его невѣсты. Нащокинъ, поздоровавшись съ знакомыми артистами, вдругъ взявъ Ленскаго подъ руку и подводя его къ Пушкину, сказалъ:

— «А вотъ тебѣ на всякій случай и Д. Т. Ленскій».

Пушкинъ, ласково пожавъ руку, привѣтствовалъ сконфузившагося артиста такъ:



ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ, ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ, 10-го ЯНВАРЯ, БЕНЕФИСЪ КОРДЕБАЛЕТА.

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
исполнено будетъ

въ 1-й разъ:

САЛАМБО.

Балетъ въ 5-ти дѣйствіяхъ (7 картинъ). Либретто, по
роману Г. Флобера, составлено А. Горскимъ.

Музыка соч. А. АРЕНДСЪ.

Поставленъ балетмейстеромъ А. Горскимъ.

Декорация, бутафорскіе вещи и костюмы по рисункамъ
и эскизамъ академика М. А. Корсака.

- 1-е дѣйствіе 1-я картина: Пиръ наемниковъ.
2-е " 2-я " Въ крадѣ Танитъ.
2-е " 3-я " У Саламбо.
3-е " 4-я " Пріѣздъ Гамилъкара.
3-е " 5-я " Молохъ.
4-е " 6-я " Въ палаткѣ Мато.
Работы Г. И. Голова.
5-е " 7-я картина Обрядъ вѣнчанія.
Работы бар. Н. А. Кюда.

Костюмы работы: женскіе—Е. П. Анхановой, муж-
скіе—Л. П. Наукокайтиса. обувь—П. М. Пирова.

ИСПОЛНЯТЬ РОЛИ:

„Саламбо“—г-жа ГЕЛЬЦЕРЪ.
„Богиня Танитъ“—г-жа КАРАЛЛИ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛПДА:

Гамилъкаръ Барка, суфлетъ и началь-
никъ войска племянниковъ г. Седоровъ.
Саламбо, его дочь г-жа Гельцеръ.
Гампибалъ, его излюбленный сынъ экст. уч. ИМПЕ-
РАТОРСКАГО Те-
атральнаго учили-
ща Минаевъ.
Абхлонникъ, управитель Гамилъкара г. Хасперъ.
Гидленомъ, начальникъ работъ у
него г. Ивановъ 2.
Тавантъ, служанка Саламбо г-жа Некрасова 2.
Мето, одинъ изъ воезачальниковъ
войска племянниковъ г. Мордкинъ.

Нарр'Аваоъ, шумскійскій военачаль-
никъ; началъ въ станѣ наемни-
ковъ, впоследствии въ войскахъ
Гамилъкара г. Тихомировъ 1.
г. Ивановъ 2.
г. Дятъ.
Военачальники г. Седоровъ 1.
г. Лѣновскій.
г. Чулковъ.

Спендівъ, рабъ, выпущенный на сво-
боду, вѣрный слуга Мато г. Карпезъ.
Богиня Танитъ г-жа Каралии.
Эшмунъ, богъ г. Волинскій.
Шахабарникъ, главный жрецъ богини
Танитъ г. Чулковъ 1.
Главный жрецъ Молоха г. Жуковъ.

Старѣйшины Карфагена г. Гуликъ.
г. Орловъ 2.
г. Коноваловъ 2.
г. Дятъ.
Старикъ, рабъ г. Кочетовскій.
Мальчикъ, сынъ его экст. уч. ИМПЕ-
РАТОРСКАГО Те-
атральнаго учили-
ща Грековъ.

Боги, божественныя жрицы, жрецы, жрицы, старѣй-
шины и богатые Карфагена, евнухи, прислуживающіе
Саламбо, войско Карфагенское и наемниковъ, рабы и
рабыни, народъ Карфагенскій.

ИСПОЛНЯТЬ СОЛО:

На скрипкѣ и на альти г. Сибортъ.
На фортепиано г. Мамонтовъ.
На виолончели г. Ваксманъ.
На арфѣ г. Озм.

Капельмейстеръ г. Арендсъ.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

Билеты всѣ проданы.

— «Я очень желалъ познакомиться съ вами и съ удовольствіемъ смотрѣлъ вашу пьесу: «Хороша и дурна», въ ней нѣтъ и тѣни французскаго оригинала, отъ господъ до слугъ по характерамъ, по разговорамъ— все чисто русское. Прекрасно, прекрасно! Я посовѣтовалъ бы вамъ только не переводить и не передѣлывать, а самому сочинять, у васъ есть всѣ данныя на это: и талантъ, и знаніе сцены. Послушайтесь и начните!»

Ленскій возразилъ, что онъ не можетъ самъ придумать сюжета.

— «Не могу ли я въ этомъ помочь вамъ? Возьмите любую изъ моихъ повѣстей: «Барышню крестьянку», «Станціоннаго зрителя», особенно «Выстрѣлъ», онъ, кажется, годенъ для сцены».

Ленскій пробовалъ, но ничего не выходило. Совѣтомъ Пушкина воспользовались другіе драматурги, а Ленскій по прежнему продолжалъ свои передѣлки ¹⁾.

Ленскій высоко чтилъ память великаго поэта и посвятилъ ему слѣдующіе стихи:

Кто постигать, какъ онъ, умѣетъ
Людей, природу и Творца?
И кто изъ русскихъ не жалѣетъ
О смерти славнаго пѣвца?
Хоть смерть его и не касалась,—
Онъ только бросилъ ей скелетъ.
Поэтовъ много намъ осталось,
Но Пушкина другого нѣтъ.

Водевиль, перенесенный къ намъ изъ Франціи, нашелъ себѣ плодотворную почву въ Россіи. На водевиляхъ создали себѣ писательскую репутацію: Н. Н. Хмѣльницкій, А. А. Шаховской, А. Писаревъ, П. Каратыгинъ, Ѳ. Кони и Д. Т. Ленскій. 80 лѣтъ тому назадъ водевиль былъ непременною принадлежностью бенефиснаго спектакля. Товарищи-бенефицианты постоянно обращались къ Ленскому съ просьбой перевести или передѣлать какой-нибудь водевиль. Владѣя въ совершенствѣ французскимъ языкомъ, Ленскій принимался за переводъ преимущественно Скриба, царившаго тогда

¹⁾ Русская Старина 1881 г. статья Куликова «Пушкинъ и Нащокинъ».

во Франціи. Не стѣсняясь условіями и требованіями русской жизни, онъ свободно превращалъ парижскихъ комми, гризетокъ и рантье въ сидѣльцевъ изъ Ножевой линіи, швеекъ съ Кузнецкаго моста и въ купцовъ изъ Таганки. И къ чести переводчика должно сказать, что эти превращенія иногда были очень удачны и талантливы, и до сего времени нѣкоторыя изъ его передѣлокъ не потеряли своей прелести и не сходятъ съ репертуара, какъ, напримѣръ, «Левъ Гурычъ Синичкинъ», «Въ людяхъ—ангелъ, не жена»... и нѣкоторыя другія. Но то, что составляетъ главный интересъ водевиля—куплеты принадлежали перу самого Ленскаго. Въ нихъ онъ выказывалъ во всемъ блескѣ свое остроуміе и умѣнье владѣть стихомъ. Особенное достоинство его передѣлокъ это—сценичность, живость хода дѣйствія и жизненное изображеніе комическихъ типовъ. По поводу одного перевода Ленскаго С. Т. Аксаковъ пишетъ: «Волшебный водевиль «Піетро Дандини» несмотря на фарсы автора, а можетъ быть и переводчика, весьма забавенъ: въ немъ много остроумныхъ, колкихъ и даже глубокихъ мыслей, завернутыхъ въ шутовскія слова; примѣтно было, что иныхъ намековъ зрители и не поняли въ настоящемъ смыслѣ, тѣмъ болѣе что не ожидали ихъ въ волшебномъ и вздорномъ водевилѣ; переводъ очень хорошъ; проза разговорна и нѣкоторые куплеты написаны легко и замысловато; жаль, что встрѣчается довольно плоскихъ шутокъ и каламбуровъ. Нельзя не похвалить г-на переводчика за благородное употребленіе досуговъ; встрѣтить въ актерѣ образованнаго человѣка, съ успѣхомъ занимающагося переводомъ театральныхъ піесъ, хорошо дѣлающаго стихи, весьма пріятно». (Литературныя и театральныя воспоминанія С. Т. Аксакова, т. 4, изд. 1902 г., стр. 440). Въ позднѣйшее время, когда Ленскій положительно былъ заваленъ переводной работой, его передѣлки носили характеръ поспѣшности, были болѣе или менѣе небрежны, въ куплетахъ онъ старался бить на дешевый эффектъ. Будучи талантливымъ переводчикомъ и весьма посредственнымъ актеромъ, онъ болѣе всего цѣнилъ свою артистическую дѣятельность и приходилъ въ восторгъ отъ каждаго вызова, причемъ упускалъ изъ вида, что его вызывали не какъ актера, а какъ переводчика. (Переводя

для бенефицианта водевилъ, онъ почти всегда получалъ въ немъ роль). Выслушивая похвалы, какъ драматургъ, онъ неодобрительно и какъ-то печально качалъ головой: «Что мнѣ въ этомъ?»—говорилъ онъ—«для меня это дѣло второстепенное; я—актеръ, вотъ моя главная профессія, а не авторство. Мнѣ и фамилію дали другую за то, что я хорошо сыгралъ въ театральной школѣ роль Ленскаго». Въ одномъ изъ писемъ къ своему другу П. А. Каратыгину онъ высказываетъ полнѣйшее пренебреженіе къ своей литературной дѣятельности. «Скажи пожалуйста»,—пишетъ онъ,—«что значить твое довольно длинное разсужденіе о водевильныхъ скороспѣлкахъ? Не хочешь ли ты меня побранить за небрежную и слишкомъ поспѣшную работу? Но, другъ мой, развѣ я чувствую въ себѣ литературное призваніе и дорожу своими бумажными чадами? Чортъ съ ними! Я самъ ихъ терпѣть не могу, а пишу чуть-чуть не изъ крайности; вѣдь я жалованья то получаю всего 3.000 р., а прожить необходимо долженъ вдвое, такъ поневолѣ будешь промышлять куплетами» ¹⁾).

Плодовитость Ленскаго, какъ переводчика, поразительна. Имъ переведено свыше 100 водевилей, помимо оперныхъ либретто. Оригинальный его трудъ это — либретто къ оперѣ: «Громобой» съ музыкой Верстовскаго ²⁾).

Какъ актеръ, Ленскій не представлялъ собою крупнаго дарованія; это былъ, выражаясь театральнымъ языкомъ, *grande utilité*. Занимая амплу молодыхъ людей, фатовъ, а подъ старость выступая и въ характерныхъ роляхъ, онъ не создалъ ни одной коронной роли. Про его игру мы находимъ нѣсколько отзывовъ лучшихъ театральныхъ критиковъ прошлаго столѣтія, С. Т. Аксакова и Бѣлинскаго. Первый про исполненіе Ленскимъ роли Альберта (Тридцать лѣтъ или жизнь игрока) пишетъ: «Г. Ленскій, игравшій роль Альберта, примѣтно былъ разстроганъ и игралъ весьма

¹⁾ «Русская Старина» 1880 г. Октябрь.

²⁾ Въ 1835 г. Ленскій издалъ свои произведенія въ 4-хъ томахъ подъ заглавіемъ: «Оперы и водевили»; въ 1874 г. вышло посмертное изданіе Вольфа подъ заглавіемъ: «Театръ Д. Т. Ленскаго».

ДМИТРІЙ ТИМОФѢВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

недурно ¹⁾. Бѣлинскій про роль графа Ольгина въ водевили «Какаду» замѣчаетъ: «Г. Ленскій удивительно усвоилъ себѣ манеры и тонъ людей высшаго круга. Онъ съ головы до ногъ походилъ на графа. Чудный талантъ!» ²⁾. Совершенно иное впечатлѣніе вынесъ Бѣлинскій о томъ же актерѣ въ роли Хлестакова (Ревизоръ). Ленскій былъ первымъ исполнителемъ этой роли въ Москвѣ. Игра его, по словамъ Бѣлинскаго, слишкомъ субъективна и производила непріятное впечатлѣніе какой-то грубою, нисколько нехудожественною естественностью. Роль эта вскорѣ была передана Самарину, который игралъ ее очень недурно. Въ декабрѣ 1838 г. Ленскій поставилъ въ свой бенефисъ «Женитьбу Фигаро» Бомарше. Онъ игралъ Фигаро. Про исполненіе имъ этой роли Бѣлинскій дѣлаетъ такую замѣтку: «Бенефициантъ игралъ свою роль довольно отчетливо—по крайней мѣрѣ, видно было, что онъ готовился къ роли, изучалъ ее, но Фигаро мы не видали. Эту роль—добавляетъ критикъ—можетъ сыграть хорошо только французскій актеръ, а у русскаго всегда будетъ недостатокъ въ фосфорической живости и наивномъ безстыдствѣ» ³⁾. Въ роли Молчалина (Горе отъ ума) онъ былъ очень хорошъ, но этой роли не любилъ и обижался, когда слышалъ за нее похвалы.

Одинъ изъ современниковъ Дмитрія Тимофеевича начинаетъ свои воспоминанія о немъ такимъ діалогомъ:

— Да изъ чего вся эта исторія вышла?

— Ленскій всѣхъ перепуталъ.

— Давно бы такъ и сказали, чего ждать путнаго отъ Д. Т.

— Что съ тобой? Что за горе такое? Да объясни же, милая, причину своей досады?

— Ленскій обидѣлъ...

— Ха, ха, ха! Ну можно ли обижаться на Ленскаго! ⁴⁾.

¹⁾ Театрально-литературныя воспоминанія С. Т. Аксакова, стр. 461.

²⁾ Соч. Бѣлинскаго, т. 2, стр. 581, изд. 1883 г.

³⁾ Соч. Бѣлинскаго, т. 3, стр. 122, изд. 1883.

⁴⁾ «Искусство», журналъ 1883 г. № 18. Театральныя воспоминанія Куликова.

Этотъ діалогъ какъ нельзя лучше характеризуетъ личность Ленскаго. Дѣйствительно, отъ него ничего нельзя было ждать путнаго, нельзя на него было сердиться, нельзя и положиться. Болѣе безалабернаго и менѣе постоянного, чѣмъ онъ, трудно было найти человѣка. Сегодня онъ со слезами на глазахъ искренне признается Вамъ въ любви и тутъ же готовъ изъ-за малѣйшей причины разругать, возненавидѣть васъ и опять полюбить. Характеръ его представлялъ собою какую-то смѣсь хорошаго и дурнаго, и въ этой смѣси ни самъ онъ, ни окружавшіе его разобратъся не могли. Умный и въ то же время безразсудный, добрый и злой, постоянный и вѣтренный.

Режиссеръ С. П. Соловьевъ рассказываетъ такой случай. Шелъ переведенный Ленскимъ водевиль: «Въ людяхъ ангелъ не жена». Водевиль шелъ гладко. Ленскій игралъ Славскаго и по обыкновенію роль эту велъ прекрасно. Наступилъ антрактъ, гдѣ всѣ дѣйствующіе переодѣвались. Зная, что Ленскій имѣлъ обыкновеніе долго заниматься своимъ туалетомъ Соловьевъ зашелъ къ нему въ уборную, чтобы поторопить его.

— Вы обо мнѣ не беспокойтесь — сказалъ ему Ленскій — я почти совсѣмъ готовъ (онъ былъ почти совсѣмъ раздѣтъ). Я сейчасъ буду готовъ, за мной дѣло не станетъ, а знаете ли отчего я всегда скоро переодѣваюсь? Вотъ кому я за это обязанъ» — и онъ кивнулъ головой на своего слугу, старика лѣтъ семидесяти, который съ какимъ-то тупымъ равнодушіемъ стоялъ у открытаго чемодана съ платьемъ. — Вы не смотрите, что онъ такой старикъ — продолжалъ Ленскій — съ нимъ и двухъ молодыхъ не надо, дѣятельность необыкновенная! Напримѣръ, къ спектаклю собрать мнѣ чемоданъ; я тутъ ничего и знать не знаю; онъ одинъ обо всемъ позаботится, все осмотритъ, вычиститъ и уложитъ; мнѣ останется только надѣвать. Золотой человѣкъ! Онъ теперь получаетъ восемь цѣлковыхъ въ мѣсяцъ, а съ будущаго мѣсяца я ему прибавлю еще два: стоитъ, ей Богу, стоитъ!» Въ это время онъ повязывалъ галстухъ.

— Ну, мой другъ, оборотился онъ къ слугѣ, теперь давай жилетъ.

— Жилетъ? Какой жилетъ?

ДМИТРІЙ ТИМОФѢВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

— Да жилеть къ этому платью.

— Другого жилета нѣтъ.

— Нѣтъ? а почему нѣтъ?—закричалъ онъ. «Вотъ, изволите видѣть—оборотился онъ ко мнѣ почти со слезами.—«Это всегда такъ! Каждый спектакль я съ нимъ мучаюсь! Рѣшительно о каждой бездѣлицѣ я все самъ долженъ подумать и позаботиться, а этотъ старый подлецъ окончательно ничего не хочетъ дѣлать. Послушай, разбойникъ ты этакой, за что же я тебѣ жалованье-то даю! Нѣтъ, ты мнѣ скажи, за что же я тебѣ жалованье-то даю?»

Режиссеръ, видя, что его присутствіе еще болѣе раздражаетъ Ленскаго, поспѣшилъ уйти ¹⁾).

Другой эпизодъ еще ярче рисуетъ намъ всю безалаберность и полнѣйшій разладъ мыслей съ поступками Дмитрія Тимофеевича.

Переводы Ленскаго постоянно выписывались въ Петербургъ. Пришло требованіе поскорѣе переписать и отослать валовую партію изъ переведенной имъ оперы: «Двѣ ночи». Когда переписанную оперу дали на просмотръ Ленскаго, онъ пришелъ въ ужасъ отъ массы ошибокъ и не хотѣлъ посылать оперу въ такомъ видѣ въ Петербургъ.

Напрасно режиссеръ увѣрялъ его, что контора и А. Н. Верстовскій ²⁾ требуютъ немедленно отослать ее.

— Не позволю, не допущу, пойдемъ къ Алексѣю Николаевичу!—кричитъ Ленскій.

Приходятъ къ Верстовскому.

— Алексѣй Николаевичъ, я къ вамъ съ жалобой!

— На кого? и за что?

— И на васъ, и на директора, и на контору, и на обстоятельства...

— Что же съ вами?

— Я два года прошу прибавки и не могу при всѣхъ моихъ трудахъ получить этой милости.

¹⁾ Русский Архивъ 1873 г., кн. 10. Изъ воспоминаній С. П. Соловьева.

²⁾ Начальникъ репертуара.

— Милый другъ, Д. Т., вы знаете, я васъ люблю и уважаю, но прибавка жалованья зависитъ отъ директора; пойдѣте сейчасъ къ Михаилу Николаевичу ¹⁾).

— Пойдѣте, я на все рѣшусь... мнѣ уже тяжело переносить обиду! Входятъ въ кабинетъ Загоскина. Режиссеръ идетъ за ними съ нотами въ рукахъ, думая, что дѣло пойдетъ и о нихъ.

Загоскинъ, увидавъ вошедшихъ, довольно сурово встрѣчаетъ.

— А! Ленскій? Что тебѣ нужно?

Ленскій замялся. Верстовскій началъ за него.

— Онъ съ покорнѣйшей просьбой къ вашему превосходительству.

— Въ чемъ дѣло?

— Я пришелъ просить ваше превосходительство... сдѣлайте милость,... позвольте мнѣ... жениться...

— Доброе дѣло... на комъ-же?

— На Федоровой, ваше превосходительство.

— Прекрасное дѣло... она сиротка, добрая дѣвушка. Нечего спрашивать и позволенія. Я радъ, даже буду ея отцомъ посаженнымъ. Женись! Женись!

— Ахъ, какъ я радъ! Покорно васъ благодарю, Ваше превосходительство.

И выходитъ изъ кабинета, режиссеръ за нимъ.

— Что же дѣлать съ валовой партіей?

— Убирайся къ чорту со всякими партіями! Вотъ я мѣтилъ въ кулика ²⁾, а попалъ въ Федору!

Такъ женился Ленскій, на артисткѣ Федоровой, на которой никогда и не собирался жениться.

Отличительная черта характера нашего водевилиста было необыкновенное остроуміе, которое никогда не покидало его. И въ горѣ и въ радости онъ былъ способенъ на самый отчаянный каламбуръ и злую эпиграмму.

¹⁾ Михаилъ Николаевичъ Загоскинъ, директоръ Московскихъ театровъ.

²⁾ Куликова Прасковья Ивановна, извѣстная артистка, за которой ухаживалъ Ленскій и дѣлалъ даже предложеніе, но безуспѣшно.

ДМИТРІЙ ТИМОФѢВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

Во время пожара Большого театра въ 1853 г. Ленскій былъ вблизи горѣвшаго театра. Пожаръ этотъ произвелъ сильное впечатлѣніе на него. Онъ былъ разстроенъ, слезы текли по щекамъ. Вокругъ, него стояло нѣсколько знакомыхъ, любопытствующихъ узнать отъ театральнаго чело-вѣка какую-нибудь новую подробность о пожарѣ.

— Что же это значить, Дмитрій Тимофеевичъ—сказалъ одинъ изъ окружавшихъ его; мнѣ говорили, что въ верхній этажъ проведено столько воды, что можно затопить весь театръ?

На это Ленскій почти со слезами прокричалъ:

— Ахъ, Боже мой! Да, развѣ вы не видите, какъ его *затопили*, что даже и погасить не могутъ.

Отъ природы добрый и неспособный принести вреда другому, благодаря своему злему языку, онъ вооружилъ противъ себя многихъ. Его злоязычіе не давало пощады никому и происходило не столько отъ желанія уязвить чело-вѣка, сколько отъ самоуслажденія своимъ остроуміемъ. Эпиграммы и экспромпты, въ которыхъ онъ всегда мѣтко задѣвалъ слабыя стороны про-тивника, писались и говорились имъ одинаково и на бездарнаго актера и на корифея труппы, какимъ былъ Щепкинъ, на мелкаго чиновника канторы и на всевластнаго Верстовскаго.

Однажды въ курилкѣ Малаго театра среди артистовъ зашелъ раз-говоръ о томъ, какъ кто себя чувствуетъ передъ выходомъ въ новой роли.

— Что до меня касается—сказалъ Самаринъ,—то каждая новая роль дѣлаетъ меня рѣшительно больнымъ чело-вѣкомъ, а въ день спектакля отъ всѣхъ тревогъ и волненій у меня подымается желчь.

— Я въ Нижнемъ былъ на первомъ амплуа—вмѣшался въ разговоръ актеръ Соколовъ—и мнѣ часто приходилось играть первыя роли, то у меня такъ-же, какъ и у васъ Иванъ Васильевичъ, всегда передъ спектаклемъ подымалась желчь.

— А у вашихъ зрителей, вѣроятно, послѣ спектакля, сказалъ вслухъ стоявшій здѣсь Ленскій.

Только было два чело-вѣка, къ которымъ онъ относился съ необык-



О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ НЕЗАБУДКИНОЙ, Е. И. НАЙДЕНОВА ВЪ РОЛИ МАРИИ АНДРЕЕВНЫ И
А. Т. САШИНЪ ВЪ РОЛИ ДОБРОТВОРСКАГО.
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.



новенной любовью, нѣжностью и на которыхъ никогда не писалъ эпиграммъ. Это П. С. Мочаловъ и артистъ Петербургской драматической труппы И. И. Сосницкій. Письма его къ послѣднему служатъ цѣннымъ матеріаломъ для уясненія характера Ленскаго.

Въ нихъ онъ называетъ Сосницкаго своимъ добрымъ другомъ, несравненнымъ и незабвеннымъ. По тону писемъ видно, что Ленскій искренне привязался и полюбилъ этого человѣка. Особенно ярко рисуетъ его характеръ одно письмо въ стихахъ отъ 18-го августа 1842 г. Въ немъ цѣликомъ вылилась любящая признательная натура артиста со всѣми достоинствами и недостатками.

Добрый мой другъ и благодѣтель, Иванъ Иванович!

Пишу къ Вамъ съ трепетомъ и страхомъ...

Священнымъ Асенковымъ ¹⁾ прахомъ

Молю и заклинаю Васъ:

Не почитать меня коварнымъ,

Или, что хуже во сто разъ,

Предъ дружбою неблагодарнымъ.

Въ пылу горячности порой

Я иногда совру обидно

И послѣ предъ самимъ собой

За это мнѣ бываетъ стыдно!

Но я добро цѣнить могу

Я помню ласки, одолженья,

Ввѣкъ буду долженъ, безъ сомнѣнья,

Но не остануся въ долгу.

Одинъ родной любить такъ можетъ,

Какъ обласкали вы меня!

За это Вамъ самъ Богъ поможетъ

На грозномъ ложѣ бытія.

Задушевная переписка между Ленскимъ и Сосницкимъ продолжалась нѣсколько лѣтъ и кончилась незадолго до смерти перваго изъ нихъ.

¹⁾ Б. Н. Асенкова, талантливая драматическая актриса † 1841 г.

ДМИТРІЙ ТИМОФѢВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

Его ѣдкій и острый, какъ бритва, стихъ реагировалъ на всѣ злободневные театральные вопросы. Идетъ ли съ блестящимъ успѣхомъ и при полныхъ сборахъ, модная въ 30-хъ годахъ трагедія Озерова «Дмитрій Донской», и онъ уже пишетъ:

Среда, 12-го апрѣля 1833 года.

Сегодня ввечеру идетъ у насъ «Донской».

Лишь только эту вѣсть въ афишкѣ прочитали,

Съ Тверской, съ Пречистенки, съ Никитской съ Поварской

И многіе изъ подъ Донской,

Къ намъ за билетами въ контору прискакали,

И съ утренней зарей продажи ожидали,

Съ ума сошелъ весь модный свѣтъ.

Всѣмъ захотѣлося *Донского*,

Но никому охоты нѣтъ

Отвѣдать пряничка *Тверского* ¹⁾

И, несмотря на то, что нынче среда,

А будетъ стоять намъ немалаго труда,

Чтобъ публику насытить блюдомъ мерзкимъ

Проявленнымъ сметочкомъ *Бѣлозерскимъ*.

Привезли ли въ Москву дрессированныхъ собакъ, уже въ тотъ же день «На пріѣздъ собачьей комедіи» написана эпиграмма:

Возникли новые вопросы

О томъ, какъ сцену понимать,

Явились моськи и барбосы

Артистовъ нашихъ замѣнять.

О, критики-фельетонисты!

Страшитесь нападать на нихъ:

Четвероногіе артисты

Облаютъ васъ самихъ.

Въ тридцатыхъ годахъ прошлаго столѣтія М. С. Щепкинъ, къ которому Ленскій всегда питалъ непріязненные чувства, былъ приглашенъ преподавателемъ въ Театральную школу. Помощниками себѣ онъ взялъ двухъ

¹⁾ Князь Тверской и Бѣлозерскій, дѣйствующія лица въ трагедіи.

актеровъ, Соловьева и Куликова. И это обстоятельство вдохновляетъ Ленскаго на слѣдующее стихотвореніе:

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА

(на голосъ: Что это за сердце, что это такое...).

Что это за школа
Что это такое?
Сергій ¹⁾ и Никола ¹⁾
Не даютъ покоя.
Каждый вечеръ проба
Нѣтъ отъ нихъ потачки,
То тиранятъ оба,
То по одиночкѣ.
Ставятъ водевили
И проходятъ роли...
Видно ихъ не били,
Видно не пороли.
Слабый ихъ умишка
Пьесы обставляетъ,
А проклятый Мишка ²⁾
Деньги обираетъ.
Какъ онъ все расчислилъ,
Сколько въ немъ сноровки!
Плутъ себѣ промыслилъ
Классъ *декламировки*.
Въ языкѣ російскомъ
Мишка, точно слесарь,
Но въ малороссійскомъ—
Истинный профессор!
Роль свою мальчишка
Безъ толку читаетъ,
А каналья Мишка
Въ радости рыдаетъ.

¹⁾ Сергій Соловьевъ и Николай Куликовъ.

²⁾ М. С. Щепкинъ.

ДМИТРІЙ ТИМОФЬЕВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

Призри насъ съ престола
Существо благое.
Что это за школа?
Что это такое? ¹⁾

П. М. Садовскій, актеръ высокоталантливый въ бытовыхъ роляхъ, какъ то попыталъ свои силы въ трагедіи; сыгралъ короля Лира и очень неудачно. Черезъ нѣсколько времени послѣ спектакля за кулисами изъ устъ въ уста передавался слѣдующій экспромптъ:

Пробудися тѣнь Шекспира,
Страшнымъ голосомъ завой!
Короля играетъ Лира
Изъ трактира половой.

Въ артистической средѣ Дмитрій Тимофѣевичъ былъ очень популяренъ. Его любили за его остроуміе и снисходительно относились къ его выходкамъ и капризамъ, подчасъ даже непозволительнымъ. Онъ былъ крайне нервнъ, раздражителенъ и вспыльчивъ. Вотъ примѣръ его вспыльчивости. Однажды откуда то онъ получилъ необыкновенно вкусную телятину, которой хвастался передъ пріятелями и спеціально на нее пригласилъ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Въ назначенный часъ пріятели собрались, закусили и, въ ожиданіи расхваленнаго блюда, усѣлись за столъ. Наконецъ, вносятъ огромное блюдо съ давно ожидаемой телятиной. Но не успѣли его поставить на столъ, какъ Д. Т. съ крикомъ вскакиваетъ съ мѣста, вырываетъ изъ рукъ изумленной прислуги телятину и начинаетъ топтать ее ногами. Общее изумленіе.

— «Что съ вами?»

— «Подлецы! Свиньи! Скоты!.. кричалъ Ленскій, испортили, пережарили!»

Такъ печально кончился обѣдъ и для гостей и для хозяина.

Было уже выше отмѣчено, что Д. Т., занимая не послѣднее мѣсто въ труппѣ, какъ переводчикъ-драматургъ, былъ только полезностью, какъ

¹⁾ Выше приведенныя эпиграммы любезно сообщены автору заслуженнымъ артистомъ А. М. Кондратьевымъ.

актеръ. Онъ тяготился своимъ положеніемъ. Уколы артистическаго самолюбія часто давали себя чувствовать. Онъ раскаявался въ избранной имъ карьерѣ и съ горечью въ сердцѣ писалъ *на себя*:

Ахъ, трудно, грустно жить на свѣтѣ
Тому, кто всѣхъ лишенъ надеждъ
И птичкою попался въ сѣти
Во стаю бестій и невѣждъ.
Театръ, актеры и актрисы—
О, звѣри въ образѣ людей,
Иль ваши души, иль кулисы
Не знаю, что еще грязнѣй!
Для васъ сгубилъ мое я время,
Сгубилъ всю будущность мою.
Для васъ, для васъ, о злое сѣмя,
Я погубилъ мою семью!
Для васъ я десять лѣтъ трудился,
Три ночи иногда не спалъ...
Репертуаръ обогатился,
А я бѣднѣе нищихъ сталъ.
Какойнибудь презрѣнный комикъ
По милости моихъ піесъ
Имѣетъ денежки и домикъ,
А я... я голъ, какъ лысый бѣсъ!
Умру, и даже нечѣмъ будетъ
Несчастнаго похоронить,
Когда Занфлебенъ ¹⁾ не забудетъ
За похороны заплатить ²⁾

Ненормальный образъ жизни, безсонныя ночи въ клубахъ разстроили здоровье Ленскаго. Онъ сталъ часто прихварывать и доктора совѣтовали ему перемѣнить образъ жизни, а главное не пить шампанскаго, которое онъ очень любилъ, и по безхарактерности не могъ выполнить предписанія

¹⁾ Занфлебенъ—извѣстный въ свое время въ Москвѣ портной.

²⁾ Это стихотвореніе помѣщено въ журналѣ: «Театральный Мірокъ» 1886 г. № 12.

ДМИТРІЙ ТИМОФЬЕВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

врачей. Тогда въ минуты раскаянія и тоски онъ самъ себѣ писалъ шутивыя эпитафіи:

Онъ никому не дѣлалъ зла
И пилъ шампанское рѣкою.
Что похвала и что хула
Тому, кто спрятанъ подъ землею?
Хорошъ ли былъ онъ или нѣтъ
Своимъ и сердцемъ и дѣлами,
Онъ передъ Богомъ дастъ отвѣтъ,
А ужъ, конечно, не предъ вами ¹⁾

Скончался Д. Т. въ Москвѣ 9-го декабря 1860 г., похороненъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ. Друзьями на его могилѣ поставленъ памятникъ въ видѣ гранитной колонны, на верху которой эмблематическія изображенія его дѣятельности: лира и сова (мудрость).

На одной сторонѣ вырѣзана эпитафія:

Объ этотъ камень лишь ступилоя перо,
Которымъ онъ писалъ не злобно, но остро.

Какъ артистъ средняго дарованія, Ленскій не оставилъ по себѣ продолжительной памяти.

Большинство его многочисленныхъ передѣлокъ и переводовъ также сошли съ репертуара и только эпиграммы, шутивыя посланія да каламбуры до сего времени еще живутъ въ закулисномъ мірѣ.

¹⁾ «Театральный Мірокъ» 1886 г. № 12.

НОВЪ И СТАРЪ.

А. ИЗМАЙЛОВА.

И. А. Всеволожскій въ воспоминаніяхъ. — П. Лукка и Прусскій король. — Эмбріонъ театрално-литературнаго комитета. — Техника былой сцены. — Театральныя воспоминанія А. А. Вербицкой. — Мочаловъ и Ольриджъ въ «Отелло» — Закулисная интрига полъ-вѣка назадъ. — Артистическое званіе и великосвѣтскія понятія.



КАКЪ и надо было ожидать, личность И. А. Всеволожскаго, этого стараго барина, удивительно цѣльно воплотившаго въ себѣ старобарскій обликъ, съ его оригинальностью, любовью къ изящному, такимъ остроуміемъ и наслѣдственной свѣтскостью, — начинаетъ находить отраженіе въ литературныхъ воспоминаніяхъ и беллетристикѣ.

Въ апрѣльской книжкѣ «Историческаго Вѣстника» помѣщенъ рассказъ извѣстнаго беллетриста и театрала В. Я. Свѣтлова «Покажи», посвященный памяти бывшаго директора императорскихъ театровъ и самымъ содержаніемъ связанный съ нимъ самимъ.

Свѣтловъ пользуется одинъ анекдотъ, достаточно характерный для той поры, когда судьбы русскаго балета находились въ рукахъ мягкаго и гуманнаго Всеволожскаго, а превосходное знаніе жизни балетнаго мірка съ его закулисными нравами и бытомъ даетъ автору возможность набросать очень живой и красочный очеркъ.

На сценѣ Мариинскаго театра — послѣдняя репетиція новаго балета. Танцовщики и танцовщицы являютъ свое искусство передъ маститымъ балетмейстеромъ, старикомъ-французомъ, вторымъ балетмейстеромъ и «главнымъ режиссеромъ балета», новымъ человѣкомъ за кулисами, бывшимъ прежде помощникомъ библіотекаря нѣмецкой казенной труппы.

Главнаго режиссера не любятъ за его характеръ, за диктаторство, за постоянное вмѣшательство въ художественную часть дѣла при полнѣйшемъ непониманіи искусства.

Весь рассказъ строится на томъ, что главный режиссеръ дѣлаетъ одному изъ танцовщиковъ совершенно незаслуженное замѣчаніе.

— Неправильно танцуешь!

Танцовщикъ подходитъ къ режиссеру и спрашиваетъ:

— Это вы мнѣ говорите?

— Тебѣ. По моему ты не такъ танцуешь!

— Не такъ? А какъ же надо? Покажи!

Музыканты фыркаютъ, танцовщицы убѣгаютъ, балетмейстеры улыбаются. Много разъ режиссеръ то диктаторскимъ, то примирительнымъ тономъ побуждаетъ горячаго танцовщика продолжать танецъ, но слышитъ въ отвѣтъ только рѣшительное:

— Покажи!

Никакія увѣщанія, никакія угрозы штрафами не разрѣшаютъ создаваемаго столкновенія.

И вотъ начинается характерный театральный анекдотъ, скорѣе въ стилѣ театральнаго нравовъ николаевской поры, чѣмъ въ современномъ жанрѣ. Молодой танцовщикъ исправно является на генеральную репетицію, на всѣ дальнѣйшія представленія балета, но рѣшительно отказывается выступить со своимъ танцемъ до тѣхъ поръ, пока режиссеръ не «покажетъ» ему, какъ его надо исполнить.

Молодого протестанта караютъ штрафами, доводятъ объ его непокорствѣ до свѣдѣнія директора, деликатнѣйшаго Ивана Александровича, штрафы больно бьютъ его по карману, потому что плата за спектакли единственное его средство къ существованію, — но упрямецъ неисправимъ! Всеволожскій наконецъ вызываетъ его къ себѣ.

«— Скажите, вѣдь вы весь сезонъ не танцовали въ новомъ балетѣ?

— Весь сезонъ, Иванъ Александровичъ!

— И вамъ не стыдно? Вотъ я сдѣлалъ подсчетъ. Десять спектаклей новаго балета. Вашъ мѣсячный окладъ 60 рублей. Это составило 600 рублей, почти все ваше содержаніе. Вѣдь это ужасно!

— Ужасно, Иванъ Александровичъ!



ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 11-го ФЕВРАЛЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ

въ первый разъ:

СТАРЫЙ ОБРЯДЪ.

Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. А. Н. Будищева.

Декорация 3-го акта Г. Гумашева.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Кондаревъ, Андрей Дмитріевичъ. . . г. Падаринъ.
 Кондарева, Татьяна Михайловна, его
 жена г-жа Пашенная.
 Пелагея Семеновна, тетка Кондаревой г-жа Масалитникова.
 Степанида Егоровна, родственница
 Кондарева. г-жа Смирнова.
 Опаляхинъ, Сергѣй Николаевичъ,
 сосѣдъ Кондарева по имѣнію . г. Садовскій 2.
 Столбунцовъ, Платонъ Платоновичъ. г. Климовъ.
 Ложбинина, Вѣра Александровна,
 гоститъ у Кондаревыхъ. . . . г-жа Благово.
 Миша Лебедевъ г. Музиль.
 Людмила Васильевна г-жа Найденова.
 Душа, горничная экст. Салѣгина.
 Лаврушка, лакей г. Дорошенко .
 Староста г. Гундуровъ.
 Дѣйствіе происходитъ лѣтомъ, въ деревнѣ, въ усадь-
 бѣхъ Опаляхина и Кондарева.

Постановка очередного режиссера Е. А. Левассегаго.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11 ч.

Билеты можно получить, съ 10-ти час. утра въ кассѣ
 суточной продажи Малаго театра.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
 Постановщикъ Двора Его Величества Т-во Сюрот. А. А. Левассега
 Москва, Тверская, Мамонтовскій пер., соб. к-т.

— Вотъ видите, я очень радъ, что вы со мной согласны. Такъ вотъ что я придумалъ. Не склонны ли вы были извиниться передъ Владиміромъ Ивановичемъ?..»

Увы, и добродушный директоръ не можетъ ничего подѣлать съ классическимъ упрямецемъ, хотя изъ разговора и оказывается, что у него есть жена и ребенокъ, что онъ весь въ долгахъ.

Кончилось тѣмъ, что директоръ обѣщалъ схлопотать танцовальщику у министра пособіе, а пока долженъ былъ сунуть ему сторублевку на ближайшую помощь, «какъ отъ товарища».

Анекдотъ характеренъ и для Всеволожскаго, и для «русскаго чело-вѣка на службѣ» вообще. Въ свѣтловскомъ упрямцѣ есть что-то отъ тѣхъ лѣсковскихъ кряжистыхъ характеровъ и той возвышенной строптивости, какія онъ съ такою любовью зарисовывалъ въ своихъ «Праведникахъ».

Въ «Русской Старинѣ» закончилось печатаніе воспоминаній изъ артистической жизни И. И. Онноре, бывшей пѣвицы Императорскаго московскаго театра.

Слабая сторона воспоминаній—слишкомъ личная ихъ окраска. Скорѣе это «записка о своей жизни», чѣмъ мемуары, живописующіе широкую картину быта, нравовъ и настроеній русской и иностранной сцены 70-хъ годовъ. Такихъ цѣлей авторъ воспоминаній и не ставитъ предъ собою.

Онноре на своемъ жизненномъ пути встрѣчалась со многими знаменитостями, преимущественно иноземными. Любопытны у нея страницы, посвященныя Патти и Лукка. Характеристики ея не лишены анекдотической занимательности.

Своеобразно рисуетъ итальянскую знаменитость такой анекдотъ. Лукка пѣла въ берлинской оперѣ. Пользуясь своимъ исключительнымъ положеніемъ знаменитости, она немножко злоупотребляла анонсами о своей внезапной болѣзни. Штрафуютъ и знаменитостей, и, разумѣется, это не могло нравиться Лукка.

Однажды самъ король пришелъ на сцену. «Въ рукѣ, рассказываетъ

Онноре, онъ держалъ фуражку и перчатку. Лукка, какъ всегда, смѣло подошла къ нему и стала просить его покровительства о снятіи съ нея штрафа. Конечно, король сказалъ, что это до него не касается и, что, вѣроятно, она заслужила это наказаніе. Не долго думая, она выхватила изъ руки короля перчатку и, держа ее за спиной, сказала:

— А я не отдамъ перчатку, пока вы не исполните моей просьбы!

Король измѣнился въ лицѣ, тономъ, не терпящимъ возраженія, приказалъ немедленно отдать перчатку и, сказавъ: «вы невоспитанная особа!»—круто повернулся и быстро ушелъ.

Послѣ этой выходки она много утратила своего престижа, и, ежели ее не попросили оставить королевскій театръ, то благодаря всемогущей тогда протекціи Бисмарка». Дѣло замяли, но на фотографическихъ юмористическихъ карточкахъ отселѣ стали фигурировать Бисмаркъ и Лукка въ каррикатурномъ видѣ.

* * *

Исторія русскаго театра—до сей поры дремучій лѣсъ. Но понемногу частными усиліями, единичными трудами уже прокладываются межи. Нѣтъ—нѣтъ, и мелькаютъ просѣки. Такъ, недавно дирекціей Императорскихъ театровъ изданъ первый выпускъ третьей книги изслѣдованія В. П. Погожева — «Столѣтіе организаціи Императорскихъ московскихъ театровъ». Опытъ историческаго обзора 1826—1881 г.

Времена старья, времена не столь интересныя, какъ золотой вѣкъ нашего театра—сороковые годы или ближайшіе къ современности дни. Но пріятно, что начинается хоть какой то подходъ къ интересной порѣ.

Въ довольно большомъ томѣ, гдѣ преобладаетъ серьезный и нѣсколько суховатый документальный разсказъ, вамъ попадаютъ и нѣкоторые интересные анекдоты и паралели. Любопытна и характерна первая старинная попытка изысканія хорошихъ пьесъ для казенныхъ театровъ.

Когда о театрално-литературномъ комитетѣ не было еще и помина, въ 1832 году, къ дѣлу сужденія о новыхъ пьесахъ были привлечены тогдашніе наши литературные корифеи.

Увы,—должность эта была только почетная, конечно, ничѣмъ не оплачиваемая. И неудивительно, что корифеи отнеслись къ дѣлу съ крайней апатіей.

На чтеніе трагедіи «Смоляне» князя Шаховского и другихъ двухъ пьесъ были приглашены Пушкинъ, Жуковский, Гнѣдичъ, Крыловъ, Гречъ, Шаховской, Барковъ и первоклассные актеры Каратыгинъ, Каратыгина, Брянскій и Вальбехова.

Русскій абсентеизмъ, не существовавшій тогда какъ терминъ, отлично существовалъ уже, какъ фактъ. Директоръ театровъ, князь Гагаринъ, созывавшій собраніе, уныло рапортовалъ по начальству:

— Изъ господъ литераторовъ пріѣхали только Гречъ, Гнѣдичъ, кн. Шаховской и Барковъ,—прочіе же не только не явились, но и не почтили меня никакимъ отзывомъ. Послѣ того созывалъ я таковой же Комитетъ для комедіи «Осмѣянная подлость», соч. г. Сумарокова, но ни одинъ изъ упомянутыхъ литераторовъ не явился. Я отправилъ къ нимъ пьесу на домъ, но г. Гнѣдичъ возвратилъ оную не прочтя и не написалъ даже отвѣта, Гречъ отозвался, что не имѣетъ времени для прочтенія, и одинъ только кн. Шаховской сдѣлалъ объ ней полуудовлетворительный отзывъ. Всѣ сіи приглашенія, разумѣется, были мною дѣлаемы всегда вечеромъ, но неудачный опытъ созыванія остановилъ меня впредь до важнѣйшаго случая. Нынѣ я имѣю въ виду одну трагедію «Митридатъ», представленную въ дирекцію, и оставилъ ее до великаго поста, когда, можетъ быть, удастся собрать опять гг. литераторовъ».

Изъ затѣи такъ ничего и не вышло. Литераторы вовсе не являлись. Добрыя отношенія министра двора къ директору театровъ пошатнулись, и черезъ полгода Гагаринъ оставилъ службу.

* * *

Въ той же книгѣ характерно показаніе о тѣхъ техническихъ усовершенствованіяхъ, какими наша казенная сцена могла порою щегольнуть уже въ глубокую старину, напр., въ 1829 году.

Почти неожиданно читать въ объявленіи о постановкѣ волшебной оперы «Князь-невидимка» такія строки:

— Машины устроены машинистомъ Шрейдеромъ, какъ-то: полеты, столъ, превращающійся въ огненную рѣку, дубъ, раздѣляющійся на двѣ части, изъ коего вылетаетъ Полель на облакѣ, мостъ, по которому проходятъ черные рыцари, черезъ всю сцену устроенный, натуральной величины, на коемъ Личардо превращается въ различные виды, вырастающая рука Цымбалды, гора, превращающаяся въ море, кустъ, изъ коего дѣлается гротъ, храмъ, занимающій всю широту сцены и спускающійся на облакахъ съ многочисленною группою геніевъ и амуровъ, позади коего видна прозрачная радуга».

Зритель нынѣшняго вѣка, вышедшій изъ нашего Маріинскаго театра съ любого современнаго балета или изъ московскаго художественнаго театра, съ представленія «Синей птицы» Метерлинка, — очень возможно расхохотался бы на примитивность фокусовъ стариннаго техника изъ поколѣнія нашихъ пра-прадѣдовъ, но любопытно было бы болѣе осязательно узнать, какъ именно проявлялось тогдашнее искусство и усердіе театральнаго техника...

* * *

Въ книгу «Моему читателю», представляющей первую часть автобіографіи писательницы А. Вербицкой, занесены любопытныя театральныя воспоминанія, рискующія остаться незамѣченными.

Странички касаются бабки писательницы, Анастасіи Никитичны Мочаловой, извѣстной въ свое время провинціальной артистки, бывшей замужемъ за племянникомъ П. С. Мочаловымъ. Самъ великій трагикъ былъ высокаго мнѣнія о ней и не отказывался играть съ нею. Въ «Отелло», въ роли Дездемоны ей пришлось выступать и съ П. С. и съ извѣстнымъ Ольриджемъ.

— Съ обоими играла, — рассказывала она автору воспоминаній, уже будучи старухой.—Съ нимъ и съ Ольриджемъ. Оба велики, оба играли по своему. Но одинъ захватывалъ, наводилъ ужасъ до того, что слова роли забывались порой... Другой былъ холоденъ и пунктуаленъ, не забывался ни минуты,—одинъ расчетъ, одно искусство... Помню, Мочаловъ въ сценѣ убійства стащилъ меня съ постели, проволокъ черезъ всю сцену,

толкнулъ куда то въ уголъ и душить... А у самого глаза налились кровью, и вижу — онъ задыхается... «Сейчасъ умру», подумала я и мнѣ сдѣлалось дурно.

— А Ольриджъ?

— У него все было рассчитано, каждый возгласъ, каждый шагъ. Если онъ привыкъ вести сцену вотъ на этой половицѣ стоя,—то на другую онъ уже не станетъ,—нѣтъ... И тебя заставитъ разъ сорокъ по своему вести сцену, пока не останется доволенъ. И если вотъ на этомъ мѣстѣ пятно на полу, и онъ привыкъ вотъ тутъ падать, онъ ужъ, будь увѣрена... съ какой бы пѣной у рта онъ ни произносилъ бы монологъ, а упадетъ въ судорогахъ вотъ на этомъ самомъ пятнѣ... Да, съ нимъ можно было владѣть собою, не приходилось нервничать, какъ съ Мочаловымъ. Зато и захвата такого съ нимъ не испытала...

* * *

Къ характеристикѣ тогдашнихъ актерскихъ нравовъ очень идетъ слѣдующая страничка воспоминаній, хорошо рисующая и хладнокровіе прославляемаго трагика.

Анастасія Никитична играла Дездемону по настойчивому требованію Ольриджа, хотя въ труппѣ были тогда молодыя артистки на эти роли. По этому поводу цѣлая буря зависти поднялась въ закулисномъ омутѣ. Бабушка рассказывала такъ:

— Вотъ наступила сцена убійства. Послѣ молитвы ложусь въ постель... Входитъ Отелло... Вдругъ чувствую, подо мною трещать доски кровати; чувствую, что ноги съ доской опускаются. Мигомъ поняла: «Подпилили... хотятъ провалить сцену... Если упаду—скандалъ... Боже мой. Боже помоги мнѣ!...» А ужъ Отелло надо мной. Духъ занялся. Инстинктивно вся вытянулась, уперлась носками и затылкомъ въ спинку кровати... Мигъ, и доски опустились... Смотрю на Отелло въ ужасѣ и шепчу: «Тише, тише...» Онъ понялъ... А, *casaglie!* вырвалось у него сдавленный возгласъ... И онъ, продолжая играть, быстро опустилъ занавѣсъ надъ альковомъ. Черезъ секунду, шатаясь, онъ показался на ступенькахъ... За-

навѣсь задернуть онъ не забылъ. И публика ничего не замѣтила... Но, говорятъ, лицо у него было ужасно. Глаза горѣли, какъ у волка. И, кажется, попадись ему тогда мои милые товарищи, подстроившіе эту интригу, онъ, пожалуй, задушилъ бы ихъ... И публика замерла отъ ужаса, увидавъ лицо такого тигра... Оваціи ему были безъ конца...

* * *

А какъ тогдашнее общество,—общество уже семидесятыхъ годовъ, все еще относилось къ артисткѣ, объ этомъ достаточно говоритъ слѣдующій разсказъ.

Вербицкая воспитывалась въ елисаветинскомъ институтѣ. Родители должны были скрывать о томъ, что бабка воспитанницы—актриса, до того предубѣжденіе противъ этого класса людей еще жило въ сердцахъ тогдашней свѣтской публики.

— Разъ зимою, разсказываетъ Вербицкая,—въ классъ, гдѣ я училась, начальница вошла темнѣе ночи и устремила на меня злобный взглядъ.

У меня захолонуло сердце. И не даромъ. Тутъ произошла такая возмутительная сцена, что теперь даже я не могу о ней говорить холодно-кровно.

— Кто ваша бабка?—надменно крикнула начальница. Я стояла, какъ говорили потомъ, бѣлѣе бумаги. Только глаза у меня горѣли.

Въ классѣ была жуткая тишина.

— Моя бабушка—артистка,—тихо-тихо произнесла я.

— Она — актриса! рѣзко перебила графиня, и лицо ея покрылось пятнами. Актерка!.. За деньги ломается передъ публикой, какъ паяцъ!..

— Неправда! сорвался у меня крикъ. Помню, я схватилась руками за грудь.

— Молчать!—взвизгнула начальница и топнула ногой.— Я вамъ говорю... ломается, какъ паяцъ... И гдѣ же? Въ народномъ театрѣ!.. для мужиковъ!.. передъ канальями!.. передъ этой сволочью!..

Я спрятала лицо въ рукахъ, какъ будто меня ударили по щекѣ.

Классъ охнулъ, словно одинъ человѣкъ. Стыдъ, удивленіе, ужасъ, жалость ко мнѣ,—все выражали навѣрное, эти юныя лица моихъ подругъ.

— Я все узнала!—гремѣла начальница.—Я не хотѣла вѣрить моимъ ушамъ!.. Мнѣ пріѣхали это сказать... Какой позоръ!..

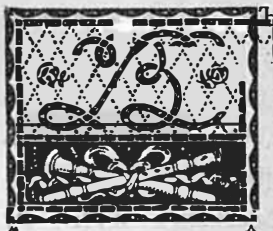
Сцена кончилась истерическимъ припадкомъ дѣвочки. Графиня-начальница не была тогда исключеніемъ, какъ не стояла бы въ одинъ очертъ—увы!—и сейчасъ, хотя время и сгладило внѣшній характеръ отношеній къ представителямъ сцены.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо II.

НЕВОЗМОЖНЫЙ ТЕАТРЪ.

William Molard. Перев. М. Т.



Въ наше время, когда артисты, вѣдующіе постановками драматическихъ произведеній, прилагаютъ всѣ усилія, чтобы довести реализмъ до крайнихъ предѣловъ, гдѣ условность и иллюзія—основа драматическаго искусства—останавливаютъ всѣ ихъ порывы къ неприкрашенной правдѣ, въ это время интересно отмѣтить оригинальное представленіе «Макбета» въ переводѣ Мориса Мэтерлинка. Организованный его женой г-жей Жоржетъ Лебланъ, этотъ спектакль доказалъ съ эстетической точки зрѣнія ошибочность новаго взгляда, противъ котораго, однако, заранѣе протестовалъ Шиллеръ въ своемъ предисловіи къ «Мессинской Невѣстѣ».

Эта необыкновенная постановка знаменитой трагедіи совершилась на довольно парадоксальной сценѣ, а именно въ стѣнахъ стариннаго аббатства бенедиктинцевъ «de St. Waudrille», находящагося въ окрестностяхъ «Caudebec en Caux», въ департаментѣ Нижней Сены, мѣстопребываніи супруговъ Мэтерлинокъ.

Въ этомъ аббатствѣ, гдѣ всѣ стили съ XII по XVIII столѣтіе пере-

мѣшаны, пятьдесятъ человѣкъ зрителей, заплативъ по 200 франковъ каждый, собрались для рѣдкаго зрѣлища, реальнаго воспроизведенія Макбета, спеціально для этой цѣли приспособленнаго.

Какъ указываетъ переводчикъ, онъ не дѣлалъ своевольныхъ измѣненій, его трудъ имѣлъ цѣлью дать драму въ томъ видѣ, въ какомъ ее играютъ въ Англіи, гдѣ съ давнихъ поръ, въ силу обстоятельствъ и опыта, установились традиціи, исключаящія всѣ посторонніе элементы, выросшіе со временемъ въ этомъ геніальномъ произведеніи, сохраняя лишь яркія, блестящія и жизненныя сцены драмы.

Слѣдовало бы спросить себя, вмѣстѣ съ М. Мэтерлинкомъ, насколько можетъ быть признано основательнымъ подобное приспособленіе геніальнаго произведенія къ временнымъ потребностямъ театра, иногда совершенно случайнымъ и врядъ ли соответствующимъ высокимъ задачамъ искусства.

Но не будемъ обсуждать этого вопроса, такъ какъ мы имѣемъ сейчасъ въ виду лишь разсмотрѣніе интереснаго начинанія, организованнаго въ St. Waudrille.

Тамъ нѣтъ ни подмостокъ съ трапами и его машинными приспособленіями, нѣтъ этихъ трехъ стѣнъ театральной сцены, съ искусственнымъ освѣщеніемъ рампъ, ни писанныхъ декорацій. Всѣ перипетіи драмы развиваются въ естественныхъ рамкахъ, согласно требованіямъ піесы, въ разныхъ залахъ и пристройкахъ аббатства, какъ, напр., въ развалинахъ монастыря или на открытомъ мѣстѣ съ видомъ на окрестности, гдѣ настоящія деревья вырисовываются на настоящемъ небѣ, покрытомъ звѣздами.

По окончаніи каждой сцены, требующей перемѣны декорацій, зрители должны были переходить изъ одного помѣщенія въ другое, соответствующее смѣняющемуся явленію.

Раздѣленные на небольшія группы, зрители были на самой сценѣ чуть ли не участниками спектакля; актеры, проходя, задѣвали ихъ и вели свои роли, не заботясь о томъ, стоятъ ли они лицомъ къ публикѣ или спиной и это обстоятельство давало мѣсто болѣе разнообразной и естественной группировкѣ актеровъ.



Е. М. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ СОФЬИ СТЕПАНОВНЫ И О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ГЛАФИРЫ АНДРЕЕВНЫ.
«ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. М. ЧИРИКОВА.



Но едва ли иллюзія, т. е. ощущение реальности воспроизводимого зрѣлища, было больше въ аббатствѣ St. Wandrille, нежели на любой сценѣ обыкновеннаго театра; напротивъ, въ театрѣ рампа, какъ свѣтящаяся преграда между публикой и сценой, какъ рамка картины, отдѣляющая ее отъ стѣны, скрываетъ условности и неточности воспроизведенія жизни, гдѣ правда сплетена съ искусственностью и расчетомъ дать на извѣстномъ разстояніи впечатлѣніе правды, правды подражательной, условной, переиначенной, что въ порядкѣ «искусства», такъ какъ безусловная правда является предметомъ заботъ науки—и въ дѣлѣ искусства представляется столь же нелѣпой, сколько напрасной и къ счастью недостижимой. При соприкосновеніи публики съ артистами, какъ въ аббатствѣ St. Wandrille, иллюзія уступаетъ мѣсто критикѣ, и критикѣ, основывающейся на жизненной правдѣ, не имѣющей ничего общаго съ тѣмъ реализмомъ, котораго добивались, и который полонъ преувеличеній, и вымученнаго стремленія приноровится къ стилю исполняемаго поэтическаго произведенія, являющагося лишь подражаніемъ жизни. И это стремленіе тѣмъ болѣе оскорбляетъ чувство зрителя, чѣмъ развитѣе у него чувство правды.

Во времена Шекспира Макбетъ исполнялся передъ холстомъ, на которомъ красовались надписи: «здѣсь замокъ», «здѣсь лѣсъ». И, разбирая эти двѣ крайности, примитивную обстановку временъ Шекспира и реальныя декорации аббатства St. Wandrille, можно задать себѣ вопросъ: какая же изъ этихъ постановокъ наиболѣе отвѣчаетъ эстетическимъ требованіямъ, соотвѣтствующимъ характеру драмы? Отвѣтъ, конечно, въ пользу стариннаго принципа, лучше обслуживающаго произведеніе, такъ какъ онъ вызываетъ къ творческому воображенію каждаго зрителя, который такимъ образомъ становится сотрудникомъ автора и сотрудникомъ благожелательнымъ. Надпись, гласящая «здѣсь лѣсъ», вызываетъ въ зрителѣ представленіе объ идеальномъ лѣсѣ; внезапно возникающая картина лѣса рождается у него отъ воспоминаній разнаго рода, чисто индивидуальныхъ, и такимъ путемъ у каждаго зрителя является свой образъ лѣса,

различный отъ сосѣда, зависящій отъ чувствительности его воображенія и, въ то же время, не возбуждающій никакого конфликта, такъ какъ образъ каждаго остается для прочихъ неизвѣстнымъ. Напротивъ: во второмъ случаѣ, при постановкѣ подобной Мэтерлинковской, рождается критическое отношеніе къ воспроизводимому матеріализованному идеалу, конечно, не удовлетворяющему всѣхъ одинаково.

Можно быть увѣреннымъ, что, если среди избранныхъ, допущенныхъ на представленіе четы Мэтерлинкъ, были убѣжденные поклонники абсолютной правды при театральныхъ постановкахъ, они должны были вернуться, если не съ совершенно поколебленными убѣжденіями, то во всякомъ случаѣ съ большими сомнѣніями относительно практической пользы этого направленія ложной и незстетичной манеры иллюстрировать романы фотографіями.

Доводя до абсурда, этотъ идеалъ долженъ логически требовать не актеровъ, воплощающихъ въ себѣ дѣйствующихъ лицъ, и поэтому одѣтыхъ въ костюмы и облеченныхъ въ парики, но живыхъ лицъ изображаемой эпохи, говорящихъ безъ украшающихъ ихъ рѣчь періодовъ, продиктованныхъ поэтомъ, останавливающимъ вниманіе на болѣе важныя и характерныя подробности, оставляя въ тѣни второстепенныя, которыя въ природѣ всѣ имѣютъ совершенно одинаковое значеніе и важность.

Въ аббатствѣ St. Waudrille правдивыя натуральныя декораціи оттѣняли актерство дѣйствующихъ лицъ, такъ же какъ въ театральной декораціи представляющей, напр., пейзажъ, введеніе настоящей природы подъ видомъ камня, живыхъ цвѣтовъ или деревьевъ не только нарушало бы цѣльность впечатлѣнія, но производило бы совершенно обратное дѣйствіе; эти отдѣльныя и реальныя подробности казались бы искусственными и фальшивыми.

Изъ чисто драматическихъ эффектовъ интереснѣе всего была постановка сцены сомнабулизма въ V актѣ, исполненная г-жею Georgette Lebranc-Maeterlinck.

Дверь въ концѣ галлерей, выходящей на нѣкоторой высотѣ въ залу, чуть отворилась и лэди Макбетъ, прямая, какъ автоматъ, точно въ ката-

лепсіи съ судорожно сжатыми губами и съ блуждающимъ взглядомъ появляется съ зажженной свѣчей въ протянутой лѣвой рукѣ. Медленно обойдя весь балконъ, она тихо спускается со ступеньки на ступеньку длинной лѣстницы, не сводя глазъ съ воображаемаго кроваваго пятна на правой рукѣ, которую она поворачиваетъ во всѣ стороны. На блѣдной стѣнѣ залы при тускломъ свѣтѣ восковой свѣчи вырисовывается громадная тѣнь «маленькой руки», все сохраняющей запахъ крови, «которую не омоютъ всѣ ароматы Аравіи».

Эта тѣнь на стѣнѣ подчеркивала трагическій смыслъ словъ лэди Макбетъ, составляющихъ какъ бы симметрическую реплику словамъ ея преступнаго супруга во 2-мъ актѣ: «весь океанъ Нептуна не смоетъ кровь съ моей руки».

Въ этой самой громадной трапезной залѣ, построенной въ XII столѣтіи, супруги Мэтерлинкъ угощали ужиномъ зрителей, которыя имѣли такимъ образомъ случай чокнуться съ лэди Макбетъ, бывшей, какъ оказывается, въ очень веселомъ расположеніи духа.

Этотъ ужинъ, на которомъ участвовали исполнители Макбета въ своихъ костюмахъ, долженъ былъ бы поразить публику какъ непредвидѣнный эпилогъ Шекспировской драмы, если только продолжалась та театральная иллюзія, на которую разсчитывала г-жа Ж. Лебланъ, но этого, понятно, не было...

Постановка, задуманная г-жей Лебланъ, зависящая, между прочимъ, отъ погоды (такъ какъ никому не охота быть промоченнымъ насквозь и простуженнымъ), строго говоря можетъ быть примѣнена лишь къ піесамъ соблюдающимъ единство мѣста, чего кстати вовсе нѣтъ въ Макбетѣ и въ особенности въ піесахъ съ единствомъ времени, ибо невозможно безъ ущерба для провозглашеннаго идеальнаго принципа реализма поставить драму, нѣкоторыя сцены которой, какъ въ St. Waudrille происходили бы утромъ, а другія вечеромъ, или ночью.

Не говоря уже о томъ, что этотъ принципъ безусловнаго реализма, на первый взглядъ столь заманчивый, ставитъ театръ въ невозможныя

условія, онъ, кромѣ того, не эстетиченъ, такъ какъ лишь тотъ театръ художествененъ, который сливается съ воспроизводимымъ стилемъ представляемаго произведенія, въ которомъ дикція артистовъ, ихъ мимика, жесты, костюмы, декорация и вся обстановка, болѣе или менѣе вѣрные воспроизведенію дѣйствительности—ведутъ къ одной цѣли: облегчить проникновеніе въ завѣтныя мысли поэта-писателя.

ХРОНИКА ЗАГРАНИЧНОЙ ЖИЗНИ И ЛИТЕРАТУРЫ О ТЕАТРѢ.

Ал. ГИДОНИ.



НѢМЕЦКІЙ театръ и камерные спектакли (дирекція Макса Рейнгардта) въ прошломъ сезонѣ (1908—1909) на обѣихъ своихъ сценахъ дали двадцать постановокъ, изъ которыхъ: «Король Лиръ» шелъ тридцать шесть разъ, «Фаустъ» пятьдесятъ два раза, «Клавиго» восемнадцать и «Заговоръ Фіеско»—Шиллера—девять разъ. Двадцатипятилѣтній юбилей основанія «нѣмецкаго театра» былъ отпразднованъ новой постановкой «Коварства и Любви». Изъ пьесъ Грильпарцера впервые были поставлены «Медея» и «Волны любви и моря». Изъ русскихъ пьесъ шла «Женитьба» Гоголя. Большимъ успѣхомъ пользовалась пьеса Нестроя «Революція въ Кревинкелѣ» (112 разъ). Изъ стараго репертуара вновь повторялись неоднократно: «Сонъ въ лѣтнюю ночь», «Венеціанскій купецъ», «Ромео и Юлія» Шекспира, «Разбойники» Шиллера, «Гигесъ и его кольцо» Геббеля. Изъ пьесъ современныхъ авторовъ, уже шедшихъ у Рейнгардта, ставились «Пробужденіе весны» Ведекинда, «Электра» Гофмансталя и «Аглавэна и Селизетта» Метерлинка.

* * *

Въ новомъ драматическомъ театрѣ въ Берлинѣ свыше ста разъ шель Гётевскій «Фаустъ», который въ началѣ минувшаго сезона былъ данъ въ новой постановкѣ и выдержалъ пятьдесятъ три спектакля. Изъ прошлаго репертуара были взяты «Юдифь» Геббея, и «Горе тому, кто лжетъ» Грильпарцера. Обѣ пьесы шли по девятнадцати разъ. Вновь былъ поставленъ «Юлій Цезарь» Шекспира, который шель въ тридцати вечернихъ и одиннадцати утреннихъ спектакляхъ. Изъ пьесъ современнаго репертуара наибольшимъ успѣхомъ пользовалась пьеса Сарду «Рабагасъ».

* * *

31-го августа минувшаго года закончился пятый годъ дирекціи Брама въ Лессингъ-театрѣ. Въ теченіе этого времени театръ служилъ главнымъ образомъ Генриху Ибсену, тринадцать драмъ котораго въ исторической преемственности развитія Ибсена, какъ драматурга, шли подъ режиссурой Брама. Вотъ перечень этихъ пьесъ: «Союзъ молодежи», «Столпы общества» «Нора», «Докторъ Штокманъ», «Дикая утка», «Росмерсгольмъ» «Женщина съ моря» «Гедда Габлеръ», «Маленькій Эйольфъ», «Джонъ Габріэль Боркманъ», «Когда мы мертвые проснемся». Въ этотъ циклъ были включены еще не шедшіе у Брама «Привидѣнія» и «Строитель Сольнесъ». Цикль этотъ повторился четыре раза въ Берлинѣ и сверхъ того шель во время лѣтнихъ гастролей труппы въ Вѣнѣ. Всего пьесы Ибсена заняли сто сорокъ шесть спектаклей. Изъ новинокъ была представлена «Гризельда» Гергардта Гауптмана, которая была поставлена шестнадцать разъ. Въ день восьмидесятилѣтія со дня рожденія графа Льва Толстого была поставлена «Власть тьмы», которая послѣ того шла одиннадцать разъ.

Въ маломъ театрѣ въ Берлинѣ была поставлена пьеса Рихарда Демеля «Сочеловѣкъ», «der Mitmensch». Трагедія эта, относящаяся къ первому періоду творчества нѣмецкаго поэта, при первомъ представленіи въ Лейпцигскомъ театрѣ «Талія» вызвала настоящую бурю возмущенія среди собравшейся публики, а критика на слѣдующій день писала о томъ, что авторъ прославляетъ въ своей пьесѣ убійство. Содержаніе «Сочеловѣка» вкратцѣ таково: талантливый архитекторъ находится въ любовной связи съ дочерью

банкира, еврейкой, которая обручена съ биржевикомъ христіаниномъ. Его братъ «Сочеловѣкъ», для котораго задача жизни заключается въ томъ, чтобы быть хранителемъ своего брата и прокладывать дорогу его дарованію, видитъ, что художникъ погибнетъ отъ этой любви и умоляетъ его порвать связь, но тотъ медлитъ. Между тѣмъ, банкиръ, близкій къ банкротству, попадаетъ всецѣло въ руки своего будущаго зятя и вынужденъ торопиться со свадьбой своей дочери. Послѣдняя умоляетъ жениха отказаться отъ нея, но женихъ продолжаетъ настаивать на своемъ правѣ даже послѣ того, какъ она призналась ему въ своей любви къ другому. Тогда она кончаетъ самоубійствомъ. По кольцу, которое архитекторъ съ позволенія отца снялъ съ пальца покойницы, обманутый женихъ узнаетъ любовника своей невѣсты. На квартирѣ обоихъ братьевъ происходитъ рѣзкое объясненіе. Биржевикъ осыпаетъ руганью покойницу и тогда архитекторъ сваливаетъ его кулакомъ на полъ. Безъ памяти лежитъ онъ съ вытекшимъ глазомъ. Архитекторъ спѣшитъ къ врачу, чтобы затѣмъ отдать себя въ руки властей. Тогда сочеловѣкъ рѣшаетъ взять вину на себя, пожертвовать собою ради крупнаго художника. Чтобы скрыть всѣ слѣды преступленія брата, дѣлается самъ убійцей. «Съ Божьей помощью», говоритъ онъ, и приставляетъ дуло пистолета къ вытекшему глазу лежащаго въ безпамятствѣ биржевика.

При всѣхъ своихъ художественныхъ недостаткахъ и неровности драматическаго дѣйствія пьеса Демеля имѣетъ за собою извѣстныя, хотя бы историко-литературныя заслуги. Между тѣмъ, у берлинской печати она нашла приѣмъ крайне рѣзкій и въ самой рѣзкости единодушный. Въ оцѣнкѣ «Сочеловѣка» сошлись какъ «Berliner Tag.» «Vossische Zeitung», такъ и «Schaubühne». Рецензентъ послѣдней приглашаетъ не ходить смотрѣть эту пьесу, «ибо о «Сочеловѣкѣ» вообще нельзя говорить съ уваженіемъ».

* * *

Въ театрѣ Геббеля шелъ «Савва» Леонида Андреева. Пьеса успѣха не имѣла: «безконечныя философскія разсужденія, полное отсутствіе дѣйствія

заставляют зрителя оставаться совершенно холоднымъ къ пьесѣ»—таковъ отзывъ о ней виднаго театральнаго критика Берлина.

* * *

Новыя пьесы Фульда («Примѣръ») и Макса Дрейера («Дочь пастора изъ Стреладорфа») шли съ такимъ же приблизительно результатомъ; первая шла въ Новомъ драматическомъ театрѣ, вторая въ Лессингъ-театрѣ.

Лучшей постановкой этого года была пьеса Хардта «Шутъ Тантрисъ», шедшая въ томъ же Лессингъ-театрѣ. Театральные критики, расходясь въ оцѣнкѣ ея литературныхъ достоинствъ (часть критиковъ находила успѣхъ пьесы не соответствующимъ ея оригинальности и новизнѣ, отрицала цѣнность разработки, данной Хардтомъ миѳу о Тристанѣ), очень дружно подчеркнули несомнѣнные ея сценическія достоинства.

* * *

Изъ книгъ по вопросамъ театра, вышедшимъ въ Германіи, обращаетъ на себя вниманіе критико-біографическій очеркъ объ Адельбертѣ Матковскомъ, составленный по личнымъ воспоминаніямъ Максомъ Грубе (Берлинъ, изд. Германа Петеля). Очеркъ въ живой формѣ даетъ яркое представленіе о недавно скончавшемся артистѣ Берлинскаго Королевскаго Драматическаго театра, этомъ, по выраженію Ю. Баба, «послѣднемъ трагикѣ нѣмецкой сцены».

* * *

Все еще не падаетъ интересъ къ русскому балету, хотя онъ и выражается въ мало примѣчательныхъ статьяхъ, носящихъ компилятивный характеръ, какъ, напр., статьи П. Бархана въ «Schaubühne» и «Bühne und Welt»

* * *

О гастрояхъ Макса Рейнгардта въ Мюнхенѣ и объ Отто Брамѣ, какъ режиссерѣ Ибсеновскихъ пьесъ, даны обстоятельныя статьи Фейхтвангеромъ и Альфредомъ Польшаромъ въ той же «Schaubühne».

* * *

Въ изд. Вильгельма Браумюллера Рудольфомъ Тирольтомъ выпущена книга «Разное о театрѣ и искусствѣ», заключающая въ себѣ рядъ любопытныхъ афоризмовъ Лаубе, сыгравшаго замѣтную роль въ исторіи нѣмецкой сцены въ качествѣ режиссера и преподавателя драматическаго искусства. Нѣкоторые изъ этихъ афоризмовъ, какъ дающіе представление объ ихъ авторѣ мы считаемъ умѣстнымъ привести здѣсь: 1) «артисты, разбойничьи банды и солдаты требуютъ хорошихъ руководителей, иначе всѣ они никуда не годятся»; 2) «самопознаніе трудно для всякаго, вдвойнѣ трудно для актеровъ, ибо они, чтобы жить, должны жить иллюзіями»; 3) «говорятъ, нѣтъ молодыхъ талантовъ; говорятъ, нѣтъ драматическихъ дарованій вообще. Это неправда, я всегда находилъ ихъ; справедливо лишь то, что не такъ часто, какъ въ старину, рождаются сильные характеры»; 4) «ужасаетъ, до чего скверно говорятъ на нѣмецкой сценѣ. Мы вообще небрежно относимся къ своему языку. Французъ, итальянецъ, испанецъ берегутъ свой языкъ. Въ особенности французъ, который видитъ въ красивой рѣчи одинъ изъ главныхъ этаповъ своего развитія».

* * *

Максимиліанъ Гарденъ въ издательствѣ Эриха Рейса выпустилъ книгу характеристикъ, среди которыхъ нѣкоторыя посвящены сценическимъ дѣятелямъ. Къ числу лучшихъ принадлежитъ портретъ Режанъ, сдѣланный съ обычнымъ для талантливаго публициста мастерствомъ стиля. Какъ pendant къ этой работѣ можно отмѣтить интересную работу Германа Банга объ Элеонорѣ Дузе, печатавшуюся въ журналѣ «Nord und Süd».

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Милостивый государь, г-нъ редакторъ!

Въ виду гибели множества памятниковъ искусства и старины въ Россіи, въ виду все возрастающаго вывоза сокровищъ за границу и полнаго безучастія къ этому русской публики, за послѣднее время все болѣе и болѣе ощущалась потребность въ организаціи общества, имѣющаго задачей препятствовать гибели въ Россіи культурныхъ вкусовъ и традицій прошлаго. Съ этой цѣлью основано и приступаетъ къ дѣятельности о-во защиты и охраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины.

Задачи нашего общества: препятствовать разрушенію, поддерживать и способствовать сохраненію въ Россіи всѣхъ памятниковъ, имѣвшихъ художественную или историческую цѣнность, независимо отъ созданія ихъ. Архитектурныя постройки, памятники кладбищъ, картины, бронза, фарфоръ, скульптура, гравюры, предметы художественной промышленности—все это, составляющее культурное достояніе Россіи, подлежитъ сохраненію и защитѣ.

Съ этой цѣлью общество имѣетъ въ виду самую широкую пропаганду для развитія въ массахъ уваженія и любви къ предметамъ старины и искусства. Обществомъ будутъ издаваться брошюры и художественныя изданія, читаться лекціи и устраиваться выставки, въ случаѣ, если какимъ либо памятникамъ искусства и старины грозитъ гибель, общество будетъ вступаться въ защиту ихъ, какъ ходатайствомъ передъ соотвѣтственными вѣдомствами и учрежденіями, такъ и путемъ воззваній къ публикѣ въ газетахъ и журналахъ.

Наконецъ, общество займется регистраціей памятниковъ и художественныхъ собраній, находящихся въ Россіи.

Настоящимъ письмомъ мы обращаемся ко всѣмъ, кому дороги культурныя завѣты Россіи, съ покорнѣйшей просьбой сообщать въ бюро общества свѣдѣнія о памятникахъ искусства и старины, близкихъ къ разру-

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

шенію, о колекціяхъ, которыя подлежатъ продажѣ за границу, а также приглашаемъ всѣхъ лицъ, желающихъ намъ содѣйствовать, вступить въ непосредственное съ нами общеніе. Членскій взносъ 5 рублей въ годъ. Уставъ о-ва высылается по первому требованію.

Секретарь о-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины

Баронъ Н. Врангель.

С.-Петербургъ,
Бассейная, 27.

«Режиссеръ» д-ра К. Гагемана,—переводъ П. П. Немвродова. Москва—1909—Кіевъ, ц. 50 к.

Критическій отзывъ съ нѣкоторымъ запозданіемъ имѣетъ свои несомнѣнные преимущества—чары новости, всегда гипнотическія въ положительномъ или отрицательномъ смыслѣ, уже безсильны, быстрота оцѣнки становится лишней, можно подвести уже кое-какіе итоги спросу произведенія на книжномъ рынкѣ и наконецъ прослѣдить, какое вліяніе имѣлъ данный трудъ на мысли, на чувства, на творчество другихъ.

«Режиссеръ» К. Гагемана очень скромная книга. Никакого переворота она у насъ не создала и спросъ на нее, насколько мнѣ удалось выяснить, былъ сравнительно небольшой. Причину этого легко найти въ полномъ отсутствіи у нашей театральной публики интереса къ техникѣ искусства и въ нѣкоторой устарѣлости самого произведенія;—книжка К. Гагемана была написана и издана въ Германіи въ 1902 г., у насъ же появилась въ 1909 г. За эти семь лѣтъ революціи нашей сцены театральная дидактика добросовѣстнаго К. Гагемана, несомнѣнно, должна была потерять много соли и остроты. И тѣмъ не менѣе, я рѣшительно утверждаю, что «Режиссеръ» К. Гагемана хорошая книжка, съ которой не просто должно, но должно какъ можно скорѣй познакомиться и публикѣ и въ особенности нашей актерской безпринципной необразованной братіи.

Въ самомъ дѣлѣ!—гдѣ у насъ книги о режиссерѣ, достойныя рекомендаціи?.. Брошюра И. Рудина «Режиссеръ въ современномъ театрѣ»,—очень односторонній, отнюдь не исчерпывающій всей полноты понятія режиссуры, трудъ, и «Режиссеръ» Н. В. Корецкаго,—компиляція изъ малограмотныхъ и дурного тона «Школы театрального искусства» Бурлакова, «Сценическаго искусства» Свѣдѣнцева и совершенно устарѣвшаго «Театрального искусства» П. Боборыкина. Книжка Н. В. Корецкаго, повидимому, пользуется кое какимъ успѣхомъ исключительно по пословицѣ «на безрыбьи и ракъ рыба», т. к., несмотря на то, что она выпущена 3-мъ изданіемъ, вѣянье времени лишь внѣшне коснулось этой коммерческой компи-

ляції и сценическій дѣятель не найдетъ въ ней указаній серьезнѣе, чѣмъ, напр., «обращеніе съ вѣромъ требуетъ отъ актрисы спокойствія и не-принужденности манеры держать и обмахиваться» (стр. 64).

Много дѣльнаго, любопытнаго, вѣрнаго и полезнаго разбросано на страницахъ журналовъ и въ отчетахъ двухъ режиссерскихъ съѣздовъ, но увы! не заключенное въ рамки недорогой книги, оно не будить въ актерѣ желанья познакомиться и научиться. Переводъ и изданіе «Режиссера» К. Гагемана (цѣна всего на всего 50 к.!) заслуживаетъ въ виду всѣхъ этихъ обстоятельствъ прямо таки благодарственного отношенія.

Въ своемъ предисловіи д-ръ К. Гагеманъ объясняетъ, что онъ «хотѣлъ лишь дать, такъ сказать, ориентирующій планъ, краткій обзоръ того, что долженъ дѣлать режиссеръ съ момента полученія рукописи до окончательной постановки пьесы на сцену; дать принципиальную характеристику тѣхъ различныхъ фазисовъ, которые должны пройти приготовленія къ постановкѣ, и, наконецъ, сдѣлать опытъ принципиальнаго разрѣшенія важнѣйшихъ вопросовъ». Написана эта книга для публики, но авторъ ея полагаетъ (и совершенно справедливо), что режиссеры и актеры точно такъ же найдутъ, чѣмъ воспользоваться въ критическихъ мѣстахъ его работы.

Что касается самаго плана режиссерской работы, то онъ преподанъ К. Гагеманомъ хорошо, толково, безъ архаическаго привкуса или фразерства, интересно и я бы сказалъ исчерпывающе, еслибъ только это слово подходило къ тому неисчерпаемому, чѣмъ является въ возможности много-объемлющее, безконечно разнообразное искусство режиссера.

Послѣ выразительнаго вступленія и вполнѣ пріемлемой философіи на предметъ пересадки законченнаго драматическаго произведенія на сцену, К. Гагеманъ достаточно подробно и удовлетворительно разъясняетъ условія и задачи современной режиссуры. Единственно, что можно здѣсь поставить въ вину автору, претендующему на убѣдительность своего построенія «Режиссера»,—это изрядное пренебреженіе историческимъ матеріаломъ, столь удобнымъ, а часто и необходимымъ для полноты освѣщенія совре-

менныхъ проблемъ. Несомнѣнно, что болѣе или менѣе содержательный историческій очеркъ сценической постановки скорѣй бы примирилъ предубѣжденного актера съ вѣрнымъ въ общихъ чертахъ опредѣленіемъ режиссера, какъ замѣстителя драматурга на сценѣ, какъ лица, которое само должно быть отчасти драматургомъ. К. Гагеманъ дѣльно замѣчаетъ, что глазомѣръ режиссера «долженъ все время обращаться къ цѣлому, которому служитъ каждый единичный исполнитель и самъ руководитель—въ первую голову, разумѣется, не подавляя ничьей индивидуальности. Цѣлью режиссера должна быть возможность приспособить индивидуальность каждаго отдѣльнаго исполнителя къ общей картинѣ пьесы. Актеръ создаетъ характеръ роли, разумѣется, руководствуясь содержаніемъ пьесы и отно— долженъ дать основной тонъ пьесѣ и слѣдить за тѣмъ, чтобы съ этого тона не спадали». Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что такія и имъ подобныя утвержденія конечно звучали бы гораздо убѣдительнѣе послѣ солидной исторической прелюдіи.

Тонъ книги К. Гагемана даетъ увѣренность, что онъ больше знаетъ о режиссурѣ и ея эволюціи, чѣмъ повѣствуетъ; — мы словно натываемся все время на излишнюю и неумѣстную скромность богача.

Что особенно пріятно отмѣтить въ его трудѣ,—это суровый, но безуловно справедливый судъ надъ крайностями «мейнингейнщины», а стало быть и «станиславщины». «Быть этнографическимъ или археологическимъ музеемъ отнюдь не является задачей сцены»,—заключаетъ К. Гагеманъ, говоря о неизбѣжно-условной натуральности театральнаго представленія. И далѣе: «мейнингейнцы, или вѣрнѣе ихъ послѣдователи, внесли на сцену большую ошибку: страсть къ несущественному»...

Коснувшись многихъ мелочей и разобравшись въ нихъ вплоть до вопроса о музыкальныхъ антрактахъ, вызовахъ и пр., К. Гагеманъ останавливается въ концѣ своего труда на злободневномъ вопросѣ о стилѣ и стилизаціи. И эта часть представляется мнѣ наиболѣе слабой по своей доказательности. Это поистинѣ наиболѣе спорное изъ всего, что преподноситъ читателю почтенный авторъ. «Природа, говоритъ онъ,—это то, что

создалось безъ помощи челоуѣка... Искусство же есть упрощенная челоуѣкомъ, одухотворенная и очищенная натура. Упрощеніе явленій природы, очистка ихъ отъ несущественныхъ мѣшающихъ мелочей и есть стилизація». Здѣсь явное смѣшеніе понятій симплификаціи и стилизаціи; опредѣленіе К. Гагемана относится къ нѣсколько расширенному понятію симплификаціи, подъ которымъ дѣйствительно подразумѣвается художественное упрощеніе предмета (явленій природы); стилизація же есть выявленіе сущности предмета, причемъ это художественное выявленіе хотя и можетъ идти по пути симплификаціи, но отнюдь не связано логически методомъ послѣдняго; предметъ остается стилизованнымъ даже и тогда, когда въ части его допущенъ пріемъ какъ разъ обратный симплификаціи—комплификація, напр., нарочито детально вырисованные цвѣточные узоры на платьѣ героини, представленной въ общемъ методомъ упрощенія облика и т. д.

Не менѣе ошибочнымъ представляется и утвержденіе К. Гагемана, что «сколько бы мы ни дѣлили пьесы на реалистическія и стилистическія, все дѣло все таки сводится не къ двумъ различнымъ манерамъ игры, а лишь къ модификаціи одной и той же манеры ея». Достаточно вспомнить покойную В. О. Коммиссаржевскую въ «Сестрѣ Беатрисѣ» и въ «Дикаркѣ», чтобъ не согласиться съ К. Гагеманомъ.

Еще болѣе удивленія вызываетъ такое никчемное и неожиданное послѣ серьезнаго разбора задачъ режиссуры замѣчаніе, что режиссеромъ «не долженъ быть первый попавшійся актеръ съ извѣстнымъ навыкомъ и нѣсколько увеличеннымъ жалованьемъ». Какъ будто это само собой не разумѣется!

Вообще послѣднія десять страницъ книги невыгодно отличаются отъ предшествующихъ.

Это объ авторѣ книгъ. Теперь «два слова» о переводчикѣ.

Напрасно П. П. Немвродовъ «выпустилъ (исключилъ) все то, что, по признанію самого автора, имѣетъ значеніе только для нѣмецкой публики и нѣмецкихъ сценическихъ дѣятелей». Между условіями сценическаго творчества на русской и германской сценахъ отнюдь не существуетъ

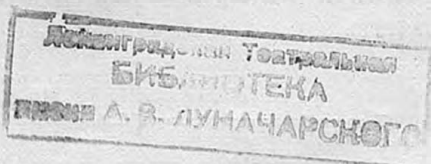
такой розни, чтобъ интересное для нѣмцевъ было безразлично для русскихъ. Къ тому же скромные размѣры «Режиссера» К. Гагемана скорѣй могли бы понудить ко включенію въ ея составъ мало-нужнаго, чѣмъ къ исключенію изъ нея относительно нужнаго.

Переводъ не блещетъ литературностью, но и не безтолковъ. Впрочемъ, такія выраженія, какъ «пришпориваніе способности къ фантазіямъ» или «натура», вмѣсто «природа», могли бы и отсутствовать при болѣе тщательной работѣ, согласно принципу *saepere stylum vertere*. Времени для исправленія подобныхъ погрѣшностей (а ихъ не мало въ книгѣ), было слишкомъ достаточно!—вѣдь переводъ оконченъ въ 1902 г., а изданъ въ 1909 г.—цѣлыхъ 7 лѣтъ!

Или это скорѣе вина Н. А. Попова, подъ редакціей котораго изданъ переводъ?

Н. Евреиновъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.



1214
135

6694

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
НА
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Въ теченіе 1910 года «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдетъ восемь разъ (Январь — Апрель, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^о, съ художественными приложеніями.

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

Цѣна годового экземпляра „ЕЖЕГОДНИКА“ 6 р. съ доставкой и перес.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ «Ежегодника» (Итальянская, д. 1—8, кв. 49).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Оставшіеся въ ограниченномъ количествѣ экземпляры «Ежегодника Императорскихъ Театровъ», предшествующихъ сезоновъ (начиная съ сезона 1890—1891 гг. продаются по 2 р. за экземпляръ, исключая сезона 1899—1900 гг. (редакція С. П. Дягилева), который продается по 3 р. за экземпляръ и сезоновъ 1906—1907 гг. и 1907—1908 гг., которые продаются по цѣнѣ 4 р. за экземпляръ. Полный комплектъ «Ежегодника» (1890—1906 гг.) продается за 25 р. Обращающіеся непосредственно въ Редакцію (Итальянская, 1) за пересылку не платятъ.