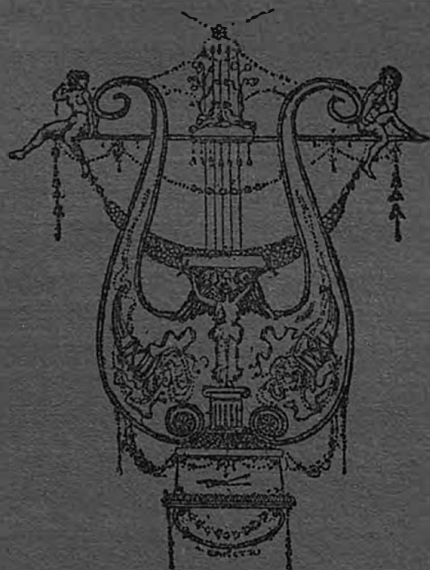


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1910

ВЫПУСКЪ V



СОДЕРЖАНІЕ.

Императорскій Эрмитажный театръ. В. Курбатова.
Боальдье и придворная французская опера въ С.-Петербургѣ въ
началѣ XIX в. Ник. Финдѣйзена.
О „Гамлетѣ“ на сценѣ. Тадеуша Налепинскаго.
Зудерманъ, какъ драматургъ. К. О. Головина.
Р. Шуманъ. Л. Сакетти.
Предшественникъ театра настроеній. Н. Н. Долгова.
Заграничныя письма: Письмо V. Лѣтнія впечатлѣнія. Т. Л. Щеп-
киной-Куперникъ.
Письмо въ редакцію. П. Россіева.

ПРИЛОЖЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

Императорскій Эрмитажный театръ: фойе театра со стороны
Невы. — Театръ съ набережной. — Зрительный залъ. — Часть
зрительнаго зала и авансцены. — Авансцена и новая занавѣ-
съ. — Проектъ театра Д. Гваренги. — Фойе театра. Внутрен-
ній видъ.
Г. Юрьевъ въ роли Аристида Биневича („Передъ зарею“ П. П.
Гнѣдича).
Г. Лерскій въ роли Валерьяна Хмырова („Передъ зарею“ П. П.
Гнѣдича).
Декораціи художника О. К. Аллегри къ пьесѣ П. П. Гнѣдича „Пе-
редъ зарею“.
Занавѣсъ и декораціи академика К. А. Коровина къ оперѣ Н. Рим-
скаго-Корсакова „Золотой пѣтушокъ“.

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ

19/10 **обозначенного здесь срока**

<i>19/10</i>	<i>15/11</i>	<i>15/11</i>		

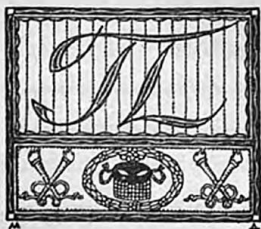


ПЕРСПЕКТИВА ЗИМНЕЙ КАНАВКИ.
ФОЙЕ ЭРМИТАЖНОГО ТЕАТРА СО СТОРОНЫ НЕВЫ.



ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ:

В. КУРБАТОВА.



ОСТРОЙКА театровъ принадлежитъ къ числу труднѣйшихъ архитектурныхъ задачъ. Въ ней чрезвычайно ярко выясняется, что зодчество есть гораздо болѣе искусство, чѣмъ наука. Можно теоретически рассчитать отраженіе звука отъ любой точки на данной сценѣ, но принять во вниманіе все теченіе звука въ данномъ залѣ въ высшей степени трудно. Вотъ почему многія изъ новыхъ театральныхъ построекъ такъ неудачны въ смыслѣ акустики и въ то же время не блещутъ ни остроуміемъ конструкціи, ни красотою. Въ XVIII в. архитекторы создавались практически, они учились на цѣломъ рядѣ строившихся зданій и театровъ и знакомились съ достоинствами и недостатками ихъ въ моментъ исполненія. Архитектурныя формы изучали не по фоліантамъ энциклопедій, а по короткимъ книжечкамъ Витрувія и Виньолы. Они прежде всего считали себя художниками и постройку задумывали не какъ комбинацію установленныхъ формъ, а какъ органическое цѣлое. При взглядѣ на самыя фантастичныя постройки XVIII вѣка, какъ, напр., Цвингеръ, Вѣнскій Бельведеръ или Царскосельскій Эрмитажъ, менѣе всего приходится замѣчать архитектурныя детали. Малѣйшія чисто декоративныя украшенія, какія нибудь вазы на балюстрадахъ крыши и тѣ органически вытекаютъ изъ общей идеи. Немудрено, что при такой цѣльности творчества было возможно найти и тѣ идеальныя формы изгиба залы и потолка, которыя даютъ знаменитый резонансъ Teatro alla Scala.

Въ нашъ вѣкъ, когда архитекторъ учится по бесчисленнымъ увражамъ, запоминаетъ далеко еще неизученные стили, въ родѣ русскаго или индійскаго, чертитъ колоссальныя чертежи и проекты—непосредственность творчества исчезла. А потому и появляются столь неудобныя и громоздкія

зданія, какъ Парижская Опера, не говоря уже о провинціализмахъ, вродѣ Петербургскаго Панаевского Театра.

Постройка театровъ затруднительна не только въ акустическомъ отношеніи. Очень трудно придать имъ внѣшность, соотвѣтствующую внутреннему назначенію. Пристройка фойѣ, уборныхъ и т. п. загромождаетъ основную форму сцены и зрительнаго зала.

Только въ Дрезденскомъ и Петербургскомъ Мариинскомъ театрѣ (до перестройки) снаружи видны полукруглыя стѣны зала, большинство же театровъ представляютъ прямоугольныя сооруженія, не всегда отличаеыя отъ жилого дома или фабрики.

Можно было бы ожидать, что, благодаря почти безграничному развитію техники въ XIX вѣкѣ, устройство театровъ и театральныя представленія уйдеть сильно впередъ. Оказывается однако, что сдѣланы скорѣе шаги назадъ. Вновь построенные театры плохи въ акустическомъ и мало удачны въ архитектурномъ отношеніи. На сценѣ остались тѣ же примитивныя машины, и только освѣщеніе, благодаря примѣненію электричества, дѣйствительно сильно усовершенствовано.

Какъ ни странно, но лучшіе театры построены въ XVIII вѣкѣ и лучшія сценическія приспособленія придуманы тогда же. Да и не мудрено: въ то время театромъ увлекались больше, чѣмъ теперь. Въ придворной жизни театръ игралъ несравнимо большее значеніе, буквально каждое торжество завершалось театральнымъ представленіемъ, при каждомъ дворцѣ имѣлся театръ, а нерѣдко и два. Да и вся придворная жизнь сохраняла еще характеръ театральнаго празднества, какимъ она была при королѣ Солнцѣ, разыгрывавшемъ всю жизнь великолѣпный балетъ, для котораго сценой служилъ Версаль.

Въ XVII вѣкѣ театры почти не были нужны, такъ какъ представленія устраивали прямо на воздухѣ: иногда въ садахъ (Версаль, амфитеатръ Giardino Boboli), на площадяхъ (Piazzetta, Place Vendôme) и т. п. Театры возникаютъ позже и сначала лишь при дворцахъ. Такіе театры, какъ не очень большія по размѣрамъ зала и сцены, не представляли особенныхъ затрудненій для сооруженія.

Только въ срединѣ XVIII вѣка въ цѣломъ рядѣ городовъ, особенно въ Италіи, появляются общественные театры, рассчитанные на большое число посѣтителей. Одновременно увеличиваются и размѣры сцены. Цѣлый рядъ талантливыхъ мастеровъ съ семействомъ Бибіена Галли во главѣ создаетъ декорационное искусство. Это время можно считать эпохою созданія современнаго театральнаго зданія.

Театральныя зданія въ Россіи появились въ началѣ XVIII вѣка и носили главнымъ образомъ или домашній, или временной характеръ. Переходнымъ типомъ къ большимъ театрамъ является старѣйшій изъ сохранившихся Петербургскихъ театровъ—Эрмитажный. Эта постройка представляетъ совершенно исключительный интересъ, съ одной стороны, по своему архитектурному значенію и, съ другой, какъ завершеніе ряда дворцовыхъ построекъ, начинающихся Зимнимъ Дворцомъ.

Зимній дворецъ былъ выстроенъ Растрелли на мѣстѣ прежняго, перестроеннаго тѣмъ же Растрелли для Императрицы Анны Іоанновны изъ палатъ Апраксина и Кикина. Постройку начали въ 1755 году и продолжалась она до 1762 года, такъ что Государынѣ не пришлось переѣхать во дворецъ, ею заказанный. Хотя 6-го апрѣля 1762 года Императоръ Петръ III и переѣхалъ въ него, однако, отдѣлка была еще далеко не закончена и продолжалась еще при Екатеринѣ II. Новая эпоха повлекла и измѣненіе стилей. Уже въ 1762 году кабинетъ Государыни устраиваетъ Деламоттъ, принесшій въ Россію стиль Людовика XVI. Тотъ же Деламоттъ пристроилъ ко дворцу Эрмитажный флигель (1765 г.), гдѣ были эрмитажныя собранія Императрицы и гдѣ теперь помѣщаются Романовская Галлерей и Галлерей Драгоцѣнностей.

Когда то въ эти комнаты Императрица помѣщала приобретаемыя за границею картины. Эти пріобрѣтенія были начаты въ 1763, когда она купила отъ прусскаго купца Гоцковскаго нѣсколько картинъ (въ томъ числѣ 3 Рембрандта). Дальнѣйшія покупки, особенно галлерей Кроза (1772 г.), герцога Шуазеля (1772 г.) и Вальполя (1779 г.) быстро увеличили это собраніе. Понятно, что небольшое помѣщеніе, теперь Арабесковое зало

Зимняго Дворца, не могло вмѣстить всѣ эти сокровища и для нихъ архитекторъ Юрій Фельтенъ въ 1775 году построилъ вдоль по Невѣ зданіе съ довольно простымъ и очень благороднымъ фасадомъ. Тамъ въ цѣломъ рядѣ залъ должны были быть размѣщены картины, пріобрѣтенныя Императрицею. Немного позже къ этому зданію вдоль Зимней канавки былъ пристроенъ длинный корпусъ, заключавшій во второмъ этажѣ точную копію ложъ Рафаэля.

Почти параллельно съ тѣмъ, какъ расширялось зданіе дворца, мѣнялись стили. Отъ дворца, гдѣ нижнія колонны вырастаютъ прямо изъ земли, гдѣ на капители іоническихъ колоннъ поставлены базы коринфскихъ, и надъ послѣдними поверхъ сильнаго карниза—лѣсъ статуй и вазъ, мы переходимъ къ флигелю Деламотта, гдѣ имѣется чуть не классическая колоннада, а нижнему этажу приданъ рустами видъ цоколя. Фасадъ стараго Эрмитажа, хотя и совсѣмъ простъ, но еще переходнаго стиля. Гваренги предстояло закончить эту группу построекъ, а онъ работалъ уже въ строго выраженномъ классическомъ стилѣ.

Совершенно напрасно думать, что стиль Гваренги созданъ такъ, какъ появляются теперь постройки въ «мавританскомъ» или «русскомъ» стиляхъ. Корни творчества Гваренги лежатъ глубоко въ искусствѣ сѣверной Италіи. Правда, даже въ Веронѣ Municipio, которое совсѣмъ въ стилѣ нашей Александровской эпохи ¹⁾, кажется страннымъ рядомъ съ великолѣпнымъ римскимъ амфитеатромъ, оно какъ бы меньше подходитъ къ послѣднему, чѣмъ Палаццо Мальфатти Санъ Микеле. Такъ вѣдь то Италія! И Веронѣ XVIII вѣка слишкомъ далеко до величія не только Рима, но и Петербурга Александровскаго времени. Тѣмъ не менѣе, и упомянутая постройка и величественное Campo Santo Вероны являются естественнымъ завершеніемъ того стиля, первые образцы коего дали Палладіо и Санъ Микеле.

Среди плоскаго пейзажа восточной Ломбардіи и на шири голубыхъ каналовъ Венеціи простыя формы Палладіанскихъ построекъ такъ же

¹⁾ Оно очень похоже на зданіе Академіи Наукъ, строенное по чертежамъ Д. Гваренги.

естественны, какъ богато изукрашенные порталы въ узкихъ переулкахъ средневѣковыхъ городовъ. Но классическая архитектура не могла развиваться въ мѣстности, подчиненной то австрійскому, то венеціанскому владычеству, оно не могло развиваться и въ іезуитскихъ странахъ южной Германіи. Зародыши простого и яснаго стиля сохранялись въ четырехъ книгахъ Палладіо, и лишь только повѣяло новыми идеями, какъ принципы классичности воскресли.

Однако, въ чистомъ видѣ они могли возродиться лишь тамъ, гдѣ не было традицій и даже въ Парижѣ неоклассическій стиль имѣетъ сравнительно мягкій оттѣнокъ. Только въ Россіи и Англіи рядомъ съ діаметрально отличными отъ него Тюдоровскимъ и Растрелліевскимъ стилями классическій стиль могъ развиваться до высшаго своего проявленія. Особенно легко могло произойти это въ Россіи, гдѣ стиль былъ обусловленъ вкусомъ Самодержцевъ.

Для Императрицы Екатерины II, выросшей за границей, московскіе и растрелліевскіе храмы были такъ же чужды, какъ и для Дж. Гваренги, а если вспомнить, что она чрезвычайно интересовалась архитектурой, то понятно, что вкусы склонились къ строго архитектурной, а не внѣшне декоративной красотѣ. Слѣдуетъ замѣтить, однако, что лично для себя Императрица предпочитала имѣть не столь строгія убранства, и собственные апартаменты въ Зимнемъ и Царскосельскомъ дворцахъ поручила Камерону. А тѣ мѣста, куда она являлась официально, какъ, напр., въ храмъ Дружбы (Музыкальное зало въ Царскомъ Селѣ), Эрмитажныя Галлерей, Зало при Монплеизирѣ и Англійскій Дворецъ, она старалась украсить возможно строго и придать имъ величіе, достойное Повелительницы Имперіи. Дж. Гваренги оказался наиболѣе подходящимъ зодчимъ для этого, потому что еще на родинѣ глубоко проникся и простотою и величіемъ построекъ Виченцы и Вероны, недалекихъ отъ Бергамо, гдѣ онъ родился.

Ни до, ни послѣ Гваренги никто изъ зодчихъ не превосходилъ его ясностью архитектурнаго замысла. Иной разъ эта ясность кажется излишнею простотою, хотя бы въ томъ зданіи, которое мы сейчасъ раз-

бираемъ. При проектированіи его Гваренги предстояло: во первыхъ, выразить внѣшнимъ видомъ назначеніе зданія, во вторыхъ, связать съ панорамой дворца и Эрмитажа.

Нужно сознаться, что вторая часть задачи была чрезвычайно трудна, такъ какъ Растрелли составилъ фасадъ Дворца изъ двухъ, одна на другую поставленныхъ, колоннадъ. Въ его постройкѣ стиль Барокко достигъ предѣла архитектурности. Растрелли завершалъ одно теченіе искусства, а Гваренги можно считать начинателемъ неоклассицизма. Разбивка фасада тамъ, гдѣ архитекторъ стѣсненъ и средствами и мѣстомъ и гдѣ не нуженъ вестибюль, представляла задачу нелегкую. Гваренги поступилъ подобно Деламотту. Нижній этажъ, придавъ ему рустами видъ цоколя, онъ подчинилъ верхнему, сверхъ этого этажа, прорѣзаннаго аркадами, онъ поставилъ рядъ полуколоннъ—одинъ изъ любимыхъ своихъ архитектурныхъ мотивовъ.

Эта колоннада заключена между двумя павильонами, украшенными нишами со скульптурами. Последнее придаетъ зданію нарядный дворцовый видъ, хотя въ настоящее время, благодаря неряшливой окраскѣ, статуи представляются расплывшимися комами тѣста. Окна, какъ почти всегда это у Гваренги, не имѣютъ наличниковъ ни въ верхнемъ этажѣ, ни въ нижнемъ и антресоляхъ, только въ среднемъ этажѣ они украшены превосходными наличниками съ фронтонами, типичными для эпохи ампира. Самое главное украшеніе фасада на Неву—упомянутая коринфская колоннада съ великолѣпнымъ спокойнымъ антаблеманомъ надъ нею.

Въ этомъ фасадѣ идея театра ничуть не выражена, если не считать выбора статуй трагическихъ поэтовъ. Гораздо выразительнѣе фасадъ на Зимнюю канавку. Хотя тамъ и предстояла очень трудная задача связать постройку аркою черезъ каналъ съ Эрмитажемъ, архитекторъ сумѣлъ, выдвинувъ полукруглую стѣну амфитеатра, отмѣтить назначеніе зданія. Въ сущности, главнымъ фасадомъ является именно западный. Сочетаніе изогнутыхъ линій амфитеатра, красивой арки черезъ каналъ, изгиба набережной и гранитнаго моста создали знаменитую декорацію, привлекав-

шую издавна вниманіе художниковъ (П. Гонзага, Галактіоновъ, С. П. Яремичъ и т. д.). Линія и декорація арки совершенно просты. Помѣщеніе надъ аркою служитъ фойэ зрительнаго зала, отъ котораго оно отдѣлено лишь дверью. Изъ того же фойэ по двумъ боковымъ коридорамъ можно пройти на сцену и въ фойэ артистовъ.

Зрительному залу придана довольно рѣдкая форма полуамфитеатра. Избирая эту форму, Гваренги считался и съ удобствомъ ея для зрителей и несомнѣнно имѣлъ въ виду и античные театры, напр., незадолго предъ тѣмъ открытый театръ Помпеи. Въ своей книгѣ о постройкѣ театра онъ подробно обсуждаетъ этотъ вопросъ и даже приводитъ планы наиболѣе извѣстныхъ полуамфитеатровъ.

Вообще говоря, было принято различать театры римскіе и греческіе. Въ первыхъ авансцена (*proscenium* или *pulpitum*) была ближе придвинута къ мѣстамъ зрителей, оркестра, т. е. наиболѣе низкое и пустое мѣсто зрительнаго зала представлялось полукругомъ. На немъ стояли кресла сенаторовъ. Греческій театръ, какъ болѣе древній, имѣлъ оркестру въ видѣ полного круга съ жертвенникомъ посрединѣ. Тамъ передъ началомъ трагедій дѣйствительно совершали жертвоприношеніе, а во время представленія находился хоръ. Гваренги выбралъ форму римскаго театра, уменьшивъ еще болѣе размѣры мѣста, занимаемаго оркестрой. Тамъ, гдѣ у древнихъ помѣщалась авансцена (*proscenium*), Гваренги помѣстилъ оркестръ, причемъ для лучшаго резонанса подъ оркестромъ сдѣлалъ дубовый обратный сводъ. Ложъ въ театрѣ нѣтъ, а потому и видъ этой игрушки-театра получился чрезвычайно нарядный, напоминающій гравюры увража Витрувія-Перро. За шестью рядами мѣстъ подымаются стѣны изъ искусственнаго мрамора, прорѣзанныя большими аркадами и украшенныя коринфскими колоннами. Въ промежуткахъ между колоннами помѣщены ниши со статуями Аполлона и 9 музъ, а въ квадратахъ надъ нишами бюсты и медальоны «великихъ современныхъ дѣятелей театра, такъ, на-примѣръ, двухъ извѣстнѣйшихъ композиторовъ: Жомелли и Бунаселло, и изъ числа поэтовъ: Метастазія, Мольера, Расина, Вольтера, Сумарокова

ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ.

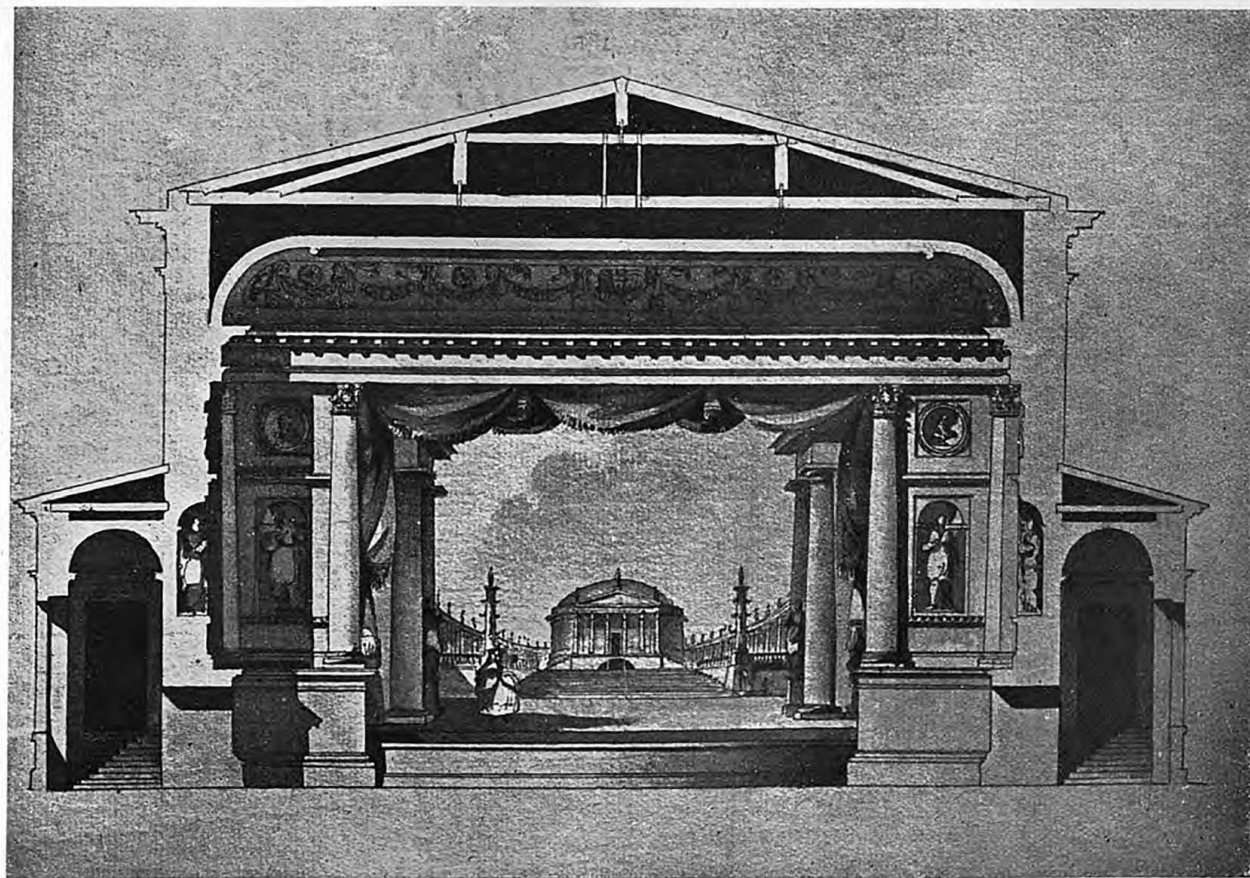
и др.». Выше антаблемана на полусводѣ потолка типичный для Гваренги орнаментъ изъ жертвенниковъ и гирляндъ.

Что касается до устройства сцены, то уже въ Екатерининскую эпоху немисливо было сохранить планъ древнихъ, т. е. сзади современной авансцены поставить капитальную стѣну съ тремя воротами въ ней. Въ древности за этими тремя воротами находились передвижныя декорации, представлявшія въ случаѣ трагедіи видъ царскаго дворца, для комедіи—обывательскаго дома, а для идилліи—виды садовъ или роццъ. Такое устройство пытался примѣнить А. Палладіо въ знаменитомъ Олимпійскомъ театрѣ Виченцы. Тамъ за авансценой, согласно предписанію Витрувія, находится богато украшенная колоннами и скульптурой стѣна и сквозь трое воротъ въ ней видны уходящія вдаль улицы роскошнаго города. Уже ученику Палладіо Дм. Амотти пришлось отказаться отъ этого и прорѣзать въ стѣнѣ Фарнезскаго театра въ Пармѣ настоящее отверстіе для сцены. Театръ Гваренги заканчиваетъ это развитіе сцены, она тамъ открыта настолько же, какъ и въ большихъ театрахъ XVIII вѣка. Ширина раппы 7 сажень, глубина сцены 15 сажень.

Эрмитажный театръ занимаетъ одно изъ замѣчательнѣйшихъ мѣстъ Петербурга, на его мѣстѣ былъ Старый Зимній Дворецъ, гдѣ скончался Великій Основатель столицы.

Планъ и фасадъ этого дворца воспроизведены въ Петровскихъ номерахъ Художественныхъ Сокровищъ Россіи (ред. Ал. Бенуа). Изъ нихъ видно, что дворецъ при Петрѣ Великомъ занималъ всего треть современнаго зданія Эрмитажнаго Театра. Его началъ въ 1716 году строить арх. Г. Маттарнови, по смерти котораго (1719 г.) постройку закончилъ Трезини. Императрица Екатерина I увеличила дворецъ почти втрое и придала ему тотъ видъ, который зарисованъ М. Махаевымъ на извѣстной гравюрѣ. Послѣ того, какъ Императрица Анна Іоанновна переѣхала въ Палаты Апраксина, старый дворецъ былъ заброшенъ. Тамъ помѣщали чаще всего пѣвчихъ, итальянскихъ и нѣмецкихъ артистовъ. Императрица Елизавета Петровна отдала его Лейбъ-Кампанцамъ. При Екатеринѣ II туда снова были

Д. ГВАРЕНГИ. ПРОЕКТЪ ЭРМИТАЖНАГО ТЕАТРА.
ОРИГИНАЛЬНЫЙ ЧЕРТЕЖЪ ХУДОЖНИКА.,
СОБРАНІЕ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА.,



помѣщены итальянцы музыканты. Съ 1766 года онъ уже былъ переданъ въ дирекцію Императорскихъ театровъ, а 12-го іюня 1783 года совершенно очищенъ и переданъ въ вѣдомство конторы строенія Домовъ и садовъ. Очевидно, это было исполнено въ виду постройки новаго театра, такъ какъ въ томъ же 1783 году послѣдовалъ указъ Бецкому:

«Иванъ Ивановичъ. На строеніе при Эрмитажѣ каменнаго театра указали Мы отпустить изъ Кабинета въ контору строенія домовъ и садовъ нашихъ сорокъ три тысячи рублей; а Вамъ повелѣваемъ первое, строеніе театра сего приказать производить по планамъ и подъ надзираніемъ архитектора Гваренги, второе, стараться оный въ концѣ Августа будущаго 1784 года непремѣнно отдѣланъ былъ. Екатерина. въ Санктъ Петербургѣ Сентября 23, 1783 года» ¹⁾.

Сумма на постройку столь значительнаго зданія, конечно, была недостаточна и въ слѣдующемъ году было отпущено еще 36,690 ²⁾, а затѣмъ и еще 5000—всего 82,700 р. При постройкѣ Гваренги помогалъ каменнаго дѣла мастеръ А. Русско, а работы исполняли живописецъ Валисини, столлярный мастеръ Хербергъ, рѣщикъ Шкопини, рѣзной и штукатурный мастеръ Бонавери, рѣщики Ажи и Тредіани. Послѣдній изготовилъ базы колоннъ, а скульпторъ Иридіани искусственный мраморъ ³⁾.

Постройка вполнѣ была закончена въ 1789 году, такъ какъ 1 ноября «вновь выстроенный» при Эрмитажѣ театральнй домъ былъ порученъ смотрѣнію «изъ Гофъ-фурьеровъ тому, который при Эрмитажѣ».

Сравнительно небольшая сумма, затраченная на постройку, именно всего 82,700 руб. по сравненіи, напр., съ постройкою того же Гваренги зданія кабинета ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА (около 230,000 р.), наводитъ на мысль, что Гваренги удалось использовать часть стѣнъ перваго зимняго дворца (лейбъ-кампанскаго дома). Это тѣмъ вѣроятнѣе, что фасадъ за аркою вдоль зимней канавки имѣетъ совершенно инныя пропорціи, по мелкости

¹⁾ Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 36/1629 стр. 194.

²⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629.

³⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 451 дѣло 2786.

соотвѣтствующія Петровской или Аннинской эпохѣ. Дальше мы увидимъ, что въ 1853 году эта часть фасада была измѣнена, но въ указѣ не сказано какимъ образомъ, а потому нужно думать, что дѣло касалось, вѣроятно, лишь перекраски, потому что наличники оконъ украшены характерными шлемами съ плюмажами Екатерининской эпохи.

Итакъ, не вѣроятно предположеніе, что хотя небольшая часть перваго Зимняго дворца сохранилась, а вѣдь именно въ этомъ зданіи скончался Великій Основатель столицы.

Замѣтимъ еще, что съ Зимней канавки открывается великолѣпная декорація, благодаря сочетанію линій ясно выраженного амфитеатра со спокойными арками крытаго моста и моста набережной. Это мѣсто избрано Чайковскимъ для одной изъ сценъ «Пиковой дамы», но придется еще, вѣроятно, подождать такого декоратора, который сумѣетъ развернуть во всю ширину сцены узкій проѣздъ Зимней канавки и въ то же время сохранить игру кривыхъ линій мостовъ и стѣны театра. Искусство развертыванія плановъ и измѣненія перспективъ, искусство, которымъ владѣли въ такомъ совершенствѣ декораторы XVIII вѣка, теперь позабыто.

Эрмитажъ съ театромъ былъ связанъ непрерывно по стилю, такъ какъ залы Эрмижа были декорированы тѣмъ же Гваренги, какъ видно изъ увража ¹⁾ и отличныхъ рисунковъ Эрмижаго собранія. Нужно думать, что впечатлѣніе было очень сильно при переходѣ отъ дворца въ этотъ античный театръ сквозь строго декорированныя залы, увѣшанныя сокровищами Эрмижа. Повидимому, почти до смерти Императрицы продолжались спектакли въ театрѣ и въ сентябрѣ (11) 1795 года былъ данъ указъ: «всѣ починки по Эрмижагому театру съ принадлежащими къ нему строеніями производить конторѣ строенія Домовъ и Садовъ впредь по отбытію двора весною, исправлялъ бы всѣ неминуемыя починки вмѣстѣ съ прочими» ²⁾.

¹⁾ Edifices construits à S.-Pétersbourg.

²⁾ Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 36/4629, л. 132.

Что касается до обстановки пьесъ, т. е. важнѣйшаго для театра, но теперь уже забытаго, взаимоотношенія между декораціями сцены и украшеніями зрительнаго зала, то оно еще существовало во времена Гваренги. Теперь даже мысль о подобномъ соотвѣтствіи можетъ показаться странной, вѣдь иногда въ одинъ вечеръ приходится переноситься изъ средневѣковья въ античный міръ, а оттуда въ эпоху короля Солнца. Задача современнаго декоратора—сдѣлать декорацію возможно ближе къ той эпохѣ, которая должна быть изображена. Въ XVIII вѣкѣ смотрѣли не такъ, театръ не былъ паноптикумомъ, онъ являлся частью самой жизни. Сцена не была отдѣлена рампой нацѣло отъ зрительнаго зала, и какъ разъ самые почетные зрители выступали иногда на сценѣ.

Поэтому и декораціи гармонировали со стилемъ всей жизни и стилемъ самого театра, созданнаго тою же жизнью. Въ Эрмитажномъ собраніи мы имѣемъ три рисунка, дающіе понятія о декораціяхъ, писанныхъ Гваренги, а что онъ писалъ ихъ или, по крайней мѣрѣ, давалъ для нихъ эскизы трудно сомнѣваться. Онъ отлично рисовалъ, какъ это видно изъ чудесныхъ рисунковъ-проектовъ большого театра, не даромъ учился у Рафаэля Менгса.

Въ Эрмитажномъ собраніи сохраняется рисунокъ Гваренги, изображающій сцену Эрмитажнаго театра. На сценѣ изображена античная колоннада, прекрасно гармонирующая со стилемъ театра. Предъ этой колоннадой, уходящей полукругомъ вдаль, на возвышеніи находится храмикъ, похожій на Пантеонъ.

Декораціи гармонировали съ заломъ и тогда, когда изображали совершенно иную эпоху. Такъ, на одномъ изъ Эрмитажныхъ проектовъ Гваренги мы видимъ какой то турецкій (мало-азіатскій) пейзажъ съ крѣпостью и горами; все это довольно даже натуралистично и, можетъ быть, не менѣе правдиво, чѣмъ декораціи мастеровъ, собирающихъ матеріалъ въ Элладѣ для античныхъ трагедій. Да и въ самомъ дѣлѣ, что такое правда въ искусствѣ. Точнымъ копіямъ дѣйствительности (у московскихъ художественниковъ) трудно вѣрится. Тамъ все «почти» такъ, какъ должно

ИМПЕРАТОРСКИЙ ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ.

быть въ дѣйствительности, но этого «почти» и не достаетъ. У мастеровъ XVIII вѣка при изображеніи античной жизни или средневѣковья все «не такъ», но «почти» имѣется, потому что есть истина искусства, есть высшее—то, что мы называемъ стилемъ.

Такъ, на проектѣ Большого театра изображена совершенно фантастичная декорація. Основные мотивы античны, но они нагромождены такъ, какъ было развѣ въ упадочномъ Баальбекѣ. Очевидно, эта декорація служила для какого нибудь фантастичнаго средневѣковаго, судя по костюмамъ, а, можетъ быть, индійскаго балета ¹⁾). Указаніями на стиль декорацій могутъ служить также очаровательные пейзажи въ Царскосельскомъ Турецкомъ Кіоскѣ, построенномъ Гваренги, и занавѣсъ Китайскаго театра тамъ же.

Во времена Павла I спектакли продолжались и для нихъ декораціи изготовлялъ гениальный П. Гонзаго, изумлявшій волшебными эффектами перспективы и освѣщенія. На одномъ изъ проектовъ его сохранился видъ на театръ отъ набережной ²⁾).

Въ началѣ царствованія Императора Александра I спектакли въ театрѣ происходили три раза въ недѣлю: въ понедѣльникъ, среду и пятницу послѣ половины декабря, а до тѣхъ поръ по одному разу въ недѣлю. Такъ отмѣчено на собственноручной записочкѣ карандашемъ при указѣ 1-го января 1801 г. ³⁾).

Къ этому времени театръ обветшалъ и въ 1802 году 1 февраля въ распоряженіе Гваренги были отпущены суммы для приведенія Эрмитажнаго театра въ первобытное состояніе. При этомъ Гваренги помогалъ А. Компальто и истрачено было 7.624 р. 55 к. ⁴⁾). Поправки продолжаются и позже, въ 1808 году ихъ производитъ Гваренги ⁵⁾), а въ 1817 году—Луиджи Русско ⁶⁾).

¹⁾ Имп. Эрмитажъ. Рисунки.

²⁾ Собр. кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова. Воспроизведенъ въ журн. «Старые Годы».

³⁾ Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 206, л. 2.

⁴⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 451. Дѣло 2830.

⁵⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 214, л. 226.

⁶⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 224 л., 12.

⁶⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 245, л. 394.

Въ концѣ царствованія Императора Александра I подѣ вліяніемъ, вѣроятно, Аракчеевщины, театръ былъ превращенъ въ манежъ, какъ видно изъ указа 3 февр. 1823 г.: «театральную залу въ Эрмитажѣ, да и самую сцену театра очистить для ученія баталіона Лейбъ-Гвардіи Преображенскаго полка, и дверь, ведущую отъ казармъ сего баталіона въ Эрмитажный домъ, отворить».

Очевидно, такое увлеченіе было недолгимъ, такъ какъ уже въ январѣ 1830 года въ театрѣ даются водевили ¹⁾, а въ 1838 году мѣста были обиты пунцовымъ бархатомъ и устроена люстра съ кенкетами архитекторомъ Шарлеманемъ ²⁾.

Въ 1851 году сцена была исправлена знаменитымъ Роллеромъ ³⁾

Въ 1848—1849 годахъ было выстроено новое зданіе Эрмитажа, при этомъ исчезла великолѣпная колоннада—фасадъ Рафаэлевыхъ ложъ; память объ этомъ фасадѣ сохранилась лишь на превосходномъ рисункѣ Галактіонова (прежде въ коллекціи Ваулина). Исчезла и часть залъ, декорированныхъ Гваренги. Наконецъ, въ 1858—1859 году наступила очередь Старога Эрмитажа и подѣ рукою Штакеншнейдера отлетѣли всѣ остатки строгаго стиля Гваренги. Одновременно долженъ былъ и не могъ не измѣниться и Эрмитажный театръ. Еще въ 1837 году плафонъ въ зрительной залѣ былъ росписанъ арабесками упадочнаго стиля. Въ 1853 фасадъ по Зимней канавкѣ былъ нѣсколько измѣненъ и сдѣланъ, какъ на Неву ⁴⁾.

Въ 1862—1863 г. театръ и все зданіе были капитально исправлены ⁵⁾, устроенъ водопроводъ и люстры. Съ тѣхъ поръ и до нашего времени театръ потерпѣлъ отъ цѣлаго ряда реставрацій, которыя, не измѣняя ничего по существу, отнимали понемногу отъ театра духъ классичности. И внѣшній видъ зданія, благодаря неряшливымъ окраскамъ, измѣнился къ худшему.

¹⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 106/540. Дѣло 23 л. 28.

²⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 12/907. Дѣло 35 л. 7.

³⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 9/941. Дѣло 11 л. 6.

⁴⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 23/918. Дѣло 16 л. 3.

⁵⁾ О. А. М. И. Д. Оп. 330/764. Дѣло 441, 456.

Правда, что онъ не такъ тоскливо выкрашенъ, какъ принято теперь красить дворцы, но слѣдуетъ все таки возвратить ему болѣе гармоничную и тщательную окраску.

БОАЛЬДЬЕ И ПРИДВОРНАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ ВЪ НАЧАЛѢ XIX в.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.

I.



АСКОЛЬКО подробно изслѣдована исторія итальянской оперы въ Россіи, настолько до сихъ поръ остается невыясненной судьба *французскаго опернаго театра*, привлекавшаго вниманіе петербургскихъ меломановъ сто лѣтъ тому назадъ. Правда, дѣятельность французской оперы была значительно кратковременнѣе итальянской, но врядъ ли вліяніе ея на русскую публику и композиторовъ оказалось слабѣе вліянія послѣдней. Стиль виртуознаго *belcanto* итальянцевъ былъ не по силамъ нашимъ доморощеннымъ «оперистамъ»; они находили у себя гораздо болѣе данныхъ подражать введенному французами непритязательному образцу упрощенной *оперы-водевиля*. Кромѣ того, на слѣдѣемъ недолговременной у насъ французской оперы оказалась сильная симпатія къ французской оперѣ вообще, и трудно не согласиться, что даже теперь репертуаръ Мейербера и Гуно (какъ завершителей стиля большой парижской оперы) и ихъ преемниковъ ближе, понятнѣе русской публикѣ, нежели современный имъ итальянскій оперный репертуаръ, за немногими исключеніями послѣдняго.

Но несмотря на такое прямое вліяніе французской оперы въ дѣлѣ начальнаго развитія русскаго опернаго творчества, несмотря также на исключительный успѣхъ, которымъ первая пользовалась у насъ въ свое

время, судьба французскаго опернаго театра въ Петербургѣ, какъ было сказано, до сихъ поръ остается настолько неизслѣдованной, что даже самый фактъ существованія у насъ подобнаго самостоятельнаго театра мало кому извѣстенъ. Причины этого забвенія понятны: съ одной стороны, все бѣльшее увлеченіе русской публики итальянской оперой, въ особенности благодаря народившейся плеядѣ первоклассныхъ вокальныхъ артистовъ, гремѣвшихъ европейской славой, съ другой—толчокъ, данный исходомъ и результатами Отечественнѣй войны 1812 года, постепенно привели къ созданію самостоятельно-національнаго опернаго творчества. Французская опера уже не возрождалась и, съ годами, память о ней постепенно изгладилась. Отсутствіе регулярной критики и театральныхъ хронографовъ (Араповъ, Морковъ и др. интересовались только судьбой *русскаго* театра) привело къ тому, что въ настоящее время лишь съ трудомъ можно отыскать, разбросанныя по немногимъ старымъ журналамъ, отрывочныя свѣдѣнія о существовавшемъ у насъ французскомъ оперномъ театрѣ 1804—1811 гг. Въ настоящемъ очеркѣ сдѣлана попытка собрать этотъ отрывочный матеріалъ, придавъ ему возможную полноту и цѣльность.

Если итальянская опера была желаннымъ и лучшимъ развлеченіемъ и украшеніемъ *придворной* жизни, въ качествѣ необходимаго показателя ея богатствъ и блеска, вспомнимъ громадныя для того времени суммы, затрачивавшіяся на итальянскихъ пѣвцовъ—то врядъ ли она была столь же доступна внѣ этой сферы. Во всякомъ случаѣ, какъ въ отношеніи чисто музыкальныхъ требованій, такъ и въ отношеніи исполненія тогдашняя французская опера, совершенно не мечтавшая еще о средствахъ большой парижской оперы, была значительно скромнѣе и доступнѣе для того же общества, особенно для его среднихъ слоевъ. Во всякомъ случаѣ, освобождаясь отъ узъ чисто придворнаго назначенія, оперный театръ долженъ былъ найти жанръ, соотвѣтствовавшій пониманію и вкусу болѣе широкихъ массъ публики, а вслѣдъ за ними и производителей русскихъ оперъ, въ то время только искавшихъ доступныхъ имъ образцовъ. Это и должно

было случиться, когда развлеченіе театромъ все болѣе дѣлалось достояніемъ общимъ. Такимъ развлеченіемъ и явилась французская опера. Императоръ Павелъ I, почти всюду стремившійся добиваться контрастовъ къ предшествовавшему ему блестящему царствованію Екатерины Великой, и въ области придворнаго театра упразднилъ итальянскую труппу и усилилъ французскую, прежде ограничивавшую свою дѣятельность драматическими спектаклями. Насколько твердо было желаніе этого Государя, видно хотя бы изъ того, что даже итальянецъ Кавось въ это время принялся за сочиненіе французскихъ оперъ (*Les trois bossus*, *L'intrigue dans les mines* и др.).

С. В. Танѣевъ въ IV выпускѣ своихъ «театральныхъ матеріаловъ» сообщаетъ, что въ самомъ началѣ царствованія дирекція «весьма дѣятельно принялась за реформы по французскому театру. Немедленно приглашенъ былъ новый составъ труппы, а старые артисты были отпущены съ награжденіемъ пенсією. Новая французская труппа оказалась превосходной, а французскою сценою совершенно завладѣла прекрасная пѣвица и актриса Шевалье. Инспекторомъ труппы былъ извѣстный тогда Гальяръ. Театральное управленіе, увлеченное успѣхами французской труппы, обращало все свое вниманіе только на этотъ театръ». За сравнительно короткій періодъ времени—послѣднее пятилѣтіе XVIII в.—на французской сценѣ было впервые поставлено около 40 оперъ, въ томъ числѣ: *Гаво* (*Le petit matelot*), *Гретри* (*L'amant jaloux*, *La rosière de Salancy*, *La fausse magie*, *L'épreuve villageoise*, *Le tableau parlant*, *Albert*, *Les deux avares*, *Panurge dans l'île des lanternes*, *Sylvain*), *Далейрака* (*Ambroise*, *Azemia*, *Raoul Sir de Crequi*, *Renaud d'Ast*, *L'amant statue*, *Nina*, *La soirée orageuse*, *Adèle et Dorsan*, *Camille*, *Philippe et Georgette*), *Дезэда* (*Alexis et Justine*), *Керубини* (*Lodoiska*), *Крейцера* (*Paul et Virginie*), *Лемуана* (*Les prétendants*), *Люлли* (*Monsieur de Pourceaugnac*), *Мартини* (*Annette et Lubin*), *Мерюля* (*Stratonice*), *Монсиньи* (*Rose et Colas*), *Пиччини* (*Atlas*, *l'esclave*), *Филидора* (*Le diable à quatre*, *Tom Jones*), *Шампэна* (*Les amours de Bayard*) и др. Въ этомъ списокѣ характерно преобладаніе оперъ Гретри и Далейрака—наиболѣе типичныхъ представителей современной французской оперы. Под-

ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ СЪ НАБЕРЕЖНОЙ.
ПОСТРОЕНЪ ДЖ. ГВАРЕНГИ (1784—1785).



робности этого первого періода существованія у насъ самостоятельнаго французскаго опернаго театра могутъ быть возстановлены по печатнымъ документамъ «Архива дирекціи Императорскихъ театровъ» (1746—1801¹⁾),—матеріаламъ, которые именно отсутствуютъ для иллюстраціи дѣятельности слѣдующаго, второго и блестящаго періода французской оперы въ началѣ царствованія Александра I. Этотъ періодъ тѣсно связанъ съ пріѣздомъ въ Петербургъ и службой здѣсь знаменитаго французскаго композитора А. Боальдье (1804—1810), послѣ отъѣзда котораго и съ наступленіемъ Отечественной войны придворная французская опера вообще и навсегда прекратила свою дѣятельность. Къ этому періоду мы и переходимъ.

II. АДРІЭНЪ БОАЛЬДЬЕ ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ (1804—1810).

Французскій біографъ Боальдье, А. Pougin²⁾, сообщаетъ немногіе и не вполне точно датированные факты, касающіеся лишь постановки его оперъ въ Петербургѣ; недостаточно выяснилъ онъ и обстоятельства, вызвавшія Боальдье, уже начинавшаго на родинѣ, въ Парижѣ, пріобрѣтать славу, поступить на русскую службу. Исправивъ первыя свѣдѣнія, которыя можно было отыскать въ современныхъ журналахъ или въ другихъ театральныхъ матеріалахъ (П. Араповъ, С. В. Танѣевъ), репертуаръ оперъ Боальдье за этотъ періодъ устанавливается достаточно подробно и точно. Что касается біографическихъ подробностей придворной службы французскаго композитора въ Петербургѣ, то таковыя покуда отыскать тѣмъ труднѣе, что

¹⁾ Изъ напечатаннаго во II томѣ «Архива» приказа тогдашняго директора театровъ Нарышкина видно, что въ 1800 г. во французской труппѣ находились слѣдующіе оперные артисты: пѣвцы—*Фрожеръ, Шевалье, Монготье, Le Roy* и *St. Vair*; пѣвицы—*Монготье, Декроасси, Буржоа, Шатефоръ, Моранъ, Шовенэ* и *Мезьеръ*; часть ихъ, какъ мы увидимъ ниже, продолжала свою службу и при Боальдье. Дирижеромъ французской оперы до Боальдье былъ А. *Парисъ* (1756—1840).

²⁾ *Arthur Pougin. Boieldieu, sa vie, ses oeuvres, son caractère, sa correspondance. Paris, Charpentier et C-ie, 1875.*

русскіе матеріалы для нихъ могутъ найтись только въ малодоступныхъ архивахъ Министерствъ Двора и Иностранныхъ дѣлъ.

Два обстоятельства, несомнѣнно, были причинами пріѣзда Боальдые въ Петербургъ: его семейныя неурядицы, гнавшія композитора изъ Парижа, и притягательность тогдашняго Петербурга въ качествѣ *золотого дна* для артистовъ вообще, а французовъ въ особенности. Славу необычайной щедрости русскаго двора и придворной знати разгласили французскіе артисты Андріе (Andrieux) и m-lle Фились (скоро вышедшая замужъ за Андріе), очаровавшіе тогдашнее петербургское общество, а также такіе европейскіе знаменитые виртуозы, какъ Гуммель и Крейцеръ. Въ Парижѣ знали, что особой симпатіей Императора Александра I пользовалась петербургская французская труппа, обновленная уже въ недавнее царствованіе Павла и теперь расширяемая и пополняемая лучшими артистами Парижа ¹⁾. По словамъ одного французскаго хроникера, «со времени отъѣзда Андріе и m-lle Фились горячка охватила выдающихся артистовъ: всѣ хотѣли побывать на берегахъ Невы». Подобное стремленіе французскихъ артистовъ въ Петербургъ тѣмъ болѣе могло заразить и Боальдые, что тамъ находилась сестра Фились—Фились-Бертенъ, которую Боальдые полюбилъ и все болѣе привязывался къ ней, убѣдившись въ печальныхъ послѣдствіяхъ своего брака съ танцовщицей Клотильдой Мафлероа. Какъ извѣстно, послѣ смерти своей первой жены (1826) композиторъ и женился на любимой имъ Фились-Бертенъ.

И такъ, вотъ главные мотивы его путешествія въ Россію: необходимость избѣгнуть совмѣстной жизни съ Клотильдой и надежда занять въ русской столицѣ блестящее положеніе, на которое онъ могъ надѣяться тѣмъ болѣе, что послѣ крупнаго успѣха въ Парижѣ его оперъ «Багдадскій калифъ» (1800) и «Ma tante Aurore» (1802) имя его приобрѣло едва ли не европейскую славу. И въ Петербургѣ оно уже пользовалось извѣст-

¹⁾ Съ цѣлью приглашенія французскихъ артистовъ за границу ѣздилъ тогдашній директоръ театровъ А. Л. Нарышкинъ. Возможно, что при этомъ случаѣ съ нимъ познакомился и Боальдые.

ностью, такъ какъ, по всей вѣроятности, вторая изъ этихъ оперъ съ большимъ успѣхомъ давалась уже въ *русскомъ* переводѣ. Даже современные Боальдые источники устанавливаютъ время его приѣзда не точно, относя послѣдній къ концу 1803 г. или къ началу 1804 г. По свидѣтельству П. Арапова, Боальдые поступилъ на службу 28 янвня 1804 г. Это разнорѣчіе подтверждаетъ предположеніе, что отъѣздъ французскаго композитора изъ Парижа походилъ на бѣгство и былъ обставленъ таинственностью. Вполнѣ апокрифическими кажутся извѣстія, сообщаемыя Halévy и Jules Janin, будто на русской границѣ Боальдые встрѣтилъ курьера Императора Александра (а по сообщенію Жанена, получилъ отъ Государя депешу), приглашавшаго его въ Петербургъ въ качествѣ придворнаго капельмейстера. Какъ бы то ни было; съ января 1804 г. Боальдые уже былъ здѣсь и поступилъ на службу, очевидно, капельмейстеромъ французской оперы, на мѣсто А. Париса (оффиціальнй титулъ Боальдые былъ «*Maître de chapelle de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies*», какъ онъ напечатанъ на обложкѣ изданной въ Петербургѣ оперы «*Télémaque*», см. ниже)¹⁾. По свидѣтельству другого современнаго журнала (*Correspondance des amateurs musiciens*), Боальдые получалъ—вѣроятно, только вначалѣ—жалованье въ размѣрѣ 3,000 рублей, впослѣдствіи, несомнѣнно, увеличивавшееся. Помимо управленія спектаклями французской оперы, французскій композиторъ обязался ежегодно сочинять новыя оперы, но возможно, что на него возлагались и другія порученія подобнаго рода. По крайней мѣрѣ, Жаненъ сообщаетъ, что Боальдые было поручено, или поручалось, сочиненіе военныхъ маршей для гвардейскихъ полковъ.

Насколько ревностно принялся Боальдые за работу въ началѣ своей петербургской службы и насколько положеніе его при дворѣ могло быть блестяще, доказываетъ фактъ очень быстраго сочиненія новой (первой для

¹⁾ Когда позднѣе Боальдые въ Парижѣ подалъ прошеніе о награжденіи его орденомъ почетнаго легіона (онъ былъ оскорбленъ тѣмъ, что орденъ имѣли Бертонъ и Паэръ!), онъ въ своей просьбѣ, въ числѣ своихъ титуловъ, указываетъ также на званіе члена *Имп. Академіи Художествъ* въ Спб.

Россіи) оперы «Алина, королева Голконская» (Aline, reine du Golconde), поставленной уже 5 марта 1804 года и посвященной Императору Александру I, о чемъ свидѣтельствуется печатное изданіе арій и дуэтовъ этой оперы ¹⁾. Вторая опера Боальдье «*La jeune femme colère*» (1805) была посвящена Императрицѣ Елизаветѣ Алексѣевнѣ и, наконецъ, третья, написанная черезъ два года опера «Телемакъ», считающаяся лучшимъ произведеніемъ его «петербургскаго» періода, посвящена тогдашнему директору Императорскихъ театровъ, А. Л. Нарышкину, оказывавшему самое благосклонное покровительство французскому композитору, который даже нерѣдко гостилъ въ пригородной дачѣ своего вельможнаго начальника. Эти факты вполне свидѣлствуютъ о томъ, что Боальдье нашелъ въ Петербургѣ то, чего искалъ въ отношеніи житейской удачи. Но, къ счастью, эта удача не заглушила и его творческаго дарованія. И хотя вдохновеніе его не волновалось такъ часто и усиленно, какъ до того и послѣ возвращенія изъ Петербурга, на родинѣ, въ Парижѣ, Боальдье всетаки успѣлъ здѣсь написать рядъ болѣе или менѣе крупныхъ и талантливыхъ произведеній.

А. Пужэнъ въ своей книгѣ перечисляетъ слѣдующія 9 оперъ, написанныхъ Боальдье въ Петербургѣ: Алина-королева Голконская, Молодая сердитая женщина, Хитрость служанки, Абдерханъ, Телемакъ, Любовь и Тайна, Опрокинутыя повозки, Женщина-невидимка, Ничего лишняго или два шарлатана. О нѣкоторыхъ изъ нихъ онъ вовсе не даетъ никакихъ свѣдѣній—пробѣлъ, во многомъ выполняемый современными Боальдье русскими печатными источниками, оставшимися, конечно, неизвѣстными біографу французскаго композитора. Вотъ извѣстія, сохранившіяся о постановкѣ оперъ Боальдье въ Петербургѣ, въ хронологическомъ порядкѣ ихъ появленія:

¹⁾ «Airs et Duos d'Aline, Reine de Golconde, Opéra en trois Actes, dédié à Sa Majesté Impériale Alexandre Premier Empereur de toutes les Russies, et arrangé pour le Forte-Piano, par Mr. Adrien Boieldieu, Maître de Chapelle de Sa Majesté et membre du Conservatoire de Musique de Paris. Gravé et imprimé à St. Pétersbourg chez Dalmas, éditeur de musique maison de Mr. le Colonel Schkourin № 10, sur le canal de la Moïka Se vend chez—Mr. Alici, libraire de la Cour, Mr. Dalmas et du Bureau établi dans le vestibule du grand théâtre. NB. Tous les exemplaires seront signés par l'auteur».

Алина, королева Голкондская (Aline, reine de Golconde), опера въ 3-хъ актахъ, либретто Vialo Favières, была впервые поставлена въ Эрмитажномъ театрѣ 5 марта 1804 г. Хроника «Corresp. des amateurs musiciens» сообщаетъ, что произведение это, поставленное въ Эрмитажѣ, вполне удовлетворило Его Величество, затѣмъ съ успѣхомъ было поставлено публично въ Большомъ театрѣ. Его Величество наградилъ Боальдые 1.500 руб. Насколько значителенъ былъ успѣхъ этой первой оперы Боальдые «для Россіи», показываетъ фактъ изданія отрывковъ ея ¹⁾. Выборъ либретто ея былъ сдѣланъ, вѣроятно, вслѣдствіе успѣха одноименной оперы Бертонна, поставленной незадолго передъ тѣмъ (сентябрь 1803 г.) въ парижскомъ театрѣ Feydeau. Успѣхъ сопровождалъ «Алину» и при возобновленіи ея въ 1805 г. Въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» (1805 г. № 11) сохранилось краткое извѣстіе о спектаклѣ 13 ноября 1805 г.: «Предметъ сей оперы, пишетъ хроникеръ, взятъ изъ сказки Буфлера. Лучшими мѣстами сей маленькой повѣсти надлежало пожертвовать театральнымъ пристойностямъ. Но еще довольно сбережено въ оперѣ такого, что, съ помощію игры актеровъ и музыки, дѣлаетъ ее пріятною... Г-жа *Фились-Андріе* въ сей оперѣ играла роль Алины съ свойственными ей прелестями; г-жа *Фились-Бертенъ* также много имѣетъ пріятностей въ роли *Земіи*; пѣніе Г. *Дюмушеля* не мало придавало волшебства сей піесѣ».

¹⁾ Здѣсь, кстати, слѣдуетъ указать, что главнымъ издателемъ произведений Боальдые въ Петербургѣ явился Дальмасъ (Dalmas), актеръ французской труппы, основавшій около 1804 г. фирму «Troubadour du Nord» (на титулѣ изданныхъ имъ «Douze romances favorites» Боальдые обозначено «Chez Dalmas, acteur français de Sa Majeste Impériale, Editeur et Propriétaire du Nord; Journal de Musique»...). Успѣхъ этого сборника вызвалъ появленіе новой серіи романсовъ Боальдые, въ изданіи того-же Дальмаса: Nouveau Recueil de douze romances, посвящ. графинѣ Софіи Строгановой. Благодаря поддержкѣ Боальдые, фирма Дальмаса постепенно могла расширить свою издательскую дѣятельность. Такъ, Дальмасъ предпринялъ изданіе репертуара французскаго опернаго театра (раньше пьесы этого репертуара издавались періодическими выпусками болѣе старой фирмой Герстенбергъ и Дитмаръ), въ томъ числѣ и отрывки изъ оперъ Боальдые, какъ, напр., арія Алины «Cessee, cessez de m'opposer l'interet général», исполнявшаяся м-ме Фились-Андріе. Партитура этой оперы, кстати, имѣется въ библіотекѣ Парижской Консерваторіи.

Молодая сердитая женщина (La jeune femme colère), одноактная комедія Этьенна, положенная на музыку Боальдьё, была впервые поставлена въ Эрмитажѣ 18 апрѣля 1805 г., а 24 апрѣля—въ Большомъ театрѣ. Исполнителями ея были: Андриё (въ роли Эмиля), Клапаредъ, Мессъ; изъ дамъ—Фились-Андриё (въ роли Розы) и Меесъ. Партитура оперы (очевидно, фортепіанная), по словамъ Пужэна, также была издана въ Петербургѣ. Біографъ композитора приводитъ въ своей книгѣ любопытное письмо Боальдьё къ либреттисту Этьенну, изъ Петербурга, 17 марта 1805 г., сообщающаго подробности сочиненія этой оперы, вѣрнѣе мотивы, заставившіе передѣлать комедію Этьенна въ оперу. Передѣлка была сдѣлана здѣшнимъ французскимъ актеромъ Клапаредомъ, написавшимъ и рядъ вставныхъ вокальных №№ и речитативовъ, такъ какъ комедія, поставленная незадолго передъ тѣмъ въ Парижѣ, въ театрѣ Louvois, понравилась Нарышкину и онъ торопилъ композитора кончить музыку ея къ открытію весенняго сезона.

Хитрость служанки (Un tour de soubrette), одноактная опера, впервые поставлена 16 апрѣля 1806 г. ¹⁾ Либретто (въ прозѣ) соч. Гершена. Въ журналѣ «Лицей» (1806 г. апрѣль, кн. II № 1) имѣется слѣдующее краткое извѣстіе о ея постановкѣ: «Сіе сочиненіе, будучи написано съ пріятностію и легкостію, заключаетъ въ себѣ очень забавныя подробности. Прибавьте къ сему ловкость игры и очаровательное пѣніе *Филисы-Андриё*, которая играла роль служанки; забавную игру г-на *Клапареда* въ роли Гаспарова слуги, почитающаго себя изъ знатной породы; музыку г. *Бойельдьё*, которую нѣсколько разъ заглушали рукоплесканія зрителей».

О слѣдующей оперѣ Боальдьё—*Абдерханъ* (Abder-Khan) извѣстій не сохранилось, если не считать даты ея перваго представленія, приводимой указателемъ В. Стасова ²⁾—24 апрѣля 1806 г., и указанія Фетиса

¹⁾ Эта дата указана въ цитируемой ниже замѣткѣ отдѣла «Театръ» журн. «Лицей»; она исправляетъ ошибку Римана (Opern Handbuch, von Dr. Hugo Riemann, Leipzig, 1887, стр. 564), относящаго постановку «Хитрости служанки» къ 1807 г.

²⁾ В. Стасовъ, Русскія и иностранныя оперы, исполнявшіяся на Императорскихъ театрахъ въ Россіи въ XVIII и XIX столѣтіяхъ, СПб. 1898 г. Въ данномъ

(Bibliographie universelle), что либретто этой 3-актной оперы было написано актеромъ Андриѣ. Пужанъ вовсе отказывается сообщить что-либо объ «Абдерханѣ», кромѣ названія оперы. Между тѣмъ, самая дата постановки оперы заставляетъ подозрѣвать здѣсь возможную ошибку: всего за недѣлю передъ тѣмъ Боальдье поставилъ написанную имъ на спѣхъ «Хитрость служанки» и врядъ ли могъ одновременно работать надъ другой, болѣе сложной оперой, тѣмъ болѣе что въ томъ же 1806 г. имъ была написана дѣйствительно новая 3-актная опера въ серьезномъ стилѣ («Телемакъ»).

Телемакъ (Télémaque), большая опера въ 3-хъ актахъ, впервые была представлена въ Эрмитажномъ театрѣ 16 декабря 1806 г., а 19-го того же мѣсяца публично на сценѣ Большого театра. По разсказу Halévy, опера была заказана по случаю предстоявшаго при Дворѣ высокото-ржественнаго случая, и Боальдье такъ торопили ея окончаніемъ, что копіисты ждали его партитуру, переписывали по частямъ, передавая листы партіи въ театръ, гдѣ опера также постепенно, по мѣрѣ полученія матеріала, разучивалась и репетировалась. И когда композиторъ кончилъ свое произведеніе, онъ увидалъ его на сценѣ, приготовленнымъ даже безъ его участія! Вѣроятно, это одинъ изъ анекдотовъ, распускавшихся по поводу всесильной власти русскихъ вельможъ (въ данномъ случаѣ Нарышкина, директора театровъ), но въ извѣстной доли онъ можетъ быть и небезос-нователенъ по отношенію къ «Телемаку». Изданный въ Петербургѣ и посвященный А. Л. Нарышкину ¹⁾, «Телемакъ» не добился постановки въ

случаѣ Стасовъ ссылается, какъ на источникъ свѣдѣнія, на словарь Фетиса (Biographie Universelle), но Фетисъ даты не указываетъ.

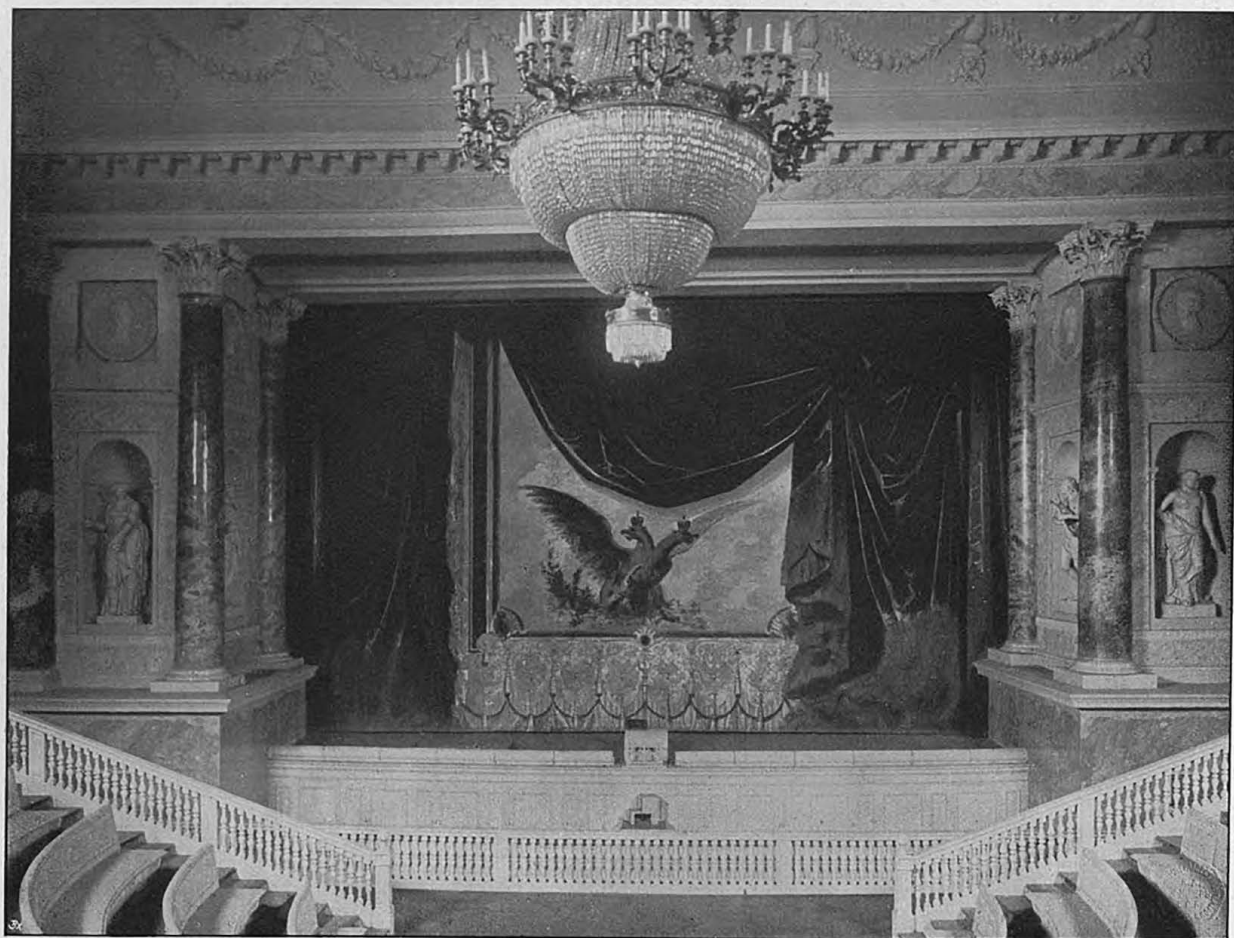
¹⁾ Вотъ титулъ крайне рѣдкаго печатнаго изданія клавираусцуга оперы: «*Télémaque grand - opéra en trois actes. Représenté pour la première fois devant Leurs Majestés Impériales, sur le théâtre de l'Ermitage, le 16 Decembre 1806, et sur le grand théâtre de la ville, le 19 du même mois, dédié à son Excellence Monsieur de Narischkin, grand Chambellan de Sa M. Imp., Conseiller priv actul, Directeur General des spectacles de la Cour, et de l' Empire des Russies, etc. etc. par Adrien Boildieu, Maître de chapelle de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies et membre du Conservatoire de Paris, arrangé pour le Forte-Piano par l'Auteur. Gravé et imprimé à St.-Petersbourg chez Dalmas, Editeur de musique*»... Рукописная *оркестровая* партитура оперы имѣется въ Нотной конторѣ СПБ. Импер. театровъ.

Парижѣ, какъ вѣроятно ни одна изъ оперъ, написанныхъ Боальдье въ Россіи, кромѣ послѣдней—«Rien de trop», соч. передъ отъѣздомъ композитора во Францію. Въ Парижѣ уже былъ поставленъ рядъ оперъ на тотъ же сюжетъ (лучшимъ изъ нихъ считается дѣйствительно талантливая опера Далеирака); это обстоятельство, а также и то, что Боальдье сочинилъ свою оперу для петербургской публики—въ этомъ случаѣ французы черезчуръ самолюбивы—преградило путь «Телемаку» на парижскія сцены. Между тѣмъ, и серьезность стиля «большой оперы», соотвѣтствовавшего классическому сюжету произведенія, и изящество, и выразительность многихъ арій, ансамблей и даже речитативовъ, слишкомъ замѣтно выдѣляютъ «Телемака» въ средѣ легкой куплетной музыки большинства остальныхъ оперъ-полуводевилей Боальдье (къ нимъ можно причислить *La jeune femme colère*, *Un tour de soubrette* и др.).

Слѣдующая опера Боальдье—*Любовь и тайна* (*Amour et Mystère*), очевидно, снова принадлежащая къ типу «оперы-водевиля» (обычный водевиль со вставными вокальными №№—типъ измелъчавшаго *Singspiel*'я, долго державшійся въ репертуарахъ европейскихъ театровъ—у насъ до Верстовскаго включительно, затѣмъ перешедшій изъ опернаго театра въ драматическій, въ водевиль съ куплетами). О ней также не сохранилось болѣе или менѣе подробныхъ извѣстій; не сохранилась и дата ея постановки; по указателю В. Стасова она была представлена въ 1806 г. (по мнѣнію Пужэна, не ранѣе 1807 г.). Годъ приблизительно вѣрный, такъ какъ, очевидно, либретто оперы было передѣлано для Боальдье изъ небольшой одноактной пьесы Joseph Pain'a «*Amour et Mystère ou Lequel est mon cousin*», поставленной въ парижскомъ *Vaudeville* въ январѣ 1806 г.; успѣхъ ея, очевидно, остановилъ вниманіе композитора (или Нарышкина), подобно прошлогодней «*La jeune femme colère*».

Опрокинутыя повозки (*Les voitures versées*), комическая опера въ двухъ дѣйствіяхъ, впервые была представлена 14 апрѣля 1808 г. Она также принадлежала къ типу оперы-водевиля, но успѣхъ ея былъ продолжительнѣе другихъ подобныхъ произведеній Боальдье: въ 1818 г. (9 сентября) она

ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ. АВАНСЦЕНА И НОВЫЙ ЗАНАВѢСЪ.



была возобновлена на казенной сценѣ. Свѣдѣнія о первой постановкѣ ея сообщаетъ «Драматическій Вѣстникъ» (1808 г. № 25). Опера, по словамъ хроникера этого журнала, передѣлана изъ водевиля Дюпати и либретто ея скорѣе основано на правилахъ «водевиля», а не комической оперы, которая «требуетъ простоты и ясности въ планѣ, быстроты въ ходѣ и гораздо болѣе дѣйствія, чѣмъ разговора... Пьеса, сочиненная водевилемъ, часто дѣлается суха и растянута, когда къ ней прибавятъ дуэты, тріо, квартеты и финалы, необходимые для комической оперы. И сія погрѣшность видна въ нѣкоторыхъ явленіяхъ оперы «Опрокинутыхъ повозокъ». Но многія веселыя и пріятныя мѣста, поддержанныя прелестною музыкою, дѣлая удовольствіе зрителю, заставляютъ его быть снисходительнымъ къ недостаткамъ. Веселая игра господина *Мееса*, представляющаго роль хозяина дома, обвороженнаго Парижемъ и всѣмъ парижскимъ; восхитительное пѣніе г-жи *Андріе*, и смѣшной характеръ старой дѣвы, гонящейся за невѣрнымъ, очень естественно представленной г-жею *Меесъ*, послужили много къ успѣху пьесы». Партитура этой оперы Боальдые имѣется въ нотной бібліотекѣ Императорскихъ театровъ.

Въ томъ же 1808 г. была поставлена одноактная опера-водевиль Боальдые — *Женщина-невидимка* (*La dame invisible*), партитура которой также имѣется въ бібліотекѣ Импер. театровъ ¹⁾. Подробности постановки ея не сохранились, но здѣсь интересно привести отрывки изъ письма Боальдые изъ Петербурга къ одному изъ его ближайшихъ друзей въ Парижѣ, композитору Бертону, относящагося къ тому же періоду и сообщающаго любопытныя подробности пребыванія Боальдые въ Петербургѣ. Въ этомъ письмѣ (отъ 10/22 октября 1808 г.) авторъ «Телемака» признается, что онъ провелъ минувшее лѣто, разѣзжая по загороднымъ дачамъ, не имѣя возможности вздохнуть свободно до того, какъ онъ возвратился въ городъ. Благодаря своего друга за предложеніе поставить въ Парижѣ произведенія,

¹⁾ Въ январѣ 1809 г. «Женщина-невидимка» была поставлена въ русскомъ переводѣ въ Москвѣ.

написанныя въ Петербургѣ ¹⁾, Боальдые пишетъ далѣе: «Я охотно принялъ бы эту услугу съ твоей стороны, но я съ большимъ удовольствіемъ жду возможности написать что-либо въ Парижѣ и на это у меня есть причины. Ты понимаешь, что послѣ пятилѣтняго отсутствія я долженъ тщательно поработать надъ произведеніемъ, которое поставлю въ Парижѣ, а здѣсь это сдѣлать мнѣ достаточно трудно прежде всего потому, что необходимо примѣниться къ тѣмъ, которые будутъ исполнять мое произведеніе, а затѣмъ потому, что такъ какъ я принужденъ былъ сочинять здѣсь по заказу, произведенія эти носятъ характеръ той торопливости, съ какой они писались. Душевно благодарю тебя за присланныя тобою либретто (роëmes) и за ту обязательность, съ которой ты ихъ мнѣ предоставляешь. Къ несчастію, ни одно изъ нихъ не понравилось Фились, а такъ какъ, помимо нея, у меня здѣсь никого нѣтъ, я принужденъ слѣдовать ея капризамъ. Я началъ *Двухъ калифовъ*. Я соединилъ женскія роли въ одну, чтобы сдѣлать ее болѣе блестящей; затѣмъ она прочла *Le Dormeur éveillé*. Ей болѣе понравилась роль Розы въ этой оперѣ, чѣмъ ея роль въ *Двухъ калифахъ* и она отказалась отъ послѣдней. *Abdereim et Almazie* ей также не понравились, и я, уставъ отъ всего этого, просто долженъ работать надъ пьесами, которыя она выбираетъ. По ея желанію, я написалъ недавно *Les voitures versées* въ двухъ дѣйствіяхъ и одноактную *La dame invisible*. Все это водевили, которые я долженъ былъ передѣлать въ оперы, и ты понимаешь, что это была довольно трудная работа. Въ концѣ концовъ, оба произведенія имѣли большой успѣхъ, но все таки это три акта потерянной музыки—ее необходимо было сдѣлать для какихъ нибудь семи или восьми представленій. Прибавь ко всему этому, что лѣтомъ я много веселюсь и постоянно странствую. Часть минувшаго лѣта я провелъ у французскаго посланника, остальную у Нарышкина, моего начальника, и въ теченіе всего этого времени не написалъ ни одной ноты. У меня остается только зима, чтобы написать три произведенія, обусловленные контрактомъ.

¹⁾ Бертонъ въ это время былъ назначенъ директоромъ театра Buffa въ Парижѣ.

Я уже написалъ половину перваго изъ нихъ для моего бенефиса, но еще до будущаго октября, когда кончается срокъ моего ангажемента, я обязанъ дать еще шесть произведеній и затѣмъ, кромѣ нынѣшняго, я имѣю еще два бенефиса; но я удовольствуюсь однимъ и такъ какъ оберъ-камергеръ (Нарышкинъ) обходится со мной съ величайшей любезностью, я надѣюсь, что мнѣ простятъ произведенія, которыя я обязанъ дать... И такъ ты видишь, что для того, чтобы написать произведеніе, достойное моихъ способностей, я долженъ быть въ Парижѣ. У меня имѣются на выборъ нѣсколько увертюръ; имѣю отрывки (morceaux), достаточно удачные, которые всюду могутъ быть примѣнены, застольные хоры, воспѣвающие любовь и удовольствіе (plaisir). Со всѣмъ этимъ и имѣя либретто, я справлюсь и, прибавивъ нѣсколько основныхъ отрывковъ (quelques morceaux de fond), я живо могу исполнить часть требованій автора, который пожелалъ бы довѣриться мнѣ. О чемъ я очень жалѣю, это о моей *Весталѣ*, которая была написана для меня и которую у меня перебилъ этотъ плутъ Спонтини... Надо утѣшиться».

Изъ трехъ или даже шести новыхъ оперъ, которыя Боальдье предполагалъ написать, едва ли онъ не ограничился только одной.—«*Два шарлатана*» (Rien de trop ou les deux paravents), поставленной въ 1810 г. О другихъ извѣстій не сохранилось и можно не безъ основанія предположить, что покровительство директора театра А. Л. Нарышкина покрыло лѣность французскаго композитора или нежеланіе его сочинять по контракту. Вѣроятно же всего, что для предстоявшаго, согласно письму, бенефиса Боальдье поставилъ, благодаря тому же покровительству, одну изъ своихъ прежнихъ оперъ, еще не ставившихся въ здѣшнемъ французскомъ театрѣ, именно, своего «*Багдадскаго калифа*» (Le calif de Bagdad), поставленнаго въ томъ же 1808 г., хотя и знакомаго петербургской публикѣ съ 1806 г., когда онъ съ успѣхомъ исполнялся¹⁾, въ русскомъ переводѣ (Лифанова) Самойловымъ (Калифъ) и Болиной (Зютельба). О новомъ успѣхѣ «Калифа»;

¹⁾ См. «Лѣтопись русскаго театра» П. Арапова, стр. 173.

въ особенности, благодаря исполненію Фились-Андріе главной женской роли, свидѣтельствуя печатные отрывки ея даже въ *различныхъ* современныхъ русскихъ нотныхъ изданіяхъ (Дальмаса, Дитмара), всюду указывающихъ на исполненіе ихъ Фились.

Послѣдняя опера, написанная Боальдые для Петербурга, была «*Ничего лишняго или два шарлатана*» (*Rien de trop ou les deux paravents*), одноактная комическая опера на текстъ Жозефа Пэна, поставленная впервые 25 декабря 1810 г. Партитура ея была издана въ Парижѣ. Вѣроятно, этой оперой французскій композиторъ и простился съ петербургскимъ Дворомъ и публикой ¹⁾. Пужэнъ справедливо предполагаетъ, что Боальдые вернулся въ Парижъ уже въ январѣ 1811 г.; это доказываютъ постановки двухъ оперъ его въ Парижѣ въ началѣ этого года: возобновленіе «*Ma tante Aurore*» 1 февраля въ Opéra Comique и первое представленіе «*Rien de trop*» 19 апрѣля въ томъ же театрѣ.

Помимо перечисленныхъ здѣсь оперъ, мы видимъ изъ письма Боальдые, что у него былъ извѣстный «запасъ» произведеній, написанныхъ имъ въ Петербургѣ. Къ нимъ, кромѣ двухъ тетрадей во многомъ изящныхъ и мелодичныхъ французскихъ романсовъ, изданныхъ Дельмасомъ: 1) *Douze Romances favorites avec accompagnement de Forte-Piano*; 2) *Nouveau Recueil de douze romances paroles de divers auteurs, avec accomp. de Forte-Piano, dédiées à Son Excellence Madame la comtesse Sophie de Strogonoff* (во второй изъ нихъ курьезенъ послѣдній романсъ на 3-хъ нотахъ—*do-re-mi*—одинъ изъ выпускавшихся при постановкѣ № юношеской талантливой оперы Боальдые «*Ma tante Aurore*»), принадлежатъ хоры къ трагедіи «*Аталія*» Расина, написанные и съ успѣхомъ нѣсколько разъ исполненные хоромъ Придворной Капеллы въ 1808—09 гг., во время гастролей знаменитой трагической актрисы Жоржъ. Наконецъ, Пужэнъ предполагаетъ, что въ Петербургѣ Боальдые, вѣроятно, началъ и одно изъ своихъ лучшихъ произ-

¹⁾ На титулѣ изданной партитуры есть указаніе, что «*Rien de trop*» была представлена «въ присутствіи Ихъ Императорскихъ Величествъ». Къ сожалѣнію, не сохранилось подробностей и этого прощальнаго спектакля.

веденій, двухактную комическую оперу «Jean de Paris», поставленную въ Парижѣ черезъ годъ.

Во всякомъ случаѣ, французскій композиторъ уѣзжалъ съ солиднымъ музыкальнымъ багажемъ. Послѣдній, какъ Боальдье самъ любилъ рассказывать, доставилъ много хлопотъ нашимъ таможеннымъ чиновникамъ, заподозрившимъ въ немъ французскаго шпиона (да такіе слухи, врядъ ли впрочемъ справедливы, носились и въ петербургскомъ обществѣ, благодаря дружбѣ Боальдье съ французскимъ посланникомъ Коленкуромъ. Не слѣдуетъ забывать, что Россія находилась наканунѣ разрыва съ Наполеономъ). Дѣло въ томъ, что три сундука композитора были обозначены таинственно—*si-mi-sol*, которые полиція хитроумно дешифровала переводомъ словъ *six mille soldats* и вѣроятно любопытствовала узнать дальнѣйшій ключъ этой политической корреспонденціи! Французскій біографъ Боальдье вполне отрицаетъ какое либо участіе композитора въ политикѣ и утверждаетъ, что только нездоровье и желаніе возвратиться на родину руководили его торопливомъ отъѣздомъ. Съ своей стороны, мы должны прибавить, что это обстоятельство совпало съ окончаніемъ контракта Боальдье и вообще съ упраздненіемъ французскаго театра въ Петербургѣ.

Какъ бы то ни было, пребываніе Боальдье въ Петербургѣ не прошло безслѣдно ни для него лично (онъ нашелъ здѣсь спасеніе отъ домашнихъ неурядицъ, нашелъ милостивый пріемъ и вѣроятно, матеріально былъ поставленъ лучше, чѣмъ раньше въ Парижѣ; наконецъ, талантъ его не только не заглохъ, но отъ прежнихъ мелкихъ формъ развился до умѣнія писать и въ болѣе серьезномъ стилѣ, о чемъ свидѣтельствуется его «Телемакъ»), ни для русской публики и русскихъ композиторовъ-дилеттантовъ. Для послѣднихъ онъ явился однимъ изъ первыхъ и лучшихъ образцовъ въ «оперѣ-водевилѣ» (едва ли не съ Боальдье копировалъ Верстовскій форму безконечныхъ полонезовъ въ своихъ операхъ и водевиляхъ). Для публики, и послѣ своего отъѣзда, Боальдье остался однимъ изъ любимѣйшихъ оперныхъ композиторовъ. Большинство его наиболѣе талантливыхъ оперъ было поставлено въ русскомъ оперномъ театрѣ, кромѣ «Тетушки Авроры» (годъ

постановки—?); у насъ съ успѣхомъ шли оперы Боальдые: «10 дней женитьбы» (1815), «Красная шапочка» (1817), «Жанъ Парижскій» (1819), «Новый помѣщикъ» и «Бѣлая дама» (1825) и «Двѣ ночи» (1834).

III. ФРАНЦУЗСКІЕ АКТЕРЫ, РЕПЕРТУАРЪ ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ.

Подобно тому какъ въ петербургской Французской оперѣ конца XVIII вѣка блестяло имя прекрасной актрисы и пѣвицы Шевалье, такъ въ возобновленной въ 1802 г. французской труппѣ главной притягательной силой была Фились-Андріе, «необыкновенный талантъ» которой восторгалъ и придворныхъ меломановъ, и публику, и тогдашнихъ газетныхъ хроникеровъ. Вокругъ нея группировались остальные силы болѣе или менѣе талантливыхъ пѣвцовъ-актеровъ (именно только при такомъ соединеніи пѣвца и актера и могла процвѣтать тогдашняя опера-водевиль), ограниченное число которыхъ вначалѣ (пѣвицы Фились-Бертенъ и Меесъ, пѣвцы—Сень-Леонъ, Дюмушель и Меесъ) постепенно расширялось. Вотъ приблизительный списокъ артистовъ, состоявшихъ во французской оперѣ или участвовавшихъ въ ея представленіяхъ этого періода:

Артисты—Андріе (1802—1812 ¹⁾), Ведель (1808), Дальмасъ (1806—1808), Деменьи (1808), Деспесси (до 1812), Дюкроаси (1806—1812), Дюмушель (1802—1805), Клапаредъ (1804—1806), Лавильяръ (1805), Ларошъ (1808), Францъ Лизьеръ (1804—1812), Менъель (1808—1811), Анри Меесъ (1802—1812), Монготье (1805—1806), Сень-Леонъ (1806), Фились (1806), Флеріо (режиссеръ ²⁾) (1805—1809), Фрожеръ (1806—1812), Шато-Форъ (1806).

Артистки — Фились-Андріе (1802—1812), Бальи (1805), Фились-Бертенъ (1802—1812), Бонне (1806—1812), Вальвиль (до 1812), Фрожеръ-

¹⁾ Даты службы ихъ во французской труппѣ показываются на основаніи упоминаній въ современныхъ источникахъ.

²⁾ До него «интендантомъ» французской труппы былъ Гальяръ; послѣдній одновременно былъ также учителемъ французскаго языка въ Театральномъ Училищѣ.

Вальвиль (до 1812), *Ксавье* (1805—1812), *Марія Меесъ* (комическія роли, 1802—1812), *Монготье* (1805—1806), *Туссенъ-Мезьеръ* (1806—1812), *Фюзи* (дебютировала въ 1808), *Шерго-Бюрсе* (1808), *Эвра* (1808—1812).

Въ «Лѣтописи» П. Арапова встрѣчаются лишь немногія отрывочныя свѣдѣнія о дѣятельности французской труппы. Такъ, подъ 1805 г. онъ сообщаетъ, что «французская труппа играла по большей части въ Маломъ театрѣ и иногда пополамъ съ русскими артистами» (въ Большомъ). Подъ 1810 г. сообщаетъ: «31 декабря, послѣ французскаго спектакля, сгорѣлъ Большой театръ и всѣ спектакли (въ томъ числѣ *французской* оперной и драматической труппы) стали даваться въ *Маломъ* театрѣ и *Новомъ*, вновь построенномъ въ нанятомъ домѣ Молчанова (бывш. Кушелева) на Дворцовой площади». Между этими двумя датами мы встрѣчаемъ только однажды болѣе подробное извѣстіе о французской труппѣ: «Въ октябрѣ 1808 г. продолжались дебюты вновь ангажированныхъ французскихъ актеровъ (дебютировалъ Ведель въ роли Танкреда, знаменитые Деглини, Ларошъ, актрисы Эвра, Шери-Бюрсе, актеры Гранвиль, Менвьель и проч.); въ ту пору иностранныя труппы были отличныя. Императоръ Александръ Павловичъ, въ бытность свою за границую, самъ замѣтилъ многихъ драматическихъ артистовъ и пѣвцовъ и приказалъ пригласить нѣкоторыхъ изъ нихъ въ Петербургъ, для разныхъ амплуа, и въ то же время велѣлъ составить труппу для Москвы. Иностранцы имѣли свои опредѣленные дни для представлений на обоихъ театрахъ».

Къ этимъ свѣдѣніямъ можно прибавить два современныхъ извѣстія, дающихъ краткую характеристику французской оперной труппы. Первое изъ нихъ сообщаетъ *Луиза Фюзи* (Fusil) въ «Воспоминаніяхъ французской актрисы о Петербургѣ и Москвѣ, 1806—1812» ¹⁾ — «Госпожа Фились-Андріе пользовалась тогда общеою любовью публики. Дарованія ея такъ извѣстны, что нѣтъ надобности упоминать о первыхъ этой артистки на

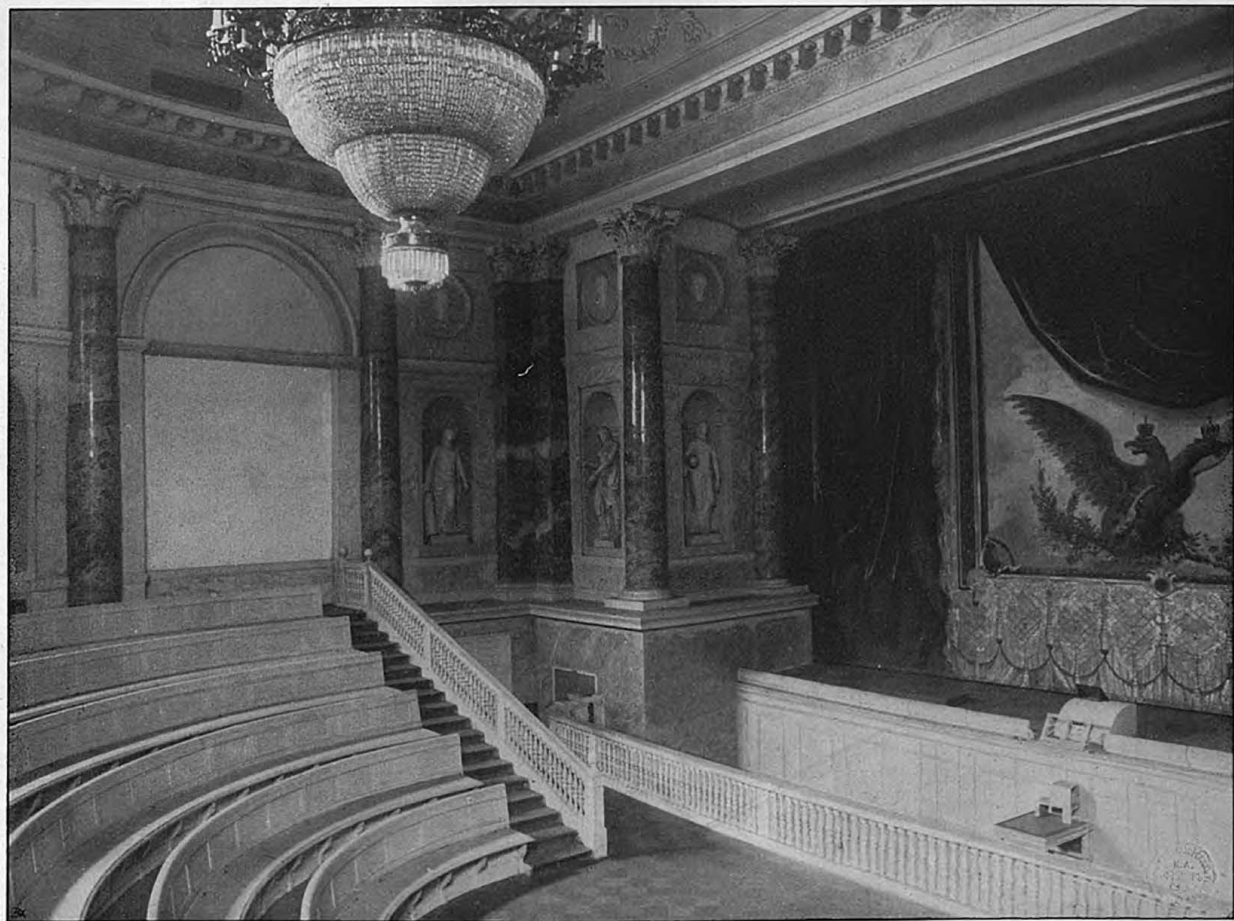
¹⁾ Напечатаны въ «Репертуарѣ Русскомъ и Пантеонѣ всѣхъ европейскихъ театровъ» на 1842 г. И. Песочкаго (т. XXII); Луиза Фюзи сама, какъ извѣстно, находилась одно время въ этой труппѣ.

сценѣ. Кто изъ ея современниковъ не знаетъ, какъ счастливо создала она роль Кези въ *Калифѣ Багдадскомъ* и роль субретки въ *Тетушкѣ Аврорѣ*. Сестра г-жи Фились, г-жа Бертень, весьма замѣчательная драматическая актриса, вышла во второй разъ за Боальдье. Знаменитый композиторъ сей написалъ въ Россіи нѣсколько прелестныхъ оперъ, привезенныхъ имъ во Францію, напр., *Опрокинутыя кареты* (*Les voitures versées*), *Молодую сердитую женщину* (*La jeune femme colère*), *Одного за другого* (*L'un pour l'autre*), *Телемака*. Въ этой послѣдней піесѣ, г-жа Бертень была превосходна въ роли Калипсо, а Фились-Андріе очень граціозна въ роли Эвхарисы, которую пѣла восхитительно... Современники помнятъ, конечно, и артистовъ комическихъ, Дюкрусси, Деглини, игравшаго благородныхъ отцовъ, Калана, очень хорошаго комика, и другихъ».

Еще интереснѣе отзывъ о нѣкоторыхъ членахъ французской оперы хроникера «Драматическаго Вѣстника» (1808 г., № 61), по словамъ котораго Фились-Андріе «по шестилѣтнемъ пребываніи въ одномъ городѣ ¹⁾, хотя и представлялась очень часто глазамъ одной публики, однако же прелестію своего пѣнія и пріятною живостію игры все еще привлекаетъ и восхищаетъ зрителей. Кажется, что ея голосъ и дарованіе получаютъ ежедневно новую силу и прелесть! Въ послѣднее представленіе, передъ отъѣздомъ своимъ въ Москву, она играла въ операхъ: *Адольфъ и Клара* и *Калифѣ Багдадскомъ*; сколько уже разъ представляла она роль *Клары* и *Кези*; но ее слушали и восхищались ею, какъ актрисой, показавшейся въ первый разъ на сценѣ. Выходя изъ театра, я слышалъ повтореніе сихъ словъ: она никогда не пѣла такъ прелестно! она никогда не была такъ мила! Однако, сіи слова были слышны и прежде послѣ представлений, украшенныхъ дарованіемъ этой прелестной пѣвицы. Она насъ оставляетъ на нѣсколько недѣль, чтобы восхищать своимъ искусствомъ древнюю нашу столицу... Гг. Андріе, Меесъ, Дальмасъ и Андре и г-жи Бертень и Меесъ

¹⁾ Очевидно, въ Петербургѣ. Въ этомъ сообщеніи интересенъ еще фактъ, сообщаемый хроникеромъ, о предстоявшихъ *гастрольныхъ* спектакляхъ французской оперы въ Москвѣ въ 1808 г.

ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ. ЧАСТЬ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА И АВАНСЦЕНЫ. ДЖ. ГВАРЕНТИ (1784-1785).



ѣдутъ также въ Москву, чтобы дать тамъ нѣсколько представленій и пріятно занять Московскую публику въ ожиданіи новой французской труппы, выписанной для тамошняго театра».

Дальнѣйшія извѣстія о французской оперѣ мы находимъ въ отзывахъ современныхъ журнальныхъ хроникеровъ, изрѣдка обращавшихъ вниманіе и на французскій театръ. Наряду съ этими отзывами здѣсь приводится, къ сожалѣнію лишь отрывочный, репертуаръ французской оперы эпохи Александра I, насколько его удалось покуда установить по разнымъ источникамъ (1805—1810 г.).

1804 годъ, 5 марта, «Алина, королева Голкондская» *Боальдье* (давалась также въ ноябрѣ 1805 г.).

1805 годъ, 24 апрѣля, Большой театръ, «Молодая сердитая женщина» *Боальдье*.—12 іюля «Евфрозина и Корадинъ или Исправленный тиранъ», оп. въ 3 д. *Мегюля*. Въ журналѣ «Сѣверный Вѣстникъ» находимъ слѣдующую рецензію: «Музыка г. Мегюля прекрасна. Роль Евфрозины играла г-жа Фились-Андріе; довольно наименовать эту актрису, чтобы представить себѣ, какъ играна роль Евфрозины, которая должна ловкостію и прелестями своими смягчить тирана; къ прелести игры она присоединила еще прелесть пѣнія... Роль графини играла г-жа Бертень, а роль Корадина (тиранъ, по словамъ хроникера—«ужасъ всѣхъ подданныхъ») г. Андріе довольно поразительно. Г-жа Бальи, кажется, слишкомъ робка и не имѣетъ никакой игры».

Вслѣдъ за «Евфрозиной и Корадиномъ» лѣтомъ же была поставлена опера *Саккини* «Эдипъ въ Колоннѣ», о которой также находимъ замѣтку въ томъ же «Сѣв. Вѣстн.». Авторъ послѣдней, разбирая, главнымъ образомъ, либретто, находитъ, что все, чѣмъ эта французская опера имѣетъ успѣхъ, «занято изъ греческой софокловой трагедіи... Несмотря однакожь на сіи упреки, которые сдѣлать можно французскому поэту, характеръ данный имъ Антигонѣ и удивительная музыка Саккини поставятъ сію оперу въ числѣ лучшихъ лирическихъ сценъ. Въ послѣдній разъ роль Эдипа игралъ г. Лавильяръ, актеръ прекрасный, роль Полиника — г. Дюмушель,

также заслуживающій похвалы и по голосу, и по игрѣ, роль Антигоны— г-жа Бертенъ». («Сѣв. Вѣст.» 1805, VII).

Въ августѣ, послѣ поста, французскій театръ открылся двумя операми *Мегиюля*—героической оперой «Стратониса» и оперой-водевилемъ «Подложный кладъ»; обѣ на текстъ Гофмана. Хроникеръ «Сѣв. Вѣстн.» (№ VIII), разбирая содержаніе «Стратонисы» замѣчаетъ, что въ ней «страсти мало имѣютъ силы, или можетъ быть это происходитъ отъ того, что онѣ со стороны актеровъ требуютъ болѣе искусства для ихъ выраженія. Безъ прекрасной музыки Мегиюля не имѣли бы, кажется, дѣйствія сіи непрерывныя короткія выраженія и вздохи; при томъ и пѣніе г-дѣ *Андріе* и *Клапареда* мало занимаетъ».—Что касается слѣдующей оперы: «Подложный кладъ или опасно подслушивать у дверей», то, по мнѣнію хроникера, «эту оперу будутъ долго слушать съ удовольствіемъ. Музыка, пѣніе, игра актеровъ и самая піеса занимаютъ безъ утомленія». Разсказавъ содержаніе «Клада», хроникеръ добавляетъ: «въ сей піесѣ много комическаго... Сребролюбіе Жеронта... весьма хорошо выражается г-мъ *Флеріо*, какъ искусно на примѣрѣ изображаетъ онъ жадность къ богатству, когда поетъ арію:

Ah! quel bonheur!
Ah! quelle ivresse!
Je crois déjà rouler sur l'or,
Je crois tenir l'heureux trésor
Mon oeil voit etc.

Г. Андріе также очень забавенъ въ этой піесѣ, а г-жа *Филисъ* (игравшая роль Лусилии) удивляетъ и восхищаетъ, когда поетъ: *En vain le coeur veut se défendre* и пр. Какое сходство съ флейтою въ ея голосѣ! это совершенная флейта или превосходитъ ее, ибо оживленный голосъ несравненно сильнѣе имѣетъ дѣйствіе—магії неодушевленной. Опера сія переведена уже и на русскій языкъ г. Ильинымъ».

Въ сентябрѣ были поставлены также двѣ оперы: «L'intrigue aux fenêtres» 1-актная опера въ прозѣ (либретто Dupaty) *Николо* и 3-хъактная «D'Au-

berge en auberge», того же автора, музыка *Тарши*. Хроникеръ «Сѣв. Вѣстн.» находитъ обѣ пьесы весьма забавными и отмѣчаетъ успѣхъ исполнителей (очевидно во второй изъ нихъ): выразительную и трогательную игру *Ксавье* (Меропа) и *Бертенъ*, которая привела публику въ восхищеніе въ Нинѣ и, по окончаніи пьесы, была вызвана продолжительными рукоплесканіями. Въ одномъ изъ слѣдующихъ выпусковъ «Сѣв. Вѣстн.», хроникеръ снова возвращается къ первой оперѣ (*L'intrigue aux fenêtres*) и добавляетъ: «сію оперу одушевляетъ тревога въ домѣ, входы по лѣстницѣ любовника; появленіе множества лицъ изъ окошекъ, крикъ, приходъ стражи; но ничто къ тому не способствуетъ какъ веселая, живая и легкая музыка. Въ сей піесѣ отличаются каррикатурною игрою г-нъ *Монготье*; г-жа *Монготье* и г-нъ *Дюмушель*—пѣніемъ».

Въ октябрѣ были поставлены оперы «*L'amoureuse de quinze ans*» (Пятнадцатилѣтній любовникъ) *Мартини*, «*La fête de la cinquantaine*» (Праздникъ пятидесятилѣтія) *Дезеда* и опера «*Роза и Коласъ*» *Монсиньи*. По словамъ хроникера «Сѣв. Вѣстн.»,—«содержаніе первой піесы очень ново и произвело въ публикѣ роптаніе. Такія піесы, говорили многіе, играютъ въ училищахъ... Г-жа *Меесъ* и г-нъ *Монготье* весьма забавны въ этой піесѣ». «Опера: *Пятидесятилѣтній праздникъ*, сказать въ короткихъ словахъ, очень *назидательна!!!*». Что касается старинной одноактной оперы Монсиньи, то хроникеръ находитъ, что въ «ней всѣ дѣйствующія лица подобраны очень удачно; г-жа *Меесъ* была самая смѣшная деревенская каррикатура; дрожаніе ея весьма счастливо подражаетъ голосу старухи. Г-нъ *Дюмушель* свѣтлымъ, плавнымъ и томнымъ пѣніемъ заставляетъ задумываться; г-жа *Филисъ* въ этотъ разъ была безпритворная деревенская любовница; *Меесъ*—какъ всегда почти въ другихъ операхъ, отличался своею ловкостію и искусствомъ».

1806 годъ. Свѣдѣнія о репертуарѣ также достаточно полны, въ противоположность слѣдующему 1807 г., о которомъ, благодаря отсутствію журналовъ, слѣдившихъ за театральною жизнью, извѣстій не сохранилось. 16 апрѣля 1806 г., вмѣстѣ съ оперой *Боальдье* «*Un tour de*

soubrette», была поставлена, для дебюта актера Фились, одноактная опера въ прозѣ «La soirée orageuse» *Далейрака*. Дебютантъ выступилъ въ роли Анжелико; въ немъ, по отзыву хроникера журнала «Лицей», «есть таланты, общающіе много для ролей простячковъ».

Въ маѣ и іюнѣ были поставлены: 1-актная опера водевиль «Le tableau des Sabin» (картина похищенія Сабинянокъ), музыка *Девьеля*, и французская опера *русскаго* композитора *Титова*. Что касается первой изъ нихъ, то хроникеръ находитъ, что «соли и шутокъ довольно въ сей оперѣ; сходство картины похищенія Сабинянокъ, съ дѣйствительнымъ похищеніемъ Лоры, и обманъ, какъ Лора уведена съ глазъ у Фаде, отмѣнно забавенъ. Самыя веселыя роли въ этой піесѣ—слуга Ферми, котораго игралъ г. *Фрожеръ* прекрасно; роль Фаде, которую игралъ г. *Монготье*, также весьма хорошо; роль г-жи Дюбрайлъ, которую играла г-жа *Меесъ*; роль Лоры—г-жа *Бертенъ*; роль г-жи Фирманъ—г-жа *Бонне*».

Болѣе подробно останавливается хроникеръ на второй оперѣ. «Французскіе актеры, пишетъ онъ, даютъ намъ піесы новыя, ежели не потому, что онѣ недавно сочинены, то по крайней мѣрѣ потому, что въ первый разъ ими сыграны. Между прочимъ въ нынѣшнемъ мѣсяцѣ сыграна была въ Русскомъ вкусѣ и изъ русскихъ анекдотовъ почерпнутая *Tatiana, ou la jeune paysanne des montagnes de Vorobyoff* (*Татьяна или молодая крестьянка съ Воробьевыхъ горъ*), опера въ двухъ дѣйствіяхъ, сочиненная французскимъ актеромъ г-мъ *Клапаредомъ*, а на музыку положенная Г. Т. ¹⁾. Мельтонъ, богатый молодой дворянинъ, по случаю увидѣвъ на Воробьевыхъ горахъ Татьяну, дочь стараго солдата Симона, влюбляется въ нее. Татьяна была невѣста Филиппа, московскаго мѣщанина. Мальтонъ хочетъ отнять у него; сей съ отчаянія бросается въ рѣку; его вытаскиваютъ; Мельтонъ, переломивъ сердце, за вѣрную любовь Филиппа къ Татьянѣ награждаетъ ихъ деньгами и любовники соединяются. Русскія пляски, игрища и національныя пѣсни гребцовъ, ѣдущихъ на шлюпкѣ,

¹⁾ А. Н. Титовъ (1769—1827).

болтанье Марѣы, старой разскащицы, простосердечіе Татьяны и пламенная, непрерывная любовь Филиппа одушевляетъ эту піесу. Г-жа *Фились-Андріе* играла роль Татьяны—совершенно русская крестьянка. Г-жа *Меесъ* настоящая деревенская болтуня».

Въ іюлѣ была поставлена новая 1-актная опера «*La danse interrompue*» (неизвѣстнаго автора), которая, по словамъ хроникера «Лицея», «осмѣиваетъ глупость тѣхъ стариковъ, которые занимаются забавами молодыхъ людей, каково напимѣръ танцованье. Г-жа *Меесъ* и г-нъ *Дюкроаси* прекрасныя каррикатуры! но при игрѣ сей піесы вспоминаешь послѣднюю половину отвѣта Боссюэтова Людовику XIV, который спрашивалъ его мнѣнія о театральныхъ зрѣлищахъ: *il y a de grands exemples pour nous*, сказалъ сей ораторъ, *et des raisonnements invincibles contre*».

Въ августѣ, послѣ открытія осенняго сезона, была поставлена опера-водевиль *Дезэда* «*Le pot de fleurs*»; въ которой «горшокъ съ цвѣтами падаетъ на плечо одного офицера и служитъ матеріею для оперы». Разсказавъ подробно сюжетъ пьесы и не упомянувъ о ея музыкѣ и исполнителяхъ, хроникеръ «Лицея» возмущенно добавляетъ: «въ семъ сочиненіи не соблюдена благопристойность въ обхожденіи».

Въ сентябрѣ ставится извѣстная опера *Керубини* «*Les deux journées*», которую, по словамъ того же хроникера, «одушевляетъ не только пѣніе г-жъ *Фились-Андріе*, *Бертенъ* и *Монготье* и игра ихъ и г-на *Меесъ*, но и превосходная музыка г-на Керубини».

15 октября 1806 г. съ большимъ успѣхомъ впервые была представлена 1-актная опера *Мегюля* «Уѣалъ и Мальвина» (*Uthal*), либреттистъ которой, Сень-Викторъ, взялъ сюжетъ изъ одной изъ «Пѣсенъ Оссіана». Хроникеръ «Лицея» очень хвалитъ содержаніе и обработку текста и добавляетъ «Музыка къ сей оперѣ богатая, гармоничная и ученая; она совершенно согласуетъ съ предметомъ, мѣстнымъ положеніемъ и тономъ дѣйствующихъ лицъ.—Г. Мегюль отказался въ сей оперѣ употребить скрипку въ оркестрѣ; однѣ квинты на мѣсто ея тутъ слышны; также употреблены арфы, басы и духовые инструменты. Отъ сего сочиненіе музыки въ своей

цѣлости сдѣлалось торжественнѣе; ея гармонія важнѣе и задумчивѣе. Знатоки говорятъ, что таковое предпріятіе достойно было остроумнаго и одареннаго гениемъ человѣка, который никогда не влечется ни по чьимъ слѣдамъ, чтобъ съ робостію идти по проложеннымъ стезямъ, отъ коихъ не смѣетъ удалиться толпа молодыхъ списчиковъ и рабскихъ подражателей ¹⁾. Надобно почувствовать, что въ столь важномъ сочиненіи, какъ *Увалъ*, въ коемъ съ начала до конца владычествуетъ горестъ, отчаяніе, бѣшенство и мщеніе; въ коемъ дѣйствіе происходитъ въ бурную ночь, въ пустомъ лѣсу, нужна была музыка унылая, приличная мѣсту и лицамъ; и здѣшними музыкантами мысль Межюля выражена была къ удовольствію публики. Но ни г. *Шатофоръ* въ роли Лормора; ни г. *Андріе* въ роли Увала; ни г. *Сенъ-Леонъ* въ роли Уллиса не произвели въ оной выгоднаго впечатлѣнія. Одна г-жа *Бертенъ* нѣсколько поддерживала піесу томною и пріятною игрою».

Въ октябрѣ же дебютировала г-жа *Фюзи* въ комедіи «Открытая война» и въ оперѣ *Гретри* «Ревнивый любовникъ» въ роли Жасенты, но, по словамъ «Лицея», «передъ г-жею *Филисъ*, достоинства ея примѣтно померкли». Публика рукоплескала ей съ восхищеніемъ въ первой піесѣ; а въ послѣдней съ сожалѣніемъ внимала слабому, хотя гибкому, пріятному и ученому ея голосу».

Въ декабрѣ были поставлены «Телемакъ» *Боальдье* (19 декабря Большой театр) ²⁾, 3-хъактная опера *Далейрака* «Гулистанъ» и въ концѣ

¹⁾ Возможно, что авторъ рецензіи намекаетъ здѣсь на Боальдье, въ особенности на его «оперно-водевильное» производство.

²⁾ Объ успѣхѣ «Телемака» и двухъ главныхъ исполнительницъ оперы (Филисъ-Андріе и Бертенъ) было сказано выше. Въ запискахъ русской артистки («Музык. и Театр. Вѣстникъ», 1857 г.) сохранились слѣдующія, не лишенныя интереса, подробности о постановкѣ этой оперы Боальдье. Анонимный авторъ этихъ «Картинокъ прошедшаго» рассказываетъ объ одной вставной мимической сценѣ въ «Телемакѣ». «Калипса, желавшая помѣшать Улиссу отправиться въ Итаку, призываетъ къ себѣ на помощь Эола. Онъ выходитъ, ведя за собой на привязи четыре вѣтра, и, по приказанію Калипсы, спускаетъ ихъ. Освободившись отъ оковъ, они, какъ бѣшенныя, бѣгаютъ по сценѣ, размахивая огромными крыльями. Эффектъ былъ удивительный, и фигуры, представлявшіе вѣтры, такъ хорошо и естественно дѣлали свое дѣло,

1806 или въ началѣ 1807 г. «Любовь и тайна» *Боальдье*. Хроникеръ «Лицея» сообщаетъ, что «содержаніе новой оперы *Гулистанъ* занято изъ *Тысячи и одного дня...* Главное дѣйствующее лицо въ продолженіи всѣхъ трехъ дѣйствій до послѣдней минуты волнуется между страхомъ и надеждою, между счастливыми и несчастливыми приключеніями, не нарушая ни на минуту его характера и философіи. Г. Далейракъ сочинилъ музыку сей оперы на тѣхъ правилахъ, въ каковыхъ подали ему примѣръ Монсиньи и Гретри, т. е. совершеннымъ сліяніемъ ея съ колоритомъ Поемы, такъ что не возможно ни словами обойтись безъ музыки, ни музыку примѣнить къ другимъ предметамъ. Роль Гулистана играетъ г. *Клапаредъ*; Тагера г. *Меесъ*; Короля Самаркандскаго г. *Андриё*; Дилары г-жа *Фились-Андриё*, по обыкновенію болѣе или менѣе занимательно».

Этотъ краткій отзывъ—послѣдній, который мы можемъ привести о французской оперѣ. «Лицей», смѣнившій въ 1806 г. «Сѣверный Вѣстникъ», въ декабрѣ того же года прекратился. Черезъ два года появился въ Петербургѣ новый журналъ «Драматическій Вѣстникъ», но въ немъ можно найти только одну, интересную для насъ, рецензію—объ «Опрокинутыхъ повозкахъ» *Боальдье*, уже раньше приведенную въ настоящей статьѣ. Благодаря этому, покуда вовсе нѣтъ возможности установить репертуаръ французской оперы 1807—1811 гг., съ небольшимъ исключеніемъ въ 1808 и 1810 гг., когда были поставлены слѣдующія оперы:

Въ 1808 г. «Опрокинутыя повозки» *Боальдье* (14 апрѣля), «Адольфъ

что не только зрителямъ, но и намъ, до самой глубины знающимъ тайны всѣхъ подобныхъ эффектовъ, казалось, что широкія крылья ихъ вѣютъ холодомъ, и по тѣлу пробѣгала невольная дрожь. Въ этой же пьесѣ была и другая сцена. Малютка, воспитанница Азарова, представляла Вакха. Она была въ легкой синей туникѣ и вѣнчѣ изъ виноградныхъ листьевъ, перемѣшанныхъ съ гроздьями. Сама она была румяная, кругленькая дѣвочка, съ пухлыми щеками, и роль свою исполняла неподражаемо. Потягивая вино изъ золотого кубка, она съ улыбкой любовалась плясками менадъ, мало-по-малу отдаваясь вліянію охмѣляющаго напитка. Граціозно пошатываясь, расхаживала она по сценѣ, и наконецъ, въ изнеможеніи, склонившись головой на руку одной изъ менадъ, засыпала, не выпуская изъ рукъ кубка... Ее уносили при громѣ восторженныхъ рукоплесканій. Сцена эта была на самомъ дѣлѣ прелестная».

и Клара» 1-актная опера *Далейрака* (въ заглавной партіи—Фились-Андріе), «Калифъ Багдадскій» *Боальдьё* и «Принцесса Вавилонская» *Штейбельта*. Последняя опера имѣла успѣхъ и была первымъ произведеніемъ, поставленнымъ въ Петербургѣ подъ личнымъ управленіемъ композитора, который, по отъѣздѣ Боальдьё въ Парижъ, и занялъ его мѣсто дирижера въ петербургской французской оперѣ.

Въ 1810 г.—«Одна шалость» 2-актная опера *Меюля* и его же «Ариодана», «Саржино» *Штейбельта* и «Любовное свиданіе» *Изуара*.

Вотъ все, что покуда намъ удалось собрать объ артистахъ и репертуарѣ французской оперы въ Петербургѣ временъ Боальдьё. Эти извѣстія обрамляютъ главнымъ образомъ время 1805—1808 гг.—едва ли не лучший періодъ французской оперы у насъ. Тучи, постепенно заволакивавшія политическій горизонтъ Россіи, стали замѣтнѣе и на театральномъ горизонтѣ, по свидѣтельству С. В. Танѣева. Въ концѣ 1809 г. нѣкоторые изъ членовъ французской оперы (въ томъ числѣ режиссеръ Флеріо, супруги Меесъ и дочь ихъ Бонне) «пожелали воспользоваться возвышавшимся значеніемъ въ Европѣ своей націи» и не только потребовали прибавки, но и поставили особыя условія относительно выслуги пенсіи. Аппетиты ихъ не были удовлетворены и, напротивъ, черезъ полтора года французская труппа была распущена, а опера—навсегда упразднена.

С. В. Танѣевъ въ I вып. своихъ очерковъ «Изъ прошлаго Императорскихъ театровъ» рассказываетъ, что къ концу 1812 года общественное мнѣніе Россіи было до того возбуждено противъ французовъ, что французскіе спектакли не могли быть даваемы. 19 ноября 1812 г. А. Л. Нарышкинъ послалъ слѣдующій приказъ конторѣ Императорскихъ театровъ: «Препровождая при семъ полученный мною Высочайшій Его Императорскаго Величества рескриптъ объ увольненіи французской труппы—предлагаю по полученіи сего немедленно сдѣлать надлежащее распоряженіе». Рескриптъ Государя отъ 18 ноября былъ слѣдующаго содержанія:

«Александръ Львовичъ. По настоящимъ обстоятельствамъ находя французскую труппу не нужною, повелѣваю всѣхъ актеровъ и актрисъ,

ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛЪ.
ПОСТРОЕНЪ ДЖ. ГВАРЕНГИ (1784—1785).



какъ по здѣшнему, такъ и по московскому театрамъ оную составляющихъ изъ службы моей отпустить, удовлетворивъ ихъ по настоящее число жалованьемъ. Относительно же тѣхъ, которые, на основаніи постановленія 28 декабря 1803 г. о театральныхъ артистахъ, выслужили срокъ для полученія пенсіоновъ назначенные, далъ я повелѣніе управляющему кабинету о производствѣ слѣдующимъ пенсіоновъ. Впрочемъ пребываю вамъ благосклонный *Александръ*».

Указомъ, даннымъ въ тотъ же день Кабинету, повелѣно было производить въ пенсіонъ треть тѣхъ окладовъ, которые они получали до увольненія ихъ со службы. Списокъ артистовъ, приложенный при указѣ и уволенныхъ съ пенсіей, сообщаетъ намъ имена артистовъ дослужившихъ въ казенной французской оперѣ до момента ея упраздненія; это были: актеры *Андріе, Деглини, Дюкроасси, Фр. Лизьеръ, Анри Меесъ и Фрожеръ*; актрисы: *Фились-Андріе, Бертень, Бонне, Вальвиль, Фрожеръ-Вальвиль, Ксавье, Туссенъ Мезьеръ, Марія Меесъ и Эвра*. При увольненіи ихъ было Высочайшее повелѣно выдать проѣздныя деньги только неполучившимъ пенсіона, а остальнымъ предоставить на выборъ—получить проѣздныя деньги, или назначенные имъ пенсіоны.

Увольненіе французской труппы скорѣе походило на высылку, и въ этомъ отношеніи вполнѣ дополняетъ характерную картину «настроенія» русскаго общества въ 1812 г., такъ жизненно набросанную Пушкинымъ въ «Рославлѣ»: «Свѣтскіе балагуры присмирѣли; дамы струхнули. Гонители французскаго языка и Кузнецкаго моста взяли въ обществахъ рѣшительный верхъ и гостиныя наполнились патріотами. Кто высыпалъ изъ табакерки французскій табакъ и сталъ нюхать русскій; кто сжегъ десятокъ французскихъ брошюркъ; кто отказался отъ лафита и принялся за кисляя щи. Всѣ заклились говорить по-французски; всѣ закричали о Пожарскомъ и Мининѣ и стали проповѣдывать народную войну, собираясь на долгихъ отправиться въ Саратовскія губерніи»...

Вмѣстѣ съ французскимъ табакомъ, лафитомъ, языкомъ, былъ изгнанъ и французскій театръ у насъ. Правда скоро, по окончаніи войны, онъ былъ возстановленъ въ своихъ правахъ, но французская опера у насъ болѣе не возродилась.

О „ГАМЛЕТЪ“ НА СЦЕНѢ.

ТАДЕУША НАЛЕПИНСКАГО.

I.



ЖИВЯ въ Петербургѣ нѣсколько зимъ, я не разъ удивлялся непропорціональности симпатій петербуржца къ различнымъ формамъ живаго искусства. Мнѣ кажется, смѣло можно утверждать, что львиная доля культурныхъ интересовъ петербургскаго интеллигента — это музыка и театр. Ни одна выставка не посѣщается тамъ такъ усердно, какъ симфоническіе концерты; ни одинъ художникъ, свой, или заграничный, не можетъ рассчитывать на столь энтузіастическій пріемъ, въ какомъ заранѣе увѣрены Дузэ или Дунканъ, Гофманъ или Никишъ. И только косвенно, по поводу, увлекается петербургскій покровитель музъ, или жрецъ Аполлона, тѣмъ или другимъ художникомъ, чаще всего въ связи съ какой нибудь новой постановкой въ одномъ изъ модернистскихъ театровъ. Художники сами такъ любятъ театръ и такъ животрепещатъ надъ его путями, что готовы брать на расхватъ все, что попало, и декорируя на разные лады шаблонный драматическій остовъ (напр. «Жизнь Человѣка»), способны творить изъ ничего прекрасныя, полныя отвлеченнаго смысла картины. Наконецъ, актеры русскіе, напр. артисты Московскаго Художественнаго театра, удивляли Европу (весною 1906 г.) своимъ подвижническимъ культамъ «внутренней музыки». Какъ извѣстно, Станиславскій сотворилъ кумира въ образѣ отвлеченной художественной цѣлости. Ни въ одномъ центрѣ Европы, во всемъ прочемъ столь далеко позади себя оставившей Петербургъ и Москву, не найти столь вдохновенныхъ (на ряду, впрочемъ, съ самодурствующими) новаторовъ сцены, синтетиковъ сценическаго искусства и т. п., сколько насчитываютъ ихъ столицы Россіи. И если русское общество съ точки зрѣнія его самого,

по словамъ «кающихся дворянъ» и иныхъ самообличителей, въ общемъ еще акультурно, то европеецъ, объективно созерцая его художественныя исканія въ сферѣ «театра будущаго», долженъ признать русскіе починны послѣднихъ лѣтъ безусловнымъ симптомомъ высокихъ требованій, глубокой вдумчивости, широкихъ мечтаній. Но всѣмъ этимъ обусловливается всякая творческая эволюція. Находясь на истинномъ пути ¹⁾, идеологи театра въ Россіи не только пріобщаются, но и создаютъ, творятъ въ области общечеловѣческой культуры.

Итакъ, есть съ кѣмъ поговорить въ Россіи о театрѣ. Наводненныя злободенщиной, фокусами кинематографовъ, Гран-Гиньолями, перелетными гастролерами, столицы Россіи въ лицѣ многихъ и многихъ театраловъ плачутъ о возрожденіи театра на новыхъ принципахъ. Необходимы радикальныя реформы внутренняго механизма—говорятъ одни; нужна революція театра—увѣряютъ другіе. Вотъ о революціи внутренней, конечно, театра, о степени ея необходимости, о видахъ на успѣхъ мнѣ кажется нелишнимъ подумать всякій разъ, когда «новый» театръ возвращается къ «старому» репертуару. Станиславскій ставитъ «Гамлета». Мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ по поводу прошедшей незамѣтно интереснѣйшей книги о Гамлетѣ, польскаго драматурга Станислава Выспанскаго. Не знаю, знакомъ ли широкому кругу русскихъ читателей этотъ виднѣйшій представитель польскаго мивотворчества, хотя о немъ кое-что по русски и писалось, и насколько мнѣ извѣстно, появились уже переводы нѣсколькихъ его трагедій. Упомянутая книга о Гамлетѣ, до сихъ поръ на мой взглядъ неоцѣненная на родинѣ, даетъ такое обиліе матеріала для преній, столь сильно выталикиваетъ наружу наболѣвшій вопросъ объ артистѣ, о стилѣ, объ исторической вѣрности и внѣисторической условности, что хотѣлось бы хоть вкратцѣ ознакомить съ ней русскаго читателя, не говоря ужъ, конечно, о лицахъ, заинтересованныхъ непосредственно, т. е. о сценическихъ

¹⁾ Мнѣ вспоминаются вышедшія на русскомъ языкѣ книги о театрѣ, напр. «Театръ», сборникъ статей разныхъ авторовъ, изданіе «Шиповника», 1908 г.

дѣятеляхъ. Да не обидится читатель, если я приглашу его прежде чѣмъ взяться за сіе изложеніе Гамлета Выспанскаго—прочестъ заново «Гамлета» Шекспира... Это необходимо и не безъ пользы: хорошо бываетъ знать отмѣнно хоть одно классическое драматическое произведеніе со всѣми его деталями, пафосомъ, уклоненіями въ сторону, ориентироваться въ его динамикѣ, не пропускать ошибокъ, подчеркивать противорѣчія и непоследовательности. Всякій, кто читалъ когда либо Гамлета, пойметъ, конечно, о чемъ идетъ рѣчь. Дѣло не въ филологическихъ изслѣдованіяхъ, не въ шекспирологіи, въ коей столь стильны нѣмецкіе ученые или maestro Сальвини, а въ личномъ, вдумчивомъ усвоеніи нѣсколькихъ преломляющихся въ этой трагедіи линій. «Гамлета» недостаточно видѣть хотя бы нѣсколько разъ на одной или на разныхъ сценахъ. Его нужно именно время отъ времени прочестъ, какъ это сдѣлалъ лишній разъ Выспанскій, принимаясь за свой аналитическій трудъ, несмотря на то, что зналъ трагедію почти всю наизусть. Ибо слишкомъ опасно въ триста лѣтъ послѣ окончательной передѣлки «кровавой трагедіи» (blood tragedy) братья за что либо, написанное о Гамлетѣ и о Шекспирѣ, не отыскавъ себѣ, или, вѣрнѣе, въ себѣ самолично тѣхъ путеводныхъ звѣздъ, за которыми слѣдуетъ неумолимо логическая, нервно мерцающая драма перваго человѣка новаго времени. Какъ непріятно спохватиться, что вдругъ тотъ Гамлетъ, который сталъ нашей кровью и плотью, вовсе не Гамлетъ, т. е. не Гамлетъ Шекспира, а Гамлетъ олимпійца Гете, поставившаго надъ нимъ эпитафій: *eine grosse That auf eine Seele gelegt, die dieser That nicht gewachsen ist* (большое дѣло, возложенное на душу, не доросшую до него). Ибо «Гете чувствовалъ себя польщеннымъ и не удивлялся, видя себя выше Гамлета; въ самомъ дѣлѣ онъ былъ выше того Гамлета, котораго выявилъ..... Но Гамлетъ не гамлетизируетъ, а мыслить...» (Выспанскій, стр. 136).

Сколько читателей, столько должно быть и Гамлетовъ. Нѣтъ большаго кощунства по отношенію къ самому себѣ, какъ напр., уцѣпившись за выброшенныя тѣмъ же Гете за бортъ заключительныя слова перваго

дѣйствія ¹⁾, стараться окидывать взоромъ ближайшія дѣла датскаго принца, который, будучи живымъ и дѣйствующимъ человѣкомъ всѣхъ эпохъ и всѣхъ націй, умѣетъ превосходно нырять передъ глазами соглядатаевъ его кровавой трагедіи. И все равно, будетъ ли посредникомъ здѣсь гениальный поэтъ и мыслитель, или провинціальный актеръ, размахивающій руками и ревушій, аки туръ. Нельзя поддаваться внушеніямъ извнѣ при столь важномъ дѣлѣ, какъ исканіе въ себѣ чего то сверхъ самого себя, т. е. сверхчеловѣческаго, въ психологическомъ, не ницшеанскомъ смыслѣ слова. Нельзя торговать случайно или намѣренно исторгнутыми лоскутьями мысли, хотя бы они казались и осью дѣйствія. Подумайте, сколько разныхъ, такъ сказать, импрессионистскихъ міровоззрѣній, этихъ пророчествъ и т. д. можно вывести изъ скомбинированныхъ отрывковъ взаимопротиворѣчащихъ себѣ писаній Ницше?..

Но мы не будемъ болѣе удаляться отъ нашей темы. Осужденіе строительства на фундаментѣ монологовъ или фразъ показалось намъ здѣсь нужнымъ ради высихъ цѣлей, преслѣдуемыхъ такими писателями, какъ Выспанскій.

Цѣли эти, и въ этомъ суть нашего очерка, примиряютъ, сводятъ на одну плоскость проблему читателя и проблему воспроизводителя дѣйствующихъ и мыслящихъ лицъ, т. е. актера. И тотъ и другой долженъ найти достойную себя форму, удобопонятный языкъ, правдивый, убѣдительный, современный стиль для того, чтобы Гамлетъ вышелъ изъ рамъ гениальнаго портрета, сбросилъ тысячу масокъ, навѣшенныхъ на него наукой и критикой, и сталъ человѣкомъ. *Очеловѣчить* Гамлета—вотъ задача ближайшаго будущаго всякой живой сцены. Добыть изъ него вѣчное и повсемѣстное—вотъ безусловно благодарнѣйшая творческая работа всякаго современнаго сценическаго реформатора.

Является вопросъ: какъ реализовать то отвлеченное, что скрыто въ трагедіи? если театру суждено итти по пути «стилизаціи», т. е. выяв-

¹⁾ Вотъ знаменитая тирада Гёте: The time is out of joint:—O cursed spite, that ever I was born to set it right!

О ГАМЛЕТѢ НА СЦЕНѢ.

ленія внутренняго содержанія независимо отъ данныхъ, внѣшнихъ формъ, то какъ свернуть на этотъ путь въ «Гамлетѣ», гдѣ внутренняя мысль всей трагедіи созрѣваетъ и прорывается то и дѣло въ рядѣ монологовъ? Съ чего начать «обусловливаніе» этой трагедіи, въ которой на первый взглядъ все такъ математически точно и предусмотрѣнно авторомъ, что, казалось бы, остается лишь одинъ методъ «разрѣшенія»: традиція, съ ея строго историческою вѣрностью, съ выборомъ и послѣдовательнымъ подчиненіемъ одному стилю: напр. романскому, архаическому, скандинавскому, бароко, рококо, стилю ранняго и поздняго ренесанса и т. д. Но вѣдь не будетъ тамъ мѣста Гамлету во фракѣ и при шпагѣ, о которомъ упоминаетъ одинъ изъ русскихъ стилизаторовъ ¹⁾. Ибо костюмы такъ же крѣпко держатся за архитектуру и декораціи, какъ послѣднія за общую идеологію постановки. И вотъ всѣ тѣ вопросы, которые могли бы казаться среднему зрителю не по его специальности, все то, что онъ привыкъ относить къ той или иной театральной Technikѣ, и не задумываясь, хвалить или порицать, сообразуясь съ вынесеннымъ впечатлѣніемъ, вопросы эти подступаютъ къ нему съ новой силой, уже не какъ внѣшняя, эстетическая категорія, а какъ нѣчто, въ чемъ онъ, читатель и идеологъ «Гамлета», долженъ давать себѣ ясный отчетъ, ибо на него падетъ отвѣтственность за ложь или правду творимаго на сценѣ дѣйствія. Вотъ почему сознательнымъ зрителемъ и театральнымъ судьей можетъ быть только сознательный читатель.

И потому, если даже забыть о всей творческой дѣятельности Выспанскаго на сценѣ краковскаго театра, а творчество его здѣсь огромно, останется доступной, и, мало того, обязательной для cadaго интеллигентнаго читателя та мыслевая работа, которая приводитъ польскаго драматурга къ тѣмъ или инымъ положительнымъ сценическимъ, т. е. прикладнымъ результатамъ. Выспанскій борется съ безотчетностью читателя и въ психологическомъ анализѣ Духа (отца Гамлета), его живого портрета

¹⁾ Е. Аничковъ. «Театръ». Книга о новомъ театрѣ. Сборникъ статей. Изд. «Шиповникъ». 1908, стр. 61.

(«убійство Гонзаги»), взаимоотношенія Гамлета къ Фортинбрасу (сыну Норвежскаго короля того же имени, убитаго на дуэли покойнымъ отцомъ Гамлета; отсюда осложненіе трагедіи мести) и т. д., онъ старается возможно непреложнѣ съ точки зрѣнія Шекспира раскрыть всю *логику* драматическаго построенія.

«Каковъ Гамлетъ? Кто такой Гамлетъ? Что думаетъ Гамлетъ? Каково его образованіе и его окружающихъ? Какіе и поскольку высказываются въ Гамлетѣ философіи? Все это совершенно чуждо драмѣ Гамлета и его трагедіи.

Каковъ будетъ *ходъ событій трагедіи*, вотъ что единственно и исключительно можетъ быть, есть и было интереснымъ и достойнымъ вниманія.

Каково будетъ: *построеніе трагедіи Гамлета*, вотъ что единственно можетъ быть, есть и было наиболѣе существеннымъ, это все и это только достойно вниманія.

Ибо ни одна изъ фигуръ трагедіи не можетъ ничего говорить, не будучи нами видѣнной,—увидимъ же мы ее тогда, когда представится случай, а случай предстанетъ тогда, когда она, эта фигура, возьметъ въ руки нить драмы, трагедіи. Тогда мы ее увидимъ; а что она скажетъ, это зависить отъ нея и отъ обстоятельствъ.

А потому можно не читать комментаріевъ къ Гамлету, но прочесть «Гамлета»,—и если кто имѣетъ обыкновеніе мыслить—*мыслить*.

Что мыслить?

Это зависить отъ читателя и отъ обстоятельствъ, сопутствующихъ его чтенію... (Ст. Выспанскій. Гамлетъ, стр. 86—87).

II.

Изъ приведенныхъ строкъ всякій мало-мальски ознакомленный съ новѣйшими попытками реставраціи правъ актера и зрителя легко замѣтитъ, насколько близокъ взглядъ Выспанскаго на театръ къ идеологіи Вал. Брюсова или Вс. Мейерхольда. Въ самомъ дѣлѣ, книга Выспанскаго о «Гамлетѣ»

есть такой же призывъ къ брюсовской «сознательной условности», какъ и къ мейерхольдовскому «лицедѣйству».

«Сознательная условность» представляется Выспанскому какъ логическая скрѣпа дѣйствія, отторгнутаго отъ мѣста и эпохи. Присматриваясь къ трагедіямъ Шекспира, онъ выдѣляетъ эту красную черту творческаго воображенія автора «Гамлета»; она такъ постоянна, что становится закономъ, а ужъ, конечно, то обстоятельство, что Шекспиръ, играя самъ, и всегда имѣя въ виду своихъ товарищей-актеровъ, съ гениальной простотой одолѣвалъ всѣ безусловныя препятствія со стороны реализма, то, что онъ былъ на сценѣ—у себя дома, творилъ непосредственно и часто *соборно*, должно было прекрасно регулировать развинченный механизмъ сценическаго лицедѣйствія.

«Очень можетъ быть, что когда онъ писалъ Макбета или Лира, онъ имѣлъ въ виду ренесансовый замокъ, а не романскій или деревянный; что когда писалъ Отелло или Венеціанскаго купца, ему трудно было помнить о гондолахъ, т. к. онъ въ Венеціи никогда не былъ. Но всегда онъ мысленно видѣлъ дѣйствительность, воображалъ *дѣйствительность* и лица его драмъ вращались въ его воображеніи на реальномъ фонѣ, хорошо знакомомъ ему, Шекспиру.

Оттого въ его драмахъ нѣтъ никакихъ передержекъ, ни въ ситуационномъ планѣ, ни въ чемъ либо другомъ...» (стр. 9). «...Вещи его написаны такъ, что самая бессмысленная декорация не въ состояніи убить текстъ. Болѣе того: этой декорации можетъ вовсе не быть, и все-таки драма ничего не потеряетъ и впечатлѣніе останется то же самое»... (стр. 10). «...Все, что со временъ Шекспира театръ извоилъ для него сдѣлать въ смыслѣ декораций, немного стоитъ. Въ лучшемъ случаѣ это богато, и свидѣтельствуешь о великой любви къ нему и о культѣ, но вовсе не о пониманіи Шекспира. Тотъ, кто бы слѣдовалъ его мысли, и согласно этой мысли приурочилъ его драму къ ситуационному плану какого нибудь существующаго зданія и счумѣлъ *примирить логику архитектуры этого зданія съ логикой шекспировскаго текста*—тотъ могъ бы задумывать декорации» (стр. 11).

ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ. ВНУТРЕННИЙ ВИДЪ ФОЙЕ.



Итакъ, исходная точка всякой возможной стилизаціи, въ прямомъ смыслѣ, т. е. въ смыслѣ снабженія драмы какимъ нибудь стилемъ, пребываетъ внутри самой драмы, въ ея раскрываемой правдѣ. Такъ, напримѣръ, замокъ Эльсиноръ въ «Гамлетѣ» вовсе не важенъ, хотя бы мы и имѣли о немъ точное представленіе (его не имѣлъ самъ Шекспиръ). Но мы знаемъ, что Шекспиръ, взявъ любой замокъ, давалъ ему готовый стиль и, разъ нарисовавъ себѣ планъ чертога, не отступалъ отъ него ни на шагъ. Вотъ почему вмѣсто Эльсинора можно взять любой другой замокъ, лишь бы не былъ нарушенъ шекспировскій законъ логики внутренняго построенія. Эпоха и мѣсто не играютъ роли. Чѣмъ ближе сердцу, чѣмъ доступнѣе уму, чѣмъ понятнѣе глазу, тѣмъ лучше. Выспанскій, не задумываясь, предлагаетъ артистамъ краковскаго театра играть «Гамлета» на фонѣ галлерей и башенъ королевскаго замка Вавеля въ Краковѣ. Онъ намѣчаетъ ситуаціонный планъ дѣйствій датскаго принца въ замкѣ Ягеллоновъ. Вчитавшись въ «Гамлета», нельзя не придти къ заключенію, что ни одинъ штрихъ психологіи дѣйствующихъ лицъ не измѣнится отъ того, будетъ ли лицедѣйствіе разыгрываться въ фантастическомъ Эльсинорѣ или на Кремлѣ. И не въ этомъ, не въ воспроизведеніи обстановки главная причина трудности сценическаго «разрѣшенія» Гамлета, котораго, на нашъ взглядъ, прекрасно можно играть во фракѣ и въ сегодняшней *mise en scène*. Но «разрѣшить» его самого, живую и единую драматическую личность съ точки зрѣнія драматическаго построенія, т. е. хода событій?

Въ Англіи укрѣпилась традиція, что до сихъ поръ еще никто не сыгралъ Гамлета какъ слѣдуетъ. Въ Англіи—въ строгой, пуританской Англіи, на родинѣ Шекспира, т. е. въ наиболѣе компетентной странѣ, гдѣ существуютъ общества, музеи, библіотеки, посвященные Шекспиру и всему тому, что связано съ его именемъ... Я не думаю, чтобы человѣкъ, знающій хорошо «Гамлета» Шекспира, могъ вынести эстетическое удовлетвореніе высшаго порядка, слѣдя за игрой Сальвини ¹⁾ или Мунэ-Сюлли. Выспанскій,

¹⁾ Я видѣлъ Сальвини-отца въ «Гамлетѣ» 9 лѣтъ тому назадъ, и какъ ни завидую тѣмъ, кто имѣлъ возможность восторгаться игрою гениальнаго старца въ

интересуясь причиною всеобщей неудовлетворенности бывшими и существующими Гамлетами, ставить вопросъ ребромъ: возможно ли *вообще* хорошо сыграть Гамлета? Неужели это вина актеровъ?

«Конечно, актеры могутъ вносить отъ себя много слабыхъ элементовъ, они могутъ многого не обнаруживать,—но неужели нѣтъ никакихъ погрѣшностей въ самой драмѣ? Ошибокъ и непослѣдовательностей. Хотя бы въ томъ, что эта драма показываетъ дѣйствіе двухъ міровъ. То, что въ *томъ* мірѣ представляетъ точную истину, то въ *этомъ* мірѣ постигается чувствомъ. Гамлетъ долженъ соединить эти два міра» (стр. 20).

«Я думаю»—продолжаетъ Выспанскій,—«что причина дурной игры Гамлета поκειται прежде всего въ возможности интерпретировать эту роль.

Долженъ ли Гамлетъ быть студентомъ университета?

Долженъ ли онъ быть принцемъ, стремящимся къ коронѣ?

Философъ ли Гамлетъ, не заботящійся о коронѣ и не знающій, что съ ней дѣлать, въ случаѣ если бы она и власть попали въ его руки?

Или, быть можетъ, онъ—художественный талантъ, философъ, изслѣдователь человѣческой природы и судья лжи человѣческой?

Призванъ ли Гамлетъ реформировать міръ и бразды правленія, захваченные недостойными людьми,—онъ, единый достойный?

Кто такой Гамлетъ? Не мальчуганъ ли, подавленный на расцвѣтѣ своихъ лѣтъ смертью отца и брошенный въ общество недруговъ, отчима и матери,—юноша, понимающій и чувствующій свою обиду и не могущій потребовать своихъ правъ сына: этой любви своей убитой и лучшихъ чувствъ.

Или онъ—человѣкъ дѣйствія, который встрѣчаетъ лишь преграды и одолеваетъ ихъ по мѣрѣ обстоятельствъ, но онъ все выше громоздятся?

лучшую эпоху, все-таки никакъ не могу согласиться съ его патетическими приемами исполненія столь интеллектуальной и задушевной роли, какъ роль принца датскаго. Безподобный актеръ Мунэ-Сюлли невозможенъ въ вокальномъ отношеніи: онъ интерпретируетъ роли, какъ оперный пѣвецъ.

Вспыльчивый ли человекъ Гамлетъ, который, дѣйствуя порывчато и вслѣдствіе этого безпрестанно ошибаясь, тѣмъ самымъ постоянно выбирается изъ колеи?

Лишенъ ли онъ силы воли и въ этомъ ли вся суть?

Что онъ?.. Гамлетизируетъ ли только, философствуетъ и въ концѣ концовъ произноситъ лишь слова, слова, слова,—хотя и весьма интеллигентныя?

Кто бы ни игралъ, интерпретируя, а никто не могъ играть иначе, тотъ плохо игралъ.

Почему?

Потому что ни одинъ изъ этихъ Гамлетовъ не возсоздаетъ цѣлаго Гамлета, какъ лица, гигантски выросшаго со временъ Шекспира въ вѣковой традиціи, и ни одинъ не можетъ быть признанъ въ цѣломъ» (стр. 21).

Послѣ такой переоцѣнки всѣхъ возможныхъ и реально существовавшихъ Гамлетовъ, Выспанскій переноситъ центръ тяжести своего разсужденія на раскрытіе роковой причины неудачъ актеровъ, изображающихъ «Гамлета», т. е. на двойственность самой драмы. Духъ Отца Гамлета, конечно, способствуетъ раздвоенію дѣйствія, и упрощая ходъ событій, стушевываетъ проблему героя трагедіи. Выспанскій стремится доказать *двуединство* замысловъ Шекспира, т. е. согласовать и примирить, если не слить во едино, замыселъ, допускающій вмѣшательство сверхъестественныхъ силъ, съ замысломъ чисто интеллектуальнаго конкретнаго исканія Гамлетомъ правды. Мы остановимся на этомъ нѣсколько подробнѣе, такъ какъ несомнѣнно разсужденія Выспанскаго бросаютъ новый свѣтъ на загадочную тьму, которою такъ плѣняетъ насъ душа Гамлета.

Если появленіе Духовъ на сценѣ считалось во время Шекспира чуть не обязательнымъ, а въ наше время допускается повсемѣстно безъ оговорокъ, ибо мы относимъ его къ требованіямъ театра на рубежѣ средне-вѣковья и Возрожденія, то съ другой, внутренней своей стороны, всякое появленіе *deus ex machina*, хотя бы и такъ органически связаннаго съ

логикою дѣйствія, какъ Духъ Отца Гамлета на террасѣ замка Эльсинора, какъ то непріятно щекочетъ наше сознаніе своей несоразмѣрностью, пожалуй даже, грубостью въ отношеніи къ тонкой мыслевой ткани датскаго принца. Нѣтъ, быть можетъ, человѣка, который, уходя изъ театра послѣ представленія «Гамлета», не задавалъ бы себѣ вопроса, что было бы, если бы въ первой сценѣ трагедіи Духъ Отца не появился пріятелямъ сына? Въ точномъ смыслѣ не было бы ничего, такъ какъ смутныя предчувствія Гамлета не нашли бы себѣ *матеріальнаго* подтвержденія. Не было бы всей «кровавой трагедіи» и Гамлетъ блуждалъ бы и бродилъ въ безысходной мглѣ своего больного воображенія.

Но Гамлетъ не больной и не разслабленный. Шекспиръ, обдумывая планъ своей трагедіи во второй и въ третій разъ, взвѣшивалъ все случайное и все вѣчное. Знаменитая сцена Гамлета съ труппою актеровъ достаточно ярко рисуетъ взглядъ Шекспира на театръ, какъ на зеркало души, а не фонъ для матеріализаціи духовъ, чѣмъ хвастаютъ современные спириты. И Выспанскій, чутко проникая въ пути внутренняго пересоздаванія Шекспиромъ его глубочайшей трагедіи, проходитъ съ читателемъ черезъ всѣ сомнѣнія и отрѣшенія автора «Гамлета» отъ его первоначальнаго замысла.

Какъ извѣстно, Духъ выступаетъ еще въ дошекспировскомъ «Гамлетѣ»; онъ такъ приковывалъ фантазію Шекспира, какъ артиста, что тотъ позднѣе самъ игралъ эту роль. Но нельзя допустить, чтобы при позднѣйшей продуманной, пережитой и на сценѣ творимой своей концепціи «Гамлета» Духъ Отца не заставлялъ досадовать автора объ его интеллектуальной стоимости. Духъ—рѣшающій все?..

«Но вѣдь все можно обнаружить безъ Духа... Если до тѣхъ поръ на сценѣ фигурировали смѣшные судьи, какъ, напр., въ «Много шуму изъ за ничего», или въ королевскихъ драмахъ, то вѣдь могутъ быть и другіе судьи. Люди интеллигентные, которые, подобно Гольбейну, читаютъ въ лицахъ, въ живыхъ людяхъ и пишутъ это на картинахъ. Люди интеллигентные, какъ Шекспиръ, видящіе эти недостатки и видящіе преступленія тамъ, гдѣ даже называть ихъ таковыми нельзя. И такъ, образовать такой интеллигентный судъ.

Развить чье-либо чувство и оправдать его дѣйствіе предчувствіемъ. Да. Здѣсь мѣсто Гамлету и такъ его слѣдуетъ написать. У Гамлета есть предчувствіе и сознаніе зла, окружающаго его. А это зло маскируется прекрасно и прячется. Гамлетъ раскрываетъ его и обнаруживаетъ и открытіемъ—караетъ» (стр. 23).

При такой концепціи Гамлета Шекспиръ долженъ былъ приподнять значительно интеллектуальный уровень лицъ, окружающихъ Гамлета. Уже одно наставленіе принца актерамъ стараго театра, съ его искусственнымъ пафосомъ и напыщенностью, проводитъ рѣзкую черту между приемами чисто внѣшней, словесной, драмы и приемами драматическаго слова, параллельнаго мистически созрѣвающему дѣйствію. Искусство Полоніевъ и искусство Гамлетовъ. Театръ Гамлета: подъ охраною законовъ и подъ страхомъ приговоровъ, вершаемыхъ Божьимъ перстомъ, театръ—Судъ. Въ этомъ Театрѣ—Духа замѣнить Портретъ Отца Гамлета. Въ этомъ Театрѣ—мысли о загробныхъ тайнахъ навѣтъ Гамлету пейзажъ, изображающій кладбище. Вотъ, приблизительно, исходныя точки новаго «Гамлета», т. е. того, къ которому Шекспиръ окончательно свернулъ, желая отказаться отъ неяснаго для него Духа: Актеры, Портретъ, Кладбище. «Гамлетъ» при такомъ планѣ растетъ все выше и вступаетъ на постоянно высшіе этапы, все шире охватываетъ людей и взаимоотношенія человѣка къ міру» (стр. 90). И въ дальнѣйшемъ развитіи своей мысли Выспанскій выдѣляетъ рѣшающіе моменты внутренне-эволюционирующаго Гамлета, которые принцъ-чудакъ любилъ помѣчать въ своей записной книжкѣ, но иногда также бросалъ въ лицо окружающимъ его—и на дѣлѣ.

III.

Вернемся опять къ затронутому вопросу: какъ очеловѣчить Гамлета на сценѣ? Какъ избавиться отъ того балласта чудачествъ, истеріи, нервной дрожи и всего иного, чѣмъ такъ начиняютъ роль датскаго принца виртуозы-актеры, и дать ясный, прозрачный образъ созрѣвающей мысли мученика правды? Неужели Гамлету Шекспира суждено на вѣчныя времена

ходить въ шапкѣ-невидимкѣ за баррикадою загадочныхъ словъ и жестовъ актеровъ?

Поучительна, какъ доказательство отъ противнаго, игра французовъ въ Comédie Française. Недавно мнѣ пришлось видѣть «Гамлета» на этой лучшей французской сценѣ въ исполненіи Мунэ-Сюлли. Безсмертна традиція въ домѣ Мольера. Сюлли играетъ Гамлета совершенно буквально по Тэну. Напр., вспомнимъ знаменитую пятую сцену перваго дѣйствія, гдѣ олицетворенное въ образѣ Духа-Отца предчувствіе навѣваетъ Гамлету жажду отмщенія, но еще раньше этого позволяетъ ему занести въ записную книжку эти простыя слова: «можно улыбаться, да, улыбаться, и быть злодѣемъ». Въ этихъ словахъ формула перваго этапа Гамлета: его подозрительность, угадываніе людей (по Выспанскому, стр. 91). Все дальнѣйшее, діалогъ съ Гораціемъ, представляется Тэну (и Мунэ-Сюлли), какъ сплошной бредъ. «Эти судорожныя движенія, скачки, жаръ пишущей руки, это кипѣніе вниманія предвѣщаютъ припадокъ половинчатой мономаніи. Когда приходятъ друзья, онъ бросаетъ имъ слова ребенка и идіота. Онъ уже не владѣетъ своими словами: они клубятся въ его мозгу и вылетаютъ изъ устъ, какъ бы въ сновидѣніи... и т. д.». Такъ блестяще парафразируетъ «Гамлета» Ипполитъ Тэнъ въ своей «Исторіи англійской литературы». И дальше, описывая подробно патологическое состояніе Гамлета, Тэнъ какъ бы диктуетъ трагику Мунэ-Сюлли всѣ приемы игры: «во время представленія пьесы во дворцѣ Гамлетъ то подымается, то садится, то кладетъ голову на колѣни Офеліи, перебиваетъ актеровъ, поясняетъ содержаніе зрителямъ; нервы его взъерошены, экзальтированная мысль, подобно пламени, колеблется и трещитъ, не находя достаточной пищи среди множества окружающихъ предметовъ, за которые онъ хватается... Когда король велитъ принести свѣтъ, Гамлетъ раздражается страшнымъ смѣхомъ, ибо онъ готовъ на убійство. *Очевидно, состояніе такое болѣзненно и этотъ человѣкъ недолго протянетъ*». Итакъ, Гамлетъ Тэна—помѣшанный. Между тѣмъ, не нужно быть специалистомъ по психопатологіи, чтобы рѣшить, что ни галлюцинаціи, которыхъ, впрочемъ, у Гамлета нѣтъ, ни даже безсвяз-

ность мысли и раздраженность словъ не представляютъ полного доказательства безумія (*folie*), а просто усиленную мыслевую работу. Но Гамлетъ—Мунэ-Сюлли, разъ поддавшись ломбрововскому соблазну, не отгѣняетъ заложенного въ изображаемую имъ личность генія отъ крикливаго умопомраченія. Надо видѣть всѣ его фокусы, колѣнца, дикія взвизгиванія и другія выходки по адресу его собесѣдниковъ, чтобы составить себѣ представление о той безпросвѣтной лжи жеста и звука, въ которой, какъ бы въ тинѣ, увязла театральная традиція на подмосткахъ первой французской сцены. Хочется бѣжать изъ театра, гдѣ личный и глубокой культъ драмы не позволяетъ зрителю громко смѣяться даже во время такихъ «оперныхъ» номеровъ, какъ сцена появленія Духа Отца на террасѣ замка:

— *Ecou-ou-ou-ou-te-moi fi-i-ls!*.. тянетъ Духъ, завывая, точно вѣтеръ въ каминѣ осенью.

— *У-у-у...* вторитъ отцу сынъ въ унисонъ или на квинту ниже, куврыкаясь на ступеняхъ террасы въ дикомъ изступленіи.

Публика замираетъ отъ дрожи...

Намъ кажется такая передача безусловнымъ кощунствомъ и надругательствомъ надъ театральнымъ искусствомъ. Важнѣе, конечно, то, что самъ Шекспиръ устами Гамлета ѣдко надсмѣялся надъ подобными приѣмами актеровъ, рѣшающихся «переизродить самого Ирода» (III, 2). Игры французовъ въ *Comédie* не слагаютъ и такого рода эффекты, имѣющіе цѣлью доказать зрителю геніальность перевоплощенія Мунэ-Сюлли въ датскаго принца, какъ, напр., выходы этого артиста послѣ занавѣса и его дальнѣйшая игра въ антрактахъ при громѣ аплодисментовъ. Французскій трагикъ не отвѣчаетъ на привѣтствія хлопающей публики; послѣ каждого дѣйствія онъ дѣлаетъ видъ человѣка, всецѣло погруженного въ переживаемую и творимую имъ драму. Таковы всѣ позы, поспѣшно принимаемыя имъ при подниманіи занавѣса. И подумать только, что при столь усердномъ преслѣдованіи иллюзорной цѣли, что такъ оберегая приподнятое настроеніе зрителя, Мунэ-Сюлли не способенъ подняться въ натуралистической обстановкѣ выше того «представленія для публики», которое

готовить его же психически больной Гамлетъ. Силою контраста зарождается мысль о неподвижномъ театрѣ, о манекенахъ-актерахъ и безмѣрно упрощенныхъ отвлеченныхъ декораціяхъ. Право, какъ славно долженъ былъ выходить «Гамлетъ» на наивной сценкѣ временъ Шекспира.

— Но что же дѣлать?.. спросить опять читатель, которому, кстати, могла прискучить вся эта неразбериха, то дѣлающая Гамлета сумасшедшимъ, то «очеловѣченнымъ» бунтаремъ мысли и правды.

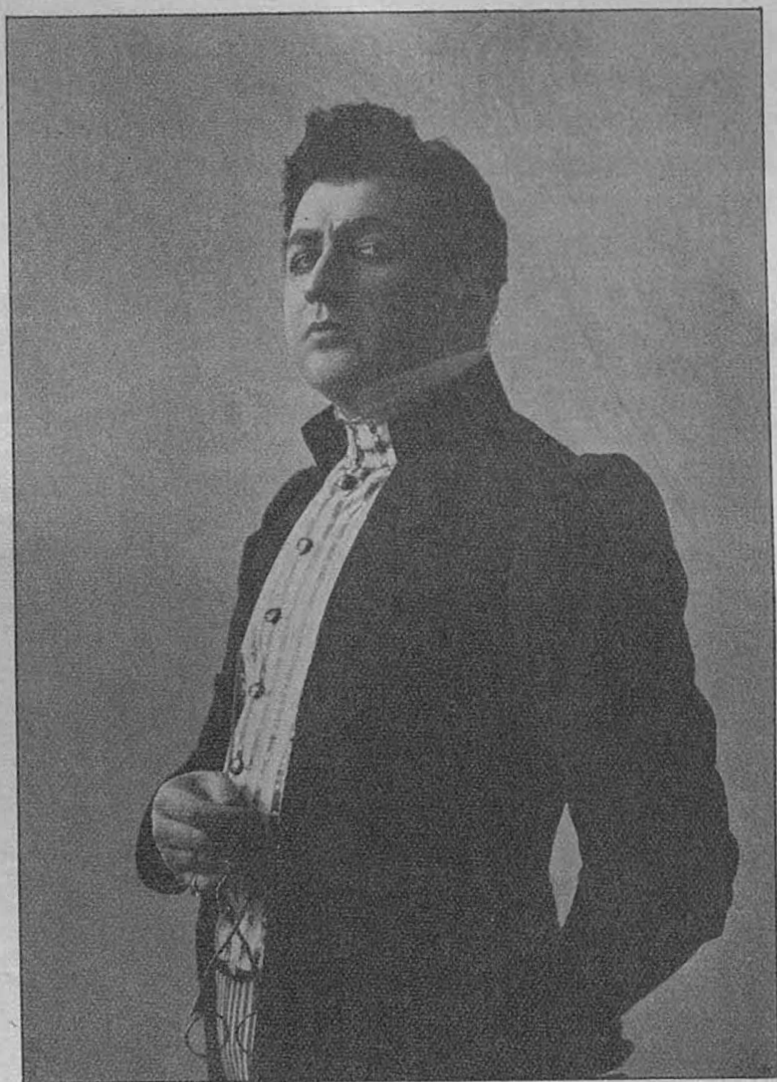
— Какъ играть его? И даже: играть или не играть? Вотъ въ чемъ вопросъ. Допустимъ, что мы доказали невозможность натуралистической утрировки трагедіи датскаго принца; допустимъ, что трагедія эта нуждается въ условныхъ пріемахъ, называемыхъ «стилизаціей». Какъ «стилизовать» выходки сумасшедшаго?..

Вотъ въ томъ то и дѣло, что прежде чѣмъ взяться за стилизацію «Гамлета» съ какой бы то ни было стороны, прежде чѣмъ переносить его на Вавель или въ Кремль, и еще раньше, чѣмъ надѣвать на него фракъ современнаго джентльмена, нужно разъ навсегда покончить съ проблемою аномальности принца. Нужно послѣдовательно и до конца вскрыть подземный ходъ мысленной дороги Гамлета. Вѣдь «стилизовать», значитъ, выявлять внутренній синтезъ, добывать наиболѣе выразительныя средства для передачи мистическаго содержанія драмы или личности; однимъ словомъ, стилизовать—значитъ *мистицизировать*, а не *мистифицировать*.

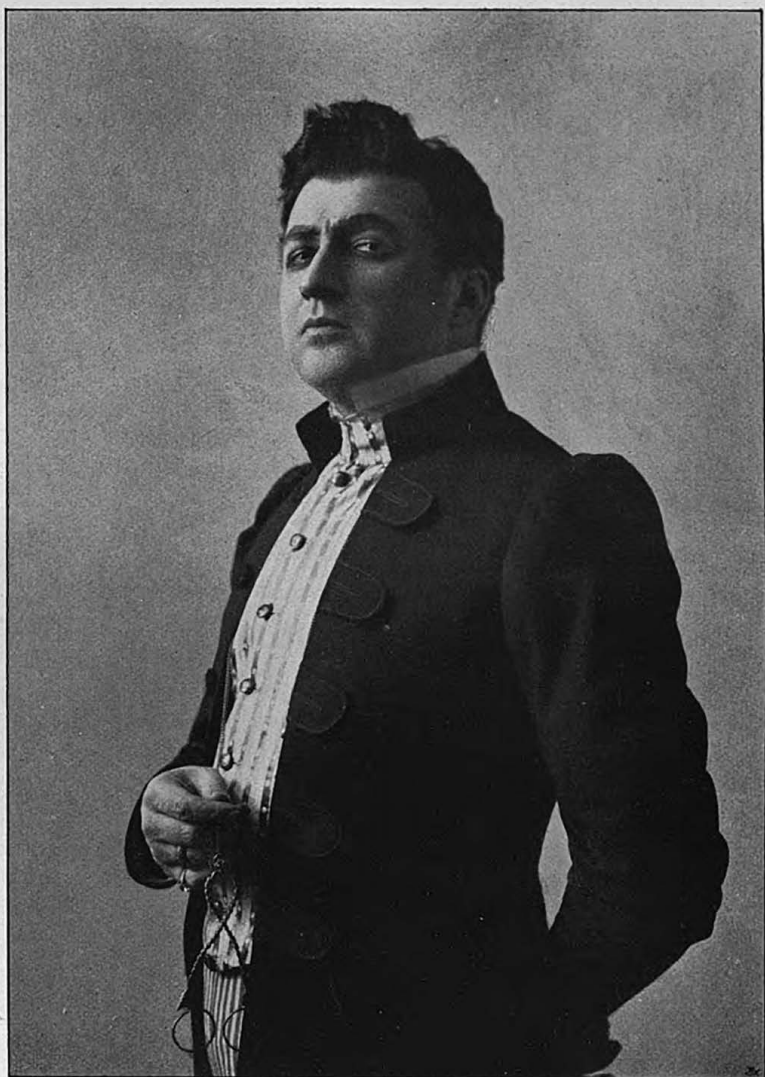
Оставимъ же всякую виртуозность въ игрѣ Гамлета—неврастеника, иппохондрика или буйно-помѣшаннаго мистификаторамъ. Намъ продолжаетъ интересоваться другой Гамлетъ. И, быть можетъ, не бесполезнымъ при отысканіи стилизаціонной развязки очеловѣченнаго Гамлета будетъ дальнѣйшій анализъ трагедіи по книгѣ Выспанскаго.

Король всталъ. Преступленіе и ложь говорятъ о себѣ сами. Подозрительный, мысленно оперирующий въ сферѣ предчувствій, Гамлетъ можетъ записать въ своей книжкѣ дальнѣйшій этапъ.

Ложь, фальшь, преступленіе—гдѣ бы они ни были—сами себя обнаружатъ.



Г. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ АРИСТИДА БИНЕВИЧА.
«ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ» П. П. ГИЪДИЧА.



Эта гамлетовская правда могуче окрыляется подъ дѣйствіемъ Рока. Гамлетъ начинаетъ прозрѣвать, и съ момента уличенія короля во время спектакля онъ *дѣйствуетъ*, и при томъ все цѣлесообразнѣе. Уже въ сценѣ съ матерью, страстно пламенно призывая ее сравнить обоихъ ея мужей, онъ вдохновенъ для дѣла, и случайное убійство Полонія категорически внушительно подтверждаетъ ту широкую и необъятную, какъ Божій гнѣвъ, правду о карѣ, падающей на преступника по винѣ его самого. Полоній, спрятавшись, занялъ мѣсто короля. Пусть же знаетъ онъ, что смерть ему писана, какъ шпіону и прислужнику того, кто обреченъ на смерть. Вмѣстѣ съ тѣмъ это убійство является для Гамлета предостереженіемъ: духъ, возносящійся къ высшей волѣ, на пути своемъ можетъ ошибаться. Дальнѣйшее воздержаніе принца отъ ускориванія кары, столь охотно приписываемое его разслабленности, на самомъ дѣлѣ доказываетъ всякій разъ его силу и дѣйствительность его духа. На кладбищѣ среди гробовъ, череповъ и тлѣющихъ костей, тамъ, гдѣ нѣтъ ужъ больше игры и фальши, Гамлетъ опять на высшемъ этапѣ. Но онъ уже не заноситъ ничего въ свою записную книжку. Мысль его роетъ глубоко всю его память и чертитъ внутренній наказъ:

— Пусть будетъ каждый человѣкъ таковъ, каковъ онъ созданъ.

Вся суть въ томъ, чтобы *быть наготовѣ*.

Фатализмъ Гамлета такимъ образомъ вовсе не пассивенъ. Онъ какъ бы «не противится злу». На самомъ дѣлѣ онъ лишь ждетъ спокойно и терпѣливо момента, когда настанетъ время дѣйствовать заодно съ неумолимо послѣдовательнымъ Рокомъ. Что Рокъ этотъ есть и что онъ совершается, въ этомъ Гамлетъ уже убѣдился на рядѣ трагическихъ опытовъ. И, выжидая на кладбищѣ, онъ безоруженъ: оружіе дадутъ ему сами преступники. Гамлетъ принимаетъ вызовъ Лаэрта. Это удивляетъ самого короля и тотъ вторично посылаетъ къ племяннику лорда. Отвѣтъ Гамлета категориченъ. Какая то возвышенная нота звучитъ въ этихъ простыхъ словахъ: «если онъ готовъ, я не заставлю себя ждать».

По Выспанскому: «Да.—Что бы вы ни совершили сами, вы останетесь тѣми же. И всюду я разоблачу васъ, въ каждомъ вашемъ дѣлѣ я уступаю вамъ

первый починъ, и всѣ ваши условія я приму, ибо я знаю, чьи они. И я буду смотрѣть на ваши движенія и лица и на ваши вымыслы и все буду видѣть.

Еще разъ смѣрюсь съ вами. Вы требуете этого. Горе вамъ. Я—человѣкъ, и я увижу, что значитъ среди васъ человѣкъ. Я не уступлю, если вы не уступите. Горе вамъ. Ибо каждая ваша мысль выйдетъ наружу. Горе вамъ и вашимъ мыслямъ, если вы сами не отшатнетесь отъ нихъ.

Онъ принялъ вызовъ, принялъ судъ. Рокъ и случай нынѣ рѣшить все. Вся интеллигенція и умъ послужить ему въ этомъ поединкѣ. Дуэль Гамлета со всѣмъ тѣмъ, что даетъ ему міръ». (Высп. стр. 99).

Перчатка брошена. Наступаетъ рядъ предостереженій: самъ Гораций рѣшается воспротивиться Року. Но усилія его способствуютъ лишь ускоренію послѣдняго и высшаго этапа Гамлетовской мысли и воли:

«Что случится сейчасъ—то не случится потомъ. А что потомъ не случится, то будетъ сейчасъ. То, что имѣетъ быть, случится должно и т. д.».

Здѣсь конецъ мысли Гамлета, его послѣдній эпизодъ, а слѣдовательно конецъ и трагедіи. Развязка наружная наступаетъ въ сценѣ дуэли, гдѣ Выспанскій, развивая послѣдовательно и одновременно два текста: произносимый вслухъ текстъ Шекспира и другой внутренний, не произносимый никѣмъ, разыгрываетъ на разные лады драму Гамлета, очеловѣчивая его, т. е. возсоздавая вѣчный, непреходящій, человѣческій его образъ. Однако, дальнѣйшее, т. е. болѣе подробное доискиваніе Выспанскаго, представляя колоссальный матеріалъ для всякаго будущаго творчества въ «Гамлетѣ», не позволяетъ намъ здѣсь остановиться дольше на книгѣ польскаго драматурга, поскольку она трактуетъ о самой личности датскаго принца. Достаточно для насъ, что Гамлетъ растолкованъ современнымъ сценическимъ дѣятелемъ, какъ близкій намъ, живой, пребывающій среди насъ человѣкъ, что онъ отторгнутъ отъ замка Эльсинора, котораго мы не знаемъ, что онъ дѣйствуетъ и помимо загробныхъ, матеріализованныхъ силъ, въ которыя мы, театральные зрители XX вѣка, не вѣримъ. И будемъ надѣяться, что всякій ближайшій артистъ, берясь за роль «Гамлета», не сосредоточитъ всего своего таланта на монологахъ, столь не-

справедливо и нелѣпо признанныхъ солью драмы. Пусть онъ не только взмахами мысли, но и упорнымъ ея трудомъ подымается на всѣ этапы просвѣтляющагося принца, пусть въ мукахъ обрѣтетъ тотъ торжествующій *ритмъ*, которымъ побѣдятся сами трудности внѣшней передачи столь цѣлостной, а не раздробленной, столь гармоничной, а не крикливой души Гамлета.

IV.

Для большей полноты обзора книги Выспанскаго остается сказать нѣсколько словъ о той условной, планированной самимъ Шекспиромъ для «Гамлета», сценѣ, которую польскій драматургъ рекомендуетъ воскресить ради выпуклости лицедѣйствія.

Мы процитируемъ въ переводѣ это поученіе Выспанскаго краковскому театру, рискуя лишній разъ напомнить лицамъ, знакомымъ съ шекспировскимъ театромъ, о необходимости тѣхъ или иныхъ условностей въ «Гамлетѣ». И ужъ, конечно, К. С. Станиславскій, столь вдумчиво разрѣшающій въ Московскомъ Художественномъ театрѣ совершенно разныя вещи, какъ, напримѣръ, «Синяя птица» и «Ревизоръ», или «Жизнь человѣка» и «Брандтъ», не разъ, вѣроятно, задумывался надъ способами достиженія полного сценическаго единства въ «Гамлетѣ». Быть можетъ, москвичамъ повезетъ въ этомъ отношеніи и на этотъ разъ. Во всякомъ случаѣ, будемъ увѣрены, что на спектакляхъ «Гамлета» въ ихъ театрѣ не придется говорить о той «станиславщинѣ», которымъ критика окрестила сверхъ-реализмъ историческихъ и бытовыхъ постановокъ художественнаго театра. Для *шекспировскаго* «Гамлета»—онѣ не годятся.

«Театръ Шекспира надо себѣ вообразить. Конструкція и распланировка сцены въ немъ были совершенно иныя, чѣмъ въ нынѣшнихъ театрахъ. Построеніе сцены было таково, что позволяло быстро и моментально мѣнять поле драматическаго дѣйствія, часто даже безъ всякихъ спеціальныхъ перестановокъ декорацій. Потому нетрудно понять, что трагедія Гамлета могла быть сыгранною въ теченіе двухъ часовъ, что все происходило на глазахъ

зрителей въ безпромежуточной послѣдовательности. Этотъ *видъ* сцены— вещь огромнаго значенія. Онъ разрѣшаетъ конструкцію самой драмы. Ничто иное, какъ онъ, рѣшалъ вопросъ о ходѣ драмы въ театрѣ грековъ; только онъ былъ рѣшающимъ факторомъ въ ходѣ драмъ Шекспира. Это значитъ то онъ рѣшалъ, какіе эпизоды зритель будетъ видѣть, какихъ эпизодовъ, дано ему быть свидѣтелемъ. И при такомъ построеніи сцены своего театра Шекспиръ видѣлъ, что онъ можетъ перенести тутъ или тамъ мѣсто разыгрываемаго дѣйствія. Это сознаніе оказалось достаточнымъ. Всѣ его драмы, трагедіи и комедіи пользуются такъ построенной сценой.

Какъ могла выглядѣть эта *Сцена*, когда на ней играли шекспировскаго Гамлета? Былъ обширный просцениумъ, а за нимъ зданіе—двухъ или трехъ-этажное.

Просцениумъ представлялъ изъ себя нѣчто въ родѣ эстрады, выдвинутой впередъ и врѣзывающейся въ зрительный залъ. Зданіе же было занавѣшено. И только послѣ того, какъ распахнулся занавѣсъ можно было видѣть зданіе, приуроченное къ драмѣ.

Это двухъэтажное зданіе было какъ бы разрѣзомъ замка Гамлетовъ, разрѣзомъ, указывающимъ галлерей и комнаты замка; надъ верхнимъ этажомъ этого дворца были расположены террасы, гдѣ появлялся духъ.

Эти галлерей и комнаты могли быть сцѣплены арками и разъединены столбами, колоннами и всѣ онѣ были скрыты занавѣсками. Сообразно съ тѣмъ, гдѣ происходило дѣйствіе, занавѣсъ раздвигался и открывалъ передъ глазами зрителя внутреннее помѣщеніе: спальную комнату короля, или комнату королевы, королевской кустодіи, или ту комнату, въ которую приходятъ къ Гамлету Розенкранцъ и Гильденстернъ, спрашивая его, что онъ сдѣлалъ съ трупомъ Полонія.

И только соотношеніе человѣка и архитектуры могло быть иное, въ дѣйствительности, и вещь могла представляться, какъ нѣчто цѣлое, подобно тому, какъ мы видимъ на картинахъ Джіотто, гдѣ фигуры людей, *dramatis personae*, слишкомъ велики по сравненію съ окружающею ихъ архитектурою.

Когда же сцена должна была изображать большую залу во дворцѣ, тогда раздвигалась занавѣсъ закрывающая среднюю галлерею въ партерѣ зданія, и такимъ образомъ галлерея эта образовывала нѣчто въ родѣ сѣни большой залы; всѣ другія комнаты скрывались занавѣсками, которыя на этотъ разъ стягивались, и такимъ образомъ, получалась богато убранная зала съ одной лишь видимой стѣной, а актеры играли на просцениумѣ. Нѣсколько штукъ необходимой мебели и предметовъ приносила прислуга и ставила на глазахъ публики. Напримѣръ, кресла для короля, королевы и для двора. Часто, когда нужна была еще какая нибудь вещь, не находящаяся на сценѣ (ибо все, что могло находиться на просцениумѣ, нужно было принести), то тотчасъ же упоминалось объ этомъ въ текстѣ, какъ, напр., въ сценѣ поединка приносятъ рапиры, столъ и кувшины съ виномъ и бокалы.

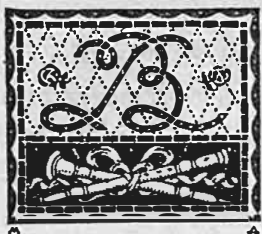
Когда въ этой же самой большой залѣ должно было имѣть мѣсто зрѣлище, тогда на просцениумѣ садился король Клавдій и его дворъ; нижнюю галлерею въ этомъ случаѣ закрывали занавѣсомъ, а на галлерей перваго этажа раздвигали занавѣсы и актеры разыгрывали убійство Гонзаги... и т. д.» (стр. 179—185).

Конечно, для шекспировологовъ многое изъ вышеприведеннаго далеко не ново. Однако, заслуживаетъ глубокаго вниманія призывъ современнаго художника и идеолога сцены дать наконецъ «Гамлету», какъ трагедіи, ясное въ практикѣ истолкованіе, дабы зритель, посвященный въ извилины души Гамлета, не смущался исполосованнымъ рисункомъ общей линіи, общаго плана. Психологической концентраціи можно достигнуть въ драмѣ и на сценѣ лишь путемъ одновременнаго средоточія въ стилѣ, въ интерпретаціи, въ архитектурномъ планѣ, въ концепціи центральной личности. Всѣ искусства подаютъ здѣсь другъ другу руку и, взаимно помогая другъ другу, сплетаютъ вѣнецъ, приближающій автора къ артисту, и послѣдняго—къ зрителю, творческому соучастнику великаго и единого дѣйствія, имя котораго: Гамлетъ, кровавая трагедія.

ЗУДЕРМАНЪ, КАКЪ ДРАМАТУРГЪ.

К. Ф. ГОЛОВИНА.

I.



ОТЪ уже 25 лѣтъ, какъ Германъ Зудерманъ стоитъ во главѣ нѣмецкаго театра. Четверть вѣка даетъ ужъ матеріалъ для итога, хотя бы и не полного. И какъ писатель и какъ человѣкъ, Зудерманъ могъ бы всѣмъ теперь сказать, кто онъ, что значать въ своей совокупности отдѣльныя черты его лица. Но въ томъ то и особенность Зудермана, что онъ обрисовался только какъ писатель и вся его нравственная личность, такъ сказать, ушла въ его перо. Собрание его романовъ и драмъ имѣетъ ясно обрисованный обликъ съ очень немногими лишь такими черточками, которыя не совсѣмъ укладываются въ общую гармонію и какъ будто нарушаютъ впечатлѣніе. Но, что за рука движетъ этимъ перомъ, каковъ духъ, его направляющій, это для насъ остается въ темнотѣ. Мы хорошо знаемъ нравственную фізіономію Шиллера или Гейне, имѣемъ совершенно опредѣленное понятіе объ ихъ характерѣ. Но про Зудермана этого сказать нельзя. Скажу болѣе, это какъ будто и не представляетъ особаго интереса. Снять маску съ писателя, узнать, что за сфинксъ въ немъ сидитъ и каковъ вопросъ, который этотъ сфинксъ собирается поставить,—разгадывать это не зачѣмъ. Герои Зудермана имѣютъ ясно опредѣленные черты, но въ какой душѣ они выросли, заключать объ этомъ они не даютъ намъ права и намъ это почему то безразлично.

Вотъ отчего я о Зудерманѣ, просто какъ о человѣкѣ, здѣсь говорить не стану. Дѣтство его, среда, гдѣ онъ выросъ, люди, съ которыми сближался, не отразились на его произведеніяхъ. Онъ самъ по себѣ, они—тоже. И вотъ еще одно замѣчаніе. Самая яркая вещь, когда либо написанная Зудерманомъ, это—его первый романъ «Frau Sorge». А между тѣмъ, послѣ немногихъ произведеній чисто беллетристическихъ, онъ весь себя посвятилъ сценѣ, и сдѣлалъ это изъ побужденій, мало имѣющихъ общаго съ эсте-

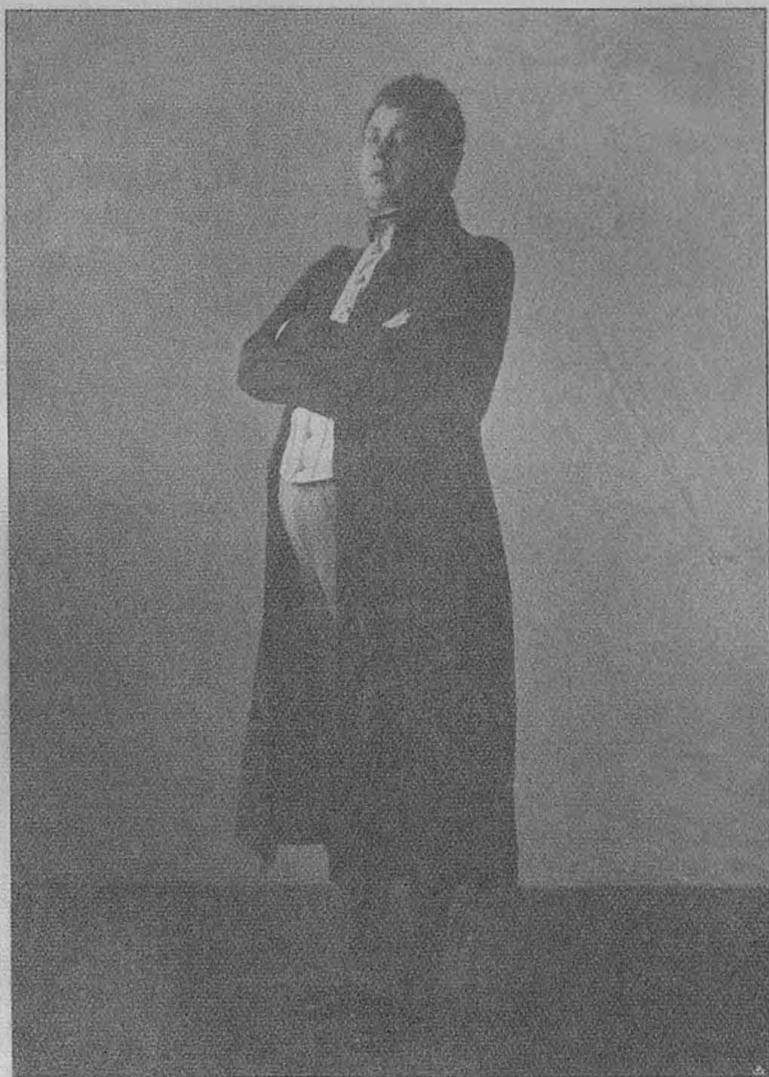
тикой. И настоящій свой талантъ, отвернувъ его въ сторону драмы, онъ несомнѣнно заглушилъ: рѣки, отведенныя отъ первоначальнаго ложа, не сохраняютъ ни прежней глубины, ни первоначальной свѣжести. Два слишкомъ года назадъ онъ выступилъ вновь съ романомъ «Das hohe Lied» и выступленіе это было неудачно. Такимъ образомъ, ставя себѣ задачей исключительно Зудермановскій театръ, я сознательно отказываюсь отъ той части его творчества, гдѣ оно выразилось наиболѣе могучей струей. Дѣлать нечего: количественно пьесы Зудермана неизмѣримо преобладаютъ надъ его романами, и по неволѣ критика, обращаясь къ нему, должна имѣть главнымъ образомъ въ виду драматурга.

Хотя мотивы, ради которыхъ Зудерманъ сталъ писать для театра, были чисто меркантильнаго свойства, его фізіономія имѣетъ, тѣмъ не менѣе, и на театрѣ довольно внушительные размѣры. Съ успѣхомъ онъ встрѣчался не всегда—это правда, но сборъ давали его пьесы рѣшительно всѣ. Другіе драматическіе писатели передъ нимъ преклонялись, стараясь уловить одинъ изъ пріемовъ, доставлявшихъ ему надъ прочими превосходство. Постараюсь сдѣлать это и я, задавшись вопросомъ: въ чемъ по настоящему состоитъ авторская фізіономія Зудермана и въ чемъ заключается оригинальность его манеры? Зудерманъ выступилъ на сцену почти одновременно съ Ибсеномъ и почти такъ же, какъ послѣдній, проявлялъ иконоборческія наклонности, рѣшительно выступая не противъ суевѣрій только, но и противъ общепринятыхъ принциповъ. Задавались вслѣдствіе этого зачастую вопросомъ: не принадлежитъ ли онъ къ тому же теченію, какъ и скандинавскій поэтъ, и не слѣдуетъ ли въ нихъ видѣть проявленія одной и той же литературной струи? Ибсенъ къ тому же стоитъ въ литературѣ не одиноко. Онъ имѣетъ двухъ громкихъ предшественниковъ, выставившихъ, какъ и онъ, на своемъ знамени безусловный индивидуализмъ, полную свободу человѣческой воли, автономію, чтобы не сказать святость сердечнаго влеченія. И въ то же время эти два индивидуалиста—я хочу говорить о Жанъ-Жакѣ Руссо и о Жоржѣ Сандъ—провозгласивъ такую свободу, тотчасъ поспѣшили развѣвающееся ея побѣдное знамя преклонить передъ высшимъ нравственнымъ

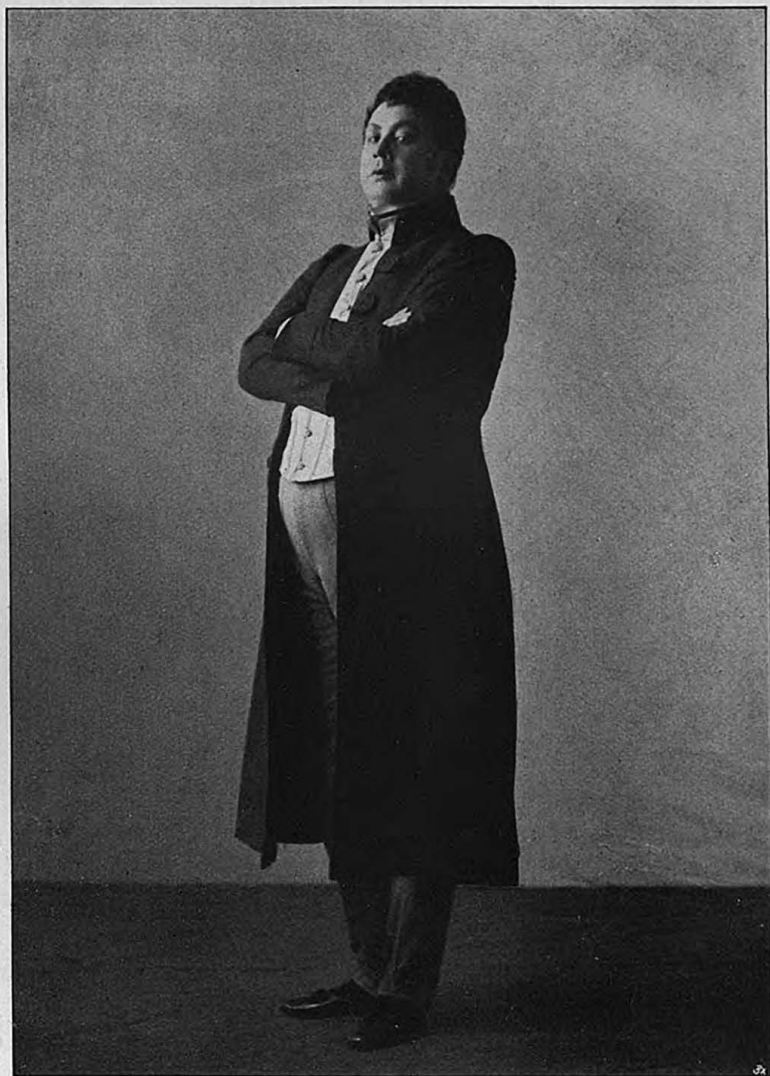
закономъ—закономъ подчиненія большинству. Не религія, не нравственность, не чувство долга воодушевляють Жоржъ Санда и Жанъ-Жака. Отъ всей этой ветоши они отrekliсь. Человѣкъ, по ихъ мнѣнію—а подъ перомъ Ж. Санда этотъ человѣкъ почти всегда женщина—стоитъ одиноко и гордо, опираясь только на самого себя. Но одно чувство въ немъ живо, какъ полновластный господинъ надъ его свободой: этотъ господинъ—общественное благо, внѣ котораго для человѣка не можетъ быть счастья. И въ концѣ концовъ повстанецъ противъ нравственныхъ обязанностей добровольно склоняетъ крамольную голову передъ самодержавіемъ толпы. Этотъ странный поворотъ встрѣчается и у Ибсена. Его герои стряхнули съ себя уваженіе къ обычаямъ и къ общественнымъ авторитетамъ: его «Нора» покидаетъ даже семью, нарушая самыя основныя обязанности матери, чтобы возратить себѣ оскорбленную самостоятельность; его Гедда Габлеръ, не удовлетворенная мѣщанской обстановкой, сперва намѣрена портить жизнь окружающихъ, а потомъ и отъ своей жизни уходитъ добровольно самоубійствомъ. За то его Брандтъ, хоть и онъ отрицаетъ власть преданія и авторитета, приноситъ самыя тяжелыя жертвы общественному служенію и и не считаетъ себя въ правѣ создать для себя личное счастье, пока зло не окончательно искоренено въ мірѣ.

Этотъ способъ искорененія зла найдетъ себѣ, вѣроятно, немногихъ подражателей, и позволительно думать, что подъ великодушіемъ Брандта скрывается не малая доля злобной гордости, притомъ съ нѣкоторой примѣсью сумасшествія.

Не таковъ Зудерманъ. Онъ, правда, стоитъ на одной линіи съ Руссо, съ Жоржъ Сандомъ, Ибсеномъ относительно анархизма. Закона онъ не признаетъ никакого и всѣхъ приглашаетъ сбросить нелѣпыя оковы, какія наложила на человѣческія плечи религія, предразсудокъ, обычай и даже такія чувства, огромнымъ большинствомъ признаваемые почтенными, какъ честь и патріотизмъ. Въ этомъ отношеніи онъ дальше идетъ своихъ предшественниковъ: въ «Кошачьей тропѣ» (*der Katzensteg*) онъ прямо беретъ подъ свою защиту измѣну родинѣ. Въ романѣ «*Es war*» (Прошрое) онъ



Г. ЛЕРСКИЙ ВЪ РОЛИ ВАЛЕРЬЯНА ХМЫРОВА.
«ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ» П. П. ГНѢДИЧА.



извиняетъ измѣну дружбѣ. Въ пьесѣ «die Ehre» (Честь) осмѣивается самое понятіе о чести, въ драмѣ «die Heimat» (Отчій домъ)—самое понятіе о родинѣ. Но Зудерманъ покидаетъ своихъ предшественниковъ и современника своего, Ибсена, на послѣдней точкѣ. Въ сторону самопожертвованія и подчиненія большинству онъ итти не предлагаетъ. Онъ остается до конца оптимистомъ и въ силу этого проникнутымъ эгоистическими наклонностями. Зудерманъ открыто проповѣдуетъ личное счастье и безграничное право всѣхъ и каждого его достигать любыми путями. Остающіеся побѣжденными, или добровольно сдающіеся въ плѣнъ въ его глазахъ—либо слабые, либо глупые. Но для торжества въ жизненной битвѣ нужно закалить себя противъ всякой слабости, какъ сдѣлали это Лео ф. Зеллентинъ въ «Прошломъ» и Графъ Трастъ въ «Чести». Какъ скоро, напротивъ, появляется въ комъ-либо чуть замѣтное колебаніе, какъ скоро смѣлости не хватаетъ въ рѣшительную минуту—битва проиграна и герой обреченъ на гибель.

Таковы: Вилли въ концѣ Содома, Іоаннъ Креститель въ трагедіи «Iohannes», графиня Беата въ драмѣ «Es lebe das Leben». Здѣсь какъ будто Зудерманъ отдаетъ дань старинному приему романтизма. Сомнѣніе въ себѣ герою не прощается; оно влечетъ за собой неминуемый конецъ, скажу болѣе—оно его обусловливаетъ. Возьмемъ на удачу нѣсколько примѣровъ и не только у настоящихъ романтиковъ, а у одного изъ ихъ родоначальниковъ, обыкновенно вовсе не причисляемаго къ романтической школѣ—у Шиллера. Орлеанская Дѣва, Валленштейнъ, Карлъ Моръ, Фіэско недостаточно сильны, чтобы стряхнуть съ себя всѣ сомнѣнія, и они должны погибнуть, какъ погибаетъ у Альфреда де Мюссэ Лорензачіо, у Виктора Гюго Эрнани и Рюи Блазъ. Словомъ, тотъ нравственный завѣтъ, которому поклоняется Зудерманъ, ничто иное, какъ этическое ученіе Ницше. Нѣмецкій драматургъ говоритъ въ сущности то же, что изрекъ Заратустра: «заботься о себѣ, освободись отъ всѣхъ воображаемыхъ препятствій, какія издала мораль не только Евангельская, но и буржуазная. Будь силенъ и беспощаденъ и ты побѣдишь». Это пришлось какъ нельзя болѣе подъ стать современнымъ наклонностямъ. Это и объясняетъ необыкновенный успѣхъ Зудермана.

Но помимо успѣха, у Зудермана есть и выдающійся талантъ, талантъ, правда, научившій его нѣкоторой безцеремонности, но талантъ несомнѣнный. Банальности въ немъ нѣтъ никакой и фабула его всегда интересна. Умѣнье держать зрителя въ постоянномъ чадѣ, не давая отдохнуть его любопытству, и какъ средство—быстрота дѣйствія, уносящая какъ бы въ курьерскомъ поѣздѣ, наконецъ, доведенная имъ впервые до совершенства краткость діалога—вотъ его положительныя достоинства. Притомъ разнообразіе у него необыкновенное. Всѣ историческія эпохи, всѣ формы поэзіи—полный реализмъ и крайняя фантастичность, наконецъ всѣ общественные слои попеременно входили въ кругъ его творчества. Первый актъ трилогіи «Morituri» и «Iohannes» переносятъ насъ во время разложенія греко-римской культуры и слабой еще зари культуры новѣйшей. «Три пера цапли» (Drei Renner Federn), послѣдній актъ «Morituri»—фантастическія грезы до такой степени произвольныя въ своей прихотливости, что не улавливаютъ даже ту общую отвлеченную правду, которую искусство разрѣшаетъ изображать въ символѣ. Символа изъ двухъ названныхъ произведеній не выходитъ никакого. Наоборотъ, въ такихъ пьесахъ, какъ «Glück im Winkel», «Stein unter Steinen», «Die Schmetterlingsschlacht» мы имѣемъ дѣло съ тѣмъ реализмомъ формы, который почти всегда сопровождаетъ изображеніе повседневной жизни, особенно низшихъ общественныхъ слоевъ. Говорю «почти», такъ какъ Зудерманъ и здѣсь уступилъ своей настоящей наклонности впустить струю романтизма въ самую сѣрую будничность. И нельзя отказать ему въ томъ, что струя эта оживляетъ, краситъ, разнообразитъ мѣщанскую жизнь. Эта черта присуща его романамъ не менѣе, чѣмъ драматическимъ произведеніямъ. Въ драмѣ «Es lebe das Leben» онъ выводитъ на сцену высшую политическую аристократію; въ комедіи «Sturmgeselle Socrates»—вышвырнутыхъ изъ круговорота дѣйствительной жизни эпигоновъ мартовской революціи; наконецъ, въ пьесѣ «Stein unter Steinen»—простыхъ рабочихъ. Но любимая его среда, которой и посвящено большинство его пьесъ, это тотъ неопредѣленный кругъ, гдѣ сталкиваются самые разнообразныя слои—изгои дворянства, какъ графъ Трастъ; разбогатѣвшіе мѣщане, какъ

хозяинъ гостепріимнаго дома, гдѣ стекается въ «Гибели Содома» самый разношерстный людъ—художники, профессора, врачи и попросту негодяи; застывшій въ устарѣвшихъ традиціяхъ мѣщанской честности отставной ротмистръ Шварце въ «Родинѣ»; артисты, проходимцы всякаго рода, легкія дѣвицы, искатели приключеній, пестрою толпою снующіе въ фонѣ большинства его драмъ,—въ «Чести», въ «Гибели Содома», въ «Среди цвѣтовъ» (*Das Blumenboot*) и т. д. и т. д. Здѣсь ужъ попросту толпа, какъ на маскарадѣ. Въ иныхъ пьесахъ, какъ въ «Чести» и въ «Среди цвѣтовъ», попросту глаза разбѣгаются отъ невѣроятнаго смѣшенія нарѣчій, лицъ и состояній. Зудерманъ словно любитъ, что должно неминуемо произойти отъ столкновенія между различными общественными классами. «На те вотъ, посмотрите»,—словно говоритъ онъ,—«какъ умѣю я сплестать жизненныя драмы изъ самыхъ разнородныхъ нитей; какимъ забавнымъ оказывается неожиданный конфликтъ между людьми, казалось ничего общаго не имѣющими!» Это какъ разъ тотъ пріемъ, къ которому онъ прибѣгаетъ въ трехъ самыхъ удачныхъ изъ своихъ пьесъ,—въ «Гибели Содома», въ «Божь бабочекъ» и въ «Огняхъ Ивановой ночи» (*Johannisfeuer*); если къ нимъ присоединить еще 4 пьесы—«Честь», «Родина», «Счастье въ уголкѣ» (*Glück im Winkel*) и «Да здравствуетъ жизнь»—мы въ этихъ семи пьесахъ обнимемъ почти все замѣчательное, написанное Зудерманомъ для театра, все дающее ему право на долговѣчность—я не хочу сказать на безсмертіе.

Къ этимъ драмамъ, впрочемъ, необходимо прибавить еще историческую пьесу «*Iohannes*», стоящую совсѣмъ особнякомъ и представляющую собою рѣдкій примѣръ разработки Евангельской темы въ духѣ романтизма.

II.

Только что я сказалъ, что Зудерманъ любитъ проповѣдывать самодержавіе личности, индивидуализмъ, не считающійся ни съ какими традиціонными, а тѣмъ менѣе условными обязанностями. Такъ оно, однако, далеко не вездѣ. Въ концѣ концовъ, беспорядочная неправильная жизнь,

подъ однимъ только условіемъ обезпечиваетъ счастье—подъ условіемъ желѣзной воли, не знающей компромиссовъ. Таковы: графъ Трастъ, на примѣръ, въ «Чести»—ниже я постараюсь выяснитъ, до какой степени онъ заслуживаетъ быть поставленнымъ выше среды—и героиня пьесы «Огни Ивановой ночи», Марика. Это единственныя два творенія Зудермана, гдѣ ему удалось представить во весь ростъ положительные типы. Ни Трастъ, ни Марика не признаютъ для себя никакихъ обязанностей ни передъ обществомъ, ни передъ семьей. Разорвать съ близкими, когда они стоятъ поперекъ дороги, вполне законно: въ развязкѣ «Чести» графъ прямо приглашаетъ на это своего друга Роберта. Въ его глазахъ, да и въ глазахъ автора, Робертъ настолько переросъ семью, что стѣсняться ему съ нею незначѣмъ. Не стѣняется съ родственниками и Марика. Героиня «Огней Ивановой ночи» поднимаетъ руку на чувство, еще болѣе святое, чѣмъ кровное родство—на чувство благодарности. Это вполне свободные люди, свободные прежде всего отъ долга. Но идеалъ Зудермана, если только подобную свободу можно признать за идеалъ, вполне осуществляютъ только они. Всѣ прочіе его герои терпятъ крушеніе, потому что не выдерживаютъ до конца. Они человѣчнѣе, но за то они кончаютъ неудачей. Желѣзной брони полного безчувствія на Зудермана, видно, не хватило. Два только раза онъ своихъ дѣйствующихъ лицъ захотѣлъ облечь въ эту броню, освободить ихъ отъ всякой другой одежды, не условной только, но и привычной. При всемъ своемъ оптимизмѣ, при всемъ мужествѣ своего безусловнаго отрицанія Зудерманъ обладаетъ сердцемъ, которое не застраховано ни отъ страданій, ни отъ способности къ сочувствію, ни отъ угрызений совѣсти. Іоаннъ и Магда, графиня Беата и Вилли много разъ возстаютъ противъ окружающаго ихъ общества и стараются опереться на иную мораль, чѣмъ общепринятая.

Горестная судьба постигаетъ ихъ не за то, что они не смогли выдержать безбоязненно своего рѣшительнаго похода противъ условной морали, а за то, напротивъ, что они добровольно ушли отъ прямой дороги, широко разстилавшейся передъ ними. Въ драмѣ «Es lebe das Leben» графиня Беата, поставленная между своей преступной

страстью и ревностью зауряднаго мужа, не находить иного исхода, кромѣ самоубійства.

Магда въ «Родинѣ» завоевываетъ себѣ полную независимость, но цѣною смерти дорого-любимаго отца. Вилли въ «Гибели Содома», нисколько не стѣсняясь, наряду съ сватовствомъ на богатой дѣвушкѣ, соблазняетъ выросшую въ домѣ его родителей молоденькую пріемную дочь, невѣсту своего лучшаго друга.

И въ послѣднемъ дѣйствиіи онъ пожинаетъ плоды отъ своихъ подвиговъ, умирая на половину отъ душевнаго отчаянія, на половину отъ полнаго разстройства нервовъ.

Наконецъ, и Іоаннъ Предтеча оказывается не въ силахъ выполнить принятую задачу. Какъ истый романтическій герой, онъ терпитъ неудачу, потому что въ рѣшительную минуту не смогъ дойти до конца своей программы. Онъ усомнился въ собственной правотѣ, а это какъ разъ та вина, которая романтическимъ героямъ не прощается. Нужды нѣтъ, что онъ чистъ передъ нравственнымъ закономъ, въ этомъ нисколько не походя на своихъ товарищей по зудермановскому творчеству. Онъ принялся за крутую реформу общества, а реформаторы прежде всего должны быть рѣшительны и безпощадны. Театральная мораль въ этомъ то и отлична отъ житейской, что на сценѣ грѣхъ противъ самого себя, противъ неумолимыхъ требованій собственной воли, карается сильнѣе, чѣмъ грѣхъ противъ общепринятой нравственности. И въ концѣ концовъ, хотя Зудерманъ и пробовалъ опрокинуть ходячую мораль, онъ оказался мягче своего же исходнаго принципа. Струна человѣчности, которую онъ отрицалъ, зазвенѣла въ немъ такъ громко, что онъ вынужденъ былъ произнести приговоръ надъ тѣми самими героями, которыхъ онъ же пригласилъ не считаться ни съ какими требованіями морали.

Еще дальше на этомъ пути онъ пошелъ въ пьесѣ «Счастье въ уголкѣ», гдѣ не только никакихъ побѣдныхъ лавровъ недостается героинѣ за нарушеніе долга, но гдѣ напротивъ здоровое тихое счастье она себѣ завоевала, оставшись вѣрною этому долгу. «Счастье въ уголокѣ» стоитъ въ зудерма-

новскомъ театрѣ совершенно одиноко. Здѣсь Зудерманъ и не сдѣлалъ попытки разорвать традиціи. Нравственность торжествуетъ надъ зломъ, а между тѣмъ эта буржуазная развязка ничуть не портитъ впечатлѣнія. «Счастье въ уголкѣ»—одно изъ лучшихъ созданій нѣмецкаго драматурга.

Одиноко стоитъ тоже пьеса, озаглавленная Зудерманомъ «Бой бабочекъ». И здѣсь онъ проявилъ себя, какъ завзятый оптимистъ, подаривъ молодой 16-ти лѣтней дѣвочкѣ призъ въ жизненной борьбѣ за то, что въ этой борьбѣ она и не боролась, сохранивъ до конца вполне безсознательную невинность. Роза живетъ пока съ завязанными глазами, не видя вокругъ себя зла, хотя зла этого сколько угодно. Сестры требуютъ отъ нея жертвы своего личнаго счастья, какъ чего то, имъ принадлежащаго по праву. Обманъ и развратъ окружаютъ ее со всѣхъ сторонъ и она ихъ не замѣчаетъ. Ей точно поставлена задача—пройти невредимой черезъ огненный костеръ, и она потому благополучно выполняетъ эту сказочную задачу, что не видитъ опасности. И когда ей, не только не знавшей злого умысла, но и всегда готовой отказаться отъ счастья ради сестеръ, когда маленькой Розы счастье, наконецъ, достается, она его получаетъ потому лишь, что ни у кого не старалась отвоевать своей законной доли. Это, пожалуй, вѣчная развязка народныхъ сказокъ, гдѣ младшему, наиболѣе невинному, достается успѣхъ. Но эту старую тему Зудерманъ развилъ въ «Бой бабочекъ», облекши ее, съ одной стороны, самымъ беспощаднымъ реализмомъ, съ другой,—цвѣтами самой чистой поэзіи.

Есть въ талантѣ Зудермана и другая черта, ставящая его совершенно одиноко среди современниковъ. Незамѣтно, можетъ быть, для самого себя онъ унаслѣдовалъ у древнихъ грековъ какое-то затаенное вѣяніе классическаго фатума ¹⁾. Не простыя послѣдствія неразумныхъ увлеченій влекутъ героя къ гибели—злой рокъ написалъ у него на лбу неминуемый печальный конецъ. И какъ бы ни былъ онъ независимъ, какъ бы ни сохранялъ полную самостоятельность, этотъ конецъ сторожитъ его изъ-за угла и влечетъ

¹⁾ Онъ какъ будто вѣрить въ ревнивое отношеніе судьбы къ человѣку.

къ предопредѣленной катастрофѣ. Въ «Родинѣ» Магда побѣдоносно входитъ съ независимостью великой артистки въ мѣщанскій домъ своего отца, весь погрязшій въ устарѣлыя условности. Казалось бы, она побѣждаетъ эти условности, громко разоблачаетъ низкія побужденія окружающихъ ее людей, безпрепятственно можетъ вернуться къ своей свободной карьерѣ. Но нѣтъ—въ послѣднюю минуту святость любви къ отцу ее все-таки удерживаетъ, она колеблется и этого отца постигаетъ неожиданное для нея—давно сторожившая его смерть. Передъ этой великой разлукой смолкаютъ всѣ ея порывы къ независимости. Елизавета въ «Счастье въ уголкѣ» хочетъ стряхнуть съ себя надоѣвшую ей обстановку родного дома; но опять-таки въ послѣднюю минуту неуловимыя нити, связывающія ее съ прошедшими годами, оказываются сильнѣе стремленія къ простору. И добровольно она склоняетъ голову передъ наскучившимъ ярмомъ. Въ «Гибели Содомы» Вилли считаетъ, что художественный талантъ вполнѣ освободилъ его отъ тѣхъ буржуазныхъ обязанностей, которыми опутана жизнь его родителей. Онъ не стѣсняясь моралью, поступаетъ въ любовники къ отцвѣтшей дамѣ, и, судя по намекамъ пьесы, можно думать, что дѣлаетъ это не безвозмездно. Вилли чувствуетъ гниль своей обстановки и въ то же время чванится передъ семьей, что сумѣлъ выйти въ люди. Но онъ не въ силахъ побѣдить нравственной тошноты отъ міра разбогатѣвшихъ проходимцевъ, и въ поискахъ за чистотой ухватывается за молоденькую дѣвушку, воспитанную въ родномъ домѣ.

Въ припадкѣ чувственного порыва, сознавая, что дѣвушка боготворитъ его, какъ высшее существо, онъ соблазняетъ ее—и шуткамъ наступаетъ конецъ. Порочная жизнь требуетъ расплаты: дѣвушка топится въ каналѣ, и Вилли, у котораго въ чаду развратныхъ забавъ истрепалось и тѣлесное и духовное здоровье, не выдерживаетъ послѣдняго нравственного удара. Его тоже постигаетъ смерть, и хотя это—простая смерть отъ кровоизліянія, чувствуется какъ то, что надъ героемъ пьесы произнесенъ неумолимый приговоръ. Для конца я приберегъ большую историческую драму Зудермана—его «Іоанна» (Iohannes). Выше я уже имѣлъ случай замѣтить,

что характеръ Предтечи онъ изобразилъ, какъ истаго романтическаго героя, которому слабое сердце не позволяетъ въ рѣшительную минуту безпощадно казнить, приводя въ исполненіе тѣ самыя кары, которыми онъ не перестаетъ угрожать. Какъ разъ, когда народъ въ его власти и отъ него зависитъ пустить разъяренную толпу на преступнаго царя, онъ говоритъ себѣ, что не его дѣло разнуздывать бѣшеную силу бунта и что Великій Учитель, проповѣдующій въ Галилеѣ, учитъ иному — прощенію, милости, покаянію. «Онъ надломленной трости не сломитъ и дымящагося льна не угаситъ». Онъ доступенъ для мытарей и грѣшницъ и покаянное слово всегда находитъ въ Немъ отзывъ. Іоаннъ останавливается. Рѣшительное слово не выходитъ изъ его устъ и драгоцѣнная минута потеряна. Побѣждаетъ царь, и та же толпа, которую Іоаннъ могъ направить противъ него, схватываетъ пророка и отворачивается отъ него. Жизнь челоуѣка складывается—такъ думаетъ Зудерманъ—не подъ вліяніемъ психологическихъ побужденій: выше ихъ, ничему не подчиненная и не знающая никакого закона, стоитъ всесильная судьба, и ея велѣнія готовятъ тѣ пути, которые ведутъ къ гибели.

III.

Приступаю теперь къ анализу творчества Зудермана по главнымъ, наиболѣе типичнымъ, его произведеніямъ. Такихъ произведеній всего восемь; перечисляю ихъ въ хронологическомъ порядкѣ: «Die Ehre», «die Heimat», «Sodoms Ende», «Schmetterlingsschlacht», «Iohannes», «Glück im Winkel», «Johannisfeuer» и «Es lebe das Leben». По этимъ восьми пьесамъ можно отдать себѣ полный отчетъ въ разныхъ оттѣнкахъ манеры Зудермана, какъ драматурга. Прочія пьесы, имъ написанныя, стоятъ въ художественномъ отношеніи гораздо ниже. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, на примѣръ, въ «Sturmgeselle Socrates», «Blumenboot», «Stein unter Steinen», есть, правда, отдѣльныя сцены съ очень сильнымъ захватомъ, отдѣльные характеры, очень ярко нарисованные—но и только. Цѣльнаго, художественнаго произведенія въ нихъ нѣтъ. Въ первой изъ названныхъ пьесъ въ «Sturmgeselle

ДЕКОРАЦИЯ ХУДОЖНИКА О. К. АЛЛЕГРИ КЪ ПЬЕСЪ П. П. ГНЪДИЧА «ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ».
I АКТЪ.



Socrates» интересна основная идея и чрезвычайно оригинальна фигура предсѣдателя бывшаго революціоннаго кружка, носящаго прозвище «старца горы» (der Alte vom Berge). Сцена, гдѣ онъ распускаетъ общество, открыто говоря его членамъ, что смыслъ ихъ дѣятельности выдохся давно и они уже представляютъ изъ себя мертвый и потому безсильный сбродъ,—сцена эта очень удачна. Удаченъ и типъ героя, прозваннаго въ кружкѣ Сократомъ—въ кружкѣ всѣ члены носятъ прозвища; Сократъ упорно сохраняетъ вѣру въ революцію, какою она была въ 48 году, и не хочетъ замѣчать, что цѣль ея давно осуществлена нѣмецкимъ правительствомъ. Но для пьесы этого мало. Зудерманъ кадитъ замѣтно кн. Бисмарку и совершенно правъ, отдавая ему предпочтеніе передъ застывшими идеалистами мартовскихъ дней. Но задняя мысль черезчуръ просвѣчиваетъ и, какъ это всегда бываетъ съ задними мыслями, иссушаетъ, приводитъ къ нулю все остальное содержаніе пьесы. Въ драмѣ «Das Blumenboot» до крайности ярко нарисовано разложеніе богатаго мѣщанства Берлина. Оригинальности здѣсь сколько угодно, даже слишкомъ—она идетъ въ ущербъ правдѣ. Женихъ героини, въ угоду ея капризному желанію, разъ приводитъ ее вечеромъ въ тотъ сомнительный клубъ, гдѣ онъ прежде короталъ время. Здѣсь собраніе невѣроятныхъ берлинскихъ отбросовъ—кафешантанныхъ артистокъ, двусмысленныхъ биржевиковъ, всякаго рода женщинъ легкаго поведенія, изъ которыхъ одна даже русская революціонерка. Но здѣсь уже краски наложены слишкомъ густо. Всѣ выведенные типы каррикатурны до крайности и сама трагическая развязка пьесы, хотя дочерчиваетъ картину всеобщаго разврата, возбуждаетъ въ зрителѣ не жалость, не ужасъ, а попросту тошноту. Въ наиболѣе слабой изъ трехъ названныхъ пьесъ, въ «Stein unter Steinen», тоже есть двѣ-три выдающіяся талантливя сцены, но въ цѣломъ драма не выдержана и—что рѣдкость у Зудермана—скуchnовата.

Но обратимся къ главнымъ созданіямъ нашего драматурга. Ихъ можно раздѣлить на три группы: три изъ нихъ «Die Ehre», «Johannisfeuer» и «Schmetterlingsschlacht» отражаютъ на себѣ мажорный тонъ, который такъ любитъ Зудерманъ и который здѣсь ему удалось додержать до

конца. Въ трехъ другихъ, «Die Heimat», «Sodoms Ende» и «Johannes», онъ невольно сдался требованіямъ сцены, и характеры, имъ выведенные, оказываются безсильными сломить встрѣчающіяся имъ препятствія и въ концѣ пьесы остаются побѣжденными. Наконецъ, въ двухъ остальныхъ пьесахъ, «Glück im Winkel» и «Es lebe das Leben», Зудерманъ попросту входитъ въ общее русло современной драмы, вполне признавая обязательность установившейся морали даже для натуръ избранныхъ. Въ каждой изъ этихъ трехъ группъ есть по одному произведенію, достигающему кульминаціонной точки искусства, хотя и не вполне свободному отъ ошибокъ.

Въ первой—это «Огни Ивановой ночи» (Iohannisferer), во второй—«Родина» (Die Heimat), въ третьей—«Да здравствуетъ жизнь» (Es lebe das Leben).

Въ «Чести» Зудерманъ сопоставилъ представителей трехъ общественныхъ классовъ—графа Траста—Зарберга, изгоя нѣмецкой аристократіи, долгіе годы проведеннаго въ экзотическихъ странахъ; богатаго негоціанта Милинга съ его семьей, олицетворяющихъ шаблонную узкость буржуазіи и совершенно некультурныхъ простыхъ людей, не только утратившихъ собственное достоинство, но и никогда не знавшихъ его—служащаго у Милинга стараго Гейнеке, его жену и дѣтей. Двое изъ членовъ этого семейства выдвинулись изъ рядовъ рабочаго класса и выдвинулись двумя различными путями—дочь Альма въ качествѣ театральной артистки и сынъ Робертъ, какъ дѣльный образованный и вполне самостоятельный приказчикъ торговаго дома Милинга. Робертъ, Альма и Трастъ—герои пьесы. Робертъ изображаетъ собой естественное возвышеніе сына простого рабочаго надъ уровнемъ своего класса; Альма—утрату единственно возможнаго достоянія этого класса—нравственной чистоты; графъ Трастъ—разрывъ съ традиціями и предразсудками высшаго сословія. Идея пьесы совершенно проста, проста до того, что не трудно бы ее отыскать въ прописяхъ: настоящая честь—во внутреннемъ достоинствѣ человѣка, въ качествахъ его ума и сердца, и общественное положеніе, завоеванное умѣлымъ трудомъ, вводитъ любого, хотя бы вышедшаго изъ рядовъ пролетаріата, въ кругъ правящаго класса.

Графъ Трастъ—другъ Роберта, котораго онъ встрѣтилъ въ путешествіяхъ,—его прямой контрастъ: онъ совершилъ только въ обратномъ смыслѣ то самое передвиженіе изъ одного класса въ другой, которое подняло Роберта до общественныхъ верховъ. Онъ былъ когда то исключенъ изъ полка офицерскимъ судомъ за то, что не хотѣлъ драться на дуэли и громко провозглашалъ, что честь заключается не въ соблюденіи устарѣвшаго обычая, а въ гордомъ сознаніи своей самостоятельности. Самъ человѣкъ даетъ себѣ настоящую оцѣнку—твердитъ гр. Трастъ, почти буквально повторяя слова Шиллера. Наконецъ, Альма тоже выбилась изъ узкихъ рамокъ мѣщанскаго приличія: ее поднялъ громкій успѣхъ ея красоты и въ то же время низвела почти до общественныхъ подонковъ готовность продать себя за дорогую цѣну. Все это очень не ново, и шаблонные критики, главнымъ образомъ наши русскіе, усмотрѣли въ «Чести» проповѣдь демократическій морали. Они проглядѣли въ ней, однако, нѣсколько существенныхъ подробностей. Вся семья Гейнеке, кромѣ одного Роберта, проникнута самымъ наивнымъ чувствомъ низкопоклонства, чтобы не сказать подлости. Чести въ ней нѣтъ какъ разъ и слѣда. Робертъ, строго говоря, не съ особеннымъ благородствомъ пользуется тѣми матеріальными выгодами, какія далъ ему успѣхъ: онъ открыто презираетъ родителей и высказываетъ Милингу свою независимость отъ него,—независимость, основанную попросту на томъ, что Милингъ въ немъ нуждается. Альма безчестна среди своихъ сценическихъ лавровъ попросту отъ того, что о чести въ ея семьѣ никогда и не имѣли понятія. Наконецъ, самъ Трастъ, гордый своей полной самостоятельностью, напрасно забываетъ, что при его огромномъ состояніи не мудрено пренебрегать общественнымъ мнѣніемъ, и что, вдобавокъ, онъ охорашивается и распускаетъ свой длинный хвостъ передъ мѣщанами и рабочими. Другими словами, если и вѣрна прописная идея пьесы, то она Зудерманомъ ничуть не доказана, такъ какъ всѣ его герои попросту люди, утратившіе честь или никогда ея не знавшіе. Это вовсе не помѣшало названной пьесѣ быть наряду съ «Родиной» (Die Heimat), его наибольшимъ сценическимъ успѣхомъ.

Несравненно выше стоятъ «Огни Ивановой ночи», хотя въ этой безжалостной пьесѣ толчутся самыя основныя понятія о нравственности. Племянникъ землевладѣльца Фогельрейтера архитекторъ Георгъ фонъ Гартвигъ, живущій на средства дяди, и женихъ его единственной дочери Труды, въ него влюбленной до безпамятства, тутъ же, въ домѣ родителей невѣсты, наканунѣ дня назначеннаго для свадьбы, соблазняетъ воспитанницу этихъ родителей Марику, которая, впрочемъ, сама напрашивается на соблазнъ. Это ему ничуть не мѣшаетъ на другой же день жениться на Трудѣ, такъ какъ въ сердцѣ Марики ея паденіе не вызываетъ и тѣни стыда. Она идетъ въ объятія Георга съ торжествомъ, въ полной увѣренности своей неограниченной свободы, съ какой-то тайной ненавистью въ душѣ, ненавистью къ тѣмъ самымъ людямъ, которые ее приняли въ домъ и воспитали. Что-либо болѣе отвратительное трудно подыскать. А между тѣмъ въ этомъ то и заключаются огни Ивановой ночи. И пьеса такъ названа, потому что въ этомъ праздникѣ молодой природы олицетворяется торжество языческаго Пана, радостной плоти надъ христіанскимъ самоотреченіемъ. И обстановка, въ которую Зудерманъ вставилъ свою грѣшную сцену, до того эффектна, соблазнительна, драматична, что почти сочувствуешь забывшимся молодымъ людямъ. Они достойны омерзения, но госпожа Заурма въ Берлинѣ, какъ г-жа Коммисаржевская въ Петербургѣ, сумѣли придать роли Марики какое-то чарующее обаяніе. Марика, дочь бродяги, нѣсколько разъ уличенной въ ночномъ воровствѣ, и послѣдній отчаянный порывъ дѣвушки на встрѣчу безчестія вызванъ тѣмъ, что ея мать, снова пойманную на мѣстѣ преступленія, уводитъ черезъ садъ полевая стража, и голосъ ея, молящій о пощадѣ, доносится, какъ отзвукъ позора, до слуха одурманенной дочери.

Здѣсь Зудерманъ вполне отождествилъ свое творчество съ побѣдою зла. Въ другой его оптимистической пьесѣ, въ «Боѣ бабочекъ», побѣждаетъ не зло, а невинность. Боя здѣсь собственно никакого нѣтъ и героиня пьесы 16-лѣтняя Роза, обладающая талантомъ съ необыкновеннымъ вкусомъ вырисовывать бабочекъ на дамскихъ вѣерахъ, выигрываетъ призъ, т. е.

богатаго жениха, вовсе объ этомъ не стараясь. Ее оклеветали; родная мать увѣрена, что Рози обязана принести себя въ жертву старшимъ сестрамъ, и Рози готова собой пожертвовать. И въ концѣ пьесы, когда ея невинность неожиданно открывается, и женихъ, предназначенный для старшей ея сестры, объявляетъ, что давно любитъ младшую, Рози, наконецъ, рѣшается признаться, что любитъ его и она. Какъ въ «Ивановыхъ огняхъ» побѣдный вѣнокъ отдается грубому эгоизму, такъ здѣсь онъ украшаетъ собою голову невинности. И хотя «Бой бабочекъ» по замыслу—пьеса очень не глубокая и въ художественномъ отношеніи не принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ Зудермана, есть и въ ней нѣсколько сценъ, поражающихъ яркостью юмора и рисующихъ характеръ самой героини и ея будущаго тестя самыми необыкновенно удачными штрихами.

IV.

Перейдемъ теперь къ тому ряду пьесъ, гдѣ манера творчества Зудермана высказалась всего полнѣе. Суть этой манеры въ соединеніи двухъ существенно различныхъ драматическихъ пружинъ—фатума и страсти, другими словами, классицизма и романтизма. Какъ ни склоненъ Зудерманъ къ оптимизму, какъ ни охотно преклоняется онъ передъ самодержавіемъ страсти, нельзя было ему не увидѣть, что весь трагизмъ человѣческой судьбы въ постоянномъ почти крушеніи жизненнаго счастья, что въ огромномъ большинствѣ случаевъ человѣку не дано восторжествовать надъ обстановкой и выйти побѣдоносно изъ жизненной борьбы. Едва ли только въ необходимости трагическаго конца убѣдила его законность возмездія за нарушенную правду: гораздо вѣроятнѣе, что побудительнымъ мотивомъ здѣсь послужила эффектность развязки, какая достигается вслѣдствіе гибели героя. Одна черта, впрочемъ, рѣзко отличаетъ нѣмецкаго писателя отъ всей современной драматической литературы: начиная отъ Шекспира, вся тайна жизненнаго трагизма заключается въ психическомъ моментѣ, въ роковыхъ послѣдствіяхъ страстнаго порыва. Таковы и Макбетъ, и Отелло, и Карлъ Моръ, и Валленштейнъ, и Эрнани. Но не таковы герои

Зудермана. Выводить трагическій конецъ изъ послѣдствій вины онъ не хочетъ, такъ какъ самой вины не признаетъ. И вотъ почему, какъ рѣшающій моментъ, ему понадобился фатумъ, взятый имъ изъ арсенала древней трагедіи. Благодаря року, герой можетъ погибнуть, ничуть не будучи виноватымъ. На трагическую развязку совершенно достаточно слѣпой воли судьбы, безотвѣтственной и всесильной.

«Родина» принадлежитъ къ числу самыхъ лучшихъ драмъ Зудермана. Хорошо въ ней собственно то, что движется она прямо, какъ математическая линія, и что характеры Магды и ея отца, отставного ротмистра Шварце, должны неизбѣжно столкнуться. Магда съ перваго же своего появленія—прямая противоположность отчому дому. Она когда то изъ него убѣжала, презрительно отвергнувъ человѣка, желавшаго стать ея женихомъ, и затѣмъ, совершенно свободная, жила только для искусства и, пожалуй, еще для любви. Съ той самой минуты, когда раздается въ передней самоувѣренная ея рулада изъ какой-то оперы, она является самымъ прямымъ отрицаніемъ всего домашняго уклада, сотканнаго изъ мелкихъ приличій и мѣщанскихъ добродѣтелей.

Отецъ хочетъ выдать ее за человѣка, требующаго, чтобы она покинула сцену. А когда она это категорически отвергаетъ, говоря, что она не позоръ, а гордость отчаго дома, взбѣшенный отецъ направляетъ на нее дуло пистолета. Но погибла не Магда, погибъ старый ротмистръ, у котораго сдѣлался сердечный ударъ въ тотъ самый моментъ, когда онъ хотѣлъ спустить курокъ. Правда, зритель подготовленъ къ этому концу многочисленными повтореніями, что Шварце боленъ и едва ли долго проживетъ, но все-таки сердечный ударъ какъ разъ въ минуту развязки совершенно ничего общаго не имѣетъ съ ходомъ дѣйствія и является нужнымъ для автора, какъ «Deus ex machina».

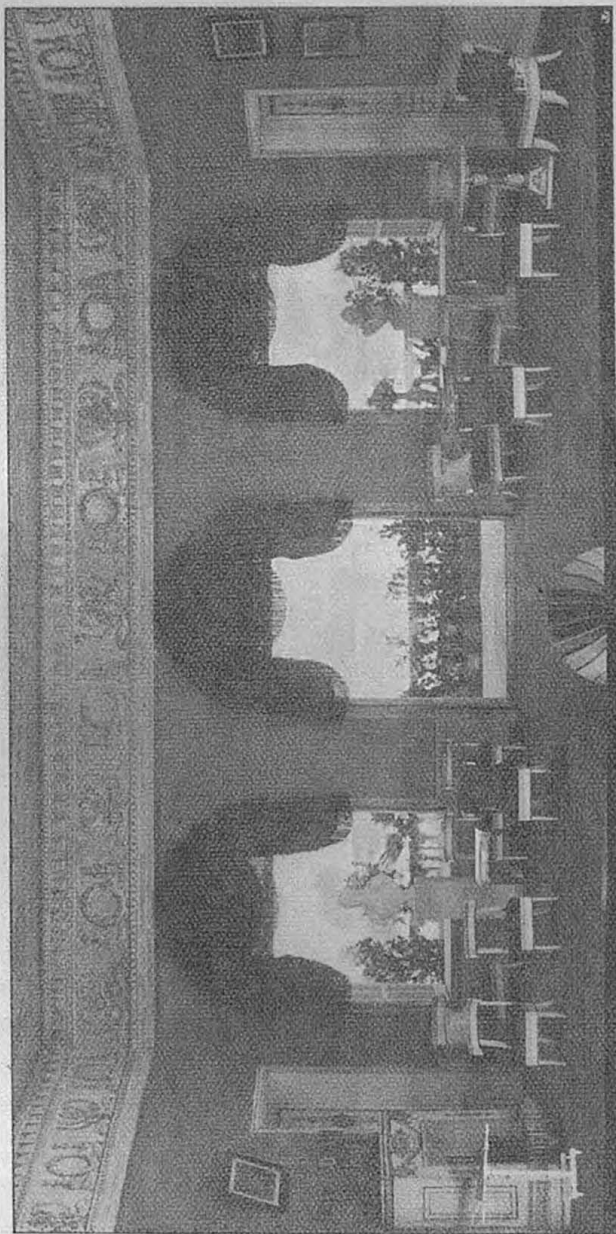
Такой же «Deus ex machina» заканчиваетъ собою другую громкую пьесу Зудермана «Гибель Содома». И здѣсь достойный вѣнецъ не только порочной, но и позорной жизни героя—сражающій его громовой ударъ. Бѣда только въ томъ, что ударъ этотъ ничего общаго не имѣетъ, совер-

шенно какъ въ «Родинѣ», съ развитіемъ дѣйствія пьесы. Можно сколько угодно развратничать и не подвергнуться разрыву сердца въ 30 съ небольшимъ лѣтъ. Здѣсь Зудерманъ какъ будто заступился за поруганную мораль, замѣняя собою карающее Провидѣніе. Но опять-таки жаль, что эта печальная развязка, этотъ смертный приговоръ не является, какъ прямое и необходимое послѣдствіе всего предыдущаго. Наказаніе на лицо, но оно не вытекаетъ изъ жизни главнаго героя пьесы и потому не имѣетъ того оздоравливающаго дѣйствія, какимъ, несомнѣнно, обладаетъ естественный выводъ изъ долгаго посягательства на поруганную нравственность. Рокъ является какъ то съ боку, какъ нѣчто постороннее и потому въ его приговорѣ внутренней необходимости нѣтъ. Таковъ классическій фатумъ, но какъ разъ потому, что современный міръ фатума не признаетъ, древняя судьба и не годится для насъ, какъ развязка драмы. И все-таки, взятая сама по себѣ «Гибель Содома» — очень сильная вещь, ярче рисующая столичный развратъ, чѣмъ все прочее, написанное Зудерманомъ. Вилли Яниковъ, вышедшій не только изъ бѣдной, но и ничтожной среды, поднялся до самыхъ вершинъ общества, благодаря своей кисти. Его картины берутся на расхватъ, въ немъ заискиваютъ, денегъ у него сколько угодно, есть даже собственная вилла въ самомъ изящномъ кварталѣ. И этотъ Вилли, подъ предлогомъ бичеванія порока, пишетъ только изображенія самаго этого порока. Развратное общество охотно терпитъ, чтобы его хлестали по лицу, лишь бы имъ занимались. Послѣдняя изъ картинъ Вилли изображаетъ конецъ библейскаго Содома, но, въ сущности, является аллегоріей тѣхъ мѣщанскихъ богачей, тѣхъ раззолоченыхъ буржуевъ, среди которыхъ вращается художникъ. Профессора, писатели, врачи, съ которыми онъ тамъ сталкивается, одинаково съ нимъ развратны и платятъ за обильное хлѣбосольство циническимъ глумленіемъ. Съ одной изъ дамъ этого общества Вилли находится въ связи и въ связи небезкорыстной. Это нисколько не мѣшаетъ дамѣ его кошелька г-жѣ Адѣ Барциневской сватать за него племянницу, хорошенькую Китти Катенбергъ. Живописецъ не только не отворачивается отъ этого брака съ негодованіемъ, но почти любитъ Китти,

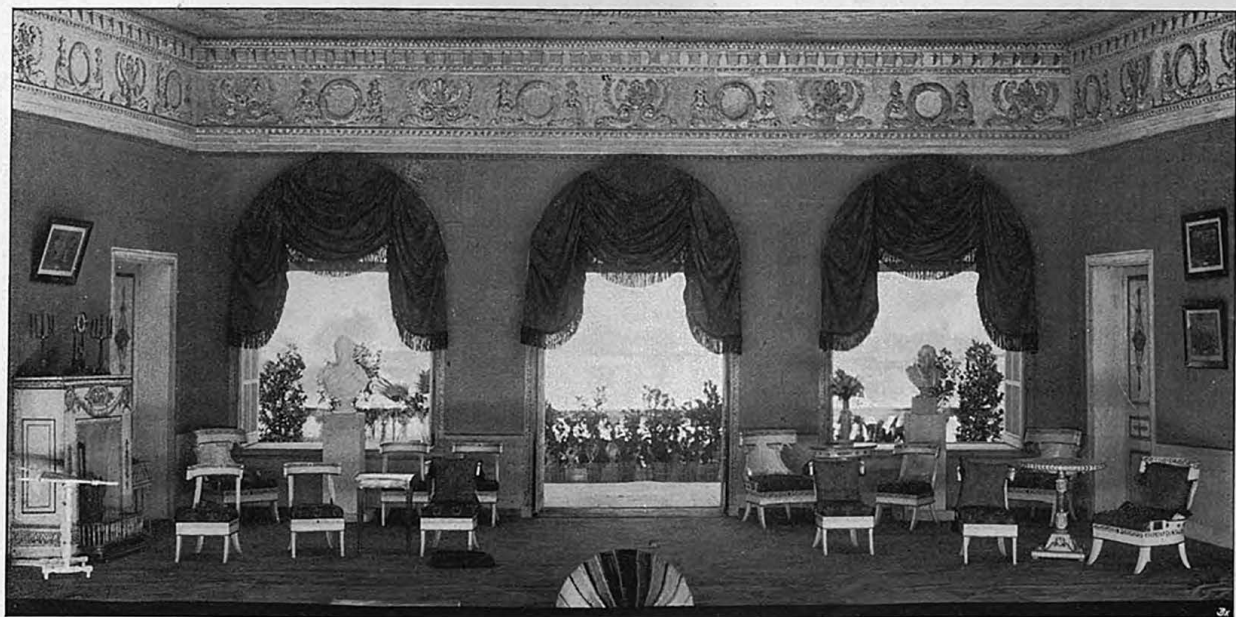
разумѣется чисто плотскою любовью. А на самой глубинѣ его сердца что-то протестуетъ, что-то жаждетъ болѣе чистой атмосферы. И вотъ ему попадаетъ подъ руку 16-лѣтняя Клерхенъ, воспитанница его родителей и невѣста его лучшаго друга Крамера. Вернувшись разъ поздно ночью домой пьянымъ, Вилли даже не борется съ чувственнымъ влеченіемъ, и невинная Клерхенъ, привыкшая на него смотрѣть, какъ на божество, ему отдается безъ сопротивленія.

Кажется, худшей мерзости едва ли отыщешь въ самомъ порочномъ обществѣ. А на другой день мы встрѣчаемся опять съ героемъ пьесы за роскошнымъ обѣдомъ въ честь его помолвки съ Китти. Не у него, а у невѣсты просыпается гадливость, и вдругъ она предлагаетъ жениху тутъ же съ мѣста въ бальномъ платьѣ бѣжать съ нимъ вдвоемъ въ его виллу. Онъ сразу соглашается, весь поглощенный новою страстью, совершенно позабывъ о Клерхенъ. Но тутъ его постигаетъ Немезида. Клерхенъ не вынесла позора и утопилась. И когда Крамеръ узнаетъ настоящую причину самоубійства, онъ бросаетъ своему пріятелю въ лицо грубый укоръ. Тутъ и пришелъ на помощь Зудерману фатумъ. Вилли не реагируетъ на оскорбленіе. Съ минуту передъ тѣмъ весь отдававшійся любви къ Китти, онъ подавленъ, смятъ и нервный ударъ пришелся какъ нельзя болѣе кстати. Правда, Зудерманъ вывелъ нарочно врача, который уже въ дѣйствіи щупаетъ у художника пульсъ, рекомендуя ему принимать брѣнь. Но эта медицинская уловка такъ мало вяжется съ цѣлымъ ходомъ пьесы, такъ лишена всякой необходимости для молодого еще живописца, что ее все-таки нельзя не признать однимъ изъ безсильныхъ сценическихъ средствъ, какихъ сколько угодно у плохихъ драматурговъ. Зудермана это средство не достойно, и отъ того я «Гибель Содомы», несмотря на всю его яркость, къ лучшимъ произведеніямъ художника причислить не могу.

«Іоаннъ Предтеча» стоитъ въ творествѣ Зудермана совершенно одиноко. Къ древнему міру нашъ драматургъ обращался вообще рѣдко,— строго говоря, лишь два раза, въ трагедіи «Iohannes» и въ первомъ актѣ «Morituti», гдѣ выведенъ послѣдній остѣготскій король Тея. Іоаннъ, какъ



ДЕКОРАЦИЯ ХУДОЖНИКА О. К. АЛЛЕГРИ КЪ ПЬЕСЪ П. П. ГНЪДИЧА «ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ».
II И IV АКТЫ.



послѣдній ветхозавѣтный пророкъ, сталкивается не съ еврействомъ собственно, а съ той лишь его частью, которая вся проникнута азіатско-эллинскимъ духомъ. Надо отдать Зудерману справедливость—этотъ отвратительный духъ, эта культура разложенія очерчена имъ блестяще. Нужды нѣтъ, что фигуры Иродіады и Саломіи значительно отступаютъ отъ краткаго евангельскаго разсказа. Онѣ типичны въ высшей степени, особенно послѣдняя. Принципъ жить для одного наслажденія, полнымъ отсутствіемъ хотя бы слабѣйшаго голоса совѣсти, наслажденія, не останавливающагося ни передъ чѣмъ—этотъ принципъ здѣсь представленъ во весь ростъ съ ужасающимъ богатствомъ красокъ. Пророкъ, своею проповѣдью говорящій постоянно о воздержаніи до аскетизма, наталкивается здѣсь на полную разнузданность страсти, давно позабывшій о какихъ-либо заповѣдяхъ, и не только синайскихъ, но и попросту философскихъ. Такое столкновение было бы вполне удачно, если бы этому не мѣшало одно маленькое обстоятельство. Іоаннъ—фигура евангельская и самимъ Христомъ признаваемая крупнѣйшимъ лицомъ цѣлаго Вѣтхаго Завѣта. Сдѣлать изъ такого лица, все ученье котораго—одна сильная борьба со страстью, сдѣлать изъ него романтическаго героя, появляющагося на театрѣ какъ разъ воплощеніемъ страстности—это была задача до того невозможная, что Зудермана здѣсь очевидно прельстила сама ея исключительная оригинальность. Въ сущности аскетизмъ и страстность—два противоположные полюса психики. Но проповѣдь аскетизма у Іоанна сама до такой степени проникнута увлеченіемъ, что до нѣкоторой степени понятно желаніе Зудермана вывести трагическій конецъ Предтечи изъ порыва его разгоряченной души. Не только зло побѣждаетъ въ библейской пьесѣ Зудермана, но слышится въ ней какъ будто тайная иронія надъ строгостью пророка, который отдалъ себя въ жертву двумъ совершенно ненужнымъ подвигамъ—добровольному отреченію отъ сладострастія и недостатку энергіи въ рѣшительную минуту. Недѣйствительность этихъ мотивовъ и придаетъ фигурѣ Іоанна совершенно невиданный на театрѣ колоритъ, низводя—чего грѣха таить—само Провидѣніе до холодной непреклонности греческаго фатума. Если проповѣдь добра не

удалась, если гибель Іоанна обусловленна единственно тѣмъ, что онъ не отдался искушенію и не свернулъ съ пророчества на путь демагогіи, надъ нимъ очевидно тяготѣтъ неумолимый рокъ, предрѣшившій его гибель, какъ искупительную жертву. Но какъ ни заманчивъ такой сюжетъ, сосѣдство Евангелія съ твердою опредѣленностью его штриховъ, это опасное сосѣдство нѣсколько портитъ впечатлѣніе. Зритель невольно чувствуетъ, что не даютъ ему обѣщаннаго и выведенныя передъ нимъ фигуры почерпнуты лишь изъ области чистой фантазіи. Притомъ итальянская живопись возрожденія такъ часто повторяла обрисовку Саломіи и ея матери, что и она со своей стороны придала фигурамъ этихъ двухъ женщинъ очень опредѣленныя черты. Если Зудерманъ, дабы усложнить завязку, придалъ Иродіадѣ такую же тайную склонность къ Предтечѣ, какою взволнована необузданная душа ея дочери, это не только искаженіе библейской исторіи, но вдобавокъ, полное нарушеніе одного изъ основныхъ принциповъ театра—*non bis in idem*. Повтореніе того же чувства у двухъ женскихъ лицъ въ той же пьесѣ неизбежно путаетъ дѣйствіе, вмѣсто того, чтобы сдѣлать его болѣе интереснымъ. Но сдѣлавъ эти оговорки, нельзя не признать, что рѣшающій моментъ въ драмѣ—внезапное сознаніе пророка, что его требованія расходятся съ ученіемъ Мессіи—этотъ моментъ необыкновенно удаченъ и остается только сожалѣть, что не одного Іоанна, но косвенно, пожалуй, и самого Христа низвели до театральныхъ кулисъ и сдѣлали изъ Евангелія предметъ сценическаго эффекта.

О трилогіи «*Morituri*» я не хотѣлъ здѣсь говорить вовсе и вотъ почему. Для трилогіи нужно, если не единство дѣйствія, то, по крайней мѣрѣ, тождество идеи, а этого тождества какъ разъ въ трехъ актахъ «*Morituri*» и нѣтъ. Первые два акта несомнѣнно превосходны, какъ отдѣльныя произведенія, но между почти легендарнымъ остготскимъ королемъ VI вѣка и нѣмецкимъ поручикомъ Фритцхенъ слишкомъ несоразмѣрная разница, чтобы вывести ихъ на одну плоскость, какъ двѣ части цѣлага. Что же касается третьяго дѣйствія, то оно окончательно портитъ впечатлѣніе по двумъ причинамъ: во 1-хъ, на ряду съ историческимъ и бытовымъ сюже-

томъ поставленъ третій—фантастическій, а во 2-хъ, окончательнымъ словомъ трагическаго замысла является чисто комичная, и притомъ очень неудачная картина изъ вымышленной среды.

V.

Двѣ пьесы, о которыхъ мнѣ осталось здѣсь говорить, вполне сливаются съ господствующимъ въ драматургіи направлениемъ, и не стоило бы о нихъ упоминать, если бы какъ разъ онѣ не принадлежали къ числу самыхъ тонкихъ, изящныхъ произведеній Зудермана. Къ обѣимъ этимъ пьесамъ вполне примѣнимо старинное правило о торжествѣ добродѣтели не только надъ порокомъ, но и надъ простою виною. Какъ разъ обѣ эти развязки послѣдовательно проведены въ обѣихъ пьесахъ, притомъ съ большимъ успѣхомъ. Въ пьесѣ «Glück im Winkel» чрезвычайно нѣжными, будто акварельными красками нарисована мелкая узкая среда, гдѣ суждено вращаться героинѣ. Ограниченная забитость ея прекраснаго мужа, придирчивая сухость его прямого начальника, инспектора училищъ, душная атмосфера, которою дышется въ мѣщанской обстановкѣ учительскаго дома,—все это скорѣе чувствуется зрителемъ, чѣмъ обрисовано опредѣленными штрихами. Смутно подступаетъ драма среди кажущагося буржуазнаго счастья какъ разъ потому, что Елизавета, жена учителя, относится къ нему съ такою открытою привязанностью. И все таки сквозь ея привѣтливую рѣчи смутная иронія будто слышится. А иронизировать было бы надъ чѣмъ. Молодость Елизаветы протекла въ богатѣйшемъ замкѣ среди знатныхъ людей и тамъ она приобрѣла изысканныя привычки, забыть которыя не въ состояніи. Было и нѣчто большее — была молодая любовь, не успѣвшая расцвѣсть, потому что Елизавету въ тайнѣ оскорбляло, что этой любви будто не замѣчали. Она кинулась на шею первому человѣку, попросившему ея руки, а человѣкъ этотъ оказался безукоризненно чистымъ, но въ то же время не сознававшимъ вовсе, что есть иная среда, чѣмъ та плебейская посредственность, къ которой онъ приросъ всѣмъ своимъ существомъ. Елизавету неотвязчиво преслѣдуютъ воспоминанія и вотъ — предметъ ея прежней

любви невзначай приѣзжаетъ къ ея мужу сутки прогостить въ учительскомъ домикѣ. Не много ему времени надо, чтобы разгадать тайну внутреннего разлада, портящаго жизнь Елизаветы. Онъ предлагаетъ ей бѣжать съ нимъ,—его бракъ тоже несчастливый,—и опостылѣвшая ему жена—предметъ его постоянныхъ насмѣшекъ. Елизавета борется съ соблазномъ и въ минуту отчаянія рѣшается на гибельный шагъ, но въ темной комнатѣ, черезъ которую она собирается уйти, встрѣчается ей мужъ: онъ догадался, онъ сторожитъ ее, и ни слова упрека не срывается съ его устъ. Какъ разъ своею тихою кротостью, открытымъ признаніемъ своей неспособности подняться до ея уровня, онъ теперь вырастаетъ въ ея глазахъ. Это уже не простой забытый чиновникъ, надъ которымъ потѣшается власть начальства. Это—человѣкъ, понявшій, что приносить себя въ жертву не каждому по плечу. Зритель чувствуетъ, что не ради себя, не ради самозащиты онъ предостерегаетъ жену, а только ради ея самой. И безкорыстіе мужа ее тронуло.

Она поражена честною силою этого скромнаго человѣка и нравственнымъ ничтожествомъ блестящаго барина, котораго она хотѣла полюбить. Заключительная сцена въ «Glück im Winkel» безспорно одна изъ лучшихъ, когда либо написанныхъ Зудерманомъ. И съ этой минуты тихій уголокъ становится Елизаветѣ на самомъ дѣлѣ дорогимъ.

Но перейдемъ къ наилучшей изъ всѣхъ пьесъ Зудермана къ драмѣ «Es lebe das Leben». Это единственный разъ, что художникъ перенесъ дѣйствіе на вершины общества, и какъ разъ потому, что мы имѣемъ здѣсь передъ собой кругъ избранныхъ, трагическая развязка неизбежна. Трагизмъ и заключается въ томъ, что и внутреннее условіе характера и внѣшняя обстановка тоже, не позволяють переносить нравственную вину какъ легкое бремя, и сознаніе такой вины неизбежно приводитъ къ роковому концу. Главное лицо пьесы баронъ Рихардъ Фелькерлингъ не даромъ говоритъ, что аристократія до сихъ поръ не научилась умирать. Въ готовности итти добровольно на встрѣчу смерти и заключается главная, если не единственная, заслуга дворянства. Героиня пьесы графиня Беата Келлингаузенъ

это доказываетъ на дѣлѣ. Она не мирится со стыдомъ и принимаетъ ядъ; правда, въ самомъ началѣ, при встрѣчѣ съ бывшимъ другомъ ея жизни, она съ спокойствіемъ глядитъ на прошлое, которое, вѣдь, давно былѣмъ поросло. Много лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ навсегда окончился ея романъ. Совсѣмъ еще молоденькой женщиной, равнодушной къ заурядному мужу, графу Михелю, который и самъ былъ къ ней равнодушенъ, она встрѣтилась съ Рихардомъ Фелькерлингомъ и полюбила его страстно. Это была одна изъ тѣхъ привязанностей, которыя только съ жизнью кончаются. Можетъ оборваться связь, но сердечное родство переживаетъ добровольный разрывъ. Баронъ Рихардъ и Беата чувствуютъ себя по прежнему духовно неразлучными. Они мечтаютъ о будущей свадьбѣ своихъ дѣтей, тоже полюбившихъ другъ друга, едва прошли дѣтскіе годы. Графъ Михель, не подозревающій прошлаго, въ свою очередь подружился съ Рихардомъ и тотъ какъ разъ ради этой зародившейся дружбы поставилъ крестъ надъ своимъ романомъ съ Беатой. Въ ея салонѣ собираются руководители правой германскаго рейхстага и на графиню привыкли смотрѣть, какъ на вдохновительницу консервативной партіи. И вотъ, графу Михелю неожиданно приходитъ мысль пожертвовать своимъ мѣстомъ въ палатѣ для своего друга Рихарда, въ которомъ всѣ, и графъ въ томъ числѣ, признаютъ самага талантливаго оратора въ ряду защитниковъ прежняго общественнаго строя. Рихардъ избранъ на мѣсто своего пріятеля, правда только скромнымъ большинствомъ въ 61 голосъ: наряду съ поклонниками его выдающагося таланта, у барона и не мало враговъ. Въ самую послѣднюю минуту избирательной борьбы его противники, социалисты, выпустили значительный козырь: въ социаль-демократической газеткѣ появилась инсинуація, что въ прошломъ графини и Фелькерлинга есть нѣчто позорное и находящееся въ прямомъ противорѣчій съ началами, которыя баронъ призванъ защищать. Скандалъ вышелъ поразительный. Сперва его безсильно хотѣли потушить и графъ съ своей стороны твердо убѣжденъ, что это—одна клевета противниковъ, хотя тѣ и увѣряли, что у нихъ имѣются доказательства. Тайну выдаетъ мужу сама Беата: въ рѣшительную минуту, когда онъ тре-

буетъ отъ Фелькерлинга, чтобы тотъ своимъ честнымъ словомъ открыто призналъ ложь инсинуаціи, графиня бросается впередъ и страстнымъ движеніемъ руки, которымъ она безсознательно хочетъ защитить Фелькерлинга отъ мужа, несчастная женщина себя отдаетъ. У графа сомнѣній больше нѣтъ, и въ первую минуту онъ восклицаетъ, что одинъ изъ нихъ лишній на землѣ и споръ между ними можетъ окончиться только смертельно для одного изъ противниковъ. Но какъ это сдѣлать? На другой же день Фелькерлингъ долженъ произнести въ рейхстагѣ рѣчь противъ законопроекта о разводѣ, выступая поборникомъ святости домашняго очага. Если вмѣсто того вся страна узнаетъ про кровавую развязку, что за позорная тѣнь ляжетъ на всю партію, какимъ лицемѣрнымъ кощунствомъ покажется ея защита семьи!

Вмѣсто дуэли графъ рѣшается, скрѣпя сердце, отправить жену въ одно изъ своихъ помѣстій, гдѣ она будетъ жить вдали отъ него, но все-таки безъ нарушенія условныхъ приличій. Рѣчь Фелькерлинга вышла такою блестящею, что доставила партіи настоящій триумфъ, а бывший секретарь барона, социалистъ Мейснеръ, какимъ-то чудеснымъ образомъ добывшій переписку его съ графиней, возвращаетъ письма съ негладанымъ благодарствомъ. Вмѣсто дуэли, ставшей теперь ненужной, графъ устраиваетъ у себя политическій завтракъ, на который приглашены вожди партій, въ томъ числѣ и Фелькерлингъ, и обмѣненные тосты должны свидѣтельствовать громко, что согласіе въ средѣ консерваторовъ не нарушено нисколько. Одно только въ рѣшительную минуту препятствуетъ этому мирному исходу: графиня Беата чувствуетъ, что втайнѣ всѣ увѣрены въ ея винѣ, да и сама она воспоминаніе о быломъ и вѣчную неизбѣжную ложь вынести не въ силахъ. Въ ту самое минуту, когда она за завтракомъ провозглашаетъ тостъ «es lebe das Leben», она вмѣстѣ съ шампанскимъ выпиваетъ смертельный ядъ и, жертвуя собою, какъ бы вынуждаетъ мужа и бывшаго любовника къ примиренію.

Въ сценическомъ отношеніи драма «Es lebe das Leben» превосходна. Превосходна въ ней и выдержанность ярко очерченныхъ характеровъ, добро-

душная прямота гр. Михеля, трагизмъ, вложенный въ натуру графини, демократическій, почти революціонный пылъ у сына Фелькерлинга Норберта, у котораго, однако, изъ-за передовыхъ убѣжденій проглядываютъ чисто дворянскія понятія о рыцарской чести, остроумный цинизмъ одного изъ выдающихся консерваторовъ принца Узингенъ, не перестающаго глумиться надъ собственными принципами, наконецъ узкій бюрократизмъ догадливаго брата Фелькерлинга Людвигъ, который всему умѣетъ найти должную цѣну, но за то вполнѣ неспособенъ ни на какое сердечное движеніе. Все это одно сплошное совершенство. Но и на солнцѣ бываютъ пятна и нельзя отрицать, что у главнаго героя барона Рихарда характеръ нарисованъ блѣдно и что въ пьесѣ Зудерманъ цѣлыхъ три раза грѣшитъ противъ правдоподобія. Отчего прямодушный гр. Михель, послѣ того какъ онъ едва не ударилъ бывшаго пріятеля, вдругъ соглашается на замѣну дуэли примирительнымъ завтракомъ, который никого, вѣдь, не могъ ввести въ заблужденіе? Отчего Мейснеръ, имѣвшій подлость въ печати намекнуть на отношенія графини къ барону, вдругъ рѣшился выдать Фелькерлингу компрометирующія ее письма? Зачѣмъ, наконецъ, Героиня выпила ядъ какъ разъ въ такую минуту, когда она тѣмъ самымъ уничтожаетъ весь смыслъ хрупкаго обмана, придуманнаго ею мужемъ? На все это одно объясненіе. Когда воспроизводишь искусственно жизнь, крупнѣйшіе таланты вынуждены иной разъ придумать объясненія, не совсѣмъ вяжущіяся съ естественнымъ развитіемъ характера. И въ сущности развѣ сама жизнь не богата такими событіями, которыя вѣчно остаются загадкою и для которыхъ одно только есть объясненіе, что они на дѣлѣ совершились.

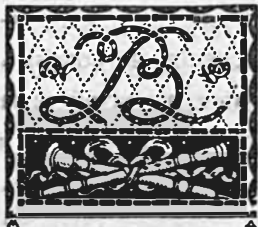
А что Зудерманъ выдающійся талантъ, въ этомъ сомнѣнія быть не можетъ. Это талантъ, правда ополчившійся на ходячую мораль, и любящій проповѣдывать, что нарушителямъ ея достается вѣрное счастье, если только они рѣшаются идти впередъ безъ колебаній. Но этотъ оптимистическій принципъ, заимствованный у Ницше, Зудерманъ самъ не довелъ безъ колебаній до конца. Въ трехъ только пьесахъ торжество дается тому, кто идетъ впередъ прямо, не безпокоясь никакими затрудненіями, на пути. Въ

«Родинъ» и въ «Гибели Содома», хотя симпатіи автора на сторонѣ героев, они дорого расплачиваются за свою духовную независимость. Въ трагедіи «Iohannes» героя постигаетъ гибель, потому что онъ не поддался соблазну и въ то же время не рѣшился неумолимо довести до конца свою проповѣдь. За то въ «Glück im Winkel» старая мораль открыто побѣждаетъ, и счастье дается въ награду за то, что героиня устояла противъ соблазна, а въ драмѣ «Es lebe das Leben», безспорно самой лучшей изъ пьесъ Зудермана, прошлая вина, засыпанная долгимъ забвеніемъ, все-таки требуетъ виновныхъ къ отвѣту и конечное примиреніе достигается только добровольною смертью. Такъ послѣ долгаго блужданія по нравственнымъ сомнѣніямъ, Зудерманъ все-таки пришелъ въ концѣ концовъ къ той старинной пристани, куда приводятъ своихъ героев всѣ прежніе гениальные драматурги.

РОБЕРТЪ ШУМАНЪ ¹⁾.

Посвящается Л. С. Ауэру.

Л. САККЕТТИ.



Въ музыкѣ XIX вѣка обнаруживается нѣсколько теченій: лирическое, абсолютно музыкальное (инструментальныя произведенія безъ словесныхъ объясненій), программное и другія. Эти теченія сливаются въ творчествѣ Р. Шумана, чтобы потомъ снова направиться въ разныя стороны. Дѣйствительно, хотя Р. Шуманъ преимущественно лирикъ, но въ своихъ симфоніяхъ безъ программъ онъ является представителемъ абсолютной музыки; напротивъ, многимъ своимъ мелкимъ произведеніямъ для фортепіано онъ даетъ названія, служащія какъ бы программой, иллюстрируемой замѣчательно характеристической

¹⁾ Hermann Abert; Robert Schumann. Berlin 1903.

ДЕКОРАЦІЯ ХУДОЖНИКА О. К. АЛЛЕГРИ КЪ ПЬЕСЪ П. П. ГНЪДИЧА «ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ».
III АКТЪ.



музыкой. Все это придаетъ значительный интересъ музыкѣ Р. Шумана, о которомъ П. И. Чайковскій писалъ, что «этотъ композиторъ есть наиболѣе яркій представитель современнаго намъ музыкальнаго искусства», и даже утверждалъ, что «музыка второй половины текущаго (т. е. XIX в.) столѣтія составитъ въ будущей исторіи искусства періодъ, который грядущія поколѣнія назовутъ Шумановскимъ» ¹⁾.

Робертъ Шуманъ родился 8 іюня 1810 г. въ Цвикау, гдѣ его отецъ занимался книжною торговлею. Любя литературу, онъ поощрялъ въ своемъ сынѣ рано обнаружившіяся склонности къ поэзіи и музыкѣ. Еще ребенкомъ Робертъ написалъ комедію, которая была сыграна на домашней сценѣ авторомъ и его маленькими товарищами. Но влеченіе къ музыкѣ все усиливалось, и способности къ ней, между прочимъ, обнаруживались въ попыткахъ сочинять маленькіе танцы, относящіеся къ семи или восьми-лѣтнему возрасту Роберта, и въ фантазированіи на фортепіано. Въ своихъ импровизаціяхъ онъ обнаруживалъ замѣчательный даръ къ музыкальной характеристикѣ и умѣлъ такъ ярко изображать на своемъ инструментѣ своихъ товарищей, что они, слушая свои музыкальные портреты, помирали отъ хохота.

Учиться игрѣ на фортепіано Робертъ сталъ лѣтъ семи у учителя лица въ Цвикау, баккалавра Kuntzsch'a. Сильное впечатлѣніе Робертъ испыталъ отъ игры Мошелеса, въ Карлсбадѣ, гдѣ знаменитый піанистъ далъ два концерта: 4 и 17 августа 1819 года. Впечатлѣніе отъ игры Мошелеса было настолько сильное, что о немъ Шуманъ вспоминалъ съ энтузіазмомъ даже въ послѣдніе годы своей жизни. Когда Мошелесъ посвятилъ Шуману свою сонату для фортепіано и віолончели (ор. 121), то послѣдній писалъ автору: «Посвященіемъ вашей сонаты вы мнѣ доставили радость и оказали честь, что придаетъ мнѣ бодрость въ стремленіи, въ которомъ уже давно вы принимаете участіе. Когда лѣтъ 30 тому назадъ въ Карлсбадѣ я, совершенно вамъ неизвѣстный, какъ реликвию сохранялъ кон-

¹⁾ Музыкальные фельетоны и замѣтки Петра Ильича Чайковскаго. Москва 1898 г., стр. 16.

цертный билетъ, къ которому вы дотронулись, то могъ ли я мечтать, что такой знаменитый артистъ меня почтитъ такимъ образомъ. Примите же мою глубокую благодарность» ¹⁾).

Отецъ Роберта поощрялъ влеченіе сына къ музыкѣ покупкою хорошаго фортепіано и коллекціи музыкальныхъ произведеній. Наоборотъ, мать Роберта желала, чтобы ея любимый сынъ избралъ болѣе выгодную карьеру, чѣмъ музыкальную. Поэтому Робертъ долженъ былъ пройти гимназическій курсъ, а потомъ поступить въ университетъ для изученія юридическихъ наукъ. Для этой цѣли Робертъ отправился въ 1828 году въ Лейпцигъ, а потомъ въ Гейдельбергъ. Но, не чувствуя влеченія къ юриспруденціи, Шуманъ все болѣе и болѣе отдавался своей страсти къ музыкѣ. Въ это время въ Гейдельбергѣ находился знаменитый профессоръ-юристъ Тибо, большой любитель и знатокъ музыки, въ особенности старинной, которую энергично пропагандировалъ. Но Шуманъ не сблизился съ Тибо. Впослѣдствіи Шуманъ въ своихъ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ» совѣтуетъ читать книгу Тибо: «Ueber Reinheit der Tonkunst», говоря: «Изслѣдованіе Тибо о чистотѣ стилия въ музыкѣ прекрасная книга. Когда сдѣлаешься старше, читай ее» ²⁾).

Изъ Гейдельберга Шуманъ опять вернулся въ Лейпцигъ, гдѣ сталъ брать уроки игры на фортепіано у Фридриха Вика, дававшего весьма лестный отзывъ о способностяхъ своего ученика его матери и опекуну: отецъ же Шумана умеръ 10 августа 1826 года. Благодаря этому отзыву, Шуманъ могъ безпрепятственно отдаться музыкѣ.

Шуманъ ревностно принялся за изученіе игры на фортепіано. Желая наверстать потерянное время и какъ можно скорѣе достигнуть наибольшей бѣглости и ровности, вообще, осилить технику, Шуманъ придумалъ особый аппаратъ, который, по мнѣнію изобрѣтателя, долженъ былъ дать въ самое короткое время необыкновенно блестящіе результаты. Но, вмѣсто нихъ,

¹⁾ W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 12.

²⁾ Жизненные правила для молодыхъ музыкантовъ Р. Шумана. Переводъ П. И. Чайковского. 2 изд. Москва 1874, стр. 17.

оказалось, что Шуманъ натрудилъ себѣ правую руку. Пришлось прибѣгнуть къ леченію, которое однако, не могло вполне устранить причиненнаго вреда; поэтому Шуманъ принужденъ былъ отказаться разѣ навсегда отъ карьеры піаниста.

Тѣмъ усерднѣе Шуманъ принялся за теорію музыки. Сначала онъ относился скептически къ ея значенію, но потомъ убѣдился въ ея необходимости. Тогда, тѣмъ усерднѣе сталъ ею заниматься. Его способъ сочиненія былъ чисто диллетантскій. По собственному своему признанію, онъ обыкновенно подбиралъ свои сочиненія на фортепіано. Впослѣдствіи онъ понималъ, что такой способъ сочиненія подчиняетъ мысль пальцамъ, и пришелъ къ убѣжденію въ необходимости развить слухъ такъ, чтобы слышать музыку, читая глазами ноты и не нуждаясь въ инструментѣ. Но въ первый періодъ своего творчества (отъ 1830 г. до 1839 г.) иногда сказываются недостатки въ музыкальномъ образованіи автора, столь поздно начавшаго изучать теорію, представляющую такъ много трудностей. Поэтому, хотя въ этотъ періодъ созданы шедевры, въ которыхъ талантъ автора превозмогъ всѣ препоны, явившіеся слѣдствіемъ поздняго изученія теоріи музыки и недостаточной технической выправки, но многое обнаруживаетъ недочеты въ мелодическомъ, гармоническомъ и ритмическомъ отношеніи. Мелодіи мѣстами слишкомъ эмбріональны. Гармонія не всегда достигаетъ органическаго развитія, а модуляція—логической консеквентности. Аккорды и ихъ послѣдовательности, несмотря на весь свой интересъ, представляютъ подчасъ нѣкоторыя безсвязныя странности. Ритмика отличается запутанностью, мѣшающею пластической ясности. Замѣтно также въ большей или меньшей степени отсутствіе тематической разработки. Вмѣсто нея тема появляется въ разныхъ тональностяхъ, производя впечатлѣніе одного и того же предмета, разсматриваемаго въ разноцвѣтныя стекла. Поэтому, такія произведенія, почти лишеныя тематической разработки, кажутся скорѣе импровизаціями на фортепіано, при помощи котораго Шуманъ сочинялъ (вплоть до opus'a 50), чѣмъ продуманной и окончательно обработанной композиціи. Всѣ эти недостатки впослѣдствіи исчезаютъ, благо-

даря усердному изученію теоріи, о важности которой Шуманъ писалъ въ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ»: «Какъ можно ранѣе усвой себѣ основныя начала гармоніи. Не бойся словъ контрапунктъ и т. п. Отнесись къ нимъ дружески, и они тебѣ улыбнутся» ¹⁾. Впослѣдствіи Шуманъ очень увлекался контрапунктомъ, написалъ 4 фуги для фортепіано (ор. 72) и говорилъ, что всякая приходящая въ его голову тема, помимо его воли и намѣренія, сама собой облекается въ разныя контрапунктическія комбинаціи. Въ своихъ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ» Шуманъ пишетъ: «Прилежно играй фуги хорошихъ композиторовъ, въ особенности І. С. Баха. Пусть онѣ будутъ твоимъ насущнымъ хлѣбомъ. Одинъ онъ уже можетъ сдѣлать изъ тебя хорошаго музыканта» ²⁾. Произведенія І. С. Баха Шуманъ глубоко изучилъ и «Das wohltemperirte Clavier» постоянно лежало на его фортепіано.

Сначала Шуманъ сталъ брать уроки теоріи музыки у Кунтша, а потомъ у Дорна, къ которому явился съ «Thème varié sur le nom «Abegg» (ор. 1). Эта пьеса посвящена графинѣ Abegg. На самомъ дѣлѣ упомянутое произведеніе возникло вслѣдствіе знакомства автора съ красавицей Meta Abegg въ Мангеймѣ, дочерью одного чиновника въ этомъ городѣ. Названная пьеса—первое произведеніе Шумана, появившееся въ печати (въ ноябрѣ 1831 г.). Въ ней есть слѣды диллетантизма, вслѣдствіе пробѣловъ въ познаніяхъ теоріи музыки, которые авторъ тщетно старался пополнить изученіемъ теоретически-музыкальныхъ книгъ. Такъ, напримѣръ, главный мотивъ этого произведенія: а, b, е, g, g, составленный изъ нотъ, названія которыхъ входятъ въ слово «Abegg», хотя много разъ измѣняется мелодически, но ни разу ритмически, вслѣдствіе чего получается нѣкоторая монотонность, на которую, между прочимъ, указываетъ Reinecke, другъ Шумана, въ своей интересной книгѣ: «Meister der Tonkunst» ³⁾.

Въ томъ же 1831 году появилась другая пьеса Шумана: «Papillons»

¹⁾ Тамъ же, стр. 7.

²⁾ Тамъ же, стр. 17.

³⁾ Carl Reinecke. Meister der Tonkunst. Berlin und Stuttgart. 1903, S. 388.

(ор. 2). Подобно предыдущей, она свидѣтельствуесть о томъ, что авторъ еще не успѣлъ справиться съ технической стороной своего искусства, и вполне осилить ее. Но талантъ искупаетъ многое, что теоретику кажется сомнительнымъ. Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ по поводу этой пьесы говорилъ на своихъ лекціяхъ по исторіи литературы фортепіанной музыки:

«Шуманъ увлекался очень масленицей (карнаваломъ), костюмированными масками, наполнявшими улицы, и посвятилъ три сочиненія ихъ музыкальному изображенію («Papillons», «Carnaval» и Faschingsschwank aus Wien»). Papillons полны прелести и юмора: маски длинной вереницей быстро проходятъ одна за другою; является Grossvater—старинный танецъ, который и теперь еще иногда отплясываютъ въ Германіи на золотыхъ свадьбахъ—сначала медленно, а потомъ съ прыжками. Въ концѣ «Papillons» Шуманъ изображаетъ родителей, которые съ боемъ шести часовъ (шесть ударовъ на той же нотѣ) гонятъ дѣтей домой (соединеніе темы гроссфатера съ остальными темами). Все это прелестная жанровая картинка. Шуманъ романтикъ и жанристъ» ¹⁾. Изъ одного письма Шумана видно, что въ «Papillons» авторъ руководствовался поэтической идеей своего любимого писателя: Жанъ Поль Рихтера, имѣвшаго громадное вліяніе на Шумана, зачитывавшагося произведеніями Жанъ Поля чуть не до безумья. Шуманъ ставилъ Жанъ Поля выше всѣхъ, не исключая даже Шиллера. Этотъ «Жанъ - Полизмъ» является весьма характернымъ элементомъ въ творествѣ и жизни Шумана.

Постоянное и одностороннее занятіе музыкой въ перемежку съ чтеніемъ произведеній Жанъ Поля, въ которыхъ музыка играетъ такую значительную роль, а преобладаніе чувства просится на музыкальное выраженіе, такъ разстраивало нервную систему Шуману, что подготовило болѣзнь, преждевременно сведшую его въ могилу. Ея симптомы стали обнаруживаться съ 1833 г. Но эти болѣзненные припадки, приводившіе

¹⁾ Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна. 1888—89. Составилъ Ц. Кюи. Спб. 1888, стр. 53.

уже тогда Шумана къ попыткамъ на самоубійство, были скоропроходящими, и онъ снова энергично принимался за работу.

1834 г., по словамъ самого Шумана, самый замѣчательный въ его жизни. 3-го апрѣля этого года вышелъ первый номеръ газеты: «*Neue Zeitschrift für Musik*». О возникновеніи этого замѣчательнаго музыкальнаго органа Шуманъ пишетъ въ предисловіи къ собранію своихъ литературныхъ сочиненій: «Въ концѣ 33 года въ Лейпцигѣ собиралось, какъ бы случайно, каждый вечеръ нѣсколько по большей части молодыхъ музыкантовъ прежде всего, чтобы быть въ обществѣ, а также для обмѣна мыслей о томъ искусствѣ, которое составляло для нихъ жизненную пищу—о музыкѣ. Нельзя сказать, что состояніе музыки въ Германіи было очень отраднo. На сценѣ господствовалъ Россини. На фортепіано почти исключительно Герцъ и Гюнтенъ. А всего лишь нѣсколько лѣтъ прошло, какъ среди насъ жили Бетховенъ, К. М. Веберъ и Францъ Шубертъ. Хотя звѣзда Мендельсона еще восходила, а о полякѣ Шопенѣ говорилось нѣчто удивительное, но они оказали прочное вліяніе лишь въ послѣдствіи. Въ одинъ прекрасный день возникла въ молодыхъ, кипучихъ головахъ мысль: не будемъ праздными зрителями, постарайтесь, чтобы было лучше, и поэзія искусства снова достигла бы полета. Такимъ образомъ появились первые листы новой музыкальной газеты» ¹⁾. Редакторомъ этой газеты сдѣлался Шуманъ. Его редакторство продолжалось 10-ть лѣтъ: до 1844 г. Въ этотъ годъ оно перешло въ руки историка музыки Бренделя. Названная газета преслѣдовала слѣдующія цѣли: «Всѣми силами напоминать о старомъ времени, такъ какъ только изъ этого чистаго источника можно почерпать силы для новыхъ художественныхъ красотъ, бороться съ недавнимъ прошлымъ, вслѣдствіе его антихудожественности, потому что оно было направлено на возвышеніе лишь внѣшней виртуозности, наконецъ приготовить и ускорить наступленіе новаго поэтическаго времени».

«Возвышеніе нѣмецкаго духа нѣмецкимъ искусствомъ, указаніемъ на древніе великіе образцы или предпочтеніемъ болѣе молодыхъ талантовъ,—

¹⁾ W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 88.

это возвышеніе и теперь должно быть цѣлью нашихъ стремленій. Красную нить этой мысли можно было бы прослѣдить въ исторіи Davidsbündler'овъ, этого фантастическаго союза, члены котораго менѣе узнаются по своимъ внѣшнимъ отличіямъ, чѣмъ по внутреннему сходству. Они и впредь будутъ стараться словомъ и дѣломъ заграждать путь посредственности. Если прежде это дѣлалось слишкомъ неистово, то теперь оно уравнивается теплымъ воодушевленіемъ, которымъ привѣтствуется всюду истинно-талантливое и истинно-художественное. Вѣдь мы пишемъ не для того, чтобы обогатить купцовъ, а почитать художниковъ» ¹⁾).

Упомянутые въ этой цитатѣ Davidsbündler'ы возникаютъ одновременно съ газетой «Neue Zeitschrift für Musik». О нихъ Шуманъ пишетъ въ предисловіи къ собранію своихъ сочиненій: «Нужно еще упомянуть о союзѣ болѣе чѣмъ тайномъ, существовавшемъ лишь въ головѣ своего основателя, о Davidsbündler'ахъ. Казалось, что было бы кстати дать возможность высказаться представителямъ разныхъ художественныхъ взглядовъ, придумать противоположные художественные характеры, изъ которыхъ самыми значительными были Флорестанъ и Евсей, а между ними посредникомъ стоялъ мейстеръ Рапо. Это Давидово братство подобно красной нити проходило черезъ газету, юмористически соединяя «поэзію и правду» ²⁾).

Оригинальная идея этого союза коренится въ покореніи филистимлянъ Давидомъ. Она давала возможность ея творцу выражать массу разныхъ, измѣнчивыхъ, контрастирующихъ, романтическихъ настроеній, наполнявшихъ его внутренній міръ. Флорестанъ представляетъ олицетвореніе сильной, энергичной, страстной стороны въ личности Шумана, а Евсей—ея кроткой, мечтательной и меланхоличной. Въ дѣтствѣ Шуманъ былъ очень шаловливъ и отличался очень веселымъ нравомъ. Но юношей сталъ задумчивъ и молчаливъ. Увлеченіе Жанъ Полемъ еще болѣе развило мечтательность Шумана и склонность къ меланхоліи. Рейнеке говорилъ Петру Ильичу Чайковскому, великому почитателю Шумана, что онъ «былъ истый

¹⁾ Ibid., S. 90—91.

²⁾ Ibid., S. 95.

меланхоликъ, и можно было всегда предвидѣть, что эта прирожденная меланхолія перейдетъ въ иппохондрію и безуміе, какъ оно дѣйствительно и случилось. Молчаливость его была изумительна; казалось, что ему стоитъ чрезвычайныхъ усилій каждое слово» ¹⁾. По поводу Флорестана и Евсевія самъ Шуманъ писалъ Дорну: «Флорестанъ и Евсевій олицетворяютъ мою двойную природу, которую я, подобно Раро, хотѣлъ бы слить въ одномъ человѣкѣ» ²⁾. Подъ именемъ Флорестана и Евсевія Шуманъ писалъ въ своей газетѣ. Эти два псевдонима Шумана не случайны. По крайней мѣрѣ относительно Евсевія есть указаніе въ одномъ письмѣ Шумана на 13-е августа. Въ Саксонскомъ календарѣ въ дни 12, 13 и 14 августа значатся имена: Клара (имя будущей жены Шумана), Аврора и Евсевій. Подъ именемъ Раро слѣдуетъ разумѣть Фридриха Вика, учителя Шумана на фортепіано, а въ послѣдствіи его тестя, также писавшаго въ «*Neue Zeitschrift für Musik*».

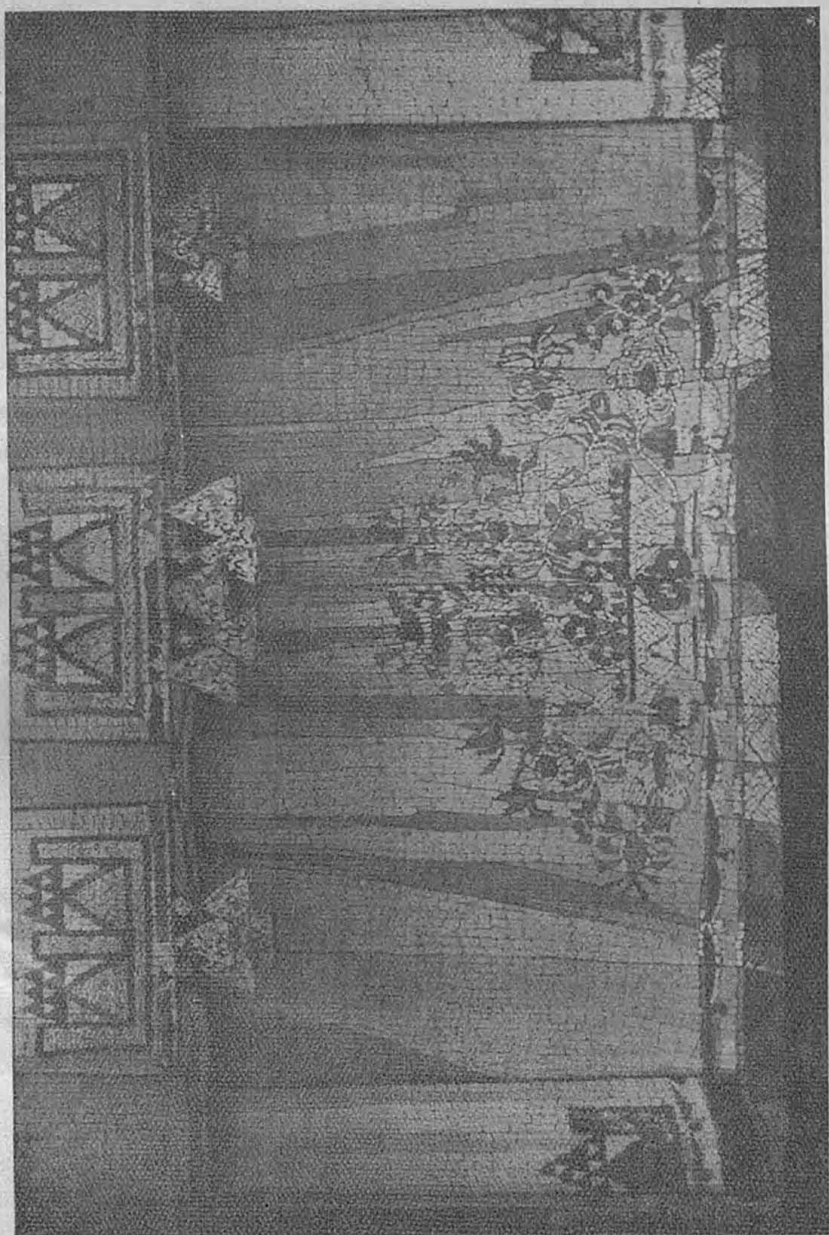
Подъ псевдонимомъ *Serpentinus* скрывался другой сотрудникъ этой газеты, выдающійся музыкальный критикъ, Карлъ Банкъ, а подъ псевдонимомъ *Jonathan*, можетъ быть, Лудвигъ Шунке, другъ Шумана, ученикъ Калькебреннера и Рейха, умершій 24-хъ лѣтъ, написавшій вслѣдствіе своей короткой жизни немного произведеній, но обнаруживающихъ крупное дарованіе.

Одна изъ главныхъ задачъ новаго музыкальнаго органа заключалась въ протестѣ противъ медоточивой критики Финка, редактора Лейпцигской газеты: «*Allgemeine musikalische Zeitung*». Она была мало расположена къ возникшему нео-романтизму, отличалась консерватизмомъ и опиралась на Канта, мало знавшаго музыку и не любившаго это искусство. ³⁾ Кантъ удѣляетъ музыкѣ между прочими искусствами, по ея культурному вліянію на душу, низжайшее мѣсто, потому что, по выраженію названнаго

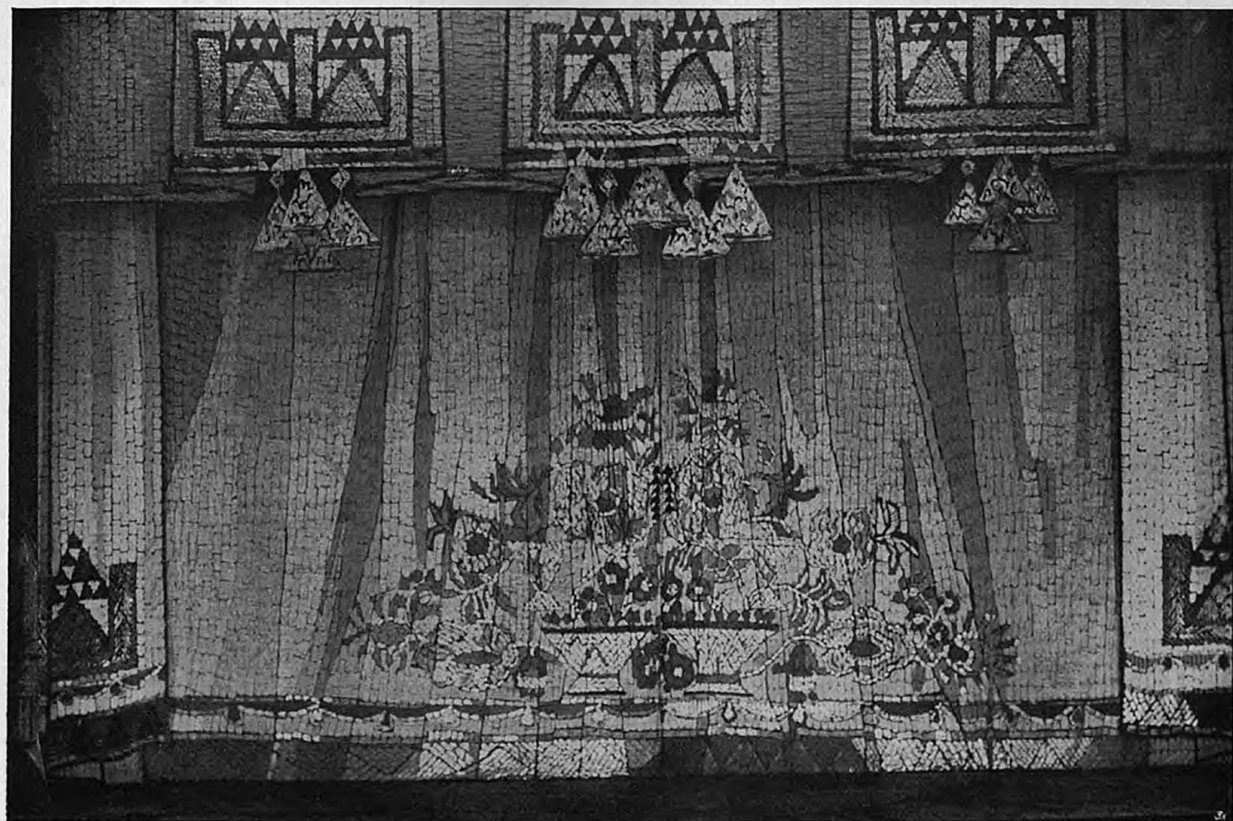
¹⁾ Музыкальные фельетоны и замѣтки П. И. Чайковского. Москва 1898, стр. 377.

²⁾ W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 96—97, 345.

³⁾ W. Langhant, Die Geschichte der Musik des 17, 18 и 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II, S. 386 Cp. Moor, Moderne Musikästhetikin Deutschland. Leipzig. 1902. S. 7.



ЗАНАВЪСЪ АКАД. К. А. КОРОВИНА КЪ ОПЕРЪ Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА «ЗОЛОТОЙ ПЪТУШЕКЪ».



философа, «она лишь играетъ съ чувствами» ¹⁾: Кантъ называетъ музыку самымъ назойливымъ искусствомъ («die zudringlichste Kunst»), потому что, если она раздастся, то *volens nolens* приходится ее слушать, и потому сравниваетъ ее съ надушеннымъ носовымъ платкомъ сосѣда, — платкомъ, запахъ котораго поневолѣ нужно нюхать. Наоборотъ «*Neue Zeitschrift für Musik*» являлась представительницей прогрессивнаго направленія и совсѣмъ иначе смотрѣла на музыку. Она боролась съ музыкой, льстившей грезой чувственности, рассчитанной на вкусъ массы, падкой къ внѣшней виртуозности, понижающей искусство до жонглерства и акробатства. Въ силу своего прогрессивнаго направленія музыкальный органъ ставилъ себѣ самою святою обязанностью привѣтствовать все новое, отмѣченное талантомъ, расчищать ему дорогу, всячески содѣйствовать его развитію и пониманію со стороны публики.

Въ первомъ же номерѣ «*Neue Zeitschrift für Musik*» Шуманъ привѣтствовалъ варіаціи Шопена: «*La ci darem la mano*»: «Долой шляпу, господа», писалъ Шуманъ, «передъ вами геній». Въ особенности же Шуманъ восторгался этюдами Шопена, о которыхъ писалъ: «Эти этюды свидѣтельствуютъ о смѣлой творческой силѣ, присущей композитору. Это — настоящіе поэтическіе образы, не безъ маленькихъ пятенъ, но въ общемъ мощные и захватывающіе». Игру Шопена на фортепіано Шуманъ сравнивалъ съ золовой арфой, если бы у нея были всѣ гаммы, и рука артиста извлекала бы изъ нихъ разные фантастическіе пассажи надъ нижнимъ основнымъ тономъ, тогда какъ высокій голосъ продолжалъ бы пѣть свою нѣжную мелодію.

Шуманъ привѣтствовалъ Шопена не только, какъ критикъ, но и какъ композиторъ, охарактеризовавъ его въ своемъ карнавалѣ: «*Scènes mignones sur 4 notes*». Это сочиненіе было написано въ 1834 г. и посвящено скрипачу Карлу Липински, котораго Шуманъ очень цѣнилъ, какъ музы-

¹⁾ Jm. Kant, Kritik der Urtheilskraft. Text der Ausgabe 1790, (A)mit Verfügung sämtlicher Abweichungen der Ausgaben 1793 (B)und 1790 (C). Herausgegeben Von Karl Kehrbach. Reclam jun. S. 201.

канта, и любилъ, какъ человѣка. Карнавалъ состоитъ изъ многихъ частей, большею частью написанныхъ на слѣдующія четыре ноты: А, S, C, H. Эти буквы взяты изъ названія одного чешскаго города (Asch), гдѣ жила нѣкая Ernestine von Fricken, которою одно время увлекался Шуманъ. Эти же буквы встрѣчаются въ словѣ Schumann, — единственные, имѣющіе въ числѣ остальныхъ музыкальное значеніе. Разныя маски очерчены музыкой Шумана, въ томъ числѣ лица древней итальянской комедіи, а также музыканты: Chopin — болѣзненный, изящный, съ отпечаткомъ самаго утонченнаго аристократизма, Paganini, со своей фатальной, демонической фигурой, при видѣ которой веселье прекращается и возобновляется лишь по ея исчезновеніи. Карнавалъ кончается маршемъ Davidsbündler'овъ: Давидово братство выступаетъ въ походъ противъ филистимлянъ, т. е. музыкальныхъ филистеровъ, изображенныхъ grosfaterомъ, и побиваетъ ихъ. Надписи, служащія заглавіемъ отдѣльныхъ частей, были прибавлены авторомъ послѣ сочиненія. По поводу надписей и заглавій, присоединяемыхъ къ инструментальной музыкѣ, играющихъ роль какъ бы краткой программы, Шуманъ высказалъ слѣдующія мысли: «Что касается вопроса о томъ, насколько инструментальная музыка въ состояніи изображать мысли и происшествія, то многіе здѣсь слишкомъ робки. Конечно, заблуждаются тѣ, которые думаютъ, что композиторы пользуются перомъ и бумагой, имѣя жалкое намѣреніе то или другое выразить, изобразить и нарисовать. Но не слѣдуетъ слишкомъ низко цѣнить внѣшнія впечатлѣнія и вліянія. Часто безсознательно рядомъ съ музыкальной фантазіей дѣйствуетъ идея, рядомъ съ ухомъ глазъ, этотъ постоянно занятый органъ, удерживающій среди звуковъ и тоновъ нѣкоторыя очертанія, могущія при продолжающейся музыкѣ достигнуть опредѣленныхъ образовъ. Чѣмъ болѣе сродныхъ музыкѣ элементовъ заключаютъ въ себѣ внушенные звуками мысли и образы, тѣмъ поэтичнѣе и пластичнѣе будетъ выраженіе композиціи, — и чѣмъ фантастичнѣе и вообще ярче воспринимаетъ музыкантъ, тѣмъ болѣе будетъ возвышать и захватывать его произведеніе. Отчего Бетховену среди его фантазій не могла придти мысль о безсмертіи? Отчего воспоминаніе

объ одномъ великомъ падшемъ героѣ не могло воодушевить названнаго композитора на творчество? Отчего какой-нибудь другой композиторъ не можетъ сочинять подѣ влияніемъ воспоминанія о счастливо прожитомъ времени? Или мы будемъ не благодарны Шекспиру, извлечшему достойное себя произведеніе изъ груди одного молодого композитора, неблагодарны природѣ и станемъ отрицать, что для нашихъ произведеній мы у нея заимствовали прекрасное и возвышенное? Италія, Альпы, видъ моря, весеннія сумерки, развѣ обо всемъ этомъ музыка намъ не рассказывала?» «Поэтично основное настроеніе, сродное этимъ частностямъ». «Но главное, нужно, чтобы музыка и безъ текста, безъ объясненія, была бы самодовлѣющей и одухотворенной!»¹⁾

О своемъ Карнавалѣ авторъ былъ не высокаго мнѣнія и писалъ Мошелесу отъ 28 сентября 1837 г.: «Все произведеніе не имѣетъ никакой художественной цѣнности, только разнообразныя душевныя состоянія кажутся мнѣ интересными»²⁾. Но едва ли Шуманъ правъ. Маленькія пьесы, изъ которыхъ состоитъ «Карнавалъ», поразительно характеристичны и чрезвычайно интересны въ мелодическомъ, гармоническомъ и ритмическомъ отношеніи. Въ особенности же художественныя достоинства «Карнавала» ярко обнаруживаются при сравненіи съ предшествующими произведеніями автора.

Въ томъ же 1834 г. Шуманъ написалъ свои Симфоническіе этюды, одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній автора изъ всего, написаннаго имъ для фортепіано. Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ, исполнившій ихъ съ такимъ неподражаемымъ мастерствомъ, говорилъ о нихъ, что, хотя форму варіаціи Бетховенъ довелъ до высшей степени совершенства, но въ Симфоническихъ этюдахъ Шуманъ чуть ли не пошелъ еще дальше. Правда, что этому содѣйствовало усовершенствованіе инструмента, которое давало Шуману болѣе простора. Симфоническими онъ ихъ назвалъ, вѣроятно, потому, что старался инструментовать на фортепіано,

¹⁾ W. J. v Wasielewski, Robert Schumann, 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 123.

²⁾ Ibid., S. 105, 353.

подобрать каждой вариации подходящую звучность инструмента» ¹⁾. Это мощное и оригинальное произведение Шумана состоитъ изъ темы и ея вариаций, изъ которыхъ послѣдняя не есть настоящая вариация, а самостоятельная пьеса, имѣющая лишь нѣкоторое отношеніе къ темѣ и написанная въ формѣ рондо.

1835 годъ ознаменованъ появленіемъ двухъ сонатъ: Fis-moll (op. 11) и G-moll (op. 22). Первая появилась подъ названіемъ фортепіанной сонаты, посвященной Кларѣ Флорестаномъ и Евсеіемъ. Въ 1840 году это произведение вышло въ новомъ изданіи, въ которомъ авторъ не скрывается подъ псевдонимами, а названъ своимъ настоящимъ именемъ. Соната полна контрастирующихъ настроеній. О ней Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ говорилъ, что это «крупное, серьезное, глубокое произведение. Соната не въ тѣхъ формахъ, какія требовались, но это чудесная вещь, полная фантазіи. Только, чтобы вполнѣ оцѣнить всю ея прелесть, нужно съ нею ближе ознакомиться; тогда она будетъ нравиться все болѣе и болѣе» ²⁾. Иного мнѣнія былъ самъ авторъ, назвавшій всѣ свои раннія произведенія, въ томъ числѣ и эту сонату, «чепухой» («Wüster Zeug») своему будущему біографу Wasielewski, просившему супругу композитора сыграть что-нибудь изъ первыхъ сочиненій своего мужа. По мнѣнію названнаго біографа, несовершенство формы этой сонаты до нѣкоторой степени оправдываетъ этотъ строгій приговоръ ³⁾. Значительный успѣхъ въ формѣ обнаруживаетъ G-moll'ная соната. Послѣдняя часть написана взамѣнъ прежняго финала въ концѣ 1838 года. Она вполнѣ соотвѣтствуетъ глубоко-меланхолическому настроенію первыхъ частей, въ которыхъ сквозитъ и пылъ скрытой страсти. Эта соната есть продуктъ того, что переживалъ авторъ отъ 1836 до 1840 года.

Въ это время Шуманъ охладѣлъ къ Эрнестинѣ фонъ-Фрикенъ. Сердце

¹⁾ Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна 1888—89. Составилъ Ц. Кюи. Спб. 1889, стр. 56—57.

²⁾ Тамъ же, стр. 56.

³⁾ W. J. v. Wasielewski. Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 107—108.

его наполнилось любовью къ Кларѣ Викѣ, дочери его бывшаго учителя на фортепіано, ставшей впослѣдствіи женою великаго композитора и пропагандировавшей, въ качествѣ первоклассной піанистки, произведенія своего мужа. Однако, прошли долгіе годы, пока Шуману удалось создать свое семейное счастье. И это счастье Шуману пришлось взять съ бою. «Но, пишетъ Риманъ въ своей *Geschichte der Musik seit Beethoven*, подобно тому, какъ пѣнистое море, взволнованное ураганомъ, извлекаетъ изъ своихъ нѣдръ чудныя природныя сокровища и выбрасываетъ ихъ на берегъ, такъ и борьбой kloкочущая грудь Шумана произвела на свѣтъ художественныя перлы» ¹⁾. Къ таковымъ принадлежатъ: *C-dur*'ная фантазія для фортепіано ор. 17 и концертъ для одного фортепіано. Первая возникла подъ вліяніемъ начатаго въ Боннѣ 17 декабря 1835 г. памятника Бетховена (оконченнаго въ августѣ 1845 г.). Шуманъ хотѣлъ вырученную сумму за свою Фантазію пожертвовать на этотъ памятникъ и намѣревался надписать на ней «*obolus*». Другія части авторъ хотѣлъ озаглавить словами: «*Ruinen*», «*Triumphbogen*», «*Sternenkranz*», символическое значеніе которыхъ каждый могъ понимать по своему усмотрѣнію. Но впослѣдствіи Шуманъ раздумалъ выпустить въ свѣтъ это сочиненіе для упомянутой цѣли. Поэтому всѣ эти заглавія были отброшены, а вмѣсто нихъ произведение появилось со слѣдующимъ эпиграфомъ, заимствованнымъ у Фридриха Шлегеля:

Во снѣ земного бытъя
Звучитъ, скрываясь въ каждомъ шумѣ,
Таинственный и тихій звукъ,
Лишь чуткому доступный слуху.

Фантазія посвящена Листу. Она вполне оправдываетъ свое названіе. Хотя ея три части нѣсколько сходны съ сонатой, но на самомъ дѣлѣ представляютъ соединеніе разныхъ формъ, что и составляетъ характеристическій признакъ фантазіи. Это произведение, по интенсивности своихъ

¹⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901, s. 107—110.

мотивовъ, по высокому мелодическому изяществу, по титаническому полету воображенія, представляетъ одинъ изъ лучшихъ шедевровъ Шумана въ періодъ его творчества до 1840 года.

«Concert sans orchestre» (op. 14) былъ задуманъ сначала, какъ соната. Но музыкальный издатель Haslinger потребовалъ дать этому произведенію названіе концерта. Шуманъ согласился и, чтобы до нѣкоторой степени оправдать заглавіе, устранилъ скерцо. Во второмъ изданіи 1853 г. это произведеніе появилось подъ названіемъ «Troisième grande sonate». Форма этого произведенія сонатная, но въ болѣе широкихъ размѣрахъ, чѣмъ въ сонатахъ Fis-moll и G-moll. Первое Allegro проникнуто движеніемъ и страстью. Выражаются настроенія души, полныя контрастовъ; то бурныя, то грустныя. Вторая часть нѣсколько походитъ, по стилю, на менуэтъ и, по настроенію, спокойнѣе первой. За этой частью слѣдуютъ варіаціи на Andantino Клары Викъ, отличающіяся грустно-мечтательнымъ характеромъ. Финалъ, въ темпѣ «Prestissimo possibile», возвращается къ бурному настроенію перваго Allegro, полонъ неудержимаго, отчаяннаго движенія, стремящагося къ концу. Слушатель увлеченъ въ этотъ звуковой водоворотъ, не дающій ни на одно мгновеніе ни опомниться, ни успокоиться.

Несмотря на всѣ эти произведенія, столь высокаго достоинства Шуманъ не имѣлъ шумнаго блестящаго успѣха. Они мало распространялись и были извѣстны лишь небольшому кругу. Шуману даже иногда было трудно найти издателя. Не могло радовать Шумана отношеніе къ нему прессы. Лейпцигская музыкальная газета («Allgemeine musikalische Zeitung») его игнорировала долгіе годы. Въ своей газетѣ, за немногими исключеніями, онъ избѣгалъ печатать отзывы о своихъ сочиненіяхъ. «Caecilia» — единственный органъ, упоминающій обо мнѣ, пишетъ Шуманъ въ одномъ изъ своихъ писемъ. «Моя газета для другихъ. А Финкъ (редакторъ газеты: «Allgemeine musikalische Zeitung») опасается говорить обо мнѣ глупости, что случилось бы, если бы онъ заговорилъ обо мнѣ публично» ¹⁾. Благо-

¹⁾ W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 119, 350.

пріятные отзывы слышалъ Шуманъ только отъ Листа и Мошелеса, очень его радовавшіе. Онъ имъ придавалъ большое значеніе и позже говорилъ о нихъ, какъ о лучшемъ, что о немъ было написано. Шуманъ сильно нуждался въ оцѣнкѣ. Ея отсутствіе повергало его въ уныніе и отчаяніе. По его мнѣнію, искусствомъ нельзя заниматься безъ одобренія. По словамъ Шумана, Моцартъ и Рафаэль, если бы жили на необитаемомъ островѣ, были бы земледѣльцами. Но если Шуманъ не имѣлъ успѣха у большой публики, если слава его не гремѣла на далекое пространство, за то онъ находилъ оцѣнку въ интимномъ кружкѣ, среди котораго были лучшіе представители музыкальнаго міра, частью жившіе въ Лейпцигѣ, частью пріѣзжавшіе въ этотъ городъ: Мендельсонъ, Фердинандъ Давидъ, Мошелесъ, Шопенъ, Липински, Францъ Листъ и др. Трудно сказать, насколько тогда Мендельсонъ былъ расположенъ къ Шуману. Письма Мендельсона хранятъ объ этомъ молчанье. Наоборотъ, Шуманъ даетъ о Мендельсонѣ восторженные отзывы и считаетъ его за лучшаго музыканта въ мірѣ.

Отвлекало вниманіе публики отъ Шумана—композитора его литературная дѣятельность, какъ редактора газеты «*Neue Zeitschrift für Musik*». Она же мѣшала ему отдаться всецѣло композиціи. Отказаться же отъ редакторства Шуманъ не хотѣлъ, поэтому, не имѣя времени создавать большія музыкальныя произведенія, онъ продолжалъ сочинять пьесы небольшого объема для фортепіано.

Въ 1837 г. написаны «*Phantasiestücke*» и «*Davidsbündlertänze*».

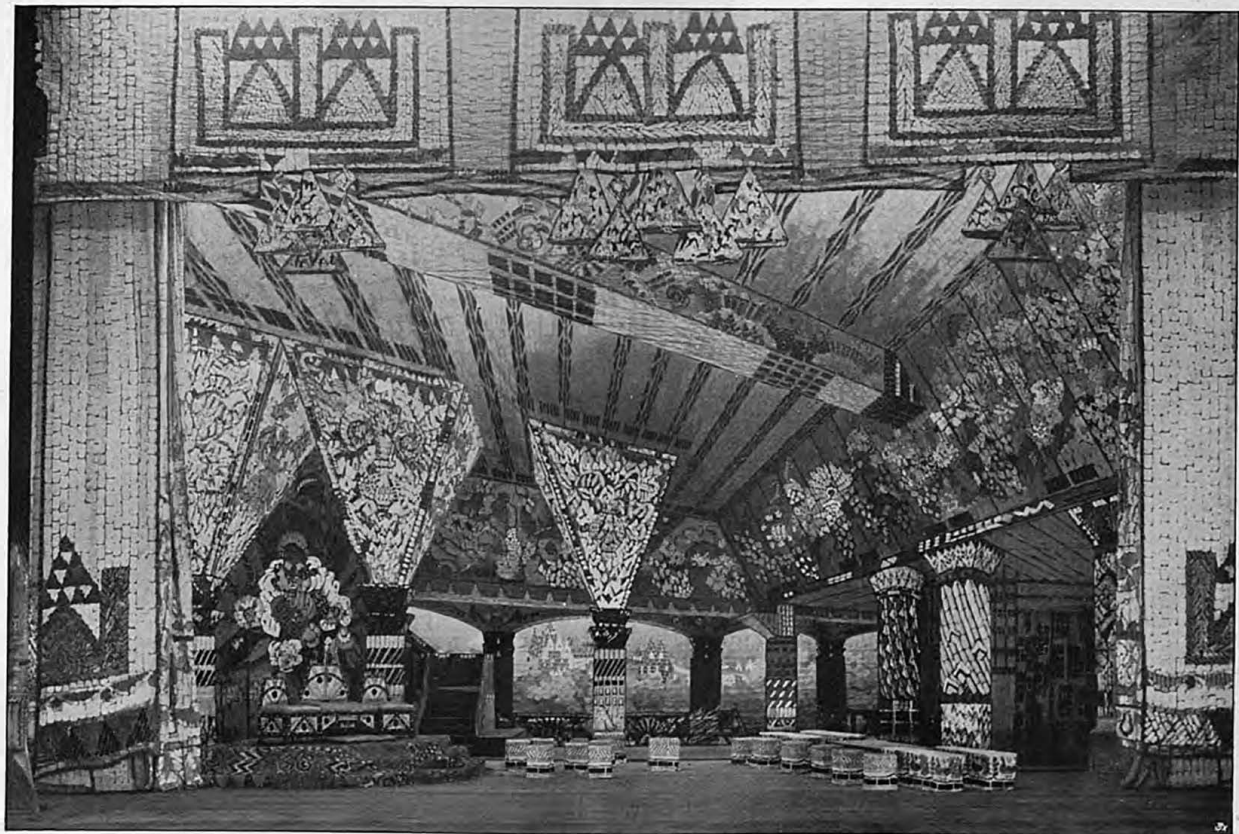
«*Phantasiestücke*» представляютъ такое же специфическое твореніе Шумана, какъ «*Lieder ohne Worte*» Мендельсона. Въ этихъ «*Phantasiestücke*» Шуманъ создалъ типичный шедевръ, которому стали подражать другіе композиторы. Въ этомъ заключается историческое значеніе этого произведенія. «*Phantasiestücke*» написаны въ формѣ пѣсни. Отдѣльные нумера очаровываютъ, какъ специфически-музыкальными достоинствами, такъ и своего экспрессіей и характеристичностью. Чтобы придать имъ болѣе определенности, авторъ прибавилъ къ нимъ особая заглавія (уже послѣ сочиненія самой музыки), подобно тому, какъ это было сдѣлано въ

«Карнавалъ». Вотъ перечень этихъ заглавій: 1) «Des Abends» 2) «Aufschwung, 3) Warum, 4) Grillen, 5) In der Nacht, 6) Fabel, 7) Traumwirren. 8) Ende vom Lied. Интересны отзывы о нихъ А. Г. Рубинштейна. Изъ нихъ онъ особенно указывалъ на «Warum» (Почему), психологическую вещь, къ которой примѣнимы слова Шиллера: «это вопросъ, заданный судьбою»; на «In der Nacht» (ночью), капитальное произведение, изумительное изображеніе пасмурной ночи, среди которой теплый дождикъ превращается въ бурю съ завываніемъ вѣтра, дивную картину не только природы, но и души человѣческой, въ которой тоже свирѣпствуютъ бури; на «Fabel» (басню), которую каждый можетъ понимать по своему, но въ которой А. Г. Рубинштейнъ видитъ «Стрекозу и Муравья» (первая спокойная тема Муравей, вторая вертлявая—Стрекоза; звуковыя волненія середины—зимнія бѣдствія «Стрекозы» и т. д.) и, наконецъ, на высоко-художественное заключеніе «Ende vom Lied» ¹⁾).

«Davidsbündlertänze» относятся къ «Phantasiestücke», какъ эскизы къ законченнымъ жанровымъ картинамъ. Всѣхъ нумеровъ было 18. Авторство каждого приписано или Флорестану, или Евсевию, или обоимъ вмѣстѣ, что обозначено буквами E или F, или тою и другою вмѣстѣ въ концѣ каждой части. Кромѣ того Шуманъ присоединилъ къ этимъ танцамъ разныя надписи, напримѣръ: «Etwas hahnbüchen» (нѣсколько грубовато), «Sehr rasch und in sich hinein» (очень скоро и въ себя), «Hierauf schloss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen» (на этомъ Флорестанъ кончилъ, и горькая улыбка искривила его губы), «Ganz zum Ueberfluss meinte Eusebius noch Folgendes, dabei sprach viel Seligkeit aus seinen Augen» (совсѣмъ лишнее, прибавилъ Евсеій, слѣдующее, при чемъ глаза его выражали глубокое блаженство). Впослѣдствіи Шуманъ сталъ относиться очень неблагоклонно къ подобнымъ шуткамъ и устранилъ эти надписи изъ новаго изданія своихъ «Davidsbündlertänzen», появившагося въ 1850 и 51 гг. Въ немъ отсутствуетъ и эпиграфъ, помѣщенный въ

¹⁾ Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна 1888—89. Составилъ Ц. Кюи. Спб. 1889, стр. 56.

ДЕКОРАЦІЯ АКАД. К. А. КОРОВИНА КЪ ОПЕРЪ Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА «ЗОЛОТОЙ ПЪТУШЕКЪ».
I АКТЪ.



первомъ изданіи: «Всегда соединяются наслажденія и страданія. Будьте кротки въ томъ и другомъ и мужественно готовы къ послѣднимъ». Во второмъ изданіи были сдѣланы довольно существенныя измѣненія. Третье появилось въ 1862 г. Въ немъ приняты во вниманіе варианты предшествующихъ изданій.

Въ 1838 г. написаны Шуманомъ «Kinderscenen», «Новелетты» и «Крейслеріана». «Kinderscenen» представляютъ поэтическое воспоминаніе взрослого о дѣтствѣ. Съ неподдѣльною наивностію изображенъ дѣтскій міръ съ его золотыми грезами. «Kinderscenen» написаны между «Новелеттами» и «Крейслеріаною». Обѣ послѣднія пьесы навѣяны невѣстою Шумана, Кларою Викъ.

Новелетты полны настроенія влюбленнаго въ свою невѣсту автора, то надѣющагося, то сомнѣвающагося, то радостно-ликующаго, то горяющаго и падающаго духомъ. Въ первой Новелеттѣ замѣчательны оригинальныя модуляціи (изъ B-dur въ Des-dur и особенно изъ F-dur въ Ges-dur), а вторая отличается рѣзкими переходами настроеній, заставляющими предполагать, что они мотивированы какою нибудь программою.

«Крейслеріана» названа по имени капельмейстера Крейсlera, страданія котораго разсказаны Гофманомъ въ статьѣ, озаглавленной: «Kapellmeister Johannes Kreissler», помѣщенной въ «Allgemeine Musikalische Zeitung», и въ «Kater Murr». Въ этомъ капельмейстерѣ Гофманъ изобразилъ или себя самого, или же J. L. Böhrner'a, талантливаго композитора, но отличавшагося крайне безпорядочнымъ образомъ жизни. Въ «Крейслеріанѣ» Шуманъ выражаетъ свои сердечныя волненія, причиненныя любовью къ невѣстѣ. Поэтому это произведеніе могло-бы называться и «Вертеріаной», и «Шуманіаной». Мечты, грусть, тихое цѣломудренное влеченіе къ духовному сліянію съ любимымъ существомъ, то необузданная страсть,—словомъ вся перипетія любовной драмы разсказана въ этомъ произведеніи, полномъ фантазій и настроенія. «Нигдѣ, по мнѣнію Wasielewski, Шуманъ не былъ болѣе музыкальнымъ поэтомъ, въ возвышеннѣйшемъ смыслѣ этого слова, какъ въ этомъ произведеніи» ¹⁾).

¹⁾ W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 145.

Сердечныя страданія, пережитыя Шуманомъ, были не вслѣдствіе отсутствія взаимности Клары, любившей своего жениха. Но ея отецъ не давалъ окончательнаго согласія на бракъ. Фридрихъ Викъ видѣлъ въ дочери триумфъ своего преподаванія и не хотѣлъ съ нею разлучаться. Къ тому же онъ думалъ, что его дочь можетъ сдѣлать болѣе блестящую партію. Во всякомъ случаѣ, онъ считалъ нужнымъ откладывать окончательное рѣшеніе этого вопроса, по крайней мѣрѣ до того времени, когда Шуманъ достигнетъ болѣе обезпеченнаго экономическаго положенія.

Для его улучшенія Шуманъ въ 1838 г. предпринялъ поѣздку въ Вѣну, куда думалъ переселиться совсѣмъ, предполагая, что переводомъ редакціи своей газеты въ названный городъ, гдѣ тогда не было ни одного специально-музыкальнаго органа, увеличится ея доходность. Но эта надежда оказалась тщетною, и Шуманъ весною 1839 года снова возвратился въ Лейпцигъ.

Въ Вѣнѣ Шуманъ посѣтилъ брата Франца Шуберта и нашелъ тамъ богатое художественное наслѣдство отъ рано угасшаго генія. Шуманъ сталъ энергично хлопотать объ изданіи найденныхъ манускриптовъ.

C-dur'ную симфонію Шуберта Шуманъ послалъ Мендельсону въ Лейпцигъ, гдѣ она была исполнена 12 декабря 1830 г. въ Гевандгаузѣ. О ней Шуманъ писалъ, что эта симфонія есть «величайшее, послѣ Бетховена, произведеніе въ инструментальной музыкѣ» ¹⁾.

Въ Вѣнѣ Шуманъ написалъ нѣсколько произведеній, между которыми особенно замѣчательны «Humoreske» и «Faschingsschwank aus Wien». «Humoreske» полны всевозможныхъ быстрыхъ и неожиданныхъ переходовъ настроенія отъ сильнаго, энергичнаго, героическаго и драматическаго къ веселому и шуточному. Эти переходы достигаютъ иногда поразительныхъ контрастовъ, заключающихся въ внезапныхъ скачкахъ отъ идеальнаго паренія къ грубой стремительности и отъ возвышеннаго настроенія къ шуткѣ, его совершенно уничтожающей. Въ Вѣнѣ же были написаны первые номера Вѣнскаго Карнавала (Faschingsschwank aus Wien), а послѣдніе по возвращеніи изъ Вѣны въ Лейпцигъ, въ продолженіе 1839 г. Вѣнскій Кар-

¹⁾ W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 141.

навалъ удачно изображаетъ пеструю толпу и веселую суматоху. Среди нея вдругъ слышится Марсельеза, Богъ вѣсть, кѣмъ спѣтая. Включеніемъ въ своей Вѣнскій карнавалъ этой революціонной пѣсни, запрещенной тогда въ Вѣнѣ, Шуманъ очень гордился. Какъ въ политическомъ, такъ и въ религіозномъ отношеніи Шуманъ принадлежалъ къ свободо-мыслящимъ, но вслѣдствіе своего пассивнаго характера, онъ не принималъ активнаго участія въ общественномъ движеніи своего времени.

Возвратившись изъ Вѣны въ Лейпцигъ, Шуманъ сталъ энергично стремиться къ устраненію препятствій своему браку съ Кларой, отецъ которой все еще не давалъ своего согласія. Чтобы возвысить себя въ глазахъ отца своей невѣсты, Шуманъ сталъ хлопотать о полученіи докторской степени. Для этой цѣли онъ обратился въ Іенскій университетъ, который, принимая во вниманіе литературныя и композиторскія заслуги Шумана, возвелъ его въ званіе доктора философіи и вручилъ ему дипломъ 24-го февраля 1840 г. Тѣмъ не менѣе, согласія на бракъ съ Кларой Шуманъ не получилъ отъ ея упрямаго отца. Тогда Шуманъ обратился въ судъ, рѣшившій тяжбу въ пользу жениха, и свадьба состоялась 12 сентября 1840 г.

Съ того момента, когда Шуманъ женился на своей Кларѣ, началась для него новая жизнь, полная семейныхъ радостей и непрерывныхъ занятій любимымъ дѣломъ. Доходъ отъ газеты, гонораръ за сочиненія и небольшой капиталъ обезпечивали скромное матеріальное благосостояніе семьи. Когда открылась Лейпцигская консерваторія (2-го апрѣля 1843 г.), то Шуманъ былъ приглашенъ туда преподавать игру на фортепіано, композицію и чтеніе партитуръ. Но едва ли Шуманъ былъ хорошимъ педагогомъ. Его біографъ Wasielewski, въ качествѣ ученика Лейпцигской консерваторіи, разъ былъ въ классѣ Шумана, чтобы играть партію скрипки въ исполнявшемся тамъ В—dur'номъ тріо Шуберта. Хотя исполненіе далеко было безупречное и требовало со стороны учителя многократныхъ и энергичныхъ замѣчаній, но Шуманъ, вслѣдствіе своей пассивности и молчаливости, въ продолженіе всего урока не вымолвилъ почти ни одного слова.

Педагогическая дѣятельность Шумана въ Лейпцигской консерваторіи

длилась не долго. Великимъ постомъ 1844 г. Шуманъ вмѣстѣ со своей женой предпринялъ путешествіе въ Россію. Клара давала концерты въ Митавѣ, Ригѣ, Петербургѣ и Москвѣ, въ которыхъ, между прочимъ, исполняла произведенія своего мужа. Она имѣла громадныя успѣхъ. Въ іюль того же года она съ мужемъ вернулась обратно въ Лейпцигъ.

По возвращеніи изъ Россіи Шуманъ, желая исключительно отдаться композиціи, отказался отъ редакторства газеты «Neue Zeitschrift für Musik». Въ декабрѣ того же 1844 года Шуманъ со всей своей семьей покинулъ Лейпцигъ и поселился въ Дрезденѣ. Тамъ здоровье великаго композитора сильно пошатнулось. Ему помогли холодные души, благодаря которымъ онъ былъ въ состояніи снова приняться за свои занятія. Но они были крайне одностороннія, состоя почти исключительно въ композиціи. Эта односторонность въ работѣ и была, по всей вѣроятности, одною изъ главныхъ причинъ недуга. По совѣту доктора внести нѣкоторое разнообразіе въ свои занятія, Шуманъ принялся было за естествознаніе, но не на долго и снова возвратился къ композиціи.

Чтобы нѣсколько отвлечь себя отъ нея, Шуманъ взялъ на себя въ 1847 г. дирижированіе хоромъ. Но Шуманъ былъ плохой дирижеръ. Рейнеке рассказывалъ Чайковскому случаи, изъ которыхъ видно, что Шуманъ даже не умѣлъ хорошо различать тембры оркестровыхъ инструментовъ и что прирожденное ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было въ немъ совершенно ничтожно. Какъ трудно понять эту аномалію въ музыкантѣ, который, судя по сочиненіямъ его, былъ такъ изобрѣтателенъ именно въ отношеніи ритма! ¹⁾ Поэтому весьма рискованно было рѣшеніе Шумана взять на себя предложенное ему мѣсто директора музыки въ Дюссельдорфѣ въ 1850 г., гдѣ его капельмейстерская дѣятельность прекратилась въ 1853 г.

Такимъ образомъ, Шуманъ жилъ почти исключительно для композиціи. Возможность всецѣло отдаться ей было для него высшимъ счастьемъ, но

¹⁾ Музыкальные фельетоны и замѣтки П. И. Чайковскаго. Москва. 1898 г., стр. 377.

и величайшею опасностью. Одностороннія занятія подточили здоровье Шумана и подготовили почву для психической болѣзни съ ея роковымъ концомъ... Но въ свою сравнительно недолгую жизнь Шуманъ совершилъ много, какъ въ количественномъ, такъ въ особенности въ качественномъ отношеніи.

Тотчасъ послѣ брака замѣчается рѣзкій поворотъ въ творческой дѣятельности Шумана: онъ продолжительно сосредоточивается на вокальной музыкѣ. Подобно тому, какъ Клара вдохновила Шумана на сочиненіе многихъ его фортепiанныхъ произведеній, точно также ей, любви къ ней и счастью, испытанному въ бракѣ съ ней, Шуманъ обязанъ твореньемъ своихъ пѣсенъ и романсовъ, изъ которыхъ особенно замѣчательны циклы: «Dichterliebe и Frauenliebe und Leben». Получивъ отъ Бетховена и Шуберта неисчерпаемая сокровища, созданныя этими гениями въ области пѣсни, Шуманъ внесъ въ нее и свою лепту, лучезарный блескъ которой сіяетъ яркимъ свѣтомъ самобытной индивидуальности автора. Шуманъ выражалъ въ своихъ пѣсняхъ не только свои чувства, но и настроенія женскаго полного любви сердца, какъ, на примѣръ, въ «Frauenliebe und Leben». Выразить этотъ міръ женской души, столь правдиво, искренно и поэтично, едва ли удалось кому либо другому, кромѣ Шумана.

Всѣхъ произведеній вокальной музыки, написанныхъ Шуманомъ въ продолженіе 1840 года, насчитывается до 138.

Въ творествѣ Шумана замѣчается одна весьма любопытная черта: онъ обыкновенно продолжительное время отдается композиціи въ одномъ направленіи. До женитьбы Шуманъ сочинялъ для фортепiано. Послѣ свадьбы, онъ принялся за пѣсни. Видно, что онъ пытается вполне овладѣть тою или другою художественной сферой и достигнуть въ ней высшей степени доступнаго ему совершенства. Эта особенность была чрезвычайно полезна Шуману, въ особенности, когда онъ принялся за пѣсни. Онѣ помогли ему выработать мелодичность его стиля. По собственнымъ словамъ Шумана, лучшее средство развить ее въ себѣ—писать много для пѣнія соло и для самостоятельнаго хора. Къ сожалѣнію, авторъ не всегда сообразовался съ

требованіями человѣческаго голоса, для котораго иногда писалъ то очень высоко, то очень низко, что болѣе или менѣе утомительно при исполненіи. Эти погрѣшности свидѣтельствуютъ о недостаточномъ знакомствѣ съ человѣческимъ голосомъ. Въ своихъ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ» Шуманъ пишетъ: «Отъ пѣвцовъ и пѣвицъ можно многому научиться, но не слѣдуетъ принимать всѣхъ ихъ совѣтовъ» ¹⁾. Конечно, эти совѣты иногда могутъ клониться къ тому, чтобы поставить средство выше цѣли и жертвовать исполняемымъ ради исполненія. Но, можетъ быть, Шуманъ заходилъ слишкомъ далеко въ игнорированіи совѣтовъ, которые пѣвцы и пѣвицы могли бы ему дать, и если бы онъ отнесся къ нимъ съ большимъ вниманіемъ, то не писалъ бы такъ низко для тенора въ «Рай и Пери» и для сопрано въ третьей части «Сценъ изъ Фауста».

Въ 1841 году Шуманъ принимается опять за новую отрасль своего художественнаго творчества—за оркестровыя сочиненія. Здѣсь композитору пришлось усвоить себѣ трудное искусство обладанія формой. Насколько Шуманъ справился съ этой задачей, доказываетъ его 1-я симфонія B-dur, которая, вмѣстѣ съ остальными его оркестровыми произведеніями, ставитъ автора наряду съ величайшими нѣмецкими симфонистами.

Симфонию B-dur Шуманъ хотѣлъ назвать «весенней». Каждой отдѣльной части предназначалось особое заглавіе. Такъ, на примѣръ, первая должна была называться «Пробужденіемъ весны», а послѣдняя «Прощаніемъ весны». Но при изданіи своей симфоніи авторъ отбросилъ эти наименованія. И безъ нихъ слушателю ясно, что произведеніе проникнуто свѣтлымъ, радостнымъ настроеніемъ. Весенній лучъ, озарившій жизнь Шумана, проливаетъ свой радостный свѣтъ на все это произведеніе, проникнутое искреннимъ выраженіемъ сердечнаго настроенія автора, которому, послѣ бурь, волненій и страданій, такъ счастливо улыбнулась семейная жизнь. Яркими звуками мѣдныхъ инструментовъ начинается интродукція этой симфоніи, вводящая въ первое Allegro, проникнутое столь радостною бойкою жизнью. Короткій

¹⁾ «Жизненные правила для молодыхъ музыкантовъ» Р. Шумана. Пер. П. И. Чайковского. 2-е изд. Москва. 1877 г., стр. 17.

начальный мотивъ, подобный молодой весенней зелени, разрастается, развивается, какъ пробуждающаяся жизнь въ природѣ подъ теплыми солнечными лучами. Все это первое Allegro проникнуто такою граціей, такою радостію, озарено такимъ свѣтомъ, какъ едва ли еще какое либо другое произведение Шумана. За этимъ первымъ Allegro слѣдуетъ Larghetto, полное выраженія глубокаго чувства. Настроеніе нѣсколько омрачается послѣ того, какъ чудная начальная мелодія сыграна віолончелями, но не надолго: снова все проясняется, и тихое радостное чувство, которымъ преисполнено сердце композитора, выливается изъ его внутренняго міра въ чарующихъ слухъ звукахъ. Larghetto примыкаетъ къ скерцо, отличающемуся страстнымъ движеніемъ, мощной ритмикой и яркими контрастами. Первое тріо, въ чрезвычайно быстромъ темпѣ, наполнено интересными ритмическими комбинаціями и проникнуто необычайной фантастичностью. Послѣ перваго тріо повторяется опять скерцо, за которымъ появляется второе тріо, построенное на восходящихъ и нисходящихъ гаммахъ. За вторымъ тріо слѣдуетъ опять скерцо съ существенными сокращеніями, примыкающее къ кодѣ съ ея заимствованиями изъ перваго тріо, оригинально заканчивающей всю эту столь пикантную, прелестную и интересную часть. Финалъ проникнутъ веселымъ, игривымъ настроеніемъ. Къ первой полной граціи темъ присоединяется вторая, ярко контрастирующая, по ритму, съ первой, и отличающаяся бойкимъ весельемъ. Веселость исчезаетъ въ разработкѣ. Мотивъ второй темы слышится то тутъ, то тамъ, преимущественно въ деревянныхъ инструментахъ. Дрожитъ тремоло струннаго квартета. Раздаются потрясающіе звуки тромбоновъ и чудится, будто проносится какое то страшное видѣніе. Но горизонтъ проясняется и слышится снова первая тема финала. Хотя опять появляется грозный мрачный образъ, но онъ не въ силахъ остановить общаго ликования: жизнерадостные звуки заглушаютъ все, и произведение заканчивается, полное блеска, радости и счастья.

Въ своихъ симфоніяхъ Шуманъ является подражателемъ и продолжателемъ величайшаго симфониста—Бетховена. Только въ одномъ и весьма существенномъ отношеніи Шуманъ отступаетъ отъ своего образца,—въ

разработкѣ мотивовъ, въ которой уже и Гайднъ и Моцартъ достигаютъ великаго мастерства, а Бетховенъ проявляетъ весь свой геній, показывая мотивы во всевозможныхъ видахъ, съ самыми разнообразными аккомпаниментами, модуляціями, гармонизаціями, имитаціями и т. п. Наоборотъ, Шуманъ не столько разрабатываетъ мотивы, въ точномъ смыслѣ этого слова, сколько транспонируетъ темы первой части въ разные лады, показывая эти темы въ видѣ болѣе или менѣе обширныхъ и замкнутыхъ отдѣловъ. Такъ поступаетъ Шуманъ не только въ своей 1-й симфоніи, но и въ другихъ, въ фортепіанномъ квинтетѣ и до нѣкоторой степени въ своихъ смычковыхъ квартетахъ.

Изъ произведеній камерной музыки особенно удаченъ фортепіанный квинтетъ. Въ его замкнутыхъ, сжатыхъ, закругленныхъ формахъ вложено столько силы, оригинальности и вдохновенія; съ самаго начала слушатель такъ захваченъ высокимъ полетомъ творчества, что кажется невозможнымъ усиленіе интереса, и можетъ возникнуть опасеніе, какъ бы авторъ не растратилъ всѣхъ силъ въ самомъ началѣ и не случилось бы паденіе въ процессѣ созданія. Но на самомъ дѣлѣ оказывается, что всѣ четыре части квинтета представляютъ замѣчательное crescendo художественнаго интереса, достигающаго кульминаціоннаго пункта въ концѣ финала, въ удачной комбинаціи обоихъ главныхъ мотивовъ первой и послѣдней части. Въ этомъ высоко-художественномъ произведеніи соединились всѣ главнѣйшія условія творчества: вдохновеніе, экспрессія, порывъ страсти, сдерживаемой въ границахъ изящества, благородство чувства, неисчерпаемое богатство фантазіи и необычайно искусное тематическое развитие.

Фортепіанному квинтету во многомъ противоположенъ фортепіанный квартетъ. Если въ первомъ есть нѣчто героическое, то во второмъ болѣе жизненной теплоты и выработанности въ отношеніи частностей и деталей.

Кромѣ фортепіаннаго квинтета и квартета, Шуманъ написалъ три фортепіанныя тріо. Первое относится къ 1842 г. Оно названо Phantasiestücke для фортепіано, скрипки и віолончеля, потому что авторъ не придавалъ этой пьесѣ нужную форму сонаты, а форму пѣсни, мѣстами нѣсколько прибли-



ДЕКОРАЦІЯ АКАД. К. А. КОРОВИНА КЪ ОПЕРЪ Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА «ЗОЛОТОЙ ПЪТУЩОКЪ».
ІІ АКТЪ.



жающуюся къ рондо. Такъ какъ это произведеніе было задумано, какъ тріо, то поэтому авторъ обозначилъ сочиненныя въ 1847 г. D-moll'ное тріо вторымъ, а F-dur'ное третьимъ. Но когда «Phantasiestücke» для фортепіано, скрипки и віолончели не были причислены къ тріо, то D-moll'ное стало первымъ, а F-dur'ное вторымъ.

Въ томъ же 1847 г., когда были написаны эти тріо, Шуманъ приступилъ къ сочиненію своей оперы «Геновева», которую окончилъ въ 1848 г. Шуманъ сталъ подумывать объ оперѣ еще въ 1840 г., но никакъ не могъ выбрать сюжета изъ той массы, которая представлялась его воображенію. Наконецъ, Шуманъ остановился на «Геновевѣ» Геббеля, а также кое что заимствовалъ изъ «Геновевы» Тика. Либретто сталъ писать Робертъ Рейнике, но не угодилъ композитору, который передѣлалъ текстъ по своему усмотрѣнію. Шуманъ, не имѣя опытности въ оперномъ дѣлѣ, написалъ либретто, лишенное драматическаго достоинства и сценическаго интереса. Музыка изобилуетъ многими красотами, хотя носитъ отпечатокъ лирической натуры автора, лишеннаго драматической мощи. Первое представленіе этой оперы, подъ управленіемъ самого автора, состоялось 25 іюня 1850 г., въ Лейпцигѣ, но опера успѣха не имѣла, и послѣ трехъ представленій была снята съ репертуара. Такая же судьба постигла «Геновеву» и въ другихъ мѣстахъ, гдѣ дѣлались попытки ее ставить. Высокими музыкальными достоинствами отличается увертюра къ «Геновевѣ», исполнявшаяся впервые 25 февраля 1850 г. въ Лейпцигѣ въ одномъ концертѣ, гдѣ она болѣе у мѣста, потому что въ ней менѣе театральной декоративности и несравненно болѣе изящной музыкальности. Въ оперѣ «Геновева» самое удачное лицо, по музыкальной характеристикѣ, сама Геновева. Шуманъ былъ особенно склоненъ къ изображенію женскаго идеала, на примѣръ, въ «Frauen Liebe und Leben». Но высшей красоты и наибольшаго изящества этотъ женскій идеалъ достигнуть у Шумана въ его «Пери».

Одинъ изъ друзей Шумана перевелъ стихотвореніе «Рай и Пери», находящееся въ поэмѣ «Лалла Рукъ» Томаса Мура, и показалъ свой переводъ въ 1841 г. композитору, чрезвычайно заинтересовавшемуся этимъ

произведеніемъ. Но прошло года два, пока Шуманъ рѣшился положить это стихотвореніе на музыку. Получилось произведеніе, которое трудно опредѣлить: что оно такое. Въ общихъ чертахъ оно походитъ на ораторію, но лишено необходимаго для нея эпоса. Преобладаніе лиризма приближаетъ «Рай и Пери» къ кантатѣ. Однако, кантатѣ противорѣчитъ рассказывающее лицо, введенное Шуманомъ въ свое произведеніе, вѣроятно, въ подражаніе рассказывающему евангелисту въ музыкѣ къ Страстямъ Господнимъ Іоганна Себастіана Баха. Но тутъ рассказывающій евангелистъ явился потому, что библейскій текстъ для Баха былъ святыней, не допускающей никакихъ измѣненій. Шуманъ же этого оправданія не имѣетъ. Недостатки «Рая и Пери», главнымъ образомъ, происходятъ отъ текста и нѣсколько понижаютъ художественное достоинство этого творенія, столь высокаго въ музыкальномъ отношеніи. «Рай и Пери» начинается свѣтло настроенной интродукціей въ E-dur, состоящей изъ короткой мелодической фигуры, разработанной контрапунктически. Появляющійся миноръ характеризуетъ Пери, воздушное существо, по восточнымъ сказаніямъ за погрѣшность изгнанное изъ рая. Пери стремится попасть туда опять. Но путь возбраняетъ ангелъ, утѣшающій, однако, горющую Пери, говоря ей, что она можетъ снова вернуться въ рай, если ей удастся добыть «пріятнѣйшій даръ небу». Но въ чемъ онъ заключается? Въ этомъ весь вопросъ. Нѣсколько монотонное содержаніе, состоящее въ поискахъ за «пріятнѣйшимъ даромъ небу» искупается многими первоклассными достоинствами музыки. Поэтому «Рай и Пери»—одно изъ популярнѣйшихъ произведеній Шумана, многократно исполнявшееся въ Европѣ и Америкѣ и наиболѣе содѣйствовавшее славѣ автора, считавшаго, что изъ всего имъ написаннаго это произведеніе самое удачное.

Послѣ «Рая и Пери» и «Геновевы» изъ большихъ вокально-инструментальныхъ произведеній Шуманъ написалъ «Манфреда», сочиненіе котораго относится къ 1848 г. Однажды Шуманъ читалъ это произведеніе Байрона вслухъ. Вдругъ голосъ у Шумана задрожалъ, изъ глазъ полились слезы и имъ овладѣло такое волненіе, что онъ не могъ продолжать чтенія

далѣе. Безъ сомнѣнія, Шуманъ нашелъ въ «Манфредѣ» Байрона нѣчто сродное своему душевному складу. Это духовное сродство было причиною необыкновеннаго увлеченія, съ которымъ Шуманъ принялся за сочиненіе музыки къ «Манфреду». «Ни одному изъ своихъ сочиненій я не отдавался съ такою любовью и со всѣми моими силами, какъ Манфреду» ¹⁾, говорилъ самъ Шуманъ. О «Манфредѣ» Шумана Спитта покойный профессоръ исторіи музыки въ Берлинскомъ университетѣ, въ своей интересной статьѣ: «Ein Lebensbild Robert Schumann's», пишетъ, что «это произведеніе принадлежитъ къ самымъ совершеннымъ твореніямъ автора. Конечно, оно какъ бы безпріютно, не принадлежа ни сценѣ, ни концертному залу. Какъ бы это ни казалось парадоксально, «Манфредъ» Шумана производитъ самое глубокое впечатлѣніе при тихомъ чтеніи партитуры, при внутреннемъ представленіи дѣйствія и прочитываемыхъ словъ, когда музыка проносится передъ внутреннимъ слухомъ» ²⁾.

Приступивъ къ музыкальной обработкѣ «Манфреда», Шуманъ подвергнулъ Байроновскій текстъ передѣлкѣ, измѣнивъ и сокративъ его. Композиторъ написалъ увертюру и нѣсколько нумеровъ. Изъ всей музыки къ «Манфреду» увертюра наиболѣе удачна и едва ли не возвышается надъ всѣми произведеніями Шумана по своему глубоко трагическому пафосу и мощной картинѣ душевныхъ движеній. Въ полномъ соотвѣтствіи къ драмѣ она проникнута демоническими страстями и окрашена въ мрачный меланхолическій колоритъ. Она рисуетъ душевную борьбу Манфреда, весь пылъ его чувствъ, вызванныхъ воспоминаніями объ Астартѣ, скорбь которой тоже нашла откликъ въ этой увертюрѣ. Она же открываетъ намъ взглядъ на вызванный Манфредомъ міръ духовъ и, наконецъ, въ ней мы слышимъ послѣднія біенія сердца умирающаго героя драмы. Шуманъ очень желалъ, чтобы его «Манфредъ» былъ поставленъ на сценѣ. Желаніе его исполнилось, благодаря

¹⁾ W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 27.

²⁾ Ph. Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumann's (Sammlung musikalischer Vorträge. Herausgegeben von Paul Graf Waldersee. IV Reihe. Leipzig. 1882. №№ 37—38, S. 97.

Листу, поставившему «Манфреда» на придворной Веймарской сценѣ 13 и 17 іюня 1852 г. Потомъ «Манфредъ» былъ исполненъ и въ другихъ городахъ. Но едва ли «Манфредъ» годится для сцены, вслѣдствіе недостатка въ настоящихъ живыхъ людяхъ, обилія духовъ, носящихся между небомъ и землею, и болѣзненныхъ самобичеваній героя, которыя болѣе пугаютъ, чѣмъ потрясаютъ, болѣе отвращаютъ, чѣмъ вызываютъ состраданія. Лучшее во всемъ произведеніи—музыка Шумана, которая, по выраженію Гете, способна «все возвысить и облагородить, чтобы она ни выражала».

Изъ произведеній Гете Шуманъ положилъ на музыку нѣсколько стихотвореній изъ «Вильгельма Мейстера», «Реквиемъ на смерть Миньоны» и «Сцены изъ Фауста». Онѣ написаны Шуманомъ потому, что это произведение Гете мѣстами предполагаетъ музыку. «Сцены изъ Фауста» Шумана невозможны въ театрѣ, а только на концертной эстрадѣ. Представляя отрывки, онѣ лишены органическаго единства, достигая, однако, мѣстами высокой степени художественнаго совершенства. Самъ Шуманъ очень цѣнилъ заключительный хоръ и считалъ его кульминаціоннымъ пунктомъ всего произведенія ¹⁾. «Сцены изъ Фауста» Шуманъ писалъ съ особенною любовью, такъ какъ это произведение затрагивало самыя сердечныя струны композитора, а заключеніе драмы представляло нѣчто сроднее душевному настроенію Шумана. «Сцены изъ Фауста» впервые были исполнены въ Дрезденѣ въ 1848 г. и имѣли большой успѣхъ. Въ особенности Шуману было пріятно узнать отъ многихъ слушателей, что, благодаря его музыкѣ, они стали лучше понимать само произведение Гете.

Къ числу вокально-инструментальныхъ сочиненій Шумана принадлежитъ «Der Rose Pilgerfahrt»,—произведение, нѣсколько похожее, по формѣ и содержанію, на «Рай и Пери», только въ болѣе узкихъ рамкахъ и для болѣе скромныхъ средствъ. Сначала оно было написано для соло, хора и фортепіано, которое потомъ было замѣнено оркестромъ. По своему характеру оно можетъ быть названо музыкальною идилліей.

¹⁾ W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn, 1880., S. 252, 417.

Это произведеніе было написано въ 1851 г. Въ этотъ годъ у Шумана снова обнаружили тревожные симптомы его болѣзни, которой суждено было свести его въ могилу. Но болѣзнь на первыхъ порахъ развивалась медленно и уступала леченію, благодаря которому появлялось временное улучшеніе. Еще въ 1852 г. Шуманъ написалъ нѣсколько балладъ. Но уже во второй половинѣ этого года замѣтно ослабѣваетъ продуктивность композитора, впрочемъ, не совсѣмъ изсякая и въ 1853 г. Къ этому времени относится увлеченіе Шумана спиритизмомъ, верченіемъ столовъ, о которыхъ онъ утверждалъ съ необыкновеннымъ жаромъ, что «они знаютъ все». Въ концѣ іюля 1853 г. Шуманъ почувствовалъ себя очень дурно и утверждалъ, что съ нимъ сдѣлался нервный ударъ. Больной не хотѣлъ вставать съ постели. Хотя его убѣдилъ докторъ встать, но высказалъ серьезныя опасенія о состояніи своего паціента.

Къ этому времени относятся лишь два радостныя событія въ жизни Шумана. Первое—встрѣча съ Брамсомъ, котораго Шуманъ привѣтствовалъ въ печати, какъ восходящее свѣтило, и утверждалъ, что Брамсъ «призванъ выразить свое время самымъ высшимъ и идеальнымъ образомъ» ¹⁾. Второе—путешествіе въ Голландію, бывшее поистинѣ триумфальнымъ шествіемъ великаго композитора со своею великою, въ качествѣ первокласной піанистки, женою.

Возвратившись въ декабрѣ того же 1853 года въ Дюссельдорфъ, Шуманъ занимался редактированіемъ своихъ литературныхъ работъ, изданныхъ въ 1854 г. подъ названіемъ: «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». Онъ выдержали нѣсколько изданій и были переведены на англійскій языкъ. Въ это же время Шумана очень занимала его давнишняя мысль: собрать все, что было написано о музыкѣ, въ литературѣ. Но этой мысли не было суждено осуществиться вслѣдствіе возобновившихся болѣзненныхъ припадковъ. Опять стали мучить Шумана слуховыя галлюцинаціи, не дававшія ему покоя даже ночью. Однажды онъ вскочилъ съ постели и

¹⁾ Ibid., S., 287.

потребовалъ огня, чтобы записать тему, которую будто бы продиктовали ему Шубертъ и Мендельсонъ. На эту тему Шуманъ написалъ пять варіацій для фортепіано. Это было его послѣднее сочиненіе.

Между тѣмъ, болѣзнь прогрессировала. Шуманъ сознавалъ свое состояніе, очень желалъ; чтобы его помѣстили въ лечебницу подъ постоянный докторскій надзоръ, и просилъ, чтобы къ нему не подходили во время пароксизмовъ. Разгоряченная фантазія пугала его разными призраками. По временамъ на несчастнаго страдальца находили моменты крайне угнетеннаго состоянія духа. Этотъ добрый, благородный человѣкъ, посвятившій всю свою жизнь стремленію къ высшему идеалу музыкальной красоты, мучился мыслью, что онъ великій грѣшникъ и не заслуживаетъ любви людей. Эти мученія привели Шумана къ попыткѣ покончить съ собой самоубійствомъ. 27 февраля 1853 г. у Шумана находился докторъ Hasenclever и ученикъ Альбертъ Дитрихъ. Всѣ сидѣли вмѣстѣ и разговаривали. Во время бесѣды Шуманъ вышелъ изъ комнаты, на что изъ присутствовавшихъ никто не обратилъ вниманія. Наконецъ, его стали искать, но въ квартирѣ его не было. Оказалось, что онъ вышелъ на улицу и направился къ Рейну, въ который бросился съ моста. Подоспѣвшимъ лодочникамъ удалось спасти Шумана отъ смерти, но если физическая жизнь не прекратилась, то духовная погасла. Его отвезли въ частную лечебницу около Бонна, гдѣ Шуманъ прожилъ два года. Его навѣщали друзья и знакомые, въ томъ числѣ Беттина Арнимъ, Іоachimъ, Брамсъ и будущій біографъ композитора Wasielewski, который, посѣтивъ Шумана лѣтомъ 1855 г., пишетъ, что «Шуманъ сидѣлъ за фортепіано, принесенное ему по его желанію, и фантазировалъ. Можно было наблюдать за больнымъ черезъ отверстіе, продѣланное въ двери. Раздирающее сердце зрѣлище представлялъ великій человѣкъ, со сломленными духовными и физическими силами,—человѣкъ, посвятившій свою тихую, но полную дѣятельности жизнь высшему идеалу, человѣкъ, которому искусство обязано столь многимъ прекраснымъ. Игра была бессмысленна и производила впечатлѣніе, что сила, изъ которой она исходила, была совершенно парализована, подобно машинѣ

со сломаннымъ механизмомъ» ¹⁾. Это жалкое существованіе прекратила смерть 29 іюля 1856 г.

Смертные останки были погребены въ Боннѣ 31 іюля при большомъ стеченіи народа, сознававшего громадную утрату, которая понесла его духовная жизнь. Между почитателями Шумана возникла мысль украсить его могилу памятникомъ. Чтобы добыть необходимыя средства, было рѣшено устроить музыкальное чествованіе памяти усопшаго композитора. Оно состоялось 17, 18 и 19 августа 1873 г. и заключалось въ исполненіи лучшихъ произведеній Шумана. На собранныя деньги былъ воздвигнутъ на его могилѣ памятникъ работы Дондорфа съ надписью: «Великому композитору отъ его друзей и почитателей».

Со смерти Шумана прошло болѣе полустолѣтія. Въ это время почитатели великаго композитора возросли до необъятнаго числа. Къ нимъ принадлежатъ и многіе русскіе композиторы, болѣе или менѣе подчинившіеся его вліянію. Одинъ изъ наиболѣе выдающихся между ними,—Петръ Ильичъ Чайковскій, дѣятельность котораго, какъ музыкальнаго критика, померкла въ яркихъ лучахъ его композиторской славы, резюмировалъ значеніе Шумана въ слѣдующихъ знаменательныхъ словахъ:

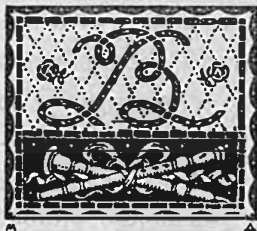
«Музыка Шумана, органически примыкающая къ творчеству Бетховена и въ то же время рѣзко отъ него отдѣляющаяся, открываетъ намъ цѣлый міръ новыхъ музыкальныхъ формъ, затрагиваетъ струны, которыхъ еще не коснулись его великіе предшественники. Въ ней мы находимъ отголосокъ тѣхъ таинственныхъ глубокихъ процессовъ нашей жизни, тѣхъ сомнѣній, отчаяній и порывовъ къ идеалу, которые обуреваютъ сердце современнаго человѣка» ²⁾.

¹⁾ Ibid, S. 290.

²⁾ Музыкальные фельетоны и замѣтки Петра Ильича Чайковскаго. Москва, 1898 г., стр. 16.

ПРЕДШЕСТВЕННИКЪ ТЕАТРА НАСТРОЕНІЙ.

Н. Н. ДОЛГОВА.



Въ «Ревизорѣ», Богъ знаетъ почему, мнѣ всегда тяжело... Комедія эта величайшее произведеніе... но для меня въ ней нѣтъ ни одной роли, которая подходила бы подъ мой жанръ».

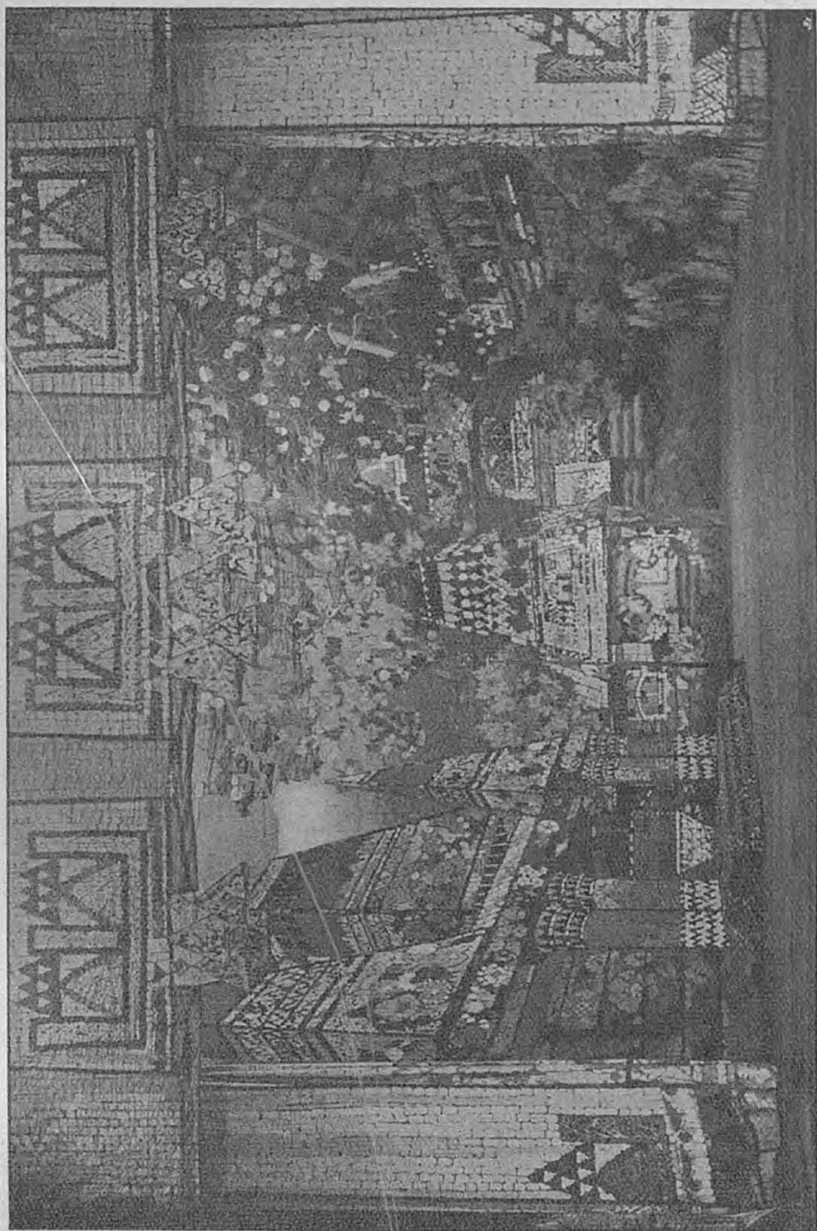
Когда читаешь это признаніе, невольно начинаетъ казаться, что оно выхвачено изъ послѣдняго интервью съ кѣмъ нибудь изъ самыхъ яркихъ новаторовъ современнаго театра. А между тѣмъ, оно относится къ далекой эпохѣ пятидесятихъ годовъ и было сдѣлано никѣмъ другимъ, какъ знаменитымъ Мартыновымъ¹⁾.

Въ достовѣрности приводимыхъ словъ едва ли можно сомнѣваться. Они ничему не противорѣчатъ, но проливаютъ особый свѣтъ на творчество великаго артиста. Но біографы молчаливо обходятъ эту страницу исторіи Мартынова, какъ бы не допуская мысли о томъ, что кажущійся недостатокъ можетъ найти себѣ оправданіе въ особенностяхъ таланта.

Между тѣмъ, такая тактика совершенно недопустима.

Неуспѣхъ Мартынова въ «Ревизорѣ» далеко не является отдѣльнымъ курьезомъ. Подбирая аналогичные факты, нельзя не указать и на то, что въ началѣ своей сценической карьеры артистъ съ весьма сомнительнымъ успѣхомъ сыгралъ Митрофанушку, а подъ конецъ ея разочаровалъ своихъ поклонниковъ исполненіемъ Фамусова и Расплюева. Какъ видимъ, передъ нами цѣлый цикл однородныхъ ролей, неспособность воплотить которыя можно объяснить лишь болѣе общими причинами. Кромѣ того, полное умолчаніе непримѣнимо въ данномъ случаѣ и потому, что отношенія Мартынова къ репертуару Гоголя уже не разъ касались въ театральной лите-

¹⁾ См. Записки актера Алексѣева.



ДЕКОРАЦІЯ АКАД. К. А. КОРОВИНА КЪ ОПЕРѢ Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА «ЗОЛОТОЙ ПЪТУШЕКЪ»
III АКТЪ.



ратурѣ и обычно дѣлаемые выводы такъ не лестны для великаго артиста, что защита его становится положительно необходимой.

Укажу хотя бы на то, какъ разрѣшаетъ затронутый вопросъ Д. В. Григоровичъ.

Говоря въ своихъ воспоминаніяхъ объ общей нелюбви артистовъ сороковыхъ годовъ къ репертуару Гоголя, писатель замѣчаетъ: «Нерасположеніе къ Гоголю всего страннѣе было встрѣтить въ Мартыновѣ, артистѣ, дѣйствительно одаренномъ выдающимся сценическимъ дарованіемъ. Уже самая тонкость чутья—принадлежность крупнаго таланта—должна была, казалось бы, подсказать ему, что ни одинъ авторъ до Гоголя не давалъ ему столько матеріала для развитія его комическаго таланта». И Григоровичъ сейчасъ же даетъ объясненіе странному факту: «Но Мартыновъ, говоритъ онъ, воспитывался въ театральномъ училищѣ въ то время, когда на литературное развитіе не обращали почти никакого вниманія, а вся забота сосредоточивалась на приготовленіи хорошихъ танцовщицъ и танцоровъ; выйдя на волю, онъ не имѣлъ времени доучиться. Пользуясь его возрастающимъ успѣхомъ на сценѣ, его заставляли играть чуть ли не каждый день, не обращая вниманія на то, что такая усиленная дѣятельность могла имѣть пагубное вліяніе...»

Итакъ, все дѣло въ томъ, что Мартыновъ былъ недостаточно интеллигентенъ!

Не отрицая самаго факта, все же позволяемъ себѣ не согласиться съ этимъ заключеніемъ. Чѣмъ же тогда объяснить чуткую отзывчивость Мартынова на творчество Островскаго, Тургенева и Потѣхина? А затѣмъ и тотъ поразительный фактъ, что и литература конца пятидесятихъ годовъ не вполне удовлетворяла артиста, у котораго до самой его смерти «мысль объ обновленіи репертуара была любимой мыслью?» Мы знаемъ, что въ дальнѣйшемъ не можетъ быть и рѣчи о прямомъ вліяніи на него новыхъ литературныхъ кружковъ. «Мартыновъ постоянно шелъ одинъ по пути развитія безъ всякихъ совѣтниковъ и руководителей, вдали отъ всякихъ литературныхъ знаменитостей», говоритъ Панаевъ. И все подтверждаетъ,

что дѣло обстояло именно такъ. Очевидно, артиста всегда выручала та тонкость чутья, въ которой не можетъ отказать ему и Григоровичъ. Но почему же этотъ даръ сейчасъ же измѣнялъ ему, едва онъ обращался къ классической комедіи.

Основная догадка напрашивается здѣсь сама собой.

Примѣръ Щепкина, который отвернулся отъ репертуара Островскаго, хотя былъ недосыгаемо прекрасенъ въ роляхъ Городничаго и Фамусова, ярко говоритъ о томъ, что пониманіе Гоголя и Грибоѣдова не служило порукой пониманія драматурговъ послѣдующей школы. Отчего не допустить обратной психологіи у Мартынова—любви къ болѣе мягкимъ сценическимъ формамъ и отчужденности отъ прежнихъ законченно-выпуклыхъ обрисовокъ типа?

Правда, эта обратная аналогія не такъ проста. Между старой комедіей и произведеніями драматурговъ конца сороковыхъ годовъ не было непримиримаго антагонизма. Наоборотъ, въ старомъ мы найдемъ достаточно предпосылокъ новаго движенія, чтобы не считать разрывъ Мартынова съ прошлымъ чѣмъ-то логически необходимымъ. Но не надо забывать, что въ отношеніи великаго артиста мы беремъ совсѣмъ иныя мѣрки. Мартыновъ никогда не возмущался репертуаромъ Гоголя, какъ возмущался порой Щепкинъ пьесами Островскаго. Онъ признавалъ величіе творца «Ревизора». Но прозрѣвая дали послѣ-Гоголевскаго искусства и вѣчно находясь въ напряженномъ ожиданіи новыхъ сценическихъ формъ, онъ не могъ влагать весь трепетъ души въ передачу образовъ классической комедіи. И если были вызовы, если публика «принимала» его и въ этихъ роляхъ, самъ артистъ сознавалъ, что его исполненіе не можетъ стать въ уровень съ передачею тѣхъ, для кого репертуаръ Гоголя и Грибоѣдова являлся заключительнымъ и потому самымъ яркимъ моментомъ въ развитіи таланта.

Въ послѣднемъ кроются и тѣ историческія причины, которыми можно объяснить не только влеченіе Мартынова къ иному репертуару, но и удивлявшее Григоровича пристрастіе къ водевилю.

Школа Островскаго лишь вырабатывалась въ эпоху пятидесятихъ годовъ. И Мартыновъ, участвуя въ каждой новой постановкѣ, придавалъ глубоко оригинальный характеръ рисуемымъ имъ образамъ. Тоже самое и въ отношеніи водевиля, гдѣ ему открывалась еще бѣльшая свобода отклоняться отъ образцовъ, выработанныхъ Дюромъ и Живокини. Въ этой области онъ пользовался свободой такъ широко, что не только придавалъ глубину и серьезность персонажамъ безпечнаго водевиля, но даже за забавнымъ давалъ почувствовать «что-то вродѣ страданія» ¹⁾. Но противопоставить свой стиль исполненія Гоголя игрѣ Щепкина и Сосницкаго было бы совершенно непосильной задачей, хотя бы въ виду великаго авторитета этихъ артистовъ.

Въ чемъ же сущность того обаятельнаго чисто-субъективнаго начала, которымъ было проникнуто все творчество артиста?

Та черта, что въ постиженіи Островскаго онъ шелъ не отъ быта,—открываетъ поле для крайне заманчивыхъ догадокъ. А когда мы вспомнимъ, что именно къ Мартынову, а не къ кому нибудь изъ другихъ корифеевъ тогдашняго театра, питалъ самое нѣжное чувство Тургеневъ, эти догадки становятся уже на вполнѣ твердую почву.

Тургеневская влюбленность въ талантъ Мартынова! При этихъ словахъ у насъ не можетъ не родиться мысль о первыхъ шагахъ лирическаго театра. Въ самомъ дѣлѣ, Чеховская манера письма непрестанно сближается со стилемъ Тургеневскихъ пьесъ. Но гдѣ далекіе корни игры настроеній? Замиралъ ли призывъ Тургенева, какъ гласъ вопіющаго въ пустынь, или и полвѣка назадъ находились актеры, угадывавшіе ту тайну ритма, въ которой таится ключъ театра полутоновъ?

Стоить лишь вспомнить, что комедіи Тургенева не являлись чѣмъ то одиноко стоящимъ въ тогдашнемъ репертуарѣ, чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ вполнѣ положительно. Лиризмъ, понимаемый, какъ безпорывность и тонкое изящество переходовъ отъ одного чувства къ другому,

¹⁾ Отзывъ Данилевскаго.

вообще свойственъ духу русской школы. И его обаянію поддавались не только серьезные драматурги, но и авторы легкихъ комическихъ бездѣлушекъ.

Чрезвычайно любопытенъ тотъ фактъ, что авторъ прихотливыхъ пословицъ Альфредъ де Мюссе былъ вмѣстѣ со своими соотечественниками глубоко убѣжденъ въ непригодности своихъ діалоговъ для сцены. И разубѣдить его въ этомъ пришлось нашей артисткѣ А. И. Каратыгиной. Съ неподражаемымъ мастерствомъ передавъ пьеску «Un caprice» («Женскій умъ лучше всякихъ думъ»), она убѣдила разучить ее актрису Михайловскаго театра г-жу Алланъ, которая и занялась впослѣдствіи пропагандой Мюссе на сценѣ парижскихъ театровъ. Это событіе относится къ 1837 году. И съ тѣхъ поръ жанръ Мюссе породилъ въ Россіи цѣлый рядъ подражателей.

Нѣкоторые изъ нихъ дали очень удачныя вещицы. Назовемъ хотя бы Жемчужникова, чья «Странная ночь», имѣла довольно продолжительный успѣхъ, и особенно Тургенева съ его тонкими и изящными комедіями.

Съ точки зрѣнія сценическаго искусства новый стиль являлся прежде всего нарушеніемъ старой яркости. Если въ ненавистныхъ Гоголю и осмѣянныхъ Бѣлинскимъ водевиляхъ все сводилось къ тому, что «одинъ подъ столъ, а другой его оттуда за ногу», то здѣсь, наоборотъ, рисунокъ пьесъ пріобрѣталъ неуловимо-прозрачныя очертанія. Значительность паузъ, десятки тончайшихъ интонацій, придававшихъ своеобразный оттѣнокъ каждой изъ однородныхъ репликъ, жизненная группировка и безыскусственность позъ—все это сообщало исполненію совершенно новый характеръ.

Это движеніе не могло не захватить и Мартынова. Вдумчивый артистъ сглаживалъ всякую рѣзкость даже въ старыхъ водевиляхъ. Тѣмъ болѣе должна была увлечь его комедія Тургенева.

Но говорить о перенесеніи тѣхъ же принциповъ въ драму—значить говорить о неотъемлемой заслугѣ одного Мартынова. И тутъ сходство съ настоящимъ дѣлается еще болѣе значительнымъ.

— «Театръ настроеній не терпитъ подъема и страстности въ передачѣ отдѣльныхъ моментовъ роли и тѣмъ убиваетъ темпераментъ артиста».

Какъ часто слышится теперь это тяжкое обвиненіе. Но если оно справедливо въ томъ смыслѣ, что въ увлеченіи лирическимъ театромъ режиссеры создаютъ шаблонъ, подъ который подгоняютъ порой пьесы совсѣмъ иного стиля, то, съ другой стороны, самые ожесточенные противники яркости мгновеній способны исторически обосновать свои требованія.

Великій артистъ пятидесятихъ годовъ не только наносилъ ударъ старому «героизму» въ смыслѣ исполненія роли въ повышенномъ тонѣ, но какъ будто непрерывно стремился къ сознательной блѣдности. Въ Тургеневскихъ пьесахъ и въ написанныхъ при его содѣйствіи пьесахъ Чернышева Мартыновъ не выдѣлялъ ни одного момента, но придавалъ одинаковую значительность каждому движенію, каждой паузѣ и каждому измѣненію интонацій. Въ противоположность старымъ приѣмамъ быстрой обрисовки основного контура роли его игру можно уподобить мелкой мозаической работѣ, при которой сдержанный художникъ особенно хорошо помнитъ о томъ, что общее равно суммѣ частныхъ и въ каждую отдѣльную минуту поглощенъ мыслью о выполненіи деталей.

Конечно, и тутъ у насъ остается очень крупный вопросъ,—вопросъ о томъ, какой внутренней силой и напряженностью были проникнуты «тихіе» моменты Мартыновскаго драматизма. Но надо тысячу разъ помнить, что этотъ распыленный подъемъ, этотъ дивный пламень, размѣненный на рядъ едва уловимыхъ вспышекъ, требуетъ совсѣмъ иныхъ мѣрокъ для своей оцѣнки.

Дивныя и едва-ли не послѣднія грани искусства!

И подвигъ Мартынова тѣмъ значительнѣе, что онъ вступилъ на трудный путь новыхъ достиженій, отвергнувъ проторенную дорожку старыхъ комиковъ и героевъ.

Странно было бы усомниться въ силѣ его комизма. Но наряду съ тѣмъ Мартыновъ обладалъ и исключительнымъ драматическимъ темпераментомъ. «Его крикъ въ послѣднемъ актѣ «Грозы» производилъ такое потрясающее впечатлѣніе, что и теперь, черезъ полвѣка, слова «Маменька! Это вы ее убили!» такъ и стоятъ въ моихъ ушахъ», вспоминала недавно

Варвара Васильевна Стрѣльская. И эти слова находятъ подтвержденіе въ цѣломъ рядѣ рецензій.

Минуя ихъ, укажу на статью Потѣхина о Мартыновѣ въ роли Мишаньки («Чужое добро въ прокъ неидетъ»). Возьмемъ изъ нея хотя бы такой любопытный моментъ: «Его разсказъ о своей тройкѣ былъ полонъ такого искренняго увлеченія, естественнаго восторга; доходилъ до такого паѳоса, что въ зрительной залѣ послѣ него всегда поднималась цѣлая буря: крики браво и аплодисменты долго не смолкали, и увлеченные зрители не разъ требовали повторенія, точно прослушали какую-нибудь любимую арію изъ оперы».

Это ли не подъемъ и яркость!! Но въ своемъ творествѣ артистъ всегда искалъ среднихъ путей. И это стремленіе привело его въ концѣ концовъ къ высшей ступени его искусства—къ мягкой лирикѣ Тургеневскаго театра.

Какъ труденъ былъ этотъ путь, указываетъ хотя бы тотъ же отзывъ Потѣхина. Если самъ авторъ восхищался тѣмъ, что передача монолога обращалась въ отдѣльный номеръ, который требовали произнести на бисъ, то что говорить о вкусахъ средней публики. Уступая лишь въ самыхъ крайнихъ случаяхъ, а въ остальное время имѣя смѣлость отучать зрительный залъ отъ аплодисментовъ отдѣльнымъ фразамъ, великій артистъ не находилъ порой поддержки у самыхъ передовыхъ театральныхъ критиковъ той эпохи, какъ, на примѣръ, у Баженова, который поставилъ ему въ минусъ ту, на нашъ взглядъ, крупную заслугу, что публика не покрыла рукоплесканіями его краткую реплику въ первомъ актѣ «Грозы»: «угадала, братъ!»

— Русскому дарованію необходимы «борьба и могучій трудъ» — эти слова Дружинина, обращенныя къ Мартынову въ день чествованія его литераторами, какъ нельзя болѣе правы. Неослабное стремленіе къ намѣченной цѣли хотя бы въ сознаніи своего одиночества — вотъ въ чемъ состоялъ подвигъ артиста.

При этомъ надо особенно помнить, что выражающія ту же мысль слова Панаева: «Мартыновъ шелъ одинъ по пути развитія, безъ всякихъ

совѣтниковъ и руководителей» могутъ относиться не только къ вліянію литературныхъ кружковъ. Одиноко, не пользуясь ничьею помощью, шелъ артистъ и по пути чисто сценическихъ достижений. Достаточно вспомнить, что въ сороковыхъ и пятидесятыхъ годахъ не было и представленія о лицѣ, руководящемъ всей постановкой пьесы. На указанія съ этой стороны не разсчитывалъ да и не хотѣлъ разсчитывать никто изъ крупныхъ артистовъ. И если Мартыновъ не подчеркивалъ, подобно Каратыгину, своего пренебреженія къ режиссерамъ, весь методъ его работы говоритъ о томъ, что онъ полагался лишь на свое артистическое чутье. «Ставя новую роль, онъ до послѣдней репетиціи читалъ ее по тетрадкѣ, и читалъ просто, безъ всякаго выраженія, какъ школьникъ, затверживающій урокъ. И вдругъ, въ спектаклѣ, поражалъ сослуживцевъ и гримировкою и игрою», разсказываетъ Г. М. Максимовъ ¹⁾).

На современный взглядъ въ этомъ сообщеніи странно не только то, что артистъ не ждалъ указаній для себя лично. Странно, какъ не требовалъ онъ, подобно Щепкину, усвоеннаго имъ тона отъ своихъ партнеровъ и не стремился къ созданію ансамбля. Иль онъ понималъ всю недостижимость этой задачи?

Повидимому, такъ. Создать свою школу, утвердивъ на русской сценѣ не только игру настроеній, но и театръ настроеній, было не подъ силу даже его генію.

Но если теперь представленіе о мягкой лирикѣ и игрѣ полутоновъ прежде всего связано у насъ съ мыслью объ ансамблѣ, котораго добиваются самой тщательной срепетовкой, мы все же не должны считать натяжкой опредѣленіе игры Мартынова, какъ игры настроеній. Возьмемъ самое значительное въ творествѣ артиста — исполненіе Тургеневскихъ пьесъ. Пусть современники не владѣли тайной ихъ постановки. Но высшая прелесть ихъ угадывалась и тогда. Достоинство драматическихъ произведеній Тургенева состоитъ прежде всего «въ умѣнни автора разлить по

¹⁾ Г. М. Максимовъ. Свѣтъ и тѣни петербургской драматической труппы.

цѣлой пьесѣ какую-то особенную обаятельную теплоту, которою пріятно грѣтся читатель»—вотъ опредѣленіе того времени, подъ которымъ охотно подпишется и современный критикъ. И стоитъ ли говорить о томъ, что, признавая несценичность этихъ произведеній, рецензентъ все же дѣлалъ исключеніе для тогда уже покойнаго Мартынова? А слова самого Тургенева о «геніальномъ Мартыновѣ», предпосланныя имъ собранію его драматическихъ сочиненій? Успѣхъ своихъ «неудовлетворительныхъ на сценѣ» пьесъ авторъ не отдѣлялъ отъ успѣха артиста. И мы должны снова возстановить правду отзыва, съ которымъ знакомится всякій, берущій томъ драматическихъ произведеній великаго писателя.

Тургеневъ и Мартыновъ! Эти старыя, но такія близкія имена должны звучать нераздѣльно каждый разъ, когда заходитъ рѣчь о прошломъ театра настроеній.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо V.

ИЗЪ ЛѢТНИХЪ ВПЕЧАТЛѢНІЙ.

Т. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.



СКУССТВО... Какое большое слово! Какая безконечная лѣстница, верхній конецъ которой устремляется въ небеса, туда, гдѣ Беатриче, окруженная семью дѣвами-звѣздами, является Данте, сверкая пламенемъ надземной красоты, а нижній конецъ утопаетъ въ лужахъ крови, оставленной замученными подъ музыку быками на пескѣ арены.

Анжелико изъ Фіезоле, который подъ розовыми лаврами Флорентійскаго монастыря рисуетъ золотой нимбъ надъ головой Мадонны, и дикарь-эскимось, который лѣпитъ изъ глины своего идола и рядитъ его въ пестрые лоскутки.

И все это... искусство. Такое же всеобъемлющее понятие, какъ любовь.

Любовь Петрарки къ Лаурѣ, и любовь Карамазова къ Грушенькѣ...

Къ счастью для филистеровъ, и тутъ и тамъ есть золотая середина. И надо сознаться, что современное искусство, по крайней мѣрѣ говоря о сценическихъ произведеніяхъ, все больше тяготеетъ къ этой золотой серединѣ.

Въ мѣру—смѣха, въ мѣру—слезъ; изображеній человѣческихъ страстей, пороковъ, отчаянія—въ мѣру для тѣхъ, кто самъ не способенъ переживать сильныхъ душевныхъ движеній.

Для *большинства*, живущаго внѣ трагедіи, мирно, сытно, болѣе или менѣе благополучно,—театръ является острой приправой къ ихъ прѣсному существованію. Благодаря ему является возможность воображеніемъ пережить то, чего не переживешь въ дѣйствительности; пассивно, сидя въ удобномъ креслѣ, испытать тѣ ощущенія, которыхъ не испытаетъ активно. И «добродѣтельныя» женщины прячутъ огоньки въ глазахъ, смотря на похождения прекрасной грѣшницы; и мужчины, отроду не державшіе въ рукахъ оружія, съ захватомъ слѣдятъ за приключеніями героя, полными опасностей, подвиговъ и т. п.

Тутъ находитъ выходъ тотъ избытокъ эмоціональныхъ силъ, который иначе душитъ человѣка среди его мирной обывательской жизни. Отъ того процвѣтаютъ фарсы и мелодраматическія пьесы,—и ихъ суррогатъ для болѣе лѣнливыхъ, синематографъ... И какъ рѣдко теперь среди всего того, что наводняетъ театры и у насъ, и въ Европѣ, найдешь такую пьесу, которую, независимо отъ сцены, вы-бы прочли, какъ литературное произведение, захотѣли бы поставить въ свой книжный шкафъ—рядомъ съ «Донъ-Карлосомъ», «Гамлетомъ», «Брандомъ» и даже «Ганнеле».

Рѣдки даже пьесы,—подобно художественнымъ декораціямъ, годныя по крайней мѣрѣ, для сцены и оставляющія прочное впечатлѣніе.

Къ такимъ несомнѣнно нужно отнести «Тайфунъ» Ленгіеля, который въ «Берлинскомъ театрѣ» уже прошелъ болѣе 200 разъ подрядъ и продолжаетъ идти съ прочнымъ успѣхомъ. Пьеса эта положительно выдѣляется

изъ общей безсодержательности — своей оригинальностью, тѣмъ «новымъ взглядомъ» на Японію, который послѣднія событія внесли и въ жизнь и въ литературу.

Здѣсь мы ужъ далеко отъ Лоти съ его японскими акварелями, — «*M-me Chrysanthème*», джонками, персиковыми деревьями и чайными домиками, — далеки отъ мотивовъ «Гейши» и расписанныхъ вѣровъ, — всего, что такъ долго сопровождало у насъ представленіе объ Японіи, — легкомысленно и невѣрно, какъ колеблемый вѣтромъ цвѣтной бумажный фонарикъ...

Ленгиль въ своей пьесѣ дѣлаетъ почти то же, что одинъ изъ талантливейшихъ молодыхъ французовъ, Фарреръ, въ своемъ романѣ «*La bataille*» (Цусима).

Онъ приподнимаетъ улыбающуюся, неподвижную маску Японіи и показываетъ намъ ея настоящее лицо.

И становится яснѣе отъ его мимолетнаго эскиза, какъ отъ бѣглой вспышки магнія, — почему побѣдила Японія и чѣмъ она держится. Эти маленькіе желтолицыя люди, для своей строго опредѣленной цѣли, чтобы бороться съ Европой ея же оружіемъ, взяли у европейцевъ все: «цивилизацию», военную науку, телеграфы, телефоны, автомобили, языкъ, парижскія платья, и даже флиртъ, шампанское и адюльтеръ; и въ сущности все это для нихъ только переодѣванье, маска, игра, — а тонкія стѣны ихъ домовъ непроницаемѣе камня; и тверже Фуджи-ямы живетъ въ нихъ старая вѣра и душа тысячелѣтій; для каждого японца — прежде Японія, потомъ уже онъ самъ.

Этихъ людей, среди европейцевъ, въ европейскомъ платьѣ, говорящихъ почти безъ акцента (если бы не излишняя мягкость и медленность рѣчи, осторожность въ обращеніи съ чужими словами), показываетъ намъ Ленгиль, и показываетъ талантливо. Романическая фабула не имѣетъ въ пьесѣ первостепеннаго значенія; и героиней пьесы, въ сущности, является вовсе не бѣлокурая Элленъ, которая истеричной жестокостью доводитъ своего возлюбленнаго, японца Токерамо, до убійства; нѣтъ, настоящая героиня не видима, о ней только говорятъ, но ея присутствіе чувствуется —

и для нея бьются сердца и работают головы этихъ маленькихъ людей съ скрытными улыбками и кошачьей поступью...

Токерамо живетъ въ Парижѣ уже полтора года. Для парижской полиціи и европейскихъ знакомыхъ—онъ господинъ, живущій своими средствами и пріѣхавшій во Францію для изученія языка. Для японцевъ—онъ важный государственный дѣятель, посланный правительствомъ съ тайной миссіей, облеченный всяческими полномочіями и т. д. и т. д. Около него группируется цѣлый штатъ его товарищей—тутъ люди всѣхъ профессій, адвокатъ, докторъ, инженеръ, старикъ-профессоръ, и т. д. Это тихіе люди, съ вѣжливыми манерами, сохраняющіе свое спокойствіе во всѣхъ случаяхъ жизни—даже, когда случайно забредшій къ Токерамо съ французскимъ профессоромъ-японофиломъ, «поэтъ, импрессионистъ и алкоголикъ», носящій странную фамилію Ренаръ-Беинскій, при нихъ раздражается страстной филиппикой противъ Японіи и японцевъ. Ихъ тихая рѣчь, ихъ утонченная деликатность являются необыкновеннымъ контрастомъ съ безпорядочной, громкой, полной смѣны интонацій—рѣчью европейцевъ.

Все это—друзья Токерамо, его сотрудники, его помощники, а кстати и соглядатаи.

Они пекутся и заботятся о немъ, но минутами отъ этой заботливости становится жутко.

Токерамо сошелся въ Парижѣ съ Эллень Ларошъ, маленькой «европейской Гейшей», какъ объясняетъ онъ ея соціальное положеніе юношѣ Хиронари, только что пріѣхавшему впервые въ Европу.

Увидѣвъ на сценѣ этотъ женскій типъ, я сразу сказала: «это не нѣмецкая пьеса».

Дѣйствительно, авторъ—Венгерецъ; и въ натурѣ его Эллень слышна та дикая и печальная мелодія, которая такъ своеобразно отличаетъ венгерскую музыку,—и этотъ оттѣнокъ ее дѣлаетъ значительнѣе и интереснѣе банальной Монмартрской дѣвицы.

«Истеричка, гибкая, стройная, сумасшедшая, нѣжная, жестокая, великодушная, мучительная, но—настоящая женщина!» какъ говоритъ о

ней любящій ее до отчаянія Ренаръ Беинскій, который хочет на ней жениться и взять ее такую, какъ она есть, съ ея прошлымъ и даже настоящимъ. Но она не рѣшается; она не можетъ оторваться отъ Токерамо. Рядомъ съ возможностью измѣнять ему, въ ней живетъ какое-то чувство къ нему. Ей не даетъ покоя то, что онъ не «весь ея»,—что онъ не бьетъ ее, когда она провинится, и не плачетъ отъ счастья когда она принимается его безумно ласкать, что онъ съ нею такъ-же вѣжливъ и холоденъ, какъ съ другими, и держать свою душу на ключѣ. Любовь-ли это? Ненависть? Желаніе побѣдить и почувствовать свою силу надъ нимъ? Вѣрнѣ всего, все это сразу—какъ у типичной истерички.

Но въ первый же разъ, когда бѣлокурая дѣвушка сталкивается лицомъ къ лицу со своей невидимой соперницей, является жуткое ощущеніе неизбежной трагедіи...

Вечеръ. Въ квартирѣ Токерамо хозяинъ, избавившись отъ Элленъ, отъ всевозможныхъ посѣтителей, наконецъ остался наединѣ со своими друзьями. Велѣно никого не принимать; лакей отпущенъ на всю ночь. И вотъ, словно по мановенію волшебной палочки, все въ комнатѣ преобразается. Окна, въ которыя виденъ Парижскій бульваръ, наглухо закрываются японскими занавѣсками; циновки и подушки разстилаются на полу; убирается вся лишняя, европейская мебель,—только нѣсколько легкихъ лакированныхъ скамеекъ, да букетъ кризантемъ; потушено электричество и таинственно мерцаетъ расписной фонарикъ; и сразу красивѣе, свободнѣе, счастливѣе кажутся эти люди, замѣнившіе мрачный европейскій костюмъ нѣжными шелками своихъ яркихъ кимоно. Они сидятъ тѣснымъ кругомъ за чашками чая,—и вотъ, Парижа больше нѣтъ; «Какъ на родинѣ!»... вырывается восторженное восклицаніе у самаго юнаго, Хиронари; и льется задушевно ихъ рѣчь, и звучитъ тихая музыка кото, и родная пѣсня, и преданія—которыя, по обычаю, младшій рассказываетъ старшимъ—преданія, легенды и быль,—все о томъ-же: какъ умираютъ за родину,—какъ живутъ для нея... Глубокое волненіе, слезы на глазахъ—и въ полумракѣ чувствуется присутствіе настоящей Героини пьесы—той, для которой живутъ

эти люди.—Ихъ любовь, ихъ надежда, ихъ мечта—таинственная, улыбающаяся, не вѣдающая страха смерти, прекрасная Японія...

И вдругъ очарованіе прерываетъ звонкій голосъ:

«Какъ у васъ весело! Что это вы тутъ дѣлаете?» Это Эленъ подкралась къ нимъ,—и вы ясно чувствуете, что *та, другая*, оскорбленная—не простить, что ее подсмотрѣли чужіе глаза...

Быстро расходятся японцы; на холодный, но кроткій упрекъ Токерамо, что онъ просилъ Эленъ не возвращаться сегодня—она отвѣчаетъ цѣлымъ фейерверкомъ. Тутъ и обвиненія, и слезы, и мольбы, и увѣренія въ любви, и нѣжныя ласки «бѣдняжкѣ, который одинъ на чужбинѣ»... Она всѣми способами стучится въ его сердце: она надѣваетъ кимоно, и садится на полъ, и баюкаетъ Токерамо, какъ маленькаго, говоря о его родинѣ, затрагивая самыя сокровенныя струны; но когда онъ, заражаясь ея пылкостью, начинаетъ отвѣчать нѣжнѣе на ея ласки, на ея горячія слова, и она уже готова торжествовать побѣду: «Вотъ когда ты мой! Совсѣмъ мой! Ты въ моей власти!»... онъ вдругъ стряхиваетъ съ себя колдовство,—опять надѣваетъ свои темныя очки и холоднымъ голосомъ говоритъ:

— «Однако, пора зажечь свѣтъ»...

Этимъ кончается первый актъ.

Тѣмъ не менѣе, обаяніе ея женственности дѣлаетъ свое дѣло; и японцы начинаютъ беспокоиться, чтобы эта связь не помѣшала работѣ Токерамо. Они спѣшатъ выяснить Токерамо предательство Эленъ; она взяла у него тайкомъ бумаги и замѣтки и передала ихъ Ренару-Беинскому, который собирался писать о Японіи (онъ, впрочемъ, не понявъ ничего, сжегъ ихъ въ печкѣ). Токерамо рѣшаетъ разстаться съ ней, и когда Эленъ поздною ночью приходитъ къ нему, вся горящая лаской, смѣющаяся, какъ молодая вакханка, въ ожиданіи удовольствія,—онъ приказываетъ ей уйти,—говорить, что узналъ объ ея обманѣ.

— Ты—меня—выгоняешь?

Сначала она вся мертвѣетъ отъ гнѣва, но потомъ быстро мѣняетъ тактику. И опять—вся гамма ласкъ, заклинаній, увѣреній; она цѣпляется

за него какъ за единственное спасеніе, рыдаетъ, обвивается кругомъ него змѣей, ласкается, какъ женщина и молить, какъ беспомощное дитя—пока онъ не теряетъ самообладаніе, и обезсиленный любовью и жалостью говорить ей:

— Дѣлай со мной, что хочешь...

Вотъ тутъ-то она выпрямляется во весь ростъ и торжествуя свою побѣду, кричитъ ему:

— Ага! Ты меня гналъ! А теперь я уйду. *Я не люблю тебя!*

Она издѣвается надъ нимъ, и злобно смѣется:

— Теперь ты не улыбаешься больше? Ты страдаешь?..

И упивается этими страданіями, его потрясеніемъ, его слезами, точно желая добить, растоптать его молящую пощады душу.

Наконецъ, не зная какъ вылить всю накопившуюся ярость, она кидаетъ ему въ лицо презрѣніе бѣлой расы къ желтой, циничными, грубыми словами точно хлещетъ его,—и доводитъ его до того, что онъ бросается на нее какъ бѣшенный—и душитъ ее.

Здѣсь, собственно, долженъ былъ-бы быть апогей драмы. Но куда значительнѣе и важнѣе сцена, которая разыгрывается послѣ убійства...

Первая мысль Токерамо, когда онъ приходитъ въ себя послѣ этого ужаса—*о той, другой...*

— Его работа! Если его арестуютъ—все пропало; онъ долженъ передать товарищамъ свою работу. Блѣдный и съ трясущимися губами онъ говоритъ по телефону; вызываетъ своихъ друзей; черезъ нѣсколько минутъ всѣ уже у него.

Полусловами, весь дрожа, онъ говоритъ имъ въ чемъ дѣло.

Старикъ Кобаяши, ихъ «старѣйшина», очевидно, спокойно возражаетъ ему, что тутъ бѣды нѣтъ: «Это созданіе все равно надо было убрать съ дороги». Но какъ быть, чтобы Токерамо остался на свободѣ и закончилъ свой драгоценный трудъ? Только это и важно. Скрыть преступленіе—нельзя. Бѣжать ему въ Японію *не кончивъ труда*, онъ не можетъ: лучше

тюрьма и смерть. Выходъ найденъ: кто нибудь, «тотъ, кто принесетъ Японіи больше пользы спасеніемъ Токерамо, чѣмъ собственной своей работой»—долженъ взять убійство на себя. «Кто готовъ?»...

И какъ одинъ человѣкъ, *всѣ японцы* отвѣчаютъ: *я! я!*

Когда Токерамо пробуетъ протестовать, ему говорятъ, что теперь это уже *не его* дѣло. Но кто же? Кинуть жребій? Тутъ одинъ за другимъ японцы добиваются права быть этимъ подставнымъ убійцей, пока наконецъ не начинается въ трогательныхъ словахъ молить 18-лѣтній Хиронари отдать ему эту честь—онъ еще ничего не сдѣлалъ для родины—«ему стыдно такъ жить», и когда Токерамо умоляетъ не уступать мальчику, пожалѣть его, старикъ съ нескрываемымъ удивленіемъ говоритъ ему: «Я не понимаю тебя—надо радоваться, что у этого ребенка душа героя. Мы гордимся этимъ. «Сынъ мой, тебѣ поручаемъ мы эту задачу». Всѣ цѣлуютъ и поздравляютъ юношу, а его радость безмѣрна.

Все остальное блѣднѣетъ послѣ этой сцены. Судебное слѣдствіе, одобренное анекдотами и каламбурами, написано неестественно; трудно предположить, чтобы въ какомъ либо судѣ такъ велось дѣло. Хиронари обвиненъ; Токерамо не выдерживаетъ и въ послѣднюю минуту сознается въ убійствѣ, но это не мѣняетъ исхода процесса, благодаря присутствію духа старика Кобаяши, который поворачиваетъ дѣло такъ, чтобы заставить судъ заподозрить въ этомъ комедію, клонящуюся къ оправданію *богатаго и знатнаго* Хиронари. Конечно, въ дѣйствительности дѣло было бы пересмотрѣно, свидѣтели передопрошены и т. д. и т. д. Тутъ, впрочемъ, этого ничего нѣтъ, и Токерамо остается на свободѣ.

Послѣдній актъ представляетъ намъ постепенное угасаніе Токерамо, убиваемаго любовью и раскаяніемъ. Онъ живетъ въ той же квартирѣ, гдѣ было совершено убійство,—и за нимъ нѣжно ходитъ подруга убитой дѣвушки и—Ренаръ-Беинскій, который догадался о правдѣ, но понялъ и простилъ, и съ которымъ они цѣлыя ночи напролетъ говорятъ объ умершей. Это жуткія и мрачныя сцены, эти двое несчастныхъ, соединенныхъ кошмарной любовью къ призраку Элленъ.

Друзья Токерамо, придя къ нему навѣстить его, возмущаются присутствіемъ «чужого», но Ренаръ-Беинскій говоритъ:

— Онъ не чужой мнѣ, я не чужой ему. Онъ былъ японецъ—теперь онъ мой братъ, «человѣкъ»! и въ присутствіи японскихъ своихъ друзей Токерамо, какъ ребенокъ, жметъ къ нему и молить не оставлять его.

Онъ кончилъ свой трудъ и—больной, умирающій,—больше не нуженъ ни японцамъ, ни Японіи; онъ ближе къ безпутному истерзанному человеку, понявшему его душу, чѣмъ къ нимъ.

Тутъ еще любопытный штрихъ. Японцы были убѣждены, что поведение Токерамо на судѣ, его сознаніе въ убійствѣ—ничто иное какъ гениально разыгранная комедія, чтобы окончательно убѣдить судъ въ виновности Хиронари. Но передъ смертью Токерамо признается имъ, оставшись съ ними наединѣ, что это была вовсе не комедія, а порывъ настоящаго раскаянія. И вы сразу видите, какъ жуткимъ холодомъ проходитъ ощущение: «Если это такъ—этотъ человѣкъ опасенъ *той, другой*,—пусть же онъ лучше умираетъ». И въ ихъ послѣдней бесѣдѣ съ Токерамо, такой дружеской и ласковой, звучитъ безпощадность людей, которые не задумались бы «убрать съ дороги» и его, разъ онъ опасенъ родинѣ. Смерть приходитъ во время къ Токерамо...

Токерамо умираетъ, и когда Ренаръ-Беинскій приходитъ въ отчаяніе надъ его трупомъ, старикъ Кобаяши, улыбаясь, говоритъ ему:

— Что здѣсь ужаснаго? Смерть не страшна. Кто родится, долженъ умереть. И это не важно... Важна жизнь—и важенъ долгъ.

И тихо, съ улыбкой, киваетъ головой надъ мертвымъ лицомъ человека, которому «былъ вреденъ воздухъ Европы», таинственная, не вѣдающая страха смерти, прекрасная Японія...

Вотъ приблизительное содержаніе пьесы. Она будетъ, конечно, идти на всѣхъ русскихъ сценахъ и не можетъ не заинтересовать русскихъ не менѣе чѣмъ Германію. Въ Берлинѣ, надо прибавить, исключительно хорошо игрались роли японцевъ; остальные—весьма посредственно, можетъ быть потому, что нѣмцы не умѣютъ и не любятъ изображать французовъ.

Пока въ «Берлинскомъ» театрѣ давался «Тайфунъ»,—у Рейнгарта, въ «Нѣмецкомъ», собирала публику пьеса тоже съ экзотическимъ названіемъ—«Сумурунъ»: ни болѣе ни менѣе, какъ пантомима въ исполненіи лучшихъ артистовъ Рейнгарта. Знаменіе времени! хочется зрѣлища, а лѣнь даже слушать—и вотъ, серьезный театръ, лучший въ Германіи, ставитъ пантомиму.

Прелестная сказка изъ «1001 ночи», пестрая, какъ драгоценный восточный коверъ, поставлена изящно и мѣстами очень красиво. Кто хочетъ знать содержаніе—пусть перечтетъ сказку Шахеразады,—да тутъ и не въ содержаніи дѣло, не все-ли равно, что старый Шейхъ влюбляется въ уличную плясунью, а султанша Сумурунъ въ торговца Нуръ-Альдина, что Шейха изъ ревности закалываетъ собственный сынъ, а Сумурунъ бѣжитъ съ Нуръ-Альдиномъ? Интересна смѣна картинъ, яркіе костюмы, легкая музыка, шелестъ шелковыхъ тканей и гибкость молодыхъ тѣлъ въ золотистыхъ одеждахъ; пляски, поцѣлуи, бѣготня и кинжалы, ослѣпительные зубы Леи Константинъ и нѣжныя руки Эйбеншюцъ—султанши Сумурунъ.

Въ первыхъ картинахъ я мучительно жалѣла, что мнѣ не 12 лѣтъ, ясно представляя какое бы я испытала наслажденіе... Правда, въ сценѣ оргіи въ гаремѣ объ этомъ уже не приходилось жалѣть: это не для дѣтскихъ глазъ. Поставлено очень красиво, но откровенно до смѣлости; опьяненіе одалисокъ, ихъ позы, ихъ страстная нѣга,—ласки Сумурунъ и Нуръ-Альдина, все это развернуло картину чувственного Востока до иллюзіи.

И все же всего красивѣе начало пантомимы—когда по «цвѣточной дорогѣ» ¹⁾, идущей черезъ всю залу надъ партеромъ на сцену—тихо и медлительно проходитъ красавецъ Нуръ-Альдинъ, съ глазами изъ другого міра, точно сошедшій съ старинной индійской миниатюры, садится по

¹⁾ Идея «цвѣточной дороги» заимствована Рейнгартонъ изъ Японіи. Какъ мнѣ передавали, онъ давно находилъ что современный театръ, въ которомъ дѣйствіе отдѣлено отъ зрительнаго зала рампой, не достаточно передаетъ заражающее настроеніе въ зрительный залъ, и что въ японскомъ театрѣ соединеніе зала и сцены «цвѣточной дорогой», тѣснѣе сближаетъ зрителя и актера.

восточному передъ задернутымъ занавѣсомъ, и мечтательнымъ, печальнымъ голосомъ—на рѣдкость нѣжнымъ и красивымъ для мужскаго—говорить нѣсколько словъ; какъ бы вступленіе, точно сказку рассказываетъ, о томъ что онъ, Нуръ-Альдинъ, волею Аллаха, жилъ тамъ то, и былъ торговцемъ,—а самъ любилъ стихи и звѣзды; и что на рынкѣ рядомъ съ его лавкой жили Горбунъ—содержатель балагана и Торговецъ рабынями,—и все ссорились, а онъ жалѣлъ ихъ, потому что одинъ изъ нихъ продавалъ красоту, а другой—свои шутки и свое безобразіе. И что разъ на рынокъ пришла красавица Сумурунъ—и онъ увидѣлъ ея руку, и съ тѣхъ поръ не могъ думать ни о чемъ другомъ...

Потомъ онъ медленно, лѣниво ударяетъ въ ладоши—и раздвигается занавѣсъ, показывая пеструю картину рынка, о которой онъ говорилъ, балаганъ Горбуна, шатеръ Торговца рабынями, лавку Нуръ-Альдина съ коврами; онъ идетъ къ своей палаткѣ и садится—и больше никто не говоритъ ни слова; изрѣдка смѣхъ, обрывокъ пѣсни, красивая воздушная музыка; извивается смуглая Плясунья, страдает Горбунъ, поднимаютъ любовника въ корзинѣ на башню, сквозь рѣшетки смотрятъ цвѣты гарема; милая сцена,—но уже совсѣмъ синематографъ,—когда по стѣнѣ проходит процессія съ закупленными для гарема товарами... Изъ подъ фаты Сумурунъ заглядывается на прекраснаго торговца; все кончается благополучно: злодѣи убиты, а Сумурунъ, Нуръ-Альдинъ и кортежъ прелестныхъ женщинъ, блестя шелковыми одеждами, спасаются отъ погони—мимо публики, по цвѣточной дорогѣ, «въ страну счастья».

Все-таки ярче всего остаются въ памяти тѣ нѣсколько словъ, которыя произноситъ Нуръ-Альдинъ. Красивыя сочетанія рѣчи, благородная музыка прекраснаго человѣческаго голоса. Остальное—милая сказка, милое зрѣлище—и все-же только зрѣлище; и какъ, послѣ этого, точно живой воды глотнешь, увидавши «Сонъ въ лѣтнюю ночь»—тоже сказка, но рассказанная гениемъ,—и все остальное немедленно забывается и меркнетъ передъ ней.

Шаловливая, сказочная музыка Мендельсона сопровождаетъ всю сказку и соединяетъ ее золотыми нитями, подобными тѣмъ, что ткуть

эльфы Титаніи въ лунную ночь. Въ ней слышится мѣстами топотъ ихъ крохотныхъ ножекъ, и шелестъ вѣтра въ дубовой листьѣ, и плескъ воды въ лѣсныхъ озерахъ, вся тайна лѣса—трепещущаго, живого, звучащаго тысячами звуковъ, звоновъ, шороховъ...

Идея Рейнгардта была, очевидно—строго разграничить реальность и фантазію; всѣ дѣйствующія лица изъ обыкновеннаго міра—жизненны, даже слишкомъ жизненны; обѣ пары Аѳинскихъ любовниковъ—совершенно лишены поэзіи своей первой любви, своихъ ссоръ бурныхъ и быстрыхъ какъ вешнія грозы, своихъ примиреній, залитыхъ солнцемъ юности. За то Оберонъ (котораго, вопреки обыкновенію, играетъ мужчина—тотъ же Александръ Моисси, который такъ красивъ въ Нуръ-Альдинѣ) необыкновенно хорошъ, гордъ, строенъ въ своихъ царственныхъ одеждахъ, свитыхъ точно изъ тумана и лѣсной зелени. Опять его глаза изъ другого міра, и блѣдность тонкаго лица. Вѣрится въ родство такого Оберона и съ Люциферомъ, и съ Аполлономъ. Женственно нѣжна Титанія,—а какой невиданный Пэкъ смуглая Леа Константинъ,—не балетный Эльфъ въ цвѣточномъ колпачкѣ, какъ у насъ,—настоящій лѣсной духъ, рыжій, обросшій мѣхомъ точно молодой фавнъ. Онъ визжитъ, кувыркается и плачетъ, словно вся лѣсная нечисть вмѣстѣ взятая...

Фантастическая жизнь лѣса передана удивительно. Минутами забываешь, что сидишь въ театрѣ. Стѣны раздвигаются: высоко въ небо уходятъ вѣковые дубы,—свиваются хороводы эльфовъ, пробѣгающихъ между темными деревьями точно гаммы быстрыхъ огоньковъ; странныя чудовища, гномы, лѣсные человѣчки верхомъ на оборотняхъ, какъ на рисункахъ Штука, Беклина, Клингера—ползутъ и прячутся среди пней. Сильфы съ бѣлыми вѣнками на юныхъ головкахъ—всѣ нѣжныя, стройныя, прелестныя—сплетаются и таютъ, какъ туманъ въ кустахъ, волоча серебристыя покрывала.

Поетъ, перекликается, аукается, отзывается эхо въ лѣсу, и дико хохочетъ бѣлозубый, рыжій Пэкъ надъ тѣмъ, какъ въ капризно-сладкой тоскѣ изнываетъ Титанія, обвивая розовыми гирляндами голову осла,—и какъ царь тѣней ревнуетъ ее къ индійскому ребенку.

И когда кончилось очарованіе—мнѣ казалось, что я была не въ театрѣ; что я какимъ то чудомъ увидѣла простыми глазами ту сказку лѣса, о которой говоритъ Верхарнъ,—что въ ней «все то, что поэзія примѣшала тревожной жизни воображенія къ правильному разнообразію мѣсяцевъ,—все то, что великіе боги бросили точно праздникъ въ даръ лѣсу!»...

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

М. Г.

Въ статьѣ П. Н. Столпянскаго: «Н. А. Некрасовъ и театральная критика» (Ежегодникъ Имп. Т., 1910, вып. III) перечислены драматическія произведенія знаменитаго поэта: 5 водевилей и 2 перевода.

Кажется, что почтенный авторъ пропускаетъ восьмую и самостоятельную 3-хъ актную пьесу Перепельскаго: «Нѣсколько лѣтъ впередъ, или Желѣзная дорога между Петербургомъ и Москвою», которая была представлена на сценѣ Александринскаго театра 19 октября 1844 г. въ бенефисъ режиссера Н. Е. Куликова.

Примите и проч. *Павелъ Россіевъ.*

25/VI 1910.

Москва.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
НА
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

(Двадцатый годъ изданія).

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

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д. Въ видѣ приложенія будутъ даны пьесы текущего репертуара Императорскихъ театровъ.

Содержаніе вышедшихъ четырехъ книжекъ (Январь — Апрель).

Памяти В. Θ. Коммиссаржевской—*Александра Блока*. Актеръ-писатель (М. П. Садовскій)—*Б. В. Варнеке*. Французская драма и «Свободный театр»—*Л. М. Василевскаго*. Гуцковъ и «Уріэль Акоста»—*Юрія Веселовскаго*. Современный французскій театр — *Максимиліана Волошина*. Зудерманъ, какъ драматургъ — *К. Θ. Головина*. Памяти В. Θ. Коммиссаржевской—*Вячеслава Иванова*. Другъ русской музыки (кн. В. Θ. Одоевскій).—*Вл. Иванова-Корсунскаго*. Новъ и Старъ — *А. А. Измайлова*. Московское Театральное Училище — *М. В. Карнѣева*. Рембрандъ и сцена — *О. Кана*. Изъ переписки А. Н. Верстовскаго — *Н. П. Кашина*. А. Н. Островскій и старинная драма — *Его-же*. Первые композиторскіе шаги—*Ц. А. Кюи*. Д. Т. Ленскій—*В. А. Михайловскаго*. Воспоминаніе о Нижегородскомъ театрѣ—*П. О. Морозова*. Памяти В. Θ. Коммиссаржевской—*Н. Н. Окулова (Тамарина)*. Колокольный звонъ на Руси—*Н. И. Привалова*. Къ постановкѣ «Цезаря и Клеопатры». Б. Шоу на сценѣ Императорскаго Московскаго театра—*И. С. Платона*. Театръ и юность—*В. В. Розанова*. Около театра—*П. А. Россіева*. Бьорнсонъ и Стриндбергъ—*Сильвіо*. Н. А. Некрасовъ и театральная критика — *П. Н. Столпянскаго*. Оперетка на сценѣ Александринскаго театра — *Театральнаго Старожила*. «Храмъ дружбы» или концертный залъ—*А. И. Успенскаго*. Три письма Ан. П. Чехова къ *Д. В. Григоровичу*. Театральные огни—*Ив. Щеглова*. Впечатлѣнія сезона:

К. И. Арабажина, Л. М. Василевскаго, В. Г. Каратыгина, Ю. Д. Энгель и Н. Е. Эфросъ. Обзоръ сезона 1909—1910 гг. Сергѣя Ауслендера, В. Г. Каратыгина, Л. Козлянинова, В. Я. Свѣтлова, Н. Н. Окулова (Тамарина), Сергѣя Мамонтова, Ю. Д. Энгель и Н. Е. Эфросъ. Заграничныя письма: Н. К. Мельникова-Сибиряка, William Molard, Сильвіо и др.

Находятся въ распоряженіи редакціи и будутъ напечатаны въ ближайшихъ книжкахъ журнала: «О Гамлетѣ Принцѣ Датскомъ»—*Евгенія Аничкова*. В. Г. Бѣлинскій — В. Θ. Боцяновскаго, «Донъ-Жуанъ», Мольера, проф. Ал. Н. Веселовскаго. Современная нѣмецкая драма — *Юрія Веселовскаго*. Французскій театръ и театральная критика—*Максимиліана Волошина*. «Донъ Жуанъ», Мольера—*Н. Н. Долгова*. Живокини (опытъ характеристики)—*Его-же*. Режиссеръ, какъ авторъ спектакля—*Н. Н. Евреннова*. Новыя письма А. Н. Островскаго — *Н. П. Кашина*. — «Орфей», Глюка—*В. Г. Каратыгина*. Старое декорационное искусство—*Его-же*. Гордонъ Крэгъ—*М. Ликиардопуло*. Техника западныхъ театровъ—*Г. К. Лукомскаго, М. А. Балакиревъ, его жизнь и творчество—С. М. Ляпунова*. Принципы постановки «Шута Тантриса», Э. Хардта—*В. Э. Мейерхольда*. Постановка «Донъ-Жуана». — *Его-же*. Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ—*П. М. Невѣжина*.—Къ постановкѣ «Иванова», Чехова—*Юр. Озаровскаго*. — Современные музыкальныя теченія — *А. В. Оссовскаго*. Красильная мастерская въ Императорскихъ Театрахъ — *А. Б. Сальникова*. Послѣднія техническія нововведенія въ Императорскихъ Театрахъ—*Ф. Ф. Семирадзскаго и мн. др.* Въ числѣ иллюстрацій новыя—постановки «Донъ-Жуана»—Мольера и «Орфея»—Глюка, по эскизамъ *А. Я. Головина*, балета «Саламбо», по эскизамъ *К. А. Коровина*, «Миранды», по эскизамъ кн. *А. К. Шервашидзе*, а изъ постановокъ частныхъ театровъ «Мѣсяцъ въ деревнѣ», въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, по эскизамъ *М. В. Добужинскаго и др.*

Цѣна годового экземпляра 6 рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенн. учрежд., съ ручат. гг. казначеевъ. Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1—8, кв. 49).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Продается въ фойѣ Императорскихъ театровъ.

Въ Редакціи «Ежегодника» можно также получать оставшіеся въ ограниченномъ количествѣ комплекты изданія прежнихъ годовъ, по цѣнѣ 2 р. за экземпляръ, исключая сезона 1900—1901 гг. (ред. С. П. Дягилева, который продается по 3 р., и сезона 1906—1907 и 1907—1908 г., которые продаются по 4 р. Полный экземпляръ «Ежегодника», исключая сезоновъ 1906—1910 гг. можно получить за 25 руб.

Въ главныхъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Редакціи „Ежегодника Императорскихъ Театровъ“ (Итальянская, 1), можно получать слѣдующія изданія Дирекціи Императорскихъ Театровъ:

В. П. Погожева. Столѣтіе организациі Императорскихъ Московскихъ Театровъ. Книги 1 и 2. Цѣна за обѣ книги 1 р. 50 к.

Барона Н. В. Дризень. Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ Театровъ. Съ 6 портретами. Цѣна 1 р.

Лопе-де-Вега. «Пастушка-Герцогиня», комедія въ 3 д. вольное переложеніе А. Н. Бѣжецкаго. Въ обложкѣ худ. В. А. Шуко. Цѣна 1 р.

Эрнетъ Хардтъ. «Шутъ Тантрисъ», драма въ 5 актахъ, переводъ Потемкина. Въ обложкѣ худ. В. А. Шуко. Цѣна 1 руб.

